مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

مراقي الإبداع
في الشعر العربي المعاصر بالكويت
(طواف ذوقيّ تأملي)

د. ياسين الأيوبي

الكويت

2015

التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

الصـف والتنـفيـذ

أحمـد متولـي **أحمـد جاسـم**

عـــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محـمـد العـلي

حقوق الطبع محفوظة

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E -mail: kw@albabtainprize.org

التصدير

عزيزي القارئ..

لقد جاء إنشاء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في العام ١٩٨٩، إيمانًا منّا بدور الشعر والشعراء في حياة الأمة وإعلاء منزلتها بين الأمم الأخرى، ولإيماننا كذلك بأن الشعراء هم طليعة الأمة في استشراف مستقبلها ونهضتها. ولقد كان الشعراء منذ القدم – بما وهبهم الله من القدرة على الإبداع ونفاذ البصيرة – هم الحكماء والموجهون والمتغنون بالقيم الرفيعة والمعبرون عن الآمال والآلام والذات الجماعية.

وحتى نشجع ونحفز باتجاه المزيد من الإبداع الشعري والنقدي، فقد حملنا في المؤسسة على كاهلنا مسؤولية النهوض بالشعر والسعي لإعلاء شأنه، ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، متخذين في سبيل ذلك نهجًا مازال مستمرًا حتى اليوم.

ومن ذلك إقامة مسابقة عامة في الشعر والنقد، رصدنا لها الجوائز التي يمكننا تقديمها، تحفيزًا للمبدعين من الشعراء من مختلف الأقطار والأعمار.

ومن ذلك أيضًا إقامة الدورات والملتقيات الشعرية التي تصاحبها الندوات والأمسيات الشعرية التي يشارك فيها عشرات الشعراء والشاعرات، ويحضرها المئات من محبي ومتذوقي الشعر.. ومن ذلك أيضًا إصدار الكتب والدراسات الأدبية والنقدية عن الشعراء.

وبمناسبة إقامة مهرجان ربيع الشعر العربي في موسمه الثامن مارس ٢٠١٥ الذي تقيمه المؤسسة في مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي بالكويت، أوعزنا إلى الأمانة العامة للمؤسسة بأن تضم إصداراتها لهذا المهرجان كتاب «مراقي الإبداع في

الشعر العربي المعاصر في الكويت» للدكتور ياسين الأيوبي الذي يتناول فيه عددًا من دواوين الشعراء الكويتيين المعاصرين بالدراسة والتحليل، حيث طاف في هذه الدراسة على قصائد كل من الشعراء: إبراهيم حامد الخالدي، ونجمة إدريس، وغنيمة زيد الحرب، وعبدالعزيز سعود البابطين، ونشمي مهنا، وحمود الشايجي، وسالم خالد الرميضي، ويعقوب عبدالعزيز الرشيد.. حيث وقف المؤلف على تفاصيل دقيقة في النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء.

إننا نؤمن بأن الشعر الحقيقي هو قبل كل شيء هبة من الخالق لشخص تتوافر فيه عناصر خاصة من أهمها الروح الوثابة ذات الرؤى والأفكار، وتتوافر لديه القدرة على استشراف المستقبل واستلهام الماضي، والخروج من ذلك بمادة مكثفة مبهرة ذات قيمة فنية عن الموضوع الذي يتناوله الشاعر.

وهؤلاء الشعراء – حقًّا – يملكون هذه الموهبة وهذه الروح الوثابة والقدرة على قرض الشعر ولكن لكل واحد منهم قدرات وملكات تختلف عن الآخر، ولن يكونوا في مستوى واحد بكل تأكيد.

ومن هنا، فإن هذه الدراسة وغيرها من الدراسات النقدية التي قام بها المتخصصون والباحثون، سيكون لها وقع مهم وفائدة كبيرة ستعود على الشعر والشعراء ومسيرة الشعر في هذا الوطن بالمزيد من الارتقاء والنجاح.

وختامًا.. فإنني أشكر الأستاذ الدكتور ياسين الأيوبي عما قام به من جهد كبير في دراسة هذا الكم الكبير من النتاج الشعري وعلى موضوعيته وأسلوبه الرشيق في هذه الدراسة القيمة.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ١٤٣٦/٥/١٠هـ

الموافق ٢٠١٥/٣/١م

****

مقدمة

أنْ تكتب في شعراء الكويت أو كتّابه ومثقّفيه..، فإنك حارثٌ (في وادٍ ذي زرع) يفيض غلالًا وفيرة تضوع أضاميم جمالٍ، ومنائر عِبَر، وغِمارًا من التذوق الأدبي المترامي الأبعاد.

ذاك ما اعتراني وأنا أُقلِّب صفحات بعض الدواوين الشعرية التي دُفِعتْ إليّ لِسَبْر أعماقها، والكشف عن مخبوءات محاراتها الجمالية. فكانت الحصيلة دسمة لدى قسم من الشعراء، وضامرةً لدى قسم آخر. ما حدا بي إلى توسيع دائرة القراءة والتقويم، إلى شرفات التأمل والتأويل، وصولًا إلى مساقط الجمال، أو وجوه التعثر، حيال هذا النتاج المتعدد الأطر والمذاقات.

ولي مع الكويت، ونقاء سرائرِ كتّابها وشعرائها، غير صلةِ ودٍّ وتعاون، توطدتْ أسبابهما على مدى عقود من الزمن، قمتُ فيها بنشاطات مختلفة بين ندواتٍ ومشاركاتٍ احتفالية موسمية، ولجان تحكيم لجوائز الشعر، والبحوث الأكاديمية، إلى جانب العديد من المقالات والقصائد التي نشرَتْها – ولا تزال – مجلّتا «العربي» و«الكويت» وغيرهما، ما جعل مني أحد المطّلعين المتابعين للحركة الأدبية والثقافية في هذا القطر العربي الشقيق..

وإذا بي، وبصورة عفوية تلقائية، أُقْدم على دراسة سبعةٍ من دواوين الشعراء المعاصرين، أربعة منها كانت موضع تكليف، والباقي، اختيارٍ ذاتيّ مما توافر في مكتبتي العامرة، راغبًا في المزيد، إذا انفسحَ العمر، وتزوّدتُ بنتاجات شعرية جديدة.

سلكتُ، في دراستي لهؤلاء الشعراء، سلوك الباحث المتأنّي، والغائص السّابر، مناسيب الإبداع الجمالي [جمع منسوب]، وفقًا لحاسّة الذوق الأدبي المرهف التي أتمتّع بها... وهي خلاصة طوافٍ طويلٍ يزيد على نصف قرن، استجلَيْتُ فيه كوامن التراث

الأدبي واللغوي، منذ فجر انعصار القريحة الشعرية، وتفتح براعم اللغة والأدب، وقد أرْبَتْ على عشرات الألوف، بل مئاتها، من مختلف مكونات البيادر المعرفية المتعددة الوجوه والأنواع، أثمرتْ عمّا يزيد على السبعين مؤلفًا وعنوانًا من كتبي المنشورة، فضلًا عن عشرات أخرى: ما بين مطبوع ينتظر الصدور، ومخطوط لا يعرف إلاّ الله مصيره..

فكنتُ أقِفُ عند كل مَلْمح شعري مؤاتٍ، أو صورة خالبة، أو مغزولٍ عاطفيّ تسِحُّ له المزْنُ الربيعية، فينسابُ القلم على هدأة التناغم الداخلي، مُضْفيًا على الصّنيع، بريقًا آخر من فرط الإعجاب والتجاوب اللذين يراهما بعضهم، إفراطًا ومبالغة، وما هما كذلك..

كما وقفتُ، بالمقابل، عند أشكال الانحراف والهبوط الفنّي، واقتراف خطايا اللغة والعروض، والنظْم التقريريّ المباشر.. فأرْخيت العنان لقلمي، مستوقفًا الشاعر، مسائلًا إياه عن هذا الدرْك الذي وقع فيه، ناقدًا، أحيانًا، الجهة التي منحتْه هذه الجائزة، أو تلك المرتبة، وغير ذلك من عبارات الإطراء الفضفاض.. مُطلقًا عناوين وصفية في رأس الدراسة والتحليل، من مثل:

إبراهيم الخالدي: شاعرٌ حداثيّ، أو: حمّود الشايجيّ: العاشق الملتاث، أو: نشْمي مهنّا والشعر الحلزوني، أو: سالم الرميضيّ: شاعر البريق الخلَّبي.. إلى جانب أوصاف أخرى توّجتُ بها عناوين معالجاتي النقدية، حارِصًا على لطف التناول، متحاشيًا كلّ رأي أو حكم مزاجيَّين إلا ما كان انطباعًا نابعًا من أعماق البصيرة النقدية الذوقية، راجيًا، من الشعراء الذين درستُ، حُسن الرضا، وجميل التلقي..

سائلًا الله العليّ القدير، نصوع الرؤية، وثقابة الموقف، ودوام حاسّة الذوق الجمالي لكل أثر إبداعي.

عفصديق/ الكورة

التاسع من نيسان ٢٠١٤

الموافق ٩ جمادى الآخرة ١٤٣٥ هـ

****

إبراهيم حامد الخالديّ
شاعر كويتيّ حداثي أصيل

(الحَداثةُ والحُدُوثُ – في اللغة – نقيضُ القُدْمة. والحُدُوثُ: كونُ شيءٍ لم يكن. وأحدثَهُ اللهُ فحدَثَ. وحَدَثَ أمرٌ أي: وقعَ.

وحَداثةُ السّنّ: كناية عن الشباب وأول العمر. والحديثُ: الجديدُ من الأشياء)

(انظر لسان العرب: [حدث]، وفيه كلام كثير ومعان أخرى، لا تعنينا هنا.)

الحديثُ – إذن – نقيضُ القديم، والحديثُ أيضًا، الجديد، وهو كذلك: المُبتكر الذي لم يكن له وجود .. والحديث: الجديدُ، والحديث السنِّ، الفتى الناشئ.. هذا في اللغة.

أما في المصطلح الأدبي الفنّي فهو: النتاج الذي ينتسب إلى عصره، لغةً وبيانًا وفكرًا وأسلوبًا وإيحاءً، من غير أن يكون نقيضًا لأي نتاج أدبي قديم قد يحمل معاني وإشارات وإيحاءات لا يطويها الزمن، فتظلُّ حاضرةً معبِّرة عن الوجود، وحاضرة في النفوس على مدّ الدهور. لكن هذا النتاج صيغَ وأُعِدّ لعصره وبيئته بعيدًا عن أساليب القدماء وتصوراتهم وتقاليدهم التي اتبعوها جيلًا بعد جيل.

ومن هذه التقاليد – في الشعر – الحفاظ على الأوزان الخليلية، وشطور أبياتها المتّفقة الرويّ، وعدم الإخلال بالنظام العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومناسبة اللفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية، وغير ذلك من الشروط والمقوّمات التي وضعها القدماء وعلى رأسهم أبو عبادة البحتري (ت ٢٨٣هـ/ ٨٩٧م)

إمام مدرسة عمود الشعر.. ثم اتّسع إطار الحداثة ليشمل الإغراق في الغموض لدرجة الإبهام، واستغلاق المعنى، والتهويم، والهذيان في الشعر، وتفجير اللغة بما لم نعهده من الألفاظ والتراكيب، والعبث بكثير من القيم والشعائر الدينية تحقيقًا لمذهب الحرية التعبيرية، وصولًا إلى ما لا حدّ له من تجاوز الحدود والأعراف الأدبية والاجتماعية؛ ولا ننسى التخطي الأدبي الذي جعل من النثر شعرًا، ومن الشعر العروضي الخليلي نسقًا باليًا أكل الدهر عليه وشرب.. فكانت لنا ما سُمي بقصيدة النثر..الخ.. ولا ندري ما ستؤول إليه الأمور، في مقبل الأيام..

تلك هي معالم الحداثة الشعرية لكل ما بلغته في عصرنا الحالي من تطورات وتحوّلات فيها الجميل المدهش والبديع المعجب، والنافر الخارج على كل محتمل مقبول.. كما سنرى مع شاعرنا الكويتي المعاصر إبراهيم الخالدي المولود سنة ١٩٧١، وبخاصة ديوانه الصادر حديثًا في الكويت: «ربما... كان يُشْبهني»..

آفاق الحداثة الشعرية في الديوان

انتماء الشاعر الحداثي المبكّر

منذ السطور الشعرية الأولى، نكتشف حضور الشاعر، وبديع شعره، صورًا ولغةً وعروضًا وخيالًا. ينتسب شعره بعامة، إلى المدرسة الشعرية الحديثة، بعيدًا عن الاتّباعية وأسلوبها المحافظ على مرّ العصور. فهو حداثيّ قلبًا وقالبًا، نتحسّس في شعره فكرًا وجوديًّا ماثلًا في ضميره، يصل حدّ التألم الحالم الذي يبعث في القارئ قشعريرة تنقله إلى آفاق من الغموض الفني، والدهشة التي تصل إلى الانعتاق من واقع مثقل بالتقاليد والأعراف، ونمطية من العيش الرتيب، معانِقًا سُحبًا من البحران الموغل في ذاتية مترجحة بين الوعي الذي يُمسك جيدًا بزمام النظم العروضي السليم، وربط عناصر القصيدة ربطًا متناغمًا لا نكاد نجد فيه خللًا يذكر، وبين اللاوعي الذي تنبعث منه الرؤى الجمالية المتوازنة المتهادية الخُطَى والإيقاعات... فإذا به يتمتع بمعجم

لغوي خاص، له دلالاته الخاصة وإيماءاته الخاطفة، جانحًا في كثير من القصائد، إلى عالم من الصور والتأملات البديعة ومجازات التعبير، متّشحًا تارةً بغموض فنّي موحٍ، وتارة بغموض لا نهاية له، وقد بُنيت قصائده بعامة، على موضوعات جديدة، يدلُّ عليها العناوين اللافتة، التي راوحت بين عنوان الكلمة الواحدة – وهي كثيرة جدًا – وعنوان الجملة الطويلة، وهذا غير مألوف، ولا غبار عليه، مثال: «لِلكرز والدموع.. ما رَفَا الغيثُ من مسافة» (ص ٦٥)، أو: «فيما يتعلّق بقطار طنجة – الساعة الخامسة صباحًا –» (ص ٧٧).

ولا ننسى عنوان ديوانه: «ربما.. كان يشبهني» الذي لم أجد لمعناه، أو لفظه أثر في جميع قصائد الديوان، ولم يسعنا التكهن أو حتى التوهم، بما يعنيه ويرمز إليه.. ومن الأمثلة الحداثية التي يَعْبق بها ديوانه، هذه المقطّعات الوامضة:

١ - مقطّعة «موت» ذات الستّة أسطر شعرية:

«نموتُ بلا أسئلةْ.
ودون مقدِّمة مستفيضةْ.
نرى بين أعيننا موتنا
– كلَّ يوم –
ونمضي،..
ونحن نناقش في المسألةْ»/ ص ٩

شعر حداثي صميم، على قدر من التفكير الفلسفي الوجودي.. وهو ما نفتقده في معظم شعرنا المعاصر.

٢ - مقطّعة «قُلْ»

«قُلْ..
إنّ هذا الدرب لا يُفضي إلى بابٍ سوى التابوتِ،
واتْبعني.

ستَعرفُ أنَّ من راحوا

قد اكتشفوا الحقيقة،

واستراحوا

إنهم يتضاحكون،

ويهزأون بنا»/ ص ١١

إنها حداثية الفكر الوجودي الماثل في ضمير الشاعر.. ما أحلى الحقيقة، ولو كانت مُرَّة كالحنظل!

٣ - مقطّعة «وطن»

«كان طفلًا بين أطفال البلادْ.

ارتوى من بعد جَدْبٍ،

فغدا بيْدرَ قمحٍ للعبادْ.

ليتَه قد ظلَّ طفلًا.

كم يموتُ القمحُ أيام الحصادْ!»/ ص ١٣

أيُّ عِبْرة خاطريّة تلفُّ السطر الأخير؟! وكم من العَبَرات المجازية المحبوسة في الأعماق، تجري على خدّ الزمن والذات؟!

٤ - مقطّعة «ذُلّ»

«نام كالقطِّ عند حذاء الطريقِ،

وأسْبَلَ عينيه لِلُّقمة الحافيهْ.

دسَّ وجهَهُ في السائرينَ،

وعاش بأكفاننا،

وتوارى عن الميتةِ الساميهْ!»/ ص ١٧

٥ - مقطّعة «زاد»

«تزوَّدْ بنصف قصيدةْ.
يقولون..
إنّ القصائد تُزْهر خبزًا
ونحن يتامى،
ويَدْري الرصيفُ، وقيظُ الظهيرةِ
أنّ اليتامى..
هم الجائعون.»/ ص ١٨

ولو راجعنا تاريخ نظم هذه المقطعات لفوجئنا بحضور الإبداع المبكِّر في قريحة الشاعر الخالدي. فعلى سبيل المثال، إن مقطّعة «موت» التي نضحت بقوة، بالفكر الوجودي، نُظمت سنة ٢٠٠٠، والمقطعة الأخيرة «زاد» نُظمت سنة ١٩٩٣، وعمر الشاعر آنذاك اثنتان وعشرون سنة، (الشاعر مولود سنة ١٩٧١).

وسنجد قصائد أخرى نُظمت في عمر مبكِّر، رشح منها التأمل الوجوديّ، والتحسّس السريع لمظاهر العصر ومعالم الحداثة والتكيف المطّرد مع الأشياء، نتبيّنه في اختطاف الصور والإشارات البديعة التي صاغ بها قصائد شتى من مثل «درس»/ ص ١٩، التي ذكر فيها حكاية «عرّافة غجرية» قرأتْ بَخته على رصيف صخرة «الروشة» في بيروت قائلة:

(لا تكتب شعرًا في حُبّ امرأةٍ ضاعتْ،
اكتبْهُ لأحبابٍ سيضيعون غدًا)
... ثم انطلقت في الموجْ!»

صورة خاطفة بديعة وحداثة ممهورة بالسرعة القياسية التي تنطبع فيها اللحظات الهاربة.. إن ما تمثّلتُ به من مقطعات حتى الآن، إن هو إلاّ نوع من الشعر الذي ينتمي

إلى الوجبات الوجدانية السريعة التي تسدُّ الرمق، وتُذكي الأمل بمواصلة القراءة والتأمل، من غير نَصَب وغير تُخمة في طعوم مائدة الشعر المشبعة بالدسم.

٦ – **ومن هذا القبيل قصيدة «وجهٌ... مدينة»** المشكّلة من بضعة أسطر من النقْر على أديم بعض آلات الإيقاع الموسيقي من دُفٍّ وطَبْلة، بمصاحبة آلة نفخٍ قصبيّ منفردة:

«لكَ الأرضُ:

من خَصْلةٍ في الدروب،

إلى خصْلةٍ تستفزُّ الجبينْ.

أتبحثُ عن موطئٍ للحروفِ

تحطُّ الرِّحالَ على ضفّتيْهِ..

أجِبْني!

فإني زرعتُ تقاسيمَ وجهي..

ديارًا لِتيهِ السنينْ»/ ص ٣٣

ونقع، في موضع متقدم من الديوان، على طوافٍ رؤيويّ ترنّحت آثاره تحت وطأة الرياح التي لم تخلد إلى الراحة منذ مئات السنين، عنيتُ قصيدتيّ: «الأقدام بين المدينة والشام» و«الفتى الهاشمي».

٧ – حاول الشاعر في القصيدة الأولى: الوقوف بوجه التيه والبُحران السديميّ، فانتصبَ شامخًا عند شبابيك عذارى الشام، فغرّد وباح ببعض أسرار الهوى الهاجع في فيافي فؤاده المثقل بأورام التباريح المتراكمة فوق الأزمنة.. حتى إذا وصل إلى كثيبٍ حجازيّ، تسرّبت رياح نجد، فحملته إلى أودية التيه وقطرات من أضواء الفجر تُومض من بعيد.

«سـلامٌ عـلـى ربـوةٍ فـي الحـجـازِ

غـنـمْـتُ ثـراهـا غـداة المـغـازي

تــركــتُ شــبــابــي عــلــى راحــتَــيْــهــا

وأفــنَــيْــتُ بــعــضــي بــعــشــق الجــــوازي

هــو الــعــمــر ثــلْــثٌ، فــإنْ راح ثــلْــثٌ

فــثُــلْــثٌ يُــعَــزِّي، وثــلــثٌ يــوازي

كــــأنَّ الحــــجــــاز قــنــاديــل فــجــر

تُــبــلِّــلُ شِــعــري، وتُــغْــري ارتجــازي

ســــلامٌ عــلــيــه.. ســــلامٌ عــلــيَّ

وبــعــضُ الــســلام رســولُ تــعــازي»

ص/٩٦

٨ – وأما القصيدة الثانية: فكانت طوافًا وئيد الخطوات، بطيء الحركة، مخرتْ فيه سفينة غربة الشاعر، معظم الربوع العربية والإسلامية القديمة، وصولًا إلى مشارف العصر الحديث؛ ليجد الشاعر نفسه، مشتّت الهواجس والرؤى، حبيس الآمال، محاولًا التجاوز والتخطي.. وهيهات.. فقد عاد من صحاري التاريخ إلى ذاته والدمع البارد ينسكبُ على أضلعه. ومع ذلك فهو لا ينفك يحزن ويغترب وينْحُل مع كل خطوةٍ في دروب البحث عن صهيل الخيول الضابحة مع الفجر من غير ملل ولا نصَب:

«عاد من حيثُ جاء

الفتى الهاشميّ النقيُّ الرداءْ.

كان في مصرَ، والشام، والنهروانْ،

وكان إمامًا بقصر الخليفة حينًا،

وسجْنِ الخليفة حينًا،

وفي مِعصميْه بلاءٌ بيوم حُنَيْنٍ،

وفي مقلتيه حنينٌ لكربِ البلاءْ»/ ص ٩٧

غُربتي من شتاتِ الخيولِ ضحى الحرب أمسْ.

(...) ولما تمادى:

همَى،
فارتعشتُ
وعدتُ وحيدًا إلى أضلعي
باردٌ دمعها
انسكبتُ»/ ص ٩٩ - ١٠٠

الغموض الفني الموحي

في ديوان الخالدي كوىً شعرية وارفة الوحي والإيماء إلى أمكنة لا نصل إليها إلاّ على أجنحة الخيال، وهذا مبعث غنىً فكريّ وتأملي يزيد في ثروتنا الإنسانية والنفسية، نقع على ذلك في غير قصيدة..

١ - في قصيدة «ظلّ» يلجُ الشاعر سرداب الغموض المفضي إلى كوة نورٍ بعيد لا نهتدي إليه إلاّ بعد تجذيف طويل فوق يمّ التحسّس المتقد، حيث ينبغي الإبحار إلى نهاية النفق وصولاً إلى ذات الشاعر، وحقيقة وجوده وكيانية هذا الوجود:

«**ظِلٌّ يلهثُ في الشارعْ**
قزمٌ..
يُربكهُ الطول الفارعْ.
أحيانًا.. يتطاولُ حتى يلجَ الغَيْمْ.
ظلٌّ درويشٌ يخجلُ من ظلِّهْ.
أعرفُه..
ما زال يرافقني منذ نعومة أظفاري.
يتشبّه بي
يلبس أثوابي
ويُقلِّدني حتى في إلقاء الشعر.»/ ص ٢٩

كم يكون التجذيف جميلًا وعذبًا عندما لا نواجه ريحًا زعزعًا أو إعصارًا مروِّعًا، فالشاعر هنا يترنم في تصوير ذاته كما يراها في ذاته، ويتحسَّسها في وجدانه ومسيره المرسوم منذ طفولته.. و(القَزْميَّةُ) ليست بالضرورة، قِصَرًا أو ضآلة حجم، وكذلك (الدروشة) ليست مَسْكنة أو وضاعة قدْر، إنّهما فوق ذلك، وأبعد، قد تكونان اليُتم الذي يعيشه في زمانه الرديء وبيئته المتصدعة التي انعكست فيه، ضعَةَ قَدْرٍ ورقّة حال:

ظلٌّ درويشٌ يخجل من ظلّهْ

تعبير مبهم المعنى المباشر، بل لا سبيل إلى استيعاب مدلوله بالشرح اللغوي والتفسير الشعري المألوف.. لا بد من اختراق الدلالات المعجمية إلى بواعث الأحوال وأصدائها في جنبات الذات..

٢ – وفي قصيدة «الشارع»، غموض فنّي موحٍ، على قَدْر من اللااستقرار في رسم الصور والهيئات المكوّنة داخل الجمل والعبارات:

«**الشارعُ:**
كعكةُ ميلاد الليلْ»/ ص ٣١

مطلع مُدهش الإيحاء، من غير اضطراب أو تيهان في التأمل.. كلمات أربع تحتاج إلى كلام كثير يُنثر على القرطاس لفكّ رموزه وظلال معانيه الداكنة. ولنتابع خطوات الشاعر داخل أسوار أخيلته ومنافذ تفكيره:

«**مَنْ ينفخُ في أعمدة النورِ،**
ويشربُ نَخْبَهْ؟
يا عَمُّ..
متى تطفئ أسرابَ الشمعِ،
وترحَلْ؟

ومتى تكشفُ عن ساقيْها الأسوارُ،
وتَسقط أغلالُ الباب المُقْفل؟

(...) لكنك كلَّ مساءٍ
تغفو منطفئًا
منكسرًا

تَنبذُك الأبوابُ
وتجْفوك الغيدْ.» /ص ٣١ -٣٢

يستحيل علينا الشرح والفهم لما حملته السطور.. هذا الشعر لا يُشرح، ولا يُفهم. إنه النوافذ المشْرَعة على كل الدروب والممرات، من غير تقييد أو حظر، ما عدا الهذر والهذيان في سلوك الدروب والممرات.. أي لا بد من التوازن وعدم السقوط في هوى (ج: هوَّة) التخريف العبثي.

لنا أن نتخيل موكبًا من السمّار الحالمين بوليمة من أطياب الخمور والقطائف.. أعدّتها حورياتٌ من جزر مرجانية بعيدة، جئن على أجنحة من نور الغسق وأضواء النجوم.. ولنا أيضًا أن نتخيل الآثار التي تُخلِّفها هذه الحوريات من عتمات الوحدة بعد الغياب ومدرَّجات الانكسار وانطفاء الحبور في كل الجهات..

ذاك هو الشعر الرمزاني الذي لا نكاد نعثر عليه كثيرًا في شعرنا المعاصر..

القريحة المؤاتية وانسياب الرؤى

لا أكاد أجد في شعر الخالدي أبياتًا مرصوفة، ومواويل منظومة، تفترّ عن وضوحٍ ناصع وبيانٍ مرصّع بالمحسنات البديعية والأسجاع الهمذانية..

إنني، في الغالب، مع انسيابات رؤيويّة يتدحرج فيها الخيال على بُسُط من حدائق أزهار الربيع المؤرّقة على الدوام بصحو لا يُفيق إلاّ على ضوضاء من زخّات الندى المشرق من غير أضواء، الناهض من كبوة القوافي المثقلة بالرنيم الشعري الرتيب؛ ذاك ما خامرني حيال عدد من قصائد ديوانه الموشومة بفتوّة العمر وصباه، وبواكير تجاربه الشعرية، باستثناء عدد قليل نظمه في مطلع الأربعين..

١ - «شروق» (منظومة سنة ١٩٩٢)

«كان الصبحُ تألُّقَ ذكرى
بين الحجرات المخبوءة في سارية الليلْ.
كنتَ الخيلْ.
(...) كنتَ تُفتِّش في بستان العشْق:
عن الوطن/ الناسِ/ الشِّعرِ/ السُّحُب الغارقةِ/ البابْ.
كنتَ قصائدهُم.
كنتَ مراجيحَ رؤاهم.
كنتَ صباحَ الأحبابْ!»/ ص ٣٥
جميلة جدًا حبَّاتُ الندى اللؤلؤي على أطراف الغصون والأوراق!..
نِعْمَ السلاسةُ والقريحةُ المنسابةُ بخفاء بين الأشياء!
نعْم القطفُ البيلسانيّ الخاطف!
نعْم الشعر ونعْم الأداء والترنم الذاتيّ!

٢ - «رحلة الغربة والفاقة» (نظمت سنة ١٩٩٣)

النصّ خطاب إلى من سمّاه (عبْدَ الناقة)، والغربة الذاتية تلفّه وتكاد لا تفارقه، وأما الفاقة فقد انصهرتْ في أتّون الرؤيا الحزينة الماثلة مع كل خطوة يخطوها في درب الحياة:

«شَفَةٌ تسْتبقُ الخطوَ لتهتِف قبلكَ بالعشقْ.

الليلُ مخاضُ الشمسِ
افتضَّ البدرُ بكارةَ ظلْمتنا،
وهديرُ الغربة ما عاد نشيجًا..

(...) آهٍ.. يا عبدَ الناقةِ

اِجمعْ أشلاءَ الرمل لنزرعَ دربَ العودة.

ادخلْ في صدري، واتْبعني
كلُّ بذور الرمل ستُنبتُ أوطانًا للفقراءْ.
حين يجيء البردُ..»

يكاد الرمل لا يفارق أروقة القصيدة.. تلك هي هالة الضوء التي ترافقُه، وذلك هو هالُ الشعر المتجدد في الأبهاء!

ومثل الرمل، الحزنُ الذي أضحى مطويَّ أحاديثه وحكاياته:

«سأنسجُ من حزني ليلًا وغطاءْ
وسأرسم للنجمة نورًا،
وعيونًا مُبصرةً وسماءْ.

آهٍ.. من حزنكَ، والليلُ حديثْ.
أوَ تعرفُ أنَّ الليل حديثْ؟
ونجوم الليل حديثْ؟
وبناتِ الليل حديث..
لحديثٍ شتويٍّ محروق؟.»/ ص ١١٤ - ١١٦

٣ - بطاقة وداع لصديق (نظمت سنة ١٩٩٢)

في هذه القصيدة التي لا تُشبه في شيء مراثي الشعر العربي عبر العصور، لأن المشاعر التي اجتاحت شاعرنا، كانت أكبر من أن تؤطّر في قوالب المدح المناقبي المأثور، وألوان التحسُّر الذاتي الإنشادي الذي تدفّق بها شعرنا العربي..، فانسلخ الخالدي عن ذاك النهر التأبينيّ المتدفق، إلى رؤاه التي انسابت على هواه، متدثّرًا بنوازعه المتفتّحة زهوًا على حِنّاء العشب:

«صار بوُسْع الحِنّاء على الراحات بزهْوٍ
أن يُعْشبَ نقشًا،
ويُخيط البحرُ شواطئه باللؤلؤ والمرجانْ.
وأخيرًا وصل الفجر لمرفئك الليليّ،
فغنِّ

(...) قَبِّلْ لي جبهة كل امرأة
لا تلمحُ في الأسماء سوى ألغازٍ دهماء.
وارقصْ بثُمالةِ جرحكَ
للغفوِ..
بليْلٍ لا يسأل من يبكي في الجهة الأخرى

تراكيب، وصور غير مألوفة – وقد لا تكون سائغة – لكنها مفعمة بالحزن الليليكيّ والكآبة المغتسلة بمياه الخلجان البعيدة..

قَبِّل لي شفتيْها
خدَّيْها
وحِّدْ كلَّ مثنًّى فيها
فاللذة، والوحدة في الحب سواءْ.

هي المخيّلة الخلاّقة التي جعلته يبدع هذه الصورة التي لا تخطر على بال: حيث توحّدت الثنائيات التي يتألف منها الجسد النابضُ بالحياة.

ماذا تتوقّع منّا
أكثر من وردٍ جوريّ وبطاقات وداع؟

اِرحلْ..
فالأحلام قوافلُ تَتْرى
تتوقّد عشبًا، ومياهًا، ومَراع.

غيِّر أعتاب الدارِ
لِتعرفَ أنّ الشعراء لهمْ وطنٌ داخِلَهمْ.
يَغْسِل أحزانَ الكلمات، ولَعْثَمَة الأوجاعْ.»/ ص ١٦٢ -١٦٤

تفتّح الحرفُ في خيال الشاعر وقريحته، فأنْبت قوافل تترى.. وأعشابًا أمرعتْ بها حقول الماء والينابيع..

وكذلك، تولَّد من رحيل الصديق، وطنٌ آخر، أنجبته غربةُ الرحيل، في قلب الراحل، ليمتدّ إلى وجدان الشاعر

«**اِرحلْ.. فالشعرُ حوانيتُ الغُربةِ**
في ذمّة تاريخٍ..
قد صار بلا ذمّةْ!»/ ص ١٦٥

٤ - الغيْم الطّهور (نظمت سنة ٢٠١٠)

قصيدة متهادية الأعطاف، تشاكل فيها الحزن الداخلي والإيقاع الهادئ المتّزن، وانطوت المشاعر على رؤى رقيقة الحواشي عبر المقاطع الخليلية النظم، المتحررة التوقيع، المؤاتية القوافي..

كلّ ذلك يؤكد شاعرية أصيلة ومَلكةً نظميّة رفيعة القامة، من غير تكلف وغير اتّباع رتيب، قلّما تخلو منه قصيدة عمودية، فإذا بإبراهيم الخالدي، بعد عشرين سنة تقريبًا من النضج والتعمّق، ينظم أشعاره وينسِّق أزهار مشاعره، ويَضْفرُها في أضاميم منسّقةٍ شجيّة اللحن. وقد أهداها إلى والده الراقد في سرير المرض:

«هذا، وأنت تؤرجح الدنيا
وحيدًا. ذاهلًا. عمّا يدورْ.

(...) مَعَنا.. على نأيٍ
وقُرْبكَ مُغْرقٌ بُعْدًا
كأنك غربةُ الأسماء في جسد الدهور

(...) عَبثًا.. تُعيد ملامح الأيامِ
تكسو صُفرة الأوراق خُضرتها
ليجري الماءُ وسْط الساقيهْ..

جعل حياته وتجرُّدَ طاقاته الجسدية – بعد رقادٍ سريريّ طويل – سبيلًا إلى اخضرار أوراق الخريف، وصولًا إلى تدفق الأمواه في السواقي..

هذا، وأنتَ تُرَجْرج الأوقات
ملْتفًّا بغيهب تِيهكَ المنذور
للغيم الطَهورْ.»/ ص ٤٧ – ٥٠

لم يشأ الشاعر أن يقف عند ملمح واحدٍ من سُقمه الشديد، بل انْسلخ إلى شموخه وكبريائه التي ارتقتْ إلى مقام الغيوم المتسربلة بطهر الغيث ونقاء المطر.

● المجاز الرمزيّ البليغ

تبدّى، بخاصة، في قصيدة «البَخَتْري» الغزلية التي وشَمَ الغزلَ فيها بالتغنّي بجماليات (البختري): الزهرة البريّة المعْطَوطرة الأريج المختلط مع زخّات الأمطار على كُثبان الرمل الصحراوي.. بديعٌ هذا المجاز الرمزي المترامي الفَّوْح والضَّوَعان.

كلُّ ما في القصيدة جميل، باستثناء كلمة «البختري»، العنوان/ الرمز، والتي لم يَسُغها اللسان، وإنْ أفاض الشاعر عليها من لطيف الصور والرمز البديع الذي استعاره لإكساء المرأة المحبوبة هنا، كُسْوة الزهرة البريّة.. ليتهُ اتخذ زهرةً أخرى أرقّ لفظًا، لكانت أبدع بكثير!..

«لِلْبَخَتْري:

زهرةٌ برِّيَّةٌ زرقاءْ.

زهرةٌ تسقط في الوسْم..

إذا ما ذوَّب الغيثُ فساتينَ السماءْ.»/ ص ٥٧

أفسَدتْ لفظة (فساتين) روعة الصورة العامة للزهرة، ولرمزيتها الأنثوية؛ ذلك أن إضافة (الفساتين) إلى السماء غير مؤتلفة.. فالفساتين لا تُذوَّب، ولها شؤون ومذاقات أخرى..

وفي سياق القصيدة نلحظ بوضوح مهارة الشاعر في صناعة العروض الشعري، وبخاصة في التدوير بين التفاعيل والأسطر، وهو دليل على طول باع الشاعر في الصنعة الشعرية ومؤدياتها البيانية والفكرية. وفي المثال الآتي نجد تدويرًا طريفًا ويكاد يكون غير مسبوق؛ إذ دوَّر آخر تفعيلة من الرمل (فاعلاتن) في السطر الأخير من المقطع المفعَّل، مع أول بيت عمودي ذي شطرين، والمعتاد المألوف تدويرٌ بين سطور الشعر الحرّ ذي التفعيلة الواحدة..

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

وحِداءُ الخيْل إذْ يَغْزون قومًا في الضحى

تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

والعِزُّ لا يُجْنى بمالٍ يا فتى والحمدلله على تَمْرٍ وماءْ

ويمكن اعتبار البيت العروضي العمودي على بحر الرجز (مستفعلن) ثلاث مرات لكنه بذلك يخرج عن بحر الرمل الذي نُظمت القصيدة كلها على تفاعيله. هي الحداثة الشعرية التي تمسُّ كل شيء في القصيدة الحديثة: أفكارًا، ومفردات، وعروضًا، وتفاعيل، وقوافي، وصورًا وايحاءات غريبة لا يهمُّ الشاعر ما إذا وافقتْ ذوق المتلقّي أو خالفته، وهو ما حرص الخالديّ على اتّباعه في مجمل شعره المفعّل، بينما أخلّ بذلك في معظم شعره العمودي ذي الشطرين، كما سنرى في فقرة لاحقة.

● تجارب معمّدة بالأصالة والإخلاص الفنّي

قصدتُ من وراء ذلك، عدة قصائد تغمَّست بمداد أرجوانيّ وجدانيّ ملتهب أذكته التجربة المُعانية المتنامية شيئًا فشيئًا في أجواء من التأثر الوجودي في غير اتجاه.

أ - تجربة جنسيّة فسيحة الأرجاء

تجسَّدت بخاصة، في قصيدة (ذكر وأنثى) (١٠٧ -١١٢)

(ذكر وأنثى) عنوان شرعي لا علاقة له بالشعر والتجربة الشعرية.. وأُفضّل أن أسمِّيها: (محاريب الشهوة).

لأنّ القصيدة رسمت الدروب والممرات، وكلَّ مواسمِ اللهبِ الجنسيّ المتوالي عبر المواسم والفصول، والوجعِ الذي خبا فيه ألق اللذّة، واستحال سُعالًا حاقدًا يمجُّ الحقد والغباء، ويتدثّر بالحماقة والملوحة الجحيميّة.

«غانيةٌ أنتِ؟
ما أغباني؟
جرَّدت المتجسِّد في ذاكرة الصحراء سبيلًا للبدءِ
وأشبعتُ المختَصَر الباهت شرحًا

(...) غانيةٌ؟
كيف تبدَّل ماء اللذات جحيمًا.
أمْقتُه.
أمقته الآنَ، وكنتُ أساقيه المَدْحا

غانيةٌ
مالحةٌ أرضُك
كيف تورَّطتُ بغَيْهَبِها؟»/ ص ١٠٨ - ١٠٩

وفي الطريق اهتزَّ أفقُ التأمل والاستحضار، فأظلمتْ الساعاتُ، وخبا قنديلٌ، وانطفأ سراج:

«كانت قامتُكِ القصَب المغموسَ بزيت اللوز، وشَهْدٍ
وعناقيد اللبن المنسابةِ مُدناةً إليَّ».

إنها تجربة حارّة الطعم، مُرّة المذاق، لكنها أزهرت قصيدة أبهى من نعيمٍ خاطف..

«كلُّ الأغصانِ ظلالٌ،
وأنا، أحرقتُ الغابات،
وما أبقيتُ لشمسٍ تتلظّى شيّا

(...) هل كان جريئًا، فتمَادى فاقتصّ، وساورَ ما راعَهْ؟
أم صادفَ حرفًا شَتْويّـًا فتدثَّر عُرْيًا أضلاعَهْ؟»/ص١٢٢

ب - تجربة ثورية قومية

تجسَّدت بخاصة في قصيدة «التجربة الأخيرة» (ص ١٤٤ – ١٤٧)

إنها أغنية ثورية حماسية مكتنزة بالمعاني والأحلام، والمشاعر القومية الملتهبة..

كلُّ ما في القصيدة معصور من جوارح لا تعرف سوى التداعي، وتلبية الأشواق المحتدمة في الأعماق:

«جَرِّبْ رصاصَكَ حين تصطدم الحروف بخُوذة الجنديّ.

كي تُصغي لك الدنيا، وتنتبه العقولْ!»/ ص ١٤٤

تحوَّل الرصاصُ إلى أوتارٍ تَهَبُ الحياة، والغدَّ الوضّاء، للذين يسعون إلى حياةٍ خلف هذا العالم المعْتلّ:

لم يَتركوا لكَ فرصةً!

أفلا سوى الجسد الطريِّ يُبعثر الأشلاءَ

يقتحمُ الحَصارْ؟

جرِّب رصاصَكَ:

رَشِّقِ الليلَ المداهمَ،

وافتحِ الشبّاك للشمس النديّة، والصباحْ.»/ ص ١٤٦

كم من سعرات الثورة والحياة المتفجرة حيويّة وشبابًا، تضمّنتها كلمة «رشِّقْ»؟ وكم من الكلام والشرح الطويل اختزلته واكتنزته هذه الكلمة الرشيقة؟!

ج - تجربة روحية عميقة

جسّدتها بجدارة قصيدة «المحروسة» (ص ١٤٨ – ١٥٠)

قرأتُها جيدًا، وتأمّلت مساقط الرمز والمجاز الملكوتي الذي استعار منه الشاعر شرائح إبداعه التصويري؛ فإذا هي تُشبه القطائف التي تخبزها النسوة وتكوّرها عند عتبات نار الأفران القروية؛ قطائف محشوّة بالحروف الضوئية التي انطلقتْ منها المقادير الإلهية من قبل الخليقة والتكوين. وقد جادت قريحة الشاعر في ابتداع الهيكل الإلهي المُعجز الذي جعل من فرعون مصر، وأهراماتها، ونيلها، حروفًا كونية أسطورية لا أشمخ ولا أخْلد.

«في البدء..
تكوّنت الكلمةْ
صار العرشُ على الماء دخانًا أزرق
والأرضُ بطُهرٍ مغموسة.

في البدء..
تكوّنت الأنهارْ
أنْجبَت الأنهار ضِفافًا خُضرًا
جاء (تحتمسُ) يغسلُ أشرعة الشمسِ
ويَصنع مجدًا صخريَّ الأسفارْ

أذْكرُهُ..
كان يُدرّسني في الصف الأول..
كنّا أطفالًا..
نمضغ في الفصل حروفًا لا نعرف معناها.»/ ص ١٤٨ – ١٤٩

لقد رمزت القصيدة (بالمحروسة) إلى مصر التي دخلها يوسف (ع) آمنًا وفجَّر على يديه آثارًا وأنهارًا متدفقة بالخير والجمال ما لا يسع البشرية نسيانها على مرّ العصور.

«أدركتُ بأنّ الحرفَ يُغنِّي دفْء الحنطة والقطنِ.
آمنتُ بأن الشمس ستشرق ما دام النيل بخير.»/١٤٩

و(الحرف) هنا، و(غنائيته) أوسع من أن يشرحهما القلم ويوضح مراميهما ورمزيتهما؛ لأن المعاني التي يمكن أن يصل إليها الفكر والخيال.. لا حدّ لها. ذاك هو ما يترنّح منه الشعر الرمزاني المتحصن بالغموض الموحي والانفتاح المطلق.

هَنَات هيِّنات.. ومساءلات نقديّة

أ - في الهَنات

ما أكثر ما وقع فيه الشاعر من هنات وعثرات طالتْ؟ مثل: تشكيل الألفاظ، وصيغ الأفعال، وسلامة كتابتها الإملائية، والتي لو أنعم هو النظر فيها وراجعها جيدًا، لتداركها، ولا يعْقل أن يقع ذلك منه عن جهْل أو تقصير.. اللهم إلاّ الأخطاء الشائعة التي قد يقع فيها الكبار والصغار من الكتّاب والشعراء؛ نتيجة ثقافة متوارثة درجوا عليها في تشكيل بعض الكلمات وكتابتها، من مثل (الخُطا: جمع خطوة) فتكتب غالبًا بالألف المقصورة (خطى)، و(شذا) كذلك بالألف المقصورة (شذى)، و(ذُرا) وقس على ذلك...

والذي وقع فيه الخالديّ بكثرة، فتْح همزة (إنّ) بعد فعل القول.. وَرَدَ ذلك مرارًا في ديوانه.. وهناك عشرات الأخطاء الطباعية التي كان عليه مراجعتها وتصحيحها، وقد بلغت رقمًا عاليًا جدًا يفوق الخمسين مرة لا أرى من الجائز إثباتها هنا؛ لأنها ميسورة الإدراك للقارئ النبيه.

ب - في المساءلات النقدية

نَعْبر هنا إلى الأجواء التي تدور في فلكها قصائدُ ومقطّعاتٌ نشزَتْ عن مدارات التناغم العام، والتآلف الذاتي الذي يُحدثه الانسجام الداخلي ما بين فقرات القصيدة من جهة، وعنوانها ومحتواها العام، من جهة ثانية، والخروج عن السياق الذوقي الذي يقتضيه النص الشعري، من جهة ثالثة.. فنمرّ على قصائد مُعْتِمة الأرجاء، موصَدة المنافذ، أو خالفت الذوق الحسّي المؤدّي إلى هاوية لا قرار لها؛ وغير ذلك مما رصده القلمُ والذوق النقدي في عدد من القصائد الناشزة..

قصيدة: «لِلكرز والدموع.. ما رفا الغيثُ من مسافة» (ص ٦٥ –٧٠)

عنوان مُعتم الوقع، لا هوية له.. لماذا هذا التقعُّر في وضع العناوين؟ هل نسي الشاعر أن العنوان واجهة القصيدة وعطرها الذي يشدُّ النظر إلى ما بعده؟ أم تعمّد ذلك ليذكر «حداثيّته» كما هي حال بعض شُذّاذ قصيدة النثر الذين زرعوا العبث المجّاني والعُتْه التصويري، الذين أفرزتهم «مجلة شعر» في بيروت طوال الخمسينيات والستينيّات من القرن المنصرم؟

واللافت المستغرب أن نقع في هذه القصيدة على تصاوير شعرية تشكيلية لامس فيها حدّ الذهول:

«لأنّ الجديلة كافرةٌ
تُشْرِكُ المسْكَ دومًا بحُلْو الخضابْ
أُحبّكِ جدًا..
وكنتِ المناديلَ مسكونةً بالدموع،
وأيقنتُ أنك مشبعةٌ بالرحيل،
ومُثقلة الغَيْم بالصلوات..»/ص ٦٥ –٦٦

وفيما خلا ذلك، لا أكاد ألمح ما يفتح الكوى نحو آفاق موحية كما رأيتُ في الكثير من قصائده وأشعاره، فنقرأ:

أتى الماءُ يركضُ.

يعْوي وراء البيوت،

استخدم (العواء) للماء، فجفا الماء عنها، وعافها؛ لأنه أصل كل حياة وصَخَب مُجلجل، ولا يليق بنا إضافة (العواء) إليه..

ونتابع القراءة:

«**تعصَّم بالجبل الكافرانِ،**

وماءٌ يُعربد دون خطايا.

- تطهَّر في حزنِ ما قد تبقّى من السائرين تجاه المشانقِ

صبْحَ انتحارٍ تلوّثَ بالأدعياء، وزيفِ السبيلْ

ثلاث غيومٍ ونَسْقُط

حتى تظلَّ الحكايةُ دون رواةٍ ثقاتٍ.

ثلاثٌ عصيٌّ

ونلحق بالغارقينْ.»/ص ٦٨

شرد الشاعر، وتاه بين غبار الخيال المشعَّث والمعوِّقات الشائكة؛ فتداخلت المعاني بالمشاعر بالألفاظ المركومة المسُوقة سَوْقَ الإكراه، (كجلمود صخر حطّه السيلُ من علِ)..

هكذا بدا لي الشاعر.. يهوي من غارب التلول والحفافي.. إلى حضيض القيعان.. لم يعد يملك قياده ولا مساره.

وتساءلتُ: سبحان اللّه! بدأت القصيدة بعنوان لا هوية له، فانسحب ذلك حثيثًا، وبتدرّج على معظم ما في القصيدة. وهي المرة الأولى التي يضربُ الشاعر في فلواتٍ خيّم عليها العتْم الشديد، فضاعت بوصلة الشعر:

«كفاكِ.
سأجعل كل القصائد في راحتَيْكِ:
دروبًا لسير القوافل نحو الربيع،
وعشب البلاد الجديدةْ.
وهذا لأنك أنثى - ككلّ الزهور -
تكرَّزتِ يومًا..
قُبيل انتهاء القصيدة.»/ص ٧٠

والحقيقة أن الشاعر هو الذي (تكرَّز)، خلاف ما يعنيه اللفظ، من طيب فاكهة الكرز الذي اشتقّ منه الفعل (تكرّز). ومع ذلك فقد دلّ لفظها على ما يشبه التكلّس.

● **«ما قاله الغيم لعباس بن فرناس» (ص ٧١-٧٦)**

تتألف القصيدة من مدخل عام وخمس مقطّعات من الشعر الحالك السمات، المختلط الطعم والمذاق بحيث لا نكاد نميز معنى أو تصورًا، عن آخر..

شيء واحد يدغدغ القارئ: هذه الأطر واللوحات التي تشكّلت منها القصيدة، من غير ربط بعضها ببعض، أو أي أفق عام تدور في فلكه؛ فالغموض مستحكم، والرؤيا باهتة القسمات. والأكثر غموضًا وحَيْرةً مضطربةً: غيابُ عباس بن فرناس عن الجو العام للقصيدة؛ لم أعثر له على أثر، وهو الرجل الرائد الذي حاول أن يطير بذراعيه، وسقط شهيدًا على أرض الحلم.

فالمقاطع مستقلة التأثير، متخبّطة التواصل والترابط مع المناخ العام.

«يضيقُ الرمل..
يدفعني إلى حُلُم يُفيق على صباحٍ ورافٍ بالشمسِ:
بابِ العابرين إلى الخلود..
قفوا.. كي أستبينْ!

ورائي حائطٌ دامٍ،
وثأرٌ تخبزُ الصحراءُ شُعلتَه
وإني للرياحِ..
-٢-
أرى في الغَيْم أرجوحهْ.
وطفلًا،
جاء يشْحذني أبًا للصبح هذا.
كي يُباهي صحْبَه الآتين بالأباء للعيدِ!..»

على هذا النمط، كل مقاطع القصيدة التي استحكم فيها الوحي الشعري الذي يتطلع إليه القارئ.. وكذلك هي العلاقات التي تربط هذا المقطع بالآخر وخاصة ما بين العنوان الغريب..، والمتن الشعري.

● **«فيما يتعلّق بقطار طنجة» (الساعة الخامسة صباحًا ص ٧٧-٨١)**

إنها نوع من الشعر السوريالي الذي يفقد معه القارئ كل معالم الأشياء وملامحها؛ ليتشكّل من كل ذلك صور معْتمة لا حدود لها ولا هويّة؛ فتقرأ كلامًا محبوكًا جيدًا، وترتاد أمكنة غريبة، ويأخذك الخيال بعيدًا، ولكن بغير قرار ولا اطمئنان.

ولنتمثَّل المقاطع الأولى، ونجهد في رسم معْلمة واحدة أو تقسيمة من تقاسيم الصور والهيئات التي صاغها الشاعر وحبكها من دون إحاطة بالمكان.

«ألا يا طويلَ البقاءْ:
يُحدِّثُكَ المستفيقُ على صدر غافيةٍ
للنسيم أريجُ جديلتها، والورودْ.

أتى من وراء التخوم،
ووشْوَشَ محَّارَهُ في الشواطئِ..

كان غريبًا
من اللوز يأتي،
ولِلَّوز كلُّ غريب يعودْ.»/ ص ٧٧

ونقرأ أيضًا مزيدًا من هذه المقطعات التي تُغرِّد في فضاء لا يتجاوب فيها أحد معها:

«وصار خريفًا عتيقًا..
مزاحُ الصحاب،
فمرَّتْ جيوشٌ
وداس عليهم نعيبُ الحروب
لتنهض حول توابيتهمْ خافقاتُ البنودْ..

(...) وحيدًا بقيتَ
ظننْتَ الطريقَ.. صديقًا سيولدُ حين تُريدُ.
تُرى..
هل نسيتَ بأنّ المحيط تسيَّدَ عرشَ البحارِ،
ونام؟»/ ص ٧٨ – ٧٩

أنا لست ضد هذا الشعر، ولا أستهجنه، ولا أُشيحُ بوجهي عنه؛ لأنه يأخذنا بعيدًا إلى عوالم لا عهد لنا بها، وهذا باب من أبواب الخروج من عالمنا الضيق المحاصر بضعفنا وأسْرنا داخل قيودنا وأغلالنا، لكنني أفضّل دائمًا غربة التصورات وشطحات الخيال الذي يفتّق أخيلتنا، وينحو بها نحْوًا استعاديًّا لتجارب خلتْ وامَّحت من صفحات الذاكرة.

ولنقرأ أيضًا، من القصيدة عينها، ونحاول تذوق هذين المقطعين الشاردين عن كل حدود التمييز بين شعر الخيال وشعر الخبال (بالباء)!

«ثلاثُ نساءٍ

يُباهين بعضًا بما كان ليلَ أمسٍ،
وما شيَّع النهدُ من راحلينَ
أتعرفُ نهرًا يُودِّع أرضًا.. يعودْ؟

تعالَ نمازحهنَّ،
فيضحكن من غزلٍ، وافتعال مشاجرةٍ.
ريثما يُودِّعُ البردُ شهوته في العروق،
ويصْدقُ وعدُ البريد:
على صدر (هذي) و(هذي)
وتلكْ»/ص ٨١

لامست السطور الشعرية حدود الهذيان. وشتّان بين رؤيا شائكة المصير، وخطوطٍ أو كلمات متقاطعة تحتاج إلى خبير لفكّ معانيها ورموزها. وما نحن براغبين في ركوب هذا المركب المضنك.

وأرى – بعد عدة قصائد مشابهة – أن هذا النمط من الشعر المعْتم/ المُقْفل بمصاريعه، قد نُظم في عمر مبكر (حوالى عشرين سنة)

فهل هي التجربة المضطربة؟!

● **«التّيه» (ص٨٨-٩١)**

إنّ فيها تيهًا آخر، وإبحارًا نحو النهايات التي ينحدر فيها الفكر إلى هاوية اللاقرار. وتتبخَّر المشاعر والأخيلة في قوافل من دخان يصّاعد في حركة لولبية لا قوام لها.

نحن مع شعر برناسيّ، سوريياليّ، رمزانيّ. لا تكاد تقع فيه على نبْضٍ وشْمٍ وقشورِ داليةٍ، حتى ينداح الكلّ في دوار لا سمْتَ فيه ولا حدود، فتبحث عن الأشياء

فلا تجد إلا الأصداء، ولا يسعُك الإعراض؛ لأن نبضاتٍ مختلجة تبقى ناشبة في فوهة الوعي والإنصات الداخلي:

«... وعام آخرٌ
يبتزُّ من جسد الفضا:
زادًا
لأشرعةٍ تسافرُ ليلة الأكفان من كانونَ
حيث نوافذُ التاريخ حُبلى
والرؤى: وجعٌ، وقابلةٌ،
فيستمع الإله الواحدُ القهّارُ
فوق الخيمة الزرقاءِ
طوفانًا من الصلواتِ.
يحبطها
فلا مَنٌّ،
ولا سلوى،
ولا عَوْدٌ من التيه.»/ ص ٨٨

لقد زجَّ لفظ الجلالة: «الواحد القهار» زجًّا، ولم أجد لذلك أي رابط أو خيط تصوّر، بين ما بعده وما قبله.. ثمّ زجّ (الإحباط) و(المّن والسلوى) من غير التحام. ونقرأ ما جاء في القسم الأخير من الصفحة:

«مساكينٌ.. همُ الشعراءُ:
مخدوعونَ/ مذْبوحونَ
منْفيون. من زمنٍ إلى زمنِ.

(...) قرابينٌ..
شعوبُ اللّه
سيدتي.
وتابوتٌ يجوبُ البحر خلْفَ الأنبياءْ»/ ص ٩١

للشاعر أن يصوغ رؤاه كيفما يشاء، ويُبحر إلى المجهول، حتى لو أنه يعرف نهايته المقْدورة؛ ولكن ليترفَّق بنا لأننا نريد أن نصحبه ونعود سالمين، لاستئناف رحلات أخرى معه ومع أمثاله!

● **«القصاص» (ص١٢٨ - ١٣٥)**

قصيدة لا هوية لها ولا طعمًا، ولاسيما هذه المقاطع الموشّحيّة العَجماء تتردّد من دون معنى، ولا رابط بما قبل وما بعد، وبخاصة عنوان القصيدة الذي لم نجد له أثرًا في المقاطع والشطور.

النص في واد، والعنوان في واد، والشاعر في واد، ونحن القراء، في «وادٍ بغيض»، لا شيء يفتح علينا كوّة في جدار الحصار، من داخل القصيدة أو من خارجها.

يفتتح القصيدة بهذا المربّع الشعري الإنشادي، وقد وضعه فعلًا داخل خريطة مربّعٍ متساوي الأضلاع كالآتي:

لا غَيْمَ... لا وطَنْ.
لا نهْرَ... لا حفيفْ.
الزورقُ النحيفْ
يسَّاقطُ الوسَنْ

تكرر هذا المربع خمس مرات من دون تغيير كلمة أو إشارة.. وكان يليه دائمًا أربعة أبيات من مشطور الرجز، متّفقِ قوافي الصدور والأعجاز، من مثل:

بـــادلْـــتُـــه بـــالـــعـــين
بـــادلْـــتُـــه بـــالـــعـــين
سِـــــــدْرٌ، ومـــا يـغـشـى
بـــادلْـــتُـــه بـــالـــعـــين

الـــــســـــرُّ لـــلـــســـاريـــن

الـــــســـــرُّ لـــلـــســـاريـــن

مـــــن الـــــــــذي أفـــشـــى

الـــــســـــرَّ لـــلـــســـاريـــن؟

يلي ذلك في كل المربعات والأبيات الإنشادية الأربعة، مقطّعات مفعّلة متحررة التوزيع، من مثل:

كلَّ خريفٍ..

يستعيدُ القفرُ أسماءَ الهَبوبْ

- بُعيد وحشة النوى -

ويُفْردُ الأخضرُ أضلاعَهُ للسهوبْ

تسْقط بكرُ القطرات.

يرشح دبسُ التمر في المخازنْ.

تمتلئ الجيوبْ.

وتُعشب السوافي.

فتستبدُّ شهوةُ الحوافي.

مُزنَّرين بالفَخَار الكاذب البهيِّ.

بالنشوة الساذجة المزوَّقة.

يَحْكون عن مغامراتهمْ

وعن صهيل خيلهمْ

ورجرجات الظلّ في المرافي.

وعندما يروقُ وجهُ الظهر في أيلولْ،

يعود جمعُ الوبريِّين الجُفاة للمنافي..»/ ص ١٣٠ -١٣١

قد يكون للمقطع المحَّرر التفاعيل، بعض نوافذ نطلُّ منها على آفاقٍ مدلهمّة الملامح، لكنها تبقى على قدْر - ولو يسيرٍ جدًا - من التأثير وتفتيق الخيال والتأمل..

أما المقاطع المربعة، والأبيات، أو قل: الأشطر الثمانية المتوالية.. خاوية الحشا، واهنة الوقع، هزيلة الدلالة والتعلق بما قبل وما بعد. كأنها من لوازم البادية في قلب الحاضرة، فماذا نفعل بها هنا أو هناك؟

● **«أحلام أحمد» (الممنوع من الصرف) ص ١٦٦ - ١٧١**

قلقةُ الصور، متقطّعة الأنفاس، مبتورة الإيقاع..

ظلالٌ مربدَّة خيّمت على فضاء القصيدة، فانسدَّت النوافذ عليَّ، وأنا المرتاضُ على ارتياد معظم الدروب والفجاج، وتسلّق الذرا، واقتحام السدود.. هل هي صحوة الشاعر القلقة المتوجِّسة من أضواء الوعي، فلم تخرج من قبو الأحلام الديجورية؟

ربما هي كذلك.. لأن قصائد عشرينيّات عمره بمعظمها، مربدّة السطور، متجهّمة القسمات، متعرّجة المسار والخطوات.

«سخريةٌ مظلمةٌ سكرى.
تمتصُّ الوجعَ النافرَ مثل دموع الأمّ الحرّى.
والقمرُ السكران يلوذ بكأسي
يصبغ راح الحزنِ
بشُقْرته يتذرّى
تصطفقُ الأبوابُ بريح سَمومٍ
تهتزُّ الصورةُ في الكأسِ كغانيةٍ تتعرّى.
- وسط الكأس الشقراءِ
يطالعني قمرٌ أزرقْ.
أُدْفعُ للبحر،
فأُحجمُ»/ ص ١٦٦ - ١٦٧

وأقرأ له المقطع الأخير:

«أُلقيها:

دائرةٌ تكبرُ تكبرُ حتى المجهولْ.
تهتزّ الصورة أكثر.. أكثرْ
قمرٌ يرقص تحت رداء الماءْ

لكني ألمح شيئًا آخرْ:
قمرٌ سكرانٌ يترنّح في سقف الدنيا»/ ص ١٧١

اللافت المغْرب أن القصيدة قد فازت بالمرتبة الثالثة في المسابقة الثقافية لجامعة الكويت للعام ١٩٩١.. كما جاء في حاشية الصفحة الأخيرة من القصيدة. هل كان ذلك تشجيعًا لوثباته الشعرية وإن كانت (جُنْدُبيّة)، أم هو ذوق أحد أعضاء اللجنة المحكّمة، راقه هذا التخبط المشاعري التصويريّ؟

● **«العرس المؤجَّل» (ص ١٧٢ -١٧٧)**

كأن هذه القصيدة، عدة قصائد ضُمَّت فيما بينها لتصبح مُقصّداتٍ، إذا صحّ التعبير، فتعدّد المذاق، وضاع الرنيم الشعري الذي يصاحب الزخم المسّاقط فوق الغدران، فنقرأ تارةٍ سطورًا شعرية مستقلة المعنى والصدور، ونلمح، تارة، ألفاظًا أُقحمت إقحامًا من غير اتّساق أو ائتلاف، ونقع، تارة ثالثة، في غموض ديجوريّ..

- في الوجه الأول، هذه السطور:
«ارْتمت بي../ وتراءى صوتُها خلْفَ الرياحْ.
أَورقَ الليلُ حديثًا،
والهوى ظلُّ الحكايا.
والعرايا:
معطف الشهوة دومًا، والحديث المستباحْ.»/ ص ١٧٢

- وفي الوجه الثاني، يلحّ الشاعر على لفظة (الماء) غير مرة، ولم يُفلح في صهْرها في بنية المشهد الشعري المرسوم:

«ذابَ صوْتانا بماءٍ
فجثونا نجمع الطلّ بصمتٍ خوفَ أن يصحو الصباح
شهرزادي:
صوتُك المائيّ زادي.
ارْحلي بالقلب طِفلًا في الأغاني
علِّميني أنّ عشق البُعد ماءٌ في غيابات السُّباتْ.»/ ص ١٧٣ – ١٧٦

وفي الوجه الثالث: «يترنَّم» الشاعر بأصداء غموض ديجوري أرْخى بظلّه البهيم في آخر القصيدة:

«لا تراعي.
في مساءاتك وردٌ، وربيعٌ لا ينامْ.

أعذريني
أنت وجهٌ للهزيمةْ.
فاتركي ما قال عرّاف المدينة.

حول نصْر صوف يأتي،
وتراءى صوته خلْف الرياحْ
قد عرفتُ النصرَ عُرسًا
لنهارٍ..
سوف يأتي بعد آلاف الليالي

فاعذريني/ اعذريني»/ ص ١٧٦ – ١٧٧

لا شك أن في القصيدة وجْهًا حداثيًّا مبكّرًا، فاتّسم بهذا الخليط من المقطعات غير المؤتلفة؛ فاعتراها هذا الاضطراب والترجرج في الصور والإيقاعات.

كلّ ما في القصيدة حصاد شعري مختلف الطعم، والقامة، واللون.. (من كل وادٍ عصا) أو كأنه أصواتٌ متداخلة مع أصداء الأودية..

وأستغرب كيف فازت في المسابقة الثقافية بالمرتبة الأولى، في جامعة الكويت؟.

● **«قهوة وسط الطوفان» (ص ١٧٨ - ١٨٢)**

قصيدة رمزانية مُغْرِبَة، لا تكاد تُمسك بخيط في مغمور صورها ورؤاها المتعثرة كما الحطبُ المحترق المنطفئ، يُعاد إلى الموقد من جديد، فيُصدر أصوات تلوٍّ، ودخانًا أغبر لا أثر فيه للصدق المندوف..

هكذا خيّل لي وأنا أقرأ هذه القصيدة التي حاول فيها الشاعر ابتعاث تجربةٍ ذاتية دَهَمته ذات ليل فبقيت في حيّز التكوين، وأصابها هذا التصدع، فبدتْ كأضغاث رؤى تقطعتْ أوصالها وتشلأتْ..

تلك هي معظم قصائد عمره العشريني: نقوشٌ وصباغاتٌ غير مكتملة التكوين.

«يا ألَم الأنثى،
يا أنثى الجرْح.
ما زالتْ أقمارِك ثكلى
تترقبُ وجهًا بدويًّا
يمحو بمدقّة قهوته آثامَ الصبحْ.

يا ألمَ الأنثى، والليلُ عُواءْ.
والبدويُّ يُلقِّم قهوتَهُ من قمقمها
وينادي،
نجْمٌ يتمادى
يتهادى بين الأفلاكْ.

(...) صار الزيتون رسولَ جفافٍ، وترجَّل حُلْمُكْ
كانت أسرابُ نوارس تجمع ذكراك بقلبيَ،
وانتابكَ وهْمُكْ.
سكن التنور، وغيضَ الماءُ، ودنْدنت الأجراسْ
بردَت قهوتُنا: رملُ الدربِ/ بذورُ الناسْ..»/ص ١٧٨ و١٨٢

أراني دائمًا، أُطيل بعض الشواهد وأُكثر منها؛ لكي أؤكد ما أذهب إليه في هذه النظرة أو تلك، مع رغبتي الدائمة في أن أكتفي بالإلماح من بعيد، والإشارة الخاطفة.

● **«جوانب شتى من شعر منثور»**

شاء إبراهيم الخالدي أن يلج باب الشعر المنثور، مواكبًا بذلك تيارًا شعريًّا، تسلّق جدار الحداثة؛ فتخلّى عن قِواميّة الشعر القائم أصلًا وفصلًا على الوزن الشعريّ وقوافيه المتوالية الرويّ، مقلّدًا بذلك الموجة التي راجت في الغرب، في الربع الأخير من القرن العشرين، فكانت أصداءٌ لها في شرقنا العربي، ولا سيما في لبنان الذي انطلقت منه مجموعة من الكتّاب والشعراء عبر منبرَيْن إعلاميَّيْن هما؛ مجلة «شعر»، وجريدة «النهار» البيروتيتان. وقد تركوا آثارًا أدبية فيها الكثير من التجارب الجديدة والأشكال التعبيرية الغريبة؛ فأحب الخالديُّ – كما أتصور – المواكبة والتجريب، فكانت له هذه المقطّعات النُّثيرية في ديوانه الذي جمع إلى ذلك قصائد شتّى من الشكل العموديّ بلغت قرابة أربعين صفحة، ضمّت ستّ عشرة قصيدة..

أما قصائد النثر التي أشرتُ إليها، فتعدادها سبْعٌ، لم يسجِّلْ فيها ما يستحق الوقوف عنده، «إلاّ اللَّمَم»؛ أي بعض الوضوح والتفصيل لكثير من الخواطر، والأفكار، والحكم، والأخبار المنثورة، والرؤى المتكلّفة التي جانبها الانسجام والتناغم والإيحاء المُريح، من مثل ما جاء في «منزل ٦٣»/ ص ١٩١:

«أيها البيتُ الذي تَسْتفزُّ التجاعيدُ في حيطانه

وَجَعي!

ودمْعَ الأمِّ والأخت والخالة

وسَعْلة الأب

والعامينِ الأخيرين

أيها البيتُ..

وحيدًا وشاخصًا

مثل أثْل المقْوَعْ.

مثلَ تلِّ وارةْ.

مثل سنامْ

دفنتُ فيكَ: أسناني اللبنيّة

وأسنانَ أطفالي..»/ ص ١٩١ – ١٩٣

في السطر الأول، شعّ ملمحٌ إبداعي لافت على قدر من التجاوب الشعوري العميق إزاء هذه (التجاعيد الموجعة في حيطانه)، والباقي نثْري ومباشر، مع أن قصائد النثر التي ألمحتُ إليها لدى روّادها كانت مكثّفة، بعيدة عن التوضيح والتفصيل، مكتنفة بالغموض وما لا سبيل معه إلى الاستمتاع الفنّي والذهول الفكري.

وهناك ملامح إبداعية أخرى، أضاءت بين السطور والمقاطع، خرج فيها الشاعر عن الإخبار والمباشرة، إلى انزياحات موحية مزنَّرة بالدهشة الخاطفة:

«مشاعٌ للحزن أنا هذه الليلة،

ومباحٌ أنتَ للدمْع.

من أي باب دخلتَ،

نساءٌ محايداتٌ كأشهرِ الخريف،

وحبيبتي في المقعد الرابع إلى اليسارِ:

شهيّةٌ حدّ الثمالة.

ثملةٌ حدّ الطهْر.

طاهرةٌ حدّ الشهوة.

قُلْ لها أن تُعيد الترابَ إلى موطنه،

والماء إلى أنهاره الطيّبة..»/ص ٢٠٢ – ٢٠٣

مثل هذا الكلام، ولاسيما المقطع الأخير، مخمليّ الطعم، نبيذي النكهة، يفعل في الذائقة ما لا تفعله الأشربة المسْكرة، ولو صِيغَ بتفاعيل العروض كان له نفاذٌ آخر إلى ردهات السريرة.

ومثل ذلك ما جاء في آخر نثيريّاته: «**توقيعات**» التي نسج فيها نمطًا خلط فيه النثر بالشعر، لكنه شعرٌ مضمَّن من شعر غيره من الشعراء القدامى:

«**خلعَ معطفهُ المطَريَّ**

وركض حافيًا

مزَّقَتْه الأسلاك الشائكة، وحقولُ الألغامِ

اخترقتْهُ عيونُ المارَة، وألسنةُ الباعةِ

كان..

(يحاولُ مُلْكًا.. أو يموت فيُعذرا)/ ص ٢٠٤

وهكذا سائر المقاطع الخمسة التي اشتملت عليها النثيرة، مُحيلًا القارئ في حاشية الصفحة الأخيرة إلى أصحاب المقبوسات المضمّنة من الشعراء.

ج - في النَّسق التقليديّ التقريريّ في شعره العمودي

نشر الخالدي، في ديوانه «ربّما.. كان يشبهني» إلى جانب شعر التفعيلة، والنثيرة، ست عشرة قصيدة عمودية، متوالية، في القسم الرابع والأخير من ديوانه، تحصَّلت لديّ حيالها، الملحوظات الآتية:

غلبَ على القصائد العمودية سمةُ الفتور في التجربة، ونظمُ قريضٍ أكثر مما هو تفجُّر شاعرية..

لم يجْر الشعرُ على سجيّته، ولم يحرز أيّة انبهارةٍ في الأداء والتصوير.. وكانت القوافي على قدر من التكلف..

ومعظم ما في القصيدة تقريريّ مباشر، نسمعه في المدائح النبوية المُنْشَدة في كثير من المناسبات الدينية.

أين الشاعر هنا، مما ورد في قصائد سابقة نفذتْ إلى سمع الزمن؟ أضف إلى ذلك قِصَر النفس الشعري..

شـــهِـــدتُ بـــأنّ الـــلّـــه فـــردٌ وأوْحـــــدُ
ولا ابْـــنٌ لـــه حـــاشـــا، ولا ثَـــمَّ مُـــولِـــدُ
تـــفـــرَّدَ قِـــدْمًـــا، واســـتـــوى فـــوق عَـــرْشـــهِ
ونُـــــزِّهَ عـــن مِـــثْـــلٍ، فـــحُـــقَّ الـــتـــفـــرّدُ

من قصيدة: شهادة التوحيد/ص ٢٠٩

ومما جاء من ملاحظات هامشية على هذه القصيدة، وعلى كثير غيرها:

– التكرار والحشو: «فسُبْحان سبحان»، و«سُبحانه سبحانه»..

– وعطف هزيل على ما قبله: «وآمنتُ أن اللّه».

– وتعدٍّ مغلوط: وكلٌّ له بالفَضْل نُثْني ونشْهدُ

تركيب ثقيل بسبب تعْدية (الفضل) (بالباء) ولا يحتاج الفضل إلى تعدية .

استخدام «تسيّد»، والصحيح: تسوَّد، من ساد يسودُ، سُودَدًا وسيادة.

وقوع في غير خلل عروضي، وقلّما وقع له ذلك، في شعر التفعيلة:

شَفيعُ البرايا. نبعُ خيرهِ سرْهَدُ

لا بدّ من حذف المدّ من (هاء) «خيره» ليستقيم الوزن، وهو مكروه..

وهل حرِّيةُ الآراءِ لغْوٌ وخسّةٌ

القصيدة على بحر الطويل. وجاءت التفعيلة الثانية والثالثة، مختلتين، تمامًا..

– كذلك الحال في قصيدة «دار الصباح»/ ص ٢١٣

وفيها النظم المباشر والوصف التقريري المنبريّ:

مواكبُ الفخر.. إنّ الفخرَ يُنتخبُ

يا ليلَ دانةً.. ليلٍ دانهُ طرِبُ

– وفيها الحشو:

للعيد أسماؤه.. للعيد منْهلُهُ

للعيدِ تحنانُه... للعيدِ مرتقبُ

ولفتني فيها هذان البيتان الجميلان:

هنا من الطين قامتْ خيرُ ملْحمةٍ

حُروفُها شعبُنا والقادةُ النُّجُبُ

هـنـا بـدأنـا حـضـاراتٍ وأزمـنـةً
هـنـا تـلاقـحَ زهـر الـنـفْـلِ والـسُّـحـبُ

ومثل ذلك «قصيدة وداع الأب الأكبر»/ ص ٢١٦ (أمير البلاد الشيخ جابر الصباح):

تسعة عشر بيتًا من السرد المدائحي المباشر، واللغة المنبرية التقريرية، والقوافي المألوفة، واستخلاص العِبَر الحكيمة:

سَـلِّـمْ لأمـرِ الـلـهِ، واسـتَـرجِـعْ، وقُـلْ
شـاء الإلـهُ، ولا يُـرَدُّ قـضـاءُ

وقد سطَّرَ في هذه القصيدة، بيْتين معبِّرين:

والـفَـقْـد مـا لا تـسْـتـطـيـع بـقـولـهـا
أن تـوجِـزَ الخـطـبـاءُ والـشـعـراءُ
والـفـقـدُ أعـمـقُ مـا يـكـون إذا انـطـوى
عـلـمٌ وغـارتْ قـمّـةٌ شـمّـاءُ

ص ٢١٧

إنها شاعرية الخالديّ،، تتسلَّل من بين السطور، والمركوم من الفضائل والمناقب الحميدة التي يتناولها الشعراء من جيل إلى جيل، يتلوها الشعراء في المناسبات العامة والخاصة، فتجرف معها كل الرؤى الذاتية البديعة التي ينتوي تصويرها الشاعر؛ فتنطوي على ذاتها، بانتظار انفساحٍ خاطف.

وعلى هذا المنوال، نسجت قصيدة «انتماء»/ ص ٢٢٧ التي بدأت بمطلع عمودي رتيب في نظمه وقافيته ومعانيه – دونما ابتذال –، ثم انعطف إلى مقطعين من شعر

التفعيلة، يعزف فيهما على وتيرة مغايرة، انحرف فيها عن الرتابة إلى دروبٍ تظلِّلها رياحينُ العشيات، ويُدغدغها نسيم الأسحار في البراري والقفار:

إلـــى مـــا يـــصْـــمـــتُ الحـــــرفُ الـــ

ـــــــذي بـــــالـــــذلِّ يـــنْـــتـــطـــقُ

يُـــــرائـــــي أمـــــسَـــــه المـــنـــفـــيْـــ

ـــــيُ يـــشْـــهـــقُ ثـــــمَّ يـــخـــتـــنـــقُ

ويـــشـــتـــو مـــــفـــــردًا كـــــي مـــا

يـــبـــلِّـــلُ حـــــزنـــــهُ الـــــودقُ

فُرادى، ترحلُ الأحزانُ كسْلى للديار الغيمِ للنزقِ

المنورس عشْقَه. للساحلِ السكران بالسمك المهاجرِ

ينتميه الخوفُ والشَّبَقُ

فُرادى، يسْفحُ الشعراء ماءَ الذكرياتِ البيضِ من قارورةِ

السَّفه النواسيِّ المغيَّبِ في دواليب السواقي، والتي

ابْتلَّتْ، وغنَّتْ يومَ أن عشقوا.»/ ص ٢٢٧ –٢٢٨

يبدو أن شاعرنا لا يكاد ينحو منحىً وسطًا في صنعته الشعرية:

– إما حداثة بديعة، وإما شرودٌ هذيانيّ لا يُفضي إلى قرار في ذات القارئ، فنبحثُ عن جوانب نُعلِّق عليها تأملاتنا، فلا نهتدي..

– وإما عمودية مألوفة تشوبها المباشرة والتقريرية، ويجنح إلى سطحية الأداء وخوائية الأثر..

● **في قصيدة «الفتى الحلو»/ ص ٢٢٥**، والتي تقع في ثمانية أبيات عمودية في قافية (عينيّة) الرويّ، يعود الشاعر إلى نسقه التكلّفي، يجُرُّ قوافيه في آخر الأبيات جرًّا، لا طواعية فيه ولا ائتلاف، وقصدت من (الجرّ) لَيّ عنُق الشعر ليًّا، لتتفق قافيتُه، ورويُّها مع المجموع. ذلك أن القصيدة مرثيّة في أحد أصدقائه المدعوّ: د. أحمد الربعي، حيث سيقت الأبيات السبعة تباعًا، في نمطٍ تكلّفيّ للقافية، لتوافق البيت الأخير المنتهي بأحمد الرُّبعيّ، إليكم المطلع، والختام:

مـدائـنُ الـشـعـر بـيـن الخَـلْـقِ والـطـبْـعِ
وذي المـراثـي بـلا زيـف ولا صُـنْـع
(...) نـحـتـاجُكَ الـيـوم تَـهْـديـنـا وتُـرشـدنـا
والـبـدْرُ مُـفـتـقـدٌ يـا أحـمـد الـرُّبْـعـي»

ص ٢٢٥ – ٢٢٦

وممّا شاب القصائد أيضًا، إضافةً إلى ما تضمّنته الملاحظات السابقة: اللّحنُ. وفي ذلك نسبةٌ ملحوظة من سوء ضبط الكلمات من جهة، ومن سوء تشكيلها من جهة ثانية، فيكسرُ ما حقُّه الفتح، ويضمّ ما هو مكسور، وهذا يعني قصورًا في التصريف وأصول التركيب اللغوي، وبخاصة حركة همزة (إنّ) التي كان يفتحها على الدوام بعد فعل القول، والصواب كسرها.

ومن أغلاطه في هذا الجانب:

– نَنْظُمها (بالضم) (٢١٢) والصواب: ننظِمُها، بكسر الظاء.

– كلُّ الهَويّات (٢١٩) والصواب: الهُويّات، بضم الهاء.

– في شِغاف القلب (٢١٩) والصواب: شَغاف، بالفتح.

– إلى ما يصمُتُ (٢٢٧) والصواب: يصْمِتُ، بكسر الميم.

– وثوبٌ حُزْتُه خَلِق (٢٢٩) والصواب: خَلَقُ، بفتح اللام.

– وقلْ أنّ الهِتاف (٢٣٠) والصواب/ وقلْ إنَّ الهُتاف (بكسر همزة إنّ) وضم (هاء) الهتاف.

– فكانت ثورة رحَبٌ مداها (٢٣١) والصواب: رَحْبٌ

– لها كلُّ يومٍ طرازٌ (٢٣٩) والصواب: كلَّ يومٍ

– فشذَّبْتِه من غُثاءٍ وعَيٌ (٢٣٩) والصواب: عِيّ، بالكسر.

وجاءت قصيدة «دارٌ لحيّ» التي نظمها في مدينة «دبيّ» الإماراتية تقليدية جدًا في نظمها، ومتكلفة جدًا في قوافيها التي هبط فيها الأداء لدرجة الثِّقل في معظمها؛ والسبب في هذا التكلّف والثقل المسايرة الأدبية وسكون رويّ (الياء) في كل القوافي لتتّفق جميعها مع «دبي» بقوله:

«صَنعْتِ من الشَّرقِ أعجوبةً
فجاءت تشقُّ الدُّجى.. يا دُبي
عشقْتِ الغيومَ، وماءَ الخليج
فلوَّنْتِ هذا، وعانقت ذي
هو الحيُّ يُحْييكَ في عَزْمِهِ
وأنتِ، من البدءِ دارٌ لِحَيْ»

ص ٢٤٠

فأيّ إيقاع وأي نغم نستشفُّهما من قوافي الأبيات، ومعظمها كانت على شاكلة (ذي) و(حيْ) و(لَيْ) إلخ..

وكانت قصيدة «تاج الثناء» قمّة التصنّع في مجموعته الشعرية العمودية، أو قلْ في الدرْك الأسفل من الهبوط الفنّي، والاتّباعية النظميّة؛ حتى وجدتُني أتمنى لو يكفّ

الشاعر عن النظم المجامِل، وتلبية المناسبات كائنةً ما كانت؛ فيتخلّص من التكلف الذي لا ينسجم مع جبلّته الشعرية الأصيلة، وتمرُّده على كل القيود والتقاليد..

ليته لم يدخل في هذا الزحام الخاوي من كل فُسْحة حريَّةٍ وتطلُّعٍ إلى الآفاق البعيدة المدى، قائلًا له بصدق ومحبة:

بئس ما نظمتَ في معظم قصائدك العمودية المناسبية يا إبراهيم!

ولنقرأ له من هذه القصيدة المسطّحة! وقد نظمها في مهرجان تكريميّ للمتقاعدين:

«أُسمِّيه بدءًا.. بل أسمّيه مولدًا
وليس قُعودًا.. لا وليس تقاعُدا
ففي كل وقتٍ.. بل وفي كل موقعٍ
محلٌّ لردِّ الدَّيْن للأرض والفدا
وليس غريبًا.. يسْكنُ السيفُ غِمدَه
هو السيف بتّارٌ، وإن كان مُغْمَدا
جُزيتُمْ بخيْرٍ.. يا ذوي المدْح والثَّنا
وحقٌّ لوافٍ أن يُثابَ ويُحمدا
وفاءٌ حَفِظناهُ، وديْنٌ نصونُه
ونُورثُه الأجيال.. عهدًا مؤكّدا»

ص ٢٤١ – ٢٤٢

فهل يُعقل أن يكون صاحب هذه الأشعار الهابطة، هو نفسه صاحب السطور البديعة الآتية؟

نَسَجوا على صخْر الشطوطِ أكُفَّهُمْ،
رسَموا على غبَش المدى أحلامهم.

حملتُ نعْشَ صاحبي مستَنْشِقًا غبارهْ

ليته قد ظلَّ طفلًا.
كم يموتُ القمحُ أيام الحصادْ!

وغيرها الكثير الكثير مما أشرتُ إليه في طيّات الدراسة، وكان فيه مجلِّيًا ومُفتِّقًا لآلئ شعرٍ بهيرٍ وآفاق تأمّلٍ وجودي، وأسرابَ خيالاتٍ رؤيوية بديعة.. لا يُعقل أن يكون هو الذي جرَّر قلمه لمسايرة المناسبات وإرضاء المقامات الاجتماعية والعائلية.

توصية وخاتمة

أنتهز هذه الفرصة لأقول لإبراهيم الخالدي وأضرابه ممن كواهم جمْرُ الإبداع، وطهَّر أقلامهم وقوافيهم من صناعة التكلف والمجاراة الآنية لهذه الجهة أو تلك، أو لاكتساب غُثاء جمهوري يصفِّق لكلّ فُقّاعةٍ منبريّة خطابية:

– تجنَّبوا هذا المنزلق الذي لا يؤدّي إلاّ إلى خَواءٍ، وأضغاث حضورٍ سرعان ما يتبدّد بريقه ولمعانه المزيف.

– اِحرصْ أيها المبْدع ألا تخلط تِبْرَ إبداعِك بصدأ السطحية والابتذال!

–اِبْقَ فوق، ولا تنزلْ إلاّ للتحسّس العيانيّ المباشر، والعودة إلى حيث أنت، مُغْنيًا بذلك تجاربك وصدْق انتمائك إلى الإنسان بكل جوانب الحياة.

– وإذا كانت المناسبة جللًا، كما يقال، وتخطّت الأثر الفرديّ الآنيّ.. فليكن أدبٌ رفيع وانعصارٌ وجداني، لا تمهُّر فيه ولا تصنُّع؛ عندئذٍ يرتقي الحدثُ والمناسبة إلى المحلِّ الأرفع، فيخلُدُ الأدبُ وتخْلُد معه المناسبة الجليلة كما قرأنا وتنشّأنا منذ الصغر، على بدائع آدابنا القديمة منها والمعاصرة.

وأختمُ بأن السِّمة الشعرية الحداثية التي أطلقْتُها على الخالديّ، تحقّقتْ لديه بنسبة عالية لم تُؤثِّر النّدوب والشوائب الفنيّة التي عرضتُ لها، بشيء من التوسع والتنويع، على هويّة شعره الأصيلة؛ فهو لا يزال فتيًّا لا بدّ له من التأثر بما كتبْتُه وتماديتُ في إظهار هناته ونتوءاته؛ لأجل غرض سامٍ هو صفاء القريحة الشعرية، وتنقية قلمه، فلا يُغمس إلاّ في محبرة الفن الخالص الذي يرفع من قدر الإنسان فينا، ونحرص دائمًا أن نبقى في ترقٍّ مستديم حتى ونحن على الأرض أو في الأغوار، إنْ هي إلاّ استراحة عابرة، أو سموٌّ آخر إلى تحتُ، كما هو إلى فوق.

وأهمس – أخيرًا – بسمع إبراهيم الخالدي الذي أهداني بقلمه وتوقيعه مجموعته الشعرية «عاد من حيث جاء» بأن ما وسَم به ديوانه: «ربّما.. كان يشبهني»، سيظلّ من دون جواب؛ لأن ما يسعى إليه أبعد من أن تحقّقه الأيام والأعوام، فهو يبحث عن شعر، أو مقام، أو أثر بعيد، يحقق فيه ذاته التائقة إلى حيث لا مزيدَ ولا فضاء يسَعُه..

فعندئذ يقع الشبهُ الذي يتراءى له، بل التطابق بينهما: هو، والأثر المنشود.. فهل يلتقيان، أم يبقى ﴿بينَهما برزخٌ لا يَبْغيانِ﴾؟..

✱✱✱✱

نجمة إدريس
في منحاها الإنساني/ الوجداني
ورهافتها حيال الأشياء

نجمة إدريس باحثة أكاديمية وشاعرة، شغلت مهمة التدريس في جامعة الكويت، بعد حيازتها شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، من كلية الدراسات الشرقية والإفريقية في جامعة لندن، بموضوع: «مفهوم الموت وتطوره في الشعر العربي الحديث» عام ١٩٨٧...

والكلام الذي يدور عليها، يتعلق بديوانها «الإنسان الصغير» الصادر في الكويت بطبعته الأولى ١٩٩٨، ويقع في ١١٧ صفحة من القطع المتوسطة، مشتملًا على خمس وعشرين قصيدة متوسطة الحجم، نظمت جميعها على نظام التفعيلة الذي عُني به معظم شعراء العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ولم أجد لها في الديوان قصيدة واحدة على الشطرين..

ومن خلال مراجعتي لتواريخ النظم التي ذيّلت بها قصائدها، تبيّن لي أن هذه القصائد قد نظمت ما بين ١٩٧٨ و١٩٩٧، ما بين لندن ومواضع أخرى غير محددة.

وسأتوقف عند جملة من المحطات والعناوين التي وشمتْ شعرها، بينها النزعة الإنسانية التي رانت على القسم الأول من ديوانها، والملامح الإبداعية، ووجوه التعثر والاضطراب، إلى جانب أمور أخرى رصدها القلم النقدي...

أ - النزعة الإنسانية

اختارت الشاعرة عنوان أول قصائد الديوان: «الإنسان الصغير» عنوانًا عامًّا للمجموعة الشعرية، وتلك سمة عامة تسود كثيرًا من المجاميع الشعرية في الوطن العربي، ولا غضاضة عندي في ذلك، مع أنني أفضل دائمًا إطلاق عنوان عام جامع على مجموعة القصائد، كي لا تُغمط قصائد أخرى، وتكون أرفع مقامًا وأكثر حضورًا أو تأثيرًا من قصيدة العنوان العام.. هكذا فعلتُ في معظم مجموعاتي الشعرية السّبع التي صدرت لي حتى الآن، ما عدا اثنتين جعلتُ إحدى القصائد عنوانًا عامًّا؛ لسبب جوهريّ هو أنّ هذه القصيدة وعنوانها، ينطبقان على مجموع القصائد، ولا يختلف مناخها عن بقية المناخات.

نظمت نجمة إدريس هذه القصيدة من وحي هبوط إحدى المركبات الفضائية الأمريكية على سطح المريخ سنة ١٩٩٧. رصدتْ فيها تأملات سماوية، مدارها الفضاء، وما أدراك ما الفضاء؟! ذرّات فكريّة تنتشر هنا وهناك، كالفقاقيع الضوئية، بعيدة عن وحشيّة الإنسان، وتمزقات كيانه على مقصلة الجشع والجوع وأمراض العصر الخبيثة..

«باث فا يندر» فوق المرّيخْ
نصرٌ أعظمُ للإنسان!
اللاهثِ فوق ظلال مكانْ
خلْفَ ظلالِ زمانٍ مأنوسِ
لا يتناثر فيه غبارُ الذرةِ
أو تتساقط منه جماجمُ قتلى الحربِ
وأشلاءُ الجوعى...

(...) يُفتِّش عن شبْرٍ لم تُهْرقْ فيه قطرةُ دمعٍ أو دمْ
عن حرْش مأمون لا يحكمه ظفْرٌ أو نابْ / الديوان ص ٧ - ٨
كان هذا، وجهًا من وجوه الإنسان..

لكنه، في المقابل، وغداة وصوله إلى كوكب المريخ، يحقّق أسطورة السّوبرمان ويحتلّ آفاقًا أبعد ما تكون عن الأرض، بعيدًا عن كل مظاهر التوحش والانحطاط، محقّقًا أعجوبة الخالق في خلْقه العظيم..

تنحاز الشاعرة إلى هذا الجانب العظيم؛ فتشيد بهذا المقام الرفيع الذي يصنعه الإنسان بنفسه، متفوقًا على نفسه، محقّقًا عظمة أخرى في خلْقه.

«باث فا يندر» فوق المرّيخْ
فتحٌ أعظمُ للإنسان السوبرمان!!
الصاهلِ فوق جبين الأفقِ
وخيلُ حضارته تطأُ الأكوانْ!!
ما أعظمه من إنسانْ!!
ما أبدعه من إنسانْ!!
والأرضُ هنالك ما زالت تنداحُ دوائرُها..
ما زال الإنسانُ الأول يسكنها
والكهفُ ورمحُ الصيد المسْنون ورائحةُ اليُتْمْ
وصراعُ المِلّة واللون..
(...) ما زلنا - في زمن المريخ - ندبٌ كدود الطينْ
تأبى قامتنا
أن تشْهدَ فجْرَ الإنسان الأجْملْ / الديوان ص ٩ - ١٠.

وقد يُطرح سؤال بديهيّ.. لماذا وُسم هذا الكائن الجبّار المتفوق على جميع المخلوقات، بالإنسان الصغير؟ فالتسمية هنا، غير منسجمة مع هذا القدْر من العظمة...

قد يكون هناك تقديرٌ كونيّ آخر؛ هو أنه مخلوق من (نطفة، ومن طين لازب)، فالصفة مرتدّة إلى أصل تكوينه لا إلى إنجازاته العلمية الخارقة.. كما تعود أيضًا إلى ضعفه وهزاله أمام أصغر خلْق اللّه وأحقرها، عنيتُ البعوضة، التي يمكنها أن تهزمه وتكون سببًا في موته..

ومع ذلك، يبقى الإنسان أقدْس المخلوقات في عظمته وسمو فِعاله المباركة من فوق، لأنه استطاع السموّ بعيدًا فوق أرض الكهوف، وصراع المِلل والألوان والأسقام المميتة.

نبقى مع **النزعة الإنسانية**، فنقرأ في قصيدة المواطن «س»، ملامح إنسان كادح، يبحث عن مُقوِّم لحياته اليومية من غرفة ووسادة:

«وكأسِ ماءٍ
مِعْطفٍ
مِظلّة أثيرة» /ص ١١

ويمضي إلى مصيره المجهول الذي يقوده من رصيف إلى رصيف، دونما طائل، ملتفًا بوحشته الضارية وصمته المريب:

«مستوحشًا..
لحافهُ التذكرُ الأسيانْ
مُحْدودبًا...
يحمل فوق ظهره
صفاقة الزمان
(...) مرتجفًا..
كان بلا صديق
رغْم الضجيج حولَهُ
(...) مهاجرًا كغيمةٍ بلا قرارْ
ككوكب مُضيَّع المدار..» / ص ١٢ - ١٣

إنه النفس الإنساني المتفتّح بين حنايا الصدر ورعشات التأملات، بحثًا لاهثًا عن رشحات السعادة في حياة الإنسان...

ذاك هو المواطن (س)..، وتلك هي انعطافة الشاعرة مع وحشته وبؤسه المرتجف فوق الأرصفة..

لقد دفعها انعطافها إلى فتح كوى الأمل والخلاص من مأساة البؤس والتوحش، ولو من نوافذ الضوء المنبثق من رحم منفاه، خلْف الشطئان والدروب المجهولة:

«... مَلْجؤهُ الأخيرْ
شطئانها المغسولةُ المدى
لعل في بياضها
دروبَهُ ومخرجَهْ
لعل في امتدادها
نافذةً يتيمةً
تَنضحُ بالضياءْ» /ص ١٤

ويتّشح المنحى الإنساني، لدى الشاعرة، بوشاح الطفولة، في تدرُّج غنائي غزليّ، أطلقت فيه العنان لحنجرتها النشوانة من فرح الطفولة وبراءتها العذبة بالحياة المتفتحة كالبراعم.. وكان ذلك في الكلام على ابنتها ليلى:

«ليلى..
حبّةُ كُمَّثْرى متدليةٌ بسياج القلبْ
ليلى..
دالية/ ظلٌّ ممدود
يتثاءب في شرفات الحبْ
ليلى..
قطرة خمر في بلّور الروح
تَدُبّ..» / ص ١٥

ثم يصّاعد التدرّج إلى فوق، في سلَّم الغنائية كما المهرجان، والاحتفاليات الكبرى، وكرنفالات مواسم القطاف في حقول الكرمة vendange جنوبي فرنسا والكوْتْ دازير، واللّورين في شمالها.

«ليلى..
قارورةُ شَهْدٍ مسكوب
في تلك العينينِ النهرَيْن؟!
في تلك الشّفة الكَرَزية
والهُدْبيْن المنكسرَيْن؟!
والخدّ المترع بالرمّانِ
ولبّ التين؟!»/ ص ١٥ -١٦

«ليلى..
يا نخلة تيهي لمّا التيهُ يخايلُهُ
عطشٌ مجنونْ
لمّا يكسرني في صَلَفٍ
زمنٌ مأفونْ
لمّا يتحوَّل صوتي.. أغنيتي
أشلاءَ صهيلْ»/ ص ١٧
غنائية متخايلة فوق متاهات الصلف والارتواء المجنون...

هنيئًا لـ نَجمة، هذه الأناشيد التي أعادتْ إليَّ «توقيعاتي الأولى» على دفتر الطفولة مع أحد أنجالي «إهاب» الذي كتبتُ له وفيه قصائد حب لم أكتبْها فيمن أحببت من النساء، قائلًا في أولى قصائدي فيه:

كيف أقبلْتَ، وصيَّرْتَ الأُبوَّهْ
جُرْحَ لحنٍ، ينزف التحنانَ...
فَوْحًا من عبير الأبديَّهْ

أيَّ ميناءٍ عبَرْتْ؟..
فتدثَّرْتَ ظلامًا...
وتفيَّأتَ ربوعًا،
أيْنَعتْ أنداء فجرٍ
وقوارير.. مُداما؟!
... يا تباريح الغرامْ!..
هاجني الشَّوق إلى ضمِّكَ
جاوزتُ الهُيامْ!..»[1]

ونمضي مع نجمة إدريس، ومسارها الإنساني المستفيض في ديوانها، فنقع على قصيدة: «الطائر الأبيض» التي (أهدتها إلى إنسان متفائل)، فنلحظ مزْجًا دامسًا بين دغش الحياة وأحزانها المتغلغلة في حنايا الجسد والروح، وبين العشب/ الومْض المؤدي إلى الطائر الأبيض:

«**في الربع الخالي**
الغائص في دَبَق الزيت المسكوبْ
في النيران اللاتي
تتسلّق حائط منزلنا المثقوبْ
وعلى مرمى صحراء الحزن الممتدة أميالا
حتى نبض القلبْ..
(...) في هذا الربع الخالي
السّاقط عن خارطة الأرضْ
من أينَ أتانا العشبُ... الومض؟!!
من أين أتانا المطر المرنانُ..»/ ص ١٩ - ٢٠

---

(١) من قصيدة: «توقيعات أولى على دفتر الطفولة» بديوان: «قصائد للزمن المهاجر» دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦٧ - ١٦٨.

إنه المنحى الإنساني إياه، المبثوث خفوتًا وجهارًا هنا وهناك، لا نكاد نعْبر قصيدة إلاّ والوتر الغنائي يبثّ الدفء الإنساني، والأمنيات الساهرة على وهج الشموع المضيئة في عتمات البؤس والحرمان..

يا الطيرُ الأبيضُ غنِّ
فلعل الأيام تَمُنُّ
وتُزهر أفوافُ الأفنانْ
ويكبرُ.. يكبرُ فوق الأرض الإنسانْ»/ ص ٢١

والغناء – هنا – رمزٌ لومضاتِ هذا الأمل النابت في الأمسيات المنسية، إيذانًا بتجدد الحياة وتفتّح ورودها وأغصانها..

يُلازمنا المنحى الإنساني ويرقى مدرّجات أكثر سُموًّا، نحو آفاق الحرية والثورة الاجتماعية، واقتلاع جذور التخلف والرجعية..

«عبادةُ الأصنامْ
زمانها انقضى
لكننا – في المَحْل – لم نزَلْ
بين يدي سيّدنا هُبَلْ
نسْفحُ في حضرته
الأنفاس في
خشوعْ..»/ ص ٢٣

كل زعاماتنا – بعامة – هم في الحقيقة، أصنام لا سبيل إلى تغييرها، إلاّ بالتحطيم الكلي، بدءًا بالنفوس، ثم بحسن التمثيل والاختيار الحر لممثّلينا.

وليس صحيحًا أن زمان الأصنام وعبادتهم قد انقضى لا، بل تزداد عبادتُهم يومًا بعد يوم... ولأتخذْ مثالًا واحدًا، لبنان الذي يُعد واحدًا من البلدان المتحررة التي اتسع فيه فضاء الحرية؛ هذا (اللبنان) مسرحٌ لعبادة أصنام لدى فئة كبيرة من

مواطنيه، لا مثيل لهم في جاهليتنا العربية؛ حيث كانت بعض هذه الأصنام تؤكل إذا كانت من تمر، وعمَّ الجوع في البيداء، ولنا الترحُّم على هُبَل، واللات، والعزّى!

«يا سيّد الأصنام يا هُبَلْ
أرَّقنا الدعاءُ والصدى
أتْعبَنا التعبدُ.. التهجّدُ... الحنينْ
(...) تسرَّب الضياءْ
إلى كوى المعابد القصيَّهْ
لكننا - كما ترى -
نزدادُ جاهليّهْ!!/ ص ٢٣ - ٢٤

ربما قصدتْ نجمةُ هنا، بالمعابد القصيّهْ: لبنان ومَن في تقاطيعه السياسية.. لكن (الجاهلية) هذه ضربتْ عنق الكيان اللبناني، وقصمت ظهره في مختلف الطبقات والمذاهب.

وفي المنحى نفسه، نعْبر، مع الشاعرة، إلى ميدان روحيّ فنّي، عبر قصيدة «الشاعر» التي تنهمر فيها تفاصيل صُور وشخوص، تنسكب على القرطاس، كما المطر الربيعي الأول، وقطرات الندى السَّحَريّ، لتصب كلها في الحوار التكويني الفقري لحقيقة الإنسان الذي هو الآن: شاعر متعدد القسمات والملامح:

«ستبقى وحيدًا
وبوحُك والمسْرح، الميكروفونُ
وتلك المنصةْ
ودائرةُ الضوء
هَمْهمةُ الحاضرينَ
ووهْجُ العيون الكثيرهْ
ستبقى ورعشتُك المسْتَسِرَّة
عُرْيُك، برْدُ أناملك المُشْرعاتِ

لهاثك

سقْسَقة الغرغرات الرطيبةْ»/ ص ٢٥

وتتوالى التفاصيل لهذا الكائن الغريب، ويتواصل الانهمار التصويريّ لحقيقة خالصة التقويم البشري، لنصل إلى نهاية حتمية للكيان الرقيق، وقد انسكبت فيه قطرات الحياة التكوينية: أوراقًا مسوّدة، وقامةً منْحنية، وخطواتٍ رتيبة مهرولة، إلى جانب كل أصوات الأكف المصفقة التي تنتهي إلى أصداء وخيوط عنكبوتية لا أضعف ولا أوْهن..

«وحيدًا.. تملأُ أوراقك المثقلاتِ
تمطُّ انحناءاتِ قامتك المستجيرة
تغادرُ دائرة الضوءِ
بهرجة المسرح المُسْتنيرِ
تُهرول منسكبًا في العراء المهيضِ
وحيدًا
وخلْفَ خطاك الرتيبةْ
يذوبُ هديرُ الأكفِّ
صنيعُ المنصَّةِ
دَمْدمةُ الهَمْهمات المثيرةْ»/ ص ٢٦ - ٢٧

ونقف - ونحن في حومة البوح الإنساني، في معظم قصائد الديوان الأولى - عند قصيدة ناشزة، في سياق الإيقاع الإنساني العام؛ عنيتُ امتداح رجل يتربع على مفاصل أعظم دولة في العالم: جورج بوش الذي زار الكويت عام ١٩٩٣، وقد قدّمت الشاعرة لهذه القصيدة، في الحاشية، بسطور رقيقة المشاعر، تحملُ فيها كل (دفقات الوجدان وبراءة البهجة لكل المغدورين من الناس البسطاء في بلدها) منهية مقدمتها بأن قصيدتها هنا،

«ليست إهداءً لرجل شجاع فقط، وإنما أيضًا ترديد مخلص لأنشودة أولئك المتنّين من شعبنا الوفيّ»/ ص ٢٩.

ومما جاء في القصيدة الموسومة: «يا رجلًا يسعى له التاريخ» (إلى جورج بوش):

«يا الطائرُ الميمونْ
يا الآتي كالسَّنا المغسول كالحنينْ
(...) ما أروع البهجة والأعلام والألوانْ!
يا بطلَ التحرير يا إنسان
(...) يا شَعبْنا الطيّب، يا رجالُ، يا نساءُ، يا صغارْ
يا لافتات الحبّ، يا هتافُ، يا أنوارْ
تواضعوا للسيد النبيل حينما يطوفْ
الشاهر في وجه طُغمة الظلام آخر السيوفْ
(...) يا آخر الرجالْ
في الزمن الرديء، يا مُحالْ
(...) يا بطل التحرير، يا إنسانْ
يا سيد المكان والزمانْ»/ ص ٢٩ - ٣٢

لا اعتراض على الأوصاف الفضفاضة المخلوعة على الرئيس الأميركي.. وهي معذورة؛ لأن الغدر الذي لحقها من الغزو العراقي، كاد أن يقضي على الوطن أرضًا وشعبًا، وحكومة.

لكن هذه النزعة الإنسانية قد وخَطها نُتوءاتٌ وفَجوات في السياق التاريخي لحاضر الدولة الأمريكية وماضيها؛ فقد نسيتْ الشاعرة الوفية، جرائم الرئيس وبلاده وحكوماتها، عبر التاريخ، حيال القضايا العربية، وانحيازها الغاشم والظالم، ضد شعب فلسطين عبر التاريخ الحديث.

كان يمكن لها – بلطف وقدْر من الموضوعية – الاستدارة، ولو من باب التوازن الشعوري الإنساني، نحو مقترفات الدولة العظمى ورئيسها، في حق الشعوب المستضعفة، والمتطلعة إلى التحرير، لكانت أعظم إنسانية، وأبعث على الإعجاب بشاعريتها الإنسانية الكويتية.

ب - استحضار زمن العشق

تُمثِّل قصيدة: «وتبقى المسافة!.. يبقى الشراع!»/ ص ٣٣، نقلةً نوعية في الخطاب الشعري الذي انضوت فيه القصائد السابقة..

فهي استحضار راعش، حَييّ لزمن العشق والصفاء العاطفي، الْتَفَّا بعباءة المعاناة المضرّجة بتقرُّحات السقم الأفعواني.. هل هو الجفاء الموجع، والجوع الأصفر المفزع؟

«مسافةٌ مرهقةٌ كأنها السَّقَمْ
كالأفعوان – بيننا – جارحة النغمْ
كأنها تنفّس الشتاء
قهقهات الريح حينما
تهبُّ في العراءْ
دوّامةٌ صفراءُ تلْتهمْ
تفتُّحَ الولوعُ والغناءْ»/ ص ٣٣

كأنما النفس التي تُحدِّث عن تذكاراتها ومسارات الأشواق في شعابها ودروبها، تأبى أن تغضّ النظر أو تحجب كل أثر لماضٍ سحيق غابر، فكان هذا الدفق الغنائي المبهور في الجنبات، وتكدُّس المسافات زمنًا فوق زمنٍ وطورًا خلف طور:

«مسافةٌ صفيقةٌ، ووجهُك البهيّ
توجُّعٌ شهيّ

كأنني منْصوبةٌ على صليب غارْ
مطروحةٌ على حقول الجمر والدوارْ
كأنني - يا جرحيَ النديّ -
بالضوء أسْتحمّ»/ص ٣٣

كم هي بديعة وموحية، صورة الشاعرة المنتصبة فوق صليب من غار، تكتنفها حقول الجمر والدوار.. مُسْتحمّة بأضواء النهار!!

بورك لك يا نجمة بالغار، يُرفرف عطره فوق جبينك المستضيئ بجمار الندى النوّار!

نلمح في ثنايا القصيدة ظلالاً مربدّة لصور بهيّة الأفق، وضيئة الملامح، وقد غشيها ثعبانٌ مرقّط سامّ أنشب نابه فهتَك جلال المشهد، وأرّق الحلُم، وأشاع الكآبة والذعر في ما حول الشاعرة، وفي داخلها، ما يوحي بتقلّب الزمان عليها، وتغيّر المدّ المنبسط الأسارير والذكريات العذبة المنبثقة في حنايا الذاكرة:

«**وسادتي دافئة، وطفليَ الوليدْ**
ترنيمة مُذهلة وعيدْ
كأنما تفجُّر الأمومة المصادرهْ
- على سرير فجره - انبثاقْ
كأنها أذرعةُ العناق
غيبوبةُ البكاءِ.. نشوةُ المخاطرهْ
أيُبحرُ الحُلُمْ؟!!
والأفعوانُ بيننا
يفحُّ في النُّسُمْ
(...) وأعينُ التنِّينْ
ترصدُ في نَهَمْ

تهادن الأحزانَ والردى

والعُقْم.. والجفافَ.. والظُّلَمْ» /ص ٣٤

ويتكرر المشهدُ المختلط الوجوه والمذاقات، وجُرعات الفرح والحزن، والصمت وهدير الأفعوان والتنين في حقول الذاكرة وحقول الزمن المترعة بما يشبه الزنابق الشوكية.. هكذا أوحتْ لي أبيات هذه القصيدة: زنابق من شوك، أو أشواكًا نابتة في أصل الزنابق وزهيراته التائهة نشوة ونشْرًا ذكيًّا:

لك العبيرُ – شاغلي – لك الحقولْ

وفُسْحةُ النهار.. روعة الفصولْ

... تُعشبُ فوق سفحها روائع الحنين في الأصيلْ

... يا طفلي الجميلْ

الأفعوانُ بيننا

يُحيلنا طلولْ

وأعينُ التنينْ

فاجعةٌ – يا شاغلي – وموحشةْ..

تنْهشني – يا رائعي – أظافرُ الولوعْ

... والبَرْدُ والغبارُ والهجيرُ

يسكن جوَّ غرفتي

يلوِّن الشبّاك والرفرفَ بالذهولْ

يحصد من أصابعي براعم الفرح

ويُخصبُ الصفرةَ والذبولْ.. / ص ٣٥ – ٣٦

سطورٌ ملتهبة بالمشاعر الضوئية، وشّاها غسقُ العشيات والليالي المُعتمة..كلُّ سطرٍ فيها مغنىً من مغاني الذات التي اغترب فيها القمرُ واندياح النسيم وراء أكمة ملتفّة الجذوع والأغصان، فأنّى ينفُذ فيها ضوء الحياة ؟!

خيّم على القصيدة، منحىً وجدانيّ، في سياقٍ غنائي ذاتيّ خافق بالحب الدفين الذي اختنق فيه الوجيب، فيبستْ سنابل قمحه في عروق الأصابع، وأقلع بشراعه، نحو منارات الضياع، متهجدًا في الأمداء البعيدة.

واللافت أن الشاعرة قد حدّدت تاريخ نظم القصيدة، الأحد ٢٤ يونيو ١٩٨٤، فهل كان ذلك محاولة استبعاد شُبهةٍ ما، في تأكيد البراءة الذاتية لحياتها الأسرية؟..

ج - بدائع الصنعة الشعرية

تتمتع نجمة إدريس برهافة رؤيوية، ورقيق سبك شعري يُشيع الارتياح والإعجاب، في عدد من قصائدها ومقطعاتها الشعرية.

أشرتُ إلى حيّز من ذلك في الفقرة السابقة: استحضار زمن العشق. وهاأنذا أبسط القول في بديع صنيعها الشعري في ما يقرب من ثماني قصائد من ديوانها، أتناولها تباعًا، متوقفًا بتؤدة عند مفارق الإبداع الذي يبقى شاغل الشاعر والدارس على السواء، بحيث لا يكون شعر ولا فنّ بدونه..

١ - أمام الباب الموصد (٣٧ - ٤٠)

من أجمل ما قرأت في أنْسنة الأشياء، واختلاج الذات، مع عناصر الكون. كم أنتِ مدهشة يا نجمة، بتصفّح هيئة الطائر الذي صوّرتِه وطوّفتِ في أرجاء روحه وأنفاسه المروَّعة في أصقاع الليل وقفار الوحشة والفراغ!

«**ويظلُّ يحومْ**
عصفورٌ مرتعش الريشات يحومْ
عند الباب المدفون وراء الغيْم.. وراء الريحْ
يغدو ويروحْ
يستجدي البابْ

والبابُ الموصَدُ أحطابْ..» /ص ٣٧

لم يعد عصفورك من مضغة لحم، وعُظَيْم، ومنقار، وريش.. بل كان أكبر من ذلك بكثير، وأعظم من الإنسان العاقل.. إنه الحرمان الأكبر بذاته وقد تجسّد بطائر ذي جناحين، ومنقار معتلّ الحركة، مشمول بالعجز المزمن عن تحصيل القوت..

«يتناهى صوتٌ مخفوقٌ من خلف البابْ:
لا شيءْ
لا رفّةَ دفءٍ فوق الريش تمرّ
لا حبّة بُرّْ
لا حَسْوةَ ماء
لا قطعة فَيءْ
لا شيئًا أمنحهُ لا شيءْ» /ص ٣٧

لم تكن القصيدة حكاية شعرية لحركة مختلجةٍ لطائرٍ احتُبس خلف أحد الأبواب، فقط، بل تجاوزت ذلك لتصبح ميلودراما الوحشة والحرمان..

غنائية حزينة حتى الرمق الأخير، تناهت فيها ترجيعات الخفق الحزين، كمقطعات الغناء التوشيحي، والتوقيعات الصوتية التي تتردد من حين لآخر، في سنفونيات الغناء الأوبرالي الاحتفالي، من مثل:

«أمطار الحزن تزخُّ على جدران الصمتْ
تَسْقي جذرًا ينمو في وديان الصمتْ
وعلى أطراف الكون النائم فوق ذراع الموتْ
تتفتّح في قهرٍ مكتومْ
أزهارُ الصمت»
لا شيء يلوحْ!
غيرُ الباب المدفون وراء الغيم وراء الريحْ

غير الصمت النائي في وديان الغابْ

الكون همودْ
الدربُ خواءْ
لا شيء يلوحْ
لا شيء يلوحْ
ويدقُّ المنقارُ المحطومْ
طرقات رجاءْ
فوق الباب المخبوء وراء الغيم وراء الريحْ

لا شيءٌ في الآفاق يلوحْ
يا جرح الشوق المذبوحْ
لا شيء يلوحْ

سأظلُّ أحومْ
عصفورًا مختلج الريشاتِ أحومْ
عند الباب المدفون وراء الغيم، وراءَ الريحْ
أغدو وأروحْ
أغدو وأروحْ»/ ص ٣٨ -٤٠

حتى توزيعُ السطور الشعرية، انتظمَ في تشكيل عروضيّ هندسيّ، حفاظًا على النظام التوشيحي الغنائي، من دون التزام بقواعد الموشحات: أقفالًا وأبياتًا. ولم يُحدث التكرار أيّ أثر للسّأم واستشعار الاجترار الشعري؛ لأنه رشحٌ مطَّرد لاختلاجات الهيئة الرقيقة المنتفضة على الحرمان.

٢ - ثلاثية الشجرة والعصفور والشمس (ص ٤٥ - ٥٠)

قصيدة جديرة بالوقوف المتأتي أمامها.. فهي جميلة النسْج والتكوين، زاخرةٌ بالصور الغريبة والرؤى الرهيبة التي ازْورَّت فيها الحياة، واحتزنَ الوجود... صورٌ مدهشة، ومجازات مصوغة من رحم الوجد الرومنسي، منشأهُ الذهول الذي يعمر الحقول والمراعي عند انبثاق الفجر في أدغال الأنهر والبحيرات..

«(...) لمّا حطّ جناحُ الألق المغسولْ
كان الجفنُ المتْعبُ يغفو فوق ذراع الليلْ
ليت الصحو ينامْ
ليظلَّ الطيرُ الأبيض فوق الشباك المنسيّ
ليرفّ الريشُ الأبيض فوق جبين الليلْ..»/ ص ٤٥

يتنامى الدفق الرؤيويّ من مقطع إلى آخر، ويزداد الانبهار من توالي وجوه المشهد الثلاثي العناصر التي يشكّل العصفور محورها ونقطة المعاناة فيها.

«النسغُ يجول يحوِّم في أعراق الساقْ
والأغصانُ يرجحُها عبقٌ مشتاقْ
عشٌّ مبنيّ مكْسُوٌّ
بخدود الورد ونبضِ حنو
الطير الأبيض يولد من رحم العنقاءْ
ويرفّ حنانًا وغناءْ»/ ص ٤٦

ونبقى مع زخم التصوير الرؤيوي الراصد لحركية العصفور وترنّحات الظلال التي تغشاه في توهج الزغب والخضرة الغامرة:

«الوعيُ ينامْ
الوعي الساهرُ من زمنٍ يسْهو وينامْ
تتراقص أشباح الرؤيا فوق الجفن المتعبْ:

ينهلُّ الزغبُ الأبيضُ أمطارَ هناءْ
... العشُّ سلامٌ وأمانْ
والأفق الغسقيُّ المترفْ
موكب ألوانْ
والكون الأكبر أذرعةٌ تمتدّ لتحتضن الشجرهْ
أكرمْ بالنسْغ نُهَيرَ حنانْ» /ص ٤٧

تصوير بديع لمخاضِ سريان الحياة في شرايين العصفور والأغصان.

ميلوديا حياةٍ وصخب، وانتفاض الليل في أحضان الحنان المنبعث من خدْر التعب المرفرف فوق الجفن المرتعش طربًا.

وأما الشمس، فلم تظهر إلا في المقطع الرابع أو الصفحة الرابعة من القصيدة؛ وأُفاجأ بوجهٍ مُغبرّ مُرْبَدٍّ لهيئة الشمس وهي تشرق، ويرتفع ضوؤها في كبد السماء:
«**الشمسُ الصفراء تُفيقْ**
مَن أيقظ سِعلاة الزمن الهاجع خلف السَّهو الراعشْ
من أيقظَ ذياكَ الوهج الطائشْ
الوهجُ المجنون يُمزّق أستار الليلْ
أنيابُ الشمس الصفراء تمزِّق أستار حرير الليلْ..» / ص ٤٨

لا أذكر أني قرأتُ مثل ذلك عن الشمس التي لم تكن مرة واحدة، مصدر أوجاع وكدر لأي شيء في الوجود.

لا بد أن يكون هناك خلل ما في الرؤيا والتصور.

كانت الشمس وما زالت رمز الحياة والخصوبة والانتعاش، وارتياد جُزر الجمال والفرح، لأجلها وبهدايتها.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتصاعد الدغش والاكتئاب الداهم، وصولاً إلى الشعور المتزايد بالقهر والاضطهاد، وبخاصة في وقت الظهر:

«الشمس الصفراءُ الكبرى
ساعتنا في زمن القهرْ
تُعلن أن الوقتَ الظهرْ
الجذعُ الساقطُ يعلن أن الوقت الظهرْ
الزغبُ الذائب فوق رمال القفر الحرّى
يعلن أن الوقت الظهرْ
الأوراق الخضرُ العطشى تعلن أن الوقت الظهرْ..»/ ص ٤٩

ألهذه الدرجة من التوحش والتدمير، يُحدثه الظهرُ وشمسه الحارة؟

وماذا تكون الحال لو أن الشمس والنهار سرمديّان، حتى يوم القيامة، كما تقول الآية الكريمة؟

﴿قُلْ أرأيْتُمْ إنْ جَعلَ اللهُ عليكمُ النهارَ سرْمدًا إلى يوم القيامةِ مَنْ إلهٌ غير اللهِ يأتيكمْ بليلٍ تسْكنونَ فيهِ أفلا تُبْصرون﴾ (القصص/ ٧٢)

٣ - «من وحي القرن الخامس عشر الهجري» بانتظار هديّة جدِّنا (ص ٦١ - ٦٥)

مطلع شعري بديع، وسموٌّ في الصورة والخيال، وقد تمثّلتْ هذا القرن الهجري، بشيخٍ أحاطتْ به النجوم وتراصَّت الغيوم، في حُلّة كرنفالية بهية:

«مِن مسْرح السماءْ
من بُرجها المطهَّر السامق في إباءْ
ينْفجرُ الضياءْ
شيخًا على ردائه تنْزلق النجومْ
وكومة الغيومْ

ترشُّ تحت خطوه رذاذها الرواء
تقْبس من بهائه
شعاع كبرياءْ» /ص ٦١

وجاء في آخر السطر السادس، بدل (الـرواءْ): الندى، ولم أسغها، فأبدلتها (بالرواء) تناسقًا مع السياق المعنوي والإيقاعي..

مطلع لا نعرف كيف تكونت ملامحه؟ ولماذا جعلته شيخًا وخَطَ هيئته بياضٌ مهيب؟ رسمتْه رؤيا غريبة العناصر والسمات، مثيرة للإعجاب.

لكننا نفاجأ، في المقطع الثاني، بكلام عن أمنيات وأشياء سمعنا بها، وقرأنا الكثير منها، ولم تخرج بقية المقاطع والتراكيب الشعرية عن هذا الإطار المألوف الذي تحوَّل فيه الترقب والانتظار اللذان تمثّلا في المقطع الأول، إلى مطالعة هيئةٍ تُخْبر عن شيخٍ جليل وقور، يشبه كثيرًا (بابا نويل) في مواسم أعياد الميلاد المسيحي، ولا نكاد نستشعر فرقًا يذكر بينهما:

«يأتي إلينا شيخُنا المهيبُ
تحملُه بموكبٍ مسافرٍ دروبُ
وصوته الحبيبُ
يرنّ في السماء
كجوقةٍ قدسيّة العطاءْ»/ ص ٦١

سارت المقاطع التالية، على هذا المنوال، ساردةً أماني وأحلامًا مرسومةً في قيلولة النهار، لا جديد فيها، ولا عناصر مُقلقة، محفِّزة على الارتقاء الأعلى.

«ذا شوقُنا لجدِّنا
يكبر ألف مرَّة ومرّهْ
يُمطر في صدورنا حنانه وعطْرَهْ
يزرع ألف غابةٍ.. وألْفَ زهرةٍ وزهرهْ»/ ص ٦٢

ونصل، في المقطع ما قبل الأخير، إلى وثباتٍ باهرة في سماء الخيال، فنتلمَّس أطيافَ أنوار سكبتْها السماء من خلق «عالمٍ مُطهَّرٍ يغوصُ في الغمامْ»

فنرفع رؤوسنا، ونُحملقُ في الآتي من هناك، لنجد أن الخيوط الخيالية المتوهجة قد انزاحت عن الأفق، وتعود الهيئة الوقورة البيضاء المتمثلة بـ(بابا نويل) في هيئته المفترّة عن ابتسامات بيضاء، مفعمة بالجلال، وهو يحتضن الأحفاد الصغار الحالمين.

«بكلمةٍ بيضاء وابتسامهْ
وزَهرة تحملها حمامهْ
وعالم وضيء»/ص ٦٤ - ٦٥

كان يمكن لنجمة ههنا، أن تنفذ من هذه الأوصاف والمشاهد المألوفة، إلى ما بدأت به في المقطع البديع الأول، فتحوك أسطورة جديدة للقرن الهجري الجديد، فتُسبغ عليه من تباشير الهداية النورانية والظفر السماوي الذي احتشدت له في فجر الإسلام، ملائكة الرحمن وجنود إلهيّة تشتار لنا - من فوق - سُحبًا من الحرير الحضاريّ المتواري خلف أستار الجمود الفكري المخيِّم، منذ عهود، في زماننا المعاصر.

٤ - النهر الضاري (ص ٧٧ - ٧٩)

الجميل الممتع في هذه القصيدة: الرمزُ الصخّاب الضاري، لما يجيش في نفس الشاعرة، من هدير انفعالٍ غمر الجوارح والأعماق، فغدتْ كالنهر المتلاطم، وقد تفجرت أمواجه في كل الجهات، آتية كلها من وراء الأفق، تتلاطم في وجهها.

«تجتاحُ كنهرٍ منفجرٍ - في حقلي - كلَّ ثواني العُمرْ
تجتاح رتابةُ أيامٍ - في جوفي - تنفث ريح القهرْ
(...) وأنا لا أعلم.. لا أدري آماد النهرْ
لا أدري ماذا خلْف الموج.. وماذا يكمن خلف الصخرْ
والموجُ .. الموجْ

يتلاطمُ في وجهي ذياك الموجْ
يتعاقب فوجًا مغرورًا يتلوه الفوجْ.»/ ص ٧٧

الملاحظ، في مجمل القصيدة، توكؤ الشاعرة على فعل المضارع الذي لم يكد يغيب إلاّ لربط الأفعال وتوالي الكلام بعضه ببعض.

وفي ذلك رتابة من هذا التحول المستمر، تمامًا كأفواج الماء المتدفق في مجرى النهر، لا حديد فيها ولا محطات تبدُّل. وإذا كان ذلك طبيعيًا في الحقيقة، فهو في الشعر مدعاة ارتخاء سلبيّ.

في المقطع الثاني، نقع، في سياق المشهد الحركيّ للرؤيا التأملية، على صور مدوّية الأثر، منشأها الوقوف الباحث عمّا وراء النهر، الذات، من سُكنى دهرية تحوَّلت معه الذات كلها، وضوضاء الوجود الداخلي كله، إلى مجرى لا دور له ولا وظيفة إلاّ الاحتواء والتلقي المتواصل لدفقات النهر..

وهذا التصور، لعمري، يؤكد حميّا الحضور الذاتي، وتدافع رفوف الفكر في مجاري الوعي المتعددة الرياح والروافد التي تصبّ فيها من كل حدبٍ وصوب، لينتهي كل ذلك، في الفراغ، والانصباب في محيط الوجود، من غير معاودة لحياة أو حركة...

«**وأنا...**
ماذا في دربكَ، يا عمري، غير المجرى
وهديرُ الموجات النشوى
تهوي في جوفي.. تنهشني..
(...) تتوهج في جفني حلمًا
تنزو نزقًا
لا أفقٌ يرجى.. لا دعةٌ
فجنونُ النهرْ

يهمي فوّارًا مُلتهمًا
ساعات العمرْ..» / ص ٧٨ - ٧٩

كل ما في المقطع موحٍ، مثير للتأمل.. ما عدا لفظة «تنهشني» في السطر الرابع، لم تكن منسجمة مع السياق التأملي الحالم. فالنهْش – هنا – صيغة نافرة لا تستقيم...

٥ - عندما ينتصر الحزن (ص١٠٣ - ١٠٥)

قصيدة الحزن الغضبيّ، تلك هي حال الشعر هنا. وعندما يحلُّ الغضب لدى الأديب الشاعر، يخنق معه كل الزفرات الحرّى التي ينفثها القلب ويتمخض عنها الوجدان:

«لأنني حزينةٌ
سأطرد العصفور عن نافذتي
ولن أدعْ
تغريدَهُ
ينقر في بلاهةٍ
على جدار وحدتي..»/ ص ١٠٣

لقد كانت خاطرةً شعرية مسكوبة مع الآهة الحزينة الداهمة. تحوَّل الزمنُ معها إلى مزاج منكَّد، وصار الحزن تكسرات غضبية أطاحتْ بهواجس الكآبة الناتجة عن الوحدة الموحشة التي غالبًا ما تبعت – لدى الشعراء والفنانين – على التأمل الخلاّق، والنفاذ، من قلب السحب النفسية المطبقة، إلى واحات الأمل البعيد، يرتسم فيها عالم آخر مغاير لما هم فيه من بؤسٍ واكتئاب..

وما حصل لشاعرتنا أنها بَرِمَتْ بألطف مخلوقات اللّه ورياحينه: عنيتُ الطيور التي كثيرًا ما كانت تمسح الأحزان، وتشارك أصحابها، بأناشيدها الموحية بالرفق والأنس.

لذلك رأيناها تدعو العصفور إلى اختيار مكان آخر وارتياد الرُّبا والحقول البعيدة، لعله يجد من يبْسم له ويسْعد به.. فقد فارقها كل إحساس بالآخر ولو كان طائرًا أو فراشة.

«هيّا وطرْ يا طائري
فإنّ قلبي مُجْدبٌ
وتلك نفسي تعبةْ
هيا وطرْ يا طائري
فإنني
حزينة
مكتئبةْ» /ص ١٠٥

ولعلها من المرات النادرة التي ينفر فيها المرءُ من طيور الطبيعة التي نعدّ حضورها إلى جانبنا، أو حتى مجرد التحويم البعيد في آفاقنا، فسحة ارتياح واغتسال في فضاء الحرية والحبور.

٦ - أشلاء عام وغربتي (ص ١٠٧ - ١١٠)

اتخذ القلمُ مع هذه القصيدة مسارًا خاصًا، مستعيدًا معها حكايات مع نهايات الأعوام التي كنتُ أُحْييها ساهرًا حتى نهايات ساعاتها، مدوِّنًا صفحات زاخرة بالانفعال والنفاذ إلى ما وراء الزمن.. وكثيرًا ما كانت هذه الصفحات قصائد نشرْتُها في بعض دواويني، لذلك عقدتُ مقارنةً بين قصيدة إدريس، وقصائدي تلك، وسآتي على شيء من ذلك في نهاية الكلام ههنا.

كنت أتوقع وقفةً تأملية بعيدة الأفق، وسيعة الأطراف، تجمع الشاعرة فيها كل محطات العمر الفائت، وتعتصره في دقائق الزمن المُوَلِّي سريعًا سريعًا، فتقبضُ على

بعض مفاصله، وتستوقفها، مراجِعةً مُقلِّبةً صفحات المراحل، مُستحضرةً جمالية الآثار الموشومة على جبهات اللحظات المصيرية.

لم تفعل شيئًا من ذلك.. لا بأس. فقد رصدت الزمن الجاري حثيثًا، من حولها، فرسمت حركاته وسكناته، مصورة انعكاس ذلك على ذاتها وحضورها القلق:

«بقايا العام... أشلاؤهْ
تدقُّ البابْ
بجوف الليل جاءتني
تدقّ البابْ
ويَجهشُ صوتُها المبحوحُ.. يصفعه شتاء الليلْ
وتُذعرها بقايا اللحظة العجْلى
تُذوِّب عمرها الواني
تُمرِّغُه على الأعتابْ»/ ص ١٠٧

وبدلًا من تعظيم الزمن المنصرم، والوقوف أمامه، نهرًا غزير الأحداث والتحولات، جعلته أشلاءً وبقايا، كما لو كان اغتيل والتهمته الأيام، أو افترسه وحشٌ ضارٍ.. ولا غضاضة في ذلك.

فقد تكون حياتها في ذلك العام، أصابها التمزق والضياع شرَّ ممزَّق، فصورت الحال بهذه الصورة.

لكنها لم تكتف بذلك، بل تماهت مع الأشياء، وتآخت معها، وفتحتْ لها باب الضراعة والمؤاساة.

«فما زالت بقايا العامْ.. أشلاؤهْ
تدقّ الباب
- من الطارق؟!
- أنا الأشلاءُ.. أختاهُ

أجيبيني

جليدُ الدرب ينهكني

خيولُ العمر تتبعني

تحطِّمني.. وتنهيني

طرقتُ الباب أختاهُ

أجيبيني..»/ ص ١٠٨

وينتهي فصل المؤاخاة، والمساءلة العاتبة، بتوحيد المصيرين، والتشاكي الجماعي بين الشاعرة وأشلاء العام، يطوفان معًا شريدَيْن متسكّعَيْن، مذعورين مما تخبئه الأعوام القادمة:

«أيا أشلاءُ ها نمضي على الآماد أشباحا

نلوبُ.. نجوسُ في الدنيا وحيدَيْنِ

شريدين

بلا أصحابْ

نُقضِّي العمر رحّالين جوّابين كالأغرابْ»/ ص ١٠٩

مثل هذا التصور، لا يُقيم معادلةً سليمة بين الإنسان والزمن، بل يُسهم في الهزيمة والخنوع..

كنت أؤمل بغير ذلك، وأنتظر الفوز والسموّ فوق الجراح والنكسات، على غرار ما مرّ معي في قصيدة مطوّلة نهاية عام ١٩٧٤ بعنوان: «حكاية عام» مصوّرًا مراحل العام الفائت، وتضاريسه، ولياليه، ومقترفاتٍ شفوتُ فيها على السقوط في هاوية الخطايا.. لكن في النهاية، اعتدل الكلامُ، وانتصبَ الميزان، ورحتُ أخاطب حفافي الحقول، سائلًا إياها المؤاساة، وكفكفة الأحزان، ذاكرًا نعيم الوصال، ورطْب الجوى فوق صخورها، لأن تقف إلى جانبي، وتأخذ بيدي نحو عام جديد واعدٍ بكثير من الأُويقات المؤنسة:

«... رأَتني الحفافي أصيلًا...
أُجرِّرُ ذاتًا..
تدلَّتْ على الصخر، عبئًا ثقيلًا..
فخارت على الصخر، وانتابها الهمّ صمتًا جليلًا..
- أهذا فتاي القديمُ الذي اعتدتُ ألقاه
شفًا جميلا؟»
... - أجل يا حفافي.. أنا ذاك..
آوي إليكِ التجاءً ولم أكُ يومًا دخيلا..
حملتُ الخطايا، وآثرتُ فيها بقاعك،
... فسَرِّي قليلًا.. قليلا!!
هبيني امتناعكِ في الحرّ والبردِ..
دَعيني أقبِّلُ فيك اختلاجات عام جديدٍ
يكون لعامي المقيت بديلا!..

لئنْ لم يُداعبْ جفوني،
انبلاجٌ لوعدٍ شهيٍّ،
دفنتُ زماني،
وحوّمتُ وحدي،
وما من سبيلٍ، أضعتُ السبيلا»

(أول كانون الثاني ١٩٧٥ من ديوان، «مسافر للحزن والحنين»، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ١٩٧٧/ ص ١٧٩)

فقد تعانق لدي الزمن والرؤيا، وانبلجتْ من قلب السحب الملبدة والحزن المتراكم، خيوط ضوئية انسحبتْ على أفق التأمل الذاتيّ الذي يشكّل السبيل الأنجع لطرح كل ما يُعيق مجرى الحياة ويحول دون سريان الأشياء..

ولي مع قصيدة إدريس هذه، وقفة أخرى مع الشوائب الفنيّة التي أحاقت بها، في فقرة لاحقة..

٧- العنقاء (ص ١١١ - ١١٣)

قصيدة غريبة العنوان والرؤيا الشعرية التي اتخذت من العنقاء، محورًا للتأمل والعلاج النفسي، فران على الشاعرة ضياع مطبق، واحتباس لمسارب الضوء في عتمات النفس.. فالعنقاء هنا، رمز لكل ما هو غريب، لا شبيه له ولا حيلة في التخلص منه، لأنه واحد من مخلوقات اللّه التي حار الناس بحقيقتها في غابر العصور.

وجاء في لسان العرب: (العنقاء طائر ضخم ليس بالعُقاب. وقيل: إنها طائر عظيم لا ترى إلا في الدهور.. وقيل: طائر يكون عند مغرب الشمس.. وقيل: العنقاء المُغْرب، طائر لم يره أحد. وقيل الكثير عنها.) (لسان العرب: [عنق] ج ١٠/ ص ٢٧٦)

إذن، نحن أمام مخلوق لم تُعرف حقيقته ولم يُحدّد شكلُه، واكتُفي بأنه من جنس الطيور، ولا شيء واضحًا عنه حتى اليوم، من هنا المثل العربي القديم: المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء والخِلُّ الوفي.. فقُرن الخِلّ [أي الصديق الوفي] إلى المستحيلات..

اتخذت نجمة إدريس من العنقاء سبيلًا لتصوير ما اعتراها من تعثر الحياة واضطرابها، في داخلها، حتى استحال الشفاء والصفاء، فارتاعت وفزعت إلى العنقاء، لعلها تأخذها بعيدًا، خارج نطاق الحياة اليومية إلى حياة لا تشبه واقعها..

ولهذا بدأتْ بمناجاتها، لائذةً، مستعطِفةً، متوسلة، ذاكرةً مُرَّ الحياة، واستحالة الراحة فيها:

«أين الطريق إلى لقائكِ
أينها تلك الطريقْ؟!
كلُّ الدروب متاهةٌ

كلّ الدروبْ

شوكٌ.. وأحجارٌ وآفاق غضوبْ

وشراسة وحشية الترنيم صفراء النيوبْ..» /ص ١١١

ويبدو أن الشاعرة لم تجد ضالتها مع العنقاء التي بقيت لغزًا، وعالمًا لا يشي بإمكان الوصول إليه، فتنكفئ إلى نفسها، وتستفيق من دوامة اغترابها الوهمي، في أنفاق الوعي المضطرب المغبرّ.

وتصحو على واقع آخر، لعله أمضّ وأوجع مما كانت عليه قبيل الارتحال الذاتي المكتنف بالدخان السميك، من كل صوب:

«**عنقاءُ إني أستشفّ رنين صوتكِ في المدى**

هيّا ومُدّي لي يدا

رُشّي على جفني النجومَ وبعض ترجيع الصدى.

(...) وأفيق يذبحني الحنينْ

لا ضحكةً.. لا نجمةً.. لا رشّةً جذلى

من الألق الحنون

لا شيء أرْشفُه سوى وجع السكونْ

لا شيء غير مرارة الوهم الصفيقْ

وأنا الغريقة والسّنا مثلي غريقْ

عبثًا نفتّش عن طريقْ..» / ص ١١٢ - ١١٣

الرؤيا متآلفة العناصر، متشابكة الخيوط، تستحق التأمل واتخاذها نموذجًا لأشعار الرسوم الوهمية، والمقابسات النفسية المخضّبة الجناح، المترامية الأبعاد، تبرأ فيها النفسُ من شوائب الاختناق الوجودي، ولو بشفاءٍ افتراضي متخيّل.

د - وجوه التعثر والاضطراب (نقد أسلوبي عام)

تتضمّن هذه الفقرة أمورًا شتى تتعلق بالأسلوب العام، من لغة، وعروض، وعثرات في الصورة الشعرية والرؤيا الضبابية وسذاجة التجربة والخيال، عارضًا ذلك بشيء من التوضيح والنقد الأدبي المناسب.

- في النثرية والتقريرية المباشرة

نطالع ذلك في عدد من القصائد التي لم تتخمّر فيها التجربة الشعرية، والانفعال الذاتي المطلوب، وأمثل على ذلك بشواهد دالّة.

- قصيدة «باقية عيناك في الفجر»

وفيها نظم وصفيّ هادئ، ينساب خفوتًا من دون جلَبة ولا ضوضاء، على شيء من السرد والتقرير يكاد يلامس النثرية الحكائية..

لا أكاد أحسّ بشيء من الانزياح عن رتابة النظم المتقن، والقوافي المتشابهة المكررة؛ ما يعني أن القريحة قد لا توافق المبتغى، فتحجم عن الحركة، وتنطوي عميقًا بانتظار مخاض وتوتر أشد حرارة وهديرًا: [القصيدة مهداة إلى روح صقر الرشود]

«يا صقرُ أيا حلمًا غارقْ
يا كتلة إحساس صادقْ
يا غيثًا يأتينا عرِمًا.. يتكسَّر مجنونًا دافقْ
منْ ألهبَ شوقًا في عينيك؟!
من ألقى الجنةَ في كفَّيك؟!
من فجّر فيك الجوع.. الخصْبَ.. البرقَ الحارقْ؟!
من أنتَ أيا سهمًا مارق؟!
يا قلبًا في لون الأشجارْ

يا صدرًا مشتعلًا أنوارْ
يا ومضًا - في غيم - بارقْ»/ ص ٤٢

لا أراني بحاجة إلى تعليق؛ لأن الحرص على الرويّ والقافية جعل الشعر لا يختلف عن النظم المباشر.

- «البحث عن ملامح في مدينة الكرنفال»
«عيونٌ... عيونْ
شفاهٌ.. شفاهْ
مئات العيونِ.. مئات الشفاهْ
مئات الحروف تزخّ الكلام
مئات الحناجرْ
بغير مشاعِرْ
تنزُّ كطبل غبيٍّ غبيْ..»/ ص ٧١

مباشرة وتقريرية وصْفيّتان طاغيتان على النص - كلّ النص -؛ حيث تكررتْ ألفاظ كثيرة غير مرة في السياق الواحد والمقطع الواحد، تقطّعت وتتالت من دون داع، مذكّرة بتجارب الشعراء الأُولى التي تبدأ بتقطيعاتٍ صوتية، وجُملٍ صغيرة مستقلة لا يربطها حبل التجربة والانفعال الدافئ، بالداخل:

«أكفٌ .. أصابعْ
عطورٌ.. دخانٌ.. سجائرْ
طعام.. رخامٌ.. حُليٌّ.. حرائرْ
وأكوابُ شربٍ.. كراسٍ.. ستائرْ
وأشياءُ أخرى تُحاصرْ
تُحاصرْ..»/ ٧١

ومن الألفاظ التي تكررت غير مرة في القصيدة:

– تُحاصر: مرتين/ زحام: مرتين /الكلام: مرتين/ ابتسام: ثلاث / كثيف: مرتين/ أبْسم: مرتين/ أغُورْ: مرتين/. ظلام: مرتين/ تفرُّ: ثلاث/ زجاج: مرتين/ تنثُّ: ثلاث...

«ونبقى تماثيل.. شمعًا.. زجاجْ

بحضن الزجاجْ

وأحشاءُ داهيةٍ أفعوانْ

تنثُّ الكآبهْ

تنثُّ الوجوم

تنثّ الرتابهْ

بغير انتهاء»/ ص ٧٤

– التمثال والعاصفة

في هذه القصيدة كمٌّ كبير من الألفاظ المترادفة ، والجمل المستقلة المتوالية، وصولًا إلى النثرية المباشرة:

«يا خيطهُ المسافرَ الراحل دونما وصولْ

يا أيها المهوِّم المرفرفُ البعيدْ

ومُوقظ الكآبة.. السآمة..

التحدِّي الغضوب

(...) بين جناح الفجر والغروبْ

والأمل الراعشِ والذي نريد أن يكونْ

يا صورة التذبذب.. التناقض..

التلون الغريب

يا شهوة التعذيب والحنين والأسى

وسَوْرةَ الحنان والجنونْ

ولمسةَ الرهافة.. المرارة.. العذوبة.. الضنى

يا صراعُ.. يا جنَّةُ.. يا جحيمْ
أكذوبة ملجأكَ الرحيم..»/ ٨٢ - ٨٣

جملٌ وكلماتٌ مترادفة، مستأنفةٌ، كالعناوين، أو ما يسمّى برؤوس الأقلام.. إنه النظْم المتواضع، الهارب من السبْك والحبكة الشعرية التي تضيع معها التفاصيل، لينصهر الكلُّ في بوتقةِ الأشياء والهيئات السّويّة التامة التكوين..

- في طراوة التجربة

أشرتُ إلى شيء من ذلك، في بعض الشواهد السابقة الأخيرة، وبخاصة في قصيدة «باقية عيناك في الفجر» التي يوحي عنوانها بمخاض شعري لافت.. لكن العنوان شيء والمتن الشعري شيء آخر؛ حيث يتوالى الكلام في نفي الموت عن صقر الرشود بصورة منبرية خطابية لا عمق فيها ولا فسحات تأمل ماورائي:

«كذبٌ يا موتْ
كذبٌ .. أن تُطْفأ شمسٌ مشرقةٌ في عزّ الفجرْ..

كذبٌ ما نسمعُ.. ما صَقْرٌ بين الأمواتْ
صقرٌ.. ذا صقرٌ.. مرسومٌ فوق الأحداقْ
صقرٌ.. ذا صقرٌ تحضنُه كلُّ الآفاق
باقٍ يا صقرُ.. وباقيةٌ عيناكْ
في الفجر هناكْ..» / ٤٤

فيما عدا كلمات العنوان الذي تومئ إلى براعم انفعال ذاتي موح، كلُّ السطور تدلُّ على طراوة التجربة، وقصر المدى الذي يمتد ما بين الواقع والتلقي الداخلي الذي تنصهر فيه الأشياء..

فكأن هذا الرصف من الأوصاف الحميدة الموقّعة على وتر التأثر المباشر المعتاد، بكل حدث، لا يخرج عن النسق لمألوف لدى العامة والخاصة..

● صور كالحة وخيبة آمال شعرية

شاهدي، قصيدة «**وجهان فوق أرجوحة**»، ومطلعها:

«**إلى طفلة**»

كما الصباح يمطرُ النقاوةْ
يُفجِّر الطهر الندىّ
عيونها نابضةٌ بجوْفيَ الملبَّدِ
تُخصبني رهافةً نداوةْ
تحصدني من غابتي الملتفَّةِ العجوزِ
تعيث في حناني
يا فجرها يا موجةً عذراء فوق شطي
تغسلني من صدأ الثواني»/ ص ٥٩

الحزنُ الأسود، وانتشار حمّى اليأس والقنوط، لم يسمحا للطفولة بالإشراق الشعري، فكلحَتْ الصورةُ وارْبدّتْ حتى أظلمتْ، كما لو تتفتّح بعد. والكلام بنداوتها ونقاوتها الوسيعة ضاعت معالمه في السياق اللغوي والشعري الملتوي، والإضافات والنعوت الناشزة، مثل: (جوفيَ الملبّد) و(غابتي الملتفة العجوز)، واستخدمتْ (شطي) والأسوغ: شاطئي. ولماذا (التسعون عامًا)؟ وما رمزيتها؟ لم يتّسق ذلك مع السياق الطفولي النقيّ الندىّ.. والشاعرة لم تتجاوز العشرينيات من عمرها؟

«**يا عمري العتيقا**
سبعون عامًا.. ربما تسعونا
(...) تسعون عامًا زادُكم ترابُ
تسعون عامًا كالحًا مياهكم سرابُ

... يا أيها الصبّارُ يا شتائي
يا شوكي المسنَّنَ الحديدا..»/ ص ٥٩ - ٦٠

لماذا هذا التخليط أو قل: التخبط في الرؤى الشعرية، والينبوع طفولة، مجبولة بطين ملائكيّ ورياحين متعطشة للتناغم مع الوجود؟

● رعونة العنوان

قصدتُ بذلك غربة العنوان عن المضمون، كلاهما في (وادٍ غيرِ ذي زرعٍ).. شاهدي قصيدة «**العودة**»/ ص ٦٧

وهي سمة شبه عامة لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين؛ حيث نرى الكثيرين منهم يضعون عناوين كيفما كان، ولا نجد أثرًا لهذا العنوان في متن النص الشعري، ذلك أنهم ينتزعون كلمة عابرة، أو جملة ما من القصيدة، وقد تكون عابرة، هامشية، ويعتمدونها عنوانًا للقصيدة، أو للديوان كله، ولا يكون لها علاقة أو صلة ما بالقصيدة، أو الديوان.

هكذا فعلتْ نجمة ههنا؛ حيث ورد لفظ (العودة) في أول المقطع الأخير، ولا شيء عن العودة خارج السطر الثاني من هذا المقطع، لا سياقًا معنويًا، ولا مقاصد داخلية:

«أوّاه من تعب الرحيل وخطوه المتوجّع
عَوْدٌ جديدٌ نحو كهفك.. يا غريبة.. والصدى
صوتٌ يمزّقهُ الضّياع المشرئبّ على المدى
في صدري العاري يصيح: ألا ارجعي
ضمّي شتات تصدّعي
اِبقي كأنفاس الضمير معي معي
وهنا على صدري الكليم تمدّدي وتربّعي..»/ ص ٦٩
وكانت البداية: «تقوْقَعي .. تقوقعي

يا روحُ في كهف السكينة واهجعي
في كوخك السّاجي الرحيم تدثَّري وتلفّعي..»

على هذا المنوال، مضت الشاعرة في مناجاة روحها الناصعة الألق في سماء الوجود وقد احتلّت أضلع صدرها، وطموحها الأزلي، سائلة إياها البقاء حيث هي في هذا القفص الصدري، الذي وصفته فيما بعد (بجدار الكوخ... والوكر الذي يضمّ شتاتهما)

كان الأجدر بها تسمية القصيدة: (كهف الروح)؛ لأنها عقدتْ كل عناصر الكلام على هذا الكهف، وهذه الروح، ولم تحمل القصيدة ملامح تجاوزٍ وتميّز في الأداء والتصوير الشعريين، أضف إلى ذلك احتشاد النص بكثير من الألفاظ، والصور والقوافي المتكررة.

سمة التكرار، واجترار الصيغ والتراكيب

أشرتُ إلى مثل ذلك، في الكلام على قصيدة: «البحث عن ملامح في مدينة الكرنفال»، أحصيتُ فيها مواضع التكرار لألفاظ بعينها متكررة أو مترادفة.. (ص ص ٧١ – ٧٥).

نجد مثل ذلك في قصيدة «أشلاء عام.. وغربتي» (١٠٧ – ١١٠) من أمثال: «تدقّ الباب» التي تكررت سبع مرات، و«الليل» ثلاث مرات، و«لماذا» ثلاث مرات و«أيا» أربع مرات، وتكرار صيغ بذاتها، كما هي حال هذا المقطع:

«ويَجهش صوتنا المبحوحُ... يصْفعه شتاء الليلْ
وتذعرنا بقايا اللحظة العجلى
تذوّب عمرنا الواني
تمرّغه على الأعتابْ»/ ص ١٠٧ – ١٠٩

حيث ورد كما هو، في المطلع ثم في صفحة تالية.

ومثل ذلك فعلتْ الشاعرة في قصيدة «العنقاء» التي وردت فيها ألفاظٌ بذاتها مرّات ومرّات.. كما في مواضع أخرى، على شيء من التفاوت...

هذا لا يعني رفض التكرار واجتنابه؛ فاللغة العربية، لغة إنشادية غنائية، والقرآن الكريم الذي نزل بها، قام كثيرٌ من سُوره وآياته على تكرار صيغ وجمل وألفاظ بذاتها مرات جمّة، لا نكاد نحصيها. ويكفي أن نذكر سورة الرحمن التي تكررت فيها آية ﴿فبأيّ آلاءِ ربِّكما تُكذّبان﴾ ثلاثًا وثلاثين مرة، من غير ملل أو نفور، لأنّها كانت تدلّ – كل مرة – على أهميةٍ ودقةٍ وحاجة لذكرها..

لكن التكرار – في الشعر – إذا خرج عن جادة الأهمية والحاجة الذاتية التصويرية، يدلّ على ضحالة المداد الذي تغتذي منه الصورة ويتنامى الخيال، فيفتر الإحساس بجمال الشعر وحرارة التجربة الذاتية.

التكرار الشعري يجب ارتباطه بعمق الإحساس من كلا الشاعر والمتلقي، والانشداد إلى أشياء شديدة الأهمية والحضور في الذات، فيعمد الشاعر إلى التكرار، الذي يفرز إشارات يفرضها الحدث والإطار العام الذي تدور ضمنه خيوط القصيدة، فيرْشح الدافعُ تلقائيًا، ونشعر – نحن – بثقله أو سطحيته. وهذا لم يتحقق، بعامة، مع شاعرتنا.

● الإطار الرؤيوي المُهوِّم

مدار ذلك بعض القصائد المتأخرة في الديوان، ومنها:

– التمثال والعاصفة، أشرتُ فيها إلى مواضع شتى من النثرية والتقريرية والمباشرة، في فقرة سابقة. وهي كذلك مضطربة الرؤى والإشارات التي بدت فيها الرسوم الشعرية خيوطًا متقطعة، غير منسوجة نسجًا عضويًا متماسكًا، كما في قولها، من المطلع:

«في كهفي الغارق في الضباب والضلالْ
السابحِ في الهجير والصقيعْ
يبْرق خيطُك المفضَّض الرفيعْ
قاربيَ المسافرُ الراحلُ دونما وصولْ
شراعيَ المخادعُ الذليلْ
وسادةُ الأشواك والأنغام والبكاءْ
جناحُها العناءُ والغناء والأسى
سحابةُ الدوار والشجونْ..»/ ص ٨١

مقطعٌ مرقّط الأفكار، متقطّع الصور والإشارات، متناقض اللفتات والمضمون: (الهجير والصقيع)، (المخادع الذليل)، (الأشواك، الأنغام، البكاء)، (العناء، الغناء الأسى..). كل ذلك في إطار رؤيوي مهوِّم لا نوافذ فيه لتكوين صورة ما أو رؤيا لها أبعادها. جمل فالتة من إوالية التأليف والأداء الراسم عناصر الأشياء.

وأرى أن النص كله يقع في هذا الإطار الرؤيويّ المضطرب، والهيئة المغْبرَّة التقاسيم:

«يا صراعُ.. يا جنّةُ.. يا جحيمْ..
أكذوبة ملْجأكَ الرحيمْ
.. كأنها مظاهرُ الطبيعة الحنونْ
لا بدْءَ.. لا عقدة.. لا انتهاءْ..»/ ص ٨٣

ما هذه الصور المتناثرة الأجزاء، المفتّتة القسمات حيث اجتمع الصراع ما بين الجنة، والنار، والرحمة، والبدء واللاانتهاء؟ وكيف اجتمعت كلها مع (عناصر الطبيعة الحنون)؟

- صوت وصور

عنوانٌ مُحوِّم بعيدًا في مجرَّة نائية، ومضمونٌ يبحث عن هويّة، وشاعرة لا تُحسن، في مثل هذه الأحوال، غير أن تبسط خيوط تأملاتها في أثير الفضاء، لعلها

تصنع سحابة تزرع فيها براعم تطلعاتها وأحلامها النهارية، فتصل إلى شاطئ إحدى المجرات، فتحطّ هناك.

ولكن كيف لها العودة إلى صعيد الأرض، وجداول الحقول والأودية؟

لم تعُدْ، وبقيتْ آمالها خيوطًا هيولية، تناثرت من جديد هناك عند شواطئ المجرة.

لقد عبَّر العنوان عن كل ذلك: «صوت وصور» .. ضاع الصوتُ الذي لم يظهر له صدى، وتبددت الصور في متاهة التأمل التائه خلف الأصداء، وإليكم المطلع:

«أودُّ أن ألْجمُها
سفينة التذكارْ
تلك التي تخبط في الضباب والسديم والغبارْ
ترتاد عالم الشحوب والدوارْ
دائخة مهوِّمة
كأنما بقية الضّياع في جناحها
علامةٌ رائعةُ الظهور
تشعُّ ملءَ الكون من جديد»/ ص ٨٧

إنها الشاعرة التي تؤكّد (ضياعها، وتهويمها، ودوْختها) ومع ذلك فهذه الدروب التائهة المغبرَّةُ المهوِّمة، «علامةٌ رائعة الظهور، تشعُّ ملء الكون من جديد».

أنا مع هذا (الإشعاع، والحياة المتجددة الرائعة الظهور).. لكن أنّى لها ذلك وقد أصابها الدوار حتى النخاع وتلافيف الوعي؟

- كاهن الحزن

تحويمٌ نفسيّ خيالي آخر، وقد اصطبغ بالحزن المخيِّم فوق هضاب الوعي، ونَشَر سرادقهُ في الذات. ولم تتضح، ولو بالإيحاء، ما إذا كان ضمير الخطاب يعود إلى الشاعرة، أم إلى شخص آخر بعينه. لذلك لم أر فيه إلا تحويمًا اقتربَ كثيرًا من

التهويم، فعمَّ القصيدةَ وجوهٌ من السرد الحكائي والأوصاف المفصّلة المتلاحقة في المقاطع والسطور، فبهتَ الحلم الشعري، واستحال إلى مربعات من الوصف المبسَّط، للأشياء، فغلبَ على النص سماتٌ أخرى من التقريرية، والمباشرة، على خلل متكرر في السياق العروضي، والذي نذكره في فقرة لاحقة:

«ألا يا كاهن الحزن الذي قد تاهْ
أنا.. بعض الضياع الخائف.. المترنّح.. الأوّاهْ
يجول.. يسير بالقربِ
بلا صخبِ
ويهتف: ها أنا بعضُكْ
وذا حزني.. وذا حزنكْ
.. يلوبُ الهولُ في العينين، من جوع ومن عُرْيٍ ومن تعبِ»/ ٩٧

ومن عناصر السرد والحكاية والتفصيل المفرط في صيغ الاستفهام والنداء والتّعجب:

«حزينَ الحرفِ
هل مثلي
تخاف الليلَ والرعبا
تخاف الموتَ والهربا
وتخشى الحرق والتعذيبَ والشنْقا
لمن نبقى؟
أَلِلأهوال تلْطِمنا؟
أَلِلسُّوس الذي قد بات ينهُشنا!!
أَلِلسُّمِّ الذي نُسقى؟!
أَلِلتمزيق والهذيان نُسْتبقى؟!
(...) أجِبْ محمومةً غرقى
إلامَ رقصةُ الألمِ

وأين العالَمُ الأرقى؟!
ألا سُحقًا لمجنونِ الضنى سُحْقا!»/ ص ١٠٠ - ١٠١

استخدمت «غرقى» على غرار عطشى وظمأى.. وهي جمع: غريق وغارق، ولم أسُغها.

- انكسار

بلغَ الترادفُ اللفظيّ، والتقطع الصوريّ، والتراكيب المتوالية درجة عالية، تفوق ما بلغتْه القصيدة السابقة..

اتخذت الشاعرة من ذلك، مسارًا نظميًا لا يكاد يخلو منه نصّ شعري، وخاصة في القصائد الأخيرة من الديوان، وهي بمعظمها من مراحل متقدمة من عمرها الشعري:

«ثمارُنا تنبتُ في عروقنا
غاباتِ خصْبٍ.. عسلًا.. فاكهةً فوّاحة
حرارةً.. ضراعةً.. أنهارَ شوقٍ
دوحةً ظليلةً نديَّهْ
ثمارنا تنبتُ في عروقنا شهيّةً شهيَّهْ
لكنها مخنوقة في دمنا
طريدةٌ.. هائمةٌ.. نوّاحةٌ .. سبيَّهْ..»/ ص ٩٣

يُضاف إلى ذلك، هذه الجمل الحاليّة التي يجسِّدها الفعل المضارع الذي يتكرر، ويتتابع في السطور، كما دفقات الموج على الشاطئ..

فهل نحن مع ألحانٍ آنيّة الحدوث، قصيرة المدى، لا تُحسن التمدّد في الزمن وتبقى حبيسة الزمان والمكان؟

«وثمارُنا تنبتُ في عروقنا
تُخْنَق في عروقنا

وتَشرُقُ في عصيرها المُسْكر في خمورها
تُلوِّن الأدغال والكهوفْ
ترْسمُ فيئًا حانيًا في وقدة الظهيره
تلهثُ خلف بابها
وتلعنُ الجدران والسقوفْ..»/ ص ٩٣ - ٩٤

إنه زمن التجارب الشعرية الأولى، والنظم المتطلع إلى عالم من الرؤى وابتناء الجسور العالية بين الواقع والمثال، وذلك لا يكون إلاّ باختمار الأحداث والمواقف وانعكاساتها على الذات.. وقد لا يحدث ذلك أو يتحقق إلاّ بعد أن يبلغ قطار الشعر محطات بعيدة، يعْبر فيها وهادًا وهضابًا كأْداء، يعْرَوْرق فيها وقودُ المحركات، وتُبَحُّ الصفَّارات وكوابح العجلات.

العثرات اللغوية والعروضية

تنوعت العثرات ههنا، بين الخلل العروضي الذي وقعتْ فيه الشاعرة مرات كثيرة، وبعض أخطاء النحو واستخدام ألفاظ غير مؤتلفة مع السياق والمناسبة وغير ذلك..

أ - في العروض

يكاد ينحصر الخلل العروضي، في بحر الرجز الذي نظمت فيه معظم القصائد. فخرجت عن تفاعيله العروضية وما أكثر زحافاتها أو جوازاتها.. فوقعت في ما يزيد على عشر مرات، مع أنه - أي البحر - قد جاز فيه ما لم يَجُز في أي بحر عروضي آخر..

شواهدي على ذلك:
«يا لطائرَ الميمونْ
يا الآتي كالسَّنا المغسول كالحنينْ

حُطَّ على الجفونْ
ومُسَّ جذرة القلوب رقْرق العيونْ/ ص ٢٩

فقد اختلّ الإيقاع في السطر الثاني، حيث صارت مفاعيله: يا الآتي (مفعولن) كالسَّنا المغْ (فاعلاتن) سولِ كالحـ (فاعلات). فضلًا عن خطأ إملائي في (يا لطائر) وصوابها: يا الطائر..

وفي القصيدة عينها، وفي صفحة تالية، وقعت شاعرتنا في أربعة مواضع خلل عروضي:

- الشاهرِ في وجه طغمة الظلام آخر السيوف
- مُعيد بسْمة الأطفال والأشجار والألوانْ
مُفتِّق الأمال في القلوب التي أماتها الطغيانْ
- يا الذي تدْهشنا لهجتك الجدِّيَّة / ص ٣٠

[كل هذا السطر على تفعيلة الرمل: فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن/ فعْلن]
- والسَّهرُ الممضُّ، لعنةُ المسافة الصفراء، والنزوع/ ص ٣٥

دخلت تفعيلة الهزج: مفاعيلن: (فةُ الصفرا)

- في قصيدة: «**السقوط**» أشارت الشاعرة في الحاشية إلى أنها (عمدتْ إلى الخلط بين بحري الرجز والرمل، كلون من التجريب) من مثل:

«تقول لي قابلتي: جئتِ مع الشتاءْ
سألتُ: هل بكيت؟
- ليس في البدء.. ولكنْ
عندما حزَّ مِقصِّي حبْلكِ السرِّيَّ
ابتدأ البكاءْ!!»/ ص ٥١

في السطرين الأولين تفعيلة الرجز، وفيما بعد رَمَل، وهكذا بقية القصيدة، سطور على بحر، وأخرى على بحر آخر..

ولا علم لي بأن تختلط البحور داخل المقاطع، بل فيما بينها، فيأتي مقطع بكامله على بحر، ومقطع آخر على بحر آخر. وإذا جاز الخلط الأول، فيكون في المسرحيات الشعرية، لكنها أقدمتْ على تجربة، ولا أراها اقتنعتْ بها؛ لأنها لم تكررها في الديوان.

- «ولقد ظننّاها حدائقَ من نعيمٍ مُمْرِع
وحَسِبنا زيف لخادعين حقيقة..»/ ص ٦٨

القصيدة كلها على بحر الكامل: متفاعلن/ لكن السطر الثاني، خرج إلى الرمل ثم إلى غيره..

- تُلوِّنُ الأشياء والوجودْ
وتُعشِبُ الثرى..
وتَسْقي الغيمات والأثيرْ/ ص ٨٥

القصيدة، على الرجز.. وجاء السطر الثالث مختلًا، ولا هويّة لتفاعيله..

- أكادُ أن أسْمَعَ في المدى صوتَ أبي
وهمهمات أمي التي ترقد في سلامْ/ ص ٨٩

القصيدة، على الرجز، لكن السطرين دخلهما الخلل فضاعت الهويّة العروضية.

- رسَمْنا البسمةَ البلهاء نقْلعُها من الصخْر
ونَنْزفُ همّنا المحموم من القفرِ/ ص ٦٨

القصيدة على تفعيلة الوافر، فإذا بنا في السطر الثاني في خلل عروضيّ ظاهر، وكذلك سطرٌ آخر من القصيدة نفسها:

ضياعٌ نحنُ من الديجورْ/ ص ٩٩

ب - في أخطاء النحو التشكيل

تضمّن الديوان عددًا من أخطاء النحو والتشكيل، وأظن أنها طباعية، أو مما غفلتْ عنه المراقبة والمراجعة، من مثل قولها:

- «يا طفليَ المعذّبِ البخيلِ.. يا
غلالة الغمامِ.. يا سهولْ»/ ص ٣٥

فقد جرّت (المعذَّب) و(البخيل) وحقُّهما النصب، صفتين منصوبتين بالنداء..

وقولها:

«يا باعث الأوجاع والصداع والأذى
وموقظَ الكآبةَ والسآمةَ
التحدّيَ الغضوبْ»/ ص ٨٢

حيث نصبت المضاف إليه في: (الكآبة، السآمة.. التحدّي) وحقها الجرّ، ولا يمكن نصبها إلاّ إذا انتفت الإضافة، كقولنا: موقظًا الكآبة.. السآمة.. التحدّي.

وأما أخطاء التشكيل فقد (ارتكبت) الطابعةُ الكثير منها، ولا أحتاج إلى التمثل؛ لأنها متناثرة هنا وهناك، ولا تخفى على القارئ. ولا أظن أن كتابًا أو ديوان شعر يخلوان منها، ولو بحدود نادرة..

ج- استخدام لغوي غالط، من مثل قولها:

«الورق الأخضرُ مبلولٌ بندى الأصباحْ
والأوراد البيضُ وسائد أفراح»/ ص ٤٥

جمعت الورْد، أو الوردة، إلى أوراد.. التي هي جمع (وِرْد) بكسر الواو، وهو واحد الطقوس العبادية لبعض القائمين بعبادات تأملية، لمزيد من الورع والتقوى، وقد استخدمتُها في عنوان أحد دواويني الشعرية: «آخر الأوراد» وكان مجموعة قصائد عشقية متأجّجة..

خاتمة سريعة

هذه العثرات وغيرها، لا تخرج عن كونها هناتٍ هيّنات، لا تقلِّل من قيمة الصنيع الشعري الذي قدّمته نجمة إدريس، ولا من موهبتها وحرارة صدقيتها في البوح،

واستشراف الأشياء.. وما وقعتْ فيه من عثرات عروضية، وتقريرية مباشرة، قد يعود إلى بدايات تجاربها الشعرية، ولا يسعني اعتبار ذلك سمة شعرية عامة، وكان يمكن الجزم بذلك لو اطلعتُ على ما صدر لها بعد ذلك، حيث علمت أنها أصدرت ديوانين شعريين آخرين: طقوس الاغتسال والولادة ١٩٩٨، ومجرة الماء، دمشق ٢٠٠٠، إلى جانب دراسات في النقد الأدبي؛ ما يعني أنها تمتلك ناصية التذوق والغربلة وتصفية شعرها من كثير مما وقعتُ عليه لديها.

وبعامة، هذه الشاعرة مسكونة بفيض من الأحاسيس والتأملات التي تجعلها ذات قريحة سريعة الاشتعال.. والمطلوب أن تدوم الشعلة طويلًا فلا يُصيبها شيء من الوهن والانطفاء البطيء.

✶✶✶✶

غنيمة زيد الحرب[1]

منحى رمزانيّ وارتحال ماورائي

في ديوانها: «امرأة الشعر»

سطور في سيرتها العلمية ومنحاها الشعري

حكايتي مع الشعر والشعراء، محفوفة بالمفاجآت، تطالعني فيها مناخاتٌ مختلفة كفصول السنة، تارة رطبة الرياح مؤنسة.. وتارة حارة الحواشي مضطربة.. تارة تهبُّ عليك رياحها النديّة كما العبير المنتشر في دروب العشيات المزدانة بورود وزنابق بريّة لا يكاد يطأها إنسان أو حيوان.

وتارة لا تعرف وجهة الرياح ولا طبيعة المناخ، فتقف مشدوهًا، هل انعدم الوزن الحراري، وتساوت أو اتّحدت الجهات، وتسمّرت الأفلاكُ في مجرّاتها؟ وهل انعقدت عقارب الساعة عند ساعات الصفر التي تستأنف الدوران بين منتصفيْ النهار والليل، فلا أنت في ليلٍ، ولا في نهار؟

أقول هذا الكلام الغريب – عليَّ أولًا – وأنا أدخل محراب الكتابة عن شاعرة لم أسمع بها، ولم أقرأ لها أو عنها شيئًا..

---

(١) جاء في التعريف بها في كتاب: «دليل الأدباء المعاصرين في الكويت» أنها مولودة سنة ١٩٤٩، بمؤهل علمي: ليسانس آداب من جامعة الكويت. ولها أربع مجموعات شعرية: «قصائد في قفص الاحتلال» سنة ١٩٩١ و«هديل الحلم» سنة ١٩٩٣، و«أجنحة الرمال» و«خيمة الحلك» للعام نفسه، ولا شيء غير ذلك. (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠١٢، ص ٤٧).

تلكم هي غنيمة زيد الحرب، الشاعرة الكويتية ذات الخمسة وستين ربيعًا.. مثلها لا يقاس عمرها بالسنين، بل بفصول الربيع وما يتمخض عنه من صبا متجدد وحيواتٍ مزْهَوهراتٍ في الحقول والفلوات.

حسنًا ما فعلتْ عندما سمّتْ ديوانها الأخير المنشور والموزع مع العدد ٣٩٣ من عالم المعرفة أوكتوبر ٢٠١٢: «امرأة الشعر».

فهي امرأة شاعرة، وما أدراك ما الشعر والشاعرة! كل قصائدها ومقطّعاتها التسع والعشرين تقطر شعرًا وارتحالًا، خارج الوعي والذات النابضة حضورًا متهادي الحنين لانعتاقٍ إلى ما وراء الضفاف، لأنهار لا تصبّ في محيطات الأرض وبحيراتها، بل هي جارية أبدًا في ضمير الذات وأوديتها السديميّة.

لقد اختصرت غنيمة سيرتها وعلومها وثقافتها وحرفتها ومهامّها.. بـ«امرأة الشعر» ولا شأن لها بكل التعاريف والأوصاف والألقاب التي يتسمّى بها الآخرون والآخرات في عالم الفكر والأدب والثقافة.

نِعمّا تسمَّيتِ به يا غنيمة! «امرأة الشعر»..

هنيئًا للشعر بك وللقلم الذي صغتِ به أو عزفت مواويل مَسْراك في الأنهر النابعة من تضاريسك الجرديّة العالية، ولنا من بعدُ، حلاوة القطف والتذوق.

وللقارئ أن يستوقفني بسؤال مشروع: وأين «المفاجآت» التي صادفَتْك مع هذه الشاعرة التي سطّرتَ فيها كلامًا لم تقله في غيرها، وجئت بمقدمة غريبة فيها؟

وبقدْر مشروعيّة السؤال، ستكون الإجابة الموسّعة في السطور والصفحات الآتية، وهي تقوم على تقليب صفحات الديوان والتوقف هنا وهناك، عند المحطات الفارقة لمسيرتها الشعرية في ديوانها.

وقوام هذه المسيرة: اختصارُ الشحنات الشعرية، وكثافة الإيحاء، والإلمام المعنوي الذي كثيرًا ما جاء طيّ التصورات والرسوم التي كانت تحوكها الشاعرة من خيوط رقيقة يفرزها خيالها الأدبي المكوّن في منطقة تقع بين الوعي واللاوعي.. من هنا المنحى الرمزانيّ الماورائيّ الذي اتخذتُ منه صيغة العنوان الرئيس لهذه الدراسة..

أولًا: في المذاق الرمزاني

وأعني به المناخ الأدبي العام الذي عرفه الأدب، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا، وبخاصة في فرنسا، مع أعلام من الشعر البرناسي والرمزاني symboliste الذي اعتمد الغموض الفني، والإيحاء، والتكثيف في أداء التصورات والإيماءات، على جانب كبير من التوقيع الصوفي الذي يتاخم الأداء الموسيقي الحالم.(١)

الإيحاء

وهو ما يتراءى للقارئ/ الدارس، من رؤى وأحاسيس ناتجة عن صيغ متآلفة التراكيب والدلالات، لها طوابع خاصة من الغرابة والإثارة، يضفي عليها الإطار الشعري المكثف أبعادًا من التأمل والتأويل في هذا الاتجاه أو ذاك.

– طالعني ذلك في أولى صفحات الديوان، في السطور الشعرية الأربعة التي افتتحت بها الشاعرة ديوانها، تحت عنوان خاص هو: «امرأة الشعر»، وكأنها أرادت أن توضح الإطار العام الذي يندرج فيه ديوانها الذي اتخذ العنوان عينه:

«تبتعدُ امرأةُ الشعرِ
لتُقبِلَ امرأةٌ أخرى

---

(١) عُدْ إلى كتابي: مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات) الرمزيّة، دار الشمال، طبعة ثانية ١٩٩٨، طرابلس – لبنان، (ص ص ٤٨ – ٧٤).

ما بين الشعر وعينيها
سنواتُ – غيابٍ – ضوئية»
(ديوان: امرأة الشعر/ ص ٥)

فنتساءل: هل هو الشعر الذي يكابر في سطورها، أم الإيحاء بما هو أبعد من ذلك وأغرب؟

وتفرُز كلماتُ السطرين الأخيرين سُحبًا من التأملات لا حدّ لأبعادها، وبخاصة: «سنوات الغياب الضوئية».

– مثل ذلك، وقع لي في قصيدة: «بين الشفاه وبين المطر»/ ص ١٩ – ٢٣ والتي حوت مقطعاتٍ تقاطعَ فيها الوحيُ الشعري وجفافه، في تتابع موضوعي..

«يطول الزمانُ الذي
حال بين الشفاهِ
وبين المطرْ
آه لو تُمطرينْ»
كم هو موح هذا المقطع، وغنيّ بالإحساس الجمالي الحالم!

ذاك هو النسق الرمزاني في الأدب: نقرأ كلامًا غير دالٍّ على أشياء بعينها، ولا وظيفة له في شرح أو تعليل أو ما يشبه..، ولو عمدنا إلى كل كلمة على حدة لعرفنا مدلولها المعجمي.. لكن في التركيب والسياق تضيع المعاني الموضوعة ليحلّ محلّها التصوّر الخاص الذي ينتابنا، كلٌّ وفق ترائياته الذاتية والخيالية..

وعلى العكس من ذلك، خلا المقطع التالي، من كل أثرٍ لوحيٍ ذاتي تأملي:

«تعجُّ المسافات باللغطِ الغثِّ
والهمهمات
وتُطوى بقعقعةِ الأغنيهْ»/ ص ١٩

كم هو جافٌّ هذا الكلام!.. وكم هو متنافر المعاني حيث: (اللَغط والغثاثة) وكيف يتفق (الغناء) مع (القعقعة)؟

ذاك هو الأدب المشوَّش المتداخل الفاقد كلّ انسجام وتناغم داخلي! لذلك، تخبَّطت السطور التالية في ألفاظ وتراكيب على جانب من الهُجنة الشعرية.

«تكلَّفتُ كي أُتقن الغمغماتْ

رَطنْتُ

لعلّي أفكُّ الفوازيرَ

أو أفتح الأُحْجيهْ

تغلغلتُ كي أبعث الضوء

في الياسمين»/ ص ٢٠

لقد كفَت الشاعرة قلمي عن الشرح والتعليق؛ لأنها عبّرت بقلمها عن (التكلف والغمغمة) وصولاً إلى «الفوازير» – وهي لفظة عاميّة مصريّة – كذلك قولها: «تغلغلت كي أبعث الضوء» هذا الكلام يُعَدُّ سدًّا في وجه الوحي المؤاتي؛ لأنه اتخذ صفة الغرابة السقيمة والتصور الهجين.

لكنها، فيما بعد، استأنفت المسير الشعري المتناغم، فعادت إلى أجنحة الخيال، تعلو شيئاً فشيئًا نحو آفاق بعيدة.

«آه لو تُمطرينْ

رذاذَ التحاور بين الطيور وبين الورقْ

آه لو تولدينْ

في الزمانِ الذي اقترفَ البرد

وانتخب الليلَ

واخترع الأقبيهْ

آه لو تشهدينْ
ثمارَ الفؤاد تُجرُّ إلى حُفَر النمل
والقِرشَ يمتصُّ لبّ المحارْ
وأحفادُ سلطان هذي البحارْ
بلا كفنٍ يُوأدون»/ ص ٢١ - ٢٢

تألّقَ الإيحاءُ ههنا، واتسع إطاره، فكانت لنا صور شعرية متمنّاةٌ في أعماق الخيال الشعري.

لا ضيرَ ولا غضاضة.. إنها ترائيات الشاعرة التي راقها هذا التصوّر الغريب الذي بقي في نطاق التذوق والتحسس المرهف للأشياء.. فجاءت المشاهد - رغم اختلاف طبيعتها - متناسقة، عنيتُ:

مشهد (حفر النمل) و(القرش ولبّ المحار) و(أحفاد سلاطين البحر) .. تكاملت فيما بينها لتؤدي مشهدية موحية لا تنافر بينها ولا تناقض..

ثانيًا: وجوه السفر والارتحال

تنوعتْ أسفار غنيمة زيد الحرب، ما بين زمانية، ومكانية، وذاتية، لا حد لأعماقها.. وكانت دائمًا تتلفّت إلى ما حولها، لعلها تهتدي إلى بُغيتها، فتضع حدًا لترحالها وتلقي بمرساتها.

وتمثّل قصيدة «عصر الحجر» وجهًا معبِّرًا موحيًا عن سفرها الزماني الذي تخطى القِدَم، وحطّ عند مسرح حياة الإنسان الأول، في الأحقاب الغوابر، استحضرتْها في بضعة سطور والتفاتات متقطعة، من غير أن يظهر عليها النصَب والإعياء.. لكأنها تجذّف من فوق زورقٍ طائرٍ في الفضاء..

«هنا كان جَدّي ينامْ
على سُرّة الأرض
تحت القمرْ

يسافر خلف الظباء، أبي
ليُطعم أطفاله الجائعين
وأمي تُلملم فطرًا
يسدُّ الرمقْ»/ ص ٢٧

يُطلُّ من الكهف حينًا، أخي
وحينًا يغيبْ
وأختي تُروِّضُ قلبَ الحجرْ
لتصنع قِدْرًا لماء السماءْ
وقِدْرًا لبعض الثمر»/ ص ٢٨

[تدخلتُ في تبديل مواقع كلّ من (أبي) و(أخي) عن مواضعهما، في الأصل، حفاظًا على السياق الشعري اللغوي]

نحن أمام مشهد دراميّ من عهد الأساطير اليونانية، أو الجاهلية الأولى التي ذكرها القرآن.

جُودي يا غنيمة، بهذا التسفار الذي يتخطى الآفاق الدنيوية!

وخُذينا معك إلى ما قبل البداية، لعل ذلك ينفعنا ونحن نعيش النهاية، فنعود القهقرى، ونتزود بقبَس من الحياة نؤانِسُه عند المغيب.

والكلام على الأب، ثم الأم، ثم الأخ، يعطي النص الشعري، سمة التخيل المحتمل، في أعماق الوعي vraisemblance :

«تمرُّ الغزالة بيني وبين المغيبْ
وكان الحليبُ يُقطِّر من ثدْيها في المساءْ
قرأتُ بأحداقها الأزمنهْ
طبعتُ على صدرها راحتيّ
وعدْت رضيعًا..»/ ص ٢٩

وتمثّل قصيدة «المرشود»، التفاتة، صافية الأديم، نحو الطفولة البهيجة.

تستحضر فيها الشاعرة سنوات طفولتها، وهي تتردد مع أمها، على أحد الرجال المسنّين يدعى «مَرشود» لابتياع العطور:

«كانت أمي/ تأخذني معها
لبائع دهن العودْ
تبتاع العنبرَ/ والمسْكَ
ودهْنَ الورْد/ ودُهْن العودْ»/ ص ١٠٣

جميل هذا الالتفات الخاطف، إلى مدارج الطفولة، والسير على طرقاتها، ومَحالِّ أسواقها القديمة..

وجميلة جدًا، هذه الريح التي تكتنز في طياتها ذكريات الطفولة، وشذا المسك والعنبر من دكان «مرشود»..

لكم هي ثمينة، ومتأججة تلك الذكريات، وتلك الصحْبة مع الأم التي رحلتْ، كما رحل «مرشود»!.. لكن بقي ما هو أبقى وأخلد:

«ذهبتْ أمي..
مات الوردُ..
ومات «مرشود»
لكنّ الريحَ..

تُعطِّر ذاكرتي – ما بَرحتْ –
بدهن العودْ.»/ ص ١٠٤

أما قصيدة «وصيّة» فتمثّل تسْفارًا آخر – في الزمان الحاضر – لكنه متجه إلى اللازمان اللامكان، سطع كل ذلك في ردهة الاسترخاء بين الوعي والنعاس الفكري، والخيال الشعري.

نِعْمَ التواصلُ بين هذه العناصر!. والأجمل أننا لا نتردد في مصاحبتها، والارتحال معها بارتياح عميق، كأننا نحن أصحاب القرار والمشيئة.

وهل أسلس، وأبهجُ من موافقة المشيئة العليا مع مشيئتنا؟..

والأجمل، الأدعى إلى الإعجاب، هذا السياق اللغوي المرسل، كما لو كان أنسامًا سَحَريّة، هبتْ من فوق غابات الزعتر البرّي، فوق الروابي النائية، تغمر النائمَ برشحٍ فضيّ من شميم عرار نجْد.

«هنا صنعتْني المشيئةُ
فاخترتُ ألاّ أكونْ
ولكنني – ههنا –
بوحْي المشيئة
لا زلتُ في رحلتي
وفي مقلتيّ
حنينٌ
وتذكرةٌ للسَّفَرْ»/ ص ٣٦

وجاءتْ القصيدة الأخيرة في ديوانها، «جئنا معًا»، الرحلة الأخيرة التي أقلّتها إلى اللانهاية، فكان ذهاب إلى حيث لا تعلم ولا ترى:

«جئنا معًا

أنا وأنتَ في الصباحْ
لكننا
حين توقف القطارُ برهةً
ليستريح في الطريقْ
هبطت من مقصورتي المذهّبةْ
وتهْتُ في الغبارْ»/ ص ١٥٥

لنتأمل هذه الجمل اللغوية القصيرة، وهذا السياق البهيّ الوضوح، الضوئيّ الملامح، كيف تخايلت فيه الرؤيا الشعرية وارتسمت قطارًا وسكّة حديد وصَفْرةً إثر صَفرة وهو ينهب الآفاق، لينتهي إلى الغياب في زحام الغبار الأثيريّ!

إنه الارتحال الذي أضحى لدى الشاعرة، قطارًا آخر، تجتاز معه أبدًا، محطات جديدة لا سبيل إلى بلوغها، ولو توقف، أو عاد أدراجه إلى الوراء.

بلغ معها السفرُ مدرَّجًا غريبًا، لا هو في المكان، ولا هو في الزمان.. إنه فضاء الغبار وما يغمره من عناصر أبدية الحضور..

ولماذا البحث عن تشاعيب السفر وغاياته القصوى؟ فالشاعرة مسافرة دائمًا في الزمان والمكان، وإلى الطفولة، وإلى اللانهاية.. وها هي الآن اتخذت من الحروف مطيّة ومَرْكبة لا تعرف الوجْهة ولا الموعد.. والسفر في الحروف، يعني شجون الكلام ومفاتيحه، ومدارات من عمارات الآداب والفنون، لا تملك إحصاء موضوعاتها واتجاهاتها، ومذاقاتها..

فهي تؤلف نبض الأشياء، وحرارة الأجساد..

«هاكَ أوراقي، تناديكَ
فخذْها
ربما أرتحل الآن

وفي قلبي حروفْ
لم أقلْ منها
سوى.. شيئًا يسيرْ»/ ص ١٣٩

كثّفت المعنى وحذفت، وضمَّنتْ، بقولها: (سوى.. شيئًا يسيرْ).

إن كانت قصدَتْها كذلك، فيعني أنها أرادت: (لم أقل شيئًا يسيرًا) ومع ذلك فالتخريج من عندي، ولم أسُغه.. فالصواب القول:

(لم أقل منها/ سوى.. شيء يسير). ولا يجوز اعتبار (سوى) أداة استثناء (إلاّ).. والمُعجب ههنا، أنّ ما ينبجسُ منها لا يشكل سوى رذاذ من سحب الكلام، وأعاصيره، المعتمرة أمطارًا ورياحًا زعْزعًا.

ثالثًا: ملامح الدهشة والإبداع

التذوق الأدبي لنصوص الديوان، موصول بما قبله، يقتفي على الدوام مزيدًا من الكشف عن مكامن الجمال وما يستثيره من رشوح الدهشة وشيء من الانبهار مما يرسمه قلم الشاعرة بين الحين والآخر؛ يتبيّن لي ذلك من خلال القصائد والنصوص الآتية..

● **«وظيفة في الهواء النقيّ»**

وهي من أبدع وأجمل ما قرأت: **حضانة مزدوجة**:

– الشاعرة تحتضن الورودَ والأزهار، وتنصب منصّة للغناء والزهوّ فوق حدائق من رياحين الحياة..

– وهذه الرياحين، تحتضن الشاعرة التي تنْعم بدفء بدائع الخلْق القرنفلي، وسِحر الشجر، والطير، والأبهاء المتخايلة ألقًا وغوايةً وسمّوًا في الرؤيا الكونية:

«تكوَّنتُ في مشتل الوردِ
حاضنةً للندى
وعاشقةً للضياءْ
أهزُّ مهودَ البراعمِ
أغْسلُ وجه الرياحينِ
أجعل أسْيجةَ الفلِّ
أرضيّة للغناءْ»/ ص ٥١

يا لروعة التصور والتخيل الخارق! يا لهذه المزاوجة بين ضمير الفلّ وشذاه الرهيب، وبين شموخ الغناء وانسراحه في شرايين الأفئدة!

«أجْعلُ أسْيجة الفلّ/ أرضيّة للغناء»

جمالٌ، على جمال.. بورك الخيال، وبورك القلم الناحل رقّةً وسلاسة! وحُقّ لها ألاّ تغادر عرش الورد والبنفسج، فلا تهبط إلى هموم التماسيح والغوغاء!.

«أغْفرُ للنرجس الغضِّ
أكذوبة الخيلاءْ
(...) ولن أتحدَّرَ من قمم الوردِ
كي أقتفي
هموم التماسيح
في همهمات المساء»/ ص ٥٢ و٥٤

- **«موتى أحياء وأحياء موتى»**

تتألف القصيدة من مقطعين متساويين، تعداد كل واحد منهما اثنا عشر سطرًا شعريًا..

يشكل الأول مدخلًا تأسيسيًّا لمشهد الحضور والغياب لقوافل الراحلين، كأنهم شموس وأقمار وقناديل تُضاء وتُظلِم:

«١ - يُساقون نحو الغياب
كشمسٍ على شَفة الهاويهْ
تُقاوم حينًا..
وحينًا تموتْ
وأما قناديل أيامهم
فتبقى تضاءْ
وقد لا تضاءْ..»/ ص ٦٣

أبدعتْ غنيمة في ذرِّ النعوت الوجودية الدنيويّة، والأخرويّة المصيرية، على قوافل البشر: كلمات كحبّات الذرة والقمح المختلطة بالزؤان والطحلب، فينبت الجميع، ويهيج الزرعُ، فيصفرُّ الزؤان، ويخضرّ القمح.. وهكذا هم البشر أموات يساقون إلى الموت وهم في نقاء الشموس والأقمار التي تغيب وتنام في قبة السماء، من غير نوم ولا أحلام، وتضيئ قناديلهم من غير زيت ومن غير نار، على حدّ ما جاء في آية النور في سورة النور: ﴿زيْتونةٍ لا شرقيّة ولا غربيّة يكادُ زيْتها يُضيءُ ولوْ لم تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ على نورٍ﴾

- وأحياءٌ يُرزقون كما الهوامّ التي تملأ الفراغ بفراغ آخر من جلبةٍ وحركة لا أثر لها، كما الدخان، إلاّ من الذنوب التي ملأتْ أكفانهم:

«٢ - تململ ليل الأرق
بموتى لهم سحنةٌ من فراغ
يروحون.. يغْدون
يغوصون في غسق الموت
لكنهم يأكلونْ
ويبنون أيامهم
من دخانْ
ويمضون

لا شيء في جيب أكفانهم
سوى حفنةٍ
من ذنوب»/ ص ٦٥ - ٦٦

ذاك هو الشعر الرمزاني المكثف الذي يصحّ نسبةُ شعر غنيمة إليه.

كأنها تضيف على أشعار الرمزانيين الفرنسيين، عناصر جديدة، ومقوماتٍ، ومنها هذا التكثيف النوعي لمفاصل الشعر والطبيعة.

● **«شمس الأعماق»**

وهي نوع آخر من الرمزيّة المشعّة المتلألئة بين جدران العتمة ورحم الولادة الضوئية:

«أخذَتْني
وكان النهارُ على وشك الارتحال..
جذبتني إلى مدخل الكهف
دخلتُ/ هبطتُ السلالمَ - كانت مذهَّبةً -
فشاهدتُ شمسًا بقاع المكان
وللشمس رائحة
مريجٌ من التين والأقحوانْ
وللشمس بوح السنابلِ
دوزَنْتُ أوتارَ قلبي/ عزفتُ
تماهيتُ بالنغم المعطّر، غبتُ..»/ ص ٦٩ - ٧٠

إبداع على إبداع.. كل نصّ في هذا الديوان يقطر أنداءً نورانية، وينسكب سبائك من ذهب، لا أثر فيها للصنعة أو المهارة: جسومٌ مضيئة في الأعماق، مذهّبة في القاع اللاواعي في جوف الذات..

لقد تماهت الشاعرة بما تصوِّر وتصوغ، فغدتْ هي والسطور، جواهر منضودة، و﴿نمارقَ مصْفوفةً﴾ من غير تنضيدٍ ولا صفٍّ.

ذاك هو الإبداع الشعري، والخلْق الفني اللذان لا يؤتاهما إلاّ المكابدون من لهب الذات واحتراقها على مذبح الجمال، وارتقاء الآفاق العلوية..

● «**أبواب الشمس**»

يبدو أن الشمس قد احتلَّت مع الزمن، لُباب الشاعرة ومستراض جَنانها وإلهامها، فحامتْ حولها كثيرًا ونهلتْ منها أناشيد تطوافها الذاتي في الوجود وما وراءه.

وكان من ذلك سفرٌ شمسيٌّ آخر طوى خيالها، وجعلها تنطلق – في إحدى عشياتها – إليها، مُعِدَّة لها كل ما استطاعت من أُهبة المغامرة:

«قبْل أن تُغلق الشمس أبوابها
قبسَتْ حفنة من ضياءْ
وكان المساءُ
على قاب نهرين من قلبها
وكانت تُهيّئ مركبها للصعودْ
ففي كل يوم تُصفِّفُ ألواحها
فيغرقُ لوحٌ.. ويغْثُر لوح..»/ ص ٧٥

على الرغم من أن ضمائر المؤنث المستخدمة في القصيدة كلها، تختلط في النسبة ما بين الشاعرة، وبين الشمس، فإن السياق الشعري متماسك النّسيج والإيحاء من غير تشتّت أو التباس؛ ذلك أن الصور الشعرية والأداء الرمزاني، لا تتفق مع ما يسميه البعض: التشويش والالتباس التعبيري، وقد يكون هذا الأخير عنصرًا من عناصر الإيحاء والغوص بعيدًا في التأويل، وبخاصة في قولها: «على قاب نهرين من قلبها».

والمعهود المألوف القولُ: (على قاب قوسين) رمزًا للقرب الشديد وانعدام المسافات.. فجاءت غنيمة (بقاب نهرين).. فأين نحن من هذا التصور وهذا الأداء المختلط الأبعاد؟ وقد يكون طول النهر الواحد مئات الألوف من الأمتار وعرضه أكبر

من قرية أو مدينة.. فكيف (بالنهرين)؟ وهل قصدت الأنهر الحقيقية، أو ما تمثله من سعي المياه وعمق الذات والخيال المصاحبين لمجاريها وهديرها وضفافها؟

نعْم الخيال الذي جاء بكينونة طبيعية أبعد ما تكون عن المقاييس المتّبعة في تقدير الأشياء وسبر أغوارها.

والأدعى إلى الحيرة والتساؤل، هذا الخلط الدفين بين الأساطير القديمة لدى الشعوب البدائية، وبين قصص القرآن الكريم، وهي هنا، باتجاه نوح وسفينته وألواحه.. وكذلك بين القصص الهياميّ تجاه أهل العشق والهيام.. مشاهد مختلفة الانتماء والسِّحنة والسِّمة الوظيفية، تؤلف بينها غنيمة، عبر خيوط رؤياوية، رقيقة الملمس، متوفزة للهبوب والطيران في كل حين.

«**وعند الرحيل..**
تُفتّش عن برهة من سكونْ
فهذا الضجيجُ يشوِّه طعم المكان
ستمضي ويبقى المكان

ستتْركُ ظلاً يموتْ
إذا مات بوحُ النخيلْ
ولم يبْقَ في الضوء.. غيرُ الدخان
ولم يبق في الضوء غيرُ الضجيج.» / ص ٧٨ - ٧٩

لا تسلك غنيمة طرقًا شعرية مألوفة تقوم على مداخل استشرافية عامة، ثم تبسُطُ معالم الرؤيا والتصورات البعيدة، لتختم بالتفاتة أخيرة تحشد فيها قطرات التأمل الراشحة على أديم اللوحة الشعرية..،

بل تختار ما يسَّاقط عليها من لدن الخيال الشعري والأرصاد العلْوية الموحية، فتقذف بشرارات الرؤى وانعكاساتها الآنيّة الساطعة كما البرق بين سحب المطر، فوق آفاق المغيب البعيدة، كما يتراءى لي من المقطع التالي:

«ويبقى النهارْ
على قاب يومين من حُلْمها
وتبقى تُفتش عن وردةٍ
وعن قشّة
لكي لا تغيب»/ ص ٧٦

- **«قصائد قد فقدت دهشتها»**

كيف يصحّ ذلك، والشاعرة عبَّرت عن هذا الفقد، بما هو أدهش وأدعى إلى العجب، بأن هذه «القصائد» ليست إلاّ سطورًا، أو كلمات، لا تتجاوز العشرة؛ مجموع كلماتها ثلاث وعشرون كلمة، أي لا تشكل حتى قصيدة واحدة، من سبعة أبيات كحد أدنى؟!

وما يدرينا، فقد يكون السطر الشعري، لديها، قصيدة لها عالمها ومناخها وكيانها الوسيع.. وفيما يلي النص الشعري بكامله، وفقًا لترتيبه في الديوان:

«قصائدي
قد فقدتْ على الطريقِ
لونها
فلم تعد تُدهشني
ولم أعدْ أزهو بها
أمام نفسي –
كلما قرأتها

قصائدي قد فقدتْ

كما ثياب العيد –

لونها»/ ص ١٣١ – ١٣٢

أتدرين يا غنيمة سرَّ ذلك؟

لأنك صرتِ أنت هي، كما تكونتْ هي من شرايين ضلوعك الزمردية.. ولا غرابة، ولا غضاضة، فالقصيدة نسقٌ آخر من الحياة والسلوك.. تخدَّر الخاطرُ وتجذَّرت القريحةُ، واستحال الخيال الشعري إلى طين صخري أمرعتْ فوقه أنسام الربا، فتخايلتْ رياحين، وصبَتْ قبّرةٌ إلى فضاءات أبعد من الهضاب والشعاب.. وأسمى من الروابي الجبلية.

● «**خبز القصيد**»

تكاد تكون هذه القصيدة ملحقةً بسابقتها الأخيرة، أو أكثر دلالةً على السموّ والتَّوْق إلى الأعالي؛ فهاجرتْ – في وجدانها الشعري – إلى ما فوق.. إلى حيث النيازك والأفلاك..

هكذا هو الشعر الرؤياويّ؛ وتلك هي الذات الشاعرة التي تتفتّح فيها الدجنَّات عن مصابيح من ياقوت، ومنارات من أرجوان:

«**يُسمُّونني وردةَ الفضاءْ**

فمن يسْقي ورد الفضاء

سوى نجمة

أو قمرْ

فيا تربة الضوءِ

ها قد هجرتُ الحقولَ

ويمَّمتُ صوبَ الفلكْ..»/ ص ١٣٥

رابعًا: قطائف حِكميَّة وخواطر وجدانية

من الطبيعي، وهذا الشكل من الأشعار المضغوطة والمُصفّاة، أن تنْضح فيها القريحةُ شذَبيب من الحِكم الوجودية والخواطر العابرة فوق منارات الصور الموحية كطيور النورس التي تحوم بالقرب من مرافئ السفن ومساقط الأنهر والسواقي بحثًا عن غذاء أو مقرّ آمنٍ للمبيت الليلي..

ولم تسْعَ الشاعرة إلى هذا المنحى الحكمي، كما هي حال كثير من شعراء المصير والحدثان.. بل رشح ذلك رشحانًا كما خريرُ السواقي وهدير الأمواج وصداح العنادل.. والغالب على هذه الرشوح، الاختلاط العضوي التام فيما بين الحكم والخواطر، وغلبة هذه الأخيرة على الزاد الحكميّ التأملي. كما جاء في بعض النصوص/ القصائد الآتية:

● التايتنك

«نَجدِّفُ في الجَهْل حدّ الغرَقْ
وكنا على ظهر باخرة «التايتنك»
نُصوِّر في حلمنا
قاربًا للنجاةْ...
نغادر باخرة الموتِ
نحْتلُّ في القارب الصعب
ركْنًا.. لننجو..
ولكننا - فجأة - نلاحظ ثقْبًا
بقاع المكان
نرى القارب الصعب

يطفو قليلا
ويرسبُ.. يرسبُ في القاعِ
(...) إنا نُجدِّفُ في الوهْم، حدَّ الغرقْ»/ ص ٩١ - ٩٢

شعر حكميّ، خاطريّ، تأمليّ، معْتصَر من جنبات الزمن بأحداثه وتكوّن الثلج والضباب الحالك فوق قُنَنه وشماريخ سنديانه العالي..

تجسَّد ذلك، في السطر الأول الذي اختصرت فيه الشاعرة مختلف مراحل الجهاد الإنساني الممتد من المهد، إلى اللحد، سعْيًا إلى قطرة سعادة، أو ملْمح من ملامحها السرابية؛ فلا نبلغ شيئًا يُذكر. وقد نَسْقط في هاوية لا قرار، ونُلْحَد في أديم القعر..

صدقْتِ يا غنيمة، وجَلَّيتِ حقائق لا ينتبه إليها أحد، لكنها ساطعة لا تخفى على النبيه المتبصِّر.

● **«الجمْر»**

خمسة أسطر وإحدى عشرة كلمة.. تقْطر بالإلماح الخاطري، كأنما هي ابتكار جديد لمعطيات طبيعية لا علم لنا بها:

«أراك
حينما تُمطر السماء جَمْرًا
بينما إذْ تمطر السماءُ لؤلؤًا
تغيبْ»/ ص ١١١

فلا علم لي أن سماء قد أمطرت حجارة من جمر ولا حتى من لؤلؤ.. أعرف أنها أمطرت، ذات جهادٍ إسلامي غابر، حجارة من سجِّيل، وقنابل من منجنيق.. أما الجمر واللؤلؤ، فهما فقط من سماء غنيمة زيد الحرب، زاد اللّه من إلهامها وموحياتها الشعرية اللطيفة!

● «**مخرج**»

مقطعة أخرى، مع عدد آخر، كأنها من زبرجد ارتسمت معالمه على صفحة الذات، فاقتطفتْ منها غنيمة هذه القطرات النديّة ورصّعتها كالمواويل التي تغنِّيها العذارى على سلسالٍ مائيّ من عقيق:

«حين كان أبي وحيدًا في الجنّةْ
خلق اللهُ له أمّي
فانحدر إلى الأرض
لكي أولدْ
وها أنذا أفتّش عن مخرج»/ ص ١١٥

تلك هي مداميك الحكمة الوجودية، ومقطّرات الخاطر المرتاض بين عساليج الصنوبر؛ لأنها نوافذ مشْرعة أبدًا إلى السماوات العُلا..

● «**أوراق محروقة**»

عبارة عن سبعة سطور شعرية، شكّلتْ قطيفة قصصيّة من كلمات معدودة، محدودة الإطار والدلالة.. لكنها اختزلت حكاية ولادة الشعر، وانسكابه شرابًا نميرًا وحبّات من الحبر المحترق على أسلات اليراع:

«في ليلة ممطرةٍ
عُدْتُ إلى الورق
وجدتُه - كالثلج أبيض
فأين ما سكبتُه؟
وأين ما بنَيْتُه:
قصيدةً... قصيدةً؟
هل احترقْ؟!»/ ص ١٤٣

إنها الخاطرة الخاطفة، والومض الشعري الناهض فجأة، من سباتٍ دهريّ ثم اضطجع ثانية كالمقرور من برد اللاوعي..،

لم يجد بدًّا، لاستعادة الدفء، من العودة إلى قعر النوم، وصُوفُ الغياب يجلْبِبُ الوعي، ويُدثِّره بميلوديا الغَفْو السكوني..

أرأيتم ماذا يفعل الشعر الموحي.. المقطّر من عالم عُلْويّ، بمن أوتي مذاقًا مُرهفًا، مثلي؟

و«القصائد المحترقة» لم تكن إلاّ هذه الارتدادات المخملية التي سبقتْ ولادتها، فاحتضنتْها الشاعرة، وأعادتها إلى ألياف القصب وعُقده التي حالت دون انسياب النغم، في أنابيبها الهوائية.

نِعْم العُقدُ القصبية التي حمتِ الشعر من الاحتراق مرتين، الأولى: قبل الولادة، والثانية، قبل ولوجها حناجر الصداح والنشيد. وإذا لم يكن احتراقُه حاصلًا – على قرطاس الشاعرة – فليحترقْ من جديد، ليصبح قطرات ندىً من لدن سماءِ علِّيين.

خامسًا: عثرات لا تذكر

المقصود من ذلك، مواضع من الخلل اليسير الذي لا يشكل اعوجاجًا في اللغة والتركيب البياني الدالّ على طول باع الكاتب أو الشاعر. وقد لا نوليها اعتبارًا، وبخاصة إذا كان من وقع فيها صاحب يدٍ طولى في الأداء الأدبي، خائضًا في صنوف الإبداع التعبيري والتجليات الرائعة، كما رأينا مع غنيمة زيد الحرب.. وما أذكره ههنا، هو من ذلك الزلل اليسير الذي لا يكاد يُذكر، وإن ذُكر..

في الديوان قصيدة بعنوان «بيت أحمد قُبازَرْد» (ص ٨٣ – ٨٧)

توطِّئ لها الشاعرة – في الحاشية – بأنّ بيتًا مجاورًا لبيتها، قد سُمِعَ فيه إطلاق نار، لتعلم صباح الغد بأن جنودًا عراقيين قد حكموا على (أحمد قبازرد) بالإعدام بتهمة عشق الوطن.. ثم قاموا بإحراق بيته..

لم يسفَّ الشعر عندها، ولا ارتكبت شيئًا من خطايا التصور والتعبير.. باستثناء المطلع الذي التبس فيه المعنى فجاء على تداخل غير محمود في أداء فكرة واضحة:

«لون قلْب الحيّة السوداء في بيت «قبا زرد»

الشهيد

شاهدًا أنَّ الأفاعي

أفرغَتْ سُمَّ الفؤادْ»/ ص ٨٣

هكذا جاءت سطور المطلع.. التباس وتعثر في المعنى والمبنى والإبانة، وما فهمناه قد لا يكون هو المقصود..

للمرة الأولى – حتى الآن – تنظم الشاعرة على بحر الرمل.. وكل القصائد السابقة نُظمت جميعها على بحر المتقارب.. وللمرة الثانية، تضع حاشية تُلْمح فيها إلى مناسبة القصيدة، بعد قصيدة: «عصر الحجر»..

«يا عريشًا للحيارى

يا زمانًا للصغار

يا ربيعًا من أغاريد وعشق واختصارْ

للمدى المفتوح للأسحار في قلب الكويتْ

يا مكانًا للعصافير

وللأشذاء لا يرقى إليه

أيّ بيتْ/ غير بيتٍ

عطَّرتْ أجواءهُ

ذكرى شهيد.»/ ص ٨٦ – ٨٧

وفي تقويم سريع، أقول إن القصيدة لم ترْقَ – كما أرى – إلى عُلْياوات الشعر الذي سمتْ فيه غنيمة حتى الآن.. ولا إلى عُلا الشهادة والتطهُّر على أعتاب الألوهة،

ومنارات الشهداء الذين جعلهم اللّه في مصافّ الأنبياء. فكانت ومضاتٍ من الاحتزان الإنساني الصارخ في وجه الطغيان، وإرهاصاتٍ لدويّ الحقد الأسود وقد استوطن قلوب الأشقّاء، فأضحت بيوت الشهداء وجدرانها، مسرحًا للذكرى الأليمة، والحياة الخاوية إلاّ من شذا ذكرياتهم..

● خلل عروضيّ، وشطط لغوي

جنحت شاعرتنا (الحربية) – نسبة إلى شُهرتها «زيد الحرب» – في زحمة تأملاتها وكثافة رؤاها، إلى بعض الخلل العروضيّ، وهي الحريصة على الوزن وقلّة التقفية، فتداخلت تفاعيل عروضية غير مؤتلفة مع السياق الموزون، كما أبيّنه في الشواهد الآتية:

١ – «تغلْغَلْتُ كي أبعثَ الضوء/ في الياسمينْ/ آهِ لو تُبعثينْ»/ ص ٢٠

القصيدة كلها على المتقارب (فعولن).. وقع الخلل في تسكين (النون) في (الياسمين)، واطّرد الخلل في بقية السطر الشعري، ويستقيم الوزن كلّه، لو كسرنا (نون) الياسمين.

٢ – «تفرُّ القدمان»/ ص ٥٧. القصيدة كلها على المتقارب... بدأت بها بخلل كبير بإضافة: «القدمان».. ولا سبيل إلى إقامة الوزن إلا بتغيير «القدمان» أو صياغةٍ أخرى، موافقة للوزن.

٣ – «قدمان طازجتان»/ الصفحة إياها.. تغيَّر الوزن، إلى الكامل.. ليعود المتقارب إلى السياق، حتى آخر القصيدة.. فضلًا عن سطحيّة صفة (الطازجتان) للقدمين.. وصْف هجين لا معنى له.

٤ – «بدُهْن العود»/ ص ١٠٤. وهو آخر سطر شعري في قصيدة «المرشود» المنظومة كلها على خبب المتدارك (فعلن/ فعِلن) إلاّ السطر الأخير الذي اتخذ تفعيلة الوافر أو الهزج: مفاعيلن..

٥ – «تركتُ – ذات يومٍ –

دُمْيتي هناك: / ص ١٠٧

النص كله على تفعيلة الرجز: مستفعلن/ مفاعلن. وقع الخلل في السطر الأول الذي دخل في تفعيلة الرمل، بتدويره مع السطر الثاني.

٦ – «تأبَّطَتْ ذراعَ طفلةٍ – غيري – وأدْبرَتْ» الصفحة إياها.

حيث دخل زحافٌ مُخلّ، جعل الكلام بعد (طفلة) بتفعيلة الهزج (مفاعيلن)..

٧ – مقطع بكامله بعنوان: «قارورة شعر»:

قلت لي ذات يوم:

«أنتِ قارورةُ شعرٍ

تُقطِّرُ القصائدَ المعَطّرة»/ ص ١١٩

كلام فالت، لا ينضوي تحت أي تفعيلة ملتزمة.. هل هو الشعر المنثور؟ لا أعتقد!

٨ – «يسمّونني وردة الفضاء»/ ص ١٣٥

النص كله على تفعيلة المتقارب (فعولن).. أين نضع هوية السطر الأول، في تفعيلته الأخيرة... وردة الفضاء/؟ وكذلك السطر الثاني بكامله، المختلط، المختلّ؟؟

أما الشطط اللغوي، فلم يكن ذا أهمية لأنه جاء قريبًا من العفوية، إمّا أنه مطبعيّ، وإما أنه موروث ثقافيّ لم تُنبَّه إليه، من مثل:

– «اللَّغِط الغثّ»/ ص ١٩ بكسر حرف الغين من (اللغط)، وصوابها: بفتْحها.

– «ولكننا – فُجأة – نلاحظ ثقبًا»/ ص ٩٢، بضم (فاء) «فجأة» والصواب فتْحها.. وتُضمّ (الفاء) مع (فَجاءة) بالمد..

– «فطُرْتُ وراءكَ خوفَ الغرقْ»/ ص ٩٥ وصوابها: (فطِرتُ) بكسر الطاء..

– «ببحرٍ من الضُّحكات» بضمّ (الضاد)/ ص ٩٥.. وصوابها: ضِحْكات بكسر الضاد.. والأصل: الضَّحكُ، المرَّة منه، أو مصدر النوع: ضِحْكة.

خاتمة

ما كان ينبغي ذكر ما ذكرتُ، من عثرات، هي هناتٌ هيّنات إلاّ لكي يستقيم ما أفضتُ في الوقوف المتكرر أمام صنيع الشاعرة الباهر وتخطّياتها الإبداعية التي قد يظنّ البعض أنها إشادة وإطراء، أو أحكام نقديّة مزاجيّة راقتني، فقلتُ فيها ما لم أقله في شعر كثير من الشعراء والشواعر..

الحقيقة أنني ما قلتُ إلاّ ما انطبع في ذاتي وذائقتي الأدبية من مشاعر ارتياح غمرني وأشاع فيَّ اغتباطًا ملحوظًا بما تتمتّع به هذه المرأة المتسربلةُ بغلالةٍ من الصمت والدَّعة، بعيدة عن ضوضاء الإعلام والشهرة، وهي الحَريّة بكثير من الأضواء التي ينالها غيرها – ممن لا يملكون هذه الطاقة الإبداعية – فانبرى قلمي – تلقائيًّا – يخطُّ ما ران على أسَلَته من نُغَب التذوق الجميل، وغمار الاستمتاع بحصاد شعريّ رُصّعتْ لَبِناتُه بمدادٍ عُلْويّ تنزَّل على صاحبته كما (السحرُ الحلال) الذي تضمّنه الحديث النبوي، إزاء ما سمِعَ نبيُّ اللّه، من كلام مؤثر بديع.. ولا بد من شكر المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، في دولة الكويت، الذي أحسن اختيار مجموعة غنيمة زيد الحرب الشعرية: «امرأة الشعر» وأقدم على نشرها، ملْحقة في سلسلة إصدارات «عالم المعرفة».

فإلى مزيد من هذا الشعر.. ومن هذا النشر القيّم!

****

عبد العزيز سعود البابطين
تحية وفاء وعرفان

أولًا: سحابة عطر في سيرة رجل[1]

كم يحلو الكلام في رحاب الشعر، يترنّم فيه اللسانُ بعرض أبعاده ومراميه، مستروحًا شميم عراره، وسُلاف أغواره في أروقة التاريخ ومدرجاته في الحلِّ والترحال، وانعطاف النفس بين لياليه ومداراته!!

فكيف إذا كان الأمر في حضرة رجل جعل من الشعر عمود حياته، ومحور هواجسه وتطلعاته؟ حيثما حلّ وأقام، فَرَد بساطه واضطجع عليه، وحيثما شطّ به المزار، اتّخذ منه عباءة يدرأ بها مخاطر السّفر، ومواجع الاغتراب..

لن أُسمّيه، ولن أصفه، فالكل يعرف اسمه وأوصافه التي ملأت صفحات كثيرة من دوريات الأدب والشعر والثقافة منذ ما يزيد على العشرين سنة، ودوّت بها أوساط الأدباء والأكاديميين في الوطن العربي، ولكن ألفتُ إلى ما يتمتع به هذا الرجل من خفْقٍ جسور متّقد بكل ما يتعلق بخارطة الشعر ودروبه وشعابه، في الزمنين الغابر والحاضر، يبحث فيهما عن الومض الباهر، والشموخ العربي الساهر على ضفاف أنهار الياقوت والزمرد حيث تبترد الشمس ويَقيلُ القمر.

---

(١) نص الكلمة التي ألقيت في حفل تخرج طلبة دورتي «علم العروض وتذوق الشعر» في فندق (الكواليتي إن) بطرابلس – لبنان في الأول من تموز ٢٠٠٤ بحضور عبد العزيز سعود البابطين وحشد من الرسميين والمثقفين.

ذلك هو عبد العزيز سعود البابطين، منذ أن عرفته في مطلع التسعينيات من القرن الماضي حتى اليوم:

خلية من الحركة، والنغم، والعطاء.

يتحرك في كل اتجاه يؤدي إلى وصل ما انقطع، وإحياء ما اندثر، ويُقيم الدورات والملتقيات حول هذا الشاعر أو ذاك، من شعراء العربية الكبار؛ ويُنشئ المشروع تلو الآخر ما بين تأليف ونقد، وإعداد موسوعات في سير الشعراء ونتاجهم في مختلف العصور، وإقامة دورات تعليمية تثقيفية في «علم العروض وتذوق الشعر»، وحديثًا، في المهارات اللغوية؛ ومنذ أسابيع قليلة أنشأ مركزًا أو قُل: صرحًا علميًا شامخًا يُعنى بالترجمة من وإلى العربية، عهد بإدارته وتحقيق أغراضه، إلى الكاتب العربي الأستاذ محمد الرميحي، واصلًا ليس فقط ما بين ماضي الأمة وحاضرها، بل بين حاضر الأمة والعالم الخارجي الذي يفيض حركة وحضارة وتجددًا لا حدود له.

وليس لهذه الكلمة أن تفي الرجل حقه من إحصاء إنجازاته التي عدّد منها كتيب صدر حديثًا عن مؤسسته، عشرةً: كلٌّ عنوان منها متفرع إلى جوانب وفروع لا حصر لها، أضف إلى ذلك احتضانه شعراء العرب وكتّابهم، باستضافتهم كل عام أو عامين، في إحدى الحواضر العربية والأجنبية، كما حصل لنا في كل من القاهرة، وفاس، وأبو ظبي، والكويت، والجزائر، والبحرين، وبيروت، وطهران وشيراز، وقريبًا جدًا في قرطبة عاصمة الأندلس، ولا ندري أنّى يكون لقاؤنا بعد ذلك؟

وها هو يلتفت إلى مدينتنا الفيحاء وإلى شمال لبنان في دورتين متتاليتين «لعلم العروض وتذوق الشعر» اللتين نحتفل اليوم بتخرج طلبتهما..

أقل ما يقال في هاتين الدورتين، أننا سدَدْنا بعض هُوى (جمع هَّوة) الثقافة العربية التالدة، ومددنا جسورًا ثابتة إلى بيادر الشعر وغلاله الوفيرة على مدى العصور

الذهبية المتأججة إبداعًا وحضورًا في زمانها، وفي الأزمنة اللاحقة... فأمضينا أوقاتًا ممتعة وفصولاً مشوقة في عروض الشعر ومذاقاته ومؤثراته في النفس والوجدان.

وانطلقتْ حناجر طلبتنا تتغنى بقصائد ومقطّعات لم يسمعوا بها في مدارسهم وثانوياتهم ومعاهدهم العليا... فإذا بهم يُقْبلون عليها بشغف وحنين من غير شكوى أو تذمر كما يحصل عادة في بعض فصول الدراسة في كثير من معاهدنا ومدارسنا..

ثم نراهم يتقدمون إلى حفظ عشرات النصوص الشعرية التي يذخر بها تراثنا الشعري، فنحارُ في أي نصٍّ ندرس ونتذوق، وأي شاعر نستحضر ونتعرف، لسعَة مساحة الجمال والإبداع في ثروتنا الشعرية الأصلية.

ولا تفوتنا في هذه المناسبة الإشادة بموقف وزير التربية الوطنية النقيب سمير الجسر الذي رعانا في نشاطات «منتدانا» غير مرة، وسمح لنا بإشغال إحدى قاعات التدريس في ثانوية الملعب الرسمية للبنين بإدارة المربي القدير الأستاذ بدر قمر الدين الذي هيّأ لنا كل أسباب التعليم الجاد المثمر، فإليهما جميل التحية والعرفان!

وبعد...

ها نحن في أول الطريق... ويتراءى لي باستشراف ذاتي واثق، أننا سنقطف ثمارًا ومحاصيل وفيرة، بفضل ما تقدّمه مؤسسة جائزة عبد العزيز، من دعم مادي ومعنوي غير منقطع، وما نقوم به أنا ونخبة من الأساتذة الأكفياء، من عطاء فكري وأدبي.

راجين من أولياء الطلبة والدارسين، وجميع المسؤولين في شؤون الثقافة والتعليم، أن يحضّوا من يعنيهم الأمر، من طلبة ومدرسين ومثقفين، إلى الالتحاق بهذه الدورات المجانية التي لا تكلّف المنتسب إليها، إلا الحضور بعقله وقلبه.

ونحن في «منتدى طرابلس الشعري» ترسّمنا خطا عبد العزيز، فأنشأنا – بفضل دعم عدد من المؤسسات الاقتصادية اللبنانية، برعاية أحد أبناء طرابلس البررة: معالي الوزير نجيب ميقاتي –أنشأنا جوائز قيمة لأجمل إبداعاتنا الشعرية، كما أصدرنا، باعتزاز، العدد الأول من مجلة «قطوف» المختصة بشؤون الشعر، متطلعين إلى مزيد من البذل والرعاية من الجهات المانحة، لنواصل مشوارنا الشعري الطويل الذي شقّ طريقه وعبّده: عبد العزيز بن سعود البابطين، متمثلين على الدوام بقول العلي القدير:

(وقُلِ اعْمَلوا فسيَرى اللهُ عمَلَكُمْ ورسولُهُ والمؤمنُونَ) [الآية ١٠٥ من سورة التوبة] طرابلس ٣٠ حزيران ٢٠٠٤

ثانيًا: المنحى العذري في ديوان بوح البوادي للشاعر عبد العزيز سعود البابطين

سطور أولى في سيرة حياة الشاعر

[ولد في الكويت عام ١٩٣٦، وتربى في ظل أسرة شاعرية. فقد كان والده شاعرًا (نبطيًا). وعمه الشيخ عبد المحسن إبراهيم البابطين الذي كان قاضيًا في الثلاثينيات، شاعر كذلك، وخاله شاعر، بل كان أمير شعراء النبط في الجزيرة والخليج (وهو الشاعر محمد بن لَعْبون).

أحبّ الشعر منذ طفولته، وتابع الشعراء، وقرأ لهم الكثير من إبداعهم وسيرهم، فتأثّر بذلك كثيرًا، وكتب أول قصيدة – وكانت من الشعر النبطي – وعمره إحدى عشرة سنة، أما أول قصيدة بالفصحى فكانت بعد ذلك بقليل عام ١٩٥١، وكانت سنه خمس عشرة سنة.

من رجال الأعمال المعروفين في الكويت، وله نشاط تجاري وصناعي بارز في مجالات «البتروكيماويات، والصناعات الغذائية» في أوروبا وأمريكا والصين والشرق

الأوسط، وله استثمارات عقارية في الكويت والمملكة العربية السعودية وجمهورية مصر العربية.

له إسهامات عديدة في أعمال الخير والبر والإحسان لنفع المسلمين، وطلبة العلم وخدمة اللغة العربية الخالدة: لغة القرآن الكريم. ومن أعماله الإنسانية تكفله بتمويل نفقات الدراسات الجامعية لمئة طالب كل سنة من الدول الإسلامية التي انسلخت عن الاتحاد السوفييتي، يستقدمهم للدراسة بجامعة الأزهر.

قام بإنشاء مؤسسته الشعريّة والإنفاق عليها من خالص ماله، إيمانًاُ منه بأهمية الشعر، ومكانة الشعراء، وربطًا لشباب هذا الجيل والأجيال القادمة بماضيهم، وتذكرة لهم بأن الشعر كان – وما يزال وسيظل – ديوان العرب يسجل مفاخرهم، ومآثرهم، وأخبارهم، وأيامهم، والأهم من كل هذا: يعبر عن أحاسيسهم، وآرائهم في الحياة والناس].

المنحى العذري

ينتسب الحب العذري إلى قبيلة عذرة التي عاشت في شبه الجزيرة العربية ولا سيما بلاد الحجاز، منذ فجر التاريخ العربي، ولم تُشتهر أخبارها إلاّ في العصر الإسلامي[1]، والأموي بشكل خاص، مع ظهور عدد من شعرائها الكبار الذين خلّدوا قبيلتهم وأعلوا من شأنها بين القبائل، لمناقبيتهم الخلقية، وأسلوبهم الرفيع في التعبير عن مشاعرهم وتطلعاتهم حيال المرأة، في زمن كثرت فيه الإباحية الشعرية في أوصاف المرأة المحبوبة.

رفع عشاق بني عذرة درجة الحب، إلى منزلة لا يعلى عليها، ألا وهي الاستشهاد الذي جعلهم لا يختلفون بشيء عن شهداء الحب الإلهي إلاّ في الأسلوب والطريقة.

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، ج٤، دار العلم للملايين، ص ٢٤٦ – ٢٤٧.

فقد سئل بعض العذريين: «ما بال الرجل منكم يموت في هوى امرأة؟ فقال: لأنَّ فينا جمالًا وعفَّة»[1]. كأنما أراد: نتذوق الجمال ونتعبّده لدرجة الانصهار الوجدي، ونتعفف لدرجة الكتمان فالاحتراق الذاتي..

ومن أكثر خلال العذريين شيوعًا:

• الوله الشديد الذي يصل بصاحبه حدود الجنون والخَبال؛ وما حكاية مجنون بني عامر إلا شاهد على ذلك. وليس بعيدًا عنه قول جميل بن معمّر في بثينة:

ولـو تـركـتْ عـقـلـي مـعـي مـا طَـلـبْـتُـهـا
ولـكـنْ طِـلابـيـهـا لِـمـا فـاتَ مـن عـقـلـي[2]

• الحزن الشديد تصاحبه الدموع والزفرات الحرَّى، لندرة فرص التلاقي بسبب صرامة التقاليد التي فرضتها البيئة العربية.. حتى إذا ما التقى الحبيبان، كان لقاؤهما هنيهاتٍ يختلسانها في غفلة من الزمان:

أرانـــــيَ لا ألـقـــى بـثـيـنـةَ مـــرَّةً
مـن الـدهـر، إلاّ خـائـفًـا أو عـلـى رَحْـــلِ[3]

حب العذريين خالد، لا يمحوه الموت الذي يعتبر محطة عبور إلى حياة رغيدة لا شقاء فيها ولا عذاب، ولعل هذا الشعور هو الذي أغنى شعر الرومنطيقيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، في نظراتهم المقدسة إلى محبوباتهم، بما في ذلك الموت والطبيعة ووحدانية الإله ووحدة المصير..

• وحدة المرأة المعشوقة وإن تعددت أسماء النساء، وارتباط الاسمين بعضهما ببعض.. فكان لنا قيس لبنى، وقيس ليلى، وجميل بثينة، وكُثَيِّر عزّة. وفي ذلك تعظيم

---

(١) نهاية الأرب في أنساب العرب، للقلقشندي، تحقيق إبراهيم الأبياري. دار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٩.

(٢) ديوان جميل، تحقيق د. حسين نصار. مكتبة مصر. ط ٢، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٧٦.

(٣) مصدر نفسه/ ص ١٧٧.

للمرأة التي استعاض الإخباريون والنّسابون بها عن القبيلة والبيئة وما سوى ذلك من الأنساب والألقاب، واختصروا كل ذلك فيها.

عفّة الغزل وسمو التعبير والوصف. فلا ذكر إلاّ للخلجات والانفعالات المتأججة، والذكريات الجميلة والصبوات القلبية الخالصة من كل نزوة أو شهوة غريزية عابرة.

استخدام لغة شعرية واضحة لا تعقيد فيها ولا مواربات أو توريات، إلاّ ما يقتضيه العرف الاجتماعي، من تكنية وترميز شفافين يرفعان من درجة التعبير الفني، ويحول دون التقريرية والمباشرة.

تكرار المعنى الواحد والإلحاح عليه، لانشغال الشاعر به بصورة مستديمة..

اعتبار الشاعر العذري نَفْسَه إمامًا في ميدانه، لا يجاريه شاعر آخر أو عاشق – لأن ما يعانيه في عشقه، يجعله يرى نفسه وحيد زمانه في العشق، وهو ما استشعره قيس بن الملوّح واصفًا حبّه لليلى، فلا يجد لها شبيهًا:

وما وَجِدَتْ وَجْدي بها، أُمُّ واحدٍ
ولا وَجِدَ النَّهديُّ وَجْدي على هنْدِ
ولا وَجِدَ العذريُّ عُروةُ إذْ قضى
كوَجْدي، ولا مَنْ كان قبْلي ولا بَعْدِي[1]

تلك هي أبرز مقومات الحب العذري الذي يمثل شريحة واسعة من شرائح الحياة العربية القديمة، وجانبًا من أهم جوانب التراث الشعري الخالد المبثوث في مصادر التراث العربي وأخباره المروية جيلًا بعد جيل.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج. مكتبة مصر – القاهرة. لا.ت. ص ١١٥. والنهدي هو عبدالله بن عجلان بن عبد الأحبّ، المتوفى أسفًا وكمدًا على فراق محبوبته وزوجته هند التي طلّقها بتحريض من والده لعدم إنجابها منه بعد سبع سنوات، وكانت وفاته سنة ٥٠ هـ. أما عروة، فهو ابن حزام صاحب عفراء التي زوّجت لرجل من الشام، فمات حزنًا وعذابًا سنة ٣٠ هـ. وفي كتابنا: الرصيد الأدبي. دار الشمال، طرابلس، ١٩٨٠، عرض موسع لمقومات الحب العذري. يحسن الاطلاع عليها ص ٦٧ – ٧٠.

معالم الحب العذري وعناصره الشعرية في ديوان البابطين[1]

على هذا المنوال نسج عبد العزيز سعود البابطين في ديوانه «بوح البوادي». موحيًا للقارئ العربي أن الحبّ العفيف الخالص، لا تزال تنبض به القلوب، وتنطق عنه ألسنة الشعراء، مجدّدين، بين الحين والآخر، قصص أبطاله الأوائل وشهدائه الشوامخ، ولو لم يكن هناك لا بطولات ولا استشهاد.

فاللغة المباشرة، والمعاناة المكشوفة، والكلام على المنازل والحب الطاهر، والوداد المقيم، والتباريح الجسدية والقلبية، ودوام الاشتعال العاطفي، والتمثل برموز العشق العذري القديم.. ، كلّ هذه العناوين، محطات بدوية عذرية، طالما رجّعها الشاعر في مطاوي قصائده وثنايا تراكيبه الشعرية.

قد لا يكون لها وهجٌ فنّي تعبيري.. لبساطتها الشعورية وانكشاف معانيها، واقترابها من التقريرية، وبُعدها عن التكوُّر البلاغي الممعن في الإغراب التصويري..،

لكنها إحدى منارات التقاليد العربية العريقة، المتطاولة على العصور شموخًا، وصفاءً وأصالة، إذ نادرًا ما يتسلق شعراءُ اليوم، هاتيك الذرا، فيُعيدون إلى مسامعنا غناءً قديمًا، وألحان الصبوات القلبية المستعرة التي روَّاها الشعراء القدامى، بعذاباتهم ونجاواهم، وابتهالاتهم المشنّفة، خائضين، عوضًا عن ذلك، في بحار التصنع التصويري، وجموح الخيال لدرجة التعقيد والمعاظلة، منصرفين عن جمال الإنشاء وجلال الانعصار الوجداني، تترنّم به القوافي وتشدو القسمات، إلى تُرّهات البتر والتجاوز، في تراكيب شعرية خلتْ من كل لون وطعم وحياة، تحت ستار الحداثة التي تعرّضت في عصرنا الحديث إلى ضروب كثيرة من الإساءة والتخريب، التي لم يكن

(١) استخلصنا هذه المعالم، من أول قصيدة في ديوان «بوح البوادي»: «منازلكم بعيني»، ص ٩. والديوان صدر في القاهرة سنة ١٩٩٦ ضمن كتاب بعنوان «دراسات نقدية في ديوان «بوح البوادي». ويقع الديوان في مئة وعشر صفحات من القطع الوسط.

لها مثيل في العصور السابقة التي شهدت أفانين متجددة لمعالم الحداثة ووجوهها، بين العصر والعصر، والبيئة والبيئة، وبين الشعراء أنفسهم.

أما شعراؤنا «المتحدثّون» اليوم، فقد شحَّتْ قرائحهم، وهزلت صورهم، ونضب لديهم معين الإبداع، فاستعاضوا عنه بهذه الدمى الشعرية التي صنعوها من موهوم خيالهم وضحالة ثقافتهم وتجاربهم المصطنعة، فكانت هذه الألاعيب الشعرية الفسيفسائية التي إن ألقيتْ في المنتديات، أشبهت نقيق الضفادع، وحَوْم الذباب الكثيف المتصارع حول جثة نتنة.

وعندئذٍ، ما إن نسمع صوتًا جليّ المعالم، مُلقىً من أعماق الأربع الغابرة، حتى نقبل عليه مستبشرين، بأنَّ شعر النسيب العربي، والحنين البدوي، ما زال ينبض بالحياة.

فنقرأ للبابطين قصيدة نظمها في نخلة رآها في منتجع «نيس» الفرنسية، فنسمع شعرًا متوجعًا خافقًا، يُعزف على ألحان عربية ضمّختها هواجس الحياة البدوية من ذيوع الحب وانتشار أخباره، كأن ما يقوله لا يتعلق بهذه النخلة وموقعها، بل بالديار التي قصدها، وبالأحاديث التي همس بها لمحبوبته العربية المشرقية:

أنـا لا أعـاتـبُ يـا نُـخـيـلـةُ خـائـفًـا
قـول الـعـذولِ يـحـفُّـهُ الـتـهـديـدُ
بـل كـنـتُ أخـشـى أنَّ سـرِّي بـالـهـوى
إنْ ذاعَ ردَّ بـه الـحـبـيـبَ صـدودُ[1]

ونقرأ أسماء كبار شعراء الحب العذري، تتردد في قصائده مؤكدة صدق انتماء شعره إلى أهل العذريين،

---

(١) بوح البوادي، ص ١٠.

تارة هي بمنزلة المنارات التي يستهدي بها الساري في بيدائه المترامية الأطراف، ويتخذ منها ألحان شدوه:

وسارتْ قوافي الشعر خلفَ ركابنا

لِتَحْدو بنا، حتى عشقنا القوافيا

وكان قرينَ الركب عَمرو وعَزّةٌ

وقَيْس وليلى، ينشدونَ الأغانيا[1]

وتارة، يستعين بها لأداء مواجد قلبه وارتعاشات خوالجه، المرسومة على وقع التذكر وانتظار الغد المأمول:

بِعفَّةِ عُذْرِيٍّ وطُهْر بُثينةٍ

وإخلاص قيسٍ ذائع الشعرِ والحُبِّ

وشوقٍ لعشَّاقٍ مَضَوا مُذْ كُثَيِّرٍ

إلى يومنا، ذاقوا الفراقَ بلا ذَنْبِ[2]

أقسام غليظة، وتمثّلاتٌ متوهجة الانتماء لقيمها العذرية الخالدة، أضفتْ على الشعر هنا، طابعه الوجدي الخالص من كل آثار النزوات العابرة، والصبوات السريعة.

أنشد البابطين شعره مستندًا إلى مقامات الحب الكبير، متلفعًا ببُرْد عشاقه المتبتلين في محاريب عشقهم، ليكون ذلك برهانًا على نقاء سريرته واتّقاد جمار هواه.

وتارة ثالثة، يترسم خطواتهم للقفز من فوقهم، نحو المثل التي لم يحقّقها العذريون، فينبري لهم، ممسكًا بدفّة الريادة والتأسيس، معلنًا أنه هو الذي استطاع

---

(١) نفسه/ ص ٣٧.

(٢) نفسه/ ص ٤٣

الصمود والتلوّي العميق الذي لا يعْدله في ذلك، شعراء بني عذرة مجتمعين. ولنا أن نعذر الشاعر على هذا الادّعاء، فهو – أي الادّعاء – سُنَّةٌ قلّما خلا منها ديوان شاعر من شعراء الحب والغزل على مر العصور؛ وليس ما يقوله الشعراء، مطابقًا للحقيقة والواقع، إنْ هو إلاّ تقليد شعري وعنصر لا بد منه – في نظر صاحبه – لتأكيد صحة ادّعائه، مهما بلغ من المغالاة والتطرف:

أيـــن قـــيـــسٌ وجـــنـــونٌ مـــسَّـــهُ
ومُـــحِـــبٌّ تَـــبِـــعَ المـــجـــنـــونَ جُـــنْ
ولـــهـــيـــبٌ فـــي حـــريـــقٍ جَـــمْـــرُهُ
أحـــرقَ المُحْـــسِـــنَ فـي عِـشْـق الحَـسِـنْ
وأنـــــيُن الخـــــالِ قـــد أوجَـــعَـــهُ
بُـــعْـــدُ مـــيّ بـــين طـلْـحَـهْ والحَـــسَـــنْ
لـــو جـمَـعْـنـاهـا أحـاسـيـسًـا فـما
عَـــدَلَـــتْ حِـسًّـا بـروحـي مُـرتَـهـنْ[1]

ومن معالم العذرية ههنا، وفاء البابطين الدائم لخفقان قلبه القديم، وفاءً سرمديًا لا تؤثر فيه الأيام ولا يضاهيه في ذلك وفاء آخر. هذا الوفاء، من أكثر القيم والشمائل ترددًا في قصائد الديوان فبدونه، لا يكون ثباتٌ ولا معاناة، ولا صدق ولا عذاب ولا حنين.. وسواء أكان الحبيب على قيد التواصل، أم طوته الليالي ودخل حيّز الظن والتخيلات السرابية. ذاك أن حبًّا من هذا النوع، يتحول لدى صاحبه، يومًا بعد يوم، إلى عقيدة روحية يُدْمنها معتنقها ويُخْلد إليها، كلما دهمته المحن وعصفتْ به النوائب:

(١) تتضمن الأبيات إشارات، وضَّحها الشاعر في حاشية القصيدة وهي أن (المحسن) هو الشاعر الغزلي النجدي (الأمير محسن الهزاني، و(الخال) هو خاله الشاعر النبطي الراحل محمد بن لَعْبون الذي أحب امرأة تدعى «ميّ» وأنّ (طلحة والحسن) هما الصحابي طلحة بن الزبير، والمعتزلي الحسن البصري.. وقد استخدمهما الشاعر ههنا موضعَيْن حلَّتْ بهما خيام المحبوبة «ميّ»..

ويـقـيـنـي أنَّ مـا فـاتَ انـقـضـى
وهـوانـا صـار حُـلْـمًـا وسـرابـا
وسَـنَـبـقـى بَـعْـدنـا ذكـرى الـهـوى
يـسْـطـرُ الـتـاريـخُ بـالـعِـشْـق كـتـابـا[1]

☆☆☆☆

قـد أتْـعَـبَ الـقـلْـبَ الـوفـاءَ لِحُـبِّـهـا
ومـا مـن فِـكـاكٍ لـلـوفـاءِ مـن الـقَـلْـب[2]

وفي ديوان الشاعر قصيدة غزلية ناصعة الانتماء للحب العذري، ومن أكثر القصائد محاكاة لشعر العذريين، ومعاناتهم الطويلة مع الدهر والحسرات، سواء أكان في أسلوبها الاتباعي القديم، أم في مفرداتها المشبعة بروح اللهفة والحنين، والتفاتاته إلى مغاني اللقاء وأحلام الوصال، أم في عهوده المقطوعة على ديمومة الحب والوفاء، واكتفائه من محبوبته بالوداد غير الموصول.

هكذا هم أهل العشق البدوي لا يطلبون أكثر من ذلك.. ولا يسعون إلى أكثر من ذلك، مخافة الاصطدام بحواجز لا طاقة لهم على تخطيها، أو الاحتراق الوجداني الكلي إن هم نَعموا بلقاءٍ عارم وتجاوب عاصف، يُؤذن بولادة الحب الذي ينشدون.

لئن تحقق شيء من ذلك، «فالويل للرجل إنْ أحبَّ وويل إنْ أعلن حبه. ويلٌ له إن كتمَ هذا الحب وويل أكثر إن أشاعه.. وكيف يمكنه كتمان ما هو في جوهر حياته؟.. الحل في إذاعة الخبر، وإلاّ دُفن هو وحبه احتراقًا. فلْيَحترقْ مع الإعلان ومع الإيصال، أفضل من أنْ يحترق مع الصمت!» [3].

---

(١) نفسه/ ص ٣٠.

(٢) نفسه/ ص ٣٤. وقديمًا تعهد جميل أن يبقى على الحُب، لا يبوح به لأحد قائلًا:

أموتُ وألقى اللهَ يا بُثْنُ لم أبُحْ بسرّكِ والمسْتخبرون كثير

(ديوان جميل/ ص ٩٥)

(٣) راجع بحثنا: «معالم الغزل في العصرين الجاهلي والأموي» في كتابنا: كوامن الفن والإبداع في تراثنا الأدبي»، الصادر عن: الشركة العالمية للكتاب. بيروت ١٩٩٧، ص ١٤٤.

والقصيدة التي نوّهنا بها أعلاه هي: «حبٌّ قديم» قوامها أحد عشر بيتًا، تضمنت سردًا لاختلاجات برَّحها القِدَم، وأوْرَتها الذكريات، وخضّبتها العهود الباقية، الواقفة في وجه التحولات وتقلبات الدهر:

يمـــرُّ الـلـيـلُ يـتـبـعُـهُ نـهـارُ
وتَـتْـبـعُ يـومـيَ الـــذاوي فـصـولُ
وتمـضـي خـلـفـهـا الأعـــوامُ حَـسْـرى
ويَمـضـي الـعـمـرُ يـعْـقـبُـهُ الـرحـيـلُ

ثم يختم بالقناعة الوادعة، يقبض عليها قبض الصائد على طريدته:

سـأقـنـعُ بـــالـــوِدادِ بـلا وصـــالٍ
وقـد يُـنْـمـي الـــودادَ هـــوىً وَصـــولُ
ويـحـيـا الـعـاشـقـون عـلـى الـتـلاقـي
ويـكـفـيـنـي الـتـنـهـدُ والـقـبـولْ[1]

معاناة الشاعر وتنويعات تجربته الشعورية

لا نغالي إذا قلنا: إنّ جُلَّ شعر ابن البابطين يلفُّه الالتياع والتوجع، لا نكاد نقرأ له قصيدة واحدة – وعدد قصائده التي ضمّها ديوانه: إحدى وخمسون – خلت من تباريح الفؤاد، وتقاسيم الرباب الحزين، وأنّات الناي، وشكوى القلب الظامئ.

إنّ لغة العذاب والدموع، تكتنف القصيدة وتضفي عليها حالة اكتئاب، لا مصدر لها إلا القلق المصيري الذي يخامر معظم شعراء الحب العذري؛ يتوجسون دائمًا من مصير مجهول، غالبًا ما يرونه قاتمًا لا هدى فيه ولا أمان.

لـسـتُ أدري نـلـتـقـي بـعـدئـذٍ
أم أُوارى لا أَرى بـعـدُ إذنْ

---

(١) بوح البوادي، ص ٤١.

يتخلل ذلك مسحةٌ من إيمان، وتسليم بقضاء الديّان الذي قرر كل شيء وحدّد له بداياته ونهاياته..

هذا التعلق بأهداب القضاء الإلهي، هو الخشبة التي يُمسك بها الغريق وهو في حومة اليمْ يصارع أمواجه العاتية.

إنـــه المـــــوتُ الـــــذي نـنْـتـظـرُ

ثـــمَّ يـــأتـــي بـــعْـــدَنـــا المُـنْـتَـظَـرُ

ونـــــرى الحـكـمـة فـيـمَـن نَـظـروا

إنّـــه الـيـــومُ الـــذي فـيـه الـيـقـيـنُ[1]

ولكن الشاعر، وهو يُقرُّ بحتميّة المصير والأقدار، يستشعر في داخله ارتياحًا بعيد المدى، مبعثه الشكوى ذاتها التي ينفث من خلالها الشاعر زفراته الحارقة، ويعزف عليها غناءً شجيًا يترنم بأصدائه وينتشي بآهاته، كما يحصل عندما نستمع إلى قصائد الغرام المبرحة والمآسي الإنسانية تُنشدها حناجر موهوبة، فنطرب لها ونهتز، كما لو كنا في حلقات الذكر تُطوِّف بمريديها طوافَ الفراش حول ألسنة الضوء واللهيب.

يـا أيـهـا الـدهـرُ والأيـــامُ قـاتِـلـتـي

أمـا عـطـفْـتَ عـلـى وَلْـهـى ومـأسـورِ؟

لـلـهِ درُّهـمـا قـلـبـانِ مـا وَهَـنـا

رُغْـمَ السنـين وويـلاتِ الـنـوى الـعُـورِ[2]

ولا يقف الأمر عند التحسُّر والتشكي، بل لا بد من أنفاس الاحتراق، تضطرم بها المشاعر، فتنافس النار في حرْقها وتسعيرها كأنما هناك كوىً ذاتية لا تنفث الإيناسَ

---

(١) ديوانه/ ص ٢٠ – ٢١.

(٢) نفسه/ ص ٣٩.

والسكينة، بل تنفث التباريح وعذابات الصدِّ والانتظار، والفرقة والارتحال المتواصل:

أمَّـــا أنـــا فـشـعـوري حـــين أذكُـــركُـــمْ

يـقـول لـلـنـار، فـي أعـمـاقـهـا، غُـــوري[1]

ألم يطرب شعراء البادية من قبله، لمثل ما تعرَّض له البابطين، وهم يقفون على أطلال الحب الدارسة أو الخالية، ويحترقون بنار الفؤاد تخيّم عليه أشباحُ الفراغ الضاري؟ بلى، فقد انتاب قيس بن الملوح ذلك الطربُ الحزين، وهو يتلقى نبأ انتقال ليلى إلى زوجها الثقفي، واقفًا عند ديارها المقفرة:

طـرِبْـتَ وهـاجـتْـكَ الـديـارُ الـبـلاقـعُ

وعـــادكَ شـــوقٌ بـعـد عـامـين راجـــعُ

وأوقـــد نـــارًا فـي فـــؤادِكَ مـحـرقًـا

غـداتـئـذٍ لـلْـبَـيْنِ أسْـــفَـــعُ نـــازِعُ

وتـنْـهـشُـنـي مـن حُـــبِّ لـيـلـى نـواهِـشٌ

لـهـنَّ حـريـقٌ فـي الـفـؤاد عـظـيـمُ[2]

لم يجد مجنون بني عامر ما يشرح به حال تضوّره الداخلي، إلاّ النهش، وهو فعل الأفعى التي تعضُّ فريستها، وتنفخ فيها السمّ الزعاف، بما يفوق فعل النار وغشيانها كل شيء.

استعادة الماضي ونشوة الذكرى

حيال هذا السُّعار المتعاظم بين الفينة والفينة، لا يجد عبد العزيز بن سعود البابطين ما يدرأ عنه هذه اللظى التي لا يموت فيها العاشقُ ولا يَحْيا[3]، إلاّ الفيءَ إلى

---

(١) نفسه/ ص ٣٩.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص ١٨٠. والأسفع النازع: الأسود المسرع. أراد به الغراب. ص ٣٩.

(٣) على حد منطوق الآية الثالثة عشرة من سورة الأعلى: [ثُمّ لا يموتُ فيها ولا يَحْيى].

ظلال العهود الماضية العامرة بأطايب اللقاء والتجاوب، واشتيار الهنيهات المترعة.. يبترد بمياهها الكوثرية، أو يستدفئ بنعيم وصلها المحموم، فيسلك في منعرجات مخضوضرة الإيقاع، متهادية القوافي، مثقلة الايماءات، خالصة النبرة والابتهال.

سقى اللهُ أيامَ الوصالِ بمُزْنةٍ
هَطولٍ فتَحْيا بعد جدْبٍ مراتِعُهْ
فتُزهرُ نوّارًا وتُنبتُ بُرْعمًا
وتُحْيي لنا حبًا أُبيدت مواضعُهْ
ونَنْسى عَذولًا أنهكَ الودُّ سعْيَهُ
ونُبْعِدُ شيطانًا غزتْنا نوازعُهْ
ويجلو كلانا هَمَّ دَهرٍ فقد دنا
سرورٌ فقدْناهُ فبانتْ طلائعهْ[1]

إنها لغة الحب القديم، وأسلوب الحنين والذكريات، المفعم بالتحرُّق لكل ذرّة وصال، والمُمسك بالأبدية التي لا يُحسن التعامل معها إلاّ الذين اكتووا بنار الجوى والتعبد الروحي الخالص.. وليكنْ تأثرنا هنا صادقًا، وليكن التعبير عنه خاليًا من الشوائب!

ليس هناك ما يفوق تمنية النفس باستعادة الأزمنة المضيئة، وإحياء أويقات البهجة والحبور! لأنّ حياتنا مياه نهرٍ يتدفق نحو قرار المحيط، لا يسع ذرَّةً منه أن تقف مكانها، أو أن تعود القهقرى!..

مع فارق جوهري هو أنّ مياه النهر، من طبيعة وتيريّة واحدة، لا خوف من تغيرها أو استبطائها.. بينما حياة الإنسان فُرص وأحايين متباينة الطعم، مختلفة الأثر، متقطعة الأوصال، لا نكاد نحظى بهُنيهة فرحٍ وسعادة، حتى تنزلق من بين أصابعنا، مخلّفةً الحسرة والمرارة.

---

(١) نفسه/ ص ٤٥.

فالعَوْد والاستعادة والتذكر، بلاسمُ وهمية، لكنها شافية، تبعث في النفس قبس الاستمرار وشعلة المواصلة المطمئنة.

ليس ذلك وقفًا على البابطين، ولا على الشعراء بعامة.. إنها الطَّبيعة الإنسانية التي زُوّدت بطاقاتٍ ربّانية تسمح بالنسيان، كما تسمح بالتذكر:

نسيانُ المُرّ، وتذكر الشهد. ويا لتعاسة من فقد ذاكرته المشرقة واحتفظ فقط بالذكريات القائمة!

فلْنذكر دائمًا ماضينا الجميل، ولْنجعل منه مداد الحاضر، وذخيرة المستقبل! ولْيَغشنا الزهو الوادع ونحن نتذكر ونَحِنُّ!

فكم يفوق التذكرُ مُذَكَّره، وكم يعظُمُ أثر التشهّي على المشتهى؟!

ولعل قصيدة «نداء» ذات الاثني عشر بيتًا، أكثر القصائد تمثيلًا لنزعة الشاعر نحو الماضي، نستحضر منها هذه الأبيات:

وحَـنـيـنـي إلـيـكِ أضـحـى شـعـاعًـا
قـد تـعـالـى فـمَـسَّ حـتـى الـسَّـمـاءَ
مـلأَ الـكـونَ والـفـضـاءَ وأمـسـى
بـين عـيـنـيـك يـسـكـبُ الأضـواءَ
..إيـه أمـسـي، أتـذكـر الحـبَّ طـفـلا
فـيـه غـنَّـى شـلّالُـهُ كـيـف شـاءَ؟
كـيـف تجـري الحـيـاةُ فـيـنـا، إلـهـي
والـبـعـادُ الأليـمُ هـدَّ الـرجـاءَ
... سـيـظـلُّ الـنـداءُ يَـسْـري ويَـدْوي
لـيُـعـيـدَ الـهـوى إلـيَّ بـهـاءَ[1]

(١) بوح البوادي/ ص ٣٢.

لا يمكن لشيء أن يثلج صدر العاشق الولهان، المقتاظ بهجير الفراغ والوحدة الوعرة، كاستعادة الذكريات الجميلة الغابرة، واختراق الحُجب السميكة المتراكمة دونها.

وسبيل الاختراق والوصول إلى تيك الواحات، أساليب النداء والتمنّي المترنِّحَيْن من اثر الاستدعاء، المتخايلين على ضفاف الاستحالة والتعذُّر:

أيـــنَ هـاتـيـكَ الأمـــانـــي قـد ذَوَتْ
كـرقـيـق الـــزهـــر فـــي قَـــفْـــرٍ ضـنـيْ
أيـــنَ مـنـي الـوصـلُ يـا وصـــلاً غـدا
فـي زوايـا الـدهـر يـثْـوي فـي سـكـونْ؟![1]

لقد عبَر الشاعر إلى فيافي السعادة المنسيّة خلف ركام السنين، بواسطة أداتَيْ الاستفهام والنداء، وهو يعرف أنه يتحدث إلى نفسه وليس هناك من يسمعه أو يتحسس وجوده. ومع ذلك، يظل ينادي، ويتحفز للانخطاف إلى مروج النهارات المضيئة، دون جدوى، اللهمّ إلاّ الترنُّم السديميّ، واجتذاب قطرات الفرح الراشح من جدران النسيان والزمن الهارب:

رعـــاكَ الـلـــهُ يـا زمـنًـا تـقـضَّـى
فـهـلْ مـن عـــودةٍ لِـرُبـــاكَ مَـــرَّهْ؟
زمـــانَ الـوصـل، قـد ذُبـنـا حـنـيـنًـا
لِـمَـغْـنـى حُـبّـنـا روض المـسـرَّهْ
فـألـقـاهـا وتـلـقـانـي بـشـوْقٍ
يـقـصُّ مـن الـهـوى مـا قـد أسَـــرَّهْ
وتـنْـجـابُ الـكـآبـةُ عـن وجـودي
ونَـطـوي الـهـجْـرَ والمـاضـي وقَـهْـرَه[2]

---

(١) نفسه/ ص ٣٥.
(٢) نفسه/ ص ٥٨.

ثم يرحل الشاعر ولم يتمرّغ بأوحال الصد والتنكر، ولا]قضى نحبه[في البحث عن آثار المحبوبة وأطيافها.. بل فتح نوافذ الماضي وشرّع أبوابه لذاكرته، ترتاده على جناح الخيال، قاطعة بيادي الزمن كمثل انخطاف عفريت سليمان إلى عرش بلقيس، وعبَّ رئتيه وشِعابَ وجدانه، فسلا الخاطر وهدأتِ النفسُ المكفهرَّة.. وانجابت الكآبة وانْطوَت المسافاتُ كمثل ما بين دفتي الكتاب، أو ما بين جناحي الطائر..

ذاك هو ارتشاف السقم ومسْح الجراح، يمارسهما الشاعر ذاتيًا كلّما احلولك المصير وأُوصدت الأبواب..

هكذا رأينا جميل بثينة يفعل، وهو يبحث عن مصدر يُروِّي فيه غليله، فلم يجد أفضل من ولوج باب الذكريات واستعادة الفردوس الغابر، قائلًا:

ألا ليت أيامَ الصفاءِ جديدُ
ودهرًا تولَّى يا بُثَينْ يَعودُ
فنَغْنى كما كنّا نكونُ وأنتمُ
صديقٌ، وإذْ ما تبذلينَ زهيدُ[1]

ومثله، من قصيدة مفعمة بالعتاب والتذكار:

وليْتَ زمانًا مرَّ يا بُثْنُ وانقضى
تعودُ لنا لذَّاتُهُ وتدومُ[2]

كم حُمِّلتْ «ليتَ» من جبال الأماني، وسُحب النشيج المصاحب لها، المختلج بين الضلوع المصَّدِّعة إثر كل زفرة وتنهُّدة!

لغة الحب ومفرداته العذرية

ليست هناك لغة خاصة لهذا الجانب أو ذاك، من جوانب الحياة ووجوهها، بقدر ما هناك أساليب تَنحبك، ومعانٍ تتضح أو تَغْمض، وأقدارٌ من الخيال والتفنن البديعي،

---

(١) ديوان جميل/ ص ٦١ - ٦٢.
(٢) نفسه/ ص ١٥٩.

يأخذها الكاتب والشاعر، كلٌّ وفق موقعه وموضوعه، ومنحاه الذاتي، فاللغة معين يغرف منه الجميع لتأدية أغراضهم، فترقُّ مع رقّة موضوعاتهم وأحاسيسهم، وتعنفُ أو تخْشُن وتتقعَّر مع القوة والعصيان ونتوءات الفكر، التي تعتلج في داخل الكاتب والشاعر..

أما لغة الحب فهي بعامة رقيقة، حانية، لينة الجانب، مطواعة لصاحبها وقارئها إن هما كانا على درجة متقدمة من النضج الشعوري الانفعالي، وإلاّ استعصتْ عليهما أو على أحدهما (الكاتب) فخرجت بليدة، صاغرة معقدة أو ركيكة، ملتوية مغتلّة، لفرط التكلف أو ضحالة التجربة الوجدانية التي توحي بها.

لا جرم أن عبد العزيز البابطين، أدرك ذلك، فحاول أن يحقق المعادلة بين نصاعة اللفظة وسلامة التركيب، من جهة، وصدق المعاناة وقوتها، من جهة ثانية، فوفّق كثيرًا، وتعثّر أحيانًا، ولا سيما مع انعقاد بعض القوافي ذات الرويّ الصعب.. ولسنا هنا بصدد تبيان ذلك..

وإنما القصد: المدى الذي توصل إليه الشاعر في تمثُّل الأسلوب العذري وتحقيق الغرض الذي ذهب إليه في قصائده.

أول ما ينبغي تسجيله في هذا الصدد وقْفُ الشاعر شعره كلّه على المرأة المحبوبة، ومجمل علاقته ولواعجه وخواطره، حيالها..

وتلك سمة هامة جدًا من سمات الشخصية الشعرية، التي نادرًا ما رأيناها في نتاج الشعراء قدامى ومعاصرين.. فشعرنا العربي، كان ولا يزال ديوان صاحبه، إن لم يكن ديوان أمته أو جماعته وموطنه.. والديوان هو السجل الجامع للأخبار والحوادث، والمسار الذاتي والجماعي العام، في محطاته البارزة.

فخرج ابن البابطين، عن هذا التقليد، وتفرّغ للمرأة يبثُّها خلاصة مشاعره وأحاسيسه الداكنة والمضيئة، ويخاطبها أو يخاطب نفسه والآخرين والزمن من

خلالها، ولأجلها.. عسى كل ذلك يؤدي في نهاية المطاف إلى استقرار نفسيّ وهدأة روحية، وسكينة وارفة الظلال.

ولو حاولنا فرز المفردات العذرية البدوية، عن غيرها من سائر المفردات، لاعترتنا صعوبة بالغة، لأننا بذلك نحاول فصل الدم عن اللحم، والأريج عن الزهر. فالنسيج الشعري برمّته، محبوك من تعلاّت الفؤاد الموجَع، المتطلع إلى رشحات لقيا، وزفرات ذكرى تحرّك الأديم الراكد، وتُوحي بعودة سرابية في الطرف الأقصى من الأفق.

ولئن ذكرنا بعض المفردات، فللتمثيل والتوضيح، لا للبرهنة والتأكيد، لأن المفردة لا كيان لها بمفردها، بل هي مصدر حياةٍ لغيرها، وحياتها متصلة بما حولها، نابضة بترجيعات المعاني المتقدة هنا وهناك. فنقرأ:

حنين الفؤاد، ومناجاة النجوم، وهبوب الصَّبا، ومغاني الحب الغابر، وأحاديث الأصيل، وغصص الدمع، وأسراب القطا المفارق الناحب:

أُذكـريـنـي كـلَّـمـا ثـار الـقَـطَـا
يمـلأُ الأفـقَ صـيـاحًـا ونـحـيـبْ
يَـذرعُ الـكـونَ وقـد حـثّ الخُـطـى
تـائـهًـا يـبـحـث عـن مـغـنـى الحـبـيـبْ

قد نعجب من شاعرٍ آخر، من بيئة مدنيّة، يذكر القطا ويُحدِّث أحاديث القدامى في حلّهم وترحالهم، لأن ذلك سيكون تقليدًا وتكليفًا.. أما البابطين فلغته مرويّة بأنداء البادية، ممهورة بكثبانها وخيامها، ولياليها ومنتجعاتها، إن حدَّثَ عنها فحديث العارف المُعاني، أو أشار وألمَّ فالحال يقتضي ذلك.

لذلك نستشعر ارتياحًا، ونحن نقرأ هذه الصور البدوية التي لم نعد نعرف عنها شيئًا، لولا شعراؤنا البُداة الذين يشكلون الجسر الحضاري بيننا وبين تراثنا الشعري

من جهة، ومعالم بداوتنا الآفلة شيئًا فشيئًا، من جهة ثانية. ونقرأ للبابطين أيضًا مفردات الشيح، والخزامى، ووادي الحب، وعشّاق عذرة، الذين غبرَتْ بهم الأيام، ولكنهم لا يزالون ماثلين للأفئدة وخلجاتها المضطرمة.

يــومُ الــلــقــاء الــذي قــد كــان يــرقُــبُــهُ

عُــشّــاق عــذرةَ فــي المــاضــي، ونُــحْــيــيــه

كما نقرأ التوقيع الحزين، يتردد في أبيات قصيدة «حنين»، المنتهي إلى معانقة الشوك والورد، يخفق في حناياهما الحبُّ الكبير، وتغتذي بنضاره لفحاته المتقدة:

إلْــفَــيْنِ كــنّــا، ونــبــقــى مــثــلــمــا خُــلــقــا

الــشــوكُ فــي الــورد يُشفيني ويَحْميه

يــا لــيــت وادي الــهــوى يــروي تــعــطُّشَنــا

إلــى الــلــقــاء الــذي يــشــتــاقُ يَــرويــه

نقرأ له أيضًا، ونستجلي معه:

ألفة العذاب، الألم المعتّق، السّراب.. سُموّ الحب، الحب السرمدي، شقيق الروح (ترددت خمس مرات في قصيدة تحمل العنوان نفسه) سكنى الحبيب في شعاب القلب، منذ أن كان العشق العربي القديم، المها وجمالها، كلام الوشاة، خشية الفراق، ذكرى الحب الخالد رغم تقادم السنين، التعلل وارتشاف الوصال المأمول، أوصاف المرأة وقسمات الجمال الأنثوي في منحاها القديم.

ومن المفردات الملحّة، نقرأ: اللظى، النأي، الارتحال، العهد، الوشاة والملامة والعذل، الجوى، الظمأ.. اللقيا، زمان الوصل، الذكرى، المناجاة، أطلال الحب، المغاني، جراحات الليالي، النوح، الأشجان، الصبابة، الشوق، السنين (وما أكثر ورودها في قصائده!).

ويكفي، للتمثيل فقط، قراءة عناوين قصائده التي ضمّت مفردات خالصة الانتماء للحب العربي الأصيل، الذي يعتبر النشيد الذاتي المتجذر في تربة الأيام:

منازلكم بعيني، أذكريني، حنين، ويبقى الشوق، شقيق الروح، ترانيم، وله، نكأتُ الجرح، رياح الشوق، أيام الوصال، شكوى، الوفاء الخالد، نداء، القلب الظامئ، وهم الوصل، وفاء، جمر الظنون، وتمضي السنون، حب قديم، وضاع الدرب، سكوتُ النجم، حلم العمر، صمود، وغابت أنجم، أحزان، تباريح، طعم البين، بدر الليل، في عمق الزمن، عمر ينطوي، زمان الحب، الومض الحارق، وسط العباب، قصة الحب، مناجاة، أطلال الحب، رحلة على أنغام الناي.

هذه العناوين – المفردات، أكثر من شواهد ودلائل على عمق العلاقة الشعورية بالمرأة، وعلى اتساع خريطة المعاناة القلبية وامتدادها في عروقه وذاكرته.

ولئن جنح الشاعر إلى التعابير المباشرة – في الغالب الأعم من شعره – والصور المُونِقة ذات الخطوط الزاهية، والظلال الفاتحة، فلأنه ينتمي إلى مدرسة الشعر السليقي، التي يقوم الشاعر فيها بترجمة خلجاته، وتصوراته، ونوازعه، وتمثلاته الوجدانية، بلغة لا تعقيد فيها ولا مواربة أو التواء؛ مستعينًا لذلك، بخيال مروَّض لا يُسمح له بالجموح تجنبًا للانزلاق والتهور، ولا باقتحام مدارات فكرية مُغربة، مخافة السقوط في هاوية الهرطقة الشعرية والتحويم في فلك المتاهات والرؤى المتداعية..

ولئن لم يبزّ القدماء في ابتداع صياغات وأساليب وصفية جيدة، فقد جاراهم وحاذاهم في نصاعة الشعور، وصدق المعاناة والتجربة، ونبل اللغة التعبيرية التي لم ينْبُ فيها مرةً ولم يبتذلْ، فكان لنا شعرٌ عربي أصيل، لا تشوبه خشونة البادية وجفاء مفرداتها، وفظاظة معانيها، ولا بهرجُ الحضارة وأرستوقراطية سلوكها وأساليبها، وتعنتها النظري وتعسّفها الفكري أو انحلالهما لدرجة التفلّت وانعدام الضوابط..

ولا ندري، هل كان لبداوة البيئة التي ينتمي إليها، ولإتقان حرفة الشعر بالمفهوم التراثي، العامل الأول في تحقيق هذا الصفاء الشعري، والأسلوب المتوازن بين التعمّق والبساطة؟

مهما يكن، فإن الفضيلة الكبرى لهذا الشاعر، هي حصانته الروحية والذوقية أمام زوغان المال، وانتسابه إلى أسرة الشعر، مِشْعلًا متوهجًا بالعطاء والفاعلية، مضاهيًا بذلك الدول والمؤسسات!!

أفلا يمثل ذلك إنجازًا أدبيًا عامًا، تقْصر دونه كل الإنجازات؟؟

✱✱✱✱

نَشْمي مهنَّا
والشعر الحَلَزوني

مدخل رصْدي عام

واحد من شعراء الكويت الشباب الذي أتيح لي قراءة ديوانه الأخير: «الآتية كغَدٍ مألوف» الصادر عن دار «مسْعى» في الكويت سنة ٢٠١٢، ويقع في ٨٨ صفحة من القطع الصغير، ويشتمل على واحد وعشرين نصًّا نثيريًّا.

إنه شعر نثيريّ لا يعبأ بوزن ولا قافية. حتى الرويُّ، غائبٌ تمامًا.. ربما قصد صاحبه إلى ذلك ليؤكد نثْرانيّة شعره، وتبرئته من أي أثر للشعر العربي الذي ملأ الأزمنة في مختلف الأقطار العربية..

ومع ذلك، فقد عثرتُ على ما يقرب من سبع نثائر حسنة الوقع الداخلي، تبعث فيما حولها، أجواء ارتياح لا تعود إلى طرب نغميّ، أو مجاز بلاغيّ آسر، بل إلى شحنات من الخيال الرمزاني، والتحرر الكلّي من اتّباعية النظم الخليليّ الذي شابَهُ كثير من الرتابة والتقليد السطحي.. والنثائر المقصودة هي: «الرمل الأول»، و«الشجر يشكو الوحدة»، و«ظلٌّ آخر»، و«كلّما تعْبرين»، وغيرها.. في هذه النثائر جمر متقد من التصورات الناحلة والأخيلة المرتعشة كأوراق القصب أمام رياح الأودية، إلى جانب أسفار وتأملات شجيّة النغم والتأثير...

ولو أعمل الشاعر ذوقه النقدي وحسّه الجمالي الفنيّ، لصفّى شعره من كبائر التهويم والهذيان الذي لفّ القسم الأكبر من قصائد ديوانه، ما جعلنا ننسى المذاق

الكرزيّ والسّفرجليّ الذي نعمنا به مع باقة النثائر الحالمة، لندخل فيما بعد، في سراديب نثائر ضلّت سبيلها وشرد معها القارئ، نافرًا ومُعرضًا، وباحثًا عن سبب لهذا الضياع الذاتيّ الذي يصيب شعراء النثيرة بعامة، بحيث لم نعد نقرأ أدبًا مؤثرًا ولا نرتاد آفاقًا فنيّة موحية، بل نوعًا من أراجيف القول وشعوذات التركيب اللغوي الذي لا طائل يذكر دونه. وأمثّل على ذلك بنثيرة واحدة هي «أحبُّكِ أو ما يشبه ذلك» / ص ٣٩، معلّقًا، بدايةً، على هذا العنوان المتداعي على نفسه، الساقط من غير إسقاط، وهل هناك حب لا يشبه ذاته؟ إن كان حبًا فهو كذلك، وإلاّ فهو إعجاب، ونزوة، وصبوة، وشبق وميل غريزي... ألهذه الدرجة انحدرت القريحة فقاءت مثل هذا العنوان؟ وأترك العنوان لأتحدث عن بعض سقطات النثيرة التي بلغ فيها التصور حالًا من التردّي الساحق بقوله: «**المرآةُ آخَرُنا المنسيّة عيناه كلَّ صباح في المرآة**» أو:

«**غربالٌ (يحضر كتداعٍ) حين كلام يعرج،**
ومعنى يُفلت أكرةَ الباب، وسهمٌ طائش
حين الوردة لاذعة» /ص ٤٠، ٤٢

لقد توقفت طويلًا عند هذا النوع من الأداء التعبيري وقلتُ: إنه من نوع هيولى الكلام الذي يشبه الحسيس الصامت الذي تُخلّفه الحلزونة وهي تزحف على جذوع الشجر اليابس، وحول مساقط المياه... إنه إذن شعر حلزونيّ، ولا أقول عنكبوتي؛ لأن العنكبوت تنفثُ خيوطًا أرقّ من الهواء لتبني بها شبكة عالمها...

وحبّذا لو يطّلع الشاعر على ما كتبتُ حوله، عساه يفيد ويُعيد النظر بصنيعه الشعريّ؛ لأنه يمتلك غير ناصية من نواصي الأدب الحديث، وفرادة الأجيال الطالعة!

تصورات وأخْيلة غريبة (نسَق رمزانيّ)

في أول نثائر الديوان، يطالعنا عنوانٌ واحدةٍ بكلمات لا هويّة لها، كما لو كانت بدايةً لسردٍ حكائيّ قد انتهى أحد فصوله منذ أمد طويل.. ألا وهو «الرمل الأول» الذي

تضمن عالمًا من التصورات والأخيلة الغريبة التي تأخذ القارئ إلى أمكنة بعيدة غير مألوفة، أو قل: سفر لا جُهْد فيه ولا راحة.. استرسال واسترخاء يبعثان على التأمل والمراجعة.

(الرمل الأول) عنوان هذا السفر.. هل هو البداية الأولى لتكوين الصحاري حيث العدم الأول؟ يليه زمان.. ثم مكان لا هوية له، ما زال يتكون من رحم الموسيقى الأزلية؟

«**لا شيء..**
النهرُ لم يصل هنا بعد
والزمانُ علَّق جغرافيته
على مشجب مكان بارد
لا قبل
ولا بعد
اللحظة المسترخية - وحدها -
تشبَّثتْ بقميص النوم
يَئستْ من حدث.»/ ص ٧ - ٨

على المنوال التخيليّ الغريب، تنسج نثيرة: «شجر يشكو الوحدة» التي التأم فيها النغم الداخليّ الشجيّ المكبوت بفعل الزمن المتراكم على المرتفعات، فوق أديم الغابات...

إنها الأحلام النهارية التي توحيها الوحدة المسكونة بأطياف الريح والمطر، والغيم المسافر إلى حيث لا يشعر أحد بانزياحاته اللامنظورة..

«**شجرٌ يتطامن في ليل حديقتها**
يتنازلُ عن قامته
ويشاركني المقعد
يتذكر..

غيمًا يهربُ من وساوسه
مطرًا يمحو نوايا الريح
فصلًا مرتبك الخطوات»/ ص ١٦

في هذه السطور انتكاس مفاجئ، صادمٌ، حيث العتمة الكلية، وسوء الرؤية.. إنها الصور الغريبة، والرؤى المرتعشة في شكل سنجابٍ لا حدّ لنهمه أو لجوعه:

«تحت قدميّ
سنجاب يتأملني
يقرض لحاء الوحدة
(...) دعاني لعبور النهر البارد
إلى ليل المعنى
هناك، تذكَّرنا
الشجرَ الخافت في عزلته
رأينا من بعيد..
غربانًا تنهشُ روحه
فينفضُ أوراقه في الزرقة
يفرد قامته
ويترنّح.»/ص ١٨

لا راحة ممكنة مع هذا السياق التصوري المُغْرب، ولا أمل في استنهاض الوعي للمتابعة والمشاركة.

أنت هنا، مخدَّر خدرًا بين سُكرٍ خمريّ أو إعيائي لا أمل فيه لارتياحٍ يُذكر:

إمّا الانكفاء وإلقاء المرساة..، وإمّا الإبحار ولو على ظهر زورق تتقاذفه الأمواج العاتية، وزعازع الريح البركانية.

نصٌّ آخر، هو «ظلٌّ آخر»، ومنحى رمزاني وقدْرٌ من التحرر من ربقة الاتباعية المألوفة، وصور سائغة لا تُثقل كاهل الخيال...

معظم ما فيه مريء على الخيال، سائغ: أداءً وتراكيب ورؤيا ناشطة.. حبذا لو كان صنيع المهنّا على هذه الوتيرة!

«كان عليّ أن أفهم أنّ الباب لا يتّسع
إلاّ لعاشقةٍ نحيفةٍ تسلّلتْ من ثقب الليل
وأنّ الأصدقاء الذين غادروني لا يشبهون
بصماتهم على الكؤوس التي تركوها فارغة هذا
المساء.
(...) إذًا..
سأنتظر الليل القادم بمكاني هذا
المكان نفسه
وأراقب نوايا الليل.»/ص ٣٧ – ٣٨

نثيرة «**الآتية كغدٍ مألوف**»

وفيها:

«في الممر المُفضي إلى النهر
جلسنا مرة في خضرة أيامنا
بعد أن مسحْنا بأيدينا الندى
عن المقاعد الخشبية،
نحكي
كمن يحاول ترجمة الصباح
كمن يُغري قوس قزح بالتمهل
حتى تألفهُ الفراشات الصغيرة
وتبادله أسرارها.»/ص ٤٧ – ٤٨

تلاوين وئيدة الأعطاف، متهادية الخطا، نسجها الشاعر ببقايا وميضٍ تناثر من وعْيه، أو قل، من لاوعيه الذي اندلعت فيه نار الهذيان، وغشيَهُ صليلُ العُتْه الجنائزي، فتقطَّر منه الكلام، ورشح كبخار الصبح الذي تنزَّل على أوراقه ندى الأسحار.

ولو صاغ نشمي مهنا هذه الرؤى والتصاوير، بقالب عروضي موزون، لكان لنا لوحة زيتية موحية!!

«كلّما تعْبرين»

قصيدة/ نثيرة، كالقطائف المحشوة باللوز والعسل والزبدة.. كلّ ما فيها سلْسال مياهٍ خرجتْ توًّا من سفح جبل تعمره الأحلام والفراشات وطيور الُّرخّ، فسال بين تعاريج التراب المختلطة بحصى الجبال التي تحملها الريح الشديدة...

(١)

الرخام الذي يجبر
خطواتنا على المشي المهذّب
في ممرات الفنادق
رخام يشبه أيامنا...

(٢)

أتذكَّرك
كلما صعدت الأشجارُ
إلى منتهاها
وكادت جذورها
تتقطع
مجذوبة إلى الأعالي..»/ ص ٦١ - ٦٢

كلام عاديّ في الشكل والظاهر، لكنه شديد الإيحاء والانحدار إلى مساقط الرعشة والعبور المتأنّي، نحو شواطئ منسية مأهولة بالسكينة.

ويمثل المقطع (٢) أعلاه نموذجًا للشعر الحالم.. لكأن هذا النص لشاعر آخر، غير (المهنا) الذي قلّما أخلد إلى هذا الاسترخاء التأملي، بحسب النسيج الشعري العام الذي رأيناه في ديوانه ههنا؛ وهو ما ستطرحه الفقرة الآتية، من الدراسة.

التهويم الشعري والمعادلات الرياضية

مدار ذلك عدد من النثائر التي اتّشحت بالتحويم الغامض حول أمور وأشياء ظاهرها عاديّ مألوف، وجوهرها لا قرار له في نهاية المطاف.. وهي على مراتب ودرجات من هذا التهويم والتقطيع الشعري/ النثري.. وفي مقدمة ذلك، نثيرة «**الظلّ يسبقنا خطوتين**».

وهي تشتمل على أربع مقطّعات، أُثبتُ منها اثنتين..

الأولى: عطر أسود، وفيها:

«عطَّلَ يدكَ حجرُ الصّوان المبلّل
ووجه يهرب من ظله.
الجثة التي تتنفّس أحلامها قربك، كم
ودَّتْ لو بادلتك أسرارها،
لكن أثقلكَ جدًّا
هذا الذي لو رميْته في أقرب نهر يصادفك،
وطوحت بحقيبته الجلدية التي مطَّتْ ذراعَيْك
سترى شموسًا صغيرة،
تتقافز على سطح الماء.
عُدْ إلى الدولاب الآن
انفضْ فستانها الأسود واطردْ رائحته من رأسك.»/ص ١٩ –٢٠

كلامٌ مرسل إلى حيث لا نهاية، لأفق من التصورات التي بدت ههنا، أشبه بمعادلات رياضية، تارة هي هندسية ذات خطوط مستقيمة ومتعرّجة أو مستديرة..، وتارة أرقام وصيغ خبرية إن لم تُحسن فكّ رموزها، فستُحرم من إدراك شيء عنها.

ذاك هو شعر نشمي مهنا حتى الآن.. صيغٌ وسطور وجُمل مستقلة، وأحيانًا مبتورة الأصابع، مقصوصة الجناح، مجوّفة الفؤاد، لا ثُغرة تُذكر تستطيع النفاذ منها إلى ما وراءها، أو ما دونها.

كل شيء مُعْتم.. وكل الدروب مسقوفة بغابات من العلّيق البري والقندول الجارح بأشواكه ورؤوس أوراقه الإبرية؛ لكأن صاحبها ينقل عن لغة أجنبيّة شعرًا مُتخم المعاني والصور المجردة المختزنة في خزانة اللاوعي، فتزيد الترجمة من عتمة الصور والمعالم، فضلًا عن الخواء الفكري أو الإيقاعي..

ماذا يبقى للقارئ إذن؟ لا فُسحَ ولا آفاق.. وتاليًا، لا غنائية إيقاعية؟

ماذا يبقى من الشعر إلاّ أرصفة خاوية من كل معنى أو إشارة موحية ولو من بعيد؟

وينطبق هذا الكلام على المقطّعات الثانية والثالثة والرابعة وفيها؛ وهي بعنوان «**ليست لأحد**»:

«الذكريات التي تركها العجوز
ورحل ليلة البارحة
مُهملة هذا الصباح
لم تُغْرِ جيرانه ولم يطمع بها الأبناء.
سيلمّها حارسُ البناية
ويَسْندها على السور الخارجي
بعد انقضاء الحِداد..»/ ص ٢٤

وقل مثل ذلك في نثيرة «**انتباهة**»/ ص ٢٥، و«**الحارس**»/ ٢٨، على شيء من التمايز في ملامح متّشحة بالغموض، من غير استغلاق، خاصة ما جاء في السطور الأولى حيث نقع على صورة بديعة مدهشة:

«لن ترى أمَّك العجوز
المتكئة على شرفة أحزانك الغامضة
لن ترى شقيقتك على عتبة بيتها
تكنِس خريفها المبكر..»

لكنه وللأسف، لا يلْبث «المهنّا» أن يصْدِمنا بصيغة هجينة شوكيّة التأثير:

«لن يمرَّك الآخر..»/ ٢٩
ثم يختم النثيرة بالصيغة الهجينة إياها:
«ليعذرك
ويمررك
بغفلة من الملائكة.»/ ص ٢٩

من أين جاء بهذه الصيغة، وهو يعرف أن فعل [مرّ] لا يستعمل مضافًا، إلاّ بحرف الجر (على) أو (الباء) أو (في)... فإذا به يأتي بها هكذا ضاربًا بكل القواعد وأصول التركيب؟ أليس ذلك من أمارات اللغة الرياضية؟! ألا يكفينا الغموض الرديء الذي يلفّ المجموعة كلها وما اتّسمت به من جهامة الأفق، حتى نرتطم بأفعال لا علاقة لها بمعانيها؟

وأصل إلى نثيرة لا حول لمن يقرأها ولا قوة! «**نصِّي القديم**» أُثبتها كما هي:

«النص العاطفي الذي
أهديته لعينيك
منذ ليالٍ
عاد لي
مثل كأس فارغة
مثل أمل خائب
مثل تفاحة أكلها السُّوس

مثل نصّ عاطفي قديم
أهديتُه لعينيك
منذ ليال.»/ص ٥٦

كلام فارغ حتى من محتوى أو ظلّ إشارة وإيحاء..

ماذا يهمُّ القارئ مثل هذا الإهداء الأجوف؟ أين الإثارة، وأين القفز فوق الحدود والسدود والقيود؟

أين الشِّعرانية فيه؟ ولماذا أهدر صفحة بكاملها ليقول لنا مثل هذا الكلام الذي ينطبق عليه معظم التشابيه التي استخدمها في نصّه (الخائب) (المسوّس)؟ ألم يكْفه ما وقع فيه من ابتذال لغة ونثريّة مشاعر هابطة؟

وأين نحن؟ أو قل: أين أديبنا وشاعرُنا المهنّا مما قاله، في النثيرة اللطيفة التالية «نسيتِها»؟:

«**أحلامنا التي ركَنْتِها**
في زاوية الغرفة
وخرجتِ
راحت تُدحْرِجها قطَّتُك المساء
ككرة صوف.»/ ص ٥٧

سطور قليلة، وكلمات معدودة، كحبّات الكرز والندى السّحريّ، تُغني عن عشرات النثائر التي لا طعم لها ولا لون..

«**حمّى**»/ **ص٥٨**

إنها في الواقع، حمّى العناوين المتتابعة في هذه النثيرة، من غير تكامل أو انسجام كما تفيدنا هذه السطور:

«... **الحلُم المُشتهى، خارطة العمر إلى غدِه،**

خلْخلة الوزن في مقطع غامضٍ،
وهي الليل حين يحطّ على خشبٍ مهمل في
المرافئ
والناي إذ يرثُ الحزن عن غابة،
- صوتها، صوتُها،
- ذاتها في المرايا
- قبلةٌ لا تكرر أنفاسها،
تستحمُّ هنالك بين صخور الينابيع
فوّارة لا تُرى..»/ ص ٥٨

لماذا نضع عناوين لنصوص معظم سطورها، عناوين متراصفة تحت العنوان الرئيس؟ والأغرب أنها أطول قليلًا من العنوان الرئيس.. وما يزيدها غُربة أنها أشبه بعلامات أو حروف لا هي مُعْجمة (أي مشكولة) ولا مُهملة (بدون حركات)..

إنها عدّة شعراء النثر الذين يذكّروننا - في بعض نصوصهم - بما يكتبه المشعوذون لمرضى النفوس، ومختلّي الإيمان بربّ العزة، فيفْزعون إلى هؤلاء الأفّاقين الدجّالين والمرائين..

ولنقرأ ما جاء في نهاية «حمّى» والكلام هنا على:

«مريضة عشقٍ عل أبيض كالمراجحِ
طارتْ
(...) لا غيرك الليلَ يدنو إلى عرَقٍ يتساقط
في حدائقها، الثلج
ولا شمس - قالت -
سوى راحتيك.»/ص ٥٩ - ٦٠

أرأينا في هذه السطور/ التعاويذ التي يكتبها مشعوذو مرضى النفوس؟

فليدلّني أحدٌ على أثر واحد أو بصيص ارتعاشٍ معنوي أو خياليّ مريح، لكلمات السطور الأخيرة!..

● **«لغات بدائية»/ ص ٦٤**

تناغمَ العنوان هذه المرة تمامًا مع محتوى النصّ الذي عبّر عنه، وهو – أي النص، مُقسّم إلى خمسة نصوص أو عناوين موسومة جميعها: «باللغة الأولى، فاللغة الثانية، فالثالثة، فالرابعة.. وأما العنوان الأخير فهو: «اللغة غير الأخيرة» وما قصدتُه (بالانسجام) هو: بدائية المشاعر والتراكيب اللغوية التي تغضَّنت فيها الملامح والقسمات حيث بدت بدائية، لا أثر للحضارة فيها:

– اللغة الأولى

«يا لراسخة جدًا

لن يطيّرك الهواء الصباحي الغاضب

وحده الشال وأردانك

وطرف الثوب الأسود

حصّة لِلَّهو والخفّة.»/ ص ٦٤

– اللغة غير الأخيرة وقد أنهاها المؤلف بهذه السطور، متحدثًا عن موظّفة الاستقبال في فندق إحدى (القرى التشيكية النائية):

«(...) ولم تكن الغابة التي أنامت كائنات الوحشة

بعد ساعتين من المغيب

حنونة إلى هذه الدرجة.

.....

جميعها كانت ترجمة

لمعنى لم تحتمله لغة.»/ ص ٦٩

فعلًا، إنها ترجمة (لكلام غير محتمل..) ذاك ما يقوله المؤلف، وأشدُّ على يده موافقًا..

كأنما ارتدّ إلى الماضي السحيق، حيث الكهوف والغابات النائية في أدغال موحشة..

ذاك هو الأثر الذي تركته المقطّعات المتتابعة من النص، في نفسي.

● «من ثقب الليل»/ ص ٣٥

لم أجد لهذه النثيرة ما يشفع لها للدخول في دائرة القبول، لا تحت اسم قصيدة النثر، ولا حتى النثر؛ لأن هذا الأخير.. في الإطار الأدبي – له أسسه ومساراته.. ولم يُراعِ «المهنّا» شيئًا من ذلك. لقد وسمها بعنوان: «من ثقب الليل» وإذا بها تشتمل على ثلاث عشرة مرة في نصّ قوامه اثنا عشر سطرًا. وكان الأجدر به أن يسمِّي النثيرة: «الذي».. فلم يردْ ذكرٌ (للّيل) ولا (للثقب) .. وإليكم المطلع:

«الذي ننتظره
الذي لم يحدث بعد، الذي لم نسمع وقْع خطواته
على رخام انتظاراتنا، الذي يقترب، الذي لا يدق،
الذي يرف،»/ ص ٣٥

ويختمها:

«الذي لذة الوهم قبل أن نسمّيه، الذي عواء
الذئب، حين لا ذئب ولا ارتطام الصخرة في
واديه، الذي لمسات أصابعنا على غرف كتابٍ
جديد، الذي يطيّر عصافيره كي يدلنا عليه
قد يدلّنا عليه في مساء أعمى
فنقفز معه إلى الهاوية.»/ص ٣٦

هل نحن مع كلمات متقاطعة يسمِّيها البعض شعرًا أو أدبًا سوريالِيًا، والبعض الآخر، يسمِّيها تهويمًا، وأسميه هذيانًا على الرغم من تماسك الألفاظ والجمل واتساق تركيبها؟. لكن أين الأثر الفني؟ وأين التأمل والانشراح لصدى تصورٍ ناحل رقيق يهبّ علينا من تحت المجاذيف؟

الشعر الحلّزونيّ

مدار هذا الشعر نثيرة موشومة (بالشين) بعنوانٍ ملْتوٍ: «أحبُّك أو ما يشبه ذلك»، ونثيرة أخرى تالية بعنوان مُلْتوٍ آخر: «يا امرأة لا تُكتب».. وقد نسبتُ هذا الشعر إلى الحلَزون: الدويبة اللطيفة التي تعيش على أغصان بعض النباتات، لها بيت من صدف كأصداف البحار، تدبُّ وهي لاصقة، لا تحدث صوتًا ولا يصدر عنها رائحة أو سائل، وقد يُوكل لحمها لدى بعض الجماعات..

ولم يسبق لي أن استخدمتُ هذه النسبة (الحلزوني) في نتاجي الأدبي النقدي والشعري من قبل..

والقصيدة/ النثيرة التي أوحتْ إليّ بالتسمية: (أُحبك أو ما يشبه ذلك) تضمّ اثنين وأربعين سطرًا دارت صورها وتهويماتها حول ما تراءى للمؤلف من رؤى متقطعة، متلاحقة، متداخلة كخليط الماء بالغبار بالورق، بالزَّبد، بحبات المطر المنهمر بلا انقطاع.. وهاك مطلعها:

«أطلقي حماماتك في مساءاتنا
دعيها ترتطم بأحلامنا
كأشواق الأعمى
لا تقفي
البرك الساكنة لوحة
والمشهد تحت الشرفة لوحة

والناس، وضجيجُ الناس، وخطوات المشّائين،
وجموع الساعين إلى حوائجهم تحت الشرفة لوحة
ومشاعرهم سيارات مسرعة..»/ ص ٣٩ - ٤٠

ذاك هو شعر/ نثر أصدقائنا النثيريِّين: أهازيج ومفرقعاتٌ خلّبية، لا ضوء فيها ولا أصداء تفجير.

إنه هيولى الكلام الذي يشبه الحسيس الصامت الذي تُخلِّفه الحلَزون وهي تزحف على جذوع الشجر، وحول مساقط الماء..

هو إذن شعر حلَزونيّ، ولا أقول: عنكبوتيّ، لأن العَنْكب ينفث خيوطًا أرقّ من الهواء ليبني بها شبكة عالمه الذي يأتوي به ويُودعه فرائسه التي تغتذي بها في الفراغ المعتم.

المدهش المُغْرب أن أصحابه يسكرون به، ويحققون وجودهم.. وكذلك الحلَزون والعنكبوت، وما أدراك ما العنكبوت؟ قال سبحانه وتعالى: ﴿وإنّ أوْهَنَ البُيوت لبَيْتُ العنكبوتِ لو كانوا يعْلمون﴾ (سورة العنكبوت/ ٤١).

وأقول: إنّ أوهن المسير، وأصمت الحركات: مسير الحلزون، مع عدم الاستخفاف بها وبحركاتها، ولننظر إلى شواهد أخرى:

«المرآة آخرنا المنسيّة عيناه كلّ صباح في المرآة»/٤٠
«لن يصل النهر معافى
لن يضرب ذات الصخرة
لن ينتهي إلى مصب.
هذا ما قاله شيخٌ يتأمل فكرة الماء
حينما لم تكن قدمهُ تزل فوق طحالب الحكمة.»٤٠ - ٤١

في صورة «المرآة» .. أوصال أشياء مقطّعةٍ تسحق من يقرأها أو يتهجّأ حروفها..

وفي السطر الأخير لما قاله (الشيخ) كلام هو العُته الفكري الذي يفتك بمسرى التأمل الخيالي، فيدوس عليه ويرميه في قنوات الصرف الصحي..

فمتى انحطّ مقام الحكمة إلى هذا الدرك السافل من مراتب الفكر الإنساني؟

على غرار ذلك التداعي والتخبط بين مفاصل الكلام ومربّعات المعاني، جرى المؤلف في صياغة نثيرته، من دون التفاتٍ إلى المفارق والمنعطفات، مخاطبًا امرأةً ما، ناعتًا إياها بأوصاف وانتماءات لا حدّ لها، ضاربًا قلمه ورقابة وعيه، بجدارٍ أصمّ لا يردّ صدى ولا يرأف بحسٍّ:

«لستِ لي
ولستِ الليلَ ولا به، ولستِ الجسد ولا كلَّه
ولستِ الروح حينما ينقصها وترٌ
ولست اللغة التي أتعثّر بها كلما همَمْتُ
ولستِ «أحبُّك»
(...) ولستِ الزحمة، ولستِ انتظارات إشارات المرور
ولست أغنيةً على مزاج المذياع
غربالٌ (يحضر كتداع) حين كلامٌ يعرج
ومعنى يُفلتُ أكرة الباب، وسهمٌ طائش
حين الوردة لاذعة»/ ص ٤١ - ٤٢

يكرُّ الكلام معه كرَّ الحجال في الأحراش.. ثم نضربُ رؤوسنا بنتوءات صخرية جبلية تُخفي كل أثر لذلك الكرير، فَنُبْهتُ.. أين نحن؟ وماذا جرى لنا؟ أين حكاية المرأة وأوصافها وأخبارها وصورها المتداعية؟ وما معنى كلامه في السطور الثلاثة الأخيرة حيث الألفاظ/ الألغاز/الأرقام/ العثرات الظلامية؟

غربال/ (يحضر كتداع)/وأكرة الباب/ والسهم الطائش/ والوردة اللاذعة. هل أترحم على أندره برتون، مفجّر الأدب السوريالي الذي لم يصدر عن عبث وهوى

بقدر ما كان إفرازًا لثقافة العصر الذي عاش مرحلة استحالة الحياة بعد حروب العالم المتأخرة؟ إنه التخريف الهذياني الذي لا يعانيه إلاّ مرضى النفوس، أو معتوهو المواخير (عذرًا يا نشمي!.) القلم يكتب ذلك من تلقاء نفسه!

● **«يا امرأة لا تُكتب»/ ص ٤٤**

هكذا شاءت فرشاة نشمي مهنّا: قذْفةٌ حِبْريّة (امرأة لا تُكتب) للمجهول، والسّويّ المشروع: (تكتُبُ). ربما قصد بها قصيدة، ويجوز له ذلك.. لكنه حتمًا لم يقصد إلى هذا المجاز التخيليّ، وأجزم أنه قصد الالتواء وكسر كل القواعد.. والدليل على ذلك هذا المقطع الذي بدأ به نثيرته:

«هذا ما يريده درويشك، إضافات بسيطة
إلى العمر ليلْتقيك، ويغترب عنك وفيك
ليشتاقكِ. أخفَّ قليلًا مما يريده «مغلوبُكِ»
الآخر.»/ ص ٤٤

ماذا تحصَّل لديّ من هذا الكلام، غير قبض الريح وانطفاء زبد الحياة البحرية؟! ولنقرأ أيضًا:

«يا امرأة تتوهج كمغامرة، تفرُّ ولا تطمئن
كمخيّلة، تتكئ على حواف القول ولا تبوح»

كم هو بديع هذا المجاز الشاعري الموحي! وكم هي ممتعة حوافّ القول وبوَحانه! ليته تابع على هذا المنوال! لكنه عاد إلى هذيانه:

«أنفاسُكِ توهانُ شعاع في غابة. وضحكاتك
سقوط في تهلكة.»/ ٤٤

منتهى التضادّ العبثي في رصف الكلام وتأليف مجازاته، كما لو كان الإنسان (يقلع أضراسه وهو ينتشي طربًا.. أيّ ضحكة أنثوية غَرِدةٍ، تؤدي إلى تهلكة؟

ولنتابع و(نتّعظ ونعْتبر):

«يا امرأةً لا تُكتب، تقدحين شراراتهم بفرك

أصابع الدهشة وتصمتين، يأتونك بالهذيان،
وبمجمرة الأنفاس، وبالأضلاع المعقوفة على
تراتيلهم.»

الرجل يعرف معنى (الهذيان) ويجعله في صميم (المفروك بأصابع الدهشة) وأنا كذلك انتابتني من كلام المهنّا هذه الأفكار والتأملات، وهي لا شك تنحو منحاه:

(كلامٌ يبعث على التحسّر الصائت، والتلوع المستغيث بأنفاس الصبح المختنق، هو الآخر من صمم الأشعة المنكسرة عند صخور الطوفان، وغثاء التكوين الأول..)

فهل أعدُّ ما قلته ههنا، شعرًا؟

لِم لا؟ ألا يستحق هذا النوع من الشعر المتداعي سقوطًا وغرابةً، وأقصد به ما جاء به نشمي مهنا، مثل ما دبَّجتُ فيه من نقد صادق وتحليلٍ مباشر قد يكون أغرب وأبعد ذهولًا؟

ولأختمْ بما ختم به نثيرته، ولنسْتَرْخِ في ارتحالنا العبثي خلف غبار كلماته اللاهثة في الفراغ:

«يا امرأة لا تُكتب، سأظلُّ بعيدًا في موتي،
أهْذي بالحرف الساقط من «درويشك»، بالمعنى
الغائب عن «مغلوبكِ»، ويعيون من حولك.»/ص ٤٦

ألا نترحّم على شعر الألغاز، والأحاجي، والمُعمَّيَات الذي شاع كثيرًا في العصر المملوكي وما بعده، تعويضًا عن رشحات الإبداع الشحيحة؟

● **«جدنا الحنون»/ ص ٣٠-٣٤**

نثيرة لا جديد يُذكر فيها، لأنها استرسال استرخائي لخواطر فكرية ومشاعر متفحِّمة في أعماق اللاوعي، صاغها أديبنا بطريقة يقع فيها معظم الناس كتّابًا كانوا

أو شعراء، أو حتى من عامة الناس، وهو ما يُطلق عليه: «التداعيات» Association des idées ، ولا يتأتى ذلك إلاّ لمن ألقى بنفسه وخياله إلى ما يقرب من إغفاءة نهارية كما القيلولة، وهذا أمر لا علاقة له بالشعر أو بالنثر الأدبي..

والأغرب.. والأعجب: العنوان الذي لم يفطن إلى وجوده وحضوره، إلاّ في آخر النثيرة، مصادفة، وبصورة عابرة خاطفة، فذكره من دون رابط ولا مسوِّغ، ولا سياق..

«دع يقينك هذا الذي ألبَسْتَه جُبّة قديمة،
وأسميْتَه الجدّ الحنون،
واقفًا تحت المطر
ناظمًا غيمات الليل بسلك الذاكرة،
شاكًا في مرآته.»/ ص ٣٤

والنثيرة هذه، عبارة عن «مقدمة» وثلاث مقطّعات مرقّمة من (١ إلى ٣) وما أدراك ما (المقدمة) في كتابات النثيريين؟!.. وقد جعلها نشمي مهنّا، مدخلًا سردابيًا لا يُحسنُ الدخول إليه والخروج منه إلاّ (الضبُّ) الذي احتفره بنفسه وبغريزته العبقرية:

«مقدمة بكِ»
تذكرتُ ما تحاولين دائمًا أن تنْسينيه.
كنتِ معي وحولي وبي. عن يميني في المقعد
الشاغر في الطائرة، خلف النافذة المطلة على
قيامة الأكوان، في الممر الضيق المزدحم، في
أعلى بياض الصفحة الأولى، متحفّزةٍ كقطة على
السرير الغريبة.»/ ص ٣٠

ومما جاء في هذه «المقدمة» العجيبة:

«تذكّرتُ، كنتُ دسَسْتُكِ في حقيبتي، في علبة
سجائري، في سحائب دخاني، في المرآة، في الجريدة.
في المقعد المخملي المقابل لي في القطار الريفي..»/ ص ٣٠

أطال اللّه بحياة الضِّباب، لأنها وحدها يسعها الحركة والاهتداء إلى المنافذ والمعالم التي تتشكّل منها الأتاويه (ترجمة دقيقة لـ: Labyrinthes)، وقد تذكرتها الآن وأنا أقرأ لنشمي.. هنا. وربما وجد فيه هذا الأخير، صنيعًا إبداعيًا لأنه وضعنا أمام حالٍ كتابيّة غائمة المعالم والتقاسيم، عصيّة على كل قراءة سويّة..

●«انتحاره بالأمس»/ ص ٥٤ ـ ٥٥

ليست أحسن حالًا من سابقتها أو قل: سابقاتها التي انتظمت ضمن دائرة التهويم، والهذيان، والشعر الحلزوني.. فقد وضع العنوان، ومضى لأشياء أخرى لا علاقة لها بالعنوان، ذاك هو أديبنا: العنوان في واد، والمتن في واد..

هل هي إواليّة/ mécanisme اللعبة الشعرية الحداثية في قاموس شعراء النثيرة؟ كي لا يكون هناك خيط – ولو عنكبوتيّ – يجمع بين أشتات الأفكار وثيابها اللفظية؟ لماذا العنوان إذن ما دمنا لا نحظى بطائل دونه، أو ما دام كل ما عداه وما تحته، غريبًا عنه، مصطدمًا به؟

أما كان أسْوغ، وأقرب إلى النفس الدخول إلى عالم القصيدة من دون عنوان أو دليل مرشد؟. لنعُد إلى شعرائنا القدامى الذين ما كانوا يذكرون شيئًا عن العنوان! فقط يذكرون المناسبة!

فلتكن قصائدنا النثيرية كلها بلا عنوان، ما دامت بلا هوية أدبية، ولا هيكلية منظمة، ولا تناغم ما بين النص وعناصره وموسيقاه!.. وسأثبت نص النثيرة بكاملها، دونما مراعاة للطريقة الفضفاضة التي وردت فيها، معتمدًا إشارة خط منحرف بين السطر والسطر، دلالة على انتهاء السطر:

«الولد الحافي/ الولد الذي أتعبَتْه الظهيرة/ وأثقلتْه مرارة النسيان/ خفض رأسه/ ينهل من حافة النهر/ فرأى/ يدًا معروقة في الماء/ وخيالَ مقعدٍ/ يوشك/ أن يجهز على مكابرة قديمة./ يروي للمارّة أنه/ سمع استغاثة في الغابة/ ورأى عكازًا قرب المصبّ»/ ص ٥٤ – ٥٥

ثلاثة عشر سطرًا نثريًا، وهي في الحقيقة أربعة أسطر من النثر الأدبي.. ليس فيها شيء عن الانتحار، وشجونه إلاّ في تضاعيف الكلام، وبعد التأويل وتقليب المعاني، حتى المعاني المبعثرة لا نكاد نعثر فيها على رابط ما أو جامع، ولو من وراء سحب الخيال والتخريج الفكري.

ملامح رضا واتّساق

أفْلتَ المؤلف – في عدد محدود من نثائره – من عبثانيّة الكتابة وشرود الوعي، والغثيان المتأتي من صرعات الخيال وأدواته – وقد عرضتُ لشيء من ذلك في الصفحات الأولى – فجاء بسطور شبه متّسقة ومترابطة فيما بينها وبين العنوان، فرسم لنا صورًا وخواطر ورؤى متداخلة، وعلى قدْر من الوضوح الهيكلي العام.

ولم يُقلِّل فعل «يحدثُ» المتكرر إحدى عشرة مرة في النص الآتي، من تناغم الحلم التصوري المنعكس على شاشة الوعي، ومسرح الشرود المسائي من خلف نافذة مفتوحة على آفاق مترامية الأطراف، من الجليد الدخانيّ المتبخِّر فوق المحيطات.. ومن هذه النثائر واحدة، متأخرة بعنوان:

- **«يَحدث أحيانًا... فيستمرّ في كل الأحيان»/ ص ٧٨ - ٨٠**

«يَحْدث أحيانًا
أن يموت عطر في صدرك
فينساك صبح الناس
يحدث أحيانًا
أن تقذف وردة في النهر، فلا تصل
يحدث أنك في الصحة والعافية مثلما
أنت في سرير العتمة
يحدث أنك في الأمل مثلما الداخل
بيت عزاء
يحدث أن تتذكر القبلة الأولى

فيحلو طعم «اللّه»

(...) ويحدث أحيانًا في نهار الجمع
ألاّ يحدث لك شيء
فتحسّ أنك فراغ
أو فكرة ميتة،
فتنام،
لأنه – ببساطة – لن يحدث لك شيء»/ ص ٧٨ –٨٠

كل ما في النثيرة... متّسق، متناغم، مطّرد الخيال والتصور.. لولا الخرقُ الفاضح المباغت لقدس قدسية الإبداع الذاتي: قذف لفظ الجلالة وتدنيسه بالهزاء الغزلي.. أنا أعلم أنه اللامنتهي من طيب القبلة وسحرها، ما جعله يستخدم لفظ الجلالة ببراءة.. لكنها براءة غير مأمونة.. ما لهُ وما للّه في هذا المقام؟!

● **ومن هذا القبيل** آخر نثائر الديوان «**نهارات منسيّة**»/ ص ٨١ –٨٨

جعلها في سبع مقطّعات، مرقمة... وقد أهداها إلى الشاعر المصري عبد المنعم رمضان، لعلها أكثر نثائر المؤلف عبثًا بالمُثل والمقامات، وقلبًا للمقاييس والمراقي الذاتية المعروشة الفيْء والظلال.

ولأني قرأت لعبد المنعم رمضان، وعرضت بعض تجاوزاته الإبداعية الخادشة لكثير من الذوق الشعري، والتمثل السلوكي الرفيع[١]، وجدتُ أنّ نشمي مهنّا قد تماهى – لاواعيًا – بشخصية رمضان العابث هو الآخر، ولكن بطريقته وتطاوله المميز، فجاء بسطور محاقيّة الأثر والحركة، فحشاها بمبانٍ لفظيّة خاوية المعنى، وهي كالأثواب المقلوبة التي يرتديها المرء وهو تحت الماء يُغرغر بسذاجة..

ومن نثيرة نشمي، هذه السطور التي افتتحها بهذا المطلع غير المتّزن:

---

(١) من محاضرة لي في مؤتمر النقد الأدبي الدولي، في القاهرة ما بين ٨ – ١٠ حزيران ٢٠٠٨ «عنوان المحاضرة: «لغة الشعر والنثر الشاعري» (المكونات والينابيع)، وفيها وقفة نقدٍ ومساءلة لبعض ما نشره رمضان في مجلة/ جريدة «أخبار الأدب»، العدد ٧٧٤، ١١ أيار سنة ٢٠٠٨.

«مثل إله منْسيٍّ
كنتُ أفتّشُ عنه في متاحف مصر القديمة
هالني
إنه يلبس جاكيتة
ويجلس في مقهى
ويتحدث مثلنا
(٢)
(...) يُشبه قصيدة ما...
يا للّه
غابت عن بالي

(٣)
بالباص المزدحم بالشهوات المهذبة وغير
المهذبة، بالزحمة، بالطوابير المفككة كجسرٍ
مريض، بالأنفاس الحالمة، بالضباب الساعي
إلى حتفه فوق الزجاج، بالخبز الساخن،
بـ«صباح الفلّ»./ ص ٨١ - ٨٣

ومنها المقطّعة رقم (٦)

«جلسنا،
والقصيدة كانت هناك
على الرصيف
...
لم ننتبه
ولم تتعثر بها خطوات
المارّة.»/ ص ٨٧

ليتك يا أُخيّ نشمي تعي – بأعماق ذاتك – أنّ الشعر الحقّ أحوالٌ عُلْوية، له لغة عُلويّة لا تعيش في الأخاديد، وعلى الأرصفة مع الباعة والعوامّ.. لهؤلاء لغتهم ومسالكهم ومُثُلهم وتطلعاتهم.. ولا نتعالى عليهم أو ننتقص من أقدارهم.. لكننا لا نخاطبهم بلسان الفلاسفة والشعراء والبلغاء..

فالألفاظ التي أوردتَها في كثير من نثائر ديوانك، وبخاصة: «نهارات منسية» لا تحمل للقارئ المثقف ولا سيما قرّاء الشعر، أي شيء يمكن أن يعتبروا به ويتغنون به، فينقلهم من حال إلى حال، حتى الباعة المتجولون والعامّة لا يستمتعون بهذا الكلام المسطح القريب من لغتهم ولهجاتهم..

اعلم يا أُخيّ نشمي أن الشعر «هو الإبحار في عوالم الذات والوجود، عبر أشكال وأنماط من التعبير الموسيقي الذي إن لم يخضع لقواعد عروضية أصيلة، أو تموجات إيقاعية متناسقة، اختلّت فيه الهوية، وتعرّض لكثير من النقض والتصادم».

«إنه أيضًا خلْقٌ آخر لعالم ما وراء الأشياء، مؤدّى بتقاسيم كلامية وشعورية مثيرة للتأمل»[1]. فأين أنت، فيما كتبتَ في نثيرتك، ومعظم ما حواه ديوانك، من هذا العالم، وتلك الأجواء والمقامات العلوية؟

هل هو العبث بلفظ الجلالة الذي جعلته منسيًا في ثنايا أضرحة مصر الفرعونية؟ أم (بالباص.. والزحمة.. والطوابير.. والصباح، والخبز الساخن! إلخ..)؟

ليكن هذا الكلام كله وغيره الكثير مما يشبهه، في نصّ قصصي روائي! لا ضير عندئذٍ من تناول هذه الأمور وعرضها في سياق حكائي واقعي!!

أما الشعر، فعليك «بالاعتكاف طويلًا في محراب الكلمة المحترقة بوهج المعاناة، والاصطلاء بنار الانصهار في أتّون الذات والوجود..» لتصبح قادرًا على الوصول إلى ضمير القارئ، فتستقرّ في خاطره سكونًا وطمأنينة عذبة!!

****

(١) عد إلى محاضرتي المنوه بها أعلاه.. وقد نُشرت في كتابي: «مكاشفات ذوقية في نقد الأدب العربي الحديث» رشاد برس/ بيروت، ٢٠١٠، ص ٥٦.

حمود الشايجي
العاشق المُلْتاث

(اللُّوثة – في اللغة: الهَيْجُ (بفتح فسكون) وهي كذلك: مَسُّ الجنون. والالتياثُ: الاختلاط والالتباس..) تاج العروس، للزبيدي ج/٥ [لوث]. والعاشق الملتاث هو الذي بلغ به العشق منازل بعيدة من الاختلاط والضياع، وفقدان بوصلة الوعي..

كذلك كان الشاعر الكويتي حمود الشايجي (المولود في الكويت ١٩٨١) في ديوانه «عشق» الصادر عن: الدار العربية للعلوم وناشرون في بيروت سنة ٢٠١٢. وهو مجموعة نصوص شاعريّة نثرية، قِوامها ١٧٢ صفحة، وإحدى وسبعون نثيرة.

نظرة عامة جامعة

تدور جميع نثائر الديوان حول العشق بمعانيه العامة والخاصة، رانتْ عليه مسحة بادية من العشق الصوفي الذي لامس فيه بعض مراتب كبار الصوفيين، ولاسيما ابن عربي الذي كتب إليه، ومن وحيه عدة قصائد بعناوين متشابهة..

لكن هذا المنحى التصوفيّ الذي ومض غير مرة وَسَما سموًّا عاليًا في غير قصيدة، وصولًا إلى «نيرفانا»/ ص ٨٢، حيث دخل في هذه القصيدة حالًا تشبه الفناء الصوفي في ذات المعشوق الذي لا يمكن أن يكون إلاّ اللّه جلَّتْ قدرته وديمومته.. هذا المنحى اضطرب، واختلّت مداميكه، ليتحول إلى نوع من التهويم والهذيان والهلوسة

والضياع الذي لا قرار له ولا سكينة، إلى جانب ترّهات وإرهاصات أفكارٍ لم تجد لها سبيلًا، فسلكتْ في الفلوات الطحلبية وعبرت إلى الجحور والكهوف المعتمة، كقوله:

«أحبُّكَ/ وأرقصُ على صراطك المستقيمِ/ عسى تنظر إلى وجهي/ وأتفكك ٤٠ قطعة كلُّ قطعة منها/ في جيْب حراميّ جديد». (ص ٥٨)

هناك إشكالية مُحدقة بصنعة هذا الشاعر، ألا وهي هويّة العشق وضمير الخطاب فيه، والذي لم يحد عن (كاف) المذكر أو (هائه)، فلا هو عشقٌ خالص لوجه اللّه، ولا هو عشق مألوف، لأننا نقرأ نوعًا من الشمولية التي لا نجدها ولا نسوغها إلا لدى المتصوفة، كما نقرأ، من جهة ثانية، كلامًا موجهًا إلى مخلوق من لحم ودم، فنضيع بين المعنى الكلّي، واللامعنى، بين الكونية والماديّة الجسدية الجزئية، وهذا لا يخدم الفن الشعري، بل يجعله عرضة للتبرّم والإعراض عنه؛ لانعدام بوصلة الجذب، وحرارة الوصل والمشاركة الوجدانية. (انظر ص ٥٠ في مقطّعة «نرْد»، وص ٥٨ في مقطّعة «أحبّك ٣»).

فالمتصوف لا يؤمن بتردّي الحياة وحظّانيّتها. إنّ الحياة عنده دربُ جهادٍ تحدق بها نار السعي إلى (نرڤانا) الاتحاد والفناء في ذات المحبوب.

فالإشكال هنا مسيء، والتوهان مُحبط لمَلَكات التذوق والمشاركة.

وأرى أن القالب النّثيريّ الذي سكب فيه الشاعر مقطّعاته، قد ساهم في غرائبية هذا الشعر، ولا أقول: غُربته، فانفلت من كل قيد في الوزن والتناغم ما بين السياق اللفظي وإيقاعه المدغدغ للنفس والأذن على السواء.

ولو اتّسقت قصائده في نمطية الوزن والتفاعيل العروضية لشهدنا مستوى آخر من الأداء الفني الذي يَبْهرُ ويأخذ بمجامع القلوب؛ لأن لدى هذا الشاعر طاقات لا حدّ لها من النفاذ إلى عوالم ذاتية وكونية سحيقة الأغوار، تورث من يدخلها حالًا من التأثر

الذي يشبه السحر. أضف إلى ما ذكرتُ، خصيصة أخرى لديه، وهي قذف العناوين قذفًا، كأنما هي إبر وأشواك، مَن تُصِبْه تخدشه، ومن يُحسن تلقّيها، يُعان من عثرات الدخول إلى ما دونها من كلام وتصاوير، نادرًا ما نتمثّلها بوجداننا وبصائرنا.

وأخشى ما أخشاه، أن يأتي يوم يصبح فيه الشعر الحداثيّ الرائج في بعض الأوساط الثقافية، أحابيلَ ومنمْنماتِ عقدٍ شائكة، فنقرأ كلامًا كمن يعبر أسلاكًا شائكة وملغومة، لا نسْلم من شظاياها في الفكر والذائقة:

«قالوا/ بأنكَ البعضُ والكلّ/ وقلتُ: بأنك اللاشيء دوني» (ص ١١٢)

أو «جنونكَ سيجري عليّ/ جنوني سيجري عليكَ»(ص ١٢٦)

وأخلص إلى أن هذا الشاعر مسكونٌ بعالم من الرؤى والأحاسيس وطاقاتٍ مؤاتية من التعبير والصور الغريبة والمرامي النفسية التي لا تقف عند حدّ.

ولتبيان ذلك، واستبار مكامن الإبداع ومنسوبه الجمالي، كان لا بد من التوقف المتأني أمام نثائر الديوان، جمع (نثيرة)،

وكانت لنا المناحي الآتية:

أ- المنحى الصوفي

يشكّل التصوف محورًا رئيسًا في المجموعة، وإطارًا عامًا تنطوي فيه كل النصوص، على شيء من التفاوت في درجة السموّ اللغوي، وعمق التجربة الشعوريّة.

ذلك أن اللغة كانت تترجّح بين النثرية التامة والتقطيع الشاعري، لا نهجَ يضبطها ولا دوافع محددة. فنقرأ له نصًا بعنوان في «لمّة الحب» /ص ٢٠ لم يضبط فيه حركة (اللام) في (لمّة)، التي تكون مضمومة، أو مفتوحة أو مكسورة، ولكل تشكيل معنى مغاير عن المعاني الأخرى..

فهل أراد التعمية قصْدًا؟ ولماذا؟

وعلى الرغم من نثريّة النص الجافّة، ومثله نصوص أخرى، فقد ران عليها الإطار التصوفيّ خطابًا، وتوجّهًا، ورموزًا، وإشارات.. إلى جانب لغة مغمورة بالعَرْف السماوي العَبق.. لكنها، في التفاصيل، خليط من لغة عشقٍ مألوفة، وخطاب تقريريّ، وعباراتٍ لا نهائية السكينة السّديمية.

- في جانب **السديمية الساكنة**، نقرأ:

«يا حبيبي
لا تنتظرني فأنا سآتيك من حيثُ
لا تدري وسأغادرُ الأرض لألقاك..»/ ص ٢١

- وفي **الجانب التقريري المباشر**، نقرأ:

«أعرفُ أني لستُ الأول، فهناك الكثير قبلي
والكثرةُ دائمًا يا حبيبي تغلب الحبَّ»/ ص ٢٧

- وفي **لغة العشق المختلطة**، نقرأ:

«لا تلُمْني يا حبيبي لو رآني أحدٌ
فوجهي لا يزال قربانًا لك وحدك»/ ص ٢٣

وفي نقاء اللغة التصوفية، ومعالمها العامة، ومضامينها، وحرارة الانصهار في أتّون الذات، نقرأ هذا المقطع، من مقطوعة «**عن شيخ الحب ١**»:

«كان شيخُ الحب جالسًا ذات صباح
يرقص ويصفّقُ
ويغنّي على روحه،
أنا اللاشيءُ
أنا اللاشيءُ ذاتُهُ

لا تُخِفْني يا من يقفُ
على بابي ينتظرُ
أنا اللاشيءُ
لا تؤمنْ بما تراهُ
كلّه لا شيء
يا أيها الشيءُ..»/ ص ٢٩ - ٣٠

ثم نقرأ في المنحى نفسه، حيث الحياكة البهلوانية بين اللفظ والمعنى، ولا خالق لها ولا مخلوق يعتَدُّ بنسبه وطبيعته، لكنها في النهاية لا تخرج عن إطار التصوف:

«يا أيها الساكنُ فينا
يا عالِمًا بما نريد
دون أن نقولَ

كيف لنا أن نكون دونك
كيف لنا أن نكون دوننا

يا ساكنًا فينا وفي كل خلايانا
وأنتَ الحاوي والمحتوى»/ ص ٦٠

- وفي اللغة التصوفية عينها، ولكن لا هوية لضمير المخاطب، ولا طبيعة للمشاعر المشحونة في الأعماق، وأصلها، وغايتها ومضمونها، وهي جميعها حبيسة الوعي الشاعري الذي لا يترك خطًّا دالًّا عليه:

«هناك من لا يريدكَ يا سيدي
أنتَ الذي ما عرفوا سواك
أنت الذي ما تقدَّمتَ حتى تأخّر

الجميعُ
أنتَ لن تنتظرهمْ يأكلونكَ
ماذا ستفعل..» /ص ٣٣

– وفي لحظة انكشاف صوفي خالص لا غبار عليه، ولا ترجيح أو اختلاط، أو التباس، من هنا وهناك، نجد الشايجي أمام المعشوق الأعظم في الكون، لا يشاركه في وقفته وانكشافه أحدٌ من الخلْق، نقع على مقطوعة بعنوان «المغناطيس الأعظم».

«أنا نقطةُ نور في مجرَّتكَ
يا أيها المغناطيسُ الأعظمُ

أولد عند بابكَ وأغتسلُ
بمائكَ»/ ص ٦٩

لم أسُغ صفة الباري (بالمغناطيس)؛ لأنه تعالى منزَّه عن كل صفة أو اسم لم يُسمِّ نفسه به.

– ونقرأ له في نص مجاور آخر، لغة خاصة استخدمها الشايجي في تصوير عشقه الروحاني الذي كاد أن يبلغ فيه رتبةً عالية، لولا همسة الأذن التي دحرجَ الخالقَ فيها إلى موقع حسّي في الوجود:

«كُنتَ بيني وبيني
بيني وبين روحي
بيني وبين بحّة صوتي
بيني وبين حكاياتي
واليوم بات بيني وبينكَ الناسُ جميعًا

وما زلتَ موجودًا
ذات يومٍ سأهمس بأُذنكَ بشيء»/ص ٦٥ -٥٥

خربط هذا السطر الأخير، المناخ الصوفي؛ فليس في لغة المتصوفة مثل هذا السلوك الطائش!

– ومن هذه النصوص الخالصة الانتماء إلى التصوف شكلًا ومضمونًا، وسموًّا إبداعيًا في اللغة المجازية:

«أشتاقُ إليكَ وأتعفَّفُ عن كلِّ
غايةٍ لألقاكَ

فلا غاية لي في سواكَ
ولا غاية منكَ تحرّرني
يوم لا ظلّ إلاّ
عشقُكَ.»/ ص ٧٩

فقد وحَّد بين الظل والعشق، جاعلًا هذا الأخير سماءً أخرى، وفيئًا إلهيًّا يلوذ به العبدُ كلما اشتدت عليه قائظة الأيام.

– ويصّاعد منسوب التصوف حالًا فوق حال، ليدخل في المقطوعة الآتية: مقام (النرڤانا) أو ما يعادل الفناء في ذات المعشوق الذي لا يمكن أن يكون إلاّ اللّه، جلّت قدرته وديمومته!

ذاك هو ما شرحه الشايجيّ بنفسه، في حاشية النصّ قائلًا:

«نيرڤانا: هي حالة الانطفاء الكامل الذي يصل إليها الإنسان بعد فترة طويلة من التأمل العميق، فلا يشعر بالمؤثرات الخارجية المحيطة به على الإطلاق (...) والهدف من ذلك هو شحنُ طاقات الروح من أجل تحقيق النشوة والسعادة القصوى».. وقد ترجم ذلك بهذه النثيرة:

«لم يعد حرْفي يتجلّى لي
وأنا في حالة من عشقكَ
فكتابتُك محدودةٌ وأنت
لا حدود لكْ

لم تعدْ يدي قادرة على اللعب
في الكلامِ

ولم يعد عقلي يستطيع ترجمة
حالة اللاحركة فيه،

فأنا وأنتَ وهو في حالة
نيرڤانا أبدية.»/ص ٨٢ – ٨٣

وتتجدد أحوال النرڤانا في صور الشايجي، فلا تقف عند حال واحدة بل تزداد فيه طاقات الوجود الغائب عن الحسّ والإدراك، فيقول في ذلك:

«قيل في العشق ما قيلَ في غيره
قيل:
بأنه الخلاصُ والولادةُ
قيل:
بأنه التجربةُ وهلاكُ الروحِ
قيل:
إنه البقاءُ
وقلتُ:
إنه الفناءُ فيكَ.»/ ص ١٠٦ – ١٠٧

ب - في الخليط، والتهويم، والضيّاع

لا نزال في المنحى الصوفي.. لكنه اتخذ مساراتٍ تعرّجية والتواءات في الطريق، جعلت أديبنا لا يفقه معنى وجوده، وغاية حِلّه وترحاله، بسبب حَوْمات الزحام المتعاظم حوله وفوقه، ليصل إلى مقام لغويّ لا حدود لمفاصله فيه، ولا إشارات، ولا إيقاع ولا (مباغتة) كما شاء أن يَسِمَ مقطوعته بها..

«لم يعدْ داخلي أشياءُ تُعطيني إشاراتٍ كافية لبلوغ ما أريد،
ربما هذه من الأشياء المخيفة التي تُصيبني وغير المبررة،
كيف لي أن أكون أنا وسط الكثير من الزحام، والكثير من
الترف اللفظي الذي حولي، وكيف أكون بعيدًا عن شفتيك
وهي تتخلّلُني مع كل حرف.
(...)
كل الأمور باتت غريبةً وليس مُجديًا حتى البحث عنها، كنتُ
أعلم أن هناك شيئًا غير الذي أراه هو الذي يحدث لي..»/ص٣٩

كم كان النص موحيًا أكثر ونافذًا إلى عتمات الأحاسيس الذوقية، لو انتظمت هذه السطور ضمن تفاعيل العروض الشعري وإيقاعاته المطْربة!!

وعلى الرغم من النثرية التامة، فقد استطاع الشايجي تطويع رؤاه وتصوراته في سياق أدبي حالم..

نُتابع المؤلف في صياغاته و(متاهاته) التي شابها الكثير من التخليط والالتباس، وضياع البوصلة، فنقرأ، في الظاهر، كلامًا صوفيًّا، لكنه مختلط في تنوع الضمائر المستخدمة، ودرجة السموّ الأعلى الذي بدا ظاهرًا في المقطعات الأخيرة من مثل: «عن شيخ الحب».٢. و«قيامة» و«المغناطيس الأعظم».. وقد دار حولها الكلام..

ومن هذا التخليط والارتباك، ما جاء في «**أنا موجود**» من غرابة سَبْكٍ، والتباس قصْد، ونشوزٍ في مخاطبة الخالق.

«كلما تأخّرنا عن أصواتنا بتْنا غرباء
لا يعرفنا أحدٌ

تسْكننا أوهامنا وخطايانا، لكننا ننسى
كونَ الإنسان بطبيعته الخطيئةُ

وبطبيعتِكَ أيها الواحدُ التجلّي عن الرغبات
باحتراقنا لك

فأنتَ العارف الذي لا يُعرفْ
وأنتَ الشافي الذي لا يَشْفي

(...) أنتَ أيها الواقف عند كل
بابٍ وتصرخْ:

«أنا الموجودُ»/ ص ٦٧ - ٦٨

حاد المؤلف عن الصراط الصوفي الذي لا يقذف الكلام على رسْله وعواهنه، كيفما اتفق.. إنّ أوصاف الشفاء والمرض والصراخ.. لا تليق بذلك المعشوق الأعظم..

وينثرُ قلمُه كلامًا آخر أقرب إلى التهويم والهذيان منه إلى أيّ صفة فنيّة معبِّرة، كأنما هو يُصغي إلى تصورات ذاتية شرد فيها رقيب الوعي، وضابط إيقاع الخيال.. كما جاء في: «**كارما**»، بقوله:

«لا تنثُر كارمتَكَ عليَّ
فخاصرتي لا تزال بريئة
كوليدٍ على شاكلة ذئبٍ.»/ص ٧٣

ومثلً ذلك في «**جاءني**» وقوله فيها:

«**ما ذبتُ في ناره إلاّ بعد**

حريق طويلٍ

ولم يعلم بأني على خَيْبتي

القديمة وبعدي القديمِ

وانتحاري اللامبالي بالشمسِ

التي كانت تُشبهُه

جاءني وأغفلْتُهُ

جاءني وتغافلتُهُ

جاءني

غريبٌ»/ **ص ٧٥ - ٧٦**

مثل ذلك الكلام يدفع المرء إلى التساؤل: ما الذي يَجْنيه المؤلف من رشّ الكلام كما يُرشّ الغبار في الزوايا المجوَّفة؟

ما الذي يحقّقه من قوله في «**انتظرتك**»:

«**وانتظرتني**

وعدتَ إلى بيتي ومعي فقط

رأسي ويديّ

و

أنتَ»/ **ص ٧٨**

وليَسْمَح لي – بسعَة صدْر – أن أسائله عن التفريط ببياض الصفحات وتفريغ الورق من حبر الكلام، كما جاء ههنا بإفراد بضعة سطور فارغة لكتابة حرف (و) ثم «أنت»؟ أأقول له: «حاسِبْ يا رجل!!» ؟؟

وأعود إلى عشقه التصوفيّ، وتصدّعات أديمه الشفيف الذي رأينا وهجه في مقطعات متناهية الرقة والصفاء الروحي.. فإذا بسحب التخليط والتهويم تغطّي الأرجاء، وتحوِّم متورِّمة فوق ذرا الانشغاف المتداعي من دون هوادة وصلت إلى الدرْك الأسفل من التعبير الملتوي الذي أخذ يهبط فيه شيئًا فشيئًا حتى الاضمحلال والتلاشي الذاتيّيْن، من خلال نصوص متتابعة بلغ في بعضها حدّ الهلوسة والهوَس..

١ - «القُرب»/ ص ٨٤

وفيها اضطراب جديد، وهلوسة دخيلة في لغة عشقه الصوفي، حيث انقضمت الهالةُ العشقيّة، وتحوّلت إلى سُحب من الغبار الدامس فوق فوّهات الوعي الشعري الإبداعي..

فهل يُصدَّق أن المعشوق الأعظم لا يعرف شيئًا وهو العارف بكل شيء؟

« يا أيها العارفُ الذي لا يعرفُ
ما لكَ تُداري سَوْأتي وأنا ما خَلقْتُ نفسي إلا لكَ
وما لكَ تُحرِّم عليَّ تفاحة المعرفة التي ما
خلقْتُها إلاّ لي...

ما لك تلفُّ وتدورُ عليّ
تُدخلُني جنَّتك ولكَ نيّةُ إخراجي منها

أيُّ عقابٍ هذا:

«لا يكون إلا بالطرد»/ ص٨٤ – ٨٥

بئسَ ما فعلتَ يا حمود!! كيف انقلبَ الخالِقُ الأعظمُ عندكَ، إلى مخلوقٍ يُداري سَوْءة عباده، و(يلفُّ ويدور على عبده)؟

نحن أمام عبْد يقف على قدم مساواةٍ مع خالقه.. فغدا الشعر عنده خليطًا من التأمل والتخبط المعرفي والحسِّي؟

قد يُجيبُني الشايجي بأنني – يا رجلُ – لا أقصد اللّه جلّ وعلا، بل محبوبي الذي أدخلني في (هستيريا) العشق المشحون بالخطيئة، فأقول: حتى لو قصدتَ ذلك، فقد نسبْتَ إلى نفسك (خلْق نفسك لك) ثم، ما هذا التخبّط في سوْق تصوراتك، فلا تنطق عن محاكاة بشرية لا توازن فيها ولا بصيصًا من عقلانيّة شعرية؟

٢ - «مزاج تركي»/ ص ٩٥

الشايجي يدخلُ في (عشقانيته) حانة المخمورين والسمّار المدمنين الطرب والغناء التركيّيْن:

«أمانْ يا حبيبي أمانْ

منذ ليلتين وُلد جسدٌ من جسَدَيْنا
أخذ شكل روحٍ

أمانْ.. أمانْ يا حبيبي» /ص ٩٥

٣ - «غابرييل»/ ص ٩١

العنوان في عالم، والشايجي في عالم.. لم أتبيّنْ معنىً أو موقعًا لهذا العلَم الأجنبي – إنها هلوسة متحضرة.

«لا يأتيني غابرييلُ
وأنا فيك
فخلاصي منك ليس مسموحًا

كبقاء ورقة التوتِ على عورة حوّاء..»

٤ - «دمي»/ ص٩٧

الأفق المرضيُّ – هنا – يمتدُّ حتى ما قبل الولادة.

«خُذْ دمي واتركْهُ يجري
في براري أنابيبك

فهو لم يعرف السكوَن فيَّ
منذ ولادتي السابقةِ»

٥ - «نقْش»/ ص٩٨

الهلوسة المتحضرة إياها، والهذيانُ المتدفّق بخجل:

«أعطني صلواتي
لأُجهّز بها سُلالتك التي ستخرج منّي
وتقدِّس رجليَ العارية من كل شيءٍ
إلاّ
من نقش طريقِ
العشق»

٦ - «ولادة»/ ص٩٩

الهلوسة إياها.. والهذيانُ على ما يرام:

«يا حبيبي

تعالَ حطّ عن كتفيك
التعبَ
وخذني قربانًا لحبيبك
القادمِ»

٧ - «هوس» /ص ١٠١

لم يُوارِ الشايجي وجهه عمّا (أطْرَيْتُه) من نقدٍ مُعَرٍّ، وتشريح مكشوف.. بل وافى الجميع مؤكدًا أنّ أحدًا لم يفْترِ عليه، وألبسه ما ليس له، أو به.

فهو يُقرُّ جهارةً، بأنّ ما به هو الهوس بعينه:

«كان يجري إلى الخارج
يهربُ ممن كانوا حولَهُ

يهربُ إلى المجهولِ
أو إليّ

«لا أدري»
لكنني كنتُ أتّجهُ ناحيتهُ
بهَوَس.»

٨ - «ذئب × ٢» / ص ١٠٩

في هذه المقطوعة، يبلغ التخليط الرؤيويّ والتخريف الشعري الأيديولوجيّ، مقامًا عاليًا:

«لا ثَعْلَب بيننا فكلانا ذئبٌ يشتهي

جسدَ الآخر أكثر من طريدته

في القُرْب

كلانا تتلبَّسُه روح غاندي

في البُعد

كلانا تتلبَّسُه روح تشي غيفارا!»

جعل طبقَ الشعر هنا، مكوَّنًا من ثعالب وذئـاب، أبى إلاّ أن يُضيفَ إليهما عنصرين من بني البشر، أحدهما: شيخ حكماء السلم العالمي، غاندي، والآخر مفجّر الثورات الشعبية غيفارا..

فكيف ستكون الوليمة؟ وأنّى لنا النجاة منها؟.

٩ - «كومبارس»/ ص ١١٠

تصنيفٌ آخر يضع المؤلف نفسه فيه، ألا وهو «الكومبارس» أي مجموعة من المنشدين الذين يردّدون ما أُملي عليهم، من وراء المشهد المسرحي.. بلى!.. كثير من القصائد والمقطّعات، كانت تُقال من وراء الأفق المرئيّ والمسموع، ولا ضابط لها، يسلكها مع مجرى الأداء الشعري العام.

«ألعبُ دور الكومبارس

كعادتي

فأنا مولعٌ بالأدوار التي

لا يراها أحد.»

١٠ - «قُلتُ»/ ص ١١١

العشقُ هنا، اتّخذ سبيلًا مقلوبًا بالتمام والكمال: أصبح الكل والواحد والجهاتُ الستّ دون الشاعر الذي كان، منذ بضع قصائد، يتغنّى بذوبانه الكلّي في معشوقه الأعظم.. فأيّ شعر بعد ذلك يمكنه غسل «خطيئته»؟ وأي فناء آخر يمكنه محو (العار الشعري) الذي تلبَّس هامته واتخذ فيها إقامته وعنوانه؟

«لم يعد يستفزُّني فيك شيءٌ
فكلّ ما قيل عنك لم أر منه شيئًا.
قالوا:
بأنك الثواني والوقتُ
قالوا:
بأنك مغناطيس النورِ
قالوا:
بأنك غير موجودٍ في الأصلِ
وما أراه منك ما هو إلاّ ضربٌ
من خيالٍ
قالوا:
بأنك تملكُ الروحَ والخلاص
قالوا:
بأنك البعضُ والكلُّ
وقلتُ:
بأنك اللاشيءُ دوني»/ ص ١١١ - ١١٣

كائنًا ما كان الضمير المخاطب ههنا، فهو دليل شطحانٍ لا يقف عند حدّ الهوس والهلوسة، بل هو لغو وعتهٌ لا ينفذ به صاحبه إلى أي ذاتٍ أو فؤاد.. ذاك هو الحدثانُ

الذي جاء به نُثراءُ العصر الحديث الذين شقلبوا كلّ شيء، وعبثوا بكل شيء.. لكن، إلى أين؟ لا بدّ من صحْوة ما ولو بعد حين!

وقفة مراجعة حيال نسق المؤلف التهويميّ

من خصائص الشايجي في ديوانه الذي ندرس: القذْف بالعناوين المرقّطة، المسنّنة الرؤوس كأشواك فاكهة الصبّيْر التي لا نستطيع أكلها من دون معالجة أشواكه.. وعلى القارئ – الحصيف طبعًا – مداراة هذه العناوين، وسلوك المدخل السليم المؤدي إلى تذوق ما بعدها.

ومن الخصائص، أن بعض العناوين يتطلب صفحات، فنفاجأ بسطور قليلة، وربما كلمات تساوي العنوان؛ لذلك كانت العناوين تُقْذفُ قذفًا، ولا يعرف أحدٌ، حتى صاحبها، ما الذي يحدث بعدها، وما حجم الدمار أو (العمار) الذي تُخلِّفه، مع الجزم بأن الآثار ليست شديدة الوطأة، ولا هي مما تنقلب معه الأمور رأسًا على عقب، وإن كان هناك ما يفوق ذلك أحيانًا؛ فنُبْهر بتشكيلات خالبةٍ بوجهَيْها: الإيجابيّ الآسر تارةً، والسلبيّ الصادم، بما يشبه التوتّر العُصابيّ، تارة أخرى.

وأخشى ما أخشاه، أن يأتي يومٌ يُصبح فيه الشعر الحداثي الرائجُ في بعض الأوساط الثقافية، أحابيلَ ومنمناتِ عُقدٍ شائكة من صنف ما تضعه جيوش الحروب، من أسلاك شائكة ملغومة حمايةً لحدودها ومواقعها.. فنقرأ كلامًا، كمن يَعْبر هذه الأسلاك الشائكة الدامية.. ذاك أننا مع شاعر، كشاعرنا هنا، لا نكاد نَعْقد معه حلفَ تجاوبٍ ومشاركة، حتى نراه يفلت منا إلى جهة لا ريب أنها غير مأمونة العواقب، فيضعنا فجأة أمام هاوية لا قرار لها، وأحيانًا يقذف بنا إلى ما وراء الهاوية، ودونها، من دون رفّة جفنٍ واحدة، لما قد يصيبنا من جنون الأخطار المحدقة، كقوله – أعلاه –

«قالوا: بأنك البعض والكلُّ
وقلتُ: بأنك اللاشيء دوني.»

– أو قوله في مقطّعةٍ مقذوفة العنوان: «جنون»:

«جنونكَ سيجري عليّ

جنوني سيجري عليك»/ ص ١١٦

– أو قوله، في عنوان مقذوف آخر: «**قلبي ٢٠.**»:

«قلبي في حالةِ دخولٍ فلا تشتِّتْ أفكارهُ

عن الحكايات الغريبة التي نُقشت

على جدارِ

قلبكَ.»/ ص ١٢٣

ومن شواهد التقلّب بين حقول الألغام، وأخرى، من الزنابق، هذه

– المقطّعة الموسومة: «**ما قاله لي**»، وفيها الحقلان معًا، خلال سطور قليلة:

«لو

كان بابكَ مفتوحًا لَبِتُّ

عندك

لو

كان قلبك مفتوحًا لما تركتُكَ

وحيدًا.»

ذاك حقل من الزنبق..

وأمّا حقل الألغام، ففيه:

«لو

كان وجهك موجودًا لم تأخّرتُ عن

تحريرك من أوثانكَ

في الحب.»/ ١٢٤

فالمقطع الأول هادئ رائق، نستشعر حياله حالا من الارتياح في التصور وذاك التمني الطيب..

وأما المقطع الثاني فقد اختلط فيه زؤان (الوثنية) المُلْتاثة بالتصدع وتلاشي الأشياء..

– ومن هذه الشواهد أيضًا، ما جاء في مقطوعة «إرث» ص ١٣١

أ – الوجه الزنبقي:

«تعال

نجلسُ وننسى ما حدثَ

تعال

نسافر من جديد إلى عالمنا

الذي لا يراه أحدٌ»

ب – الوجه الملغوم:

«تعال

اخطو خطوتكَ واجلسْ على ركبتي

واترك كلّ إرثك لإبليس.»

فقد عطف فعْلَ الأمر «اِجلسْ»، كذلك فعل «اتركْ» على الفعل المضارع: «أخطو»، ولا معنى لذلك ولا مسوّغ، فضلًا عن المعنى الهابط والتصور الهزيل للكلام.. وقل مثل ذلك في المقطعة «ديڤا»/ ص ١٣٢ التي يبدأها بصيغة معتلّة بنْية ومضمونًا:

«لنتوالدَ من خيالاتنا

لتكنْ

أنتَ غير محدودٍ وأنا محدودْ

لتكنْ

أنتَ غير مرئيّ ولقصورٍ في
بصيرتي
ولنبتكرْ بيننا وسيطًا يستفزُّ فيَّ شهوتي
ويرشدني إلى ما لا تريد
ولنسمّه «ديڤا»/ ص ١١

ابتدأ بفعل مضارع منصوب بلام كي.. ثم عطف عليه كل الأفعال الأخرى التي دخلتْ عليها لام الأمر، كما لو كان يهذي ويتحدث في لاوعيه الملتاث.. وما معنى (ديڤا) التي حشرها في العنوان، في آخر المقطوعة؟؟

ج - المنحى الجمالي الإبداعي

لا أكتم سرًّا إذا قلتُ إنني قلما أتذوق إبداعًا جماليًا في «قصيدة النثر» – مع أنني كتبتُ غير واحدة في هذا الباب، ونشرته في أحد دواويني الشعرية – ذلك أن النثر إذا دخل في الشعر، خفّض من مقامه وتأثيره، بينما **إذا دخل الشعر في النثر، رفع من مقامه.. تلك هي خصيصة الشعر الذي يعتبر من أرقى الفنون إن لم يكن أرقاها**..

ومع ذلك، فقد راعني من الشايجي جوانب إبداعية لافتة، أشرتُ إلى بعضها في عرض (المنحى الصوفي) في عشقه وأدائه البالغ التأثير.. وقد لفتني من هذا القبيل،

– ما جاء في مقطوعة «**دليل**»/ص ١٨ التي رسم فيها لوحة شعرية متواضعة، خرج فيها عن الحِكم والخواطر السريعة، ليدخل في بهو التخيل الموحي، عبْر شذراتٍ من ضفائر العشق الدفين الذي يحترق بخفوت دونما صليل أو جلَبة..

«ليس للبقاء احترافٌ غير صوتِ
النار الذي بداخلي ناحيتك.

يا أيها النعيم الأبديّ
يا أيها الباقي حيث أنتَ
دون حراكٍ
ودون موسيقى الرحيل
التي أتقنها أنا الفاني بك.»

– ومثل ذلك – وإن على شيء من التحفظ – ما جاء في «**كأنّ شيئًا لم يكن**»/ ص ٤٩.

«**قيل لي:**
إنك هناكَ تنتظرُني تريد أن أعْبرَ
الدنيا كلّها لنذوب.
قيل لي:
إنك هناكَ فقدْتَ عرْشكَ وملائكتكَ
وحتى شياطينك لتنتظرني
كأنّ شيئًا لم يكن.»

إنها حوافز للوثوب والانفلات نحو عالم لا حدود لآفاقه.

لكنّ ذلك يحتاج إلى أجنحة تُصارع الريح والإعصار، وتصمد في الجوّ مدة طويلة؛ لأن السفر إلى ذلك العالم، قد يحتاج إلى عمر مديد يتمرّس فيه بكل الشدائد والفواجع.

– قريبٌ من ذلك أيضًا، ما تراءى لي، في مقطّعة «**عن شيخ الحب** .٢.»/ص ٦٠

وقد اتّخذ من «الحب»، محورًا سكونيًا يُجلجل في الأعماق:

«**سُمع شيخُ الحب وهو في خلوته**
يناجي الحب:
يا أيها الساكنُ فينا

يا عالمًا بما نريدُ
دون أن نقولَ

كيف لنا أن نكون دونكَ
كيف لنا أن نكون دوننا
يا عارفًا ومُعلّمًا وصانعًا

(...) يا ساكنًا فينا وفي كل خلايانا
وأنتَ الحاوي والمحتوى»/٦٠ - ٦١

كانت الصياغة أشبه بالحياكة البهلوانية بين اللفظ والمعنى، ولا خالق لها ولا مخلوق يَعْتدّ بنسبه وطبيعته..

لكنها، في النهاية نسق صوفيّ صادق الانتماء إلى ضوضاء الأحوال.

د - جمال خُلَّبيّ تزويقيّ وخواء فكريّ

مدار ذلك كله في نصّ بلغ خمسًا وثلاثين صفحة من الديوان، أربعة أخماسه فراغٌ بفراغ..

بلغت كمية الأسطر الشعرية تسعين سطرًا، لا تتجاوز كلماتُ السطر الواحد ثلاث أو أربع كلمات..

مجموع الكلمات ٣٥٠ كلمة، أي ما يقرب من الصفحتين المتلئتين كتابة، أي نحن مع تزويقٍ إعلاني مضخّم لسِلْعة فنيّة معروضة للبيع.. المهم أننا مع حوارٍ هادئ بين اثنين: عاشق ومعشوق، فصلتْ بينهما جوقةٌ من المنشدين أو الكومبارس – كما يسميها المؤلف – عنوان النص الأدبي: «العاشق والمعشوق».

لا ينطوي على شيء من احتراق القلوب، وانعصار الأعطاف، إلى ما يَغْسل كل الخطايا التي تغمر الإنسان من مهده، إلى لحده. ضاعت نبرةُ الانصهار في الذات الأخرى المعشوقة، وحلّت محلّها سعراتٌ حرارية من جمر الحكمة الفكرية والجدلية الفلسفية، فيما عدا بعض السطور والمقاطع التي طفتْ على سطح قِدْر المعاناة الفكرية والتأملية.

من مثل:

«**المعشوقُ:**

ما لكَ لا تقَبلُني كما قيل في الكتابِ
فحبُّكَ فيَّ لا يزال له طعمُ الخمرِ
والكثير من رائحة ماء الوردِ
والزعفران.»/ص ١٣٣

استخدم حرف الجرّ (فيّ) للحب.. والصواب: (لي) لأن الحب حال ذاتية شعورية تتجه إلى ذات الآخر، وقوله (فيّ) كمن يتصور الحب خنجرًا أو أداة حسّية تدخل في النفس دخولًا حسيًّا..

– ومثل ذلك، في موضع آخر، من النص المسرحي إياه:

«**العاشق:**

كيف لي أن أُولد عند خاصرتكَ ولا تراني
كيف لي أن أجري في خلاياك ولا تراني؟!»/ص ١٤٧

– ومن هذا القبيل، أيضًا:

«**المعشوق:**

نجمتي نائمة، لماذا لا تنثرُني على جسدكَ
المطليّ بالنجوم وخيوط الصباحِ الأولى
وخيوط ليلي؟!»/ ١٦١

– وعلى هذا المنوال، ما جاء في آخر الديوان، من حوارية «**العاشق والمعشوق**»:

الجوقة:

أرقصْ واتركْ إيقاع جسدك يبتكرُ
حريّة غير التي تعرفُها.

المعشوق:

ارقصْ معي على إيقاع جديد
لم نسمعه من قبلُ

يَدُكَ في قلبي ويدي في قلبكَ
نرقص ونتفكك إلى
عناصرنا الأولى.»/ ص ١٦٦ – ١٦٧

حتى المقاطعُ التي أتيتُ على ذكرها، كانت محفوفة بغثائية الكلام الذي لا يُفضي إلى اعتبارٍ ما، أو تأثر بحركة الوجود الذي يضجّ من حولنا.. فما معنى قوله، في المقطع الأول: «كما قيل في الكتاب»؟ هل هو أحد الكتب السماوية، أم هو «كتاب» سيبويه الذي لم يرد سميٌّ له في مدار النحو واللغة في تاريخ العربية؟

وما معنى استخدام (فـيّ) بدل (لـي)؟ لأن الحب مشاعر باتجاه الآخر، وليس شيئًا حسيًّا نُدخله في الآخر.

وما معنى قوله في المثال الأخير: «يدك في قلبي ويدي في قلبكَ»

وما سرّ تعلّقه بحرف الجرّ (في) الذي يستخدمه كيفما كان؟

أما الباقي ، فقد ران عليه ظلال كثيفة من إيقاعات الخيال، تنفذ فينا فتبعث فينا قشعريرة الاختلاج.. وبخاصة قوله – في المقطع الثاني –

«**كيف لي أن أُولد عند خاصرتك ولا تراني**
وأن أَجْري في خلاياك ولا تراني؟»

وكذلك الإيقاع الذي يصدر عن الجسد وعالمه (النجوميّ) المتوهج..

ما أشد تأثير هذه الملامح الإبداعية، لو انتظم الكلامُ فيها ضمن إيقاعات البحور العروضيّة وتفاعيلها! ما كان أحْفاها بالدهشة والمشاركة الوجدانية لو تخلّص حمود الشايجي من صيغ النثر وتقريريته التي تقتل الوهج وتُطفئ جمر الموقد، فيختلط الدخان الأسود باللهب الناريّ، ونُصبح على رمادٍ لم يبق من جمره ولهبه إلاّ الدفء الأصابعيّ دون أن يمتدّ إلى سائر جوارح الجسد!!

وأعود، مختتمًا الكلام على هذا الأديب وأشجان عشقه، إلى عنوان الدراسة: «العاشق الملتاث» لأقول مجددًا: إنّ ما قصدته بالالتياث، لم يكن توصيفًا عقلانيًا إدراكيًا، بل مسارًا أدبيًا شاعريًا، انحرف كثيرًا عن جادّة الأداء الفنيّ الممتع – ولا أنكر القدر الكبير الذي استمتعت فيه في كثير من لوحاته وتأملاته – إذن كانت لُوثةً في الأداء، حينًا، والتصوّر الذي بدا حينًا، ساذجًا، وحينًا آخر ناشزًا عن عناصر اللوحة الفنية..

والالتياث الأكبر، محاولاته – وكانت مكابِدة – أن يلْحق بركب شعراء النثر الروّاد، فاختار «العشق» موضوعًا وجوديًا، وجماليًا، وروحانيًا، فبلغ فيه مراتب متقدمة من الإخلاص الذاتي القائم على الاحتراق.. لكنه تعرض في مسالكه إلى نتوءات، واصطدم بتضاريس متعددة الفجاج والطرق الوعرة، فكان ما كان مما شرحته ووقفتُ عنده بما تراءى لي من خلال تجربتي الشعرية الطويلة، ونهجي النقدي التحليلي المتمرس..

****

سالم خالد الرميضيّ
شاعر البريق الخُلّبيّ[1]

إلماحة عامة:

اللافت في الشاعر وديوانه، أنه ما زال فتىً طريّ العود (مولود ١٩٩٠) ولم يَخِط نُضج التجربة، شعرُه، فجاء هذا الأخير (فجًّا)، على نسبة عالية من (الحموضة) التي تختزن بداخلها، نسبةً عالية من الحلاوة الممتعة.

إلى جانب عروضية خليلية سليمة، لا نكاد نجد فيها خللًا واحدًا يذكر.

ومن أصل ثلاث وعشرين قصيدة اشتمل عليها ديوانه، لم أعثر إلاّ على ثلاث قصائد جنح الشاعر فيها نحو شاطئ الأمان، بعد معاناة طويلة أمضيتها في مرافقته وهو يتعثّر ويهبط، ولا يعلو، مصداقًا لقول امرئ القيس في حصانه:

مِـكـرٍّ مِـفـرٍّ، مـقْـبـلٍ مـدبـرٍ مـعًـا
كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

أما القصائد الثلاث التي نجت من شظايا التصويب والتشذيب، ونالت شيئًا من القبول والاستحسان، فهي: «**تساؤلات عشقية**»/ ص ٦٧، و«**انعكاس الضوء**»/ ص ٧٣، و«**أنا والشعراء**»/ص ٧٩. وهي بعامة خالية من التكلف الشعري وافتعال التجربة، محافظة – كما هو سائر شعره فيها – على تواز بين الشعرية، والتجربة والخيال الشعريين، بما في ذلك اللغة والوزن والقوافي.

---

(١) من خلال ديوانه الوحيد المنشور في الكويت ٢٠١١، بعنوان: «بريق الماس» (١٠٩ ص)

وهي كذلك، سليمة الأداء والربط بين العنوان والمتن، لكنها في المقابل، خالية من الدهشة التي يبعثها الأداء الشعري الباهر الذي غاب تمامًا في ديوان الرميضي، بسبب قصر المدى في الخيال الخلاّق، والتجربة الشعرية، وكل ما يرفع من منسوب لظاها من خلال المعاناة الطويلة العميقة الجذور، لطراوة عود الشاعر، وحداثة عمره الشعري.

وألخص ملاحظاتي العديدة التي دوّنتها على هامش الصفحات، بأن هذا الشاعر يحتاج كثيرًا إلى المراجعة، وتعميق التجربة، والاطلاع الواسع على تجارب الشعراء، قديمًا وحديثًا؛ لأنه، في ديوانه هنا، لم يتعدّ النظم السليم، والعرض الواضح لأفكاره وعواطفه، مقلّدًا، مسبوقًا، لم يترك لنفسه بصمةً شعرية تذكر.

وأعجب ما لفتني، هو امتداح عددٍ من النقاد والشعراء لشعره، وفوزه بكثير من الجوائز والمراتب الأولى.. فهل كان ذلك تشجيعًا، أم هو مجّانيّة النقد الأدبي الجزاف؟؟

تفاصيل ما ألمحتُ إليه في إلمامتي الأولى

- **أولى قصائد الديوان: «البُردُ القشيب في مدح الحبيب»**

تعداد أبياتها واحد وعشرون بيتًا من بحر البسيط، متكلفة الأداء والمشاعر والقافية، تقليدية كثيرًا، اقتدى فيها بكثير من شعراء (البُردة) في الأدب العربي، حتى لا نكاد نقرأ له فكرة واحدة، أو صيغة أو صورة شعرية من قريحته وابتداعه، حتى الايقاع، جاء ثقيلًا مركّبًا، لا سلاسة فيه ولا انسيابية، من مثل:

باسْمِ الذي أنشأ الأكوانَ من عدمِ
ألْقي قلادةَ شعرٍ خطَّها قلمي
نَحَتُّ من معْدن الأشجار جوهرها
ولم تُصَغ بنمير الحبْر، بلْ بدمي

إذ لستُ أعْني بها مَنْ طَرْفها حورُ

أو مَنْ بأهدابها سهمُ الغرامِ رُمي

يا ربِّ جُدْ لي بنورٍ أستضيئُ به

واقْبَلْ وخلِّد على طول المدى كلمي

وفجِّر القول نهرًا صافيًا سلسًا

واكْسُ المهامِهَ واملأْ دارسَ الرِّمم

(ديوانه ص ١٩)

على هذا المنوال النظمي المقلِّد المحافظ، مضى الرميضي في قصيدته التي كثر فيها التكرار لكثير من الجمل الانشائية، وبخاصة في القسم الأخير الذي ورد فيه اسم النبي (صلعم) أربع مرات، ثم ناداه ثماني مرات متتالية، من دون إضافة أو تنويع أو حرارة تذكر:

يا سيِّد الخَلْق، يا رمز الثناء ويا

مهْدَ المحامد، بل يا منبع الكرمِ

يا أشرف الناس في أصل ومنتَسَبٍ

يا أحكمِ الخَلْق في حُكْم وفي حِكَمِ

يا أفصح الناس قولًا، يا مُعلِّمهم

يا أشجعَ الناس عند الحادث العَمَمِ

(ص ٢١)

أين نحن من أي بُردةٍ قيلت في الأعصر السابقة؟ بل أين نحن من قصائد المدح التي حفظتها الكتب وردَّدتها الألسن؟ ومع ذلك فقد فازت بجائزة الشيخة باسمة المبارك الصباح للعام ٢٠١٠.

● «**قطراتُ دمعك**» (قوامها عشرون بيتًا، من الكامل)

كل ما في القصيدة غزل وتشبيب بمحاسن محبوبته التي سحرته بجمالها فاتخذ منه موضوع شعره ومداره.. وكلّ ما جاء فيها مسبوق إليه صورةً ومعانيَ وقوافيَ وتشابيه..

والغزل فيه شبه محفوظ من جيل إلى جيل.. وقد أبدع القدماء فيه إيّما إبداع، لكنه جاء هنا فاترًا جدًّا لا لغة جديدة فيه، ولا صور تلفتُ القارئ وتشدّه إليه، سوى عجز بيتٍ واحد، في القسم الأخير:

جُـــودي عـلـيـنـا بـابـتـسـام إنمـا
الأيـــامُ لـيـسـتْ غـيـرَ فَـــيءِ ظـــلالِ..

حبذا لو حذا حذوه في سائر الأبيات..

وإذا قارنا هذه القصيدة بقصائد القدماء، أو حتى الكبار المعاصرين، لوجدناها متخلّفة عنهم بأشواط:

قـــطـــراتُ دمْـــعـــكِ أم مـــسـيـلُ لآلـي
أبـــصـــرْتُـــهـــنَّ بـــخـــدِّك المـخـتـالِ
رُحـمـاك يـا حـسـنـاءُ قـومـي كفكفي
تـلـك الـلآلـئ والجُـــمـــان الـغـالـي
إنّ الحـيـاةَ إنْ ابـتـسـمـت جـمـيـلـةٌ
فـتـبـسّـمـي كـرمًـا ويـهْـنـأُ بـالـي
قـالـت: أنـا الـحـسـنـاءُ؟ كـم أسْـعَـدْتَـنـي
فـلـسـوف أمـسَـحُ أدمـعـي بـالـحـالِ»

(ص ٢٣)

كلام مألوف، منظوم، محفوظ، لا حرارة فيه ولا حياة..

● «**دمعة الشعر**» (قصيدة مشطّرة بينه وبين قصيدة لوالده، من البسيط)

معظمها نظم مترادف، متكلف المعنى والصورة والرويّ..

اتخذ أبيات قصيدة لوالده الدكتور خالد الرميضي، مرتكزًا، مقدِّمًا لكل بيتٍ بثلاثة أشطر له، من مثل:

إنـي إذا فـاضَ مـن فَـرْط الجـوى كاسي
وإنْ تجـــاوز مـــا بـــي كـــلّ مـقـيـاسـي
وفـــي سَـقـامـيَ حـــار الـطِّـبُّ والآسـي
أشكـو إلـى الـلّـه، لا أشكـو إلـى الـنـاسِ
هـمـومَ صَـبٍّ أشـابَـتْ مـفـرِقَ الـرّاسِ

(ص ٢٧)

ومنها:

كـأنّـهـا إذْ أتَـتْـنـي لـيـس يَـصْـرفـهـا
إلا مَـعـيـنُ قـــوافٍ بـــتُّ أغْـرفُـهـا
مـن مـنْـبـعِ الحـزن أفـكـاري أُصَـفّـفُـهـا
كـتـبـتُـهـا مـن صـمـيـم الـقـلـب يـعْـزفُـهـا
شَـدوي وشـعـري وأشـجـانـي وإحـسـاسـي

(ص ٢٨)

وهناك من الشطور ما لا رابط بينها، كأنما هي جُمل مستقلّة مبتورة السياق:

«يـا لـيـت شـعـريَ هـل نـفـسـي سَـيُـطـربُـهـا
مـا كـان ذكـــراه فـي أمـسـي يُـعـذِّبُـهـا
ونـلـتـقـي وكـــؤوس الـوصـلِ نـشـربُـهـا..»

(ص ٣١)

بئس التشطير والتخميس!!

كم هي هابطة هذه القصيدة! لقد كابد الشاعر ليؤلف ويُؤالف ما بين أبيات والده، وشطوره، هو، التخميسية.. بقي كلٌّ في عالمه، غريبًا عن الآخر، أو كلٌّ (يغني على ليلاه)؛ فضاع الألق الإبداعي، وحلّ محلّه التكلف والترقيع.

ولا أدري ما الذي يشدُّ شاعرًا غضًّا إلى هذا النوع من النظم الذي لم يعدْ له حضورٌ في أيامنا هذه؟

«ذكريات راسخة» (١٢ بيتًا من البسيط)

نظمٌ بنظْم، ومشاعر اعتيادية، وخواطر تراود كلَّ من مرَّ بتجربة السفر والإقامة في أمكنة وأزمنة بعيدة عن الوطن. ولا شيء يميّز هذا الشعر عن النثر، إلاّ الوزن والقافية.

عـهـدٌ جـمـيـل مـضـى فـي أرض قـرطـبـة

أجـــهـــدْتُ فـيـه إلـــى نـيْـل الـــعُـــلا ســاقـي

... فـي مـعـهـدٍ تـغـبـطُ الجـــوزاءُ رفْـعـتـهُ

أشَـــــمُّ، عـــــالٍ، رفـــيـــعٌ، شـــامـــخٌ، راقِ

... يـا مـعـهـدَ الـدِّيـنِ والأشـعـارُ لـو كُتبت

لـيـسـتْ بمُـحـصـيـةٍ وُدِّي وأشـــواقـــي

(ص ٣٣ –٣٤)

وانظر إلى البيت الثاني الذي جاء عجزه كله، حشوًا مملًا: (فالأشمّ، والعالي، والرفيعُ، والشامخُ، والراقي..) كلها بمعنى واحد، هو العلو والرفعة.

● «**سقف العلا**» (مرثية من عشرة أبيات على البسيط)

اللافت في هذه القصيدة، عاطفةٌ صادقة وقّادة في مشاعر الحزن والتأثر النفسي، فكان هناك غير بيت جارى المدارج العليا من السمو الشعري... والمرثيّ هنا، أحد كبار رجالات الكويت الشاعر أحمد السقّاف، فنقع على هذه الأبيات الجميلة:

والـكُـحْـلُ سـاحَ عـلـى خـدِّ المـروءةِ مِن
لـهـيـب حـــزنٍ بـأضـلاعٍ هـي الحـطـبُ
تـبـدَّدَ الجـمـرُ لمـا مـات قـابِـضُـه
فـلـن تـكـفـكـفَ عـن إسـبـالـهـا الـهُـدُبُ
مَـن لـلـعـلا مَـن تـرقّـى سَـقْـف سُـلَّـمـهـا
ومـن تـشـرَّف فـي حَـرْفِ اسْـمِـه الـلّـقـبُ

فتشبيه الأضلاع بالحطب، مجاز رفيع، وانطفاء الجمر من اشتعاله غداة موت المرثيّ مجاز جميل، وكذلك تشرُّف الاسم بحروف بنائه، مجاز استعاري آخر على جانب من الرفعة والرقة..

وكذلك البيت الأخير من المرثية:

أرضُ الـكـويـت الـتـي ضـمَّـتْـكَ تُـرْبـتُـهـا
غـدتْ تـفـاخِـر سـقـفًـا أرضُـــه الـشّـهُـبُ

إنها مبالغة بديعة، ولا ضير في ذلك عندما نتخطى الحدود في تصوير القيم والمآثر..

● «**انصهار قلب**» (غزلية وجدانية.. من ستة أبيات على الوافر)

أشبه بالخواطر السريعة التي لامست ضفاف الوجدان، لكنها لم تدلف إلى ذاته فبقيت عبارات فاترة الأثر، حييَّة الوهج:

أبَـــــدْرٌ لاحَ فـــي وضـــح الـنـهـارِ
لـــه ظـــرْفٌ عـلـى الـعـشّـاق ضـاري
أصـــــابَ بـنـظـرةٍ أعـشـــار قـلـبـي
فـأشـعـلـهـا بـــنـــارٍ أيّ نـــارِ
... فـمـا لـي كـلـمـا أبـصـرت ظـبـيًـا
تـــعـــرَّض كـالجـلـيـدِ لـلانـصـهـار؟

(ص ٣٧)

فهي، كما نرى، صورٌ وتراكيب مكررة مستهلكة عبر العصور..

● «**قيد الحب**» (خمسة أبيات في معالم رؤى حكمية مباشرة متكلفة، من الوافر)

«إذا عـلِـقَ الـغـرامُ بـقـلـب صَـبٍّ
وأصْـبـحَ قـيـدُهُ فـي الحـبّ مُـحْـكَـمْ
... فـقـل لـلـفـيـلـسـوف، إلـيـكَ عـنّـا
فـقـيـدُ الحـبِّ أدمـــى كـلَّ مِـعْـصـمْ»

(ص ٣٩)

وقد جاءت (علق) بفتح اللام، والصواب بالكسر، والأصح أن يقال: (شبَّ) عوضًا عن (علق) لأن الغرام لا يعْلق، بل يشبّ أو ينشب...

إنها أبيات حكمية وعظيّة باردة متكلّفة..

سبحان اللّه كل شيء لدى هذا الشاعر الغرّ، مصنوع متكلّف؟ قريحة مؤاتية وعروض سليم، وكذلك التركيب اللغوي، لكنه كله في إطار الصنعة الدؤوبة، وتكلّف التجربة والرؤية..

● «**ليت شعري**» (موشحة من اثنين وعشرين بيتًا، من الرَّمَل)

«القصيدة مجاراة للموشّح الشهير: **جادك الغيثُ إذا الغيث همى**» كما يقول الشاعر في الحاشية، وهو للشاعر الأندلسي، **لسان الدين بن الخطيب** المتوفى ٧٧٦ هـ/ ١٣٧٤م، وتتمّته: «**يا زمان الوصل بالأندلسِ**»

ما أجمل وأسلس وأبدع ما جاء به الموشح الأندلسي! وما أغرب وأسطح ما جاء به الرميضيّ! لقد فضح الشاعر نفسه وقلمه وقريحته، حينما أنهى قصيدته/ الموشحة، ببيتي لسان الدين بن الخطيب:

«جادك الغيثُ إذا الغيثُ همى
يا زمان الوصل بالأندلسِ
لم يكن وصلُكَ إلاّ حُلُما
في الكرى أو خِلسةَ المختلسِ»

فأين هو من قوله:

يا عبيرَ الزهر في تلك اللّمى
يا ورودًا في الخدود المُلُسِ
إنّ قلبي في هواكم أُغرما
واحْتسى من بُعْدكم ما يَحتسي

أو:

كنتُ قبل الحب محْميّ الحِمى
صارِمَ السيف منيعَ التُّرُسِ
يتحاشى صَولتي نسْرُ السما
وأسودُ الغاب حينَ الغلَسِ

(ص ٤٢)

أين الدفق الشعري والائتلاف الإيقاعي، وانسياب القوافي طيّعة على رسْلها هناك، من تقطيع الكلام وإقحام القوافي، من دون انسجام، ههنا؟

وأعيد القول، متسائلًا: لماذا يُقحم الشاعر – مبكرًا أو حتى ممتلئ القريحة متوهجًا – بالتوشيح والتخميس، أو المعارضة وما يشبه، وهو يملك ناصية النظم وتفتيق المعاني المؤدية كلها إلى الإبداع الشعري؟..

● «**ثرثارة الصمت**» (قوامها سبعةٌ وعشرون من الأبيات ، على البسيط)

القصيدة أشجانٌ متكلّفة من الهجر والتلظّي على جمر فراق الحبيب، سوّد الشاعر فيها ألفاظًا وتراكيب خالية من حرارة الصدق ولهيب المعاناة، كأنه ينظم بناء على طلبٍ أو تحدٍ ذاتيّ، ليملأ الفراغ ويسلك في طريقٍ وعرة..

ولأفصّل قليلًا...

– فالبُعد مسٌّ وآيُ الوصلِ رُقْيتُه

تتَيَّم الوصْلَ إنْ رُمْتَ التميماتِ

هكذا ورد العجز... لا معنى له، ولا سبيل إلى حسن قراءته وشرحه؛ بسبب الاضطراب الذي ورد فيه البيت الشعري.

– من لا يفارقُ لا يحلو الوصالُ له؟

الشمس لولا ظلامُ الليل لا تأْتي

إيقاع هزيل جُرَّتْ إليه القافية وركّت.

– أموتُ عنكِ عليكِ فيكِ منكِ أنا

حَلَّلْتِ قتْلي يا أحلى حكاياتي

رحم اللّه شعراء العصور المتأخرة الذين مهروا في استخدام هذا النوع من النظم الحِرفيّ الخالي من كل تأليفٍ وقريحة مؤاتية، حيث أوفى على معظم حروف الجرّ في نصف بيت.. ولنتابع، ونمتلئ (طُرَفًا):

كُـفِّـي وفُـكِّـي قـيـودًا سَـلْـسَـلَـتْـنـيَ أو
جُـودي وأحْـيـي مـواتَ الـروحِ فـي ذاتـي
... ثـرثـارة الـصمتِ كُـفِّـي عـنـه ثـرثـرةً
بـالـلـه جُـــودي عـلـيـنـا بـالإجـابـات
... يُـبـخِّـرُ الـبـحـرَ قلبي - لـو يـلامسُهُ -
هـلاَّ بـوَصْـلِـكِ أسْـعـفْـتِ المحـيـطـاتِ؟
والـلـهِ إنَّ الـذي بـالـقـلـب يَـعْـجـزُ عن
أجـــزاء مـعـشـارِهِ قـلـبُ الجـمـاداتِ
... لِـلْـعُسْر يُـسْـرانِ فـي الـقـرآنِ قد جُمعا
هـوَّنْـتَ يـا صـدرَ هـذا الـبـيـتِ مأساتـي
عـلَّ المـقـاديـرَ تُـعطـيـنـا الـذي أخَـذَتْ
إنّ الـعـلـيّ سـمـيـعٌ لابـتـهـالاتـي
شـفَّـتْ مـن الـوَجْـدِ روحـي إذ تـوائِـمُـهـا
لِـفَـرْط حـزنـيَ عَـبْـرات الـعـبـارات
رُحـمـاكِ بـي وامْـــدُدِي كـفَّـيْـكِ وانـتـشـلـي
صـريـعَ صَـدٍّ، وغـيـظـي الأعـيـن الـلاتـي
... نِـعْـلَـيْـكِ تَـفْـدي ثـراهـا كـلَّ غـانـيـةٍ
الـشـمـسُ أنـــتِ فـمـا قَـــدْر الـهـلالاتِ؟

(ص ٤٦ - ٤٨)

رُحماكَ أيها الشعر، ورُحمى القدماء وكل أساليبهم وألاعيبهم المتفنِّنة بأكثر من ذلك بكثير.. أي كلام تقوله هنا؟ يا سالم الرميضيّ، وأيّ مقام أخذتنا إليه وجعلتنا نتجشّم قراءتك ومتابعتك حتى في هذه الآلاهي (جمع أُلْهيّة)، وفيك قدرٌ من النضج

والثقافة وفتوّة التجربة؟! قد تُجيب بأنك كتبتَ بناء على التشجيع والإعجاب المجاملاتي، فمن طلب منك التجشّم والمتابعة، فأقول إنك نشرتَ شعرك لأمثالي من القراء المثقفين، فلا يجوز أن تنشر فقط لأترابك اليافعين الذين لا يملكون لك النقد والتقويم السليم.

وما جئت به في قصيدتك هذه، تقليد لكثير من قصائد العصور المتأخرة الذين فاتهم الحشا الإبداعي، فراحوا يواكبون القدماء بالتقليد، والمحاكاة اللفظية البديعية وبخاصة العزف على أوتار التجنيس والطباق والتسجيع وما لا حصر له من المحسّنات البديعية التي جاوزت الحدود... فجئت أنت تقلّد المقلَّد، فأين سيكون موقعك وكم ستكون رتبتك بينهم؟

● «**قيثارة الشجن**» (سبعة من الأبيات الغزلية الباهتة، من البسيط)

مشاعر غزلية مكرورة بألفاظ وتراكيب لا جديد فيها، ناهيك بالصنعة البديعية التي طغى عليها الجناس، والطباق، والسجع، واجترار المعاني والألفاظ..

«يا مَنْ على ثغرها البسَّام تُثْمِلُني
حروفها الغُرُّ أو يا ليت تَلْثِمُني
يا من إذا صمتَتْ فالصمتُ يُطربُني
كأنما الصمتُ نايٌ مُطرِبُ اللَّحنِ
... يا روح روحيَ يا سحري ورُقْيته
من حرِّ بُعدِكِ كاد الهمُّ يُحرقني»

(ص ٤٩)

● «**لسان الحب**» (سبعة أبيات أخرى في الغزل الباهت، من الطويل)

جناس، وطباق، وتقليد أساليب القدماء.

ألا ليتَ شعري ما الذي خلَّفتْ هندُ

بقلْب مُحبٍّ قد تناهى به الوجْدُ

وقد وردت (مُحَبِّ) بفتح الحاء، والصواب بكسرها، لأنه هو صاحب الحب والشعور.

إذا ما بدتْ في الليل ما لاح بدرُهُ

وإنْ أشرقتْ بالصبح فالشمس لا تبدو

... هي السحر والرقيّا، هي السقْمُ والشِّفا

هي النورُ والظلماء أو اليأس والسعدُ..

[وفي العجز خلل عروضي واضح]

● «**نسائم دمشق**» (تسعة أبيات في عاصمة الأمويين مجاراة لقصيدة أحمد شوقي)، استهلّها بصدر مطلع قصيدة أمير الشعراء:

«سلامٌ من صَبا بردى أرقُّ»

وحبٌّ لا يُكتَّمُ يا دمشقُ

سلامٌ يملأ الأكوانَ طيبًا

وطرْفٌ هائمٌ وَلِهٌ وخَفْقُ

[وكان الأحرى به القول: (وَلَهًا) على الحالية]

وحُبٌّ من نَدِيِّ الزهر أنْدى

ووَجْدٌ كامنٌ وهوىً وعشقُ

ص ٥٣

كلام مُعاد ومكرور هنا وهناك على مدى العصور وقصائد الغزل العربي..

● «**ألحان الشجا**» (ستة أبيات من الغزل المصنوع، من الطويل)

مطلع تقليديّ استُهلِكَ من مئات السنين.

حـمـامٌ عـلـى غـصـنٍ يـنـوحُ ويَـهْـدلُ
يُـــردِّدُ ألحـــان الـشّـجـا ويُـرتِّـلُ
يُـجـاوبـه بـاكٍ مـن الـصـدِّ والجـوى
شكا بُـعْـدَ حسناءٍ من الحُسْنِ أجملُ

تقليد بارد لكثير من المطالع الوجدانية في مطاوي العصور، وتراكيب لا حرارة فيها ولا حياة.. فما معنى الجمال أو الحسْن الذي يكون (أجمل من الجمال والحسن)؟

وما معنى قوله في نهاية البيت التالي؟

وفـي شفتيها روضُ زهرٍ مُنمَّقٍ
ولَحْظٌ من الأهدابِ يَبْري ويَنْبُلُ

(ص ٥٥)

أي يشبه شفار النبال...

اضطر إلى اشتقاق فعل (ينبل) من النبال؛ لمجاراة القافية، كل ذلك على حساب السياق الشعري العفوي، غير المؤاتي..

● «**سوق الكوت**» (ستة أخرى، من الكامل)

لا جديد فيها، ولا أراه مضيفًا شيئًا ذا قيمة إلى منظومه الغزلي الوصفيّ، يَعرض فيه لمحاسن المرأة، وشوقه، وصبواته لرؤيتها ووصالها..

لا، بل هناك التواءٌ في بعض صيغه الوصفية، توخيًا ومراعاة للوزن الشعري، كما جاء في ذكره (الأحداق) فاستعمل (الحِداق) قائلًا:

والخـــدُّ وردٌ فـيـه يـــزدان الـنـدى

وحِـداقُــهــا سـيْـفـان فــي أحـشـائـي

(ص ٥٧)

فالحِداق: جمع حَدَق، التي هي جمع حَدَقَة.. إذن جعل للمرأة عددًا غير محدود لحدقتَيْها، كل ذلك لمراعاة الوزن.. فأين السليقة الشعرية؟ وأين الذوق الشعري؟ هل نكتب الشعر فقط للكتابة وإظهار الحرفة الشعرية السقيمة؟

وما معنى قوله؟:

وضـعـتْ حـقـيـبـتـهـا (الــدُّيُــورَ) أمـامـهـا

وتــألَّــقــتْ بـثـيـابـهـا الــســوداء؟

ما محل (الديور) من السياق؟ وكيف نقرأ البيت ونتمثّل معناه وهيئته؟

● «**ليل الطِّلاب**» (عشرة أبيات غزلية أخرى متعثرة)

قصيدة تقليدية هابطة ألفاظًا وتراكيب وعروضًا، للدالية الشهيرة للشاعر إبراهيم بن إسحاق البُصْريّ، كما أذكر، ومطلعها:

يـــا لـــيـــلُ الـــصـــبُّ مـــتـــى غـــدُهُ

أقـــيـــامُ الـــســـاعـــة مـــوعـــده؟

فتنكَّبَ الرميضيّ لهذه القصيدة، ورماها منذ البداية بوتدٍ غليظ هشم فيه ناصيتها، كاسرًا فيها وزنها الشعري وسياقها الغنائي وإيقاعها الطربيّ الغنائي.

ولن يجد أحدًا يسامحه في هذا الصنيع الهجين، بقوله:

لـــيـــلُ الـــطِّـــلاب مـــتـــى غَـــدُهُ

«أقـــيـــامُ الـــســـاعـــة مـــوعـــدُه»؟

ولو لم يذكر عجز بيت البصري، لهان الأمر، ولظننّا أنه يصوغ قصيدة خاصة بعيدة عن الداليّة الشهيرة، لكنه رغب في مطاولة الشاعر الشهير ودالّيته الأشهر، لعلّه يدركه في المقام والتأثير. أفلم يكن أجدى وأسْوغ لو أبقى على شطري بيت البُصْري، و(عاث) بعد ذلك بقصيدته كما يهوى؟

وما هذه البدعة التي جعلته يستبدل (الطِّلاب) (بالصَّب)؟ وما قيمة لفظة الطِّلاب التي هي بمعنى: المطلوب، من التركيب الشعري؟

ولو أنعمنا النظر في القصيدة، لعلِمنا أنها تدور حول جهود الباحث عن العلم والسهر في سبيله. من دون مسوِّغ أو مناسبة أو عبرة يمكن استخراجها، فيكون قد اقتدى الشاعر بقصيدة طربيّة غنائية، لصياغة قصيدة أخرى شبه معارضة للدالية الشهيرة، مُضيِّعًا فرصة أخرى للإفادة والاستمتاع.

● «**الياسمين**» (تسعة أبيات من الخواطر العابرة)

أبيات شعرية هادئة الوقع، متوازنة المشاعر والمعاني، لم يتعثّر فيها القلم ولم تضطرب القافية.. فيها قدر من الصدق الذاتي حيال ما يصف من عناصر الطبيعة التي امتزجت بأحاسيسه فأصبحت جزءًا لا يتجزأ منها.. وأحسب أن ذلك كله لم يكن إلاّ انخطافًا عابرًا ران على الرميضيّ.. لكنه عابر، كما قلت، ولم يدم طويلًا، لهذا لم يُطل قصيدته، وليته اعتمد التقصير في كثير من قصائده التي كثر فيها التكلف والمعاناة المصنوعة أو المتخيلة، فتخلص من السَّقط الشعري والتقريرية النظمية المتداعية.

... وهل نَسَجَتْ أكفٌّ من لُجَيْنٍ
فساتينًا تُعَسْجِدُها بِلَمْسِ
وكيف التربُ يُصْبِحُ وهو تُرْبٌ
فيُمسي ياسمينًا حين يُمْسي

(ص ٦١)

● «**ماء العين**» (قصيدة في خمسة مقاطع، على مجزوء الوافر)

حاول أن يجعلها قصيدة تفعيلة، فجزّأ الوافر أو الهزج.. وغيّر الرويّ في المقاطع الشعرية، فجعل المطلع برويّ (القاف) والباقي برويّ (الراء)، ومع ذلك لم يخترق نفسه ولا أسلوبه ولا أداءه القائم على التقطيع الصوتي واللهاث وراء القافية المؤاتية.. ونادرًا ما كانت تنصاع له وتطاوعه. وأكثر ما يبعث على التململ، غموض المحور العام للقصيدة، والوجهة المتجهة إليها، فهل كان يخاطب أو يذكر ماء العين من دمع أو أوردة، أم كان رمزًا وطنيًّا ترجمه في آخر القصيدة مخاطبًا وطنه الكويت؟:

«**كويتُ كويتُ**
يا فردوسنا الزاهي
ومهد النور» /ص ٦٥

أضف إلى ذلك أخطاء التشكيل اللفظي التي تدلّ على خفّة وقلّة عناية من مثل: بخَيْلُهُمُ (والصواب: بخيلِهِمُ)، وغيمُها مطِرُ (والصواب مطرُ)، ولو زانتْ بِمَدِّحَيْهِ (والصواب: بمَدْحِيهِ) .. وغير ذلك، وما أكثر هذه الأخطاء في ديوانه!

● «**تساؤلات عشقية**» (سبعة مقاطع على تفعيلة الكامل)

أول ما يشوبُ هذه القصيدة عنوانها الذي يستخدم عادة في جنس البحوث والدراسات.. وقد جعله في العشق. وهو هنا، شبه خواطر حكمية في أشكال العلاقة بين أهل الهوى وسبل التواصل والتلاقي، وما يعتورها من صدود وتوهم ارتياح، استطاع الشاعر فيها أن يخرج من إطار النظم المتوازي الشطور والقافية الواحدة.

ويبدو لي أن النظم المجزوء البحور لديه، أخفّ نغمًا وتوقيعًا وسلاسة، منه في البحور التامة، فطالت القصيدة بعض الشيء؛ إذ لم تتجاوز قصائده العشرين بيتًا، في عدد قليل جدًا..

ولكن بعض مقاطع هذه القصيدة؛ وهو الرابع بخاصة، قد أصيب بداء (التلاسيميا) الذي يصيب الأطفال – والشاعر هنا لمّا يبلغ الرشد –، فجاءت جمل المقطع وتراكيبه محشوّة بألفاظ العلّة ومشتقاتها، ما جعل الشعر يفقد نضرته وشيئًا من تماسكه الذي رأيته في المقاطع الأخرى..

«يا صاحبي علِّلْ عليلا
علَّهُ الصدُّ المريرْ
علِّلْ خليلك بالنشيد
العذب يسْري بالأثير
علِّلْ فؤادي
حين يعتلُّ النسيمْ
علِّلْ فؤادي علَّني
أرتاح من همّي المقيمْ» /ص ٦٩

حيث بلغت ألفاظ العلّة ثمانية، فهل ينْعم كلامٌ بعد ذلك بالصحة والسلامة؟

أضف إلى ذلك بعض الخلل العروضيّ هنا وهناك.

● **«انعكاس الضوء»** (شبه مجزوءة على الكامل)

تميزت بقدر لا بأس به من التوازن بين الشعرية، والتجربة، والخيال المتوسط المدى، واللغة، والوزن، والقوافي المقبولة؛ فنالت قسطًا من الرضا والقبول اللذين غابا طويلًا عن صفحات الديوان وقصائده، من غير أن يعني ذلك شيئًا من الذهول والدهشة؛ لأن الشعر لم يخرج عن إطار الغزل، والأوصاف الطبيعية، والمعاناة الشاحبة، والوهج المتواضع، كأنما هو يبحر في مياه بعض البحيرات الاصطناعية، أو يطير بأجنحة من فَراش. ومما جاء في هذه القصيدة:

«بعد الشروق
وبعدما الأشجارُ داعبها النسيمْ

وتراقصت لِهُبوبه
خضرُ العيون الناعمات

قامت تهادى
غادةٌ حسناءُ
يغْبِطها الجمال

[أي معنى للغبطة هنا وأي جمال يَغبط بعضه أو نفسه؟]

الشمسُ أرسلت الضياء
لتُلْبس الخصلات أثواب
الذهبْ
أوّاه ما أبهى انعكاس الضوء
كم يُذكي اللهبْ

تلك التي لو أنَّ
نابليون أبصرَها
لعاد إلى الوراء
وكان جاور دارها
يرعى بها غنمًا
وشاءْ..» **/ص ٧٣ - ٧٦**

يُذكّرني الشاعر ههنا، بمعالجة المواضيع الانشائية التي كنا نوسّعها في الصفوف التكميلية المتوسطة، ترويضًا وتمرّسًا بقدراتنا اللغوية، في الوصف والتأمل.. أليس ذلك ما جاء في معظم قصيدته؟

● «**أنا والشعراء**» (ثمانية أبيات في التمايز والمخايلة، من الوافر)

شبيهة جدًا بالقصيدة السابقة التي عبَرتْ أفق القبول من دون دهشة أو إبداع أو إضافة تذكر، على مؤاتاة قريحة وإصابة المعاني التي راودته:

إذا الشعراء تاهوا بالمساءِ
تجلّى بدرُ شعري بالضياء
وأسْفَرَ عن معانٍ خافياتٍ
ركزتُ على بدائعها لوائي
... أنا كالجدول المنْساب سِلْمًا
أنا السيلُ العَرَمْرَمُ بالبلاءِ
أنا نورٌ ونوّارٌ ونارٌ
لشعري والصِّحابِ وللعِداءِ

ويختم بهذا البيت المتسربل بغبار التعالي على قدْر من سمو المجاز والخيال،

وشمسُ الشعرِ مشْرقُها حروفي
وبحرُ الشعر تملأه دلائي

ص ٧٩ – ٨٠

وأرى أن هذا البيت وحده، شفع لباقي الأبيات، فاحتلَّتْ موقعًا مقبولا.

● «**نغمة الكروان**» (تفاخريّة بالشعر ورُتبه وموقعه (المتنبئيّ) من الكامل)

أربعة عشر بيتًا في نسق تقليديّ اتّباعي يتحدث فيها عن حالَيْن من أحوال المعاناة الذاتية، حال الأرق وجفاف القريحة، في الحال الأولى: خصام بين النوم والمُقل والأجفان؛ حيث اتّفق الليل والهمّ على الشاعر، فامتنع النوم وغاب الهدوء:

والـلـيـلُ يـغـتـالُ الـنـهـار بـنـاظـري
وكـــأنـــه والـــهـــمّ مـتّـفـقـانِ
والـنـجـمُ يـرْمـقـنـي بـطَـرْف مشفقٍ
وكـــأنمـــا حـــولـــي رفـيـق حـانـي

وفي الحال الثانية: ينسحب الجفاف الشعري على ماضي الشاعر المجيد في الحضور الشعري الذي كان فيه سيّد المنابر.. وهنا يدخل الرميضي إلى عالم المباهاة والتفاخر بما يملك من طاقات إبداعية وتفوّق لا نظير له في ساحات الأدب والتأثير الوجداني الآسر، وصولًا إلى اقتناص بعض معاني الشاعر العباسي الأكبر أبي الطيب المتنبي فيما يشبه المطاولة أو المشابهة:

يـا شـعـرُ مـالـكَ هـل نـسـيـتَ قـلائـدًا
رصَّـعـتـهـا بـالـدرِّ والمـرجـانِ
... فـأنـا إذا أنـشـدتُ شـعـري فـي المدى
فـكـأنـمـا هـو نـغـمـةُ الـكـروانِ
يـسْـري مـع الـركـبـان أنّـى سـافـروا
ونمـيـره يـروي صـدى الـظـمـآنِ»

ص/ ٨١ -٨٢

لكن أين هذا من قول المتنبي؟:

ومـا الـدهـرُ إلاّ مـن رواة قـلائـدي
إذا قـلـتُ شـعـرًا أصـبـح الـدهـرُ مُـنْشدا
فـسـار بـه مـن لا يـسـيـرُ مـشـمِّـرا
وغـنّـى بـهِ مَـنْ لا يُـغـنّـي مـغـرِّدا[1]

(١) انظر ديوان المتنبي بشرح عبد الرحمن برقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠، ج١٤/٢. ووردَ البيت الأول: «وما الدهرُ إلا من رُواةِ قصائدي».

● «**نبضات إيمانية**» (أطول قصائده .. ٣٢ بيتًا من الأدعية والابتهالات، من الكامل)

كتبت هذه القصيدة وتُليت أدعيتها وابتهالاتها في المدينة المنورة، إثر عُمرةٍ طاف بها الشاعر بين الصفا والمروة، ثم تعطّر بنور المصطفى المختار (صلعم).. ولم يكد ينطق ههنا بغير التسابيح والصلوات المحمّدية، والإخلاص الكلّي لربّ العزّة، ومالكِ الدنيا والآخرة..

« يـا مـنْ إلـيـكَ يـلَـذُّ لـلـعـبـد الـسُّـرى
ويـطـيـب لـلـعـيـنـين سُـهْـدُ لـيـالِ
بـهَـواجـرِ الحـرِّ الـشـديـد سَـمـومُـه
قُـمـنـا ولا أحـدًا سـواكَ نُـبـالـي
وهـنـاك عـنـد الـبـيـت طـفـتُ مـهـلّـلا
ومـكـبِّـرًا أرجـو نـعـيـمَ الـعـالـي
وبـروضـة الـمـخـتـار تـنـزل دمـعـةٌ
ثـلـجـيّـةٌ والخـدُّ مـنـي صـالـي»

ص/ ٨٦ – ٨٧

ولم نجد لصفة (الثلجية) معنى أو مكان، في موقع تستحرُّ فيه النفس ويسمو لهب الرجاء إلى اللّه سبحانه وتعالى، ولا سيما أن الخدّ كان (يصْلى) في الوجه، فكيف جمع الثلج والنار؟ إنها من بدع الحداثيين الذين لم تنضج لديهم الرؤيا.

على هذا المنوال نظم الرميضي (نبضات إيمانه) وعبوديّته للواحد الأحد:

«الحـمـدُ لـلـمـتـكـرِّم المِـفْـضـالِ
الـواحـد الـصـمـد الـكـريم الـعـالـي
مـلـكِ المـلـوك عـلـيـم كـلِّ خـفـيّـةٍ
ومُـقـدِّر الأعـمـار والآجـال»

ص ٨٣

وبين حنايا السطور شعّ بيت شبه يتيم تسربل بغلالةٍ شفيفةِ السِّمة النافذة الموحية، يذكر فيه حاله وهو مغمورٌ بالهالة القدسيّة التي أشاعها المقام الطاهر:

«... ما زال في ثوب الشباب مُسَرْبلا

ويَغرُّه إنعامُكَ المتتالي

فكأنه والعمرُ يهربُ مُسْرعًا

طفلٌ يرى دنياهُ في إقبالِ»

ص ٨٤

وهذا يعني أن طاقة الإبداع الشعري تعمل في الأعماق.. لكن الشاعر عجولٌ يريد تبوّء الشاعرية بأسرع ما يمكن وبأقل (كلفة) ممكنة.

● «**الوصل الممنوع**» (قصيدة محيِّرة بين الفصحى والعامية، من الرمل)

يبدو لي – مع هذه القصيدة وغيرها – أن سالم الرميضي إمّا أن يكون واحدًا من شعراء العصر المملوكي الذي شاعت فيه أشكال كثيرة من الفنون الشعرية المستحدثة، من مثل الشعر الهندسي، أو ما يصح قراءته طردًا وعكسًا، أي من اليمين إلى الشمال، أو بالعكس، أو ما يصحّ بالعربية الفصيحة وبالعامية.. إلخ؛ أو أن يكون مهووسًا بالحذلقات الشعرية التي تدلّ على حرفيّة نظميّة متمهِّرة... لذلك رأيناه يكثر من المحسّنات البديعية المقصودة لذاتها، واللعب على الاشتقاق اللفظي، والتكرار، والتخميس والتشطير، والمعارضة والتقليد، لعدد كبير من الأساليب الشعرية التي برع بها القدماء..

كل ذلك على حساب الإبداع والتوليد الشعري الذي تتجدد فيه البنى والصور الشعرية وفقًا للتجارب والمخزون الثقافي..

والقصيدة سباعية الأبيات، شذّت وحدها عن الضبط والتشكيل بقصد من الشاعر الذي ادّعى – في الحاشية – أنه أهمل الشكل عن قصد لكي تقرأ بالشكلين الفصيح والشعبيّ..

والحقيقة أنها فصيحة لا غبار على فصاحتها، ما عدا المطلع الذي وردت فيه كلمة «كل ما» فاصلًا بين (كل) و(ما):

مـــن لـقـلـب كـــل مـــا طـــاب الـــكـــرى

حـــن بـــالـــتـــذكـــار لـــلـــمـــاضـــي الـــنـــدي

ص ٨٩

الصواب، هنا: (كلّما) ظرفيّة، بينما الأولى، جزء من جملة..

والغريب أنه وسمها بعنوان «الوصل الممنوع»، ومعظم قصائده الغزلية تجري في هذا المسار: الوصل الممنوع، أو المتعثر، أو الصدود، والحرمان، والأرق، والبروق الخلّبية...

والأغرب أن هناك «دراسات نقدية» أُلحقت بالديوان كتبت حول القصيدة، واحدة لأحد مقدِّمي البرامج الشعبية في تلفزيون الكويت يؤكد صحة ما ادّعى الشاعر، وأخرى للشاعر الكويتي الكبير خليفة الوقيان. وكانت (دراسة) كل منهما كلمات معدودة تؤكد جمع القصيدة بين الفصحى والشعبية، لا غير.

أما الدراسة المُغربة (بضع صفحات) فهي للدكتور أحمد عبد التواب عوض أستاذ الأدب والنقد في جامعة الكويت، بسط فيها القول على رسْله في إحكام الرميضي لصنعتي الشعر الفصيح والشعبيّ، مؤكدًا استخدام بحر الرمل في الشعر العربي منذ طرفة بن العبد حتى اليوم...

لكن الدكتور عوض أصرّ على التمثل بشواهد من الشعر الشعبي على بحر الرمل ليؤكد المؤكَّد ويُبيّن البيّن؛ لأن الأوزان الشعرية هي جمل إيقاعية لا تكاد تختلف فيما بينها، سواء بالشعر النبطي أو الفصيح.

ولا، أرى أن الرميضي (قد أضاف إلى الشعر والشعراء شعرًا محبوكًا متسلسلًا ما يؤكد حِرْفته الشعرية الرائعة) (انظر ص ١٠٤ من الديوان).

لا بل أرى أن الرميضي قد حاول الإضافة والتجديد، فكتب سبعة أبيات في الهوى المتعثّر، فانعكس ذلك على القصيدة التي لم تكن سوى نظم شعري سليم الوزن واللغة والإيقاع العروضي، لكنها خلتْ من كل إبداع... حتى لو جاء فعلًا بشعرٍ نبطي وفصيح، فلن يكون ذلك لا إضافة ولا تجديدًا، لأنه مسبوق، وبصورة أمتع وأسلوب أرشق، لدى شعراء العصور المتأخرة..

خاتمة

ليعذرني سالم الرميضي، وأترابه من الشعراء والمعجبين، والنقاد والمشرفون على تقديم الجوائز الشعرية له ولغيره من الشعراء الشباب، إذا لم أوافقهم الارتياح والإعجاب بشعر الرميضي، فكانت لي وقفات مساءلةٍ وتشريح نقدتُ فيها معظم قصائد الديوان، عارضًا لجوانب التعثر والخلل والركاكة والتكلف التي سادت معانيها وصورها وقوافيها، حاجبةً – بصورة غالبة – رشحات الإبداع وتوقيعات الجمال المخبوء بين السطور والصور الشعرية؟

ومبعث العذر مخالفتي لهم وحرصي على التشريح الأدبي والشعري، ووضع الأمور في نصابها، وكشف الحقائق الجمالية التي غالبًا ما نقرنها بالإعجاب الصوتي المنبري، وملامسة بعض المشاعر الوطنية والعاطفية، دونما نفاذ، إلى ما وراء ذلك...

لو كنتُ مكانهم لما شجّعت الرميضي على نشر الديوان، بل عمدت إلى حرفة الشاعر ومسار شعره وتطلّعاته إلى سلّم المجد والتألّق، فغربلتُ السَّقْط والنثريّ والسطحي من الكلام، تراكيبَ وصورًا، وقوّمت الخلل، وأرشدت إلى السبل التي تحقق التفوق والحضور محرِّضًا على التمرّد والتجديد ومواكبة العصر، من غير إهمالٍ لبدائع التراث الذي لا يكون أدبٌ، ولا شعر، ولا جمال بدون التأثر به والاقتداء به، لا التقليد المباشر – بطرائق المبدعين المتميّزين..

فالرميضي فتى يافع عُمرًا وشعرًا.. لا بأس بالاستماع إليه والإعجاب بصنعته المبكرة، وفتح كل السبل للظهور والتعبير الفتيّ اللافت. أمّا أن ندفعه إلى إصدار ديوان، فذلك ما لا أنصح به، وليعلم القارئ الكريم أنّ صاحب هذه الدراسة، ظل طويلًا ينظم الشعر ويحاول نشره هنا وهناك في الصحف والمجلات، حتى بلغتُ الأربعين حين صدر لي ديواني الأول: «مسافر للحزن والحنين»، ومع ذلك لم يسْلم من النقد والتبخيس أحيانًا، ولم يأخذني العُجْب ولم يُحبطني التبخيس...

المقصود من قولي هذا: التروّي، واكتساب مزيد من التجارب والثقافة، والعزف المتواصل على قيثارة الشعر؛ حتى نستشعر اليقين بأننا أصبحنا نتملك ناصية النظم، والتعبير الشعري المختلف كثيرًا عن النثر وشروحه ووضوحه، ومحاكاته الكلية للحياة الواقعية اليومية، والحقائق العلمية. ولا يعترض عليّ أحد بسؤال: ألا تؤمن بالنبوغ المبكر؟ بلى! لكن ذلك نادر وبنسبة ضئيلة جدًا، وأكثر المبدعين في التاريخ، ظهرتْ بواكير مواهبهم باكرًا، لكنهم انتظروا طويلًا حتى تبلورت هذه المواهب، فصقلوها وسهروا عليها ولم يُحرقوا المراحل؛ لأننا مع أغراسٍ لا بدّ من نضجها الطبيعي واستوائها القويّ الذي يسمح بالزهر وانعقاده ثمرًا يانعًا، ونادرًا ما نرى غرسة في المشاتل قد نبت فيها زهرٌ مثمر. والتمثل بطرفة بن العبد – لدى شعراء الجاهلية – وموزار، في الموسيقى العالمية، وغيرهما القليل جدًا، لا يقاس عليه.. فلْيُعِد الرميضيُّ النظر بحرفته الشعرية، وليبدأ من جديد، مفيدًا مما قلته فيه بتجرّد وإخلاص؛ وليصرف النظر عن كل مديح تشجيعي، وسيجد نفسه – بعد لأي – واحدًا من شعراء الكويت والعربية الكبار.

****

يعقوب عبد العزيز الرُّشَيد
شاعر اتّباعي معاصر

توطئة:

التقيْتُه غير مرة في أثناء انعقاد الدورات الشعرية التي تنظّمها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، في هذا البلد العربي أو ذاك..، شاعرًا وسيمًا متزنًا، على جانب من الحيوية وحسن المشاركة في الأمسيات والمحاورات.. لكنني لا أذكر من شعره أو آداب حديثه شيئًا.. حتى وقع ديوانان له في يدي، ضمّتْهما مكتبتي العامرة في منزلي، فسررت كثيرًا لأنني – منذ ما يقرب من سنتين – قمتُ بإعداد كتاب خاص بالشعر الكويتي المعاصر، وأنجزت الكتاب وأرسلته إلى أصدقاء لي في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الذي أحاله بعد مدة، إلى مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، وقد وافقت هذه الأخيرة وطلبت مني تزويدها بنسخة جديدة للكتاب. فلها كل الشكر والعرفان والتقدير. فانتهزت هذه الفرصة لأضيف إلى فصول الكتاب وشعرائه، فصلًا جديدًا عن الشاعر يعقوب الرشيد..

فانكببتُ على قراءة الديوانين الرُّشَيديَّين: «هاتف الشوق» و«رفيف الجراح» ..الأول صادر عن دار المتنبي/باريس – بيروت ١٩٩٣، والثاني عن دار الأخطل الصغير بلبنان ١٩٩٧.. وارتأيتُ أن أوجّه عنايتي إلى الديوان الثاني لأنه أحدث دواوين الرشيد، ولا تكاد القصائد وموضوعاتها تختلف بشيء يذكر عنها في ديوانه الأول.. وربما في مجمل أعماله الشعرية التي تضمّ خمسة وهي: سواقي الحب/

١٩٧٤، دروب العمر/ ١٩٨٠، غنَّيْتُ في ألمي/ ١٩٩٢، هاتف الشوق/ ١٩٩٣، رفيف الجراح/ ١٩٩٧.

وهو من مواليد الكويت ١٩٢٨. تلقى علومه الأولى في مدارس الكويت، وانتقل إلى لبنان والتحق بالجامعة الأمريكية، ومنها إلى إنكلترا والباكستان، محصّلًا شهادات عليا في التربية وعلم النفس، ليدخل فيما بعد إلى وزارة الخارجية الكويتية وصولًا إلى تمثيل بلاده سفيرًا في كل من الهند والأردن وإنكلترا وتركيا وزائير[1]. توفي الشاعر في ٢٦ حزيران ٢٠٠٧ رحمه الله.

الإطار الشعري العام

يقع ديوان «رفيف الجراح» في ١٧٤ صفحة من القطع الوسط، ويتضمن خمسًا وثلاثين قصيدة، اتخذت جملة محاور أو عناوين عامة: الوطنيات: قصائدها إحدى عشرة، مرثيّات: أربع قصائد، قصائد منوعة: ثماني قصائد.. قصائد حب: اثنتا عشرة قصيدة..

وهو في كل أشعاره التي اطّلعتُ عليها، اتّباعي النظم والأغراض والنسيج الشعري، ويكاد لا يختلف بشيء عن نهج شعرائنا القدامى الذين كانوا تراجمة أمناء لأحداث عصورهم، وتقلبات الأحوال الاجتماعية والذاتية فيه، مع ما كان يختلج في صدورهم من أحاسيس ومشاعر قلبية وحكميّة لم نزل نترسّمها ونردّد أصداءها حتى اليوم.. ذاك هو أيضًا يعقوب الرشيد الذي صوّر لنا كثيرًا من نوازع الوفاء والتعلق والإكرام لوطنه الكويت وأمّته العربية جمعاء.. خاطبهما وأوفى على درجة عالية من الصدق العاطفي والمبادئ القومية التي اجتاحت جيله من المحيط إلى الخليج..

---

(١) معلومات مستقاة من «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» المجلد الخامس، الطبعة الثانية ٢٠٠٢/ ص ص ٦٩٢ – ٦٩٣.

كما كان صادقًا في مختلف مواقفه وأحواله حيال أصدقائه وأقاربه الأحياء والراحلين، وفي كثيرمن المناسبات الوطنية والرسمية.. ولا ننسى لواعج القلب حيال المرأة التي بثّها مكنون مشتهاه وتطلعاته ومكابداته معها، في مشواره الطويل من حياته.

معالم الصنْعة الشعرية

لا بد من الاعتراف السريع بما اعتراني – في بادئ الأمر، وفي نهاية القراءة والتأمل في تضاعيف الديوان – من مشاعر متداخلة بين الرضا العام والتململ البطيء، وصولًا إلى قناعة استقرّت في نفسي، أن يعقوب الرشيد، لم يدخل حرم الحداثة الشعرية، لا في النّسق النظميّ ولا الابتداع الفني..

وأكاد أقول: لولا بعض الرشحات الجمالية التي ضخّتها قريحتُه بين حين لآخر، إنه ناظم شعر أكثر منه مبدع شعر؛ وهذا يعني كثيرًا من المحاكاة والرتابة في حبكته الأدبية، ومعالجاته وبثّه لخواطره وتأملاته..

وكي لا نبقى في التنظير أو التعميم، لا بد من الدخول بهدوء ورويّة إلى عالمه الشعري، لنتبيّن المعالم المرصودة، في سياقها الطبيعي، على شيء من التفصيل.

المنحى الوصفي الإخباري المباشر

هو سمة عامة في كثير من قصائده ومقطّعاته.. ينقل مباشرة ما يتردد في خاطره، إلى القرطاس على شيء من الموازنة العروضية ووحدة القوافي التي كان يأتي بها عن طواعيةٍ أو قسريًا لتحقيق هذه الوحدة:

«يا سَفينًا رفرفَتْ أعلامُها فوق البحارْ
وتهادتْ صوب أهدافٍ بأحلامٍ كبارْ
ومضتْ تمخرُ في اليمّ بأطهارٍ خيارْ

يَجْلبون الخيرَ للأبرار في هذي الديارْ
للكويت العزُّ في دنيا العطاءْ

(ديوان رفيف الجراح/ ص ٣٣ (من قصيدة: «أعلام العز»..)

مطلع إخباري أقرب إلى المباشرة منه إلى التصوير الفني الموحي.. وقس على ذلك معظم المقاطع التي ندر فيها الأداء التصويري، والسموّ الفنّي، وغلب عليها إقحام القوافي الخاوية الدلالة والإيقاع، من مثل: (الأطهار الخيارْ) وبعدها (الديار) وقبلها (الأبرار)..

ونقرأ المقطع الأخير من القصيدة نفسها:

« لا يطول الظلْمُ ما دمنا هنا
نفتدي هذا الحِمى بالمقتنى
فإذا الخلد وأفياء الجنى
في دروب المجد في وهجِ المنى
تتغنّى بأساطين البناءْ

(ص ٣٦)

ما دور «المقتنى» و«المنى» و«الجنى»؟ لا شيء يرشح عنها، سوى ملء السطور بالألفاظ والقوافي التي خلت من مضمونها المتآلف مع السياق، ووقعها الشعري الغنائي، لذلك قلت.. إنه نظم أكثر من شعر، وشتّان بين هذا وذاك:

النظم نوتة موسيقية من ألفاظ تؤدي إلى نسيج صوتي متآلف الأجزاء والتوقيع الأخير.. بينما الشعر وجود آخر غريب الهيئة بديع التأثير، ينبض بالحياة والحركة المتنامية في السمع والنظر على السواء..

إنها القافية التي تؤكد أصالة الشاعر وحضوره الساطع في أذهاننا ووجداننا، فنتلوى وننتشي مستشعرين دماءً جديدة تدفّقت في شراييننا ..

أو تَفضحُ صاحبها فيبدو دخيلًا على حرم الشعر وهيكله، فينبو السمع وتنفر الذائقة الأدبية، ويختلّ التوازن بين الشاعر والمتلقي الذي يشعر بالخيبة، فينكفئ على نفسه أو يخرج عن صمته معلنًا استياءه.

– مثال آخر على خواء القوافي وما قبلها من المعاني والرموز الشعرية، واحتلالها صدارة اللوحة، بمثل النشاز واغتصاب الوجود، ما جاء في قصيدة «سورة الشوق» في آخر الديوان، وهي مؤلفة من ثمانية أبيات، الثلاثة الأولى منها كانت قوافيها مقبولة لأنها استقامت معنى ونغمًا مع سياق الأبيات. ونُصاب بشيء من التململ إزاء باقي القوافي التي أُقحمت إقحامًا ولم تتحد مع عناصر الأبيات:

«هاكِ قلبي، وردِّدي لحنَ شوقي
فأنا في هواكِ أسمو، أجودُ
ودنانُ الهوى تموجُ اشتعالا
من لماكِ فينتشي المعمودُ
أين ثغرُ الحبيب، وهو يُساقي
وجْدَ ثَغري، وينتشي، ويُعيدُ
لحنَ قلبٍ يبوحُ حبًا ويَدْمى
هدْهديهِ فإنه مهدودُ
داعبيه بزورةِ الطيف لمّا
يُقبل الليلُ كي يَحُلَّ السعودُ»
(ص ١٦٢ – ١٦٣)

لم يستقم شيء من معاني الأبيات وسياقها الشعري والإيقاعي، مع قوافيها الخمس: أجودُ/ المعمودُ/ ويُعيد/ مهْدودُ/ السعودُ..

لا بل بدا كل شيء كمن يبحث عن اللؤلؤ في كومة من التبن، أو الطيب في شوك القندول.

وتعسُّر الشعر ههنا وخواؤه لم يقفا عند تكلف القوافي، بل أُضيف إلى ذلك، النمط التركيبيّ اللغوي شبه البدائي، والقائم على إلصاق جملة بأخرى من دون رابط عضوي، وتكرار بعض الألفاظ، (كالهوى) وردت مرتين، و(ينتشي) مرتين، و(الثغر) مرتين و(القلب) و(اللحن) كلٌّ مهما مرتين... كل ذلك ضمن خمسة أبيات متتالية..

وأسأل الشاعر الكريم: كيف (يدْمى قلبٌ انتشى من وجْد الحب؟) وكيف يصبح (مهدودًا) والهَدْهدة سبيل ارتياح شديد؟

● السّرد المباشر والحشو الكثير

أعني بالأول توالي الكلام على المشاعر والمعاني بصورة تراكمية، تُهمَّش فيها حرارة الوجد – إن كان هناك من وجد أو حرارة – وتتبلَّد الخواطر والرؤى؛

ونعني بالحشو، معاني بذاتها بألفاظ مختلفة.. كذلك المشاعر وأطرها اللغوية.. نلمح ذلك في مواضع شتى من الديوان،

مثال ذلك ما جاء في مطلع قصيدة «عصف الكواسر»:

«ماذا أقولُ لِمن سما فوق السَّما
وعلى هضاب النجم غرْتُ مآثرِ؟
ماذا أقول لمن علا فوق العُلا
وجنى ثمار العزّ جنْيَ مفاخر؟..»

(ص ٣٧)

سردٌ مباشر لمعتريات عابرة، وتكرار كلام ومعان بألفاظ مختلفة، إلى جانب التكلف في التجنيس البديعيّ الذي لم يُغْنِ الصورة، بل أكّد الحرص على المجانسة

الصوتية (سما صوب السما) و(علا فوق العلا)، وعلى المجانسة الشعورية التي اتّسم بها البيت الثالث:

إنـي أبَـحْـتُ إلـى الـقـريـض مشاعري

يُـهـدي إلـيـهـم مـا تـبـثّ خـواطـري

(ص ٣٧)

فقد جانس بين (المشاعر) و(الخواطر) ولم يأت بجديد، فكلا المشاعر والخواطر، ذاتية تختلج بها الصدور..

– ونقرأ قصيدة «صخَبُ الرحيل» فنقع فيها على صيغ إخبارية، توالتْ كتوالي تلاشي الموج على الشاطىء – على جَمال وعذوبة التوالي ههنا – ولكن، لا توقيع صوتيًا ولا إيحاءات أو خروجًا يذكر نحو عوالم جديدة..

لا شيء سوى رصف الأشياء وإيرادها المتتابع، كمن يعدُّ على أصابع يده، في زمن اختراق الأجهزة الالكترونية:

هـــزَزْتِ الـشـوقَ فـي وهَـــج الأصـيـلِ

ذرفـــتِ الـدمـعَ فـي صـخَـب الـرحـيـلِ

رفـعـتِ الـــطـــرْف لـلـنـجـم المُـعـلَّـى

خـنـقْـتِ الـوجْـد فـي صـمـتٍ ثـقـيـلِ

ثم بعد ذلك مباشرةً، ينتقل من صيغة الماضي المخاطب المتكررة أربع مرات، ويستأنف سرد صيغة أخرى هي فعل المضارع المتكلم:

«ضـمَـمـتُ الـطـيـف فـي لـيـلـي لـعـلِّـي

أعـــانـــقُ نجـــمَـــهُ قـبـل الأفـــول

أداعـــبُ فـي المـســاء دنـــانَ حـبـي

وأصْـــدى فـي الـصـبـاح وفـي المـقـيـلِ

هذا التوالي لصيغٍ زمانية متعددة، وإن على شيء من التغيير الضمائري، لا يوحي بشاعرية متفتحة، ولا معاناة حارّة تُفتِّق رؤى وأخيلة لطيفة.

– لنصل إلى قصيدة متأخرة بعنوان «لظى الشوق» قوامها اثنا عشر بيتًا، تراصفت فيها عشرون لفظة تكررت الواحدة مرتين أو أكثر، من غير مراجعة أو احتساب لضمور المخزون اللغوي وخواء الذات المنفعلة، ومع ذلك لم يرشح منها شيء أو شعاع واحد لا عن (لظىً) ولا عن (شوق)، وإلا لذابَ كل هذا الحشْو الممل من الكلام المجوج الذي وُئد في بدء ظهوره على الورق، لخلوّه من أي دور له في تأليف هيئة فنيّة متّسقة العناصر والأوصاف..

«غـــرّدي يـا طـيـورُ، شـوقًـا لِـنُـغْـري
بـهـوانـا رؤى الـهـوى والجـمـالِ

[تكرر لفظ الهوى مرتين في البيت الواحد]

واطـرحـي الحـــزنَ فـالـظـلامُ تـوارى
وبـــدا الـفـجـرُ بـاسـمًـا لـلـظـلالِ
فـلـقـد بـــتُّ ســـاهـــرًا أتـلـظّـى
بـهـمـوم الـنـوى وسُـهْـد الخـيـال
عـشـتُ فـي فـورة الـشـجـون أواري
رثَّـــة الحـــزن عـن خـلـيـلٍ وخـــال
أتـــلـــهّـــى بـــــــزورةٍ لخـيـــالٍ
مـن ظـلال المـنـى ودفء الـلـيـالـي
فـــإذا الـلـيـل لا يـجـودُ بـنـجـمٍ
راقـــصٍ لـلـمـنـى جـمـيـل الـتـسـالـي
هـيَّـج الـنَّـوحُ، يـا طـيـورُ، طِـلابـي
لـدِنـان الـهـوى بـفَـيء الـوصـالِ

أنـــا فـــي روضـــةٍ أجـــودُ بـلَـحْـنـي
بـــين أفـيـــائـــه وغـــنْـــج الـــــدلالِ
فـاحـمـلـي، لـلـجـمـالِ، وجْـــدي فإنـي
هـدَّنـي الـبُـعْـدَ عـن جـمـيـل الخـصـالِ
غـــاب عـنـي، ولـــم يـغـبْ عـن خـيـالـي
فـــإذا الـلـيـل كـلـه فـــي اشـتـعـالِ
غـــرِّدي لـلـهـوى، وطـيـري اشـتـيـاقـا
واسـمـحـي لـلـمـنـى تـطـوف بـبـالـي
عـــلَّ قـلـبـي يـــرفُّ حـــول سـنـاهـا
نـــاهـــلاً شـوقـهـا بـغـيـر مَـــلال»

(الديوان/ ص ١٥٣ – ١٥٦)

هلمّوا نراجع ونحصي ما ورد فيه من ألفاظ، تكررت نفسها مرّة ومرّات...

والألفاظ المتكررة – ولا نكاد نستثني واحدة – :

الطيور/ الهوى/ الجمال/ الظلال/ الحزن/ النوى/ الخيال/ الليالي/ المنى/ النوح/ القلب/ الشوق/ النوح/ النجم..

بعضها تكرر مرتين، وبعضٌ ثلاثًا، وبعض أكثر من ذلك، كالليل والليالي، والهوى، والجمال، والخيال.. ونتساءل عن قيمة هذا الشعر الذي شُقِع فيه الكلام شَقْعًا، وتراصفت الألفاظ ثقيلة الخطو، قاتمة التأثير، باحثةً عمّن يفكّ عنها أغلال تعاقبها وشدِّ وثاقها بما يشبه المعاظلة بمعناها القاموسي المباشر.

ونُمعن في التساؤل: هل راجع الرشيد هذه القصيدة مرة واحدة لكي يتخلص من هذه «الآفة» التي تشلّ الإبداع وتخنق شراييه، أو راجعه فيها أحد؟ ولماذا نخصُّ هذه القصيدة؟! كم كان عليه المراجعة والنخل والغربلة، لمعظم قصائده؛ لأنه يتمتع بقريحة سليقيّة مؤاتية، وما كان كذلك شعراؤنا القدامى الذين يتّبع شاعرنا أساليبهم وأغراضهم وقوافيهم!

● في اللغة وتراكيبها وضحالة مخزونها

أمامنا ثلاثة أمور، واحد يتعلق باللغة، والثاني بالتركيب، والثالث بضحالة المعجم اللغوي وقد تشترك في سياق شعري واحد، على شيء من التفاوت. ولديَّ شواهد شتّى...

– من ذلك، قصيدة: «نداء المجد» ألقاها الشاعر في دمشق في رفقة وزير الإعلام الكويتي ١٩٩٢.

تقع القصيدة في ثلاثين بيتًا، ولعلها الأطول بين قصائد الديوان، أنشأها الشاعر على غرار الأناشيد الوطنية الحماسية الفخرية، لكنه نسي أنّ النشيد يجب أن يكون مصفّى العبارة، عذْب الوقع، رشيق التناول.. فغاب عنه ذلك وترك القريحة تفعل ما تشاء دون تدخل أو يقظة ذوقية تذكر، فكثر التكرار لعددٍ من الألفاظ والقوافي ك(خلود، وجدود، والوجود، والحدود،..)

– واضطربت بعض الشطور الشعرية واختل تركيبها لغير علّة وسبب، متطرِّقًا إلى صيغٍ باهتة المعنى، ملتبسة الدلالة، وأحيانًا لا معنى لها:

«خَسِئ البغاةُ بأن ينالوا موطئًا

في أرض أهلي، إنهم كحيادرِ

ثم يقول، في آخر القصيدة:

«لـعَـقَ الأعـــادي جُـرْحـهـم فـتـخـاذلـوا
حـتـى انـثـنـوا مـن عـزْمـنـا المـتـآزرِ
كـالـذئـب إذ تـبـدو عـلـيـه مـجـاعـةٌ
يَـجـثـو بـحـسْـرة خـائـرٍ أو غـادرِ
لا يـسـتـطـيـعُ بـــانْ يُـداهـمَ ضـيْـغـمًـا
أو أن يـكـون مـن الـعـريـن بـظـافـرِ»

(الديوان/ ص ٣٨ و٤٠)

استعان بلفظ (الحيدرة) الذي هو من أسماء الأسد.. وقد ورد التشبيه بأطرافه كما لو كان شاهدًا بلاغيًا نحْويًا.. وأمّا: (عزمنا المتآزر) فلم أجد لها سبيلًا لاستقامة معناها، إذ لا أعرف كيف يتآزر العزم، ومع أي عنصر آخر؟ لأن (التآزر) صيغة مشاركة بين طرفين أو أكثر، ومثل قوله: (بحسْرة خائر أو غادر) إذ كيف يتحسّر الغادر؟.. وفي قوله: (لا يستطيع بأن يداهم..) فقد عدّى الفعل «يستطيع» بالباء وهو يتعدّى مباشرة..

إلى جانب تكرار صورة الذئب التي طالما ردّدها في مناسبات الموت والحزن.. كل ذلك يومئ إلى هذه اللامبالاة في صياغة صنيعه الشعري، وإلى فقر المخزون اللغوي والعروضي، وكان – بقليل من العناية – قادرًا على أن يأتي بأفضل من ذلك بكثير.

– وفي قصيدة «لأجل العيون» ذات التسعة أبيات، تراصفت أفعال المضارع في قسمها الأول ذي الخمسة أبيات، فورد أحد عشر فعلًا مضارعًا متتابعًا من غير نفَس يُذكر وهي على التوالي:

سـتَـحْـلـو الـلـيـالـي ويـحـلـو الـسـهـرْ
وتـحـلـــو الحـــيـــاةُ بـــإشـــراقـــةٍ
ويُـــزهـــر حـتـى مـــــواتُ الـشـجـرْ
ويـــرقـــصُ لـــلـــدفءِ شـاطـي الجـمـال

وتـشـدو الـسـمـاءُ، ويَـهـمـي المطـرْ
وتـخـضـلُّ فـي الجـــذْب كـل الشِّـعـاب
وتـنـفـح كـــلُّ عـطـاش الـــزهـــرْ
وتـســكــرُ بـالحـســن أطـيـارنـا
ويـثْـمـل حـتـى ضـيـاءُ الـقـمـر

(ص ١٤٣ –١٤٤)

كان يمكن الفصل بين مضارع وآخر أو المجيء بمضارعاتٍ تُضارع الحال المختلجة في الصدر، وآثارَ الجمال الباهر للعيون في كل من البصيرة والذائقة...

لكنها (مضارعاتٌ) مُملّة، خلت من البيان الدهشوي الذي طالما أوحت به العيون الجميلة، وما أكثر ما فعلتْ وسحرتْ.. لكأن شاعرنا قد اعتصم من سحرها بعقلانيته المعرفية التي جعلته يُعدِّد الآثار ويسردها سردًا لم يعْبر بها بهْوَ الانبهار الذاتي والخفق القلبيّ البعيد الأصداء.

– ونقرأ قصيدة «محراب الجمال» ذات التسعة عشر بيتًا، فنعثر على تراكيب لغوية ملتوية، لم يسُغْها الذوق والقاعدة اللغوية، وبعضها منبريّ في غير موضعه ومقامه:

«**أهْـفـو لمحـراب الجـمـال وسـحـره**
وجْـدًا، ولـقـد لـفـح الـهـجـيـرُ بُـعـادي»

أول الخطأ: ضمّ (باء) البعاد، والصحيح كسرها... وأما الخطأ الآخر، فهو نسبة الهجير إلى (البُعد).. فما معنى ذلك؟ وكيف ننسب مشاعر مضطرمة إلى زمان غير محسوس ولا معنوي؟

إنه التركيب المسيّب، لا يُعرف مداه، ولا مآله في الذات المتأملة.

«**ودَعـتْـنـي الأطـيـارُ مـن فـنَن الـهـوى**
أقْـــدِمْ فـإنّـا فـي مـكـان صـادي»

دعوة ساذجة لا معنى لها في السياق الوجداني، وفي الهالة التي تحيط بعنوان القصيدة: «محراب الجمال».. خطابٌ منبري دخيل في مقام عاطفيّ انفعالي حارّ..

«ذاك الحبيبُ، ولَيلهُ، وجمالُهُ

وطِرادُهُ في شوقه المتمادي»

جمل مرصوفة من دون غاية، ولا رابط لها لا مع ما قبلها ولا مع ما بعدها. أربعة مبتدآتٍ متتالية، لا خبرًا واحدًا لها... والأغرب، ابتداءُ البيت التالي، بحرف (الفاء) التي لا هي عاطفة ولا استئنافية ولا سببية إلخ..

«فذكرت في ليلي غناء غرامنا

وسمَوْتُ بالأحلام صوب مرادي»

ما محلّ (الفاء) هنا من الإعراب؟ ولماذا أقحمها في السياق، وقد جاءت في أول مقطع جديد من القصيدة؟ ولا حاجة لي بذكر الألفاظ والقوافي المتكررة، أو الباردة، أو المسوقة سوقًا (قمعيًا) إلى آخر الأبيات..

– وأختم هذه الفقرة بمقطَّعة من ستّة أبيات بعنوان: «غنوة السُّمّار» التي أفلتت فيها الكلماتُ وصِيغُها من عقال الرقابة والحساب، فكانت لنا عشرة مصادر لغوية، احتلّت جميعها فواتح الأبيات التي لو طالتْ أكثر من ذلك، لازداد القذف اللغوي (المصدريّ) إلى حد بعيد:

«خفقةَ الآمال في الليل الغريقِ

دَفْقة الأنهار في الفجّ العميقِ

رجعةَ الآهاتِ في كأس الهنا

روعةَ الأسرار في اليمِّ العتيقِ

غنْوةَ السّمار في دفء اللقا

رعْشةَ الأشواق في الروض الوريقِ

زهـــرة الأدواح فـــي رأد الـضـحـى
نـسْـمـةَ الآصـــال والـصـبـح الـرفـيـق
ثـــرّة الأشـــــــواقِ، إنـــي هـهـنـا
أشـــربُ الـكـاسـات فـي هـــمٍّ وضـيـقِ
رفّـــة الأحـــــلام فـــي لـيـل المـنـى
أشْـعـلـيـهـا لـي مـنـــاراتِ الـطـريـق»

(الديوان ص ١٥٩ – ١٦٠)

ستّة أبيات وعشرة أشطر، كلها فواتح لمنادى واحد، لم يأت له بجواب واحد يُروي لهفة القارئ الذي يلهث وراء الشاعر مستبينًا منه القصد والغاية..

وهل يكفي قوله في صدر البيت الخامس: «إني ههنا أشرب..»؟ وهل كانت الغاية واللهف والسيلُ العارم من مناديات هذه المقطّعة، إخبار المنادى المرأة، بأنه يشرب الخمرة ويُنادم نفسه بهمٍّ وضيق؟

أضف إلى ذلك، التقسيم الهندسي لشطور الأبيات التي جرت جميعها على نسق وحد: مضاف/ منادى، ومضاف إليه (كلها على زنة فَعْلات) أو (أفعال) لم يحد عنها ولم يُنوِّع، فكانت رتابةً على رتابة..

وهل يُلام القارئ الناقد مثلي، على الشكوى من هذه التشكيلات النظمية التي يفقد الشعر معها كل معنى أو قيمة فنيّة موسيقية اللهم إلاّ التقطيع الصوتي الخالي الوفاض؟

● الرشحات الجميلة

لئن توقفتُ طويلًا عند الجانب المتعسِّر من النظم ووجوهه، فلأنه كان الطاغي على صنعة يعقوب الرشيد، في مختلف قصائده وأشعاره التي توافرت لديّ، ولا أظنّ الباقي الغائب عني، مختلفًا في شيء يذكر..

لكن ديوان «رفيف الجراح» لم يخلْ من طيوب زاكية، فاحتْ من غير قصيدة، وغير مقطع شعري، استوقفتني، فأوليتُها ما تستحق من التنويه، وإن كانت بعامة مما يُريح الخاطر وتهشُّ لنا الذائقة، من غير أن يصل إلى مرحلة البَهْر والدهشة الإبداعية..

هذا الجانب الجمالي النسبيّ، أشار إليه الشاعر اللبناني جورج شكّور في معرض تقديمه لديوانه المذكور، فتوقف عند جملة أبيات وصور شعرية مميّزة، وهو على حق.. لكنه بالغ بعض الشيء في الإشادة والإعجاب، ربما لمنحىً ذوقي لياقيّ اقتضته مناسبة التقديم للديوان التي يُستحب فيها رقة النظرة النقدية وتسليط الأضواء على الجوانب المشرقة من الكتاب المقدّم...

– تُعدُّ قصيدة «أمّتي» التي افتتح بها الديوان، من أفضل قصائد الشاعر سبكًا، وصياغةً، ورمزية وطنية صادقة. وأجود ما جاء فيها، الأبيات الأربعة الأخيرة منها:

«هـذا فـؤادي قـد بـسطتُ لـه الـهـوى
كـي يَـحْـطـم الـلـؤمَ الخـبـيـث الأسـودا
مُـدّوا إلـيَّ أكـفّـكـم نـسـعـى إلـى
هـام الـفَـخـارِ، ونـبـتـنـيـه مـجـدّدا
فـالحـبُّ يـبـقـى لـلـعـروبـة رايـةً
والمـوتُ فـي سـاح الـفـداء، الأخْـلـدا
بـالحـب نـبْـنـي نـسـتـظـلُّ صُـروحَـهـا
بـالخُـلْـف نـهـدم كـلّ أمـجـاد الـفـدا»

(الديوان ص ٣٠ – ٣١)

أبيات سلسة، صافية الجرس، نقيّة النسيج والغاية، وبخاصة البيتين الأخيرين، فهما في كفّة، والباقي متكلف القوافي التي أقحم بعضها إقحامًا، فبدت جافة الدلالة، فاترة الوقع.

لكنّ بيتًا واحدًا تجاوز به الشاعر المدى الوصفيّ والتعبيريّ، ليدخل في فضاء إيحائي بعيد التأثير:

«فالمجدُ ولّى عازفًا مذْ أُرْعدا
لِيَحُطَّ حول بيارقٍ قد لامستْ
تلك النجومَ، وطاولتْ ذاك المدى»

(الديوان ص ٢٨)

– ومن قصائده المؤاتية قريحةً وسبْكًا شعريًا مؤثرًا: «حبُّ الكويت»، وهي كناية عن سبعة أبيات صاغها الرشيد على توقيعات قلبه الكويتي العامر بالحنين والاعتزاز الوطني الصرف:

«جَدِّدْ على حُبِّ الكويت وفاءا
والْبَسْ من الودِّ القديم رداءا
فالحبُّ أصبح في الظلام مشاعلا
والشوقُ أضحى للعُلا أصداءا
لا تحسبَنَّ إذا الظلامُ تناوحتْ
فيه الذئابُ سيغتدي أضواءا
أو أنّ فجْر الحب في شاطي الهنا
يُمحى ويُمسي دُرُّهُ حصباءَ..»

(الديوان ص ٤٩ – ٥٠)

قصيدة متهادية الخُطا والإيقاع، متّئدة المشاعر.. على قدر من التناغم ما بين المعاني والمقام الموسيقي..

ذلك هو الحب المختلج في الصدور، وتلك هي المشاعر الوطنية الرفيعة!

ومثلها قصيدة «الشهيد» ذات العشرة أبيات، العابقة بشذا الوفاء لشهداء الوطن وصفوة رجالاته..

«يا مَجْدُ، هلِّل للشهيدِ وحَيِّهِ
وأقِمْ له فوق الفراقد شانا
... أبدًا نعيشُ بحكمةٍ ودرايةٍ
نسْمو إلى فلك السِّماك مكانا
... إنّا عشقنا الموت في سُوح الفدا
حتى هزَمْنا الهمّ والأشجانا

(الديوان ص ٥١ – ٥٣)

– ومن قصيدة له في مدح خادم الحرمين الشريفين، هذان البيتان المعبِّران:

... فرياضُكم تهفو إلى أشعارنا
ورياضُنا لَهَفٌ إلى الألحانِ
فاقْبَلْ من الأشعار نفحةَ عاطرٍ
طابتْ كنَفْح الأرْز في لبنانِ

(الديوان ص ٦٣)

– وله من جمال الحكم والتأملات الاعتبارية، هذان البيتان المُصفَّيان من كل عوائق الوزن والتكلف القافيّ (نسبة إلى القافية – إذا صحّ ذلك)

«الناسُ معْ صاحب الدنيا وبهْجتها
كالنحل بين ثنايا الروضِ والشَّجَرِ
إنْ جفَّ طارتْ إلى روضٍ يُغايرهُ
بالدفْء والعشب والأفياء والثمرِ

(الديوان ص ١٠٥)

كم هو رائق، عذبٌ سلْسبيليٌّ، هذا الكلام؟ .. كم يَسْعد القارئُ لو أكثر منه شاعرنا في ديوانه، لتخلص من التكرار والحشو والتكلف والتقليدية المملة التي حوَّمتْ في فضاء ديوانه..

– وأصل إلى القصيدة/ عنوان الديوان، التي فاقت كل القصائد أنسًا وطلاوة ورقة، ومؤاتاة قريحةٍ: «رفيف الجراح».

تقع القصيدة في أربعة عشر بيتًا من الكامل، يخاطب فيها امرأة دعته – وهو في منحدر العمر – إلى خوض تجربة الحب معها.. فكان تداعٍ من المشاعر المغتبطة والمنقبضة التي اعترته،موقظة فيه روح الحياة الآذنة بالرحيل، والترجّح بين الاستجابة والاستهابة: كلتاهما تؤرقه وتقلّبه على جمر المصير المجهول:

«أدَعَـوْتِـنـي لـلـحـب فـي عـرس المُـنـى
والـعـمـرُ يُـوغِـلُ فـي ظـلام عِـثـاري؟
والـلـهـفـةُ الـكـبـرى يُـغـالـبـهـا الأسـى
مـا عـاد لـي شـمـسـي ولا أقـمـاري
ورفـيـف جـرحـي نـازفٌ مـتـكـبِّـرٌ
يـأبـى الخـنـوع لـيَـخـتـبـي بـسـتـارِ
هـذا حـفـيـف الـشـوق فـي ظُـلـمِ الضنى
هـل، بـعـدُ، لـي عـزفٌ عـلـى أوتـاري؟
... والـروضـة المـعـطـارُ جـفَّ نـديُّـهـا
والـيَـمُّ يُـخـفـي دُرَّهُ بمَـحـارِ»

(الديوان ص ١٥٩ – ١٦٠)

إلى أن يقول، وفي القول آهات تحسُّر لا يُشبهها إلاّ تكسُّر الموج على الشطآن، ونفثُ المصدور دمًا عوضًا عن الهواء النقيّ، لكنه في النهاية، سبيلُ ارتياح، ودفعُ غيْم التصدع، إلى انقشاع ولو مؤقت:

«رُدِّي إليَّ من الليالي دفئها
حتى أواري سورة الأكدار
وأصوغ في دنيا الهيام قصيدةً
تشدو لفجر الحبّ،كالأطيار»

(الديوان ص ١٥٩ – ١٦٠)

لعلها القصيدة الأولى والوحيدة، التي دغدغت فيَّ المشاعر.. فأيقظت الرؤى المخبوءة في عباءة العمر الزاحف كموج البحر، إلى الهرم والشيخوخة..

إنها مشاعر صادقة لا مندوحة منها.. والشعور فيها مختلجٌ يترنّح ممّا يومئ إليه شعر القصيدة، ويطبعُ فينا حقيقة الوجود وعِبَر الأيام والليالي.

وبذلك وُفِّق الشاعر بعنوان ديوانه، يسمُ فيه مجموعته الشعرية. إنها فعلًا رفرفةُ أجنحةٍ، ولكن نحو اختلاج الروح أكثر منه إلى القفز والطيران، على الرغم من دعوته الحبيبة إلى إعادته إلى مَيَعان الصبا والشباب، وأنّى له ذلك؟!

وأخيرًا

لا بد من الإجابة عن بعض الأسئلة التي يطرحها القارئ:

أين يمكن أن نضع يعقوب الرشيد في سلّم الشعر والأدب؟

وكيف نوفّق بين الكمّ الكبير من العثرات، والتواءات اللغة وهُجْنة النّظم المتكلّف في حيّز كبير من شعره ... وبين الجوانب الجَمالية المضيئة التي ختمتُ بها دراستي؟

ولماذا أخّرتَ الإشارة أو اللفتة الجمالية، إلى نهاية الكلام، ولم تبدأ بها تلطّفًا واستحبابًا؟

أسئلة كثيرة، قد لا أوفّق في الإجابة الدقيقة عليها.. إلاّ أنني أتقبل كل سؤال وحتى نقدٍ يخالفني شكلًا ومضمونًا، لأن الأحكام النقدية في الأدب، لا يمكن أن تكون مبْرمة مهما علا شأن صاحبها في عالم الأدب والنقد، فالأدب – بعامة – صناعة ذوقية ذاتية لها أبعادها ومقاييسها وأطرها... كل ما يصح قوله في هذا الإطار، في الغالب، آراء وأحكام ذوقية نسبيّة، فيما عدا الخروج عن جادة أصول التعبير والكتابة ووجوهها المعتمدة.

إن يعقوب الرشيد، رحمه الله، شاعر له حضوره في الساحة الشعرية الكويتية والعربية، جرت قصائده وأشعاره مجرى كثيرمن شعراء العرب القدماء الذين تفاوتت مقاماتهم ومساحات الدويّ والحضور.. فكان منهم الشهيرُ، المحلِّق، الذائع الصيت الذي سارت أشعاره في الأصقاع والأزمنة، والمغمورُ الذي غابت عنه الأضواء ولم يبق منه إلا الاسم المتواضع، وبعض آثاره الشعرية التي حفظتْها كتبُ التراجم والمصنفات، على سبيل الإيفاء الموضوعي والمسح التاريخي..

وأرى أن شاعرنا الرشيد، هو أقرب إلى الرعيل الشعري القديم منه إلى عصره وحاضره، على الرغم من أنه عاش حياة زاخرة بالتطور والتغيرات، ولعله واحد من قلّةٍ من الشعراء العرب الذين ساحوا شرقًا وغربًا من خلال سفارته هنا وهناك في عدد من البلدان.. فمعظم السفراء الشعراء الآخرين، ملأوا زمانهم و(شاشات) النقد والإعلام إشادة وحضورًا، نذكر منهم العمالقة: عمر أبو ريشة، ونزار قباني، وحسن عبدالله القرشي، وغازي القصيبي.. شذّ عنهم شاعرنا، ولم يحالفه الزمن الشعري، ولا أجد جوابًا عن سبب هذا الاختلاف الشديد بينه وبينهم.

أما لماذا أخّرتُ اللفتة الجمالية، فلأني رغبتُ في ترك الصدى الإيجابي مضيئًا في الذاكرة، وجرى العُرْف النقدي، أن يُبْدأ بالمضيء مدخلًا طيبًا..

وأما التوفيق بين الكمّ الشعري الغالب، من الهشاشة الإبداعية، والجودة وفضاء الارتياح اللذين انتهيتُ إليهما، فأمور ممكنة لأن غايةالدرس النقدي هي في الأصل تبيان القبيح الهابط في الأثر الأدبي، من الحسن البديع.. وهوما قمتُ به،

ولم يكن نقدي ههنا، لا محاكمة ولا تقويمًا أكاديميًا – مع جوازه تمامًا كمناقشات الأطاريح الجامعية وغيرها – بقدر ما كان مراجعة موضوعية محايدة لا تعرف المحاباة والمسايرة؛ لأن مثل ذلك هو الذين يجعل بعض الكتاب والشعراء يغْترّون وتنتفخ صدورهم على ما عداهم من أهل الصنعة الأدبية، ولا سيما إذا كانوا في مقامات سياسية واجتماعية نافذة..

وتكون المسؤولية عندئذٍ على النقاد المقتدرين الأكفياء، الذين عزفوا عن القيام بدورهم التاريخي.. فلنتحرَّ الحقيقة الأدبية ونُبْرز البؤر الجمالية إلى جانب البؤر المعتمة، ونسلّط الأضواء بجرأة وأمانة، وليكن ما يكون، لأنّ راحة الضمير أغلى من أي ثمن أو اعتبار!!

ذاك ما دأبتُ عليه طوال ممارساتي في الدرس والنقد والتحليل..

وفّقني الله إلى ما ذهبتُ إليه هنا وهناك من نقداتي ودراساتي، وجنّبني الزلل والشطط والمحاباة، أو الإسراف والتطرُّف في سوق الأحكام والآراء..

****

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصادر (وفقًا لتسلسل ورودها في الكتاب)

١. القرآن الكريم

الأعمال الشعرية:

٢. ربما كان يُشْبهني، إبراهيم حامد الخالدي، الكويت، ٢٠١٢/ ١٤٣٣هـ

٣. الإنسان الصغير، د. نجمة إدريس، الكويت، ١٩٩٨.

٤. قصائد للزمن المهاجر، ياسين الأيوبي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣.

٥. امرأة الشعر، غنيمة زيد الحرب، عالم المعرفة، العدد ٣٩٣، الكويت، أكتوبر، ٢٠١٢.

٦. بوح البوادي، عبد العزيز سعود البابطين. القاهرة ١٩٩٦.

٧. ديوان جميل. تحقيق د. حسين نصار. مكتبة مصر، ط٢، القاهرة، ١٩٦٧.

٨. ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، لا تاريخ.

٩. الآتية كغدٍ مألوف، نشْمي مهنّا. دار مَسْعى، الكويت، ٢٠١٢.

١٠. عشق، حمّود الشايجي. الدار العربية للعلوم وناشرون. بيروت ٢٠١٢.

١١. بريق الماس، سالم خالد الرميضي. الكويت ٢٠١١.

١٢. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٠.

ب - المراجع (وفقًا لتسلسل ورودها في الكتاب)

١٣. دليل الأدباء المعاصرين في الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠١٢.

١٤. مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات (الرمزية) د. ياسين الأيوبي، طبعة ثانية، دار الشمال، طرابلس – لبنان، ١٩٩٨.

١٥. شعراء وأدباء معاصرون، د. عبد الحميد جيدة. دار العلوم العربية، بيروت، ١٩٩٨.

١٦. في محراب الكلمة: (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ١٩٩٩.

١٧. الحركة الأدبية في الكويت. ندوة علمية تكريمية دولية، خاصة بالشاعر الكويتي عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، كانون الأول – ديسمبر ٢٠٠٦.

١٨. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي. دار العلم للملايين طبعة ثانية، بيروت ١٩٧٦.

١٩. نهاية الأرب في أنساب العرب، لأبي العباس القلقشندي، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، طبعة ثانية، بيروت، ١٩٨٠.

٢٠. كوامن الفن والإبداع في تراثنا الأدبي، د. ياسين الأيوبي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٧.

٢١. مكاشفات ذوقية في نقد الأدب العربي الحديث. د. ياسين الأيوبي، رشاد برسّ، بيروت، ٢٠١٠.

٢٢. هاتف الشوق، ١٩٩٣.

٢٣. رفيف الجراح، ١٩٩٧.

٢٤. جريدة «أخبار الأدب»، العدد ٧٧٤، القاهرة، ١١ أيار ٢٠٠٨.

✱✱✱✱

الدكتور ياسين الأيوبي

(سطور في سيرته العلمية والذاتية)

- أديب لبناني، وباحث أكاديمي، وشاعر... ولد في بلدة الهري/ قضاء البترون/ لبنان الشمالي ٢٥ أيار ١٩٣٧
- تلقى علومه الأولى في بلدته الهري.. ثم انتقل إلى طرابلس وتابع دراسته الابتدائية والتكميلية.
- ثم التحق بدار المعلمين والمعلمات في بيروت ليتخرّج صيف ١٩٥٩ حاملًا الشهادة التعليمية، وشهادتي البكالوريا اللبنانية بقسميها..
- تابع دراسته الجامعية وانتسب إلى كلية الآداب في الجامعة اللبنانية، ومعهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف، ليتخرّج في الجامعة الأولى مجازًا في اللغة العربية وآدابها سنة ١٩٦٥، وحائزًا في الثانية على دبلوم دراسات عليا (ماجستير) في الأدب العربي بموضوعة: صفي الدين الحلّي: قطب شعراء العصرين المغولي والمملوكي، وذلك سنة ١٩٦٩.
- ١٩٧٠ انتسب إلى جامعة السوربون وحاز على شهادة الدكتوراه (الحلقة الثالثة) في اللغة العربية وآدابها بموضوعة: معجم الشعراء في «لسان العرب» لابن منظور سنة ١٩٧٥.
- وفي سنة ١٩٩٠ ناقش في الجامعة اللبنانية أطروحة دكتوراه دولة، بموضوعة: الشعر السعودي الحديث في الميزان: (حسن عبد الله القرشي، نموذجًا).
- مارس التدريس في جميع السنوات والمراحل وخاصة اللغة العربية وآدابها بدءًا بالسنة الأولى (ابتدائي) خريف ١٩٥٩، حتى آخر سنوات الإجازة والدبلوم العليا، في لبنان والعراق، أي حوالى اثنتين وأربعين سنة. [وكان خلال هذه المراحل يكتب البحوث والمقالات ويضع الكتب، ويحقق التراث الأدبي واللغوي، وينظم الشعر، ويشارك في الندوات والمهرجانات، والمؤتمرات، ولجان التحكيم في الإبداع الشعري، إلى جانب انخراطه في الهيئات والمجالس والاتحادات الأدبية، داخل لبنان وخارجه؛ وقد صدر له حتى الآن ما يزيد على السبعين كتابًا أو عنوانًا، ما بين جزء واحد وخمسة أجزاء لبعض الكتب.. ومنها:
- معجم الشعراء في لسان العرب (٣ طبعات) بيروت ١٩٨١ و١٩٨٣ و١٩٨٧.

- مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات جزءان كبيران ١٩٨٤ و١٩٨٧ (طبعتان).
- فصول في نقد الشعر العربي الحديث. دمشق ١٩٨٩.
- آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي. طرابلس/ لبنان ١٩٩٥.
- في محراب الكلمة (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر). بيروت ١٩٩٩.
- البلاغة العربية وأساليب الكتابة ١٩٩٨.
- دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني.. بيروت ٢٠٠٠.
- شرح الواحدي لديوان المتنبي.. (٥ مجلدات) بيروت ٢٠٠٠.
- روضات الجنان في «الجامع لأحكام القرآن» للقرطبي (٣ مجلدات). بيروت ٢٠٠٦.
- مهمشون مبدعون في تراثنا الشعري بيروت ٢٠٠٩.
- شعراء لبنان في النصف الثاني من القرن العشرين (٢٤٠٠ ص) ٣ مجلدات، رشاد برس/ بيروت ٢٠١٣.

وله سبعة مجاميع شعرية:

- أولها: مسافر للحزن والحنين. صيدا – بيروت ١٩٧٧.
- وآخرها نار الفصول/ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ٢٠١٠
- يليه مجموعة: «نَعْماء السكينة» الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق ٢٠١٢
- رأس تحرير مجلة قطوف، التي أصدرها منتدى طرابلس الشعري، صدر منها ثمانية أعداد (٢٠٠٤ – ٢٠١٠).
- نوقشت حوله رسالة ماجستير في الجامعة اللبنانية، في ١٩ شباط ٢٠٠٧ بعنوان: ثلاثية الحب والحزن والحنين في شعر الأوديبيّ: ياسين الأيوبيّ، بإشراف الدكتور خريستو نجم.
- وهو الآن عضو مجلس أمناء المجمع الثقافي منذ سنة ١٩٩٩.
- إلى جانب عضويته في اتحاد الكتاب اللبنانيين منذ ١٩٧١، واتحاد الكتّاب العرب بدمشق منذ ١٩٨١.

****

المحتوى

- التصدير: أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- مقدمة: د. ياسين الأيوبي ٥
- **إبراهيم حامد الخالدي** ٧
- شاعر كويتي حداثي أصيل ٧
- آفاق الحداثة الشعرية في الديوان ٨
- انتماء الشاعر الحداثي المبكّر ٨
- الغموض الفنّي الموحي ١٤
- القريحة المؤاتية وانسياب الرؤى ١٦
- المجاز الرمزي البليغ ٢٢
- تجارب معمّدة بالأصالة والإخلاص الفنّي ٢٣
- هَنات هيِّنات.. ومساءلات نقدية ٢٧
  - أ – في الهنات ٢٧
  - ب – في المساءلات النقدية ٢٨
- جوانب شتى من شعر منثور ٤١
- في النَّسَق التقليدي التقريري في شعره العمودي ٤٤
- توصية وخاتمة ٥١
- **نجمة إدريس** ٥٣
- في منحاها الإنساني/ الوجداني ورهافتها حيال الأشياء ٥٣
  - أ – النزعة الإنسانية ٥٤

ب – استحضار زمن العشق ٦٤
ج – بدائع الصنعة الشعرية ٦٧
د – وجوه التعثر والاضطراب (نقد أسلوبي عام) ٨٣
– في النثرية والتقريرية المباشرة ٨٣
– في طراوة التجربة ٨٦
– صور كالحة وخيبة آمال شعرية ٨٧
– رعونة العنوان ٨٨
– سمة التكرار واجترار الصيغ والتراكيب ٨٩
– الإطار الرؤيوي المهوّم ٩٠
– العثرات اللغوية والعروضيّة ٩٥
– خاتمة سريعة ٩٨
– **غنيمة زيد الحرب** ١٠١
– في ديوانها: «امرأة الشعر» ١٠١
– منحى رمزاني وارتحال ما ورائي ١٠١
– سطور في سيرتها العلمية ومنحاها الشعري ١٠١
أولًا: في المذاق الرمزاني (الإيحاء) ١٠٣
ثانيًا: وجوه السّفر والارتحال ١٠٦
ثالثًا: ملامح الدهشة والإبداع ١١١
رابعًا: قطائف حِكَميَّة وخواطر وجدانية ١١٩
خامسًا: عثرات لا تذكر ١٢٢
– خاتمة ١٢٦

- **عبد العزيز سعود البابطين** ١٢٧
أولًا: سحابة عطر في سيرة رجل ١٢٧
ثانيًا: المنحى العذري في ديوان بوح البوادي ١٣٠
سطور أولى في سيرة حياة الشاعر ١٣٠
- معالم الحب العذري وعناصره الشعرية في ديوان البابطين ١٣٤
- معاناة الشاعر وتنويعات تجربته الشعورية ١٣٩
- استعادة الماضي ونشوة الذكرى ١٤١
- لغة الحب ومفرداته العذرية ١٤٥
- **نشْمي مهنّا** ١٥١
- مدخل رصديّ عام ١٥١
- تصورات وأخيلة غريبة (نسق رمزانيّ) ١٥٢
- التهويم الشعري والمعادلات الرياضية ١٥٧
- الشعر الحلزوني ١٦٤
- ملامح رضا واتّساق ١٧١
- **حمّود الشايجي:** ١٧٥
- العاشق الملتاث ١٧٥
- نظرة عامة جامعة ١٧٥
أ - المنحى الصوفي ١٧٧
ب - في الخليط، والتهويم، والضياع ١٨٣
- وقفة مراجعة حيال نسق المؤلف التهويمي ١٩٢
ج - المنحى الجمالي الإبداعي ١٩٥
د - جمال خُلّبي تزويقيّ وخواء فكري ١٩٧

- **سالم خالد الرميضيّ** ٢٠١
- شاعر البريق الخُلّبي ٢٠١
- إلماحة عامة ٢٠١
- تفاصيل ما ألمحت إليه في إلماحتي الأولى عبر القصائد الآتية: ٢٠٢
- «البُرد القشيب في مدح الحبيب» ٢٠٢
- «قطرات دمعك» ٢٠٤
- «دمعة الشعر» ٢٠٥
- «ذكريات راسخة» ٢٠٦
- «سقف العلا» ٢٠٧
- «انصهار قلب» ٢٠٧
- «قيد الحب» ٢٠٨
- «ثرثارة الصمت» ٢٠٩
- «قيثارة الشجن» ٢١٢
- «لسان الحب» ٢١٢
- «نسائم دمشق» ٢١٣
- «ألحان الشجا» ٢١٤
- «سوق الكوت» ٢١٤
- «ليل الطّلاب» ٢١٥
- «الياسمين» ٢١٦
- «ماء العين» ٢١٧
- «تساؤلات عشقية» ٢١٧
- «انعكاس الضوء» ٢١٨

- «أنا والشعراء» ٢٢٠
- «نغمة الكروان» ٢٢٠
- «نبضات إيمانية» ٢٢٢
- «الوصل الممنوع» ٢٢٣
- خاتمة ٢٢٥
- **يعقوب عبدالعزيز الرشيد** **٢٢٧**
- توطئة ٢٢٧
- الإطار الشعري العام ٢٢٨
- معالم الصنعة الشعرية ٢٢٩
- المنحى الوصفي الإخباري المباشر ٢٢٩
- السرد المباشر والحشو الكثير ٢٣٢
- في اللغة وتراكيبها وضحالة مخزونها ٢٣٦
- الرشحات الجميلة ٢٤٠
- قائمة المصادر والمراجع ٢٤٨
- السيرة العلمية المختصرة، للمؤلف ٢٥٠
- المحتوى ٢٥٢

****