تقليب الجمر بأصابع اللغة الأنيقة

قراءة في ديوان (نسيان يستيقظ) لعبد الله الرشيد*

د. سامي العجلان

فاتحة القول:

«عند أُولى الدرَجْ
شدّ كفّي إلى كفِّهِ وعرجْنا معًا
قال: لا تلتفتْ للوراء وهيِّئْ مسيرك للمُنعرَجْ».
(نسيان يستيقظ)/106

تسعى هذه القراءة لمقاربة النسق الشعري الخاص الذي يحمله ديوان (نسيان يستيقظ) للشاعر عبدالله بن سليم الرشيد، والديوان صادر عن مؤسسة الانتشار العربي لعام 1431هـ/2010م، وهو الديوان الرابع من سلسلة دواوين الشاعر المتلاحقة والمواكبة لمسيرته الشعرية الممتدّة على مدى عشرين سنة، وكان ديوان (خاتمة البروق) هو فاتحة هذه الدواوين، وتلاه ديوان (حروف من لغة الشـــمس)، ثم أعقبهما ديوان (أوراد العشب النبيل)، لنصل بعد ذلك إلى هذا الديوان الرابع الذي تتمحور حوله هذه القراءة.

يقع هذا الديوان في 133 صـفحة من القطع المتوسـط، ويضـم أكثر من خمسـين قصـيدة ومقطوعة متنوِّعة في رُؤاها وموضوعاتها وهواجسها الشعرية، وكذلك في أسلوب نظمها بين القصائد التناظرية ذات الشطرين وقصائد الشعر التفعيلي؛ غير أنّ نسقاً شعرياً موحّداً يحكم كلّ هذا التنوّع ويطبعه بطابعه الخاص، هذا النسق الشعري الخاص الذي حملتْه قصائد الشاعر منذ ديوانه الأول بدا واضـحاً جداً إن لم أقل: طاغياً في هذا الديوان الأخير، وهو أحد الأسباب التي دعتْني إلى المبادرة في تدوين هذه القراءة، والحقيقة أن هذا الديوان قد حمل مفاجأة لي في هذا الموضـــوع بالذات؛ أعني: طبيعة النسق الشعري الذي يصدر عنه الشاعر وتنصهر فيه رؤيته الشعرية للنفس والحيـــاة، وهو الأمر الذي سيأتي تفصيل الحديث عنه في موضعه من هذه القراءة إن شاء الله.

أُشير أخيراً إلى أن هذه القراءة ستعتمد مقاربة هذا الديوان في ضوء المسيرة الشعرية الممتدة للشاعر عبر جميع دواوينه؛ مستثمرةً كلّ الظواهر المشتركة بينها. وتنظيماً لمحاور هذه القراءة سأعرضها عبر فِقَر مستقلة يتناول كلٌّ منها ملمحاً محدّداً من ملامح التعبير الشعري في هذا الديوان.

* نُشرتْ في مجلة الآطام، عدد ٣٨، شعبان ١٤٣١هـ، الموافق أغسطس ٢٠١٠م، وتخففتُ هنا من بعض محاور القراءة التي يمكن الرجوع إليها في المجلة.

1. **العنوان.. عتبات الإغواء ودهاليز المراوغة:**

1-1. إضاءة:

«ولا شيءَ يُشبهُهُ
والأغاني تُقلّدهُ
تُقلّد موعدَه الأخضرا...
لتكتشفَ الأرضُ عنوانها
ونكتشفَ الأرضَ فينا».

محمود درويش

1-2. تنوير:

إن لم تُهيّجك القصائد جمّةً فقصيدتي تُشجيك من عنوانها

(خاتمة البروق)/143

1-3. بيان:

يستوقفنا منذ البدء عنوان الديوان (نسيان يستيقظ)، وهو نفسه عنوان إحدى قصائد الديوان التي تدور حول الصداقة والزمن الراكض، وكان باعثها -كما يقول الشاعر- لقاء جمعه بـــ «رفاق الضحى» بعد زمن متطاول من الفُرقة وتشعّب الطرق والأقدار، وقد أثار هذا اللقاء ذكريات الصِّبا في نفس الشاعر، فاستيقظتْ بعد نسيان طويل وكانت القصيدة. وما يهمنا هنا هو أنّ اختيار الشاعر هذا العنوان بالذات ليكون عنواناً لديوانه يُثير مسألتين مهمتين: أُولاهما مسألة فنية كُلّية، والأخرى معنوية منطقية.

بالنسبة للمسألة الأُولى لنا أن نتساءل هنا: لماذا اختار الشاعر أن يُعنْون ديوانه بعنوان قصيدة بعيدة في موضوعها عن الروح العامّة للديوان؟ ذلك لأن إيقاعات الديوان تتراوح بين نغمتين أساسيتين، وهما: نغمة الهمّ العامّ الذي يدور حول الأُمّة والوطن: أحداثاً ومآسيَ ومفارقات، ونغمة الهمّ الذاتي: تأمّلاً في النفس وأطوارها وفي الروح ومعارجها، وفي الشعر: قلقاً منه وقلقاً عليه. أمّا موضوع الصداقة، أو حتى تذكّر أيام الصِّبا ورصد خُطا الزمن الحثيثة فهو من النغمات الخافتة في الديوان، وهذا يعني أن عنوان الديوان لا يُترجم الروح العامّة التي تسري في مفاصله، أقول هذا وأنا أعلم أن النهج الذي سلكه الشاعر في عنْونة ديوانه هو نهج شائع بين الشعراء؛ إذ يعمد كثير منهم

إلى اختيار عنوان إحدى قصـــائد الديوان؛ مركّزاً بالذات على إيقاعية هذا العنوان وتوهّجه الشـــعري، وليس على مدى ارتباطه بالروح العامة للديوان، وكانت نازك الملائكة قد انتقدتْ قديماً هذا التوجّه في كتابها (الصـومعة والشـرفة الحمراء)، ودعت الشـعراء إلى تجنّب هذه الطريقة المتعجّلة في اختيار عنوان الديوان، ومحاولة ابتداع عنوان جديد له يتّسم بشمولية الدلالة ودقّة التعبير.

أمّا المســألة الأخرى التي يُثيرها عنوان الديوان فهي مرتبطة بشـــيء من التناقض المعنوي الذي يستكنّ خلف هذا التعبير المجازي للعنوان؛ ذلك لأن المعنى المفهوم من القصيدة التي تحمل هذا العنوان داخل الديوان هو: أن الذكريات الهاجعة في مسـارب النفس قد استيقظت من سُباتها بعد هذا اللقاء المؤثّر برفاق الصّـــبا، وهذا معنى مألوف ومعروف؛ ولكنّ عنوان القصـــيدة وكذلك الديوان لا يجعل الذكريات هي التي تستيقظ، بل يسند الاستيقاظ إلى النسيان، وما معنى أن يستيقظ النسيان؟ إنه – بحسب الدلالة المباشرة لهذه الصورة– يعني: أن يُمارس النسيان عمله المعتاد في الذاكرة، وهو: المزيد من النسيان، فهل هذا هو المعنى الذي يُريده الشـاعر؟ وهل يتفق هذا المعنى مع دلالة القصيدة، بل حتى مع المعنى المنطقي للأشياء؟ هل سنقف هنا موقف ابن شُبرمة من ذي الرمّة حين سمع قوله:

إذا غيّر النأيُ المحبّين لم يكد رسيسُ الهوى من حبّ ميّةَ يبرحُ

فقال: أراه قد برِح يا ذا الرمّة ! وهو ما جعل الشـــاعر يراجع نفســـه، فيغيّر كلمة (يكد) إلى (أجد)؟ هل سنحكم هنا بخطأ هذا التركيب ونقترح على الشاعر تركيبًا أكثر منطقية؛ مثل: ذِكرى (أو ذكريات) تستيقظ؛ لأن الذكريات هي التي كانت نائمة بسبب النسيان حتى أيقظها اللقاء المتجدِّد؟

إن الطبيعة الغرائبية للشعر العربي المعاصر أولاً، وابتعاد النقد الحديث عن المعيارية الحرفية وميله إلى التوسّـع في التأويل ثانياً، تجعلان مثل هذا الحكم غير وارد هنا، وهو ما يسـوقنا إلى القول: إن سِمة الإغوائية في العنوان الشـعري المعاصـر تجعله أكثر مراوغةً في التعبير عن المعنى المقصـود، ولك أن تتأمّل في هذا التركيب المخادع (النسـيان المسـتيقظ)، فترى فيه صـورةً انزاحت عن عمد إلى نقيضـتها؛ من أجل ترسيخ معنى استبداد النسيان واطّراده في ذاكرةٍ لم يعد فيها ذاكرة !

2. بنية الديوان.. ظمأ الصدى بين الصوت الأول والصوت الأخير:

2-1. إضاءة:

«وهذا مَداكْ

متاهاتُ قافلةٍ خانها الدربُ

حتى تجعَّد وجه السفرْ
ستشربُ ألوانَكَ الطرُقات
ستمتصّ أشواقَكَ الكلمات».
جاسم الصحيح

2-2. تنوير:

«ها أنا الآنَ –وفي كفّيَّ من نبضي شظايا–
عائدٌ للصمت مصلوباً على بؤس الزوايا».
(نسيان يستيقظ)/133

2-3. بيان:

يفتتح الشاعر ديوانه بمقطوعة تحمل عنوان (الصوت الأول)، ويختتمه بمقطوعة عنوانها (صوتٌ أخير) يستأنف فيها حكايته عن رحلة الصوت المصلوب في زوايا الصمت: متمرّداً في بدء الرحلة عليها، وعائداً في خضوعٍ مُوجِع مع نهاية الرحلة إليها، وعلى كرسيّ الاعتراف الأخير يسرد فصول بؤسه ويأسه وعجزه عن التغيير، وما بين الصوت الأول والصوت الأخير تتشظَّى الذات المرتحِلة في مدائن (الآخرين) باحثةً دون جدوى عن صداها الظامئ بينهم وعن مرايا الشعر اللؤلؤية في عيونهم المتحجّرة.

والغريب أن ترتيب القصائد في الديوان يتوافق –إجمالاً– مع منطق هذه الرحلة بين الصوتين، فبعد افتتاح الديوان بـ: الصوت الأول المقرون بسكرة الانتشاء ووهْم التحرّر من قيود الصمت تأتي تباعاً القصائد الملتهِبة ذات النبرة الشعرية العالية: (أرجوزةٌ لجديس، التماسٌ إلى ابن ماء السماء، النداء الثاني من نصر بن سيّار، حجَر للكلمة.. كلمةٌ للحجَر، في موسم الصمت البذيء، وجهان في القضية، إلى ذبابٍ رقيع، انقلاب، وللبلاغةِ الحجَر)، ومع منتصف الديوان تبدأ هذه النبرة المنتشِية بالخفوت شيئاً فشيئاً عبر قصائد تميل إلى التأمّل الهادئ في أفراح الروح: (أن تُحصيَ أعراس الروح)، وفي ذكريات الأمس: (نسيانٌ يستيقظ)،؛ متزوّدةً ببقايا الأمل الحزين: (بطاقة دعوة لفرح استثنائي)، وعائدةً إلى أحضان البدايات: (الفرار إلى موعد جنائزي)، ومُصغيةً أكثر إلى الأصوات المتعدِّدة داخل الذات: (قلق الأزمنة)، فيما تظلّ تائهةً في: (المدار)، تُزلزِل كيانها: (أسئلة الماء) المتلاحقة، ويسوقها الزمن المتسارع: (لضجيجٍ أبيض) يُحاصر ما تبقّى من مقاومتها، فلا تملك في النهاية إلاَّ أنْ تتلوَ

(البيان) الأخير الذي تُعلِن فيه استسلامها وعودتها الخائبة إلى زوايا الصمت والإقصاء من جديد.

رحلة الصـــوت المندفع بين لحظتين أبديتين من الصـــمت المطبِق: حادّاً في انطلاقته البِكْر، ومسـكوناً بالأسـئلة عن صـداه المتقطّع أثناء الرحلة، ومتهدّجاً مخنوقاً باليأس من التغيير عند المنعطف الأخير: هذه هي البنية العميقة التي تحكم مفاصل الديوان، وتغزل قصائده بخيوط الوَحدة .

من الناحية الموضوعية تتوزّع قصائد الديوان في ثلاثة مسارات رئيسة، ويشتمل كلُّ مسار منها على ما يزيد على عشـر قصـائد، وهذه المسـارات الموضـوعية هي: القصـائد الذاتية والتأملية، وقصـائد الهمّ العامّ حول الوطن والأُمّة، والقصـــائد الواصـــفة للشـــعر: طبيعةً، وإبداعاً، وموقفاً، وامتزاجاً بحياة الشـاعر ووجدانه، ووراء هذه المسـارات الموضـوعية الرئيسـة تأتي مسـارات أخرى أقلّ مسـاحةً وحضـوراً؛ مثل: قصائد نقد الواقع اليومي ونماذجه الرديئة، وقصائد الطفولة، وقصائد الصداقة والروحانيات.

ومن الناحية الشـكلية تتوزّع أيضـاً قصـائد الديوان ومقطّعاته في ثلاثة أشـكال إيقاعية، وهي: القصـائد التناظرية ذات الشـطرين: 25 قصيدة ومقطوعة، والقصـائد التفعيلية: 22 قصيدة ومقطوعة، والقصـــائد المختلطة التي تُزاوج داخلها بين النوعين الســـابقين: 5 قصـــائد، وهذا المزج بين الشـــعر التناظري والشـعر التفعيلي داخل القصـيدة الواحدة يتبعه –في الغالب– انتقال وتغيّر في النبرة الإيقاعية والوزن الشـعري، والشـاعر قد عمَد إلى هذه المزاوجة الإيقاعية والتنقّل المحسـوب بين الأوزان حتى في بعض القصـائد التفعيلية الخالصة، ففي قصيدتي: (قلق الأزمنة)، (وللحقد أيامه القادمة) يزاوج الشاعر بين وزني: المتقارب، والمتدارك لمواكبة تعدّد الأصوات والمشاهد داخل القصيدتين.

على المسـتوى الإيقاعي العامّ للديوان أيضـاً يلفت النظر تسـيُّد وزني: البسـيط، والخفيف في القصـــائد التناظرية، وشـــيوع وزني: المتدارك والمتقارب في القصـــائد التفعيلية؛ هذا مع الإقرار بالتنوّع الواسـع للأوزان الشـعرية في الديوان، وهي مسـألة سـنسـتثمر دلالتها في الفقرة الآتية ؛ غير أن الملحظ الأخير الجدير بالتوقّف هنا هو ذلك التقارب الشـــديد بين مقطوعتي: (كِبران)، و(مواقيت)، إذْ هما متفقتان في الوزن والقافية، وفي الموضـوع الشـعري الذي يدور حول وصـف التجربة الشـعرية؛ فهل كانتا قصيدة واحدة ثم قسمها الشاعر؟ ولماذا فعل ذلك؟ وإذا لم تكونا كذلك فهل هذا يعني أنّ إحداهما لم تسـتطع اسـتيعاب كامل التجربة الشـعرية التي خاضـها الشـاعر، وهو ما جعله يعود لاسـتكمالها في قصيدة أخرى تحمل بصمات القصيدة الأولى؟

3. اللغة المغرِّدة.. وأسرار العزف الأنيق:

3-1. إضاءة:

«وها أنتَ كالحزنِ
تنداحُ تنداحُ دون انتهاء
وبيني وبينك هذا الضباب الجميل».
محمد العلي

3-2. تنوير:

أنتِ وعدٌ ويقينٌ فائزٌ في قصيدٍ عسْجديٍّ سبكهْ
(نسيان يستيقظ)/88

3-3. بيان:

انسياقاً لسلطان الشعر القاهر وانجذاباً لفتنته الآسرة يضع شاعرنا بيننا وبين حزنه المنداح –أو إن شئتَ: غضبه الموّار– هذا الضبابَ اللغوي الجميل، وعبثاً تحاول البحث عن أسرار هذه الأناقة التعبيرية التي تحتضن هذه التجربة الشعرية؛ أهي في هذا الانسياب المتدفّق للجُمَل الشعرية دون حُبسة أو تعثّر في الصياغة يُربك القارئ ويستلّ خيوط القصيدة من بين يديه ؟ وهو العيب الشائع جداً في التجارب الشعرية الحديثة؛ حتى عند أسماء مشهورة في الوسط الشعري المعاصر، أهي في تلك الفخامة الإيقاعية التي تشعر بها وأنت تقرأ كلماته المحفورة في جسد القصيدة، وكأنما هي وقْع حوافر الخيول العربية على رمال الصحراء الممتدّة في أعماقك: لغةً وتاريخاً وانتماءً، فإذا بك تطرب لرنين كلمة نادرة الاستعمال في الشعر الحديث قد انتُقيت من عذوق اللغة التراثية كما تُنتقَى أطايب التمر؟ أهي في هذا التناصّ المحسوب بدقّة مع النصّ القرآني الكريم أو الحديث الشريف: (عجِّل لنا قِطّنا إنّا على سفَرٍ... ويل امِّهم مُوقدو مجدٍ لو اتّقدتْ لهم رجالٌ...)، وهو التناصّ الذي يرِد في موضعه المناسب من قصيدة حماسية ذات نبرة عالية الإيقاع؟

الأناقة اللغوية هي خاصية فنية صميمة لا يمكنك إنكارها عند هذا الشاعر، قد تختلف معه فيما تحمله بعض قصائده من رُؤى، وقد تتمنّى لو خفّف من مساحة التعبير الشعري ذي النبرة العالية مُفسحا المجال أكثر للشعر الإنساني الهامس –وهي مسألة سيأتي الحديث عنها لاحقاً– ولكنّ هذا أو ذاك لن يُغيّر من تقديرك لهذه السِّمة الفنية في شعره؛ خاصةً أنّ شعره الأحدث يشهد انفتاحاً

واضحاً على التقنيات التعبيرية الجديدة التي تنتهجها التيارات الشعرية الحديثة، وأن يجمع الشاعر بين تلك الأناقة اللغوية وهذا الانفتاح الفني على الرُّؤى والتقنيات الشعرية الحديثة هو أمر يكاد يكون نادراً في الوسط الشعري السعودي المعاصر، ويحضرني هنا اسما شاعرين سعوديين آخرين يُشاركان شاعرنا في هذه الخاصية، وينتميان -تقريباً- للجيل الشعري نفسه الذي ينتمي إليه الشاعر، وهذان الشاعران أو بالأحرى الشاعر والشاعرة هما: جاسم الصحيح، وأشجان هندي؛ هذا مع تميّز كلٍّ من هؤلاء الشعراء الثلاثة بلمسته الخاصّة في هذا الجمع الفريد بين الصياغة اللغوية الأنيقة ذات النفَس التراثي، واستيعاب الرؤية الشعرية الحديثة.

ومع كلّ هذا فإن الأناقة اللغوية التي يمتاز بها هذا الشاعر لم تكن في صالحه دائماً، فأنت تشعر أحياناً أنه يتخلّى عن دقّة التعبير من أجل جمال الديباجة وفخامة الأسلوب، والأمثلة -على قلّتها- في هذا الديوان قد تُحوجنا إلى كلام كثير؛ ولكني أكتفي هنا بمثال واضح يتمثّل في بيت مفرد لم يرِد في ديوانه الأخير موضع القراءة، بل جاء فاتحةً لديوانه الثاني: (حروف من لغة الشمس)، وهو قوله:

أراد نِطاسيٌّ ليأخذ من دمي فلمّا أمرّ المِشرط انبثق الشعرُ

لاحظْ أولاً أنه قال: نِطاسيّ، ولم يقل: طبيب، وفضّل لفظ: المِشرط على لفظ: الإبرة؛ مع أنهما بوزن واحد، ومع أنّ لفظ الإبرة -وهذا هو الأهمّ- أدقّ تعبيراً عن واقع الحال؛ ذلك لأن «أخذ الدم» إنما يكون بوخز الإبرة، وليس بإمرار المِشرط أو المِبضع، ولكنْ لمّا كانت (الإبرة) أقل فخامةً وأكثر اعتيادية من لفظ (المشرط) تجنّبها وفاءً لأناقته اللغوية المعهودة؛ وإن جاء ذلك على حساب دقة التعبير عن واقع الحال!

وفي المقابل فإنّ حسّ الأناقة يضعف أحياناً عند الشاعر، فنجد لديه مثلاً تكراراً ثقيلاً لمادتي: اللغط، والجمر ولصوت: الغين في بيت واحد بصورة تذكّرنا بجناسات أبي تمّام المشهورة؛ تأمّلْ قوله من قصيدة (وجه يتكرّر):

أوقدن من عينيه جمراً لاغطاً وغدون في لغط اللهيب مجامرا

ومثل هذا التكرار يحدث أيضاً في قصيدة أخرى في الديوان، وهي قصيدة (إلى ذباب رقيع)؛ إذْ يكرّر الشاعر كلمة: شذاها في بيتين شبه متجاورين، ولا يشفع لهذا التكرار اختلاف المقصود بالشذا في الموضعين. على أنّ هذين المثالين السابقين يُمثّلان في الحقيقة الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة

المطّردة على امتداد قصائد الديوان، وهي: أناقة التعبير والتمكّن الباذخ من ناصية اللغة الشعرية.

في سـياق الحديث عن أسـرار العزف الأنيق في هذا الديوان كذلك يلفت النظر هذا التنوّع الواسـع في أوزانه الشـعرية، فقد نوّع الشـاعر نغماته بين عشـرة من البحور الشـعرية المعروفة، وجاءت بعض هذه الأوزان على ضـروب شـتى وبتوزيعات إيقاعية متعدّدة بين القصـائد التناظرية والقصـائد التفعيلية، ويضـمّ الديوان كذلك قصـيدة منظومة على بحر يندر اسـتعماله حتى في الشـعر القديم، وهو بحر المقتضَب، والقصـيدة المعنيّة هي: (أن تُحصـيَ أعراس الروح والريح)، وهذا التنوّع الكبير في الأوزان الشـعرية من الظواهر الإيقاعية التي انحسـرتْ في دواوين الشـعر الحديث؛ إذ يندر أن تجد عند شـعراء التيار الشعري الحديث ديواناً يضمّ أكثر من خمسة أوزان تُدندن حولها جُلّ قصائد الديوان.

4. احتراق الكلمات في مجامر الغضب:

4-1. إضاءة:

«فالجواد الذي قذفوه إلى النار
ليس له غير ماء الصهيلْ».
علي الشرقاوي

4-2. تنوير:

«دعوني أُدندِنْ بكلّ تفاعيل شعري
بكلِّ تفاصيل قهري
... لعلّي به أتلظّى –ولاتَ اتّقادٍ– عنادا».
(نسيان يستيقظ)/25

4-3. بيان:

لو أن للسـطور المكتوبة صـوتاً فإنّ الصـوت الذي سـيتصـاعد حتماً إلى أذنيك بمجرّد أن تمدّ كفّيك إلى هذا الديوان هو صـوت أزيز النار وطقطقات الحطب! فاللغة النارية التي يكتنز بها الديوان تكاد تحرق أصابعك وأنت تُقلّب صفحاته، واللهب الغاضب أو الغضب اللاهب يتراءى لك في كلّ زاوية من زوايا الديوان، وينبسـط اشـتعالاً في شـتى دروبه وتعاريجه، تأمّلْ معي هذه الكلمات والتراكيب المنتزعة من الديوان بحسب تسلسل ورودها فيه:

(خذو تلك البقية ألهبوها...، يحرّق أضـــلاع هذا الزمانِ ويُوقِد في كلّ جارحة مِرجلهْ...، أطلقوا النارَ...، هل لهذا التحرّق والإضـــطرام انتهاء...، فغنّتْ على صـــوتها القنبلةْ...، يوماً تأجَّجُ عنده الحُطَمةْ...، لا شـعرَ إلاّ شـعرُ مختضِـبٍ ناراً...، والفجرُ في محضـن الأوهام ملتهبٌ جمراً تَرشَّـفُه الرؤيا فتضـطرمُ...، مُوقدو مجدٍ لو اتّقـــــدتْ لهم رجالٌ...، يا حارسَ اللهب القُدسـيّ...، واسـتمطِرْ لهم حُمَماً...، تبقون ناراً على الباغين جاحِمةً...، مُستوقِدٌ نار العُلا وإذا.. سِيمَ المهانةَ أصبح اللهَبا...، ما أتعس الموقِدَ النيران مجتهِداً...، من جمر عينيك...، أوقدن من عينيه جمراً لاغطاً.. وغدون في لغط اللهيب مَجامِرا...، أيّانَ تثور براكيني...، أشـجيتَ جمري فاكتسَى لهباً.. وتحرّقتْ للخُلْد نيراني...، إني قـذفتُ الحجرَ الجحيمَ في عتوّهِ وجئتُه مـدجّجاً بالنـار والعنـادْ.. وفي دمي يحترق الزمـانُ والمكـانْ...، اعتذري واحترقي...، يا طيوفُ فاسـتعِري...، والتهبي...، أن أكون مُسـتعِراً.. شـعلةً من اللهَبِ...، شـبّ جمرةَ الرَّهَبِ...، جمرُهُ يُلغي مواعيدَ السـنا...، ولي مُهجةٌ تتلظّى ابتهاجاً وحولي اشـتعالي...، أوقدتُ ميعاديَ الأدنى...، أنت باقٍ لهَباً مجترئاً...، حتى تلظّتْ جمرة الأســـئلهْ...، أوقدَ في أرواحنا مِرجلهْ...، سـأُوقِد شمعةَ حُلْمي...، على جَمَرات الأصـيلْ...، وأوقدَ عينيه حتى الصـباحِ مشـاعلَ...، ونارٌ تحرَّقُ...، ليَ الحُرقة المشْتهاةُ...، أشتاتي في شفق النارْ.. تقبع عند الموقد روحي).

وتســـتطيع أن تُضـــيف إلى هذه الكلمات النارية كلمات أخرى دموية تتقاطر من مفاصـــل الديوان؛ كالفتْك، والانتهاش، وإراقة الدماء، والجِراح، والأشلاء، والمِقْصلة، والسكّين مفردةً ومجموعةً. وبإمكانك أيضـاً أن تُضـيف إلى هذه وتلك شـيوع كلمات أُخَر تعبّر عن الحِدّة في التعبير والشّـدة في الخصـــومة؛ من مثل: (منحوســـةٌ تُولَعُ بالنحوسِ...، تبّ الكلام وتبّ مَن فهِمهْ...، واغرُبْ أيها القلمُ...، وترنّحْ من ســـكرةٍ يا لعينُ...، أيها المأفونُ...، حين يهذي لســـانك الوغد حقداً.. تتلظّى لقطْعه السكّينُ...، من عَفَن البلاغة المزعومةْ...، شاهَ وجهُ مُقعِدهم...، اللعنة المفصّلة: ألعنها وألعنُ المذيعَ والفضاء والنساء والحجرْ...، فتبّاً لأغوالها الأربعةْ...، يا وجعَ الدنيا يا دَنَساً...، يا حقداً كذِباً إنســـانا...، ينهمرُ سِـــبابٌ من كلّ جهاتي...، وللحقد أيامه القادمة...، ويأتي الملاعينُ من كلّ أُفْقٍ...، سأبصق طعم القصيدةْ)، هذا عدا الأحجار التي تتساقط على رأسك أثناء القراءة، فقد ظلّ الشاعر يُردّد مفردة (الحجر) على امتداد صحات الديوان.

أمّا **البدعة الفنية** الجديدة التي اجترحها الشـاعر وتحمل نفَسَه الغاضـب ذاته فهي أنه استفتح ديوانه بصفحة: الـ (لا) إهداء ! مفضّلاً الامتناع عن إهداء ديوانه لأيّ أحد، وكأنه لم ير أحداً أو شيئاً مما حوله يستحقّ هذا الإهداء.

هل يمكن أن نستثمر في هذا السياق أيضاً مسألة الألوان ومدى شيوعها في الديوان ودلالات التفاوت بينها في مقدار التردّد؟ فقد ورد اللون الأصفر مرّة واحدة في الديوان، فيما تردّد ذِكْر اللونين: الأحمر، والأخضر مرتين لكلٍّ منهما، وتكرّر اللون الأبيض خمس مرّات، أمّا اللون الأسود فقد تكرّر وروده ستّ مرّات، وهذا يعني غلبة هذا اللون القاتم الحزين في مقدار التردّد على بقية الألوان؛ وإنْ كانت هذه الغلبة نسبية كما هو واضح.

ومسألة النسبية هنا تقودني إلى فكرة قد تتبادر إلى ذهن القارئ، وهي عن مدى دقّة استنتاج حكم شموليّ استناداً إلى كلمات معيّنة منتزعة من سياقها، وربما يجادل القارئ هنا في أنه لو اطّلع على السياقات الكلية لبعض هذه الكلمات في مواضع ورودها من الديوان فقد يؤيّد الشاعر في اختيار هذه التعبيرات، ويضرب فيها بسهم كذلك! وأنا أقرّ بوجاهة مثل هذا الاعتراض؛ ولكنّ توقّفي هنا لا يتعلّق بمجرّد ورود هذه الكلمات والتعبيرات النارية والدموية في الديوان –إذ لا يكاد يخلو ديوان شعري من ورود أمثالها– بل يتعلّق بالكمّ ومقدار التردّد، وأنا أزعم أنّ نسبة تردّد هذه الكلمات اللاهبة والقاموس الناريّ عموماً في هذا الديوان المتوسّط في حجمه هي نسبة عالية تستحق التوقّف والمساءلة.

وممّا يصبّ في تأكيد هذا (الاتجاه الناري) في الديوان اشتماله على قصائد هجائية لاذعة؛ كقصيدة (أرجوزة لجديس)، وفيها يهجو الشاعر هذه القبيلة العربية القديمة من العرب البائدة؛ مستثمراً ما نُقِل في الأخبار عمّا أصابها من ذلّ وهوان على يدي عمليق ملك طسم وعن استمرائها هذا الظلم لعهد طويل؛ وقد صوّرها بصورة المرأة الشائهة المنحوسة، ولك أن تخمّن إسقاطات هذا التصوير على واقعنا المعاصر، ويهجو الشاعر في قصيدتين أُخريين أنموذجين بشريين يمثّل الأول منهما أنموذج الشخصية الوصولية في قصيدة (إلى ذباب رقيع)، فيما يمثّل الثاني أنموذج الشخصية الباردة أو كتلة الخدَر على حدّ تعبير الشاعر في قصيدته (تعبير مبدئي عن الهشيم)، كما يخصّ الشاعر الثقلاء بقصيدة هجائية رابعة عنوانها (جبال الطين). وللمفارقة فإنّ للشاعر قصيدة في الديوان نفسه يتغنّى فيها بسيرة الشاعر العباسي المتعفّف محمد بن كُناسة؛ لأنه لم يمدح ولم يهْجُ ! على أننا يجب أن نقرّ هنا بأن كلّ أهاجي شاعرنا في هذا الديوان قد اقتصرتْ على ذمّ الأنموذج دون التصريح بأسماء أشخاص أو أقوام محدّدين؛ وإنْ كانت تحمل –وهذا ما يهمنا بالتحديد– قدراً لا بأس به من التعبير الحادّ والتصوير اللاذع والمشاعر اللاهبة.

ما سرّ هذه اللغة النارية في الديوان: هذا الشجن المتفجّر لهيباً وشظايا؟ وماذا وراء هذه

الشـــعرية الثائرة التي تُذكّرك بأجواء شـــعرية مشـــابهة عند شـــعراء آخرين معروفين بهذه اللغة الحادّة؛ كالجواهري، والبيّاتي، وأحمد مطر؟

هناك أولاً ذلك الغضـب الكامن في نفس مثالية من تردّي الواقع في دائرتيه: القريبة، والبعيدة؛ خاصـةً مع هول الأحداث التي مرّتْ بها الأمّة طوال العقد المنصـرم الذي تُغطّيه قصـائد الديوان، وممّا يؤكّد هذا أنّ القصـــائد التي تعبّر عن هموم الأُمّة وواقع العرب والمســـلمين في هذا العصـــر تمثّل فُوَّهة البركان المشـتعل في هذا الديوان؛ إذْ تصـل سـخونة التعبير فيها إلى أقصـى مداها، وترى فيها ذات الشـاعر وقد انشـطرتْ بين ذاتين: ذاتٍ مستنهِضة للهِمَم صـارخة بالويل والثبور وكأنها النذير العريان، وذاتٍ يائسة من أثر الكلمة ومنحازة في صمت وإكبار إلى بلاغة الحجَر.

وهناك ثانياً الظاهرة الجديدة البادية بوضـوح في هذا الديوان، وهي ارتخاء مقصّ الرقيب داخل الشـاعر نفسه؛ بسبب تغيّر الظروف المحيطة، وهو ما جعله ينشر في هذا الديوان قصـائد تنتمي تاريخياً -بحسـب إشـارته الموجزة على غلاف الديوان- إلى الفترة نفسـها التي ظهر فيها ديواناه السـابقان: (حروف من لغة الشـمس)، و(أوراد العشـب النبيل)، وهذا يعني أنّ بعض قصـائد هذا الديوان كانت من القصيد المخبَّأ، ولعلّ في هذا ما يُفسِّر صِغَر حجم ديوانه الثالث: أوراد العشب النبيل الذي سبق هذا الديوان الأخير، فقد كان أشـبه ما يكون باسـتراحة المحارب، ومن هنا تميّز بالهمس والنبرة الهادئة، وكنتُ بعد قراءة ذلك الديوان قد وصـلتُ إلى اسـتنتاجٍ مؤدّاه أن الشـاعر بدأ يميل إلى لغة الهمس، ويبتعد رويداً رويداً عن القصـــيد ذي النبرة العالية؛ ولكنّ ديوانه الأخير فاجأني بعودته القوية إلى هذا النوع من القصـائد، فأدركتُ متأخّراً أنّ الشـاعر بينما كان ينثر ورود عشبه النبيل في وجوهنا راح يُعبّئ بندقيته الصقيلة بمزيد من الطلقات!

هل لديّ موقف سلبي من قصـــائد الشاعر ذات النبرة العالية؟ من حيث المبدأ: لا يمكن أن يكون هناك موقف موحّد من أسلوبٍ شعريّ ينتظم عدداً كبيراً من القصائد المتفاوتة في مستواها الفني وفي مدى علوّ النبرة فيها؛ ولكنّ الإكثار من هذا الضرب من القصـائد؛ خاصّة إذا كانت تنتمي لحقلٍ موضـوعيّ واحد يُضـعف من التنوّع المفترَض في طُرُق التعبير عن المشـاعر الذاتية والحالات الإنسـانية المتباينة.

ما يهمني التأكيد عليه هنا هو أن ضخامة الحدث في مجال الهمّ العامّ وقضايا الأمّة لا تستدعي بالضـرورة اللجوء إلى التعبير المباشـر ذي النبرة العالية، فقد يصـل الشـاعر إلى قمة التأثير في التعبير عن

هذا الحدث من خلال اســـتعمال التقنيات المتعدّدة للخطاب الهامس؛ كتقديم لوحات إنســـانية من الواقع تُعمّق من شعور القارئ بمفارقات الحياة، أو عبر رسم موقف حِواريّ تتكشّف من خلاله الأبعاد الإنسانية العميقة للطرف المهمَّش وحقوقه المسلوبة بصورة تُعرّي منطق الطرف المسيطر، أو من خلال تجسيم الجدل العنيف الذي يدور داخل الذات المنتصِرة في الظاهر وكيف يؤدّي إلى انشطارها إلى عدة أجزاء متصــارعة فيما بينها، أو باســتنطاق شــعرية المكان: جســداً متجذّراً في الأرواح، وتاريخاً يروي عطش الانتماء، أو حتى باستعمال تقنية القناع.

وهناك تجارب شـــعرية كثيرة نجحتْ في التعبير عن هذه القضـــايا الكبرى من خلال لوحات هامسة؛ ولكنها نابضة بالتصوير الموضوعي الحيّ للألم؛ كما نرى في كثير من قصائد عمر أبو ريشة، ونزار قباني، ومحمود درويش، وإبراهيم نصر الله، ولشاعرنا نفسه في هذا الديوان قصائد هامسة بالغة التأثير، وإنْ تنوّعتْ موضوعاتها فإنك لا تخطئ فيها أشواقَ روحٍ وأسئلةَ ذات؛ كقصائده: (أضغاث يقظة)، و(نسيان يستيقظ)، و(بطاقة دعوة لفرح استثنائي)، و(المدار)، و(أسئلة الماء)، ولهذه القصائد أخوات أُخَر في دواوينه السابقة؛ من مثل: (باقة ورد)، و(مكاشفة لرحيل النهر)، و(الوقت والجدار)، و(قراءة في تجاعيد المجرّة).

5. **الكتابة بماء الذهب**:

5-1. إضاءة:

إنّ بعضاً من القريض هُذاءٌ ليس شيئاً وبعضه أحكامُ

أبو الطيّب المتنبي

5-2. تنوير:

تمرُّ على الأرض شتّى الغيوم ولا تذكر الأرضُ إلاَّ المطرْ

(نسيان يستيقظ)/130

5-3. بيان:

من الظواهر الفنية التي لا تخطئها عين القارئ في هذا الديوان شيوع أبيات الحِكْمة فيه بصورة لافتة، وللقارئ أن يقف عند هذه المقتطفات من أبيات الحِكْمة الواردة في الديوان بحسب تسلْسلها فيه:

«يُهدِر النهرُ جُودَه حين يسقي البحرَ والبحرُ زاخرٌ مِعطاءُ، إذا طغى السيلُ لم تعْبأْ به القِمَمُ، وليس مِن أمَـلٍ ما عـاقه ألَـمُ، إنّ الجداولَ تجري وهي مُوجِسةٌ.. قُـربَ الفنـاء ويبقى البحر يلتطِمُ، ما أتعسَ الموقِدَ النيران مجتهِداً.. وحينما فحّ شُؤمُ البرد أخمدها، فالشعر غَيٌّ ولا يُصْبِيكَ مثلُ غَوِي، غايةُ الشؤم فُرقةٌ وإذا ما.. أسِنَ الماءُ غـادرَ اليـاسمينُ، أقسى الـوجْـدِ ما كمَنا، إنَّ الذي يموتُ كلَّ ساعةٍ لا يُتقِن الحِدادْ، والعشْبُ في إغفائه الوادعِ لا يرتقبُ الغيثَ من القَتامْ، من تخِبْ مقـاصدُه.. رغـم أنفـه يخِـبِ، شرُّ غـايةٍ بلغـتْ.. في مَسـاقطِ الأربِ: أن تكـونَ مُستَلَباً.. في لَبـوسِ مُستلِبِ، مَـن يُجـارِهِ نَهَرْ.. يلْقَ نَضْرَةَ العُشُبِ، ربّما خذلَ الصيّادَ جوعُ السمكةْ.. هبْهُ برقاً سـرى ولم يُسعِف الغيـثُ فيكفـيهِ أن يغيظَ الدياجي، وقلتُ: لا تأْسَ فكم دُرَّةٍ.. صارت لكفٍّ كَزَّةٍ مُهمِلةْ».

والحقيقة أن هذه الظاهرة ليسـت جديدة في مسـيرة الشـاعر، فحين تعود إلى دواوينه السـابقة تسـتطيع أن تجمع في حقيبتك النقدية نُثاراً من هذه الحِكَم المتواصـلة يؤكّد لك مدى تغلْغل هذه الظاهرة في شعره، فمِن ديوان (أوراد العشب النبيل):

«مَـن كـان يُؤذيـهِ الهـديـلُ ليهْنِهِ نغَـمُ الطنـينِ، قَـدَرُ الزهرةِ أن تبقى شـذىً.. يحمـل الصبحُ إلينـا نَبَـأهْ، يستحيـلُ الغمامُ قطْراً فيهمي.. مُنعِماً والتـرابُ يبقـى ترابـا، تتهشّـم الأعـذارُ وهْي فتيّةٌ.. إنْ عُدَّ ذنبُ الصبح في أضوائِهِ.. ليس بالقوّةِ استطاعةُ أمرٍ.. يعجز البحرُ أن يصيرَ غديرا، رُبَّ نـارٍ جدّ في إيقـادها.. مُوقِدٌ لكنّه لم يصطلِ».

ومِن ديوان (حروف من لغة الشمس):

«تنسى الجِرارُ وقد زِينتْ بزخْرفةٍ.. وصُفِّفتْ في العلالي أنها طينُ، إنّ أقسى البـلاءِ أن تسنـح الفرحةُ في ساعة الحِـدادِ الشـديـدِ، ويلٌ لنفسٍ في حطيمِ شعورها.. ما هزّها ظَمَـأٌ لغيرِ الماءِ، إنّ بعض النفوس تفنى مِراراً.. وسِواها حيٌّ ويسكُن لحْدا، رُبّ موتٍ يُطِلُّ في كلِّ آنٍ.. وحياةٍ من شهقةِ الموتِ تبدا، كالعطرِ يعبقُ في المجالس نَشْـرُهُ.. والفضـلُ منسـوبٌ إلى المتعطِّرِ، لو أدرك النهرُ أنّ البحرَ مبتلِعٌ.. أمواهَهُ ما جرى يوماً ولا عذُبا».

ومِن ديوان (خاتمة البروق):

«يُجرّعني الملامَ وهل عِتابٌ.. على شمسٍ تُبـادرُ للشـروقِ، ومَن ذا يسألُ الأزهارَ يوماً.. عـلامَ تصبُّ أكوابَ الرحيقِ، وأيُّ كـرامةٍ للحسْـنِ تبقى.. إذا لِيـمَ الزجاجُ على البريقِ، إذا سلِم الفـؤادُ من الرزايا.. كفـاهُ ضنىً مُعاودةُ الشهيقِ، وعمْرُ الفتى جـدولٌ دافقٌ.. ولكنّـه –بعدها– ناضبُ، طامحٌ

والجراحُ نعْلي ولكنْ.. راكبُ الشـــوقِ يســـتلذّ الجروحا، لا تُنكِروا أنه في عالَمٍ نكِدٍ.. فالزهرُ ينْبتُ في الأوحالِ والطينِ، إنّ مَن يبتني بقِمّةِ طَودٍ.. ليس يخشى تدحرجَ الأحجارِ».

ألا تذكّرنا هذه الاقتباسات بحِكم المتنبي أو أحمد شوقي؟ خاصةً إذا عرفنا أنّ كثيراً من أبيات الحكمة السابقة تكاد تكون مجرّد تنويعات معاصرة لأبيات الحكمة المشهورة عند هذين الشاعرين خصوصاً، أو عند غيرهما من شعراء الحكمة والمثل السائر، بل إنّ حِكَم الشاعر نفسه راحت تُكرّر نفسها بلَبوس مختلف، فقوله مثلاً في ديوانه الأخير:

ما أتعسَ الموقِدَ النيران مجتهِداً وحينما فحّ شُؤمُ البرد أخمدها

ليس سوى إعادة صياغة لبيت حِكمةٍ سبق أن نظمه الشاعر نفسه في ديوانه (أوراد العشب النبيل)، وهو قوله:

رُبَّ نارٍ جدّ في إيقادها مُوقِدٌ لكنّه لم يصطلِ

هل حان موعد تفسير هذه الظاهرة؟ لنتساءلْ إذن: ما أسباب هذا الشيوع اللافت لأبيات الحكمة في شعر الشاعر وفي ديوانه الأخير على وجه الخصوص؟ في الوقت الذي تراجعتْ فيه هذه الظاهرة في الشعر المعاصر بشكل لافت، إذ يندر أن تصادِف في أي ديوان من دواوين الشعراء المعاصرين أكثر من بيت أو بيتين ممّا يمكن أن تعدّه من أبيات الحِكمة المباشرة.

هناك في الواقع عدة أسباب يمكن من خلالها تفسير هذه الظاهرة في شعر الشاعر، ولعلّ أول هذه الأســـباب هو: تمكّن الجملة التراثية من نقش بصـــمتها المميّزة في أعماق الروح الإبداعية عند الشاعر؛ بسبب قراءاته التراثية الواسعة والمتعمّقة.

وثاني هذه الأسباب هو: إكثار الشاعر من الاعتماد على الأسلوب الشعري ذي النبرة العالية الذي يستدعي شيئاً من الخطابية والاحتجاج بالحِكمة المباشرة، وممّا يشهد لهذا أنّ معظم أبيات الحِكمة السابقة إنما وردتْ في القصائد ذات الأسلوب العالي في نبرته الشعرية، فيما يندر أن تُصادف هذه الحِكَم في قصائد الشاعر الهامسة.

وثالث هذه الأسباب هو: أنّ الشاعر مهمومٌ -في جزء كبير من شعره- بالقضايا العامّة، وهو حريص على توصيل رسالته وبيان موقفه الصريح من هذه القضايا، وهو ما يجعله يميل إلى توظيف الأفكار الأقرب إلى فهْم عامّة القرّاء والمتذوّقين، والأقدر على إقناعهم والتأثير فيهم؛ متوسِّـــلاً لذلك

بالحجّة الحِسّية الواضحة والبرهان العقلي القاطع.

أمّا رابع هذه الأسباب فهو سبب افتراضي لا أملك دليلاً قاطعاً عليه؛ لأنه يتعلّق بالجانب التذوقيّ عند الشاعر، وهو أن الشاعر ربما صار يعتمد فنياً على هذا الأسلوب الحِكْمي في الشعر ويقصده قصداً، ويميل إلى اقتناص الصوَر ذات المنحى الاحتجاجي والإقناعي لتوظيفها في قصيدته.

غير أنّ للكتابة بماء الذهب مساراً آخر عند الشاعر أكثر حداثةً وتوافقاً مع روح الشعر المعاصر، وأعني به: القصائد القصيرة أو الومضات الشعرية التي يكتبها مفردةً وحافلةً بالرؤى الملهِمة، وفي هذا الديوان وتحت عنوان (كلمات لأشياء عابرة) يمضي الشاعر في نثر ومضاته الشعرية حول أشياء عابرة ومعتادة لا يتوقف عندها معظم الناس؛ كالمِسبحة، وزجاجة العطر المتكسِّرة، والقلم المُضرِب عن الكتابة، وجريدة الصباح، وصندوق النفايات، وهو ما يذكّرنا بصنيع العقّاد في ديوانه (عابر سبيل)؛ وإنْ كان شاعرنا أقلَّ ذهنيةً وأكثر تركيزاً على الصورة، يقول مثلاً في ومضة (جريدة الصباح):

كلَّ صباحٍ أنضرا
ما بالُها
تفغرُ فاها الأبخرا ؟

واحتفاء الشاعر بهذا النوع من القصائد ممتدٌّ امتدادَ تجربته الشعرية، فعبر دواوينه المتعاقبة كان ينثر هذه الومضات الشعرية الخاطفة التي تترك قارئه نهبَ التساؤل والمراجعة والتأمّل العميق، ففي ديوانه (أوراد العشب النبيل) وتحت عنوان: (بعضي) يقول:

لا أشتمُ المصباحَ في الصباحْ
حتى ولو صار النهارُ سرمدا
ولا أذمّ عاصفَ الرياحْ
فربّما أهدى غمامةً غدا

وفي ديوانه (حروف من لغة الشمس) يقدّم في الومضة الأولى من (قصائد قصيرة) لوحةً نابضة بالتصوير النفسي الدقيق؛ يقول:

حينما دحرجَ عينيهِ علينا
طارَ مِني

عندليبٌ في فمي
.. كان يغنّي

وفي ديوانه (خاتمة البروق) وتحت عنوان (حِلْم) يقول:

رُبّ جانٍ جاءني مُستحيياً ردّه الإغضاءُ بين الخطوتينْ
ألجمَ الحِلْمُ فمي لـمّا بدا فتحدّثْتُ له بالمقْلتينْ

وللقارئ أنْ يتأمّل بعد ذلك هذين المسارين من (الكتابة بماء الذهب) عند الشاعر، ويفضّل ما يراه أقرب إلى نفسه، أمّا أنا فلا أتردّد في تفضيل الومضات الشعرية الهامسة على أبيات الحكمة المجلْجِلة.

6. فُسيفِساء الصوَر ومُنمْنمات الرموز والأقنعة:

6-1. إضاءة:

«وأفقْتُ..
والفجرُ احتمالاتٌ معلّقةٌ على كتف الظلامْ
وجدائلُ المطر الصغيرةُ كلّما
رقصتْ على القيعان جدّلها الظما».
أشجان هندي

6-2. تنوير:

«قتلتْني أسئلة الماء».
(نسيان يستيقظ)/115

6-3. بيان:

ما بين مواجهة أسئلة الماء القاتلة بالصوت المصلوب حيناً، والغارق في مرافئ الصمت حيناً آخر، والتحديق المتواصل في التاريخ الذي يُمشِّط في صَلَفٍ لحيته المسترسلة أمامه يقبع الشاعر المحاصَر في زاوية ضيّقة من زوايا فراغه المخمليّ مستنِداً إلى أُفوله، ومُتكِئاً صباحَه ومساءَه في انتظار الضجَر، والضجيجُ الأبيض من حوله يصكّ مسامعه، ويُضاعف مسافات رُعبه، حتى إذا تلظّتْ جمرة الأسئلة

بداخله موقِدةً مراجل اللهب القُدسي في روحه راح يصرخ بأعلى صوته في الهشيم المحيط به: أين أنا ؟

هذه اللوحات المنتقاة من متحف الديوان التصويري تمثّل أنموذجاً مصغّراً لفُسيفِساء الصوَر التي تُزيّن جدران القصائد فيه، وإذا كان هذا الأنموذج المختار يكشف عن بعض الخصائص البارزة للصورة عند الشاعر؛ فإنّ الاستقراء الدقيق للصوَر الشعرية في الديوان يمكّننا من اكتشاف خصائص أخرى أقلّ بروزاً؛ وإنْ لم تكن أضعفَ تأثيراً ودلالة، وبالإجمال يمكن هنا تسجيل بعض الملحوظات النقدية العامّة حول خصائص الصورة الشعرية عند الشاعر، وهي كالآتي:

1ــ شيوع الصوَر العِطْرية ولوازمها في الديوان، ومِن شواهد هذا الشيوع: «أوَ تنسى عطورَها الحسناءُ...، واعرجْ إلى دنيا مضمّخةٍ...، عطرُ القصيدة تُغليه أُنوثتُها...، ما تخلّتْ حديقتي عن شَذاها...، متضمّخٌ بجلالهِ...، ورُؤاهُ تحتضِن الضياءَ العاطرا...، زجاجة عطر: كسَّرها فضجّ عطرٌ باذخٌ وغرّد العبَقْ...، في سكْرة الشذى...، الطيوبُ تغمرني...، طيبةَ الطيوبِ خُذي...، أَمورُ في أطيابها والِهاً...، أهدتْ لنا منه عطراً جامحاً...، وينقشُ بالعطرِ وجهَ السمَرْ».

ومرّةً أخرى أقول: إنّ المسألة ليست في مجرّد وجود هذه الصوَر العطرية في الديوان، وإنما في تكرّرها فيه بشكل لافت؛ على أنّ نسبة هذا التكرار تظلّ في الحدود المقبولة فنياً، وقد تجد مثل هذه النسبة من التكرار عند شعراء آخرين، ولعلّ السبب في ذلك هو شيوع الصوَر العطرية في الحقل الشعري عامّةً، وفي أحاديث الناس العادية عند الترحيب وإزجاء المجاملات؛ لكنّ شيوع هذه الصوَر العطرية في الديوان يُظهِر في جانبٍ منه قدراً من الإنشائية والتعبير الفضفاض ذي النبرة العالية؛ خاصّةً في بعض القصائد التناظرية ذات الشطرين عند الشاعر، وهي قضية سبقت الإشارة إليها ومناقشتها في فقرة سابقة.

2ــ تميل الصوَر الشعرية في الديوان إلى التشخيص الجَمْعي للوقائع والأشياء أكثر من التشخيص الفردي، ومن هنا تكثر في تراكيب الصوَر عند الشاعر صِيَغ الجموع، وهي ظاهرة شائعة في الشعر الحديث عامّةً، ويلجأ الشعراء إليها عادةً -ربما دون وعي- للدلالة على الشعور بالتشتّت والضياع وكثرة الصوارف والجهات المحاصِرة للذات الشاعرة، وهو ما يتبدّى واضحاً عند شاعرنا أيضاً في هذا الديوان؛ ومِن الشواهد على هذه الظاهرة في الديوان:

«وأفاقتْ **جِراحٌ** تُواسي **الجِراحَ**...، وأطعمَ الدربَ شكّاً **والجهاتِ** أسىً...، انفُضْ **مَزاوِدَكَ** الغبراءَ...، زمنٌ تهربُ **السكاكينُ** فيه.. مِن **رقابٍ**...، كلُّها متشابهةٌ.. **الوجوهُ** التي في **الحوانيتِ** قابعةٌ.. **لافتاتُ**

الطريقِ.. **المساءاتُ** –مثخنةً بترهّلها– **وابتداءاتُ** شعري...، أيّانَ تثورُ **براكيني**...، تزدحم **الجهاتُ** في أصابعي...، وشمساً تُقسّم أشواقَها في **الجهاتِ**...، أفيكم فتى صاولتْه **الجهاتُ**...، وإذْ تُعوِلُ **الأُمسياتُ** علينا...، أسافرُ في **همهماتِ** الظنونِ».

بيدَ أنه في بعض المواضع قد يتساءل القارئ عن مدى دقّة استعمال صيغة الجمع في التركيب المتضمّن للصورة الشعرية، وعن أثر هذه الصيغة الجمعية في الحدّ من المدى التخييلي للصورة؛ إذْ ينشغل الحِسّ بتأمّل دلالة الصيغة عن تملّي الصورة، ومِن هذه المواضع: «**شَغَفاتُهُ** للمجد –واريةً– جذبتْ مدى التاريخ فانجذبا، قلْ ما تشاء لك **الأنباضُ** واشْدُ بها، وتُمسي **المضاميرُ** مشتاقةً للصهيلْ، لأني تورّطتُ حين عجنتُ القصيدةَ في **معمعات** الجنونِ».

3ــ شيوع الصوَر المرتبطة بالكتابة ولوازمها في الديوان، ومن شواهد هذه الظاهرة فيه: «نصفُ شعري جُمَلٌ معترضهْ.. وأنا ما بين قوسينِ أغنّي...، خذلتْني حروفيَ الخرساءُ...، وجفا الحِبرُ طعمَ حرفي...، ورقمْنا ضوءَ الحروف...، واغرُبْ أيها القلَمُ...، تخرسُ الكَلِمُ...، أعيا على نبضها القرطاسُ والقلَمُ...، ما فتِئتْ حروفكم في المدى المحمومِ ترتسِمُ...، تلويح لرحيل الحرف...، يا صديقَ الحروفِ...، عن كلّ حرفٍ خانعٍ خدّرَنا...، وبلّلْ بحرفك وجهَ السحَرْ...، غداً حين يُكتَب تاريخُ حزنك...، وتُكتَب ملحوظةٌ في حواشي الخبَرْ...، والذين انطفؤوا ميراثُهم.. مِن رمادِ الأحرفِ المنْطفِئةْ...، وحروفٌ تزحفُ فوق جدارْ...، وأحرفٌ في ثنايا الوقت سوداءُ...، لغةٌ ماتت على أعتابها.. أحرفي العجْفاءُ شوهاءَ عرايا».

ولعلّ أقرب تفسير لهذه الظاهرة هو تعلُّق الشاعر بسحر الحرف وجمالية اللغة، وسيطرة هاجس الكتابة الإبداعية عليه بكلّ ما يتّصل بها من لوازم وأسرار وطقوس.

4ـ كثرة الصوَر النارية والحادّة في الديوان، وهذه السمَة هي أثر من آثار المعجم الشعري اللاهب الذي يتغلْغل في مفردات الديوان وتراكيبه وصوَره، ولعلي أقف هنا عند شاهدين فقط من شواهد التصوير الحادّ في الديوان، ففي مطلع قصيدة (انقلاب) يقول الشاعر:

قال لي والمساءُ يُرخي رِداءَهْ كلماتٍ صفعْن وجهَ الفُجاءهْ

فالكلمات لا تُربِك الفُجاءة، أو تُفقدها توازنَها، أو تُدير رأسَها إدهاشاً، أو حتى تجعلها تفغر فاها تعجّباً، بل: تصفع وجهها !

أمّا الصـــورة (الصـــافعة) الأكثر حِدّة وغرابة في تركيبها، فتجدها في قوله من قصـــيدة (قلق الأزمنة): «للســـؤالِ الذي لا يُبالي بوجهي ويصـــفعني بالحنينْ» . فهذا الحنين الذي يتوغّل رقراقاً في النفس كيف يمكن الصفع به إلاّ في صورة موغِلة في حِدّتها، وفي حداثيتها أيضاً.

واجتماع الحِدّة والحداثة في التصـوير يبرز كذلك في الصـوَر (الشـاهقة) في الديوان، وأعني هنا تردُّد الصوَر المرتبِطة بالشهقة والشهقات؛ من مثل: «بعدهُ يشهق الفجرُ لكنّ قبل الشهيق زفيراً...، يا راقمي شـهَقات البرق...، قل: إنها شـهقةُ القنديلِ...، لا أفهمُ شـهْقات الروحِ...، وعُدْ شـهْقةً...، محمومة الشهقات والنجوى...، مسكوناً بشهيق الدارْ...، وأمحوكَ من شهَقات الضحى».

وينتظم في هذا السياق كذلك تكثيف الشاعر من الصوَر (النابضة) في الديوان؛ ومع أنّ صورة النبض في الأصـــل صـــورة هادئة؛ فإنّ الشـــاعر يُوظّفها في الديوان لتعطيَ دلالة على القوة والعنفوان المستكِنّين خلف المظهر الهادئ الرزين، ومِن شواهد هذه الصوَر النابضة في الديوان: «على كلّ نبضٍ جليلٍ...، فلِمَن تُرتّلُ نبضَـها ولِمَهْ ؟...، مِن نبضِ تلك الصـحارى جاء أولُهم...، أعيا على نبضـها القرطاسُ والقلَمُ...، تتشـهَّى نبضَـكَ الشـدَوي...، قلْ ما تشـاءُ لك الأنباضُ واشْـدُ بها...، مَن مِنهمْ يبتدِر النبضَ...، هيّجتمُ في الروح نبضَ المنى...، فاجمعي نبضـــي من الرّيح...، أعادَ لي نبضَ صِـــبا هاربٍ...، ما لم تكوني.. نبضةً في دمي...، ها أنا الآنَ وفي كفّيَّ من نبضي شظايا».

هذا عن فُسيفسـاء الصوَر الشعرية في الديوان، أمّا مُنمْنمات الرموز والأقنعة فيه فلعلّ أول ما نلحظه في هذا الجانب هو كثرة الرموز التي وظّفها الشـاعر فنياً على امتداد قصـائد الديوان؛ في مقابل الندرة الواضحة في توظيف تقنية القناع.

في مجال الرموز نلتقي أولاً برمز: جديس في قصـــيدة(أُرجوزة لجديس)، وهي قبيلة عربية بائدة تذكر الروايات التاريخية أنها كانت مجاورة لقبيلة طســـم، والقبيلتان أبناء عمومة؛ غير أنّ عملياقاً ملك طســـم كان يســـوم أبناء عمومته عذاباً وإذلالاً، ومن ذلك أنه ألزمهم ألاّ تُزَفّ عروسٌ منهم إلى بعلها حتى يدخل هو أولاً عليها، وقد مكثوا عهداً طويلاً على هذا الظلْم حتى هجتْهم إحدى نســـائهم، وعيّرتهم بهوانهم، فثاروا على الملك، ودبّروا مكيدة لقتله مع جمع عظيم من قبيلة طســـم، والرواياتُ تسترسل في ذكْر ما جرى بعد ذلك من استنجاد الشرذمة الباقية من قبيلة طسم بحسّان بن تبّع ملك حِمْير الذي أنجدهم، وتحايل على زرقاء اليمامة –وهي المرأة المشـــهورة في جديس بحِدّة بصـــرها– حتى استطاع أن يُباغتهم ويُفنيَهم عن آخرهم.

وقد اكتفى الشـاعر في القصـيدة بتوظيف الجزء الأول من القصـة؛ أي المرحلة التي كانت قبيلة

جديس خانعة لظلم عمليق وراضيةً بالمهانة، وهو يعرض هذه القبيلة في صورة امرأة منحوسة شائهة المنظر والمخبر، وهذا التحوير المتعمّد من الشاعر للحقيقة الجماعية (القبيلة) إلى الصورة الفردية (المرأة) قد يُوحي بأن إسقاطات القصيدة فردية أيضاً.

ومن الرموز كذلك رمز: ابن ماء السماء في قصيدة (التماسٌ إلى ابن ماء السماء)، وهو المنذر بن امرئ القيس ثالث ملوك الحِيرة من المناذرة في العصر الجاهلي، والشاعر يخاطب في القصيدة هذا الرمز بأسلوبٍ يقترب كثيراً من أسلوب المتنبي في كافورياته، وهو الأسلوب الذي يحتمل معنيين متضادّين في الدلالة، ولنا عودةٌ بإذن الله إلى هذه القصيدة مع وقفة أكثر تفصيلاً في الفقرة الخاصة بالتناص عند الشاعر.

يشتمل الديوان كذلك على رموز أخرى؛ مثل الشاعر العباسي محمد بن كُناسة الأسدي الذي يُفرِد له الشاعر قصيدة بعنوان (تعليق على سيرة محمد بن كناسة)، وتقف هذه القصيدة عند هذا الشاعر/الرمز وما عُرِف من تعفّفه وابتعاده عن استغلال شعره للمدح والهجاء في عصرٍ كان يندر فيه من يتخذ مثل هذا الموقف من الشعراء المعروفين، بالإضافة إلى هذا هناك رموز هجائية متعدّدة تنتشر على سطح الديوان؛ كالذباب الرقيع، وصندوق النفايات، وجبال الطين، والتتر، ورعاة البقر.

وتصادفنا في الديوان قصيدة وحيدة معتمِدة على تقنية القناع، وهي قصيدة (النداء الثاني من نصر بن سيّار)، حيث يتقنّع الشاعر بشخصية هذا الشاعر والقائد الأموي الذي كان والياً على خراسان أواخر العصر الأموي، ورأى نُذُر سقوط الدولة الأموية في أيدي العباسيين، فأرسل أبياته التحذيرية المشهورة إلى آخر خلفاء بني أمية: مروان بن محمد، والشاعر يُرسل من خلال هذا (النداء الثاني لنصر بن بن سيّار) تحذيره المجلْجِل للأمّة كي تتدارك أمرها في «شفق المرحلة» التي يُوشك فيها الأعداء المتربّصون على إفنائها، وليس أمامها في مفترق الدرب سوى طريقين: أحدهما يوصل إلى الموت عمّا قريب، والآخر يسوقها إلى الموت عمّا بعيد !

7. بين سحر الحرف وكيمياء الإبداع.. قراءة شعرية في كفّ القصيدة:

7-1. إضاءة:

«كيف تُولَد فيك القصيدةُ ؟
قل لي.. أباً عاشقاً ساحراً

مستكيناً أمام حريق الجذوعْ».

عبد الله الوشمي

7-2. تنوير:

«... كان ذاك المشهدُ العاصفُ

..... ميلادَ قصيدةْ».

(أوراد العشب النبيل)/17

7-3. بيان:

لو أردتَ أن تميّز الشاعر عبد الله الرشيد عن كثير من الشعراء السعوديين المعاصرين فيكفي أن تقول: إنه شاعر التجربة الشعرية بامتياز؛ سواء من حيث العدد الكبير من قصائده المفرَدة خصّيصاً لوصف التجربة الشعرية بكلّ مراحلها وملابساتها، أو من حيث المستوى الفني العالي الذي وصل إليه هذا الموضوع الشعري على يديه؛ هذا مع تجديده المستمر في عرض لوحـــاته الواصفة لهذه العـــلاقة المتقلِّبة بين الشاعر والقصيدة، وفي هذا الموضوع بالذات لا نستطيع فصل القصائد الواصفة الواردة في الديوان الأخير –وهي ستّ قصائد– عن بقية القصائد الواصفة الواردة في دواوينه السابقة، وهي أكثر من عشر قصائد؛ ذلك لأنها تُكوّن بمجموعها وحدة سردية مترابطة فيما بينها.

أول ما يلفت النظر في هذه القصـــائد الواصـــفة هو أنها تقودك إلى الاعتقاد بأن العلاقة بين الشـاعر وقصـيدته أقرب ما تكون إلى علاقة عشـق متجذِّرة بين محبّ ومحبوبة، فالشـاعر –كالعاشـق تماماً– يحاول أن يُجدِّد بعد صدمة اللقاء الأول طبيعة هذه المحبوبة وسرّ جاذبيتها الطاغية متلدِّداً وسط التّيه الذي قذفتْه إليه، ومتحرّقاً –وهو يلتقط أنفاسـه اللاهثة وراءها– للوصـول إلى أجوبة شـافية على أســئلته المتوالدة بلا انتهاء، يقول في ديوانه (أوراد العشـــب النبيل) تحت عنوان (أترنّم بك ولكنْ مَن أنت؟) مخاطباً الشعر، وهو الاسم المذكّر للقصيدة:

«أترى تلك العصـابةْ؟.. لسـتَ منها.. أنتَ إكسـير جمالٍ.. أنتَ دسـتور صـبابةْ.. أنتَ هذا الشــجر المرهف.. لا.. بل أنتَ غابةْ.. لســتَ غابةْ.. إنها مدُّ الأســاطير ومِقداح الكآبةْ.. أنتَ نايٌ سُـــلّ منها.. فيغنّي ويُعنّي ويُســـيل الروح بَوحا.. لســـتَ نايا.. إنه –مهما يكن– عودٌ فهل أدعوكَ جمرا؟!.. لستَ جمرا.. أنتَ نارٌ رقّصتْ أكتافها في القُرّ لـــمّا قاسمتْها متعةَ الليل ربابةْ.. أنتَ نارٌ؟!.. لسـتَ نارا.. إنها أمّ الرمادْ.. أيّ نعتٍ هو مُوفيك من الصـدقِ لُبابهْ ؟.. أنتَ نجمٌ ؟!.. لسـتَ نجماً..

أنتَ أفْق النجمِ.. أفْقُ الأفْقِ.. ماذا بعدُ ؟.. لا أدري.. ويا لي.. لم يزلْ عندي من الشعر صُبابةْ.. كلَّ موّالُ افتكاري.. سأظلّ العمرَ أُبدي وأُعيد القول في هذي الكتابةْ».

وبينما ينغمس الشاعر العاشق في جمالية الحيرة بين الإثبات والنفي لتحديد كينونة هذا الشعر تقوده هذه الحيرة إلى البحث في أوراقه القديمة عن (بطاقة شعرية) منسيّة تحدّد له بعض ملامح هذه الكينونة، بقول في ديوانه (خاتمة البروق):

«شعري الذي ينحته القلبُ ويرويه الفمُ.. لزومُ ما لا يلزمُ.. وركضُ حرفٍ خضّبتْه لوعةٌ سكرى.. وسحرٌ أبكمُ».

أمّا (مواقيت) هذا الكائن الجميل ومواعيد إطلالته الساحرة، فما يزال شاعرنا في ارتقابها مبعثرَ الخواطر على الشرفة ذاتها التي شهدتْ أول لقاء، يقول في ديوانه (نسيان يستيقظ):

إني هنا لم أزلْ أشلاءَ قافيةٍ منه تفيض على أوقاته شجنا
إني هنا يا لأشذاء مُمَوسَقةٍ أيعرف الشعر أني ما أزال هنا

وبعد خيبة الانتظار الطويل يتساءل الشاعر في (فراغه المخملي) كيف يُكفكِف من غُلَواء هذا التمنّع والدلال، وتتفتّق حيلته عن طُرُق جديدة لاستدراج هذا العطر الأنثوي، يقول في ديوانه (نسيان يستيقظ):

انفُضْ مَزاودك الغبراءَ إنّ بها وجْداً إليك كوجدِ العاشق السرَوي
عطْرُ القصيدة تُغليه أنوثتُها ميّاسةً تتشهّى نبضَك الشدَوي
أغْوِ القصيدةَ واستنفِرْ تمرّدها فالشعر غَيٌّ ولا يُصبيكَ مثلُ غَوِي

وإذا سألتَ عن وسائل الإغواء عند هذا العاشق المحترف فإن (تهويماته في بلاط الشعر) تكشف لك عن بعض المخبوء منها، يقول في ديوانه (خاتمة البروق):

مولايَ هذا الشعر في تطلابه أبداً أسيحُ
إني أُسارِقهُ اللحاظَ فإنْ تنبّهَ لي.. أُشيحُ
وأُعالج الكلماتِ كيما يُولَد الشعر الفصيحُ
بقصيدةٍ لدلالها في القلبِ مُضْطَجَعٌ مليحُ

كما يكشف لك (عبث الذاكرة) عنده عن قواعد وأصول مهمة في كيفية استدراج الصيد الجامح، يقول في ديوانه (خاتمة البروق):

وأقتنِصُ الفِكَر الشارداتِ وهنّ أمامي المهَا النافِرةْ
وأشتدّ عَدْواً فيفلتُ حرفٌ له مِن دمي روضةٌ ناضرةْ
ويشمخُ يستمطِر المعصراتِ فتهْتزّ مِن وَبْلها الساهرةْ

ولا بأس إنْ أعيت السبل ولم يفلح الاستدراج والإغواء أن يستعمل العاشق حيلة المعشوق نفسها، فلْيتمنّع هو أيضاً بعضَ التمنّع؛ ليذيقه بعض معاناته معه، ولْينظر كيف تكون الحال حين يجتمع (كِبران) متبادلان، يقول في ديوانه (نسيان يستيقظ):

إذْ جنّ ليليَ راودتُ القصيدَ فما لبّى وأغرى بعين الصبوة الوسَنا
أبصرتُه في شقوق الصمت ملْتحِفاً كِبْراً وكان متى أدنو إليه دنا
فبِتُّ أهذي به لا الوزنُ طاوعني ولا قوافيه أقسى الوجْدِ ما كمَنا
ولم أزلْ أتصبّاه ويدفعني. حتى تبعثر قلبي ها هنا وهنا
وحينما انسابَ وجهُ الصبح بادرني يُدني إليّ هواهُ فاعتذرتُ أنا

غير أنّ هذا الكِبر المفتعَل من العاشق لا يستمرّ طويلاً، إذْ سرعان ما يعقبه انكسار ورجاء بأن تقبل المحبوبة عاطفته الصادقة نحوها، وأن تنتشله من عذابات الحيرة التي ما يزال (يكابد) فيها قلقَه وارتباكه، يقول في ديوانه (نسيان يستيقظ):

اقبليني فكرةً حائرةً. وخُذيني لغةً مرتبِكةْ
واحضني وجهي نُثاراً لاهثاً في خريف الأوجهِ المحتلِكةْ
هكذا يُوغِل قلبي في المدى لا يعي أيَّ سبيلٍ سلَكَهْ
فاجمعي نبضي من الريح انزِعي ذكرياتي من سُعار المعركةْ
أنتِ وعدٌ ويقينٌ فائرٌ في قصيدٍ عسجديٍّ سبَكهْ

وحين تستجيب المحبوبة لرجائه أخيراً وتُقبل عليه فإنّ دماء الفروسية التي تجري في عروق الشاعر تأبى أن يكتفي بمجرّد الظفر بها، وإنما يحثّها على التحليق معه عالياً ليلتقيا في ذروة الفنْ الرفيع الذي لا يرضى عنه بديلاً، يقول في قصيدته (شعر.. لوجه القصيدة) من ديوانه (أوراد العشب النبيل):

أنا لا أريدكِ أن تكوني تمثالَ ما شاءتْ ظنوني
كوني لروحي مهدَها الساجي بأحلام السنينِ
أنا في يديكِ قصيدةٌ فخُذي يراعَكِ واكتبيني

وتأنّقي ما شاء ذوقُكِ ما ارتضى العقلُ الجنوني
فإذا رضيتِ عن الأناقةِ في القَوامِ فأنشديني

غير أنّ استجابات هذه المحبوبة المدلَّلة لا يمكن التنبؤ بها دائماً، ومخاض العلاقة المتوتّرة بينهما يتأرجح دائماً بين غيابٍ يُجهِض أمل اللقيا، وحضورٍ يُنعش الروح فتولَد فيها الآمال من جديد، فمِن يوميات الغياب المدوَّنة في دفتر الذِّكرى يوميّة تحت عنوان (للقصيدة أعراسٌ مؤجَّلة) في ديوان (أوراد العشب النبيل):

«كانت الساعة الواحدةْ.. حينما التهبَ الحرفُ في إصبعي.. وتلظّتْ به ريشةٌ واعدةْ.. كلُّ شيءٍ حواليّ يستنفر الشعر: وجهٌ تكوّم في الأفْقِ.. مِئذنةٌ.. نسمةٌ باردةْ.. كلُّ شيءٍ حواليّ يستمطر الغيمةَ الخالدةْ... قلتُ والقلمُ المستفَزّ يُراوده الشعرُ: هذا زماني.. وسوف أُضمِّخ بالمجد قامته الماجدةْ... قلتُ: ها أنذا موغِلاً في احتراقي.. أفتِّش في منجمِ النار عن لغةٍ شاردةْ... قلتُ: ها.... كان وجهُ القصيدة مضطرِماً بالبكاءِ.. لأنّ الغمامةَ كانت على عجْزها شاهدةْ.. كانت الساعة الواحدةْ.. حينما خمد الحرفُ في إصبعي.. وترنّحت الريشةُ الراعدةْ».

وحين تترنّح الريشة الراعدة مِراراً وتكراراً بين يدي الشاعر؛ فإنه لا يملك إلاّ أن يشكو هذا الشعرَ العَصِيّ حتى لابنه (بسّام)، يقول في ديوانه (نسيان يستيقظ):

أشكو لكَ الشعرَ العَصِيَّ ولم يكنْ مِمّن عصاني
ناديتُه ليذوبَ فيكَ فما أجابَ ولا دعاني
فجثتْ لديه قريحتي حسْرى معفَّرةَ البيانِ
لي فيكَ ألفُ قصيدةٍ كمَنَتْ وعَيَّ بها لِساني

ويحاول الشاعر في يومية أخرى أن يُفسّر بعض أسباب هذا التأبّي والغياب، فيعود على نفسه باللوم لأن سروره الغامر بالحضور المرتقَب للمحبوبة واندفاعه غير المحسوب لاستقبالها ربما أجفلها، فتراجعتْ وانزوتْ وجِلةً من عواقب هذا الاندفاع، يقول في قصيدة (أنا والشعر وأشياء أُخَر) من ديوان (حروف من لغة الشمس):

ما زلتُ أذكر زورةً ما كان أعذبَ وقْعَها مثلَ الغمام العابرِ
إذْ جئتَ في حُلَل الضياء كمُهْرةٍ عربيةٍ يا للمجيء العاطرِ
فسمعتُ من فرْط المسرّة هازجاً بين الجوانح وارتجازةَ سامرِ

فبحثتُ عن لُغَتي فطاشَ عصيُّها وتكسّرتْ فوق الشِّفاهِ مزامري
فرَحٌ ألمّ فضجّ حرفٌ وارتمى وَلَهٌ وذابتْ في السديمِ دوائري
لا ترمني بالضعف كم من قدرةٍ مخنوقةٍ تحت السرور الغامرِ

غير أنّ للمحبوبة كذلك نصيبها من اللوم، فهي جامحة القياد، أبيّةٌ على الترويض، تستطيع أن تراها ولا تملك أن تحتويها بين يديك؛ إذْ كلّما اقتربتَ منها ابتعدتْ عنك؛ لكنْ بالقدْر الذي لا تختفي فيه عن ناظريك، فهي سرابٌ أبديٌّ متجدِّد، يقول في قصيدة (صمتٌ وليلٌ وقبضةٌ من دهَش) في ديوانه (نسيان يستيقظ):

منقَّرُ القلبِ عن مثْواهُ منزلِقٌ لدهشةٍ بعدُ لم تُسلِمْه مِقْوَدها
أعيتْه غايتُها لا وجهَ يقصده وليس تقرأ للمشْدوهِ مَقصِدها
ما أهونَ الداهشَ المذهولَ يتبعها وكلّما ملّها مدّتْ له يدَها
تُغريه حين تُناديهِ ويُوشِك أنْ يصدَّ عنها ولما يدْرِ مَورِدَها

أمّا مواكب الحضــور الباذخ للمحبوبة فما أجملَ وصــفها! وما أعجزَ يوميات الذِّكرى عن الإحاطة بسحرها، يقول في قصيدة (وهج) من ديوانه (حروف من لغة الشمس):

نادمتُ حرفيَ فارتمى متموِّجاً بين السطور وفي يديه لوائي
ونفضتُ فيه توهّجي فجرى ولم تظفر بمِئزره يدُ الإعياءِ
ودعا الحروفَ فجئْنَه في موكبٍ ترِفِ المهَزّةِ عاطرِ الأضواءِ

وأمّا بقية هذا المشــهد المتوهّج بحضــور المحبوبة؛ فتكمل وصــفَه يومية أخرى بعنوان (انكســار والتئام) من ديوانه (حروف من لغة الشمس):

وإذا بأوراقي تُهامِسني فأرَقْتُ فوق بياضها حُلُمي
وصنعتُ بالكلماتِ مملكةً وأذبْتُ سحرَ الشوق في كلِمي
فأنا بها طيرٌ أفِيءُ إلى ظِلٍّ من الصبَواتِ محتدِمِ

وتبقى أخيراً الحكاية الآسـرة التي تقصّ (حديث ليلة عاصـفة)، وتسـرد أحداثها المثيرة أوضـحَ شـاهد على ما تصـنع القصـيدة في عاشـقها من تولّه وانجذاب يُقضّـان عليه مضـجعه، ويُزلزلان –في

السكون- كيانه، وتتضمّن الحكاية وصفاً تفصيلياً مبهِراً لمراحل الجيشان الشعري في نفس الشاعر حتى ولادة القصيدة، يقول في ديوانه (أوراد العشب النبيل):

«حدّثْني الشـــمسُ: أنّ البدرَ دقّ البابَ في الفجرِ ونادى.. ثم نادى.. لم يُجْبْه أحدٌ من داخل البيت فولّى ثم عادا.. طرق البابَ ونادى.. وتولّى.. لم ينلْ منكَ مُرادا.. لفّني صمتي.. ومن حوليَ إيماءُ حقولٍ واشـتعالاتُ ارتيابِ.. فتلفّتُ.. فألفيتُ أكاليلَ ضياءٍ فوق بابي.. وإذا حبّاتُ عطرٍ تتندّى كالربابِ.. فخَبَأتُ الضوءَ في صدري.. ومسّحتُ بذاك العطرِ قلبي وإهابي.. ومضى اليومُ وأنساني الذي كانَ.. زِحامُ الوقت من شوقٍ وتَوقٍ واكتئابِ.. حين جَنّ الليلُ مارتْ في دمي أشياءُ لم ترحم شبابي.. أنكرتْ نفسيَ نفسي.. واعتراني كالضبابِ.. وإذا كفٌّ شديدةْ.. عصفـتْ بالمضجع الـوادع رعـنـاء عنيدةْ.. وإذا جسميَ واهٍ.. كسـتِ الرعشةُ جِيدهْ.. وإذا الجدران من حوليَ أشباحٌ مخيفـاتٌ بليدةْ.. وإذا شيءٌ غريبُ الكُنْهِ في قلبي وأصـواتٌ بعيدةْ.. وإذا قطعةُ ذاك الضـوءِ في الثغر قعيدةْ.. وإذا القلبُ انتفاضٌ.. وصـراعٌ في صراعِ.. وإذا حبّاتُ ذاك الـــعطرِ رشْحٌ في يراعي.. فسرتْ روحٌ سعيدةْ.. مازجتْ في رَوح هذا الليلِ أرواحاً جديدةْ.. كان ذاك المشهدُ العاصفُ ..... مِيلادَ قصيدةْ».

وبعد.. فقد أظهرتْ هذه القصـائد الواصـفة التي أطلنا الاسـتشـهاد بها في هذه الفقرة مدى احتفاء الشاعر بالقصيدة: قارئاً لكفّها وراصداً لأنفاسها وخلَجاتها في طقوسٍ أشبه ما تكون بطقوس العاشق المشغوف، وإنّ مراجعة سريعة للمعجم الشعري الذي يسود هذه القصائد الواصفة ستُظهِر بلا ريب مدى اكتناز هذا المعجم بألفاظ العشـــق والتعلّق والامتزاج والوصـــف الحالِم، وهي الألفاظ والتعبيرات التي تُوجَّه عادةً للمرأة، ولك أن تعود بالذات إلى قصـــيدتي: (معي)، و(ديواني الباكي) في ديوانه الأخير لتضبط الشاعر متلبّساً بهذه التهمة! فإذا أضفتَ إلى هذا أنّ قصائد الشاعر الغزلية دون المسـتوى المأمول: عدداً، وجودة؛ فقد تصـل من هذا وذاك إلى اسـتنتاجٍ يسـتحق التأمّل، وهو: أنّ القصـيدة قد أضـحتْ عند الشـاعر (معادلاً موضـوعياً) للمرأة، وهي المسـألة التي ستكون مثارَ بحث مستقلّ في الفقرة الخاصة بالغزل عند الشاعر.

8. حوار جريء مع غزل خجول:

8-1. إضاءة:

«الهواء الذي مرّ من بين خَصْلاتِ شَعركِ

طارَ لبحرٍ بعيدٍ ليُغرق بعضَ السفُنْ!».

إبراهيم نصر الله

8-2. تنوير:

إنني لن أكون ما لم تكوني حُلُماً مطبِقاً عليه جفوني

أنتِ ليلى وإنني قيسُكِ المشغوفُ وجْداً ومرحباً بالجنونِ

(نسيان يستيقظ)/105

8-3. بيان:

قصيدةٌ غزلية واحدة هي كل ما تستطيع أن تظفر به من بين قصائد هذا الديوان التي تربو على الخمسين، وأكثر من هذا: فمِن بين ما يزيد على مائة وستين قصيدة ومقطّعة تمثِّل مجموع ما نشره الشاعر في دواوينه الأربعة ليس هناك سوى ثماني قصائد فقط تتخذ من المرأة موضوعاً لها؛ وبحساب سريع يتبيّن أن حجم هذه القصائد من مجموع شعر الشاعر لا يتجاوز نسبة 5 % . وكادت هذه المفارقة الكمّية في شعر الشاعر أن تكون أكثر إغراباً لولا شيء من التوازن الذي أحدثه ديوانه الهامس (أوراد العشب النبيل)، فقد تضمّن وحده أربع قصائد في هذا المجال، وقد يغترّ القارئ المتعجِّل بقصائد كثيرة في دواوين الشاعر تبدو في ظاهرها خطاباً للأنثى وحديثاً عنها؛ ولكنّ شيئاً من التمحيص يجعله يُدرك أن الأنثى المقصودة فيها هي: القصيدة، وليس المرأة.

والجانب الأهمّ من الحسابات الكمية السابقة هو كيفية التناول الفني من الشاعر لهذا الموضوع، فقد غلب على هذا التناول الأسلوبُ التقليدي المعتاد القائم على الخطاب المباشر للمرأة لبثّ رسائل الهوى والوجْد، والشكوى من اللوعة والفقْد، والمرأة في هذا الخطاب تستحيل إلى مجرّد موضوع عامّ للغزل أو محرِّض مثير له؛ باعتبارها قسيماً نوعياً هُلاميَّ الملامح ونِسْويَّ الصفات، وليست ذاتاً خاصّة بملامح إنسانية محدّدة وغير مكرّرة بين بنات جنسها، فهي باختصار: ليلى، وهو قيسها كما عبّر الشاعر؛ بكلّ ما يحمله هذا التعبير من عمومٍ وتكرارٍ وإهدارٍ للملامح الشخصية الخاصّة.

ونتيجةً لهذا التعبير الإنشائي العامّ عن هذه العاطفة بالغة الخصوصية يغلب على هذا الخطاب الحديثُ (إلى) المرأة، وتتضاءل فيه مساحة الحديث (عنها) ، أو الحديث (معها)، ومِن أوضح الشواهد على هذا المنحى عند الشاعر قوله من قصيدة (إليها) في ديوانه (خاتمة البروق):

هل تذكرين أناشيدَ الهوى بفمي والشعرُ من خاطري الملتاعِ يندفقُ
وهل سمعتِ أنينَ الرملِ تحمله لكِ الصَّبا والهوى في بُردها عبِقُ
رِفقاً بقلبِ فتَى بالوجْدِ متّقِدٍ يكاد في زحمةِ الأشواقِ يختنِقُ
ما أنتِ إلاَّ سرابٌ كلّما اقتربتْ منه الخُطا يمتطي طرفي وينطلقُ
هواكِ أشعلَ في الأضلاعِ جمرتَهُ فأحرق الصبرَ ثم انسلَّ يحترِقُ

وعلى هذا النهج الإنشـــائي العامّ الذي يُخاطب المرأة بما يصـــلح أن يكون خطاباً لأيّ امرأة يقول الشاعر في قصيدة: (أنتِ..؟! أنتِ) من ديوانه (أوراد العشب النبيل):

بدِّلي ما شئتِ تبقين امرأةْ ونهاراً ضاحكاً ما أضْوأهْ
كلّ شيءٍ فيكِ أضحى واشياً بتفاصيلِ الزوايا المطْفَأةْ
سوف تبقين كتاباً ماتِعاً ليس فينا أحدٌ ما قرَأهْ
روضةً ساحرةً ضاحيةً عذبةً صافيةً مُستمْرَأةْ
أنتِ سرٌّ أزليٌّ رائعٌ عبقريٌّ لم يُغادِرْ مخْبأهْ

والنغمة ذاتها المغرِقة في إنشـائيتها والمفتقِرة إلى خصـوصـية التجربة تتكرّر في أحد أبياته المفْردة من ديوانه (خاتمة البروق)، يقول:

لا تقولي: صُغْ في عيونيَ شعراً سِحرُ عينيكِ زيَّفَ الأشعارا

والكلام السـابق لا يعني أنّ مخاطبة المرأة في الشـعر هي مكمن المشـكلة هنا، فما يزال الشـعراء المحدَثون بجميع اتجاهاتهم يخاطبون المرأة في أشعارهم، ويبدع بعضـهم في استغلال الإمكانات الفنية لهذا الخطاب؛ ولكنّ الإشـكال في هذه الحالة يحدث عندما يقع الشـاعر في أسْـر العبارات الجاهزة والصـوَر النمطية المكرّرة التي تُفرغ التجربة الشـــعرية من دلالتها الذاتية المتفرّدة، ومن ســـخونة تعبيرها الحيّ عن العاطفة المتّقِدة؛ لأنّ هذا الأســـلوب القائم على توجيه الحديث مباشـــرةً إلى المرأة مهْيعٌ مطروقٌ لكثير من الخطابات الشـعرية ذات النبرة الإنشـائية العالية التي لا تعكس تجربة شـعرية حقيقية، ولا تعبِّر عن (حالة) إنسانية خاصّة ومفعَمة بالحياة في كلّ تفاصيلها.

وهذا الاحتراس الأخير سـيقودنا إلى اسـتثناء قصـيدتين من قصـائد الشـاعر التي انتهجتْ أسلوب مخاطبة المرأة من حكمنا السابق، وهما قصيدتا: (نرجسة القلب)، و: (على عتبات الأربعين)، وكلتاهما في ديونه (أوراد العشـب النبيل)، ويكفي هنا الاسـتشـهاد بالقصـيدة الأُولى التي تُصـوِّر تجربة

وداع حقيقية نابضة بالحياة وبوقائع الأشواق، يقول:

ودّعتُ طَرفيَ حينما ودّعتِني ووقفتُ في وجهِ الظلامِ حزينا
مُتلعثِمَ النبضاتِ يعصر مُقلتي وهجُ الليالي الغابراتِ حنينا
لهفي عليكِ وكلُّ ما لكِ في يدي أضحى بقلبي نادراً وثمينا
عطريّةَ الأشواق أيّ خميلةٍ فارقتِها فاضتْ أسى وأنينا
خلّفتِ إيقاعَ الدقائق فاتِراً وتركتِ مُنداحَ الفضاءِ سجينا

ومع هذا فإنّ هذه القصيدة المفضَّلة بين أخواتها لا تُقارب مطلقاً المستوى الفني الرفيع الذي وصلتْ إليه قصائد الشاعر في موضوعات شعرية أخرى؛ ولا سيّما قصائده المتميزة في وصف التجربة الشعرية.

على أنّ هذا الملحظ النقديّ المتمثِّل في ضعف قصائد الغزل وانكماش مساحة التعبير الواقعي فيها عن المرأة وشجونها لصالح التعبيرات الإنشائية الفضفاضة هو ملحظ لا يخصّ شاعرَنا وحده؛ إذْ يكاد يكون ظاهرة عامّة في الشعر السعودي المعاصر؛ ولا سيّما في الشعر التناظري منه، ولأمرٍ ما فإنّ شاعرنا لم يكتب في المرأة أيّ قصيدة من الشعر التفعيلي؛ تُرى أكان ذلك لأن الشعر التفعيلي أقرب إلى البَوح الذاتي الهامس وأحرى بأن يشِفّ عن مشاعر الشاعر الحقيقية نحوها؟ لعلّنا بهذا التساؤل نضع أيدينا على أول الأسباب التي قد تكون وراء تراجع المستوى الفني لقصائد الغزل عند الشاعر، وهو توجّس الشاعر من تجاوز المقدار (المعقول) في البوح والإفضاء، والشاعر نفسه يقول في قصيدة (الجمر واحتمالات الريح) من ديوانه (أوراد العشب النبيل):

لم تزلْ عندنا بقايا تَصَابٍ يُخجِل العمرَ أن تفيضَ جهارا
كلُّنا أودعَ الصبابةَ في القلْبِ ووارَى أشواقَه وتَوَارى
كلُّنا مُولَعٌ ولكنْ نُداري في حميمِ الحياةِ ما لا يُدارَى

وهذه (المُداراة) تصل إلى حدّ إخفاء الوجد وسجن الأشواق في صندوق محكَم خلف أسوار القلب، يقول الشاعر في قصيدة (تجليات شوق) من ديوانه (خاتمة البروق):

لُبانةٌ لم تزلْ تزداد تشويقا أودعتُها من ضِرام الحبّ صندوقا
وجْدٌ خفيٌّ وأشواق مبرِّحةٌ ولم أزلْ مُمعِناً فيهنّ تحديقا

والسبب الثاني لانخفاض المستوى الفني لقصائد الغزل عند الشاعر يعود إلى أنه شاعرُ موقف، وهو لهذا مهمومٌ في شعره بمآسي أمته وقضايا وطنه إلى الدرجة التي تجعله يرى الإيغال في هذا الموضوع الشعري أو التفــرّغ له ضرباً من العبث الذي لا يجوز في وقت الجِدّ، وهذه مسألة دندن حولها الشاعر منذ نغماته المبكِّرة في ديوانه الأول (خاتمة البروق)، يقول في قصيدة (تدفّق في الشرايين):

يا ابنةَ القومِ مزّقي دفترَ الحبِّ وأوراقَه وذِكْرى صِبانا
فالفتى ذاكَ قد طوى صفحةَ اللهْوِ مُجِدّاً ولم يعُدْ أُلْعُبانا
كبُرتْ في دمِ الصبيِّ همومٌ فمضى في زِحامِها حيرانا

أمَّا ثالث هذه الأســباب وأبعدها أثراً في شــعر الشــاعر فهو: غياب التجارب الواقعية المحرِّضــة للرؤى الشــعرية في هذا المجال، وهذا في الحقيقة سـبب موضــوعيٌّ عامّ يشــترك فيه كثير من الشـعراء السـعوديين، وكان الشـاعر قد ألمح إلى شـيء من هذا في قصـيدته (بلوى) من ديوانه الأخير (نسـيان يسـتيقظ)، وفيها يسـخر –خلف غِلالة من الصـوَر المعبِّرة– ممّن يلومه على خلوّ شـعره من وصـف التجارب الجامحة التي يتبجّح بوصـفها بعض الشـعراء المتجاوِزين، وتذكّرنا سـخرية الشـاعر هنا بعبارة ابن الرومي الشــهيرة في معرض تعليقه على تشــبيهات ابن المعتزّ المترَفة؛ حين قال: إنه يصِــف ماعون بيته!

وهذا السـبب الأخير يحتاج إلى وقفة مسـتقلة ومتأنّية؛ بسـبب الالتباس الواقع فيه؛ ذلك لأن التحريض الشعري في هذا المجال لا ينحصر مطلقاً في مثل هذه التجارب غير الــمُضيئة التي ألمح إليها الشـاعر، فهناك نماذج إنسـانية كثيرة للمرأة محرِّضـة للشـعر وللرؤى في الجانب المضـيء من الحياة، ولعلّ محيط (القرابة) أوضح مثال على ذلك؛ إذْ لا يخلو من نماذج إنسانية للمرأة بالغة التأثير والإيحاء، وهذا يعني أن البواعث الشــعرية في موضــوع المرأة أوســع من أن تُحصــر في عاطفة الغزل وحدها، فهناك المرأة/الأُمّ، والمرأة/الأخت، والمرأة/الزوجة، والمرأة/البنت، ووراء كلّ هذه النماذج وأمامها هناك في النهاية: المرأة/الإنسان.

والحقيقة أن عنْونة هذه الفقرة بالغزل هي مجرّد عنْونة إغوائية للقارئ، وإلاّ فإنّ المقصــود هنا هو: مجمل التعبير الشعري عن المرأة بكلّ نماذجها وألوانها، والشاعر المتمكّن يستطيع التعبير عن هذه النماذج المتعدّدة للمرأة والمكتنِزة بالحالات الإنســانية المتنوّعة: أشــواقاً وأفراحاً وأتراحاً وانكســارات، وبالزخم الشعري المتدفّق نفسه الذي يمكن أن يُقدّمه التعبير الغزلي، وهناك شواهد شعرية كثيرة على

هذا الحضـــور الشـــعري المتميّز في التجارب التي تصـــوّر مثل هذه الحالات الإنســـانية للمرأة؛ ولكني ســـأختار عامداً شـــاهداً من الشـــعر العربي القديم، وهي أبيات تنازَع الرواة في نســـبتها إلى عدد من الشعراء الأمويين، ومنهم: مجنون ليلى، وابن الدُّمَينة، والصمَّة القُشَيري؛ على اختلاف بينهم أيضاً في رواية ألفاظها وأبياتها؛ ولكنها تبقى شـــاهداً واضـــحاً على هذا التعبير الإنســـاني الرقراق عن المرأة، والإنصات (غير الغزلي) لدقّات قلبها الخافتة:

وما وجْدُ أعرابيةٍ قذفتْ بها صُروفُ النوى من حيثُ لمْ تكُ ظَنَّتِ
تمنَّتْ أحاليبَ الرِّعاءِ وخيمةً بِنجْدٍ فلمْ يُقدَرْ لها ما تمنَّتِ
إذا ذكرَتْ ماءَ العُذَيبِ وطِيبَه وبَردَ حصاهُ آخرَ الليلِ حَنَّتِ
لها آهةٌ عند العَشيِّ وآهةٌ سُحَيراً ولولا الآهتانِ لجُنَّتِ
بأعظمَ مِنّي لوعةً غيرَ أنني أُجْمِجِمُ أحشائي على ما أجنَّتِ

وكان الشـاعر نفسـه قد اقترب من مثل هذا التعبير الإنسـاني عن المرأة حين راح يرسـم لوحة شعرية لصبيّة تلعب ملءَ صِباها في قصيدته (بين يديها) من ديوانه (أوراد العشب النبيل)؛ غير أنك قد تتمنى لو لم يصـرّ في بداية القصـيدة على انتهاج أسـلوبه المعهود من الخطاب المباشـر لها والحديث الغَزَلي إليها.

يبقى التساؤل المفتوح في النهاية: أيكون أحد الأسباب المهمة لضآلة المساحة التي تحتلّها المرأة في شـعر الشـاعر هو موقف نفسـي مبدئيّ ذو بُعدٍ (تطهُّري) من المرأة ومن الطبيعة الإغوائية لها في بعض نماذجها؟

لعلنا نستذكر في هذا السياق تلك اللعنة الشاملة للنساء التي قذفها الشاعر في لحظة غضب في قصـيدته (اللعنة المفصّـلة) من ديوانه الأخير: «ألعنُها وألعنُ المذيعَ والفضـاءَ والنسـاءَ والحجَرْ»، ولا ريبَ في أنّ الشـاعر يملك من مُسـوِّغات الخطاب الشـعري وطبيعته التخييلية والانفعالية ومتطلّبات البناء الدرامي للقصـيدة نفسـها ما يجعل هذا السـطر الشـعري محتمِلاً لتأويلات كثيرة؛ ولهذا لن أتورط هنا في تعميم دلالة هذا السطر، ولن أُجيب على التساؤل المفتوح الذي عرضتُه قبله، وإنما سأُبقيه كما هو: تسـاؤلاً مفتوحاً قابلاً للتأييد والنقض؛ على الأقل فيما سـتحمله لنا الأيام القادمة بإذن الله من قصائد جديدة للشاعر قد تكشف بصورة أوضح عن هذه المنطقة الرمادية من مناطقه الشعرية.

9ـ استقالة مفتوحة من بلاغة الكلمة المتْرَفة:

9–1. إضاءة:

«وهل تدرين ما الكلماتُ ؟.. زيفٌ كاذِبٌ أشِرُ
به تتحجّب الشهواتُ.. أو يُستعبَد البشرُ».
غازي القصيبي

9–2. تنوير:

تبّ القصيدُ وتبّ مَن فهِمهْ قد آن أنْ تترجَّل الكلِمةْ
(نسيان يستيقظ)/30

9–3. بيان:

على قلَقٍ كأنّ بِساط الريـــح من تحته يتوثّب الشاعر المختلِف ضد الرتابة في كلّ ما حوله، مسكوناً أبداً بهواجس السندباد في روحه ومفتوناً دائماً بما وراء الأشياء، وعبثاً يحاول أن يُكفكِف من نفاذ عينه الراصدة لتناقضات الـــواقع ومفارقات الذات، ومِن هذه المفارقات الموجِعة للنفس الشاعرة: التباين الكبير بين جمال الفنّ وقبح الواقع، بين إتقان القول وقصـــور العمل، بين الاقتدار على صـــوغ الكلام البليغ على الورق والعجز المزري عن تغيير الواقع وصـــناعة الحياة في دنيا الناس وفي القضـــايا المصيرية.

وقد تضـخّم هذا الشـعور العميق بهذه المفارقة بين الفنّ والحياة عند الشـعراء العرب المعاصـرين بسبب جسـامة الأحداث التي عصفتْ بشعوبهم وأوطانهم، ومن هنا تتردّد هذه النبرة الشـاكية من قلة الحيلة والعجز عن إنجاد الضعفاء ونُصرة المظلومين والتشكّك في أثر الشعر وجدوى الكلمة في قصائد كثير منهم؛ مثل قصـيدة (عائد إلى يافا) لمحمود درويش، وقصـيدة (من أوراق أبي نواس) لأمل دنقل، وقصائد: (بعد سنة، وأخو العرب، ويا فدى ناظريك) لغازي القصيبي.

أمَّا شـاعرنا هنا فهو يصـل في هذا المضـمار إلى مداه، وتسـتحيل المسـألة عنده إلى جَلْدٍ مبرّح للذات، ورجْمٍ متتابع بالحجارة على رأس البلاغة وجســـد الكلمة، وفي قصـــائده: (وللبلاغة الحجَر، وحجَر للكلمة.. كلمة للحجَر، وهكذا حتفك البليغ، وصـوتٌ أخير) يبرز بشـكل ظاهر ضـجره من بريق الكلمة وزخرف البلاغة، وهو الضـجر الذي يصـل إلى حدّ هجاء البلاغة الصـوتية التي لا تقدّم

ولا تؤخّر شيئاً في دنيا الواقع؛ يقول في قصيدة (هكذا حتفك البليغ):

«يا ابنَ العروبة ليس ذا زمنَ الفصاحةِ.. فالبلاهةُ في البلاغة حين تركلُ بالقصائد غاصبيكْ.. فابعثْ حروفك للمقابرِ.. وادّرِعْ صمتاً مهابته تُراود شانئيكْ.. وابذلْ لروحك مِيتةً فصحى.. وإنْ عزّ الشريكْ.. فبلاغة العربيّ في ذا العصرِ.. ألاَّ يقبلَ الموتَ الركيكْ».

والحقيقة أن صِلَة الشاعر بهذا الهاجس المؤرّق قديمة، فهو منذ ديوانه الأول (خاتمة البروق) يتساءل في قصيدة (للشعر وجه آخر) هذا التساؤل اليائس:

ما الذي غيّرتْ قوافيك مِنّا ؟ باطلٌ صائلٌ وحقٌّ طريدُ !

وفي قصيدة (سيّد البيداء) من ذلك الديوان أيضاً يعود على نفسه بالتهكّم والتقريع، فيقول:

لم أزلْ في مِنبري مُستأسِداً أقذفُ الأشعارَ موّالاً مُعادا

أنشد النصر على متّكئي وأُنادي في قوافيَّ (الجهادا)

لو صدقتُ العزمَ مزّقتُ له دفترَ الشعر وأهرقتُ المِدادا

ويتمدّد هذا الهاجس المتمثّل في عجز الكلمة عن تغيير الواقع وضياع الصوت في وادي الصمت على مساحة أكبر من ديوان الشاعر الأخير؛ سواء على مستوى القصائد المفرَدة خصّيصاً لهذا الموضوع الشعري –وقد سبقتْ الإشارة إليها– أو على مستوى الظواهر الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر –ربما دون قصد ظاهر– للتعبير عن هذا الهاجس، ومن أبرز هذه الظواهر ما يُلحَظ من تغلْغل **ثنائية: الصوت والصمت** ولوازمهما في نُسغ هذا الديوان وفي مفاصل قصائده: إعلاءً –في الغالب– للصمت الفاعل المهيب، وتحقيراً للصوت الفارغ الذي بلا صدى، لنتأمّلْ معاً هذه الكلمات والتراكيب المنتزعة من الديوان بحسب تسلسل ورودها فيه:

(خارجاً من صوتيَ المصلوبِ في صمت الزوايا...، فمي صامتُ الرغبة...، خافتاً يبقى غنائي...، خذلتْني حروفيَ الخرساءُ.. غرِق الصوتُ في مرافئ صمتي.. واستعادت رنينَها الأصداءُ...، صمتاً حِدادا...، دقيقةُ صمتٍ تجرّ دقائقَ صمتٍ تصيرُ زماناً من الصمتِ تأبى المروءةُ والنخوةُ اليعربيةُ أنْ ينبس المرءُ فيه...، وأستلُّ من بقعة الصمتِ صوتاً...، مللْتُ فمي.. إنّ المهذَّب مَن يملّ فمَهْ...، في موسم الصمت البذيء: لَمْلِمْ فُضولك واغرُبْ أيها القلَمُ.. ففي ضجيج المآسي تخرس الكلِمُ...، فقد تمطّى على أسماعنا صمَمُ.. أمطرتَ صوتاً فما لانت لقطرتِهِ أذْنٌ...، أخجلتَ بالخطبة الحمراء

مِنبرهم.. وفوقه زَبَدُ الأفواهِ يزدحمُ...، وأنتَ إذْ صِيحَ: واذُلاّهُ معتصِمُ...، لا يقذفنّك صوتُ الذعر في وهَنٍ...، صمتٌ وليل: وأطلقتْ من قيود الصمت مِروَدَها...، لم أعُدْ ذلك الذي يتغنّى...، إنني قد فقدتُ جلْجلةَ الروح...، أبصرتُه في شقوقِ الصمتِ ملتحِفاً...، فبِتُّ أهذي به...، يا مَن أكلتِ صوتنا ولم تجودي بالصدى...، اعتذري ومارسِي السكوت في مواسم الخدَرْ...، بيتُ مقدسٍ صرختْ.. والصريخُ لم يُجِبِ...، أسمعكم خلف فِجاج المدى.. أُهزوجةً نهريةَ المنسَبِ.. لا تمّحي أصداؤها...، للشاطئ الغارقِ في صمته...، لم يذقْ غيرَ ضجيج الهلَكةْ...، صمتُه يبني ضريح الحركةْ...، صوتي تشعّبَ والأصداءُ غافلةٌ...، أيها المشرِق بالصمت...، كيف جُزتَ اللغوَ...، صمتُكَ الزحّار ميلادُ رؤى.. صاولتْها ألسنٌ مهترئةْ...، هاتِها أُهزوجةً...، هاتِها أُغرودةً...، ومَن سيشاطرُ أذْنيَّ صمتَ الرحيلْ...، فابعثْ حروفك للمقابر وادّرِعْ صمتاً...، صوتٌ أخير: عائدٌ للصمت».

إنه مأزِق وجوديّ فادح ذلك الذي ينساق إليه الشاعر في هذا الديوان بسبب هذه العلاقة الملتبسة بينه وبين الكلام البليغ في إطار جدلية: الصوت والصمت؛ إذْ كيف ترفض شيئاً وتقاطعه وأنت لا تستطيع أن تُعلن عن قطيعتك معه إلاّ عبر ممارسته؟ وكيف تختفي بشيء وتنحاز إليه وأنت لا تملك التعبير عن انحيازك إليه إلاّ من خلال ممارسة نقيضه؟ كيف تهجو البلاغة الصوتية بقصيدة صوتية مثلها تحاول فيها أن تبلغ أقصى ما تتطلّبه بلاغة الصوت وتقنياتها الفنية من إجادة وإتقان؟! باختصار: **أين يمضي هاربٌ مِن دمِهِ؟** كما تساءل يومًا إبراهيم ناجي.

أهي إذن تناقضات المبدع وانكسارات الفنان في داخل الشاعر: أن تجوّد قدر طاقتك في صنع تُحفتك الخزفية أو في رسم لوحتك الفنية، حتى إذا اكتمل عملك فيها أو كاد عدتَ عليها بالتحطيم والتشويه أو بالسخرية والتحقير؛ وكأنك اكتشفتَ متأخِّراً قدراتها المحدودة وعجزها المتأصِّل عن تخطّي طبيعتها الجمالية الجامدة لتتحوّل إلى كائن حيّ وفاعل ومؤثّر في الحياة؟ هل نحن إذن أمام (بجماليون) آخر: أمام يائسٍ جديد ممّا صنعتْ يداه؟

في الحقيقة يصعب الاكتفاء بمثل هذا التفسير النفسي الانعزالي لتجربة شاعر مثل عبدالله الرشيد؛ ذلك لأن نتاجه الشعري يكشف بوضوح أنه شاعرُ موقفٍ بامتياز، فهو مهموم بالقضايا العامة، ومنفعل بما يدور في بيئته ومجتمعه، ومنافح عنيد عن قِيَم العدالة والصدق والكرامة، وهذا يعني أنه في أعماقه مؤمن بقوة الكلمة البليغة وبتأثير الشعر في واقع الحياة وضمائر الناس ولو بعد حين، أمّا

موقفه المتأزِّم من البلاغة الصـــوتية فهو لا يعبِّر عن يأس حقيقي من أثر الكلمة، بل هو أقرب إلى أن يكون مكاشفة صريحة مع الذات الشاعرة التي لا تملك من (الفعل) المؤثِّر ما يُضارع (القول) البليغ.

10. أنفلونزا الحداثة والأجواء المُعدية:

10-1. إضاءة:

وسِوى الرومِ خلف ظهرك رُومٌ فعلى أيِّ جانبيك تميلُ ؟!

أبو الطيّب المتنبي

10-2. تنوير:

«لماذا يجرّون ناصيةَ الشعر للنقطة المعتِمةْ ؟

لماذا يريدون للقلب ألاّ يحنَّ

وللروح ألاَّ تئنَّ

وللرأس أن يقبل الصفعةَ المؤلمةْ ؟».

(حروف من لغة الشمس)/6

10-3. بيان:

في ستين سنة فقط صنعت الحداثة المعاصرة بالشعر العربي ما لم تصنعه أيّ حركة تجديدية قبلها على امتداد تاريخنا المكتوب؛ منذ ظهور مذهب البديع قبل ألف وثلاثمائة ســـنة على أيدي الشعراء المولَّدين في مطلع العصر العباسي، حتى حركة شعراء المهجَر ومدرسة أبولّو الشعرية. مع الحداثة كان التغيير عاصفاً وجذرياً وموغِلاً في القطيعة مع ما قبله. ومثل أيّ تغيير كان يحمل في طواياه الغثّ والسمين؛ غير أن أغثّ ما في غثيثه هو تلك الحرب النفسية المتواصلة التي أصبحتْ تُمارَس على كلّ مَن لم ينضوِ بكُلّيته إليه؛ إذْ أصبح يُنظَر إليه وكأنه يعيش خارج العصر.

وشيئاً فشيئاً تأثّر معظم الشعراء العرب المعاصرين بهذه الموجة الشعرية الكاسحة؛ على اختلافٍ بينهم في مقدار التأثّر: شمولاً وعمقاً، وتمخّضت هذه الموجة في آخر المطاف عن مشهد بالغ الغرابة، فقد ألمّ بهذه الحركة الشعرية الجديدة العيب نفسه الذي وصمتْ به الحركات الشعرية السابقة لها، وهو الوقوع في التكرار والتقليد والتقارب الشديد في إنتاج الشعراء المنتمين إليها الذين أصبح الكثير منهم مجرّد نُسَخ متماثلة من أشباه الشعراء تجمعهم سِمات محدّدة ومشتركة، وأهمها: الإيغال في

الإبهام والغموض، وتجنّب التعبير الصـــريح عن العواطف الذاتية أو الهموم العامّة المشـــتركة، وتطلّب الغرابة والإدهاش في الصـورة وفي طريقة تركيب الجملة الشـعرية، والتخفّف من المعايير الشـعرية المألوفة، بالإضـــافة إلى خصـــائص أخرى أكثر نُخبيةً وتحذّراً في التغيير لا تنطبق إلاّ على أقطاب الحداثة من الشعراء المشهورين.

فكرة (موت المعنى) كانت من أكثر أفكار الحداثة ثوريةً وتأثيراً في مســـيرة الشـــعر العربي المعاصر، لم يعد الشاعر مطالَباً بأن يكون مفهوماً حتى من النخبة، بل وللمفارقة أصبح مطالَباً بعكس ذلك، ويكفي أن يكون الشاعر جماهيرياً؛ كنزار قباني مثلاً حتى يُنظَر إليه نظرة مستخِفّة، وعِوَضاً عن توصيل المعنى: أيّ معنى إلى المتلقّي أصبح الشاعر الحداثي مشغولاً بالتغزّل الصوفي باللغة والحوار الذاتي المغلَق معها. في خاتمة المطاف وصـــلت الحداثة إلى ما يمكن أن يُســـمَّى بموت المتلقي: المتلقّي الذي يبحث في الشعر عن فكرة كُلّية مُلهِمة أو عاطفة إنسانية مؤثّرة. ما النتيجة الواقعية التي اصطدمنا بها في النهاية؟ لقد أصبحنا نرى مشاركين أكثر على مسرح الشعر، وجمهوراً أقلّ على مقاعده.

في أدبنا العربي كانت هناك محاولات سـابقة لتحويل الأدب إلى تغزّل مغلق مع اللغة بعيدٍ عن الحياة والأشـواق الإنسـانية المشـتركة، ولعلّ من أبرزها: التيار البديعي المثقَل بالزخارف اللفظية الذي اكتســـح النثر العربي القديم منذ القرن الرابع الهجري حتى مطلع العصـــر الحديث، ولعلنا نتذكّر هنا الحريري، والقاضي الفاضل، والعماد الأصفهاني، بل حتى أبا العلاء المعري الذي لم يستطع أن ينجو بأسلوبه من التأثّر بالقيود اللفظية لهذا التيار المسيطر. مثل هذه القيود الزخرفية –لكن بنكهة حداثية– تتكرر الآن مع كثير من شـعراء الحداثة المعاصـرين. نعم، هناك قدر من الإدهاش الفني على مسـتوى التركيب والصورة في نصوصهم، ولكنْ ماذا بعد هذا الإدهاش المؤقّت؟ هل يبقى في نفسك بعد القراءة أيّ أثر عميق لرؤيةٍ شعرية متكاملة للذات والعالم، أو موقفٍ إنساني خاصّ من الوجود؟

أنْ يتوحّش الشـعر فتكثر تقنياته الفنية، وتنحسـر أبعاده الإنسـانية: عاطفةً وموقفاً ورؤية، فلا تسـأل عندئذ عن غربة الروح وانكفاء الذات، أمّا أن يتحوّل الشـعر في نماذج أخرى شـائعة إلى ألغاز مبهمَة وقطيعة شاملة مع كلّ ما سبقه من إرث شعري وحضاري، فهذا هو العبث بعينه. لعلّ هذا كلَّه هو ما جعل شاعرنا هنا يسجّل موقفاً مستقلاً من الحداثة الشعرية المعاصرة منذ ديوانه الثـاني (حروف من لغة الشمس) في قصيدته (وقتٌ للسؤال)، وفيها يتساءل:

«لماذا غدا الشـــعرُ وَلْوَلةَ النائحاتِ.. وفأْفأةَ الطفل والتمْتمةْ؟.. لماذا نحرّق ظِلَّ النخيلِ.. وللفَيحِ مِن

حولنا همْهمةْ؟.. نُسيء الظنونَ بهذا النسيمِ.. ونهتف للعصْف والدمْدمةْ.. لماذا نسفْنا طريقَ الرجوعِ.. وقُدّامَنا السبُل المظلِمةْ؟».

على أنّ هذا الموقف المبكِّر للشاعر من شعر الحداثة لم يُجنِّبه التأثّر -مع مرور السنين وتراكم القراءات- ببعض سِمات هذه الموجة الشعرية الحديثة، وهو التأثّر الذي ظلّ في مجمله متّجهاً إلى الأسلوب؛ دون أن يُخْلخل جوهر الرؤية الشعرية التي ينطلق منها الشاعر، وقد حفل ديوانه الأخير بمظاهر أسلوبية كثيرة شائعة الاستعمال في شعر الحداثة، ومِن أهمّها ما يأتي:

1ــ تنثير الشعر: والمقصود بهذا المظهر تضمين الشعر بعض التراكيب الأسلوبية التي تستعمَل عادةً في الكلام المنثور وفي الخطابات اليومية المعتادة بين الناس. وهو أمر شائع جداً في شعر الحداثة الذي يسعى دوماً إلى اقتناص كلّ ما يدهش القارئ ويصادم مألوفه، ومن شواهد هذه الظاهرة في الديوان:

«عفوَك يا قارئيَ الأغرّْ.. امحُ (انكسَرْ).. واكتبْ بديلاً...، هل أقترحُ الآنَ الرأيَ...، وتُكتَب ملحوظةٌ في حواشي الخبَرْ...، فتزرعُ -لا لفظَ أجمل من هذه- تزرعُ الظلماتِ...، ليست من نمَط الأعينِ هذا ما يبدو...، سأنساكَ قرّرتُ هذا المصير».

2ــ تعدّد الأصوات والمشاهد داخل القصيدة: وهو شاهد آخر على تحطيم الشعر المعاصر للأسوار الفاصلة بينه وبين النثر، فتعدّد الأصوات والمشاهد داخل العمل الأدبي كان خصيصة من خصائص النثر الفني؛ ولا سيّما في فنّي القصة والمسرحية، ويقابل هذه الظاهرة الشعرية ظاهرة قصصية مضادّة، وهي ظاهرة اللارواية في الأعمال القصصية التي تقترب كثيراً في لغتها وبنائها من طبيعة الشعر، وكلتا الظاهرتين صدى للدعوة المعاصرة إلى تحطيم الحواجز بين الفنون والترويج للنصوص العابرة للأنواع، ومن شواهد هذه الظاهرة في الديوان قصيدة (تعليلٌ واقعيّ للصمت العربي)، إذْ تتقاسم القصيدةَ أربعةُ أصوات داخلها، وهي: صوت المؤبّن: «يقولُ المؤبّنُ: ...»، وصوت الزمان: «يقولُ الزمانُ: ...»، وصوت الرواة: «يقولُ الرواةُ: ...»، وصوت الذات: «دعوني أُدنْدِنْ...».

ومن شواهد هذه الظاهرة أيضاً قصيدة (وجهان في القضية)، إذْ تنقسم القصيدة إلى قسمين أو وجهين: الوجه الأول: وهو الوجه المستنِد إلى عزّته وكرامته، والوجه الآخر: وهو الوجْه الذليل المستجيب لإغراءات المغتصبين، وكذلك قصيدة (قلق الأزمنة) التي يتناوب على مسرحها ثلاثة أصوات: صوتٌ أول، وصوتٌ ثانٍ، ثم الخاتمة، فيما تتميّز قصيدة (لضجيجٍ أبيض) بتعدّد مشاهدها، فقد توزّعت على ستة مشاهد تصوّر ضجيج المخاوف وتناميها وتمدّدها داخل الذات المرتعِبة.

3ـــ استثمار الإمكانات البصرية للكتابة داخل الصفحة، ومن ذلك: التوظيف الواسع للدلالات التي تقدّمها علامات الترقيم المتنوّعة، وكذلك الإكثار من الجمل الاعتراضية، والشاعر نفسه يقول في مستهَل هذا الديوان: «نِصف شعري جُمَلٌ معترِضةْ.. وأنا ما بين قوسينِ أُغنّي».

ومع أن الشاعر يقصد هنا معنى أبعد من مجرّد استعمال هذه التقنيات البصرية في شعره؛ ملمّحاً إلى القيود التي تضطره إلى إخفاء بعض البوح خلف غلالة من الدلالات الظاهرة؛ فإن واقع الحال في الديوان يشهد بهذا التوظيف الواسع لعلامات الترقيم والجمل الاعتراضية، والشاعر يُكثر إلى حدّ الإسراف من استعمال إحدى هذه العلامات الترقيمية، وهي: النُّقَط المتوالية الدالّة على الحذف، وهي أيضاً من أكثر علامات الترقيم شيوعاً في شعر الحداثة المعاصر الذي يسعى من خلال هذه الفجوات المتروكة عمداً في النص إلى أن يكون قابلاً لإعادة الكتابة من قِبَل القارئ، وشواهد توظيف هذه العلامة الترقيمية في الديوان من الكثرة بحيث يصعب إيرادها هنا؛ ولكنْ لا بأس في الاستشهاد بأحد الأمثلة عليها الذي يتمثّل في هذه القصيدة الموجَزة في الديوان، وعنوانها (معي):

«حينما تندلع الأشواقُ لن أبقى وحيداً

.....

إنّ في حضني قصيدةْ».

وكثرة الشواهد تسري كذلك على الجمل الاعتراضية في الديوان، ويكفي هنا الاستشهاد بقوله في آخر قصيدة (تعليلٌ واقعي للصمت العربي): «لعلّي به أتلظّى –ولاتَ اتّقادٍ– عِنادا».

4ـــ لوازم أسلوبية متنوّعة: وأعني بها بعض التعبيرات والصوَر التي يشيع استعمالها في شعر الحداثة، ومنها: صورة الصلْب التي يسرف شعراء الحداثة في تكرارها، وقد وردتْ في موضعين من الديوان؛ في فاتحته: «خارجاً من صوتيَ المصلوبِ في صمت الزوايا»، وفي خاتمته: «عائدٌ للصمتِ مصلوباً على بؤسِ الزوايا».

ومن اللوازم الأسلوبية التي تتردّد كثيراً في شعر الحداثة أيضاً: استعمال ضمير المتكلِّم فاعلاً ومفعولاً في التركيب نفسه؛ لتحقيق غايتين ـ فيما يبدو ـ وهما: إدهاش القارئ بغرابة التركيب، وللدلالة أيضاً على تشظّي الذات وانقسامها بين الفاعلية والمفعولية. ولم أصادف هذه اللازمة الحداثية إلاّ في موضع واحد من الديوان، وفيه يقول من قصيدة: لوجهٍ لا أعرفه: «هل يفهمني غيري وأنا لا أعرفني ؟».

لنا أن نتساءل في النهاية: على ماذا يدلّ هذا التأثّر الأسلوبي الواسع بشعر الحداثة وتقنياتها الفنية عند هذا الشاعر المسكون بالجملة الشعرية التراثية حتى النخاع؟ أهو انشطار الذات الشاعرة بين جذور الانتماء ومغريات المعاصرة؟

للشاعر في هذا الديوان قصيدة تعبّر عن هذا الانشطار بصورة فاجعة، وهي قصيدة (المدار)، ومع أن القصيدة تدور حول مستوى روحيّ آخر؛ فإنها تصلح تماماً لوصف هذا الانقسام الموجِع في الهُوية الشعرية للشاعر، يقول فيها:

«خطوةً.. خطوةً.. السكونُ انطوى والسبيلُ انفرجْ.. مُثخَناً بالهرَجْ.. وأنا صرتُ نصفينِ: نصفاً على المرتقَى.. ثمِلاً بالحنينِ.. ونصفاً هناك ارتمى.. سادراً بالهوى ..... عند أُولى الدرَجْ».

هذا هو عبدالله الرشيد: شاعر النغم التراثي الأنيق، وشاعر الحداثة المنضبِطة، فهو نصفان متواجهان، وإنْ شئتَ: نغمتان إبداعيتان لا تنفكّان عن الصراع الوجودي الخلاّق.

خاتمة الكلام:

افهميني.. رُبَّ مَن يقرؤني لم يُمارِسْ فيَّ إلاَّ خطأهْ !

(أوراد العشب النبيل)/22

إذا كانت هذه القراءة قد تمحورتْ حول الديوان الأخير للشاعر (نسيان يستيقظ)؛ فإنها قد اعتمدتْ مقاربة هذا الديوان في ضوء المسيرة الشعرية الممتدة للشاعر عبر جميع دواوينه؛ لأن الهدف في النهاية ليس مقاربة الديوان وحده، بل الحياة الشعرية الكامنة خلفه، ومع هذا فقد ظلّت هذه المحطات القرائية المتوالية تدور في فلك الديوان ملتزِمةً بتتبّع ظواهره الفنية الخاصّة؛ ما لم تكن هذه الظواهر من الرسوخ والترابط والانتشار في مجمل التجربة الشعرية للشاعر بحيث تحتاج إلى استيعاب شواهدها في جميع دواوينه، وقد تبدّى هذا خصوصاً في **ثلاث ظواهر فنية عند الشاعر**، وهي: كثرة أبيات الحكمة والومضات الشعرية في شعره (فقرة: الكتابة بماء الذهب)، وتميّزه الإبداعي في تصوير التجربة الشعرية (فقرة: بين سحر الحرف وكيمياء الإبداع)، وضعف المستوى الفني في قصائده التي تدور حول المرأة (فقرة: حوار جريء مع غزل خجول).

وإذا كان القول قد امتدّ بنا بعيداً في هذه القراءة، فهو في الحقيقة لم يستوعب كلّ ما في النفس من خواطر وأفكار حول هذا الديوان خاصّة، وحول مجمل التجربة الشعرية للشاعر، ولعلّ قارئاً

آخر يُقارب مجالاتٍ شعرية لديه لم نقاربها في هذه القراءة؛ لأن صوتها كان أخفتَ في هذا الديوان ممّا هو عليه في الدواوين السابقة، ومن هذه المجالات: رثائيات الشاعر، ووطنياته، وروحانياته، وموقفه من الموت والزمن.

كما أن هذه القراءة القادمة قد تفسح المجال أيضاً للبحث في أسباب غياب بعض جوانب الشعرية المعاصرة عن تجربة الشاعر، وعلى سبيل المثال فإن هذه التجربة تكاد تخلو من الاستجابة لسحر المكان المختلِف، ومن تصوير النماذج البشرية ذات البُعد الحضاري المغاير، فهل الشاعر مقِلّ في الترحال والسفر الذي ينمّي عادةً مثل هذه الأحاسيس والاستجابات؟

من الموضوعات التي تستحق الدراسة مستقبلاً أيضاً تلك السمة اللافتة في إنتاج الشاعر بعامّة، وهي احتفاؤه الكبير بالقارئ والقراءة، وهو الاحتفاء الذي يصل عنده إلى حدّ مخاطبة القارئ مباشرةً: «عفوَك يا قارئيَ الأغرّْ» (نسيانٌ يستيقظ: 54)، وهي المخاطبة التي لم تخْلُ -أحياناً - من نبرة إرشادية توجّه القارئ نحو الأسلوب الأمثل في قراءة شعر الشاعر: «فاستعمل الرفقَ إذا ما جئتَ تتلوهُ.. فكم من قارئٍ يُذعَر منه الحرفُ.. أو يئنّ منه الشعرُ أو يستعصِمُ» (خاتمة البروق: 13).

لأول وهلة قد تشعر بأن هذا التوجيه الإرشادي وتلك المخاطبة المتكرِّرة للقارئ أثرٌ من آثار الجوّ (الأكاديمي) الذي يعيش فيه الشاعر؛ غير أن إمعان النظر أكثر في هذه الظاهرة سيقودك إلى إدراك أنها انعكاس لاهتمام الشاعر العميق بتوصيل رسالته وحرصه البالغ على أنْ يكون مفهوماً؛ ألم يقل في البيت الذي صدّرنا به هذه الخاتمة: «افهميني..»؟ وفي موضع آخر من شعره يقول: «فهِمتَ ندائي؟» (نسيانٌ يستيقظ: 92) . ولماذا يريد الشاعر أن يكون مفهوماً؟ لأنه يطمح -بكلمة واحدة- إلى التغيير؛ على الأقلّ تغيير النظرة المتعجِّلة والبليدة إلى الشعر والاستقبال الفارغ للإبداع الممتلئ شجَناً ومعاناة.

ومع هذا فقد كان لدى الشاعر من الشجاعة الأدبية ما جعله يفسح المجال لمثل هذه النظرات المتعجِّلة إلى الشعر حين عمَد إلى (تحلية) الغلاف الخلفي لديوانه ببعض النصوص المنشورة التي تذمّ شعره، وهي نصوص متجنّية بلا شكّ، ويكفي أن يُقال عنها: إنها نصوص (انطباعات صحفية) حتى يُعرَف مقدار ما فيها من عمق! وكان غازي القصيبي قد سبق الشاعر في اعتماد مثل هذه التحلية على غلاف حكايته (أبو شلاّخ البرمائي)؛ لكنّ القصيبي كان أرفقَ بنفسه وبأدبه، فقد جمع في الغلاف بين القادح والمادح، أمّا شاعرنا هنا فقد أعطى المساحة كلَّها للنصوص القادحة، وهو عمل يُظهِر ثقةً عالية في النفس، كما يكشف -وهذا هو الأهمّ- عن رحابة صدر الشاعر وعدم ضيقه بمن

يُخالفه الرأي؛ حتى في تقويم جانب مهمّ من جوانب كينونته.

تُرى ما نصيبنا نحن في هذه القراءة من هَلَع الحرف وأنين الشعر بسبب الممارسة القرائية الخاطئة الفهْم التي يُشير إليها الشاعر في البيت المصدَّر؟ أمّا أنّ جزءاً من الممارسة النقدية في هذه القراءة هو من قبيل الخطأ فهو إقرارٌ لا يتبرّأ منه إلاّ مُكابِر. وأمّا أنين الشعر تحت صرير الأقلام الناقدة فهو قدَره الذي لا مفرّ له منه، وكثيراً ما يكون سببه عائداً إلى الشعر ذاته، وقد كَفْكفتْ مِرآة النقد المنصوبة أمامه شيئاً من غُلَوائه واغتراره .

(نحن نكتب لنتذوّق الحياة مرّتين): لعلّ هذه العبارة الجامعة هي أصدق تعبير عن رحلتي الممتدّة مع هذا الديوان، فقد تذوقتُه في البدء قارئاً، فكان له طعم المفاجأة ونكهة الاكتشاف، ثم تذوقتُه بعد ذلك كاتباً ومُتتبّعاً لأدقّ الأفكار والخَلَجات فيه وحوله، فكان لذلك طعم الأُلفة الجمالية، ونكهة الإدلال بعمق المعرفة والخبرة المغتبِطة بأدق التفاصيل.

أقول: أدقّ التفاصيل، وأنا أعني: أدقَّها ولوجاً في النفس، وأعمقها أثراً في القلب، وأبقاها صدى في الروح؛ مترفِّقاً مع ذلك «بأفعلِ التفضيلِ » دلالةً وامتداداً، كما يُوصينا الشاعر نفسه في قصيدته (تلويحٌ لرحيل الحرف).