كتاب المعرفة الشهري
(84)

أصداء البحر والأيام

قراءات
في شعر الخليج العربي

تأليف
د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة
أ. محمد ياسين صالح
وزير الثقافة

المدير المسؤول
د. شهلة سيّدعيسى

رئيس التحرير
د. محمود حمود

أمين التحرير
رنا عيسى

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

التصميم والإخراج
عبد العزيز محمد

التدقيق اللغوي
أماني ذبيان

التنضيد
ابتسام عيسى

تقديم

وزير الثقافة
محمد ياسين صالح

الشعر الخليجي، بما يختزنه من تاريخ طويل وثقافة غنية، واحد من روافد الأدب العربي، التي تميزت بالقدرة على التعبير عن هموم المجتمع وتقاليده بلغة سحرية تنبض بالحياة وتجمع بين التعقيد والبساطة والعمق والإبحار في تجارب الحداثة من حيث الشكل والموضوعات. لكن ما قد يغيب عن كثيرين هو ذلك الرابط الوثيق الذي يجمع هذا الشعر مع مدارس أخرى عرفها الشعر العربي، ولا سيّما تلك التي نشأت في قلب بلاد الشام.

إنّ تأثير الشعر الشآمي على الشعر الخليجي، والعكس، لا يمكن فهمه في إطار عزلة جغرافية أو تاريخية، بل هو نتيجة تداخل ثقافي وحضاري طويل الأمد، تعزز بالتفاعل ومرور الزمن، من خلال العلاقات الاجتماعية والثقافية بين المناطق العربية المختلفة. فمن خلال هذه النظرة، نغوص في العلاقة المعقدة التي شكّلت الشعر في مناطق الخليج وسوريا وبلاد العرب قاطبة، وكيف أن الشعرية العربية -وإن كانت متعددة المشارب- ذات حركة تغيير واحدة، بتمردها وعملها على اللغة والمعاني. فاللغة العربية كانت الجسر الذي وصل بين هذه التجارب، والتراث الواحد المشترك كان جذراً لشبكة من التأثيرات المتبادلة التي أثرت في جميع الأجيال.

وفي هذا السياق، لا يمكن إغفال الأثر الكبير لشعراء الخليج، بما يمثلونه من قيم راسخة وأصالة عربية، على تطور الشعر العربي بشكل عام، وحفظ مضامينه وأفكاره ولغته. فقد كانت دول الخليج حاضنة لعدد من أبرز شعراء العصر الحديث الذين اختلطت أعمالهم بالروح الخليجية، واشتركوا مع شعراء الخليج في مختبرات أدبية واحدة.

شعر الخليج العربي بكل صوره اللغوية الحية، ومخياله الخاص، هو أحد أوعية الثقافة العربية، وركن أساسي من أركان صورة التراث الأدبي العربي التي قدّمناها إلى العالم.

هذا الكتاب يعرض التجارب الشعرية الخليجية البارزة، ويتناول العلاقة بين الشعر والشارع، ويسلط الضوء على كيفية بناء جسور قوية تسهم في تشكيل هوية الشعر العربي المعاصر، من خلال دراسة دقيقة لأبرز الموضوعات الشعرية المشتركة، والتقنيات الأدبية المتبادلة بين الشعراء.

نتطلّع من خلال هذه الصفحات إلى تقديم رحلة ثقافية وأدبية تسلط الضوء على غنى هذا التراث المشترك الذي يعكس التنوع والوحدة في الوقت نفسه.

بقي أن نشير إلى أن الشعر العربي سيبقى ديوان العرب وسجلّهم المشرّف، الذي نشأ في عصر الجاهلية واستمر بالتطور عبر العصور. ويمتد هذا الأمر إلى البنية اللغوية والاشتقاق والأسلوب. فقد حمل الشعراء العرب ومن بينهم شعراء الخليج، منذ بداية نشوء هذا الفن، القيم والمفردات نفسها التي تميزت بها القصائد القديمة.

قصائد هذا الكتاب صُنعت في جزيرة العرب، حيث دارت أحداث التاريخ الأدبي العربي القديم، وكان لشعراء الخليج والعرب فرصة ملامسة الأماكن التي كانت مسرح أحداث المعلقات وما تلاها من القصائد العربية، وفوق ذلك كانت لديهم إمكانية وصف تجربة دخول عصر الحداثة والتمدّن والنهضة الكبرى.

ستجد في قصائد شعراء الخليج بوصلة تؤشر إلى التكيف مع الظروف الاجتماعية والثقافية المتحولة، ونتعلم منهم كيف خاضوا هذا المسار دون رهبة أو تردّد، فكانوا حلقة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين التراث والحداثة والحياة اليومية التي عاشها الناس.

الشعر العربي سِفرٌ كبير يستحق التقدير، وسنواصل في وزارة الثقافة دراسته وتحليله والعناية به ليظلّ أنموذجاً لشعر نابض بالحياة، يتواصل مع الأجيال، عابراً لكل الحدود والأزمنة.

وأيّاً يكن فإن الشعر حامل المآثر ومرآة الأيام، إذ تمتزج في أبياته قصص البطولات والتضحيات، وتوثيق اللحظات التاريخية التي شكلت مصير الشعوب. منذ العصور القديمة، كان الشعر ديواناً للأحداث، يُخلّد من خلاله الشعراء كل لحظة فارقة في حياة الأمة، من انتصاراتها وهزائمها، إلى أفراحها وأتراحها. أكثر من ذلك، كان الشعر مرسخاً للمنظومة الأخلاقية للمجتمع، حيث يعكس القيم والمبادئ التي تلتزم بها الشعوب، كالكرم والشجاعة والوفاء.

يعزّز الشعر الهوية الثقافية ويسهم في نقل التقاليد والأعراف من جيل إلى جيل، ليظلّ شاهداً حيّاً على المبادئ التي تأسّست عليها المجتمعات، ويظلّ مصدر إلهام للأجيال المقبلة لتواصل السير على نهج الفضيلة.

مقدمة

هـذه مجموعة من الدراسـاتِ النقدية تتناول أشـعاراً في أرجاء الخليج العربـي، وكانت تتوالى فيما يزيد على عقدين ضمن سلسلة سَعَتْ إلى عرض لمحـات من إبـداع الشعراء في الوطن العربي الكبـير، وذلك من أقصى بلاد المغارب إلى جنوب الجزيرة العربية، ومروراً بالشام والعراق؛ وأرض الكنانة وامتـداد وادي النيل، ونُشِرَ معظم هذه الدراسـات في مجلة الكويت، ومجلة رابطـة الأدباء بالكويـت: البيان؛ ومجلة العربي، وقد أضفـتُ إليها في الأيام القريبة صفحات تستوفي جوانب في هذا الإطار.

لم يكـن الاستقصاء للشعراء ممكناً، ولم أقصد إلى مفاضلات وإعطاء مواقـع ومراتب لمن يطلقون الأعمال الشعرية، وإنمـا كنتُ أتناول ما أرى فيه خصائـص تحمل إلى المتلقـي، زوايا رؤية وألواناً مـن الأساليب؛ ولاسيَّما ما كان منها ينتمي إلى أيامنا المعاصرة، فتكون متعة ونوافذ على رؤى تتغلغل في ألوان من عيشنـا في المجتمع؛ والسياسة بمعنى الاهتمام بوطن؛ وفيما ينتاب النفسـ من أهوائها، ومن جهـة أخرى رأيت قدرة الخطـاب الموضوعي على تنويـر تميُّـز إبداعي، وذلك لدى عدد ممن لا يحظـون بالقرب الإعلامي في العواصم الكبرى، وهناك أمرٌ مهم، فالتفوق الإبداعي قد يكون في مواقف أو حـالات ممَّا يقدِّمه الشاعر، فيكون بعضاً مـن الرصيد الكبير لثقافتنا الذي تشكِّله جـولات النقد، ومهما عظم نتاج نجوم الشعـر المعدودين على أصابع اليـد فلن يكون مصـوِّراً -وحده- وجدان الناس ورؤاهـم في مرحلة تاريخية من حياة هذه الثقافة.

أضاءت هذه الدراسات النقدية حضور البحر في أعمال شعراء الخليج العربي، وذلك في رؤى مختلفة متفاعلة مع التاريخ، وانعكاساته الاجتماعية والفكرية، ومع التجليات المجازية والرمزية لمفاتيح البحر الدلالية، وكانت أجيال الشعراء في هذه البيئة الأدبية منذ خمسينات القرن العشرين التفتت إلى هذا الجانب على نحو مطوَّل وتفصيلي؛ أو على شكل لمحات تظهر في التجارب الشعرية المختلفة، وبهذا شكَّل النتاج الإبداعي حلقة حديثة ومعاصرة لما سبق أن عرضته أعمال إبداعية في ثقافتنا العربية منذ الألف الثالث قبل الميلاد.

رسمت ملحمة جلجامش علاقة الإنسان في حضارتنا بالخليج والبحر، فلم تكن الصلة بين صياد وقارب له وشبكة، وإنما ذهبت النظرات إلى الأعماق تبحث عن الكنوز في أصدافها؛ وصوَّرت الرحلة تحت سطح الماء، ولكننا ندرك أنَّ أبعاداً روحية وفكرية خالطت هذا السعي، فكما كان التأمل للسماء بحثاً عن ضياءٍ وكشفٍ لما يشغل الفكر البشري، كانت رحلة جلجامش باحثة عن سرِّ الخلود، ونوَّرت حقيقة حدود البشر ومعنى الخلود بالذكر والإنجازات الحضارية، وليس بالبقاء المادي للأجساد، وأحدثت النهاية الدرامية لرحلة الغوص هزَّة وصحوة لدى جلجامش، فهو أمسك نبتة الخلود من الجد أوتونبشتم لكن الأفعى خطفتها في غفلة منه، وهكذا سيظل بحر الخليج ملهماً في تصوير الحياة والرؤى. وفي مراحل أخرى صورت قصائد من العصر الجاهلي أسفار البحر والمراكب؛ في قصائد وفي لمحات دالة، وكان الغوص ونتاجه في صلب ذاك النتاج لدى النابغة الذبياني والأعشى وطرفة وامرئ القيس...، ويعود حديث البحر إلى صفحات الأدب في مراحل أخرى، ولكن في الرواية الخالدة وهي ألف ليلة وليلة التي تناولت أسفار المراكب في الآفاق ويبلغ مداها شهور السنة، وهي المناظرة لرحلات الغوص التي تستغرق شهوراً للموسم، فكانت حكايات السندباد في المركز، وثمة حكايات

كثيرة تتنقل أحداثها بين الموانئ والأسواق. وهكذا حمل الشعر في الخليج العربي مهمة أحاديث البحر وأصدائها في الأدب المعاصر، وإنَّ ما تناولتُه من قصائد هو إشارات تدعو إلى قراءة أعمال الشعراء الآخرين وفضاءاتها الواسعة، وكنتُ تناولتُها في دراسات لي وكتب.

تتيح هذه الدراسات النقدية الاطلاع والتفاعل مع أشعار تغلغلت في جوانب المجتمع، فكانت تمزج بين رصد ثقافة البداوة عبر التاريخ ، وفي قيم وتقاليد في أحوال للعيش المعاصر، وهي تتحاور مع الجديد مما تطور في المدن والحواضر، وما كان من التحوُّلات الاقتصادية والعلمية والسياسية، ونجد مساحات خضراء في طبيعة متنوِّعة تكسر الصورة النمطية التي ترسم عن بعد لحياة الخليج العربي والجزيرة بأفيائها الغنية، وكان في تجارب الشعراء والشاعرات غوص آخر في النفوس وتقلبات هذا الزمان وتياراته، ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ ثقافتنا العربية ستغنَى بكثير مما قدَّمه شعراء هذه البيئة الأدبية، وفيهم مَنْ لم ينصفه النقد ولا الدراسات.

تناولتُ هذه الأعمال الشعرية بأدوات نقدية هي قوام منهج نقدي محلِّي! أقصد أنَّه لم يستورد جاهزاً كما صنَّعه المنظرون في عواصم الأدب والنقد في العالم، في تيارات ومدارس وأفكار فلسفية وسياسية، ولكن هذا المنهج اتخذ التراث الإنساني عبر مراحله مرجعية بما فيها ما كان من جهود النقد العربي القديم، ورجَّع النظر ورسم مساراً متوازناً، يحمل سمات اقترحها مجدِّداً، وبهذا نحاول ونجتهد كما يحاولون ويجتهدون في المحافل والساحات العلمية والنقدية، مادمنا نملك ثقافة إنسانية تحمل أطياف قوس قزح هي المادة الأولية المشتركة، ومنها نسعى ونرسم المسار، ولهذا حلَّ التناول الدلالي والدرامي في مركز الدراسة الأسلوبية، وجاء الخطاب للمتخصِّص وللمثقف وللقراء الذين يتشوَّفون إلى المعرفة والفن من كلِّ الأجيال، وفي ذاكرتنا ما قام به الروَّاد في العصر الحديث، ونحن نستفيد من التصوُّر

الثقافي لديهم في خطاب الجمهور مع اختلاف في الجزئيات والآراء من مثل ما قام به الدكتور طه حسين والأستاذ عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة، وماحفلت به صفحات المجلات من مثل (الرسالة) بأقلام كتَّاب توجَّهوا إلى قاعدة واسعة من القراء.

ثمة أمران أشير إليهما في هذا العمل، أولهما أنني أوردتُ النصوص الشعرية مع عدد من الدراسات النقدية لنجمع خطوتين تنتظران الثالثة؛ أقصد أن قراءة النقد لا تكتمل إلَّا بالنظر في النص الذي تناولتْه الدراسةُ، فإذا تمَّ ذلك صرنا أقرب إلى أن يعود القارئ إلى أشعار أخرى للشاعر أو الشاعرة، وطبَّقتُ ذلك مع الأشعار من المملكة العربية السعودية ودولة قطر، ولعلَّ التجربة تعمُّ في أعمال قادمة. والأمر الآخر منهجيٌّ؛ وهو تفاوت التوثيق في الدراسات، والسبب هو أنَّ بعض الدراسات الموثَّقة فُقِدَتْ في الدمار الذي أصاب بيتي في الضاحية الدمشقية دوما في سنوات الثورة في سورية، وما واجهنا من بطش العهد البائد، فاضطررت إلى النسخة الأولية، وسأستدرك هذا في طبعة تالية، وفي الكتاب نماذج للتوثيق العلمي.

فايز الدايـــة

حلب / 17 -1- 2026

الشعراء في إشارات

* غـازي عبد الرحمن القصيبي 1940 – 1990، ولد بالهفوف في المملكة العربية السورية، وعاش بالبحرين سنوات، ونال الدكتوراه في الحقوق والعلوم السياسية، شاعر وروائي وباحث جامعي سعودي، وعمل سفيراً ووزيراً، طبعت مجموعة من دواوينه أكثر من مرة 1960 – 1987.

* علي الدميني 1948 – 2022، ولد بالباحة في المملكة العربية السعودية، شاعـر وروائي وصحفي، من أعمالـه الشعرية: رياح المواقـع 1987، وبياض الأزمنة 1995، وبأجنحتها تدقُّ أجراس النافذة 2000.

* محمد الثبيتـي، ولد بالطائف في المملكة العربيـة السعودية 1952، من أعماله الشعرية: عاشقـة الزمن الوردي 1980، وتهجيت حلماً تهجيت وهماً 1982، والتضاريس 1986.

* أشجـان الهنـدي، ولـدت بجـدة في المملكـة العربية السعوديـة 1968، دكتوراة في اللغة العربية، لها ديوان: للحلم رائحة المطر.

* إبراهيم زولي، ولد في ضمَد في المملكة العربية السعودية 1968، عمل في حقـل التربية ودرَّس العربية، مـن دواوينه: رويداً باتجاه الأرض 1996، وأول الرؤيا 1999.

* مبـارك بـن سيـف آل ثـاني، ولـد بالدوحـة 1952، إجـازة في العلـوم السياسيـة والاقتصاد، عمـل في السلك الدبلوماسـي، والصحافة، دواوينه: الليل والضفاف 1983، وأنشودة الخليج 1984، وليال صيفية 1990.

* الدكتورة زكية علي مال الله عبد العزيز، ولدت بالدوحة 1959، دكتوراه في الصيدلـة، وعملت في الرقابـة الدوائية، من دواوينهـا: في معبد الأشواق 1985، وألوان من الحب 1987، وفي عينيك يورق البنفسج.

* حَصَّـة يوسف عبـد الرحمن العوضـي، ولدت بقطـر 1956، إجازة في الإعـلام، عملت بالصحافة والتلفزة، لها دواوين: أنشودتي للأطفال 1983، كلمات اللحن الأوَّل 1988.

* ظاعـن شاهين، ولد 1961، تخصص بالإعـلام والصحافة، وله ديوان: آية الصمت، ودراسة في الشعر النبطي الإماراتي.

* صالحة غابش، ولدت 1960، تخصَّصت في الدراسات الإسلامية واللغة العربية، لها ديوان: بانتظار الشمس 1992، والمرايا ليست هي 1997.

* عـارف الخاجة، ولد 1959، مـن دواوينه: بيروت وجمرة العقبة 1983، وقلنا لنزيه القبرصلي 1986، وعلي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه 1989.

* محمـد البريكي، شاعر وروائي، يعمل في الإعـلام والثقافة، مدير بيت الشعر بالشارقة، ومدير مهرجان الشارقة للشعر العربي.

× علي عبد الله خليفة، ولد في البحرين 1944، من دواوينه: أنين الصواري 1969، وإضاءة لذاكرة الوطن 1973، وفي وداع السيدة الخضراء 1997.

* صالح عليّ العامري، ولد في ولاية شناص في عُمان 1964، درس في عُمان ومصر، يعمل في الإعلام، له ثلاث مجموعات شعرية منها: ديوان مراودات.

* أحمـد مشاري العدواني، 1990–1923، درس في الكويت، ثم في الأزهر بالقاهـرة، عمل في حقل التربية في مواقع متعـددة، ثم في الإعلام والثقافة، وكان أوّل أمين للمجلـس الوطني للثقافة والفنون الآداب بالكويت 1973، له: ديوان أجنحة العاصفة 1980، وديوان أوشال طبع بعد وفاته.

* سعـاد الصبـاح 1942، شاعرة، دكتـوراه في الاقتصاد، تـوزَّع نشاطها بـين الأدب والعلم، ونشر الثقافـة العربية (دار سعاد الصبـاح للنشر)، من دواوينهـا الشعريـة: أمنيـة 1971، وإليـك يا ولـدي 1989، وفتافيـت امرأة 1985، وفي البدء كانت الأنثى 2019.

* سـالم عبَّاس خدادة، ولد بجزيرة فيلكا الكويتية 1952، شاعر، دكتوراه في النقد الأدبي العربي، من دواوينه: وردة وغيمة... ولكن 1996، وفي انتظار الياسمين 2022 ورثـاء القمر 2023، وحقَّق بمشاركة الدكتور خليفة الوقيان شعر أحمد مشاري العدواني في ديوانه أوشال.

أشعار من

المملكة العربية السعودية

بحر القصيبي بين التماهي وترحال السندباد

تبرز دائرة البحر الدلالية في أعمال القصيبي الشعرية، ويفتح لنا حضورها الواسع أبواباً تكشف عوالم هذا الشاعر التي تنطلق من ساحل الجزيرة العربية الشرقي، وتفترش الآفاق في بقاع عربيّة وجوانب مختلفة ومتباعدة من الدّنيا وأفكارها وفنونها وما يتصاعد بينها من وشائج أو يتناقض ويحتدم من الصّراع.

ونلحظ في النظرة الأولى أن غازي القصيبي ينثر تفاصيل من دائرة البحر وعلاقاتها في قصائد لكنه يكتفي بالإشارات الموجزة في مواضع عديدة، وهذا يدعونا إلى تفسير وتأويل هذا الإلحاح الذي يطلّ علينا في دواوينه لمعجم البحر، ونسعى دائماً إلى الإمساك بخيوط من تجربة الشاعر وصلاتها بالواقع والتاريخ والثقافة ممّا يحتمل تفاعله، ويوصلنا إلى الصورة المقترحة في رؤيتنا للمواقف الشعرية وأدواتها.

أبواب البحر ومفاتيحه:

تشمل دائرة البحر في شعر القصيبي كلّ ما يدور حول الطبيعة، وتفاعل الإنسان في حياته مع البحر عبر الواقع والتاريخ والحلم، وتبدو لنا معالم هذه الدائرة ضمن الدواوين الثمانية: (أشعار من جزائر اللؤلؤ 1960، وقطرات من ظمأ، ومعركة بلا راية، وأبيات غزل، وأنت الرياض، والحمّى، والعودة إلى الأماكن القديمة، ورود على ضفائر سناء 1987)، على شكل بؤر دلاليّة نرى فيها الدائرة تهيمن على القصيدة والتجربة وتملأ جنباتها، وقد بلغت أربع عشرة قصيدة منها: (جزيرة اللؤلؤ، وغريق، وأغنية للخليج، واللّيل في بلدتنا، والحبّ والموانئ السّود، وتعطين كالبحر)، وكذلك نجد مقاطع بحريّة ذات فاعليّة مهمّة في قصائد تلوّنت بها، وهي ست عشرة قصيدة منها: (السّفر، ورباعيّات عاشقة، وحبنا، وعن حوّاء وعنك، وبنت الرياض،

وأغنيــة في ليل استوائي). أمّا الجانب الثالث من الدائرة فيتمثّل في عدد من الومضات التي تتداخل المواقف والتجارب وتلمع، وعندها ندرك في هذه اللّمحة التحاماً عميقاً بين سياق يعايشه القصيبي وتلك الأصول البحريّة بإيحاءاتها ودلالاتهــا، ونرصد في هذا المجال خمســاً وسبعين ومضة في دواوين الشّاعر.

نبدأ مع مؤشّرات أولى للتفاعل بين القصائد وحضور دائرة البحر، فقد تضمّنــت أعمــال القصيبي مئتين وسبعاً وأربعين قصيــدة، تجلّت الدائرة في مئــة وخمس حالات مــا بين البؤرة والمقطــع والومضة، ونلحظ أمــراً آخر هو انتشار المعجم الدّلاليّ للبحر من خلال الألفاظ الدالّة مباشرة على الطبيعة والأشيــاء والصفات والأحداث، فقد وصل تردّد هذه الدوالّ ثلاثمئة وسبعين مــرّة: (البحر، والبحــار، والبحّارة، والشواطئ، والأشرعــة والموانئ، والموج، والخليــج، والسفن، والزورق، والرمل، والغوص والإبحــار، واللؤلؤ، والصيد، والنورس... وما يكون من فروع واشتقاقات لها). وهنا نضيف إلى أنّ المساحة تتّسع في القصائد عندما تحيط بهذه المفاتيح الدلاليّة المباشرة لتجربة البحر مجموعــة كبيرة من الــدوالّ المرافقة والمكمّلة في النّسيــج اللّغوي، ممّا يجعل الحــالات أعظم من نقاط مفردة تتناثر بــين الأبيات والسّطور، ويدعونا هذا كله إلى وقفة أطول فيتردّد صدى للموج وأنفاس الإنسان، وتمتدّ النّظرات من الأحداق فتخترق الضباب، وتلتمس ملامح تبزغ بين الرّجاء والخوف والفرحة.

تتــوزّع الدائــرة على ثلاثة محــاور أساسيّة، ثمّ نجدها تفــرد طيّاتها في قسمــات وزوايا، إنّنا نطالع محور الخليج وطناً يحمل صورة البحر ومعايشته برومانسيّــة تغالب كلّ ما يــراه القصيبي في أرجاء العالم وتعــاوده حيناً بعد حــين، والمحور الثاني يدور حــول تجربة الخليج العربــي التاريخيّة مع البحر كفاحاً وسعيــاً وراء الرّزق الذي يدفع الأخطار ويسمــح لتيّار الحياة بالتدفّق والاستمــرار، أمّــا المحــور الثالــث ففيــه يغــدو البحر مطلقــاً يــراه الإنسان مــع حــالات التماهــي المتعــدّدة في الــذرا والحنــوات ونبضــ يجمــع البشر.

شوق إلى خفق النوارس

ينقـل إلينا المحور الأوّل مشاهد البحر وطناً يتعانق فيه الموج والشطآن، وتظلـل أفياء النخيل ملاعـب الصّبا، وتضمّ السّهول والرّمـال أيّاماً توّجتها البهجـة وهـي تحنو على ضحكات وآمـال بين دفء الأهل ونضـارة الصّحب والأتراب، إنّ الصورة ههنا تتألّق في انسياب رومانسيّ برّاق، وقد ائتلف اسم البحر مع الخليج وتردّدت أسماء المواضع والموانئ في البحرين وسائر أطراف الجزيرة العربيّة. فمن المقطوعات المبكرة نقرأ:

في كلّ شيء فتنـة أومضت ... فهـامت الرّوح وهـام البصـرْ
البحر حولي وخيوط السّنا ... تهمـي على أمواجـه كالمطرْ
يرنو إلى البدر وفي سـمعه ... منـه حكايـا ما وعاها البشـرْ
والشّاطئ الحالم مسـتغرق ... في صمته لولا حفيف الشّجرْ

ونلحـظ في هذا المحور وضـوح الذاتيّة وربطها بالوطن البحر – الخليج: (البحـر حـولي، واللّيل في بلدتنا، ويـا موطني ذا زورقـي، وأرضي هناك مع الشّواطـئ، وهنا يجري القديم، وكان يغفـو في أذرع البحر بيتي، ويا خليجي القـديم إنّـك مثلي، وأمـر بالشاطئ، وأقـول شاعرك الولهـان). ونتمثّل مع القصيبـي المواقع وما ترفل به من ملامح الجمـال الذي يمنح النّاس اندفاع الحيـاة في اكتمـال يمدّ جناحيه على نشاط دؤوب في كل ركن، بل إنّ الصورة تدهشنـا لأنهـا لا تنسى الدلفـين الوادع والنوارس، وتتردّد أصـداء السفن وأغاني الغوص وإيماءات إلى تشكيل اليوم والغد:

وصبّ في مسـمعي الظمـآن ملحمة ... من عالم الظلّ والألوان والصُّورِ
عن الشّواطئ تغوي الشّمسُ وجنتَها ... فترتـمي في أصيـل أحمر الخفرِ
عـن اللآلئ في أصدافهـا رقـدت ... وخلّفت أعين الغوّاص للسّـهرِ

وتلوّنـت مشاهـد البحـر – الوطن بنغمـة الحنـين وشـوق إلى الشّطآن وأيّامهـا، ويتعاظـم الأسى عندما يعـود القصيبي إلى الأماكـن القديمة بعد

سنوات ليدرك أنّ الزمن لم يُبقِ على الأحلام التي ازداد في الخيال شعاعها، وتبعثرت وتشظّت في دوران عجلة الأيام وحاجات تتلبّس زيّ الحضارة وأيّ حضارة؟! وهنا نرى التحوّلات المادّية التي طغت وشكّلت واقعاً جديداً، فهل كان في إمكانها أن تجمع الأمرين؛ الجمال ونفعاً مرتقباً لمعيشة البشر؟ وهل هذا همّ للشاعر أو هي ظاهرة في العالم؟ إنّ رومانسية القصيبي زادت الأمر حدّة وألمعت إلى مشكلة تآكل واضح لبعض من الروح بإهمال الطبيعة والآثار في بلادنا:

ذهب البحرُ مَنْ ترى اغتال بحري فهو صخر صلب وقار مهين؟
وتلفّ البحارَ موجةُ يأسٍ وعلى الماء يُنقشُ التّأبينُ
وتظلّ النّوارسُ البيضُ تبكي ضائعات ويجهش الدّلفينُ

وثمّة جانب مهمّ وغنّي في هذا المحور، لأنّ القصيبي دأب على النظر إلى البحر يجمع دائرة واسعة تتضافر الأواصر بينها، فهو ينادي الخليج العربي ويراه موضعاً متوحّداً، وذلك قبل الصيغة الرسميّة التي شكّلت تطوّراً وجمعت دول مجلس التّعاون الخليجي، فالشاعر يقول سنة 1969:

خليج يا موجة بيضاء تنقلها أصابعُ الشّوق من قلبي إلى بصري
أعيذ وجهك أن تغزو ملامحه رغم العواصف إلّا بسمةُ الظّفرِ
عهدته عربيّاً ما غفا وصحا إلّا على لغةِ الإعجازِ والسُّوَرِ

ونتابع بعد ذلك فرحته الغامرة بتآلف أطراف هذا الرّكن من الوطن العربي، فهو: يتجوّل بين مدن وموانئه وسواحله وبواديه، ويسعده التّلاقي عبر جسر ربط البحرين بأرض الجزيرة، وغدا علامة من علامات المودة والرؤية الثاقبة للتكامل:

ضرب من العشق لا دربٌ من الحجر هذا الذي طار بالواحات للجزر
ساق الخيام إلى الشّطآن فانزلقت عبر المياه شراعاً أبيض الخفر

لقد تجلّى البحر في دفقات تتجدّد في رحلة المدّ والجزر، وهمس لا ينقضي

بـين الموج وتخيّل الشواطـئ، وحلم يظلّ قادراً -رغم الأنـواء - على الحضور والوعد! ولقد كان تعلّق القصيبي بالخليج العربي بعضاً من حبّه للوطن الكبير الذي شغله بطموحه، وبالأسى الذي أحاط به في منحنيات الخطر والأزمة.

الشّراع وإبحار الألم:

كيف كانـت زاوية الرؤية لدى غازي القصيبـي عندما واجه تجربة أهل الخليج العربيّ التاريخيّة مع البحر؟ تساؤل يتنامى صداه كلّما رجّعنا البصر فيمـا قدّمه هذا الشاعر في دائرة البحر، وكذلك عند المقارنة بنتاج عددٍ من الشّعراء المعاصرين له في البيئة الخليجيّة.

شهد القصيبي أواخر عصر الغوص ورحلات السّفن التجاريّة إلى الهند والسّواحـل العربيّة، ومـلأت أسماعه الحكايات والأساطـير الشعبية التي لا تنسـى حول الرجـال ومصائرهم بـين الإعصار وضآلة المحصـول أو تباعد كفتـي العناء والكفاية، ونعتقد أنّ كثيراً مـن المشاهد والوجوه لهؤلاء البحارة ظلّت حيّة في ذاكرة هذا الشّاعر المتفتّحة مواهبه مبكّراً.

عندمـا نطالع وقائع البحـر نجد تسعة مواضع أشـار فيه القصيبي إلى رجـال البحر إشـارة سريعة وموجزة تـتردّد فيها أغنيات الغوص، والعودة الآمنة، ونحسّ بالوجع الذي ينبض فلا يبقى في أجساد البحّارة بل ينتقل إلى المراكب يضنيها التعب «أواه لو نحن ندري حُرقة الخشب»، وتتلامح الأشرعة القديمة وهي تتحدّى الرّياح.

نقف عند واحـدٍ من المواضيع الأكثر تفصيلاً ونلحظ الرؤية العامّة التي تفصل الشاعر عن المشهد مسافـات لا تتيح معرفة أحوال المركب، وتفاصيل اجتماعيّـة ونفسيّة أو اقتصاديّة، وهنا يبـدو الجميع في مرتبة واحدة أو على سمـتٍ واحـد «**أنـا/ لا تسألي عنّـي/ بلادي حيث لا مطر/ شراعـي الموعد الخطر/ ويجري الجمر والشرر/ وأيامي معاناةٌ / على الخلجان والإنسان والأوزان/ تنتثر**».

ويختار القصيبي صورة ممّا تعرفه رحلة الغوص الشاقّة والمستمرّة شهوراً متتابعة بعيداً عن الأهل والأحبّة، إنّ هؤلاء يصارعون وحش الماء وأنياب الفناء في تقلّب الإعصار، ثمّ يستأنفون في ليلهم تحدّي العذاب وبُعْد الدّيار ومَنْ فيها، إنهم يتجرّعون إكسيراً عجيباً هو الكلمة واللّحن والشّجى يئنّ له القلب:

«السفينة / في ليالي الغوص ضحك وطرب/ الفناجين تدار/ وأساطير البحار/ والرّجال بعد إعياء النهار/ يسألون اللّيل عن ذكرى الحبيب/ ويشقّ الأفق صوت/ مرهق يحمل إعياء البحار/ دانه دانه/ يا حبيبي الأسمر الحلو على سيف المحرّق/ إنني أحضرت دانه/ لك حتى تتألّق/ ويذوب الصوت في ليل السفينه/ يا سقى الله/ يا رعى الله/ يا حبيبي إنّما الحب بلاء/ إنّما الحب شقاء».

تظل هذه الحالة رومانسيّة ما دامت تقف عند تدفّق الوجد، ولا تتابع خطوات وراء اللّحن عندما يهبط في القفال ذاك البحّار فيجد أن عناء يومه وهمه على الأرض يضارعان شقاء البحر وأهواله!

ونعثر على لمحة فريدة في حكاية عن لؤلؤة في أعماق حجبتها عن العيون ولفّها ظلام البحر بأردية جعلتها آمنة في مستقرّها، ورغم الجمال في هذه النقطة الطريفة نجد زاوية الرؤية بعيدة عن الغوّاص الباحث والمتلهّف للوصول إليها، فالشاعر اختار تمثّل موقع الدرّة!

«رأيت أنّي درّة/ بيضاء في قرارة البحور/ تخفى عن الملّاح والغوّاص/ والصباح والديجور/ فانتابني الحبور».

إنّ ما لا نجده في كلمات القصيبي المباشرة من تجربة الواقع وظلالها التاريخيّة سوف نطالعه في جوانب أخرى رمزيّة، أو في آثار تجعل هذه الوقائع الغائبة بؤرة مرجعيّة تفسّر ألواناً وصوراً في حديث البحر والإنسان والتّماهي مع الحياة. وهكذا يمكن أن نتتبّع رغبة كامنة لدى القصيبي، وتعثر على منفذ للتعويض وتلمّس التفاعل مع أولئك الرجال الذين تبرز في عنائهم وصبرهم نماذج إنسانيّة نادرة.

إنّ الشاعـر البحرينـي علـي عبـد الله خليفة قـدّم لنا أنـين الصواري -قصيـدة وديوانـاً، وسجّل عن قـرب وحميمية قصة البحار مـع الدانه تلك اللؤلـؤة النفيسة، فلم يكن الزمن يطول في لقـاء هذا الغوّاص مع بريق أخّاذ لأن يـده معبر تغادره الدانـة إلى أصحابها!! وتبقى له دراهـم قليلة، أمّا من يحبّ فلن يجد له ما يزيّن صدره. ألا يكون هذا عذاباً يتضاعف؟... مخاطر الموت في جوف البحر يرى كيف تغادره دانة، لذلك يشدو بصوت حزين ويردّد حروفاً كلّ منها ينتزع آهاً موجعة:

«شيّعتنـي الأمُّ بالدمع وأوصتنـي كثيرا / وأبي يرجو من الله بأن أغدو كبـيرا / أحمـل العـبء وأرتـاد الغمـارْ / باحثاً عـن لؤلؤ يغـري (طواويش) البحـار / أو لعـلّ الحـظّ يأتينـي بدانه / لم تـرَ الغوّاصُ حسنـاً مثلها../ أو حـوى قلـب المحار / لي منهـا نظرة العابـد أولاها الأخيره / ثـمّ تمتدّ اليد الناعمـة اللّمس الأخـيرة /تزرع الحسـرة في نفسي الكسـيره / فتواريها / وحظّي قوت أفواه فقيره».

ويتغلغل علي عبد الله خليفة في عدد من قصائده في حنايا البيوت ويرصد حوار الواقع والسعي لتدور عجلة الحياة، ويروي لنا كلمات الأمّ لابنها الصغير الذي يتشرّب معاني مغالبة الشّقاء، ويرى في تقاطيع وجه الأمّ وعينيها ضوءاً خافتاً، لكنّه قادر على تنوير دربه الصعب ليعود إليه بزاد.

يستخدم القصيبي الرمز في صورة واسعة الأرجاء تتماهى رحلة الحياة مع البحر وتجوال يبعد الإنسان عن الآخر والموانئ ويتركه وحيداً بلا أواصر، وعندها تختزل الدنيا وآمالها وتذهب في أغوار دوّامة لا تعرف الوجوه:

نشـوتي ما بـال جرحي كلّما ... فرّ منـي ردّه ليـل التيـاع؟
أغريـق أنا في بحـر عـلى ... موجه ينأى شراع عن شراع؟
أغريـب ليـس في أحلامـه ... غيـر مينـاء وتلويـح ذراع؟
أوحيـد راح في درب الأسـى ... يتمشّـى مـن وداعٍ لـوداع

ويسـرد الشاعر سيرة حياة انقضـت سعياً وراء خيال أعمدة يراها ذلك المسافـر في البحـار: (المال، والجـاه، والعـزّ، والبأس)، ويصطـدم متأخّراً بحقيقة ظلت في عتمة لا يراها في لهاثه وتأمّله الجهات المتقاطعة، إنّه لم يعد يدري هل يستطيع ذاك الكنز الذي تكاثرت جواهره أن يضيء درب السعادة، وهل يترك له وجهاً لا يختفي وراء المطامع.

إنّ البحـر شكل في هذه التجربة المعنونـة بـ(المومياء) علاقة مدهشة ما بين الظاهـر والباطن والجمال، الذي ننشده تواصـلاً وتعالياً للنّفس والرّوح وذاك الـدّرّ أو الجوهر الذي يبهر العين ويطفئ القلب، ونرى أيضاً خطّاً آخر تداخـل في التجربة عندما تتوازى وقائـع الأسفار البحريّة والمدى الذي يتزيّا بالأمل والرجاء:

«**وقلـت لي: السحـر في البحـر والليـل والبـدر/ في الكائنـات المدمّـاة بالعشـق... تقاعـدتُ مـن رحلتـي في تخـوم/ الرّجـاء وعـبر بحـار المخاض المليئة/ موجاً عنيفا...**

.... ولكـن أتيـت وقد يبس الكرم/ والطّير هاجـر والعمر أقفر/ ما في ضلوعـي سـوى رزمة من نقـود/ فهل أنـت كالأخريات/ سبتـك النّقود؟ أم البحر/ أغناك عن همسة الدّرّ/ والبدر أغناك عن شهقة الماس؟».

إنّ إرادة الحيـاة والتحدّي هي التي تنطلق من شرارة لتوقد شعل الدّرب الـذي ينقشـع أمامه الظـلام وتتحطّم القـوى العاتية، وتتمثّـل المواجهة بين الكارثة الجارفة وتفجّر الطّاقة الكامنة في صورة رمزيّة مدهشة تزداد قيمتها التّعبيريّة عندما نؤطّرها بالحقبـة الزمنيّة التي انبثقت فيها (1968)، وقد تابعنـا قصائد عديـدة للقصيبي يحاول فيها تجاوز الأسـى وارتطام الآمال بوقائع مزلزلة حلّت آنئذٍ.

إننـا نجـد الإنسان وقد توسّـط الأمواج، والأخطبـوط يمسك به يشرب مـن شرايينـه ويمصّ الرّوح من جسده، فيبـادر إلى المقاومة، ولكن أين اليد

القـادرة علـى الدّفاع: «كانت لي على السّاحل آلاف مـن الأيدي»، ونقف عند نقطة الذّروة التي تعدّ أعلى حركة في التّنامي الدّراميّ للصّراع بين الطرفين:

«أحِسُّ الأذرع السّوداء تخنقني/ وأبصر عينه الشّوهاء ترمقني/ وأبصر في شراهتها/ مصيري حين يتعبني الصّراع/ وحين يسحبني/ إلى أسنانه ويظلّ يمضغني...».

وإثرهـا تتولّد إرادة البقاء ويستنفر الإنسان عنفوانه، وهذا راجع إلى رصيد في طيّات النّفس وتاريخها وتلافيف الدّماغ الذي يعرف الطريق ليوقظ الغافي في الصّدر، وهو في الحقيقة مكوّن الأمّة الحضاري وشخصيّتها التي لا تموت ما دام أبناؤها يعون مكامن القدرة ويزيلون غشاوات عابرة. وهنا لا بدَّ أن نحدّد مرجعيّة القصيبـي في هذا التصوير التفصيليّ للمعركة مـع الأخطبوط فإنّنا نعيدها إلى التّراث البحريّ الخليجيّ، ولكن مع اختلاف في تسمية هذا الوحش، لأنّ البحارة -والغواصين خاصّة- عرفوا مواجهات دامية وقاسية يقصر عنها كل ما نراه على شاشـات السينما والتلفـزة؛ فالجرجور (القرش) المفترس كان يفتك بالرّجال إذا تمكّـن منهم في عمق البحـر، وأحياناً تروى القصص عن غوّاصين يتنازعهم طرفـان، واحد هو هذا القرش والآخر رفاقهم على المركب، وتخلّف المعركة حالة مفزعة يتساءل المرء كيف يعاود هؤلاء الرجال أسفارهم ورحلاتهم بعدها؟! إنها طاقة التحدّي في سبيل البقاء التي تشير إلى النهاية الرمزيّة:

«نمت من جبهتي سكّين/ نمت من أضلعي سكّين/ وأورقت الجراح دماً/ وأنبت كلّ شبر من دم يده/ وماتت عينه الشّوهاء/ تلعنني!!».

ولعـلّ تماهي المرأة مع البحـر يوضّح الإرث الذي امتلكـه القصيبي فهو يجمـع في مقطوعة آيات الرضـا عنها (1971)، ثمّ نـراه يخصّص قصيدة طويلة في عشرة مقاطع تبدأ كلّها بعبارة (وتعطين كالبحر)، نقرأ منها:

«وتعطين كالبحر يا امرأة/ شعرها الموج يا امرأة عينها طيّبة/ القاع يا امرأة شفتاها/ انبعاث الغريق».

«وتعطين كالبحر يسحبني من/ موانيِ الضياع إلى المرفأ المتأجّج/ بالوجد يرسل جمع النّوارس تدفع/ هذا الشّراع العتيق».

وفي نهاية المطاف نجد الشاعر يستكمل أنفاس الرحلة الطويلة مع البحر/ مع المرأة فما الذي يبقى أهي غصّة أو ديمومة؟

«وتعطين كالبحر يا بحر حين أعود/ إلى البرّ ماذا سأحمل منك/ سوى قطرة أومضت/ في جفاف حياتي السّحيق السّحيق؟».

ويضيق المجال أمام تفاصيل استخدام القصيبي للومضات في حالات التّماهي وأكتفي بإشارات توضّح المسارات التي تسلكها الدوالّ المفتاحيّة من دائرة البحر، فهي تمثّل تشكيلات رمزيّة ومجازيّة تتضافر مع السّياق ومواقفه المتعدّدة:

الرحلة في الحياة والأسفار، وبحر الواقع العربيّ والرموز فيه، والتّماهي مع الطبيعة والكون، ودنيا المجتمع والنّاس، ورومانسيّة الحب وصورة المرأة، وماهية الحبّ، والألحان والأغنية.

السّندباد في التّماهي والتّرحال:

ورد رمز السّندباد خمس مرّات في أعمال غازي القصيبي، ولكنّنا نجد ملامحه وشيئاً من ظلاله في عديد من المواضع في قصائد الشّاعر، فقد كان استخدام القصيبي لهذا الرّمز عودة إلى شخصية الملّاح والغوّاص في قصص بحّارة الخليج العربي، وتمثلاً لها رغم تباعد الأزمنة بين الصّبا والشّباب وما وراءه! ونسمع عبارة التّماهي واضحة في قوله:

بنت الرياض طوانا البين فاستمعي لسندبادك جاب الكونَ مشّاءَ
سلي المرافئ عنّي إنّني رجلٌ أضنى الموانئ إبحاراً وإرساءَ
آه يا بحر أنت في قاع روحي وأنا فيك سندباد سجينُ

وقد تجلّت الرّحلة بحثاً عن الكنوز والحكمة وتغلغلاً في أغوار النّفس ومعرفة سبلها في الدّروب حتّى تبلغ مدارج الصّفاء والكشف، وعرفنا كيف

قدّم سندباد ثمن التّجارب غربة وشجوناً وكلّلت أسفاره بالمعرفة وغنى وثروة في الحنايا.

«تعلمت في غمرة الموج أنّ الحياة/ تطيب إذا لامستها الشّجاعة /أنّ المسافر في الحبّ ليس يموت!».

أغنية للخليج

أتيتُ أرقب ميعادي مع القمر ... ياساحر الموج والشطآن والجزرِ
هديتي رعشتا شوق... وقافيةٌ ... حمَّلتها كلَّ ما عانيتُ في سفري
أتيت أمرحُ فوق الرملِ... أنبشه ... عن ذكرياتي القدامى... عن هوى صغري
عن النجوم أذبناها بأكؤسنا ... عن الليالي مشيناها على الوترِ
أمرُّ بالشاطئ الغافي فأوقظه ... بقبلة وأناديه إلى السمر
أقول شاعرك الولهان تذكره؟ ... أتاك يحلم بالأصداف والدرر
من بعد أن زرع الدنيا فما فتحت ... له الشواطئ إلَّا مرفأ الضجر

***

خليجُ! ما وشوش المحار في أذني ... إلَّا سمعتك صوتاً دافئ الخَدَرِ
ولا ترنَّم ملاحٌ بأغنية ... إلَّا وضجَّتْ أغاني الغوص في السحر
ولا رأيتُ شراعاً ضمَّه أفقٌ ... إلَّا ومرَّت هواري الصيد في فكري
ولا احترقتُ بنار الشمس ثانية ... إلَّا ابتردتُ بما خلَّفتَ في ذكَري

***

خليج مرَّت علينا بالنوى سنةٌ ... فهات حدِّث وسل ما شئت من خبري
ركبتُ سبعين بحراً جُبتُ أودية ... طارت بي الريحُ من أمن إلى خطرِ
ضحكتُ والحبُّ يرعاني ببسمته ... ونُحتُ والحبُّ ليل صاخب الكدرِ
عِشتُ السعادة حلماً لا يفارقني ... وعشتُ أعنف حزن في دم البشر...

حتَّى أتيتك فامسحْ بالنسيم على آهات جُرحي... ورُشَّ الموجَ في شرري
وصبَّ في مسمعي الظمآن ملحمة من عالم الظلِّ والألوان والصور
عن الشواطئ تغوي الشمس وجنتها فترتمي في أصيل أحمر الخفر
عن اللآلئ في أصدافها رقدتْ وخلَّفت أعين الغوَّاص للسهر

***

أُعيذ وجهك أن تغزو ملامحه رغم العواصف إلَّا بسمة الظفرِ
عهدتُه عربياً... ملء جبهته كبْرُ من البيد لم يركع على قدر
عهدته عربياً... ما غفا وصحا إلَّا على لغة الإعجاز والسور
عهدته عربياً... ما لوى فمه بلكنة هاجرت من شاطئ التتر

1969

* غازي عبد الرحمن القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، ط2، 1987 ، ص330-334.

علي الدميني
ونداء السفر والنهر

تبـدو قصيـدة (السفـر وثلاث ليـال في ضيافـة النهر) بـؤرة انداحت دلالاتهـا في الديوان الذي ضمّها (ريـاح المواقع) 1987، وهو المنجز الشعري الأوّل للشاعـر علـي الدميني الذي أتبعـه بديوان (بياضـ الأزمنة) 1995، وديوان (بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة) 2000. وتشكّل هذه الأعمال جانباً مهمّاً في مسار شعـر التفعيلة في البيئة الأدبيّة السعودية إضافة إلى ما قدّمه أبنـاء جيله: سعـد الحميدين، ومحمد الثبيتي، ومحمـد جبر الحربي، وعبد الله الصبيحان وآخرون امتدّت تجربتهم إلى التسعينات كما في نتاج شاعرة مـن الجيل التالي هي (أشجـان هندي) في ديوانها (للحلـم رائحة المطر). وتمنـح المقارنة بجيل المخضرمين تنويـراً للتطور في بنيـة القصيدة والرؤى التـي أثارتها المراحل الحديثة في الوطن العربـي، فثمّة كوكبة أحدثت النّقلة الأولى التـي لوّنت الإبداع بقسمـات حديثة: حسن عبد الله القرشي، ومحمد الفهد العيسـى، وغازي القصيبي، ومنصور الحازمـي، ومحمد العلي... ولا شـكّ أنّ القرب مـن أطوار القصيـدة في هذه البيئة يكمـل خطوط التجربة الشعرية العربيّة المعاصرة ولاسيّما قصيدة التفعيلة التي تحتاج إلى كثير من التأمّل والمناقشة لكشف إمكاناتها.

الغربة وجمر لا يخبو

يؤرِّخ الشاعر علي الدميني قصيدة (السفر) بعام 1975 وهي بهذا أقدم عمـل له في الديوان، وأوّل ما يبادرنا فيها هو صوت الغربة وحديث الاغتراب الذي يقترن به معجم شعريّ يرتكز على ثلاث من الدوائر الآتية:

1- دائرة البداوة والصحراء: (البدوي، الفارس البدوي، عباءته، جواده، عنق الخيل، ظعن البداوة، الغزل البدوي، عرائسه الجاهلية، قبره الجاهلي، الصحـراء، عطش الصحراء، الصخرة، الشياه، خلخال، الصحارى، سعف النخل، سحبان بن وائل).

2- دائـرة البحر: (البحر، شرفة البحـر، موجة البحر، الموجة النافرة، طائر الماء، السفر الساحلي، شراعاً، الماء، نافذة البحر).

3- دائـرة النهـر: (النهـر، الشـطّ والأنهر، حوريـة النهر، المـاء، الماء والشاطـئ النهـري، ننحـاز للمـاء). وتستتبع هـذه المفاتيح مـا يقاربها من مفاتيح الخصب: (أيّها المطر انهمر، حدائقها، غاباتها... البرتقال).

وعندمـا نعود إلى الديـوان سنجد أنّ مفاتيح البـداوة عرفت تردّداً بلغ خمسـاً وثمانين مرة، وتـردّدت مفاتيح البحر والنهر معاً ثماني وتسعين مرّة، واتّسعـت مساحـة الخضرة والغابات لتغـدو اثنتين وثلاثين مـرة، ولحق بها تردّد الطيـور والعصافير خمساً وثلاثين مرة. ويدرك المتلقي عندما يستقبل الإشـارات وتتقابل أمامـه الزوايا أنّ الغربة في القصيـدة لا يؤطّرها مفهوم الانقطـاع، وإنّمـا تتحرك في رحلة تتعـدّد مراحلها وتتلاقـى فيها وقائع على الأرض وأمنية لها دليل مـن التاريخ المتجذّر، والقـادرة جمراته على إعادة الدفء إلى القلوب مع أمطار ربيع تعرف نشيد الخصوبة.

إنّ إهداء الدميني في صدر ديوانه يعبّر عن الكامن في أعماق المبدع، فهو ينحـت الكلمات لتبقى مقروءة في أيّام لأجيـال المستقبل، وينفتح على الدّنيا ممثّلـة بأطفالها الذين تظلّ البراءة رهان لقـاء إنساني يزهر، وعلى هذا لا تتوجّه القصائد إلى غور يغمرها بأساه، إنّها تتطلّع إلى التجربة المثمرة رغم الألم يصحب بعض خطوها. وتقول عبارة الإهداء:

«إلى نجـلاء وعـادل وخالـد أطفـالي وإلى أطفال العـالم الراكضين في براري الحلم والرعود مثلي».

وبعـودة إلى نهايتـي قصيدتـي (السفـر) و(الخبت) نلحـظ بداية أمل وإشارات الخصـب وحضوراً للمرأة، فلسنا أمام حطـام يتكسّر الركام على جوانـب الأرض ويرفع حواجز تحـول دون متابعة المسار، ففـي نهاية المقطع الأوّل (السفر) يقول:

«**أيّها المطر انهمر الآن... تلك حدائقها / تلك أغصان غاباتها.... والبريق حرائقها / ولشعرك سيدتي مثل رائحة النار في جسد البرتقال**».

وفي آخـر المقطع الآخـر «ثلاث ليال في ضيافة النهـر»، يقول: «رطب هو الماء والشاطئ النهري/ أفـق أيها الطفل إن الحبيبة تنمو ضفائرها/ تتمدّد في حافة السيل ترقص...».

وفي خاتمـة قصيدة (الخبت) تشتبك تجربتـان قديمة لطرفة بن العبد وأخـرى للشاعر المعاصر الدمينـي، ونلحظ كيف خرج صاحبنـا إلى الضفّة الأخرى ليتابع السعي مستفيداً من عناء هو خبرة بطبائع الأمور:

«**لخولـة أطـلال أجوس زواياهـا ببرقـة ثهمـد / إذا أفردتنـي الأرض جـاوزت للغـد / أبـوح بطعم الحـبّ أقتات موعـدي/ أعاتـب أحبابي، بلادي بفيئها/ وأهلي وإن جاروا عليّ فهم يدي**».

إنّ رغبـة في التعدّد تتعاظـم في ذات الشّاعر وتمـور، فتجد ترجمتها في الديـوان الذي جمع أبياتاً من بحور الخليـل تجاور سطور التفعيلة مما قدمه الشاعـر، أو ممّـا اختـاره من شعر الأسـلاف كالشنفرى وطرفـة بن العبد، وكذلـك تمازجت في مقاطع الأشعـار الشعبية بلهجتهـا المحكيّة في الجزيرة العربية مـع السطور الشعرية الفصيحة، وتعـددت الرموز التي استحضرها (طرفة، امرؤ القيس، سحبان، أبرهة، مكة، بلقيس...)، وكان تجواله واسعاً بين أرجاء الجزيرة والشام والنيل.

وقـد ساعدت آفاق الدلالة على اخـتراق دلالي يهز الراكد ويؤكّد الرغبة الحداثيـة التي تستمـدّ من البعيد، أو تدنو منه ليكـون تفاعل غير مألوف في

سبات مريح! فتكرر حضور (الثلج) في القصائد، ولعل العبارة الغريبة تدفع المتلقّي إلى رؤية صاحبها على نحو مفاجئ لكنه يحمل معه ما يستحق التأمّل:

«ها أنت قريب من ملكوت الأرض/ نقيّ كالثلج الأبنوسي... تنوء بحمل الوجد/ووجد العمر مليء بالشجو الليلي...».

وكذلك يواجه المتلقي (نورس أخضر، وأشجار الملح، والسمك النائم على الأشجار).

وأمسك الشاعر في قصيدة (السفر) بدقة الدلالة، واستطاعت المفاتيح الدوال ربط جوانب التجربة والموقف ربطاً عضوياً مع سحر الرمز عندما تتلامح دلالاته للمتلقي فيقترب من وعي (الدميني).

لقد ظهرت (الجميلة) دالّاً اقترن بالماء يعين على الرحيل في مسار الغربة، وكذلك جاءت تحيّة الفارس بعد حين مؤكّدة هذه الحقيقة: «كيف حال الجميلة في زهوة الماء؟». ويلتفت الشاعر إلى قطرات تحاول تحدّي الجفاف فيراها مع المرأة الصغيرة، تنسج الصلة بالخصب منذ مطلع الدرب «نسافر نحو القرى والبنات الصغيرات يحملن فوق الظهور الصغيرة ماء القرب»، ونصل إلى إضاءة منورة في طرف الرحلة الأخير والمنبئ بعودة منها ثمار الرحلة فهناك... «حورية النهر ترقبني»... «إنّ الحبيبة تنمو ضفائرها/ تتمدد في حافة السيل»، وأمَّا الدالّ الآخر فهو جوهر واحد وصور متعددة تنتسب إلى دائرة الطيور، إن المتلقي يرى أول ما يرى في القصيدة مغادرة للديار عبر البحر ويقع في الوهم أنها مفارقة وضياع بعيداً عن الأرض والأهل.

«تغربت الطير عن شجر اللوز... ولكن تغادر أبراجنا الطير...» «إن العصافير تحلم بالسفر الساحلي...»، ولكن متابعة المقطع الثاني للقصيدة يجعلنا ندهش للتوحّد بين المغترب الإنسان والرمز في لحظة مهيبة تحيطها القداسة التي تشع من الجامع الكبير في دمشق:

«تلمست عشب الفؤاد ألينه تارةً... وأرفعه صوب مئذنة الجامع الأموي ليخطف لحن يمامة...».

إن الاغتراب الذي تقدّمه التجربة الشعرية تترك فيه الديار وتتعالى شكوى من الظمأ والجفاف، ونلمح اضطراراً ليغادر الفارس ليلاً، ولكن النهر ظل جزءاً من الحلم ومحطّة تتجه إليها الأبصار، ورأينا الاستخدام الرمزي «حورية النهر» و«مئذنة الجامع الأموي» بدمشق الشام، وهنها تنهض من ذاكرة المتلقي خطوط مشتبكة تؤول إلى تفاعل مركّب بين أطراف الديار العربية التي كان لقاؤها إشعاع حضارة بلغت أصقاعاً من العالم مترامية ومتعددة الأجناس.

إن الشاعر ينص على موقعية في التجربة عندما يقول: «**وها نحن في شرق الجزيرة نبحث عن خدر وضحى وننحاز للماء/ ننقل ظعن البداوة للنهر**»، ولعله استمدّ من الوعي الجمعيّ التاريخي الرحلات القديمة في الألف الثالث قبل الميلاد عندما انتقلت قبائل بين الجزيرة والشام وجوانب الفرات ودجلة والعاصي وبردى وأنهار عديدة حفلت بها تلك الأرض التي يسكنها العرب مع فجر الحضارة، وبسبب التحولات المناخية وزحف الجفاف إلى بقاع كانت حافلة بالخضرة والأشجار، حملت موجات بشرية لغتها وخبراتها وأنسابها لتتلاقى مع طرف وجزء لهذا التكوين الاجتماعي، وقد حدّدت الدراسات الطبيعيّة لجغرافيّة الجزيرة مواضع الوديان والأنهار القديمة، وكان من أبرزها النهر المتدفّق في شرق الجزيرة قريباً من الخليج العربي، وغير بعيد الصلة بين مملكة دلمون وأصولها في الجزيرة العربيّة، ثم في انتشار إلى الممالك الكنعانيّة والفينيقيّة من بعد ذلك، وتطول الوقفة مع وحدة الثقافة واللغة بين العربية الفصحى وما تداولته أبجدية أوغاريت على الساحل السورية وإبلا في أعالي الشام وكذلك في اللغة اليمنية القديمة. وبهذا تغدو إشارة الشاعر الدميني إلى الجامع الأموي الكبير بدمشق منورة الحركة في القرون الهجرية الأولى بين الديار، وهي تمثل مرحلة وسيطة في

تاريـخ غنيّ في تلاقي أهله، الذين عرفتهم الصحراء وبداوتها وأفياء الأنهار وامتدادات السواحل الحافلة بمنارات توزعت على جهات البحر المتوسط.

إن قصيدة (الدميني) هذه تطرح تساؤلات نقدية حول الآفاق التي يمكن أن تبلغهـا مرجعياتها كما أطلقها المبدع في المكان والزمان، مقارنة بما يمكن أن يطرحـه المتلقي بتأويلـه الذي قد تختلف في بعض أطـوار زمنية كما يبدو لنـا في تفسير الغربة بحسـب الأمكنة ولمحة التاريـخ، وبطبيعة الحال ليست المطابقـة مطلوبة في رؤية واحدة لدى المبدع والمتلقّي، لكن ما تراعيه القراءة النقدية هو عدم التناقض.

الرؤية والتوصيل

يحسّ المتلقي أنّ علي الدميني رغب في أن يوصل رسالته من خلال تكوين أسلـوب معاصـر للصـورة التي جاءت مركّبـة عبر مشاهـد أو لوحات، وهي مستمدة تأثيرها من تشكيل الصورة المتداولة في السينما أو التلفزة، ذلك أنّ الحديث عن زوايا الرؤية لدى الشاعر يجد تطبيقه في أدوات تحاصر الموقف ومَـنْ فيـه، وترسم الموقـع والملامح إضافـة إلى التقاط اللحظـات الدرامية الحارة، فالمشاهد يرى الحادثة من جوانب عدة، وتركز عدسة التصوير على بعض ممّن يضمهم الإطار العريض.

نطالع المشهد الأول وقد تغربت الطير وتركت آثار الرحيل على الصخور، وغابت بين ألوان البحر والشمس والأمواج، وتقف الشاهدة وهي الحبيبة تودّع أسراب الطيور فتتوازى الأرض والمرأة طرفاً غادره المسافر، الذي التبس بين الرمـز الطائـر والإنسـان الذي يقترن بـه صداقة وعنـاء درب، ونحن نتابع اللهفة والتعلّق وخلفهما ظلّ الرجل الذي ابتعد:

«عيـون الجميلة في شرفة البحر تبصـره راعشاً وتغنّي/ لقد كنت زهر حبيبي/ وحزن جراح حبيبي/ أيا طائر الماء/ كنت لنا علماً في الإناء/ وكنت لنا شارة في السماء».

ويرسم المشهد الثاني الظمأ وسعي البنات ليدفعن بما تستطيعه السواعد الغضّة أذاه عن النّساء والصغار، وإثر استجماعنا من اشتمل عليهم نتنبه إلى أنّ الحضور كان بصيغة الجمع التي تجعل القضية عامّة، ونرى وجهتها ترتبط بالشطّ والأنهر.

وتقترب الملامح في مشهد الوداع وهنا ينفض الطائر ريشه ليظهر الفارس، وإن الشاعر يثبت الدالّ في المشهدين الأول والثالث (الجميلة)، ولكن المسافر هو الذي اختلفت هيئته من الرمز إلى الواقع، وهذه المزاوجة تماهي بين انطلاق الأجنحة والرغبة الجامعة في الإنجاز، ونلمح دالاً معبراً عن الزمن الذي تتوزع على أطرافه التجارب والمواقف وهو (التاريخ): «**يهمز الفارس البدوي جواده/ والجميلة تسمع صوت القلادة/ عنق الخيل يعرف تاريخها/ إنّ عاشقها مُرغَم أن يغادر ليلاً بلاده**».

وفي المشهد الرابع تنطلق زاوية الرؤية من عيون أولئك الذين حملتهم أمواج البحر، والمدهش هو التناوب بين ضمير المتكلّم الجمعي وضمير المتكلّم المفرد، ففي الجزء الأول نسمع:

«**إنّ على موجة البحر وجهاً كوجه حبيبتنا/ ولها رنة مثل خلخال رجل حبيبتنا/ يا صباح حبيبتنا/ إننا نحتمي بالصحارى، ونرتقب الغزل البدوي...**».

وبعد قليل نجد أمامنا واحداً هو ذاك الذي وقفت (الجميلة) ترنو إليه على الشاطئ وتماهت ملامحه مع الطائر البحري، ونتابع رؤية للوطن وما يشده إليه ويعطي لأسفاره ورحلته دافعها:

«**بنافذة البحر كفاك ينتشران شراعاً صغيراً لحزني/ وأغطية لصغاري/ أبادل عينيك ألفتها.../ لشعرك رائحة الماء، إنّ العصافير تحلم بالسفر الساحلي...**».

إن هـذا التصويـر المعاصر يوقظ المتلقّـي، ويجعله متحـرّكاً من تقطيع المشاهـد بـدلاً من رتابة حكايـة الرحيل، ينقله مصوّر محايـد تتسلسل لديه الخطـوات حتى يبتلـع البحر تلك السفينة ولا يبقـى إلا معالم باهتة للميناء، وائتلـف التصوير مع تناوب الضمائر بـين المفرد والجماعة، وكذلك أسهمت الدلالة الرمزيـة وتقابلها مع الواقعي في إذكاء الحيرة، ومن ثم الوصول إلى ربـط الوشائج وإدراك ما وراء هذا التنوع في موقف السفر وفي تجلّيات النهر حيـث امتـدّت أشواط الرحلـة، ومما قدّمـه الشاعر الدمينـي للمتلقي ذاك المشهد الدرامي الـذي ودّع فيه الفارس الحبيبة، فقد وقع مباغتاً يلفه ظلام الليل، وبدت فيـه أحاسيس الحب والحرص على لحظات يتزود فيها المسافر بكلمات تبقـى دفء أيّامه المجهولة، ولعل الصمـت القلق كان أكثر دلالة من الكلمـة: «**... ينفـرج البـاب/ إذ بالجميلـة واجمـة لا تكلـم/ يهمـز الفارس البدوي جواده/ والجميلة تسمع صوت القلادة...**».

الدلالة الإيقاعية

تجيـب قصيدة (السفر) عن التسـاؤل الأسلوبي: لماذا اختار الشاعر شعر التفعيلـة؟ ذلك أن علـي الدميني جعـل موسيقا القصيدة طاقـة دلالية تحمل التموّج في دفقـات التجربة، واختلاف زوايا الرؤيـة والمنعطفات الدرامية، ولم تكن النغمات أسيرة النّمطيّة والرتابة كما أنّها لم تتبعثر في جهات تتبدّد سريعاً.

استخـدم الدمينـي تفعيلـة رئيسة هي (فعولـن)، وأفاد مـن حالات لها (فعـول، فعـل، فعولات)، ولجـأ في مواقـف إلى تفعيلة أخرى هـي (فاعلن)، وتلونـت فجاءت تفعيـلات (فعلن، فعلاتن، فاعـلات). إن اختلاف الدفقات والسطـور في طولها وعدد التفعيلات والتزام قافية وحرف روي إنما يوازي ما يكون عليه الدال، فكلمـا اختلفت أجزاؤه تنوّعت الدلالة، وههنا تبدو الصيغة الجماليـة للموسيقا فاعلة ومؤثرة، وهـي بعض من تكوين الرسالة في توجّهها إلى المتلقّـي لتبلغ درجة التواصل والاشتراك في تجربة الشاعر، وقد تجلّت في أربع حالات أو تشكيلات:

1- تبـدو الحالة الأولى في مرونة الدفقة الشعورية فتمتد معها تفعيلات تبلـغ سـت عشرة في زاويـة وإحدى وعشريـن في طرف آخـر، ولا يقطع هذا الانسياب وقفات على سطور متعددة، وإنما هي عبارات متصلة تنتهي بقافية وحرف روي يتجاوب مع دفقة سابقة أو لاحقة له:

«تغربت الطير عن شجر اللوز، ذي بقعة في الصخور تدل على ريشها، ثم ذا زغب الريش منتشراً، وتغربت الطير».

2- وأما الحالة الثانية فهي المغايرة في التفعيلة دلالة على تطور في الموقف أو احتدام الانفعال، ففي المقطع الأول من القصيدة تنتشر (فعولن) مع حكاية المغـادرة وما أحاط بها وما خلفتـه على الأرض والوشائج التي تتمزق، ولكننا نلحظ اختلاط الرمزي بالواقعي فالجميلة تودّع الطير على شاطئ البحر ثم تتوالى الدوالّ المرتبطة بالجماعة: «نسافر نحو الجزيرة - نسافر نحو القرى ---- نسافـر...». وعندمـا أراد الشاعر إظهار العلاقـة المميزة والتي تفكّ رمز الطير، وتبرز ما يتهدّد الحياة بهذه القرية وضع أمامنا المشهد الدرامي الحميـم لمفارقة الفارس البـدوي في الليل وهو يخلف قلباً واجماً لا يقدر على الـكلام، فمع هذا الشرح لا تكتمل الخطـوات بكلمات مقطوعة لا مجيب لها: «يقف الفارس البدوي على بابك الخشبي مليّاً، ويرخي عباءته، ويسلم/ كيف حال الجميلة في زهوة الماء.../ يهمز الفارس البدوي جواده/ والجميلة تسمع صوت القلادة».

إنّ الانتقـال في هـذا الموقـع إلى تفعيلة مغايرة (فاعلـن) يلفت الانتباه، ويدعو إلى وقفة تستطلع وتعود إلى الأجزاء الأخرى رابطة ومتفاعلة، وكذلك في القسم الأخير من المقطع (السفر) نجد ثلاث دفقات تنتظم مع (فاعلن) وتنتهـي جميعهـا بقافيـة وحرف روي مشـترك، وبترجيع النظـر نتبيّن نبرة التصميم والتحدي لدى الشاعر المتلبس في إيهاب المغترب المسافر:

«واجفٌ قرب بابك أيّتها الصخرة/ انفرجي عن حرائق بيضاء/ عن مدن تتهيّأ للاغتسال».

«واقف ما انتهى أيك سحبان من شدوه/ يصنع الحبر والطقس والاحتمال».

«أيها المطر انهمر الآن تلك حدائقها/ تلك أغصان غاباتها والبريق حرائقها/ ولشعرك سيدتي، مثل رائحة النار في جسد البرتقال».

وفي نظرة إلى التراث العروضي نجد الأواصر بين (فاعلن) المنتسبة إلى بحر (الخبب) وهو (ركض الخيل) والفارس البدوي، وحماسة تنطلق في مفترق الطرق!

3- وفي الحالة الثالثة نتأمل القوافي وحروف الروي في تتابع وتبادل بين الدفقات، ولم يلتزم الشاعر قافية واحدة أو حرف روي واحداً في هذه القصيدة فجمع قيمتين في عمله، الأولى تثبيت دلالات في زوايا التجربة بفضل النغمة المتولدة بين الدفقة وما يجاورها، والأخرى عدم الوقوع في الرتابة التي تمحى منها الأحاسيس والرؤى الفارقة بين الشخوص الذين تدور حولهم الأحداث، ونلحظ في هذا اللون الموسيقي ثنائيات من القوافي وحروف الروي، فتتوالى قافيتان فاصلتان بين قافيتين متباعدتين، ونجد قراراً يبدأ وجواباً يتلوه بعد تنويع داخلي مغاير.

((السفر الجاهلي/ تنفلتين -- تنفلتين/ الجاهلي))

وفي حضور آخر نجد القوافي مضفورة فكلّ منها تختلف عمّا بعدها لكنّها تشكل ثنائيتين:

((لحزني/ لصغاري « وإني/ انتظاري))

4- وأما الحالة الرابعة من ألوان التشكيل الموسيقي في القصيدة فهي غريبة بعض الشيء لأن الشاعر يضع أمامنا بديلاً للقافية وحرف الروي في سطور مدورة، فتكون الصيغة الصرفية المتماثلة أو المتقاربة محط وقفة سريعة

تحمل نغمة موقّعة وتتصل بالسطر التالي: «**ننقل ظعن البداوة للنهر/ نحمل بَهْم الشياه الوليدة نحتمل الحرّ والقرّ/ إن على موجة البحر وجهاً كوجه حبيبتنا، ولها رنة مثل خلخال رجل حبيبتنا/ يا صباح حبيبتنا/ إننا**».

وهكذا تتبدى لنا من خلال هذه التشكيلات الموسيقية قدرات لتنوع التفعيلة وحركتها في القصيدة التي تمور بما ينبثق وما يتقطّع في مراحل التجربة، وقد يرى بعضهم أنّ هذا العمل الشعري يعبّر عن رغبة لدى الشاعر في استكشاف إمكانات الأداة الموسيقيّة، ونحن نرغب في مدارسة تجارب الشعراء في مختلف البيئات الأدبية العربية وهم ينشدون أو يصوغون مواقفهم بأسلوب (التفعيلة). فلعلنا نوضح من خلال أعمال حيّة لها قواعد وأسس نظرية مقطوعة بشواهدها المحدودة والمبتورة، فمعايشة التجربة واختبار فاعليّة ألوان الموسيقا تفتح الصفحات للشعراء والنقّاد والمتلقّين، ونمهد لاختبار الذوق العام في تلقّي الشعر بعيداً عن تحكّم قديم أو حداثيّ لم يختبر الإمكانات المتاحة في ألوان التعبير الإيقاعية.

السفر... وثلاث ليال في ضيافة النهر

1- السفر

تغرَّبت الطير عن شجر اللوز، ذي بقعة في الصخور تدل على ريشها
ثمَّ ذا زغبُ الريش منتشراً
وتغرَّبت الطير
عيون الجميلة في شرفة البحر تبصره راعشاً وتغنِّي
لقد كنتَ زهر حبيبي
وحزن جراح حبيبي
أيا طائر الماء
كنت لنا علماً في الإناء

وكنت لنا شارة في السماء
ولكن تغادر أبراجنا الطيرْ
أرقب خفق الجناحين في رعشة البرد مسرعةً
يختفي لمعان الجناحين في زرقة الشمس
والبحر
والماء
ولكن
تغرَّبت الطير!
نسافر في الجزيرة يلتفُّنا عطش البحر والصحراء
نسافر نحو القرى والبنات الصغيرات فوق الظهور الصغيرة ماء القِرَب
لعلَّ النساء على سفح قريتنا الظامئات
لعلَّ الصغار
لعلَّ... يقولون إنَّا ارتوينا
ولكنهم يظمؤون
نسافرُ هذا هو البدوي الذي يعرف الشطَّ والأنهرا
يقف الفارس البدوي على بابك الخشبي مليّاً ويرخي عباءته ويسلِّمُ
كيف حال الجميلة في زهوة الماء؟
كيف حالك يا أُخت؟
ينفرجُ البابُ
إذ بالجميلة واجمة لا تكلِّم
يهمز الفارس البدوي جوادهْ
والجميلة تسمع صوتَ القلادهْ
عنق الخيل يعرفُ تاريخها
إنَّ عاشقها مُرغم أن يغادر ليلاً بلادهْ

ها نحن شرق الجزيرة نبحثُ عن خدر وضحى وننحاز للماء
ننقل ظعن البداوة للنهر
نحمل بَهْم الشياه الوليدة نحتمل الحرَّ والقرَّ
إنَّ على موجة البحر وجهاً كوجه حبيبتنا
يا صباح حبيبتنا
إننا نحتمي بالصحارى، ونرتقب الغزَل البدوي يهلُّ على يبس تأملنا
ونلوِّح للموجة النافرة
بنافذة البحر كفَّاك ينتشران شراعاً صغيراً لحزني
وأغطية لصغاري
أبادل عينيك ألفتها
أشتهيك كما يشتهي البدوي الحليب، وإني
أقدِّم عند المساء إليك انتظاري
لشعرك رائحة الماء. إنَّ العصافير تحلم بالسفر الساحليِّ
وإنَّ المهاجر في صخب الريح يمسك كفّيك
تنفلتين
يمدُّ الغصون الصغيرة نحو ذراعيك
تنفلتين
فتأخذه الريح صوبَ عرائسه الجاهليه
إلى قبره الجاهلي
واجف قرب بابك أيتها الصخرهْ
انفرجي عن حرائق بيضاءْ
عن مدن تتهيَّأ للاغتسالْ
واقف ما انتهى أيك سحبان من شدوه
يصنع الحبر والطقس والاحتمالْ

أيُّها المطر انهمر الآن... تلك حدائقها
تلك أغصان غاباتها... والبريق حرائقها
ولشعرك سيدتي مثل رائحة النار في جسد البرتقالْ

2- ثلاث ليال في ضيافة النهر

تلمَّستُ عشب الفؤاد أليِّنه تارة، أنفخ العشقَ فيه ثلاثاً
وأرفعه صوب مئذنة الجامع الأموي ليخطف لحن يمامهْ
وحورية النهر ترقبني، كنتُ أحدسُ أنَّ لنا موعداً
غير أنَّ ثلاث ليالٍ تطول، وعامان أطول، كنت أسلِّي فؤادي
بحزن انتظاري وأرشيه بالنوم
أزجره أن يضمَّ إليه هيامه
تملَّكني الذعر، لكنَّ فاتنة الصدر ترفع عن وجهها البرقع المستدير وترخي لثامه
أقابلها في الطريق أقبِّلها في الطريق، وتعرفني
إنَّ ما بيننا لم يعد ورقاً وعلامهْ
تحسستُ صدري، وقد ألف الماء، عاشر أجنحة الطير منتشياً
ثمَّ أدنيتُ وجهي لوجه المفيق على سعف النخل
رطبٌ هو الماء والشاطئ النهري
أفق أيُّها الطفل إنَّ الحبيبة تنمو ضفائرها
تتمدد في حافَّة السيل
ترقص رافعة صدرها المزهري.

الظهـران 1975-2-1

علـي الدميني، ديـوان (رياح المواقع)، ط. المؤلـف، 1407هـ، ص62-57.

المرجعية والرؤية عند محمد الثبيتي

قـدَّم الشاعر محمد الثبيتي ثلاثـة دواوين: (عاشقة الزمن الوردي1980، تهجَّيـت حلماً تهجَّيت وهمـاً 1983، التضاريس1986)، ورغـم نشأته بالطائف وتنقُّلـه بينها وبـين مكَّة طالباً ومدرِّساً فـإنَّ الانطبـاع الأوَّل للمتلقي يذهب إلى ميـل هـذا الشاعـر إلى البـوادي والصحـراء وملامح الـتراث التـي لا تنطوي صفحاتها، وذلك عبر عناوين القصائد: (أغان قديمة لمسافر عربي/ أنغام من الصحـراء/ فواصل من لحن بـدويٍّ/ أيا دار عبلة عِمْتِ صباحاً/ الرمال ورأس النعامة/ صفحة من أوراق بدوي/ تغريبة القوافل والمطر)، وفي عدد من المواقع التي تحتدم المواجهة بين رموز البادية ومظاهر المدينة وحضارتها الحديثة.

لعـل الربـط بين شخصية الشاعـر وبيئته هو ما يجعـل المتلقي يلحُّ على فكـرة دوران في فلك البـدوي وعالمه، إلاَّ أنّ جولة القراءة الثانية سوف تُظهر زرقةً للبحر وأمواجه، ومشاهد الشواطئ والمنارة وإبحاراً تحفُّ به نذر الغرق وأمنيـات اللؤلـؤ، والحوت غير بعيد، وهـذا يدعونا إلى تتبُّع هـذه المرجعية، وتبيُّن قدرة الشاعر على استخدامها في تكوين الرؤية التي ينتظم فيها العالم أشكالاً وأبعاداً تمثل نداءه إلينا أو رسالته.

إننـا بطـرح السؤالين: لمـاذا البحر؟ وكيـف تجلَّى في قصائـد الشاعر؟ إنما نحاول تفسـير علاقة المرجعيات بالبيئة، وبالثقافـة، وتمهِّدُ لمقارنة بين الشعراء العرب بحسب مرجعيَّاتهم، وهنا يحضرنا شعراء من الخليج العربي كانوا ألصق بالبيئة البحرية (أحمد مشاري العدواني، ومحمد الفايز، وعلي عبـد الله خليفة، وغازي القصيبي، وخليفة الوقيان)، ولعل القصيبي متفرد في استحواذه على بيئتي البحر والصحراء.

مفاتيح المرجعية والرؤية

إن استعراض المفاتيح الدلالية للبحر في الدواوين الثلاثة يمنحنا إشارات كاشفة: الأولى منها تحدِّد الوحدات الدلالية التي أحسَّ الشاعر أنَّها فاعلة، وأقام بينها علاقات من الصراع والتوازن ولاسيّما في تقابل بين البحر والأرض، وهنا نذكر أنَّ عدد تلك المفاتيح بلغ مئة وخمسة، وعدد القصائد التي دار فيها بلغ ثماني وعشرين قصيدة مع النظر إلى أنَّ بينها قصيدة مطوَّلة: (التضاريس)، وأنَّ المواقع كانت تتعدَّد في قصائد، كما تشكَّلت فيها خمس بؤر دلالية كان البحر ينتشر بين أرجائها؛ ويهيمن عليها: (الرحيل إلى شواطئ الأحلام/ عاشقة الزمن الوردي/ عشقتُ عينيك/ سألقاك يوماً/ شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم)، ورغم الحضور المستمر لهذه المفاتيح نلحظ كثرة في الديوانين الأول والثاني (عاشقة.../ تهجيت) وانحساراً نسبياً في الثالث (التضاريس).

تنتظم المفاتيح في ثلاث حزم دلالية أساسية لدى الشاعر الثبيتي -ونذكر المفاتيح بصيغها المختلفة ولن نورد تكرارها المتماثل-:

الأولى منها ترينا بِعينيه معالم البحر:

(البحر، بحراً، بحار، أعماق البحار، الماء، الخليج، المحيط، موج، الموج، كالموج، الأمواج، لجة، لجج، ثبج البحر، يموج، تموج، تلطم، مياه الخليج، زبد، زرقة، ملح، الحوت، فم الحوت، لؤلؤة، اللآلئ، المحار).

وفي الحزمة الثانية تبدو الحركة في هذه الساحة الزرقاء الممتدة، ونرقب الإنسان في علاقة ثنائية بين الموج وأعماق الماء والمراكب التي اتخذها أدوات تعايش مع البحر، أو هي نتاج الحضارة الأرضية الذي يضمر بداخله تحدِّي البشر لهذا الحاجز الأزرق، وبذلك تنفتح الدلالة في (التعايش) إلى ظاهر مهادن وباطن يغلي بالصراع:

(أبحرت، الإبحار، للمبحرين، أشرعي، تمخر، شهرزاد، السندباد،

السفينة، ثـدي السفينة، الشـراع، الأشرعة، مراكبنـا، مراكبك، مرساتي، زورقـي، الغريـق، الغريقـة، غريقاً، يغرق، تغـرق، أغرق، غرقـت، يغرقني، تغوص، أقلعت).

وفي الحزمـة الثالثة تحتشـد المفاتيح لتغدو نهاية رحلـة أو غاية للمدِّ في تـآزره مع الأمـواج، إن دلالات الحد الفاصل بين المـاء الطاغي والأرض التي تحضن الخائـف وتعطي المطارد مدى للمراوغة والخلاص. إنها ترفع الضلع الثالثة لمعادلة الإنسان والبحر:

الشاطئ، شاطئ الرمل، شاطئ الأمس، شاطئ الزمن العربي، شواطئ، الشواطئ، ملتقى الشاطئين، شطُّه، شطآنه، ساحلاً، ساحل الظمأ، ساحلي، الساحليـة، ضفـاف، ضفاف الخليـج، الضفـاف، ضفافه، مرفـأ، مرافئ، المرافئ، مرافئها، الموانئ، موانئ البحر، أرصفة، منارة، ضوء الفنار.

إن وعـي الشاعـر في رحلـة الحياة يستنـد إلى قاعدة مركَّبـة جزئياتها وخطوطهـا من الإدراك الباطن مما يجعل مفاتيـح الدلالة تنسلُّ من الحقل الـدلالي لتطابقها، وتعبِّر عن حركتهـا وعلاقاتها ومفهوماتهـا، وتدخل بعد ذلـك في المواقف والتجارب التـي يعيشها هذا الشاعر كمـا نرى لدى محمد الثبيتي.

وأمـا الإشارة الثانية الدالـة فهي بروز التقابل في الأفعـال والمصادر ما يحمل قيمتها من المشتقات بين مغامرة الإنسان وصدِّ البحر وقطعه للمسالك:

(أبحرت، الإبحار، للمبحرين، تمخر، تموج، يموج، تلطم، يغرق، تغرق، أغرق، غرقت، يغرقني، تغوص).

وبهـذا تعـبر الأفعال عـن توتر ومواجهـة يتصاعدان في عـدد من زوايا الدواوين، ويبقى المتلقـي في إطار ضجيجها وترقُّب المصير الذي تخيم عليه المخاوف، ولاسيّما مع ملامح التجربة ومن فيها عبر مسار الشاعر الثبيتي.

وأمـا الإشارة الدالة الثالثـة فهي ظهور علائم الانتمـاء إلى هذا البحر

الذي يصطخب، وإن تكن على نحو لا يستفيض تاريخياً، وإنما يسجِّل انتساباً إلى ساحات كونية توسِّع رقعة المناورة والأمل والاختيار. فالشاعر الثبيتي يربط عدداً من المفاتيح بالضمير المتكلِّم المفرد، ويضمُّ مع ضمير جماعة المتكلمين، ويقرنه في خطاب مباشر إليها:.. المرأة، ثم نجد مفاتيح المكان والأسطورة التاريخية:

«**أبحرتُ عبر الفصول لعينيك/ زورقي/ مرساتي/ ساحلي /مراكبنا/ البابلية/ أبحرت في بحر عينيك.**

مياه الخليج/ شهرزاد/ السندباد/ ضفاف الخليج/ عافية الخليج».

جمع مقطع من قصيدة (برقيات حبٍّ إلى غائبة) بين ضمير المتكلِّم (الذات) وتجربة أهل سواحل الخليج العربي من خلال مفتاح (المحار= اللؤلؤ) مع الموانئ والبحار، وندرك أنَّ ذاكرة الشاعر احتفظت بهذه التجربة لكنها تمثّلتها حقيقة إنسانية تضم في داخلها التاريخي والمستقبلي قيمةً تجعل الحياة تترجح بين حضور وغياب لحبٍّ هو ثروة الدنيا:

«**أجيء إليك/ أضيء النهار/ أسائل عنك الموانئ/ البحار/ أفتش عنك قلوب المحار...**».

وتتوالى مفاتيح من ألف ليلة وليلة: (شهرزاد، السندباد مع الخليج)، ويلفت الانتباه أنَّ الثبيتي طابق بين المرأة المعاصرة التي يناجي وشهرزاد، ومن جهة أخرى نلحظ أنَّ تماهياً بحرياً بين راوية الليالي وصاحب الرحلات السبع، بينما نجد الشاعر يقف على البرِّ-الساحل؛ وبهذا تكون شخصية الشاعر موصولة بتراث وثقافة لكنها تميل إلى التمسك بموقع على الأرض في المعادلة وسيرورة عوالمها ففي قصيدة: (شهرزاد والرحيل إلى الحلم) يخاطبها:

«**تناثرتِ بين المدينة والبحر/والشاطىء القُزَحي/ الذي أقلعتْ منه أشرعةُ السندباد/ وجاءت مراكبُك المخملية، حالمةً كمياه الخليج/ وصاخبة كصهيل الجياد/ تحيلين ليل المدينة أسئلة**».

ويتضح هذا الموقف الذي تتداخل فيه المرجعيات ثم تؤول إلى رؤية تلتمع في قصيدة (الوهم) حيث نجد رحلة الصحراء تستعير مفاتيح للبحر وأخرى مشتركة لتؤكد أن التلال والرمل فيها غنى للتجربة والمعاناة ومطاردة الكنوز:

«كنا هناك قوافل/ في البيد يحدوها القمر/ ونغوص في جوف المدى المجهول/ والأفق الرحيب/ تستفُّ أكوام الرمال إذا ساءت مواعيد الثمر/ وتعبُّ ألوان السراب إن خانها ماء المطر/ فيهدُّها الليل الرهيب/ يغتال في أحداقها ضوء النهار/ ويسومها خطط الهزيمة/ كالموج يفتك بالسفينة/ ويهزُّ أعماق البحار».

ولعل ذروة الموقف تجلَّت في قصيدة تالية في الديوان نفسه (تهجَّيتُ حلماً تهجَّيت وهماً) عنوانها (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)، لأنَّ الشاعر يتخذ الصحراء منطلقاً وهي تحوي في حناياها كلَّ ما للبحر، وعندما ينتقل إلى طائر العنقاء المنتظر نراها تمدُّ أفقاً تضيع فيه الأمنيات بين الأهوال والصعاب كما هو شأن البحر الذي تعثرت فيه أيام السندباد وأشرعته:

«زورق يأتي من الصحراء ممشوقاً كمارد/ كشهاب فصلته الريح من قلب عطارد/ ينبري كالهمس كالرؤيا/ يحلق كالنعاس/ جاء محمولاً على موج الرمال/ جاء منحوتاً على ريح الشمال/ جاء كالليل الغريب/ جاء كالصبح المريب/ فيه من رائحة الفردوس أسرار مضيئة/ ومصابيح جريئة...».

«هيه يا عنقاء/ يابحراً غريقاً تاه فيه السندباد/ هيه ياعنقاء/ هزي شجر الريحان، يهمي شعرك العملاق أمطار الشتاء... اشرقي من لا مكان ولا زمان».

وقف الشاعر الثبيتي عشر مرات في دواوينه الثلاثة على البرزخ بين الماء والصحارى يتوزعه قلبه وعيناه، ويستعير ما يعينه على التجوال والتحليق،

ولعلنا نقترب من تأويل علاقته الرمزية بالمرأة في تجاربه عند تكرار التوازي والتداخل بين العالمين، فالضفاف والأرصفة والموانئ تتجاور والعَرارَ والسَّراب في قصيدة (سألقاك يوماً)، وهذا يقدم مادة لمعرفة تمازج العام والخاص ودرجات التوتر في الموقف، فقد تبدو لنا المجاورة هادئة في توازن لا غلبة فيه لجانب على آخر:

«سألقاكِ يوماً وراء السديم/ ضفافاً من الضوء/ يختال فيها شميم العرار/ ونكهة ماء المطر... سألقاكِ/ أعرف أن الطريق إليكِ، مرافئ للحزن/ وأرصفة للسراب/ وأن مسافاتكِ الدائرية/ تتعب فيها جياد السفر».

وفي زاوية أخرى نجد الشاعر وقد احتمى ببادیته في مواجهة كلِّ أهوال الأمواج وبحارها، ونلحظ الخطاب الحميم، لكنه يستخدم إشارات عرفنا جذورها لديه في تقابل البر والبحر:

«يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي/ أو تشعلين دماء البحر في ذاتي/ فلن تزيلي بقايا الرمل عن كتفي/ ولا عبير الخُزامى من عباءاتي».

الصحراء وامرأة البحر

في دواوين الثبيتي ظاهرة متشعِّبة العلاقات، فهي جزء من تكوين التجربة، أو هي طريقة لطرح الموقف أمامنا ممَّا يلوِّن الحقل الدلالي، فيكون مرتكَزاً ومدارَ الرسالة التي يهتمُّ بها الشاعر، ويغدو أداة أسلوبية في قضية أخرى لتكشف ما هو مطويٌّ ومتراكب فيها، وهذا يجعلنا نقف طويلاً كي ندرك الدلالات والوظائف المرتبطة بها.

كان الثبيتي يعرض البداوة تجربة عيش عرفه الناس، ولا تزال سماته تتلامح أمام حدود عصرية تحاول تضييق آفاقه، وبهذا نتأمَّل هذا الجانب خياراً من خيارات الحياة، أو نراه بعضاً من هذه الدنيا..له أهله، ويُوظِّف الشاعر أساليب تعبيرية توصِّل رؤيته، وتحاور الواقع كما في مقطع من قصيدة (فواصل من لحن بدوي) يترسخ باسم المكان الجغرافي (الدهناء):

«مشرع كالسيف/ وجه بدويٌّ/ من رياح الليل مولود/ ومن طول السفر/ يزرع الرمل خُطىً ذات اشتعال... ورحيلاً/ وشعاعاً من شذا الدهناء/ موصول بألوان العشايا...».

أما عندما ننتقل إلى الحقل/ الدائرة في البحر فيبدو لنا جليّاً أننا لا نتحرَّك حول قضايا البحر والأسفار والمصائر لرجال ارتهنوا حياتهم مع المراكب ومواسم الرياح؛ ورحلة المرافئ البعيدة، أي لا تشكِّل البؤر والمقاطع والومضات الدلالية للبحر سياقات هي جزء من واقع يتبدَّى ما في جوانبه مع تقلُّب الليل والنهار، وبعبارة أخرى إنَّ كلَّ مفاتيح البحر وعلاقاتها وآفاق دلالاتها تُستخدَم أدواتٍ أسلوبيةً تعبيريةً، وترتسم خطوطاً موازية، أو هي تشتبك مع التجربة الشعرية التي تتكون مع سطور القصيدة، وهنا تنداح الصور المجازية والتشبيهية وتتشكل الاستعارات والرموز في السياق.

إن سؤالاً عن المجالات التي داخلتها دائرة البحر عبر مفاتيحها الدلالية يستدعي عودة إلى القصائد والإصغاء إلى الأصوات المركَّبة، ومن ثمّ نستطيع معايشة دفق الدنيا وزاويا الرؤية للشاعر، وهنا نلحظ أنَّ ما يزيد على أربعين موقعاً في القصائد الثماني والعشرين كانت تشهد حضور المرأة والرجلُ يحاورها في جدل الحاضر والماضي وأطيافِ المستقبل، وثمة عشرة من المواضع دارت حول الوطن والتاريخ؛ وتفاعل المكان مع الإنسان.

يجد المتلقي في أشعار محمد الثبيتي طقساً رمزيّاً ينداح حتَّى يظللها، فهي تتناظر، وتشتعل نشاطاً فتنعكس الألوان فيما بينها، ولاسيّما مع فاعلية التلقِّي التي تربط الأجزاء وتستحضر الوحدات الدلالية في المفاتيح. إننا أمام ثنائية البحر والأرض المتصلة على مدى البصر بالبادية معالم وقيماً، والثنائية الأخرى المناظرة هي الرجل والمرأة إضافة إلى ثنائية تستحق وقفة متأنية، فقد طوع الشاعر معالمها لتغدو متناغمة مع المسار المتشكل ورؤاه، إنها ثنائية: (شهرزاد والسندباد).

لقـد اختـار الشاعر امرأة من البحر أو هي البحـر تبدو حالات أمواجه ومواسمه وعنفوان فيها يغدو سطوة عاتية ثمَّ يهدأ ليلاقي المرافئ والشطآن، وتظلُّ الأعين تترقَّبُ خوفَ الغرق، وسعادة النجاة، وسنرى هذا الجدل يحتمل غضبـاً وبدوات لأنه في قرارة وعيه يصل ما بـين هذه المواقف، وما يقوم بين البحر والبرِّ الذي يقترن عمقه بالبادية، أي أنَّ الرؤية في التجربة تتسع لتغدو حقيقـة ووجوداً في الطبيعة يأتلف الإنسان في حناياها لا ينفصل عنها، وإنما يستمدُّ حيوية العيش ودأبه، والرغبة في استمرار الرحلة من هذا الأفق الذي لا تضيِّـع أجـوازه الرائي، وإنما تُمدُّه بنبض يخـترق الأمكنة والأزمنة، ويظلُّ يومض ويشعُّ. نقرأ كلمات التماهي مع البحر في مشهد يدخله الشاعر ويسعى إلى التآلف رغم الشدة والعواصف:

«**عشقت عينيك بحراً لا قرار له/ عمري شراع على شطآنه قلق/ عشقت عينيك أنواءً معربدة/ وموسماً عاصفاً في طبعه النزق...**».

«**وفوق الرمال/ تموج ضفائرك الساحلية/ مجدولة بالعواصف والريح/ منسوغة من دم النبع/ من وجع الدمع/ من رحلة الاشتياق الطويلة**».

وفي زاوية أخرى يتحرك معها في أعماق البحار وفي دروب المدن والأرض، وهكـذا نراها تغرف من المـوج قدراته، وتمشي وتتبـدَّى أنفاساً في نهار وليل يحتويان رغباتنا وتواصلنا في العيش ونلحظ أبعاد مفتاحي (الماء، والنار):

«**لأنك تستعجلين الرحيل/ لأنك عاشقة الماء والنار/ والمستحيل/ تجوبين كل المرافئ/ والبدر يرسم عينيك/ في واجهات المتاجر/ في أمتعة السائحين/ وينحت قامتك السمهرية/ من ثبج البحر/ والغيم/ في زرقة الشفق/ المتعلق/ في اللانهاية**».

وكلمـا اقتربنا مـن تجربة الشاعـر ازدادت الملامح وضوحـاً، فهو رغم المعانـاة يقتحم البحر، ويرسـل أناشيده تجلِّلها نشوة غامـرة: «... **وصهرتُ**

في قلب الجحيم دفاتري/ ودفعتُ في لُجج المخاطر زورقي» و«ويغرقني في الشقاء اللذيذ/ وتملأ أوهامه عالمي/ أحبُّك رغم جنون الجراح...».

ونحسُّ في طيَّات أوراق الشاعر بشعاع ينور العلاقة والطاقة الكامنة، ولعلَّ مفتاحاً دلالياً يحسم التأويل وهو (راياتي) فإننا نكتشف الصلة العميقة بين ثنائية الرجل والمرأة وثنائية البحر والأرض والدور الأساسي الذي تتطلع إليه قيم في البادية لا تبلغها الأمواج إنها معادلة تحتفظ بتناسب ومساحات لكل طرف ولا يمكن أن يطغى جانب يزهو بغلبة خادعة مطالعها، ونقرأ مقطعاً من قصيدة (صفحة من أوراق بدوي) فيه إماطة اللثام عن الرمزية في مفاتيح البحر المقترنة بالمرأة ذلك أن الشاعر في ثورة اعترته يكشف الوجه المعاصر والحضري سليل المدينة الجديدة وطبائعها التي طالما قدمها بسمات البحر، ويبرز في المواجهة بداوته التي يريد منها أصالة وتماسكاً في الشخصية وقيماً إنسانية:

«ماذا تريدين لن أهديك راياتي/ ولن أمد على كفيك واحاتي/ أغرك الحلم - في عيني مشتعل/ لن تعبريه... فهذا بعض آياتي/ إن كنت قد أبحرت في عينيك منتجعاً/ وجه الربيع فما ألقيت مرساتي/ فهذا بعيري على الأبواب منتصب/ لم تُعْش عينيه أضواء المطارات».

إن وقفة مع رمزي (شهرزاد، والسندباد) تفسِّر أو هي تؤكِّد ما رأيناه من حركة الثنائيات، وتصوُّر الشاعر لمن يحبُّ والذي لا تحدُّه تجربة فردية للذات، وإنما تطرح نظرة إلى اكتمال الحياة في وجهيها المرأة والرجل، في بيئة المجتمع العربي تلتقي فيها قامات النخيل وعبق الخُزامى والعَرار وجَلَد الشمس مع نسائم البحر وزرقته.

لقد رسم الشاعر ملامح بحرية لشخصية شهرزاد، فهي من أهل البحر، وتُقرن بالشاطئ، وتنسب إلى السندباد الذي غدا علامة على منْ اكتسبوا سمة البحر تماهياً بعد طول معايشة وخبرة، وههنا ندرك أن الثبيتي قد ساوى شهرزاد بالمرأة التي يحاور ويخطب ودها في قصائده، ولذلك جمع

عالم البحر المرأة الرمز والمرأة التي يرقب خطوها، ونلحظ أننا في الحالتين أمام واحدة من بنات الأرض وليست كائناً أسطورياً (حورية أو عروس البحر في تعبيرنا المعاصر) إنها امرأة تماهت مع البحر.

وفي الطرف المقابل يستحضر الشاعر: (السندباد) على أنه في العمق من الدلالة يحمل صورة الرجل، ويكاد -في رأينا- أن يكون حاملاً صورة الشاعر، وذلك ليدل على قدرةٍ وتمكُّن من أسرار البحار، فتتحقق الغلبة في مباراة أهل الأرض والصحراء وأولئك اللواتي يحملن طباع مملكة البحر، ونرى الرجل ممسكاً بالأزمَّة كلِّها.

وهنا تبدو العلاقة الملتبسة بين الشاعر - البرِّي - والسندباد في الظاهر إلا أننا في إمعان النظر نجد أن الدلالة الضمنية هي أن الرجل قادر على استيعاب أسرار طوتها الأمواج والجزر والأعاصير، على الرغم من عيشه على الأرض.

أما عن المفاتيح البحرية في المجالات التي لم تحضر فيها المرأة، أو لم يكن الخطاب موجهاً إليها، فقد جاءت دلالاتها ومضات سريعة، ولم يبرز منها إلَّا حديث الرحلة في الصحراء وفي جنبات البحار وأسفارها، وكنا أتينا على ذكره في أثناء كلامنا.

لقد جاءت دراستنا قراءة دلالية لنصوص الشاعر محمد الثبيتي، واتخذت لذلك عدَّة مداخل من خلال المفاتيح الدلالية والوعي الذي وجَد معادلاً رمزياً في منظومة متكاملة في أطرافها، وطبيعة الحركة فيما بينها، وكذلك بين منظومة الدلالات وذات الشاعر وتبيان غلبة الرمزية في التعبير، ثم كان المدخل الثالث عبر السياقات في القصائد وإظهار العلاقة بين جوانب التجربة والاستخدام الأسلوبي للحقل/ الدائرة.

ويعدُّ هذا التناول الدلالي أساساً لقراءة النصوص الشعرية قراءة أسلوبية متكاملة تعتمد خطوط التأويل المستمدة من البنية اللغوية وحدود السياق في دواوين الشاعر الثبيتي الثلاثة، وتبيِّن المدَّ والجزرَ في علاقة ملتبسة تصبُّ فيها مؤثرات البيئة والثقافة؛ والداخل المتعددة آفاقه.

شهرزاد والرحيل في أعماق الحلم

تناثرت بين المدينة والبحر
والشاطئ القزحي
الذي أقلعت منه أشرعةُ
السندباد
وجاءت مراكبك المخمليَّه
حالمة كمياه الخليج
وصاخبة كصهيل الجياد
تحيلين ليل المدينة اسئلةً
وهموماً
ورتلاً من العاشقين
وأرصفةً للرحيل
ونهراً من الفرح المرّ
فيه انسكاب الدِّلال
الثمالى
ورائحة الشاذلية
والهيل
والزعفران
وريح الشمال

* * *

تحدِّث عنك ملاعب قيسٍ
وليلى
وكل التخوم التي عشقتْها الغيوم
ورفَّت عليها دماء القبيله
ويعشقك النخل
والذكريات بسقط اللوى

والكثيب الذي وسَّدتْه المنايا
«كُليباً»
وخطَّت عليه القوافي
«جليله»
وفوق الرمال
تموج ضفائرك الساحلية
مجدولة
بالعواصف والريح
منسوغة من دم النبع
من وجع الدمع
من رحلة الاشتياق
الطويله
وتلك عيون المساء
الغريقة بين الأساطير والحلم
جاءت مكللة بالحكايا
فماذا ستحكي لنا شهرزاد؟

* * *

غداً يهطل الضوء...
تهمي لياليكِ
يا أنت...
يا كروان الشواطئ
يا وهج الحلم العبقري
غداً
يتوشَّح ليلك بالياسمين
وتنمو على شالك البدويِّ
حقول العنب.

---

* محمد الثبيتي، ديوان (تهجيت حلماً..تهجيت وهماً)، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1983، ص 24-19.

الإيقاع والدلالة في ديوان «للحلم رائحة المطر» للشاعرة أشجان هندي

تقـدّم أشجان محمد هنـدي ديوانها الأول (للحلم رائحـة المطر)، وهو يجمـع رؤى حديثـة في ألـوان الحياة المعاصـرة للمرأة مع إيقاعـات التفعيلة وأنغامها، وقد ضمَّ بين جنباته حصيلة ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً (1986 – 1998)، ويتأكـد للقـارئ نسيج فريد لمواقف الشاعـرة وآفاق تجاربها في موسيقا تتدرج جهيرة أو هامسة أو هي تأخذ منحى فيه حدّة وتقطيع للنغمة، إضافـة إلى استجابة اللغة لنفسـ تواقة تمور باختلاجـات معجبة ومدهشة تتدافع في كل زاوية. إن الشاعرة تملك –عندما تصوّر– عصا بارعة تنشر في كل ملمـح خصباً يشقّ أحاديّة الأشياء والوجـوه الجامدة أو الساكنة، وتستل خيوطـاً متينة وبراقة من الـتراث تتماهى مع وقائع هذه الأيّـام فتغدو نبضاً تسري على ضفافه الأنفاس باحثة عن مفترق يصبغ الفجر أرجاءه.

نشـير – قبل الخوض في تفاصيل القصائد وزوايا الرؤية وتقنيات الأداء إلى أننا قد نختلف مع أشجان هندي في مقادير خطواتها التي تتحرك وفقها في الساحـات أو الدوائـر الدلالية، أو في ضرورة استكمـال البنية الموسيقية، لكننـا نرى أنها تمسـك بأدوات تؤهلهـا لترتقي –بالجهـد والتعميق– موقعاً متميزاً بين شعراء جيلها على امتداد الوطن العربي.

لعلنا بمراجعة نتاج الشعراء من أبناء هذا الجيل الجديد نتأمل إمكانات لا تنضب للقيم الموسيقية، ونعمل على مناقشة قوالب ممكنة للتفعيلة تزيدها قربـاً من القارئ بعـد أن انداحت التجارب، واختلط بعضـ منها بالنثرية أو مـا يقـرب منها رغبة في الخلاص مـن الصوت المرتفـع أو المسموع للإيقاع، وكأنمـا هو أمر ينبغي أن تطـوى صفحته، وإننا بأدنـى تصفّح لانفعالاتنا في

عصرنـا الفضائي هذا نـدرك أن درجات السلم الموسيقـي كلها متحققة في تجوالنـا ولفتاتنا هنا وهناك، وقد تتطلب حالات عديدة ذاك الصوت العالي أو الصاخب في تعبيرنا ضمن القصيدة الغنائية بأكثر مما يكون من الخفوت الباهـت الـذي يشتت الحالـة الانفعالية، ويطلـق مصطلحاً بـين عدد ممن يكتبـون هو «الموسيقا الداخلية» التي لا يراها -فيما يبدو- أحد ويظل اسمها أكبر من حضورها.

هل انحازت الشاعرة للمرأة أو وقفت بجوارها؟!

تبدو لنا القصائد مجموعة من المواقف رسمتها عين امرأة، لكنها أعطت المساحة الأساسيـة لنفسها تعبّر عما يجول في أعماقها عندما تجري جداول الربيـع أو ينتظر مطـر يغلب على جدب يهـدّد بجفاف الينابيـع، وعند بناء الخلية التي تتدفق من خلالها حيوية العالم وقدرته على النماء، وهكذا نجد صورتها، ونتابع من مواقعها الأحداث والآخرين، ولم تترك الرجل يتحدث إلا في إشارات سريعة، وقد يكون من الطريف أن نبدأ مع الشاعرة خطواتها من الغلاف الخارجي حيث رسمتـه بنفسها وهو مقتصر على نسوة خارج السور وداخلـه في حركة مشوبـة بالتأمل والتوجس ويعلو النخيـل في خلفية اللوحة، وفي الصفحـة الداخليـة نطالع الإهـداء إلى الأمّ التي تراهـا كلّ العالم، وفي القصيـدة الثالثة نقـف أمام خيمة عبلة التـي تعد موئلاً نعـود إليه لنستمد الأمثولـة والعون، وهكذا تصبـح معادلاً مناظراً لبطولـة عنترة رمز الحرية والشهامة والعنفوان.

إن المرأة تبحث عن دور لها تبني من فاعليته صور المجتمع والدنيا، وتبدأ مـن المـدارج الأولى لذلـك تعاتب في أسـى ذاك الأب الذي لا يتيـح للأسئلة والمعرفـة منافـذ، وتضيق السبل وتعلـو طرقات على الباب فـلا تملك الابنة جواباً هو المفتاح الذي طلبت أو كانت تحلم به، فتقول في قصيدة (خشب):

«وكان أبـي/ إذا مـا جئتـه انتـثرت علـى أخشابـه البيضـاء/ أسئلتـي/

فـراح يدقّهـا في الماء/ لا أثرٌ لها/ لا المـاء يشربها/ ولا صدأ المطارق يحتفي بطنينها المبحوح».

ثـمّ نجد اللّوم والتقريـع لمواقف الرجل في مواجهة الجـدب الذي يضيّع اخضــرار الأمل في أيام تزدهر وتعقد المقارنة بــين إفلات الفرصة في لحظة تاريخيــة قديمة على أرض الأندلس، وهــذا التجاهل لسبل بناء النفوس على نحو تنطلق فيه صافية وقادرة (جادك الجدب).

وترتفــع المواجهــة في دروب الحيــاة حيــث لا ترتضــي الصــبر والسلبية في «حــروب الأهلّــة، والرماد»، كما نجــد عدداً من المواضع يفــارق فيها هذا الإنسان ويترك غصّة وألماً: «انطفاءات، ودانة، وتستحيل غابة من الشلل»، أو نراه مشغولاً بخيله وليله وويله، في قصيدة «ضمائر».

إنَّ دلالــة الجــدب التــي تتكرر مــرات في الديوان تنبــئ برغبة في تجاوز المجــال الضيــق الذي لا يتســع لأحلام تسعى إليهــا المرأة وهي تنــوّر جوانب الــدرب بإشــراق وتفتّح، وهنا نلتفت إلى دائرتــين دلاليتين تتفاعلان مع تلك الرغبة، فثمة دائرة (المطر والغيم) وما يصحبها من البرق والرعود والسيل ومجموعــة مــن الأفعــال المشتقة، وقد اتخــذت لها ركيــزة في قصيدتين، ثم انداحت لتشكل ومضات تقارب العشرين موضعاً في تجليات مجازية تتلون في سياقات تتنوع وتظل حقيقة البحث عن تجدد الحياة ونماء قدراتها الكامنة:

«وما علموا/ بأن تلوّني ندم/ وأن تراجعي ألم/ وأن الروح حين تهزّها الأمطار تضطرم/ بنار الماء».

وتطــل الدائرة الدلالية الأخرى وتحمل رمــوز البادية وخيامها ونخيلها، وتتقلــب النظرات في عروق الرمــال والبن وتلك الهــوادج الراحلة، كما تمتد السبــل تهفــو إلى المــاء يلمع شريان الحيــاة، ويتمثل شفاء ليقــين يسعى إليه الإنســان: «أناشيــد الحكمــة... وعــين اليقين»، ونــدرك أن هــذه العودة إلى الملامــح الأصيلة بعض من تشكيل وجوه العصــر الذي يطالعنا في بيوت على

أطراف المدن والأرياف، وفي المدينة والشطآن، ومن خلال الامتداد والتفاعل لا نحسّ أن عـوالم الشاعرة ترتبـط بإطار قديم أو مغلـق بل تحول معطيات الدائرة إلى رمـوز يعيشها القارئ العربي فهي تستحضر في إدراكه الجوانب المستمـدة من التراث وقيمه، وتتحرك الدلالـة في إهابها الحديث خاصة أن الشاعـرة تملك لغة لا تتباين عباراتهـا والتركيب فيها عن الصيغ الفصيحة وما ينتظم من إيحاءاتها مع المحيط الدلالي:

«**واهطلْ/ موسماً/ قصصاً/ أساطير تناقلها عصافير المسافات البعيدة/ يمتطيها هودج الأظعان/ يتلوها الرواة على مضاجع نارهم/ كيما يصير البن أحلى/ ويصير وجه القفر أحلى/ وتصير حبات الرمال فراشة/ غزالاً من الألوان يهمي فوق قافلة المجيء**».

ونحن نجد متسعاً في أحاديث الشاعرة عن يقينها بقدرتها على كشف ما تطويـه خلجات الطبيعة وما يغلي في منعرجات النفس وما به يستقيم الدرب في صبـاح تعلو شمسه وتتابع أجيـال، وإن الإشارة الثاقبـة تبرز في عبارتها: «عصفورة النـار في داخلي/ تهيّئ أفراخها للهب»، وهـذا ما يفسر إلحاحها حتـى تعثر على موقع تقدم ما تعـرف وما تستطيع. ولكنها تظل في طرف من نظرتها المحلقة مدركة أن هذا الحلم -وهذه الآمال- يحتاج إلى أزمنة لذلك فهي تطرح الأسئلة وتنثر محطات لعلها تبلغها أو قد يلتقط الجيل الذي يمشى مع الشروق الآتي لمحات تؤول ورداً يتفيّأ في ظلالها وعبقها «للمهد... لي».

ويبقى للشاعرة أشجان تعبيرها الرقيق، والذي ينفذ إلى أدق الأحاسيس في النفس وفي عـين المرأة وهـي تواجه الآخريـن وعالمهم مـن نوافذ عالمها الصغير وهو يتغيّر ويكتشف ذاته «الخيوط»: «**قلت/ أجمع أغصانك يا سرُّ/ أتسلّقها/ كي أطل على مارد البوح/ أبقيه/ تحت جناحي/ في غابة الريح/ بين الخضوع/ وبين الرجاء**».

وكذلـك في وقوفها مـع تلك التي غادرها مـن ملأ حياتهـا، فغدا البيت

خاوياً، وكل جانب منه يشاركها ألمها ووقوفها على حافة الضياع والفناء عندما فقدت نسغ الزهر فآذن بالذبـول، إنها متماسكة حتى اللحظة الأخيرة، لكن دمعة تطفر وتتحدى السكون.

«كانـت جـوار الباب لم تبـكِ/ وأنذر كلّ شـيء بالبكاء/ البـاب والوقت المعلق في ثقوب الطين/ والرمل الممدَّد مثل حبلى/ وارتعاشات النوافذ/ لا نزيف السقف بللها/ ولا شد الندى أطرافه السوداء من «دبق» الطريق».

الرموز بين صفحات التراث وحنايا الحاضر

للرموز حضور واضح في قصائد أشجان هندي، وقد استطاعت أن تتخذ منهـا إطاراً للمواقف الحديثة والمعاصرة، تنتظـم التجربة في القصيدة كما في «للحلـم رائحة المطر، وجادك الجدب، وأناشيـد لخيمة عبلة، والصواع». أو تنسـل خيوطاً تجعلها مقاطع تلتحم مـع بنية التجارب كما في «أن تتباسط والجرح، والخيوط، وحدّ المدينة، وتستحيل غابة من الشلل».

وتبـدو القدرة لـدى الشاعرة في الغوص إلى أعمـاق الرموز في دوائرها الدلاليـة ثـم تستخرج منهـا وحدات دالـة، وتعمل على أن تتـلاءم مع حركة الصورة والانفعال ومع بنية الجملة فلا يفاجأ القارئ بحضور مضاف ينبغي عليـه أن يفتش عـن روابطه بالسيـاق، وهذا ما يجعل الدلالـة تجمع طرفين في تكوينهـا أولهما الظلال التي كانت لهـا في إهاب الرمز والآخر هو التعبير المكتمل مع الحالة التي تقف عندها الشاعرة.

وهذا النهج يتجلى في التشكيل الواسع لاستخدام الرمز إطاراً للقصيدة والموقف أو في المقاطع والومضات، ففي قصيدة «للحلم رائحة المطر»، تعزف نغمة من قصيـدة (جارة الوادي) لأحمد شوقي تتكون من جزأين: «يا جارة الـوادي طربـت، ولم أدر ما طيـب...»، وتبنـي حالاتها المتوزعـة بينها، فهي توهّج أجواء تنطلق الفراشات فيها ويتوالى زهر الربيع كأنما هو الحلم ولكن الطريق الآخر يظل رتاجاً صعباً تبدو نهاية القصيدة قلقة معه:

«**يا جارة الوادي، دريت/ فليتني/ لم أدر ما...**».

وفي قصيدة «جادك الجدب» تستمد خيطين من التراث الأندلسي واحد يضج بالبهجة في «زمان الوصل»، ثم يظهر الخيط الآخر وهو ضياع ذلك الحلم البهيّ مع الذي لم يحفظ ثروة وإنما بكاها ولات حين بكاء، وهي في استمدادها لهذا الرمز بمكوناته تثير الكوامن في النفس الجريحة التي تأسى لتجارب الماضي، ولا تريد أن يكون رجل اليوم بعيداً عن مقام صلب ينصفها، ويجمع الشمل لبنيان دار قوية تغدو نواة الوطن أو هي الوطن ينداح بعالمه ويفرش الطريق إلى المستقبل، وبمقدار اللهفة لتحقيق أمل عظيم تتحيّر عينا الشاعرة وهي تتنقل بين الرؤى وصخور ترتفع دون الغاية: «**وهماً بكيتُ/ أم افتراشي ساعدَ العنقاء/ أم ثمراً/ غطّى عظام صغاره الحقد؟ وصلٌ/ حبائل وصله غدرٌ/ جدبٌ/ سؤالٌ/ ماله ردٌّ**».

وفي قصيدة «صواع» تستحضر الشاعرة قصة يوسف (ع) مع إخوته من غير تصريح بأسماء العلم، وقد أخذت جانبين من الرمز أولهما نقطة البداية فترى إنساناً في مواجهة الماء، والجانب الآخر في نهاية سلسلة الأحداث عندما يتخذ «الصواع» أداة لإعادة الحقّ إلى نصابه بعد إماطة اللثام عن قضايا ظن أهلها أنها غابت وطوتها السنوات واختلاط القوافل والمدائن.

تضيف القصيدة لمسات تجعل الموقف المعاصر بارزاً رغم الإطار الرمزي، فقد كانت الأزمة – والخطر المحيط بها – قصة لخروج بوجه ترتسم قسماته كي تقتضي الآمال والسبل الموصلة، فكأنما هي ولادة جديدة تواجه العالم وتمارس النقد والمراجعة ثم تبلغ الغاية لاستدراك ما أفسدته نوايا الغدر ونوازع الشر، وهي تنزغ في عتمات الضعف البشري عند الإخوة أو من هم كالإخوة صحبة عيش ومصير.

إن المدهش في تداول الرمز لدى أشجان هندي هنا هو أنها تقارب بين صاحب التجربة المعاصرة وذينك الطرفين من الرمز، ثم نلمح تجربة المرأة

التي تسعى حتى تدرك حقاً لها، وتتقلب على غمام تكاد تغيب معه ملامح ناصعة، فهي لا تني تحدّق ببصرها حتى تقع على صواع وعرش تعتليه تيجان قمح:

«كلّما آنست بئراً/ يمتطي سرّاً، وسرٌّ يمتطيه/ فتّشت كفاي/ عن ركب توارى/ عن رجال وصحاب/ عن صواع/ خبّأته الريح في وجهي/ وعن عرش له تيجان قمح تعتليه/ كلّما مدّوا يداً في الرحل/ أبصرت صواعاً/ كلما فتشت وجهي/ عثرت كفي على وجهك فيه».

وتغنى القصائد برموز قرآنية وشعرية في مقاطع تلتمع: «السيدة مريم والسيد المسيح، وسفينة نوح وما تضمّه، والكلمة الطيبة في أصلها الثابت والفروع، وتتلاقح مواقف مع المتنبي عندما يومئ إلى أسباب الرحيل فكأنما من دفعه إليه هو الراحل، وتتلون بقاع بأبيات لامرئ القيس إضافة إلى ما تابعناه من أفياء الأندلس وأحمد شوقي وعنترة في ظله الذي تعاظم ولم يعد ظلاً إنها عبلة هامة الكبرياء والقدرة على التغيير؛ ولا يغيب عن الناقد في أعمال أشجان هندي أنها تكسب رقعة كبيرة من الثقافة العربية الممكنة التداول مما يشدّ المتلقين إليها فهم يعرفون أبعاد الرموز في مرجعياتها ولا يقصرون عن متابعة تجديد الشاعرة أو إضافاتها المشتبكة في السياق والتجربة، إضافة إلى تنبيه طريف ومهم هو القصائد الملحّنة التي تعدّ جسراً بين الجمهور العريض والتراث الأدبي والفني، إنها الصفحات المفتوحة رغم مشكلات التعليم والقراءة وما يحيط بها، ومنذ أبي الفرج الأصبهاني عرفنا قيمة هذه الأداة المزدوجة الكلمة واللحن، وههنا تعود الشاعرة لتجمع طرفي الدائرة المتكاملة بعيداً عن الغموض والإرباك.

أبجدية الصور وتجوال لا يهدأ

يتهيأ قارئ الديوان بعد صحبة مقاطع القصيدة الأولى لسفر لا يهدأ ولا يستكين، فالصور متتابعة – وقد نالت الاستعارة حظاً وافراً تؤازرها الصورة التشبيهية وشيء من الكناية – فكأنما تنعقد جدائل من الرمال في الفيافي

المترامية على مدى النظر، أو تتماوج دفقات البحر في مدّه المتوالي أو تناوح الريح هامات الأشجار في غابة تفسح طرقاً للعبور.

وبهذا الأسلوب التصويري لا تقف الشاعرة أشجان هندي عند الدلالات المباشرة، وإنما تنطلق من اللحظات الأولى لأنفاس التجربة التي تنقلها أو تصف وقائعها التي تراها ويتحقق لها مدى لخفقات وجيب انفعالها، وقدرة على المداورة والالتفاف ثم معاودة التحليق مع ارتفاع الدفقة النفسية، أو تلك المواجهة مع ركن في البيت، أو أرجاء الطبيعة أو حنايا الصدور.

الحشد الذي يغلي ولا يتوقف رغم عبورنا المقاطع الأخيرة لعدد من القصائد يمنح القارئ المشارك تجربة الشاعرة ذاك الأفق الجمالي أو الذي يسمى انزياحاً، وتكاد السطور جميعها تنطق بالصور فهل يغدو التعبير ركاماً يضيق به السبيل أو تتكرر ملامحه؛ فلا يصبر المتلقي على اصطحابها بشوق وتأمّل يستخرج مكنوناتها؟

استطاعت الشاعرة أشجان ضبط علاقات القصيدة المجازية والتصويرية من خلال براعة في تبديل مواقع الكلمات دلالياً، فتحولت استعارات تمنح الدهشة والغرابة الأولى، وبفضل استعمال الدوال المشتركة في الثقافة المتداولة لم يبتعد القارئ عنها، وههنا يتجلى سرٌّ من أسرار الشاعرية، وهو استثمار عميق لأدوات تبدو للوهلة الأولى ميسورة، وعند المراجعة نتيقن أنه لا يتأتى للشعراء إلّا بعد ارتقاء المنعرجات الصعبة، وعن «أناشيد لخيمة عبلة» نقرأ:

«ها... صوت عبلة مختزن في هشيم الحطب/ وضحكتها تمخر الصخر/ تنشق عن عشبةٍ يحتسيها اللّهب/ وحناؤها في كفوف الرمال/ تشي ببقايا من النبض».

وإذا تابعنا مقطعاً آخر يتضح لنا كيف تعود إلى دائرة المطر الدلالية وتتوالد الاستعارات، وكما تبدأ قطرات المطر جدائل كانت الصبية تتطلع إلى

عالمهـا الجديد وأسراره، لكن لحظة واحدة تنتهـي معها خطرات وتصورات تحلم بها كما تتلاشى حبات تهطل من ديمة معطاء!

«حلـم قديم عاد يهطلني لأحلم بالنيـام/ يا جارة الوادي -وإني- كنت قـد بـرّأت جدب الكفّ/ من سقم الكلام/ وأفقـت والفجر احتمالات معلّقة علـى كتف الظـلام/ وجدائـل المطر الصغـيرة كلّما/ رقصت علـى القيعان جدّلهـا الظمـا/ الخوف غـول هائم بالبـاب/ إن قطّعت مـن أطرافه طرفاً نمـا/ ليظلَّ هـدب العين يستجـدي المضاجع حين أصرخ/ يا جـارة الوادي دريت/ فليتني/ لم أدر ما».

تضـمُّ قصيـدة «فصل أخير» مثالاً لتشكيل مشهد تصـوري تتفاعل فيه عدة وجـوه وتتقابـل وتستقـرّ في النهايـة المصانع في بـؤرة مشعة هي مركـز التجربة ومحورها، فالمرأة الوحيدة بعد فراقه تتحجر رغم دوران الدنيا من حولها، بل إنّ الأشيـاء تهتز لظواهر الكون، ويتابع القارئ سكـون المرأة ويباس المتحف والوجه الصخري الذي تخترقه الدمعة الوحيدة الدالة على أننا لا نزال أمام الإنسان.

إن تلاحـق الصـور في القصائـد ولاسيّما الاستعارية ينقـل توتّر الموقف الغنائـي الـذي يبايـن السردية وتطـاول المـدى في الأداء النـثري، فالكثافة والتركيز يجدان مع هذا النمط الأسلوبي اكتمالاً وتوهجاً.

وقـد شارفت الشاعرة الموضع الذي تتجوهـر الصور وتغدو مادة الكلام وتستبدل بالوحدات النحوية في التركيب اللغوي، لأن الجملة غادرت علاقتها المألوفة على الأرض وبين الناس.

إيقاعات

شكّلـت الشاعـرة مصائدها وفق نظـام التفعيلة في سطـور، وقد آثرت أن تظـل في إهـاب البحور الصافية، وقد تجوّلت بـين: فعولن (ست مرات)، ومتفاعلن (أربع مـرات) وفاعلاتن، ومفاعلتن، وفاعلن، ومستفعلن (مرتان لكل منها).

وقـد استفـادت مـن التنويعات التـي تتيحها بجـوازات وتوليـدات هذه التفعيـلات، وكانت دفقات تتميّز مع عدد من الأسطر في القصيدة الواحدة، وذلـك بالحرص على حرف الـروي الذي يصلح محطـة تنتهي عندها دفقة شعورية، وإن تكن مرتبطة بما قبلها وما بعدها بسلسلة التجربة والموقف. وهنا نشعـر بالقيمة الموسيقية الموظفة لمرونة السطـور في تماسك الحالة النفسية من غير توقّف في نهاية الأبيات (في القصائد القديمة أو الإحيائية). وتختار من قصيدة «الصواع» مقطعاً:

كلّ ماءٍ/ لم يكن وجهي/ إذا ما اشتدّ جدبي/ يرتضيه.
كلّ ماءٍ/ لم يكن وجهي/ ولا كانت عروقي تصطفيه.
غرقٌ تشتاقه الروحُ/ وسيل تشتهيه.

ونلحـظ التماماً بين نفـرات التفعيلات وتوزيعها علـى سطور مع الصيغ الإنشائيـة، فتتيح وقفات عند منحنيات التعبـير ليتأكد وصولها إلى الطرف الآخـر في الحـوار، أو ليبلـغ الانفعال مداه بزفـرة أو اكتمـال خلجة تتلاحق أخـوات لها، فنحن أمام قطع سريـع لا تنفصل أجزاء الكلام، وإنما تهدأ في جولات متصاعدة كما في قصيدة «عين اليقين»:

«**ألا أيها الماء/ يا ماء/ يطول الطريق إليك/ يطول/ يطول، ألا أيها الماء/ يا طافحاً بالوعود ويا مهدي الغيم/ وهم الرعود/ ويا زارعاً نطفة البرق في جسد الجود/ يا أيها الماء/ جفّت بقايا أمانينا/ وران على الخطوات الأفول.**

فيا أيها الماء/ كيف إليك الوصول؟ وكيف الوصول؟/ كيف الوصول؟».

وتضاف في مواقع أخرى الصيغ الصرفية للكلمات مع التفعيلة، ويُغني كل طرف الجانب الآخر بالنغمات، وتتاح فرصتان؛ واحدة مع الوحدة الصرفية والأخرى مع توزيع التفعيلات على الأسطر ثم في نهاية الدفقة بحرف الرويّ كما في قصيدة «انطفاءات»:

«أهديتني الشموع والمكانْ/ والكاسَ/ والأنفاسَ/ والإحساسَ/ واحتمال هجعة الزمان –لكنما- حين انطفأتَ راحلاً سرقت من جميع ما أهديتني الأمانْ».

ويبقى إشكال في نظام التفعيلة لدى الشاعرة- وهي تتابع حالة عامة لدى شعراء التفعيلة- وهو تدوير السطور من غير مسوّغ فنّي في بعض المواضع، وكذلك غياب علامات للوقف أو المتابعة ممّا يجعل القراءة لا تتم إلا بعد تمحيص، أو هي تحتاج إلى التكرار حتى ينظم القارئ نغمات السطور بالوقفات الممكنة سواء مع حروف الروي البارزة أو في نقاط تمثل نهاية لدفقة شعورية وإن لم تحدّد بحرف روي متوازن مع سابق له في المقطع أو القصيدة.

وهذا شأن محتاج إلى مقارنة بين عدد من الدواوين الحديثة وتفعيلاتها، ومن ثم ندرج اقتراحنا بعلامات القراءة الشعرية، ونقارنها بنظام البيت الشعري وشطريه.

ولعلنا إذا عدنا إلى المقاطع التي أوردناها في زوايا الرموز والصور نبتين ارتباط تقديم الصور في حيّز إيقاعي مشدود في كثافة وتركيز ومؤتلف مع الصيغ الصرفية وبنية الجملة النحوية.

أناشيد لخيمة عبلة

أدِمْ دارَ عبلة ذاكرةً لاصفرار النخيلْ
وعرِّج على الصبحِ في مفرق الدارِ
ذاوٍ كما كان يوم انسلختَ
كما صار يوم اقترفتَ الرحيلْ
أيا دارَ عبلة
مقفرةٌ بعدك العينُ
وأنتَ إذا علَّق الليل زينته في شحوب الغيوم

تحومُ... تحومُ
تحومُ ويلهب رجليكَ سوط الصعاليك
والشنفرى
إذ يدبُّ على أضلع الدار
يفتِّقها
ها صوت عبلة مختزنٌ في هشيم الحطب
وضحكتها تمخرُ الصخرَ
تنشقُّ عن عشبةٍ يحتسيها اللهب
وحنَّاؤها في كفوفِ الرمال
تشي ببقايا من النبض
يا للحياة، تفتِّق في ساعدٍ مغتصبٍ
مخضَّبةٌ بالغبار
اسكبي الرمل رئة الدار
هلا
وازرعي جَذوة النار في وجنات الفلا
هلا وهلا هَيْ
نَطوي الفلا طَيْ
تقاسمتِ والبيدِ
وجه التجاعيد
فانبسطي رقصةً حين تصحو على الدفِّ كف الأناشيدِ
وهزِّي «بسقط اللوى» ما تبقَّى من الذكريات إلى
هلا هلا هَي
قاحلة الجيدِ
مازلت رغم البلا قبلةً للمزيد

من الشوق والتوق
فكيف إذا أمطرتك الشفاه أغالب ثغري أن يفعلا؟
أيا حادي العيس
هل غُيِّب الصوتُ في دارها
وقامت على نارها قافلاتُ الكرى
وامَّحى العهد
والوجد لما يزل وشم خولة في أنملات الثرى؟
ويا حادي العيس
يكتمل البدر حين تصير الحصى أنجما
والحكايا فَمَا
فما أنت إن غافلتك المواويلُ
وانسربت في عروق الظما
أمين على السرِّ
أو شدَت الأرض من قدميك
مقيمٌ على الجمر والنار طافحة بالدما
ولكنهم إذ يجيئون
يرتعشون كما جبهة الماء ترشقها الريح بالريح
تنداح في النار أسرارها
ويهمي على الدم موَّالها،
وينقشع البدر عن غُمَّة لا يُعيد إليها الحُداء ضحى
ولا يتسامق في عتمة الصمت إلَّاك منطفئاً
والضياء إن ابتلع الليل عينيه
تعثَّر في جلده فامَّحى
دنت نشوة السُّكر

فاسْرِ بهم مصرع البدر
وبُح بالذي لم تقله الليالي
إذا ما جُنَّت الخمرُ
وانتعل البوح خدَّ المسافات
قاموا لأطلالها نوَّحا
يصيحون حتَّى انكفاء الضحى:

هـل طلـل راقصتـه الحتـوفُ وصفّـــق في جانبيـــه البـــلا
على الطعن حين تموج السيوف نســـائل عبـــلاك أن تُقبـــلا
ونذكـــرها «شـــفة: لا يمتَّـع في وردهـــا قبلنـــا ناهـــلا
وفـاكهـــة مشـــتهـاة وجيـــداً من العـــاج إن مـــاج ما أجملا
هـلا طللٌ يغفـل الصبـــح عنه وتأبـــى المدامـــع أن تغفـــلا
أتينـــاك ندفـــن فيك السـؤال فهـل لك عـن ذاك أن تســـألا

كما الأمسيات التي تتهاوى على لهب الخوف
تُقبل مسكونة بالتعاويذ
ها دربها أحمر
والطريق إلى دارها
مترعٌ بالنعيق
بوقع الخطا
بالحريق الذي شبَّ في جلدها
إذ طواها على عجل كف ذئب القطيع
وقاتل عن مائها بالسيوف
وفي جيدها كرَّ واستبسلا.

---

* مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 1996، ص 436-433.

قصائد درب أخضر
للشاعر إبراهيم زولي

تبدو قصائد الشاعر إبراهيم زولي موصولة النسب بأعمال أجيال من الشعـراء في المملكة العربية السعودية، من حيـث جمعها بين قصيدة البحور وقصيـدة التفعيلـة، والسعي للاستفـادة من الطاقات التعبيريـة فيهما منذ الخطـوات المبكـرة في النهضة الشعرية الحديثة مع حسـن عبدالله القرشي وتجاربـه في شعر التفعيلة ومحمد الفهد العيسـى ومنصور الحازمي، وتلفت أعمال غازي القصيبي ومحمد العلي الأنظار على نحو مميَّز، ثم نجد نشاطاً لشعـراء الثمانينـات والتسعينات الذين قدموا نتاجـاً ملحوظاً بجوار ما كان من أقرانهم في جنبات الوطن العربي، فمن هؤلاء عبدالله الصيخان ومحمد الثبيتـي، وعلـي الدمينـي، وأحمـد الصالـح ومحمد الدمينـي ومحمد جبر الحربـي، ولعل الأقرب زمنـاً إلى الشاعر إبراهيم زولي مـا قرأناه في ديوان الشاعرة أشجان الهندي.

علامات الشعرية

استوقفتنـي علامات مميزة للتجربة الشعريـة في ديوانين للشاعر زولي هما: أول الرؤيا، ورويداً باتجاه الأرض، ويبدو عطاؤه معمقاً نهجه الذي نرى فيه حالة يجدر بأجيال الشعر العربي الجديدة أن تتأملها مع تلك العلامات:

1- التماهـي بين الشعر والبيئة التي نشأ فيها الشاعر، فغدت القصائد تحمـل في أنسجتها نبضاً خـبره الإنسان وعرف حرارة تدفقـه، وهنا تتبدَّى ملامـح لا تُقلِّـد ولا تُكرِّر، وإنما هي بعض من حيـاة يعيشها هؤلاء في مناطق الجنـوب، حيث الأودية والأمطار وجيرة للبحر غير بعيدة، فقد نشأ إبراهيم زولي في (ضَمَـد) جنـوب عسـير في منطقة جازان، وبهـذه الوقفة مع شعره

نستكمل رسم معالم ومرجعيات للدواوين التي قدمها شعراء المملكة في بيئات وثقافات متعددة للصحراء والحواضر والبحر والقرية الخضراء.

2- بلورة شبكة من المفاتيح الدلالية تشكل البيئةُ الطبيعية أساساً لها، ثم تتطور في إهاب رسالة/ رؤية تجول في التجارب والمواقف فتلوِّنها وتثير الاحتمالات أمام أبواب التأويل لدى المتلقي، وقد يكون عنوانها: الخصب وأسئلة الطريق.

3 القدرة على تطوير التجربة الشعرية في بعديها الموسيقي والدلالي، فقد اشتمل الديوان الأول (أول الرؤيا) -بحسب تأريخ قصائده- على قصائد البحور وبداية لمقطوعات قصيرة انتقلت إلى إطار التفعيلة، أما الديوان الثاني: (رويداً باتجاه الأرض) فقد اقتصر على اللون الجديد لقصائد التفعيلة، وفي الجهة الأخرى نلحظ الحركة نحو الدلالة المفتوحة وهي التي تغادر ساحة الوثائقية والتاريخية أو الحالات المقيدة بالفردية، وهنا تنداح الرؤى والدلالات من خلال المساحات التي تركها الشاعر للمتلقين فيتجلَّى العمق والشمول، ولذلك جاءت قصيدتان: «الحجر البرتقالي» و«عودة التتار» في ديوان «رويداً باتجاه الأرض»، وهما تجمعان هذه الأبعاد رغم ارتباطهما بأحداث ووقائع محددة في جوانب من الأرض العربية في الثمانينات ومطلع التسعينات.

كذلك استخدم الشاعر عدداً من الدلالات اللغوية والسيميائية في ديوانه الثاني بدءاً من الغلاف ومقدمات بعض القصائد والعناوين الدالة على الحقول الأساسية، ووصولاً إلى تفاعل الدلالة اللغوية المباشرة والدلالة المجازية الرمزية للحقل الدلالي الواحد، وتجدر الإشارة إلى التناصِّ الذي وجدنا فيه حضور الدلالة القرآنية باستخدام المشاهد أو المفاتيح في لمحات يدركها المتلقي بثقافته، ويربط العلاقات مع النصوص.

ونذكر قبل الولوج في تفاصيل الأدوات الدلالية لدى الشاعر أن العناوين

الخاصــة بكل دائرة / حقل لم تكن تحجــب الدائرة الأخرى مما يؤكد رسوخ الرغبــة في تفاعل مكونات الرسالــة التي يطلقها، ويجب أن يظل التوتر عالياً فيما بينها.

التقــت في ديوان «رويداً باتجاه الأرض» ثلاث دوائر دلالية شكَّلتها حقول هي:

القرية وما يشع حولها من أجواء الطبيعة والفصول، والطفولة وما يمتد منها في علاقات مسار الحياة والمرأة والأسرة الجامعة، ثم الكلمة إبداع شعر وكتابة في بنية حضارية للناس وما يتجهون إليه في أيامهم، وثمة حقل برز مع عــدد من المفاتيح وله صلــة ببيئة الشاعر إبراهيم زولي ذلك هو البحر الذي اتصــل بتهامة وهي السهل الساحلي على البحــر الأحمر والقريبة جنوباً من وديان بينها وادي ضمد.

سنستعرض تلك المفاتيح والحقول في هذا الديوان، فندرك المساحة التي تحركــت فيها، وتلاقــت محدثة وميضاً يعــاود الظهور كمــا في الغيم يتفاعل فتغنى المواسم، وتدور هذه الشبكة الدلالية حول الخصب ووعد الأيام بجديد مع وجوه أجيال لها نهارها وينابيعها:

القرية وأفق أخضر

تبــدأ الإشــارات إلى هذا الحقل الدلالي من غــلاف الديوان، حيث تطل مجموعــة من أشجار النخيل فينتظم إطــار في كل الجهات، ثم نجد العنوان متضمنــاً دالاً هو «الأرض» وهــو بحسب أجواء القصائــد منحاز إلى الأرض التي تعطي الخضرة، ودفق الحياة في المزارع والبساتين وثماراً هي اللقاء بين العــرق والوفاء، وبعد ذلك تنفرد قصائد بعناوين تحدد النظر باتجاه القرية ظواهــر وأعماقــاً فثمة: «مسافــة لشجر الكلمــات، والعصفــورة، وخصوبة، والحجر البرتقالي، وخصوبــة، والتهامي» -نسبة إلى تِهامة- وعندما نبحث عــن المفاتيح الدالة في هــذه الدائرة لا نراها مركَّزة في هــذا العدد فحسب،

وإنمـا هـي منداحة في النصوص الأخرى على غير ما هـو مألوف في تداول الدوائـر ومفاتيحهـا في أعمال كثير من الشعراء، وقد بلـغ تردُّد المفاتيح مئة واثنتين وأربعين مرة، وسنوردها مفردة وفي حالات الإضافة والوصفية لنتبين ذاك التداخل الذي أشرنا إليه بين الحقول، ونلحظ أننا أمام حلقات تبدأ من الأرض وترابها لتصل إلى فضـاءات السماء وغيومها وبينهما تمتد الأشجار والسنابـل، وتلفتنا وقفات اختصت بهـا الطيور دون سائر الكائنات الأخرى، وهـذا مؤشر إلى الحلم بتجاوز مسافات الخطوات والرؤية المحدودة، وحفظ الشاعـر للإنسان صيغاً صرفية من أصل المـادة اللغوية (القرية/ القروي)، وكذلـك صيغة مرتبطة بعمل في الأرض (فلاح/ فلاحة)، وأورد مرة واحدة صيغة مرتبطة بتحديد خاص: «التهامي».

1ـ قريـة، القـرى، نشيـد القرى، قرى الـروح، ريحانة للقـرى، القروي، الجسـد القروي، الفلاح، الأرض، التراب، براري، الطـين، الحقل، حقولاً، حقول رؤاه، حدائق عينيه، مروج، رعشة الأنهار، بحيرة روحي، واد، الرعاة.

2ـ الشجـرة، شجر، الأشجار، أشجارها، أشجار المحبة، شجر الكلمات، شجـر الحـبر، الشجر الليلـي، الشجـر المستحيـل، شجرة الذاكـرة، شجر الخـوف، شجر الحمض، أغصانها، غصـن الصوت، جـذع النهار، جذوع المـدار، غابـة، تورق، ستزهـر، تتشجر، يورق في دفتر، نخيـل العراق، سعف العين، دالية، عشب الرؤى، زهرة، عشب، وردة، الورد، وردة للصبايا، وجهها العنبي، عنقود قلبي، الأثل، الحبق، الحجر البرتقالي، أخضر، الشتلات.

3 – عصافـير، العصافـير، عصافـيره العصفـورة، عصفـورة الروح، عصافـير الكتابة طائرا، الطيور، طائر الكلمات، طير الحب، طير الكلمات، طير القصيدة، طيور المساءات، طيور جنوبية، مناقير، منقاره، غرد، أجنحة الضحى، غراب، الغراب، غربان، الفرشات، النمل.

4 – غيمـة، الغيـم، المطر، مطراً، المطر الأبيـض، المطر الأخضر، المطر

الحاضـر، المطر الغائب، يمطر، ملامحه المطريـة، الأنواء، تستمطر، فاكهة الغيم، سر السحابة، الخصب، الزمن الخصيب، خصوبة، زمن الجدب.

5 – السنابـل، فأل السنبلة، قامت السنبلة، قمح آثارها، وجهه القمحي، الحصاد، بيـدر الوقت، تبذر، نبتت، عطش ينبت، الريـح، الشمس، شموساً صغيرة، أكف الريح، للريح، الربيع، الفصول الخضر.

وقبـل تجوال مع مفاتيح الدائرة التالية لا بد مـن توضيح وهو أننا نضم دوال إلى الدائـرة عندما تأتلف معها، وتكون الوجهة الغالبة جاذبة الدلالات العامـة إلى هـذا الإطار كمـا في دوال (الشمس، الريح، الـورد...)، وتتحول بهذا إلى دلالة خاصة في مساق شعري يحتضنها فتفيض عليه غنىً واكتمالاً.

ونرجـئ تحليل حضور الدائـرة في نص محوري إلى حيز تال كيما نجمع أكثر من دائرة بعد استعراضها جميعاً، ونكتفي بومضة قصيرة حملت عنوان خصوبـة: «**أنت مَنْ يستعيد ملامحه/ المطريـة في زمن الجدب/ يسترسل الخصب في جانبيه/ ألا تستطيع إذا نبتت رغبة/ أن تصب طمأنينة الطهر بين الجسد؟**».

نسغ الطفولة وتوهُّج الكلمة

استطاع إبراهيم زولي الخلاص من نرجسية السيرة الذاتية واسترجاع مباهـج أيام المـدارج الأولى، وكذلك من استعراض جوانب لحياة الأطفال، ومـا ينعكس عليها مـن رؤى تربويـة أو ثقافية على الرغم مـن أنه خاض في طـرف منهـا في عدد من قصائـد هذا الديـوان «رويدا...»، وقـد تم له هذا التميـز بفضل الدلالة المفتوحة واقـتران الدوائر المُحْدِث تقاطعاتٍ متفاعلةً تكسر الحيِّزَ المغلق.

وقـد طالعتنـا دلالات الطفولة من الغـلاف الذي توسطتـه صورة طفلة وحصانها الخشبي في مهب الريح، فهي تمسك بزمامه وهو ينطلق – أو هكذا يخيَّـل إليها – في ميادين أو ساحات ليتوسط معركـة أو يبلغ بها ضفةَ نجاة

تسعى إليهـا، وهكذا تأتي الدلالة السيميائية في خضم حياة الكبار! فلم تكن الطفولـة سكونية أو لاعبة وإنما تشير حالتهـا إلى مستقبل آتٍ يتطلَّب مهارة في اللقاء والمواجهة، وقد تكون الكلمة المأثورة متأججة في الأعماق حول نشأة الأبناء وركوب الخيل.

وتأتـي الدلالة الثانيـة في إهداء الديوان (أبي ماتـزال الكتابة شاخصة تحت عرشك رغم الغياب... أمي أ ت ذ ك ر وجهك العنبي الزعفران رائحة الزنجبيل والوجع الليلي. إليكما رحمكما الله مع الصديقين والشهداء).

وهنـا تبزغ الدلالـة الضمنية للبنـوة وتسلسل الأجيـال، إضافة إلى قيم جوهريـة تكون أهمية رعاية نواة الاستمـرار الإنساني فهو يعدُّ الأبَ والأمَّ في مصـاف الشهـداء الذين تمنح أعمارهم المبذولة الحيـاة امتداداً في صلابة مجتمعهم وقدراته الخلاقة.

ونلحظ الدلالة الثالثة من خلال عناوين بعض القصائد: «سيرة الأطفال الأخرى، والصبي، والأحـرف الأولى في الفصل، وتجليات الفتى الأسمر» ثم نجد مقدمـة قصيدة «الرؤيـا» مستمدة من سورة يوسـف(ع) وفيها حديث الإخـوة وأبيهم: «يا بني لا تقصص رؤياك علـى إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطـان للإنسان عدوٌّ مبـين»، وفي مقدمة قصيدة «هجـس العشي المعلن» نقرأ: «إلى شقيقي محمد الذي يقاسمني الأسئلة الصعبة».

وتأتـي الدلالة الرابعة من خلال المفاتيـح الدالة على الطفولة ومسارات تتـأدَّى إليهـا، وظلال وأطـراف تمتد إليها علـى مشارف الفتـوة والرجولة، وكذلك على الجذور وأفياء تظللها وقد تكررت خمساً وخمسين مرة:

1 – طفـل، الطفـل، أطفـالاً، طفلة، طفـولي الأطفال، سـيرة الأطفال، الأطفال القصيدة، قميص الطفولة، وجه الطفولة، سيف الطفولة.

صبية، الصبي، فتية، فتى أسمر، الفتى الأسمر، رجولتي الأولى، الفصل، السبورة السوداء، النهار المراهق، عن بنيها.

2 – الولادة، النساء، المخاض، حبلن، تناسلن، الرضيع، ترضع، أرضعنه، الأم، أمـة، امرأة، شفاه البنات، المليحة المليحات، الصبايا، صبية، زوج، من ضلعي الأيسر، الخصب، نبتت رغبة، أبي، قميص أبينا.

وأمـا الدائرة الثالثة التـي أحكم الشاعر ضفيرة دلاليـة في الديوان بها فهـي حقل الإبداع المتصاعد عبر مفاتيح الشعـر والكتابة وقد تكررت خمساً وخمسين مرة، ولكن ذاك الائتلاف مع الطبيعة والطفولة جعل الأداء والتوصيل أكثر عمقاً وبروزاً، لأن حديث الرسالة والانديا‌ح في تجارب القرية ثم المدينة والوقـوف على أعتاب الصراع بين تطلع يتفتح لـه المستقبل، وأصوات تحاول سدَّ المنافـذ وتعتيم الرؤى، إن هذا الخطاب المرسـل يكتسب الشمول عندما يعانق الآفاق أمامنا، وتبتعد الصورة المنعزلة لشاعر يهيم أو تشغله ذاته دون الآخرين في المسارات الصعبة.

بدت الدلالة الأولى في نصِّ الإهداء الموجَّه إلى الأب والأم، ولكن «الكتابة» ترتبط بهذا الأب تستلهم تجربته وأمثلوته في العيش، وموقعه من صراع دائم، وجـاءت الدلالة الثانيـة في عناوين قصائـد: «الأحـراف الأولى في الفصل، والكلمات، ومسافة لشجر الكلمات، ورؤيا، وقصيدة الحلم، وصورة».

ونتابع المفاتيح التي كانت غالباً مصحوبة بدوال أخرى في حالة الإضافة مما يفصح عن الرؤيا النشطة:

1 – أحرفنـا، الأحـرف الأولى، عشـب الحـروف، صـوت أسمائنا، علق الأسمـاء، طائـر الكلمات، شجـر الكلمـات، الكلمات، طـير الكلمات، وطن الكلمات، الكلم الطهور، شجر الحبر، الحبر.

2 – لغـة النسيان، سماء اللغة، فصاحـة، القصيدة، القصائد، قصيدة الحلـم، شعـاب القصيـدة، سمـاوات القصيدة، بـاب القصيـدة، لأطفال القصيـدة، قـاع القصيدة، طير القصيـدة، قصائده، ملتحـف بالقصيدة، الشعر، رائحة الشعر، الشعراء.

3 – الكتابـة، حلـق الكتابـة، جحيم الكتابـة، براري الكتابـة، عصافير الكتابة، نكتب شعراً، قميص الحكايات، صورة، النشيد، موَّال عشق.

جديلة الخصب

إن قصيـدة (العصفورة) واحدة من قصائـد تجمع خطوطاً تتمثل فيها الحقـول الدلالية متفاعلة في مسار لهـؤلاء، الذين تضجُّ بهم الزوايا والبيوت وهم يسعون للإمساك بحفنة فيها شيء من كفاية وسعادة، وهنا يتسع الأفق لدلالة مفتوحة لا تقف مع وقائع محددة، ولكننا نظل في إطار حيوي إذ يخوض فيه الشاعر واحداً من أولئك متواصلاً معهم باذلاً الكلمة والفعل.

ترتبط الجملة الأولى في النص بعنوانه الرمز: (العصفورة) عبر ضمير الغائبـة في الفعـل (تسربلـت الضوء واقتعـدت في أعالي الغنـاء)، ثم تنفتح دلالات الرمـز في خصب للصبايا والقريـة، وتؤكد في حوار بين الشاعر وهذه الحاملة جناحي الحرية وإيقاعات المستقبل «**تقولين/ إياك/ إياك/ أن تقرب الشجـرة/ تحتمـي بصقيع البلاد/ وأن تتدثر بامـرأة مطفأة**». ولا تبعد عنا الإشـارة في (الغناء) إلى الفـن والكلمة – الشعر ضمن هذا الرمز، ذلك أنها سـوف تتجلى في ذروة هي اقتحـام الشاعر مصاعب الطريـق بعد أن يتوحَّد مـع العصفـورة في حركة متبادلـة سحرية، فهـي تغدو عصفـورة الروح، ثم نجد دخـول الشاعر أتون التجربة فارساً يتقـدم الفاتحين وإثرها تنتقل تلك العصفـورة إلى وجه آخر إنها: مهرة الروح تلقي «من سرجها الخصب غيمة» يتوالى بعدها المخاض والولادة، ولعل مفتاحي الإبداع والكتابة: (يورق، ودفتر) هما البـؤرة في القصيدة تجمع خصوبة الفن والكلمة مـع الطبيعة والإنسان، فإن الطفولة صفاء والحب طريق والموال مركب يعرف شواطئ الأمان:

«**أنا فارس الفاتحين/ استبحت ضحى الشمس/ رتقت ثوب الظهيرة/ بالمطر الغائب الحاضر الحاضر الغائب/ الآن يورق/ في دفتر البيد/ موال عشق طفولي/ سماء وأهل وخيمة**».

تـوزع أهـل التجربة عـبر «الصبايـا العابريـن، الناس، الوجـوه، امرأة مطفـأة، أهل»، وكان المكان مقرونـاً بالحدث والمعاناة التي يحاول الشاعر أن يصـبَّ عليها ترياقـه ويحميها بروح متدفقة وبصـيرة تستعير رؤية الأعالي: «القريـة، صقيع البـلاد، جحيم الدوائـر، خيمة، الفواصـل والوجع الأزلي، التعب الساحلي».

حـاول الشاعر أن يغمر ما يعتري الحياة مـن مصاعب وفقر يغيض من الخصـب، يمتـح من الأشجار والغيـم والمطر وضياء الـروح والحرية وتوهج الإنسان يبزغ من صفاء يعود إليه أو يتذكره مع الطفولة.

ولعل اللمحة البارعة في التناص واستحضار الرمز كان في تمثله الضياء الذي يفتح السبل، والرسالة تكشف الحقيقة، واكتفى بثلاثة مفاتيح انداحت معها القيم والدلالات:

(وأقول/ لعصفورة الروح، هزِّي جذوع المدار/ تساقط أسئلة...).

إن القبس في مشهـد السيدة مـريم والسيد المسيح هو معجـزة الولادة والكلمة واقترانهما بالنخلة تعطي ثمراً يانعاً وزاداً مباركاً، وهذه اللفتة تؤكد عمـق الرؤية الشعرية لدى إبراهيم زولي فهـي نابعة من جوهر الروح وتأمل العـالم وإمكانات مُنِحت للإنسان عليه أن يذهـب في رحلة يرى معها الطاقة والخضرة.

ولابد أن نشير إلى البنية التصويرية التي جعلت الاستعارات والتشبيهات جزئيـات تصل ما بين مكونات كـبرى رمزية ودلالية عـبر الحقول، ذلك أن الوحـدات شكَّلت نوافذ أو معابر تجعل المتلقي يستقبـل المؤثرات من أطراف تتعدد ويزداد بها وميض البؤر:

«عَـدَتْ مهـرة الـروح/ فـوق الفواصـل/ والوجـع الأزلي/ وألقـت على الناس/ مـن سرجهـا الخصـب غيمـة/ تعلقتُ فيهـا وقاسمتهـا التعـب الساحلي/ المخاض/ الولادة/ سميتها باسم هذي البلاد المطر».

لازمت الشاعر مفاتيحه الدلالية عندما عرض لتجربة مريرة شهدتها أرض الكويت عندما أتاها الغدر بليل من جارٍ نسي كلَّ القيم، فعاث فساداً ودماراً، إن الشاعر يظهر الطغيان وقد حول رموز الخصب والحياة حرائق ودماء:

«طائره الدموي، يوقد في عشب خاطره حطب الحرب، زوج الإفك بالورد».

وفي الجهة المقابلة نرى من عاشوا في طمأنينة يتلمسون شعاع النهار وقد نزلت بهم الكارثة:

«عدت الطائرات على جملة من عصافيره المطمئنة، وهي تهدهد آفاقة البيض/ أقصت بنادقكم قامة السنبلة...».

وقد أكدت قصيدة «عودة التتار» أن الشاعر زولي يستخدم أدواته الفنية في الاتجاهات الأربعة بفاعلية، وهذا ما نراه أيضاً في قصيدته الأخرى عن الانتفاضة الفلسطينية الأولى «الحجر البرتقالي»، حيث يستحضر مفاتيح الخصب التي تتبعثر في زمن فيستعيدها الحجر الذي دبت فيه دفقات من شجرة بعيدة الأغوار في أرضها «البرتقال»:

«دخان يشق المدى / ويمطر في الأفق ألف سؤال/ وترضع من سرِّه الريح/ والشمس/ والأوجه الثائرة/ هو الحجر البرتقالي».

إن تجربة الشاعر إبراهيم زولي تستحق وقفة أكثر تفصيلاً، وكنت أودُّ لو كانت قريبة منه لعله يرى على نحو أكبر ما حقَّقه، وما ينبغي عليه من الاستمرار في صحبة هذه الأدوات الأسلوبية.

التُّهامي

قلْ للتُّهامي
يقرعُ الأبواب
ميلاد
البشارات
امَّحى
البحر عريانٌ
وساحله لهبْ
والغائبون عن الحقيقة
قل لهم:
إنَّ الحقيقة للتُّهامي
في قرى تستمطرُ الأنواءَ
في بُرج الظمَأ
فَلِمَ الغراب الآن
يذرع أُفقها
-حَلِّقْ بعيداً يا غُراب-
إنَّ الوجوه من التراب استحلفتْها الشمس أن تبكيْ الرجالَ
إذا الرماد
تسلَّق القامات
وافتضَّ البلادْ
ويد النساء
يخطنَ أثواب الحداد

-حلِّق بعيداً يا غُراب-
عن بيدر الوقت الجنوبي
والنهارات الفقيرة
وانحناءات البيوتْ

* * *

بيني وبين الماء وادٍ باتساع الخوف في
وجه التُّهامي والطريق تشيطنتْ
فتسمَّر القرويُّ
واجترحَ النشيدْ
«إن تُتهمي فتهامة وطني»
أو تحتويني
فالردى
وعْدي
-حلِّق بعيداً ياغراب-

* * *

النملُ دبَّ على
شفاه الغيم
والإعصار نارٌ حاميةْ
تكوي عروق الشمس
والطفل المسجَّى عند أسوار المدينةِ
والرعاة
يسائلون البهم
عن عام الحصاد
وعن تفاصيل الأكفِّ الداميهْ

والأثل
مدَّ سلالماً
كي يعرِّج الفلَّاح
يستقري كتاب النار
والزمن
والزمن الخصيب
يُعيد ترتيب الجهاتِ
على خرائط وجهه القمحيَ
والغربان
تبذر بين خاصرة السنابل
مفردات الموت والليل الأخيرْ.

* إبراهيـم زولي، ديوان (رويداً باتجاه الأرض)، مركز الحضارة العربي للإعلام والنشر، القاهرة، 1996، ص35 – 38.

أشعار من

دولــة قطـــر

البحر وأناشيد الأزمنة
مع الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني

نقـف مع نص (بقايا سفينة غوص) للشاعر مبارك بن سيف آل ثاني، وهـو من ديوانه (الليل والضفـاف) الذي صدر عـام 1983، ونتهيَّأ للتجوال معـه في مرحلة تاريخيـة من نشاط الغوص، ذلك الذي امتد مـا يزيد على ثلاثـة قـرون على سواحل الخليـج العربـي، وكان البحث عـن اللؤلؤ مصدر عيش محفـوف بالخطر والصعـاب، وطويت تلـك الصفحـات القديمة من ألـوان الحضارة، وغدت تـذكاراً عندما تدفَّق النفط أواخـر الأربعينات من القـرن العشريـن، وتبدَّلت الأعمـال والوظائف، وكان الشعـراء سبَّاقين إلى التأريـخ والتعبـير عـن سمات وملامـح في الرجـال والمراكـب وبحرهم قبل الدراسات والبحـوث في المراكز والجامعات، ولكننا نجد النصوص الشعرية ترسمهـا رؤية وانفعالات تمور بحسـب عين الإبداع والأساليـب وجمالياتها، وهكـذا غدا لـكل من هـؤلاء ألوانـه يضبط معاييرهـا وتتمايز فيمـا بينها.

يبـدو هذا النص الشعري ناشـراً أشرعة للكلمات، وهـي تتجاوز عبارتي عنترة: (هل غـادر الشعراء من متردّم...)، وزهير بن أبي سلمى: (ما أرانا نقـول إلاَّ معـاداً...)؛ لأن زاويـة الرؤية حملـت خصوصية يتتبعهـا المتلقي، فتتبـدَّى المشاهد والأحـداث على نحو متجدِّد، وتتوالى ضمـن تعبير أسلوبي له أدواته وتقنياته الحداثية. وقد اختار الشاعر مبارك بن سيف مسارات له بعد إسهامات للشعراء في الخليج العربي متفاوتة في تفصيلها؛ أو إجمالها في وقفات سريعة مع عالم البحر والغوص، وكان الشاعر محمد الفايز قد قدَّم في الكويت أكثر الأعمال طولاً ووثائقية في عشرين لوحة أعطاها اسم: (مذكرات

بحَّار)، كما أرسل الشاعر علي عبد الله خليفة في البحرين في عدد من دواوينه أكثر الأعمال غوصاً في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لتاريخ الغوص.

مفاتيح البحر والغوص الدلالية

احتشدت في خطاب هذه القصيدة/ النشيد مفاتيح دلالية للبحر والغوص، وكانت تفتح جوانب من الوقائع والإطار الطبيعي وأحوال الإنسان وآثار الصراع الوجودي، وكان الدوران في هذا المجال الواسع وتفاصيل فيه يجعلها متجسِّدة أمام المتلقي المعاصر، فيشعر بما كان يتفاعل فيها، ونستطيع توزيع الدوال على حقول فرعية للدائرة:

(السفينة، الشراع، الحبال).

(الإنسان، الغوَّاص، السَّيب، الجروح، اليد).

(نهَّام، الصوت (الشجي) الغناء، الأغاني، الهزج، الياماال، آهاته).

(الغوص، البحر، البحار، الإعصار، الماء الأجاج، الملح، سياط الشمس، المتاهات، القفال، الشطُّ، الرمل،جناح النورس).

(الحياة، اليوم، أيَّام، الأمس، السنين، الدهر، الزمن (الطاحن)، دورة، الشمسن الليل، المساء، الفجر، النجم).

التجربة بين الأجداد والأحفاد

بدت عين الشاعر الرائية عندما وقف أمام بقايا السفينة القديمة تحمل أسرارها، ولمح من خلال شقوق ألواحها رسالة تعبر الأزمنة، وستتلامح من عوالم الأجداد الصور كي تلتقطها أجيال جديدة على امتداد الخليج العربي، فعوالم البحر عاشها الأهل في أرجاء شواطئه، وغمرات أمواجه:

«إنَّما أنتِ بقيَّه/ قد رماها الزمنُ الطاحنُ/ للأرض وصيَّه/ للصغار القادمينْ».

إنَّ تقنية الترميز الدلالي للسفينة تجعل الأحفاد يتلقَّوْن سطور الرسالة بأنفسهم، ونرى الشاعر يوجِّه خطابه إلى السفينة، وبلمحة خاطفة تجاوزت

حالة (بقايا سفينة) في عنوان القصيدة، فتعالت أمامنا مركباً يمخر العباب، وتزخر جوانبه بالحركة والكدِّ، وبمحصول سيكون الحياة للبيوت على البرِّ والشاطئ تنتظر ذاك الذي تترقبه العيون يخرج لامعاً من صدفاته. لقد تماهت السفينة والرجال الذين توزَّعوا مهامَّ الأيام والشهور في رحلة الغوص، وغدت كائناً يتنفَّس ويعاند الأمواج لا يحيد عن أهدافه، ونلحظ ثلاثية الخطاب تبدأ بالسفينة لكنها تبلغ من كانوا فيها من النوخذة /الربَّان والمُجَدَّمي إلى الغوَّاص والنهَّام وسائر العاملين، وفيهم التبَّاب/ الفتى الصغير يبدأ المسار بخدمة كل أولئك، ويلتقط خبراتهم، وكلُّ عبارات التواصل الإنشائية في النصِّ تحمل الطلب إنما تأخذ طريقها إلى أسماع الرجال، وتنقل عبر أحوالهم سيرة الغوص والانتصار المغمَّس بالعناء وتضحيات كبيرة، وتنعكس ألوان الخطاب الإنشائي لدى الأحفاد، فهم يحوِّلون شيفرة الكلمات وصيغ الجمل إلى تأمل وتبصُّرٍ، ويمكن أن تصل عيونهم -المتابعة لصور الشاعر- إلى مشاهد متحركة فيها نتائج للتجربة التي بذل فيها الأسلاف في البحر الجهد والصبر والأيام من ربيع الأعمار، ومعها وجوههم المعاصرة؛ وذلك كما يألفون في الشاشات الكبيرة وتلك التي في الحواسيب والهواتف المحمولة بفضل تقنيات السينما وفروع امتدت منها في اللقطات السينمائية المتقاطعة، أو الأحداث المتوازية أو ما يسمَّى بالتوليف المتقطِّع Montage par contrastes، وبهذه التقنية تتحقَّقُ جمالية التوصيل غير المباشر، وفيها قدر كبير من الثقة بوعي الأجيال لتنقل جوهر التجربة القديمة في وقائع زمنها الجديد، ولا تغيب عبارات الشاعر الوامضة تكشف صعوبات تتخفَّى في طيات الزمن:

«إنما أنت بقيَّهْ/ قد رماها الزمنُ الطاحنُ... / فلقد دارتْ رحَى الأيام دورَهْ/ وغدا الغوصُ حكاياتٍ تُغنَّى».

لقد كانت قصدية التوصيل واضحة في خطاب الشاعر، فهو يلحَّ بعبارات الطلب وما يؤدي إليه خمس عشرة مرَّة، فكانت مفاصل النصِّ وامضة بهذه

الإشارات، بكل قدراتها على الاقتراب والتفاعل، وكسر حيادية المتفرِّج الذي يشاهد ويَرى ما أمامه على أنَّه لآخرين قد لا يشاركهم همومهم، وكانت العبارات مرتكزات في مسارات تجارب العيش:

«... فاحفظي الذكرى / واستعيدي / واذكري ذاك الهَزَجْ...».

تكاملت سلسلة من الدلالات في مفاتيح تضمنها المقطع الأوَّل من القصيدة/ النشيد، فثمة: «الصغار القادمين/ الأمس حبيباً/ الغوص قصة نامت»، وهي إشارات تدعو ضمناً إلى الالتفات نحو التجربة التي آلت إلى قصة. وبقايا السفينة هي المُناظِر المادي لتلك القصّة الباقية من قرون تتابعت، وستحمل مقاطع القصيدة مهمة عودةٍ لإشارات من الماضي لتكون بين الأيدي تفكّ أسرارها، وستعود السفينة صوراً في بهاء وصلابة على مغالبة الصعاب.

أكَّد الخطاب في القصيدة تقنية التماهي بين الإنسان والأرض في ديار الخليج العربي، وبهذا تتصاعَدُ حكايات الأسلاف وكفاحهم إلى سمت كوني سحري لكأنما يفوق الأخيلة وصور الشعراء، إن يوم العودة من رحلة شهور الغوص يشهد لقاء بين الرمل الذي تماهى مع العيون المنتظرة على الشاطئ، وهذه السفينة أيام كانت باذخة شامخة الذؤابات يمتزج صرير الصواري ونداءات النوخذة لتمتد الحبال، ويعبر البحارة الغواصون إلى برِّ الأمان، ومعهم محصول فيه نسغ الحياة، وتتوالى همسات وزغاريد بين عتاب الغياب، وفرحة الوجوه تبتسم لأيام جديدة:

«واذكري الشطَّ إذا ما الشطُّ قد مدَّ ذراعَهْ/ وهفا الرملُ إليك في حنينٍ ووداعَهْ/ عاتباً يشكو من البعد التياعَهْ/ اذكري الأمسَ وقولي/ إنها شَرْعُ الحياهْ».

طالما عرفت الأزمنة هدير أمواج البحر وخليجه، وتلاقت في صخب وهدوء مع الشواطئ، وتوالت سنون انعكست على تلك الرمال ظلالُ المراكب في طقوس الرحيل والإياب، وكان الإنسان على أرض الخليج ومدِّ البحر يصنع وقائع أيامه مع دورة الكون ومواسم الفصول.

إيقاعات سيرة ملحميَّة

استطـاع الشاعر مبـارك بن سيف أن يجعل خطابه الغنائي يشعُّ إشارات ملحمية، ففي نص تضمن سبعة مقاطع تراوحت سطور تفعيلاتها بين الخمسة والاثني عشر تبلغ المتلقيَ إيقاعاتٌ ملحميةٌ لأيام الغوص البعيدة، وكان هناك التقاط بؤرة تعبيرية في مسـيرة الغوص والبحر والآمال العظيمة، فقد كانت مراكـب صيد اللؤلؤ تـوزِّع محصولها من جواهر لامعـة في حصص/ أسهم متعـارف عليها بحسب المرتبة والجهـد، وكان النهَّام المنشد ومساعده ضمن الفريـق، ولهمـا حصّة معلومة، وهـذا يعني أنَّ من أركان رحلـة الغوص تلك الأغـاني والأناشيد التـي يؤديانها، وترافقهما أصـوات البحارة والغواصين، فتنداح في فضاء البحر، وقـد كانت الكلمات والألحان تستحضر الديار التي غادرها الركب، وتخاطب على البعد الوجوه مع وعد الإياب واسترجاع خيوط السعـادة والأحلام، وكانت الأنغام تستنهض من الأعماق طاقة تغالب الحزن والأشـواق، فتتابع الأيـام والشهور ترسـم تاريخ الشقـاء والانتصار، وهكذا تمثلـت الملحمية في إنشاد الكفاح والصراع بحثاً عن موقع ووجود، وقد ردّدت سطور الخطاب الشعري أصوات النهام وفريق الغوص في ثلاثة مقاطع تتمثَّل ما يستعيده الخطاب الملحمي ويرجِّعه من عبارات ودلالات:

«...واستعيـدي صوتَ نهَّام/ على سطحك يشـدو بالغناءْ/ وعليه السَّيْبُ والغوَّاصُ أسرى / يُمضيان اليوم في همٍّ وكدٍّ وعناءْ...»

«واذكري ذاك الهَزَجْ/ والأغاني الحانيَهْ/ تملأ الآفاق أصداء وحزناً/ في البحار النائيَهْ»

«... قـد أتى الليل فما أحلـى الغناءْ/ وأتى الصوت الشجِّي/ ناشراً آهاته الثكلـى دعـاء ورجـاءْ/ يبعث الآلام رسـلاً وحنيناً ونداءْ/ يطلـق اليامال في تلك المتاهات البعيدَهْ».

كانـت الأغنيات التـي تبدأ بجملة (يامال)؛ ثمَّ تـتردَّد علامة للقدرة على

الصمـود في حلبة صـراع شديد القسوة، فهؤلاء تمضـي أيامهم ولياليهم في مجاهل المصير؛ وهم يستمدون القوَّة والعزيمة من تيار يصلهم عبر الكلمات بالوطن، والأهل ينتظرون أوبة ومحصولاً وفيراً .

وجـاءت الجمـل الإنشائيـة بتكرارهـا لازمـة في الإيقـاع الملحمـي تعاود الحضـور، ويستيقظ معها التفاعل بين فريق الغوص، أو بين فرق امتلأت بها أمواج البحر في خليج العرب ومغاصاته، فقد كانت المراكب عديدة ومنتشرة، وكانت موانئ العودة تمتد على شاطئ فسيح من الشمال إلى منحنى الجنوب يقـارب بحر العرب، وكما انطلقـت في أناشيد الملاحم كلمات الشعراء نسمع عبارات الطلب في قصيدة مبارك بن سيف:

«أنت بقيَّة/ فاحفظي الذكرى / واستعيدي/ واذكري ذاك الهزج/ واذكري ذاك الشراع/ وانظري تلك الحبال/ يا تُرى كم من يدٍ/ واذكري الشمس/ واذكري الماء/ واذكري تلك الحبال/ أو تدرين إذا تمَّ المساء/ واذكري النور/ فهل تنسين/ اذكري الأمس/ واذكري الشطَّ/ وقولي».

لم يكن صراعاً في حلبة واحدة، ذاك الذي واجهه الرجال في عرض البحر، بل هما حلبتان واحدة فوق الماء وتتعالى إلى أجواز السماء في عواصف عاتية، وغيـوم تحجب نجومـاً كان يضيء ومضهـا، وتصطخب الأمـواج، وتتكاتف الأيـدي مع براعـة النوخذة والمجدمي علـى الدفَّة وإحـكام توجُّه السكان في المركـب...، وقـد استطاع الخطـاب في القصيدة أن ينقـل إلى المتلقي الهول المتعاظم في لقطة واسعة، ثـم يقترب لنرى اللقطة المقرَّبة لنشاهد جراحات تلتحم والحبال والشراع تتماسك أطرافه وتميل ببراعة:

«واذكـري ذاك الشـراعْ/ باسطـاً للريـح ممـدود الذراعْ/ كجنـاح النورس الباهـي البياضْ/ هو والإعصارُ يمضي في صـراعْ/ وانظري تلك الحبالْ/ ياترى كم من يدٍ قد مزَّقتها/ كالسيوف المرعِبَهْ».

وأمَّا الحلبة الثانية للصراع الوجودي فهي تلك التي تذهب بعيداً في أعماق

الماء، هناك حيث يتحـرَّك الغواص في بحثه عن الأصداف، وجمعها في كيس معلَّـق برقبته، وهو يربط جسمه بحبـل ينتهي في الأعلى بيد زميله (السيب) اليقـظ منتظراً إشـارة الغواص ليسحبه من ذاك العمـق، فاللعب على حافة المـوت ودقائق تحبـس النّفَس، وتأخرُ ثانية كافٍ لنهايـة خفق القلب، إنَّ هذا الغوَّاص يحـارب ولا يملك إلاَّ أنفاسه المعدودة وعينيـه تجولان في ملح أجاج يحرِّقهما، ومن خلف وأمام أهوال وحوش البحر؛ وهي كثيرة يتقدَّمها القرش العاتـي واللخمـة والدجاجة، وكلها مـن أسماك البحر تترصـد غفلة مَنْ في الماء، وكثيرون منَّا يتخيَّلون معارك الجيوش ويرون بوضوح في سلسلة الأخيلة غبار المعـارك وغمراتها، ولكنهم لا يتصوَّرون كيف ينـاور أولئك الغوَّاصون، وكيف تؤول أحوال من تجرُّه أنياب وحوش الأعماق، فليس من الميسور العودة إلى الشاطـئ البعيد. إنَّ المغاصات في عمق مسافـات تجعل فريق الغوص في مغامـرة يواجهها والعيون مفتوحة، ولعل كلمة الشاعر مبارك بن سيف بالغة الدلالة (أسرى) فهؤلاء أقدمـوا على خوض غمار البحر ومواجهة المستحيل أو ما هو كالمستحيل:

«فاحفظـي الذكرى... ففي الذكرى عزاءْ/ واستعيدي صوتَ نهَّام/ على سطحك يشدو بالغناءْ/ وعليه السَّيبُ والغوَّاصُ أسرى/ يُمضيان اليوم في همٍّ وكدٍّ وعناءْ».

تتابعـت المفاتيح الدلالية في حقل الزمن ومصاحباته من كائنات الطبيعة في الفضاء، وأحاطت حكايات البحر والغوص بهالات تقرِّب أجواء الأسطورة والملحمـة، فالصـراع مديـد وتتقلَّب أحواله مـع ظواهر كونيـة، ويظلُّ هؤلاء علـى مراكبهم وفي أغوار عميقـة يكافحون حتى ينبلج نهـار يلتقون بالأرض والشاطـئ، ولعلَّ الاختلاف بين خطاب الملاحـم القديمة وخطاب يدور حول بحـر الغوص هو في تعـالي التصوُّر القديم وشخصياتـه الأسطورية، ودوران الخطاب المعاصر في إطار قيم مطلقة لا تحيل إلى شخوص.

ألـحَّ الخطـاب في هـذه القصيدة/ النشيـد على دورة الأيـام والزمن في منظومـة الحيـاة وشرعتها التـي لا ينجو منها أحـد أو كائن، وبـرزت الآثار الحـادة مع دوال: (الطاحـن، ورحى، اللاهبة، سياط، الجـراح)، وقد أبرز الخطـاب مقاومة واستـلالاً للضياء من بين أستار الظـلام في حركة كرٍّ وفرٍّ لتكتمـل مهام الغواصين، قـد تتبع الشاعـر الزمن الطبيعـي في أطوار الليل والنهـار وإطلالة الفجر، وذلك من انطلاق رحلة البحارة إلى يوم (القفال) والغلبـة في ذاك الصـراع الطويـل، والمتجدِّد مـع الفصـول والمواسم، وبهذا تلامحت سمات ملحمة وصراع وجود:

«أو تدرين إذا عمَّ المساءْ/ وأتى النجم المتوَّج بالضياءْ/ ورمى الغوَّاصُ بالجسم المكبَّل بالعناءْ/ ورمى يوماً شقيّاً قاسياً/ قد أتى الليلُ فما أحلى الغناء».

«... واذكـري الشمس عليك/ والسمومَ اللاهبهْ/ تحُرق الإنسانَ فيكِ/ والوجوه الشاحبهْ».

«إن تذكرتِ فهل تنسين... أيام القفالْ/ بعد ليلٍ طال في البحر... وطالْ/ وأتى الفجر وليداً في ثناياه الوصالْ».

الموسيقا والأداء الملحمي

اختـار الشاعـر مبارك بن سيـف تفعيلة (فاعلاتن) في هـذه القصيدة/ النشيـد، واستفاد من التنويعات التي تتفرع منها، فجاءت (فعلاتن) مرَّات، و(فاعلن) مرَّات أخرى، وكانت القافية الغالبة في صيغة (فاعلان)، وعندما نتأمـل التعبير الملحمي من خـلال الموسيقا نجد أنَّ السطـور الشعرية كانت تنتهـي بتفعيلـة، فلم نلحـظ التدوير بين سطريـن إلَّا مرَّتـين، وكان السطر الواحـد يتضمن تفعيلتين أو ثـلاث تفعيلات في معظم المواضع، وبلغت سطور أربـع تفعيلات في مواضع قليلة وبحسب تطور الخطاب في المقطعين الخامس والسابـع. وهذا ما يمنـح الخطاب توتراً متتابعاً ومتلاحقـاً بعضه ببعض مع

إمكانية الوقفة الخاطفة التي ترسِّخ الدلالات، وتستحضر الانفعال والمعايشة مع المشاهد، في مسيرة الغوص والصراع.

وكان اختيار القافية الرئيسية في القصيدة مع تفعيلة (فاعلان)، التي ترددت سبعاً وعشرين مرَّة، وهي بحروفها والمدِّ المنطلق تتيح الإلقاء الذي ينداح معه الانفعال، وتلتف حوله دلالات الكلمات وأفق واسع بأخيلته يمكن أن يخرج إليه المتلقي، وفي مواضع إيقاع سريع جاءت (فاعلن) قافية متوالية سواء في اشتعال البهجة أم معاناة الألم، فكلاهما كانا حادّين في رحلة البحث عن العيش لا تقبل التوسُّط:

«واذكري ذاك الهَزَجْ/ والأغاني الحانيَهْ/ تملأ الآفاق أصداء وحزناً/ في البحار النائيهْ».

«...ملحُه القاسي/ على تلك الجروح النادبَهْ/ واذكري الشمس عليكِ/ والسموم اللاهبهْ/ تحرق الإنسانَ فيكِ/ والوجوهَ الشاحبهْ».

كانت القافية الرئيسية بتوالي حضورها تقارب تموُّج البحر وتتابع الأيام، وجاءت التنويعات استجابة لزوايا في الأحداث والانفعالات، وبها تباعد الخطاب عن الرتابة، فهي أنغام مصاحبة وفاعلة لدى المتلقي، ونتأمَّل السطور الأخيرة ونعايش انفتاح التجربة الإنسانية مع امتداد النفس والفكر ونغمة القافية المديدة:

«...إنَّها شَرعُ الحياهْ/ كم حياة عاشها الدهرُ/ وضاعت في ثراهْ/ إنها شرع الحياهْ/ هكذا تمضي الحياهْ».

إنَّ الألحان والإيقاعات عبر الكلمات وإمكاناتها تؤهل أن تضاف ألحان المقامات الموسيقية في أداء غنائي إنشادي يقدِّم إلى الجمهور صيغة فنية مسموعة ومرئية.

بقايا سفينة غوص

إنَّما أنت بقيهْ
قد رماها الزمن الطاحنُ
للأرض وصيَّهْ
للصغار القادمينْ
ترقب الأمسَ حبيباً عائداً
قد توارى خلف أستار السنينْ
فلقد دارتْ رحى الأيام دورهْ
وغدا الغوصُ حكاياتٍ تُغنَّى
قصة نامتْ بأعماق الوجودْ

* * *

فاحفظي الذكرى ... ففي الذكرى عزاءْ
واستعيدي صوتَ نهَّامٍ
على سطحك يشدو بالغناءْ
وعليه السيبُ والغوَّاص أسرى
يُمضيان اليوم في همٍّ وكدٍّ وعناءْ

* * *

واذكري ذاك الهَزَجْ
والأغاني الحانيهْ
تملأ الآفاق أصداءً وحزنا
في البحار النائيهْ
واذكري ذاك الشراعْ
كجناحِ النورس الباهي البياضْ
هو والإعصار يمضي في صراعْ

وانظري تلك الحبالْ
يا ترى كم من يدٍ قد مزَّقتها
كالسيوف المرعبهْ
واذكري الماءَ الأُجاجْ
ملحه القاسي...
على تلك الجروحِ النادبهْ
واذكري الشمس عليكِ
والسموم اللاهبهْ
تُحرق الإنسان فيكِ
والوجوه الشاحبهْ

* * *

أوتدرينَ إذا عمَّ المساءْ
وأتى النجم المتوَّجْ
بالضياءْ
ورمى الغوَّاص بالجسم المكبَّلِ
بالعناءْ
ورمى يوماً شقيّاً قاسياً
قد أتى الليلُ فما أحلى الغناءْ
وأتى الصوتُ الشجيّ
ناشراً آهاته الثكلى دعاء وحنيناً ونداءْ
يطلق اليامال في تلك المتاهات البعيدهْ
إنَّه القلب الممزَّقْ
والمعنَّى بالوفاءْ

* * *

واذكري النورَ إذا ما الفجرُ لاحْ
وصفا البحرُ مع الجذلى العذابْ
هادئاً يلهو تناجيه الرياحْ
ثمَّ تأتي الشمس من مخبئها
وبأيديها سياطْ
تنتقي تلك الجراحْ

* * *

إنْ تذكَرت... فهل تنسين أيَّام القفالْ
بعد ليل طال في البحر... وطالْ؟
وأتى الفجرُ وليداً في ثناياه الوصالْ
واذكري الشطَّ إذا ما الشطُّ قد مدَّ ذراعهْ
وهفا الرملُ إليكِ في حنينٍ ووداعهْ
عاتباً يشكو من البعد التياعهْ
واذكري الأمسَ وقولي
إنها شَرْعُ الحياه
كم حياةٍ عاشها الدهرُ
وضاعتْ في ثراه
إنها شَرْعُ الحياه
هكذا تمضي الحياهْ.

مبارك بن سيف آل ثاني، مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001، ص 154.

الدرامية وظلال التاريخ وألف ليلة وليلة مع الشاعرة زكية مال اللّه

تردَّد بين سطور قصيدة (الانتظار الأخير)[1] للشاعرة زكية مال اللّه[2] الإيقاع الدرامي مع قراءتي الأولى، وعندما رجَّعت النظر تداخلتْ في أسلوب تعبيري ثلاثُ جولات درامية في هذا النصِّ؛ واحدة معاصرة والثانية من سِيَر التاريخ في الخليج العربي، وثالثة من السفر الخالد ألف ليلة وليلة، ولكنَّ الشاعرة قدَّمت قصيدتها في ديوان وهو: (في عينيك يورق البنفسج)، ولم تضع عنواناً مسرحياً له، وهي بهذا تطلق كلماتها في إطار الخطاب الغنائي الشعري، واختارت بنية قصيدة التفعيلة في سطورها وتكوينات تفعيلاتها، وفي هذه البنية كانت تكمن طاقات موسيقية حملت جانباً من الدرامية في الرسالة، وهكذا نجد أننا أمام تناول لتفاعل الأنواع الأدبية في حيِّز خطاب أدبي.

درامية الخطاب الغنائي

يقرأ المتلقي قصيدة (الانتظار الأخير) لأوِّل وهلة في إطار الخطاب الغنائي الذي يعرض الحالات الشعورية في الذات الإنسانية؛ بأهوائها ورغباتها وتفاعلها مع الآخر؛ ومع إيحاءات كونية وإيمانية، وعبر كثافة لغوية تخييلية، وهنا نقرأ وتتناهى إلينا، فنسمع كلمات الشاعرة زكية مال اللّه في غوص في الأعماق تتفتَّح رؤى الأيام القادمة، وهي تغيِّر الوقائع، وتمنح رفقة طريق يتماهى وقعها مع نبضات وخفق للقلب، وتجيش انفعالات وإضاءات تفرش وتمهِّد، ويبدو فارس الحلم، وهنا تتبدَّى الإيقاعات الدرامية، وتستوقفنا لنعود ونضبط تتابع الحركة في المشاهد.

من خلال التركيز الغنائي سنشاهد ساحة درامية وشخصيَّتين عبر صوت من طرف وصورة من طرف آخر، يمثل صوت المرأة طرفاً درامياً

يعيشـ في موقعه بين الأوراق والكلمات، وعبَّر المفتاح الدلالي (الانتظار) عن التحفُّز والتهيُّؤ منذ أمد لخوض تجربة في أفق مميَّز:

«كلُّ شيءٍ في ثناياي انتظارْ/ ما الذي ينمو بصدري/ احتراقْ/ أم بقايا من نهارْ؟».

وذلـك لترفـع الحُجب ولترسـم أياماً قادمـة، وهي حافلة بطاقـات الرُّوح المتعاليـة، فهي ليست وحيـدة لأنَّ طيفَ هامةِ المحبِّ تـراءت وخطوات له قريبة، وههنا نجد تصاعداً دراميا وتدفقاً، وانفتحت كلُّ الطاقات الكامنة، أو التي كانت ترقب لحظة التوهُّج ونسمع كيف جاءت إشارات غامضة تنبئ بحالة غريبة:

«ذات ليلة.../ كنتُ في محراب قلبي خاشعاً/ وحفيفٌ من صدى النسمات يأتيني/ ويمضي في سكونْ/ وارتعاشات غريبه/ تحضنُ الوجدَ بروحي/ ويروِّيني شجونْ/ أطبق الصمتُ/ وقلبي/ ما احتوى حتَّى الأنينْ».

ولكـن مَنْ هو ذاك الذي حضر بعد الانتظـار والكمون الطويل واشتعلت معه، أو كادت عجلة تدور، وكيف سيكون التفاعل؟ وكيف سينتهي هذا اللقاء/ المواجهـة، وهل حقاً نتابـع صراعاً أو ما يداني الصراع من تقابل درامي بين طرفين ليس فيه قيد تراجيدي صارخ؟

«وتراءيتَ كطيفٍ.../ بين أوراقي يبينْ/ كلُّ شيءٍ في ثناياي انتظارْ».

إنَّ رمزيـن سـوف يفسِّـران أبعاد هاتـين الشخصيتين المـرأة العاشقة، والمتلهفـة إلى استكشـاف؛ وما هو كالمغامرة في رحلة حيـاة، إنهما كما تشير المـرأة... شهـرزاد وشهريار، فهي تقـول في ذروة الاندفـاع واثقة من إحراز الخطوة الأولى على الطريق الطويل:

«عانقيني... ياخيـوطَ العشـق... لا تنـأي فألـواني انهمـارْ/ واسكبـي كاسَك ذاتي/ شهرزادُ مثلما كانت لتهوى شهريار».

واضح أنها ليست حكاية شابة تهيم بذاك المحبوب الحلم تمتد أيام هناء معـه... وإنما هي صلـة مختلفة بينها وبين هذه الشخصيـة الأسطورية، ويؤكِّد

ذلـك مفتاح دلالي كان شرارة البدء في الدخول في هذه التجربة الإنسانية، وفي جولـة أخرى في الساحة الدراميـة: (ليلة)... (ذات ليلة) الحافلة بإيحاء ألف ليلة وليلة، وتمثَّلت المـرأة التي تحكي التوتر الدرامي (ذاك اللقاء/ الصدام)؛ والتحـدّي الذي كان مع إقـدام الصبية الجريئة والمبـادرة شهرزاد لتجلس مع شهريـار بكل ما رسخ في ظاهره وعقله الباطن، إنهـا أرادته سلطاناً يُجرَّد من طغيان تلبَّسه، ورجلاً تبني معه نواة الحياة مع الأولاد وتتابع الأجيال البشرية.

وكانـت المواجهة في هذا الزمن الحديث مـع المرأة نسمع صوتها في نصٍّ الشاعـرة زكيـة مال الله، و كما كانـت شهرزاد واجهـت السلطان وحاورها، فأصرَّت ودخـلا ساحة التحدِّي، فالمرأة المعاصرة تريد البرهنة على جدارة في خوضـ صفحات حيـاة، ونلحظ مشهدية تذكِّر بأشبـاح أو أطياف المسرح وهـم يؤدون أدواراً مهمة مع الآخرين كطيف هاملت الأب مع الأمير هاملت؛ ولكن بمزيد من الرهبة أو التحفُّز، فذاك الذي تتطلع المرأة إليه (الموغل):

«**أيُّهـا الموغـلُ في ليلـي تمهَّـل/ لسـتُ أشـلاءً وتطـوى/ أو قصاصـاتٍ لتهمـلْ/ إننـي جَذوة حـبٍّ/ في ثناياك اشتعـلْ/ وزهـورٌ في روابيك ستنمو/ ومن الأشواق تنهلْ**».

تسـارع العين لتقرأ سطـوراً جديدة في هذه القصيدة، فقد أخذ المشهد يـزداد حيويـة، ونـودُّ أن نطلع على تجربة مـن زمننا، وظـلال قديمة تعطي إشـارات، وتنمي توقعات النهوض في سمت العلاقة بين المرأة والرجل، وبزوغ حالات لا تتعارض فيها الانفعالات المشبوبة، وخطوات تفتح النوافذ في جهات الريـح الأربع، ورغم أننـا عايشنا مشهـداً درامياً لطيفٍ وحلـم، فقد كانت معـالم من الواقع مع المرأة توحي بأنها قريبة من صباح يلتقي الصوت بهامة شهريار هذا الزمان، لكن السطور لم تفصح عما دار في أيام أو أسابيع أخرى للانتظار، ولم تكشـف مبادرة متطورة منها، أو رداً جاء منه، لقد عاد صدى الليلة التي كانت مبشِّرة:

«**ذات ليله**».

لقد انكسر الحلم ، وغاب طيف شهرزاد ولم نشعر بحضور لشهريار، ولا نـرى في تجوالنا شخوص حكايات ورؤى لشهرزاد زمننا في إهاب هذه المرأة، لقـد آلت الدراما إلى سرٍّ جديد يصعب فكُّ أسراره، لأنَّ مَنْ كانت في المشهد نفسهـا تقول: لسـت أدري، ثمَّ تحاول أن تسترجع التجربـة، أو ما حضر من مراحـل تجربة، فإذا بها تستمد من صفحـات التاريخ ما يكون عوناً لجولات في البحـر وعلى الشواطئ، لقد تمثَّلت ربابنـة الخليج العربي ونجاحات لهم في مغاصـات اللآلـئ ومسارات البحار والرياح، وهذا مـا يجعلنا نرقب ذات يـوم لاكتمال أيام بعد ليال لشهرزاد زمننا، فهؤلاء الربابنة حفظوا في رصيد التاريخ تجاربهم وقدرات على أن يتعاظم نسغ الحياة لتعلو النخلة وعطاؤها، وها نحن أولاءِ نقترب من خشبة أو ساحة درامية:

«**ذات ليلـه.../ كان قلبـي ألـفَ ربَّـان ليبحـر/ شاطئـاً كنـتَ لوجـدي/ وانقضـى الحلم تبعثرْ/ لستُ أدري كيف أغرقتَ سفيني؟!/ وغدا الشاطئ لا لونَ/ ولا حلمَ تصوَّرْ**».

الأساليب وموسيقا درامية

إنَّ الشاعـرة غلَّبـت الاهتمـام بالبنيـة الدراميـة، والرمـوز التاريخية والأسطورية، وظلَّ التعبير التصويري في نسيج الخطاب الغنائي:

«**لسـتُ أشلاءً وتطـوى / أو قصاصاتٍ لتهمل.../ إنني جذوةُ حبٍّ/ في ثناياك لتشعلْ**».

صاحَبَ الحالة الدرامية المركَّبة مع غنائية القصيدة موسيقا، وهي بنية تشكَّلت بـتردد وتوزيع لتفعيلة (فاعلاتن) وما تولَّد منها (فاعلاتن وفعلاتن، وفاعلن)، وأدت دوراً مهماً في الإيحاء النغمي للتحولات الدرامية التي عاشتها المرأة وهي تنتظر؛ وتقترب من لقاء يغيِّر معالم ويكمل مسارها وحلمها.

تميَّز الأداء الموسيقي في محورين للفاعلية: أولهما تجلَّى بترتيب وتوظيف لمـدى السطر الشعري، فكانت ثنائية السطور في تفعيلتين تمنح وقعاً واضحاً

وسريعـاً متلاحقاً، ومـن ثَمَّ تمرُّ الحالة فيتسع السطـر لثلاث تفعيلات، وفي لحظـات فاصلة طال السطر فغـدا في خمس تفعيلات، وحـدث هذا مرَّتين، واحـدة مع تدوير سطرين معـاً في بدايات الموقف الدرامـي، وهو يفتح مدى للحلـم الـذي ينتقل بالمـرأة من صحبـة أوراقهـا وكلماتها إلى فضـاء تتهيَّأ لتكوينات أخرى في المسار:

«**وحفيف من صدى النسمات يأتيني... ويمضي في سكون**»

والأخرى كانت مع الوهج المتعالي والمرأة تكاد تطير بهجة وانطلاق طاقة:

«**عانقيني ياخيوط العشق لا تنأي فألواني انهمار**».

والمحـور الثاني كان في توظيف القافية وحروف الروي المختلفة، فتتابعت قافيـة مع (فاعلان) ممتـدة النفس في المرحلة الأولى مـن الأحداث، وفيها عاشـت لحظـات الحلم الذي أخـذ يداني الحقيقـة والواقـع، ونسمع حرف الروي لعدد من القوافي:

«في سكون/ شجون/ الأنين/ يبين/ انتظار/ احتراق/ من نهار/ انهمار/ شهريارْ».

وعندمـا تراه قريباً «الموغل في ليلـي» تتحوَّل النغمة حادة تثبِّت الدلالات مع (فاعلاتن، وفعلاتن)، ونسمع وقع الروي:

«تمهَّـل/ وتطوى/ لتهمـل/ لتشعـل/ ستنمو/ تنهل/ ليبحـر/ لوجدي/ تبعثر/ سفيني/تصوَّر».

وكان انفـراد سطرين بتفعيلة واحـدة (فاعلاتن) ركناً في التوصيل عبر اللحـن، وذلـك في المفتتـح مع السطـر الأوَّل، وعنـد تلاشي الصـور، وفراغ الأمكنة من خيوط الحلم.

ولعـل قـراءة النص كاملاً الـذي سيـدوَّن في إثر حديثنا يتيـح مشاركة القـرَّاء في تبـيُّن الاكتمال في الصيغة الدرامية التـي أقترحها في رؤية تجربة الشاعرة زكية مال الله:

الانتظار الأخير

ذاتَ ليله...
كنتُ في محرابِ قلبي خاشعاً
وحفيفٌ من صدى النسَماتِ يأتيني
ويمضي في سكونْ
وارتعاشاتٌ غريبهْ
تحضنُ الوجدَ بروحي
وتروِّيني شجونْ...
أطبق الصمتُ
وقلبي
ما احتوى حتَّى الأنينْ
وتراءيتَ كطيف
بين أوراقي يبينْ
كلُّ شيء في ثنايايَ انتظارْ
ما الذي ينمو بصدري
احتراقْ
أم بقايا من نهارْ
عانقيني ياخيوطَ العشق لا تنأي فألواني انهمارْ
واسكبي كاسك ذاتي
شهرزادُ مثلما كانت لتهوى شهريارْ
أيُّها الموغلُ في ليلي تمهَّل
لستُ أشلاءً وتُطوى
أو قصاصات لتهملْ

إنني جَذوة حب في ثناياك لتشعل
وزهور في روابيك ستنمو
ومنَ الأشواق تنهلْ
ذاتَ ليله...
كان قلبي ألفَ ربَّان ليبحرْ
شاطئاً كنتَ لوجدي
وانقضى الحلمُ تبعثر
لستُ أدري كيف أغرقت سفيني
وغدا الشاطئُ لا لونَ
ولا حلمَ تصوَّرْ»

الهوامش

(1)- الانتظار الأخير، د. زكية مال الله، مختارات من الشعر العربي المعاصر، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2001، ص176.

(2)- د. زكية علي مال الله عبد العزيز، ولدت بالدوحة 1959، دكتوراه في الصيدلة، وعملت في الرقابة الدوائية، من دواوينها: في معبد الأشواق 1985 وألوان من الحب 1987، وفي عينيك يورق البنفسج.

على حافَّة الفراق
مع الشاعرة حصّة العوضي

تقدِّم قصيدة (الصدى المجهول)[1] للشاعرة القطرية حصَّة العوضي[2] خطاباً جديداً تطلقه كلمات امرأة كانت تحبُّ وهي على حافَّة فراق، ونقترب فلا يبدو أمامنا الطرف الآخر الذي تخاطبه، إنه الحاضر الغائب، كان قريباً، كان على كل السطور، ولكنه الآن مرسوم بكلماتها وأصابع الاتهام واللوم تحيط به، بل هي تحاصره من الجهات الأربع، وتنسج خيوطاً؛ أو هي تسيِّج حقلها، ولا تترك منفذاً يدخل منه ثانية، إنها تجرِّده من كلمة السرِّ، وتقفل المنافذ، وتلوِّح بالمفاتيح وترمى بها في قرار لا تصل إليه أنظاره، ونسأل أين الإنصاف؟ وأين كلماته تحاور أو تعتذر أو تطلب فرصة؟!

ونجول في المقاطع العشرة التي تشكِّل القصيدة، ونعود إلى البداية، هل هي مواجهة حاصرت فيها المرأة ذاك الذي كان في القلب، واستطاعت أن تضع خطوطها الحمر، فمحت كلَّ أساليب المراوغة التي برع فيها هذا الذي صحب كلمات كانت تتبخَّر في شمس الواقع والحقيقة، لئن كان الأمر كذلك لقد تكون صاحبة هذا الصوت امرأة قوية غالبت أحاسيس لوَّنت الدنيا بعينيها زمناً، إنها الآن امرأة أخرى تعرف طريقها أو أن هذه الكلمات رسالة تبعث بها، وهي صفحاتٌ كلٌّ منها تنفي وتردُّ على ركام مما كان يبرع ذاك المراوغ في سرده من رصيد فارغ القيمة لا يقوى على السير في الدروب ومنعطفاتها؟ وهنا أيضاً لا نجد عباراته مستقلة في خطاب، إنَّها كما سنرى شاعرة ترنو حروفها وأشعارها لتتنفّس مع الآخرين تجاورهم وتمشي معهم، أو هي تتقدَّم وترسل بإشاراتها الرائية.

دلالات ظاهرة ومضمرة

ثمة دلالات مضمرة في الجملة التي افتتحت الخطاب، ثمَّ تكرَّرت فبلغت عشر مرَّات، فهي تقول: (أتعرفني؟) وهنا ليس القصد إلى المعرفة التي تقابل الجهل بالشخص، وليست في الزمن الحاضر الذي تحدده صيغة الفعل المضارع، وإنَّما هي الدلالة المضمرة في تمام جملة: أكنت تعرفني؟! وهي ترتبط بالزمن الماضي المستمر، وهو يعاود الظهور في عدد من المواقف والحالات التي عرفتها علاقتنا أنا وأنت، وكذلك إنَّما يدل الفعل: (تَعْرِفُ) على فعل آخر عزيز ومفقود: وهو: (تُحِبُّ)، أتحبُّني؟، أكنتَ تحبُّني؟. ونلحظ تقابل الطرفين في سلب وإيجاب، وإننا لسنا أمام سؤال حقيقي يطلب الجواب. إنَّ الإجابة حاضرة لدى المرأة بعد اختبارات الواقع، إنَّها تقرير أنَّه لم يكن يعرفها، لم يكن يحبُّها، ولكن لا بدَّ من صيغة للمواجهة تبدأ بكلمة وتتبعها الكواشف للحقائق. وهكذا نعود لنقرأ المقاطع في خطاب المرأة على نحو أبعد غوراً نرى فيها تجارب الماضي المستمر إلى اللحظات الأخيرة قبل مفارقة آخر الروابط الواهية.

لقد ضنَّت المرأة بالحرفين (حب) في خطابها الطويل لأنهما يتشعبان وتمتد معهما أحاسيس لم تعد حاضرة: المحبَّة؛ والمحبوب، والمحبوبة، والمحبُّون، والأحباب. ومع كل الأزمنة: أحببت وسأحب، وحبيبي...، وأتت بكلمة شبه مصمتة (أهوى) لا نتداول اشتقاقات ودلالات فيها، وعندما تخطر كلمة (عاشق) تجعلها غير صريحة ومقرونة بالطير والأشجار عبر صورة تشبيهية:

«**أتعرفني...؟/ كلحنٍ بين أوتارِ/ كصوتٍ سامرٍ ينمو بأطوارِ/ كطيرٍ عاشقٍ أغصانَ أشجارِ**».

ولم نجد في هذا الخطاب كلمة (عتاب) أو مشتقات لها، لأن العتاب يظلُّ في دائرة تربط اثنين بينهما شيء من ضباب أو فجوة لكنهما سيلتقيان، ولكن يظهر لنا هنا الاقتراب من القطيعة، والوقوف عند بوابة الفراق.

كان التعبير قد اتجه إلى كشف كلِّ الأوراق، فاستعانت المرأة بحيوية الجمل في بِنَىً موظَّفة فاحتشدت الجمل الاستفهامية في الخطاب، ولم يكن الجواب منتظراً، فهو معروف لدى هذه المرأة وقد خَبِرَتْ مَنْ كان قريباً، وإنما القصد إلى المواجهة المباشرة في آخر نقطة على طريق آلام؛ وآمالٍ مُضَيَّعة، وقد اشتملت السطور على ثماني عشرة جملة؛ عشر منهنَّ تكررت في مفتتح كل جولة (أتعرفني..؟)، وثمة جمل تؤكِّد سلبيةً وشكّاً: «أحقاً أنت تعرفني، أحقاً سوف تنقذني، أتطفئ، أتزعم أنني...، أتهواني، أتتركني... هلَّا قلت...»، وقد نقلت هذه الجمل أجواء المواجهة الحادة في تتابع لا يتوقَّف حتى نهاية الطريق، وانتظمت في الخطاب الجمل الفعلية، وهي مفعمة بالحركة عبر تاريخ لعلاقة مخاتلة، ونحن نتابع خطين من الأفعال المتباينة، ورأينا كثيراً من السلبية بل الأذى يصدر عن الرجل، وأحسسنا بما كانت تكابده مُحِبَّةٌ أملاً بيوم أفضل، أو بخطوات تكذِّب ظنونها:

«**أتطفئ نار قنديلي... وتحرقني... وترغمني... وتحرمني...**».

«**أتعرفني..؟ وتهدمُ جسري العالي؟/ وتهدمُ ما أنا أسميتُه عبثاً بآمالي**»

«**أتعرفني/ وللأقدارِ تلقيني/ أحقاً سوف تُنْقذني... وتَحْميني؟**».

وفي خضم هذه الأحداث ومساحات من حياتهما صاخبة تلجأ المرأة إلى الجملة الاسمية، وذلك في مواضع التوكيد، وتثبيت حقائق تعيشها، الشجن يلازم ليلها، وجفنها مؤرَّق لا يعرف الإغفاء، والنغم الدائم هو آهة تحرِّق النفس، وقد تيقَّنت الآن أنها فرَّطت عندما أعطت أوراقها بيضاء يسجِّل هو خطوطه الشوهاء:

«**وليلي دائمُ الشجنِ/ وغُصني يابسٌ أضحى بلا وطنِ/ وجَفني بائسٌ يأبى لِقَا الوَسَنِ**».

«**وفي الآهاتِ أنغامي/ ومع الأيامِ آمالي وأحلامي/ وبين السَّطْرِ والأوراقِ أقلامي**».

يشعر المتلقي بهذا الفرق القاهر بين الرجل- لا ثبات في خطوه، بل ضربات تحطِّم بأفعال سلبية، وتخاذل عن المواساة والرفق-، وهذه المرأة تداور الأيام وتمنِّي النفس بأن يرى ذاك - الذي ظنت أنه مَنْ أحبَّها- الجوهرَ الذي لا يتغيَّر.

المفارقة عبر الصور

التقت ثنائيتان في هذا الخطاب في قصيدة الشاعرة حصّة العوضي، أولاهما المرأة التي خابت ظنونها بعد صبر طويل، والرجل المراوغ يحمل وجوهاً كلُّها زائف لا يصمد أمام شعاع الشمس الكاشف، والثانية هي الحركة التصويرية الثنائية التي تعددت في عشر جولات هي مقاطع القصيدة، وتحقَّقت المفارقات الدالَّة في كلِّ الزوايا.

لقد كان اللقاء الأخير أو الرسالة الأخيرة تستحضره الذاكرة وتواجه سيل كلماته، إننا مع كل جولة نرى في كلٍّ منهما؛ (المرأة والرجل) سمات عبر صور سريعة وأحياناً متعددة، وكانت آلية التصوير الثنائية تقف في بؤرة مع جملتها المؤكَّدة: «أتعرفني؟»، وهنا نتخيَّل أنه أرسل كلمات أو حاول أن يراوغ؛ وقد تركت الشاعرة لنا أن نملأ الشاشة أو مساحة الصورة، وفي حقيقة الأمر كانت كلماتها والصور التالية تتضمن كثيراً مما جاء في كلام الرجل في أثناء حوارهما، وعندما تنتقل عدسات التصوير إلى مجموعة من الحالات بعد هذه اللقطة الرئيسية والمركزيَّة نقترب من الحقيقة كما تعلنها هذه المرأة.

إنَّ المتلقي يجمع الصور التي أُطلقت في الجولات العشر، وتبدو أمامه حالة الحبِّ كما تتمنى هذه المرأة، ولكن قبل أن نستعرض ملامح منها نشير إلى أنَّ كثيرين يقولون: يمكن أن تكون هذه الصور شظايا مرآة مكسورة، حشدتها الشاعرة، وفي كلٍّ منها حكاية، أو موقف من أحوال المحبين فيها الحلم والألوان الزاهية، وتلك العواصف تهبُّ وتزعزع كثيراً من الأوهام وتثير الحزن والأسى، إنها حكاياتهن، أو بعض من قصص باسمة ودامعة،

وليست حكايتها هـي لأننا نتساءل كيف تكون كلُّ هذه الخطايا وتظلُّ تحاول؛ وكيف احتملت مثل هذا الرجل؟!

وهذه هي الصورة الأولى، وفيها تمتد الأشجان من بين أضلاع الصدر إلى تلك النجوم البعيدة، لعل لديها في تلك الأعالي دواء لما يغلي ويؤلم في النفس من شوق إلى اكتمال بمن تحبُّ:

«أتعرفني؟/ وتتركني لنيراني؟/ أبثُّ النجمَ..آهاتي وأحزاني/ وأسقي الوردَ... آلامي... وأشجاني/ وأحضن... دمعتي ما بين أجفاني؟!».

«أتعرفني؟!/ كلحنٍ بين أوتارِ/ كصوتٍ سامرٍ ينمو بأطوارِ/ كطيرٍ عاشقٍ أغصان أشجارِ/ كنبعٍ للهوى ولقلبِ محتارِ».

إنّ العالم الداخلي والأحاسيس هو الزهر يحتاج إلى أن تروِّيه الكلمات الدافئة، ورنَّة الصدق تحمل الروح إلى آفاق تتفتَّح معها الأيام، وتهون متاعب اليوم، وكثير من عقبات مع الناس والأحوال، وعندما تتفاعل النفوس المحبَّة تدقُّ القلوب وتعزف أوتارها، إنها الصفحة الأولى من كتاب الحبِّ أو المادة السحرية الأولى في إكسيره العجيب. أمَّا الأناني، الذي تملأ صورته كل المساحات في عينيه فلا يرى ويظنُّ أنَّه هو مَنْ يحتاج فقط لحروف الودّ، عندها تتصحر الدنيا، وتجفُّ الجداول، ويتلاشى وعد ودرب واحد يجمع اثنين.

وفي الصفحة الثانية من كتاب الحبِّ ترسم الشاعرة خطوطاً لمشاهد ووقائع وهي تعرف أنَّ الحبَّ عطاء، فتبحث صاحبته عن حماية في كنف، ولكن لا تكفي الكلمات وإنما إلى الذراع ترفع إلى الأعلى، وكلما ضاءت الدنيا للخطوات سَعِدَ المُحبُّ:

«أتعرفني؟/ وللأقدارِ تلقيني/ أحقّاً سوف تنقذني... وتحميني/ وتغرس بَسْمتي دوماً، وتنجيني؟/ وتقطف شوكَ آلامي... وتشجيني؟».

«... وترفضُ أن ترى بدري يناجيني/ وتطلبُ من حياتي أن تعاديني/ أتهواني؟ محالٌ أن تواسيني».

إذن، ليست الكلمات العذبة هي ترياق العيش تشفي من الهموم والكآبة، فالحياة سعيٌ وعون مخلصٌ للارتقاء نجاحاً، وتحقيقاً للذات في خضم صاخب في تضاعيف الأيام، وتقترب هذه المرأة من خصوصية في حياتها، مما يجعل الصورة تبدو أكثر شفافية، إنها تقول الشعر، لتحلق في ساحات الإبداع وكانت تظنُّ أنَّ هذا المحبَّ سيكون جمهورها الأوَّل، فيقدِّم الانطباع، ويقترح لكنه لا يعبأ، ولعله يتعمَّد الإهمال كي لا تكون لها صدارة والعيون ترقبها، وتتلقَّى رؤاها الجميلة:

«أتعرفني؟/ وتهدمُ جسريَ العالي؟/ وتهدم ما [أنا] أسميتُه عبثاً بآمالي / وتنصرُ كلَّ أشعاري بإهمال!/ وترسم أحرفي ما بين أغلالي؟».

وتقف المرأة عند حافة الفراق، وقد رأت الرجل غارقاً لا يرى من حوله، ويبحث عن مرآة لا تظهر سواه! وأخطر ما يصيب علاقات الحبِّ هو تلك الألفة التي تتحوَّل لدى بعضهم إلى اعتياد، وعدم التفات إلى تفاصيل في الأشياء والأمكنة، وحتَّى ملامح مَنْ يرون وحتَّى هذه التي ملكت عليهم الدنيا ذات يوم! والآن تمرُّ الأيام رتيبة، وتتضاءل الكلمات والوهج الذي كانت تحمله وينوِّر حولها، ههنا لا بدَّ من الابتعاد والحرمان، عندئذٍ يدرك هذا الغافل الأناني مدى خسارته، إنَّه يرى عن بعد ما لم يبصره وكانت جمراته تناديه، وهكذا قالت له: اذهب، ولكن لن تجد طريقاً للعودة إلى الفردوس المفقود:

«أتعرفني؟!/ وحتَّى الآن تُنكرني؟/ وتُنكر أنَّ بي شوقاً... وتُحرقني/ فهلاَّ قلتَ للماضي ليتركني/ وتبعد أنتَ عن قلبي لتعرفني...».

الأساليب والمدى

أقامت الشاعرة معادلة في هذه القصيدة، فهي أرادت أن تعرض أفقاً واسعاً، وفيه مرارة لا تريد لها أن تتكرر لدى امرأة أخرى، ولهذا لم تقدِّم تقنيات مركَّبة، بل جنحت إلى البساطة، واللمحة الخاطفة في زوايا كثيرة، فتتابعت صور الاستعارات وكانت الغالبة ومرَّت استعارات طريفة: «وأحضن

دمعتـي ما بين أجفاني، وترفض أن ترى بدري يناجيني، وتنصر كلَّ أشعاري بإهمال!»، ورأينا عدداً من الصور التشبيهية، وقليلاً من صور الكناية.

وأقامـت الشاعرة إطاراً موسيقياً منتظماً في عشرة مقاطع، وهي متوازنة كلٌّ منهـا في خمسة أسطر شعريـة، وكانت التفعيلة المختارة هي (مفاعلتن)، وتـراوح السطر الواحد ما بين تفعيلتين وثلاث تفعيـلات، مع حضور القافية بصيغـة واحـدة (مفاعلتن) مع تغيُّر حرف الروي، وهـذا ظاهر في الشواهد المقتطفـة التي عرضناهـا في الفقرات السابقة، مع تميُّز هـو انفراد السطر الأوَّل في المقطع بتفعيلة واحدة في جملة تتكرر (أتعرفني)، وهذا جعلها تؤدِّي دوراً في الدلالة والتصوير والتقابل في حالة المفارقة الصارخة.

الصَّدى المجهول

أتعرفني؟
أحقّاً أنتَ تعرفني؟
أتطفئُ نارَ قنديلي، وتُحرقني؟!
أتزعمُ أنني أهوى، وترغمني؟
فلا ياصاحِ لا أهوى... وتحرمني...

* * *

أتعرفني؟
وللأقدارِ تُلقيني
أحقّاً سوف تنقذُني... وتَحميني؟
وتَغرس بَسمتي دوماً وتُنجيني
وتَقطف شوكَ آلامي، وتُشجيني

* * *

أتعرفُني؟
وتأبَى أن تناديني؟

وترفضُ أن تَرى بَدري يناجيني
وتطلبُ من حياتي أن تعاديني!
أتهواني... محالٌ أن تُواسيني؟
* * *
أتعرفني؟
ولَيلي دائمُ الشجنِ
وغصني يابس أضحى بلا وطن
وجفني بائسٌ يأبَى لقا الوَسَنِ
أتتركني... وتُلقيني إلى المحنِ؟
* * *
أتعرفني؟
وتترُكُني لنيراني
أبثُّ النجمَ... آهاتي وأحزاني
وأسقي الوردَ آلامي...وأشجاني
وأحضِن... دمعتي ما بين... أجفاني
* * *
أتعرفني؟
كلحنٍ بينَ أوتارِ
كصوتٍ سامرٍ ينمو بأطوار
كطيرٍ عاشقٍ أغصانَ أشجارِ
كنبعٍ للهوى ولقلبِ محتارِ
* * *
أتعرفني؟
وفي الآهاتِ أنغامي؟
مع الأيَّامِ آمالي... وأحلامي
وبين السَّطرِ والأوراقِ أقلامي

تجفُّ الآن هل تكفيك آلامي؟

* * *

أتعرفني؟

وتهدِمُ جِسري العالي

وتهدِمُ ما [أنا] أسميتُه عبثاً بآمالي

وتنصرُ كلَّ أشعاري بإهمالِ

وترسمُ أحرفي ما بيَن أغلالي

* * *

أتعرفني؟

ولا تدري سِوَى عمري

ولا تدري بأشواقي وما يجري

وعمري وردةٌ ماتتْ مع الزهر

ودمعي نغمةٌ تروي صدى الشعرِ

* * *

أتعرفني؟

وحتّى الآن تُنكرني

وتُنكرُ أنَّ بي شوقاً، وتحرقني

فهلَّا قلت للماضي لِيتركني

وتبعدَ أنتَ عن قلبي لتعرفني...

الهوامش

(1)- الصـدى المجهول، حصَّة العوضـي، مختارات من الشعـر العربي المعاصر، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2001، ص 165.

(2)- حَصَّة يوسف عبد الرحمن العوضي، ولدت بقطر 1956، إجازة في الإعلام، عملت بالصحافة والتلفزة، لها دواوين: أنشودتي للأطفال 1983، كلمات اللحن الأوَّل 1988.

أشعار من

دولة الإمارات العربية المتحدة

ظاعن شاهين وانحسار الصمت

قد ترى النظـرة العجلى في ديوان الشاعر الإماراتي ظاعن شاهين (آية للصمـت) الصادر عـام (1990) جزأين متباينين تتدافـع في الأول قضايا الإنسـان والوطن الـذي يتسع مداه حتـى يضمّ ديار العروبـة، ويندلح زمانه الحاضـر موصولاً بماضٍ لا يزال قادراً على الإشعـاع، وفي الجزء الآخر من الديـوان تتداعى الشجون وترحل الكلمات في إثر امرأة يحبها أو هو يطمع في أن تقتسم معه سعادة أيامه، وتنسج حلماً رومانسياً.

لكن ترجيع البصر والتأمل يكشفان في هذا العمل الشعري جوهراً واحداً تتخلّـق منه نواة القصائد، ثم تتعدّد صورهـا وألوانها، إنها رؤية متفاعلة مع وقائع تداهمنا، ورغبة عارمة للخلاص لذلك تقتحم عالم المتلقي ليجد نفسه محـاوراً ومسؤولاً، فهـي بعض منه ومن همومه وانكساراتـه الصامتة، وتلك الصارخـة، ولعل صورة المرأة لـدى الشاعر ظاعن شاهين من أكثر الجوانب اللافتة والباعثة على التساؤل.

إنّ تـوزّع المفاتيـح الدلاليّـة في مواقـع متعـدّدة في الديـوان وحركتهـا التبادليـة، يقدمان الصياغة المركبة والمتكاملة لوعي الشاعر في المرحلة التي خاضـ فيها الأحداث وتلمّس منفذاً في نهاية النفق المظلم، وقد كانت غنائية قصائد (آية الصمت) تتعالى على السردية والتفاصيل الإخبارية التي تودي بالعمـل إلى الترهُّل، وحرص الشاعـر على كثافة التغيير وشموله، واكتفى في بعض القصائـد بنثر الإشارات المحددة بسرعة خاطفـة تترك للمتلقي ملء الفجـوات، وهذا الفارق بين التعبير والموقف يؤكد أمرين: أولهما ثقة الشاعر بقارئـه المعايشـ لما حوله، وثانيهمـا أن القول الشعري يتحـول إلى درجة من درجـات الفعل عندمـا يشترك المتلقـي في ابتناء الموقف وتكملـة الخطوات،

ونذكـر تلك الإشارات التي تنوعت بين رموز تاريخية (ابن الوليد) و(سقيفة بنـي ساعدة)، وأعلام لمواطِن جريحة ومشتعلة في ثمانينات القرن العشرين (وهو زمن القصائد في الديوان): لبنان، بيروت، يافا، المخيمات الفلسطينية، والقدس. وكان الرمز الجديد حاضراً في الديـوان: (الحجر، نطق الحجر، مواويل حجرية)، كما أننا نلمح رمزاً معاصراً هو (ناصر) يرافق خطاباً إلى سالم بن علي العويس.

دلالات الصمت

إنّ المفتاح الدلالي الذي يتكرر ويشكِّل بؤرة الموقف المؤرّق لدى الشاعر في هذا الديوان هو الدال (الصمت)، وما تفرّع من تركيب إضافي، وما استدعاه في جـولات الصراع من نقيض: (الصوت، نطق صرخـة، الصراخ، النشيد، أناشد، الرعد، اشتكى، أصرخ، صدى الشعراء، يزأر).

يمثل (الصمت) حالة الاستلاب التي تصيب الشعوب المستكينة بالشلل، فهـي تـرى بالعين وتتلقى الظلـم ويتعاظـم الطغيان، والأيـدي مكبّلة بخوف يحاصرها من داخلها، فتتكلّـس الإرادة وتصدأ، وكلَّما عبَرت الأيام ازدادت انزواءً وشمَخ أصحاب الصولجان لأن هذا الصمت هو الذي يزيدهم هيمنة، وإن تكن قوتهم أقلَّ ممَّا يملكه هؤلاء الصامتون.

«**فيـا سـادة/ أردُّ اللـوم من نفسـي إلى نفسي/ وأخضع للهـوى رأسي/ وأنتـم مثلمـا أنتـم/ تقـودون النياق الصفـر في صدري/ كـبِرتم في مدائن سمعكم بالصمت...**»[1].

ورغـم التركيز على دلالـة الفعل/ السلبي في (الصمـت) وتغييب الفعل الحقيقـي فإن الشاعر يؤكـد العلاقة بين الكلمات ونتائجهـا على الأرض في حالة السلب:

«**لا لـن تكـون جوانـح الحزن القصيـد/ أو تبتلـي داري بعرس مأتميّ عابسٍ/ من صمته تأتي حروف الأرض/ ترسم اسمها سجناً**»[2].

ويتطلع إلى دور للكلمة الثائرة وهي التي تنتزع أغطية الخداع وتظهر حقائق تغشى الأرجاءَ آثارُها، وههنا يتوازى الصوت والصرخة مع دلالة الوعي الذي يموج معه ساكنُ البحار، وتندفع حِمَمُ البراكين:

«**من ها هنا/ أصرخ لعل الصوت يدرك/ ما يخبئه الجحيم لنا/ ويقرأ سورة ملأى بنور الصبح...**»[3].

وقد يذهب الظن إلى أن القضية تظلّ محصورة بالشفاه تقذف بالعبارة وتدخل في مباراة وسجال على المنابر، والدنيا تغادر محطات الغافلين، لذلك استعان الشاعر ظاعن شاهين بموقف خرق الصمت بالعمل والحركة، وكان يستمد القوة من أبسط الإمكانات مع الإرادة التي تكشَّف لها في البصيرة فجرٌ لا يتأخر موعده:

«**نطق الحجر/ قالوا له: هيا فَطَار/ قالت له كلُّ الصغار/ كلُّ الكبار/ يا سادتي... نَطَق الحجر/ حتى اشتكى منكم وثار**»[4].

إن إحساس الشاعر بالخط الفاصل بين الصمت الذي يعني الموات؛ والصوت المنبئ عن هبوب العاصفة، جعله يفسح المدى أمام حشد من الدوال التي تناور وتدير رحى معارك حامية، وهكذا نجد أن عناوين القصائد والديوان حافلة بالتقابل بين الأصوات التي تشقّ طريقها والسكون المهمين في صمته البارد، وقد اختار الشاعر عنواناً للديوان لا يتكئ على عنوان من داخله، وكان بهذا إضافة مؤكِّدة (آية للصمت)، ثم توالت عدّة دوالّ عناوين للقصائد:

«مدائن الصمت، مواويل حجرية، نطق الحجر، قالت الأرض، البيان الأخير، الصوت الآخر، حوارية، النشيد فاطمة».

إنّ ما يملأ الأفق في حلم يراه الشاعر هو الحرية للإنسان يرى مسالك تحقيق التماهي بينه وبين الوطن، والعنفوان يأبى الانقياد والعدوان واستلاب الحق، والسمو والتعالي فوق قيود الاستهلاك والتمرّغ في منزلقات يُخفي

بريقُهـا الزائف العفنَ يتكدّس في ثناياها. وهذا الحلم يبدو عصياً في زمان عـزَّ فيه المعين على وعـورة الدرب، ونسمع الشاعر يأسَـى لوحشة وعزلة بين أمواج الصامتين:

«صوتـي المخنـوقُ يبحـث/ عن رفيـق/ لا همهمات في سكـون الليل/ لا ريـح/ ولا صـوت السواقي/ لا/ ولا حتى نقيق/ الكل يهوَى عالم الصمت/ المحلَّـى بالغـروب/ وهوى طـروب/ ورشيفـة صفراء تجبرنـا/ على خفض الجباه/ فلا نفيق»[5].

ويستعـين الشاعر بالرمز التاريخـي ليبرز افتقاد تطابـق القول والعقل لـدى المعاصرين، الذيـن إن خرجوا عـن صمتهم أرسلوا كلمـات خاوية من القيمة الفاعلة، لأنها تظل حروفاً تصفر في الفضاء وتتلاشى وجوه أصحابها كما يُغيِّب المكان أصداء الصوت البائس!

لقـد كانت سقيفة بني ساعدة نقطة فاصلـة في التاريخ العربي الإسلامي؛ عندما بويع أبو بكر واتّحدت الكلمة؛ وانطلقت دولة تحمل الحضارة والقوة التي تحميها، أما من كانوا حول الشاعر المعاصر فشأنهم يثير الحنق وينشر اليأس:

«كل المرافـئ أصبحـت سراً يغلّفـه/ السراب/ وأنا وحيـد حاملاً دربا/ يؤطّـره السـؤال.../ مـن أين أبعث آهة الروح البعيـدة والمنافذ كلها صارت ضبـاب؟/ عمَّدت وجهي في البلاد/ فكملت أحزانها شقَّ الجفونْ/ ورجالها كانوا هناك يبايعوني/ في سقيفة بني ساعدة»[6].

هنالـك نفر من الواقعيـين يعترضون على اللجـوء إلى الرموز القديمة، ويبنـون موقفهم علـى أن التاريخ لا يعيد نفسه! فما جدوى هذه المواقف وتلك الشخصيـات التي نتشبَّث بأطراف منهـا؟! والشاعر ظاعن شاهين يقدّم في طيّـات قصيدته جواباً عن التساؤلات الضمنية في نفوس هؤلاء. لأنه يعود بنا إلى ابن الوليد (خالد بن الوليد) الذي كان الجهاد وأمنية التضحية لديه فوق كل مـا يشغل النفس، ولذلك توالت الانتصارات وتصاعدت عمارة الحضارة

وقيمها في أرجاء الدنيا، وهذه العودة إنما تسعى إلى الأمثولة في الشخصية والحادثة، أي روح التاريخ لا جزئياته وظواهر وقائعه، وأضاف ظاعن شاهين إلى حضور ابن الوليد بعداً آخر هو السخرية المرة من أولئك المتقاعسين المستلَبين، فعندما يكرِّر في قصيدة (الصوت الآخر) ذكر الشخصية التاريخية نراه قد نفض يديه ممن حوله، أو من يراهم وهم أخيلة لا تقوى على السير فيما ينبغي المضي فيه، وهنا تظهر المفارقة الصارخة بين الظلِّ التاريخي نطلب منه العون والحاضر المجوَّف الذي غدا إطاراً لا إنسان فيه.

«أين اتجاهك أيُّها النجم البعيد؟... أقدِم بسيفك أيها النجم البعيد.../ وارحَل إلى ابن الوليد.../ والقدس تبكي العرب/ تنتظر الردود/ اذهب إلى... ابن الوليد/ واقرأ له حال الدنى/ حال العوالم بيننا/ واقرأ له من أمنيات الناس/ في العام الجديد»[7].

وجاءت قصيدة (رسالة متأخرة جداً إلى سالم بن علي العويس) في ديوان (آية للصمت)، مدهشة فهي ترسم رمزاً من خلال شخصية الشاعر الإماراتي سالم بن علي العويس (1887 – 1959) لأننا نجد أنفسنا في حضرة مبدع عرف البصيرة في طبيعة الصراع الدائر، وشكَّل حلماً غمرته فورةُ المدّ القومي وآمال الوحدة العربية التي رأت بدايةً لها في الجمهورية العربية المتحدة إذ جمعت مصر وسوريا 1958، وكانت كلمات (ناصر) تزهر في القلوب وتغلي الحماسة وتستنفر طاقاتها[8].

إن ظاعن شاهين تمتزج لديه مع رمز العويس ألوان الحلم وزفرة الألم، وتشكّل هذه العودة إلى التراث القريب محاوَلة للتمسّك (بصوت) يخرق الصمت، وكذلك نجد الشخصية التراثية تتحوّل إلى شاهد على ما آلت إليه النفوس.

وقد أدَّت البنية الإيقاعية دوراً تعبيرياً في هذه القصيدة، فهي مبنية أساساً على سطور من تفعيلة الكامل (متفاعلن)، ونجد مقطعين من

مقاطعهـا صيغـا وفق البحور فثمـة أربعة أبيـات من الكامل، وهنـاك أربعة أخـرى مـن المتقـارب (فعولن)، وهكـذا امتزج النهـج القديم الـذي عرفه العويس والنهج الذي سلكه شاهين بتفعيلاته، وتفتَّحت معهما إمكانية تفاعل التجربـة في أحداث الزمـان مثلما تعانق الشعر والفـن. وتعدُّ هذه القصيدة من أجمـل شعر الديوان إذ جمعت حباً وتقاربـاً حميمياً جعل الهمّ والأحلام تتجاوز فواصل الزمان، وعَمِل الإيقاع على توزيع الخطوات مع رنين ينفذ إلى الأفئدة وترتسم معها الصور، فلا نرى عندها كلمات، فالقصيدة قطعة حية من عالمنا وما يغتلي في الخفايا:

«ويجـيء صوتُـكَ/ بـين عشقـكَ والمسـير/ وصـوت ناصر في فـؤادك / يصطفيـك / انظـر أمامـك/ واستمـد النـور/ لا تنظـر وراءك / فالظلال تريد هذا اليوم أن تغدو أمامك...»[9].

«هل تسأل الأيام عن/ عهد يغني همسه.../ ولأنت تعلم أننا/ كم جرَّنا من عمرنا/ ولهٌ إلى أمجادنا/ للوحدة الكبرى / وضيَّعَنا الرديء/ أوّاه من ذاك الرجاء/ وأنت تأمر/ غيمة الحلم البعيدة/ انزلي!!»[9].

الخصب وانحسار الصمت

ظل الشاعر ظاعن شاهين يطـوف في قصائده الثماني الأولى في ديوانه محـاولاً إدارة الصـراع وإثارة الكامن في صدور المقهوريـن والساكتين، لكنه رأى الوجـوه ولم يسمـع الكلمة، ورغـم لجوئه إلى الرمـوز القديمة والقريبة غابـت لحظـات التنويـر؛ وافتقـد النهـار الحقيقي الـذي تبزغ فيـه شمس الخلاص، لذلـك تبدو القصائـد الخمس الأخـرى (الهـروب إلى النفس/ امتداد/ حوارية/ الفكرة/ النشيد/ فاطمة) في الظاهر خروجاً من الدائرة العامـة ليكتفي الشاعر بظلال المرأة في دائـرة الذات المفردة، كما نرى لدى من تحطِّـم الخيباتُ مسالكَهم، فتحاصرهم مرآتُهـم وينتهي العالم عندها! وهم يستعيدون ذكرياتهم ويصبّون غضبهم على الزمان!

توقظ المفاتيح الدلالية في هذا الحيّز من الديوان حساسية المتلقي ليدرك أن ثمة جواً غير مألوف، وعلاقة متميزة لهذا المحبِّ، وصورةً لفارِسَة تشارك في معركة؛ وليست امرأة يضوع العطر منها وتأسر لفتاتها ذاك المتيّم ليشرد في فضاء منقطع عن الدنيا وزمن لا يحتسب من أزمنة الناس.

إن الوطن حاضر عبر مفاتيح مقرونة بسمات لافتة (أرض تطاردني، الدرب العقيم، عقم أرضي، المحنَّى بالتراب، تغتال دربي، درب الجروح)، وكذلك تتّابع مفاتيح غريبة عن أحاديث المحبّين في صبواتهم (سجيناً، قهري، سياط الويل، المسحوق، زمان البؤس والألم، حشرجة السياط، تجمعين الجمر، امتزاج الظل بالجمرات).

ويستوقف المتلقّي حشد من الدوالّ/ المفاتيح التي تنداح في دائرة دلالية هي (الأصوات) المقرونة بالصمت: (ارتداد الصوت بعد الصمت، صراخي، آخر الصوت المحاصر بالرماد، موال غريب، صرختي، شهقة العمر، غناء أجراس، ريح دمدمت، صوت خرافي، النشيد، سماء الصوت، الصوت يسري، تنادين الصراخ، صداك، هدير، صوت جرحي، صوتاً وشعاعاً).

إن القراءة الثانية لنا بعد هذه الإشارات الدلالية تبين أن الشاعر يستأنف رحلته أو معركته مع الصمت من موقع جديد تظهر فيه المرأة قادرة على العون والخلاص، ويتجلَّى الخصب في هذه الصلة بانحسار العُقم الذي أصاب النفوس وكبَّل الخطوات لدى من غطَّت آفاقَهم عتمةُ الصمت واختلطت في عيونهم الظلال.

ويمثل هذا اللقاء عودة إلى النواة الأولى في المجتمع، وبداية نقية ليس فيها ما اضطرب في أوساط الجموع المستهلكة والمهتزة قيمها، وكما تمنح المرأة أجيالاً تستمر معها الحياة فكذلك هي تعطي ما يكمل به الفارس معركته، ونلحظ أن القصائد عرضت التوق ولحظات التوهج لانفعال هذا الإنسان، يبحث عن الضياء ويسعده الحلم الذي يقترب، وفي الوقت نفسه نجد أن الشاعر أراد أن تكون التجربة شمولية تبدأ به لكن لا بد للآخرين من أن ينطلقوا من هذا المسار، فحرص على تعدد تسمية من أحبّ (ليلى،

فاطمــة)، وترك التسمية في قصائد، وهو بإيــراده الاسم/ الرمز ليلى يلفت إلى التجربة التي يقف أمامها الجميع، فلكلٍّ ليلاه.

وعندما نسمع كلمات الشاعر في مناجاته لمن يحب، ندهش من الخطاب الذي يحــاول كسر الصمت ولكــن أي صمت؟! وسيسعــى إلى تجاوز العذاب المطارد على اتّساع الوطن - الأرض:

«بصمــت الصمت يخنقني ويرميني/ فيلقفنــي رصيف العمر يا ليلى/ ويسقيني سياط الويل/ أنا المسحوق في أرض تطاردني/ وحلم بات في عيني يحاصرني/ وذاك الجرح يا ليلى/ يعشش في مراسي الروح/ يلسعني...»[10].

ويعــدُّ نــداؤه طلباً للمساعــدة من تلك المــرأة نقلة في التصــور الذكوري وارتقــاء بصــورة الشريك الآخــر للرجل في الحيــاة، فهي في موقــع الندِّية، بــل هي تملك منطلــق الانتصار ورؤيــة الموقف الذي يستكِــنُّ في أعماقه قدَرُ التضحية والبذل في سبيل أيام لا تشوبها منغصات تعوِّق مسار الحضارة:

«وتجمعين الجمر/ من جفن النعاس مواقدا/ وأراك في السهر العتيق/ وفي مداخــل مقلتــي ودمي/ وحشرجة السياط قصائــدا/ وأراك أجمل من يمد الساعدا»[11].

ولا بد من تأمل السمات التي رآها الشاعر في هذه المرأة المخلّصة، أوهو أحــاط بها ليكون لها دورها في المواقــف العصيبة وكسر جدار الصمت، ومن أبرزها سمة (الجنون)، وهنا تتلوّن الدلالة ويصيبها تطور، فتشير إلى خرق المألــوف والمتعارف في خطوة غريبة على من استكانوا إلى ما بين أيديهم وما اعتــادوا من سبل، وفي هذه الحالة يبدو الجنون بدلالة عكسية تؤدي النقيض فهي الحــلُّ الناجعُ المساير لما يقتضيه الزمان والموقــف بعد أن بلِيَت الأدوات القديمــة أو النظرات الجامدة، وتتســع الدلالة في هذا الدال للحيوية المفعمة بالانطلاق فتجمع الطاقة والرؤية:

«كم يحتويني مدُّك المجنون/ في عرقي/ وموالٌ غريب يحتويك»[12].

«مجنونــةٌ كيــف اكتشفتِ مداخلــي/ كيــف احتسبتِ علَــى الغصــون بلابلي»[13].

والسمة الثانية التي تقارب المرأة وآثارها هي هالة من الهيبة ترفع الموقف فوق أحوال غمار البشر:

«**ودعاءٌ يتجدّد/ في خفايا الجرح/ من عشقي وروحي/ يتلذَّذ/ ينقش الآهة في صدري/ ضريحاً ومزاراً/ فاغفري لي**»[14].

أمّا السمة الثالثة فتقارب الأسطورة بكلِّ ما فيها من سحر، ومن تفوق يداعب المخيلة الطامحة إلى تجاوز الواقع:

«**وفاطمة تضمِّد خافق النجوى / هناك على امتداد/ الأرض/ تُسْرج عنوة الحناء/ في صوت خرافي/ وتنهض فالنشيد الآن/ يبكي...**»[15].

بنية فنية مؤازرة

إن قرب نصوص ديوان (آية للصمت) من المتلقي، وقدرتها على مد جسور التواصل يرجعان إلى أن ظاعن شاهين أوغل في عرض مواقفه من داخل النفس، وفي مسالك الواقع واستفاد من أدوات ميسورة لا تذهب بعيداً وراء الإغراب أو الغموض، وهنا نتذكر رأي عبد القاهر الجرجاني في أنّ الفن هو الصياغة وليس أفراد الأشياء أو الأدوات، فمهما تكن تلك الرموز أو الصيغ التصويرية أو التركيبية في الجملة مدهشة لا تستطيع التوصيل إلا بالتناغم في بنية العمل الشعري المركبة، ونقصد هنا منظومة يتفاعل فيها صوغ الجملة والعبارة والصورة والإيقاع، فالغنائية تتوهج وتنشر الدفء باكتمال هذه المكونات في التجربة.

1- تمكن الشاعر من إبراز المواجهة بين الشخصيّة المتحدّية والرافضة للصمت والجدار الأصمِّ وجموع الساكتين، وذلك بتركيز الخطاب من خلال المتكلم المفرد (الشاعر)، كما نرى في قصائد (مدائن الصمت، ومواويل حجرية، وهل تدخل القصيدة نارها، والبيان الأخير، والصوت الآخر، ورسالة متأخرة جداً إلى سالم بن علي العويس). وقد تنامت فاعلية هذا الأسلوب عندما انتقلت إلى قصائد المرأة التي ساد فيها التقابل بين المتكلم المفرد والمرأة المخاطبة، ولا يغيب عن المتلقي الإحساس بالدور الذي أدته المخلصة والمفارقة بينه وبين الدور المستلب في مقاربة جموع الصامتين.

وكان لانتشار الصيغ الإنشائية في قصائد المرأة فاعلية إظهار التقابل بين الشاعر والمرأة، وفي بث انفعالات حادة ليس من سبيل إلى إخفائها، ولا ينبغي أن تغيب في هيئة متجاهلة لما يمور في النفس، فلا بد أن نرى نزيف الجرح! وهكذا نجد صيغ الطلب والتعجب والاستفهام والنداء.

«**فأمريني أتداعى/ أجعل الحزنَ شعاعاً/ وبقايا من زمان/ الأمسِ مني/ ودعاءً/ يتجدد...**»[16].

«**كم تعبرين/ وأراك شعاعاً دفيناً/ ومضة...**»[17].

«**يا شهقة العمر التي ترتاد/ آخرتي لتأتي/ هل غدا...**»[18].

2- وقد رأينا في حديثنا عن الديوان الرموز التي اتكأ عليها الشاعر، فكانت من المحيط الثقافي لقارئ عربي سواء ما عاد منها إلى التراث القديم (ابن الوليد، سقيفة بني ساعدة) أم ما كان معاصراً (ناصر العويس، الحجر)، وكذلك لم تعتمد المخيلة في تكوين البنى الاستعارية والتشبيهية على الغرائب، وإنما هي صور قريبة موادها، وتأتي قدرتها على التعبير والتوصيل من سياقها المرتبط بالرؤية والنفحة الانفعالية الحية، وهنا لا بد من ذكر أن البنية الغنائية في قصائد الديوان كانت مفعمة بحركة المخيلة بعيداً عن السردية التي تسير في خط واحد، فالمجاز الاستعاري ضَمِن التجوال في عوالم متغايرة ومتفاعلة تتبادل التأثير وتثير التساؤل، مع تموّج الحالة يواجه فيها الشاعر الأزمة ويسعى إلى الخلاص.

3- وأمّا الموسيقا فقد كان لها دور يستحق التأمل لأن ظاعن شاهين تخير التفعيلات عالية الصوت، وهي التي تنقل الأداء إلى طبقات لا بد للجميع من سماعها، ومن ثم الاقتراب من التجربة واتخاذ موقف في إطارها، وهذا مباين لما نتابعه في الشعر المعاصر الذي يتخذ التفعيلة بنية موسيقية، ويكثر فيه استخدام (فعولن، وفاعلن) وما يتفرع منها إلى درجة تقترب في خفوت وقعها من النثرية. لقد وردت متفاعلن (الكامل) في تسع قصائد، ومفاعلتن (الوافر) في ثلاث قصائد، وفاعلاتن (الرمل) في قصيدة واحدة، ومرت أبيات (ضمن قصيدة) على تفعيلة: فعولن (المتقارب). وقد كان الاشتراك في المادة

الموسيقيــة الإيقاعية بين القصائــد الأولى وقصائد المــرأة مؤشراً على تواصل التجربــة وتكاملهــا في الطرفين، وهذا ما يجعل المتلقــي يستقبل في أحاديثه مع المرأة النقيض في صدى الإيقاع الذي عبر في القسم الأول من الديوان.

الهوامش

* ظاعــن شاهين ولد ويعيش في دبي، يعمل في الصحافة بدولة الإمارات العربية المتحدة، دووانه: آية للصمت 1990، أشياء ليست للبيع 1992.

(1)- آية للصمت، ص 16-15.

(2)- المصدر السابق نفسه، ص 32-31.

(3)- المصدر السابق نفسه، ص 20-19.

(4)- المصدر السابق نفسه، ص 27.

(5)- المصدر السابق نفسه، ص 47.

(6)- المصدر السابق نفسه، ص 33.

(7)- المصدر السابق نفسه، ص 49-48.

(8)- انظــر قصيدته، ص306-305، في مختارات مــن الشعر العربي في القرن العشرين ج1/ د. مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001.

(9)- آية للصمت، ص 57-56.

(10)- المصدر السابق نفسه، ص 70.

(11)- المصدر السابق نفسه، ص 76.

(12)- المصدر السابق نفسه، ص 73.

(13)- المصدر السابق نفسه، ص 79.

(14)- المصدر السابق نفسه، ص 64.

(15)- المصدر السابق نفسه، ص 84.

(16)- المصدر السابق نفسه، ص 63.

(17)- المصدر السابق نفسه، ص 74.

(18)- المصدر السابق نفسه، ص 83.

جدلية الأسلوب والتجربة
في مرايا الشاعرة صالحة غابش

يمثل ديوان «المرايا ليست هي» الصادر عام 1997 للشاعرة الإماراتية صالحة غابش خطوات متقدمة ولافتة لاهتمام المتلقي بعد ديوانها الأوَّل «بانتظار الشمس1992»، فنحن أمام رغبة في صياغة حداثية للخطاب الشعري؛ ونقصد بالحداثة قدراً حاشداً من الطاقات التعبيرية لبلوغ رؤية جديدة للعيش والتفاعل مع العالم؛ وذلك بفضل الدخول في دلالات ممتدة ومساحات مفتوحة. وقد أبدت الشاعرة جرأة في مغامرة التجريب عندما جمعت ألواناً أسلوبية في الدلالة والرمز وبنية القصيدة الغنائية، بل إنها خرجت إلى الغنائية النثرية في عدد من النصوص.

إن «المرايا...» ديوان تدور قصائده حول امرأة من شرقنا تسعى إلى اكتشاف أعماقها الإنسانية لتتماهى مع الطبيعة والدنيا، وتستطيع الخوض في غمارها والحركة في فضاءاتها، وقد رأت الشاعرة أنَّ المرأة هي البؤرة التي تشعُّ على العالم والآخر/ الرجل فيه، لذلك آثرتْ الوقوف عند أحاسيس القلب وتماسك النفس في التجارب، في زوايا ومنحنيات تشكِّل بعضاً من طريق صعب وشائك، ولم تُعرِّج على تفاصيل العلاقة في البيت والأسرة، فتلك تنتظم عندما تضيء جنبات الروح، ونلحظ أنَّ الشاعرة صوَّرت ملامح جديدة للمرأة من غير أن تطوي كلَّ صفحات الماضي، وتضاريس الجغرافية المادية والنفسية والفكرية، وهنا تتعدَّد التجارب، ويتناوب السلب والنجاح مثلما يشهد البحر صفاءه وأعاصيره.

إن الأسلوب التعبيري لدى الشاعرة لا يقف عند الاستجابة لما يمور ويضطرب في المجتمع، فيتفاعل في أداء مصوِّر لما يبدو وما هو خافٍ في

الظـلال، وإنما تتحـرَّك جدلية حيَّـة، فالأسلوب هـو (فعل) يـؤدي دوراً في تحريـك المتلقين الذين يتواصلون مـع الرسائل المتضمَّنة فيه، فالجمالية هنا موزَّعة على الرؤية والصياغة الأسلوبية.

يستدعي العنوان (المرايا ليست هي) تساؤلاً: هل كانت القصائد مرايا؟ وتعطينـا قـراءة هـذه الأعمال إجابـة تقـول: إنَّ الشاعرة لم تقنـع أن تكون كلماتهـا مـرآة للواقع فحسـب، فرنا بصرهـا إلى مرايا سحريـة تجمع هذا المحيـط وشخوصه في تركيب جديد ترتسم معـه طموحات أو أطياف أحلام لهـا أجنحـة خفيَّة تخترق ما تراكم من عقبات في سنـوات غابت عن دروبها الشمس وخاصمها القمر.

توتر ومد وجزر

إن أول ظاهرة أسلوبية تزدحم في السطور، وتحتِّم على المتلقي أن يتأملها، بل يتابع حيويتها وحركة المجاز بين أجزاء الجمل والعبارات في القصائد التي تجمـع على نحو متوتِّر جوانب مـن الطبيعة والأشياء والإنسان، فلا ينفرد أيٌّ منهـا بموقع أو بلفتـة ممَّا يستدعي نشاطاً لا يتوقَّـف لتصوُّراتنا، وهي تحوِّل الـدوالَّ إلى معـالم وأفعـال، وتتبـادل التأثـير في انعكاسات تغـادر السكون والهدوء البارد إلى تقلُّب ومواجهة، وهكذا تبثُّ الشاعرة صالحة غابش حالة المـرأة أو حالاتها وقضاياها. إنها تريد أن يظلَّ الكلُّ مشغولاً وباحثاً معها عن مسارات لها نهاية تنتظرها برفقة شمعة أو قبس يبدِّدان عتمة خانقة وضيقاً تتعثر فيه الخطا، وقد رافق هذا التصوير المتواتر محاولة دائمة لرسم لوحة أو مشهـد يكتمـل، سواء في لمحة سريعـة أم في مراحل تتـوالى، ونلحظ فيها الخطـوط الدائرية التي تنطلق مـن نقطة، وتختم الـدوران بإشارة واضحة تذكِّرنـا بتلـك البدايـة، وهنا تظهر الرغبـة الكامنة بمادة ظاهـرة هي بنية أسلوبيـة تغني عـن الشعارات الصريحة، والدعـوة الاجتماعية المباشرة. إن الشاعـرة صالحة غابش تتنقل بسرعة واضحة وهـي ترفع ستائر مشاهدها

لتجعـل المتلقي يربط ويحس بالعلاقات في المدينـة أو البراري أو في هواجس تداهم النفس إننا نقرأ في قصيدة «انكسار مهرة»:

«والضـوء تلـو الضوء جسـر يحترق/ وفي تمـام الساعـة المعلقة/ على الوجـوه المرهقـة/ كان الدجـى يرسـم لوحـة القمـر/ في حائـط السمـاء/ بريشة اشتياقه إلى اغتسال في/ جداول الضياء».

ومن مقاطع أسمتها الشاعرة (من دفاتر ضائعة) نختار مقطعاً يوحِّد بين مشهـد الطبيعة وما يغلي في الذات الموصولة بالآخر رغم المسافات الفاصلة، إنهـا تخطُّ ألواناً في الطبيعة نتابعهـا، وثمة ألوان في العمق تختلط بتلك كيما ندخل نحن إلى أحاسيس امرأة تقاوم حصار الزمن والوحدة بعيداً عن نبض ينتظم مع نبضها:

«يغيب المساء/ وراء سديم انتظاري/ ويتركني في بقاياه/ أشعل صمت افتقادي/ إليك...».

ويعـبّر مشهد في قصيـدة «شاعرتان» عن المواجهة التـي لا ينطفئ فيها شعـاع الحلم والأمـل، وجاءت العلاقـة الرمزية للغربة في المدينـة دالَّة على معـادل في الحياة الاجتماعيـة، وتنثر على زوايا المشهد عـينُ الشاعرة عدداً من الأفعال المجازية التي تندفع من الطرقات والأبنية والأرصفة – وهي التي لا تستجيـب لحـوار، وإنما ترسل ما لديها – ليقابلهـا إصرار مع ذُبالة ضوء علـى صناعة يوم آخر يأتي، وفيـه (فعل) لا يعبأ بالصعوبـات والعوائق. إنه الحلم مقابل: (أغلقت، وتقمع، وابتلع، وباردة):

«غريبتان/ في طرقات أغلقت بيوتُها النوافذ/ وأطلقت حرَّاسَها لتقمع المياه من تسلُّلٍ/ في ساعة مبهمة/ وابتلع الرصيفُ/ أغنية المدافئ/ لم يبقَ فيهـا غـير ضوء هـرم/ متكئ على جدار الريـح الباردة/ وفيهـا تحلم وردة بضجة السفر».

ولم تكـن (وردة) هــي رمز للمرأة في صفحات الحيــاة ودروبها فحسب، وإنما تعدد لدى الشاعرة الرمز، فكان: (مُهرة، ونمِرة، وعصفورة، وموجة)، وسـوف نراهـا في تجـارب أو جولات لا يكتمـل طموحها أو هــي لا تبلغ درجة التغيُّر الذي يتبدى اللون والإيقاع فيه.

اقترن رمز المهرة بالانكسار لـدى الشاعرة، وعندما نبدأ بالاقتراب من الموقـع والمشاهـد نتبيَّن مراوغـة أولى أسلوبياً لا تلبث أن تنجلـي لأنَّ الراوية المـرأة فارسة تمتطي مهرة، وقد يذهب الظـنُّ إلى تمايز بينهما، وهنا نذكر العبـارة العربية في هـذا المجال: (الفرس من الفارس)، ولا تغيب عنَّا حالة التماهــي المحفـورة في الذاكرة الشعرية، وهي توحُّد عنـترة والأدهم فرسه، ويكشـف تمثُّل المرأة في المهـرة دلالة لغوية ما بين عنـوان القصيدة والسطر الأخير فيها، فالعنوان يـدوَّن بكلمتين: (انكسار مهرة)، وهذا المصدر الدال علـى الحـدث السلبي الذي يأتـي في نهاية جولة أو مواجهـة إنما يُضاف إلى المهرة، ولكننا عندما نقرأ السطور الأخيرة، وهي على لسان المرأة -الشاعرة راويـة الأحداث نسمعها تقول: «وها أنـا.../ إلى شتائك الجميل من جديد/ أنكسـر»، ونتأكَّد أن فعل الانكسـار ليس للمهرة، وإنَّما هـو للمرأة-المهرة في آن واحـد، ولذلك نعيد التأمُّل في هذه المهرة التي اختارتها- بطبيعة الحال- أنثـى وليسـت مهراً أو جواداً، وهــي تشير إلى عنفوان الشبـاب بما يزخر به من طاقة متدفِّقـة وصور متدافعة تركِّب أشكالاً للأحلام، ولدنيا تختلف عن دنيـا الآباء ويعني إيجادها تكويناً للـذات كما كوَّن هؤلاء حياتهم وذواتهم في زمنهم الماضي، ولعـلَّ قراءتنا لقصيدة أخرى توضِّح هذا التوحُّد بين ضمير المتكلِّمة-المرأة والرمز المهرة، ففـي قصيدة (مسافرة على خطوط منسيَّة) تورد صالحة غابش دالاً هو «الجواد» على نحو منفصل عن ذاتها فهي تقول:

«يتـوه الجـواد... فيعلننـي في الجـوار غريبـة/ وليـس يصاحبني غير ظلّ/ تغيب ملامحه في مرايا النهار».

وتنفـرد هـي بسائر الموقف، مما يـدل على انفصال بينهمـا، وهذا ما لا نجـده في تـلازم المهـرة وجولاتها التي تكتشـف فيها جوانب مـن العالم على كلمات تحدُّ من رؤيتها أطلقها قبل بداية رحلتها (السائس) الذي تتنقَّل دلالته مـن (المهرة) إلى (الفارسة)، والشاعرة لا تدينه هـو، وإنما تشير إلى نتائج الموقـف كلِّه، فعلى الرغم من إحاطته جولتهـا بالحب والحرص والخشية من المخاطر نراه في الوقت نفسه يجعلها تدور في حلقة محدودة، ومن خلال لمحتين بين بداية الرحلة ونهايتها ندرك اختلاف ما تراه عينها وعيون السائس:

«**أطلقتُ مُهرتـي/ وقلـبُ سائـس الخيول في يـدي/ يركض من حولي قطيع من قناديل/ ترهف سمعها إلى ترنيمة الرحيل...**».

«**ألبسني النهارُ صيفه.../ فسافرتْ فصولُه معي/ إلى الورود والقمر/ وها أنا.../ إلى شتاتك الجميل من جديد/ أنكسر...**».

ونلحـظ في السياق رمز (القناديل) التـي أضاءت روحها وقلبها، وكانت تحرسهـا إنها حماسة دفَّاقة لعنفوان الصبا والشباب وأحاسيس الجيل، وفي الجـزء الأخير نرى اقـتران (الجميل) بالفعل السلبـي (أنكسر) ممَّا يوحي بأنَّ الظاهر والخارج عن الطموح لن يكون في حقيقته جميلاً لأنَّ القيمة إنما تشكِّلها ذات الفارسة-المهرة.

وقـد أوردت الشاعرة موقفـاً آخر هو تنويع على ما جـرى للمهرة، ولكن مع رمز آخر هو (عصفورة) تسافر، وينقشع سراب حياتها في غدير حقيقي يمنحهـا رواء الحيـاة، ولكـن لا يلبث أن ينغلـق الباب، تهيمن خطـوة غلَّفها الحـزن وتهبـط هذه العصفـورة لتحترق ضحكـة المساء في قصيـدة حملتْ عنوان (مساء).

ليسـت الدرامية هـي السمة الملحوظة مـع الرمز فحسـب، وإنما تناوب الواقع والرمـز والطبيعة التي تمثلها العصفورة والغديـر والمدينة في أبوابها وشوارعها. إننا منذ بدء الموقف- القصة نجد التعدد الذي يؤول إلى التماهي:

«وكنت أسافر عصفورة/ تفرّع فيها السراب طويلاً/ إلى أن هوتْ ذات ليلة/ بقرب غدير...».

نلحظ اجتماع الدوال من عالمين (أسافر/ المرأة وسعيها) و(عصفورة/ حلم الطبيعة في أجنحة وفضاء مديد) وهذا ما تعيده مع (الغدير) المصحوب بـ(حواراته)، وفي الجهة المقابلة نجد تعدداً برز فيه الجانب المادي، وابتعد الإنسان الذي دلت عليه الأفعال المقرونة بـ«أشياء»، تفتقد ملامح النفس المتجاوبة والقادرة على التعايش «ينغلق الباب، ويصفع، والشارع المشتعل...».

وتستوقفنا في الديوان قصيدة (نَمِرة) لأنها فيما يبدو لنا تصوِّر ما يثور في ذات هذه المرأة في ذروة اللحظات الدرامية لجولاتها بحثاً عن حقيقتها وحقائق الدنيا، فهي تودُّ أن تتحرَّك صورة النمرة المعلقة على الجدار، وتساورها أمنية أن تتقمَّص أفعالها وخصالها، ولكن بدلاً من تطور الصراع بينها وبين مَنْ حولها نجد صراعاً آخر ينشب، هو تدافع الغضب والألم من جهة ومودة لمن حولها... لذلك تحطم تلك اللوحة والطاقات المتحفزة في النمرة:

«نمرة كأنها/ وددتُ أن أكونها/ أحرِّق الأنياب هكذا/ أدحرج النيران في عينيَّ هكذا/ وكل مخلب أسنُّه من قلبي/ المهزوم هكذا/ وددتُ وانتزعتُها عن الجدار/ قبل أن أكونها/ أسدلتُ في حطامها نهاية الشراسة...».

وكأنما جاء خيار التجربة نداء إلى الضفة الأخرى لرؤية مشتركة ومسار تظلِّله خضرة محبَّة.

دلالات الرسالة

برزت ظاهرة لدى الشاعرة صالحة غابش تغيب فيها عن عناوين قصائد ديوانها، وسطوره أسماءُ العلم سواء المرأة أم الرجل، وكذلك لا نجد تسميات للمدن أو الأقاليم أو المناطق أو الشوارع والمقاهي أو المواقع الأثرية في البيئة القريبة (الإمارات والخليج العربي)، وجاء الاستثناء الوحيد في

عنـوان واحد تراثي: (أبو نواس)، وهناك تأريخ لقصيدة (في زمن الحرب) مـع ذكر للمـكان: «بـيروت ـ يونيـو 1995م»، ونلحظ إهداء لثـلاث قصائد: (رسالـة من مدينة تحتضـر، وإلى البوسنة و(مقهى آخـر)، وإلى الصديقة حصة العسيلي) و(شاعرتان/ إلى الصديقة الشاعرة جميلة العجوري).

فهـل يُعدُّ هذا النهـج هروباً من تحديـد جهة الرسالة التـي قلَّبنا بعض صفحاتها؟ وهل يغلِّف الضباب مسالك القصائد إلى المتلقين عندما لا نتبيَّن ملامح المرأة فيها، ومدى اقترابها منَّا وتماهيها معنا؟ إنَّ الشاعرة اختارت- فيما نراه- أداء فنياً يستفيد من الدلالة وتموُّجاتها التي تلتمع فيها امتدادات شـروق وغروب، وتكسب من سطوع الشمـس قدرات كاشفة، وبهذا لن يخفَى عن المتلقـي- والمتلقية العلامات المكملة لسطور الرسالة والقضية، ولعلَّ هذا مـا يميِّز الخطاب الباحث عن العمق لا المباشرة، ولاسيّما أنَّ التطور لا يُنجز في أمد قصير بعد رحلة الزمان الماضي الطويلة.

لقـد بثَّت الشاعرة صالحة غابش ثلاث دوائر دلالية تفاعلت مع المواقف والعلاقـات، وملامح المـرأة المعاصرة وتطلعاتها، وذلـك من خلال مجموعة مفاتيـح دلاليـة وعدد من البؤر المركزية مما يجعـل المتلقي ينشط في إضافة أسمائـه ووجوهـه، وكذلك مواقعه، وهنا تكون مشاركتـه في صياغة التجربة ضرورية وتمثِّلُ اتفاقاً ضمنياً بين الشاعرة ومَنْ يستقبلون كلماتها، وقد يبدو مدهشـاً هـذا التواصل بدلاً من قطيعة النصِّ عـن صاحبه وتصور استقلال المتلقي بنصه لا بنصّ الشاعر.

إن الدائـرة الدلالية الأولى هـي الصحراء التي تجلَّت في بـؤرة أساسية هـي قصيدة (إليـك قهوتي)، وقد انداحت مفاتيحهـا في عدد من القصائد الأخـرى: (الصحـراء، وكثبـان، وخيمتـي، والنخيـل، والربابـة، والحداء، والعبـاءة، والظعينـة، وخيـل، والرحيـل، والقافلـة، ومضاربـي، والسراب، والرجـز)، ويضاف إليهـا مفاتيح قريبة مـن أجوائهـا، وطبائعها وصلاتها

(القرية، وخيل، وإصطبل، والصهيل، وفارسة، وسمرتها، والشرقية، والمشرق البعيد)، وعندما نعاود قراءة القصائد تضيء هذه المفاتيح هويَّة التجارب في فضاء نعرفه، وقد جاءت البؤرة- القصيدة (إليك قهوتي) حاملة طرفاً من علاقة درامية، فثمة رحلة ومسار، وبرز رمز هو (الحادي) الذي يمثِّل إمكانية التغيُّر ونشر ألوان جديدة، لكن المرأة هنا تتحيَّر بين المفاجأة وما يترتب من تبدلات إنها لا تألف المدينة والحضر، لكنها تتوق إلى أن تنسج بنفسها أيامها الآتية الجديدة:

«**واحدة من النساء/ يخرجن من خيامهن في حذر/ خوفاً من المدينة المعبأة/ بالرمل والأفواه والظنون... إليك قهوتي/ ضياء وجه امرأة يلتف في دخانها/ يخط مرُّها ملامحي...**».

«**... وأبقِ لي خيوطاً/ لعلني أنظم فوق خيمتي... ستائر الرجز/ وموقدي المحفوف بالشتاء ينتظر...**».

وكانت قصيدة (أغنية في العمق الأزرق) بؤرة لدائرة البحر، ولكن المفاتيح لم تقتصر عليها، وإنما انتشرت في مجموعة من المواضع الأخرى فنجد منها:

(الساحل، وضفاف، وقاربها، ونوارسه، وبحار، والبحر، والرمل، والصيَّاد، والشاطئ، ومركب، ويجدِّف، وموجة، وملوحة، وزرقة، وتغرق، وأشرعتي)، وينهض محدِّدان لشخصية الشاعرة وصاحبة التجربة في القصائد إنهما ائتلاف الجغرافية والتاريخ، فالصلة المكانية تبعث المشاهد البحرية على الشواطئ، وفي لجَّةٍ ومراكب تسافر وتتابع سنوات صحبتْ التاريخ وملأها الأسلاف منذ قرون بسعيهم، وهم يبنون كياناً فيه صلابة العزيمة ومعرفة سبل الرزق مهما يكن التحدي صعباً وشديداً، ولعلَّ الشاعرة استحضرت هذه الأمثولة في إدراكها الباطن، وهي تصوغ موقفاً قطعت فيه التردُّد، ووظَّفت حركة المدِّ والجزر على نحو تعبيري حافل بالدلالات. إننا

نتابع الرمـز (موجة) بصيغته المؤنَّثة في حالة أولى هي البعد عن المجهول أو الغريب وعـدم الاقتراب من أغواره إيثاراً للدعـة والطمأنينة، ولكن ما تلقاه هـذه الموجة من لهب تـزداد معه ملوحة كأس الظمـأ يجعلها تقبل على رحلة الاكتشـاف، فقديماً رأى الأسلاف من بين العواصـف والموج الصاخب وعداً لابتسامـة الأيام، فخاضوا غمـرات، وخَبِروا أسرار البحـر وعوالم تستجيب وتردِّد أصداء أناشيد الحياة، ونقتطف سطوراً ما بين البدء والذروة والقرار:

«هربت موجةٌ/ خافت أن تغرق في البحر/ لجأت إلى الرمل الراقد تحت مصبَّات اللهب».

«وختام الجلسة ألبسها/ طوق الظمأ المشغول بأحجار الشهب».

«تركت للكأس ملوحتها/ غنَّتْ للشاطئ فرحة عودتها/ ما أجمل مَنْ في زرقته يغرق».

ويظهر في القصيدة التحول الدرامي في الموقف من خلال تبدُّل استخدام الدالِّ (يغرق)، فهو في البدء كان علامة سلبية يكتنفها الخوف والفزع، ولكن التجربة تنقله إلى علامة إيجابية مجازية، فالغرق لا يعني في نهاية القصيدة الفناء، وإنما هو اكتساب قوة البحر واتساعه، ولاسيّما أننا أحسسنا بالمعاناة تشكِّلهـا (كأس+ ملح وملوحة + غربة + ظمأ)، وهذا البديل عن خوض رحلة الكشف هو ما تأكد انقطاعه عن الدنيا.

وتكمـل الدائرة الثالثة الهوية (الصحيفة) بالانتماء إلى العصر القريب منَّـا عبر قصائد تبلور ركائـز وصوراً في الحياة اليوميـة التي زاحم الخارج فيهـا الداخـل (المقهـى)، أو اختلطـت الأوراق الحميمـة لكل منَّـا بأحداث السياسـة والاقتصاد والتعليقـات المباشرة التي تلاحـق كثيرين، ولا تعترف بجدران أو حواجز تحفظ لهم خصوصيتهم (الصحيفة)، وفي هذا التشابك تموِّه النزعة الفنية بعضاً من حقائق الواقع (المسرح)، ورغم أنَّ هذه المفاتيح الدلاليـة العصرية ليست كثيرة في الديوان لكنَّ عدداً منها كان محورياً، وهو

يغطّي مساحة كبيرة، إضافة إلى احتمالات متعددة كامنة فيه «مقهى، ومقهانا، وفنجان القهوة، والعازف، وجريدة، وجريدة المساء، وأعمدة الصحف، ومشهد مسرحي، والموسيقا، والإضاءة».

منحت صالحة غابش مساحة قصيدتها (مقهى آخر) للمرأة، فنطالع المكان وقد عرضت دفاترهنَّ، وفيها القصص المحكية لهذه الحكواتية، وتودِّع السطور مع أطياف تجعل الحبَّ يكتب ما تخبره للشعر نساء، ولكن المقهى تطور في هذا المشهد لأنَّه نسخة معاصرة زُرِعَت في أحياء المدن والمطارات ومحطَّات القطارات، وهي تقدّم ألواناً من الأشربة والمأكولات، فتجمع خليطاً من الكبار والصغار والعابرين ممَّا أتاح حضوراً للنساء في ظلال حداثة مادية وعادات مرافقة لها تتداخل دلالاتها، وأهمها تمايز هذه المقاهي- المطاعم من المقهى الرجالي الذي ظلَّ- رغم تطوره الشكلي- معبِّراً عن هيمنة الرجل، وإطلاق إرادته في بعثرة الوقت وضياعه!

وقد أرسلت الشاعرة ثلاث إشارات تؤكِّد أنَّ هذه الصورة المعاصرة لايمكن أن تبتعد عن مكوِّنات تاريخية وموقعية، فالمرأة جمعت كثبان الصحراء، وأخرى في سمرتها الأوتار الشرقيَّة، وثالثة قرأ في شجرة صحراوية هي (الغافة)، ويظلُّ الدالُّ (القهوة-المقهى) خيطاً واصلاً بين أزمنته ومؤثرات مختلفة ومتفاعلة، فالإيقاع الصوتي للحروف واللون الداكن لذاك الشراب لايخفيان إطار القيم المحيط بكلٍّ من قهوة تُرسِل عبقها من المضارب وصوت المهباج يرنُّ، وأخرى تستقرُّ في أكواب تحمل رموزاً من هنا وهناك، وهيئتها تنقل أحاسيس مباينة عندما تدخلنا في منظومتها وعولمتها، والمقارنة هنا بين هذه القصيدة (مقهى آخر) وقصيدة (إليك قهوتي).

نظنُّ عندما نقرأ قصيدة (صحيفة يومية) أنَّنا أمام زاوية خصصتها الشاعرة للرجل الذي استأثر بها، وعرفنا كيف يتسلل كلُّ العالم عبر أعمدة وأخبار وصور إلى غرفنا، بل إنَّه يحاصر كلَّ أنفاسنا، وفي نظرة ثانية نكتشف

حضـوراً أنثوياً يمـلأ أرجاء القصيدة، ويحوِّل الفراغ الـذي تسبَّبت به وحدة الرجـل إلى أطيـاف المـرأة، وتصـل إلى التعبـير الرمزي الكامـن في تقابل الغروب الممثل نهاية النهار بنجمة تضيء وتقرن بالولادة:

«**مـن هنـا/ هوتْ علـى الغروب نجمـةٌ/ تأمَّـل الصيَّـاد في مركبه ولادة الشفق/ وحدَّثته نفسه/ هذا المساء حمرة الأفق غريبة**».

إننا نـرى في ديوان (المرايا ليست هي) للشاعـرة صالحة غابش تجربة شعريـة تتطـوَّر أدواتهـا الأسلوبية، محاولـة إطلاق خطاب جديـد في البنية الموسيقيـة- عندمـا تخلَّـت في معظم القصائـد عن حروف الـرويِّ، وتمايز قوافيهـا-، وهذا أدَّى إلى إعادة ترتيب للصياغة التركيبية للجمل والعبارات ممَّـا نتج عنه قلق في عدد من المواضـع، ذلك أن انتظام الدفقة الشعورية في قصائد التفعيلـة يشدُّ أطراف التعبير في الحركة الداخلية للجمل والعبارات إذ تتـآزر أوزان الدوال صرفيـاً، وتتابع الوحدات النحويـة، وكذلك الموسيقا المؤتلفـة في التفعيلات العروضية، وتحتاج هـذه الجوانب الأسلوبية إلى وقفة مفصَّلة.

نداء الأرض
والشاعر عارف الخاجة

تستوقفنا قصيدة (رماد الاثنين) في ديوان الشاعر عارف الخاجة (علي بن المسك التهامي يفاجىء قاتليه) 1987، لأنها تمثل حالة تجريبية في الخطاب الشعري، تحاول حمل طوابع من الأداء الشعري التراثي وإرسال ألوان حديثة في الدلالة والموسيقا وبنية القصيدة سعياً وراء تحريك الأسئلة، وجعل المتلقي يشارك في صوغ التجربة التي لا يقدمها صاحبها على أنها مسورة ببدء ونهاية، وإنما نجده يطلق إشكالية الأرض وأبنائها في دوار يتشابك الحب والطغيان والحلم والأنانية فيه.

إن الوعي الفني لدى الشاعر الخاجة كان يتطلع إلى تعبير مركَّب وإشارات تومض، ثم تلتقي في خطوط تخترق الأزمنة والأمكنة، وقد تبدَّى في عبارات انبثقت بين الأبيات والسطور بيَّنت ارتكازه على المعطى اللغوي فجعلتنا نتتبع الدوال وحقولها الدلالية لتكون مدخلاً إلى قراءة رسالة النص فهو يقول في المقطع الخامس:

«هنا لغتي/ وهناك الشبابيك مفتوحة... هنا لغتي وفؤادي تقلده العز... ينحني الآن كي يزرع الأمنية».

حقول الدلالة والتلقّي

إن توزُّع المفاتيح الدلالية يأخذنا إلى جوهر التجربة ويتجاوز ما قد يبدو في النظرة الأولى من تكرار أو تشتت في مقاطع القصيدة، وأول ما تبدأ به خطواتنا في الحقول مجموعة من مفاتيح حقل (الحبّ) التي تحيا بها النفس في تواصل مع المحبوب، لكن الشاعر يذهب بها إلى الأرض والبلاد، وهنا تعبِّر هذه الدوال عن صلة أبعد غوراً من وقائع الظاهر وأحداثه، وعندما

ندركهـا نستطيـع أن نفسِّر ما نراه من فداء وتضحيـة تسمو فيها الذات فوق غريزة التملك، وإنَّ توهجَ تراب الوطن بعرق الكادحين ودماء الشهداء ينبت أجيـالاً تعرف أنها تحمـل وجوهاً وأرواحاً هي بعض من هـذا الكيان الراسخ والمفعـم بالشمـوخ، لذلك يتحـول معنى الحيـاة إلى التحام بـالأم - الأرض التـي تتنفس حرية، ويندفع الأبناء وهم يشدُّون الشمس إلى خطوط المحراث لتتفجر طاقات الخصب.

يـبرز اختيار الشاعر لمفتـاح (الأرض) بدلالته المؤنثـة والمناظرة للمرأة ودورهـا المشـكِّل نواة المستقبل في رحلـة تجتاز مع الرجل مسـارات الأزمنة، وألـح الخاجـة على هـذا المفتاح فتكـرَّر خمس مـرات في المقاطـع، ذلك أن إدراك ماهيـة الوطن إنما يبـدأ من حبات ترابه التي تتعاظـم لتغدو صخراً يتحـدَّى الخصـوم والفناء، ثم جـاءت في القصيدة المفاتيـح الأخرى للحقل وهـي (البلاد/ البلـد/ بلدي) فتصـل البصائر إلى رؤية تُجـذر كل ما نراه مـن ظواهر في الأرض التي يكتنز فيهـا الزمان تاريخاً تؤكد حلقاته انتسابنا إليهـا، ويكشف عن التراكم الحضـاري الذي نضيف إليه ما يجعلنا جديرين بإنسانيـة تقيم جدلاً بين الماضي والأيام القادمة. وإننا بالتقاط هذه المفاتيح نـرى العلاقـة بين الإنسان وكيان هـو الوطن من بين الغبشـ أو الغبار، وهما يعتريـان سيرورة الحيـاة في منعطفات التجربة وتحولاتهـا. فالشاعر يصور علاقتـه بالأرض- الوطن في تجلياتها عـبر الأجيال في إهاب الأم التي ترعى الأبنـاء وتحفظ قبساً من الأمس ينور اندفـاع الدماء في الشرايين الجديدة، وكذلـك تتبدَّى الأرض وجهاً لمن نحب وتنفتح معـه دروب الغد، وتتوهج حالة الحب في كلمات القصيدة لتغدو هي اللون؛ وهي البؤرة التي من خلالها نتبين علاقات الشاعر بالآخرين في مسـار عالمهم، ونبصر كذلك أسباب الصراع فيـه ومـا يكتنفه من زيـف تطغى عتمته علـى ضياء وألق تعيشـ بهما المحبة والعدالة.

جـاءت مفاتيح الحب التي زادت على العشرين في ترددها ضمن مقاطع القصيـدة لتبرهن على أنها الصوت الأعمق والأبقـى، لا تلك الأصوات التي تضجُّ بها الأركان من أهواء المصالح المتناحرة، فيتعالى الإنسان الذي يبصر قلبـه المحب إنسانية الآخر الذي يشاركـه المصير، ونتابع صورها في الأسماء والأفعال ومركباتها:

«**نـار الأحبـة/ حبائبـي/ عشقي بعمـري/ القلب هـاج واشتكى/ صدر الهـوى/ فـؤادي/ العاشقـات/ عـذلي/ المحـبُّ القـديم/ مزمع هجـراً/ ما تحبُّ/ براني الهوى/ الوجد يحرقه/ على صدر الهوى شبَّ الصبي**».

وإذا ما عايشنا هذه المفاتيح في سياقها فسيبدو ارتباطها بضمير المتكلم علـى نحـو واضح ومتكـرِّر فيتأكـد الجانب الحميمـي في الصلـة والتجربة، ويحاول الشاعر إدخال المتلقي في دائرة التماهي، وإمعاناً في تحريك المقاربة يلعـب الخطاب الشعري بالمواقـع، فيرسل صيغاً فيها ضمـير المخاطب حتى تزول حالة السكون أو الفرجة لدى بعض منا.

شِ الصباحَ المنمنمَ الطرفين سوف تمشي على حواشيه عيني

وكذلك يلجأ إلى حكاية ما جرى له أو معه بصيغة الغائب وبهذا يقف إلى جوارنـا نتأمل الموقف معـاً، ونغوص في تفاصيله ولا يلبث أن يوحِّد بيننا وبينه في تجاور ثم تماثل للضميرين أنا -وأنت:

«**مسترسلاً/سنة يهذي وأسمعه/ ولا أنيس سوانا**».

«**بَرَته المواعيد فارتجفت شفتاه... قال قولته وانبرى يرقب الكون...**».

«**صندل ريحها وقلبي طروب لا تكن يا أنا سوى أنت بيني**».

ورغـم ما نلحظه من انغماس في الوجد والشوق وسبحـات العشق؛ فإن الشاعـر يمضـي حثيثـاً علـى درب الألم الذي يبقينـا قادرين علـى مواصلة العيش؛ والتفاعـل الإيجابي مع عثراتـه ومضائقة، ولذلك يبلـغ ذروة الأداء عندما يضمُّ الجميع عبر ضمير المتكلم الجمعي في المواجهة التي لا ينفع فيها

الانفـراد، ويظهـر الإطار الفكري المحيـط بتلك الأطيـاف الانفعالية، أي إنَّ الموقـف ليس رومانسياً حالماً، إنَّما هـو رؤية فيها من الحلم بمقدار ما تستند إليه من تصميم وإرادة:

«**لا تقـل: قمر الأحلام/ قد علقت في أذنيه –ضحى- أشياؤنا البلهاء/ أوهَمَت كَمَداً تلك القطاة/ فما لله نعرفه/ وما لقيصر ما جئنا لنعرفه**».

ويـتراءى علـى البعد صراع وإشـكالات في الرؤى والسبـل التي نبلغ معها شمسـ النهار القادم، وتمتـد حشود فيها الشاعر، فتلمع من بينها دوال تؤطر الأفـق الذي - يود - أن تتقارب فيه خطواتنا ومساره، وأولها مفتاح (الناس) الذي ينداح ليشمل - في تصوره المحب - أهل الديار وذلك في مقطعين يشيران إلى توجهـه إليهـم أولاً «ترقـب النـاس مـن معافى ومضنى»، ثـم يتحدث عن حالهـم وتطلعاتهم ودوره الذي يتصدى إلى تحقيقـه فأحلام الناس= الأهل كالحنطة في البيداء تنتظر مطراً تزدهر به سنابلها وتعطي حصاد الصيف.

ثـم نقترب مـن أصحاب الشاعر أو هؤلاء النـاس فتعلو دلالة الحب «نار الأحبـة/ حبائبـي/ العاشقـات»، ونراهم أجيـالاً يحفظون تسلسـل التاريخ الاجتماعـي وثقافته من خـلال شخصيـة (الشيخ) الرمزية التـي تنبِّه إلى قضية الأرض:

«**تقدم الشيخ من قبري/ وقال - أسىً -:/ والأرض يا هذا؟**».

أمـا الطرف الآخر الذي خرج عن ضمير الجمـع المتكلم والمخاطب فقد جاء في الغالب ضمير غائب (هم/ واو الجماعة) مقروناً بالأفعال أو المصادر السلبية دلالتها «لومهم/ خضبوه/ قد نام فيهم/ وناموا» وكذلك وردت بعض الأسماء في زوايا معتمة «العواذل/ عذلي/ الدرك».

صحيـح أن الشاعر ابتعد عن تحديـد وقائع بأعيانها، أو قضايا ارتبطت بأزمنـة معاصرة، من حروب أو خلافات وتنافر بين أطراف في أقطار تحيط بنـا أو نحن منها! ولكن الخطاب لم يشأ أن يأتي مجرداً أو مطلقاً بلا ملامح

ليكـون تجربـة إنسانية عامة تصـدق علينا وعلى شعوب الأرض كلها. فعلى الرغـم من الأبعاد الواسعة فـإن الخطاب الشعري لدى عـارف الخاجة بدا مهمومـاً في دواوينـه وقصائـده المنشـورة بالوطـن العربي سـواء في قضيته المحوريـة علـى أرض فلسطين أم في أبعـد نقطة يلتقي فيهـا العرب، ويغالبه حلـم أن يـروا أبعد ممَّا يحيط بهم، كما في قصيدة (على بن المسك التهامي يفاجـىء قاتليه)، وقصيدة (وشيطـا) في هذا الديـوان، وقصائد دواوينه: (بـيروت وجمرة العقبة 1983، وقلنا لنزيـه القبرصلي 1986، وصلاة العيد والتعب 1986، والمعسكر 1990).

لذلك جمع الخاجة في هذه القصيدة ثلاثة من الحقول الدلالية تتجاوز وتتداخـل لتمنح التجربة بعـداً عربياً، وإن لم يحدد أو يقصد به مكاناً واحداً بعينـه، وتغدو المفاتيـح إشارات علـى المتلقي تصنيفها أو دفـع الحيوية فيها ضمـن ما يراه أو يحاول تأويله في الواقع المعاصـر، وهذا المنحى يؤكد تنامي تجربة الشاعر الخاجة وخطابه فيها.

إن استخـدام الشاعر للرصيد اللغوي الأكثر إيغالاً في التاريخ ونصوصه جاء بصورة واضحة في مقاطع شعرية انتظمت في البحور وهيئتها، في تجاذب الصيغة الصرفية وبنيـة الجملة والتشكيل الموسيقي للتفعيلات وإطار البيت كما في تتابع الشرط وجوابه ثم الجملة التالية مستأنفة:

إن أتتْ فالهوى سليلُ التجلّي والمحبُّ القديم في سكرتين

وفي إجمـال تركيب وإيراد تفاصيلـه على نحو متتابع، أو تمييزه في شطر وضبط الشطر الثاني للجملة التالية في حيز محدد لتراتب الأفعال والأسماء بحسب تناغم الوزن الصرفي والتفعيلات والقافية فيه:

ترقب الناس من معافى ومضنى وتسد الجهات عن كل بين

وبدت مواقع وهي تحمل علامات على البيئة الصحراوية من خلال دوال ترتبط بها سواء في قصيدة البحور أم السطور بحسب شعر التفعيلة:

إن دَمِعنا فهودجٌ للبراري أو طَربنا فموعدٌ للُّجين

تدور رحى الناذرين إلى أن تعود مظفرة باسمه القافلة.

فلم أستكن في مهمه الصمت.

أوهَمَت كَمَداً تلك القطاه.

وتأتي اللمعة السريعة في اقتباس من الصور القرآنية في قوله:

«**ولي لك الحمأُ المسنون/ تحشره تحت الدقائق/ قد ضلَّت بها سبل**»

وتحمل هذه الدوال بعداً يذهب إلى التراث وجلال التاريخ، ولا تقتصر التجربة التي يعرضها الشاعر على مواضعات اليوم، وإنما تحتشد فيها تجارب ومواقف تتجلى مع ثقافة المتلقي وصفحاتها المستحضرة، وهذا يمنح الخطاب الشعري عمقاً بالمقارنة وحيوية القيم التي حفظتها أجيال في ذاكرة الكتب وأحاديث ومرويات في جنبات الحياة والمجتمع.

وأما الحقل الآخر الذي وزع الشاعر الخاجة مفاتيحه فهو البحر الذي يوميء إلى بيئة الخليج العربي وتجربتها التاريخية الطويلة معه، وتنشر هذه المفاتيح في النص (دلالات مشاركة الشاعر من موقعه لما يجري في الماضي، ولما تحفل به تجارب الإنسان في شتى أرجاء الوطن الكبير، فالخاجة، يرسم عبر الدوال بعضاً من شخصيته التي تلوِّن إبداعه وتمنحه طاقة عالية في التوصيل في إنشاد على طريق يجمع العرب في همومهم ورؤاهم وهكذا تتّابع (السفائن/ الصواري والبيارق/ يم/ اشتطت السفن/ أشرعة/ فوق ملح الخليج). وفي مقطع واحد نجد اجتماع عمق التاريخ والصحراء مع أجواء البحر في صور متلاحقة حركاتها ومتنقلة بين ساحات العيش والعناء:

«**لم أستكن في مهمة الصمت/ إنما/ رفعت الصواري نحوها/ والبيارقا/ وشيدت من جلدي/ براح حبائبي/ ومن كتفي/ أطعمتهم نية الغد**».

ولا بد من الإشارة إلى أن تميز هذا التناول عبر العلامات المفتاحية الوامضة إنما يتأتى من أنّها موزعة بين أطراف النص، ولا تستغرق حادثة

بعينها، بل تومىء إلى إطار يصل بين التجارب والمواقف، وتتلاقى بعد قراءة النص وترجيعه مؤثراتها.

وألقى الشاعر الخاجة عدداً من المفاتيح الدلالية التي تحمل سمة العصر الراهن باستعمال الدوال الجديدة ومعالم المدلولات المرتبطة بها ومساحاتها التي تواجه الناس، أو تتغلغل في وجدانهم ونفوسهم تهز مكامنها وتبسط أحساسيس جمالية في معترك متشابك للعلاقات الإنسانية في الوطن. فالدال (كمان) لا يرسم مشهداً فيه الموسيقا وإنما يفصل زوايا من الحياة العربية المعاصرة في إطار وسائل الإعلام أو المسارح وتحتشد الإذاعة والأشرطة وسلسلة من أهل الفن الذين تواجه صورهم وأخبارهم أطراف الأيام، وهكذا نجد حيوية الراهن مقرونة بالأرض والإنسان.

«**به الأرض –والأرضاه- وردات أغاني كمان هامس/ عشق ندي**».

وكذلك تتبادر مع الدال (الدرك) صور لحالات تشهدها وقائع يومية معاصرة، ورغم أن المصطلح القرين (الشرطة) غدا أكثر انتشاراً إلا أن (الدركي) يظل حاملاً لخصوصية تعبيرية، ومن الدوال المعاصرة في كثرة استعمالها (الشبابيك) و(العنادل) و(الوشوشة)، ومن المواضع التي تلتقي فيها العلامات ويحاول الشاعر ضمها في جديلة تعطينا آفاق التجربة الممتدة زماناً ومكاناً نقرأ:

«**برته المواعيد فارتجفت شفتاه، وحلت على ساعديه العنادل، إن وشوشته، تدور رحى الناذرين إلى أن تعود مظفرة باسمه القافلة**».

إننا بعد هذه الجولة بين الحقول الدلالية يتضح لنا سعي الشاعر لنقل مؤثرات متنوعة لا تبدو متناقضة، فهي تستطيع بث الصور والانفعالات بشكل متناغم بفضل توزعها وتداخلها في المقاطع، وسيجد المتلقي نفسه محاطاً بها.

دلالة الموسيقا في التجربة

إن الشكل الموسيقي في قصيدة (علي بن المسك التهامي...) يجمع ثلاثة أنماط انفردت مقاطع ببعضها، وأتى المقطع الخامس وهو يضم هذه الأنماط جميعاً.

بدأ الشاعر موزِّعاً تفعيلات البحر الطويل على سطور المقطع الأول من غير إبراز القوافي أو حروف الروي، وانتقل في المقطع الثاني مع تفعيلات البحر السريع مع ميل إلى تمييز سطور بنهايات مشتركة، وجاء المقطع الثالث مع تفعيلات البحر البسيط في سطوره، وأما المقطع الرابع فكان مقطوعة من البحر الخفيف في ثمانية أبيات، وقد بدأ المقطع الخامس بتسعة أسطر متصلة تنتهي فقراتها بنهايات متماثلة، وههنا نلحظ شيئاً في المناورة. فالنظرة الشكلية قبل القراءة توحي البداية بأنها نثرية لأنها لم تأت على نسق الأبيات في شطرين، ولا على نسق سطور التفعيلة في سطور منفصلة تقطَّع فيها الجمل والعبارات، ولكن القراءة توضح اختيار الشاعر تفعيلة المتقارب (فعولن) وانتظام الدفقات الشعرية لتختتم بقافية وحرف روي (فعل)، وقد تسلسلت على تفاوت في طولها وعدد تفعيلاتها.

«برته فمال على عذَّلي ساكباً ما به من قصائد لم تقتسمها الصبيات- بعد- ولم يقتسمها الفلك».

«وعاين أنَّ الذين يخاطبهم خاطبوا بعضهم واستووا في فصول مخبأة تحت خُوَذ الدرك».

ثم ينتقل الشاعر إلى أربعة أبيات من البحر الطويل، وتليها سطور منفصلة مع تفعيلة المتقارب (فعولن)، وتنتظم في دفقتين تنتهي كل منهما بقافية وحرف روي (فعل)، ويرجع ثانية إلى السطور الممتدة والمنتهية بقافية وحرف روي لكنه نوَّع التفعيلة، فكانت في السطور الأولى «متفاعلن»، ثم جاء (فعولن) ويجيء ختام هذا المقطع المنوع بأربعة أبيات من مجزوء البحر الخفيف.

وإذا تتبعنـا هذا التلوين الموسيقـي في القصيدة ومقاطعها لنرى توظيفاً يمايـز بين حالات وأصحابها ضمن التجربة، فإننـا لا نستطيع ربط الانتقال بين المقاطع وهذا الوزن أو النسق الذي يتحرك معه، فلسنا أمام حدث درامي متصاعـد إلى نهايته فتختلـف النغمات مع كل تبدل أو تباين في الشخصيات أو الخطـاب، ونحـن نصادف سطـور التفعيلة في المقاطـع الثلاثة الأولى مع تباين الضمائر فيها: المتكلم ثم الغائب، وفي المقطع الرابع بصياغته (البحر الخفيـف) لا ينفـرد ضمير واحد بـه، وكذلك الشأن في التنـوع الكبير الذي اشتمـل عليه المقطع الخامس من غير تمايز حضور الضمائر، وبهذا نجد في النظرة الأولى أن التلوين فسحة للشاعر تنطلق فيها العبارة والدفقة بحرية، تتيـح بث المكنـون بتلقائية لا تحوج إلى الـدوران بسبب قيـود ثابتة في الموقع الإبداعي- القصيدة.

الدرامية في ديوان (الليل سيترك باب المقهى) للشاعر محمد البريكي

يلفت ديوان (الليل سيترك باب المقهى) للشاعر محمد عبد الله البريكي انتباه المتلقي، ذلك أن ثلاث عشرة بؤرة درامية تشع على النصوص بما تحمله من مواقف وحالات شعورية[1]، ويبدو لنا أنها سوف تشكل مركزاً ينداح في الدواوين الأخرى للشاعر في تجليات مختلفة هي أطياف لقوس قزح، وهي بتعددها وفروق في أداء أدوارٍ تعود في معايشة المتلقي لهذه الشعرية وتعطي الضوء للتجربة؛ ولرؤية تصدر عنها تلك النصوص. ونحن نعدُّ الدرامية مدخلاً أسلوبياً نلج من خلاله عالم الشاعر محمد البريكي، ويتفاعل هذا المدخل مع الأساليب الأخرى في تكامل يؤدي إلى الدلالة السياقية.

الدرامية

الدرامية في هذا الاشتغال النقدي قيمة أسلوبية تعبيرية، وهي تؤدي فعالية في انتقالها من الخطاب الدرامي -الذي لا ينحصر في المسرح- إلى الخطاب الغنائي، فتمنح أبعاداً مميَّزة للتعبير عن التجربة، وهذا شأن كل حركة تعبيرية تنشط من خطاب أدبي إلى آخر، فثمة نصوص شعرية أو نثرية لها بنيتها الغنائية ويتفاعل داخلها أكثر من أسلوب قد يرد من الخطابين الآخرين (السردي والدرامي)، ويبقى الطابع الغنائي غالباً بخصائصه المميَّزة في ذاته؛ وخطاب يواجه الشاعر بانفعالاته، جمهوره بلا مسافات فاصلة كتلك التي تكون للسرد أو الدراما؛ وفي ارتكاز على التخييل وتكثيف الدلالة والتركيب، وبهذا يُتَعايش ويتفاعل بين الأنواع الأدبية.

تتكوَّن الدرامية في نصوص (الليل سيترك باب المقهى) من بؤرة في موقف يتصاعد فيه الصراع بين طرفين لشخصيات تتناوب وتتبادل الأدوار

بـين الواقعي والرمزي، وهـذا يقرِّبنا من جولات المواجهة في مسارات الحياة التي تضج بها تجارب الشاعر، ورغم ما يكون من تنوِّع الأحداث والشخصيات في عـالم الشاعـر تبرز البـؤرة الدرامية كمـا يكون في نـواة العاصفة تشتعل وتنتشر في الأفق.

نتيجتان نصل إليهما مـن خلال تناولنا الدرامي لقصائد ديوان (الليل سيترك باب المقهـى): الأولى هي معايشة للتجارب التي يُظهر فيها الصراعُ أبعـاداً لا تـدع مجـالاً للسكـون أو التمهِّـل، وتتنقَّـل الأبصار بـين الطرفين، ومـع هذه المتابعـة تتكشف منافذ للرؤيـة والتماهي مع شجـون إنسانية تجد أصداءهـا في النفوس. والنتيجـة الثانية هي أننا سنجـد النصوص في هذا الديـوان والدواوين الأخرى للبريكي تتموضع في جوانبِ دراميةِ البؤرِ الثلاث عشـرة، فتكون قبلها؛ أو في ضفَّة مـن ضفَّتيها أو تكون حاصلاً تمخَّضت عنه حركة الصراع.

وعندمـا نقـف مـع الشاعر إثـر تجوالنا بين البـؤر الدرامية نجـد أننا اقتربنـا أكثر مـن البنية العميقة لديـه، وتتمثَّل في مزيج يتفاعـل بين الرؤى الفكرية والحـالات الانفعالية، ونلمح إشارات دالة لـدى البريكي فهو مدرك للزوايـا المظلمـة في نفوس لا تهـدأ في محاولات الخراب؛ فيقـول في قصيدة (استعدوا للقيامة):

«لم يمت قابيل حتى يأمن الناس على هابيل
حتَّى لو أقام الشرُّ محراباً وقابيل إمامه
فاستعدوا للقيامة»[2].

وفي قصيـدة (كم أحـبُّ العصافير) نقرأ كلماته تعـرف مواطن سلام وكائنات تحبُّ الإنسان:

«كم أحبُّ العصافير يا صاحبي!/ فالعصافير لا تأكل الآدميين/ حتى وهم نيام/ فعلى زقزقات العصافير مني السلام»[3].

ويعلـن الشاعر عـن مسار يمنح الدنيا وأهلها غنـاءه، ويرسل البصر في الأمـداء تتسع للجميع، وفي الوقت نفسه يحذِّر المتربصين أنَّ له عيناً ساهرة، وعزمـاً ينهضـ ويتعاظـم عند الملمـات وموقفاً يتصـدَّى للظـلام، ونقرأ في قصيدة (لسان الماء):

«ما زلت أغرسُ في النجمات من تعبي زيتونة ظللتْ أغصانُها الحادي
أُعلِّق اللحـن في جيـد النسـاء كما أعلِّق القلب في أوتار إنشادي
...لي أن أكون على الأشجار حنجـرة تصيح بالأرض يا..أنت لي زادي
غـداً تصافـح يا كفِّـي هدايتـه فقل له: إنَّ صمتي الهائج الهادي»[4]

وهـذا كلُّـه يتجسَّـد في تكوينـات دلالية للُّغـةِ في النصوص المعبِّرة عن التجربة في وجوه الحياة.

مفاتيح ودلالات في البنية الدرامية

نتتبَّـع مكونـات تلك البنيـة الدرامية لـدى محمد البريكـي، وتمرُّ عين المتلقـي بهـا، وترسم سماتهـا في ديوان (الليـل سيترك المقهى) لتـؤول إلى كيانها الدرامي الفاعل:

1- تـبرز أمامنـا ثنائيـة قابيـل وهابيل في ثلاثـة مواضـع، وتؤكِّد وعي الشاعـر بهـذا الصراع الـذي رافق تاريـخ الإنسان عبر الأزمنـة، وتجلَّى في مراحل حتى الأيـام التي تحيط بنا، ويظهر أمامنا في القصائد أحفاد قابيل في قصـة يوسف وإخوتـه المتلبسين ما كان للذئاب، ونلمـح إشارة الأبابيل في ترميز للدمار يصاحبها.

2- تنتشـر في جانبـي الصراع رموز دالـة، وقد أوردها الشاعـر بمساحاتها الدلالية العامة التي ألفها التداول، وقد حدَّد ملامح لبعض الرموز اختارها لتكون مؤتلفة مع سياق التجربة، وهو بهذا يقدِّم إلى المتلقي الشخصيَّة الدرامية الشريرة المدمِّـرة أو الراغبة في الإجهاز على الطرف الآخـر، وكذلك الشخصية التي تؤثر السلام وتبحث عن الحب زاداً وتمدُّ الأيدي لتتفتَّح الطرق، وتنمو المواسم.

3- تتوالى في ضفَّة الشرِّ دوال: (قابيل، والشيطان والشياطين، والذئب والذئاب، والغول، والخفَّاش، وقد ورد دالُّ الطواحين مخصَّصاً بحالة الإجهاز على ما يقع بين شقَّي الرحى، وهنا يبدو تطور الدلالة عبر مجاز حلَّ فيه الإنسان مكان الأشياء تطبق عليها تلك القوَّة القاهرة في حركة الطحن، وقد وردت دوال البحر في البؤر الدرامية في حالات سلبية كانت في المواجهات الدرامية؛ فثمة البحر والمراكب والرمال وأسماك والموج والزبد والشاطئ وتغوص وباخرة وسفينة، وكذلك يرد دال الليل في سياق الصراع معه)، وعندما تحتدم المعركة نرى الشاعر يغادر ترميزه ويطلق الكلمات التي تظهر هؤلاء الأشخاص وقد امتلأت نفوسهم بالشرِّ:

«أيُّها الأنت كم كنتُ أركض خلفك...» و«وكيف نهرب من هؤلاء الأشقياء...».

4- وفي الضفة المقابلة تبرز دوال هابيل والقطا والقناديل ودولفين والشاعر يلقي بكلمات الحب والسلام، وتحمل الضوء، ويكشف ظلمةَ الليل المحاصِر، وتَوحُشَّ الخفاشِ النَّهم إلى الدماء، وطغياناً أنانياً أغلق بصيرة قابيل، وطوفانَ البحر يُغْرِق بغدره.

5- نلحظ وقائع سيرة الشعر؛ تلك التي أعطاها الشاعر محمد البريكي مساحات مديدة في عدد من دواوينه[5]، فهي تروي كيف تَمنح الطاقةُ الإبداعيةُ صاحبَها آفاقاً جمالية وتفاعلاً مع الحياة، ثمَّ تتجلى من خلالها الرسالة تحملها النصوص وتجاربها، وتتوجه إلى المتلقين تتماهى وإياهم في شجون الدنيا وأيَّامها. إننا في تتبعنا الدرامي نجد العلاقة بين هذا الإلحاح على حكاية الشعرية والصراع في عدد من البؤر الدرامية، فقد كان الشعر وصاحبه بعضاً من تلك المواجهات، وكما لمحنا ضمن الرموز والشخصيات كانت الكلمات تدافع عن وجود الحقيقة والجمال.

6- أمـا الحدث الدرامي الرئيسي في تلك البؤر فقد بدا في مجموعة من الدوال، وهي تتوزَّع على الأفعال والمصادر، وكذلك الأسماء، وهي إشارات تنبِّه وتلفـت في تردُّدهـا في القراءة الأولى، ثمَّ تـؤدي إلى تتبُّع مواقع في التجارب، وهناك يكتشف المتلقي البنية الدرامية بطرفيها وبما يحتدم مع صراع:

(يصارعنـي، تقصم، يئنُّ، أطلقني، فُخِّخَتْ، فارَ، سرقوا، غَدْر، الفَناء، ارتطـام، نَقْص، توحُّش، جرح، الحـروب، جثثٌ، بندقية، قبضـة الأشقياء، الحَجَر القسري، جمرة، المسامير، طواحين، القنابل، الأشواك).

فضاءات الدرامية في (الليل سيترك باب المقهى)

اتخـذت الدرامية مواقعهـا في تجارب الشاعر محمـد البريكي، فكانت تخوض في الواقع الذي دهمته الحروب وأشقياؤها، وكانت في معظم الحالات تجعـل الرمـز بما يحمله من قيم الفكـر والفن في مسـارات الحياة طرفاً في البؤرة الدرامية، وسنعرض عدداً من فضاءات البؤر الدرامية في هذا الديوان:

دلائل درامية:

سنبدأ بالموقف الدرامي الذي يؤكِّد حضور ثقافة الدراما في وعي المبدع، بـل هو يدعو قارئـه ليتساءل ويتلمَّس مواضع الصـراع وشخوصه في قصائد الديـوان، فتتـوالى أمامنـا في قصيـدة (لا سماء فـوق هذا الرأس) دوال: (المسـرح، وأغنياتي المسرحيـة، والعرض، والجمهور)، ونحـن نجد أنفسنا في قاعـة هـذا الفن المسرحـي والشخوص تتحـرك على الخشبـة، والأجواء التراجيدية تحيط بالأحداث، فثمة ارتطام، وهناك صرخة، وضحية، ونسمع تماهياً بالبندقية، وهكذا ندخل في السياق:

«**مـا الذي يبدو على بـاب الأسامي؟/ صرخة تَدْوي/ ارتطام خارج من قفص الحلـم/ وأحلامي أمامي/ ضجَّ هذا المسـرح المكتظ بالمعنى/وصارت أغنياتـي المسرحيَّـة/ ومشـى الجمهور فـوق الأسطـر البيضـاء/ بحثاً عن ضحية/ فابدأْ العرض بوِرْد من أحاسيسي/ وأطلقني مجازاً بندقية**»[6].

إنَّ المبـدع أمام عنـاء التوصيل لكلماتـه ورؤاه... تتعاظـم المواجهة على مسـرح يحـاول اختراق الحـدود، ليفتـح الطريق، وتبلـغ الجمهـورَ أغنياتُ الحياة، وننتبه بعد سطور إلى بؤرة نقلت الواقع الذي عاشه هذا المبدع، وكان فيه شواظ وجراح، ولشدة ما لقيه يطرح التساؤل، ويلتفت ليتأكَّد أو ليؤكِّد لنا نحن الجمهور تلك الوقائع:

«أتـراني قادمـاً مـن كوكب الجـرح/ وشـوك الغربـة في درب غرامي؟/ والخطا مثل المسامير/ وأشجار الغضا في رملة الذكرى سريري...»[7].

إنَّ المتلقـي يتماهى مع صاحب التجربـة بهذا الوهج الدرامي، وما يتمثَّل فيـه من حـدَّة وألم، ويمشي كذلك على البرزخ بـين البؤرتين، ويشعر بعذاب المسار حتى تبلغ الرسالة الأسماع وترنو إليها الوجوه، ولذلك ندرك العنفوان الذي يملأ هذه الذات حاملة الرسالة في كلمات دالة:

«اخرجـي يا شهقة المعنى إلى هـذا الوجود/ سأسوي جسدي بالأرض/ كـي تغفـو وتنسـاني/ فـإني كلما أتعبـت روحي/ أشـرب الدمعـة سهواً من عيوني»[8].

درامية الواقع والرمز

وتنبثق البؤر الدرامية مع نص (احتفاء بما تبقَّى) في عدد من المواضع، وتعـبِّر بواقعيـة وتتعـدد الرمـوز فتعطـي فسحة نرى مـن خلالهـا تفاصيل المواجهـات، تلك التـي عرفتها بقاع عربية في زمننـا القريب، وعندما نطالع الديـوان والدواويـن الأخرى للشاعر محمـد البريكي نعـرف عناوين الديار والمـدن العربية التي قصد التعبـير عنها بأكثر من أسلـوب وعبارة، وينطلق الشاعر من بؤرة رمزية فيها الليل والصبح، ويتعاظم جور الظلام في اجتياح تلبَّسه توحش غول قاهر:

«أيُّهـا الليـل يـا مـن وقفت علـى درب أحلامنـا/ مثل غـول يطاردنا في الحياة/ ألا تكتفي؟!»[9].

ويبـدو لنـا الشاعر في خطابـه لهذا الليـل يحاول بقدر مـن الجرأة أن يعترضـ هذا الليل/ الغول، ويلتفت إلى الطـرف الآخر في الصراع ويستحثُّه على المشاركة الفاعلة في هذا الصراع، وهنا تبدو البنية الدرامية التي تعطي واحـداً ممن يقع عليهم الهجـوم الشرس دوراً ليكون رائيـاً وشارحاً وفاعلاً بإثارة كوامن القوة، ومحاولة توظيف الكلمات والنداء الذي حضر في الخطاب برمزية (القناديل)، ويعاود المحاولة مع الصبح الكاشف للطريق نحو خصب المستقبل، يتولّد وينمو مع أجيال لم تلَوِّث أيامَها تلك الآثامُ والشرورُ المظلمة:

«**كـم كتبنا لضوء القناديل من أغنيـات؟!/ أيُّها الصبح/ يكفيك بُعداً/ فعُد للأغاريد، خذنا سراعاً بآلامنا/ كي نلوذ بما تبقَّى من الحلم/ في رحم الأمَّهات**»[9].

وفي بـؤرة تاليـة في القصيـدة نجد أنفسنـا في عمق الواقـع وقد تفاقم الخطـر ونشط أشقياء تنـداح من حولهم الخرائب فيتبـدَّى الجَدُّ البعيد... قابيـل الذي أورثهـم الشرور والخطايا التي مثَّـلَ (العشاء الأخير) حالة من حالات شروره، فاستقرَّت في رؤوسهم فطاش الصواب:

« **كيـف نهـرب مـن قبضـة الأشقيـاء؟/ وهـذي العقـول التـي فُخِّخـت بالحروب/ تضجُّ دكاكينها باللعب/ صار قابيل يبني له سلَّماً للسحاب/ على جثـث الحالمـين/ ومن ألَّهـوا في هواتفهم دمية/ أو تجلَّـت عزائمهم للعشاء الأخير/ احتفاء بما تبقَّى من العابثين/ بأوطانهم/ في دروب الشتات**»[10].

ونلحـظ في هذه البـؤرة كيف يرسـم الشاعر الشخصيـات الدرامية في ذاتها، ومن خلال المقارنة والتسلسل الرمزي القديم، وفي زاوية يصوِّر طرف الصراع الـذي غلبته أو كادت جولات عنيفة، وعـبَّرت عنها دلالات الحصار من كل الأرجاء:

«**البحارُ محمَّلة بالأبابيل والأرضُ تلهث خوفاً/ ويأتي النداء الأخير/ قيامتكم أيُّها الحالمون على الباب.../ تعبنا من الحرب... لا نشتهي الخبز/**

بل نشتهي وطناً سرقته القنابل منَّا/ فلا أهلَ ولا أرضَ/ ننعم فيها ببعض السُّبات»[11].

دراميّة البحر

رسم الشاعر محمد البريكي البحر شخصيَّةً دراميةً لها ملامحها، وشهدنا في هذا الديوان عدداً من البؤر الدرامية واجهت فيها شخصيَّةُ المبدع هذا الخصم العنيد والخطير والمراوغ عبر أمواجه، وهي تترصَّد من يقترب أو يقتحم هذا الأزرق الممتد حتى الأفق، وفي هذا الصراع تظهر دلالات في دائرة الفن والشعر والإبداع مع هذا الشاعر، يضم كلماته، يخشى عليها حتى تجد مدى تنتشر مع أجنحتها، وفي نظرة تميل أمام البؤر نلحظ أنها تعبِّر عن علاقات إنسانية مختلفة، وهي تشترك في الموقف الدرامي في دفاع عن الحقِّ والوجود في المواجهات التي تبزغ مع الأيام، وخطوات على الأرض وعلى رمال الشواطئ يصطدم بها الموج العاتي.

في بؤرة دراميّة يبدو البحر مخاتلاً يسرق الحقَّ ليكون غطاءً لسَوْأة أمواجه، فعلى الرغم مما نظن من قوَّة فيه ينكشف ضعفه عندما تتكسَّر أمواجه وتذهب ذرات في فضاء الشاطئ، وهكذا يتهيَّأ صاحب الحقِّ لجولة ينتصر فيها:

«هذه الأرض التي تمشي إلى غيري بخيري/ لا أرى فيها لحزني ظلَّ غافٍ/ يحجبُ الدمع المسجَّى فوق جرحي/ لا أرى للبحر إلا فضَّة المعنى الذي يمشي ورائي/ ليخفي سوأة الموج الذي ينهار عند الشاطئ المجنون/ لا/ لن آخذ الأشواك في معراج حريفي/ ... فانزلي ياغيمة الأنفاس كي أسمو»[12].

ونجد في موقع آخر أننا مع بؤرة صراع افتراضية... محتملة سيكون البحر المخاتل منتصراً على الشاعر المسالم لكنه ليس غافلاً عن حقِّه ولا عن ألاعيب الخصم، فلذلك يعيد رسم الوقائع الآتية ويكون فيها الغالب، ويبعد آثار الدمار عن محصوله:

«أنا مثلهم يا صديقي/ بدأت مع البحر/ لا لأعلِّم أسماكَه كيف تجلس فوق الرمال/ وتكتب مثلي قصيدة شوق/ ليسرقها الموج ثم تغوص وتتركني أتأمل هذا الزبد/ . . . / أنا باختصار شديد/ أدرِّب موجَ البحر ليصبح دولفين»[13].

وفي بؤرة تبدأ بالرمز يتحرَّك هذا الإنسان ليدور دورة كاملة، ويتوشَّح أدوات البحر؛ فيغدو هو البحر في قدراته، وهنا تبدو البؤرة الدرامية في طور الإعداد إثر التجارب المريرة السابقة، ويفاجئنا الشاعر بالتفات حادٍّ ومواجهة حاسمة مع شخصية كانت تقف له بالمرصاد، لكنه اكتشف الوهم المحيط بها، فيستعيد جوانب الصراع القديم من الذاكرة ويتهيّأ للجولة القادمة:

«لم أعد أحتفي بك/ فأجلس على شرفة الوقت.../ سوف أنام قليلاً وأحلم أني أنا البحر/ والأمنيات على الموج ليست سوى باخرة/ أيُّها الآنت/ كم كنتُ أركض خلفك دون حذاء/ وشعري الذي تساقط من شدَّة العَدْو/ تنهش طاحونة الخوف منه/ فأطعمه غيمة حائرة»[14].

وفي بؤرة درامية يكون الصراع بين الطين/ الإنسان والبحر، ورغم هذا التفاوت بين الطرفين فليست القضية ضعف الإنسان في التصدي للهجوم، وإنما هي رؤية قاصرة لا ترى ضرورة تضافر الجهد والتكاتف، إن حامل الكلمة تعترض مساره الأخطار والعقبات ويصبح في مرمى الخصوم.. ولا معين أو مؤازر:

«لماذا يكون التراب الذي تحت رجلي بحاراً/ وأني بلا زورق فيه/ وحدي يصارعني الموج/ والموج ليس الصديق/ لماذا أيُّها الطين تتركني للطريق/ لماذا على الشعر أن يطفئ الجمر/ ثم على صاحب الشعر ان يكتوي بالحريق؟»[15].

آفاق الدرامية في شعر محمد البريكي

إنّ هـذا الرصـد لهـذه الظاهـرة الأسلوبيـة التعبيريـة في شعر محمد البريكـي جولة لها ما بعدها، وذلك بالبحث في دواوين الشاعر الأخرى وتتبع حـالات البؤر الدرامية فيها، وعندها تتبـيَّن السمات المشتركة والاختلافات، ويأتي الربط المفصَّل بالسياقات في التجارب والمواقف.

إننـا من خلال التحليل وجدنا ضفـيرة أسلوبية جمعت الأبعاد الدرامية في إبـراز الصراع واختلاف الأطـراف على جانبي المواجهة، وفي رسم مميَّز للشخصيـات الدرامية في تصادم ومراوغة والتفـاف، وكانت القيم الدلالية تظهـر أدواراً في الدوائر الدلالية المتصارعة، ويتعامـد مع الدلالة استخدام الرمـوز في إشـارات لغويـة وتاريخيـة وفكرية، وبهـذا تشكَّل نسيـج مشدود الجوانـب في بنيـة التعبير عن تجـارب شعريـة اتسعت لأبعـاد إنسانية رغم تفاعلهـا مع ثقافة البيئة العربيَّـة وتواصلها معها، وبهذا يقرأ هذه النصوص قـارئ العربية، وإذا أمكن ترجمتها فسيرى فيها القرَّاء تلك الملامح العميقة في علاقات للإنسان في مساراته.

الهوامش

(1)- محمـد عبد الله البريكي، الليل سيترك بـاب المقهى، دار موزاييك للدراسـات والنشر، الفاتح- إسطنبول- تركيـا، ط2، 2022،ضفاف الحياة صـ10-9، رقصـة في الريح ص 17-16، لا سماء فـوق هذا الرأس ص -19 20، غـدر الطواحين ص 25-24، أحبُّ البلاد ص 29-28، أنا البحر ص31، القطـا ص35، احتفاء بمـا تبقَّى صـ 41-39، غيمة الأنفاس ص 54-52، عائلـة للطريق ص 60-59، وردة فـى الطريق ص77 -78، البحر يفيض بما يكفي، ص104-103.

(2)- المصدر نفسه، استعدوا للقيامة، ص 89.

(3)- المصدر نفسه، أحبُّ العصافير، ص 115.

(4)- المصدر نفسه، لسان الماء، ص 47-46.

(5)- المصـدر نفسه، لسـان الماء ص 45، البحر يفيض بما يكفي ص 78، بكائيـة الغيـم ص 7، الأقنعـة ص 41، عكاز الريح صـ 47، نقطة في أقاصي المحيـط صـ 119، بدأت مع البحـر، أمُّك تسكنني ص36، بـراءة ص 134، متأهباً للعزف، حرف ص 105، طير المعنى، ص135.

(6)- المصدر نفسه، لا سماء فوق هذا الرأس، ص19.

(7)- المصدر نفسه، لا سماء...، ص20.

(8)- المصدر نفسه، لا سماء...، ص21.

(9)- المصدر نفسه، احتفاء بما تبقَّى، ص39.

(10)- المصدر نفسه، احتفاء...، ص41-49.

(11)- المصدر نفسه، احتفاء...، ص 42.

(12)- المصدر نفسه، غيمة الأنفاس، ص54-53.

(13)- المصدر نفسه، أحبُّ البلاد، ص 29-28.

(14)- المصدر نفسه، أنا البحر، ص31.

(15)- المصدر نفسه، عائلة للطريق، ص60-59.

أشعار من

مملكة البحرين

دلالات البحر والخصب في شعر علي عبد الله خليفة

حوار البحر والرمال

تؤكّـد وقفتنا مع ديوان «أنين الصواري» للشاعر البحريني علي عبد الله خليفـة، أننا أمام تجربـة ونتاج فيهما قدرة على عطـاء يتواصل معه القارئ اليـوم، وهنا تتبـدّد أفكار تجعل مقاييس حضـور الأدب وتفاعله مع الجمهور المتلقي مرتبطة بالتغيّر المستمرّ الذي يَطوي ما سبقه، فتتقدّم الأحداث الآنيّة ومـا يصاحبها. إنّ الأدب عندما يبلغ حالـة الجمر تتقاطع في أشعته الأزمنة ومصائر تتبدّى دروبها.

رغم النظرة النقديّة للواقع وعبور المسارات الشائكة التي تحيط بقضية الإنسـان المتلمّس حريّته نجد الديوان تضجّ في جوانبـه أشواق الحياة، فيها لهفة الحبّ ومخاض الألم، فيستنهض النداءُ عزمةً على بلوغ نهاية الصراع، ومن بين عبَرات الأمّ ينبثق ضياء لا يخذل الأجيال وإن طال المدى.

القـراءة الأولى في «أنين الصواري» الصـادر سنة 1969، تفرض سؤالاً حول حكاية أخبار البحر في ديار الخليج العربي والبحرين خاصّة، فهي موطن الشاعـر: هل نحن أمام استعراض للماضـي في رومانسية أو في أسىً قديم؟ وهل في مقدور هذه القصائد أن تخوض في حاضر وإرهاصات لمستقبل؟

اختار علي عبد الله خليفة غنائية القصيدة التي تنشر أشرعتها للرياح والعواصـف، وتعـرف كيف تحتمـي بالشواطئ تهديهـا صيحـاتُ النوارس، وكانـت حداثتـه في هذا الديـوان تنطلـق في مسارين أولهما شـكلاني يتمثّل بالتفعيلـة التي تعيد بناء إيقاعات الشعر – مع أنّه ظلّ مع البحور في أطراف الديوان– في عمارة مختلفة تحقّق بعضاً من التوافق مع أجواء ستينات القرن

العشرين، وهي الحافلة بتطلّعات عالم جديد في أركان الدنيا، والشاعر يسعى هنا في موكب شعراء التفعيلة المتعالية أصداؤه: السيّاب، ونازك الملائكة، وخليل حاوي، وأحمد مشاري العدواني، ونزار قبّاني، والبيّاتي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي... والمسار الآخر للحداثة تمثّل في تعدّد الأصوات، وتسليط الضوء من زوايا متعدّدة، وبهذا نحسّ بالتطوّر يسري بين القصائد، والتصاعد ينفي سمة التكرار أو سمة السكون والركود، فنحن نرى بعيون أجيال تتوالى وترسم الملامح المميّزة التي تؤكّد أنّ عجلة الزمن لا تعود إلى الوراء، بل تخترق الأيام القادمة.

تحمل كلّ من تجربة البحر واستشراف المستقبل تفرّداً وخصوصيّة بالمقارنة بالأعمال الشعرية السابقة، وذلك بفضل إخلاص علي عبد الله خليفة لغنائيّته ولامتداد النّفَس والدوران حول القضيّة بعدد من الزوايا، وهنا نشير إلى «مذكّرات بحّار» للشاعر الكويتي محمّد الفايز التي مزج فيها بين الغنائيّة والسرديّة وشيء من الملحمية، ولعلّ خليفة كان الأقرب إلى روح كتابات خليجيّة مبكّرة حملت الريادة معها في مدوّنات نثريّة للأديب والمفكّر الكويتي (جاسم القطامي)، حامت حول قالب القصّة واختار لها مصطلح: (مذكّرات/ يوميّات بحّار) في سنة 1948، ورسّخ الانتصار لأصحاب المآسي أولئك البحّارة الذين يورِّثون أبناءهم أحزانهم وديونهم، فمن (يوميّات بحّار) التي حفظها خالد سعود الزيد في كتابه: «أدباء الكويت في قرنين» نقرأ للقطامي: «وعندما ذهبتُ إلى النواخذة أسألهم الرأفة والعطف على هذه الأسرة التي نُكبت بموت عائلها، وهاهي ذي ستنكب في فقد بيتها وملاذها، أتدري ما كان جوابهم؟ طلبوا إليّ أن أكتب على نفسي تعهّداً بأن أعمل في خدمتهم، وأسافر حتّى أسدّد ما على أبي من دين. وهكذا وقّعتُ ذلك العقد الجائر تحت تلك الظروف الحرجة القاسية»[1].

نودّ أن نحترز بأن إشارتنا هذه هي مقارنة بين النصوص الشعريّة

والنثرية وليست تحديداً لمصدر التجربة، ذلك أن خليفة كان في بيئة لا تزال الوجوه تحتفظ فيها بآثار البحر وعنائه، وإننا في قراءة «أنين الصواري» سنعتمد النصّ ومفاتيحه الدلالية أساساً، ولن نعوّل على خارجٍ وإن يكن محتملاً في مقارنة تالية لجولتنا في القصائد.

موعد مع الخصب في دائرة البحر

إنّ تداخل دائرة (الخصب والولادة) الدلالية بدائرة (البحر) يجعلنا نجرّب الاقتراب من رؤى الشاعر عبر المفاتيح التي ائتلفت في الدائرة الأولى، شكّلت وعياً بالعالم القائم، وذلك الذي يرسمه الطموح المغالِب لكلّ الصعاب.

يضمّ الديوان ثلاثاً وعشرين قصيدة اتجهت سبع عشرة إلى أحاديث البحر وشجونه، ودارت ست عشرة إلى آفاق الولادة والخصب، والتقت الدائرتان في أربع عشرة قصيدة، وأمّا المفاتيح الدلالية لدائرة الولادة فهي خمسة وسبعون توزّعت على البؤر والمقاطع والومضات.

لا بدّ لنا قبل عرض الحُزم الدلالية من الإشارة إلى أنها تدعو إلى التأمّل ومتابعة عميقة لما يختزنه الشاعر في وعيه الباطن، ومن ثمّ يتجلّى على هذا النحو بصورة واضحة قريبة، أو خاطفة تنبّه وتفتح أفق التفسير، وترجعنا إلى متابعة تحليل شبكة المفاتيح وإيحاءاتها التي تغيّر الدلالة المحدودة أو المفردة إلى دلالة سياقيّة مداها النصّ/ الديوان، ولن نفصّل التردّد أو القيمة المجازيّة والرمزيّة تاركين ذلك إلى التحليل.

1- تتضمّن الحزمة الأولى: الأمّ، أمّي، أمّاه، أمّه، الأمّهات، ميلاد، نسب، المخاض، الإنجاب،حبلى، الخصب، خصيب، الإخصاب، خصباً، خصب الرجال.

2- في الحزمة الثانية: طفل، طفل كبير، طفلي، طفلة، الطفولة، طفوليّ، الأطفال، بسمة الأطفال، أولادي، الصبية، ابني، بنيّ، ابن السندباد، ابن

الكادحين، فتى البحار، صغيري، صغيراً، الصغار، أخي، الجيل الجديد، يتيمة، الرضيع، الفطام، أثداء الحليب، يحبو، يحضن أحضان المحار.

3- أمّا الحزمة الثالثة ففيها: عائلة، الأهل، عروس، الزوج، أبي، أباك، آبائك، عذريّ، عذراء، العذارى.

ينفرد مفتاح سلبي هو: (الجدب) الذي يقابل الخصب تارة والاخضرار أخرى.

ميلاد بحّار وفروسيّة!

تؤذن قصيدة (على أبواب الرحلة)[2] بميلاد بحّار جديد هو فتى صغير تتلاشى أحلامه الملوّنة على الممرّ بين الشاطئ والمركب المسافر، وقد جمع الشاعر أركان الولادة وأطوارها، فالأمّ التي جاء الوليد من خلالها وبعد عذاب الحمل والمخاض هي التي تدفع به اليوم لتجدّد ميلاداً آخر، ولكنّ البحر هو الذي سيحمل في صمته وصخبه الفتى، وستحوم حوله ذكريات الأب الذي غيّبته الأمواج لقد كان:

«**بحاراً جسوراً ارتمى منه الشراع مِزقاً فوق الأُجاج**».

وكما كان الصغير بعضاً من أبيه فها هو ذا يكتسب خبرته وعزيمته من خلال أطوارٍ تعرفها طقوس البحّارة وحياتهم شهوراً على المركب، وهنا نطالع كلمات الأمّ تمدّ ابنها بإضاءات الطريق كما أمدّته من قبل بنسغ الحياة ودمائها:

«**الزم الإبحار يا بن الكادحين/ طائعاً للكلّ (تبّاباً) ظريف/ لا يملّ الجري من ركن إلى ركن خفيف**»[3].

«**اغتنم.../سانح الوقت وخذ/ عن كلّ غوّاص عريق/ خبرة تبقى ذخيره/مهن الغوص كثيره/ربّما تغدو (رضيف)/ ربّما جوّاب أعماق غزيره/ واحذر البحر، في البدء الدوار/ عاصف يأتيك محموم الأوار**»[4].

وكانت رحلة البحر موعداً لا مهرب منه، كما تحلّ ساعة الولادة، لأنّ الأسرة لا تقوى على مواجهة الأيّام بعد موت عائلها، ولا بدّ من خطوة حاسمة:

«يا صغيري/ واقع الحال... كذا كيف الخلاص؟/ لا فكاك/ لا مناص/ من سداد الدين في دين جديد/ ولكي تأتي بقوت...كي تعيش/ إلزم الإبحار في ركب المغاص»[5].

تمثّل هذه الولادة الرمزيّة صوت الأمّ، ونهجاً تقليديّاً يقبل بالمواضعات الاجتماعيّة والمعادلة الاقتصاديّة القائمة منذ سنوات طويلة، ولا نصادف احتجاجاً يقطع دوران هذه العجلة بشقائها والظلم الذي تنوء به الكواهل، وتتجاوب نغمات النهّام -منشد المركب ورحلة العناء- الحزينة، فتجرح الأفئدة، ولعلّ هذا الصوت يحمل اعتزاز الفروسيّة عندما لم يبتعد عن ساحة تُصْنَع فيها حياة وتاريخ، وكذلك بحفاظه على القيم النبيلة والأخلاق.إنّ الأمّ ترسم لابنها حدود النظر وحركة اليد مع (الدُّرّة) الفريدة التي يمكن أن يصادفها في البحر:

«جَمِّد الإحساس بالفرح وخذها في رزانه/ للذي تطوي الأيادي مقلتاه.../ أطبق اليمنى عليها ثمّ حاذر/نحن بالصدق على رغم المهانه/ والشقا المكدود في دنيا المخاطر/ شرفاء»[6].

وتؤكّد الأمّ هذا التوجّه في نهاية الموقف، وتوجز ثقافة ومنظومة قيم تورث الصلابة وتعد بانفراج راسخ الخطوات فهؤلاء أخلصوا وعرفوا الطريق:

«كي ينالوا العيش والكسب الحلال/ ولكي يبقى العفاف/ مطمئناً في بيوت الفقراء»[7].

لقد كانت الأمّ تحسّ بانتصارها وتعاليها بهذا التفوّق الذي يمنح الأمان الاجتماعي والنفسي، ويقهر ذاك التميّز المادي المستلب لأعراض مادية زائلة سوف تطويها أصوات المستقبل لأن جذوة الحقيقة ظلّت في القلب؛ لا تغلبها الأنانية ولا يفسدها الطمع.

لزم الشاعر علي عبد الله خليفة الحياد، وترك المدى لصوت الأمّ لكنّه سخّر أدواته الفنيّة لتوسّع دائرة تموّجاتها، وتبلغ المتلقي لتتمّ المعايشة أي

المقاربة لا التسليم وقبول ذلك الموقف، فجمع الشاعر حشداً من المفاتيح الدلالية:

«**يا بنيّ، يرحم الله أباك، يا صغيري، يا بن الكادحين، ما اشتكى منه أبوك، وكذا أهلوك، عزم الرجال**».

من خلال تواتر هذه الدوالّ نجد أنّ البحر لم يعد أمواجاً وعواصف، وإنما هو حالة يشكّل: الأب والأهل والرجال بعضاً منها، وتغدو عزائمهم مكمّلة لدلالة الخصب الكامنة فيها، وهي القادرة على الولادة وعلى مدّ الدنيا بأبناء تتماهى معهم.

جاءت الصورة كاشفة ومعادلاً موضوعيّاً في الحلم والواقع لما تتوخّاه الأمّ من مخاض البحر، الذي سيمنحها ذراعين ماهرتين وقلباً صلباً في إهاب ابنها - ولا يبعد عنّا انديا هذا المشهد على أبناء وأمّهات على الضفاف وفي البيوت تملأ العين والزمان- إنّ الرمز يرسل إشاراته عبر (المحارة) النقيّة والحاملة كنزها، ففي داخلها مارد كامن تلمع ملامحه في (الدرّة) وهي اللؤلؤة التي ستغيّر المصير:

«**وإذا جئت إلى محارة عذراء/ في يوم سعيد/ ورأيت الحظّ فيها/ درّة برّاقة تزهو الخريد/ فاحمد الله وبارك/ يومك المعطي الجديد**»[8].

إنَّ الأداء الفني لدى علي عبد الله خليفة تجلّى في توظيف ما قد يبدو أليفاً وقريباً في إغناء التعبير عن رؤية الأمّ، فمن وقائع أيام الغوص: فلق المحار وجمع اللؤلؤ، لكننا نكتشف الدلالات بتعانق منظومة الدائرة الدلالية.

صوت مع ابن السندباد

تحمل القصيدة الأخرى في ديوان «أنين الصواري» وهي (صدى الأشواق) الصوت الآخر الذي يباين ما كانت عليه الأمّ، نحن نرى أمامنا صَبيَّةً مفعمة بالحبّ تتفجّر أحاسيسها مع أنباء عودة زوجها البحّار، وتبدو رغبة الشاعر في تمييز الرؤية الجديدة عندما جمع الجيلين في القصيدة:

الصبيــة (وأمّ جاسم) الخالة ولعلّهــا أمّ البحّار الزوج، وأعطى زمام الكلام إلى الجيل الجديد. فالمرأة تشارك الزوج همومه، وتدفع به إلى مواقع متقدّمة تخــرج به من إســار يكبّله بافتقاد الحقّ، وتتابع كلمات هي بيان كما يمكن أن نصفه اليوم في لغة معاصرة للوعي وحركة التاريخ الاجتماعي:

«يا سنين الغوص، يا ظلم الرجال/ يا أتوناً عشتَ كي تصلى سعيره/ أيّها المحروم في ليل السهاد/ أيّها المحروم يا بن السندباد/ زلزل الدنيا وأسمعني وصعّد/ للسما صرخة حقّ لا تحيد/ إذ متى أُنصَفُ يا ليل الجواري والعبيد/ ومتــى أرفع رأسي للصــواري/ شامخاً مثل شراعي في فضــا كلّ البحار؟/... ههنا الإنسان في ذاتي يردّد: عاد حقّي عاد حقّي/ ويزغرد»[9].

يبــدو لنــا أنّ هذه الثــورة المغايرة للتسليــم بالأمر الواقــع – مهما طال مــداه- تتضمن شيئــاً من تاريخ البحــر ونزعات التمرّد علــى البؤس وضياع الإرادة، وكذلــك فيها نظرة نقديّة من ذات الشاعــر لذلك العصر المخضّبةَ أطرافُــه بالعــذاب، وتعدّ هــذه الخطــوة المأمولة ولادة جديــدة عبر مخاض مختلــف بمــا يحتويــه مــن وعــي وإدراك لإنسانيــة هــؤلاء البحــارة، الذين يستطيعون مواجهة الصــراع كما اعتادوا مواجهة العواصف في خضم أمواج عاتية، وستكون المفاتيح الدلالية هي المؤكّدة لما نشير إليه. فالنصّ هو المجال الذي ينتــج الدلالة وظلالها: إنّ الزوجة تستخدم في ندائها (ابن السندباد) فعلاقة النسب تعيد تشكيل الملامح والحركة في ذات هذا البحّار، وإذا ما تمَّ التماهــي مع تراث عريق لبراعة السندبــاد واستقلال قراره وقوّته في المحن، فسيغــادر جلده القــديم، ويتألّق سيّداً، ونلحظ اختــلاف القيم في دعوة هذه المرأة الجديدة عمّا استقرّ في الصورة القديمة:

«روّع الحيتان في الأعماق يا بن السندباد/ روّع الظلم...»[10].

تتدفــق الصــور من الوعي الباطن لدى الشاعــر علي عبد الله خليفة في زوايــا مركّبــة، وتشير إلى حالة (الميــلاد/ الحلم)، وفي لمحــة أخّاذة تعرض

زوجة البحّار كيف تختطف أميرة في بلاد قصيّة كنز الغوّاص –رغم أنها تدفع مالاً مقابل ذلك عبر سلسلة من المستفيدين من عرق هذا الكادح – وهي لا تستولي على اللؤلؤة وإنما تزيد بسلب ميلاد كامن فيما لو بقيت لهذا البحّار الغوّاص لؤلؤته، وتشع دلالة المفتاح (حبلى) على الموقف كلّه:

«**يركب الكلُّ المحال/ ينيرون الوحل في قلب الهلاك/ باصطبار في اعتلال/ يفلقون الصدف الموحل في عزّ الظهيرة/ حسبما شاءت أميرة في أقاصي الأرض... في أغنى البلاد/ في قصور من ظلال تتشهّى في دلال/ درّة حُبْلى نضيرة**»[11].

نقل التخييلُ الإبداعي ههنا ومضة من الأعماق كشفت العلاقات المركّبة، فالخصب الحقيقي– ونماء الثروة/ الخلاص في فيض اللؤلؤة وهي حقّ الغوّاص– لا ينداح على رمال الشاطئ الذي يشهد العيون الشاخصة دوماً، وهي تحلم، ويشقى الرجال لتحقيق الحلم، وإنّما تتمّ الولادة أو تنتظر في قصور بعيدة!

طائر الفينيق يخضّب ريشه

تخيّلنا مع صوت الأمّ ودعوة ابنها إلى ميلاد جديد طائرَ الفينيق الذي لا يغيب، فهو متجدّد من رماده، وقد توزّعت أشلاء الأب في مياه البحر الدامسة، وها هو ذا الابن في قصيدة (زغب الطيور الجارحة) يخوض الأمواج ذاتها! ويعتلي الصواري، يَمدّ الشراع ويخترق بصره الآفاق، لكننا ما لبثنا أن وجدنا أن البحّار– رغم هذا الاستمرار في الوجود على الساحة– يدور في حلقة مفرغة لا مخرج منها، لذلك بدت دعوة الجيل الجديد كسراً للحلقة، والطريف أن الاتجاه إلى المستقبل إنّما يُستَمدُّ من التراث المضيء والقادر على إثارة الطاقة الإيجابية: (السندباد).

تأتي الخطوة الثالثة عندما تتوجه زوجة ابن السندباد إلى وليدها الرضيع في زفرة ألم، تنتقل إلى إعصار يلفّ تلك التكوينات الهشّة في عنف

يهزّها لعـلّ الغد يأتي بصروح راسخة، وكأننا أمـام موقف متكرّر في الشكل، فـالأمّ تسعى– وهي الوالدة- إلى ميلاد جديـد لابنها في هذا العالم، ونلحظ ذروة الانتفاض فكأنما أحسّت هذه الأمّ أنّ تكوينها قد أصابه عطب من تراكم الظلـم وشظفه؛ فتجـاوزت ذاتها إلى ميـاه تغسل الجراح وتمنـح النقاء بعد التجربة، وإذا ما تركنا الهيئة الخارجيّة أدركنا تباين الرؤية بين الأمّ القديمة وهـذه الأمّ الجديـدة، ومع أنّ الحوار – وهو خطاب مـن طرف واحد- يربط الوليـد بآبائـه وأحوال البحر، ومـا يخلّفه من فقر وجفـاف الحليب في صدر الأمّ، فنحن نحسّ باتساع دائرة المصير، فهي لا تتوقّف على مساحة المراكب ورصيف الميناء، إنها تشمل علاقة على الأرض وبين أشجار النخيل السامقة:

«لا وحقّ البحـر والأفق الرحيـب/ في انفعالات الرجـال/ وانطلاقات شـراع مستجيـب/ لِنـدا لُـجٍّ خليجيٍّ عميـق/ كلّ أثداء الحليـب/ في صدور الأمّهات لك للجيل الجديد»[12].

«يـا ملاكـي/ كلّ آبائك عاشـوا للنخيل/ للحبال/ أكلـوا التمر وديدان الحقول/ واستعانوا بالجريش/ في سنين الجوع في الماضي القريب»[13].

نلحظ الجديلـة لا تنفكّ أجزاؤها، وتبزغ الدلالـة في التعبير التصويري لـدى الشاعر، فالنـور على الجزيرة قرين لطوفان الأمـواج، وتظلّ الضفاف دالة على حدّ يجمع ويفصل بين عالمي الماء وتراب الأرض، ونلتفت في السطور التاليـة إلى التصميم، ووضوح الرؤية والجرأة على التضحية في سبيل الحلم المترائي في عين هذه الأمّ مع حفيد (السندباد):

«أنـت في قلبـي وفي عينـي/ وفي عمري آمـال خطيـرة/ أنـت زحف النور في هـذي الجزيـره/ أنـت مـوج كاسح يلقـي هديره/ يـا أسى لحـن المواويل الكسـيره... يـا منـى عمـري أراك/ في الغد الآتـي أراك/ حطبـاً تقتاته نار الخلاص/ وأنا عمـري فداه وفداك/ من أجل أن تبقـى الضفاف/ حالمات في المساء/ بغدٍ حلو الضياء/ يسكب النور ويسخو بالعطاء»[14].

يأتـي الصوت الثالث في قصيدة (أنـين الصواري) من الرجل/ البحّار الذي أرسلته أمّه إلى غمرات الأمواج وهول القاع، إنّه يبرهن على إخفاق تلك الرؤيـة، فهو أطاعها، وغدا بعضاً من أنفاس الرياح وملوحة الأعماق، ولكن «شرعـة البحر تريد الأقويـاء» وعندما يسقط من أطـراف الشراع السامقة تتفتت كلّ حقوقه، ويهمل على جنبات المرفأ كسيراً.

يحدّثنا عن عشقه وتفانيه:

«ثـمّ لفّـت بـي سنين العمر لفّة/ قـد خبرت الغوص فيهـا/ باجتهادات وخفّـة/ وعشقـت البحـر... صـارت لي معه بعض ألفة/ وافتقـدت شوقي المنهـوم لاستقبـال ضفّـه/ هكـذا من فـرط حبّي / كـدت أنسـى كلّ أولادي وقلبي»[15].

يبكـي هذا البحّار/ الغوّاص انقطـاع الحبال وعزلته عاجزاً عن اللحاق بركـب فيه الـرزق والحبّ، وتندفـع الكلمات حادّة يغشّيهـا الحنق والغضب، ويزداد عذابها بافتقاد شعاع يلمّ هذه الجراح:

«كـدّني الغوص، ومـا زلت أسـيره/ هاهم قـد خلّفـوني/ كالبقايا من نفايات حقيرة»[16].

وتجمـع هذا كلّه قصيـدة «أنين الصواري» التي توحّـد بين أسى الإنسان وتلك الأخشاب كأنما هي أشدّ ترابطاً وتآزراً معه من البشر!

تتعـالى الطاقـة التعبيريـة للشاعر علـي عبد الله خليفـة عندما يرسم مشهـداً يرويـه البحّار المنكسـر، وتنبثق أسئلة المصير فيـه، ونلحظ التوازي في الموقـف مع الفـارق بين عمر الطفل فيـه وعمر هذا البحّـار وهو في نهاية الشـوط، فهل تمضي دواليـب الدنيا وتُطحَن أجيـال متتابعة في تروس المادة وفقدان العدالة؟! ولا يغيب عنّا رغم الحسرة والقلق إيمان بميلاد قادم كامن في هذا الطفل، وهنا تشتبك مفاتيح دائرة الخصب والولادة بالموقف وأسلوب الحياة «النساء، الأمّ، طفل صغير، عذراء، أبي»:

«**وأنا وحدي وأحزان المساء/ واصطخاب الموج في لغو النساء/ واختلاجات الوداع/ وانسكاب دمعة عذراء من طفل صغير/ يحتمي بالأمّ... عيناه نداء/ وسؤال لجَّ في الأعماق مبحوح الرجاء/ يا أبي كيف اللقاء؟؟/ ربّما عزَّ اللقاء**»[17].

تقدّم لنا قصيدة «من أوال الشطّ أحكي» في هذا الديوان «أنين الصواري» تنويعاً على هذا الصوت فيه إضافات تعمّقه، فالبحّار يستعرض آلامه وما حلّ به من ضيق العيش رغم الجهد والعناء والضنك، ويبرز في قسمات ابنه التي تنضح بالبؤس المروّع للقلب، وتلمع أمامنا لقطة رمزية يزرعها الشاعر تجعل الابن مقيّداً بسلسلة لها صرير يسمع من خلال خطوط ذاك القماش العتيق الذي كان للوالد:

«**جاءني يجري وفي العين مرار/ وبقايا من نعاس/ لابساً نصف إزار/ من إزاراتي القديمة/ قال والصبر على وجهي نداءات كليمه...**»[18].

يتعلّق هذا الأب/ البحّار بأمل يراه بقلبه، وينتظر (ميلاده) القادم، وتطلقه أمامنا ألوان المخيّلة وتشكيلاتها المفعمة بدلالات الخصب، ونرقب المفاتيح الدلالية في تفاعل بين الأجيال والأزمنة فـ(الطفل) و(الصغير) يمدّان الأسباب إلى المستقبل القادم من غيب تستبصره عين رائية:

«**آه يا طفلي الصغير/ كلّ ما فيك طفوليّ وعذريّ خصيب**»[19].

والأفق الآخر هو التجربة في سنوات الأب الغابرة، وأمّا المفتاحان الآخران فهما «زرع» و«ينمو» يتعلّقان بالطبيعة وهي المهيمنة ترتفع أطوادها عالية، وتتوحّد معها خطوات البرّ ومسارات في البحر، وتبدو النظرة المتفائلة أو لنقل الواثقة من خلال الأغنية والموّال، وهما يقدّمان استجابة لإيقاع كوني مَنْ يمسك طرفاً منه فهو متجاوزٌ عقبات الطريق،لأن غنى النفس هو صمودها وتضاؤل صور طغيان العاصفة أو من هم كالعاصفة تجتاح الإنسان:

«**ضامَهُ الوقتُ وأضناه السعير/ بعد أن جفّ من الحلق (نهامه)/ آه**

لم يؤثر على الموت السلامه/ زرع الموّال في خصب الرجال/ زرع الموّال في قلب الرمال»[20].

«وعلى الأسياف من ملح البحار/ عاش موّال حبيب/ مثلما تنمو اللآلئ/ بين أحضان المحار»[21].

ينبثق من أطياف الحلم والخصب دالٌّ – رمز يجمع في وحداته الدلالية طاقات التجدّد والانتماء وأطياف البركة والقداسة تحيطه إشاراتها، إنها حالة السمو والتعالي فوق حصار الزمن المضطرب، وتنداح الأحاسيس في وطن وحضارة لا تزال تستقطب النداء والفعل لأيّام آتية، إنّ الشاعر يقرّبنا من هذه القامة العالية (النخلة):

«أيّها الصبر العليل/ خذ نداء العيش في ابني وارزقه القليل/ لينادي/ ملء سمع الحقّ أصله / ملء سمع الحقّ: أشقى/ يا أخي الإنسان أشقى/ زارعاً قلبي أبقى/ عربياً/ فوق هذي الأرض... نخلة»[22].

ولا بدّ من العودة إلى القصيدة التي افتتح بها الشاعر هذا الديوان وهي: (الجرح الكبير)[23] فهناك نقرأ الإهداء: «إلى أمّي... الأرض»، وضمّت رؤية فيها من وقائع ستينات القرن العشرين وأحلامه، ونرى الإنسان الباحث عن الحرية والكرامة والباحث عن إنسانيته في كلّ أرض... فلسطين وفييتنام والهند وإفريقيا تلك السوداء اللون والناصعة القلب.

تطور صورة البحر ودلالاته

استحضر ديوان علي عبد الله خليفة (حورية العاشق2000)[24] الديوان الأوّل (أنين الصواري 1969) بتلاقي مفتاحين هما: «الصواري، والحورية»، وتبدو الفرصة سانحة لدى المتلقّي ليبحث عن إجابة سؤال تعدّدت وجوهه: ماذا بقي من البحر؟ أو كيف يتجلّى البحر؟ وهل اختفى البحر وراء عمارات الخليج العربي ومدنه وأضواء الأسواق الحديثة ومطاعمها ومتنزّهاتها العصرية؟ للإجابة عن هذه التساؤلات سنتخذ المنهج الدلالي أساس تحليلنا

مستفيدين من شبكة الدوالّ ومـن قراءة الديوان نصّاً واحداً مفتوحاً، نتبيّن نسيج الرؤية المتكاملة للإبداع.

إنّ اختيـار الصـورة الفنيّة وما يتقاطع معها من دوائر دلالية يمثّل حالة الوعـي لدى الشاعر مستنـدة إلى شروط البيئة والرؤيـة الفكرية وحساسية لأساليب جمالية، وكان ما يروى عن تعليل ابن الرومي لاختلافٍ في التصوير بينـه وبين ابن المعتزّ معـبّراً عن تباين تلك الشروط وما ترتّب عليها من رؤى وقضايـا وأبعاد للصورة، فالأمـير الشاعر في قصور بغـداد يرفع عينيه إلى الهلال فيجول بين زورق وفضّة وعنبر تارة ودررٍ وزبرجد تارة أخرى، وتتبدّى صـور الجمـال المطلق والمـترف سابحة في عـوالم قد لا تبالي بمـن هم على الأرض:

وانظر إليه كزورق من فضة ... قد أثقلتـه حمـولةٌ من عنبر

كأنّ عناقيـد الكروم وظلّهـا ... كواكب درٍّ في سماء زبرجد[25]

أمّـا الشاعر ابن الرومـي الذي تعرفه دروب الحـارات الشعبية فيستمدّ عصـب الصورة من البيئة ذاتهـا، وتشير الدلالة إلى موقـف يرسّخ مشاهد العمـل والكدح في حركة الخبّاز وصانع الزلابية، وبهما يسري نسغ الحياة في شرايين تمدّ القلب بنبضه.

كذلـك نجد تحوّل منظومة القيم وأولويّاتهـا في تبدّل صور الشاعر علي ابـن الجهـم- في الحكاية التي رتّبها النقّـاد للتنبيه إلى هـذا البعد الفكري في الاختيـار- فهو ينتقل من جفوة البدوي وصدمتـه إلى رقّة المدينة المقاربة جمال النساء وترف الحواضر.

تابعنا في (أنين الصواري)[26] صوت علي عبد الله خليفة مفعماً برائحة البحر وملحه، ومغموساً بعذاب شقي به البحّارة في غوصهم ورحلات الغياب الطويل، لكنّ القصائد التي جاءت بقدر وافر من الوثائقية التاريخيّة لم تغلق عليهـا شرنقة الماضي، ذلـك أنّ الشاعر جعلها تجسيـداً رمزيّاً ينعكس على

الحاضـر، ويومئ إلى طريق تنوّره شمس لاتؤخّـر مواعيدها، وقد اتخذ علي عبـد الله خليفة رمـوز الخصب والولادة وتتابع الأجيـال أداة لتواصل تجربة الأسـلاف مع الوقائـع المعاصرة؛ كما في قصيدة (زغـب الطيور الجارحة)، ويتهيـأ القـارئ لمعرفـة حركة الشاعـر في فضـاء البحر ودلالاتـه في ديوانه (حوريّـة البحـر)، فيجد على الغلاف الخارجي رسالتـين واحدة دلالية عبر المفتاح الدالّ (حورية) والأخرى سيميائيّة من خلال اللوحة؛ وهي تضجّ بموج يلتهـب بلون الشفق تندفع منه حوريّتان تمـلأان الأفق وتعلنان هيمنة السحر بإقبالهما علينا، وتكاد معـالم الأرض تَمَّحي، ويضيع الزمان لنذوب في حالة توق وترقّب، لكنّ الأوراق الأولى تفاجئنا بقصيدة (قمر وحيد لزنابق الماء)، وتتـوالى بعدها عناوين: (ألتقي قلبـي، والقص حبّاً، وحديث الفضّة، وزهرة النـدم، وربابة الغياب، وغزالة المعنى)، ونحسّ أننا أمام شاعر شغلته امرأة جاءت من البساتين البعيدة، وتعرف الطرقات والمقاهي وتسافر مودّعة مُحبّاً في المطار، فهل خدعنا عنوان هذا الديوان؟ وهل ابتعد خليفة عن أوجاع (أنين الصواري)؟

القسم الأعظم من قصائد الديوان يطلقه الشاعر رسائل حبّ وأغنيات إلى المـرأة التـي يحبّ، وهي تشكّل نصف هذا الحشـد الشعري (أربع عشرة قصيـدة) لكننـا لا نشعر برومانسيّة تنزوي في ركن بعيد عن الأعين؛ بل يلمع الفـرح في أعمـاق الشاعر لأنّ سطور الحـبّ تنتقل بينه وبينهـا فيراها عالماً يتوهّـج جمالـه، وتكتسـي الطبيعة لبوس المـودّة، وإنّ اللقـاء والقرب يخضرُّ بهمـا يباس الزمن الموحش، وتحول الألوان والكائنات لوحاتٍ فيها من صفاء القلـوب ومـن الأحلام المؤجّلة ما يفتح النوافذ لرحلـة أجنحة لا تحدّها قيود الأنانية وضآلة النفوس الشحيحة.

إنّ حكايـة الحـبّ تتـوزّع في القصائد على أرجاء الطبيعـة والبيت، وفي محطّـات السفر ولهفة اللقاء بين من جعلتهم الفرقـة غرباء، إنّها اللحظات

الحميمة والدلالات التي تشعّ من الصدر لتسكن خاتماً فيغدو بعضاً من أنفاسنا:

«يا واحدي/ لا تعتقده خاتم الفضة/ واسأل به/ نبض الذي تيّمته يخبرك...»[27].

إننا نرى المحبّ مسحوراً بالعينين الآسرتين، وباللفتة التي تتركه يحترق شوقاً وتتراءى له غوايات الجمال، لكنّه يدور في حلقات تكتمل، فنجد هذه المرأة شريكة حياة تمنح القدرة على العيش في عطاء لها يرفعها فوق أن تكون تمثالاً أو دمية مُزَوّقة، إن الشاعر يقرن هذه المرأة بخصب البحر والنهر الذي يعمّ الناس، ويرسم صورة حيّة:

«فما الذي يليق بالحنين/ يا سيّدة الحنين من هدايا/ وما الذي للبحر نعطي/ حين يجزل العطايا/ وما الذي للنهر نهدي/ عندما يوزّع الخصب على الصحارى/ يطوف بالخير على القرى/ يجدّد الحياة يغسل الخطايا؟»[28].

في الديوان قصائد للمرأة وحديث الحبّ لكنّ السطور والمقاطع تتسع، فتتلامح جنبات المجتمع – الوطن وصخب الطريق يسعى فيه الرجال على عيش وبقاء، وتتطلّع الجموع نحو المصائر وصراع هنا وهناك: (الرقص حبّاً، وزهرة الندم، وعاديات الليل، والقطا وبركان الرصاص، ووجه في الحلم، وحورية العاشق). إنّ تجربة الأفئدة تتوازى مع تجارب الناس في الشارع وعلى الحدود الفاصلة بين الدار والغرباء، وقد اتخذ الشاعر سمت الرمز والتعبير الواقعي بدرجات حملتها أسلوبية تخفّف حدّة الانقطاع أو التباين بين المسارين الخاص الذاتي والجمعي الذي تهبّ حوله الرياح العاصفة، وتهتزّ أرض!

يشير علي عبد الله خليفة في (زهرة الندم) إلى الناس وقد فقدوا وجوههم وملامحهم، إنهم غدوا مثل تلك الآلات والتروس التي تسيّر حياتهم، ويختم القصيدة بحكاية:

«**محارب عنيد/ أتى الزمان خاطئاً/ وخاض في حروبه مقاتلاً/ تحسّس الفؤاد والجراح/ وانتهت به الدروب واقفاً.../ يكرع نخب هذه الحياة حنظلاً/ يموت ميتة الشجعان/ ينتهي على مهل**»[29].

تقدّم القصائد الثلاث التي تكمل ديوان الشاعر – وهي موزّعة على أرجائه- لوناً آخر أو هي تتخذ مداخل مغايرة، ففي قصيدة (التجلّي والتضاد) تسابيح يتأمّل معها الشاعر قدرة الخالق سبحانه في التضاد المنتشر في الكون ودنيا البشر، والذي يؤول إلى ائتلاف وتوازن في المادة والفكر والنفس، ويقف وقفة مميّزة بجوار المرأة:

«**فأنشأ في الكون هذا التآلف/هذا التضاد/فكانت عذاب الجوى/ سكينة هذا الفؤاد**»[30].

وفي قصيدة (مرايا الزمن) يدني حكمة الأسلاف التي تنوّر جملة تختزل المسار:

«**كيف للعمر أن يمضي/ من دون رفيق أو سكن؟!**»[31].

ويبزغ اقتران الدالّين (الخلّ والوطن)، وفي القصيدة الثالثة (أرنبة البياض) أيّام معاصرة تشهد صراع الخير والشرّ والأمل والشرور والفساد.

أما أسرار البحر فقد تكشّفت مع قراءاتنا التالية للنصوص، ذلك أنّ ما لم تعطه العناوين والمداخل الأولى قدّمته مفاتيح دائرة البحر، وجعلتنا نلمّ أطرافها في نسق دلالي يتجلّى معه وعي الشاعر في تلك الآفاق الممتدّة عبر تلافيف الديوان، ونستطيع ترتيب معطيات النسق في ثلاث من الحالات:

1- تمثّلت الحالة الأولى في عدد من المفاتيح الدلالية تضمّنتها ومضات ومقاطع بلغت واحداً وعشرين موقعاً، وكان مجموع القصائد التي وردت فيها ثلاث عشرة من قصائد الديوان الثلاث والعشرين، وهنا يبدو لنا الحضور الداخلي في النصوص، وهذا يرجّح توجّه الشاعر إلى التعبير بقيم دائرة البحر من خلال نسيج مركّب بعد أن قدّم في (أنين الصواري) المساحات

الواسعة والتفصيلات لتجربة البحر الخليجيّة وعلاقاتها الاقتصاديّة والسياسيّة، والتي تقابل حالات مغايرة أو مختلفة كالذي جاء لدى أحمد العدواني، وغازي القصيبي، ومحمّد الفايز، وعلي السبتي، وخليفة الوقيّان.

2- والحالة الثانية جاءت في قصيدة واحدة تحمل مفتاحاً مهيمناً في عنوانها هو (حورية)، ويتطلّب تفسيراً لدلالات النصّ من خلاله على نحو مباشر أو رمزي (حوريّة العاشق حريّة المعشوق).

3- أما الحالة الثالثة فهي لا تبدو ذات صلة مباشرة بدائرة البحر (أرنبة البياض)، لكننا نرى تأويلها في هذا الإطار تبعاً لخيوط نربطها بإشارات في نصوص الديوان.

انديا‌ح البحر

ينداح البحر لدى الشاعر في الزمان باستمراره مرجعيّة للصور والدلالات عامّة، فهو يلجأ إليه في زوايا تجاربه الشعورية ليحمل إليها ظلالاً من قواسم مشتركة لعلاقته بالآخر وبالعالم، وهنا نحدّد فرقاً بين أمرين أولهما دلالة البحر -من خلال مفاتيحه- الإنسانية بما يرتسم في المخيّلة من إشارات صورية وارتباطات الأحاسيس والقيم النفسية، والأمر الآخر هو ظلال التجربة التاريخيّة لبحر الخليج العربي في عصر ما قبل النفط أي ما قبل الأربعينات من القرن العشرين.

إنّ المتلقي يتواصل بحسب موقعه المكاني والثقافي بدرجات مع دلالات البحر في هذا الديوان، فإن كان بعيداً عن الملمح التاريخي فهو يستقبل جوانب التجربة الحميمية للرجل والمرأة في آفاق الحبّ وحركة الناس في مجتمع يمور بالرغبات والاختلاف والخطر، ثمّ تشتبك إيحاءات البحر بكلّ ذلك، فيتصاعد الجليل الكامن في المفاتيح، وتتعمّق الرؤية، وإن كان المتلقّي قريباً من محيط الشاعر المكاني والثقافي فإنّه لا شكّ مشارك في الأبعاد القيميّة لبحر يختلف عن البحار، فهو عناء الغوّاص ومعايشته للموت يتهدّد

خطواتـه مع هدير المـوج وأنياب غول المحيـط، وهو الفقر الـذي يمثّل وجهاً آخـر لموت على الأرض يتربّص بأهل البحّارة المسافرين، ومن هذه المسافات البعيـدة تـتراءى حكاية الكفاح والخلاص التي لا تطـوى، وإنّما تظلّ بقايا أو جذوراً في تجارب تتعدّد ألوانها في زماننا.

اتخذت المفاتيـح الدلالية فاعليّتها من خلال صيـغ التشبيه والاستعارة التـي تأتي بسيطة، أو في حـالات مركّبة، وكذلـك أدّى الانزياح الدلالي دوراً تصويريـاً عندما غادرت الكلمات مساحاتها المألوفة في العرف اللغوي لتغدو رمـزاً فالـدال (البحر) يتحوّل لـدى علي عبد الله خليفة، فـلا يقتصر على الأمـواج والشواطئ وما تحملـه، وإنما هو ثقافة وامتـداد للعالم وللآخر، أي إنّه يمثل التحدّي لاقتناص العيش في مقابل أهل الصحراء الذين تصوّرهم كلمـات خصوم بمعـالم باهتة، وقد عـبّر الشاعر عن مواجهـة أظهرت غنى أبناء الصحراء وعمق معرفتهم بحقائق الإنسان:

«مَـرَّ في الحلـم شجيّـاً/ صوتـه الآتـي إلى البحـر مـن الصحـراء/ مشحونـاً غنيّـاً/ بعبير الهال والمسك/ونـبرات الحنين/ صوته مسَّ شغاف القلب...»[32].

أدّت المركّبـات الاستعاريـة في نصوص الديـوان دوراً في إثـارة القارئ باستحضارهـا حقـل البحـر الـدلالي في لحظات البـوح التي تعرض عالمه الداخلـي في حضرة المحبوبـة، ولعلّ التمثّـل الطويل جعـل الشاعر يكثّف في عباراتـه تجربة الأسلاف كيما يبرهن على حالـة هي العمق في انتسابها إلى الحيـاة صدقاً يركب الخطر، ويبذل حشاشـة النفس في دروبها، وإننا نلحظ في قصيـدة (وردة العشق) مفتاحين دلاليين يرتفعان بكلمات البحر المجاورة لهما من مجرّد دوالّ عادية الاستعمال إلى أجزاء من ملحمة الحياة تتهدّدها وحوش البحـار، إنّ «نتفـاً» و«شظايا» يضعـان النقاط علـى الإرث البحريّ للشاعر:

«**يا وردة عشقي/ حين ينام الناس/ وتطفأ أنوار الشرفات/ يظلّ وحيداً زورق ليلي/ يخبط في بحر الشوق الهاجس/ يلقيني نتفاً وشظايا**»[33].

اكتملت هذه الشخصية المحبّة برسم ملامح لها ولسلوكها، فالحبّ ليس مجـرّد نزوة، إنّه إكسير حياة جديدة وبناء يعلو بقدر صفاء النفوس تتسلسل دورة التفاعـل مـن أفق الأرض والحقـل إلى غنى العالم النفسـي، ثمّ صراع البقاء المصطلي باللهب، وعندما تعود الوجوه إلى الحلبة تسابق الريح وتخطّ آمالها مفعمة فوق صدور الدروب:

«**مـاذا يا وردة عشقي/ في عمـق حنيني/ تعطيني/ فأخوض غمار النار الأزليّة/ أصهل عبر الطرقات.. أناديك...**»[33].

وفي قصيـدة (التجلّي والتضاد) تبدو الحبيبة –المثال مقرونة في تكاملها مـع الرجل بمجموعتين من الـدوالّ، واحدة منهما لأواصـر النسب ضمن كيان الأسرة تحتويهما (أخت التواؤم، أمّ الدراري، بنت الدوالي) والمجموعة الأخرى هي دوالّ البحر (الدراري، شريكة نشر القلوع، أبحاره، حروب الظلام). وهكذا نستطيع أن نقرأ حاضر الشاعر مع قيم ثابتة من رصيده النفسي والاجتماعي، ونلحظ في الصور والمفاتيح أنّها لا تحصر بعين الرجل، وإنّما كانت المرأة طرفاً في التعبير عنها، كما نرى ذلك في قصيدة (قبّلتني الجديلة):

«**أمالـت علـى كتفـي رأسها / وقالـت: أحسّ بأنّك اليـوم متعب/ سفين تقاذفـه المـوج /فـلا هـدأت بـه الريـح/ ولا استسلـم للريـح والمـوج شـوق السفر...**»[34].

حورية الماء والضياء

تنفرد قصيدة (حورية العاشـق حرّية المعشوق) بأجواء البحر كما يبدو مـن عنوانها، ولكن ما إن نمضـي في قراءاتها حتّى نتبيّن تعـدّد الوجوه فيها وكثافة الدلالات، فقد أراد علي عبد اللّه خليفة أن يشكّل رمزاً يلتمع مع دوران الشمس التي تعكس لنا قسمات كثيرة لا تلبث أن تتقارب وتتلاقى في أطراف.

إنّ حوريّـة أسطوريـة تتجلّى في البحر ترفعهـا أمواجه الجامحة وتنشر بهـاء في الكـون وسكينة في فؤاد المحبّ، ونراها عـبر مشاهد تعانق البحر في طقـس سحـري، ونلحظ مفاتيح تحيط بهـا (زورق، موجة، لجّـة، النوارس، سطح الماء، البحر، الأمواج)، فتمتدّ اللوحات حيّة في الطبيعة وألقةً في خيال يتشـوّف إلى حلم يغسل شقاء الزمن، ويشفي من جراح الحرمان رغم البذل والرمال الحارقة.

تنشـقّ من بين ملامـح الحوريّة امـرأة تعيش معنا، نعرفهـا ونأنس بما تقدّمه في البيت، وما تمنحه لنا أماناً في الأيّام الصعبة. إنّ حالة من التماهي تجمـع بين هذه المـرأة والحورية ليتطابق الحلم والواقع، وقـد اختار الشاعر مفاتيـح واقعيّة مميّزة لهـذه الإنسيّة- المرأة (باب بيتهـا، تغدق في أكوابنا) فمظاهـر المعيشة تتبدّى أمامنا في سيرة الأيّـام المستمرّة لهذه الأسرة يلتئم شملها، وتدفأ بالحنان ويدٍ صناع تدبّر أمور البيت والأهل:

«... وهانئـاً يحطّ عند باب بيتها المساء/ كريمة، نرطب في جنائن الروح/ ألذّ ما يُعْطى، وفي الشتاء /تغدق في أكوابنا أسمى رحيق/ في الدنى يدار...»[35].

تعـدّ هذه القصيـدة الرمزيّة جامعـة لماضي البحـر في الخليج العربي بواقعـه الحيّ والحلـم الذي يفيض بأطيـاف المستقبل، وجـاءت الأنثى دليل الخصـب المرتقب، وهنـا ذروة ما أطلقـه علي عبد الله خليفـة من أحاديث الحـبّ في قصائد الديـوان، وتلتقي سمات جماليّة في سطـور الحوريّة كانت تتلامح لقاءات وترقّباً ولهفة[36]:

«كأنمـا من عبق قد خلقت/ عينـان من رحيل القبّرات/ تجدل شعرها ضفائراً بالطيب والبخور/ لمحيّاك استفاقت كلّ ألوان الحقول».

ولا تكفّ مـرآة الشاعر السحريّـة عن الحركة، فنجـد الوجهين يأتلفان ويقتربـان من عـين المتيّم، فإذا بنـا في حضرة الوطن الـذي يتعاظم حيوية وجمالاً وتتنفّس أرجاؤه، وتؤول إلى ضياء قدسيّ ينوّر لأبنائه.

كان استخـدام ضمير الجمع في القصيـدة مؤشّراً إلى أن الصلة ليست بـين رجل وامـرأة يحبّها وإنما هي صلة تربط هـؤلاء... الأبناء بمن ترعاهم في الـدار الكبيرة «تغدق في أكوابنـا»، لذلك نجد التفاعل عظيماً: «لها نموت في الجـوى»، ويغدو هذا الفناء حيـاة لأن الدم يتخلّق زهرة حمراء لا تلبث أن تعطي ديمومة وبقاءً، وتتوالى عبارات تؤكّد هذا الكيان:

«طليقـة في دمنـا/ بهيّـة في الحلـم آسـرة/ عجيبة بين الـورود والنخل والبلاد»[36].

يستوقفنـا مفتـاح (البـلاد) الذي يضـع الخـطّ المكمّل لصـورة البلد (الوطـن) التي كانـت في صـدر الشاعر، فأرسلهـا تجلّيات جمعـت الأرض والبحـر والإنسـان، وعندما نعـود إلى قراءة مقطع الحوريّـة في طقس عناق البحـر ندرك اغتسـال الشواطئ في فضـاء الطبيعة، وهكـذا يختم الشاعر قصيدتـه بمشهد جليل يتعاظم فيه نـور سرمدي لهذا الوطن وتواصل صوفي معه.

حصار البياض

احتفظ علي عبد الله خليفة بقصيدته (أرنبة البياض)[37] لتكون خاتمة الديوان، وتحمل رسالتين متداخلتين واحدة فكرية والأخرى أسلوبيّة، وعندما نفـكّ مكوّنات البنية الرمزيّة للقصيدة نكتشف أنّ صاحب (أنين الصواري) لم يغـيّر دلالاته التي لا تسكت عن اضطراب الموازيـن والقيم، وتعرف مسار العدالة والأخطار المهدّدة للمصير.

إنّ هـذه القصيـدة لا بـدّ أن تُقْرأ أكـثر من مرّة كيما تخـترق البساطة الخادعـة التي تبدو فيهـا عند النظرة العجلى، ولعلّنـا بتأويلنا الذي نطرحه نجعلهـا أقـرب إلى مـا أراده شاعرها مستفيـداً من المـوروث الشعبي، ومن الصـورة السينمائيّـة المعاصـرة، إضافة إلى إرهاصـات توزّعت في نصوص

هـذا الديوان، وكانت موصولة بمفاتيح دائرة البحـر الدلالية، ومنها سيكون بدء دخولنا أفق الإبداع لدى الشاعر.

احتفـل خليفة بالمـاء في ديوانه على نحو لافت ليس في وقفاته مع البحر، وإنمـا في حديثه عن النهـر في أطوار مختلفة، وهو بهذا يكمـل صلة الإنسان بالماءيـن المالح والعذب لا تقـوم إلاّ بهما أو بواحد يتـأدّى إلى الآخر، ونلحظ ورود النهـر في خمـس قصائـد بسطت مـا يعمّ من خير للظامئـين وللأرض تنتظره معيناً على عطـاء للإنسان، ونشاهد حالة تعطّل فيها النهر لتجمّده، فأصابه (العذاب المرّ)، ورأينا كيف تقوم الممالك عليه.

وقد تابـع الشاعر بعينيه مشهد البحيرة في قصيدة (قمر وحيد لزنابق المـاء)، ومهّد فيما يظهر لما سيصوّره في (أرنبة البياض) -رغم ما قد يكون مـن تباعد الأمد بـين العملين- وسنـورد المقطـع الشعـري الأوّل من الأولى لمقارنته لأننا في الحالتين أمام راوية يروي ولا يشارك بنفسه في الأحداث:

«كان لي عند شطّ البحيرة/ نافذة في البلاد البعيدة/ كأنّ طيور البحيرة عند اشتفاف الغسق/ لم تنادِ ولم ترتجف/ وأنّ الذي أوقد الشمع في/ حضرة اللوتس الخاشعة/أحرق الأمنيات / ومات له عند باب السماء ابتهال...»[38].

يبـدو اختيـار الشاعر في (أرنبـة البياض) وهو يقـدّم القضية الرمزيّة في حكايـة تتضمّن عـدداً مـن المشاهد، وكانـت شخصيّات هـذا العمل من الحيوانات والطيور والبعوض يدور بينها صراع في تسلسل دراميّ، تتابعه عين معاصـرة لآلة تصوير سينمائي، وراءها كاتـب سيناريو رتّب توالي المشاهد، وحـدّد ما تتضمّنه الصـورة بتفصيلاتها، وهنا يحضر نهـج تراثي من كليلة ودمنـة التي جاءت في معظمهـا بشخصيّات من الحيوانـات (كما في حكاية القـرد والغيلم والبـوم والغربان والحمامة المطوّقـة)، والتقت مع نهج شعبي في كثـير من المتداول الشفهي عـبر الأجيال، وقد تقاطع هـذا النهج الكامن لرصيد الشاعر مع معطيات معاصرة في تكوين صورة الفيلم وخاصة الصور المتحرّكة التي ورثت دور الحكواتي والجدّات وحصيلة من تراث الشعوب.

يتبـادر سؤالنا: لماذا هذه الطريقة في التصوير؟ ولمـن يتوجّه الشاعر؟ ولعلّ المفارقة الأسلوبية في الرسالة وبنيتها الفنّية تجاه المتلقي كانت وراء ذلك لأنّ علي عبد الله خليفـة أدرج القصيدة في ديوانه لقرّائه الكبـار! وأرادها صدمة تفاجئ وتسخر إذ تعرضـ شخصيّات ومشاهد تذكّر بأفلام الأطفـال (الكرتونيّة)، وفي الوقـت نفسه يدور الموقـف بلغة جادّة وتحمـل سويّة فكريّة واضحـة، وهنا يدخل المتلقّـي طرفاً دفع الشاعر إلى هـذا الأسلوب، لأنّ كلمات الشعراء الواقعيّة فقدت إثارتها عندما غرقت في خضم أخبار الصحف وقنوات الفضاء، واعتاد المستمعون والمشاهدون والقرّاء على صور للفساد والاضطراب حتّى غدت مألوفة في العالم.

نستطيع متابعة تسلسل الصور وتقطيعها في سيناريو (أرنبة البياض) فيظهر:

1. مشهـد/ لقطـة واسعة لطـرف مدينة بيوتها يلفّها الظـلام والسكون المطبق مع زمهرير ينتشر، وثمّة طائر غريب.

2. مشهـد/ لقطـة مقربة تبدو فيهـا التفاصيل، إنها حفـرة تجمع المياه الآسنـة ومخلّفات زيـوت السيّارات ومجاري المدينة، فغـدت مستنقعاً وحالة مَرَضيّة للمدن الحديثة التي تزداد أضواء في أطراف لها لتخلّف هناك ظلمة وإهمالاً يغدوان صورة طغيان ودليل تناقض.

3. مشهـد/ لقطة تتغيّر معها الأمور- ويمكن تقطيعها عند التصوير إلى لقطـات جزئيّة متعدّدة- فتبرز كلاب شرسة تطارد أرنبة بيضاء، ثمّ لا تجد مهربـاً إلاّ القفز في هذه البحـيرة أو المستنقع، وتنقذها قطعة خشب طافية- يمكن إعطاء إيحاء متعاظم بتركيز اللقطة المكبّرة على الخشبة فتغدو جزيرة تضاهي جـزر المغامرين في بحارهم!!- لكنّ التهديد بنباح مسعور يلاحقها، وتيأس الكلاب، فتسكت مع بقائها كامنة تترقّب.

4. مشهد/ لقطة تركّز الإضاءة على الأرنبة التي شعرت بشيء من الارتياح بنجاتها المؤقتة لكن الرائحة قذرة ومسمّمة للهواء، وتكاد تشلّ الحركة.

5. مشهد/ لقطة تفصيليّة لما في المشهد السابق(4): طائر يفتح بطيرانه منفذاً لهواء جديد إلاّ أنه عابر.

6. مشهد/ لقطة تظهر محاولات الأرنبة الحفاظ على التوازن، فاحتمال الغرق قريب منها لكنّ الصمود يثبّت موقعها على الخشبة.

7. مشهد/ لقطة تهاجم أسراب البعوض أرنبة البياض، وتمتصّ الدم مستغلّة عدم قدرتها على الحركة والمقاومة خشية الانزلاق، وفي تفصيل تلمح حبلاً يتدلّى فتشدّه، وتكتشف أنّه أنشوطة للموت لا للنجاة.

8. مشهد/ لقطة تركّز على مغالبة الأرنبة للنوم والانهيار، وكلّ ما حولها يحاصرها في داخل المستنقع وخارجه.

8. تقفل المشاهد على هذه النهاية المفتوحة للأرنبة في مأزقها المصيري.

كان صراعاً ضدّ النقاء وقد أحاط بالأرنبة الفساد من كلّ جانب: المستنقع الآسن والكلاب والبعوض والهاوية، وحرص الشاعر على القيم النبيلة في هذا البياض الذي تحمله الأرنبة-الأنثى القادرة باستمرار حيٍّ لخصوبتها، فكرّرها خمس مرّات إضافة إلى العنوان (البياض الجليل/ شعرها ناصع في البياض/ اعتداد البياض... مشعّاً... يومض/ في البياض/ تصحو تصون البياض)، ولعلّ إرهاصاً في الديوان يظهر قيمة هذا البياض في وعي الشاعر عندما قال في قصيدة (عند المفترق):

«**حدّثت عنّا بلاد من عقيق وزبرجد/ تلك من خوص جريد النخل/ أعطتنا ملاذاً/... أهدت ياسمين العمر أهدتنا بياضاً/ كلّما أوغل فينا/ تتمادى زرقة الأفق بعيننا...**»[39].

جمع علي عبد الله خليفة النمط التصويري السينمائي مع قدرته على رسم المشاهد الجزئية وتفاصيلها، وبهذا غدت القصيدة كياناً حيويّاً يستحوذ على اهتمام المتلقي وتفاعله.

خارج النصّ

رأى علي عبد الله خليفة الحياة في المحرَّق بالبحرين، وقرأ الكلمة في الكتّاب، وتتابعت خطواته في حقول الثقافة يبني أو يسهم في إنشاء المؤسسات والمجلّات، ويطلق الدواوين والأناشيد تصحبها الألحان، تصدح في المنامة وتردّدها أرجاء الخليج العربي وحواضر الوطن الكبير وبواديه.

العثـور على مفاتيح أساسية في شخصيّة علي عبد الله خليفة يمكّننا من التواصل، فندري مساراته سواء اقتربت من خطواتنا أم تباعدت زوايا بيننا، فنحن نستطيع ربط خيوط الودّ أو إدارة حوار صريح، وهكذا نجلو عن العين ضباب الملامح الغائمة والحروف الناقصة في تجاور أو خطاب.

الإبـداع هو عين ترى الحيـاة وقلب يخفق معها وعلامـات من يدٍ تنثرها كلمات أو لوناً أو حدوداً لبعض من الأرض يتشكّل إشارة، أو يطلقها صوت يغني ويردّدً الأفق إيقاعه، أو يهب الجسد يحلّق فوق الأرض ينبض بالحركة فيها من الطبيعـة وفيها من الروح والعنفوان! وفي كلّ هذا يلتمع العالم بومضتين الأولى هـي العمق ويضمّ سرّ الحياة والأخرى هي الصفـاء تتلاقى في مرآته النفوس والأفئـدة، وهنا تعلو هامة الفنان إنّه يتوسّط الومضـ، فيغدو هو: نحن ناظراً من غور التجربة ونكون نحن: هو!! عندما نمسك بأشعة انبثقت أمام عينيه.

الهوامش

(1)- أدباء الكويت في قرنين، خالد سعود الزيد، مكتبة الربيعان، الكويت.

(2)- أنـين الصواري، علي عبد الله خليفة،ص 25، دار الغد، المنامة، البحيرن ط3، 1994.

(3)- أنين الصواري، ص30.

(4)- أنين الصواري، ص 32.

(5)- أنين الصواري، ص 27.

(6)- أنين الصواري، ص31.

(7)- أنين الصواري، ص 34.

(8)- أنين الصواري، ص31.

(9)- أنين الصواري، ص 39.

(10)- أنين الصواري، ص38.

(11)- أنين الصواري، ص 39-38.

(12)- أنين الصواري، ص 45.

(13)- أنين الصواري، ص 47.

(14)- أنين الصواري، ص 49-48.

(15)- أنين الصواري، ص 55.

(16)- أنين الصواري، ص 52.

(17)- أنين الصواري، ص 57.

(18)- أنين الصواري، ص 52.

(19)- أنين الصواري، ص 61-60.

(20)- أنين الصواري، ص 64-63.

(21)- أنين الصواري، ص64.

(22)- أنين الصواري، ص 65-64.

(23)- أنين الصواري، ص 9.

(24)- حورية العاشق، علي عبد الله خليفة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- عمّان2000.

(25)- تاريخ الأدب العربي 2، عمر فرّوخ، ص 343، 379.

(26)- أنين الصواري، ص43.

(27)- حوريّة العاشق، ص 14.

(28)- حوريّة العاشق، ص 58-57.

(29)- حوريّة العاشق، ص53-52.

(30)- حوريّة العاشق، ص 71.

(31)- حوريّة العاشق، ص 23.

(32)- حوريّة العاشق، ص 21.

(33)- حوريّة العاشق، ص 60-59.

(34)- ريّة العاشق، ص114.

(35)- حوريّة العاشق، ص112.

(36)- حوريّة العاشق، ص 117-111.

(37)- حوريّة العاشق، ص 132-125.

(38)- حوريّة العاشق، ص13.

(39)- حوريّة العاشق، ص27.

أشعار من

سلطنة عُمان

ينـداح الحـبُّ في الأرجـــاء!
مع الشاعر صالح العامري

هـل يطلق الشاعر العماني صالـح العامري[1] خطاباً حداثيـاً، وهل قصيدته (عندمـا يكـبر الحـبُّ)[2] تفاجئ قارئـه؟ هل في كلماتـه جنوح إلى عـالم الغرائب والأساطير؟ إنَّ عنوان هذه السطور الشعرية تتصدره كلمة (الحبُّ)، وهي إنما تبعث أحاسيس الألفة والقرب. إذاً فلندخل هذا الفضاء الشعري نستطلع ونرى جديده.

ليس غريباً أن نرى ملامح البهجة والحيوية لدى المحبين، وقد رأوا الأطياف البعيـدة تدنو وابتسامة تحيي حدائـق ترتقبها العيون، إنَّ إضـاءات تسابق شمس النهار يشعر بها متيَّم سهِرَ وطال ليلُه قبل موعد للندى واللقاء. ولكن المتلقي يلفته الانديـاح الذي تدفق في هذه القصيدة للشاعر العامري، وقد أراد أن يتجاوز مواقع للعامـري، «قيـس» البعيد القريب في الزمان والحضـور في نفوس العشَّاق؛ لا تغيب عنهم صور «ليلى» التي نحاول استحضارها بابتسامتها المشوبة بمرارة خفية.

شهرزاد هذا الزمان

يحكـي لنـا صوت يطلقه الشاعر عـن تلك التي ملكـت القلب، وانداحت الأحاسيـس، فكانت (الحـبُّ) الكبير الذي يحوِّل هذا المحـبَّ عاشقاً، ونراه لا يهـدأ في كل الأرجـاء يحمل مشعلاً عجيباً، وكلما مـال إلى طرف انداحت علامات سيميائية، وعاينتها الوجوه واهتزَّت شجون كامنة، فمن هي؟

«عشقتُكِ يا شهرزادُ الجميله / وأدمنتُ عشقَك حتَّى تحوَّلت / أنشودةً مستحيله».

سنتابـع خطوات هذا العاشق الذي يفـكُّك حروف المستحيل في قصيدة تمتد خمسـةً وخمسين سطراً في تفعيلاتها تـردِّد (فعولن) وكلمات تحملها، وعندهـا نرى هذه المرأة وكيف عمَّت الآفاقَ آثـارٌ لخصالها، وسماتٌ تتلامح

معهـا، وهو يبـدو يصحب راية التحـدِّي المستمر لأن الآخريـن- وعبَّر عنهم بكلمة ذات إيحاء تراثي «الورى»- لا يستطيعون تصوُّر وجود هذه المرأة، ففي سطوره في ختام حديثه نقرأ:

«عشقتـك يـا شهـرزاد الجميله/ وأدمنـت عشقك/ حتَّـى تحوَّلت/- في حساب الورَى-/ أنشودة مستحيله».

يجـول سؤال لـدى المتلقي، مَنْ هي شهرزاد هنا أهـي صبية ألف ليلة وليلة التي لا يعرف الزمن تغيير ملامحها، وقد استوحى منها كلَّ ما انتابه من سعادة، وتفـاؤل بالأيام، وأخذ ينشر انتصاراتها، وقـد غالبت شهريار بذكائها ورصيد ثقافـة وخبرات عميقة؟ أم هي واحـدة من بنات هذا الزمان زماننا وقد تمثَّلت مـا كان عند جدتها- الصبية القديمة، وهـل سيضع أمامنا هذا الرجل بصوته الواصـل علامات تبدَّت متجدِّدة عبر تسلسـل الأجيال؟ أم هي امرأة صبية لها مـا يميِّزها ولا تتَّبـع مسارات شهرزاد الحكايات؟ وهكـذا يتولَّد سؤالنا التالي: إذا كان الأمـر كذلك فلم لا يكون الاسم: سلمى أو سُعدى أو فريدة، لم التشبث باسم لا يمكن الهروب من دلالات ترتبط به وتستعيدها الذاكرة الثقافية؟

إنَّ الصفـة الأولى لشهرزاد هنا هـي الجمال بمفهومه العام كما جاء في العبارة الأولى وتكررت مرَّتين بعد ذلك:

«عشقتـك يا شهرزاد الجميلـة»، ثم نجد صاحب الصـوت يجعلنا أمام تفاصيل جمالية مادية في عينيها:

«...وتلك القوارب في بؤبؤك/ وطعم الأنوثة في ناظريك/ يهدهد قلبي».

وفي موقـع آخر يلتقي الوصف المادي بقـدرات خارقة في وجه الخصوم «أنـت قلاعـي المهولـه»، ويعـود إلى العينين فـإذا بهما تملـكان طاقات تفكُّ طلاسم السحرة الأشرار «أعوذ بعينيك من ساحر بابلي/ يريد هوانا قتيلا»! وهي أيضاً كما يناديها: «يا قمَّة المعجزات»، وثمة تميُّز ما فوق الجسد في فكر أو مـا يكون منـه إلَّا أن ارتباطه المادي مدهش لنا في قوله: «عشقت التفلسف

في وجنتيك...»، لأنه لو كان يقصد إلى شهرزاد ألف ليلة وليلة وما وراء حكاياتها لاختار تعبيراً آخر يرتبط بالكلمات، ولا شكّ أن المتلقي يبحث عن المزيد من الملامح ليعرف صاحبة التأثير الباهر، فتتوالى في سطور سمات ندركها مع دورة في أركان عربية وجماليات وقيم مقرونة بها:

«عشقتك/ يا نخلة من نخيل العراق الطويله/ ويا دانة من خليج العرب/ ويا قصَّة من شفاه الزهور».

ولعلنا الآن نلمح شهرزاد هذه تميس بخيلاء القامة السامقة، ويلمع على البعد حسنها كتلك اللؤلؤة النفيسة النادرة الدانة حلم أهل الغوص والبحر في الخليج العربي عبر تاريخهم المديد، ولعل ذوقاً رفيعاً يبرز باختياراتها للألوان.

شعاع شهرزاد والأساليب

إنَّ المتلقي يزداد تشوُّقاً ليتابع ما الذي فعله هذا الحبُ الكبير، وكيف ينتشر شعاع من شهرزاد عبر حماسة المحبِّ، وهو يفتح الأبواب وكلَّ المسالك أمام دفق يجعل الدنيا وعيون أهلها تتشوَّف وتنظر عن بعد إلى أن يتاح لها اقتراب، فقد حكى للناس وأجيالهم، وغدت شهرزاد مثالاً جمالياً يقبسون منه، ويتلمسون إليه الدروب، وطريف تعبير المحب فقد بدا متماهياً معها، فهي التمثال يغرِّد فكأنما توحد صوتها وصوت المعجب العاشق في أرجاء المدينة، أو المدن هي تمثال، لكنه يشدو ويغني:

«عشقتك حتّى تحوَّلتِ تمثال عشق/ يغرِّد بين الأزقَّة وسط المدينه/ ويقذف في كلِّ قلبٍ رسوله/ تحجُّ القلوب إلى ناظريه/ وتغفو الصبايا على ركبتيه/ وتأتي الغواني تبوس يديه».

يعود هذا الصوت المتيَّم يبين دوره، وقد تعاظم بعد أن أدركته أشجانٌ حرَّكت الأوتار والألحان، لقد جعلته هذه الجميلة سقّاءً حامل إكسير السعادة؛ يطوف ويسقي النفوس العطشى؛ بل إنَّه يتتبع من هم في بعد عن أحاسيس القلب الجميلة؛ فيشدُّهم من غياهب الكسل وذهابهم في دُوار الحياة الرتيب، وهو في ذلك يستمد من الفن روافد تغنيه:

«عشقتكِ حتّى تحوَّلتُ سقَّاءَ حبٍّ/ يرتِّل أغنية تستحمُّ بماء الورد/ وترفل في ثوب ناي وعود/ تسير بها الذكريات الكحيله/ يوزِّع كاساته في سرور/ ويثري الثغور بها والأيادي/ ويسقي غيوم الشعور الكسوله».

استطاعت شهرزاد أو استطاع حبُّها أن يكون بؤرة تضيء مساحات واسعة، هي تلك الوجوه في كلِّ البيوت والحدائق وفي مسارات العيش، وغدا هذا المحبُّ يغترف من نبع عذب لا يبخل به؛ بل يسمو بالعطاء والمودة، ولعلنا عندما نتأمل الموقف نعود إلى أنفسنا ونحاول أن نجعل الحبَّ حبَّنا كبيراً.

كيف وظَّف الشاعر الفن في توصيل رسالته التي حملها صوت محبٍّ شهرزاد؟ إننا بعد حالة الدهشة مع الخروج إلى الملأ الواسع، وعدم الغرق في أنانية أو إيثار الانفراد بالوجد والتجلِّيات تحيط به، إننا نعايش التموجات الفنية، ونبدأ بموسيقا اللغة والتفعيلة التي اختارها الشاعر لتنتظم في دفقات شعورية ومع كل منها اهتزاز للقلب ورفَّات للعيون.

لم يفضِّل الشاعر تفعيلة عالية الصوت طويلة، رغم ما تفجَّر من حماسة ومغادرة الدائرة الضيقة للذات العاشقة؛ والروح الوثَّابة لنشر أزاهير الحبِّ في كل جهات الريح الخافقة، وإنما استحضر تفعيلة (فعولن) في خطابه، وكانت تتوزَّع في الغالب ما بين أربع إلى خمس تفعيلات في السطر الواحد، ولم يستخدم جوازاتها إلَّا مرات قليلة، وحرص على قافية وحرف رويّ في عدد من الدفقات الشعورية، على امتداد الخطاب لتشدَّ جوانبه مع تطاول السطور من غير تقسيمها إلى مقاطع تتمايز بعناوين أو أرقام:

«عشقتكِ يا شهرزاد الجميله.../ وعينيكِ يا قمَّة المعجزات الجليله.../ تسير بها الذكريات الكحيله.../ ويسقي غيوم الشعور الكسوله.../ وهبَّ ودبَّ عظاماً ضئيله.../ يهدهد قلبي ويشفي غليله.../ يا نخلة من نخيل العراق الطويله.../ ترنَّح فيها الخمور الأصيله.../ ونزرع العشقَ أحلى خميله...».

وكانـت سطور تتوالى بحرف روي مختلف عـن ذاك الرئيسي، فيكون لون من التوازي يقارب الهارمونية، ويظهر الأثر النغمي عند القراءة المتصلة للنصِّ الطويل (خمسة وخمسون سطراً)، ويحقِّق درجة أعلى من الانتباه والمتابعة لدى المتلقي:

«تحجُّ القلوب إلى ناظريه/ وتنام الصبايا على ركبتيه/ وتأتي الغواني تبوس يديه».

ويلفتنـا الاهتمام والتعلُّـق بالموسيقا والغناء والإنشـاد، فلمْحٌ من جمال شهرزاد أنَّها متماهية مع الإنشاد والألحان وهي تفيض عنها منتشرة، ويقوم العاشق في نشوة التوهّج بالترنُّم والترتيل، ولو تتبعنا الحقل الدلالي الموسيقي في النصِّ لوجدنا ألواناً متعددة من مفاتيحه وعدد منها تكرَّر أكثر من مرَّة:

«أنشودة، ويغرِّد، ويرتِّل، وأغنية، وناي، وعود، وماج الطرب، وبيانو».

ولم تكـن ألفاظـاً مفـردة عابرة، بـل تشكل كيانـاً مؤثراً فشهـرزاد «تحوَّلت أنشـودة مستحيلـة» لا يمكـن أن نجد ما يناظرهـا أو يشابه مـا تمنحه من سحر الأنغام الموحي، وعندما ننظر إلى تحوُّلها إلى رمز «تمثال عشق» نجد أنها لا تكفُّ عن إرسال تغريدها ليعمَّ في الجموع ولا تقتصر على مسارح أو منصات محدودة:

«يغرِّد بين الأزقّة وسط المدينه/ ويقذف في كلِّ قلب رسوله».

وعندمـا يأتي دور المحـبِّ يستمدُّ من حركتها بين النـاس نراه وهو يدور بكاساتـه يرفع الصوت والألحان في بهاء وتألق، فالإحساس بخلجات النفس مقرون بالشعور بالموسيقا التي تضيف إيحاءات في فضاءات منفتحة لا حدود لها، وهكذا يمكن أن تلتقي دلالات الكلمة ودلالات سيميائية للموسيقا:

«... سقّـاء حـبٍّ/ يرتِّل أغنية تستحمُّ بماء الورد/ وترفل في ثوب ناي وعود/ تسير بها الذكريات الكحيله».

يبـدو واضحاً اقـتران الصورة بالحديث عن الموسيقـا، وكان من معالم الرسالـة وأسلوبها في خطاب الشاعر تداوله للصـورة، وهي موظَّفة في عدد مـن المشاهد المركَّبـة، وهذا ما أعطـى فاعلية في التوصيـل، ورغم عدد من

الصور الطريفة انتشر في السطور يظل للمشهد دور بارز، وحيوية من لمحات الدراما تغنيه؛ وكان المحبُّ يريد توكيد موقع الحبِّ في مسار الحضارة وسمو الإنسان، فيشير إلى التحدي في عالم يذهب بعيداً في العنف، وامتد ليجعل الموقف رمزياً، فكان الانتقال إلى دنيا السحر والغموض المحيِّر حيث يتطلب قوَّة وعنفواناً، فيلتقي الخصمان ويتقهقر الشرُّ وخرافاته:

«**وأعلنت حبَّك في عالم بربري/ وأعلنت أنك أنت قلاعي المهوله/ أعوذ بعينيك من ساحر بابليٍّ/ يريد هوانا قتيلا/ تبخَّر عنه الدم الشاعريُّ/ وهبَّ ودبَّ عظاماً ضئيله/ وجدت بعينيك شيئاً/ به أستطيع اكتشاف خرافاته المذنبه/ وأضحك في عينه المتعبه/ وأسخر من كتب مجدبه/ وأسقطه عن رؤاه الهزيله**».

من خلال هذه الحماسة يتحوَّل الحبُّ بفضل تميُّز شهرزاد؛ والأيدي المتشابكة؛ إلى فاعلية في الحياة تمحو ضعفاً أو اضطراباً، وتبرز ضرورة اكتمال الطريق، الرجل والمرأة تبصر خطواتهما، ولا يغيب المسار القوي والجميل.

قدَّم الشاعر صالح العامري في قصيدة (عندما يكبر العشق) خطاباً له طرافته، فهو يثير الاهتمام والحوار، ويفرش لوناً من ألوان الحبِّ في عالم انشغلت فيه العيون عن النظر في العيون وقراءة السيمياء فيها، وملأت الصور كلَّ المساحات، وفيها يزاحم الصناعي ذكاء الإنسان، ويكاد يسلب آفاق الروح والشعور.

الهوامش

(1)- عندما يكبر الحب، صالح العامري، مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 1996،ص 526.

(2)- صالح عليّ العامري، ولد في ولاية شناص في عُمان 1964، درس في عُمان ومصر، يعمل في الإعلام، له ثلاث مجموعات شعرية منها ديوان (مراودات).

أشعار من

دولة الكويت

دراما أحمد مشاري العدواني
ورسائل على الطريق

تبـدو البنيـة الدرامية في سبعة من النصوص في أعمـال الشاعر أحمد مشـاري العـدواني (1990–1922)، وقد اشتمل ديـوان (أجنحة العاصفة) على خمسة منها: (سـأم 1949، ومن أغاني الرحيل 1971، ووقفة على طلل 1973، والناسك وشكـوى الشيطان 1976، وخطاب إلى سيدنا نوح 1979)؛ وجاء نصَّان في ديـوان (أوشال): (قرار1981)، و(حديث السندباد)؛ وهي قصيـدة لم تنشـر في حيـاة الشاعر وكانت بـين أوراقه التي عنـي بتحقيقها الشاعـران الباحثان الدكتـور خليفة الوقيان والدكتور سـالم عباس خدادة، وسيكـون تناولنا في هـذه الدراسة نصِّياً؛ وأما ما يتصـل بالمؤثرات في ثقافة الشاعر وإسهامه المسرحي والسردي فسيكون في دراسة أخرى.

تتميَّـز هـذه النصوص بسمات أولهـا أنها تدفَّقـت في تسلسل زمني منذ أواخـر أربعينـات القرن العشرين وحتَّـى ثمانيناته قبيل وفـاة الشاعر1990، وبدت رابطاً لرحلة الفكر والرؤى لديه والعمل، وثانيهما أنها شكَّلت حقلاً دلالياً بمفاتيح مشتركة أو متقاربة، وأنها بمجملها تُعَدُّ نصَاً كليّاً نرى معالمه؛ ثمَّ نتابع تجليات متعـددة تتوزعها النصوص تحمل فروقاً وتلوينـاً يوضِّح زوايا الرؤية، وهنـا يتواصل المتلقي مع النصِّ المفرد وتأتيه الظلال مـن مفاتيح النصوص الأخرى في هذا الحقل الدرامي؛ وهذا ما يبتغيه تناولنا التحليلي لحقل الدراما لـدى العـدواني بإشارتنا إلى ما تتيحه قراءة لا تقف عنـد نصٍّ واحد، فالنقد دليـل إلى عـالم المبدع، وثالث السمـات هو اكتمال جوانـب البنية الدرامية في كل النصوص فثمـة طرفان واضحان تتصاعد مظاهـر التوتُّر وينشب بينهما الصراع والمواجهة على قضية أو قضايا في مسار المجتمع والوطن.

إنَّ صاحب الصوت الشعري الذي قدَّمه أحمد مشاري العدواني في هذه النصوص هو مثقَّف عربي مفعم بالطاقة والمعرفة ومتطلع إلى المستقبل في عالم جديد، وتَظْهر لنا أحوالُه شاباً متحمِّساً؛ وفي أطوار العمر والتجربة المتنامية، وقد حدَّد لنا صاحب الصوت الخطوات؛ على الأرض وبين الأهل والآخرين؛ والخطَّ الذي سار عليه عمره وعبَّر عنه، وكان مفتاح (معركة) منوِّراً لجولات الصراع، وكذلك نفي النقيض وهو (السكون الميِّت):

«**قالت لي السنونْ /اثنان يعشقان عالمَ السكونْ/ الموتُ والقانونْ/ قلتُ: ومن أكون؟ / قالت: مناكفٌ ملعونْ/ قضى حياته في معركهْ/ يثير في كل مكان حركهْ/ يرفض في ملعبها الجنون**»[1].

مفاتيح الصراع في البنية الدرامية

تُظْهِر لنا مفاتيحُ الصراع في هذه النصوصِ الأحداثَ/ الأفعالَ المؤثرة في المواقف، ونرى مصدرها الذي يطلقها والطرف الآخر الذي يتلقَّاها، وتتراكم أحوال سلبية تقارب الهزيمة أو هي كذلك، ونجد نوعين من المفاتيح الأول يحدِّد الفعل والآخر يمثِّل الآثار التي يخلِّفها الفعل دالةً عليه، ويتعالى تأثير حكاية الواقعة الدرامية في التجربة فهي تحمل إلى المتلقي العربي حيوية التفاعل، فالقضايا قريبة منه، ويعرف بعضاً من أحوالها، وذلك بالتنقُّل بين المتصارعين وتَرَقُّب نهاية الجولة؛ وفي أثناء ذلك تتوهَّج الحماسة توافقاً مع طرف أو يشتدُّ الغضب لما يحلُّ به، وسيبحث هذا المتلقي في أوقات عن حلٍّ أو إمكانات تحقِّق لصاحب ذاك الصوت الغلبة في مسعاه ومواجهته.

إنَّنا نضع الصراع في نصوص العدواني في دائرة الضوء، ونقرأ عبر المفاتيح الدلالية كيفية تطور الحركة، واتجاهها مع الطرفين في ساحة الاشتباك:

يحاور المتكلِّمُ في قصيدة (سأم) تلك التي تعاتبه أو تلومه، ويريد أن يسوِّغ ما هو فيه، وكان (جريحاً) من (الويل، والوهن) إثر معاناة مع الزمن ومع الأهل والوطن، ويقول لها خذي مكاني و(اقهري الزمن) إن استطعتِ، فكان بهذا يُقرُّ

بضربـات الأيام العاتيـة، وقد تجلَّت في (غواشٍ على بصـري، وسجون، وحياة أرهقـت)، وتركته لا يرى إلاَّ (منزلاً ضنكاً، ومركبـاً خشناً) ومعهما (تهاوت كلُّ أحلامـي)، والسؤال أيـن مفاتيح الفعل المقابل في هذا الصـراع وما الذي ردَّ به هذا المتكلِّم؟ تبرز الإجابة في محاولاته تحقيق أهدافه/ أحلامه، وهو يقول (كنت أصونها بدمي، ولا أرضى بها بدلاً)، ولكنَّ الطرف الطاغي لم يترك منفذاً.

يحكـي المتكلِّـم في قصيدة (من أغاني الرحيـل) التوترَ يشتد في خلاف علـى المسـار، ذلـك أنَّ (الخلاف بيننـا مشكلة معقـدَّة) فهو يواجـه الفعل (المكرَّر يقتل شهوة الحياة)، وتبدو حالة الصدام (رفضتم مشورتي... أبيتم علـيَّ... غاضبين) ويعصـف في وجهه ردُّهُم الباتُّ يريـد إقصاءه (ابْعِدْ)، ويقـع تحـت وطـأة ثقيلـة، فقد (حُكِّمـتْ شرائعُ الظـلام) وأنَّى اتجـه فثمة (صدٌّ؛ وسـدٌّ)، هكذا يتصاعد السجال الدرامي، فهـذا المتكلِّم يواجه هؤلاء ويؤكِّـد عبر الدال نفسه الذي رأيناه يجسِّد موقفهـم (أبيتم) فيقول: (أَبَيْتُ أن أسجـن أحلامـي)، ويخطـو ليحقِّق هناك بعيداً مـا لم يستطع إنجازه في هذه المواجهة، فتتوالى الدوالُّ (أحطِّـم الأسوار، ومغامرات، ونشوة الخطر، وانطلاق في الفضاء، وثورة هادرة) ويجتمع (الظفر) مع (ولادة جديدة).

يقـف المتكلِّـم في (وقفة على طلل) وقد أصيب (بخيبـة المسعى) ويسرد لنا الوقائع، وكيف كانـت أفعاله تُجابَه بالرد العنيف، وكان التوتر يخيِّم على المحيـط، فهو لم يُـترك وحيداً بلا عـون في طريق بناء الجديـد، وإنَّما قوبل بالمنع والتهديد، فيقول(زرعتُ النور)، (فثارتْ الظُّلمة) وتبعها في محاصرته (كلُّ مَـنْ خاف التعـرِّي)، وعندما سارع إلى(إحـراق أوكار السوس) غضب النواطـير، وطاردوه: (ابْعِدْ بلا ريث)، واستعـدَوْا عليه (الشرطة)، ولما أراد أن يكـون عوناً للضعفاء (ثار الأهلُ والجيران) وأبعدوهم خارج المكان، فغدا (مطعونـاً، أداري جرحي الدامي، مغلوباً)، ويحاول أن يكون (الطللُ) الآخرُ الذي يمثل الماضي النيِّر (ملجأً) بعد هذا السجال الدرامي.

إننا نقف أمام نصٍّ (الناسك وشكوى الشيطان) فيبدو غريباً عمَّا مررنا به، فهو يتناول صراعاً رمزيّاً، ولا نرى فيه ذلك المتكلِّم الساعي في سبيل أيام تقطف ثماراً من زمنها الجديد، بل يحتدُّ صراع بين الشيطان وناسك عابدٍ، فهذا الشيطان أراد أن يحقِّق انتصاراً يضيفه إلى سجلِّه على الأرض، فيرسل سهامَـه أفعالاً ماكرة: (مغريات الإثم والدعارة، امرأة نارية تفحُّ منها الفتنُ القهَّارة)، ويحارب بوعود الثروة (شجرٌ أغصانه اللؤلؤ والمرجان)، وفي ذروة التوتُّـر يكاد الناسك أن يضطـرب ويرتبك، لكنه يسارع إلى سلاح فيه الغلبة والفوز (يقرأ القرآن يتلوه باللسان والوجدان)، وهكذا (انبعثت منارة بنورها القدسي) فأغرقت المكان بالضياء، وهرب الشيطان وعليه (ثوب ذلِّه وعاره) ولاحقتـه (اللعنة)، وبلغـت هزيمته حدّاً تخلَّى أتباعه عـن مغويهم، وتمردوا لـمَّا رأوه بلا حول مقيَّدَ الخطوات في مدى يعلو فيه الإيمان.

في قصيـدة (خطاب إلى سيدنا نوح) خطَّان: واحـد يتمثَّل قصةَ سيدنا نـوح وسفينته الناجية، فيستحضر المتكلِّم في الخطاب خطر الطوفان المتهدِّد سفينـة جديدة تحاول بلـوغ الأمان، فقد توالت هجمات تنـذر بغرق السفينة ومأسـاة تحلُّ بأبناء اليوم، فقـد (جنحت وتخبَّطت السفينـة، وثمة أضاليل الغيـوم وقد عصفت الريـاح، وتمزَّق الشـراع، واضطرب الربـان، وضاعت المسالـك الأمينة، والغرقُ فاغرٌ فاه)، ويظهر الخطُّ الآخر الموازي وهو صراع عالم الواقع وفيه (أُلقيتْ مقاليدُ الأمور إلى عساكر الظلام، فشرَّعتْ الحلال والحرام، وطمرت هذا العالم في أحافير الزمان، وتناوب الموتى يعترضون كلَّ مَنْ همَّ أن يفكر)، وندرك أبعاد المأساة فالكفَّتان ليستا متعادلتين في الصراع فالطوفان غالب، وبات الغرق قاب قوسين أو أدنى، ومما يزيد الخطر الداهم تلـك الأوهام لدى أبناء اليوم تجـاه الطوفان كما كان شأن ابن نوح وظنُّه بما يعصم من الهلاك.

إنَّنـا نعود مع آخر كلمات قصيدة (قـرار) لنتأمل المواقف التي حلَّ فيها

(الطاغـوت) وترك آثاره المدمِّرة، فلم يعد هـذا المتكلِّم يجد مساحة للحياة الكريمـة بأبعادهـا الإنسانية، (فخناجـر العار تطعن أفـكاره، والدمار يحلُّ في الديـار ويتسيَّد الخفَّاش والعنكبوت، وقد مُحيـت ملامح الناس، وسُرقت الحريـة وسُجنـت في القصـور الملكية، وأصـاب الزيف الأقـلامَ فتاهت عن مهامهـا، وتضيع ثروات أمة العـرب)، إنَّ انتشار تلك الضربات في مساحات وجنبـات لهذا الواقع يدلُّ علـى انكفاء الطرف المتلقي لهـا، ومع ذلك يظهر أمامنا هذا الصوت الذي لا يزال يصرُّ على المقاومة.

يعطينا نصُّ (حديث السندباد) تفصيلاً أكثر وضوحاً في حركة التصدي الدراميـة، ذلك أنَّ هجمات تجتاح المجتمع تتعدَّد في وجهات ومواقع، فالظلم يـترك حشـوداً (في أكواخ تعاني سطـوة الفقر وحيرة الضيـاع)، وبجوارهم الأغنيـاء على (أرائك الترف)، وضيق الرؤية يفكِّك طاقات الحياة (فالفكر والثقافـة؛ وكلمات الأنبياء؛ ودماء الشهداء... مالها في شرعنا آثار) إنَّ هذا يرينـا الساحة وقـد (تحجَّرت، ويصطخب الإعصار، ويلـوح لهب الثورة بين نظـرات الفقراء) ونجد السندبـاد يبحث ليكون مع من قـرَّروا (العصيان، والتمـرُّد) لتتحقّق العدالة مع لقمة الخبز الكريمـة، وتأتي المواجهة في جولة أخرى وقد حمل السندباد (لواء النصر والسيادة... ليصبح الإخاء والمساواة نشيـد العالمـين) وذلك مـع (كلمـات الأنبياء ليشـرق الحقُّ المبـين... وليس للإنسان إلا ما سعى).

تشـعُّ في جوانـب هذا الصـراع في النصوص مفاتيح رمزيـة تفصل بين الطرفين، وهي تبرز المفارقة المميزة التي تُشعر بالاختلاف والصدام، فكانت دوالُّ الظـلام المادية إشـارات إلى المسالك المغلقة والمعطَّلـة وإلى الشرِّ يقيِّد ويحاصـر، فتجدب الأرض وتضعف الأبـدان والنفوس ويحل موات بالسكون، وكانت الدلالات أمواجاً تسعى لغمر الساحة فتجعل المتلقي ينهال عليه التأثير المنبعث منها:

(الدَّجَن) ينشر عتمته القاتمة في سأم؛ و(حفرة منتنة الهواء مظلمة؛ وفي دجاها، والكهف، ووادي السكون) في الرحيل؛ و(حقل الظلام، وثارت الظلمة، والغربان والعناكب) في طلل، و(الضباب، وعساكر الظلام) في نوح، و(الخُفَّاش والعنكبوت، وسيادة الظلام) في قرار، و(غماليل الحلك، في بحر العماء،) في السندباد.

وكانت في الطرف المقاوم دوالُّ الضياء تمتد فضاءاتها فتبسط الأمان وطمأنينة تشحذ الهمم والأمل بأيَّام قادمة مقرونة بالحبِّ وخصب المطر، وهي دليل لخطوات واضحة في مسار جديد وأمداء مفتوحة:

(خلَّف ضوؤها الدجنا، وشهب الثناء، دنفاً بحب النور مفتتنا) في سأم، (الحياة تحت الشمس؛ وانطلاقي...كالهواء كالضياء) في الرحيل، و(زرعت النور، وشبَّت النار، ولهب النار) في طلل، و(السماء تمطر بالضياء، فانبعثت من حوله منارة أغرقت بنورها القدسي داره) في الناسك، و(مظلة الضياء) في نوح، و(تكحَّلت بنوره الأيام، الشمس له لعبة) في قرار، و(مشاعل الهوى شمسها وضاحة الجبين، ويشرق الحقُّ، حقيقة..أنوارها) في السندباد.

رسائل العدواني في تجليات درامية

كانت قضية تطور المجتمع العربي ودخوله الزمن المعاصر في العالم هاجس أحمد مشاري العدواني، وكان يطلق نصوصه الشعرية بأصواتها في هذا الحقل لتكون رسائل تجدِّد النداء، ولذلك جاءت في بنية درامية تشدُّ بما تتضمنه من حركة وتجاذب وتوتُّر بين طرفي الصراع، وبهذا تتكشَّف جوانب الحوار، وهي وقائع حياة ومصير، وجعل كلَّ نصٍّ رسالة تتلون بزوايا وتفاصيل وتكتمل الرؤية بالتقابل بينها وبإضاءاتها الكاشفة:

1- إنَّ تاريخ قصيدة (سأم/ 1949)[2] يحدد موقعها في مرحلة مبكرة، وقد أطلق أحمد العدواني هذه الرسالة حاملةً صوتَ شابٍّ عربيٍّ، وهو يتطلع في مرحلة نهوض إلى الإسهام في البناء، فقد أخذ العالم بعد الحرب العالمية الثانية في رسم صور الحضارة المتقدمة، المانحة القوة والسيطرة بالمعرفة

وخـبرات الفكر، وشهدت بلاد عربية خطـوات الاستقلال والانعتاق من قيود المستعمريـن. وقد بدت في هـذا النصِّ ثقافة لدى العـدواني لا تزال تستعيد الأسلـوب الموسيقي في نظام البحور الشعريـة بشطريها وقافيتها، وكذلك في بـثِّ الشاعر ما لديه عبر خطاب تلك التـي صاحبته كما كان يسلك الشعراء القدمـاء، وفي استعمالـه مفتاحـاً مـن المعجـم التراثـي في أشعـار القدماء (الظعن) الدال على السفر والمغادرة.

تبـدو لنا المعركة بعد انتهـاء جولاتها، فقد حاول هـذا الشاب أن يجعل قدراته ومواهبه تسهم في مشروعات عالم جديد مختلف:

وكنت أصونها بدمي وألقى دونها الغبنا

ولا أرضـى بها بدلاً ولا أبغـي بها ثمناً

لكـن جاء الرد سلبياً صادماً حلمَ التغيـير وتحقيق الذات الفاعلة، فوقع في حالة من الإحباط الرومانسي الذي يرى أنه بلغ نهاية العالم بعد أن تهاوت أحلامه، وسوف يرحل عن مكان تقطَّعت به الطرق، وقد تكون في رحلته نهاية عمره، فيوصي صاحبته أن تروي هذا الصراع.

نلحـظ أن الشاب كان يكافـح في تجربة فردية ولم يتحدَّث عن مجموعة أو جيل، وفي المقابـل كان الخصمُ العنيدُ كثيراً لأنه (الزمن) المتضمن ناسه وقوانينه وفكره وعلاقاته، وقد أرسل الشاب إشارة خاطفة عندما قال:

سئمت العيش والدنيا وعفت الأهل والوطنا

وجـاءت فكرة الرحيل (الظعـن) ردّاً ومحاولة البرهان على صواب رؤاه التـي ستفلح وتجد مجالات لها، ولم يكن هـذا هروباً من معركة خاسرة، إنه يَعُدُّها جولة، وقد تصوَّر ساحة أكثر قابلية للنجاح، والدليل على هذه الرغبة أنـه طلـب من صاحبته أن تروي مـا سيكون من مصيره هنـاك إذا ضاع، أو اختفـت آثاره، وطبيعي أن تنتشر أخبار نجاحه مع إنجازات يرسم خططها، وعندها سيحلُّ في موقع المنتصر في المواجهة بعد إحكام التدبير:

وقولي إن فُقِدتُ مضى ولم أعرف له سننا

وقد كانت لـه قصصٌ وكان يخالها محنا

2- تشتمل الرسالة في نص (من أغاني الرحيل)[3] على مرافعة رجل غدا مغترباً بين قومه وعلى أرضه، وهو ينوي مفارقتهم، فقد طال السجال، ولم يستطع أن يجد الأيدي تمتد متعاونة لبلوغ أطوار جديدة، فقد عاد إليهم محمَّلاً بزاد من سعيه العلمي والفكري، ولكن...:

«يا سادتي/ رفضتم مشورتي/ أبيتم عليَّ أن أقول كلِمة/ أشرح فيها دعوتي/ حين أتيتكم/ تعصف بي حماستي/ أدعوكم إلى منازل الخلود/ نرفع فوقها البنود/ بادرتموني غاضبين قائلين/ ابعدْ فما أنت لنا بصاحب».

كان الصراع شديداً وأصر هؤلاء على ملازمة تقاليد قديمة يأمنون فيها من التجربة والمحاولة، ويكتفون بمكاسب لهم لا يغامرون في سبيل المجموع والمستقبل، ويخبر صاحبُ التجديد أنَّ آخرين سبقوه في المحاولة لكن جابهوهم بالرفض، وألزموهم خيار المغادرة.

تبدو أمامنا ذروة الانفعال في ختام صراع طويل، وجاء تكرار عبارة (رحلت عنكم) ستاً وعشرين مرَّة دالاً على عمق الخلاف، ومدى الألم الذي خلَّفه في ذات حاولت تنوير الأفق والنفوس. تتابعت في هذه المرافعة/ البيان الثوري مكونات المشروع الذي سعى الرجل إلى تحقيقه، وكان الطقس الدرامي في مشهد محاكمة أخيرة في هذه الحركة والالتفات مع لازمة خطابية حادة تمثل توتراً متصاعداً:

«رحلتُ عنكم... منذ سنينَ/ وسنينْ.../ أجل يا سادتي... أجلْ!!/ رحلتُ عنكم... ولم أزل... أرحل».

«رحلتُ عنكم لكي أحطِّم الأسوار... / وأنشر الأسرار في ضوء النهار.../ وأشهد الحياة والكون.../ بلا جدار».

إنَّ عبارة (رحلت عنكم) مع الوقفات الست والعشرين عبَّرتْ عن

الخـلاف والجمود الذي أرادوه، فكان وجوده السلبـي بينهم معادلاً للرحيل، وقد قرر اليوم أن يحقق الدلالة بفراق يفصل بين الطرفين:

«**رحلتُ عنكم... لكي تكون كل لحظة من عمري.../ ولادةً جديدة**».

3- تتميَّـز الرسالـة في نص (قـرار)[4] بأنها تصوِّر هـذا الثائر حامل أفكار التجديد، وذلك في مواجهة صاخبة الانفعال، ولكنَّ التعبير بدا غريباً، كأنمـا ينحو منحى سلبياً يهـرب أو يبتعد عن الساحة التـي لم يستطع تغيير أحـوال فيها، ويظهـر أنه خاض سجالاً طويلاً، فهل حقّـاً قرر الانسحاب من حلبة الصراع؟:

«**قـررتُ أن أمـوت!/ أنا... أنا.../ قررتُ من تلقاء نفسي أن أموت/ كيلا أرى خناجر العارِ/ تطعن أفكاري/ ويحكم الدمار داري/ والملك للخفَّاش والعنكبوت**».

وتتكـرر العبارة ست مـرات، وفي كل مرة يفتح السجـل ويعرض إحباط مسـاره وتقويض مـا يريده بنـاءً لعلاقات إنسانيـة وقيم للعدالـة والحرية؛ وشـرف الكلمة لا تسقط في مهوى التجـارة والنهم المادي، وعندما نصل إلى مـا يقارب النهاية نفاجأ أنـه سيواصل سعيه ويخوض مواجهات حتى يزول الظلم والطغيان:

«**نعم..نعم../ أنا قررتُ أن أموت../ لكن على جنازة الطاغوت**».

4- تكشـف الرسالـة في نصِّ (وقفة علـى طلل)[5] عـن جانب مهم في الصـراع الدرامي الذي يخوض جولاته صاحـب الصوت، ونلحظ أنه كان في خضم السجال، وقد جاء يطلب المدد ليستأنف سعيه، ويأتي دور الدلالة لتكون الأداة تتغلغل في تفاصيل المواقف بين الطرفين، فقد كان (الطلل) الذي يقف عنـده المتكلِّم ويطلب العون مختلفاً، بل هو النقيض للأطلال الأخرى المعطِّلة لمسيرة النهوض واكتمال بنية تصمد أمام تحديات الزمن الآتي:

«**أتيـتُ إليـك بعـد مسـيرة طالت ومـا زالـت/ وراء خيال/ أجـرر خيبة المسعى...**».

«ألا أيُّها المهجور يا طللُ/ أنا مثلك بل أنتَ/ كما شاهدتَ لي مثلُ/ أنا طللٌ من الأشواق في الآفاق ينتقلُ/ أتيتك أبتغي عندك لي مأوى.../ لكي أجمع أنفاسي/ وأستأنف ترحالي في الدنيا».

إننا نشعر بآثار مواجهات مع أولئك الذين وقفوا في وجه حامل راية التغيير والتطور، ومن أدوات التعطيل وحججه أنهم يؤثرون التمسك بالتراث وما كانت عليه الأيام الخوالي، وهي لا تتناسب مع خطوات غريبة في هذا الزمن، وهنا تأتي عودة التنويري إلى قيم مهمة في التراث -عبر رمز الطلل- كاشفة عن الوجه الإيجابي في التراث في الفكر والعمل والمتناسب مع التطورات الجديدة، وهذا يسقط هذه الحجة في السجال، وقد أشار هذا التنويري إلى نماذج سلبية مختلفة:

«فبالأمس تمهَّلت لدى كوم من الأطلال/ وقد عششت الغربان فيها والعناكيب/ فنادتني...».

وهكذا نجد أن الخطاب يرسل توتر المواجهات في المواقف بين صاحب الخطوات المعاصرة ومن اعترضوا المسار، ولكن اختيار زاوية تفصيلية قرَّب الحالة أمام المتلقي، وميَّز الرسالة من بين الرسائل الأخرى في هذه القضية التي اشتمل عليها النص الكلي.

5- تكشف الرسالة في نصِّ (خطاب إلى سيدنا نوح)[6] ثلاثة من الجوانب تحيط بالصراع الدرامي، فقد جاء الخطاب من بدايته إلى آخر سطوره مع ضمير الجماعة، وهو يوضِّح الغاية عندما كنا نتابع صاحب الصوت التنويري في النصوص الأخرى، فلم تكن المشكلة فردية تدور حوله، ثمَّ نجد هذا الاقتران المباشر بالجانب الإيماني بالعودة إلى المرجعية القرآنية. وقصة سيدنا نوح التي حملت حلَّ الإنقاذ مقروناً بالهداية، وهذا يلتقي مع إشارات النور والضياء الرمزية في مواقف في نصوص المواجهة، والنقطة الثالثة هي أننا نرقب الصراع في ذروة حاسمة، أو هي حافَّة الهاوية،

وقد أحسسنا بتمسُّك بموقع مقاومة الطوفان المدمِّر، وغابت عبارات الرحيل التـي غالباً ما نصادفها بعد أن يستنفـد صاحب الخطاب محاولاته لاجتياز العقبات والمعوِّقات في طريقه.

كانـت المزاوجـة بين الرمزي والواقعـي وإعطاء مـدى للتخييل من أهمِّ أدوات رسم الحالة وفتح مدى التفاعل، فقد عرض صاحب الصوت الصورة الرمزيـة لسفينة تحمل مَنْ فيهـا إلى برِّ الخلاص والأمان، وتُفاجَأ بالأخطار تحدق بها، وتوشك أن تهوي في قاع البحر الهائج:

«**سفينـة النجـاة/ تعيش في مأسـأة/ اشتمـل الضبـاب فجـأة عليهـا/ فجنحـت عن نهجهـا المرسوم/ وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم/وعصفت بها الرياح/ تمزِّق الشراعَ تنقض الألواح**».

ينـادي الصوت سيدنا نوح مرشـداً ومنقذاً، فقد خَـبِر الطوفان، وكان خير قائد عبر إلى السلامة، وحفظ من الهلاك:

«**يانـوح أدركنا/ من قبل أن يأتمر الطوفـان بالسفينه/ وتفقد الأرض مظلة الضياء/ في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام**».

ورُبِـط بـين مركب نوح المبارك، وخضم الماءِ العاتيـةِ أمواجُه، في جديلة التعبـير بما يكون على الأرض في تجربة أيامنا، فإنقاذ نوح للمؤمنين وهم في السفينة تماهى معه ما كان من سجال ومن حجب للرؤى الخيِّرة، ويستحضر صاحـب الصوت جانباً من قصـة الطوفان يدخل في جـدل المعاندين، فكما غابـت الحقيقة عن ابن نـوح؛ فكان من المغرقين، ففي هـذا الزمان سيَدْهَمُ الغرقُ من لا يَعون ولا يتبصَّرون:

«**يـا نـوح أدركنا/ من قبل أن نغادر الحياة غرقـى/ مثل ابنك المسكين/ أفزعه الطوفان، فاستولى على أعصابه الخَبَل/ فكان من المغرقين**».

6- تبـدو الرسالـة في نصِّ (الناسك وشكـوى الشيطـان)[7] في دائرة مستقلـة، تعرض صراعاً بين محاولات الإغـواء الشيطانية وانتصار الناسك

العابد والمفعم بالإيمان، ولكنْ كان ثمة مفاتيح دالة تجعلنا نضمُّه إلى نصوص حقل الصراع حول خطوات المستقبل والبحث عن سبل السلامة.

إنَّ صورة هذا الناسك ترتبط ببساطة الطبيعة، ولا تغرق في المظاهر المادية وشواغل التلهُّف على المغانم والأرباح، إنَّه يكتفي بالقليل وتسمو الروح بصفاء، وهو أقرب إلى أولئك الفقراء الذين كان صاحب التنوير يدافع عنهم، ويحاول إنصافهم، وهم يسعَوْن في الأرض يكفيهم القليل، ويبحثون عن الفرح، ويمكننا بعد معايشة تلك النصوص أن نرى التماهي يجمع الثلاثة هنا:

«**... مغارة لناسك عاش مع الطبيعهْ/ أعزل ماله غير تلاوة القرآن عِدَّة.../ فلا يرى حوله إلا السماءْ/ تمطر بالضياء/ وكل نقطة تنبت ورده/ تغمره بفرح تثير وجده**».

لقد أرهقت التجارب وجولات الصراع صاحب التنوير، فأراد رسم حلم في هذا النص لعل حالته تتماهى معه، فينال الغلبة في مواجهاته الساعية إلى الإصلاح والعدالة وإلى السمو الإنساني، وكانت هزيمة الشرِّ تبعد آثاره التي تفسد النفوس، وتجعلها تغيب بصائرها، وهكذا رأينا حسرات الشيطان وقد استطاع الناسك أن يتلو القرآن باللسان والوجدان فيرى الحقيقة ويحيط به نور قدسي، وكان التعبير الواصف يظهر الإمعان في تجريد الشيطان وعزله عن الفعل، ورغم براعة شروره القديمة منذ أيام آدم وحواء، فهو الآن لا يستطيع الإيقاع بالبشر، بل فَقَدَ أتباعه القدامى، فانصرفوا عنه بعد أن غدا حسيراً:

«**أما ترى حتَّى الغواةُ الفجره/ جنودي الذين أعددتهم/... قد مردوا على شرائعي/ وأنكروا صنائعي/... بل سخروا بي قائلين/ معذره/ يا أنت أين كيدك العظيم؟!/ خَسئت يا شيطاننا الرجيم/ ما أنت إلا مسخره/ فضحها قرآننا الكريم/ وأخذ الإنسانَ منك عَنوةً وحرَّره**».

7- جاء نصُّ (حديث السندباد)[8] يختتم في رسالة أخيرة، فيكون نغمة الجواب في النصِّ الكلي الذي أطلق نغمة القرار في نصِّ (سأم)، ويضع صاحبُ الصوت التنويري الأوراقَ جميعها على الملأ، فقد تمثَّل الشخصيةَ التاريخية والأسطورية (السندباد)، وكانت مجموعةٌ من المفاتيح تحدِّد الشخصية المعاصرة للسندباد في هذا النصِّ: «الفكر والثقافة، وأكواخ، والثورة، وعصابة، والمومياء».

وكان تردَّدَ في النصوص الأخرى دالُّ (الرحيل) إثر عدد من جولات الصراع:

«**دعيني أقطع الأسباب من دنياي مظطعنا**» [سأم].

«**رحلتُ عنكم... ضقت بكم مرارا/ ضقت بكم جوارا/ ضقت بكم ديارا**» [من أغاني الرحيل].

«**وأستأنف ترحالي في الدنيا وراء القدر القاسي**» [وقفة على طلل].

ولكنّ حلَّ مكان الرحيل دوال العودة الأخيرة في (حديث ىالسندباد):

«**عدتُ أنا المسافر القديم السندباد/ من بعد ما طوَّفتُ في البحار والبراري/ عدت إلى أقطاري/ وجدتها كما خلَّفتها في سالف الأزمان/ هناك أكواخ تعاني سطوة الأزمان/ وحولها الصروحْ/ شامخة البنيان**».

عاد السندباد البحري في ألف ليلة وليلة[9]، واستقرَّ بعد الرحلة السابعة التي أمضى فيها سبعة وعشرين عاماً، وكانت البنية الاجتماعية قد أخذت تمامها بتكوينه الأسرة، وقد التحم بالبيئة وقضاياها، فلم ينعزل في غناه وترفه؛ ومع ثرواته التي لم تكن جواهر ولؤلؤاً فحسب؛ بل كان زاد المعرفة والعلوم والحكمة هو الأكثر أهمية فيها، وكما روتْ لنا شهرزاد كان السندباد البحري يجمع قومه في مجلسه، ويسرد حكاياته، فيتأملون ويعرفون، وتتبدل أحوالٌ في دنياهم، وقد أضاف صاحب الصوت في نصوص الصراع؛ وهو المؤمن بالتطور والتجدُّد؛ ما يجعل السندباد الحفيد يتقدَّم خطوات، ويسهم

في تقديم رسالة غنية باحتمالات متعددة، فكانت كلمات السماء المضيئة للعدالة والمساواة، ولكرامة الإنسان، وكانت الأيدي الفاعلة في الثورة والتمرُّد على الظلم، ولكن الأكثر عمقاً ومنبع التغيير الجوهري هو إدراك الحقيقة في عمق النفس بتنوير إيماني، وبعد ذلك ينبلج فجر جديد للإنسان على الأرض:

«**وتستعيد كلمات الأنبياءْ/ شمسَها وضَّاحة الجبينْ/ في أفق كلِّ قلب بالصفاء والمسرَّه/ فلا ملوك تظلم الناس ولا سلاطين/ لا حكم إلَّا حكم ربِّ العالمين**».

الهوامش

(1)- أحمد مشاري العدواني، ديوان أوشال، جمع وقراءة واختيار الدكتور خليفة الوقيان والدكتور سالم عباس خدادة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 2006، ص 246.

(2)- أحمد مشاري العدواني، ديوان أجنحة العاصفة، جمع واختيار خالد سعود الزيد والدكتور سليمان الشطِّي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت 1980، ص 204.

(3)- أحمد مشاري العدواني، أجنحة العاصفة، ص 109.

(4)- أحمد مشاري العدواني، أوشال، ص 81.

(5)- أحمد مشاري العدواني، أجنحة العاصفة، ص 79.

(6)- المرجع السابق نفسه، ص 17.

(7)- المرجع السابق نفسه، ص 52.

(8)- أحمد مشاري العدواني، أوشال، ص 209.

(9)- ألف ليلة وليلة، ط. بولاق، ج2، ص 37-2.

دلالات البحر
عند الشاعرة سعاد الصباح

قدمتْ الشاعرةُ سعاد الصباح شخصية شعرية في دواوينها هي امرأة عربية معاصرة من الكويت من أرض الخليج العربي، ونحن نتابع صوتاً خاصّاً لهذه المرأة التي شكَّلها إبداع الشاعرة في كلِّ النصوص؛ ونلحظ أنه لم يخترق الخطابَ أيُّ صوت ذكوري؛ وهي نتاج التخييل الشعري الذي يمايز بين الشاعرة والشخصية الشعرية التي ابتدعتها، وهنا نجد الفروق بين سرد سيرة ذاتية وخلق هذا الصوت الأنثوي؛ فرغم التفاصيل والوقائع التي تتماهى بين الشخصيتين تبدو تلك الخطوط المكمِّلة التي تجعل من الممكن أن ترى المرأةُ العربيةُ نفسها في هذا الصوت، وكذلك يتأمل الرجل كيف يواجه الدنيا بجوار هذا الصوت في مواقع معاصرة ومستقبلية. إنَّ إيقاعات دلالية مختلفة تصحب هذا الصوت، فنحن نتابع أطوار حياة لهذه المرأة، وتتعدد ألوان الانفعالات، حتى ليمكن المتلقي أن يجد وجوهاً استطاع هذا الصوت تمثُّلَ ملامح منها.

سنتتبع حضور البحر في سبعة من دواوين الشاعرة سعاد الصباح، وذلك منطلقين من بنية (دائرة البحر الدلالية)، والتجليات التي تشكَّلت في تجربة شعرية معاصرة بخطوط مميَّزة:

في البدء كانت الأنثى 1988، حوار الورد والبنادق 1989، قصائد حبٍّ 1992، امرأة بلا سواحل 1994، خذني إلى حدود الشمس 1997، والورود تعرف الغضب 2005، وكان لديوان (القصيدة أنثى والأنثى قصيدة) 1999 خصوصية فهو يتضمَّن نصوصاً مختارة فيها عدد ممَّا لم يرد في الدواوين الستة، وكذلك انفردت المختارات بعناوين خاصة؛ وهذا يجعلها رسالة تُبَثُّ من جديد فتكون إضافة وليست تكراراً[1].

حقول البحر والبنية العميقة في أعمال الشاعرة سعاد الصباح

إنَّ تحديد مفاتيح دائرة البحر الدلالية يتيح لنا الوصول إلى البنية العميقة في خطاب المرأة في هذه الدواوين التي نقف عندها، وإنَّ ماهيَّة الوعي تتكشَّف عبر دلالات جذور الخطاب اللغوية، وهي التي تضيء المواقف والحالات الشعورية في سياقات النصوص التي تمثِّل البنية الظاهرة. ونلحظ أنَّنا أوَّلاً أمام مجموعة علامات لغوية في حقل يتخَيَّره الوعي الباطن من الرصيد اللغوي العام لدى المرسِل في هذا الخطاب؛ وذلك استجابة للتجوال في عدد من المواقف، ثم سنقابل الدلالة مترابطة في سياقات متفاعلة ومتكاملة، وفي هذا نحن لا نتناول دلالة اللفظ المفرد بل نبيِّن القيمة ضمن إطار وظيفي محدَّد. إنَّ هذا الاستقراء سيقدِّم لنا مادة علمية نبني عليها قراءتنا، وفي الوقت نفسه يضع أمام الدارسين والمتلقين عامة ما يتيح قراءات أخرى من زوايا مختلفة.

كان البحر واحداً من مرتكزات الخطاب في هذه الدواوين من خلال حضوره في كلٍّ منها في تسلسلها الزمني، فلم يكن ذكره عابراً أو مُسْهماً في تكوين نتاج مرحلة واحدة، وكذلك برز البحر في التجارب الشعورية المختلفة التي تتعدد كألوان قوس قزح، وقد بلغ مجموع قصائد الدواوين السبعة –وهي متفاوتة في طولها– مئة وثلاثاً وتسعين وحضرت مفاتيحُ البحر في سبعين من نصوصها، وبلغ عدد هذه المفاتيح مئة وخمسين مفتاحاً.

تَمَثَّلَ حضورُ دائرة البحر في اثنتي عشرة بؤرة هي قصائد حملت في عناوينها وسطورها مفاتيح البحر، وكانت قيم البحر وعلاقاته مرتكزاً فيها: (امرأة بلا سواحل؛ أنا البحر... والشمس... واللؤلؤة؛ نخلة تشرب من بحر العرب؛ للأنثى طباع البحر؛ أنثى تسافر في بحر الجنون؛ الشراع؛ الميناء الحر؛ آخر المرافئ؛ الدانة الأغلى؛ السمكة تعود إلى بحرها؛ الرجل البحَّار؛ تحوُّلات سمكة)، ثمَّ نجد ثلاثين مقطعاً في قصائد أخرى يتناول كلٌّ منها

زوايـا من دائـرة البحر ومفاتيحها ضمن القصائد؛ منهـا ستة عشر مقطعاً طويلاً وأربعـة عشر مقطعاً قصيراً، وكان ثمَّة ثمـانٍ وعشرون من القصائد متضمنة ومضات عبر مفتاح دلالي واحد على الغالب[2].

أدرجنا مفاتيح دائرة البحر في ثلاثة حقول كبرى، وهي تضم عدداً من الحقـول الفرعية، وبهذا الجمـع بينها نكشف الجانب الحيـوي من الرصيد اللغـوي المتفاعل بشبكة مـن الخطوط المتوازية والمتقاطعـة في حركة الوعي، وهـو الذي سيتحقَّق في الحالات التعبيرية لـدى هذه المرأة العربية، والجانب الأول الـذي يلفت انتباهنا: هو الرؤية تجول في كل ما يتصل بالبحر؛ في أفقه في مـدى الطبيعة، وبما نراه في ظاهره وفيما تشتمل عليه أعماقه من كائنات وثروات وكنوز؛ فيها الأليف والمتوحش، وكانت العين تتنقَّل بين الأمواج وزرقة لا تُحَدُّ؛ وشواطئ ومرافئ؛ وأسفار بين الإبحار والغرق، ونفوس تترجَّح بينها، والجانب الثاني في هذا الرصيد الدلالي: هو هذا التماهي المتبادل بين البحر والإنسـان في أحوال العيش والوجـود، والجانب الثالث هو: العلاقة التاريخية بين البِحَار وأهل الخليج العربي.

1- مدى البحر:

نجـد في هـذا الحقل الـدلالي (مدى البحـر) تنوُّع الصيـغ الصرفية، فـنرى المفرد المعرفة والنكرة وكذلك الجمع، وهكذا يسهل دخولها في جوانب التعبـير، وقد امتدت الدوال إلى المحيـط الكبير والجزر والخلجان وانضمَّت البحيرة إلى الإيقاع الدلالي.

- جـاء (البحر) المعرفة مطلقاً مرَّات، وانتظم في مركَّبات إضافية، وفي حالـة وصفيـة، وتبدو تفاصيل أحـوال البحر، وهنا لسنا أمـام وصف مجرَّد للطبيعـة، وإنَّما هي سمات مهيَّـأة لتوظَّف في وقائع الحياة الإنسانية، وأطوار للرجل والمرأة:

(**البحـر** 4، **ملـح البحر، لون البحر، رغوة البحـر، مساحة البحر، لغة**

البحر، لغة البحر الزرقاء، طباع البحر، دوار البحر، عصبية البحر، البحر العاصف، وردة البحر، فاكهة البحر، حشائش البحر.

(البحار، الأبحر، المحيط الكبير، بحيرة، البحيرات، الخلجان).

(جزيرة2، الجزر2).

– جاءت صيغة (بحر) النكرة مطلقة؛ ثم تتابعت في مركبات إضافية ووصفية يكون الإنسان فيها هو المركز يخوض تجاربه؛ ويُستدعى البحر معبِّراً كاشفاً دواخلَ المرأة أو الرجل ممثلَيْن بضمير التكلُّم أو الخطاب وذلك من خلال سمة من سماته:

(بحر3، بحر أنوثتي، بحر رجولتك، بحر حبك، بحر ولهي، بحر المروءة، بحر الجنون، بحر يفيض، بحر من اليأس، بحر من المداد الأسود).

(بحران).

(بحارك).

– اشتمل الحقل الدلالي الثالث على عدد من الصيغ اجتمعت الطبيعة فيها والبشر في بنية الحضارة والعلاقات الإنسانية في البيئة العربية، وبيئات عالمية في الشرق والغرب، وتتمتَّع الدوال بهالات تضيء تجارب في مسارات للإنسان وأسفاره:

(بحر العرب3، شطُّ العرب، بحر بيروت، البحر الأحمر، الخليج العربي، كازا بلانكا، الإسكندرية، سنغافورة، شواطئ كومو، فينيسيا، سان ريمو، البحر الكاريبي).

2- تكوينات بحرية:

– يشتمل القسم الأوَّل من حقل (تكوينات بحرية) على ما يكون من سطحه في أطوار للطبيعة تجعله يأخذ تشكيلات يعبِّر عنها الدالُّ: (موجة) في صيغة الإفراد والجمع وحالة الإضافة، وفي مصاحبات دلالية للموج تقارب

أو تكـون ناتجة عن الاضطراب والتبدُّل في هذا السطح، ونلحظ التماهي بين الإنسان والبحر:

(**موجـة2، أمواجي، أمواجك2، المـوج، الأمواج2، تموُّجات نفسي، رغوة البحر2، لغة البحر الزرقاء، لون البحر، طباع البحر، عصبية البحر، دوار البحر، قاعي**).

(**البروق، الرعود، الإعصار**).

- في القسـم الثـاني من هذا الحقل الدلالي تـبرز كائنات بحرية توزَّعت علـى نوعين هما: الأسمـاك وقد حضرت بصيغة المفـرد والجمع، وفي تركيب إضـافي ووصفـي، فنجد اصطيـاد السمـك؛ والأسماك المتوحِّشـة التي تشير إلى خصوصيـة الثقافـة العربيـة في الكويت وسائر شواطـئ الخليج العربي، فالغواصـون الذين يبحثـون عن المحار وخبيئته الثمينـة اللؤلؤة كانوا يعرفون عدداً من كائنات الأعماق القاتلة بسمٍّ زعاف، ومنها الدجاجة وهي سمكة تنشر زعانفهـا كالريش، وبهذا تتأكَّد هوية ثقافيـة مع تعدد مفاتيح الكائن المدهش (اللؤلـؤة) بمرادفات ذات خصوصية ترددت مـع الأغاني والأناشيد البحرية (اليامـال)، وربطت بين المصائر والنجاح في رحلة البحث في الأعماق كما في الدالِّ: (دانة)، ونلحظ في هذا الحقل الدلالي تنوعاً ثقافياً عبر مفتاح (فاكهة البحر) الذي تستخدمه اللغة الفرنسية، إضافة إلى مفتاح (الحوريات) الذي يعـرف جذوراً مرسومة على جدران الحضارات العربية القديمة من بابل إلى أوغاريت وحتى قرطاج قبل أن يُدَوَّن في أوديسة هوميروس:

(**سمكـة، أسمـاك البحر، أسمـاك القرش، أسماك متوحشـة، السمكة، الأسماك3، الأسماك المتوحشة، اصطياد السمك، هامور**).

(**لؤلؤة3، لؤلؤة بحرية، لؤلؤتان، اللؤلؤة، اللؤلؤ، اللؤلؤ الأسود**).

(**الأصـداف، محـار، درّاً، درر، دانـة، دانـة خليجيـة، المرجـان، الشعـب المرجانية**).

(فاكهة البحر، ملح البحر،حشائش البحر).

(الحوريات).

3- مسارات في البحر:

تعطي مفاتيح الشاطئ والمرفأ في الصيغ المتعددة في حقل (مسارات في البحر) فرصاً لمعادلة في التجربة الإنسانية، وهي تقوم على جولة لا يضيع فيها البصر عندما تمتد الأمواج، أو تتعالى العواصف، فثمة في الطبيعة مدن البحر وهي نقاط تضيء، وتتاح فرص متعددة للعودة والنجاة، وهنا يكون انطلاق سفر أو وصول صعب، وفي هذا الإطار الدلالي ترد مفاتيح المركب والسفينة، وعلامات فارقة فيها كالمرساة والشراع، وبهذا يبدو الرصيد الدلالي حيوياً يدور مع عجلة التجربة والموقف، ويتلامح مشهد الغوَّاص الخليجي في سعيه وراء صناعة الحياة بين الأعماق الموحشة ومحصول فيه شريان العيش:

(شاطئ، شواطئ3، شواطئي5، شواطئ ذاكرتي، شواطئ العمر، شاطئ المستحيل، شاطئ الأوزاعي، الشاطئ، الشواطئ).

(الرمل2.الرمال).

(مرفأ2، مرافئ، مرافئ عينيَّ، مرافئك، المرفأ، المرافئ2).

(ميناء صمتك، الموانئ).

(المنائر).

(سواحل2).

(مركب، مراكبك، المركب، المراكب2).

(سفينة، سفينتي، سفينتك، سفن، سفني، سفنك).

(الصواري، شراعي، الشراع، الأشرعة البيضاء، يخت، مرساتك، ترسو، سيُرسي).

(أبحَرَ، المبحرات).

(البحَّار، البحَّار الفينيقي، القراصنة).

(الغوص، الغوَّاصون).

(الغرق، أغرق، لم أغرق، سأغرق، تغرق، الغارق، الغارق/ الصمت).

البحر والموقف الدرامي في شعر سعاد الصباح

تمثَّلت المرأةُ في نصوص للشاعرة سعاد الصباح تجربةَ الآباء والأجداد؛ فكان الانتماء للوطن والصلابة في شؤون اليوم والغد، فقد ظلت الكويت طوال أربعمئة سنة حتى نهاية أربعينات القرن العشرين قبل فيض النفط تشدُّ الخيوط وتنسج ألوان العيش، وذلك عبر ثلاث علامات: (الرجال والبحر والسفر)؛ وكان الغوص في الأعماق شهوراً والرحلة تمتد قوس سنة؛ وعرف هؤلاء الغوَّاصون والتجار وربابنة المراكب كلمةَ السرِّ، إنها تحدِّي الصعاب والخطر؛ وخوض صراع شرس للعودة بالمحصول من لؤلؤ الأصداف وصنوف التجارة وأسباب الحياة، وكانت العيون على الشاطئ ترقب (القِفال) فيعود رجال، ويغيب في تلك الأعماق آخرون.

– قدرٌ رسم الشجاعة لتصنع الأيام وتعبر الأجيال. وتتبدَّى أمامنا صفحتان تتداخلان في تناغم فاعل: صفحة الماضي بتجاربه بمرارتها ونجاحها؛ والحاضر تَغْنَى علاقاتٌ فيه بما كان من تجارب، كانت تجارب الماضي درامية قام الصراع بين هؤلاء الرجال وأمواج البحر ورياحه وأعماق حافلة بالموت المتربِّص، ونسمع صوت المرأة يبرز الجذور التي ستمتد وتغدو مؤثراً إيجابياً مع توتُّر حادٍّ:

«إنني بنت الكويت/ غُرفتي الشمس/ ومن أسمائي الصباح/ وجدودي اخترعوا الأمواج والبحر/ وموسيقا الرياح/ صادقوا الموت/ فلا الخيل استراحت من أمانيهم ولا السيف استراح»[3].

«أبحر أجدادي جميعاً/ ثم عادوا يحملون المستحيل»[4].

«عندما كنت طفلة/ كنت أستمع مأخوذة/ إلى حكايا صيد اللؤلؤ في

بلادي/ وكيف كان الغواصون الشجعان/ يعطون حياتهم للفوز بدانة جميلة»[5].

– إنَّ رجل اليوم الذي نوَّر مسار القلب والدرب لهذه المرأة كان يحمل ملامح من هؤلاء الذين صارعوا المستحيل في البحار، وهي ستجد نسغاً يمتد فتقوى في مواجهات الدنيا، ويظهر عالم البحر والصراع الدائب، وهو متغلغل في تصوراتها وإحساسها، ونلمح الرؤية المركَّبة التي حملت من الأسماك المتوحِّشة قيمة إيجابية على الأرض:

«أيُّ رجل أنت يا سيدي!/ أية بصمات تركتها على أفكاري؟/ أيَّة أسماك متوحشة/ أطلقتها في شراييني؟»[6].

«أريد أن أصعد إلى ظهر سفينتك/ التي لا تعترف بالموانئ/ ولا تعترف بالجزر/ ولا ترسو في أي مكان/ أريد أن أخبئك في صدري/ عندما تشتدُّ الريح/ وتعصف العاصفة/ فإمَّا أن أنجو معك/ وإمَّا أن أغرق معك»[7].

«ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟/ أيُّها الرجل الذي شقَّقَ شفتيه ملحُ البحر/ وطاردته سفن القراصنة/ وتناثر جسده على كلِّ القارات»[8].

– تكتسب هذه المرأة الكويتية طاقاتها العالية من تجربة البحر في صراع تحرص فيه على شخصيتها، فلا تذوب في قهر رجل لا يدرك هذا الإرث من العنفوان لديها، لقد كانت المرأة تقوم بأعباء الحياة في غيبة الغوَّاص وملَّاح المراكب، فاكتسبت صلابة وكانت لها جولات لا تقلُّ عن مواجهات العواصف وكائنات الأعماق الخطيرة، وهكذا نسمع هذا الصوت:

«يا صديقي/ في الكويتيات شيء من طباع البحر/ فادرسْ/ قبل ان تدخل البحرَ طباعي/ يا صديقي لا يغرنك هدوئي/ فلقد يولد الإعصار من تحت قناعي/ إنني مثل البحيرات صفاء/ وأنا النار..بعصفي../ واندلاعي»[9].

نقترب أكثر فنجد حلبة الصراع النفسي والاجتماعي، وتبدو هذه المرأة

مدركـة كيف تحقِّق انتصارها، مستمدة خبرات الأسلاف الذين عرفوا كيف يرسمون مسارات الحياة في البر وفي خضم الأمواج والأهوال:

«**يتصارع داخلي بحران/ بحر أنوثتي المتوسط/ وبحر رجولتك.../ المزروع بالألغام والقراصنة.../ والأسماك المتوحِّشة.../ تتصارع أمواجك... وشواطئي الرملية/ وغاباتي/ وأمطارك الاستوائية**»[10].

إنَّ هذه المرأة لا تسرد حكايات محفوظة تسارع العودة إلى طيات الماضي، وليست نشوة فخر في تنافس بين بيئات ثقافية، بل تستمد من تلك العوالم إضاءات في يومها ووقائع متجددة فيه، والرموز مفعمة بدلالاتها الإنسانية وبنبض المكان تعيش، وظلٌّ يفيء في المواسم والأيام.

- تقترب الكلمات من موقع الصراع، وتُركَّز الرؤية وتكشف ما تقوم به المرأة، وقد اختارت عالم البحر ليكون المعادل الرمزي، وهي تؤكِّد قدرتها وتصميم خطواتها، وفي الطرف الآخر في الواقعة لا بدَّ لذاك الرجل أن يدرك ما هو مقبل عليه، وبهذه الحيوية للتوتر الدرامي تزداد القيمة التعبيرية في الخطاب:

«**هذا أنا.. من يوم أن خُلقتُ/ ...أنوثتي ساحقة/ عواطفي حارقة.../ شواطئي تضربها البروق والرعود**»[11].

«**سأرمي إلى البحر/ قمصان يَوْمي.../ وأحرق كل المراكب قبل الوصول/ سأعلن -أيُّها الديك-/ أني انتقمتُ لكل نساء العشيرة منك/ وأني طعنتك/ مثنى/ ثلاثاً/ رباعاً...**»[12].

2 – تنتقل المرأة إلى جانب آخر تبحث عن موضع فاعل لها، وهي تملك مقوماته قدرةً ورؤيةً ووعياً، إنها تسعى لتحمل مشعلاً يضيء الدرب، ولكن سلطة الرجال تصرُّ على قطع الطرق في كل مهبٍّ للرياح، وتبرهن المرأة بخطوة لا تعرف التردُّد على انتصار في صراع شائك على أعتاب الحرف والكلمة والرسالة في الأوراق والمحافل، وفي خطاب أصحاب الهيمنة...

الرجـال، إننا نراهم يؤكِّـدون انتصارهم في الصراع الدائـم مع تكرارَ: (لا الناهيــة) بإيقاع رتيب يريد أن يسدَّ المنافذ، ويخشون تحقيق المرأة إنجازها في الكتابــة؛ فإنَّه سوف ينعكس في الآفـاق الأخرى، وهكذا استحضرت المرأة مفاتيح البحر لتكسر الأقفال والقواطع في زمن جديد:

«**يقولـون/ إنَّ الـكلام امتيـاز الرجال.../ فلا تنطقـي/ إنَّ التغزُّل فن الرجـال.../ فـلا تعشقي!!/ وإنَّ الكتابة بحر عميق المياه.../ فلا تغرقي/ وهأنذا قد سبحت كثيراً/ وقاومت كلَّ البحار..ولم أغرق**»[13].

تقــترن الكتابــة في مواقــع كثـيرة برمــوز البحــر، وكما تحمــل المراكبُ أصحابهــا إلى برِّ الأمان، وتنجو بهم من بين ألسنــة الخطر وأنياب القرش، تصوِّر المرأة سحرَ الكتابة يعبر بالنفس إلى حيث تجد الأجواء طليقة تنوِّرها شمس اخترقت هجوم العاصفة:

«**إنَّ الكتابة.../ تبتكر لي جنَّات صناعية.../ الكتابة إليك / هي صمام الأمـان الـذي يمنعني مـن الانفجار/ والمركـب الوحيد الـذي أصعد إليه/ حين تمضغني العاصفة**»[14].

وتجد هذه المرأة في طور آخر؛ أو في تجارب امرأة أخرى تتلبَّس حالتها؛ تصويراً لحالة ذاك الذي تحبُّ، وهو منشغل في هموم الكتابة، وحاملٌ رسالةً يصــارع رياحاً مشتِّتة، إنهــا تستنجد برموز البحر أسفــاراً وأشباح مخاطر لا تلــين، ونراها تــكاد تنقطع بها السبل فلا تجد ما يعــين الرجل وقد توسَّط الطريق في درامية حرجة متوترة، ولا يعرف منفذاً لخلاص:

«**مـاذا أستطيـع أن أفعـل مـن أجلـك؟/ أيُّهـا المسافـر/ من الشتـات إلى الشتات/ أيُّها الغارق في أمواج الحبر الأسود/ والمصلوب على ورق الكتابة**»[15].

يظلُّ البحــر مرجعاً تتبيَّن معه خصائص سحرية للكتابة في كل الحالات الشعورية، حتى تلك التي تجمع المتضادات، فثمة سطور سعادة تتحول خطراً داهماً تتقدَّم المرأة نحوه بجاذبية لا تملك دفعها أو التخلُّص منها:

«هـل يمكـن لامـرأة أن تنتحر برسائـل حبِّها!/ هل يمكنهـا بكل برودة أعصـاب/ أن تقتـلَ نفسها غرقاً/ في بحر مـن المداد الأزرق؟/ هذا ما فعلته هذه الليلة...»[16].

انديـاح الصور والانتماء إلى البحر

كان الأسلوب التصويري هو الرابط بين تجربة هذه المرأة وعالم البحر، فهـو يفتح مـدى في كل ركن من هذه التجربة فتنداح عـبر الصور التشبيهية والاستعاريـة والكنائية وبنيتها التعددية، ونشعر في الزوايا المختلفة بالتماهي بـين الإنسان والبحر وتتبـدَّى معالمها، ولاسيّمـا أنها تتشـكَّل في رؤية ثقافية جديدة من هذا الزمن، فتظهر سمات الانتماء إلى هذا البحر العربي وأهله.

– إنَّ هـذه المرأة تتقدَّم وتبرز ملامحها وأحوالها من خلال دوالِّ البحر، وهي لا تعرف سدوداً تحول دون اكتمال خطواتها، وهي تدرك جرأتها ورسمها علاقـات جديـدة؛ فتجعل خطابهـا واضحاً، فلا يحيط بـه القلق، وهي تملأ المشهد ولكن الرجل لا يغيب عن الصور:

«ياسيـدي/ لا تخشَ أمواجي... ولا عواصفـي.../ ألا تحبُّ امرأة بلا سواحل؟!»[17].

«أنا من الخليج/ لؤلؤة تنام في غلافها»[18].

«إني أحبـك../ بـكل عصبيـة البحـر وحماقاتـه/ بـكل جنونـه وانقلاباته»[19].

«يرتفع بحر ولهي حتى يهدم كلَّ سدودي»[20].

«أنا التي شكَّلتَني من رغوة البحر»[21].

«أنا لست جزيرة السلام»[22].

«مدينـة لـك/ بكل حبـة قمح تنبـت في أجفـاني/ وبكل لؤلـؤة خرافية تطلع من خلجاني»[23].

« كيف أقتلعك من ذاكرتي/ وأنت تتشبَّث بها /كما تتشبَّث الشعب المرجانية/ بصخور البحر الأحمر»[24].

– لقد تحوَّلت السمكة في خطاب المرأة عبر صيغ متعددة إلى رمز تتوزَّع وحداته الدلالية بحسب السياق وعلاقاته، ويلفت المتلقي أنَّ هذه الصور تحمل معالم زمننا المعاصر مع تخييل مدهش:

«وحلمت ليلة أمسِ/ بأنني أصبحتُ سمكة/ تسبح في مياه عينيك الصافيتين»[25].

«ماذا أفعل برائحتك/ التي تسبح كأسماك القرش في مياه ذاكرتي»[26].

«ماذا فعلت بي.../ قبل سنين.../ كنت سمكة صغيرة في الأكواريوم/ وحين وجدتُ نفسي في المحيط الكبير/ لم أعد أعرف أن أعيش في أواني الزجاج...»[27].

هذه إضاءات لحضور البحر في دواوين للشاعرة سعاد الصباح، وستعرف فاعلية مركَّبة عند قراءة النص الواحد قراءة متكاملة؛ في الرؤية والأسلوب، وقد يرى بعض النقاد تنوعاً للمتلقي في مواقع ثقافية ثلاثة؛ الأول هو المتلقي الخليجي بقربه من المعطى التاريخي والاجتماعي للنص وأجوائه، ثم المتلقي العربي في أرجاء الوطن الكبير، ثم المتلقي في أية ثقافة يصل إليه النص مترجماً، وهنا نتصوَّر أنَّ مثل هذه الدراسة الدلالية التحليلية ستقرِّب حالات التلقي بين هؤلاء، وتحقِّق دور النقد جسراً يبلغ بالجمهور أقرب مسافة من الأعمال الإبداعية.

الهوامش

(1)– كل الدواوين السبعة نشرتها دار سعاد الصباح بالكويت، وسنورد أسماء الدواوين موجزة.

(2)– أرجأنا التوثيق الشامل بسبب مساحة المقالة، وسينشر في الدراسة المفصّلة.

(3)– حوار الورود والبنادق، ص 39.

(4)- حوار الورود والبنادق، ص 19.

(5)- في البدء كانت الأنثى، ص 73.

(6)- في البدء كانت الأنثى، ص 119.

(7)- قصائد حب، ص 45.

(8)- قصائد حب، ص 40.

(9)- القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، ص 25.

(10)- امرأة بلا سواحل، ص 84.

(11)- امرأة بلا سواحل، ص 33.

(12)- امرأة بلا سواحل، ص 184.

(13)- القصيدة أنثى والأنثى قصيدة، ص 22.

(14)- قصائد حب، ص 20.

(15)- قصائد حب، ص 42.

(16)- والورود تعرف الغضب، ص 59.

(17)- امرأة بلا سواحل، ص 99.

(18)- والورود تعرف الغضب، ص 213.

(19)- امرأة بلا سواحل، ص 143.

(20)- خذني إلى حدود الشمس، ص 25.

(21)- امرأة بلا سواحل، ص 43.

(22)- امرأة بلا سواحل، ص 12.

(23)- قصائد حب، ص 73.

(24)- خذني إلى حدود الشمس، ص 45.

(25)- في البدء كانت الأنثى، ص 126.

(26)- والورود تعرف الغضب، ص 33.

(27)- والورود تعرف الغضب، ص 185.

التفاعل الأسلوبي وغنائية معاصرة
عند الشاعر سالم عباس خدادة

يشـد عنوان ديوان الشاعر سالم عباس خـدادة (في انتظار الياسمين) 2022[1] قارئه، فهو يستحضر ديوانه الأول (وردة وغيمة ولكن...) 1995[2] بالرابـط الدلالي مـن عالم الطبيعة الذي يمنح نشـوة رومانسية، ويدعو إلى مسـارات يجدِّدهـا دفـقٌ يلوِّنه حلـم وأمل، ولعل مفتـاح رسائـل الشاعر هو أغنيات الحياة المعاصرة.

-1-

ضـمَّ (في انتظـار الياسمين) خمسة وثلاثين نصّـاً توزَّعت بين قصائد ومقطوعات للبحـور الشعرية (الطويل والكامل والوافـر والبسيط والمتقارب والمجتـث...)[3]، ونصوص التفعيلة المنطلقة في سطورها وتشكيلاتها، ونجد في هذا الديوان معايشة نصوص البحور لزمننا المعاصر في بنية أليفة دلالياً؛ وأسلوبيـة تحتفظ بالمتلقي لا يذهب سمعه وتصـوره إلى صدى نتاج الشعراء في عصـور قديمة، وأمَّا نصوص التفعيلة فهي تتقدَّم فتشكِّل جماليات للزمن الجديد وأيام قادمة.

جالـت قصائد البحور مع شاعرها في أرجـاء الوطن العربي، فهو يزور العواصم في لقاءات ثقافية واحتفالات فتتوالى أسماء القاهرة وتونس ودمشق وعُمـان وشنقيط، وحملت قصائد ومقطوعات ودّاً مـع الشعراء علي السبتي وخليفـة الوقيان وخالد سعود الزيد، وواحد من أساتذته... محمود الربيعي، ونحـن في كل ذلك نشعر بذاك التناغم بـين الطبيعة والمواقع ووجوه تتراءى، ولا تغيب قضايا الأمة ووعد حلم بالأجمل، ونجد قصائد تقف تستجلي الشعر

وموقعاً له في المسارات، والربيع وأصداءه، وترقب في انتظار الياسمين. يدرك المتلقي مع هذا اللون من قصائد الديوان ومقطوعاته جماليات موسيقا البحور تامةً ومجزوءة وإيحاءاتها من خلال تنوِّع لاحتمالات التفعيلات والقوافي، وهي تحتاج إلى تأمُّل ما تحمله.

اخترتُ أن أتناول عدداً من نصوص التفعيلة في ديوان (في انتظار الياسمين) تبرز رؤية الشاعر وأساليب اتخذها للوصول إلى المتلقي، وللناقد كما للقارئ عامة حرية النظر إلى النصوص بأن يقرأ كلاً منها وحده، أو يعقد روابط بين هذا النص وآخر أو أكثر في الديوان، وستكون قراءتنا كاشفة وعي الشاعر بالعالم من حوله عبر زوايا يختارها، وجماليات أسلوبية مشتركة بينها. ويغدو حديثنا وتجوالنا بؤرة تنداح في سائر الديوان فيها إشارات واقتراحات مادام الناقد يقف متوسِّطاً بين المبدع والقرَّاء المستطلعين، وثمة حالة مركبة للتفاعل الأسلوبي في هذه النصوص تجعلها قصائد تتغلغل في الحياة المعاصرة على نحو انسيابي، تتوجه إلينا فتغدو بعضاً من أيامنا في زوايا كثيرة، والنصوص المختارة هي: (حلم، وفكرة، وخُطَا، وغَيْرة، ودُوار، وأغنيةُ في غيابِ إيكاروس) تبدو فيها ومضات متتابعة في سيرورة نعيشها وتتقلَّب وجوهها، ومواقف وحوارات، وذكرى راسخة لا تغيب، فنحن نتشبَّث بحلم نريده عوناً في نهارنا، ونحاول استمهال الفكرة أو الخاطرة كي لا تضيع في زحام هموم وانشغال، ونرجِّع البصر محاورين فيما يلمع برَّاقاً ويبهج في مظاهر وأدوات للزمن الجديد، وما يكون من آثار مدمِّرة، ونحاول أن نجمع الحلم وخفقات القلب لكن طبائع حوَّاء تراوغ، وتُتعب الوصول إلى الصفاء، وفي مرَّات نستحضر حالات ضعف طريفة مررنا بها أمام جمال امرأة في موقف عابر، ونعاود حيناً بعد حين ذكرى تجمع الحبَّ والخوف والصمود في ظلال الوطن وأيام له سجلها التاريخ. وفي تعدد القراءات المحتملة للمتلقين نرى؛ مع علامات فارقة دلالياً للنخلة وجزيرة فيلكا؛ شاعراً على ضفاف

الخليـج العربي وفي خضم الزمن المعاصـر، وفي حالة من التماهي مع هموم إنسان هذا الزمن وآفاقه يجد كثيرون موضعاً يمشون فيه مع كلمات الشاعر سالم عباس خدادة ولفتاته، وهذا هو سرُّ التواصل مع الأعمال الإبداعية التي تسبر الأغوار في أية ثقافة في العالم.

أمَّا عن التفاعل الأسلوبي، فهو أن تلتقي في القصيدة خطوط أسلوبية هي الأبرز في اجتماعها لتحمل رسالة الشاعر، وتنقل فاعلية الحالة والموقف، في تصاعد أو في نقاط حاسمة في الحالة الانفعالية، وفي الاشتراك أو المواجهة.

تتمثَّـل القيم التعبيرية للدلالة أولاً: في مجموعة من مفاتيح دلالية لدائرة الطبيعة تردَّدت اثنتين وثلاثين مرَّة في هذه النصوص التي تخيرتُها، وقد تكرر بعض المفاتيح في عدد من جوانب النصوص، فثمة أسماء: (نخلة وخميلة والأنهار وأغصاني وجداول ونسائم؛ وهناك: عبير وعبيرها وعطر وعطرها وبعطرها وسوسنة وشذى، وترتبط بها أفعال وصفات: النضارة واخضوضرت ورشرش والدفَّاق ويجول وتعطِّر)، وفي دائرة أخرى للطبيعة نجد مفاتيح البحر: (البحار والمحار وضفافي وموجتي ورملها ولآلئ والهادرة)، وبهذه المفاتيح وعلاقاتها النصِّية ندرك حركة لاتهدأ بين وقائع الحياة وما تمور به أحداث في المدينة، وبين أمداء تمنح فسحة لخلاص وعودة إلى الصفاء، فالمشاهد الخضراء والشذى ودلائل البحر تستحضر إكسيراً لم تخالطه شوائب مما جاءت به الآلة وأطماع تخلِّف الأسى والكآبة، ومما يبدو في هذه المفاتيح ذاك الارتباط بالبيئة القريبة عبر مفاتيح تعبِّر عن العلاقات الإنسانية بشمولها، وعن حضورها السياقي تتصل بأجواء الكويت والخليج العربي، فتتلون التجربة في القصيدة وتتماهى الوجوه والنخلة الخضراء السامقة بخصب مواعيدها وتاريخ متجذِّر، وعن بُعْدٍ يتراءى البحر والماء يحيط بالجزيرة الوادعة فيلكا، ونحسُّ بمدى تغلغله في روح هذا المحبِّ عندما يخاطب المرأة التي استهوته فكأنما هي عروس البحر ينساب حوار الموج وخطواتها على الرمل، والجانب

الثـاني للقيم التعبيرية الدلالية هو مجموعـة المفاتيح المعاصرة التي تنداح مع دلالاتهـا في السياق، فيدخل المتلقي إلى أطرافها، ثم يوغل في مساحات يعرف أسرارهـا وإيحـاءات تلمـع هنا وهناك، وهـذا التداول هو من أبـرز ما يعطي نصوصَ الشاعر سالم عباس خدادة موقعاً من متلقي اليوم والغد الموصول.

وللموسيقـا وتشكيلاتهـا دور كبير في التعبير في هـذه النصوص، وذلك بفضـل المرونة التي منحهـا الشاعر للأنغام في توزيـع التفعيلات على سطور القصيـدة بمـا ينقل تصاعد الحركـة أو تقطيعها أو اتخـاذ محطة تهدأ قبل الانطـلاق ثانية، وهنا نجد أنه يمكـن التفصيل في فاعلية مزدوجة فالموسيقا الشعريـة هي طاقة سيميائية صوتية في بنية عميقة تعطي تلوينها مضافاً إلى الأثر في الكلمات الظاهرة؛ أي أننا لا نصادف حدوداً ظاهرة نتابع من خلالها هـذا التوتـر أو الانسياب، فنحـن قد نجد التطابق بين دال اسمـي أو فعلي أو كتلة صرفية مركبة والتفعيلة في الوزن الشعري؛ ولكننا في كثير من الأبيات أو الأشطـار أو السطور لا نجد هذا التطابـق، ويبدو مصطلح الإيقاع ظاهراً مع القافيـة التي تثبت مكوِّناتها وهي الحروف لازمـة التكرار وعلى رأسها حرف الـروي وما يكون من المدِّ المطلـق والوقف الساكن المقيَّد، وقـد رُتِّبت السطور التي تفاوت عدد تفعيلاتها لتعطي فرصة قراءة تتطابق مع حركة الانفعالات؛ وهـذا مما يعدُّ من المؤثرات السيميائية عنـد قراءة النص، وعند السماع إذا أُتيح قارئ يجيد التلوين الصوتي والانتقال مع السطور في محاور النصِّ.

وقـد بـدت القيم التصويريـة التي تفتـح الأفق من خـلال اتساع المدى مـع المجاز الذي يغـادر المباشر أو المحـدود إلى مساحات وألـوان وحركة في النصوصـ، وفي تخييـل الصور يكمن سر من أسـرار الغنائية وهو الصياغة المكثّفة، تتفتح أمداء مع تفكيكها وكشف دلالاتها التي تميَّزت بتفاعل يترابط وإشـارات الدلالة السياقيـة الحديثة، وهذا ما سـنراه في وقفات مفصَّلة مع ثلاثة من هذه النصوص.

-2-

تزدحم أحداث يومه، وتشتبك مطالب في العمل والطريق، ويقصر الوقت فلا يستوفي النهار تلك الخيوط المتداخلة، وإنَّ شاغلةَ القلب في مكانها البعيد لا يستطيع وصولاً إليها، ولا أن يكشف عتمة ظنون أرَّقتْها، فيسدل اليومُ ستاره، وفي ليل آمن يبزغ حلم يُسْعِد بما لم يعطه ذاك النهار، ولعلَّ من لمحات الحظ أنه أمسك وهو يفتح عينيه في صباح جديد أطراف الحلم، فظل يعيد المشاهدَ والابتسامةَ الراضية، فيتثبَّت الحلم ولا يتلاشى كما يقول العارفون بشؤون النفس والأهواء، وهكذا نجد الشاعر ينشد القصيدة الأغنية: (حلم).

لقد أطلق الشاعر مفاتيح دلالية معاصرة في أطراف أغنيته التي تشكِّلها دفقتان شعوريتان، فالدوال هي بعض ممَّا يراه ويعيشه، وهو واثق من أن قارئه سينظر في كل كلماته ويمسك بتلك الدلالات التي تجعله يتماهى وحلم الشاعر، فالعين عندما تصل إلى السطور الأخيرة تلتمع الدوال، فتعود ثانية لتتمثل في قراءة ثانية هذا الحلم الذي يجعل الواقع أجمل؛ ففي الدفقة الأولى نجد الفعل «أطير» ضمن جملة «كدتُ أن أطير» وهو من حديث يومياتنا عندما تحتدُّ الانفعالات في الفرح والسعادة الغامرة، و«جوانب السرير» تستحضر أماكننا الأليفة التي تطورت بحداثة الأدوات تملأ البيوت، وتبرز كلمة من المتداول القريب: «مُذهلاً» بإشارتها العصرية فهي لم تعد ترتبط بالذهول والبعد عن الوعي، وإنما تدل على ذروة الإعجاب بشيء متفرِّد، وهكذا نعود لنجول مع الشاعر وآثار حلمه. صحيح أن تلك البهجة ضمَّها حلمٌ وليس واقع اليوم، ولكنها أثارت الأمل بلون الزهر؛ ذاك الذي يفوح عبيره، ويتردَّدُ في الأعماق... ولم لا..؟! قد أرى بعضاً من الحلم يمشي في الغد... سأسعى إلى لقاء.

وعندما ننتقل إلى الدفقة الثانية نحسُّ بمدى المتعة التي ينبض معها القلب، فالشاعر يستعيد الحلم، ونلحظ ذلك بدايةً بتكرار السطر الأول:

«حلمتُ فيها البارحه»، ثم نرى تفصيلاً يشرح ما الذي جعله يطير..

«صار كوني أجملاً... رشرَشَ آفاقي عبيراً مُذهلاً»... هل حقاً مضى الحلم؟ قد لا يسمح النهار بحضور أطياف آسرة، ولكن عنفوان السعادة ينهض بأمل كان بعيداً فغدا عبيره قريباً تتفتح الدروب معه.

إن ظاهـرة التفاعـل الأسلوبي تجلَّـت أولاً في ضفيرة جمعـت تلك الدلالات المعاصـرة، ومجموعةً من الصور الاستعارية التي تثـير شجوننا بجِدَّة فيها لأنها من محيطنا تعالت وتابعتها عيوننا، وقد حملتنا معها إلى طبقات تعلو وتنتشر في مدى تتعدد فيه أفعال النفس مع وقائع هنا وهناك، فذاك الطيران تغيَّرَ معه المدى فلم يعد مكاناً على الأرض، وإنما هو الفضاء بكل ما له من اتساع، وصور الحلم لم تَبْقَ أطيافَ صور، بل هي عبق يحمل البستانَ يحيط بنا ويداخل أنفاسنا، ويتأكَّد الأثـر الجميل المذهل بتعدد لهذا الحـدث، فالحلم لم ينثر العطر..لم يرشَّه مرة واحدة ويمضي، بل ترك عطراً في كل الأركان عندما «رشرش»، فكان مذهلاً.

أظهرت السطور الشعرية من خلال عدد التفعيلات فيها الحالة النفسية التـي كان الشاعـر تحت تأثيرها، وهو يصحب معـه الحلم، فيتحدث عنه في الدفقة الأولى، ويتوقف مرات، وفي كلٍّ منها يؤكِّد زاوية إلى أن يصل إلى شيء مـن الهدوء، فيمتد النفس والكلمات تستكمـل حكاية الأطياف والفرح معها، وقـد ربط أطراف الحديث والحكاية بتوقيع القافية وحرف الروي: «أطيرْ... السريـرْ»، ونشير إلى التفعيلة التي بنـى عليها القصيدة هي (مستفعلن) مع احتمالاتها (متفعلـن ومفتعلن)، واستخدم في بعض القوافي (فعولْ، وفعلْ)، وهذا ما أبعدَ الرتابة ففي كل سطر هامشُ تنوِّع للنغمة:

«**حلمـتُ فيهـا البارحـه/ فكـدتُ أن أطيـرْ/ وحينمـا صحـوتُ لم أجد/ غـيرَ عبـير الحلم في جوانب السريرْ**»، وهذا ما ستحمله الدفقة الثانية التي تضمنـت وقفتين قصيرتـين بتأثير الدهشـة والاستغراب، ثـم يأتي بعدهما امتداد يحيط ويجيب شارحاً الحالة:

«**حلمـتُ فيهـا البارحـه/ فصار كوني أجمـلاً/ فما الـذي يفعله الحلمُ بنا/ لقد مضى/ لكنَّه/ رشرشَ آفاقي عبيراً مُذهلاً**».

-3-

يلتقيان ولكنها لا تتيح لصور من ذلك الحلم الجميل أن تغدو بعضاً من يومه... أيامه، إنَّه لا يزال يستروح نسمات فضاء الفرح، يودُّ أن تكون معه هذه المرأة الآسرة ترى امتداد الألوان في قوس قزح وهو يؤول إلى بهجة نهار لهما، ونحن نتساءل بعد سطور من هذه القصيدة وهي تحمل عنوانها (غَيْرَة) ما الذي يجعلنا نكاد نمشي معهما؟ وكيف أسرعنا لنبلغ السطر الأخير؟ لا يتأخرُ الجواب عندما نلمح التفاعل الأسلوبي الذي جمع الدلالة المعاصرة تحكي ما يدور حولنا وما نقوله في حوارات أيامنا؛ وتتراءى معها الصور الشعرية ورمز سامق ولافت... هو (النخلة). تتوالى المشاهد الاستعارية وما تثيره من دهشة؛ فالعناق كان للفرح المتصاعد حتى ألوان قوس قزح الممتدة لا في فضائها الممطر فحسب، ولكن بانعكاسها على وجوه كثيرة في البيوت والحدائق ومحطات السفر... تتعدد وتنفرج ابتسامات وتبزغ وعود ببهجة آتية، وفي استعارة أخرى يكشف كلَّ ما لديه من شوق يسابق الزمن، فغدت خطواته هادرة تتموج عالية تريد أن تبلغ شاطئها، وهي في حضورها المندفع يراها مَنْ على الشاطئ ومَنْ هو بعيد، وتعاود استعارة أخرى تريد أن نرى معها كم في صدر هذا المحبِّ من توق؛ فالضفاف تكمل رسم المعالم فهي تعطي الأمان للأيدي الممتدة إليها تحتويها ليهدأ الخوف.

رسمت القصيدة لقاء متباعداً! عبر مفاتيح تحمل إيقاعاً درامياً ممَّا يكون بين المحبين، فهذا المحب الحامل حلمَه يضمُّ في صدره «فرحة عذبة» وتندفع من إعماقه «موجة هادرة»، وتمتد «ضفافه» تعطي البشارة، ومع كل هذا تعلو المحبوبة «نخلة آسرة» فيها عبق التراب وخصب المواسم، أما هي ذات الدلِّ فتنصب حاجز «الصدِّ»، تخفي عطشاً يُحرِّق ويُضني، وتحاول «المكر» فتكاد تضيع في «السراب». إنه يقبل عليها فتتباعد، لكن هذه الأقنعة التي تتخذها لا تصمد عندما تثور في داخلها زوبعة «الغيرة» وخشية أن

تختطف أخرى هذا القلبَ المحبَّ، فتتزامن إطلالة الحسناء الغريبة العابرة وعودةً سريعةً تمدُّ الأيدي تتشبَّث قبل هبوب عاصفٍ بمن كانت تراوغه دلالاً.

بنى الشاعر قصيدته بتفاعل القيم التعبيرية الموسيقية والتسلسل الدرامي، تتابعت دفقات ثلاث بنيت سطورها من تفعيلة قصيرة هي (فعولن) التي كانت تتحول إلى فعول، وفي القوافي إلى (فَعَلْ)، تبدأ الدفقة الأولى؛ وهي تمثل التمهيد للأحداث الدرامية؛ في سطرين يعرض فيهما رغبته في إشاعة الفرح بقربها، وهو يخاطبها بالضمير المفرد القريب كلَّ القرب: «أعانق فيكِ الفرح»، وكاد يستوفي خطابه في سطر واحد يتضمن أربع نبضات أو تموجات للتفعيلات، لكنه يتابع في السطر الثاني ما هو أبعدُ بنغمتين مع تأطيرهما بقافية وحرف رويها كما في السطر الأول: «وقوس قزحْ» تأكيداً، وتمييزاً مما سيأتي من شجون مرهقة لقلبه عندما تتباعد وتصدُّ وعينُها عليه!

تأتي الدفقة الثانية في ستة أسطر في كل منها ثلاث أو أربع نبضات تتسارع، فهو يحكي ما جرى من إقباله وصدها، ويكشف ما بين الزوايا، ويظهر الانفعال والعتاب في عبارات متلاحقة، فنقرأ السطر ونرى ارتباطه مدوَّراً بالذي يليه فتلتقي سبع تفعيلات معاً: «لماذا إذا جئتُ نحوكِ--- بالفرحة العذبة الطاهره» وبعد التقاط سريع للنفَس يكمل في السطر التالي المؤطر بالقافية ذاتها «تصدين عن موجتي الهادره»، ويتوالى سطران بعد ذلك يكملان بعض الزوايا بحروف حرة في القافية: «**وتخفين أنك عطشى/ لماذا إذن كبرياء السراب؟!**».

وقد جاءت الدفقة الثالثة قصيرة وحاسمة في ثلاثة أسطر، فيها نقطة التحوُّل، فقد أزاح الستار عما في أعماق هذه المدلَّهِ المراوغة. بدأ الشاعر بسطر قصير في نبضتين، يطلق فيهما تحوُّل الموقف، وكان الإعلان في دال مع النداء الذي تزيد دلالته في هذا السياق، فيغدو سهاماً تضيء فتزيح القناع؛ وتضطر أن تواجه الحقيقة: (يا ماكره)، ويصوِّر بعد ذلك في سطرين طويلين

ماجـرى من ظهور هواها وإقبالها عليه عندما تحرَّكت رياح الغيرة... فهناك امـرأة أخرى... قد تمدُّ ظلالها على هـذا المكان! ونلحظ تتابع النبضات فقد ضـم كل سطر خمساً منها، فهو يدفع بكل هذا لأنـه حقق انتصاراً بكشف ما تحوكـه هذه «الماكرة»، وقد قـدَّم جواباً (في المعنى) للشـرط الذي سيأتي في السطـر الأخير لأنَّه يُظهر حركتها نحوه: «وأنت تمدِّين»، وهذا هو ذروة غلبته على ذاك المكر، ويلفتنا مع التوزيع الموسيقيِّ ظهورٌ واضح لقافية ربطت جوانب الدفقتين الثانية والثالثة: «الآسره، الطاهره، الهادره، ياماكره، عابره»:

«رأيتـكِ يـا ماكره/ وأنت تمدين نحو ضفافي يديـكِ/ إذا ما التفتُّ إلى نخلة عابره».

-4-

يبدو لنا نصُّ (دُوار) في هذا الديوان يروي في ثلاث دفقات شعورية واقعة طريفـة، وهي ممَّـا يكـون في أسفارنا الحديثة، ومـا يصادفه بعضٌ منَّا فيها، والقصيدة تنطق بحيوية أيامنا من خلال علاقاتها الدلالية السياقية التي تتبدَّى في السطـور الشعرية، ولهذا نحـن نعاود القراءة ونستكمـل التفاصيل والزوايا، وممَّـا يزيد الموقف قرباً منَّا تفاعل الأسلـوب الموسيقي في سطوره وتفعيلاته مع الدلالة والصور الجديدة، فهو يأخذنا نتابع الحركة في المكان وفي خلجات النفس وهي تلتقي بالوجوه، ويتداخل لديها الواقع بأطياف تصاحب أضواء النهار.

يميِّـز حرف الجر في مطلع الدفقة الأولى الدلالـة ويأتلف بعلاقة وثيقة مـع المجـاز «يمامة في الطائر الجميـلْ»، فاليمامة لا تكـون في الطبيعة (في) الطائـر، فترتسـم عندها الطائـرة في التصـوُّر، ونعود نرقب تلـك المضيفة الحسنـاء في المشهد، وتتوالى في السطور التاليـة دلالاتُ هذا العصر «سيدة الكون، وانسكبت في أفقي، واربط الحزام، ووصلنا المطار».

تُحـرِّك الحالةُ التي يعيشها هـذا الراكبُ متنَ الفضـاء أحاسيسَه، فهو في شـيءٍ مـن التوتُّر الكامن يلتمس مـا يبدِّده، وتكون إطلالـةُ هذه الحسناء

مصحوبـةً بحيوية تنعش فتورق الأغصـان الجرداء في ثنائيـة مثَّلت مركز التفاعل: «أغصاني الجرداء/ فاخضوضرت». إنها تملأ تصوُّره مع استعارات تدهش في المراوحة بين فضاء أزرق في أعاليه وتلك الحقول الخضراء ترتسم علـى الأرض، وقد عبَّرت الموسيقا التي بدأت مديـدة في سطرين لكلٍّ منهما ثـلاث تفعيـلات لأن الشاعر كان راوياً يسرد الحـدث، وعندما دخل في ذاك الموقـف قصـرت السطور في تفعيلـة أو اثنتين، وتؤطِّر القافيـة بداية الدفقة ونهايتها «يمامةٌ في الطائر الجميلْ... ممَّا أرى تسيلْ»:

«يمامـةٌ في الطائـر الجميـلْ/ حطَّـتْ علـى أغصـاني الجـرداءْ/ فاخضوضرتْ/ قلتُ لها/ سيِّدةَ الكونِ/ لطفاً فإنَّ مهجتي/ ممَّا أرى تسيلْ».

أمَّـا في الدفقـة الثانية فتتفاعل الموسيقا والصور، فنحـن نعايش ما انداح لـدى الشاعر عندما وصلته ابتسامة المضيفـة الحسناء ورسمتْها تفعيلةٌ واحدة في سطر، وقد ارتكز الخطاب على ثلاثة أسطر طويلة بثلاث تفعيلات، وثمانية أسطـر تكتفـي بتفعيلة أو تفعيلتـين، ويتردَّد في غالبها حـرف روي واحد، وهنا ننتبـه إلى توالي الجمل الفعلية وهي تنقل إلينـا بإيحاءاتها المتحرِّكة متتابعات غـيَّرت أحـوال الشاعر «فابتسمتْ، فأمطـرتْ، فانسكبتْ، وابتهجـتْ، وانتشرَ، وانفتـحَ»، وعندمـا نصادف الاسم نـدرك أنه مفعول به، ويصلنـا إيحاء الفعل المحذوف يضيئه الفعل الشرطي التالي: «**كأساً من الماء/ إذا سمحت يا يمامة**»، وعندمـا نرجِّـع النظـر والقراءة تكتسـب الاستعـارات «أمطـرتْ، انسكبت في أفقـي، فابتهجت من روحي القفار» طاقةً أكبر مع الانتقال السريع بين السطور القصيرة وإيقاع القافية بحرف الرويِّ (الراء) بما في نطقه من ترددات تجعله وهو الواحد كثيراً يترك إيحاءات لدى المتلقي في السمع وفي النفس:

«فابتسمـتْ/ فأمطـرتْ/ فانسكبـتْ في أفقـي الأنهـارْ/ وابتهجـتْ/ فابتهجـتْ في روحـي القفـار/ وانتشرَ الخميـلْ/ وانكسر الحصـار/ وانفتح الستار/ كأساً من الماء/ إذا سمحتِ..يا/ يمامةَ الطيرِ المسافر في النهارْ».

وفي الدفقة الثالثة نقرأ السطر الأول في تفعيلة واحدة «فالتفتتْ» وكأنما هـو حجر صغير لكنه قـادر أن يجعل سطح البركة متموجاً بسرعة تعبر عنها سطـور ثلاثة قصيرة بتفعيلتين، ونرى دواراً لا يجـدي معه كوب الماء يباغت هـذا المسافر، فتسارع المضيفة الحسناء تهـدِّئ من روعه بسطور قصيرة في تفعيلتين أو تفعيلة واحدة، وترسل الطمأنينة بالوصول إلى المطار، وبه تنجلي الحالة بعد رحيل الغيمة أو غيمات صغيرة كانت تحجب الشمس أو بعضاً من ضيائها:

«**تفضَّـل الماء و...لا/ ولا تخفْ/ ولا تخفْ/ اربطْ حزامَك سيدي/ عمَّا قليل.../ سوف نهبط في المطارْ**».

لعلَّ اقتراحاً يجد صدى لدى الشاعر سالم عباس خدادة بعد جولتنا هذه، وهـو أن يجمع من الديوانين (وردة وغيمة ولكن...) و(في انتظار الياسمين) نصوص التفعيلـة، وبهذا يكون لها ديوانها الجامع، وتكون متناغمة على نحو أقـرب في تأثيرها لدى كثيرين من الأجيال الجديدة، ويبقى لقصائد البحور جمالياتها بتلوين له جمهوره وحالات من التلقي.

الهوامش

(1)- سالم عباس خدادة، في انتظار الياسمين، ط1، خاصة، الكويت، 1444هـ، 2022م.

(2)- سـالم عباس خـدادة، وردة وغيمـة ولكـن، ط1، دار الترجمـة، الكويت، 1416هـ، 1995م.

(3)- في انتظـار الياسمـين، حلم صـ 9، فكرة صـ 10، خطا ص 11، غيرة ص 12، دوار ص 13، أغنية في غياب إيكاروس ص 55.

الفهرس

تقديم 3

مقدمة 7

الشعراء في إشارات 11

أشعار من المملكة العربية السعودية 13

- بحر القصيبي بين التماهي وترحال السندباد.
- علي الدميني ونداء السفر والنهر.
- المرجعية والرؤية عند محمد الثبيتي.
- الإيقاع والدلالة في ديوان «للحلم رائحة المطر».
- قصائد درب أخضر للشاعر إبراهيم زولي.

أشعار من دولة قطـــر 81

- البحر وأناشيد الأزمنة مع الشاعر مبارك بن سيف آل ثاني.
- الدرامية وظلال التاريخ وألف ليلة وليلة والشاعرة زكية مال الله.
- على حافة الفراق مع الشاعرة حصة العوضي.

أشعار من دولة الإمارات العربية المتحدة 111

- ظاعن شاهين وانحسار الصمت.
- جدلية الأسلوب والتجربة في مرايا صالحة غابش.
- نداء الأرض والشاعر عارف الخاجة.
- الدرامية في ديوان (الليل سيترك باب المقهى) للشاعر محمد البريكي.

أشعار من مملكة البحرين 155

- دلالات البحر والخصب في شعر علي عبد الله خليفة.

أشعار من سلطنة عُمان 183

- يندا ح الحب في الأرجاء مع الشاعر صالح العامري.

أشعار من دولة الكويت 191

- دراما أحمد مشاري العدواني ورسائل على الطريق.
- دلالات البحر عند الشاعرة سعاد الصباح.
- التفاعل الأسلوبي وغنائية معاصرة عند الشاعر سالم عباس خدادة.