

علوي الهاشمي

ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى

الإهداء

إلى شقيقي الأصغر «باسم»
الذي آثر أن يعيش في الظل،
طوال عمره القصير،
حتى رحل عن الحياة أخيراً
وهو لم يرتو منها بعد!

علوي

البحرين 2018م

إضاءة

إذا كنتَ لا ترى غير ما يكشف عنه الضوء

ولا تسمع غير ما يعلن عنه الصوت،

فأنت في الحق لا تبصر ولا تسمع.

(جبران خليل جبران)

ضوء الظلمة وظلمة الضوء في كتاب (شعراء الظل) لعلوي الهاشمي

(تقديم بقلم الدكتور عبدالله البهلول، أستاذ البلاغة والنقد، كلية الآداب، جامعة البحرين)

هذا كتاب (شعراء الظل) أحد أبناء علوي الهاشمي الأربعة عشر. رافق الفكر في شبيبته فكان من أكبر الأبناء سنًا، وتأخر نشره فبدأ آخرهم مولداً. وهو في ظاهره مشاركة نقدية في قراءة تجربة شعرية في الملحق الثقافي لجريدة (الرياض) الأسبوعية، مما يمكن إدراجه ضمن أدب المناسبات، ولكنه في حقيقته مشروع فني وفكري وحضاري يتنزل في مرحلة مهمة من مسيرة مؤلفه الأدبية والنقدية والثقافية. فقد نشأ في ذهن صاحبه ووجدانه مشروعاً تغذيه القراءة والكتابة، وتنقّفه التجربة والإجراء، ويذكّيه الوعي بالمسؤولية، فبدأ الكتاب مزدوج البناء، تنظيراً وإجراء، وبدأ صاحبه قارئاً ومقروءاً، كاشفاً غيره ومنكشفاً به. ولهذا الكتاب لبنات يمكن رصدها في ثلاث لحظات أسهمت في نشأة الأثر وتشكّله:

اللحظة أولى شعرية موعلة في أعماق الذات، موصولة بالبدايات. فقد بدأ علوي الهاشمي تجربته الأدبية والفنية شعراً، انطلقت منذ الستينيات من القرن العشرين بـ (نفثات وخواطر أراد حفظها من الضياع والنسيان) وقصائد في الغربة كتبها في لندن، ثم كان ديوان (من أين يجيء الحزن؟) 1972 فديوان (العصافير وظل الشجرة) 1976 وديوان (محطات للتعَب) 1987.⁽¹⁾ وهي دواوين خبر فيها عالم الشعر ومارسه تجاربَ وألواناً، وأشكالاً فنية وموسيقية وبنائية، بين شعر غنائي تعضده فنون الرسم والتصوير والخط العربي والتلوين، وشعر غربة وتغنٍ بالعروبة، وشعر اجتماعي سياسي ينطلق من المناسبات ويتوغّل إلى الأعماق ويركّز على مأساة

١- هذه الدواوين هي مجموع (الأعمال الشعرية) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2012. ينظر: مقدمة الشاعر لمجموع أعماله الشعرية، ص 7-18 وينظر أيضاً: مقدمة د. ثناء أنس الوجود حوارات الممكن والمستحيل: قراءة في شعر علوي الهاشمي، ص 19-35

الذات، قبل أن يستقرّ الشعر في المرأة الحبيبية باعتبارها وطنًا ورمزا متعدد الأبعاد. وهي مرحلة كان للشاعر فيها حضور في مؤتمرات الأدباء ولقاء بكبار الشعراء، وعلى هذا النحو ارتسمت صورة علوي الهاشمي في الأذهان وفي المشهد العام شاعرا يدعو الشعر والشعر يجيبه.

بيد أنّ هذه المرحلة المتوهجة تنتهي بانصراف الشاعر عن كتابة الشعر بـ (الصورة الغزيرة التي كانت عنده حتى مطلع الثمانينات) بدخوله (عالم النقد والتحليل والبحث والتوثيق) الذي نأى به عن الشعر نأياً أورث نفسه أمنية (أن أعود إلى كتابة الشعر ذات يوم) فهل هو احتجاج ذاتي على هذا العالم الجديد الذي علّمه (مفارقة الجنان)؟

هنا تتجلى اللحظة الثانية في مسيرة الهاشمي. وقد اقترنت بإعداد البحوث الأكاديمية وما تقتضيه من آليات منهجية دقيقة ولغة علمية مشروطة بالوضوح والإقناع إيفاءً لمتطلبات العلم في هذه المرحلة. فكانت معايشرة النصوص وطرق أبوابها بدراسة أساليبها والوقوف على مستوياتها الفنية والإيقاعية.

بدأت هذه المرحلة بإعداد بحث أكاديمي في نطاق شهادة الماجستير عن الشعر الحديث في البحرين⁽¹⁾ وإنجاز أطروحة دكتوراه الدولة في الجامعة التونسية سنة 1986 عن (السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا).⁽²⁾ ومن ثمار هذه المرحلة إنجاز كشف تاريخي توثيقي تحليلي إحصائي عن شعراء البحرين المعاصرين،⁽³⁾ وهو كشف انطلق من الأطروحة ملحقاً، واستوى بعد تعميق البحث مرجعاً مهماً غزير المادة متنوعها. تنوّعت فيه الممارسة النقدية، تحليلاً وتقويماً، واختياراً وتصنيفاً، وتحقيقاً وتوثيقاً،

١ - علوي الهاشمي، ما قالته النخلة للبحر، دراسة للشعر الحديث في البحرين، 1925-1975 صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1994 (563 صفحة) وأصل الكتاب ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة بتاريخ 11-03-1978 بإشراف سهير قلماي ومناقشة عز الدين اسماعيل وعبد المنعم تليمة. ويقع البحث في أربعة أبواب: أولها للطبيعة، وثانيها للمرأة، وثالثها للوطن، ورابعها للإنسان.

٢ - علوي الهاشمي السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، وأصله أطروحة دكتوراه دولة بإشراف د. محمد الهادي الطرابلسي، وقد صدر الكتاب عن منشورات اتحاد كتاب وأمرء الإمارات في ثلاثة أجزاء (الباب الأول: بنية الإيقاع الطبعة الأولى 1992، الباب الثاني: بنية اللغة 1993، الباب الثالث: بنية المضمون، 1995)

٣ - علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون: كشف تاريخي توثيقي تحليلي إحصائي عن شعراء البحرين المعاصرين ما بين 1925-1985 صدر عن المكتبة العامة المنامة البحرين، الطبعة الأولى، 1988

ودراسةً دقيقةً للمباني والمغاني والمعاني، ورصداً لأصالة الشعراء وخصوصيات أشعارهم، غير أنّ هذا الانتقال من الشعر إلى النقد من شأنه أن يثير مشكلة منهجية لامحاء الحدود بين ذات الشاعر وذات الناقد، فالمهمة شاقة يصعب فيها ادعاء الموضوعية، والدارس نفسه جزء واضح من الحركة الشعرية الجديدة في البحرين التي هي مجال البحث والدراسة. فهو الخصم والحكم. ينتقي القصائد والأشعار محتكماً إلى الذائقة والخبرة، ويضعها تحت مجهر العقل مخضعاً إياها للدرس العلمي الدقيق.

ها هنا تنشأ اللحظة الثالثة في ربيع 1995 بدعوة من جريدة (الرياض) للمشاركة في ملحقها الثقافي الأسبوعي. فكان منه القبول وفاءً وتقديراً وإيماناً بدور المثقف وحنيناً إلى ذاته الشعرية. ولعله كان يأمل - وهو يقرأ ما يصدر في الملحق الثقافي من الأشعار ويستصفى محتواها - إلى الخبرة والذوق - أن يرى وجهه الأصيل في مرآة الآخرين) غير أنّه كان يسلك طريقاً محفوفاً بالمزالق والأخطار، مشروطاً بالأمانة و(الصدق والعمق والشجاعة والموضوعية) وقد كان واعياً بأنّ عنصر التعاطف لا يمكن استبعاده لأنّه (مبدأ نقدي صحيح). لذلك لم يتردد، منذ اللحظة الأولى، في تخيّر (في ظلال الشعر) عنواناً، مما يوحي بحضور الفكرة في الذهن. ولعله كان يأمل هذه المناسبة لإنجاز المشروع المتمثّل في (اختيار قصائد متميزة لشعراء سعوديين لم تسبق دراستهم أو مقارنة قصائدهم) لأنّ (الأدب السعودي ظلّ في فترة قريبة أدباً مغموراً غير معروف، مدفوناً غير مستور) ثمّ (إنّ الدراسات النقدية العربية خارج السعودية عن هذا الأدب قليلة جداً....)

ونقف على أولى دلالات العنوان وفيه مفارقة بين (شعر متميز مضيء) و(شاعر في الظلّ بعيد عن الأضواء). وبأضدادها تتمايز الأشياء: (شعر في دائرة الظلّ) - (شاعر في دائرة الضوء). فإذا الشعراء - باعتماد الضوء والظلّ - على ضربين: شعراء (ظلّ الضوء) وشعراء (ضوء الظلّ) وليست التسمية من قبيل التلاعب بالأصوات والتركيب. وإنّما لها في مجال النقد ما يبرّرها.

لـ (شعراء ظلّ الضوء) ألقاب رفيعة لنصوص وضيعة، فأشعارهم (جلبة وضجيج)، وتكلف وابتذال، و(ضعف وإسفاف)، وهي إذا نُخلت تهاوت وإذا عُرضت على محك النقد تهافتت. لخلوها من الإضافة والطرافة، وقلة حظها من الفن والإبداع. ولهذا الضرب من الشعراء (شهوة ضارية للشهرة والانتشار) ينتقلون بها انتقالاتا رخيصا (إلى عالم الضوء الزائف) يتحسّنون فرص النشر وينقضون عليها (كالتسمم المنفلت عن قوسه). وبانتشار أشعارهم (تنتشر معهم عتمة حقيقية ويخيّم ضباب كثيف يقيهم شمس الشعّر) إنهم (الشعراء المغمورون) وما أشبههم بشعراء "يوم الأحد" بعبارة جون كوهين. فهم يخافون من مواجهة الناس و(التحديق في الضوء الساطع). ولذلك هم لا يتصلون بواقع الحياة من حولهم، ولا يمثّل الشعّر مشروع حياتهم الأول، بل يغلب عليهم الكسل والخمول بسبب التّوم نهارا، والصحو في الظلام. فصوتهم طنين، وكلامهم عضّ، وعطاؤهم (عطاء الزنابير لا عطاء النحل) ، وأخطر ما في الزنابير (أنها تلحق أضرارا فادحة بالنّحل)، ثم إنّها لا تنتج العسل... وبتقنية التّمثيل يسلك المؤلف في وصفهم مسلك التبشيع فيجرّدهم من أروع الشعر وأرقى القيم، ويفضح طريقة تسلّلهم وقفزهم (إلى دائرة الضوء الإعلامية....). وسيلتهم الغموض، والغموض (ستار يختبئ وراءه الشعراء الحقيقيون والمزيفون ..). وأين هذه الإضاءة الزائفة من الإضاءة الحقيقية؟

أمّا (شعراء ضوء الظلّ) ففي أعماقهم يختبئ الضوء ومن صدورهم تسطع (شمس الشعّر)، حياتهم نشاط بلا كسل، وعزم بلا ملل، ومواجهة لا هروب، وخلق دؤوب، وثقة بالنفس، يتقدّمون إلى دائرة الضّوء بحذر شديد لفرط الإحساس ومبلغ الوعي بالمسؤوليّة. وما أشبههم بخليّة النّحل (تضج بالحركة والحيوية والنشاط، لا ترى أحدهم يزهو بنفسه ويتبخر، يجمع رحيق الشعر منتقلا من زهرة إلى زهرة...) وهو انتقال يغري بتذوّق (عسلهم الشعري) الذي هو نتاج التخلّق والتخمّر.... والبقاء طويلا في عالم الظلّ، عالم الانكباب المضني والاختمار الطويل في رحاب العزلة الشعرية التي تتيح ضروبا من التهذيب والتثقيف تجعل الشاعر متريثا في النشر، مقلّا بالضرورة. ومرجع الإقلال إلى (المسؤولية الثقافية) وتوقّر عنصر (الوعي

النقدي والرغبة المتواصلة في مقاومة الشهرة والأضواء) وبهذا الاختيار وهذه الممارسة يرتقي شاعر الظلّ في مجال الجودة والإبداع. ها هنا تصبح (الكتابة في الظل) رديفاً لـ (تعاطي الشعر بعيداً عن الأضواء، بعيداً عن ضغوط المناسبات وبهرج الشهرة والإعلام). إنّها (ظاهرة ثقافية فنية لها وزنها في تقييم الشعر وتصنيف الشعراء ونعت أطوار الأدب).

هكذا تخمّر مشروع (شعراء الظل) في ذهن علوي الهاشمي ووجدانه، وعاد إليه بعد أكثر من عقد من الزمان. أعلننا سنة (2006) عن شروعه في إنجاز الكتاب.⁽¹⁾ وبهذا التصوّر، ومن هذا المنطلق باشر تحليل تجارب الشعراء البعيدين عن الأضواء. ولم يكن المؤلّف – وهو ينجز مشروع (الكتابة في الظل) – ليسلم من أسئلة مثيرة محيرة دعتّه إلى نقد ذاتي لتقويم تجربته وإعادة النظر في رهاناته وما جناه في مسيرته. فإذا المشروع جدل مثير بين دوافع التفعيل ودوافع التعطيل.

نتبين ذلك في كتابه (ضفتان لنهر واحد: دراسات نظرية وتطبيقية في شعر البحرين المعاصر)⁽²⁾، ويضم هذا الكتاب (كل ما تبقى لدي من دراسات وبحوث ومقالات كتبتها عن الشعر المعاصر والحديث في البحرين) وهي تجربة امتدت على أكثر من عشرين سنة، واستخلص فيها، بعد رحلة نقدية طويلة مرهقة، مقولة العلاقة الثنائية والإشكالية بين النخلة والبحر ودورها في تطور الشعر المعاصر في البحرين. ومن أهم ما يستوقفنا في هذا الكتاب وأخطره ذلك البوح الذي تخلل المبحث النقدي راسماً محطة جديدة متميزة في مسيرته، قوّم الناقد فيها مكتسباته ورهاناته ووقف على ما جناه من تجربته النقدية والإبداعية. وعلى قدر ما حققه مشروع دراسة (الكتابة في الظل) من المزايا بان له ضربان من الخسران: أوّهما إهماله تجربته الشعرية وتناسيها. وقد زاده الناس حسرة وندما على ما فرط فيه وقد كان

١ - علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط 1 2006 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان مملكة البحرين وزارة الاعلام الثقافة والتراث الوطني. الفصل الرابع وعنوانه (كيف يبني شاعر الظل عالمه الشعري إيقاعياً؟ الشاعر السعودي علي بافقيه نموذجاً ص 149 وما بعدها) والشاهد في أوّل هوامش الفصل الرابع، ص 151

٢ - علوي الهاشمي، ضفتان لنهر واحد: دراسات نظرية وتطبيقية في شعر البحرين المعاصر بيت الشعر إبراهيم العريض، مطبعة الرجاء، نشر مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة البحرين، 2006

معروفا به. وثانيهما حصر تجربته النقدية خلال ثلاثين عاما في (دائرة ضيقة على مستوى الجغرافيا العربية وهي البحرين). ولم يوسّع اهتماماته النقدية أكثر (إلى ما هو أبعد من هذا البلد الصغير، بسكانه القليلين، وشعرائه الأقل الذين لا يتجاوز المتميزون منهم أصابع اليدين في أحسن الأحوال...) ولو سلك غير هذا المسلك لكان له اليوم (شأن آخر في صفوف النقاد العرب...). ينتهي القارئ من هذا البوح ولسان حاله يقول: ما فائدة التأليف والنشر إن هو لم يسم بصاحبه ولم يحقق له ما كان يرجوه؟ وما جدوى الكتابة إن هي خانت كاتبها؟

والجواب على هذا السؤال مختلف.... وبسبب من هذا أقدم أبو حيان التوحيدي في عشر التسعين على إحراق كتبه انتقاما من الكتابة الخائنة، قائلا في رسالة وجهها إلى قاضي عصره الذي اتهمه باليأس من رحمة الله: (إنّ زمانا أحوج مثلي إلى ما بلغك زمان تدمع له العين حزنا وأسى، ويتقطع عليه القلب غيظا وجوى، وضنى وشجى...). وبسبب من هذا دفن أبو عمرو بن العلاء كتبه في بطن الأرض فلم يوجد لها أثر. وطرح داود الطائي كتبه في البحر وقال ينجيها: (نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول، وبلاء وخمول) وعلى المسار نفسه جمع أبو سليمان الداراني كتبه في تنور وسجرها بالنار ثم قال: (والله، ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك). وهذا سفيان الثوري مرق ألف جزء وطيرها في الريح وقال: (ليت يدي قطعت من ها هنا ولم أكتب حرفاً). وحمل يوسف بن أسباط كتبه إلى غار في جبل وطرحه فيه وسدّ بابَه... وبسبب هذا قال الشيخ أبو سعيد السيرافي لولده محمد: (قد تركت لك هذه الكتب تكتسب بها خير الأجل، فإذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار) وغيرها من صور الاحتجاج الرمزي....

يُنجز مثل هذا الفعل زمن محاسبة المرء نفسه على ما جناه من الحياة بعد أن تفيأ ظلالها واكتوى بنارها. وهو زمن نهج الصدق وقول الحق... وكان الحق مؤلما والصدق عزيزا...

إذن، كان لابد من الاختيار: إمّا نفع ذاتي خاص وإمّا سخاء النفس والإيثار. إمّا مواصلة الرحلة. وإمّا تغيير الطريق.

وفي خضم هذا الجدل بين قوى البحث والتفعيل وقوى القطع والتعطيل تنتصر الكتابة على المحو والحياة على الموت: يقول علوي الهاشمي - وقد عزم على متابعة تجارب الظل الشعري في ما سمّاه بالهوامش العربية ومنها منطقة الخليج والجزيرة العربية:- (هذه هي مسؤوليتنا نحن نقاد أقطار الهوامش وبلدان الظل في خارطة العربيّة، وعلينا أن ننهض بها قبل غيرنا، فما حكّ جلدك غير ظفرك). غير أنّ هذا العزم يتخلّله سؤالٌ مثير، معرب عن حيرة عميقة، ينصرف معناه البلاغيّ إلى الحثّ على متابعة المشروع والترغيب في مواصلة المشوار انصرافه إلى التعبير عن يأس صاحبه من طرق موضوعٍ إن وهبه المرء عمره وأوفاه حقّه من البحث لم يسلم من الخسران، وإن زهد فيه وأعرض عنه حرم وطنه من نفع مرجوّ ومنتظر وأوكل إلى غيره عملاً لا ينهض به في الأصل إلا أبنائوه (وما حكّ جلدك غير ظفرك). يتساءل علوي الهاشمي: (من سيتابع الرحلة المضنية؟ من ينبري لحمل العبء الثقيل متخصصاً في شعر البحرين المعاصر باعتباره رافداً غنياً من روافد الشعر العربي خاصة في السنوات الأخيرة التي هيمنت فيها القصيدة الجديدة أو قصيدة النثر على المشهد الشعري في البحرين والوطن العربي... ؟).

هكذا يكتسب الظلّ في مشروع علوي الهاشمي أبعاداً عديدة، وتستحيل ظاهرة (شعراء الظل) مشروعاً حضاريّاً "تضويئياً" غايته إنصاف مناطق الظلّ بإظهار فضائلها ومزاياها لاسيّما أنّ كتب التاريخ الأدبي لم تُنصف جغرافياً، إذ أبقت مناطق عديدة في دائرة الظل ولم تسلّط عليها أضواءها. وقد كان للمؤلف الفضل في وضع كشّاف مضى لشعراء هذه المنطقة بل وجعل الضوء الحقيقي كامناً في الصدور، متجلّياً في الفنّ. وجعل (شعراء الظل) بضوء الإبداع يستنيرون، وإن خرجوا - مكرهين- إلى دائرة الضوء خرجوا أبطالاً مبدعين.

والكتاب مشروع نقديّ تطبيقيّ غايته تأصيل مشروع الكتابة في (أدب الظلال) بوصفها ظاهرة موهلة في شعر العرب ضاربة بجذورها في الحوليات والمنقحات والقصائد اليتيمة والمقطوعات وما تناثر في ديوان العرب من شواهد منتقاة وما ضاع من أبيات ومختارات لشعراء أنشأوا قصائد وافرة الحظّ من الجودة،

بيد أنّهم قالوا ولم يُحفظ قولهم. وسبيل تأصيل هذا المشروع تناول النصوص بالنقد والتحليل لاستكشاف قيمتها الفنية الجمالية وتحديد منازلها الإبداعية لاستصفاء جيّد الأدب وعطف الذائقة على جميل القيم، سبيلا إلى تمييز (الضوء الزائف) من (الظلمة المضئية).

والكتاب، إلى ذلك، مشروع إنساني غايته إظهار فضل ذوي الفضل ومساعدة الأدباء والشعراء ولاسيما من المبتدئين على التفوق والنّجاح بذكر محاسنهم بدلا من تقصّي عيوبهم ونقائصهم تقصّيّا يحبط آمالهم ويعطلّ إبداعهم، من دون أن يعني هذا الاختيار الوقوع في المجاملة والتسامح الذي يضيع الأدب والأدباء.

وفي مشروع (شعراء الظلّ) بعدّ ذاتيّ عميق هو الحنين إلى البدايات، إلى ذاته الشعرية التي تكاد تنفرط من بين أصابعه (انفراط حبّات العقد في أواخر ليلة صيفيّة) فإذا بالناقد – وهو يتخيّر الأشعار ويحلّلها- يرى وجهه الشعريّ الأصيل في مرايا الآخرين. إنّ مشروع استعادة الذات لطاقتها الشعرية الإبداعية التي خبا نارها بدخول صاحبها تجربة البحوث الأكاديمية والتّدرّيس بالجامعة وتقلّده مسؤوليّات إداريّة وعلميّة وثقافيّة وسياسيّة أنزلته من سماء الشّعر وفسيح فضائه وكثافة عبارته إلى شواغل الواقع وضيق مكانه وقيود زمانه...

ولم يخل مشروع (شعراء الظلّ) من احتجاج على المنابر الإعلاميّة والفضاءات الأدبيّة والمنافذ الثقافية التي رفعت وضع الشعر ووضعت رفيعة. لقد فتح علوي الهاشمي ملف (ظاهرة شعراء الظلّ) محمّلا الإعلام والساحة الثقافية مسؤولية الخلل والتقصير، لترشيحها أسماء معينة والركون إليها والتعويل عليها. وما كان للضعف أن يترسّخ وللرداءة أن تنتشر لولا ضعف ملكات القراء وميلهم إلى المجهود الأدنى في البحث، ولولا سلطة القديم التي ترسّخ الأصنام فتطرب للمشهور وإن تهافت أدبه، وتزري بالجدید وإن تميّز وأبدع. إنّها حالة (غلق المنافذ عن أيّ ضوء قادم) تلك الحالة التي تجعل البدائل الجديدة في (دائرة الظلّ أو الظلام الدّامس).

كتاب (شعراء الظل) نشأ في أفق (غبشي بكر) واستوى مشروعا طموحا،
غزير الروافد، متعدّد الأبعاد، مزدوج البناء، تنظيرا وإجراء، شعرا ورسماء، وظلالا
وأضواء، رهانه إضاءة الفضاءات المظلمة وتبديد زائف الأضواء. وما بين النشأة
والاستواء كانت له صورّ ومحطّات:

دعوة فقبول فلقاء فمتعة فسؤال فضياء

وأهمّ هذه المحطّات سؤال المؤلّف: من سيتحمّل هذا العبء الثقيل؟ ومن
سيتابع الرّحلة المضنية؟

د. عبدالله البهلول

أستاذ البلاغة والنّقد

كلية الآداب - جامعة البحرين

مارس 2018

المقدمة

حين دعنتني «الرياض» مشكورة إلى الكتابة المنتظمة في ملحقاتها الثقافي الأسبوعي، أثرت كما أثرت الجريدة معي أن أشق لي هذا الطريق من طرائق الكتابة المتصل بمتابعة ما ينشر في الملحق الثقافي من إنتاج شعري. وهو طريق محبب إلى نفسي كثيرًا، لأنه يجعلني في علاقة حميمة مع ذاتي الشعرية التي تكاد تنفرط من بين أصابعي انفراط حبات الندى في أواخر ليلة صيفية. وبذلك يمكنني أن أرى في مرايا الآخرين الشعرية وجهي الأصيل الذي عرفتني العيون به قبل أن تبدد ملامحه شمس الظهيرة بسياطها النقدية اللاهبة. ولا أنكر أن هذا الطريق المحبب إلى نفسي طريق مخوف بالمزالق والأخطار، نظرًا لما يقترن بالسير الحثيث فيه من أعباء جسام تضعها مسؤولية النقد على كاهل المضطلع بهذه المهمة الشاقة.

فالصدق والعمق والشجاعة والموضوعية هي بعض من مقدمات حمل الأمانة التي أرجو أن يقدرني المولى عليها أو على بعضها في الأقل، حتى أكون عند حسن ظن الشاعر وقارئه على حد سواء. وهي معادلة صعبة جدًا، خصوصًا في هذا الزمن الشعري الذي صارت القصيدة فيه تبحث لنفسها عن مفاتيح نسيها القارئ منذ زمن بعيد معلقة على جدار ذاكرته أو مدفونة في تلافيفها اللامتناهية، بحيث غدت العلاقة بين الشاعر والمتلقي واحدة من أبرز إشكالات الشعر في عصرنا الراهن، كما غدت من أبرز إشكالات النقد الحديث بامتياز.

ونظرًا للمساحة الأسبوعية المحددة لهذه المتابعة النقدية، فلا مناص من إعمال مبدأ الاختيار والانتقاء، خصوصًا حين تكون النصوص الشعرية المنشورة كثيرة ومتعددة المستويات في قيمتها الفنية. والاختيار جزء من آليات العمل النقدي أساسًا، لأنه يعكس عنصر التعاطف مع النص الشعري الذي هو، عند الناقد والشاعر ت.إس. إليوت ونقاد كثيرين غيره، مبدأ نقدي صحيح. وهو عندي، إلى جانب ذلك، مؤشر نقدي يجعل من المسكوت عنه مساحة نقدية يستنطقها الكلام النقدي المكتوب،

على النحو الذي يستدعي به الغائب الحاضر. وهو مبدأ على كل حال يوقّر على هذه المتابعات مساحة وجهداً هي في أمس الحاجة إليهما كل أسبوع. خصوصاً وهي تتوخى بعداً نقدياً تحليلياً معمقاً بين قصائد ثلاث نشرت في عدد الأسبوع الماضي من الملحق الثقافي، تميزت من بينها قصيدة (الليل) للشاعرة لطيفة قارئ وهي قصيدة تشد انتباه قارئها منذ الوهلة الأولى. أعني منذ قراءة مطلعها (الليل نافذة الكلام)، وأكاد أقول: منذ وقوع العين على عنوانها الأعزل المتشح بالغموض والتستر، وهو يقف وحيداً في مواجهة النص الذي يتسنمه من جهة، وفي مواجهة القارئ من جهة أخرى. وبذلك تصبح مفردة «الليل» منذ الوهلة الأولى، كما ذكرت، مفتاحاً «أساسياً» لمقاربة نصه وفك مغاليقه، خصوصاً أن النص يحفر شكله في مسار لولبي مدوّم في اتجاه الكشف عن أسرار الذات الشاعرة وتفجير ذاكرتها الشعرية.

لقد كان بروز ظاهرة شعراء الظل ونموها تدريجياً عبر القصائد الأولى التي تم تناولها بالنقد والتحليل، الأمر الذي جعل هذه الظاهرة تبرز وتنمو وتكبر في مختبر النقد التطبيقي وفي الميدان العملي لمعاشرة النصوص والتعرف على شعرائها وخصائص تجاربهم الشعرية على نحو عملي متدرج. وهذا ما جعل الاستعانة بالمنهج التجريبي أو الإمبريقي في النظر إلى ظاهرة لم تزل وليدة يافعة ونامية في مهاد النقد العربي كله، مسوغاً لرصد ملامحها وتتبع مراحل نموها واكتشاف مظاهر تطورها.

والتجريب، كما يرى المختصون في هذا المجال، «من أقوى الطرائق التقليدية التي نستطيع بواسطتها اكتشاف وتطوير معارفنا عن التنبؤ والتحكم في الأحداث. وقد أثبتت هذه الطريقة فعاليتها ونجاحها في العلوم الطبيعية، كما أنها نجحت في التحقق من كثير من الفرضيات المطروحة في العلوم الاجتماعية والإنسانية»⁽¹⁾.

١- انظر: د. سامي ملحم، مناهج البحث في التربية وعلم النفس، ط 1، 2000م، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن. ص 359.

لقد كان لتداخل بعض الكتاب من النقاد والأكاديميين المتابعين لهذه العملية الحية دور فعال في تنمية هذه الظاهرة وبروزها بل نضجها في التحليل والتنظير. وأخص بالذكر هنا الدكتور عبدالله المعيقل، بتعليقاته ومقالاته النقدية التي خصصها للحديث عن الظاهرة. بالإضافة إلى النقاد والشعراء والصحافيين الآخرين.

كما كان لعملية النشر الأسبوعية المنتظمة في ذاتها دور في إنضاج الظاهرة على أكثر من مستوى. فعلى مستوى التلقي كان القارئ المتابع شريكاً في عملية التقبل والرضا والشهادة على صدق هذا النمو للظاهرة وبروزها وحسن استقبالها من القراء المتابعين والمهتمين. كما كان للشعراء الذين ينشرون قصائدهم ونصوصهم، الدور نفسه على المستوى الآخر، إذ فتح شهيتهم للنشر وتشجيعهم في الإقبال عليه والخضوع لعملية النقد والتحليل بمحبة ورضا تحقيقاً لإشباع رغبة الاستطلاع أو التحدي أو اختبار النفس. وهو ما يفسر زيادة وتيرة النشر في الملحق الثقافي بجريدة (الرياض) الذي كانت تدور خلاله عملية النقد الأسبوعية المنتظمة على مدى سنوات أربع.

كانت النصوص الشعرية الأولى الثمانية التي تم نشرها تشكل الأفق الغبشي البكر الذي انبعثت منه الومضات الأولى للظاهرة، سواء على مستوى الموضوع أو الجملة الشعرية أو الحالة النفسية أو عتبة النص. غير أن هذا العدد القليل من النصوص لم يكن يسمح بأكثر من أن يدور المختبر النقدي حول حمى «الظاهرة» دون أن يقع فيها. إذ كان يتطلب الوقوع في شباك الظاهرة عنصر التراكم لتحسس الظاهرة وتلمسها أو لمسها لمس اليد. وهذا ما كان فعلاً باستمرار وتيرة النشر وتقبل النقاد والقراء والشعراء أنفسهم للومضات الأولى والتعبير النقدي عنها ثم تحليلها تدريجياً بعد ذلك. تماماً كما يتم في أي مختبر تجريبي!

لهذه الأسباب آثرت شخصياً أن أحرص على نشر المقالات الأولى التي قاربت بها النصوص الشعرية الثمانية في صيغتها الصحفية التي نشرت بها دون

مس، أو تشذيب أو تغيير أو حذف أو إضافة أو تقديم أو تأخير، لمقالة على أخرى، حتى أضع قارئ هذا الفصل من الكتاب في صلب العملية «المختبرية» التي تقلبت فيها مراحل الظاهرة بدقة متناهية. وهي تجربة تتراءى وتبدو، ثم تومض وتظهر، ثم تنمو شيئاً فشيئاً، قبل أن تنضج ويتم استواؤها على النحو الذي تظهر به واضحة جلية في باقي فصول الكتاب.

لقد كان لاشتغالي النقدي الطويل على النقد التطبيقي وتحليل النصوص الشعرية المختلفة شكلاً ومضموناً وفي كل المراحل والأجيال الشعرية، ارتباط وثيق بعملية اختبار الظواهر التي تفرزها التجارب الشعرية عبر مختلف نصوصها، وذلك باتخاذ عملية التراكم الكمي والنوعي معياراً لنضج أية ظاهرة خاصة للدرس واستوائها وصلاحياتها موضوعياً للتحليل النقدي، لذلك كان اختياري لزاوية (في ظلال الشعر) منذ اللحظة الأولى التي عرض عليّ فيها الكتابة الأسبوعية في الجريدة، على النحو الذي تم ذكره في المقالة الأولى. وهو خيار يتم فيه اختبار النصوص الشعرية المنشورة تبعاً وصولاً إلى مرحلة اكتشاف الظواهر واختيار الصالح والناضج منها للدراسة. وهذا ما تم مع ظاهرة التعالق النصي وظاهرة شعراء الظل بالإضافة إلى ظواهر أخرى لم تساعد عملية التراكم المذكورة في عدد القصائد المنشورة على فرزها وعدّها ظاهرة صالحة للدراسة والتحليل. الأمر الذي جعلني أدرج هذه (النصوص الشعرية) ضمن الظاهرتين المدروستين في حينها وهما (ظاهرة التعالق النصي) و(ظاهرة شعراء الظل).

وأخيراً سيلاحظ القارئ من خلال هذا المنهج التكويني الميداني الذي اعتمدته في نشر المقالات الأولى كما هي، أن بروز ظاهرة شعراء الظل كان أسبق من بروز ظاهرة التعالق النصي، غير أن استواءها ونضجها لم يتم إلا بعد ظاهرة التعالق، ربما لجذتها في النقد العربي على عكس ظاهرة التعالق التي كانت مكتملة في النقيدين العربي والعالمي تحت مصطلح شائع جداً هو «التناص»، بالإضافة إلى

مصطلحات أخرى تمت الإشارة إليها في الكتاب المخصص للظاهرة والذي تم نشره قبل عدة سنين، وأعيدت طباعته مؤخرًا⁽¹⁾.

ولعل جودة الموضوع والظاهرة المتعلقة بشعراء الظل على المستوى النقدي هو ما اضطرني إلى تأخير موضوع نشرها طوال هذه السنوات، من أجل إخضاعها لمزيد من الدراسة والاختبار والتأمل، خاصة أن الاختلاف الذي لاحظته حولها أكبر بكثير من الاختلاف حول ظاهرة التعالق النصي.

١ - نشرت الطبعة الأولى من الكتاب في سلسلة كتاب الرياض، عدد ٥٢-٥٣، عام ١٩٩٨م، تحت عنوان (ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث). ثم أعيدت طباعته في وزارة الإعلام بمملكة البحرين عام ٢٠١٧م بحذف مفردة (ظاهرة) من العنوان، مع ضبط تصويبات الكتاب والتوسع في التقديم الذي كتبه الدكتور منذر عياشي، مع إضافة كلمة تقرّض بقلم الدكتور عبدالله محمد البهلول أستاذ البلاغة في جامعة البحرين نشرت على ظهر الغلاف الخلفي للكتاب.

الفصل الأول

بواكير الظاهرة ونصوصها

النص الأول

الليل

للشاعرة لطيفة قاري

حين تصوير المفردة

نصاً شعرياً

تتوزع قصيدة (الليل) على خمس حركات تمثل مفردة «الليل» فيها بؤرة مركزية مزدوجة الوظيفة تدور على منوالها الحركات الخمس. تتمثل الوظيفة الأولى في قدرة الليل على انتاج الفعل الشعري والنفسي واللغوي، فهو مولد حي للطاقة الشعرية على مستوى التصوير وتراكيب اللغة وبنية الإيقاع. ويمكن لمس هذه الملاحظة البسيطة والأولية في جميع السطور التي تبدأ بمفردة الليل. ويكون «الليل» فيها هو المسند إليه، في مثل هذه السطور:

- 1 - الليل نافذة الكلام.
 - 2 - والليل يستجدي عيوني.
 - 3 - والليل موعدا مع الوجد الغريب.
 - 4 - في البدء.. كان الليل.
 - 5 - والآن يأتي الليل كالرؤيا يهيجنا.
 - 6 - الليل يسري في دمي.
- ويعيد أنفاسي إليّ.

- 7 - الليل أفضى بي إلى سجد الغياب.
- 8 - «الليل مأوك».

ويكاد يقتصر انتشار هذه الوظيفة الانتاجية لمفردة الليل المركزية على النصف الأول من النص. موسعة بذلك حركة القصيدة فنياً ولغوياً وإيقاعياً، في امتداد واضح لاستنطاق الذاكرة واسترفاد أسرار الذات الشاعرة، ومن ثم استنطاق حالة الصمت المؤتلفة مع الليل للخروج من أسرها الموجد، في محاولة لمواجهة تلك الحالة وفك الوثاق الكابوسي الذي يرين على صدر الذات الشاعرة بين الليل والصمت والذي يعبر عنه المقطع الأول من القصيدة بامتياز:

الليل نافذة الكلام

والليل يستجدي عيوني

كي يفز الصحو في جسد الظلام

والليل موعدا مع الوجد الغريب

وجع تلاً في زجاج الصمت

يشرح ظلنا الآتي

لكي نعدو إلى حيث النهاية لا تغيب

ولا تنتهي هذه الوظيفة الانتاجية لمفردة الليل حتى يتمكن الليل من استنطاق كل الكائنات الهاجعة المحيطة به والتي يشكل هو مركزها وموقفها وباعث الحياة فيها، وفي مقدمة هذه الكائنات الذات الشاعرة المتمثلة في ضمير المتكلم على طول القصيدة، ولا شك أن السطور الثلاثة الأولى من المقطع السابق تقف دليلاً حياً على ذلك الفعل وهو في بدايته. أما أوج هذا الفعل الذي فجرته مفردة «الليل» في وظيفتها الانتاجية فيتمثل في استنطاق الصوت الآخر، وإن تم ذلك بصعوبة شديدة وفي مساحات ضيقة ومواضع متباعدة، وهو استنطاق تقوم به الذات الشاعرة نفسها، بعد نطقها واستيقاظها، للصوت الآخر الذي كان غيابه «أساسياً» في سبب انتلاف الليل مع الصمت على النحو الذي تم تحليله سابقاً.

وتصور القصيدة الصوت الآخر في إطار من الحضور الممتلئ، الذي يعبر عنه أسلوب النداء، كما تضيف عليه أكثر الصفات حميمية ودفناً وهي صفة الصداقة مقترنة بضمير المتكلم المبتهج بيقظته وخروجه من أسر صمته. أما عملية الاستنطاق فتتم بأكثر الأفعال دلالة على النطق وبأشد الصيغ الفعلية تعبيراً عنه وهي صيغة فعل الأمر (قل يا صديقي) التي قامت بدور اللازمة الدلالية والنفسية واللغوية والإيقاعية المتكررة في القصيدة على نحو مكثف ملحوظ، خصوصاً في النصف الثاني من القصيدة، الذي راحت فيه مفردة الليل تتحول إلى وظيفتها الثانية المقابلة للأولى.

ولعل الإلحاح النفسي على هذا الفعل الاستنطائي لفك الليل عن حالة الصمت أو إفراغه منها، في إطار الوجه الأول من ذروة الوظيفة الانتاجية لمفردة (الليل)، هو ما أوقع القصيدة في عدد من الاضطراب الوزني كانت مواضعه دائماً محصورة في ذلك المفصل الإيقاعي الزائد في مطلع بعض السطور والمتمثل في فعل الأمر (قل). وهو فعل لو تم حذفه لاستقام الأمر وزنيًا في مثل قول الشاعرة:

1- قل في البدء كان الليل.

2- قل ما زال في عينيك آثار الندم.

ولكن كيف للشاعرة أن تحذف هذا المقطع أو المفصل الإيقاعي الزائد (قل)، وهي تحت وطأة حالة الاستنطاق النفسية الملحة للصوت الآخر، ومن أجل فك الليل نهائيًا عن حالة الصمت الملتبسة به؟ أما السطر الذي تقول فيه الشاعرة (أو لنضيع في نهر الجنون) فلا مبرر لها في هذا الاضطراب الوزني سوى حالة الانتقال من النقيض (نهر السكون) إلى نقيضه (نهر الجنون)، وكان يمكن تصويبه على هذا النحو (ونضيع في نهر الجنون).

ويتمثل الوجه الثاني من وظيفة مفردة «الليل» المزدوجة المقابل للوجه الأول الذي تم تحليله، في محاولة الذات الشاعرة تهميش دور «الليل» وتحجيمه وتقليص طاقته الفاعلة واخضاعها لهيمنة الذات الشاعرة وتعلقها بالصوت الآخر (يا صديقي)، بعد عملية استنطاقه بفعل الأمر (قل) ولو عن طريق الاستيهام أو خلق الواقع البديل. ويمكن ملاحظة ذلك الوجه الهامشي أو السلبي لمفردة الليل في وقوع المفردة نفسها موقع المتعلقة اللغوية الزائدة في تركيب الجملة النحوية بعيداً عن أركانها الأساسية، كوقوعها اسمًا مجرورًا في هذه الأسطر المتباعدة من الحركات الثانية والثالثة والأخيرة على التوالي:

1- نعم في الليل نعبر في قوارب من أسي.

2- في الليل أشرع أضلعي للصمت.

3- في الليل يدنو وجهها.

أما حين تجيء مفردة «الليل» في سياق لغوي أقوى من ذلك يقع ضمن أي من أركان الجملة الأساسية، فإنها تكون عندئذ خاضعة لتأثير الصوت الآخر أي ضمن المفعولية الخاضعة لفعل القول، من مثل:

1- قل في البدء كان الليل.

2- قل يا صديقي «الليل مأوك».

3- قل كنت ليلك في شتاءات مضت.

4- حتى تمايس غصن ليلك واحتدم.

وكل هذه الأمثلة تقع في النصف الثاني من القصيدة ابتداء من الحركة الرابعة فيها. وهو الجزء الذي انقلبت فيه وظيفة «الليل» من وجهها الفاعل إلى وجهها المنفعل كما ذكرت.

إلا أن الليل لا يختفي ولا يفقد دوره حتى وهو يقوم بوظيفته السلبية المنفعلة، لأن الليل، كما ذكرت، يمثل بؤرة مركزية تتقاطع فيها الوظيفتان كلتاهما، ما يجعلها مضخة نشطة ومولداً «حيّاً» لحركة القصيدة، وأوضح دليل على هذه الوظيفة التقاطعية المزدوجة، هذا المقطع الذي يتوسط القصيدة ويمثل خاصرتها المحورية:

وإن طفقت أعيد ترتيب الكلام.

وإن أعدت قواربي

من حيث يصطفق الظلام

وإن تلوت قصائدي للريح

هل يعني بأن الليل لن يأتي

ففي هذا المقطع محاولة لاسترجاع كل ما حاول الليل أخذه والاستيلاء عليه بسبب انتلافه مع حالة الصمت المسيطرة على الحركات الثلاث الأولى من القصيدة. ويمكن ملاحظة ذلك عند مقابلة صور المقطع السابق مع هذه الصور الواردة قبلها في النصف الأول من القصيدة:

1- الليل نافذة الكلام.

والليل يستجدي عيوني

كي يفز الصحو في جسد الظلام

2- نعم في الليل نعبر في قوارب من أسي

فالليل في مطلع القصيدة نافذة تنتثر الكلام وتبدده، والذات في خاصرة القصيدة تقوم بعمل مضاد هو «أعيد ترتيب الكلام»، والليل في المطلع يستفز الصحو في جسد الظلام، ويسرق الذات في قوارب من الأسي، بينما تقوم الذات الشاعرة بعد ذلك بمحاولة استعادة قواربها من حيث يصطفق الظلام.

وفي نقطة الارتكاز والتقاطع بين وجهي الوظيفة المزدوجة لمفردة «الليل»، في وسط خاصرة القصيدة تمامًا، يشخص سؤال دال فريد هو الوحيد في القصيدة:

هل يعني بأن الليل لن يأتي؟

وتكون الإجابة إمعانًا في استنطاق الصوت الآخر رغبة من الذات الشاعرة في فك الليل من إसार الصمت، إلا أن دائرة الاستنطاق والاستنهاض تتسع هذه المرة لتجعل فعل الليل حين عودته يشمل الذات في صورتها الجماعية ورؤيتها الكلية الشاملة. وبذلك تكون الإجابة عن السؤال السابق عن (الليل) هي:

سيأتي نائراً وجعي

على كل البيوت

عندئذ فقط تصبح الذات الشاعرة المكتنزة بالرؤيا الجماعية الشاملة في حالة تجاذب خصية مع الليل، بحيث ينفسح الطريق واسعاً إلى حركة الاستنطاق الدافقة في القصيدة المتمثلة في اللازمة المتكررة (قل يا صديقي). وتتضح نقطة التجاذب في آخر المقطع الذي يمثل خاصرة القصيدة وهو يتحدث عن حال (الليل) حين يجيء:

حتمًا سيرشقني على شرفاته

قمرًا يموت ولا يموت

ولا شك أن المراوحة المتقاطعة بين الفعل ونقيضه (يموت ولا يموت) تمثل أوج التجاذب بين وجهي وظيفة الليل المزدوجة، خصوصًا في وقوعها على مركز الذات الشاعرة في لحظة اتصالها بالصوت الآخر في صورته الجماعية.

وهكذا يغدو التوحد والتطابق بين الليل وضميرة الذات/الآخر، خصوصًا في مفردة (قمرًا) الدالة، عملية فنية ونفسية، عميقة تفسح المجال واسعًا لاستيعاب حركة الليل الغائبة وتحويل غيابها إلى حضور وقلب وجه السلب في وظيفتها الثانية إلى وظيفة حية تتحول بموجبها الذات من حالات الفردية الضيقة إلى حالات الجماعة الواسعة. وهذا ما يجعل قصيدة (الليل) تفجر مجمل الذاكرة الشعرية العربية المكتظة بميراث الليل منذ امرئ القيس والنابغة الذبياني حتى صلاح عبدالصبور وبدر شاكر السياب.

وخلاصة القول في هذه الوقفة النقدية، أن لدى الشاعرة لطيفة قاري قدرة خاصة على تفجير ميراث المفردة الشعرية ووضعها في نقطة التقاطع المركزية مع حالتها النفسية والفكرية العميقة، بحيث تكون هذه النقطة/المفردة مولدًا حيًا لطاقات تصويرية وتعبيرية خصبة.

كما أن سيطرة الشاعرة على أدواتها الفنية من لغة وإيقاع وبناء فني من الأمور اللافتة للانتباه، على الرغم من تلك المواضع الوزنية المضطربة، وهي قليلة على كل حال، التي خرجت عن سيطرة الذات الشعرية في حركتها النفسية المندفعة، حسبما أوضحت، كما أن هناك تداخلًا أشبه بالخلط بين تفاعيل بحور وزنية ثلاثة هي الكامل والرجز والوافر، مما لم يتسع المجال لتفصيل القول فيه وفي ملابساته الفنية.

وتبقى الشاعرة لطيفة قاري إضافة حقيقية لخارطة الشعر العربي الحديث في المملكة والخليج العربي، خصوصًا إذا علمنا أن الشاعرة تعد عدتها هذه الأيام لإصدار مجموعتها الشعرية البكر التي نأمل أن يستقبلها القارئ العربي باهتمام خاص في حالة ما إذا كانت قصائد المجموعة المنتظرة في مستوى قصيدة (الليل) أو أكثر نضجًا منها⁽¹⁾.

١- لطيفة قاري - شاعرة من مدينة الطائف بالمملكة العربية السعودية، تخرجت من جامعة الملك عبدالعزيز وكان تخصصها في علم الكيمياء، وكانت الشاعرة وقت كتابة هذه المقالة في سبيل إصدار مجموعتها الشعرية الأولى من خلال نادي الطائف الأدبي. وقد صدرت هذه المجموعة بعنوان (لؤلؤة المساء الصعب)، سنة 1998م عن مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، وتم فيها نشر نص (الليل) ص 37.

كما صدر للشاعرة المجموعات الشعرية الآتية:

1. هديل العشب والمطر، دار صدی للثقافة والنشر، ط 1، سوريا، 2001م.
2. تكابد لبلاها والأسماء لا تكفي لعصفورين، دار بيان للنشر والتوزيع والإعلام، ط 1، بيروت، 2012م.
3. ذقتها، النادي الأدبي الثقافي في الطائف، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، 2014م.
4. مالت على غصنها الياسمين، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1، بيروت، 2017م.

الليل

(نص الشاعرة لطيفة قاري)

الليل نافذة الكلام

والليل يستجدي عيوني

كي يفزّ الصحو في جسد الظلام

والليل موعدنا مع الوجع الغريب

وجع تلاً في زجاج الصمت

يشرخ ظلنا الآتي

لكي نعدو إلي حيث النهاية لا تغيب

- - -

في البدء

كان الليل

كنا حوله

كان الطريق مهياً لنكون

الآن يأتي الليل كالرؤيا

يهيجنا

نعم في الليل نعبُرُ في قوارب من أسيِّ

لنذوبَ في نهرِ السكونِ

أو لنضيعَ في نهرِ الجنونِ

- - -

الليلُ يسري في دمي

ويعيدُ أنفاسي إليَّ

في الليل أشرع أضلعي للصمتِ

كي يحنو عليَّ

وأصدق الكلماتِ

والهمس الموشى بالعتابِ

وأعيد ترتيل الكتابِ

قل يا صديقي الليل أفضى بي إلى سُجفِ الغيابِ

- - -

وإن طفقتُ أعيد ترتيبَ الكلامِ

وإن أعدتُ قواربي

من حيث يصطفق الظلامُ

وإن تلوتُ قصائدي للريح

هل يعني بأنّ الليل لن يأتي
سيأتي ناثرًا وجعي على كلّ البيوت
حتمًا سيرشقني على شرفاته
قمرًا يموت ولا يموت
حتمًا سأتابع ظله
إنّ ظلّ في كفي هو
قلّ يا صديقي
نجمك الموسوم في كفي غوى
في البدء كان الليل
كنا حوله
كنت الطريق إلى مدارت النوى

- - -

سجّد الهواء
وركبتني ظمئت إلى رهج التراب
سكن العذاب

(من مجموعة: لؤلؤة المساء الصعب)

النص الثاني
ذاكرة النسيان.. لعبة التقاطع
للشاعر الدكتور منصور الحازمي

تتميز قصيدة (النسيان) للدكتور منصور الحازمي ببناء فني ملحوظ يتوزع هيكله الخارجي على ثلاثة مقاطع، يتحرك كل منها في اتجاهين:

الأول أفقي تمثله في بداية كل مقطع السطور الأربعة الأولى ذات الأطوال الإيقاعية المتساوية تقريباً والقافية الموحدة (روي التاء الساكن).

أما الاتجاه الثاني فهو ذو مسار عمودي وله شكل مخروطي تتفاوت فيه الأسطر بعدد تفاعيلها واختلاف قوافيها. ويبدأ هذا الاتجاه في جميع المقاطع الثلاثة بمفتاح تركيبى موحد هو (سيدتي)، ثم ينهمر المقطع طولياً مثلما ينهمر الشلال من قمة الجبل.

إن أهمية التأكيد على هذا البناء الفني الدقيق تكمن فيما ينطوي عليه ذلك من يقظة ذهنية تؤطر قصيدة (النسيان) وتجمع أشات صورها المتباعدة وتقرّب بين أطراف تعابيرها وتراكيبها المتناقضة، مما ستحاول هذه القراءة الكشف عنه في مستويات البنية العميقة للقصيدة، أما الآن فأكتفي بالإشارة إلى ذلك التناقض الملحوظ التي تم التأكيد عليها، والدلالة المضطربة التي يقوم رمز المرأة (سيدتي) بانتاجها دليلاً حياً على وجود ذلك التناقض الصارخ بين الشكل والمضمون في القصيدة. وهو تناقض قد يتضمن صفة الإيجاب في بعض جوانبه على عكس ما يوهّم به للوهلة الأولى، كما سأوضح.

إن الدلالة التي ينتجها رمز المرأة كما ذكرت، دلالة غامضة ومضطربة في كثير من الأحيان، إلا أنها مقصودة لكونها تخدم الإطار الرمزي لهذه الشخصية بإضفاء صفتي الغموض والاضطراب على سلوكها وتأثيره على عاشقيها والمتعلقين بها، فهي امرأة قادرة على الانتقام والانزواء والصد ونسيان الماضي، كما هي قادرة على هدّ الأسوار، إلا أنها في الوقت نفسه غير قادرة على (انتشال أمر قد مات زماناً ويموت). وهي غنية بالمواسم والغلال، حيث تخطو على الربع الفاصل، وسلالها جذلي تملؤها أزهار بيض وسنابل، وفي الوقت نفسه:

إنك قد جئت إلينا من نجم آفل

حتى استقبلها لا يكون إلا في إطار من الاضطراب والتناقض:

أهلاً بالطيف الراحل

بحيث يتضح توتر العلاقة بين صيغة الاستقبال (أهلاً) وصفة الراحل (عوضاً عن المقبل) التي يوصف بها طيف المرأة، الرمز.

وتنعكس حالة الاضطراب والتناقض هذه، بطبيعة الحال، على جميع المكونات والكائنات التي تربطها علاقة برمز المرأة في القصيدة:

أطيار العشق تؤرقها لو رقت أنياب الحوت

تنهشها نهشاً، يقتلها في فهم حقد مكبوت

وهي حالة تنضح بها حتى تراكيب اللغة في السطرين السابقين، بحيث يمكن إسناد الفاعل (أنياب الحوت) إلى الفعلين النقيضين كليهما (تؤرقها) و(رقت)، وكذلك الأمر مع تحديد فاعل (تنهشها نهشاً) ومفعوله. ويزيد الأمر اضطراباً وتداخلاً حين نسند مفعول (تؤرقها) إلى رمز المرأة نفسه، فنقول (أطيار العشق تؤرقها) ونحن نعني السيدة المخاطبة في حالة غيابها.

إن البحث عن القيمة الإيجابية أو الفنية لهذا الاضطراب الدلالي يقتضي منا الكشف عن حقيقة البعد الرمزي الذي ينهض به رمز (سيدتي). ولا يتم لنا ذلك إلا بتتبع حركة هذا الرمز في المقاطع الثلاثة التي تقوم المخاطبة فيها برفع الستار عن مدلولاتها.

في المقطع الأول يتم استحضار المخاطبة قبل تحديد هويتها، من عوالم الماضي وأزمنته المنقضية، ثم يوكل لها عدد من الأفعال المستحيلة التي يبدأ كل منها

بحرف (لو) الذي يفيد امتناع الامتناع أساسًا. ثم توضع المخاطبة والأفعال المستندة إليها وجهًا لوجه أمام فعل الاستحالة المؤكدة:

ما كنت لتنتشلي أمرًا قد مات زمانًا ويموت

وحين تتحدد هوية المخاطبة في المقطع الأول بعد ذلك ضمن الاتجاه العمودي بـ (سيدتي)، فإن حضورها لن يتجاوز حدود النظر الخاطف والسريع المحصور في الذاكرة:

لما أبصرتك يومًا

ولا يتحقق حضورها، على الرغم من ذلك، إلا مقترنًا بصفة غيابها كما ذكرت، على الرغم من أن حضورها كان مجرد طيف، وإن مجيئها كان من نجم آفل:

أهلاً بالطيف الراحل

فهي مخاطبة طيفية، بل سيدة طيفية، تأتي وتذهب ولكن كالديمة تهمي وتروي الجبل الأسود والساحل. أي أنها تأتي، وحين تذهب تنحلّ فيما تهمي عليه وترويه. وهذا ما يجعل التقاطع بين المطلع الأفقي والاتجاه العمودي في المقطع بعده يعبر عن وجهي الحضور والغياب اللذين يتناوب عليهما رمز المرأة المخاطبة دائمًا.

وفي المقطع الثاني تغيب المخاطبة عن مطلع الأفقي، ولكنها تحضر من خلال عشاقها (أطيار العشق)، وهم يعيشون بسببها حالة من التمزق والاضطراب بين الرقة والأرق، العطش والاستسقاء، القحط والطوفان، أي بين الخارج الذي تغيب فيه المخاطبة الرمز وتحاصرهما فيه (أنياب الحوت.. تنهشها نهشًا) وبين الداخل الأخضر الذي افترشته برقة حضورها وفيض ملكوتها.

وحين يدور مفتاح المخاطبة (سيدتي) ثانية على رأس الاتجاه العمودي
متقاطعاً مع المطلع الأفقي السالف الذكر، فإننا نجد بفعل الإشراق عندئذ وقع الحس
المكين الذي يحول الظلمة نوراً، والموت حياة، والغياب حضوراً، والسجن حرية:

سيدتي:

لما أشرقتِ تهاوت كل القضبان

وخرجتُ أفتش عن بطل

عن رجل مات.. وعن إنسان

ويتأكد هذا الفعل السحري بفعل أكثر منه غنى وحضوراً، مما يقلص من
وجه الغياب وما يقتترن به من وجوه سلبية:

لما أقبلتِ تدفقت الألحان

أشعلت الليلَ

دعوت الخيل

طربت.. طربت، وساءلت الركبان

وأخيراً، ظفر العبسيُّ بعبلة

واندحر الفرسان

ويتكرر التأكيد على فعل (الإقبال) في خاتمة المقطع الثاني ضمن حركته
العمودية المندفة:

لما أقبلت تلفت قلبي

وانطفأت فيه النيران

ولا ننسى أن نلاحظ اضطراب الدلالة وتداخلها أو تأرجحها بين السلب والإيجاب في صورة (انطفأت فيه النيران) لولا السياق الذي يحتضن الصورة الغامضة.

في المقطع الثالث والأخير من القصيدة يصبح المسرح معدًا لحضور حاسم وجلي للمخاطبة منذ المطلع، بل منذ أول كلمة فيه، وهو عبارة عن فصل القول الذي يحول المرأة الرمز من مخاطبة إلى متكلمة ناطقة وذات حضور دامغ. واحتل كلامها وحضورها مساحة المطلع الأفقي كله بسطوره الأربعة المتقاربة الطول والموحدة القافية، والذي يمثل على المستوى النحوي جملة لغوية واحدة، على الرغم من تداخلها وتشكيلها الداخلي، هي عبارة عن جملة مقول القول وتقع مفعولاً به لقول المرأة الرمز.

والمرأة الرمز ممثلة بالحضور، هنا، فهي ليست بحاجة إلى استحضار من زمن غابر كما كان الأمر في المقطع الأول، كما أنها في غير حاجة إلى تذكيرها بما قامت به من أفعال الإشراف والإقبال مثلما كان الأمر معها في المقطع الثاني. إنها الآن مليئة بالحضور الناطق الصريح الذي راحت المتكلمة من خلاله تكشف عن أسباب أنزوائها وعزلتها وغيابها وصمتها الطويل:

قالت قد يئست مني لو تدري بيد وخبوت

تَرَبَّدُ وتعصف لو برقت حدقات الفجر المبهوت

وازدهم الليل بأشباح تتصارع والخلق سكوت

لم أقو فأخرست غنائي وسكنت بكهف مبتوت

وأمام هذا الحضور الدامغ والرؤية الكاشفة للمرأة الرمز تقلصت دورة المفتاح الأخير (سيدتي) وانحصر الاتجاه العمودي في صيغة استفهامية مكثفة أوقعها الاندفاع وعدم التأني في مطب اللغة النزارية، وذلك على هذا النحو الذي راحت به قصيدة (النسيان) تفصح عن خاتمتها:

سيدتي

كيف يموت العشق وتنتحر الشيطان؟؟؟

كيف يعيش الورد بغير الطل

ويحيا الفرح بغير الفل

وكيف الكل بغير الكل

كيف نموت.. نموت.. نموت

وينسانا النسيان

وبهذه الخاتمة الدالة والمتميزة، بقوتها وضعفها، في التعبير عن حالة الاضطراب والغموض التي مثلها السطر الأخير (ينسانا النسيان) وقبله السطر (كيف الكل بغير الكل) على ما في السطرين من ذهنية واضحة وكلاسيكية ملحوظة ومستهلكة. أقول بهذه الخاتمة اكتمل بناء فني محكم راح يضبط بشكلانية وهيكلية جليلة حالة شعرية غائمة، ومضموناً متداخلاً، وتعايير مضطربة وصوراً متناقضة، ورمزاً مركزياً عصياً متتناثر الدلالات والأبعاد والجهات، تتسم بالزئبقية والهروب من دلالة الوطن إلى دلالة الذات إلى دلالة اللحظة الإبداعية (القصيدة) إلى دلالة الأمة إلى دلالة حواء الأم، وصولاً إلى دلالة المرأة في المطلق.

لقد كان للعلاقة المتشادة والمتجاذبة في هذه القصيدة بين البناء الفني المحكم والمضمون الشعري المتناثر، دور وظيفي خصب لعب الشكل فيه دور القلب الذي حفظ شتات التجربة وقلبها الحي النابض المتحرك في كل اتجاه، كما قام الشكل في الوقت نفسه بدور المجسد الأمين لتلك الحركة الحية والروح الحرون، خصوصاً في ذلك التقاطع الخصب بين الاتجاهين الأفقي والعمودي في كل مقطع من مقاطع القصيدة الثلاثة، وفي مركزية الرمز وحركته الدائرية المحصورة بين الزمن المفقود والزمن المنشود، الأمر الذي جعل حالات الاستفهام المتلاحقة في ختام القصيدة أشبه بالصرخات المتوسلة التي يطلب فيها العاشقون من سيدتهم أن تبقى معهم، وألا تغيب ثانية عنهم، وأن تواصل الغناء لهم حتى لا يموتوا وينسأهم النسيان.

ولعل هذه الخاتمة الدرامية المركبة والملتفة التي تبلغها القصيدة عن طريق نفي النفي، تنقل قراءتنا النقدية إلى عنوان القصيدة (النسيان) الذي هو صورة الاثبات الناتجة عن نفي النقيض لنقيضه، ليصبح معنى النسيان نوعاً خاصاً من التذكر الذي لا يمكن الوصول إليه بسهولة، فهو بحاجة إلى حفر لولبي ملتف يتم من خلاله إنتاج الصورة النقيضة المتمثلة في عملية النسيان المسيطر عليها، مما يحول بينها وبين القيام بوظيفتها الطبيعية. فهو نسيان موغل في نقيضه الذي يمثل ظلاً له على النحو الذي صور به المتنبي حالة الضحك الموغل في نقيضه، «وكل شيء جاوز الحد انتهى» إلى نقيضه، كما يقول ابن دريد في مقصورته الشهيرة. وبذلك تتحول حركة القصيدة في مجملها، وهي تغوص في الذاكرة لاستعادتها، على النحو الذي أوضحته هذه القراءة التحليلية، تتحول إلى حالة نقيضة للنسيان الذي يفصح عنه عنوان القصيدة، الأمر الذي يجعل القصيدة في حالة تضاد واضح مع عنوانها، بحيث يضيف كل منهما رداء دلالة على الآخر، خالقاً بذلك بعداً أخيراً من أبعاد التقاطع والتماهي التي اتسمت بها بنية القصيدة مما فصلنا فيه القول سابقاً.

وتتأكد هذه العلاقة الضدية المتقاطعة بين جسد القصيدة ورأسها، حين نلاحظ أن كلمة (النسيان) لم ترد في طول القصيدة إلا مرة واحدة في آخر سطر من سطورها، وضمن أسلوب نفي النفي أي نسيان النسيان الذي يؤدي إلى حالة إثبات تساوي التذكر.

وخلاصة القول، إن هذه القصيدة قد لا تعتمد على الصورة الشعرية الطرية مرتكزاً لحركتها ونموها التشكيلي ولا على التراكيب اللغوية والجمال الشعرية الغنية بالظلال والإيحاءات. وقد يكون فيها الكثير من الجوانب الكلاسيكية والصياغات التقليدية الجاهزة، وبها من المفردات اللغوية المهجورة عدد قليل، إلا أنها تظل متميزة ببنائها الفني المحكم الذي تداولت عليه خبرة نقدية وفكرية واضحة لعلها من خلاصة الخبرة الأكاديمية والأدبية والسياسية التي عرف بها الشاعر في شخصيته العلمية والعملية. وتدخل في صلب هذه الخبرة سيطرة الشاعر المحكمة على رمزه المحوري في إطار بنائه المحكم.

النسيان

(نص الشاعر د. منصور الحازمي)

لو تنتقمين من الكلمات اللائي أسبغن على الحب نعوت
أو تصطنعين وصفات يصنعن لقلبك تابوت
لو تبت من الماضي وانتفضت من حولك: أوراق التوت
ما كنت لتنتشلي أمراً قد مات زماناً ويموت
سيدتي:

لما أبصرتك يوماً
تخطين على الأربُع تملؤها
أزهار بيض وسنابل
أيقنت بأنك سوف تهدين الأسوار
أنك قد جئت إلينا من نجم أفل
أهلاً بالطيف الراحل
بالديمة تهمل وتروّي
الجبل الأسود والساحل
أطيار العشق تؤرقها لو رقت أنياب الحوت
تنهشها نهشاً، يقتلها في نهم حقد كبوت
ماذا لو عادت عطشى واستسقت فيض الملكوت
أو خاضت لجة طوفان فجّره القحط وهاروت
سيدتي:

لما أشرقت تهاوت كل القضبان
وخرجت أفتش عن بطل
عن رجل مات.... وعن إنسان
لما أقبلت تدفقت الألحان
أشعلت الليل
دعوت الخيل
طربت.. طربت.. وساءلت الركبان
وأخيرًا، ظفر العبسي بعبلة
واندحر الفرسان
لما أقبلت تلفت قلبي
وانطفأت فيه النيران
قالت قد يؤست مني لو تدري بيد وخبوت
تَرَبَّدُ وتعصف لو برقت حدقات الفجر المبهوت
سيدتي:
كيف يموت العشق وتنتحر الشيطان؟؟؟
كيف يعيش الورد بغير الطل
ويحيا الفرح بغير الفل
وكيف الكل بغير الكل
كيف نموت.. نموت.. نموت
وينسانا النسيان!؟

النص الثالث

بنية التحولات في قصيدة (كيف يكون الغناء غريباً)

للشاعر علي أيوب ناجي

قبل الدخول في تحليل قصيدة الأسبوع الماضي من قصائد ملحق ثقافة اليوم، لابد من استئذان القارئ الكريم في التعرّيج على أمرين لهما وثيق الصلة بهذه الزاوية الأسبوعية.

أول الأمرين يتصل بالتحية العاطرة والترحيب الجم للذين ذيلَ بهما الصديق الفاضل الدكتور عبدالله محمد الغدامي مقالته الأسبوعية المنشورة في الأسبوع السابق تجاه زاوية (في ظلال الشعر) وتجاه كاتبها⁽¹⁾، الأمر الذي ضاعف شعوري بالألفة المحببة التي كانت تسكن نفسي وأنا أتسلم دعوة المشاركة مع زملاء أعزاء علي في هذا المنتدى الثقافي الأسبوعي الذي كنت أتابعه وألحظ تميزه وتميز أصحابه قبل فترة طويلة من الزمن. وكان كل أملي، عند دعوتي للمشاركة، هو أن أضيف خيطاً في هذا النسيج الإبداعي الحي. ولا أنكر ما كان ينطوي عليه ذلك الأمل من خوف وخشية مبعثهما الحرص على مستوى ذاك النسيج الجميل أن يظل جميلاً، فما بال خوفي لا يكون مضاعفاً إن خامر أملي طموح ورغبة في الإضافة والإغناء؟!

ولذلك شعرت بأن كلمة الدكتور الغدامي، وهو واحد من أبرز أعمدة الملحق وكتّابه المتميزين ناهيك عن دوره الثقافي العام، قد جاءت في وقتها المناسب جداً لكي تزيد في نفسي من رصيد الأمل والاحساس بالألفة والمسؤولية في أن.

لقد كان ترحيب الغدامي الصديق وسعادته وتشجيعه بادرة لا تصدر عادة إلا من قلب كبير. أما حين تأتي البادرة في وقتها المناسب الدقيق، فذلك دليل على أنها تصدر من عقل كبير ينافس الروح في جموحها المحبّ. فألف شكر وتقدير للدكتور الغدامي، آملاً في أن أكون قد رددت التحية بمثلها على الأقل، فلا أحسن من تحايا المحبين حين يبادرون بها.

١- راجع مقالة الغدامي (موت المجاز) المنشورة في ملحق ثقافة اليوم بجريدة (الرياض) بتاريخ ٢٦ أكتوبر ١٩٩٥م.

أما ثاني الأمرين، مما لا بد منه قبل التغلغل في (ظلال الشعر) فيتمثل في اختيار قصيدة الشاعر علي أيوب ناجي (كيف يكون الغناء غريباً) ميداناً للتحليل النقدي، على الرغم من أن هناك قصيدة أخرى متميزة لشاعر عربي معروف اشتهر بتجربته الابداعية العريضة والمتنوعة والمتميزة هو ممدوح عدوان من القطر العربي السوري.

ولعل هذه الدائرة الضوئية الواسعة التي عرف بها هذا الشاعر العربي الكبير، على مدى ثلاثين عاماً من الابداع في الساحة العربية، تصلح مدخلاً لتعليل منطقي مقبول يدعوني دائماً إلى التركيز على التجارب الشعرية التي لم تزل قابضة في الظل، وهي في أمس الحاجة إلى التعريف بها والكشف عنها والتركيز على المتميز منها، دفعاً له نحو دائرة الضوء الواسعة لكي يمثل إضافة فيها * .

أما من هم في مركز الذاكرة الشعرية ودائرتها الضوئية فعلاً على المستوى العربي، ممن هم في قمة ممدوح عدوان وأضرابه من الشعراء الذين ينتمون إلى عواصم الشعر العربية، فإنهم يتجاوزون بكل ذلك أهداف متابعاتنا الاسبوعية وتحليلاتنا النقدية ضمن منهجيتها المحددة لأهداف الكشف والتعريف. فالتجارب الشعرية العريضة بحاجة إلى منهجية أخرى في الدرس والتحليل وإلى مساحات أوسع في النشر، مثلما هي بحاجة إلى نظرة شمولية واسعة وعميقة تتطلب وقتاً وجهداً مختلفين، مما تحظى بمثلهما عادة في إطار النقد العربي الحديث هذه التجارب والقامات الشعرية دون منازع.

ولعل اختيارنا لمتابعة تجارب الظل الشعرية، خاصة على مستوى ما يسمى بالهوامش العربية ومنها منطقة الخليج والجزيرة العربية، يضيف على هذه الزاوية من المقالات الاسبوعية شيئاً من الطرافة التي تبرر وجودها أصلاً

*- هذه واحدة من الومضات والإشارات الأولى التي نبّهتني إلى أهمية ظاهرة شعراء الظل وضرورة دراستها والاهتمام بها بعد ذلك. وهذا ما صار وحدث فعلاً.

واستمراريتها بعضًا من الوقت انشاء الله، الأمر الذي يشعُرنا ببعض الرضا لما قد يمثل ذلك من خيط إضافة في نسيج ملحق اليوم الثقافي. وهو ما يجعل شعورنا بتحية الصديق الغدامي وترحابه مطرًا بالأمل والتطلعات الخصبة* .

إن أهم ما تمتاز به قصيدة (كيف يكون الغناء غريبًا) للشاعر علي أيوب ناجي من المملكة العربية السعودية، هو بناؤها الفني الذي يتسم بالحيوية الداخلية النابعة من مظهر التحولات المستمرة. وهو ما يمثل قانون القصيدة البنيوي ومولد حركتها النصية، فيما يضيف على القصيدة طابع البنية المتحولة أو بنية التحولات، إن جاز التعبير، على الرغم من السمات التقليدية التي تتردى فيها لغة القصيدة وبلاغتها الشعرية في أكثر الأحوال، مما سافصل الكلام فيه لاحقًا.

ويمكن رصد هذه البنية التحويلية في القصيدة، رصدًا سريعًا، على ثلاثة مستويات تتصل بالإيقاع واللغة والدلالة.

*- إن هذا التفاعل المبكر من الغدامي وما تلاه من تفاعلات مع هذه المقالات النقدية هو ما سوَّغ لي إعادة نشرها كما هي دون تدخل أو تعديل في إطار ما يسمى بالمنهج الامبريقي أو التجريبي أو التكويني الذي نمث داخله الظاهرة.

على مستوى الإيقاع نلاحظ التحولات الداخلية في مسألتين، مسألة الوزن ومسألة القافية من جهة وفي العلاقة الشبكية المتقاطعة بين الوزن والقافية من جهة ثانية. فالبنية التدويرية التي تتمحور في إطارها حركة الوزن المندفعة على إيقاع التفاعل المتلاحقة لبحر المتدارك، بحيث تستوعب هذه الحركة التدويرية المدوّمة معظم السطور بأطوالها وتفاعيلها وقوافيها المختلفة، محولة إياها جميعاً إلى بنية داخلية متحركة وذات تحولات كثيرة في إطار البنية الخارجية المدورة المتمثلة في وزن المتدارك بتفعيلته المختزلة ذات المقاطع متفاوتة بين الطول والقصر أو الحركة والسكون.

وتتجلى أبرز صور التحويل وعناصره الإيقاعية في العلاقة التقاطعية المتشابكة بين التدوير الوزني المذكور ونظام القوافي الذي تحاول بنية الوزن التهامه بحالة التدوير تلك. الأمر الذي تنتج عنه مسافات من التوتر بين الوزن والقافية في عدد من المواضع النصية مثل مطلع القصيدة:

ساءلتني الصقور (....) حين اكتمال المدار

الذي نطن فيه سقطاً قد تم سهواً بعد كلمة الصقور أدى إلى اضطراب وزنه. وتكمن حالة التوتر هنا في محاولة نهاية هذا الطالع السطري الارتكاز على قافية الراء ورويّها الساكن، الأمر الذي يقطع استرسال وزن المتدارك وتحويل مساره في السطر الذي يليه (متى كان لي كل هذا الغناء) إلى وزن المتقارب الذي هو مقلوب وزن المتدارك حسب نظام العلاقة التبادلية المقلوبة بين التفعيلتين (فعولن/فاعلن) على النحو الذي أشار إليه الدكتور كمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي). ولكن سطوة البنية التدويرية لوزن المتدارك لا تسمح ب بروز مثل هذه الفجوة أو المسافة المتوترة، فتقوم بالتهام مجمل مكونات سطر الطالع ابتداء من رويّ الراء فيه وتحويل مجراها من السكون إلى حركة الجر، ومن ثم القضاء ظاهرياً في الأقل على إمكان

التحول بعد هذا المطلع المتدارك إلى مقلوبه المتقارب بعده في القصيدة. وتتكرر هذه الخاصية التحويلية على مستوى بنية الإيقاع الوزنية في موضعين آخرين يعتبران، مع موضع الطالع السالف الذكر، مفاصل ثلاثة رئيسة في بنية التحولات الإيقاعية.

والموضوعان الآخران يقع أولهما في المسافة الفاصلة بين نهاية المقطع الأول ذي الروي الساكن (ردني للغناء) وبداية المقطع الثاني الذي يجبره تسكين الروي قبله على الانحراف بوزنه إلى وزن آخر غير وزن المتدارك هو مقلوبه المتقارب. ولا يمكن المحافظة على وزن المتدارك وحده دون المتقارب إلا بتحريك الروي الساكن على النحو الذي تمّ إجراؤه في موضع الطالع.

أما الموضع الثالث والأخير فيقع في المساحة الفاصلة بين نهاية المقطع الثاني وبداية المقطع الثالث، وهو موضع ذو دلالة خاصة، لأن فيه يتم قلب الوضع الوارد في الموضعين السابقين. فنهاية المقطع الثاني التي تختتم بكلمة (... فجأة) المنونة، لا تركز على أي روي يجعلها صالحة للتقفية، الأمر الذي يرشحها غالباً للاندغام فيما بعدها من السطور. إلا أن وقوعها نهاية المقطع يمنعها من ذلك مبدئياً. وتكون المفاجأة كبيرة حين تتقطع سبل الاتصال نهائياً بينها وبين المقطع الأخير الذي يليها في القصيدة، نظراً لأن هذا المقطع الختامي يقوم بتحويل بنية الإيقاع تحويلاً صريحاً، لا لبس فيه ولا اختلاط ولا تشابك، من وزن المتدارك إلى وزن المتقارب، بحيث تستحيل قراءة المقطع قراءة عروضية بعيدة عن الوزن الأخير هكذا:

وفي الأرض يرشق شارته

وفجأة

.....

متى كان لي كل هذا الغناء

يسائلني سيد الطير

حين يحوم وحين يقوم

على قمة الليل

يهتاج

يغرر منقاره في الفضاء

ويسالني تارة،

تارة سابح في الضياء

ولأول مرة في هذا المقطع الختامي تتحرر القصيدة من هيمنة بنية إيقاعها الخارجي المكبلة وتنفلت القوافي من سطوة التدوير، وتنأى بحركات رويها من سيل التفاعيل اللاهثة المتلاحقة، محققة لمجاريها حالة من الطمأنينة والسكون، مثلما يتضح في (الغناء، الفضاء، الضياء). ولا تخفى دلالة صوت الهمزة الانفجاري العميق الذي ترتاح عنده المفردات الثلاث بعد ألف المد قبلها، وبخاصة إذا لاحظنا ان الكلمة المحورية التي شكلت مفتاح هذه الحركة الجذرية من التحولات في البنية الإيقاعية، بعد ان ظلت تدور داخل البنية المدورة في صراع واضح مع هيمنة وزن المتدارك وسطوته الجامحة وضمن مفاصل جوهرية في بناء القصيدة حسبما بينا سابقاً، هي مفردة (الغناء) أو الكلمة المفتاح بامتياز. فهي الكلمة التي أسهمت على نحو واضح في تحرير المقطع الأخير من هيمنة وزن المتدارك الذي أقفل بنية الوزن في القصيدة وكاد يخنقها لولا هذا المفتاح (الغناء) الذي أخرج الذات الشاعرة من سجن المتدارك إلى فضاء المتقارب.

ويمكن رصد هذه البنية نفسها من التحولات الداخلية العميقة على مستوى ثان هو مستوى اللغة، تخييلًا وتركيبًا، على الرغم مما يكتنفها من ظلال بلاغية تتسم بالتقليدية الواضحة. وتمثل حالة (الغناء) بذرة جوهرية في قانون التحولات التخيلية، فهي أول نواة تتحول من دلالتها النفسية إلى أول حبة في عنقود التشكيلات الصورية. انه المستودع الذي تخرج منه سلسلة الانزياحات اللغوية المتتابعة على هذا النحو من المتتاليات التي يفصح عنها طالع القصيدة:

متى كان لي كل هذا الغناء

الذي فجّر الصخر لأولوة

تطلب الفجر من قبضة الليل

او تنتحي جانبًا

وتخاطب فيه المجرات

تستلمح الشدو

تستولد الشمس

شمسين

تهمزها فرسًا مسرجًا

تستثير غبار السهول

ويعتذر العدو عنها

وتنشدها في القوافل

شادية البيد

ناطورة الكرم

أو ما بدأنا به رحلة العين

نحو اكتمال العناقيد

فالغناء يقوم بتفجير الصخر الذي يتحول بدوره إلى لؤلؤة (تطلب الفجر من قبضة الليل) ويعز عليها الطلب فيما يبدو، فتنتحي جانبًا لتقوم مقابل ذلك أو تعويضًا له بسلسلة من الصياغات التركيبية والصرفية المتمثلة في الأفعال المضارعة التي يجي معظمها على صيغة (تستعمل) من مثل (تستملح، تستولد، تستثير، تستوقف، يستمطر). ولاشك ان الفعل (تستولد) بالذات ذو دلالة خاصة في عملية التحولات الداخلية أو الصناعية الصعبة التي تحاول الذات الشاعرة من خلال (الغناء) التقلب فيها رغبة في التحرر والانعتاق.

وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا في المقطع الأخير من القصيدة حيث تغيب تمامًا هذه الصيغة الفعلية ذات التركيب الصناعي الطويل، وتسيطر على المقطع سلسلة من الأفعال البسيطة والقصيرة مثل (يحوم، يقوم، يغرز، جاوز، كان، يكون) التي يأتي في مقدمتها فعل المساءلة (يسألني، يسألني) مكرراً بصياغتين مختلفتين، بعد ان تقلب في مجمل النص بمختلف صياغاته التركيبية مثل (ساءلنتي، أسأله)، مما يعني ان هذا الفعل المكرر والشديد التنوع والتقلب في النص يلعب دور المحرك لمفتاح (الغناء) الذي لم يرد في مجمل القصيدة، رغم تكراره الواضح إلا في صيغة اسم جامد أو مصدر واحد لا يتغير هو (الغناء).

وقد جاء (الغناء) مقترناً دائماً بفعل المساءلة والسؤال، مما له دلالة خاصة في بنية التحولات على المستوى التركيبي للغة بين فعل السؤال المتغير وجواب الغناء الواحد، على الرغم مما تضمنه الحقل الدلالي المتصل بالغناء في القصيدة من تحولات فعلية واسمية حية مثل (الشدو، تنشدها، شادية). إلا ان ذلك الغنى الملحوظ في الحقل الدلالي قد جاء في معرض التحولات التي تمت في بنية مفردة (الغناء) نفسها، باعتبارها مصدرًا أو مخزنًا لسواها من التحولات الدلالية المشار إليها سابقاً، وهي

قليلة العدد على كل حال، وذلك للتعبير عن حالة الكبت التي كان يعيشها ذلك الغناء المكظوم الذي لم يتحرر إلا في خاتمة القصيدة كما لاحظنا ذلك على مستوى الإيقاع واللغة تخيلاً وتركيباً.

وأخيرًا يبقى رصد بنية التحولات على مستوى الدلالة التي يجسدها المستويان السابقان. فالدلالة تنتجها في قصيدة (كيف يكون الغناء غريبًا) حالة من التوتر النفسي العميق يعبر عنها ذلك الصراع المحتدم بين فعل المساءلة وجواب الغناء. ففعل المساءلة والاستجواب مصدره في الغالب الأعم رمز الصقر أو «سيد الطير» كما تدعوه القصيدة. أما جواب (الغناء) الذي تفتقت عنه فضاءات القصيدة بكاملها، رغم جموده الظاهر كما ذكرنا، فمصدره الذات الشاعرة وحيويتها التي لا حدود لها. وبذلك تصبح العلاقة المتوترة بين الشاعر والصقر هي مصدر انتاج بنية التحولات الدلالية، من خلال استحكام وتيرة الصراع بينهما التي يُوججها فعل المساءلة الملحة من جهة، وجواب الغناء الحي من جهة مقابلة. الأمر الذي دفع بحالة الغناء إلى الاندفاع نحو تلك السلسلة الطويلة من التحولات التي أبرزتها الأفعال الصناعية، مما جننا على تفصيل القول فيه، تعبيرًا عن حالة الصراع أو التجاذب بين الصقر القوي الأبكم والشاعر الذي مهنته الغناء.

وخلاصة القول ان قصيدة (كيف يكون الغناء غريبًا) للشاعر علي أيوب ناجي تمثل محاولة موفقة في إطار بنية التحولات على مستوى كل من الإيقاع واللغة والدلالة، على الرغم مما يعتور القصيدة من ظلال البلاغة التقليدية التي تتوسل بالتشبيهات والاستعارات أكثر من توسلها بعملية التشكيل الصوري الحية. فالغناء الذي يمثل موقف الشاعر وحالته المطابقة لا يعبر عنه تخيليًا إلا عن طريق الاستعارة المباشرة (الغناء الذي فجر الصخر) ويتحول الماء إلى لؤلؤة تشبه الفجر عن طريق الاستعارة أيضًا وهكذا تتم سلسلة تحولات (الغناء) الذي ظل يعبر تعبيرًا تقريرًا مباشرًا عن صورة الشاعر وموقفه وقضيته. الأمر الذي حرم هذه التحولات البنيوية الحية من بعدها الرمزي الذي كان من الممكن، لو تحقق بنجاح، أن ينقل القصيدة من أفقها التقليدي على المستوى البلاغي إلى بُعد أكثر جدة وطزاجة، خاصة أن رمز الصقر مهياً من الناحية الفنية للقيام بهذه المهمة الدقيقة. وتظل القصيدة بهذه

الخصائص التحويلية التي جننا على تفصيل القول فيها، رغم ما فيها من سمات تقليدية، مؤشراً على موهبة متميزة قادرة على انتاج قصائد شعرية مهمة تتجاوز عيوبها الراهنة، متطلعة إلى تحقيق سمات أكثر نضجاً وجدة من الناحية الفنية.

كيف يكون الغناء غريبًا؟!

للشاعر علي أيوب ناجي

ساءلتني الصقور حين اكتمال المدار
متى كان لي كل هذا الغناء
الذي فجّر الصخر لؤلؤة تطلب الفجر من قبضة الليل
أو تنتحي جانبًا
وتخاطب فيه المجّرات
تستملح الشدو
تستولد الشمس
شمسين
تهمزها فرسًا مسرجًا
تستثير غبار السهول
ويعتذر العدو عنها
وتنشدها في القوافل
شادية البيد
ناطورة الكرم
أو ما بدأنا به رحلة العين
نحو اكتمال العناقيد
تستوقف السيل

تدعوه ان يتأني
ويمسح وجه السفوح
رقيقًا كمس الندى للزهور
ولا يجرف السيل في ساحتي
غير ما
أشتهي أن يزول
وغير الذي رمتُ أن ينحني
ردني للغناء
أسأله لحظة من سكون
وأرتقب الصحو
يستمطر القلب
رمزًا
ولا يستبد الغناء
سوى بالذي ذوّبته
المواعيد سعيًا
وفي الأرض يرشق شارته
فجأة
متى كان لي كل هذا الغناء؟
يسألني سيد الطير
حين يحوم وحين يقوم

على قمّة الليل

يهتاج

يغرز منقاره في الفضاء

ويسألني تارة

تارة سابح في الضياء

أيا أيها الصقر جاوزت حد الترقب

كيف يكون الغناء غريباً عليّ

وقد كان لي مثل هذا الوطن ؟

النص الرابع

لعبة الضوء والظل

في قصيدة (السفر فوق أجنحة الضوء)

للشاعر الدكتور إبراهيم العواجي

حين قرأت قصيدة الشاعر الدكتور إبراهيم العواجي الموسومة (السفر فوق أجنحة الضوء)، وذلك في الطبعة الأولى من ملحق ثقافة اليوم، لم أكن احتاج إلى أي جهد لكي أدرك بأن القصيدة عبارة عن قصيدتين الأولى تقع تحت العنوان المذكور أعلاه والثانية بعنوان (القصيدة). وقد كان الفاصل بين القصيدتين عبارة عن ثلاث نجوم برزت في مساحة النشر. وقد تأكد لي الأمر حين هاتفني الصديق الأستاذ سعد الحميديين لافتاً انتباهي إلى هذه القضية. وعلى الرغم من ذلك فقد انصرف تركيزي وقت قراءة القصيدتين إلى خصائصهما المشتركة التي جعلتهما يشتركان، برضى الشاعر نفسه أو برضى المشرف على الملحق الثقافي وهو شاعر كذلك، في حيز مكاني واحد وتحت عنوان مشترك هو (قصيدتان) وقد برز ذلك في الإخراج ضمن الطبعة الثانية من الرياض حسبما عرفت من الأستاذ الحميديين.

لقد أحسست من القراءات الأولى للقصيدتين أن ثمة خاصة أسلوبية لا يمكن تجاهلها عند الحديث لا عن هاتين القصيدتين فحسب (وخاصة الأولى) بل في مجمل تجربة الدكتور إبراهيم العواجي الشعرية، الأمر الذي جعلني أعود إلى قراءة ما يتوفر في مكتبتي الخاصة من قصائد للشاعر. وقد تعمق لدي ذلك الإحساس النقدي المبكر على إثر الاطلاع على بعض النماذج الشعرية كالقصيدة التي نشرت للشاعر مع ترجمة حياته في معجم البابطين وهي بعنوان (يا رفيق الصحو).

وتتمثل هذه الميزة الأسلوبية في تلك اللعبة الفنية التي يحلو للشاعر العواجي ترديدها وإخصابها في شعره على نحو تطوري مستمر، وأعني بها لعبة إحكام العلاقة الجدلية بين ثنائية الضوء والظل، باعتبارهما وجهين لإشكالية واحدة هي إشكالية الإبداع. وحين يتم ذكر هاتين الصفتين لمزدوجة الإبداع فلا يعني أنهما الصفتان الوحيدتان، بل يستدعي حقلهما الدلالي الواسع صفات وأسماء ورموزاً وشفرات لا حصر لها. كما لا ينبغي الاعتقاد بضرورة

تواجد المزدوجة بطرفيها في حيز مكاني واحد أو متكافئ دائماً، إذ يكفي وجود أحد طرفي المزدوجة أو أي من عناصر حقلها الدلالي غير المحصور لكي يعني ذلك وجوداً ضمنياً للطرف الآخر. فعنوان مجموعة الشاعر بالفرنسية (هجرة القمر) التي صدرت عام 1990 مثال جيد على ذلك. فهجرة القمر عبارة عن ضوء غامر يترك المكان فيخلفه وراءه ظلاماً دامساً. كما يمكن تلمس هذه العلاقة الجدلية بين الضوء والظلمة على نحو واضح في قصيدة الشاعر الموسومة (يارفيق الصحو) وفي هذه الأبيات الأربعة منها على نحو خاص بالإضافة إلى ما يتضمنه عنوان القصيدة من دلالة واضحة عليها:

يا رفيق الليل عُد لي

نغمًا كالحب يسري

وأطل فالليل بكر

كل نجم فيه عذري

ثالث الليلة بدر

ضوؤه كالنهر يجري

كلما رمت سكونًا

تفضح الأحلام أمري

وعلى الرغم من بساطة الصور والتراكيب وخطابية التعابير ودلالاتها، فإن الأبيات تنطوي جميعها على لوحة شعرية لليل وظلمته المنقطة بالنجوم التي يتوسطها البدر. لذلك يمكن اعتبار هذه اللوحة ومثيلاتها في تجربة العواجي تربة أساسية لزراعة هذه المزدوجة في بذرتها الأولى. وواضح

توظيف المزدوجة توظيفاً فنياً يتجاوز حاسة البصر إلى غيرها من الحواس، وإن ظلت حاسة البصر مركزها بامتياز. إلا أن انسكاب اللوحة الشعرية في قالب القصيدة البيتية المتناظرة والموحدة الوزن والقافية، على الرغم من رشاقة مجزوء بحر الرمل، أعاق بذرة المزدوجة من النمو وأجبرها على الدوران حول الأنا المفردة مقابل الآخر المنادى والبدر ثالثهما في الليل. وأوضح دليل على طغيان الأنا المفردة (سواء كانت أنا المتكلم أم أنا المخاطب أم أنا الغائب) خضوع كل المفردات أسماءً وأفعالاً، عدا مفردة «الأحلام» إلى صيغة الإفراد في جميع الأبيات الأربعة. وهو ما ساعد على تحقيق وحدة القافية ذات الروي المكسور الذي عادة ما يفتح المجال في نظام القصيدة البيتية إلى استقبال ياء المتكلم المفرد باعتباره حرف الإطلاق الذي يشبع صوت الروي المكسور.

وأما في قصيدته الأولى (السفر فوق أجنحة الضوء)، فنرى الشاعر العواجي يحاول تخطي هذه الحالة الشعرية التي سجنها قوالب الشعر القديمة، فيحرر بذلك مزدوجة الضوء/ الظلمة من ربقة الوزن البيتية المغلق ونظام القافية الواحدة، ليمنحها فرصة النمو النفسي والتطور الفكري على مستوى الرؤية الشعرية، كما يمنحها فرصة التبلور والنضج على مستوى التعبير الفني. الأمر الذي أفصح عن معالجة متطورة غنية لمزدوجة الضوء والظل في إطار العلاقة الجلية الحية بين طرفيها. وهي معالجة تميل الرؤية الشعرية فيها لتغليب طرف الضوء وإخراجه إخراجاً من غياهب نقيضه الدامس، مجسداً بذلك عمق الصراع ومسافة التوتر اللذين تنطوي عليهما علاقة الجدل بين طرفي المزدوجة. ويمكن ملاحظة ذلك منذ الوهلة الأولى لقراءة القصيدة، بل منذ اللفظة الأولى لطالعها الآتي:

ترَفَّعَ

على هامة السحب

ما شئت يا بدر

حولك تصطف

كل النجوم وتخضع

فدلالة الترفع والعلو وصيغة الأمر في فعل (ترفع) وبنائها الصوتي المضعف أو مشدّد عين الفعل والمنتهي بأعمق أصوات اللغة العربية حسب نظرية الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب (العين)، ووقوع هذا الصوت القوي قافية للسطر منذ الكلمة الأولى فيه واستقطابها وحدها لمجمل السطر الشعري الذي مثّل طالع القصيدة، وما أدراك ما طالع القصيدة من حيث الأهمية والدلالة.. كل ذلك جعل الطريق ممهّدًا للرؤية الشعرية كي تُعَبَّرَ عن عمق الصراع بين طرفي ثنائية الضوء والظلمة، مع انتصار واضح لطرف الضوء على الظلمة.

ويتمثل ذلك الانتصار، المولود من خضم التوتر والصراع بين النقيضين، في ما يتضمنه فعل الأمر (ترفع) بمجمل خصائصه المذكورة سابقًا من دلالة ضمنية على نقيضه، بحيث لا يكون الترفع إلا على الدوني والمنحط. والفعل في بنائه المضعف يستدعي الشعور بالصعوبة والمشقة اللتين يتطلبهما الشعور بالأنفة والكبرياء، الأمر الذي يجبر فعل الترفع على الانتقال والتحول من حيز الحقيقة إلى أفق المجاز حيث يستقر المعنى الثاني وراء معناه الأول حسب نظرية الإمام عبد القاهر الجرجاني في المعنى.

ولا مرأى في أن مجمل الأهمية البالغة أو الحساسية المفرطة التي اختزلتها هذه الصيغة الفعلية المفردة في طالع القصيدة (ترفع)، يعود الفضل فيها إلى الشكل الشعري الجديد المسمى اصطلاحًا بنظام التفعيلة، بحيث سمح

للشاعر أن يكتف كل ذلك في مفردة واحدة، ثم يجعل منها وحدها سطرًا شعريًا مكتفيًا بذاته معنى ومبنى. بل استطاع هذا الشكل الشعري المطواع أن يقيم علاقة بنيوية بين هذه الكلمة/السطر وبين بقية بناء القصيدة، وذلك من حيث وحدة نظام القافية (العين) الذي حكم مجمل القصيدة وبنائها بنظام قافية واحدة موحدة من أول القصيدة إلى آخرها. وأحسب أن ذلك من بقايا آثار نظام القصيدة التراثية وسطوة بنائها التقفوي الموحد على تكوين الشاعر وتجربته الشعرية، مما نراه واضحًا في قصائده العمودية الكثيرة السابقة، ونراه هنا واضحًا في هاتين القصيدتين المنشورتين في الملحق الثقافي.

ولئن كانت صيغة الفعل (ترفع) مدخلًا لإشكالية العلاقة الجدلية بين الضوء والظلمة، مثلما هو شأنها مع طالع القصيدة، فإن كامل الصورة الشعرية في طالع القصيدة الذي ينتهي بدورته الأولى عند قافية العين في الفعل (تخضع)، قادر على رسم خط بياني أشبه بالسلم الذي تصعد عتباته مزدوجة الضوء والظلمة بما يفصح عن مسافة التوتر والصراع الموجودة بين طرفيها.

ففعل الترفع يتم (على هامة السحب) وبشكل مطلق لحدود له (ماشتت يا بدر) والمنادى هنا (يا بدر) مرتكز أساسي يفصح عن نفسه منذ مطلع القصيدة، بل منذ طالعها كما لاحظنا ذلك في فعل (ترفع). وهو ما ستحافظ عليه بنية القصيدة في عنصر الخطاب وضمير المخاطب أو كاف المخاطبة (حولك، ضيائك، جبينك) بالإضافة إلى أفعال الأمر الأخرى التي سوف تتناسل، أصلًا، من فعل الطالع (ترفع) كما سنرى. ولشدة ما اتصف به المخاطب (بدر) وبنية المخاطبة من امتلاء وحضور وأهمية مستمدة من تشخيص (بدر) الطبيعة وأنسنته، فإن الرؤية الشعرية بذلك تفسح للمخيلة المجال واسعًا لكي يكون هذا البدر إنسانًا حقيقيًا على سبيل التشبيه، بل يمكن أن يكون اسمًا حقيقيًا لذلك الإنسان المحبوب أو الممدوح. ويؤكد لدينا هذا التخريج كون الاسم لم يتكرر في القصيدة صونًا له من الابتذال ومحافظة له على موقع الصدارة والمركزية،

بحيث تتولد منه كل الصفات المحببة أو المضيئة التي يرسم الشاعر بها ملامح الطرف الأقوى في مزدوجة الضوء والظلمة، على النحو الذي تمت الإشارة إليه سابقاً:

وحولك تصطف

كل النجوم

وتخضع

ومركزية البدر جوهريّة في القصيدة لأنها مصدر الضوء، ومن ثم فهي مصدر القوة التي يواجه بها طرف الإيجاب في المزدوجة الطرف السلبي، إضافة إلى أن البدر بكل صفاته تعبير عن النموذج الأعلى للشاعر. وهو ما يعبر عنه المقطع الثاني من القصيدة:

ودعني أسافر

فوق سفين ضيائك

وأدنو إلى ذروة الصفو ...

بسفح جبينك

فأسمو وأبدع

وتتجلى مركزية (البدر) المخاطب في قصيدة (السفر فوق أجنحة الضوء)، إضافة إلى ما تم ذكره، في تناسل فعل الأمر الذي استهلّت به القصيدة (ترفع) عبر عدد من أفعال الأمر التي راحت تشد بنية القصيدة في مفاصل حيوية مهمة تقوم على خاصيّة الخطاب واستحضار المخاطب والتفاعل معه إلى حد التماهي بين ضمير المتكلم/الشاعر وضمير المخاطب/البدر. وهي مفاصل أربعة يمكن اقتطاعها من القصيدة وجمعها إلى بعضها البعض على النحو التالي الذي يتصدرها فيه فعل الترفع - الأساس:

ترفع

ودعني أسافر

أحلني إلى نقطة من ضياء

ودعني أسجل اسمي لديك

وحالة التماهي، حد الذوبان، جليلة في المفصل الثالث (أحلني إلى نقطة من ضياء). والشاعر لا يمانع من الذوبان المطلق في هذا المركز الضوئي، فهو يكتسب من ضوئه وترفعه ومجمل صفاته قوة فوق قوته، لكي يستطيع في الأخير ان يقاوم الظلام ومجمل صفات الطرف الآخر السلبي من المزدوجة. وهي صفات لا تنحصر في مظاهر الطبيعة المقابلة لمظهر (البدر) وصفاته الطبيعية، بل هي تتخذ لها ملامح إنسانية مقابلة للملامح الإنسانية التي اكتسبها (البدر) وفرضها على الطرف السلبي في المزدوجة:

أحلني إلى نقطة من ضياء

تحلق فوق حدود الغمام الرديئ

وتسطع

ودعني أسجل اسمي لديك..

على لوحة العشق والصفو..

وأنجو بحسي من اللغو..

وصوت النفاق الخجول المقنّع

وتذهب الذات الشاعرة في تماهيتها وذوبانها في ذات المخاطب (البدر) أبعد من ذلك بكثير، حين تأخذ على نفسها عهدًا بأن تتحول هي إلى بديل بَشَرِيٍّ لذلك البدر السماوي:

وعهدًا بأني..

سأبقي وفيًا

أبث أشعة حبي النقية

لمن ظل في الأرض حيا

يناجي الصفاء ويسمع

ولا يظنن أحد ان الذات الشاعرة قد وصلت إلى هذه النتيجة الختامية التي انتهت بها القصيدة، على سلم سهل تم لها (الترفع) على عتباته اللينة الهشة. فقد تم ذلك عبر صراع مرير ومعاناة قاسية قامت بهما الذات الشاعرة في تفاعلها مع مصدر الضوء من أجل الترفع على كل مصادر الظلمة والإحباط والرداءة. لذلك كان فعل الترفع ضروريًا، من أجل الغوص في أعماق البشر المضيئة ومضاعفة ضوئها ومسح المتبقي من ظلمائها. ويمكن ملاحظة المكابدة الشعرية القاسية في هذا المقطع الطويل الذي يقع في قلب القصيدة:

وأكتب فوق جدار السنين المواضي..

ما سوف يأتي..

أساطير عشقي

وأسرار حلمي

وأحلام سري

وأسجع

الى ان يصير

شعاعك نغمًا شجيًا

وأوتار عود

يمزق صمت التردد فيّ
ويوقظني من سباتي المروّع
فألقي بظلي القديم
على الأرض
ليصبح شيئاً عديماً
تسيّره الريح حيث تشاء
وتمشي عليه
حذاء المشاة
حين يصير تراباً ويخنق

إن المكابدة النفسية والفنية جلية في هذا المقطع الذي يتسم بالطول
والمغالبة الوزنية واللغوية والمنطقية على نحو ما نجد في التلاعب بقلب
التعابير وتراكيبها مثل:

إسرار حلمي

أحلام سري

ومثل تحريك حرف العلة في (المواضي) للمحافظة على الوزن، على
ما في الحركة من ثقل بوضعها على الياء في الاسم المعتل الآخر إذا لم يكن
في حالة نصب. وتظهر المكابدة الفنية في إقसार كلمة (نغمًا) على تسكين
الوسط بدلاً من تحريكه حفاظاً على الوزن كذلك في قوله:

إلى أن يصير

شعاعك (نغمًا) شجياً

وكان يمكن استبدال اللحن بالنغم حلًا للمشكلة، لولا رغبة الذات الشاعرة اللاشعورية في خوض بحر المكابدة والصراع. وهو ما يتضح كذلك في استخدام الأفعال المشددة وتصريفها مضعفة العين من مثل (يمزق، المروّع، تسيّره الريح).

إن الذات الشاعرة لا تحقق فعل ترفعها وتماهيهها، ومن ثم ذوبانها، وتحولها أخيرًا إلى مركز الضوء الذي راح يبتث أشعة حبه النقية إلى كل الأحياء على الأرض، إلا عن طريق المكابدة والمجاهدة كما رأينا. وقد تجسدت هذه التجربة الإنسانية في صورتها الفنية وهو شيء طبيعي في إطار تجربة شعرية طويلة الأمد، متعددة المراحل والنقلات كتجربة الدكتور إبراهيم العواجي. ولعل مواضع الثقل الوزنية، ولا أقول مواضع الاضطراب والضعف، الكثيرة في القصيدة، على الرغم من أنها مسكوبة في تفاعيل بحر عروضي بسيط هو بحر المتقارب، أقول: لعل هذه المواضع الكثيرة من الثقل الوزني المتمثلة في تسكين أغلب نهايات السطور التي كان يمكن تحريكها لو شاء الشاعر ذلك ببعض التصرفات الوزنية البسيطة، وهو الشاعر المتمكن، لأكبر دليل على عنصر المكابدة الفنية المعبرة عن حقيقة المكابدة في تجربة القصيدة وتجربة الشاعر الإنسانية على أرض الواقع. ولا شك أن هم الكتابة الشعرية أو الهم الإبداعي كان مدار تجربة الصراع والتوتر بين طرفي مزدوجة الضوء والظلمة. لذلك وجدنا كل التحولات التي مر بها هذا الصراع في القصيدة، ابتداء من الترفع وانتهاء بالتماهي والذوبان والتحول إلى مصدر الضوء، تنتهي بطرف الضوء إلى منطقة الإبداع الشعري الرفيعة (فأسمو وأبدع) أو (أكتب فوق جدار السنين المواضي.. ما سوف يأتي .. / وأسجع).

ولا شك أن التحولات الداخلية في منطقة الضوء نفسها من المرئي

إلى المسموع كما في هذا المقطع:

إلى أن يصير شعاعك

نغمًا شجيًا

وأوتار عود

تلعب دورًا مساعدًا في تجسيد مكابدة الذات الشاعرة ومنحها القوة اللازمة للتحويل من واقع الظلمة والصمت والسبات إلى أفق الضوء والشعر والصحو. ذلك لأن الصوت إذا أنضاف إلى الضوء تحول إلى قوة مضاعفة
فراح:

يمزق صمت التردد في

ويوقظني من سباتي المروع

ومثل هذه التحولات التراسلية بين الحواس هي نوع من أنواع المكابدة حتى على مستوى الصورة الشعرية التي غالبًا ما تكون بحاجة إلى إعمال الذهن والقلب معًا. وفي ذلك الأعمال تحقيق لليقظة الشعرية والخروج من دائرة الصمت والتردد والسبات المروع، تمهيدًا للانطلاق نحو سماوات الإبداع والتحول إلى (أشعة حب نقية)، بل تحويل الكائنات الحية إلى كائنات قادرة على التفاعل مع هذه التجربة الفذة إنسانيا وفنيًا عبر تراسل الحواس
نفسه:

أبث أشعة حبي النقية

لمن ظل في الأرض حيا

ي ناجي الصفاء ويسمع

وبذلك يتحقق للذات الشاعرة (السفر فوق أجنحة الضوء) حيث يؤكد الدكتور إبراهيم العواجي بتجربته الشعرية والفكرية الطويلة التي تمخضت عن عدد من المجموعات الشعرية والفكرية، بأنه قادر منذ زمن طويل، وليس اليوم

فقط، على هذا النوع من السفر فوق أجنحة الضوء، ومغادرة مناطق الظل
بجدارة مشهودة له* .

وتتصل القصيدة الثانية وعنوانها (القصيدة) بقصيدة (السفر فوق
أجنحة الضوء) من خلال عدد من الخصائص والسمات الفنية والفكرية، لعل
في مقدمتها مزدوجة الضوء والظلمة، ومكابدة الهمّ الإبداعي في الكتابة
الشعرية، والبناء الإيقاعي المرتبط بوحدة القافية، على الرغم من كون القصيدة
تنتمي إلى نظام قصيدة التفعيلة.

وتتجلى إشكالية العلاقة الجدلية بين الضوء والظلمة في قصيدة
(القصيدة) في هذا التقاطع مع هم التجربة الشعرية، حيث يتحول حب الذات
وعاطفتها الخاصة إلى عالم داخلي مغلق مركزه المرأة الحبيبية، في الوقت الذي
يغدو حب الوطن فضاء واسعاً لا حدود له، منفتحاً على كل العوالم المضيئة.
وهو ما يتجسد في بنية التكوين الشعري للنص، وينعكس على مساحات
التصوير فيه كثافة وانسراحاً أو قصرًا وطولاً، وذلك على النحو الذي يصوره
هذا المقطع الختامي من القصيدة:

أحبك جدًا

ومقياس حبي

نسيج فسيح المعاني

قليل النصوص

عميق

*- هنا تتبلور، بهذه التجربة الشعرية، ومضات الضوء الموحية أكثر بوضوح ظاهرة شعراء الظل ومعاناتهم الخفية
الطويلة لمغادرة العتمة والظل نحو الضوء.

نقي الفصوص

يضيء شموغاً

تظل

برغم الزمان

شموغاً جديدة

أما مكابدة الهم الشعري فجلية في مجمل مستويات القصيدة شكلاً ومضموناً أو قلباً وقالباً. وهو ما يختزله أشد الاختزال عنوان القصيدة وتسميتها بمسماها الدال على واقع حالها وهو (القصيدة).

ولا يخلو الهم الشعري، عادة، من المكابدة وهي تبرز هنا، من حيث المضمون، في المقابلة بين الذات الخاصة والذات العامة وفي انقسام العاطفة الشعرية بين الداخل الخاص والخارج العام. إلا أن حقيقة المكابدة تتجلى على نحو مبدع في قصيدة (القصيدة)، عبر محاولة الذات الشاعرة التطابق مع عاطفتها الخاصة والعامة سواء بسواء، وذلك عن طريق تأويل نقدي طريف مفاده أن القصائد القصيرة والقليلة الأبيات مجال صالح لانضغاط العاطفة، على النحو الذي جاء في قول النقري الشهير:

كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة.

وهو ما يبدو واضحاً في هذين المقطعين المترابطين من نصّ

«القصيدة»:

1- تعالي نفتش كل القواميس

كل المعاجم

نبحث عن وصف تلك النفائس

ونجلو بنوده

فماذا عسى أن نلاقي

غير الوجيز من النص

يحيوي معاني

عديدة

2- ولكنني حين أكتب

شعرًا عن الأرض

وهي تراث

وسرٌ تليدٌ

وليد

ودنيا مديدة

وذاكرة لاتنام

وحلم

وأشيا بعيدة

أسافر فوق سفين الحروف

وأبحر في الرمل والبحر حينًا

وأعجز عن وصف كل خفايا خلوده

وخلاصة القول إن مزدوجة الضوء والظلمة تمثل مدخلًا نقديًا ثريًا

نحو مغاليق تجربة إبراهيم العواجي الشعرية منذ بداياتها المبكرة وحتى آخر

قصائده المنشورة. وقد مثلت قصيدته الموسومة (السفر فوق أجنحة الضوء)

ذروة التعبير عن هذه المزدوجة، بحيث راح طرفاها يشطران بنية القصيدة

إلى جدولين متقابلين تقع الظلمة في رأس الأول ويقع الضوء في رأس الجدول الثاني. ويستقطب كل واحد من الجدولين العناصر اللغوية والصورية والتعبيرية والنفسية التي تنسجم مع الحقل الدلالي لكل طرف من طرفي المزدوجة: الضوء والظلمة. اما المكابدة الفعلية فكانت تتمثل في محاولة الربط جدلياً وفنياً بين عناصر الجدولين ومترادفاتهما اللغوية وصور الحقل الدلالي في كليهما، وذلك في إطار ما أسميته بهم الكتابة الشعرية أو الهمّ الإبداعي. وهي المكابدة التي كانت تنتج عددًا من مواضع الثقل الإيقاعية، يمكن الاهتداء بها واعتبارها دوال أسلوبية ومفاتيح للنقد التحليلي في تجربة الدكتور العواجي.

1- السفر فوق أجنحة الضوء

للشاعر الدكتور إبراهيم العواجي

تَرَفَّعَ

على هامة السُّدْبِ

ما شئت يابدر

حولك تصطف

كل النجوم

وتَخَضَّعَ

ودعني أسافر

فوق سفين ضيائك

وأدنو إلى ذروة الصفو..

بسفح جبينك

فأسمو وأُبْدِعْ

وأكتب فوق جدار السنين المواضي..

ما سوف يأتي..

أساطير عشقي

وأسرار حلمي

وأحلام سري

وأسجَعْ

إلى أن يصير

شعاعك نغمًا شجيًا
وأوتار عود
يمزق صمت التردد فيّ
ويوقظني من سباتي المروّع
فألقي بظلي القديم على الأرض
ليصبح شيئًا عديمًا
تُسَيِّرُهُ الرِّيحُ حيثُ تشاء
وتمشي عليه
حذاء المشاة..
حين يصير ترابًا وَيَخْنَعُ
أحلني إلى نقطة من ضياء
تُحَلِّقُ فوق حدود الغمام الردي وتَسْطَعُ
ودعني أُسَجِّلُ إسمي لديك..
على لوحة العشق والصفو..
وأنجو بحسي من اللغو..
وصوت النفاق الخجول المُقَنَّعُ
وعهدًا بآني..
سأبقى وفيًا
أبثّ أشعة حبي النقية
لمن ظلّ في الأرض حيًا
يُنَاجِي الصفاء وَيَسْمَعُ

2- القصيدة

تقول أميرة شعري

الفريدة

لماذا إذا ما كتبت

قصيداً

مداه أنا

يكون مداه قصيراً:

بيوت زهيدة

وأنت القدير

على نظم ملحمة

وديوان شعر

لماذا إذا ما كتبت

عن الأرض

يمتد شعرك

بُعد حدوده

أكاد أغار

وإن كنت مثلك

أعشق هذا التراب

المجيد

وأفدي وجوده

لماذا؟ لماذا؟
ومليون ماذا؟
فَقُلْ لي بربك
ما الفرق
إن ثمة فرقاً
لأجلو ظنوني
العنيدة
فماذا عسى أن أقول
وقلبي حبيس هواها
وأرض جدوده
سوى ما تقول القصيدة
إذا ما رسمت اهتزازات نبضي
وشوقي إليك
تحول في حجم
كل اللآلئ
كل النفائس
نصوصاً
فصوصاً
عقوداً
سعيدة

تعالى نفتش كل القواميس
كل المعاجم
نبحث عن وصف تلك النفائس
ونجلو بنوده
فماذا عسى أن نلاقي
غير الوجيز من النص
عديدة
ولكنني حين أكتب
شعرًا
عن الأرض
وهي تراث
وسر تليد
وليد
ودنيا مديدة
وذاكرة لا تنام
وحلم
وأشياء بعيدة
أسافر فوق سفين الحروف
وأبحر في الرمل والبحر حينًا
وأعجز عن وصف كل خفايا خلوده

أحبك جدًا

ومقياس حبي

نسيج فسيح المعاني

قليل النصوص

عميق

نقي الفصوص

يضيء شموءًا

تظل

برغم الزمان

شموءًا

جديدة

النص الخامس

مركزية الرمز وتحولاته البنيوية في قصيدة (ألق بالاً لليلى)

للشاعر أحمد مرصي

نحو بنية كبرى لنصوص الظل الشعرية

هذه خامس قراءة تحليلية أقدمها لقصائد خمس تشاء الصدف، وربما طبيعة الأمور كذلك، ان تكون جميعاً لشعراء من المملكة العربية السعودية، ولم أكن أنا قد قرأت إلى أصحابها شعرا قبل ذلك، ماعدا الدكتور منصور الحازمي الذي عرفته ناقدًا وأستاذًا جامعيًا فحسب. أما تجربته الشعرية فأعترف بتقصيري الفادح في الاطلاع عليها، على عكس اطلاعي على تجارب شعرية أخرى لشعراء من مثل محمد العلي وسعد الحميدين وأحمد الصالح وعلي الدميني وجار الله الحميد وعبد الكريم العودة وعبد الله الزيد وعبد الله الصيخان ومحمد الثبيتي رحمه الله وصالح الشهوان ومحمد جبر الحربي وعبد الإله البابطين وخديجة العمري ومحمد الدميني وفوزية أبو خالد وغيداء المنفى وعبد العزيز العجلان وحسن السبع رحمه الله، وسواهم من شعراء موجة الحداثة الشعرية في المملكة العربية السعودية ممن ذكرهم وحلل شعرهم عدد من نقاد الأدب المعروفين مثل الدكتور سعد البازعي في كتابه (ثقافة الصحراء) والأستاذ محمد صالح الشنطي في (متابعات أدبية) والدكتور شاكِر النابلسي في (نبت الصمت). ولم يكن أي ممن تناولت قصائدهم بالنقد حتى اليوم قد دُكر في أي من تلك الكتب النقدية، بمن فيهم الدكتور الحازمي. ولعل ذلك راجع إلى قلة نتاجه الشعري أو تضاوله أمام عطائه الواسع الذي عرف به في مجالات الأدب والجامعة والسياسة.

عنيت بهذه المقدمة ان ألفت الانتباه إلى مسألة أود الانطلاق منها في تحليل قصيدة اليوم. وهذه المسألة تتركز في كون جميع القصائد الأربع التي غطتها هذه المتابعات النقدية لا تقع في دائرة الضوء الواسعة على المستويين الإعلامي والنقدي، بل هي تقع في ظل التجربة الشعرية الجديدة في المملكة وعلى ضفتي نهرها الحداثي المتدفق منذ العلي والحميدين والصالح وصولاً إلى الدميني والسبع. ووجود هذه القصائد الأربع في الظل النقدي والإعلامي تجعلها ومثيلاتها عينة صالحة للحكم على ما يتخلق في أحشاء التجربة الشعرية العريضة في المملكة، وربما في منطقة الخليج

والوطن العربي، من خصائص وميزات فنية صارت ترسم ملامح القصيدة العربية الحديثة في تطورها الأخير.

فوقوع التجربة الشعرية في الظل يسمح، أكثر من التجارب المضاءة، بالتأمل النقدي المتأنى والتتبع البكر لخصائص لم تزل في طور تشكلها وتلاحم أجزائها وبراءة تكوينها واتساع أحلامها وشدة استقلاليتها من أية تأثيرات نقدية أو إعلامية غالبًا ما كانت تقود شعراء كبارًا في الوطن العربي إلى الوقوع في مطبات الصنعة أو الأيديولوجيا أو الانسياق وراء رغبات الجمهور أو المناسبات أو إغراءات النشر والانتشار، مما يتنافى مع استقلالية التجربة الشعرية وارتباطها بينابيعها الجوفية الصافية الكامنة في ذات الشاعر.

لذلك أرى أن قصائد الظل هذه تصلح لقراءات تحليلية من نوع خاص قد لا نجد ثمارها في بساتين التجارب الشعرية المعروفة والمكتشوفة. وهذا هو شأن التمايز بين كل خاص وعام في حقيقة الأمر. ومن أبرز هذه الوجوه المتميزة التي كأن لها اتصال بجميع القصائد الأربع المقروءة في (ظلال الشعر) إنني في علاقتي الأولى بكل واحدة من تلك القصائد الأربع كنت محكومًا بهاجس التردد والتقليل من شأن مستواها الفني العام، متسائلًا: كيف سمح شاعر مبدع كسعد الحميدي بنشرها في ملحق ثقافي ذي مستوى راق؟! ولكن بعد تأمل وتفحص وإعادة قراءة، يتضح لي تسرع في الحكم، وإن كل قصيدة من القصائد الأربع كانت مثل المحارة البكر تخبيء لؤلؤتها المكنونة في جوفها المظلم.

ولولا أن عدد القصائد التي قمت بقراءتها نقدًا عدد قليل حتى الآن على الأقل، لكنني اندفعت اندفاعًا قويًا نحو تأمل بنية كبرى تندرج فيها مساحة واسعة من تجربة الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، قد تكون هذه القصائد الأربع مقدمة لتلك المساحة وتبشيرًا بها أو دليلًا عليها. فليس من المصادفة أن يجمع القصائد الأربع رمز مركزي واحد هو المرأة التي تتولد فيها رموز ثانوية كالنخلة والحصان

والشمس تقوم بتحويل الرمز المركزي وتحريكه بين الواقع والحلم في حركة لولبية تجعل بنية النص ذات طابع عمودي خاص يتصف بالدوران على مركزه الرمزي، رغبة في توليده وتعميقه والإفصاح عن مدلولاته بدوال رمزية أخرى .. وهكذا.

ويمكننا ان نلاحظ خواص هذه البنية الكبرى في قصيدة (ألق بالاً لليلى) لأحمد مرصي الذي لم أسمع به من قبل، ان لم يكن أسمه مستعاراً، على الرغم مما في قصيدته من بعض سمات النضج الفني التي تفصح عن نفسها لأول وهلة في عدد من الصور الشعرية الحية من مثل: أعشب الوقت واستسلم الماء للماء، ولها مطلع الروح، وتسافر خلف مسراتها مهج الورد، وتلقي على قلق الليل شالاً شدياً، وأخذت فؤادي إلى غابة الضوء. ولكن مشكلة هذه الومضات الصورية النابضة بالطرزجة تكمن في تباعدها وتناثرها وتقطعها على مستوى السطح الخارجي لبنية القصيدة الذي يكاد يختفي تحت طغيان الصور البلاغية التقليدية والمألوفة والتي لا تتعدى بعدي التشبيه والاستعارة في تكوينها الجزئي مثل: وارفات البروق، ترجل في ساحها فارسان كبيض المنايا، أينما قبل وقت السموق، بين ياس الشفاه وابتهاج العذوق، يتضوّع حسناً ليملاً كل العروق .. الخ). كما تنوء لغة القصيدة بالتعبير القديمة المتوارثة التي جف ماؤها مثل عنوان القصيدة (ألق بالاً لليلى) إضافة إلى رمز (ليلى) نفسه، ومثل تعبير (ولها كل شوق وشوق) المستهلك، وتعبير (أنهل من فيض ما في يديها/ من ضياء وروعة وسلام) الركيك خاصة في نسق العطف المتراكم، وهذا المقطع الذي يتسم التركيب اللغوي فيه بالمعاطلة والتعقيد:

حرممتني الذي منحتّه

الأمانىّ يوماً

عند بهو اللقاء لعذب المنام

وإذا أضفنا مواضع الاضطراب الكثيرة في الوزن والمفاصل الإيقاعية التي تكثر في نهاية معظم السطور، مما يمثل زيادات ثقيلة على تفعيلية المتدارك

(فاعلن) مثلما هو في العنوان الذي يمثل لازمة متكررة في القصيدة، وكما هو واضح في هذا المقطع الجميل:

فإذا سيد الفرّح

المتناهي كثيرًا

يتضوع حسنًا

ليملأ كل العروق

أقول: إذا أضفنا مثل هذه الأمور الوزنية إلى ما سبق من أمور بلاغية وتعبيرية وتركيبية، فإننا نجد نصيب الصور الشعرية التي كانت تومض في عين قارئ القصيدة للوهلة الأولى يضمّر ويقل لتبدو القصيدة وكأنها تنتمي إلى التجارب الشعرية الحديثة الفاشلة. وربما تكون هذه من السمات السلبية في تكوين التجارب الشعرية الناشئة والتي لم تزل تمارس حياتها ونشوءها وتطورها في الظل بعيدًا عن النقد والاعلام والإحساس بالمسؤولية الفنية أمام جمهور المتلقين.

ولكن القارئ المتأمل الذي يتجاوز قراءته الأولى، في محاولة لاخترق السطح الخارجي المبقع بالعيوب والسلبيات المذكورة آنفًا، وصولًا إلى المنابع التي تتدفق منها تلك الجداول الصورية الرقراقة مما سبقت الإشارة إليه في بداية هذه الوقفة، والامساك بمركز الضوء الذي تشع منه تلك الومضات الحية من الصور والرموز .. هذا القارئ المتأنّي يستطيع أن يلمح غنى داخليًا كامنًا في محارة القصيدة، يتمثل في مستويين فنيين متكاملين.

يتركز المستوى الأول في رمز القصيدة المركزي وهو رمز المرأة التي شاء الشاعر ان يطلق عليها اسم (ليلي) في محاولة ملحوظة منه لإضفاء أهمية خاصة على دلالة الرمز ومركزيته، تتضح من دلالة التعبير (ألق بالآ لليلي) الذي اتخذه عنوانًا لقصيدته ولازمة تتكرر في مفاصلها الاساسية. كما أراد الشاعر لهذا الاسم،

التراثي القديم المتجدد الذي يحمل جانباً مهماً من مخزون عاطفة العرب الحضارية منذ ليلى والمجنون، ان يكون مستودع رؤية القصيدة حيث يتقاطع بُعْدُ المعاصرة والتجدد مع بُعْدِ التراث والأصالة. ففي هذا الاسم، رغم مألوفيته، تتقاطع الذاكرة والحلم في نواة حية هي الواقع الشعري أو رؤية القصيدة. ولعل أبرز مقطع يمثل هذه النواة في القصيدة، على سبيل المثال لا الحصر، هو:

ليس عدلاً إذا قلت:

ان الحياة التي

أخذت مجد ليلى

بعيداً

نثرت في ثرى العمر

طعم العقوق

فلها مطلع الروح

مهما نأت وأظللت

ولها كل شوق

وشوق

والتياغي إذا ما المحاجر

دارت

تتملى قاماتها

في كل ليل وسوق

ان حالة التوتر والتضاد التي تتقاطع على نواة (ليلى) الرمز، بين تأججها الحضاري في الذاكرة وخفوتها المأساوي الملتاع في الواقع، تمثل الدلالة الحية التي

يقوم بإنتاجها المقطع السابق، على قلة صوره الشعرية الوامضة، وكثرة المواضع التي يرتبك فيها الوزن خاصة في نهاية المقطع. ولعل للطباعة دورًا في بعض تلك المواضع المرتبكة!

إلا أن أهم ما ينتجه هذا الرمز التراثي المتجدد بنواته الاشكالية الحية (الذاكرة / الحلم) هو قدرته الفذة على التوالد والتناسل عبر شبكة واسعة من الصور الشعرية، مما ينتج عنه عدد من الرموز الثانوية التي من وظائفها تعميق الرمز الأساسي وتأصيله والإفصاح عن مدلولاته الغنية. ويتخذ الرمز من قانون التحولات البنيوية الذي سبق أن وقفت عليه في معرض تحليل قصيدة الدكتور الحازمي، سبيلًا لتناسله وتوالداته. وهذا يتطلب أن يكون الرمز الأساسي ذا غنى فني خاص. فهو في قصيدة (ألق بالآ لليلي) إلى جانب بُعد التراثي السالف الذكر، ذو بُعد أسطوري يتسع إلى كل حركة مظاهر الطبيعة، بحيث تغدو (ليلى) الرمز، منذ مطلع القصيدة، امرأة كونية تستقبل حركة الطبيعة مثلما تستقبل المرأة الرجل على نحو يتماهى فيه الطرفان، لتلد من جراء ذلك التماهي الخصب مظاهر الحياة الطبيعية والاجتماعية لتقع موقع أعضاء الجسد الأنثوي في بعده الكوني .. هكذا:

إن ليلي إذا أقبلت

أعشب الوقت

واستسلم الماء

للماء في وارفات البروق

وترجل في ساحها

فارسان كبيض المنايا

أينعا قبل وقت السموق

فتوارت شمس المدائن

في مرجل الموت

واخضل وجه الحياة الجميل

بين يأس الشفاه

وابتهاج العذوق

وتنامي الهوى

في المساء المريب

فإذا سيد الفرح

المتناهي كثيرًا

يتضوع حسنًا

ليملأ كل العروق

لا شك ان حركة الكون ومظاهر الطبيعة الواسعة التي تتلمل في إهاب جسد المرأة وتتحول إلى وشم حي على جميع أعضائها الخارجية، نابعة من ذلك التماهي الخصب بين هذه المرأة الكونية وسيد الفرح المتناهي كثيرًا الذي راح يتضوع حسنًا ليملاً كل العروق. وذلك بعد ان أعشب الوقت واستسلم الماء للماء في وارفات البروق. وهذا التماهي الخصب نفسه هو ما جعل رمز المرأة المركزي يلد رمزًا آخر من صلبه هو الشمس التي جعلت شمس المدائن تتوارى في مرجل الموت، وهو نفسه الذي جعل المرأة / الرمز تتحول إلى نخلة عاشقة حينما (اخضل وجه الحياة الجميل / بين يأس الشفاه / وابتهاج العذوق).

والجميل في هذه القصيدة ان جميع الرموز الثانوية التي تتولد عن رمز (ليلي) تتسم بالشفافية المتناهية، مما يجعل من الرمز الوليد حضورًا غائبًا يوحى به ويستدل على وجوده من بعض القرائن واللوازم مثل (العذوق) للنخلة و(توارت شمس المدائن) للشمس التي تشب وتظهر بوضوح بعد مطلع القصيدة، وذلك في

بداية المقطع الثاني من القصيدة على هذا النحو الذي غاب فيه اسم ليلى لتحل محله
الصفة ويظهر اسم الشمس:

ألق بالاً لسيدة الحسن

إن أقبلت

تمنح الأرض

شمس مفاتنها

وتصبُّ

في عطش الزهر

ماء الغمام

ولئن كان رمز الشمس واحداً من تحولات رمز المرأة المركزي، فإن هذا
الرمز المتحول لا يبقى في صورة واحدة ثابتة، شأنه في ذلك شأن الرمز الأم، بل
نجدته يتخلى عن اسمه لتحل محله صفاته المختلفة الدالة عليه، على النحو الذي نجده
في هذا المقطع التقريري بنهايته الوزنية المرتبكة:

وإذا جئت

أنهل من فيض

ما في يديها

من ضياء وروعة وسلام

أو في هذا المقطع التصويري الجميل رغم نهايته اللغوية المضطربة:

وأخذت فؤادي

إلى غابة الضوء

حيثاً فحيثاً

وتركت لزنبقة الجمن

أمر اللجام

ولا شك ان خاصية التحولات التي دفعت الرمز المركزي إلى التوالد المستمر، قد عمقت صورة هذا الرمز، وبرهنت على خصوبته وعملت على إثراء دلالاته المتوالدة في صورة دوال رمزية جديدة، مما جعل منه رمزاً مركزياً تدور عليه كل الرموز التي تتفرع منه، لتخلق بتلك الحركة المتناغمة بنية كبرى لا تتضام فيها هذه القصيدة فحسب بل مجمل القصائد الثلاث التي سبق لنا تحليلها في الوقفات الفائتة. فالليل في قصيدة لطيفة قاري، والمخاطبة في قصيدة الدكتور الحازمي، والغناء في قصيدة علي ايوب ناجي، كلها معادلات رمزية لرمز (ليلي) في قصيدة أحمد مرضي. كما ان البنية المحكمة المتولدة من ذلك الرمز المركزي هي سمة مشتركة بين القصائد الأربع كما لاحظنا، إضافة إلى عنصر التضاد وقانون التحولات اللذين يحكمان غالباً العلاقة الحية بين الرمز وتوالده الخصبة التي تصب في بنية متراسة تتميز بها كل قصيدة من القصائد الأربع المشار إليها.

وخلاصة القول ان قصيدة (ألق بالاً لليلي) رغم ما توهم به من ضعف بسبب ما يعلق ببنياتها الخارجية من مظاهر سلبية تتصل بتقليدية اللغة البلاغية واضطراب الوزن في مواضع كثيرة منها، فهي قصيدة تختزن لغة حية في داخلها وتخفي بنية عميقة ناجحة تقوم على شبكة من التوالدات الحية الواسعة يضخها رمز مركزي أدى وظيفته الأساسية في حمل عبء الرؤية الشعرية، على الرغم مما فيه من سمات ذات بعد حضاري وطاقة تعبيرية أصبحت أو كادت تصبح مستهلكة جراء كثرة الاستعمال. وقد استطاعت بنية التوالدات الرمزية في القصيدة، من جهة، إنقاذ هذا الرمز التراثي المتجدد (ليلي) من الوقوع في خاصية الاستهلاك، مع استثمار خاصية الألفة المستودعة في اسم ليلي من جهة ثانية. كما أعطت التوالدات لرمز ليلي دلالات رمزية متعددة مثل: الحضارة، والابداع الشعري، وحالة الحب، والولادة، والإخصاب على جميع المستويات الخاصة والعامة. والقصيدة بعد كل ذلك تدرج في

إطار كبير من النصوص الشعرية يقترح علينا رؤيتها في بنية نصية كبرى تحوي مساحة من تجارب الظل الشعرية في المملكة العربية السعودية التي قد تصلح لكي تكون مقدمة لمساحة شعرية أوسع تبحث لنفسها عن اندراج في بنية واحدة كبرى، نظرًا لأنها "خاضعة لشروط المماثلة في المناخ والعناصر" حسب النظرية التي يقترحها علينا الدكتور صبحي الطعان في دراسته القيمة عن (بنية النص الكبرى) المنشورة في العدد الأخير من مجلة (عالم الفكر) الكويتية⁽¹⁾.

١- انظر العدد الصادر في الربع الأخير من عام ١٩٩٥م.

(ألقِ بالاً لليلَى)

للشاعر أحمد مرصي

ألقِ بالاً لليلَى !
إن ليلَى إذا اقبلت
أعشب الوقت
واستسلم الماء
للماء في وارفات البروق
وترجّل في ساحها
فارسان كبيض المنايا
أينعا قبل وقت السموق
فتوارت شمس المدائن
في مرجل الموت
واخضلّ وجه الحياة الجميل
بين يأس الشفاه
وابتهاج العذوق
وتنامي الهوى
في المساء المريب
فإذا سيد الفرح
المتناهي كثيرًا

يتضوع حسنا
ليملأ كل العروق
بين أن يدرك العقل
بعض مباهجها
أو يصدر عن مائها
تسترق خيول
وتذبح نوق
وتنام بباب الكلام
المطايا جياعا
فهي بعد مسومة
لا تذوق
هبه الحسن
منذ قدمتها الليالي
إلينا
وهي نهر الجمال
وبهاء الشروق
وانثيال السواقي الجميلة
تحيي مدانا
وترد المياه لكل الحلق
ليس عدلا إذا قلت:

إن الحياة التي

بعيدا

نثرت في ثرى العمر

طعم العقوق

فلها مطلع الروح

مهما نأت وأظلت

ولها كل شوق

وشوق

والتياغي إذا ما المحاجر

دارت

تتملى قاماتها

في كل ليل وسوق

ألق بالا لسيدة الحسن

إن اقبلت

تمنح الارض

شمس مفاتنها

وتصب

في عطش الزهر

ماء الغمام

فتسافر خلف مسراتها
مهج الورد
من مشروعات المرايا
وأنوف الجمال
المتبدي حديثا
والألق المستهام
ولتلقني على قلق
الليل شالا شذيا
فتنام العيون التي
لم تكن لتنام
قصص القوم عن هواها
جمال فتي
وأحاديثهم عن
تخوم مداها يمام
وإذا جئت
أنهل من فيض
ما في يديها
من ضياء وروعة وسلام
حرمتني الذي منحته
المعاني يوما

عند بهو اللقاء لعذب المنام

فوجدت الرضا

الوسيم

يللم دهرى

ويعيد الحديث

حول الوئام

وأخذت فؤادى

إلى غابة الضوء

حيناً فحيناً

وتركت لزنبقة

الجمن

أمر اللجام

سيدي ألق بالاً

لليلة

إن ليلة إذا اقبلت ..

النص السادس

بنية التناص ومستوياتها الرمزية

في قصيدة (شارب المحو)

للشاعر محمد الصفراني الجهني

في ملحق الخميس الماضي من (ثقافة اليوم) نشرت قصيدة بعنوان (شارب المحو) شعر محمد الصفراني الجهني⁽¹⁾. وهي قصيدة أخرى من قصائد الظل تتأكد بها هذه الفرضية النظرية التي حاولت هذه المقالات التحليلية (في ظلال الشعر) منذ بدايتها إلى اليوم أن تتقرب ملامحها التطبيقية في إطار بنية واحدة كبرى تكشف بنية النص الشعري المفرد وتتضام فيها بقية النصوص المماثلة. وحتى أكون صادقاً كل الصدق مع قارئ هذه المقالات، فلا بد من الاعتراف أمامه، وأنا أفاجأ بالنشر المتتابع لهذا النمط الواحد من القصائد الشعرية التي تنتسب إلى ما أسميته بتجارب الظل ضمن خصائصها الفنية ومميزاتها الأسلوبية والبنوية، مما جئت على ذكره بالتفصيل في الوقفة السابقة.⁽²⁾ أقول لا بد من الاعتراف بما صرت أشعر به من خشية الانجرار إلى مصيدة بنيوية نصبتها إلى نفسي منذ البدء، أو أنني في ذلك أشبه بدودة القز التي تفرز لعابها خيوطاً تنسجها حول نفسها حتى تكون آخر الأمر سجينة شرنقتها الخاصة.

ويدفع الناقد الأدبي عادة إلى الوقوع في هذه المصيدة، خاصة إذا كان ممن يرتنون في تحليلهم النقدي إلى القراءة البنيوية، كون البنية أصلاً واقعاً مشتركاً بين الناقد وموضوع قراءته النقدية. وإن تفكيك هذه البنية لا يتم عادة إلا على النحو الذي يشرحه الناقد الانكليزي بول دي مان بقوله الأدق: "ان الذاتين المشتركتين، ذات المؤلف وذات القارئ، تتعاونان في جعل كل منهما تنسى هويتها المميزة، وتدمر كلتاها الأخرى كذات. تتجه كلتاها إلى ما وراء ذاتيهما الخاصة نحو أرض مشتركة تضمهما معاً"⁽³⁾. لذلك ينبغي أن أخشى اليوم، وأنا أتابع بالتحليل النقدي هذه الحلقات المتلاحقة من قصائد الظل التي

١- نشرت المقالة بتاريخ ١١/٢٣/١٩٩٥م.
٢- المقصود هنا المقالة النظرية التي كتبتها لأول مرة «حول مفهوم تجارب الظل الشعرية» ونشرت بتاريخ ١١/١٦/١٩٩٥م في الملحق الثقافي في زاوية (في ظلال الشعر).
٣- بول دي مان: العمى والبصيرة، ص ١١٤

تنشر تباعاً في ملحق الخميس، من الوقوع في لعبة الاستثمار والإمعان في التلذذ ببناء هذا البيت العنكبوتي الذي قد يصبح ذات لحظة من "أوهى البيوت" حسب تعبير الآية القرآنية الكريمة.

وعلى الرغم من هذه الخشية التي تشبه نقد الذات منهجياً، فإن للتركيز المنصبّ على خصائص البنية والأسلوب في قصائد الظل الشعرية، عند قراءتي النقدية للنصوص المنشورة، مبرراً عنصراً جوهرياً واحداً على الأقل يتمثل في محاولة تأسيس نوع من القراءة التحليلية التي تأخذ في الاعتبار بنية النص في مجملها، بصرف النظر عما يعتور بعض جوانبها من ضعف أو ارتباك. بل أذهب أبعد من ذلك في اتخاذ جوانب الضعف والارتباك مدخلاً لما يختبئ تحتها من جوانب قوة فنية قادرة بدورها، من ثم، على تحويل تلك الجوانب الضعيفة إلى مفاتيح ودوال أسلوبية. ولعل أبرز ما ينبغي على الناقد والباحث القيام به في هذا الصدد هو الكشف عن سبب اختباء الغنى والثراء اللذين تتميز بهما بنية النص العميقة في تجارب الظل الشعرية، تحت عدد من المواضع المرتبكة إيقاعياً ولغوياً مما تشي به بنية النص الخارجية.

إن السؤال الملح هنا: لماذا تكاد هذه الظاهرة تضطرد في سياق تجربتنا الشعرية الحديثة لا في المملكة فحسب ولا في الخليج بل في كل أنحاء الوطن العربي، خاصة بعد مرحلة شعر الريادة الذي لم يخل بدوره في وقت ولادته الصعبة من بعض هذه الظواهر؟ وقصة العقاد في تحويله القصائد الشعرية إلى لجنة النثر أوضح دليل على ذلك في حينه.

وهذا ما يجعلني اليوم أرى في مثل هذه الظاهرة تعبيراً مجسماً ومضخماً للانزياح اللغوي والإيقاعي الأول الذي اتخذته لها حركة الشعر العربي الحديث، على أيدي الشعراء الرواد، عن القواعد التاريخية للشعر

العربي. كما أرى اليوم في واقع تجارب الظل الشعرية امتدادًا للتجارب الشعرية العربية الأولى التي اتخذت لها من خواص الرمز والصورة وتوظيف الأساطير مناطق فنية تستظل بها نفسيًا، أو معادلًا فنيًا لواقع موضوعي كما كان يقال في لغة النقد الأدبي حينها. وهو الظل الذي لا تستطيع التجربة الشعرية الحديثة منه فكاكًا، بل راحت نماذج كثيرة منه تندفع نحو مواضع تتسم بالكثافة الشديدة فيه إلى الحد الذي اتهمت معه بالغموض والإبهام والغرابة.

إن هذه المقدمة، على ما فيها من تعميمات نظرية متصلة بالمنهج النقدي المتبع في تحليل نصوص هذه الزاوية، تصلح لأن تكون مدخلًا دقيقًا لتحليل قصيدة (شارب المحو) التي نشرت في ملحق الأسبوع الماضي. فهي قصيدة يدور مضمونها على محور التجربة الشعرية أو ما أسميته في بحوث أخرى وأطاريح سابقة بالهم الإبداعي الذي عادة ما تعي فيه الذات الشاعرة ذاتها وهي تقوم بالتعبير اللغوي عن تجربتها ضمن لغة تدرك نفسها، في ما يسميه الألسنيون بما وراء اللغة (META LANGUAGE)

فالقصيدة تعبر عن حالة إدراك عال بعملية الإبداع الشعري من طرف الذات الشاعرة نفسها، ومن ثم فهي تعيش حالة متميزة من التوتر الذي يتولد عادة من التجاذب الحاصل بينها وبين عملها الشعري.

ولكن التعبير عن هذه التجربة الخاصة جدًا بالنسبة إلى الشاعر، لا يتم على نحو تقرير مباشر، بل يتم على نحو تصويري رامز يتخذ له من (شارب المحو) رمزًا مركزيًا للشاعر أو معادلًا فنيًا لموضوع التجربة. وهو رمز مكثف مضغوط يَكْتَنُظُّ بالدلالات البيئية والنفسية والثقافية الموحية. ويكمن الغنى الدلالي في ركنين من أركان هذه العبارة التي توجتها القصيدة عنوانًا لها، دون أن يرد أي من مفردتيها أو معناهما المباشر في سياقها. وأول الركنين يتمثل في مفردة (المحو) الغنية بالدلالات. فهي تعنى من الناحية اللغوية المطر

الذي يمحو جذب الأرض، وهو السواد في القمر كأنه أثر محو، وهو عكس الكتابة ونفي لها، كما إنه في الذاكرة الشعبية صورة من صور التعبير عن الاتصال بالقوى الغيبية وأثر من آثار السحر والرقى التي تتم عن طريق الكتابة على نحو خاص وشحن الحروف والكلمات بالدلالات الخارقة، ومن ثم تذويبها في سائل يسمى المحو وتجريعها عن طريق الفم للمريض المراد بث القوة الخارقة فيه. وغالبًا ما كان يخلط ذلك السائل بمح البيض أو صفاره فيكون المح جزءًا من حقل المحو الدلالي من حيث المدلول المرجعي (تكوين سائل المحو من مح البيض)، ومن حيث الدال الصوتي عن طريق الجناس التام بين المحو والمح.

ويتمثل الركن الثاني من أركان الغنى والثراء في (شارب المحو) في تركيب العبارة نفسها، أي في العلاقة الدلالية الناتجة عن الارتباط العضوي بين المضاف والمضاف إليه. ففي كل مرة تلقي كلمة (المحو) أحد ظلالها الدلالية المذكورة سابقًا على كلمة (شارب) فتسبغ على التركيب دلالة مختلفة عن الأخرى. فدلالة المحو بمعنى المطر تحوّل شاربه إلى صحراء مجدبة، ودلالته التي بمعنى سواد في القمر تجعل الشارب هو من يزرع سواد عينيه في جبين الضوء، ودلالة المحو الخرافية ذات البعد الغيبي أو السحري تحيل الشارب إلى ذلك الساحر الذي تَشْرَبُ بالقوى الخارقة، وأما دلالة المحو النقيضة للكتابة، فإنها تلقي على الشارب ظل الكاتب أو الشاعر الذي يتعامل مع الأضداد ويؤدّد النقيض من النقيض. وما شُرِبَ صفار البيض أو محه في العادات الصحية الشعبية سوى تعبير عن الرغبة في اكتساب القوة الجسمية والروحية بالنسبة إلى شاربه.

إن هذه الدلالات الموحية المضغوطة في عنوان القصيدة، هي التي جعلت (شارب المحو) صالحًا بامتياز لأن يكون رمزًا محوريًا للقصيدة، كما جعل من القصيدة جسدًا بنيويًا تتفتح من خلاله دلالات ذلك الرمز المركزي

عن طريق قانون التوالد الذي يجعل التوالد البنيوي مفتاحًا لفهم النص المركزي، مثلما تكون حركة الجسد وتعبيراته وإشاراته، بما في ذلك الصوت أو اللغة، تعبيرًا عما يجول في رأس الإنسان. ولا شك ان التعبير باللغة أو عن طريقها يعتبر أعلى وأرقى مستويات ذلك التعبير. ويتوج هذا التعبير اللغوي الراقى بالوظيفة الشعرية عن طريق ما تختزنه مفردة المحو من دلالات مختلفة سبقت الإشارة إليها، خاصة حين تتم إضافتها إلى ركن قوتها الأساسي في هذه العلاقة التركيبية، وأعني به اسم الفاعل (شارب). الأمر الذي ينتج عنه طبقات متكاثفة من الدلالات يقف على رأسها وفي مركزها دلالة الشاعر الرائي المكتنز بجميع الدلالات والرؤى عبر أزمنة الكتابة البشرية السحيقة، عندما كانت ألواح الطين أو الرُّقْم أطراسًا لخلجات القلب الإنساني الأول:

بمساحة الطين الذي

قد كان قبل اليوم يكتب مثلهم

بالعام..

فضفاضًا.. ومتخم بالهوامش

حقبة.. مترهلة

ويبدو أن التفاعل بين الزمان والمكان، على النحو الذي يظهره طالع القصيدة السابق، يشكل تربة خصبة لتجذُر الذات الشاعرة وانغراس وعيها الأول بنفسها وبدورها في الحياة، وهو التفاعل الذي يحدث عن طريق اختلاط عنصر التربة بعنصر الماء لخلق الطين أو لوح الكتابة الأول. وهي حالة من حالات المحو ودلالة من دلالاته المشار إليها سابقًا، تلك المتصلة بالمطر الذي يمحو عن الأرض جذبها.

ووعي الذات الشاعرة بدورها في ذلك الطور الحضاري المبكر كان
متمثلاً في الارتقاء به إلى أعلى عن طريق زرع المخيلة في طين الكتابة
للتحليق بالبشرية نحو سماء الشعر. وكان هذا الحلم الواعي أو الوعي الحالم
أول ملامح معاناة (شارب المحو) الشعرية مع محيطه أو تربته التي انبثق من
تفاعلاتها. وهو أول مظاهر الإحساس بالخلق والاعتراب في آن واحد، أو
بالإبداع والإبعاد في الوقت نفسه:

أسير أحمل وجهي المؤلف لي وحدي وأمضي

أروى حكاياتي لنفسي

زخم الحروف المسغبة

موتى تناشد إرثها نبشاً برأسي

ذلك الممشوق في الأرض اليتيمة

إن انفصال الرأس عن الجسد (ذلك الممشوق في الأرض اليتيمة)
واضح كل الوضوح في نهاية المقطع السابق، ويوازنه انفصال عنوان القصيدة
(شارب المحو) عن القصيدة حسبما ذكرت. إلا أنه انفصال من أجل مزيد من
الاتصال، لأن باعثه حدة الوعي وغايته شدة الارتباط وقوة الالتصاق، على
النحو الذي تمثله العلاقة بين الأرض والوتد وبين الأم والولد، في هذا المقطع
الذي تستكمل القصيدة فيه تصوير رأس (شارب المحو) أو الشاعر:

يدق هامته وتد

ويظل قوساً للأبد

راحت وختلني ولد

كبد يكابده كبد

ولا شك ان هذا التعبير الدائري المتجانس (كبد يكابده كبد)، على مافيه من ثقل لفظي وتعمُّل ذهني، من شأنه ان يكون تعبيراً عن تلك العلاقة المتوترة من الاتصال المنفصل أو الانفصال المتصل التي تعيشها الذات الشاعرة بوعيها المتأزم تجاه الآخرين ووجودهم، خاصة حين يكون هؤلاء الآخرون ممن يفترض فيهم أن يكونوا شعراء من جنس الذات الشاعرة، وأن يكون وجودهم المفترض وجوداً شعرياً متجانساً مع وجود (شارب المحو). لذلك نجد مساحة التعبير عن هذا الوعي المأزوم قد جاءت في لازمة تتكرر أكثر من مرة في القصيدة، معلنة عن صرخات الذات الشاعرة في أكثر من موضع على هذا النحو القصير المتوتر:

ضوضاؤهم حولي

وحولي لا أحد

وهي عبارة يتقاطع فيها تناص شعري قديم، ويتخايل في جنباتها نص غائب لببيت من الشعر العربي المتداول قاله المتنبي قبل أكثر من ألف سنة هو:

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا

وتساعد الاستعانة بالنص الغائب في هذه اللازمة المتكررة الذات الشاعرة على تجاوز أزمة الوعي لديها، عن طريق استدعاء التجارب والخبرات المماثلة من استرفاد قوة الصبر والاحتمال في مواجهة الواقع الشعري المتهالك حسب رؤية الذات الشاعرة في القصيدة.

ولعل هذا ما جعل الرمز المركزي للشاعر (شارب المحو) يتوالد في القصيدة ليؤسس لها بنية متراسة يقوم أحد أركانها على عنصر التناص* أو

استدعاء النصوص الشعرية الغائبة بما يتضمنه ذلك من استدعاء لتجارب شعرائها المماثلة لتجربة (شارب المحو):

من ثمرات الصمت صاغ خبائه

خرسًا مسائيًا يشم شذى الوجوم

هذي بقاياها الحميمة في ضلوعي

في مكان قيامها

تصغي لساقية الضجر:

«عشية ما لي حيلة غير إنني

بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ

أخط وأمحو الخط ثم أعيده

بكفي والغربان في الدار وقّع»

ولم تكن (ساقية الضجر) مقصورة على صوت ذي الرمة غيلان بن عقبة الذي عبر عن حيرته وتظاهره بالانشغال عن تلك الغربان التي استباحث دار الشاعر، بل اتسعت الساقية إلى صوت شعري آخر وتجربة ثانية مثلت تناصًا أعمق من سابقه في القصيدة، تمثل في بيتين من لامية العرب للشاعر الأزدي الصعلوك (الشنفرى) هما:

أديم مطال الجوع حتى أميته وأضرب عنه الذكر صفحًا فأذهلُ

وأستفُّ ترب الأرض كيلا يرى له عليّ من الطول امرؤ متطوّل

* يلاحظ هنا وفي ذلك الحين المبكر من كتابة المقالات النقدية، أنه لم يبرز بُعدُ مصطلح «التعالق النصي» الذي تبلور مع الظهور التدريجي كما أسمّيه بعد ذلك (ظاهرة التعالق النصي) التي قمت بدراستها ونشرها في كتاب صدر عن دار الرياض.

ها هنا يتضح العمق في توظيف التناص الشعري أكثر مما كان عليه سابقاً، وذلك من خلال إخضاع التناص إلى مؤثرات الذاكرة الشعرية وحيوية الذات الشاعرة، مما نتج عنه تحوير وتغيير في بنية النص الغائب على النحو التالي:

فقاؤا أغانيه الأثيرة

أجموه حبله

فطمى على وجه السنين الراكدة

يديم مطال الجوع حتى يميته

ويمضغ جوع العصر لا يتبدل

ويستف هجس الأرض كيلا يرى له

عليه من الطول امرئ متطول

وتكشف التحويلات الجوهرية الطارئة على الأصل، عن تشابك حميم للذات الشاعرة مع نصها الغائب وتجربة شاعره، بل تكشف عن رغبة لاحتواء النص الغائب وتحويله من مساره التاريخي المنحرف إلى مسار عصري قادر على توظيف أمثل لدلالات تجربة الشنفرى الصعلوك الذي (يمثل الصعلكة من وجهها السلبي الهدام)⁽¹⁾ كما يرى مؤلف كتاب (لامية العرب) وان أية مقارنة بين النصين كفيلة بإيضاح حالة التوظيف المععمق التي اكتسبها التناص مع الشنفرى مقارنة مع التناصين الآخرين المشار إليهما سابقاً في القصيدة.

ولعل أبرز مستويات هذا التوظيف التناصي المععمق يتمثل، إضافة إلى التحويلات المذكورة، في إدراج شخصية الشنفرى وتجربته الجديدة في

١- انظر كتاب (لامية العرب) ص ١٧

بنية التحولات الرمزية التي راح يتوالد فيها ومن خلالها رمز (شارب المحو) المركزي، بحيث برز في صورة حمّال ينتمي إلى شريحة الواقع (السوق) الذي ناء بحبله بعد أن غاب وترك حذاءه وراءه. وهذه صورة رمزية مفجعة ينتهي إليها مصير شارب المحو بعد أن أفرغوه من محتواه وتم تحويل تجربته الإبداعية الحية إلى مجرد ضوضاء صوتية زاعقة، وذلك على هذا النحو الدرامي المتسلسل المفضي إلى حالة التماهي والتناص المذكورة مع شخصية الشنفرى وتجربته التاريخية:

ويطيب للشعر المطر

وتكف ساقية الضجر

ويصير في أنحاء حولي.. لا أحد

إلا الجدار وصمتهم

وحذاء حمال مضى والسوق ناء بحبله

هم (ضوضؤه)

رعوا على فمه الفراغ وناوشوا صمت الجدار

وشيدوه ضجة فقأوا أغانيه الأثيرة

أجموه حبله

فَطَمَى على وجه السنين الراكدة

ولا تجد الذات الشاعرة في نهاية القصيدة، بعد هذه التحولات الرمزية والتماهيات المتناصة لرمز (شارب المحو) سوى الاستدارة والانغلاق على مركز الذات اعتصامًا بجذر الطفولة الغضة وفرقدها الحي في الذاكرة:

وأسير أحمل وجهي المألوف لي وحدي

وأمضي

فرقداً غرض الحياة

معتقاً.. في ليل أقبية الطفولة

أروي حكاياتي لنفسي

حتى..

يضيق السمع قولاً

فيقيم صدر لوائه

جهلاً بجمجمتي يسافر للمغيب

وهكذا تنتهي بنية النص الدائرية بعد أن استدارت دورةً كاملة تمكنت من خلالها، عبر توالدات الصور وتحولاتها، ان تكشف عن دلالات الرمز المركزي (شارب المحو) الذي بقي عنواناً للقصيدة ومحوراً لدوران بنيتها.

وينبغي الإشارة في الختام إلى ما في القصيدة من تحولات إيقاعية سريعة ومنهكة في أكثر الأحيان، تتمثل في التنقل بين عدد من تفاعيل البحور والأوزان كالكمال والرمل، إضافة إلى وزن الطويل الذي أطر حالتي التناص الرئيسيتين اللتين تمت الإشارة إليهما. وقد كان لهذه التحولات الإيقاعية دور ايجابي في كثير من الأحيان كما ان لها دوراً سلبياً في عدد من المواضع. يضاف إلى ذلك ما اعتور لغة النص أحيانا من ضعف نحوي وتركيبى وفنى، على النحو الذي نجده في طالع القصيدة، وكتابة (امرئ) على هذا النحو الإملائي وهي في محل رفع فاعل.

وكما يبدو من هذا المقطع الركيك بنائياً والضعيف فنياً:

صامتون ومجهدون

آكلون وشاربون

يتزاحمون على خريف جدار مقهى الحي

يرفل بالعبارات.. الشريدة

مدها السيني جد

أفقها الوحلي باب

مضرج متأبجد

إذ تم بذلك خنق الطاقة التصويرية الحية في السطر الثالث والسطر
ما قبل الأخير.

وعلى الرغم من ذلك كله يظل لبنية التناص التي اتخذها الرمز
المركزي (شارب المحو) مسارًا له في توألدته، دور واضح في الارتقاء
بمستوى هذه القصيدة من الناحية الفنية، وبخاصة حين كان الشاعر يزاوج في
مفاصل تلك البنية بين وزن الكامل الذي يمثل بنية إيقاع القصيدة العام ووزن
الطويل الذي يمثل بنية التناص إيقاعيًا. وهو ما لعب دورًا أساسيًا في التعبير
عن الهم الإبداعي للذات الشاعرة عبر استدعاء التجارب الشعرية المماثلة
والمعينة لها على تحمّل واقعها المأزوم.

شارب المحو

للشاعر محمد الصفرائي الجهني

بمساحة الطين الذي قد كان قبل اليوم يكتب مثلهم بالعام...

فضفاضًا.. ومتخم بالهوامش

حقبة. مترهلة...

أسير أحمل وجهي المألوف لي وحدي وأمضي.

أروي حكاياتي لنفسِي.

زخم الحروف المسغبة

موتى تناشد إرثها نبشًا برأسي

ذلك الممشوق في الأرض اليتيمة

يدق هامته وتد

ويظل قوسًا للأبد

راحت وخلتني ولد

كبد يكابده كبد

ضوضاؤهم حولي

وحولي لا أحد

صامتون ومجهدون

آكلون وشاربون

يتزاحمون على خريف جدار مقهى الحي يرفل بالعبارات..

الشريدة

مدها السيني جد

أفقها الوحلي باب

مضرج متأجد

من ثرثرات الصمت صاغ خباءه

خرسا مسائيا يشم شذى الوجوم

هذي بقاياها الحميمة في ضلوعي

في مكان قيامها

تصغي لساقية الضجر:

عشية ما لي حيلة غير أنني

أخط وأمحو الخط ثم أعيده

بكفي والغربان في الدار وقع

ضوضاؤهم حولي

وحولي لا أحد

إلا الجدار مضمخا بسحابة المقهى وصمت الصامتين

يريد أن ينقُضَ حتى..

تضيف أشلاء العبارة أمسيات من غبار

ويطيب للشعر المطر

وتكف ساقية الضجر

ويصير في أنحاء حولي.. لا أحد

إلا الجدار وصمتهم
وحذاء حمال مضى والسوق ناء بحبله
هم (ضوضؤه)
رعوا على فمه الفراغ وناوشوا صمت الجدار
وشيدوه ضجة
فقاوا أغانيه الأثيرة
أجموه حبله
فطمى على وجه السنين الراكدة
يديم مطال الجوع حتى يميته
ويمضغ جوع العصر لايتبذل
ويستف هجس الأرض كيلا يرى له
عليه من الطول أمرئ متطول
وأسير أحمل وجهي المألوف لي وحدي وأمضي
فرقداً غرض الحياة
معتقا.. في ليل أقبية الطفولة
أروي حكاياتي لنفسي
حتى..
يضيق السمع قولاً
فيقيم صدر لوائه
جهلاً بجمجمتي يسافر للمغيب

راودته.. راودتني

أنهى سقاء القول مني وامتطى

لم أجد وجهي لأسقي..

لا تحبذني الطيور

الفصل الثاني

تأصيل مفهوم الظاهرة

أولاً: مرحلة الالتفات والعودة إلى الظاهرة

ها أنذا أعود، بعد أن تركت ورائي ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث أو في نماذج منه، إلى مائدة الشعر التي تنتظرني، بعد أن راحت أطباقها المختلفة تتزايد وتتنوع على مدى أشهر سبعة قضيتها في دراسة الظاهرة المذكورة ونشرت في كتاب مطبوع⁽¹⁾. وحين أعود اليوم إلى مائدة الشعر العامرة، مما كان ينشر من قصائد متفرقة في ملحق «ثقافة اليوم»، لمتابعته على النحو الذي كان عليه العهد منذ بدايتها عام ١٩٩٥م، فإنني أجد نفسي اليوم مضطراً خلال هذا الحيز الزمني القصير الذي ساقضيه بين دراسة ظاهرة انتهت ودراسة ظاهرة قادمة، إلى اختيار القصائد المتميزة لشعراء سعوديين لم تسبق دراستهم أو مقارنة قصائد لهم قبل دراسة ظاهرة التعالق النصي.

وأركز هنا على الشعراء الجيدين الذين تغذي دراسة قصائدهم أحد اتجاهين، وتحقق هدفاً من اثنين، أولهما دراسة ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، وهو الاتجاه الذي عملت على حفر مجراه، حثيثاً، منذ مقارباتي الأولى في هذه الزاوية النقدية⁽²⁾. وها أنا أعود الآن إلى توسعة المجرى نفسه على أمل استكمال الدراسة قريباً، وجمع مقارباتها النظرية والتطبيقية بين دفتي كتاب. وهذا هو الهدف من السير في ذلك الاتجاه الأول أما الاتجاه الثاني الموازي، فيتمثل في مقارنة قصائد متفرقة لشعراء سعوديين معدودين عبر زوايا نظر مختلفة (مقاربات نصية في نماذج من الشعر السعودي الحديث). ويبدو أنه، حتى الآن، من شأنه أن

١- ظاهرة التعالق النصي كتاب (الرياض) تحت الرقمين (٥٢ و ٥٣)، ١٩٩٩م. ١٤١٨هـ.

٢- راجع المقالة الأولى المنشورة في (ثقافة اليوم) بتاريخ ١١/٩/١٩٩٥م وعنوانها (نحو بنية كبرى لنصوص الظل الشعرية)، والمقالة الثانية بتاريخ ١١/١٦/١٩٩٥م وعنوانها (حول مفهوم تجارب الظل الشعرية). وتكمن في المقالين أولى الإضاءات والإثارات الصريحة الواضحة لظاهرة شعراء الظل التي عكفت على دراستها بالتفصيل والتفريع بعد ذلك. وذلك على النحو الذي عرضت له في الفصل الأول السابق.

يشكل قاعدة صلبة، كمياً على الأقل، للنهوض بهذا المشروع وتحقيق أهدافه الثلاثة المذكورة والمتمثلة في:

- ظاهرة شعراء الظل.
- ظاهرة التعالق النصي.
- مقاربات نصية.

وزبدة ما سعيت إليه وهدفت من ورائه في كل ذلك أن أسخر الجهاز النظري النقدي الذي تمكنت من تكوينه وتأسيسه لدي، مهما يكن حجمه أو أهميته، لخدمة النص الشعري الحديث، ومقاربته مقارنة تحليلية مباشرة نابعة من قوانين النص وما تؤول إليه وترهص به من النظريات النقدية المعروفة.

فالنظرية، عندي، كامنة في ضمير النص وتكوينه الخاص قبل أن توجد خارجه أو حوله. إنها جاذبيته الناتجة من حركة دورانه وصورة انتظامه وحال انسجامه. إن التنظير الشعري، عندي، حالة حب خاصة مع القصيدة تفصح لي فيها عن مكنوناتها وتبوح بما يهز مشاعر محبيها ويضطرب آذانهم ويسكر قلوبهم بالسحر الحلال.

ولا شك أن اختياري للشعر السعودي بشكل خاص في السنوات الماضية القريبة، كما قلت، يمثل صورة من صور هذه الحالة الخاصة من الحب والتفاعل مع النص الشعري الذي يحلو لي أن أجد لها إطاراً «تنظيرياً» نابعاً من ملامح الصورة نفسها، لكي يحف بها وينسجم مع مكنوناتها. وهي حالة ظلت مستكنة داخلي منذ الستينيات حين تعرفت على شعراء المنطقة الشرقية من أمثال محمد العلي وعلي الدميني وحسن السبع ومحمد الدميني وسواهم ممن كانوا قريبين جغرافياً منا في البحرين، يزوروننا كثيراً، ونزورهم، ونقرأ قصائدهم بسهولة في صحف المنطقة الشرقية كجريدة (اليوم) خاصة. وقد تعمقت الحالة واتسعت حين بدأت أتعرف على

بقية شعراء المملكة بعد ذلك، ابتداءً بالشاعر حسن عبدالله القرشي والطاهر الزمخشري «رحمهما الله»، ثم شعراء الحداثة أمثال سعد الحميد وأحمد الصالح ومحمد الثبتي وفوزية أبو خالد وخديجة العمري ومحمد جبر الحربي وسواهم ممن كان لجريدة (الرياض) وصحف المنطقة الغربية دور في توطيد علاقتي النصية بتجاربهم. أما طباعة الكتابة في الزاوية التي كنت أكتبها في جريدة الرياض عن الشعر السعودي تحت عنوان في (ظلال الشعر)، فقد أسدت لي خدمة جليلة حين عرفتني، خلال سنتين من التواصل الأسبوعي، على شعراء ما كنت لولاها أستطيع أن أتعرف عليهم وعلى نصوصهم. وأعني بهم شعراء الظل، وهم كثر في المملكة إلى حد أنهم يشكلون ظاهرة أدبية تستحق الدراسة حقاً. وأكثرهم شعراء جيدون، بل متميزون، إن لم يكونوا أكثر جودة وأشد تميزاً من بعض شعراء الضوء المعروفين إن جاز التعبير.

يبدو أن ظاهرة شعراء الظل لا تنحصر في السعودية، بل هي ظاهرة عربية، وربما هي عالمية نظراً لارتباطها بالانفجار الإعلامي الذي نعيشه، وثورة المعلومات التي تميز عصرنا.. وهو ما جعل الإعلام، يقود المواهب والمعتقدات والغرائز والحروب، ويسوس الناس جميعاً في مجمل حياتهم. إنه النهر الجارف والضوء الكاشف الذي يغمر كل شيء ويجرف معه كل كيان مهما صغر أو كبر. فإلى متى يستطيع شعراء الظل هنا أو هناك مقاومته. ولا أقول: مقاومة إغرائه؟! إنهم حقاً لأقوياء إن فعلوا وقاوموه، ولكنهم واقعيون إن هم نزلوا النهر وابتلت بمائه أطراف أصابعهم، وإذا بهم سباحون مَهَرَةً لا يشق لهم غبار. والله - أخيراً - في خلقه شؤون، كما للناس فيما يشتهون مذاهب، كما يقول الشاعر، والعبرة في الكيف لا في الكم في نهاية المطاف، وإن كان التراكم الكمي ينتج كيفاً في بعض الأحيان، كما كانت تقول النظرية الماركسية.

وظاهرة شعراء الظل قديمة في شعرنا العربي ضاربة بجذورها في تربة التراث، من خلال الشعراء المقلين وشعراء الحوليات والقصائد المنقحة. وربما كانت القصائد اليتيمة وشعراء القصيدة الواحدة أو شعراء البيت الواحد وغير ذلك من الحالات تمثل أجزاء من هذه الظاهرة الواسعة والممتدة في خارطتنا العربية من الناحيتين التاريخية والنفسية.. الأمر الذي ينتج عنه ملامح فنية بالضرورة أبسطها الجودة والعمق والدقة وضبط الأدوات وغلبة الكيف على الكم، ومظاهر أخرى تستحق الدراسة والبحث.

وقد بان واتضح كثير منها في سياق المقاربات النقدية والنصية التي قمت بها لعدد كبير من القصائد التي كتبها بعض هؤلاء، مما تمت الإشارة إليه أو تحليله في فصل البواكير السابق. ولعل أبرز هؤلاء الشعراء وأكثرهم تميزاً وتطوراً وجدارة باحتلال مكان لهم في دائرة الضوء الحقيقية، الشاعرة لطيفة قاري والشاعر إبراهيم أحمد الوافي والشعراء سعد الحامدي الثقفي وعبدالعزیز العجلان وعيد الحجيلي ومحمد الصفرائي الجهني ونايف رشدان ووليد الوهيبي وأحمد إبراهيم الحربي وسواهم.

وأنا على ثقة ودراية من أن هناك شعراء كثيرين غير هؤلاء ممن لم تنشر قصائدهم في (جريدة الرياض)، ويستحقون اهتماماً «نقدياً» خاصاً يدرجهم في إطار ظاهرة شعراء الظل في المملكة. لولا إنني جعلت تجربة النشر في هذه الزاوية بكل ما فيها وحولها منهجاً تجريبياً لرصد هذه الظاهرة ومظاهر نموها وتطورها، كما فصلت القول حوله في الفصل الأول.

وبعد، فلا يظن أحد بأني أول من التفت إلى هذه الظاهرة الفنية في الشعر السعودي الحديث، على الرغم مما كتبه وقاله الصديقان الكريمان الدكتور عبدالله الغدامي والدكتور عبدالله المعقل من إشارة لهذه الناحية، فالظاهرة ضاربة

بجذورها في الشعر الحديث والمعاصر في المملكة، بل هي ممتدة في تراثنا العربي كما لاحظنا. وقد سبق للدكتور شاكر النابلسي أن التفت إلى هذه الظاهرة، ولاحظ تكرارها عند عدد من الشعراء السعوديين في كتابه (نبت الصمت) الصادر عام 1992م. وإن كان النابلسي لم يسم الظاهرة، ولم يحدد ملامحها الفنية والفكرية والنفسية. وإنما نظر إليها من حيث إقلال الشاعر في كتابة الشعر ونشره، عندما تحدث عن شعراء معينين، محاولاً الترجمة لهم والتاريخ لحياتهم في كتابه المذكور، وكان من أبرز هؤلاء الشعراء الشاعر المعروف حمزة شحاته، وذلك في معرض حديثه عن الشاعر محمد العلي قائلاً (ترك العلي لنا حتى الآن ثلاثين قصيدة تعود إلى فترة السبعينيات والسبعينيات والثمانينيات). والعلي لم يصدر ديواناً، حتى الآن (المقصود وقت تأليف الكتاب) لكي يكون مرجعية معرفية للقارئ، والناقد، والباحث، والموثق. وشعره موزع بين الأصدقاء والأهل كما كان عليه الحال في شعر حمزة شحاته الذي لم يجمع في ديوان إلا بعد مماته.⁽¹⁾

ويشير النابلسي بعد ذلك إلى ما كان قد ذكره صالح الصالح في مقال له نشر في جريدة الرياض عام 1987م عن «عدم وجود ديوان شعري منشور للعلي «مقدماً» تعليلاً له ومتوقعاً أن يقدم العلي أخيراً على طبع شعره في ديوان. ثم يعلق النابلسي على قول الصالح الفائت بقوله: «إلا أن العلي حتى الآن لم يقم بما توقع الصالح له، ولا يزال عند موقفه من عدم قيامه بنشر شعره في ديوان مطبوع، ولعله لا يريد ذلك في حياته، تاركاً هذا الأمر للذي يأتي من بعده».⁽²⁾

ولا شك أن النابلسي في كلامه هذا يحوم حول ظاهرة شعراء الظل الذين يتزعمهم الشاعر محمد العلي بطلاً لا مكرهاً، وهو في ذلك يكتفي بما يسميه

١- نبت الصمت، ص 99.

٢- نبت الصمت، ص 100.

النايلسي «كيفه الشعري المتميز الذي عوض كثيرًا عن كنه الشعري ذي النزر اليسير». (1)

ويبدو أن النايلسي قد خطا خطوة أوسع في مضمار الانتباه إلى هذه الظاهرة في معرض تعليقه على تجربة الشاعر علي الدميني التي أولاها الباحث الناقد اهتمامًا خاصًا بعد اهتمامه الكبير بتجربة محمد العلي. ويبدو أن الدميني يمثل في نظر النايلسي، المحطة الثانية في مسار هذه الظاهرة بعد العلي؛ لذلك نجده يقول عنه: «يعد الدميني من أكثر الشعراء العرب السعوديين مقاومة لشهوة النشر. وشهوة الأضواء، وشهوة الظهور، فصبر صبرًا جميلًا، علمًا بأنه بدأ اشتباكه مع الشعر عام 1973م. وهو بهذا يشارك محمد العلي في هذه المقاومة الضارية لنشوة النشر. فمن المعروف أن محمد العلي لم ينشر ديوانًا شعريًا حتى الآن، علمًا بأنه بدأ اشتباكه مع الشعر منذ عام 1950م». (2) ولا شك أن تعابير مثل (مقاومة النشر) و(شهوة الأضواء) تشير إلى تحويم النايلسي حثيًا حول حمى الظاهرة، وإن لم يقع فيه درسًا وتمحيصًا وتحديدًا وتوسعة.

ولعلي في سياق الفصول القادمة من هذا الكتاب أستطيع أن أعمق ما سبق لي أن تناولته من قبل في إطار هذه الظاهرة وشعرائها وقصائدهم المتميزة التي يكتبونها في كنف الظل، مسلحين بمقاومتهم الضارية لشهوة النشر وشهوة الضوء كما يسميها الدكتور شاكر النايلسي.

١ - نبت الصمت، ص 159.

٢ - جمعت وطبعت ابنة الشاعر ديوان والدها عام 2009م.

وأنا أشير بذلك إلى ما تناولته من قبل في زاوية (في ظلال الشعر) المشار إليها سابقاً حول هؤلاء الشعراء، والتي تم نشرها في الفصل الأول والفصول اللاحقة من هذا الكتاب.

ثانياً: مرحلة التأسيس للظاهرة

إنني ما زلت أرى أن هذه الظاهرة الإبداعية الطريفة بحاجة إلى مزيد من التأصيل، على الرغم مما تم تأمله والنظر إليه وتقليبه ومحاولة تأسيسه خلال مقاربات قديمة سابقة تحت توصيف منهجي دال، هو «نحو بنية كبرى لنصوص الظل الشعرية». وتتابع بعد ذلك المقاربات التحليلية لهذه الظاهرة في تطبيق متواصل لها ولأبرز ملامحها النظرية التي لخصتها المقالتان المذكورتان آنفاً وذلك على عدد كبير من النصوص الشعرية لشعراء سعوديين كثر. وقبل أن تستغرقني ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث لمدة تزيد عن الشهور السبعة، كتبت مقالة بتاريخ 1997/2/20م (عودة إلى ظاهرة شعراء الظل) حاولت فيها أن أعيد تقليب النظر بعد مرور ما يقرب من عام ونصف العام على تطبيقها واختبار ملامحها النظرية على عدد كبير من النصوص الشعرية لشعراء قد تم ذكر أسمائهم أعلاه. وهي أسماء تتفاوت مواقع أصحابها من مساحة الظل بين شفافية وقتام، إلا أنهم جميعاً يندرجون ضمن دائرتها، شعرياً على الأقل.

فلطالما ظل الأدب السعودي، حتى فترة قريبة، أدباً مغموراً غير معروف، ومدفوناً غير منشور، وكانت الدراسات النقدية العربية خارج السعودية عن هذا الأدب قليلة جداً حسب قول الدكتور شاكر النابلسي في معرض تحليله للدور النقدي الذي لعبه كتاب الغدامي (الخطيئة والتكفير) الصادر عام 1985م، إذ جاء هذا الكتاب لكي يسد كل هذا النقص والقصور فيما يخص الشاعر المغمور حمزة شحاته

الذي تم تخصيص الكتاب المذكور لدراسة تجربته (1). وبقي الشعراء الآخرون مغمورين في دائرة الظل حتى وقت قريب كما ذكرت، خاصة خارج جغرافية المملكة العربية السعودية وجهود نقادها والنقاد العرب المقيمين بها والمساهمين بالكتابة في صحافتها والمشاركين في ندواتها ومحافلها الأدبية، من تركيز اهتمامهم على الشعر السعودي الحديث وشعرائه. وهي جهود قليلة سعوديًا وعربيًا، إذا أخذنا في الاعتبار عدد الشعراء الذين يملأ إنتاجهم صفحات الجرائد والصحف والملاحق السعودية وعدد الدواوين الكبير الذي أصدره، وأكثره تم نشره وتوزيعه في المملكة والخليج ليس إلا، مع استثناء خاص يتصل بتجربة كل من الشاعرين حسن عبدالله القرشي وغازي عبدالرحمن القصيبي، وبعض الشعراء الجدد من الصفوف الأخيرة التي دأبت على حضور المهرجانات الشعرية العربية وطبع أعمالها في بيروت والقاهرة والمغرب.

أعود الآن إلى عملية التأصيل التي أسلفت حول ظاهرة شعراء الظل، ورغبة في استكمال الملامح النظرية لتلك الظاهرة، بعد هذه الفترة الطويلة من المقاربات النصية والتطبيق على تجارب عدد كبير من شعرائها في المملكة، إضافة إلى تدارك ما يمكن تداركه من النقص في تلك المقاربات، خاصة فيما يتصل بتجارب بعض الشعراء المتميزين والمؤسسين لقاعدة الظاهرة من أمثال الشعراء محمد العلي، وعلي الدميني، ومحمد الدميني، ومحمد الثبتي، وحزام العتيبي، وغيرهم ممن تواصلت حلقات أجيالهم وتعاقت صفوفهم، ولم يتم التطرق التطبيقي لأي من نصوصهم في إطار ظاهرة شعراء الظل الجديدة. وقد قلت حينها، بعد مرور أكثر من عامين على طرح هذه القضية النقدية، إنه لم يساندني قلم وفكر ومنهج نقدي رصين متابع مثلما فعل الدكتور عبدالله المعقل بقلمه وفكره ومنهجه ومتابعته، على كثرة ما كتب وقيل عن هذه الظاهرة من طرف الآخرين. ولعل أبرز ما كتبه الدكتور

١- النابلسي، نبت الصمت، ص 49.

المعقل في هذا الشأن يتمثل في مقالتيه المبكرتين اللتين كانتا بعنوان (ظاهرة شعراء الظل 1-2)، و(شعراء الظل 2-2) المنشورتين بملحق (ثقافة اليوم) ضمن عمود المعقل نصف الشهري وذلك بتاريخ 20 مارس 1997م. ويمكن مراجعة المقاليتين في ملحق هذا الكتاب.

وقد رأى المعقل في هاتين المقاليتين المساندتين للظاهرة أن يسهم، كما قال بملاحظات مبدئية، حول هذه الظاهرة.

وكانت أولى هذه الملاحظات النقدية الثمينة التي تضمنتها المقالة الأولى: أن هذه الظاهرة تنطبق على الشعراء الذين ظهروا بعد تأسيس واكتمال شعراء التفعيلة كتيار في المملكة، ومن أسبابها: أن الشعراء المؤسسين لهذا التيار: الحميد، الصالح، الثبتي، الحربي، الصيخان، الدميني، الزيد، إضافة إلى محمد العلي طبعًا والقصيبي إلى حد ما، قد استطاعوا - وفي وقت مبكر - استغلال المساحة المسموح بالتحرك فيها ضمن حرية وهامش الكتابة الإبداعية في المملكة، وهي مساحة لها حدودها وضوابطها. وقد أشار الأستاذ الناقد عابد خزندار إلى مثل هذا عندما تحدث مرة عن الاختلاف والتفاوت بين شاعرية الحربي والثبتي وشاعرية أدونيس ودرويش، فقال: إن المناخ الذي أتيح لأدونيس ودرويش وغيرهما لم يتح للحربي والثبتي. ويقصد الخزندار بالمناخ هنا هامش الحرية والرأي المكفول في (الحدود التي لا تتعارض مع الأعراف. ولكن الحصار يحيط بي وبك من الوعي البليد للأمين).⁽¹⁾

إن الدكتور المعقل في كلامه المستند إلى إشارة الخزندار النقدية، يضع إصبعه على واحد من أبرز العوامل والأسباب التي أنتجت ظاهرة شعراء الظل في

المملكة، مما يتصل بالصراع الحاد الذي واجهته تيارات الشعر الحديث في بعض المجتمعات العربية المحافظة والمتزمتة.

ولئن كان الصراع لم يتفجر أو لم يخرج إلى السطح إلا متأخرًا، بعد تأسيس واكتمال شعراء التفعيلة كتيار في المملكة كما يقول المعقل محققًا، وهو ما جعل تيار شعراء التفعيلة يسلمون من أشد آثاره المدمرة، فإنه فيما يبدو كان وبالأعلى صفوف الشعراء الجدد الذين جاؤوا بعدهم ابتداء من منتصف الثمانينيات. فكما يقول المعقل في ختام مقالته الأولى: «لقد ظهر رواد ومؤسسو تيار شعر التفعيلة في السبعينيات وأوائل الثمانينيات الميلادية، واستطاعوا أن يستغلوا ظروفًا كانت مواتية، وأن يستفيدوا من تحولات اجتماعية وأحداث على المستويين المحلي والعربي، موظفين قدراتهم ومواهبهم في رصد هذه التحولات، والتفاعل معها مؤسسين بذلك تيارًا قويًا لشعراء التفعيلة».

وكانت هذه هي الحقيقة التي أكدها الدكتور شاكر النابلسي في كتابه (نبت الصمت) قبل ذلك، إذ قال عن سبب صمت محمد العلي: يلاحظ القارئ أن العلي توقف عن الشعر عام 1976 إلى عام 1982، وهي فترة الطفرة المالية التي انشغل فيها الناس بالبحث عن الذهب عبر كيمياء النفط، بدلًا عن الذهب الأصيل عبر كيمياء الكلمة.⁽¹⁾ وسبق لمؤلف (نبت الصمت) أن أجمل رأيه عن هذه الفترة قائلاً: «كانت الفترة الممتدة من عام 1965-1973م فترة خصبة في الثقافة العربية السعودية، فظهر فيها شعراء مجددون أمثال غازي القصيبي، محمد العلي، فوزية أبو خالد، سعد الحميد، علي الدميني، وغيرهم وظهر فيها كتاب قصة مجدودن».

١ - النابلسي، نبت الصمت، ص 21.

ثم يستدرك النابلسي بعد أن يذكر عددًا كبيرًا من أسماء الشعراء وكتاب القصة القصيرة، قائلاً: «إلا أن معظم هؤلاء قدموا للثقافة السعودية مشمشية صيفية انتهت بدخول عام 1973م، وابتداء حقبة الطفرة المالية، وانتصار الثقافة الاستهلاكية المضادة»⁽¹⁾.

وفي هذه الأثناء، وضمن عواملها السلبية التي كان يسميها النابلسي (صدمة الهبوط) تخلقت، فيما يبدو، البذور المتأخرة، لا الأخيرة، من ظاهرة شعراء الظل التي مثل قاعدتها الشاعر محمد العلي وبعده علي الدميني وآخرون. وهي بذور كان لها رصيد سابق في تربة الثقافة السعودية المعاصرة من خلال تجربة رائد التجديد التجريبي محمد حسن عواد (1914-1980)، كما يسميه النابلسي، وحمزة شحاتة (1908-1970م)، وأحمد قنديل (1913-1979م)، وطاهر الزمخشري (1914-1988م)، وعزيز ضياء (1914-1970م)، وحسن القرشي (1934-2004م)، وغيرهم. وكان هؤلاء من المجددين حسب وصف شاعر النابلسي⁽²⁾.

وإذا كان صحيحًا ما أورده النابلسي عن أن العواد سبق بدر شاعر السياب ونازك الملائكة بعشرين سنة، إذ نظم قصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي 1924) التي تميزت بلامح كثيرة من الشعر الحديث، فإن حمزة شحاتة كان شاعرًا ذهنيًا مجددًا ومصلحًا اجتماعيًا ومن أتباع فلسفة القوة في الفكر الغربي. وكان أحمد قنديل شاعرًا فصيحًا وعاميًا يغني للفقراء والمظلومين والمقموعين وهو صنو لبيرم التونسي وصلاح جاهين، وكان طاهر الزمخشري شاعرًا رومانسيًا مغتربًا مجددًا رفيع المستوى، ولعله الشاعر الأول في الشعر السعودي الذي يجسد مشكلة الاغتراب في الشعر، وكان من كتاب الشعر المنثور الذي سبق أنسي الحاج وغيره من شعراء

٢ - النابلسي، نبت الصمت، ص 43.

١ - المرجع نفسه، ص 40.

النثر العرب بسنوات طويلة. وكان حسن القرشي شاعرًا رمزيًا جدد كثيرًا في الشعر الحر.. أقول: إذا كان كل ذلك صحيحًا عن هؤلاء الشعراء السعوديين ودورهم الريادي في مجال الشعر العربي الحديث، قبل سواهم من شعراء الريادة العرب المعروفين جيدًا في الثقافة العربية المعاصرة، فإن الجهل بمعظمهم عربيًا، منذ ذلك الوقت المبكر حتى اليوم يجعل منهم البذور الأولى لظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية من الناحية التاريخية على الأقل. ولعل هذا ما دفع الدكتور سعد البازعي إلى القول «إنه من الناحية التاريخية لم تكن بلادنا متخلفة كثيرًا عن غيرها من الدول العربية، بل إن هناك من يقول إنها واكبت تلك الدول في إبداع القصيدة الحديثة كما نجد في التجارب الشعرية لمحمد حسن عواد»⁽¹⁾.

وإذا كانت التقاليد البالية وانعدام هامش الحرية وتفشي الوعي البليد، حسب تحديدات عابد الخزاندان، هي ما شكل عناصر الحصار حول تجارب الحداثة الثانية (محمد العلي والدميني وغيرهما) مما قادت تجاربهم إلى هاوية الظل ودائرة الصمت، فلا شك أن حبل الحصار كان أكثر ضغطًا والتفافًا حول رقاب الجيل الأول من شعراء الحداثة أمثال حمزة شحاتة ومحمد حسن عواد وأضرابهما، الأمر الذي يجعل تجاربهم نموذجًا حيًا لقاعدة الظل المدروسة، وهذا ما نلمسه بوضوح في كلمة الناقد محمد صالح الشنطي الذي يرثي بها محمد حسن عواد في هذا الكتاب، واصفًا إياه برائد التجديد في المملكة العربية السعودية. يقول الشنطي عن العواد: «كان من الرعيل الأول الذي قاد الحركة الفكرية في البلاد وعلى رأس المجددين في الفكر الاجتماعي والأدبي. فقد ارتفع صوته في وقت مبكر جدًا، يصدع جدار الجمود والتقليد ويهز بكلماته أقبية الخرافة والجهل. فكان كتابه (خاطر مصرحة) الذي

١- البازعي، ثقافة الصحراء، ص 19.

أصدره وهو لم يتجاوز السنة الثامنة عشرة من عمره، بداية لإثارة حملة شعواء عليه وصلت إلى حد المطالبة بإعدامه»⁽¹⁾.

وخلاصة القول، هنا، إنني أستطيع أن أوسع إطار الملاحظة النقدية القيمة التي أبداهها الدكتور عبدالله المعقل حول ارتباط ظاهرة شعراء الظل بما بعد تيار شعر التفعيلة وهي ملاحظة صحيحة كما رأينا، لكي يشمل أكثر من مرحلة ظلّية في تاريخ الشعر المعاصر والحديث في المملكة. فهناك مرحلة الرواد الأوائل (العواد وشحاتة) ولها أسبابها الخاصة التي دفعت معظم شعرائها نحو دائرة الظل. وهناك مرحلة الرواد الجدد (العلي والدميني)، ولها أسباب مختلفة تتصل بظروف الثقافة الاستهلاكية التي أشار إليها شاعر النابلسي، والتي انتهت بالشاعرين المذكورين إلى نظم الشعر بالقطارة بعد عام 1982م حسب تعبير النابلسي. أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي مرحلة ما بعد الطفرة المالية ابتداء من نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات، وبخاصة شعراء قصيدة النثر الذين أدت الخصائص الفنية الأجد دورًا دفع تجاربهم الشعرية إلى دائرة الظل عن طريق خاصية الغموض والعتمة الدلالية. وهذه أسباب فنية محض تختلف عما سبقها من أسباب عامة حفت بالمرحلتين السابقتين. فمسيرة الحداثة الشعرية العربية في السعودية، كما يرى النابلسي، «لم تكن مسيرة شعرية شكلية فقط، بقدر ما كانت ذات خطاب اجتماعي وفكري»⁽²⁾.

لقد وقع معظم الشعراء المتميزين إبداعيًا منذ رائد الحداثة الأول، قبل تسعين عامًا، من الآن، محمد حسن عوّاد وحتى آخر شاعر من شعراء قصيدة النثر، مرورًا بشعراء تيار التفعيلة، بما فيهم محمد العلي نفسه، وقعوا جميعًا بأقدار مختلفة في دائرة الظل على المستوى العربي خاصة، باستثناء الشعراء حسن عبدالله القرشي

١- متابعات أدبية، ص 162.

٢- النابلسي، بنت الصمت، ص 9.

وغازي القصيبي اللذين عرفت تجربتهما الشعرية عربياً منذ نشأتها في مطلع الخمسينيات.

أما الشعراء الذين ركبوا موجة الثقافة الاستهلاكية وانفجارها الصحفي والإعلامي إبان الطفرة أو الطفرات المالية، وهم كثيرون، ممن كانت تغدق عليهم بعض الصحف المحلية ألقاباً مجانية، فقد وقعوا فيما يمكن أن نسميه تجاوزاً (ظل الضوء). وقد كان هؤلاء موضوعاً واحدة من مقالات الدكتور عبدالله المعيقل التي سأقف عند ملامحها الطريفة لما لها من مساس بفكرة (شعراء الظل).

إن الفائدة الوحيدة التي خلفها أولئك الشعراء الإعلاميون، إن جاز التعبير، بضجيجهم وجلبتهم، تتمثل في لفت النظر النقدي الجاد إلى المتميزين من الشعراء القابعين في الظل خلفهم، متمسكين بصخرة الإبداع الثابتة، كي لا يجرفهم تيار التفاهة والضعف والإسفاف الشعري الذي ينطبق عليه قول المتنبي:

إني لأفتح عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحداً

وهذا ما جعلني أفتح ملف (ظاهرة شعراء الظل) أصلاً، إذ بضدها تتميز الأشياء، كما قال الشاعر العربي.

ثالثاً: مرحلة الانطلاق وتأکید الظاهرة

لم يزل اهتمام الناقد الدكتور عبدالله المعيقل قائماً موصولاً بهذه الظاهرة منذ أن تم فتح ملفها من طرفنا في جريدة الرياض ضمن زاوية (في ظلال الشعر) الأسبوعية. وهذه أريحية نقدية وتواضع لا تعرفهما إلا نفوس الكبار من العلماء والباحثين من أمثال الدكتور المعيقل، لذلك أحفظ له في خابية القلب شكراً معتقاً لا يزيده التقادم إلا سعة في الذكر ولذة تتقاطر كلماتها على طرف اللسان.

يبد المعيقل بساط ملاحظاته النقدية القيمة في مقالته الثانية المخصصة لمناقشة «الظاهرة» والمنشورة بتاريخ 1997/3/20م بملحق «ثقافة اليوم» بعد أن خصص مقالته الأولى إلى واحدة من أهم الملاحظات المبدئية التي تقف سبباً من أسباب بروز ظاهرة «شعراء الظل» في المملكة العربية السعودية على النحو الذي تمت مناقشته، أما المقالة المعيقيلية الثانية فيعرض فيها الناقد المتتبع لظواهر الشعر السعودي الحديث، إلى ملاحظتين لا تقلان أهمية وعمقاً عن الملاحظة الأولى المتمثلة في اقتصار الظاهرة المذكورة على (شعراء التفعيلة دون غيره من تيارات وأشكال شعرية أخرى). وخلال مناقشة هذه الظاهرة في المقالة السابقة، تم استنتاج وجود أربع حالات ظلّية تتخلل تجارب كل الصفوف الشعرية وأجيالها المتعاقبة منذ رائد التجريب الشعري محمد حسن عوّاد، حسبما يصفه الباحث محمد صالح الشنطي، أي أن لكل موجة شعرية أو تيار شعري حالة مختلفة من حالات الظل التي استسلم أصحابها لها أو غطت تجاربهم بظلالها الممتدة، الأمر الذي أنتج غياباً واسعاً لمعظم الأصوات والتجارب الشعرية السعودية المتميزة من سوح الثقافة العربية ودوائرها الإعلامية لفترات طويلة. ويضع المعيقل إصبعه ثانية على واحدة من الأسباب التي تقف وراء الظاهرة التي يحصرها في الصف التفعيلي التالي للشعراء الرواد في المملكة قائلاً:

«وعندما نصنف شعراء الظل كجيل تالٍ، لا نقصد هنا العامل الزمني، وإنما نوع التجربة الشعرية لهذا الجيل الذي يضم شعراء وشاعرات، استطاع عدد قليل منهم، أن يجد صوته وإيقاعه الذي يميزه من زملائه وممن سبقه من جيل، ولكنه ظل بعيداً عن دائرة الضوء، في مجتمع من شأنه أنه متى ما تعرف على أسماء معينة، لا يستطيع أن يضبط هوسه وانبهاره بها، ما يجعله يصمّ أذنيه عن الأسماء الجديدة مهما كان تميزها».

إن المعيقل، هنا، يشير بوضوح إلى أكثر من ملمح يتصل بالظاهرة في الوقت نفسه. فهو يشير إلى حالة من الكسل تتسم بها الساحة الثقافية، إذ يتم الركون إلى الأسماء الشعرية المعروفة والمعتمدة والتي أصبح أسلوبها سهلاً وعملية تلقي شفراتها النصية بسيطة ومفهومة، وهذا يتضمن في المقابل مقاومة الجديد والانصراف عنه حتى لو كان متميزاً. ومن شأن ذلك أن يرسخ ويكرس حالة صنيعة تخلقها الساحة الثقافية وتتبنها منابرها ووسائلها الإعلامية، لكي تسد الطريق على أي موهبة جديدة، وتغلق المنافذ عن أي ضوء قادم. وبذلك تظل الإمكانيات المستجدة والبدائل الشعرية في دائرة الظل أو الظلام الدامس. والمعيقل يضع المسؤولية في ذلك على عاتق المنابر الأدبية المختصة، لذلك نجده يتساءل بجرأة واضحة، وهو يكمل ملاحظته النقدية السابقة، قائلاً:

«كيف تستطيع أسماء وتجارب جديدة، إثبات وجودها في مجتمع تبدو فيه المنابر الرسمية وكأنها محجوزة مقدماً، ولفترة غير محدودة لشعراء بعينهم، وفي ظل إحجام الأندية الأدبية عن تبني هذه الأصوات لحجج غير مقنعة ولا مبررة، وغياب الناشر الواعي الذي يغامر ويраهن على تجربة غير معروفة؟».

وكأنني بالمعيقل في سؤاله الكبير ذاك، يومئ إلى أهمية تغير الطاقات المهيمنة على منافذ الثقافة وإلى ضرورة تجديد دمائها بعد كل فترة من الزمن، حتى يتسع صدرها وفكرها لاستقبال التيارات الإبداعية المتجددة، فلا يفسد هواء البيت الثقافي وتعجز عن النمو حتى أشجاره الكبيرة الوارفة، بعد أن تفترش كامل فناء البيت، وتمنع الشمس والهواء من الوصول إلى الشجيرات الصغيرة المورقة تحت ظلها الكث وغصونها الممتدة على سعة المكان... والزمان!

كما أرى المعيقل الباحث الأكاديمي، بوعيه النقدي المتميز، يومئ إلى دور الوعي النقدي المتجدد في متابعة المستجد من الطاقات الإبداعية التي هي في

أمس الحاجة إلى حالة من الشفافية النقدية والاستشراف الفكري. لذلك نجد المعقل يجعل من «غياب الناشر الواعي الذي يغامر ويраهن على تجربة غير معروفة» سبباً لتفشي ظاهرة شعراء الظل، كما رأينا.

والمعقل في ذلك يجعل من المعيار النقدي المتجدد مؤشراً على تجدد الإبداع الشعري وشرطاً من شروط الإيراق المستمر في شجرة الشعر، حتى لا تختنق تحت غصونها المتكاثفة أوراق، هي منها أصلاً، ظلت طويلاً تشرئب للضوء. ولعل هذا ما دفعني أصلاً للاهتمام النقدي الصريح بظاهرة شعراء الظل لا في المملكة فحسب، بل في جميع الأطراف العربية التي تقع علي هوامش الخارطة الثقافية، ومنها حركة الشعر المعاصر في البحرين التي كرست لها ما يقرب من عشرة مؤلفات نقدية وتاريخية وشعرية، وقدمتها للمكتبة العربية والقارئ العربي، لكي لا تبقى هناك حجة لباحثي العواصم الثقافية العربية على باحثي الهوامش والأطراف وشعرائها المغمورين، حين يكون الحديث أو الكتابة عن (الشعر العربي المعاصر) ولا تظهر في الإطار إلا صورة الشعر العربي المعاصر في العواصم العربية كمصر والعراق ولبنان وسوريا وفلسطين.

إني لا أورد ذلك من قبيل التباهي أو المنة على ما قدمته بالأمس لوطني الأول (البحرين) وأقدمه اليوم إلى بلدي الثاني (السعودية)، بقدر ما أورده للتدليل على أهمية الوعي النقدي التي أشار إليها الدكتور المعقل في تجديد مياه الإبداع الشعري، ومن ذلك أهمية الالتفات المستمر إلى ظاهرة شعراء الظل. وهذه مسؤولية النقد المتجدد، خاصة في بلدان ما يسمى بالهوامش العربية التي يمكن أن نعد هامشيتها صورة من صور ظاهرة الظل في أبعادها الثقافية العامة التي هي من إنتاج التضافر بين طرفي التاريخ والجغرافيا.

وهذه هي مسؤوليتنا، نحن نقاد أقطار الهوامش وبلدان الظل في خارطة العربية، وعلينا أن ننهض بها قبل غيرنا، فما حك جلدك غير ظفرك.

إن المعيق لم يقتصر على ملاحظته الخاصة بالوعي النقدي تجاه التيارات الشعرية المتجددة، ولم يحصر أسباب ظاهرة (شعراء الظل) في تقصير المنابر الرسمية والإعلامية والأندية الأدبية والقائمين عليها، ولا في غياب الناشر الواعي، وغير ذلك مما تم ذكره في الملاحظة النقدية الأولى، وإنما استكمل المعيق هذه الملاحظة بملاحظة نقدية ثانية، جعل الشعراء أنفسهم (شعراء الظل) محوراً، فهو يقول: «كما أن من أسباب ظاهرة شعراء الظل ما (يُعزى) إلى هؤلاء الشعراء أنفسهم، فما زال البعض منهم، على الرغم مما يملكه من موهبة، ما زال يترسم تجربة وخطى الأصوات الشعرية الأولى في شعر التفعيلة في المملكة، وقد ذكرنا أن بعض هذه الأصوات قد توقفت تجربتها عند مستوى معين لم تتجاوزه، وإنها استنفدت طاقاتها في ظل الظروف والمعطيات الخاصة في المجتمع السعودي، وإن ثمة في الساحة المحلية والعربية مستجدات كثيرة، يتطلب التعامل معها ظهور وعي شعري جديد».

وهذا يعني أن الوعي الشعري المتجدد لدى الشعراء مطلب مهم، لكي لا يقعوا في دائرة الظل الباهت غير المنتج، إن جاز التعبير، الذي يجعل تجاربهم الشعرية قاصرة عن بلوغ ما يسميه المعيق «أفق الحساسية الشعرية الجديدة التي ينبغي تمثلها والتعبير عنها بوسائل ورؤية مغايرة لما تعودنا عليه في الماضي، وهو ما يلخص لنا في الوقت نفسه أزمة بعض شعراء الظل». ونستنتج من تلك الملاحظة أن ظاهرة شعراء الظل ليست في كل الأحوال ظاهرة صحية خصبة، خاصة حين يكون المسؤول عنها هو الشاعر نفسه الذي تقع تجربته في دائرة الجمود الفكري وعدم التطور في مسار منجزه الشعري، وتمثل هذه الملاحظة النقدية الذكية من قبل الدكتور المعيق جرس تنبيه لتلك الأصوات الشعرية التي آثر أصحابها الاستئمان

والعجز عن التحدي، حتى لا يتم إدراجهم ضمن دائرة شعراء الظل المنتجين. وهذا
فرز نقدي ثمين لدرجات الظل وأشكاله ومظاهره في الظاهرة الواحدة، تساعد الباحث،
أي باحث، على الدقة في الفرز وعدم الخلط بين الأوراق. وسبق لي أن وضحت كيف
أن هذه الظاهرة تنقسم إلى أربع مناطق ظلّية ينبغي التمييز بينها. ولا أرى ثمة معياراً
يصلح لذلك التمييز كالمعيار النقدي الذي يثمن التجربة نفسها ويقارب النص الشعري
مقاربة فنية تكشف عن قيمته الإبداعية.

من هنا، قيمة النقد والنقد التطبيقي بالذات، لكي يكون فيصلاً في تحديد
درجات المونشور أو الطيف الخاص بدرجات الظل في هذه الظاهرة، لكي لا يكون
مجرد صمت الشاعر أو تقاعسه أو نكوص تجربته أو عدم جمع قصائده في ديوان،
حالة من حالات الظل الخصبة. تماماً مثلما لا ينبغي أن تكون عملية النشر والانغمار
بدائرة الأضواء الإعلامية الباهرة مظهراً من مظاهر الإبداع الشعري، إذ لا بد في
الحالتين من مقاربة التجربة الشعرية نقدياً لكي يتم الكشف الدقيق عن حقيقتها، بصرف
النظر عن مستوى تعاملها مع وسائل النشر والإعلام سلّياً وإيجاباً، وبصرف النظر
كذلك عن مستوى تعامل هذه الوسائل معها سلّياً وإيجاباً. فالتجربة الشعرية، نقدياً،
هي التي تكشف عن ضوئها حتى وهي تعيش حالة من حالات الظل، أو تكشف
بالمقابل عن ظلامها الدامس حتى وهي مغمورة بأشد أنواع الإضاءة الإعلامية
الفاضة.

وبهذه المناسبة لا بد من الإشارة إلى تلك المقالة الطريفة التي كتبها
الدكتور عبدالله المعيقل في عموده نصف الشهري المنشور بتاريخ 1995/11/2م
ضمن ملحق «ثقافة اليوم»، وقد كان موضوعها صمت بعض الأصوات الشعرية
المهمة في المملكة، مقابل ثرثرة البعض الآخر ممن تغمرهم بالضوء وسائل الإعلام
المختلفة.

فهو يقول: «إن النشر في الصحف والمجلات متاح للجميع، وفي متناول أقلام كل من يفك الحرف». ثم يردف المعقل ملاحظته تلك بما يقابلها قائلاً: «على صعيد آخر، ولعلها المفارقة هنا، لا تملك وأنت تتمنى على هذه الأسماء التي تحاصرك أينما وليت وجهك، أن تستريح قليلاً، أو حتى تصمت، وتريحنا من هذه الثثرة، لا تملك، سوى أن تتساءل عن ظاهرة أخرى، ألا وهي غياب مواهب مهمة أو واعدة، واعتزالها للساحة الثقافية، ترى ما سبب هذا الصمت؟؟».

والطريف في هذه المقالة النقدية التي كتبها المعقل، أنها نشرت جنباً إلى جنب في الصفحة نفسها والتاريخ نفسه مع المقاربة الثالثة من مقارباتي، وهي المقاربة التي تم التفاتي الصريح فيها لأول مرة إلى ظاهرة شعراء الظل في المملكة. وقد وردت في تلك المقاربة التي كان عنوانها (بنية التحولات في قصيدة الشاعر علي أيوب ناجي: كيف يكون الغناء غريباً؟).. هذه الملاحظة الصريحة: «ولعل اختيارنا لمتابعة تجارب الظل الشعرية، خصوصاً على مستوى ما يسمى بالهوامش العربية، ومنها منطقة الخليج والجزيرة العربية يضفي شيئاً من الطرافة التي تبرر وجودها أصلاً واستمراريتها بعضاً من الوقت إن شاء الله. الأمر الذي يشعرا ببعض الرضا لما قد يمثل ذلك من خيط إضافة في نسيج ملحق اليوم الثقافي».

ويبدو أن وقوع الحافر على الحافر، كما يقال، بين زاوية «نقطة ضوء» المعقل، وزاوية «في ظلال الشعر» منذ وقت مبكر من كتابة الزاويتين (أو الثانية على الأقل)، هو ما قيض لظاهرة شعراء الظل فرصة الوجود وأعطاهم مصداقية الاستمرار، باعتبارها واقعاً محسوساً ملموساً في الساحة الثقافية السعودية وعند أحد نقادها المتميزين، حتى قبل أن ألامسها أنا في هذه الزاوية وأوسع من ملامحها ومظاهرها وتطبيقاتها. وفي الحقيقة إنني لم أقرأ مقالة المعقل إلا الآن وأنا أقوم بمراجعة ما كنت قد كتبت عن الظاهرة، فلفت انتباهي العمود المنشور جنباً إلى جنب مع مقالتي الثالثة المشار إليها سابقاً والمنشورة في الفصل الأول من هذا الكتاب مع

بواكير الظاهرة ونصوصها. وعند قراءتي الراهنة لهذا العمود (نقطة ضوء) اكتشفت لأول مرة سبب التفاعل والحماس الذي يقف وراء تشجيع المعقل لي فيما يخص الكتابة حول هذه الظاهرة وتخصيصه أكثر من مقالة، كما لاحظنا، للحديث عن الظاهرة، إضافة إلى معرفته الواسعة لملامحها وإدراكه النقدي العميق لأسبابها. وهو ما جعلني أشعر أنني قد تطاولت على موضوع كان الدكتور المعقل يعد نفسه للخوض فيه. فإن كان شعوري ذاك صحيحاً فعزراً للصديق الناقد، وإن لم يكن صحيحاً فشكراً له على ما أفادني به في هذا الجانب النقدي وسواه من موضوعات الزاوية. فللمعقل يعود بعض الفضل أو جله في اتساع ظاهرة شعراء الظل من خلال ما أبداه من حماس لها في مقالاتيه المخصصتين عنها، ولعل كل الفضل يعود إليه في تأسيس الظاهرة والالتفات إليها بعمق ملحوظ خلال مقالته الأولى المبكرة. وإلا فنحن شريكان حقاً في وضع حجر الأساس لهذه الظاهرة الموسومة (شعراء الظل في المملكة العربية السعودية)، وإن كنت قد سرت فيها قُدماً حتى نهايتها التي يضمها اليوم هذا الكتاب*.

وختاماً، فإن اتساع ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية واتصالها الطويل على مدى أكثر من نصف قرن مضى، في مسار الشعر السعودي المعاصر والحديث (منذ العواد وشحاتة حتى اليوم)، وتنوع ملامحها واختلاف أسبابها، يضطرني من الناحية التطبيقية إلى مقارنة نصوص المرحلة الشعرية الأخيرة، أي التجربة الظلية في لحظتها الراهنة.

ولا شك أن اللحظة الشعرية وتجاربها الظلية الراهنة، من شأنها أن تختزل ملامح مجمل الظاهرة، الذائبة فيها أو المتوارية خلفها. ولا تصح مثل هذه البداية منهجياً إن هي لم تستند إلى القاعدة الحديثة لهذه الظاهرة، والتي مثلها بشكل

*- حرصت على نشر مقالة الدكتور المعقل الثالثة هذه ضمن ملاحق الكتاب نظراً لأهميتها.

دقيق ومتفق عليه في الواقع الشعري الراهن الشاعر محمد العلي، وبعده الشاعر علي الدميني، قبل أن ينفرد عقد التجربة وتكرّر مسبحتها عن حبات متناثرة هنا وهناك لشعراء غير قليلين، ينشرون على حياء وتردد منذ زمن طويل في الجرائد والمجلات المحلية، دون أن يفكروا في جمع قصائدهم في كتاب. ولعلمهم لا يجروون على ذلك، مترسمين في نهجهم خطى الرواد الأوائل جميعاً من شعراء الظل في المملكة العربية السعودية.

وبعد، فإن الضرورة المنهجية تقتضي، في الفصول القادمة من هذا الكتاب، مقارنة بعض قصائد هؤلاء الشعراء كاملة، وعلى رأسهم الشاعران محمد العلي وعلي الدميني، للتدليل على ارتباط ملامحها الفنية بتخلق تجاربهم الشعرية أصلاً في دائرة الظل. وهي دائرة قد يغادرها بعض منهم، كما فعل الدميني نفسه حين طبع ديوانين ورواية. وقد يفعل الشيء نفسه أستاذه العلي (من يدري؟) وآخرون سواهما⁽¹⁾. وذلك تحت وطأة هاجس جديد بأهمية الإعلام للتجربة الإبداعية وتبلورها، إذ إن أهمية الفنان، في إطار هذا الهاجس «لا تأتي من مهارته التقنية وإنما من قدرته على استحواذ الجمهور وإقناعه. فالفنان الحالي يحاول بالأخص جذب وسائل الإعلام. ونصيبه من التفرد يتوقف على مدى الترويج الإعلامي المتميز الذي يحظى به نتاجه الفني»⁽²⁾. ولكن قبل ذلك كله لنا أن نتساءل: حتى وإن لم ينشر لهم أي كتاب يضم بين دفتيه قصائدهم أو جزءاً من أشعارهم، طول حياتهم التي عاشوها!

١- راجع الفصل الأول من هذا الكتاب.

٢- مجلة بيان الكويتية، العدد 328، نوفمبر 1997م، كوميديا الإبداع للدكتور علي أسعد.

الفصل الثالث:

الشاعر محمد العلي

قاعدة الظاهرة ومنطلقها الحي

(1)

حاولت أن أشير إشارات سريعة إلى منطقة الظل الإعلامية التي راوحت فيها تجربة كل من الشعارين السعوديين الكبيرين محمد حسن عواد رائد التجربة في الشعر السعودي المعاصر، وحمزة شحاتة الذي لم يطبع له ديوان شعري أثناء حياته الطويلة (1908-1970)، لذلك عرف بصفته كاتبًا ومفكرًا أكثر مما عرف بوصفه شاعرًا حسب تحديد الدكتور شاكر النابلسي⁽¹⁾. ومع أهمية هذين الشعارين الرائدتين، إلا أن تجربتهما كانت مجهولة حتى في نطاق واقع الثقافة المحلي، ناهيك عن الواقع العربي. ولعل هذا ما جعل مؤلف (نبت الصمت) يصف الأدب السعودي، قبل نشر كتاب الدكتور عبدالله الغدامي (الخطيئة والتكفير) المخصص لدراسة شعر حمزة شحاتة، قائلاً: «فلطالما ظل الأدب السعودي أدباً مغموراً غير معروف، ومدفوناً غير منشور. وكانت الدراسات النقدية العربية خارج السعودية عن هذا الأدب قليلة جداً»⁽²⁾ لذلك يمكن اعتبار هذين الشعارين ومن جابلهما وعاش معهما أو بعدهما قليلاً من الشعراء أمثال أحمد قنديل وطاهر الزمخشري وحسن القرشي، يمثلون جميعاً القاعدة التاريخية لظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، مع استثناء خاص لتجربة القرشي التي كسرت دائرة الظل. وهذا يعني أن ظل هذه الظاهرة الأدبية الذي امتد طويلاً ليغطي سنوات القرن العشرين كلها: تعددت الأسباب واختلفت المظاهر، وظاهرة الظل واحدة متصلة الحلقات والمراحل والأشكال.

١ - النابلسي، نبت الصمت، ص 48.

٢ - نفسه: ص 49

أقف هنا عند المرحلة الأخيرة لهذه الظاهرة التي يمثل قاعدتها الحية الشاعر محمد العلي المولود في الأحساء عام 1940م حسب رواية معجم البابطين وعام 1931م حسب رواية النابلسي. وتكاد تجربة العلي تكون واحدة من أخصب تجارب الظل الشعرية وأكثرها تعبيرًا عن هذه الظاهرة في مداها التاريخي الطويل على المستويين الشعري والفكري اللذين عرفت بهما في مسار الأدب السعودي المعاصر منذ مطلع هذا القرن. وسأستدل على ذلك من حياة العلي ومن شعره قدر المستطاع. فعلى الرغم من أهمية الجانب النظري، والفكري، والنقدي، والأدبي، في إطار شخصية محمد العلي الشاعر، إلا أن الموهبة الشعرية كانت ولا تزال وستظل، كما يبدو لي وللكتيرين غيري، هي المظهر الأبرز والأجمل والأكمل من سواه من مظاهر هذه الشخصية الغنية. وسبب ذلك أن العلي ولد شاعرًا، كما يقال، قبل أن يكون مفكرًا ومنظرًا وناقدًا. ومن يقلب صفحات شعره المبكرة يدرك ذلك للوهلة الأولى. فهو شاعر حتى النخاع. والعلي نفسه أول من يدرك هذه الحقيقة المبكرة في وجوده، وهو شديد الاعتزاز بها، اعتزاز الصائغ العارف بأثمن جوهرة يمتلكها من بين ما يمتلكه من جواهر ثمينة. ولعل هذا الاعتزاز المكنون في نفس العلي لجوهرته الشعرية، هو ما دفع بتكوينه النفسي إلى دائرة الظل، كما سنرى، خوفًا عليها من الابتذال. فهو أشبه بمن يملك لؤلؤة حقيقية في سوق لا يتداول مرتادوها غير اللؤلؤ المصنوع! وبذلك صار الناس في سوق الشعر يخلطون بين اللؤلؤ الطبيعية والحجر اللامع. والعلي الشاعر شديد الوعي بهذه الحقيقة المرعبة له. لذلك نجده يتحسس وهو يتلمس «عروق المدينة» فيفصح عن فزعه شعرًا حين يقول:

ها هو الحجر الفظ وسط المحار

فكن شاعرًا أزلًا

وصغ منه لؤلؤة

وتغزل بها

تتنعم بظل السكينة

وأمام هذا الخلط المرعب بين الحجر الفظ واللؤلؤ المكنون، لا يملك
محمد العلي الشاعر إلا أن يصرخ متسائلاً عجباً:

هل أنا مثقل بالشحوب

أم البرق؟!!

وحين لا يجد الشاعر حوله غير الإضاءة الزائفة والابتذال وضجيج
الطبول الإعلامية والحجر الفظ، يتراجع في سَفَر آخر، نحو داخله، منكفئاً على
جوهرته الأثمن من كل الأشياء.. هكذا:

سفر آخر

فاتخذ جمل الصمت

حتى انتهاء دمائك

أو فلتمت فجأة

بالطبول الثمينة

ويتقدم الشاعر خطوة أخرى في دائرة السؤال، وهو يمعن في رؤيته
التي تفرز بين لون البحر وحقيقة أعماقه.. هكذا:

زرقة، أم خيار هو البحر؟!!

لذلك وجد العلي الشاعر نفسه، بعد أن تطابقت لديه جوهرة الروح
(الشعر) مع جوهرة الجسد (الابن)، يخاطب امتداده الروحي والجسدي في قصيدة
(عروق المدينة) التي ختمها بهذا المقطع الدال:

غوران أوقد لنا موجة

نتفياً في جمرها

ثم خذني بصوتك

حتى عروق المدينة

وهو مقطع ختامي دال، كما قلت، لأن الشاعر العلي يفصح فيه لأول مرة عن ضمير المخاطب الذي ارتكز عليه بناء النص في قصيدة (عروق المدينة)، فبعد أن كان القارئ يتوهم أن الشاعر كان يخاطب نفسه، وإذا به يخاطب نسله وامتداده (غوران)، متخذاً من صوته في نهاية الأمر سبيلاً للخروج بالشاعر من صمته الطويل.

وكأنني بالشاعر محمد العلي لا يقبل أن يخرج من دائرة الظل التي ضرب طوقها حول نفسه، وراح يطلب من ابنه (غوران) أن يسكنها معه، أمراً إياه أن «أوقد لنا موجة نتفياً في جمرها»، إلا بعد رحيله، من خلال امتداداته هو وتناسله الروحي والجسدي بعد غيابه المادي عن الحياة.

ويبدو لي أن العلي في ذلك يضع نفسه وتجربته الشعرية التي يعتز بها موضع الصبوات، «صبوات الذين يموتون من أجل شيء جميل»، حسب وصف الشاعر لعاطفته المستكنة في صدره لرفيقة عمره، (أم غوران). وهذا يعني أن لدى محمد العلي موقفاً «محددًا» من قضية نشر شعره أو فكره، أثناء حياته، بين دفتي كتاب. وهي قضية سبق أن عرضت لها في الوقفات الثلاث السابقة الخاصة بتأصيل ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية. وقد أشرت إلى ما ذكره الدكتور شاكِر النابلسي في صدد رده على صالح الصالح الذي كان يتوقع أن يقوم العلي بجمع شعره في ديوان قبل أن يقوم أحد سواه بذلك بعد حياته. «إلا أن العلي حتى الآن، لم يقدّم ما توقع له الصالح، ولم يزل عند موقفه، من عدم قيامه بنشر شعره في ديوان مطبوع، ولعله لا يريد ذلك في حياته على ما يبدو تاركاً هذا الأمر للذين من بعده!!

وأعتقد أن النابلسي كان على بصيرة نافذة فيما ذهب إليه. ولعل ذلك يتطابق مع مخاطبة الشاعر العلي لولده في المقطع الأخير الدال بشكل خاص، من قصيدة (عروق المدينة) على النحو الذي تم تحليله سابقاً. فلعل (غوران)، في حدس النابلسي، هو ذلك الذي سيأتي من بعد العلي ويقوم بنشر شعره محققاً وصية الأب الشاعر الصموت «ثم خذني بصوتك حتى عروق المدينة». ولكن قبل ذلك لا بد من المعاناة الدفينة، والاكتواء الصامت بنار الشعر، والاستضاءة بوهجها الداخلي اللافت المحاط بغابات الظل ودائرة الصمت: «غوران أوقد لنا موجة تنفياً في جمرها».

إن محمد العلي الشاعر والمفكر والأديب حين يصر بعناد واضح على عدم نشر ديوان أو كتاب، حسبما يتضح من سيرته الثقافية، ومن ترجمته المنشورة في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين: «لم ينشر أي ديوان أو بحث»، وإنما يعبر بذلك عن موقف صريح من عملية استسهال نشر الشعر واحتجاج صامت على انفلات زمام الأمور في عملية النشر. ويتضمن ذلك الموقف وعياً حاداً بدور الشاعر واحتراماً خاصاً للقارئ. وهذا ما لخصه صالح الصالح حين حاول تفسير ظاهرة امتناع العلي عن طبع شعره في ديوان. ونفى أن يكون ذلك كسلاً من الشاعر كما يدعي دائماً (ظاهرياً). فقد رد الصالح ذلك إلى سببين رئيسيين أوردهما مؤلف (نبت الصمت) ⁽¹⁾ على النحو الآتي:

1. إن العلي شديد الاعتزاز بأي مرحلة من مراحل تجربته، التي لا تزال مستمرة، مهما تجاوزها الزمن، وتجاوزها هو الآخر.
2. إن العلي شديد الاحترام للقارئ، حاد الوعي برسالة الأديب.

١ - النابلسي، نبت الصمت، ص 100.

ولكن لماذا يرتضي محمد العلي أن ينشر شعره، على قلته، في الجرائد والمجلات، ولا يقبل على نشره في كتاب مطبوع؟ وينطبق السؤال نفسه على مقالات العلي الفكرية والنقدية وأعمدته الصحافية الأسبوعية الكثيرة. ويبدو أن العلي، بناء على ذلك، يفرق ضمناً بين النشر في الصحافة والنشر في كتاب. فالصحافة ووسائل الإعلام الأخرى، باستثناء الكتاب، لا تبقى طويلاً بين يدي القارئ أو المستمع أو المشاهد. فسرعان ما تطوي صفحاتها الأيام أو الأشهر أو السنوات. ويدرك ما ورد فيها النسيان أو شيء منه. وبذلك يعود المنشور المنسي إلى أصله الصوتي وحقيقته الأولى الحية، حسبما يلاحظ الناقد حسين بافقيه في مقالته الموسومة (في الكتابة) قائلاً: إن بقاء النص في الذاكرة مقروءاً في الصدور والأذهان يحمل روحاً من روحه، هو الحقيقة الأولى، ولعل ذلك ما جعل سقراط، الفيلسوف الشفاهي، (يكره أن يرى أفكاراً تدون على جلود البقر الميتة عوضاً من أن تطبع على قلوب الناس الأحياء....)⁽¹⁾.

وهذا يعني إن النص المنشور في الجريدة اليومية، سيكون أقرب إلى دائرة الصوت والشفاهية، عن طريق حفظه على صفحات القلب والذاكرة قبل ضياع صفحات الجريدة التي تحمله وإهمالها. وبذلك يصبح النص حياً متجدداً ومفتوحاً أمام حركة الزمن وسيرورة المجتمع الذي يتداوله ويحرص عليه عن طريق النقل الشفاهي. بينما يصبح الكتاب، حسب مقالة حسين بافقيه «رمزاً للموت» كما الزهور الحية حين تضغط بين صفحات الكتاب. «فالكتاب المطبوع يعطي شعوراً بالاكتمال والنهائية»، لأن الطباعة لا تستريح إلا مع النهائية. وعندما يغلق طوق حروف المتن، وتطبع الورقة، عندئذ لا يقبل النص تغييراً، كما يحدث في النصوص المكتوبة.

ترى هل كان محمد العلي الشاعر الموهوب المثقف الواسع الإطلاع، مسكوناً، في وعيه أو لا وعيه، بمثل هذه الهواجس الفكرية، حين يصر بعناد ملحوظ على عدم نشر شعره وفكره بين دفتي كتاب مطبوع؟ أم إن تكوينه النفسي وطبيعة تجربته الحياتية والثقافية والتعليمية هما ما يقفان وراء ذلك القرار المزمّن الذي أسس قاعدة متينة لظاهرة شعراء الظل في آخر مراحلها التاريخية في المملكة؟ وهل لذلك الكنّ الخاص والطبيعة الشخصية أي ملامح فنية يمكن رصدها في تجربة العلي الشعرية من خلال صوره ورموزه ورؤيته الجمالية، منذ قصائده المبكرة التي كتبها في الستينيات حتى قصائده الأخيرة في التسعينيات أو ما بعدها؟ وهل الأمر في حقيقته نوع من تواضع العلماء والموهوبين؟ أم هو تصرف ذكي مسكون بهاجس الخلود عن طريق المخالفة وحالات الإشكال وإثارة الأسئلة لدى الآخرين؟ ألا يجوز أن يكون الأمر كله عفويًا وتلقائيًا في إطار شخصية العلي؟

إن مثل هذه الأسئلة وسواها يساعدنا ويمهد لنا السبيل إلى التحديق في ملامح هذه الظاهرة في شعر محمد العلي.

(2)

لقد كان لتكوين محمد العلي على مستوى النشأة والتعليم والثقافة والحياة الاجتماعية، دور أساس في ارتباط تجربته الشعرية بظاهرة شعراء الظل في المملكة. فنشأته في بلد شعري من طراز فريد كالعراق الذي كان يعيش في مخاضاته السياسية الكبرى في الخمسينيات، وما صاحب ذلك من تحولات اجتماعية وثقافية وأدبية على رأسها ريادة الشعر العربي الحديث بزعامة السيّاب ونازك والبياتي والحيدري وسواهم، قد جعلت من العلي تجربة شعرية وفكرية فريدة لا على مستوى الخليج فحسب، بل على المستوى العربي. وكان يمكن أن يؤدي محمد العلي الشاعر، في نظري على الأقل، دور السيّاب في منطقة الخليج العربي، لو هو لم يؤثر اللواذ بدائرة الظل. وقد التفت كل من درس تجربة العلي إلى أهمية ذلك، فهيها هو الدكتور شاكر النابلسي يركز على تجربته الحياتية والفكرية والشعرية في كتابه (نبت الصمت) ويجمع له ثلاثين قصيدة من شعره، وينشرها في ملحق خاص بالشاعر آخر الكتاب.

ويقدم النابلسي العلي تقديمًا خاصًا ينم على أهمية خاصة كذلك، حين يقول عنه: «يعد محمد عبدالله العلي (1931-....) من أبرز كتّاب وشعراء الحداثة في السعودية. وقد مكنه من هذا المقام عوامل كثيرة قلما توفرت في كتّاب وشعراء الحداثة في العالم العربي. فقد بدأ العلي حياته الثقافية صبيًا عندما ختم القرآن الكريم، وذهب إلى النجف الأشرف ليحضر الدرس في المساجد، وليحصل على درجة (السطوح) وهي درجة علمية نجفية. وبعد ذلك درس دراسة نظامية، وأتم تعليمه الجامعي، واشتغل بتدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية. ومن خلال ذلك استطاع محمد العلي أن يلم بالتراث إلمامًا علميًا واسعًا، ويدرسه دراسة علمية منظمة، وهو ما أفاده كثيرًا، بعد ذلك في معارك من أجل الدفاع عن الحداثة، وشرعيتها، وأصالتها الثقافية.

وإلى جانب ذلك كان العلي مثقفاً واسع الإطلاع على الفكر العالمي المعاصر وعلى الفكر العربي المعاصر والإبداع العربي المعاصر. فمنذ أوائل الستينيات كان قد عرف جيداً وقرأ لرموز كثيرة من رموز الحداثة العربية في العراق التي كانت منبعاً من منابع الإبداع الحداثي العربي، على يد شعرائها المجيدين كالجواهري والسياب والملائكة والبياتي وسعدي يوسف وغيرهم⁽¹⁾.

وحين عاد العلي إلى وطنه الأم، بعد هذا الكنّ الثقافي العميق والحياة الاجتماعية الحافلة، تلقت أعماقه المرهفة صدمة كبيرة، فيما يبدو، عبر عنها في واحدة من أطول قصائده العمودية وأغناها بعنوان (غربة)، كتبها عام 1965م. ولا شك أن هذا العنوان الدال على الغربة النفسية التي يسميها في القصيدة (غربتي في بلادي) يصور أولى خطوات العلي الحاسمة، باعتبارها ردة الفعل المبكرة، على طريق الانزواء ودفن المشاعر والأحلام والطموحات الشعرية الكبيرة في ظلمات الأعماق التي لم يعد يضيئها سوى ما اختزنه وأبقت عليه من ضوء وذكرى اقتبستها من (روعة القمم الخضراء تروي تطلعي واتقادي) كما يصفها العلي في قصيدته (الغربة).

ولعل هذا ما يجعل جدلية النور والظلمة أو الضوء والعتمة أحد مفاتيح تجربة العلي الأساسية في الشعر والحياة على حد سواء. وكأنما هي تجربة صراع لا يتوقف بين طرفي هذه الإشكالية الدراماتيكية التي تخلقت في إطارها صورة الظاهرة الظلية بأبعادها المختلفة في شعر العلي وشخصيته كما سنلاحظ لاحقاً. وهي إشكالية تجعل الأعماق المظلمة مصدراً حقيقياً للنور حين يعز على الناظر أن يراه في إضاءات الواقع المزيفة. في هذه الحالة، تغدو الذات الشاعرة المكتنزة بتجربتها

١- النابلسي، نبت الصمت، ص 97.

وضياء يصير في الأعاصير رغابًا سريعة الانقياد

وأمامي (منارة الشعر) يرمي نزواتي بنقده الجلال

11- ثم رحنا، وللوقار ضجيج فوق أجسامنا، نضيء النادي

يتضح من جميع الصور السابقة المصفورة من جديلتي الضوء والظلمة اللتين تقاطعتا على قلبه في غربة الوطن، أن العلي كان مسكونًا بهاجس نوراني غلوي (يشد خطوي إلى الشمس ويذكي على الطموح اتقادي) مشرقه حضارة الأجداد الإسلامية البازغة التي (مشت بالضحي يدفعه القرآن تسقي الدنيا كؤوس الرشاد).

كما كان مسكونًا بنور العقل المتعطش للمعرفة، والعاطفة الجياشة بالمشاعر، بالعلم والشعر على السواء. لذلك رأى أن كل شيء حوله (ظام إلى شعلة رعناء تنفي عنه ظلام الرقاد). ولا شك أن تلك العاطفة الشعرية المفكرة، لو جاز التعبير، المجدولة من نور الشعر والفكر، هي التي أنتجت في القصيدة حالات التضاد أو ما أسماه الشاعر (طبيعة الأضداد). وهي طبيعة تولدت عن تصادم أعماق الشاعر مع واقعه المحيط. وقد أنتج ذلك عددًا من الصور والحالات المتجاذبة مثل قوله (كواكب من سواد) و(غربتي في بلادي) و(يفر الصباح خوفًا من الأعين) و(تلوح النجوم حفت بها ثياب الحداد) و(ذبل النور) و(ضياء يثير في الأعاصير) و(للوقار ضجيج) ... إلخ.

ويرى الدكتور شاكر النابلسي أن «التضاد، أو جدلية التضاد، في صور العلي الذي يذكرنا بتضاد الصور في شعر أبي تمام، هو نوع من المقاومة على ما جرى عليه العرف، كما قاوم قبله أبو تمام، باتباع نقيض المعنى الشائع»⁽¹⁾. ولئن كان ذلك كذلك على صعيد فني يتصل بتجاذبات الصور الشعرية، فإنه على صعيد

١ - النابلسي، نبت الصمت، ص 127.

نفسى يتصل بتجاذبات الحالة الشعرية ومضامينها، إنما يعبر عن نوع من المقاومة الاجتماعية والاحتجاج على واقع تسوده الظلمية والتخلف، ولا سبيل إلى الصبر عليه وتحمله إلا بالمحافظة على طاقة الحلم قوية ونوافذ الذكرى مفتوحة على فضاءات النور الداخلية، على النحو الذي تجسده أبيات هذا المقطع الدال من قصيدة (غربة) نفسها:

أهنا، بعد روعة القمم الخضراء تروي تطلعي واتقـــــــــادي
وعيونى سكرى، تَعْبُ بلا وعى رحيق الحياة من أولادى
ورفاقى الذين غربلت هذا الدهر حتى زرعته فى فـــــــــوادي
وانسياب الفرات كالشاعر الهيمان لم يحن نشوة الميعـــــــــاد
فتلوت به الأحاسيس وانقضى هديرًا مجنحًا بالعنـــــــــاد
ذكرياتى اخطري، فأنت بقايا الكأس من عمر نشوة وحصاد
سوف أحنو عليك، أصنع من أسراك الجانحات مائى وزادى
ودروبًا، أمشى بها مثقل العينين بالزهر من ربيع جـــــــــواد
وطيورًا، أفرّ فوق جناحيها، بعيدًا، عن غربتى فى بـــــــــلادى

يتضح من هذا المقطع الذى يخلو من حالات التضاد المباشرة وصور التجاذب، باستثناء الحالة الأخيرة (غربتى فى بلادى)، أن انزواء العلى فى دائرة الظل، شعريًا، ما هو إلا نوع من أنواع المقاومة والاحتجاج على واقع الغربة والاغتراب الروحي الذى يعانى به الشاعر، مستعينًا على ذلك بينابيع الحلم وقبس الذاكرة، حيث (روعة القمم الخضراء) و(انسياب الفرات كالشاعر الهيمان) و(الزهر من ربيع جواد).

ذلك هو الضوء الداخلي الذي يلوذ به الشاعر من ظلام الغربة، صانعًا
ضفيرة من الضوء والظلمة (الضوء في الظلمة) غالبًا ما كانت تسم تجربة العلي
الشعرية منذ بواكيرها الأولى.

وتتصل هذه السمة الأسلوبية ذات البعد المضموني (الفكري والوجداني)
في شعر العلي، بحالة الاغتراب الروحي التي أنتجت العلاقة الجدلية المتجاذبة بين
الضوء والظلمة أو بين الأبيض والأسود. وهي حالة لا ترتبط بعنصر المكان فحسب،
على النحو الذي تقريناه في ملامح قصيدة (غربة)، بل غالبًا ما نراها ترتبط بعنصر
الزمان أو بجدلية العلاقة بين الزمان والمكان على نحو إبداعى مثير، خاصة في
قصائد العلي الاغترابية ذات البعد الحضاري الشامل التي تقوم فيها العلاقة بين الزمان
والمكان محلّ العلاقة بين الضوء والظل أو العكس. وهذا ما يمكننا ملاحظته في ختام
هذه الأبيات الثلاثة المنشورة في معجم البابطين:

أَجْهَشْتُ إِذْ تَكَلَّمْتُ الْبَرْكَـانُ

في فُؤَادِي الذِّكْرَى وَلَجَّ الْبَيَانُ

وَأَفَاقَتْ كُلَّ الْجُذُورِ الَّتِي اهْتَزَتْ

عَلَى شَعْرِهِ بِهَا الْأَغْصَانُ

وَتَخَلَّى النِّسْيَانُ عَنْ طَبْعِهِ الْغَادِرِ

وَاسْتَدْرَجَ الْمَكَانَ الزَّمَانُ

ولعل مقارنة العلاقة بين الزمان والمكان في الأبيات السابقة بهذه العلاقة
بين الضوء والظلمة في الأبيات التالية، توضح المقصود من تبادل المواقع بين
العلاقتين في شعر العلي.. يقول الشاعر في قصيدة كتبها في ألفية الفيلسوف الكندي
عنوانها (غارة الفجر). والعنوان ذو دلالة خاصة هنا، هذه الأبيات:

تقاذفت شعله الإنسان فلسفة

عمياء أُنقَ فيها الوهم تعقيـدُ

فذا (يجوهر) ما شاءت قريحته

وذا بسرب من (الأعراض) معمودُ

وذاك يبحث في الظلماء عن قبس

يهديه، والنجم في عينيه معقودُ

حتى طلعت فشن (الفجر) غارته

وهرولت للأفول (الأنجم السودُ)

وهكذا رحت تحددو الفجر مؤتلقاً

في أمة فجرها بالصمت موصودُ

وهمّ فزعنا لنصطاد النجوم إلى

قراره وهو بالظلماء محشودُ

غضبت للنور أن تجتاحه ظُلم

وثرّت للفكر أن يطويه تقيـدُ

و(اللاجئين) استضاءوا بالققام إلى

(يافا) فللفتح في أرجائها عيـدُ

وإننا قد صبغنا الليل فانتفضت

إلى نزال الضحى ألوانه السودُ

إن اتكاء الشاعر في هذه الأبيات على جدلية الضوء والظلمة واضح، خاصة في ارتباط هذه الجدلية بجدلية الزمان والمكان: المكان الذي غادره ضوء الزمان المجيد فصار مظلماً. وليس تعبير (الأنجم السود) إلا خلاصة لذلك التقاطع بين الجدليتين، خاصة حين نضع أمام هذا التعبير صورة (الفجر الذي شن غارته) مع طلوع شمس الكندي وفكره الساطع. وكما يقول مؤلف (نبت الصمت)، فإن هذه الصورة وصوراً أخرى من صور العلي الشعرية، كانت ذات موضوع أساسي واحد، وهو حضور الفنان الشاعر نفسه في هذه الصورة. فالفن الحديث لا يحكي لنا في الصورة قصة ذات موضوع محدد، حتى عندما يقدم لنا صورة شخصية Portrait، كما قدم لنا العلي في السابق صورة الشهيد الحسين بن علي، أو صورة الفيلسوف أبي يوسف الكندي، فهو لم يقدم في هاتين الصورتين صورة كل واحد من هذين الرمزين، ولكنه في واقع الأمر قدم لنا صورته هو الشاعر العلي، وصورة الظرف الاجتماعي والتاريخي الذي يعيشه، لا الظرف الذي كان يعيشه الحسين الشهيد، والكندي الفيلسوف⁽¹⁾.

وهذا يعني أن الشاعر كان يتقصص ملامح شخصياته ويوظف ظروفها الخاصة والعامة، بما في ذلك معاناة جدلية العلاقة بين الضوء والظلمة، أو الزمان والمكان التي كان يعبر من خلالها العلي عن موقفه إزاء واقعه الراهن واحتجازه على الطريقة التي يتم بواسطتها النظر إلى المبدعين فيه، ولعل هذا ما جعله يلوذ بدائرة الظل الشعرية التي تصرفه عن النشر وعن جمع قصائده بين دفتي كتاب، كما رأينا. وهو ما يجعل العلي شاعراً مقلّاً أحياناً أو صامتاً أحياناً أخرى، أو يتظاهر بالكسل أحياناً ثالثة، لكي يبدو دائماً في دائرة الظل التي يحب العلي أن يضع نفسه فيها لسبب أو لآخر مما ينسبه إليه دارسو شعره عادة. إلا أن الشعور باللاجدوى،

١ - النابلسي، نبت الصمت، ص 125.

غالبًا ما يقف وراء هذه الأسباب جميعًا، كما يعترف العلي نفسه في أكثر من مناسبة. ففي معرض جوابه على سؤال وجهه إليه الشاعر علي الدميني حول ما يبدو عليه العلي من تظاهر بعدم وجود مشروع يؤطر تجربته الفكرية والشعرية، قال العلي: «نعم أيها العزيز، أنا بدون مشروع، ولكنني لست بدون همّ، كما تعرفون، وأظن ذلك عائدًا إلى شعور باطني بـ «اللاجدوى» الذي يعصف بي بين أونة وأخرى، وبخاصة في هذه الأيام».

ويكرر العلي الإجابة نفسها تقريبًا في رده على سؤال آخر وجهه إليه الناقد حسين بافقيه حول خيبة العلي من عدم تفاعل (المجتمع المصمت) مع كتاباته، قائلاً:

«أكرر أمامك، أيها العزيز، أن الشعور باللاجدوى يفترسني أحيانًا، ولكنني لا أستسلم له، إنني أقاومه بضراوة، وأعتقد أن هذا هو قدرنا جميعًا».⁽¹⁾ ولا شك إن هذه المقاومة الضارية للشعور باللاجدوى باعتبارها قاعدة الكنّ النفسي لدى العلي، لها نصيب وافر في إنتاج جدلية الضوء (المقاومة) والظلمة (اللاجدوى). كما بها نصيب وافر في لواذ العلي والتجائه إلى دائرة الظل المضيء أو الصمت المعبر، إن جاز التعبير.

ولا يسعني للتدليل على هذه القضية الجوهرية في تجربة العلي الشعرية، إلا أن أختتم هذه الوقفة ببضعة أبيات دالة أقتطعها من قصيدة (غارة الفجر) المشار إليها سابقًا، وفيها يخاطب الكندي الفيلسوف على هذا النحو المتطابق مع ذات الشاعر كما قال النابلسي:

أكبرت عزلتك الشَّماء حين هوت

بك الذرى وتحدثك التقاليدُ

فكان صمتك في أرجائها خُطْبًا

بتراء ليس لما ضمته تحديدُ

سالت رماحك منها وهي هامة

وراح سيفك يبيري وهو مغمودُ

ورحت تمنحنا درسًا يعلمنا

أن الكرامة آلام وتتكيدُ

هل هذا هو الدرس الذي أراد العلي أن ينقله إلى الشعراء المبدعين ممن

يشاركونه خارطة الإبداع أو يجيئون بعده؟ وهل كان الشاعر علي الدميني أول مَنْ

تعلم الدرس، خاصة في مقتبل تجربته، إضافة إلى شعراء آخرين كثر؟

3- الذي نسي قناعه!

قلت سابقاً إنه من الأهمية بمكان تناول نص شعري مستقل لكل من الشعارين محمد العلي وعلي الدميني، اللذين يمثلان قاعدة شعراء الظل الحديثة في المملكة العربية السعودية، تناولاً نقدياً معمقاً، من شأنه أن يكشف عن ملامح هذه الظاهرة بأبعادها المختلفة التي سبق تحليلها بشكل عام لدى الشاعر محمد العلي. وهو مَنْ سأخصص هذه الوقفة لمقاربة قصيدة له عنوانها (الذي نسي قناعه)، وقد نشرها الشاعر في عدد مجلة الآداب البيروتية الخاص بملامح من الأدب العربي السعودي الحديث (العدد 12 الصادر في ديسمبر عام 1995م)، وقد توصلت في فصل سابق من هذا الكتاب إلى أن «الهمّ الإبداعي» يمثل واحداً من أبرز ملامح ظاهرة شعراء الظل⁽¹⁾.

وهذا يعني أن هم الشعر: كتابته وتلقيه، يتحول لدى هؤلاء الشعراء، من فرط حساسيتهم وشفافيتهم والتصاقهم بذواتهم الشعرية، إلى موضوع شعري. فيتحد لديهم الشكل بالمضمون ولغة التعبير بما وراءها من تجربة وتفكير. وأعلى درجات التعبير عن «الهمّ الشعري» إبداعياً يتجلى في مظهر الرمز، نظراً لكون «الرمز» يمثل نقطة التقاطع الحية بين الموضوع وشكله التعبيري، إذ يتخلق المضمون الشعري أو الوجه الداخلي للشكل. فالرمز هو آخر درجات العتمة في تجربة شعراء الظل، وهو في الوقت نفسه أول عتبات الضوء المطلّة على آبارهم المظلمة وفضاءاتهم المظلمة، فمن وراء الرمز يختفي شاعر الظل ومن خلاله يظهر ويبين في آن. والشعر الرمزي في إحدى تجلياته، في نظر الدكتور شاعر النابلسي الذي التفت بعمق إلى هذه الظاهرة الرمزية ودرسها في شعر محمد العلي، تعبير عن

١- راجع في الفصل الخامس: هل شعراء الظل مغمورون؟

التغيير الاجتماعي والثقافي المكنون داخل المحارة / القصيدة. وعندما تسد أمام الشاعر منافذ الضوء يشعل الشاعر قناديل الرمز لكي يستضيء بها ويضيء للمتلقي طريقه.⁽¹⁾

في قصيدة محمد العلي المذكورة (الذي نسي قناعه) بنية رمزية مكثفة قوامها صوتان متجاذبان أصلهما واحد يعبر عن لسان الذات الشاعرة ووعيها بوظيفتها. والصوتان المتجاذبان تعبير عن انشطار وجودها الواحد، وحالة التجاذب بينهما دليل على مسافة التوتر بين وجهي الذات الشاعرة أو بعديها الداخلي والخارجي، الخاص والعام، الحلم والواقع.

أما مضمون التجربة وموضوعها، إن صح وجوده في القصيدة أصلاً، فهو التجربة الشعرية نفسها. وهنا يقف الشكل والمضمون وقفة المرأتين المتقابلتين، بحيث تكون الذات الشاعرة نقطة التقاطع بينهما، كما سنرى. إلا أن هذه الذات ليست حقيقة موضوعية في القصيدة، (هذه القصيدة بالذات) بقدر ما هي حقيقة فنية، أي معادل رمزي يعكس رؤية الشاعر للواقع الشعري أولاً، والذي هو بدوره تعبير رمزي عن رؤية الشاعر للواقع الموضوعي؛ لذلك تتطابق الذات الشاعرة مع رموزها ليشكلا معاً دائرة واحدة، يتداول على رسم محيطها كل من الشكل والمضمون بما ينتج من حركتهما المتجادلة حالة فنية فريدة هي حالة «الهمّ الإبداعي» التي تميز تجارب شعراء الظل كما ذكرت، وفي مقدمتهم شيخهم محمد العلي.

ويمكن تلمس هذه الحالة بدءاً عبر عدد من الدوال المتصلة بمدلول التجربة الشعرية باعتبارها موضوعاً شعرياً في قصيدة «الذي نسي قناعه». من هذه الدوال الاصطلاحية مفردات وأسماء شخصيات مثل (قصيدة، قناع، أقنعة، الخليل بن

١- النابلسي، نبت الصمت مرجع سابق، ص 132.

أحمد الفراهيدي، امرئ القيس). كما يمكننا أن نضيف لفظة (البحر) بعد نزاعها من بنيتها الصورية، إذ النوارس تبحث عن نفسها لكي تنسجم مع وجود شخصية الخليل بن أحمد الفراهيدي، مكتشف بحور الشعر العربي. ومن شأن هذا التأويل الرمزي لمفردة (البحر)، بدوره أن يحيل مفردة (النوارس) نفسها إلى دال رمزي يشير إلى الشعراء الذين يبحثون عن أنفسهم وعن الإيقاع الذي ضيعوه. ولقد أدرك دارسون عرب آخرون هذه الظاهرة وأشاروا إليها بمصطلحات مختلفة. فالدكتور وليد منير يشير إلى انتشار ظاهرة «حساسية اللغة للغة» أو «دوران الكلام على الكلام» في نماذج الشعر الجديدة. والمتأمل في تجربة الشعر العربي الحديث سيلحظ هذه الظاهرة الشعرية غير المسبوقة حسب تعبير وليد منير، وكأن الشعر طوال تاريخه البعيد كان يستخدم اللغة أداة ووسيلة للتعبير عن الكون الداخلي أو الخارجي، وإنها ظاهرة حساسية اللغة التي انكشفت وتقلصت لصالح حساسية شعرية جديدة تكون فيها الأشياء منذورة للغة والكلام، والقصائد دون أي شيء آخر⁽¹⁾.

من هنا تصبح حالة «الهمّ الإبداعي» مفتاحاً لفك مغاليق البنية الرمزية المكثفة في قصيدة (الذي نسي قناعه). وأول ما يفاجئ القارئ صياغة عنوان القصيدة وتركيبه اللغوي الذي حرص فيه الشاعر على إخفاء أو إغفال ذكر الاسم الذي يعود عليه ضمير (قناعه)، فمن هو ذلك الذي نسي قناعه؟ إن مثل هذا السؤال الضمني الذي لا يبرح ذهن القارئ وهو يخطو خطواته الأولى في طريق قراءة النص، يجعل من السؤال مفتاحاً مؤجلاً يعمل القارئ غيابة في بنية النص لكي يفتح مغاليقها الرمزية. وهنا يصبح النص فضاء غير محدود للإجابة عن ذلك السؤال الضمني: من الذي نسي قناعه؟ وقبل أن يدخل القارئ فضاء النص، يجد نفسه محاصراً بتوالد

١- لمزيد من التفاصيل انظر مقابلة د. وليد منير «الشعرية الجديدة» في مجلة «النص الجديد» العدد الخامس ١٩٩٦ ص ١٩٣.

السؤال نفسه: كيف نسيه؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ثم إلى مَ يرمز القناع؟ قبل أن يُؤلَّدَ ضميرُ الغيبة في ذهنه السؤال الذي بدأ به: على من يعود ذلك الضمير في (قناعه)؟ أي من الذي نسي قناعه؟

هنا يجد القارئ نفسه متورطاً في قراءة النص، باعتبارها عملية إبداعية يشترك القارئ في إنتاجها مع الشاعر، وتكون القراءة الوجه الآخر المكمل لكتابة النص الشعري. وهذا ما يجعل دخول القارئ للقصيدة أكثر من عملية بحث عن الأسئلة التي ولدها عنوانها في رأسه، لكي تصبح عملية إنتاج خاصة وزراعة ذاتية لأزهار الإجابة في خصوبة النص. ولا تتم هذه العملية إلا عبر مخاض عسير من مواجهة أسئلة أكثر صعوبة وخطورة من أسئلة العنوان، يتكشف عنها السير في طرقات النص الملتفة وغاباته المتشابكة الدلالات، المتقاطعة الأصوات، المتداخلة الرموز. إن شاعر الظل يتحول، بفعل تراكم خبرته الفنية، إلى صياد ماهر لفراشات الضوء الخارجي التي تحوم حول قنديل نصه الرمزي ذي الضوء المعتم، فهو يعرف كيف يصطاد الخارج ويجعله داخلياً، ويرصد الموضوع رصداً ذاتياً، ويحول العام إلى خاص، والواقع إلى شعر، وأكثر من ذلك استطاع الشاعر هنا عن طريق الهمّ الإبداعي تحويل الشعر إلى موضوع لذاته. هكذا تحول الواقع إلى رمز مثلما تحوّل الرمز إلى واقع.

تبدأ القصيدة بانقسام الذات الشاعرة إلى صوتين صوت يخاطب آخر. الصوت الأول ناطق حي متحرك؛ لذلك نجده يقرر واقع الصوت الآخر وملاحه وزمنه.

مساؤك متعكر سيدي

لا عصافير فيه

لا وقت، لا نخلة، لا تلقّت

هل أستطيع الدخول إليه؟

وصيغة السؤال دليل على حيوية الصوت الأول ورغبته في تحريك واقع الصوت المخاطب ذي السمات السكونية الجامدة التي لا تتمخض حتى عن قدرة على الإجابة عن السؤال الموجه إليه بالدخول؛ لذلك يبادر الصوت الأول بالإجابة عن سؤاله، دليلًا على عدم جدوى الانتظار:

هل أستطيع الدخول إليه؟

- سأدخل.

ولا تكتفي الذات الشاعرة بهذا الانشطار الثنائي، بل نراها تتخذ لها موقف الرائي/ الراوي الذي يوجه دفة الحوار، ويدير العلاقة بين الصوتين، ويمثل الإطار الجامع لصورة النص. لذلك نجد هذا الصوت الراوي يسرد علينا بقية الحدث، ملاحظًا وملاحقًا حركة الصوت الأول، بعد أن قرر الدخول على عالم السيد المخاطب الصامت.. هكذا:

وتربّع فوق النهر الذي قد تحجر في الركن

حيث النوارس تبحث عن نفسها وعن البحر

ثم راح يتحدث عن نفسه:

إن صوت الراوي/ الرائي، هنا، هو صوت الذات قبل انشطارها، أي في حالة وعيها التام وانسجامها الكامل الذي ترى من خلاله الأشياء على حقيقتها، بما في ذلك صورتها هي: صورة انشطارها نصفين، وتوزعها إلى صورتين متجاذبتين كما رأينا. إنه، كما قلت، إطار الوعي الذي تتأطر به صورة الذات في جميع أوضاعها ومختلف أحوالها. أما الصوت الأول فنراه صوتًا قويًا شاملاً قادرًا على المخاطبة وتوجيه دفة الحوار والمبادرة في الكلام وتحديد المواقف والأفعال (سأدخل.. وتربّع،

ثم يتحدثُ عن نفسه). ويوظف الوعي الشعري في القصيدة هذه القوة التي تميز بها الصوت الأول للذات الشاعرة في موقف من أصدق المواقف وأعماقها، هو موقف الاعتراف والخجل والتواضع أمام الصوت الثاني، صوت السيد، مرآة الذات، وحقيقة المتكلم الحية على الرغم من صمتها الطويل. هكذا يقول الصوت الأول أمام السيد، معترفاً بذنبه:

سيدي إنني خجل منك
قد كنت ألبس أقنعة
وأجيء إلى كل نافذةٍ حالمة
بغبار صفيق يطارد أحلامها
ثم يعلن توبته الصريحة في آخر الاعتراف:
غير أنني أتيتك في وضح العري
حزناً شفيفاً عميقاً كما الأرجوانة

إن الذنب الذي يعترف الصوت الأول به أمام الصوت الثاني المصمت (السيد)، يتمثل في عملية التستر والتخفي وعدم الوضوح (قد كنت ألبس أقنعة)، وفي تزييف الرؤى الصافية الصادقة لدى الآخرين من الشعراء الطالعين الذي رمز لهم بالنوافذ الحالمة (وأجيء إلى كل نافذة حالمة / بغبار صفيق يطارد أحلامها). أما التوبة المعلنة فتتمثل في التخلص من هذه الأقنعة المصطنعة والأغبرة الصفيقة، والمثول أمام (السيد)، بدلاً من ذلك، في (وضح العري) دون رياء أو نفاق أو كذب أو تستر بقناع. بل الصدور عن إحساس داخلي عميق يفوح من زهرة القلب «حزناً» شفيفاً «عميقاً» كما الأرجوانة.

حين يحس صوت الشاعر بفرح الانغمار في خضم هذا الشعور الجديد من الصدق والعمق والشفافية، فإنه لا يملك إلا أن يخاطب السيد الصامت المتعالي

مستنطقًا إياه للمرة الثانية (أُسمعني؟). ولا يبخل السيد (الشعر) هذه المرة على صاحبه (الشاعر) الصادق العميق ذي الشفافية، بمشاركته حالته الجديدة الناطقة بالفرح والتجلي، فيخرج السيد من عزلته وصمته واعتكار مزاجه، لينطق بالجملة الوحيدة التي جاءت في النص على لسانه: «كلّك نظر» وهي جملة مفتاحية مكثفة تتضمن من الدلالات مالا حصر له ولا عد. فهي مفتوحة على دلالات اللوم والعتاب، ودلالات التحدي والزهو، ودلالات التشجيع والإغراء بما ينبغي أن يكون.. إلخ. إنها جملة، على بساطتها وعاديتها، بل عاميتها، تفيض بالصدق والعمق، خاصة حين تدل على أن السيد الصامت المتعالي قادر على النطق والكلام في الوقت المناسب، وخير الكلام لديه «ما قل ودل» فلا زيادة ولا ثرثرة ولا نفاق، بل بساطة وتواضع!

إن الجملة هاته درس بليغ في الكلام الصامت أو الصمت الناطق، أو هي أشبه بما يسميه عامة الناس «ضربة معلم». هذا ما يعلمه السيد (الشعر) صاحبه (الشاعر) حين يصدق معه ويشف، فتكون مشاعره في لون دمه الذي ترمز له (الأرجوانة).

أمام هذه اللحظة من الصدق والشفافية يعتنق الصوتان، وينهمر الشعر على الشاعر، ويتماهی السيد الصامت بلسانه الناطق عن حاله، وتنتفح ذاكرة الشعر على دفء الشعراء وإيقاعات الشعر وصفاء مشاربه الأولى، ويتسرب الدفء والحرارة إلى قلب (السيد) وعامله الذي كان باردًا متعكرًا (لا عصافير فيه / لا وقْد، لا نخلة، لا تلفت)، ليصبح عالمًا فرحًا دافئًا جميلًا راقصًا موقعًا يضج بالخصوبة ونبض الحياة. هكذا تنتهي القصيدة باكتشاف هائل للحظة الشعر:

- أتيّك مثل قصيدة

تفتش عن وكرها

وحين رأيّك أيقنت

أَنْك أَنْتَ الْخَلِيلُ بْنُ أَحْمَدَ
سَأَعْطِيكَ وَعدًا نَقِيًّا
نقاءَ غديرِ امرئِ القيسِ
أوْ جَمرةَ سَاهرةٍ
وَجَدْتُ نَبْضَهَا فِي ذِرَاعَيْنِ نَخْلِيَتَيْنِ
إِنِّي سَوْفَ أَبْقَى بِقَلْبِكَ
يَا سَيِّدِي

وهكذا تنتهي القصيدة بذلك العناق العميق بين الصوتين، صوت الشاعر وصوت الشعر، في لحظة من الصدق والدفع لا تنتهي (إنني سوف أبقي بقلبك يا سيدي) وهو ثمرة الوعد النقي الذي قطعه الشاعر على نفسه، وهو يواجهها في مرآة الشعر النقي (نقاء غدير امرئ القيس) قبل أن يحول مشاعرها إلى (جمرة ساهرة وجدت نبضها في ذراعين نخليتين).

ولئن كانت هذه المقاربة تمثل خارطة «الهمّ الإبداعي» المرسومة حدودها وتضاريسها من ضفيرة صوت الشاعر وصوت الشعر، كما رأينا، فإن محرك ذلك «الهم» رؤية نقدية عميقة لدى محمد العلي تجاه اللحظة الشعرية الراهنة والمشهد الإبداعي العام. وهو الهاجس الذي غالبًا ما يتململ في صدور شعراء الظل، فيحاكمون من خلاله الواقع الشعري الرسمي، في محاولة منهم الانسحاب عنه إلى «الظل» لتخليق واقع شعري أكثر صدقًا وعمقًا وشفافية تربط بين أجزاء الذات الشاعرة، أو تصل بين صوت الشعر (السيد) وصوت الشاعر الذي نسي قناعه.

وأخيرًا أعلم أن قصيدة العلي (الذي نسي قناعه) يتسع صدرها إلى عدد كبير من المداخل التحليلية والمقاربات النقدية، قد يكون أكثر ثراء مما تم تقديمه هنا، خاصة حين نتخذ من مفردتي (البحر والنخلة) الوارديتين في النص مفتاحًا مزدوجًا

لتحليل مضمون القصيدة الواقعي على النحو الذي كنت أتمنى أن يتسع المجال لمقارنته هنا، والذي أفسح له مؤلف (نبت الصمت) مجالاً واسعاً من التحليل والتفصيل المعمق باعتبار «البحر» أهم مفاتيح تجربة محمد العلي.⁽¹⁾

إلا أن أي تحليل، مهما تكن زاويته، سيرى نفسه وجهًا لوجه أمام حالة «الهمّ الإبداعي» من خلال المفردات الشعرية الاصطلاحية مثل (قصيدة وقناع) وشخصيتي الخليل وامرئ القيس. وهو الهمّ الذي سينفتح بالضرورة على دائرة الظل في تجربة العلي الشعرية، بوصفها أبرز ملامح هذه التجربة الطويلة التي ظل يصر الشاعر خلالها على عدم جمع قصائده بين دفتي كتاب. وهذا نوع خاص من الاحتجاج لا على الواقع الشعري فسحب، بل على الواقع برمته. فبعض الصمت، كما يقال، أبلغ من كلام. ويصح مثل هذا المثال شعارًا لجميع شعراء الظل الحقيقيين في المملكة. وهو ما لمسناه في مضمون قصيدة محمد العلي الراهنة عبر تفاعل صوت الشاعر مع صوت السيد الصامت الذي تم استنطاقه بعد أن رفع الشاعر قناعه. وهو ما سنلمسه أيضًا من زاوية أخرى في إطار قصيدة على الدميني (فوضى الكلام) التي ستكون موضع التحليل في الفصل القادم.

١- النابلسي، نبت الصمت مرجع سابق، ص 135.

الذي نسي قناعه

شعر: محمد العلي

مساؤك معتكر سيدي
لا عصافير فيه
لا وقد، لا نخلة، لا تلفت
هل أستطيع الدخول فيه
سأدخل
وتربّع فوق النهر الذي قد تحجر
في الركن
حيث النوارس تبحث عن نفسها
وعن البحر
ثم راح يحدث نفسه:
سيدي إنني خجل منك
قد كنت ألبس أقنعة
وأجيء إلى كل نافذة حالمة
بغبار صفيق يطارد أحلامها
غير أنني أتيتك في وضح العري
حزنًا شفيقًا عميقًا كما الأرجوانة
- أسمعني؟
- «كلك نظر»
- أتيتك مثل قصيدة
تفتش عن وكرها
وحين رأيته أيقنت
أنك أنت الخليل بن أحمد
سأعطيك وعدًا نقيًا
نقاء غدير امرئ القيس
أو جمرة ساهرة
وجدت نبضها في ذراعين نخليتين
إنني سوف أبقى بقلبك
يا سيدي

الفصل الرابع:

الشاعر علي الدميني

امتداد ظاهرة الظل

تسلمنا تجربة محمد العلي إلى تجربة أخرى لافتة هي تجربة الدميني. ولد الشاعر علي غرم الله الدميني في قرية «محضرة» بمنطقة الباحة عام 1950 (1370هـ). وبدأ يكتب الشعر منذ مطلع السبعينيات الميلادية، غير أنه لم يصدر ديوانه الأول إلا بعد ثمانية عشر عامًا من التمرس في كتابة الشعر، أي عام 1407هـ/1987م. وهذه الفترة طويلة نسبيًا قضاها الشاعر وهو يقاوم إغراءات النشر وشهوة الشهرة وسط ذلك الانفجار الإعلامي (الصحافي بشكل خاص) الذي عرفت به الساحة الثقافية في الملكة العربية السعودية منذ منتصف السبعينيات الميلادية. ويبدو أن الدميني سبق أن فكر أثناء ذلك في جمع قصائده بين دفتي كتاب قبل أن يشرع في طباعة ديوانه الأول (رياح المواقع)، وكان يحتذي في ذلك تجربة الشاعر سعد الحميد في التطلع نحو النشر. إلا أن الدميني لم يجرؤ على اتخاذ هذه الخطوة التي خطاها زميله الحميد عام 1977م، حين طبع ديوانه الأول (رسوم على الحائط) ليكون بذلك رائد الشعر السعودي الحديث، على مستوى النشر على الأقل، ثم أرفقه بديوانه الثاني (خيمة أنت والخيوط أنا) عام 1986، قبل أن يحزم الدميني أمره ويعزم على طبع ديوانه الأول عام 1987م. وبذلك كسب الحميد قصب السبق التاريخي على الأقل، فصدق عليه قول الشاعر (بكرًا فالنجاح في التبكير).

ويبدو أن الدميني كان واعيًا بهذه الحقيقة ومتأثرًا بها، حين شرع في نشر ديوانه الأول متأخرًا عن الحميد كل هذه الفترة الطويلة، ولهذا نجده يقدم (رياح المواقع) بعدة إشارات يدور جميعها حول هذا الهاجس. فهو يقول في القسم الثاني منها:

«تَجَمَّعَ نهر الشعر في راحتي

وخضضته سنوات طويلة

التفت القصائد حول معصمي

قالت السنديانة الضخمة على باب منزلنا

إنه موسم نشر القصائد، فلم لا تشارك؟

قلت إن عام 1395هـ ما زال طفلاً باكراً عليّ

أما سعد الحميدي فقد كان أكثر شجاعة مني».

أما في القسم الثاني من «إشارات» الدميني، فنجد الشاعر يروي

تفاصيل معاناته الخاصة بمقاومة إغراء نشر شعره، وكيف كان؟ وماذا كان يفعل في

تلك الفترة الصعبة من الانتظار؟:

حجبتُ قصائدي الأولى

ودخلت سرايب الانتظار

مزقت الكثير منها،

أغلقت الباب على بعضها

واحتفظت بالقليل من أجسادها

عائبتني حبيبتني

ولامني الأصدقاء

لامتني أدراجي المعبأة بالكتابة

ولكنني لم أَلَمْ نفسي آنذاك

واضح من هذا المقطع أن الدميني كان يقاوم أحلى الإغراءات بالنشر وأغلاها (عتاب الحبيبة ولوم الأصدقاء) كما كان يقاوم بعناد، تراكم التجربة وتكدس نتاجها الشعري في الأدراج. وعلى الرغم من ذلك كله ظل الشاعر صلباً عنيداً يمتلك إرادة المقاومة لشهوة النشر والشهرة (لم ألم نفسي آنذاك). ومثل هذه الإرادة والمقاومة هي سمة أصيلة من سمات ظاهرة شعراء الظل في المملكة. وقد التقى الدميني في ذلك بأستاذ وأبي الحركة الشعرية الحديثة في المملكة الشاعر محمد العلي، حسب وصف الشاعرة فوزية أبو خالد⁽¹⁾، الذي تميز بإصراره، طوال هذه الفترة الممتدة من تجربته الشعرية الناضجة، على عدم جمع قصائده في ديوان. وكان بذلك أباً روحياً لكثير من الشعراء، منهم الدميني «لأن أبناءه الذين ارتضوا بأبوته كثر» كما يقول حسين بافقيه⁽²⁾.

وقد كان الدكتور شاكِر النابلسي أول من التفت إلى هذه الناحية في شخصية الدميني وربطها بمثالها الأعلى عند محمد العلي، حين قال: «يعد الدميني من أكثر الشعراء العرب السعوديين مقاومة لشهوة النشر، وشهوة الأضواء، وشهوة الظهور، فصبر صبراً جميلاً، علماً بأنه بدأ اشتباكه، مع الشعر عام 1973م، وهو بهذا يشارك محمد العلي في هذه المقاومة الضارية لشهوة النشر، فمن المعروف أن محمد العلي لم ينشر ديواناً شعرياً حتى الآن، علماً بأنه بدأ اشتباكه مع الشعر منذ عام 1950».

ولئن كان علي الدميني لم يلم نفسه آنذاك على حجب قصائده الأولى، كما قال في إحدى إشاراته التي قدم بها ديوانه الأول (رياح المواقع)، فإن شيئاً قليلاً أو كثيراً من اللوم قد أخذ يتسرب إلى نفس الشاعر، خاصة بعد أن بدأ يذوق حلاوة

١ - الناقد حسين بافقيه عن محمد العلي، النص الجديد، العددان السادس والسابع أبريل 1997.

٢ - المرجع نفسه.

الشهرة وينال قسطاً من سعة الانتشار بعد نشر بعض شعره على صفحات الجرائد والمجلات قبل طبعها في كتاب.

ويمكن أن نلاحظ ذلك حتى من خلال بعض إشارات المذكورة. فهو يقول في ختامها:

والآن:

أحس باحتشاد الرغبة اليابسة في جسدي

فأعمد إلى مخازن الروح

أجمع أغصاناً صغيرة من رحلة الكلمات

وأضع لها عنوان الديوان القديم

وقلت هذا شيء من آثار الرحلة

تحت نفس العنوان، الهاجس الذي لازمني –

«أناشيد على باب السيدة العظيمة».

ولا شك أن تعبير الشاعر «أحس باحتشاد الرغبة»، مهما وصفها بـ «اليابسة»، وحرصه على تجميع قصائد يرجع تاريخ كتابة بعضها إلى عام 1973م، كما يلاحظ النابلسي، وحنينه إلى ذلك العنوان الأثير لديه، عنوان الديوان القديم، بالإضافة إلى ما ذكره عن سبق الحميدين له في النشر ووصفه بأنه كان أكثر شجاعة منه في ذلك. لا شك أن جميع ذلك يشي بظلال من اللوم قد أدركت نفس الدميني بعد أن تأخر في طبع ديوانه الأول كل هذه السنوات الطويلة. لذلك نجده يقول في ختام إشارات المذكورة التي قدم بها هذا الديوان البكر، قولاً له دلالاته القاطعة:

ها أنذا أخيرًا أجتراح الشجاعة
لأخرج الجسد المسجى من منزلي
إلى قبور المطابع
يا للشجاعة المتأخرة،
ويا للآثم المبكر!!

ومن الطبيعي ألا تمر هذه الفترة الطويلة من التخلق والتشرنق والاختمار والانتظار في قوقعة الذات وظل التجربة، دون أن تنعكس بصماتها على صور الشاعر ومخيلته وولادته الشعرية. وهذا ما يمكن ملاحظته بسهولة في مظهر العلاقة الجدلية بين الضوء والظلمة، على النحو الذي لاحظناه في تجربة الشاعر محمد العلي قبل ذلك. فمثل هذه العلاقة الجدلية لا بد أن تتقاطع على تجربة الدميني وتكوينه النفسي والفني، لتصنع من طرفيها أهم إشكالات تفكيره، وعناصر تصويره، ومستفزات مخيلته الشعرية.

إن من بين عناوين قصائد المجموعة الأولى (مواقع الرياح) ثلاث قصائد تدل عناوينها دلالة واضحة على هذه الجدلية (الظل ضوئية)، وهي: إشراقات ليلية، النجمة، وجهان في صباح معتم. وللتدليل على هذه الظاهرة على الرغم من وضوحها في صياغة العناوين الثلاثة، سأقوم باقتطاع هذين المقطعين من القصائد المذكورة:

1. وجهان في صباح معتم:

من يغفر للعاشق عزلته؟
دخان سجائره الليلية في الحارات البلدية
وحشته حين تغازله الأشجار
يغازل وحدته،

أوراق الغرفة تدخله لسجون السبي.
إذا ما نام على الكتب العربية
جافته،
ما زال على سطح البيت الداخل في ذلك الحي
يلازم غرفته،
أنى لك يا طير الوحشة،
يا ماء الغربة
سر آخر
شجر آخر
وجد؟
أنى لك أن تلمس أشجار الملح
وأشواك الطلح؟
فكفاك طيران على العشب وما تلد الغابات العذبة..
ما يجمع طيراً بينيه،
وكفاك على الغربة تقبض جمر القلب.
2. النجمة:

النجمة الملساء
فاجأت الشاعر في الورق
وإذ تدنت منه فاقترب
اشتعل العالم بالأنواء
وصافحت عينيه ف «ابترق»
نجمة تتدلى من السقف،
تلمس وجهي وقد ملأته الكآبات،

قد لطخته الكتابات
توقظه من عذاباته الخارقة
فيفيء،
ويخرج للساعة العاشقة.

إن الشاعر علي الدميني، في كلا المقطعين، لا يستغني في تصوير حالته الشعرية عن عنصرَي الضوء والظلمة لكي يضفر منهما جُل صوره الفنية. فهذه الضفيرة واضحة في المقطع الأول ابتداء بعنوان القصيدة التي تتجاذب صياغته حالة التثنية (وجهان) والمفارقة بين الصفة وموصوفها في (صباح معتم). أما الحالة الشعرية في المقطع فتنهض على ذلك التنازع المتوتر بين واقع الشاعر السوداوي المظلم المتمثل في (عزلته، وحشته، دخان سجائره الليلية، وحدته، أوراق الغرفة تدخله لسجون السبي، يلزم غرفته، ماء الغربية، أشجار الملح، أشواك الطلع..... إلخ) من جهة، وبين واقع يتمناه الشاعر ويحلم به فتنهال عناصره في نهر من الأسئلة والصور المضيئة مثل (من يغفر للعاشق، تغالزه الأشجار، أنى لك، طير آخر، شجر آخر، ما تلد الغابات العذبة، ما يجمع طيرًا ببنيه.... إلخ) من جهة مقابلة.

ولا شك أن مقاومة الدميني الطويلة لإغراءات الضوء السريع ودغدغة الشهرة المتعجلة، قد حفرت فيه شعورًا عميقًا بضرورة خلق حالة خاصة من الضوء تنبثق من صلب الظلام الذي يعانيه بضراوة. إنه ضوء الرؤيا الذي ينبج كالفجر من ظلام ليل دامس وواقع مرير. وبذلك تصبح مقاومته للإضاءة الزائفة والشهرة الرخيصة، على النحو الذي يلحظه من حوله، نوعاً من أنواع التعبير عن حالة الغربة والوحشة والوحدة التي يعيشها الشاعر مع الكتابة وتلقيها باعتبارها صورة لوجهي الواقع والحلم.

وهذا يعني أن ضوء الكتابة الشعرية ينبغي أن ينبع من ظلامها الداخلي (المضيء)، كما ينبع نهر الحلم ويتفجر من بين صخور الواقع. والدميني قد خبر هذه التجربة خبرة جيدة خلال ثماني عشر سنة وهو يحاول أن يصنع ضوء كتابته الشعرية من ظلام انقطاعه عن النشر ومقاومته للشهرة، قبل طبع ديوانه الأول كما رأينا. وهذا يعني أن تجربة الانزواء في زاوية الظل لم تذهب هدرًا في مسار التطور الشعري لدى الدميني، لأن تراكم الظلمات بعضها فوق بعض، باعتبارها معادلًا لظلمات الواقع مع مرارته، قد نتج عنه ناتج نوعي مغاير للكم الذي أنتجه. ذلك هو الضوء الذي يعادل رؤية الشاعر الثاقبة لتلك الظلمات المتكاثفة، حتى تستطيع أن ترى بما تتضمنه من رؤيا، صورة حلمية لواقع بديل. وهذا ما يعبر عنه الدميني في قصيدته الثانية (النجمة) ابتداءً من عنوانها الذي يثير في المخيلة تلك العلاقة الجدلية المتفاعلة بين نقطة الضوء (النجمة) واتساعها في ظلام الواقع. فالنجمة حين تفاجئ الشاعر، فهي لا تسقط عليه من خارجه بل (فاجأت الشاعر في الورق) وهي تتدلى من سقف غرفته وتلمس وجهه، وتوقظه من عذابات الخارقة).

وهنا لا يملك الشاعر/ العاشق المضاء بالحب الداخلي وإعادة تشكيل العالم بضوء الكتابة، إلا أن يستجيب لنداء النجمة الوامضة (فيفيء)، ويخرج للساعة العاشقة)... يخرج من غرفته، من عالمه الداخلي، من ظلامه، إلى حضن النجمة (المضيئة) حقًا لا زيفًا. لذلك نجد أن الفصل الذي يسوق قدمي الشاعر لملاقاة النجمة هو الفصل الذي (يضيء)، لكي يعبر عن رغبة حقيقية في تلوين الحالة المضيئة ببعض الظلال التي تعكس حالة الشاعر الخاصة وحاجته للرؤيا، لا للاحتراق في ذلك الوهج المضيء (وصافحت عينيه فابترق). ولا يعني الشاعر لو (اشتعل العالم بالأنواء.... والأضواء) من جرائها، ما دام يحيا هو تجربة العشق الداخلي الدافئ معها:

نجمة لا تفارق بيتي ولا ينتهي ضوءها الأرجواني

بيني وبين الوسائد تلقي ضفائرها وتغطي عيوني

ألا يمكن أن تكون النجمة في هذه القصيدة معادلاً رمزياً لبريق الحلم الذي يتخلق في ظلمات الشاعر الداخلية وحالات المكابدة التي يعانيتها لا أثناء الكتابة فحسب، بل بعد الكتابة وهو يفكر في حالة حقيقية صادقة من التفاعل مع هذه الكتابة؟! وفي انتظار ذلك، كان يمتنع طويلاً عن النشر مؤثراً الظلام المضيء على الضوء المظلم، حتى فاجأته (النجمة الملساء) التي لم يسع إليها بقدر ما سعت هي إليه:

تتلمسني حين أخرج من الصبح ملتفعاً بفراشي الدافئ،

ولكنها تتعلق فوق قميصي

نجمة لا أفارقها،

حين تدخل غرفتها في الظهيرة تذكرني

فيغيب بها النخل بين الملابس والصحف الدافئة

نلتقي بين حرف وآخر، ما بين فاصلة والطريق

وحين تكون «النجمة» معادلاً رمزياً للكتابة فإن هذا يعني أن الكتابة، لدى الدميني، رمز للاتصال بالعالم في مستوييه الداخلي والخارجي (الحلم والواقع). لذلك لا بد أن تكون «النجمة» نقطة تقاطع بين الضوء والظلمة، وبين الحلم والواقع وبين الكتابة والشاعر. وبغير هذا النوع من التوازن بين مختلف الأطراف المذكورة، لا يستطيع الدميني الشاعر أن يعبر عن حالته الشعرية المتصلة بتجربة الغربة النفسية في معظم قصائده. وهي غربة قد تكون أحد أسباب انزواء الدميني طويلاً في دائرة الظل. أو لعل الانزواء أحد نتائج ذلك الشعور الداخلي المنكسر مع ما حول الشاعر من علاقات واقعية راح يعوضها بعلاقته الخاصة مع عالم الكتابة طوال مدة الانقطاع عن النشر. ثم أفرزت حالة من الغربة وصوراً من النفي الداخلي والخارجي، عبر عنها الدميني بتوظيف عدد من الشخصيات التراثية التي عانت التجربة نفسها

كالشاعرين امرئ القيس وطرفة بن العبد، وكبعض شعراء الصعاليك كالشنفرى. وحسب تحليل الدكتور سعد البازعي «إن نفي شاعر «الخبث» أو من يمكن أن نسميه «طرفة الجديد» ليس سببه الانصراف إلى الملمات أو الاستهانة بالإنفاق في إطار حياة زائلة كما هو الحال عند سلفه الجاهلي، وإنما هو رفضه وتمرده على قيود تحول بينه وبين الالتحام الحميم بوطنه، ذلك الالتحام الذي يحدث رمزياً رغم القيود»⁽¹⁾.

أفلا يمكن اعتبار عملية التوظيف التراثية المكثفة في شعر الدميني، سواء للشخصيات التراثية أو للنصوص الشعرية، نوعاً من أنواع التعبير السيميائي عن جدلية العلاقة بين الضوء والظل، أي بين الشاعر وقناعه؟ أو ليس ذلك من منتجات تجربة الظل الطويلة التي تسنى للدميني فيها تقليب الذات الشاعرة على جميع جوانبها وتفحصها والتحديق فيها؟ إذ أومضت «النجمة» وتشكلت ملامح الوجهين في ذلك «الصباح المعتم» وارتسمت على صفحة القلب قبل الورق هالة من «إشراقات ليلية». أليست الصور الخاصة والأسلوب المتميز عبارة عن غُوصٍ عمودي على ذاكرة الشاعر الشخصية وتكوينه النفسي الخاص، كما يرى رولان بارت؟

ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى خصائص الأسلوب واللغة الشعرية، والتنوع الهائل في الصور الذي لاحظته الدكتور النابلسي في شعر الدميني، وغنى المخيلة وخصوبة الرؤى، باعتبارها جميعاً نتاجاً إبداعياً فذاً لظاهرة الظل الطويلة والعميقة التي ميزت تجربة علي الدميني الشعرية. الأمر الذي جعل مؤلف (نبت الصمت) يقول في معرض تحليله لديوان الدميني الأول (رياح المواقع): «عندما انتهيت من قراءة هذا الديوان أيقنت أن شعراً جديداً ولد في السعودية»⁽²⁾ وهذا يعني

١- سعد البازعي، ثقافة الصحراء، مرجع سابق، ص 75.

٢- النابلسي، نبت الصمت ص 157.

أن ظاهرة الظل لم تقتصر على انعكاساتها النفسية الخام المتمثلة في الشعور بالغربة في الوطن، حسبما أسماها سعد البازعي، بقدر ما اتسعت هذه الظاهرة الظلية لتنتج ملامح فنية ومميزات أسلوبية يمكن رصدها في تجارب شعراء الظل في المملكة، على النحو الذي لاحظناه عند الدميني وعند العلي قبله. ولعل جماع هذه السمات الفنية الفارقة والمميزة لظاهرة الظل عند هؤلاء الشعراء، تتمثل في مظهر «الهمّ الإبداعي» الذي سبق أن حللت ملامحه الفنية عند أكثر من شاعر من شعراء الظل، والذي تقوم به اللغة في الحديث عن نفسها⁽¹⁾.

١- قامت ابنة الشاعر محمد العلي الكبرى بطبع ونشر معظم قصائده.

فوضى الكلام

- 1 -

لا مناص من التذكير، وأنا أأخذ قصيدة الشاعر علي الدميني الجميلة (فوضى الكلام) التي نشرها في ملحق «ثقافة اليوم» بتاريخ 6 نوفمبر 1997م مدخلاً ودليلاً إلى مقاربة ظاهرة الظل لديه، بما سبق أن ذكرته عنه نقلاً عن الدكتور شاعر النابلسي الذي راح يربط فيه بين الشعارين الدميني وعلي على صعيد هذه الظاهرة الفنية. يقول النابلسي: «يعد الدميني من أكثر الشعراء العرب السعوديين مقاومة لشهوة النشر وشهوة الأضواء، فصبر صبراً جميلاً، علماً بأنه بدأ اشتباكه مع الشعر عام 1973. وهو بهذا يشارك محمد علي في هذه المقاومة الضارية لشهوة النشر»⁽¹⁾، وكنت أقصد من وراء تكرار هذه المقولة النقدية التذكير بها، هنا على الأقل، لتبيان ما للتمنع والانسحاب من دوائر الضوء الإعلامية المبتذلة من دور جوهري في تخليق موهبة الشاعر الحقيقي، بعيداً عن النجومية الكاذبة أو انتفاخ الذات وتورم الإحساس بها. ولعل شاعر الظل يقوم بكل ذلك، دون قصد تقريباً، فيصبر صبراً جميلاً، حسب وصف النابلسي، لكي يشعر بلذة قطرة الضوء وهي تتدحرج على مدارج قلبه، كما تتدحرج قطرة طل لامعة على خد وردة في مطلع الفجر. ولا أشك لحظة واحدة في مقدار السعادة الذي بعثته في قلب الدميني جملة قصيرة واحدة قالها الدكتور شاعر النابلسي في مطلع الفصل الطويل الذي كتبه عن ديوانه الأول (رياح المواقع) وهي: «عندما انتهيت من قراءة هذا الديوان أيقنت أن شعراً جديداً ولد في السعودية»⁽²⁾،

١- النابلسي، نبت الصمت مرجع سابق، ص 159.

٢- المرجع نفسه، ص 157.

وهي جملة يفوق وقعها النفسي جميع ما كتبه الناقد نفسه، وربما الآخرون جميعاً عن تجربة الدميني بما تنطوي عليه من أهمية بالغة في الشعر السعودي الحديث.

إن شاعر الظل يحب أن يفاجئ الآخرين بمذاق شعره المعتقد المختوم، ففي إدهاشهم جائزته الكبرى، ولذته التي لا حدود لها، والتي تقترب عادة لديه بالذلة النوعية أو تفوقها، كما سنلاحظ في قصيدة الدميني (فوضى الكلام).

وقد لفت انتباهي ما أدلى به في هذا الصدد الشاعر العربي المغترب (سركون بولص)، وهو واحد من أبرز شعراء الظل العرب المعاصرين، ردّاً على سؤال نقدي يؤكد وجود الظاهرة الظلية عربياً. يقول نص السؤال: «هل تؤمن بالشاعر النجم أو الشاعر القمة؟ وعادة ما يكون من صنع الإعلام في مقابل الشاعر الحقيقي؟ وما زالت أسماء بعينها متداولة بوصفها رموزاً للشعر العربي، على الرغم مما يظهر كل يوم من جيد، فهل توافق على هذه الظاهرة؟».

ويرد الشاعر العراقي المغترب قائلاً: هناك بعض الشعراء همهم الأكبر أن يكونوا نجومًا، وهؤلاء كان ينبغي أن يذهبوا إلى هوليوود. لكن في الشعر أيضاً ينبغي أن تكون هناك نجوم، لم لا؟ فعندنا الجمهور هو الذي يخلق النجم لحاجته إلى ذلك، لأنه لا يفرق بين الشاعر الحقيقي والشاعر المثير. ثم يختم سركون جوابه بالحديث عن شعراء النجومية قائلاً: «أعتقد أنهم وقعوا في شرك. فالشاعر عندما يقبل النجومية يختار فحه الذي نصبه له الجمهور. وأنا أحياناً أشفق عليهم، على النجوم⁽¹⁾.

إن «الفخ» الذي عناه سركون هو حالة الفجاجة والسطحية والابتذال التي تصيب تجربة الشاعر «الإعلامي» وهو يسرع الخطى نحو دائرة الضوء

١- ملحق (ثقافة اليوم) في ١٦/٢/١٩٩٨

والتطلع نحو النجومية، الأمر الذي يشغله عن تخليق أركان تجربته النفسية، والتحول إلى كائن إعلامي متورم الذات، وبعد أن وقع في مصيدة الإغراء التي عادة ما يقيمها له الجمهور بدافع سياسي محض. ويبدو أن الصمت والعزلة النسبية والزهد في الأضواء والركون إلى زوايا الظل، تمثل جميعها رحماً صالحاً لتخلق التجربة الإبداعية وتبلورها، بل صدقها وعمقها كذلك، على النحو الذي تمت الإشارة إليه في موضع سابق من هذا الكتاب عن الفارق بين شعراء الظل والشعراء المغمورين الذين يصبحون مشهورين بين يوم وليلة⁽¹⁾.

ولعل ارتباط الصدق والعمق والإخلاص في العمل عامة، بحالة الصمت والابتعاد عن الإعلامية الزاعقة، يشكل أحد أسباب غياب المرأة المبدعة عن القمم الإعلامية المعروفة، لا لأن المرأة أقل إبداعاً من الرجل، بل لأنها أقل إعلاماً وشهوة للشهرة منه، نظراً لارتباط تكوينها البيولوجي والنفسي بعملية الخلق البشرية التي تستغرقها المعاناة والآلام (وهنا على وهن)، قبل إعلان حالة الفرح الحقيقي بالولادة. وبالمناسبة فإن أكثر نقاد الشعر والشعراء في شهاداتهم الإبداعية (الرجال خاصة) غالباً ما يصورون معاناتهم في كتابة القصيدة بعملية الحمل والمخاض والولادة. ولئن كانت هذه المعاناة هي مجرد تصوير مجازي لدى هؤلاء الشعراء والنقاد الرجال، فإنها معاناة لا تعرف المجاز في تجربة المرأة الشاعرة. وهذا ما عناه بطل رواية كافكا (المحاكمة) حين قال عن النساء (إنهن يعملن دائماً ولكن في صمت).

وقد التفت سركون بولص بذكاء وعمق إلى هذه القضية، في جوابه على السؤال الآتي: «لماذا لا توجد حتى الآن الشاعرة، القمة في عالمنا العربي؟

١- راجع التأصيل الثالث: هل شعراء الظل شعراء مغمورون؟

فقد أجاب شاعر الظل العربي قائلاً: «هناك شاعرات أفضلهن على عشرين شاعرًا يكتبون الآن». وفي إشارة واضحة إلى انشغال المرأة الشاعرة. باعتبارها صورة نموذجية لشعراء الظل، عن الإعلان عن نفسها والاشتغال بعملية الخلق نفسها حقيقة ومجازًا، يختم سركون إجابته للسؤال بهذه الجملة الدالة قائلاً: «وعلى أمل ظهور شاعرة تحمل الشعر العربي على كف وأطفالها على الكف الأخرى، يكفي النساء احتفاء بشعر الرجال!».

كان لا بد من هذه البسطة التمهيدية المطولة، لكي أعبد الطريق إلى مقاربة نص الشاعر علي الدميني (فوضى الكلام)، نظرًا لما يتضمنه هذا النص الشعري الغني من دلالات عميقة تتصل بكثير من العناصر التي تم ذكرها في البسطة السابقة. وأخص بالذكر هنا عملية الكنّ الإبداعي التي ينطوي عليها النص، باعتبارها رحماً لمظهر الهمّ الشعري الذي يؤطر تجارب شعراء الظل في المملكة، وبخاصة الشاعر علي الدميني. فما يميز هذا الشاعر، كغيره من شعراء الظل المبدعين، انهماكه في عملية الكنّ الإبداعية، فهو مهوم بحالة التخليق الشعرية، مسكون بها ومدرّك في الوقت نفسه إلى ما هو فيه، إنه أشبه بالذي يرسم نفسه وملامح وجهه في المرآة، فهو يكتب شعرًا ويعرف أنه يكتب شعرًا ويقول: أنا أكتب شعرًا.

إن أبرز عناصر الهمّ الإبداعي في قصيدة (فوضى الكلام)، إضافة إلى عنوانها الدال على هذه الحالة، يتمثل في عدد من الصور والتعبير المتصلة بفعل الكتابة الإبداعية المباشرة. ويمكن اقتطاعها من النص على النحو الآتي:

- وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام.
- وليكن للحروف القتيلة في حبرها قبة من عزاء.
- لحبيبي الذي سال من وردة وحجر.
- والذي غام مثل الصور.
- أو أدخلته القصيدة «فوضى» الكلام.
- قيل: صح المقال.

• في كتب الصمت.

• لكيلا تنن السطور.

هذه بعض الصور والتعبير المباشرة لفعل الإبداع الشعري.

- 2 -

إن نص الشاعر علي الدميني الجميل (فوضى الكلام)، مليء بالصور والتعابير المباشرة الدالة على فعل الإبداع الشعري مما كان يمثل عناصر حالة «الهمّ الإبداعي». وقد اخترت لها - فيما سبق - سبعة مواضع منتزعة من سياق النص، أمثلة وشواهد على تجلياتها منه، إضافة إلى دلالة عنوان النص نفسه (فوضى الكلام). ولا يتوقف الأمر عند هذا المستوى المباشر، بل هناك عدد من الصور والإيماءات غير المباشرة مثل هذه الصورة الرمزية الواسعة:

وليكن أن يظل حبيبي

مثلما غيمة شاردة

تستثير الأسى

في السواد الذي يتغضن في النافذة

أن يصير حبيبي مساء بعيداً على الشفتين

إن «الكتابة، والحروف، والحبر، والصور، والكلام، والقصيدة، والمقال، والكتب، والسطور» جميعها إشارات واضحة لعملية الهمّ الإبداعي والتعبير عن فعل الكتابة. كما أن صورة (الغيمة الشاردة) معادل رمزي للفكرة السانحة. وصورة (المساء البعيد على الشفتين) رمز للكلمات الذابلة في الفم والشاردة من الذاكرة، أما صورة (السواد الذي يتغضن في النافذة)، وهي صورة أنثوية لما يتكدر وراء المشربيات من حالات عاطفية مقموعة، فتعبر تعبيراً رمزياً عن الحالة الوجدانية المحتبسة بسبب القمع الاجتماعي. وهي تذكرنا بصورة محمد علي الذي تناولناه في قصيدة (الذي نسي قناعه)، ضمن مقاربة سابقة، والتي نقول:

قد كنت ألبس أقنعة

وأجىء إلى كل نافذة حاملة

بغبار صفيق يطارد أحلامها

ولا شك أن حالة الهمّ الإبداعي مشدودة شدّا وثيقًا، كما هو واضح، إلى عملية الكَنّ الشعري المتصلة بربط صور الإبداع وتعبير الكتابة بعناصر تجربة شاعر الظل مثل (صمت الكتابة وظل الكلام).

ولا غرابة في أن تكون كلمة «النافذة» التي تمثل مرتكزًا فنيًا ونفسيًا في كل من صورة العلي وصورة الدميني، المذكورتين سابقًا، نقطة التقاطع باعتبارهما يمثلان تجربة ممتدة على مستوى ظاهرة الظل. ولا يغرب عن البال ما لهذه المفردة (النافذة) من دلالة واضحة على العلاقة الرمزية بين داخل أي مكان وخارجه. ولعل ذلك عائد إلى اشتقاقها اللغوي من جذر الفعل «نَفَذَ» الذي يعني معجميًا: انتقال الضوء أو سواه من الخارج المفتوح إلى مكان داخلي مظلم ومحصور كالبيت عبر كوة في جداره. وبذلك يمكن اعتبار «النافذة» واحدة من المفردات والصور ذات الدلالة الخاصة في التعبير عن تجربة شاعر الظل. وهذا ما جعل الدميني والعلي يلتقيان عندها، لا على سبيل التناس فقط، بل على سبيل التعالق والتداخل في نوع التجربة الظلية عند كلا الشاعرين. أما التناس فأمره وارد من خلال التركيز في كلتا الصورتين، على جانب الدلالة السلبية للنافذة، والتي يحاول كل شاعر منهما أن يزيل عنها هذا الجانب السلبي، بتحرير ما يقع وراء النافذة من مظاهر قمع اجتماعية تخص المرأة في مجتمعاتنا المختلفة. ولعل مصدر هذه الدلالة التصويرية المشتركة بين الشاعرين، أصلًا، صورة المشربيات السيابية المعروفة في شعر بدر شاكر السياب بالشناشيل (شناشيل ابنة الجلي) ولا أستبعد أن يكون الدميني قد استفاد من تجربة العلي، مباشرة في ذلك، مثلما استفاد منها في أشياء كثيرة جعلت من محمد العلي شاعرًا رائدًا، في مسار التجربة الشعرية الحديثة في المملكة، وإن كان ما يعنيني هنا هو ظاهرة شعراء الظل التي ينتمي لها العلي والدميني. وقد أنتجت هذه الظاهرة منذ العلي، وربما قبله على النحو الذي تم عرضه تاريخيًا، ملامح فنية

مشاركة صارت تميز شعراء الظل في المملكة وفي الوطن العربي، على الرغم مما بين هؤلاء الشعراء من تباعد في الزمان أو المكان.

ويبدو أن مثل هذه الظاهرة باتت تقع في إطار ما يدعوه (هارولد بلوم) باللغة الأدبية أو الموروث الفني الذي يروح فيه التالون من الشعراء أو الأحفاد الكبار، كما يسميهم، «يتبارون مع ظل الكبار الأوائل». ورأى أنه «حتى الشاعر الأقوى ينبغي أن يتخذ مكانه وموقفه داخل اللغة الأدبية، أما إذا وقف خارجها، فإنه لن يقدر عندئذ على كتابة الشعر لأن الشعر يحيا دائماً في ظل الشعر»⁽¹⁾.

ولئن كان مظهر «الهمّ الإبداعي» إضافة إلى استخدام الرموز، كما رأينا، من الأمور المتحققة في تجارب شعراء الظل، فإن مثل ذلك «الهم» المركزي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية «الكنّ الإبداعي» التي تقوم أساساً على مقاومة إغراء الشهرة المتعجلة والإضاعة الكاذبة من جهة، والاشتغال الصامت الدؤوب على تخليق التجربة الفنية وصلقلها وتجويدها من جهة ثانية. وهذا ما لاحظناه، على نحو واضح في الأمثلة التي تم استقطاعها من قصيدة الدميني (فوضى الكلام) والتي يأتي عنوان النص تنويجاً حياً لها، وبرهاناً ساطعاً على أهميتها. فالفوضى، هنا، تعكس حالة الكلام التي لا شكل لها ولا نظام، وهي تنوق قطعاً إلى الشكل والنظام اللذين تفتقدتهما. ولن يكون ذلك إلا على يد الشاعر وفي مخاض النص عبر عملية «الهمّ الإبداعي»، إذ يتحول الكلام إلى شعر جميل، وتصبح الفوضى نظاماً مقنعاً، كالجسد المخلوق في أحسن تقويم، له رأس ويدان ورجلان وعينان وشفتان، وليس خلقاً مسخاً تغمره الفوضى. فقد قيل في اللغة الخام معجمياً: «قوم فوضى»، أي متساوون لا رئيس لهم. كما قيل: «أمرهم فوضى بينهم». وقال الشاعر العربي:

١- المقارنة والتناص، محسن جاسم الموسوي، مجلة: علامات في النقد، الجزء 26 عام 1997.

لا يصلح الناس فوضى لا سراة له ولا سراة إذا جهالهم سادوا

ولعل هذا ما يجعل حالة «الفوضى» هنا حالة من التوق إلى النظام والرغبة في التشكل، خاصة حين تقترن مفردة الفوضى في العنوان بالكلام وتضاف إليه، ويكون ذلك الكلام «عنوانًا لحالة شعرية» أو «همّ إبداعي»، أي يكون عتبة لقصيدة، ورأسًا لجسد فني جميل. وبذلك يغدو العنوان (فوضى الكلام) في ذاته تجسيدًا «حيًا» لحالة «الكنّ الشعري» التي يتظاهر الشاعر من ورائها بالوقوع في أقصى حالات الاضطراب والنثرية وعدم الانتظام، حتى تمكن بعد ذلك من مباغته قارئه بنص شعري يتسم بأقصى حالات الانتظام والجمالية والإبداع المنسجم، فيحدث في قارئ النص لذة الدهشة الناتجة من انتظام «الفوضى» وشعرنة «الكلام». وهي لذة غير بعيدة عن لذة الجسد النوعية، إن لم تقع في صميمها المحرك لقول النص وتلقيه في الآن نفسه، كما سنرى بعد قليل. فمثل هذه اللذة لا تحدث إلا بامتلاك أطراف الجسد من أقصاه إلى أدناه، ومحورته حول مركز الروح وأحاسيسها المستنفرة إلى أقصى حد. من هنا يصبح الشاعر والقارئ مهيائين معًا لدخول حالة معاكسة للفوضى واضطراب الكلام وتبدو المشاعر وتبذل الأحاسيس وعمى الروح، حتى وإن بدا عليهما ظاهريًا شيء من ذلك، بسبب تحول النقيض إلى نقيضه من فرط اللذة، إذ تظنهما في سكون وهما في ذروة الحركة، كأنهما صورة للدوامة في أوج حركتها وعنفوان دورانها، ينطبق على مظهرها الخارجي الصورة البلاغية الواردة في الآية القرآنية الكريمة «وترى الناس سكارى وما هم بسكارى» دون مدلولها السياقي قطعًا.⁽¹⁾ لذلك يغدو طالع النص عبارة عن مزاجية بين صمت الكتابة وظل الكلام. وهي مزاجية يقف السكون (صمت الكتابة) في مقدمتها وأمامها، في حين تقبع الحركة خلفها (ظل الكلام) حتى وإن اتخذت الحركة لها شكل «ظل».. الأمر الذي يفصح عما في صورة

«الظل» عند شعراء الظل من روح حية متوثبة تقبع في جسده الهامد، مصدرها رغبات الشاعر المدفونة وأشواقه المكنونة وهمومه الإبداعية المتخلقة، بعيداً عما يمحو شكل الظل الذي هو رمز للحضن أو معادل فني لظلام الرحم. وهذه الروح المتوثبة هي ما يفسر بداية تلك المزاجية، في طالع النص، بفعل الكينونة المسبوق بلام الأمر هكذا:

وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام

ناشراً ريشه

مثلما امرأة في الأغاني

تسير بعينين مغمضتين

مثلما قبلة في العراء

وليست واو الابتداء التي سبقت فعل الكينونة (وليكن)، بسبب مجيئها في طالع القصيدة تماماً ولم يسبقها سوى العنوان، إلا تعبيراً عن تلك الحالة التي سبق الحديث عنها في «فوضى الكلام» وتحولها إلى حالة من الرغبة في الانتظام، وما يصاحب ذلك من لذة المفاجأة الجمالية التي يعززها الشعور، في طالع النص، بالمزاجية بين صمت الكتابة وظل الكلام، كما ذكرت. وتتضح حيوية المزاجية فيما يقوم به «ظل الكلام»، القابع كالروح خلف «صمت الكتابة»، من فعلٍ حي يتحول بموجبه إلى صورة فنية تنهض على تركيب لغوي دال هو اسم الفاعل (ناشراً)، لكي يتمكن من القيام ببقية عمليات التحول القادم، بعد أن حَوَّلَ «ظل الكلام» إلى طائر (ناشراً ريشه) يتحول بدوره إلى «امرأة في الأغاني»، قادرة على اجتراح الفعل «تسير» رغم أن لها «عينين مغمضتين».

واضح أن تحول الطائر إلى امرأة نتاج لما تتضمنه المزاجية الأصلية بين صمت الكتابة وظل الكلام، من بذور تفاعل خفي بين أنوثة «الكتابة» وذكرورة

«الكلام». ولئن كانت «الأغاني» ميدانًا لحركة المرأة المتمركزة حول نقطة الروح المبصرة فيها التي تمكنها من السير «بعينين مغمضتين»، دلالة على امتلائها الجسدي ويقظتها الروحية وتلذذها النوعي، فإن مآل حركتها ومحرك خطوها وجاذبية روحها، يتمثل جميعه في ذلك الإغراء الذي رمى شبابه في طريقها ذلك الطائر الذكوري الناشر ريشه كالطاووس المتباهي بجمال جسده، داعيًا أنثاه إلى «قبلة في العراء».

لا تتوقف حالة التفاعل والتوالد بين طرفي المزاوجة النوعية التي اتخذت من عناصر الهمّ الإبداعي صورة لها، بين أنوثة الكتابة وذكرورة الكلام، بل نجد فعل الكينونة يقوم مرة أخرى بتنشيطها وتفعيلها ودفع طرفيها نحو ذروة اللذة. هكذا:

وليكن للحروف القتيلة في حبرها قبة من عزاء.

ويمكن ملاحظة كيف تحول «صمت الكتابة» هناك، إلى حروف قتيلة، هنا، كما تحول «ظل الكلام» إلى حبر قاتمٍ تموت فيه الحروف، ليكون لهما معًا «قبة من عزاء» تحميها من العين والحسد، وتمنع افتراقهما وإفشاء سرهما للخلق. فقد تحولت أنثى الكتابة الصامته إلى حروف كثيرة احتضنها حبر الكلام الذي كان مجرد «ظل» قبل ذلك. وهذا يعني أن ثمة فعلًا للولادة يتم في هذه المرحلة من المزاوجة، على الرغم مما توحيه صفة «القتيلة» التي تم وصف «الحروف» بها، من إحياء معاكس ظاهريًا، على طريقة «الموت حيًا»، أو «الحب حتى الموت»، أي إلى آخر مدى. وفعل الولادة يمكن الإحساس به، هنا، من خلال تحول الكتابة/الأنثى إلى أم ولود تدل عليها أو على فعلها مفردة «الحروف»، أي تحول الواحد إلى متعدد، في حين تحول ظل الكلام/الذكر إلى «حبر» سائل كثيف تخفي فيه الحروف اختفاء الأولاد تحت هيمنة الأب وظله الممتد وسلطته الغاشمة، وهذا ما يبعث على الحزن ويدفع إلى العزاء. لذلك نجد الشاعر في مسار تحولاته الإبداعية المتصلة، يحاول أن

يتجاوز هذا المستوى الميكانيكي من فعل الإبداع، في توقفه عند صورة الكتابة وهيمنته المتوالدة، إلى مستوى أكثر إبداعاً وحرية وانفتاحاً على عالم الروح، هو مستوى المخيلة الطليقة الحرة التي تتجاوز عذاب الكتابة وأغانيها الأولى، إلى حالة جديدة من التزاوج الخصب والغموض الفني والحرية المطلقة. عندها يصبح العذاب القديم الذي كان، عزاء أو «قبة من عزاء» لخيال الحبيب في رحلته الجديدة نحو العذاب العذب هكذا:

وليكن للحروف القتيلة في حبرها

قبة من عزاء

لحبيبي الذي سال من وردة وحجر

والذي غام مثل الصور

وطوينا أصابعنا حوله

عشبة في الغمام

ولم تزل ثنائية المزاوجة بين الذكورة والأنوثة (وردة وحجر) التي بدأت بها قصيدة (فوضى الكلام)، تشد أجنحة الخيال الحر وتحولات الزواج المتصلة شداً إلى أرض الواقع ولذة الجسد وكينونة الفعل الحيّ، وذلك عبر توالدات فنية يكشف عنها بناء القصيدة المتطور في مفاصل لغوية وإيقاعية واضحة، تتكئ مطالعها أو دققاتها الشعورية على فعل الكينونة المسبوق بلام الأمر، أو على بعض التراكمات العددية واللغوية هكذا:

وليكن لحبيبي عليّ ثلاثون حجة

أولاً:

أن «أنادي» وأبكي عليه

ثانيًا:

أن أغني إذا جاع بين يديه

ثالثًا:

أن أعبّ هواء المدينة عني وعنه

وأتلو صباح الحقائق من شفتيه

وليكن لي احتفاظي بباقي الثلاثين

إن صام

أو قام

أو نام

أو هام

أو غام

أو أدخلته القصيدة «فوضى» الكلام.

ومثل هذا التوالد الخصب بين التراكيب والتعابير والصور الفنية الذي أغنى بناء القصيدة، هو ناتج تلك المزاجية الثنائية بين الذكورة والأنوثة التي هي بدورها معادل رمزي لمظهر «الهمّ الإبداعي» المحاط بحالة «الكنّ» التي يتميز بها شاعر الظل. ولعل مثل هذا الغنى الفني هو ما دفع الدكتور شاكر النابلسي إلى التساؤل عن «السرف في كثرة الصور الشعرية في شعر الدميني».⁽¹⁾

وقد عمد النابلسي، بناء على ذلك، إلى تحليل ثمانية أنواع من الصور الشعرية المختلفة التي استنبطها من ديوان الدميني الأول فقط، والتي تكاد كما يقول، تغطي معظم قصائد ديوانه⁽²⁾. ولا شك أن الباحث سيجد تنوعًا أكبر لأنماط الصور

١ - النابلسي، تبت الصمت، ص 165.

الشعرية لو هو حاول أن يحصيها اليوم في شعر علي الدميني ويستخلصها من ديوانه الثاني (بياض الأزمنة) وما تلاه من قصائد*.

ويمكن إرجاع هذه الخصوبة التصويرية في شعر علي الدميني، كما ذكرت، إلى تجربة الظل التي عاشها الشاعر فترة طويلة، يتأمل ويقلب ويفكر ويجرب ويخلق ويحذف ويضيف في صورهِ وتراكيبهِ وأبنيتهِ، على النحو التي كان يفعله بعض أجداده من الشعراء العرب المعروفين بنظم «الحوليات» مثل كعب بن زهير وغيره. وهذا ما جعل مؤلف (نبت الصمت) يقول: إن «شعر الدميني» ليس جاهزاً، ولكنه معمول. والشعر الجاهز لا يقدم لنا الإيحاء والقدرة على تفجير أكبر عدد من الدلالات⁽¹⁾. كما فسر النابلسي كثرة الصور وأنماطها في شعر الدميني، برغبة الشاعر في مقاومة الغنائية والابتعاد عن التقريرية والاعبارية المباشرة⁽²⁾. وهذا يعني أن اهتمام علي الدميني، بسبب كونه شاعر ظل أصلاً، اهتماماً واضحاً بتجويد شعرهِ، هو سمة من سمات تجربته الشعرية الواضحة في عيون النقاد والباحثين. ولا نستطيع كذلك إهمال البعد النفسي الناتج عن تراكم الخبرة الفنية لدى الشاعر، بعيداً عن دوائر الضوء المجهضة لاستكمال النضج العام لشخصية الشاعر. فمن الأمور التي هجسها الدميني في زوايا نفسه منذ وقت مبكر (1974) من تجربته، وهو لم يزل معتصماً في محرابه الفني، أن به رغبة شديدة لكتابة الرواية والقصة القصيرة. فهو يقول عن هذا الجانب المعتم من تجربته: «لم يكن هاجس الكتابة السردية غائباً عن تجربتي الكتابية. وإذا أخذنا ضرورة الكتابة في أبسط غاياتها كمتنفس روحي أو تطهير نفسي،

* وقد صدر للشاعر ديوانه الثالث بعنوان (بأجنحتها تدق أجراس النافذة). والديوان الرابع بعنوان (ومثلما نفتح الباب) وكتاب (في الطريق إلى أبواب القصيدة).

١- انظر أنواع هذه الصور وأوصافها، ص ١٧٣

٢- ص ١٦٢

٣- ص ١٧٧

فإن الشعر لم يكن ليستوعب كثافة ما يؤرقني أو يتشكل في أعماقي⁽¹⁾. وقد نجد ذلك الهجس موحراً، إلى جانب القصص القصيرة التي نشرها عام 1974م، في مشروع روائي نشره الدميني تحت عنوان (الغيمة الرصاصية) وصدرت الرواية عن دار الكنوز الأدبية في بيروت عام 1998. وقد عكف الشاعر على كتابتها ثلاث سنوات متواصلة، مستفيداً في ذلك من صبره الطويل وخبرته المتراكمة في ظل الكتابة الشعرية الهادئة. فما هو الدميني يعترف بهذه الخلاصة، قبل كتابة روايته المذكورة، التي استخلصها من تجربته الشعرية ومن تجاربه السابقة في كتابة القصة القصيرة: «كان أن لذت بالسرديات منذ العام 1974، حيث كتبت عدة قصص قصص قصيرة نشر بعضها في جريدة (اليوم).. ولكنني وجدت أن عالم الرواية يحتاج لأكثر من الرغبة في الكتابة لذاته وأكثر من الملجأ التطهيري، فتوقفت بعد أن كتبت أجزاء من مشروع رواية محكومة بظروف تلك المرحلة»⁽²⁾.

إن الباحث الناظر إلى رواية الدميني الشاعر الأخيرة (الغيمة الرصاصية) والتي يصفها بأنها «أطراف من سيرة سهل الجبلي»، يستطيع بسهولة شديدة أن يربطها بقصيدة «فوضى الكلام» التي كانت موضوع هذه المقاربة. بل يمكن ربطها بمجمل تجربة الدميني وبمختلف قصائده الشعرية المتفرقة التي كانت تبحث لها عن إطار فني أكبر تجتمع فيه وتنصهر داخله. فالشعر وحده لم يكن ليستوعب كثافة ما كان يؤرق الدميني الشاعر أو يتشكل في أعماقه، كما قال.

والناظر المتأمل لقصائد الدميني يجد أنها عبارة عن مجموعة من الجزر الشعرية التي تكوّن أرخبيلًا سرديًا كبيرًا. فهاجس السرد هاجس أصيل في أعمال الدميني، كما يذكر، وهو عنصر بنائي مهم في جميع قصائده، بما في ذلك

١- جريدة الأيام البحرينية في ١٩٩٨/٢/٢٦

٢- جريدة الأيام.

(فوضى الكلام). وقصيدته المطوّلة (الخبث) التي تعتبر من أشهر قصائد الشاعر على المستوى العربي. ولا يمكن إلا أن يكون «الهمّ الإبداعي» الذي يرافق هذا الهاجس عادة، قد شكل القاعدة المتينة التي نهض على وجودها المتصل هاجس السرد الشعري المتمثل في القصائد. والهاجسان وجهان لحقيقة واحدة هي تجربة الظل الصامته التي خاضها الدميني منذ وقت مبكر من تجربته، وراهن عليها أكثر من ثمانية عشر عامًا ثم راح يفاجئ قراءه كل مرة بثمارها الناضجة، دون إعلان سابق أو ضجيج يذكر. وكما يقول في ختام قصيدته (فوضى الكلام):

وليكن لي احتفاظي بما يتبقى

لكيلا تنن السطور

فوضى الكلام

(نص الشاعر علي الدميني)

وليكن خلف صمتِ الكتابةِ ظلُّ الكلام
ناشرًا ريشةً، مثلما امرأةٌ في الأغاني
تسيرُ بعينين مغمضتين..

مثلما قبلةٌ في العراء.

وليكن للحروفِ القليلةِ في حبرها
قبةٌ من عزاءٍ

للذي سال من وردةٍ وحجرٍ

والذي غام مثل الصَّورِ

وطوينا أصابعنا حوله

عشبةً في الغمام.

وليكن لحبيبي عليّ «ثلاثون» حُجّة
أولاً:

أن أُصلي وأبكي عليه

ثانيًا:

أن أُغني إذا جاعَ بين يديه

ثالثًا:

أن أعبّ هواء المدينة عني وعنه

لأتلو صباح الحدايق من شفتيه

رابعًا:

وليكن لي احتفاظي بباقي «الثلاثين»

إن صامَ

أو قام
أو نام
أو هام
أو أدخلته القصيدة «فوضى الكلام».
ولنهيء لنشوتنا حجرًا في الجبال
ورياحًا شمال
فإذا قيل هذا مقام عشيقين في التهلكة
أدمنّا ترَف «الصعلكة»
وأقاما من العسر
واليسر
والصبح
والعصر
والخمر
والجمر
ما اقترفا مملكة»
قيل صحّ المقال!
وليكن، أن يضلّ حبيبي
مثلما غيمة شاردة
تستثير الأسى
في السواد الذي يتغصّن في النافذة
أن يصير حبيبي مساءً بعيدًا على الشفتين
كعواءٍ على شجرة
كصباحٍ تأخّر في نومه... كيتيم.
وليكن، أن يُطلّ حبيبي
من فراشات زرقته الغاربة

كسراجٍ عتيق
كلما ييسّت بيننا ضحكةٌ
أو تدلّى على البابِ
صوتٌ صديق.
يا حبيبي الذي لاح لي
نجمةً في مقام الولي
هل أُشيرُ إلى ما أرى
أم إلى ظلك المقبل؟
ولتكن لحبيبي مفاتيحُ غرفته النائبة
يتسرّى بصورته في المرايا،
ويداعبُ من فتحةٍ في الشبابيك
صورتها الغافية.
وليكن للمحب اختيارُ علامته «الفارقة»
مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأةٍ أو جواز
سيّداً لامعاً كرهيف المجاز
أن يقبل من دونما خجلٍ شارةً للمرور،
أن يُسمّي عشيقته بيننا
فتسيلُ صبابتها البدويّةُ
فوق النواقيس،
في المشربيات،
خلف الممراتِ،
في كتب الصمتِ،
في لمعان الغيابِ
وموت الحضورِ.

الفصل الخامس

١- هل شعراء الظل شعراء مغمورون؟

٢- وجهًا لوجه مع الشعراء

بعيدًا عن سماء الكتابة

1- هل شعراء الظل شعراء مغمورون؟

إن الفرق الحاسم عندي بين مفهوم شعراء الظل، في حدود الإطار الاصطلاحي الذي التزمت به في هذه الدراسة، ومفهوم الشعراء المغمورين، على الرغم مما بين المفهومين من تداخل، هو أن «شعراء الظل» منتجون متطورون واثقون من أنفسهم نشطون غير كسولين، ولا يتخذون من «الظل» جدارًا يتسترون وراءه أو يهربون إليه. فهم كخلية النحل التي تضج بالحركة والحيوية والنشاط، ونادرًا ما ترى أحد أفرادها طائرًا متبخرًا مزهواً بنفسه، بل تجده دائماً في طريقه من الخلية أو إليها، يجمع رحيق الشعر متنقلاً بين زهرة وأخرى، دون النفات إلى أحد من السابلة وحين تتذوق عسلهم الشعري يتأكد لك عندئذ، أنه نتاج التخلق والتخمر والبيات الطويل، فتجد نفسك مضطراً حينها لكي تجد العذر لأصحابه على ما فعلوه، فربّ ضارة نافعة كما يقال، ولكنك لن تنسى أبداً ما تذوقته لديهم من عسل شعري متميز.

أما الشعراء المغمورون فأكثرهم شعراء لا يتصلون بواقع الحياة من حولهم، ولا يمثل الشعر مشروعهما الحياتي الأول، ولا يثقون في أنفسهم ويخافون من مواجهة الناس والتحديث في ضوء النقد الساطع.

والشعراء المغمورون كسولون خاملون ينامون طول النهار ويصحون في الليل من تعب النوم مثل الخفافيش يتخاطرون في الظلام، فلا تحس إلا بطنينهم وخفق أجنحتهم وارتطام جسومهم الثقيلة. وحين يعضك أحدهم يترك آثار أسنانه (الشعرية) في جلدك ودمك فترة طويلة من الزمن. أو أنهم كالزنابير التي لا تنتج العسل، على الرغم من أنها من فصيلة النحل، بل هي لا تصدر غير الطنين والعض والألم، في حين تقوم النحلة بإنتاج العسل وتكون لسعتها حين تلسع دواء وشفاء من داء. وهذا هو الفرق بين شعراء الظل والشعراء المغمورين، كالفرق بين عطاء النحل وعطاء الزنابير. ولا يخلط بينهما إلا من لم يذق عسل الأولى ولم يجرب لسع الثانية.

وأخطر ما في الزنابير كما يقول الخبراء، أنها تلحق أضرارًا فادحة بالنحل. فهي كما تقول المعاجم تعيش كالنحل في مستعمرات ولكنها لا تنتج العسل. ولعل هذا ما يجعل الخلط الساذج بين الاثنين واردًا. إلا أن التمييز النقدي بينهما واجب كذلك. وهذه مسألة مصيرية بالنسبة إلى النحل الشعري الذي ينبغي عليه أن يحمي عسله ونفسه ونسله من زنابير «الشعر» المختلطة به والمندسة في صفوفه والساعية إلى القضاء عليه.

إن الذي جعلني أنساق وراء هذا التمثيل هو أن الشعراء المغمورين، عكس شعراء الظل، أكثر رغبة وأشد نهمًا في الانتقال الرخيص إلى عالم الضوء الزائف وانتهاز فرصة غياب الشعراء الحقيقيين وانشغالهم في تخليق عسلهم الشعري لاحتلال أماكنهم، الأمر الذي يختلط فيه الحابل بالنابل كما يقال. والشعراء المغمورون لا يُصدّقون أن يعرض أحد عليهم فرصة النشر حتى ينقضوا عليها كالسهم المنفلت عن قوسه. وهذا ما قد يجعلهم في يومين من أشهر (الشعراء) وأكثرهم طنطنة وضجيجًا خلال وسائل الإعلام كلها، في حين يقاوم شعراء الظل، بالمقابل، هذه الشهوة الضارية للشهرة والانتشار، كما لاحظنا ذلك سابقًا مع كل من الشاعرين محمد العلي وعلي الدميني وغيرهما من شعراء الظل الحقيقيين.

وحين ينتشر الشعراء المغمورون وغير الحقيقيين تنتشر معهم عتمة حقيقية ويخيم ضباب كثيف يقهر شمس الشعر التي غالبًا ما يختبئ ضوء منها في صدور شعراء الظل الزاهدين. وهنا بالذات تتفاقم إشكالية الجدل المقلوب بين ضوء الظلمة وظلام الضوء! وفي إطار هذه الإشكالية بالذات يتسلل أكثر الشعراء المغمورين أو يقفزون إلى دائرة الضوء الإعلامية، متذرعين بأكثر خصائص الشعر الحديث إشكالية وتميزًا، وأعني بها خاصية «الغموض» الناتجة من طبيعة اللغة الشعرية الحديثة، وكثافتها الرمزية على اعتبار أن الشعر هو الكلام الغامض

بالطبع⁽¹⁾، بالإضافة إلى عناصر أخرى فنية وفكرية لا مجال لتفصيل القول فيها هنا. المهم أن الغموض ستار يختبئ وراءه الشعراء الحقيقيون والمزيفون، فيختلط الحابل بالنابل، كما قلت، في عين القارئ البسيط وعند الكثير من القائمين على الثقافة والأدب في وسائل الإعلام المختلفة، ومنهم أدباء وشعراء ونقاد! وفي هذا الصدد بالذات استرعت انتباهي مؤخرًا شهادة لواحد من شعراء الظل المبدعين الذين قاربت لهم نصوصًا في هذا الكتاب، وهو الشاعر سعد الحامدي الثقفي الذي كتب في عموده الصحفي المنشور في جريدة (الرياض) قائلاً: «من الشعراء من يعتقد أن الإيغال في الغموض الذي يستعصي فهمه على النقاد، هو النص الشعري الذي يجب أن يكتب. وهنا ينفر القارئ العادي من هذا الشاعر الذي لن يجد من يقرأ له سواء في يوم ما»⁽²⁾.

وسبق للدكتور عبدالله الغدامي أن حلل هذه الظاهرة المتصلة بالعلاقة الإشكالية بين المعروض الشعري والمقروء الشعري وذلك في مقالته القيمة التي نشرها في مجلة (الآداب، البيروتية، عدد ديسمبر 1995م) الخاص بالأدب الحديث في المملكة العربية السعودية، وكان عنوان المقالة (ما أكثر الشعر! ما أقل الشعر!). وهو عنوان ذو دلالة خاصة على هذه الظاهرة الإشكالية التي يتداخل فيها الشعر بالشعر، ويختلط فيها الشعراء بالشعراء. لذلك نجد الغدامي يفتح مقاله قائلاً: «ما أكثر الشعر اليوم! ما أقل الشعر اليوم!».

وفيهما يضع الغدامي الناقد إصبعه على ما أسماه بتراجيديا الكلمة أو أزمة الإبداع الشعري. ويعني بها الأزمة المشتركة بين القصيدة والقارئ. وفي رحم هذه الأزمة كما يبدو، ظلت تتخلق بذور ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية

١- محمد الهادي الطرابلسي: من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر، بحث مقدم إلى مهرجان الإبداع بالقاهرة 1984م.

٢- سعد الحامدي، جريدة الرياض 1998/2/5م.

السعودية، خوفًا وترددًا وتعالياً وتأزماً ورغبة وانطواء وترقبًا، حتى انفلقت البذرة الواحدة منقسمة إلى صنوين من الشعراء، شعراء أغرتهم الأضواء فارتموا في أحضانها سريعًا قبل أن ينضجوا أو يتخلقوا وهؤلاء هم الشعراء المغمورون الذين تجرفهم إغراءات الشهرة ومعانقة الضوء الزائف، وشعراء آخرون قاوموا هذه الشهوة غير عابئين بالشهرة العاجلة على قدر اهتمامهم بتجويد شعريتهم؟ وهؤلاء هم شعراء الظل الحقيقيون والمعنيون بالمصطلح في عنوان هذا الكتاب.

ولئن كان الصنو الأول من الشعراء قد خلق الطرف الأول (ما أكثر الشعر اليوم!) من الإشكالية أو الأزمة التي يشير إليها الغذامي، فإن الصنو الثاني من الشعراء قد خلق، في تقابله وتجاذبه مع ذاك الطرف، صورة الطرف الثاني من الإشكالية (ما أقل الشعر اليوم!).

ويبدو أن العلاقة المتوترة بين هذين الصنوين الشعريين: الصنو المتجذر في ظلام التربة، والصنو المتفجر في عنفوان الضوء الإعلامي، ستظل ترسم ملامح الأزمة التي عناها الغذامي بين الشعر الموجود والشعر المفقود في الساحة الثقافية العربية بأكملها، خاصة الساحات التي تزدهر فيها وسائل النشر والإعلام، إذ يسهل الخروج من الظل إلى الضوء، ويتصل حبل الإغراء وشهوة الظهور أمام النفوس الضعيفة.

إن الغذامي يلخص هذه الأزمة في ساحة الإبداع الشعري السعودي على هذا النحو الذي يبرزه مقاله المذكور على الرغم من تركيزه الواضح على تجربة سعد الحميديين الشعرية حين يقول: «إن من وجوه النشر وأسباب إثارة الانتباه في الشعر أن تلمح في المنشور الشعري علامات الأزمة المشتركة ما بين القصيدة والقارئ، إذ تفصح القصيدة عن أزماتها وتعلن عن حسرتها. وهذا ما وجدته في ديوان صغير وأنيق للشاعر سعد الحميديين. وهذا الديوان الخامس لهذا الشاعر الذي ظل يكتب

القصيدة على مدى ثلاثة عقود، شاهداً مجدها أولاً ثم واقفاً على أزمتها أخيراً. لقد كان ديوانه الأول (رسوم على الحائط) يمثل إحدى علامات التجديد الإبداعي في المملكة العربية السعودية، سائراً في خطواته مع الشاعر محمد العلي أولاً، ومع من جرى في الأثر مثل علي الدميني وأحمد الصالح، إذ تشكلت القصيدة الحديثة. وتتتالي الأجيال الشعرية المبدعة، ويأتي جيل انفجر بالشعر والرغبة فحمل أسماء مثل: محمد الثبتي وعبدالله الصيخان ومحمد جبر الحربي وخديجة العمري وعبدالله الزايد، تتلوهم جماعة قصيدة النثر، لكي تنداح الدائرة المائية بمجموعات من الشعراء والشاعرات امتلأت منها وبها فضاءات الإبداع والقراءة.

هذه علامة الانطلاق والبشارة. ولكن هذه الحالة لم تدم، مثلما هو الوضع في كافة بلاد العرب، إذ دخلت القصيدة في مأزقها وتأزمت حتى لم يعد في الماء ماء حسب تعبير محمد العلي.

إن مأزق القصيدة أو تأزمها الذي يشير إليه الغدامي في المقطع السابق يتمثل في ردة الفعل التي داهمت عدداً من الشعراء الرواد المبدعين، من جراء التسطح الشعري العام وكثرة أذعيائه، فجعلتهم يقاومون إغراء النشر أو يعبرون عن هذه الأزمة في مضمون قصائدهم الشعرية على النحو الذي يعرض له الغدامي في مقالته المذكورة. ويبدو أن هذا هاجس قديم عند الشعراء العرب المبدعين منذ أطلق عنتره العبسي صرخته الشعرية المعروفة (هل غادر الشعراء من متردم؟).

غير أن اللافت للانتباه في مقالة الغدامي التي خص بها تجربة الحميدين، كما ذكرت، هو تركيزه على خوف هذا الشاعر، وهو يعيش أزمة الكثرة المتشابهة من الشعر والشعراء في الساحة المكشوفة، وخشيته من ضوء الصباح على ظل كلامه الشعري. والناقد هنا يستند إلى قول الحميدين (لقد أشرق الصبح فأخشى منه أن يمحو الكلام) وهو في نظر الغدامي الكلام الذي يباغته الصبح، ويهدده الضوء

المشرق، وليس الصبح إلا رمزًا للعصر الراهن». وإن كنت أرى أن (الصبح) هنا تعبير عن الإضاءة الزائفة والكشف الرخيص لسر القصيدة قبل أن يتخلق جيدًا في ظلام الرحم الإبداعي. وهو يجلب الضعف الفني للنص مثلما يجلب المتاعب لقائل النص، على النحو الذي تستدعيه الذاكرة الشعرية من حكاية شهرزاد وقولها المعروف «ولما أدرك شهرزاد الصباح سكتت عن الكلام المباح».

ولا شك أن الصبح، بمعنى استسلام الشاعر المبدع لإغراءات النشر والإضاءة الزائفة، هو من معطيات العصر الراهن بانفجاره الإعلامي المشهود. بل هو أقدم وأبعد غورًا من عصرنا الراهن، كما يلتفت الغدامي نفسه، إذ يتأمر الإصباح على اللغة وعلى الشاعر منذ أيام امرئ القيس: «وما الإصباح منك بأمثل».

وخلاصة القول: إن شعراء الظل المبدعين، حتى حين يخرجون إلى الضوء مكرهين أو أبطالًا، فإنهم يعيشون أزمة حقيقية من جراء ما يعانونه من حساسية مفرطة لعوامل الضوء والشهرة الحقيقية التي تتطلب حالة متصلة من التطور والحيوية والتجذر. وهذا شعور بالمسؤولية مخيف حين يضعه شعراء الظل على كواهلهم وبين جوانحهم، وهم يتقدمون بحذر شديد نحو دائرة الضوء والشهرة وحمل أمانة الكلمة الشعرية.

لذلك لا يفارق هؤلاء الشعراء التعبير عما سبق أن أسميته «الهم الإبداعي» الذي يرافق تعبيرهم عن تجاربهم الشعرية على النحو الذي التفت إليه وحلله بعمق الدكتور عبدالله الغدامي في إطار تجربة الشاعر سعد الحميد من ملامح نفسية وفنية، هي في حقيقتها مخاض لظاهرة شعراء الظل. ولا شك أن هذا الشعور عميق في تجربة الحميد الذي أخذ على عاتقه مسؤولية طبع أول ديوان شعر حديث في المملكة، ليصبح بذلك رائدًا من رواد الحداثة الشعرية. وسبق أن أشرت إلى شهادة الشاعر علي الدميني الذي رافق الحميد في تجربته، حين قال في واحدة من إشاراته

التي قدم بها مجموعته الشعرية الأولى (رياح المواقع) الصادرة بعد سنوات طويلة من نشر مجموعة الحميديين الأولى (رسوم على الحائط) عام 1977م يقول الدميني:

قالت السنديانة الضخمة على باب منزلنا

إنه موسم نشر القصائد، فلم لا تشارك؟

قلت إن عام 1395هـ ما زال طفلاً باكراً علي

أما سعد الحميديين فقد كان أكثر شجاعة مني

حقاً إن قرار الشاعر تجاوز حالة الظل والخروج إلى دائرة الضوء قرار يحتاج إلى شجاعة حقيقية، وثقة كبيرة وشعور صادق بالمسؤولية. وهذا ما ينقص أكثر (الشعراء) الذي يملأون وسائل الإعلام ضجيجاً هذه الأيام، فتراهم يغرقون الصحافة ووسائل النشر المختلفة بما أسماه الدكتور عبدالله المعيقل، ذات مرة، أنهار الحبر المراقبة، والنزيف الكتابي والسيولة القلمية⁽¹⁾.

ولعل هذا الهمّ الذي صار يحمله المثقفون والمبدعون الحقيقيون، وفي طليعتهم شعراء الظل، كان وما زال يمثل الهاجس الذي انطبعت به تجارب الشعراء المتميزين في المملكة والوطن العربي، وتحول في قصائدهم إلى واحد من أهم الملامح الفنية في الشعر الحديث سبق أن أطلقت عليه مصطلح «الهمّ الإبداعي».

وسبق أن رأينا في كل من قصيدتي الشاعرين محمد العلي وعلي الدميني، صورة تطبيقية لهذا الملمح الفني ومدى اتصاله العميق بظاهرة شعراء الظل.

١- جريدة الرياض بتاريخ ١١/٢/١٩٩٥م. راجع المقالة في ملاحق هذا الكتاب.

2- وجهًا لوجه مع الشعراء .. بعيدًا عن سماء الكتابة⁽¹⁾

كان وجودي في الرياض لحضور فعاليات الجنادرية، وقبلها في جدة بدعوة من الجمعية السعودية للثقافة والفنون، مناسبة للتعرف عن قرب في كل مرة على الساحة الأدبية التي انشغلت بالكتابة عن شعرائها والاهتمام بأعمالهم ونصوصهم وتجاربهم، منذ ما يزيد على العامين والنصف.

وقد سعدتُ في المناسبتين بترحيب الشعراء السعوديين بي واهتمامهم بما أكتبه عنهم. كما سعدت أكثر بما كان يوجهه إليّ البعض منهم من لوم وعتاب على تقصيري في متابعة أعماله والكتابة عن نصوصه الشعرية، فقد لمست في ذلك اللوم كثيرًا من الود والمحبة والاهتمام والتقدير لمقالاتي الأسبوعية المتواضعة.

وقد بينت لهؤلاء العائنين المحبين من الشعراء، الأسباب الحقيقية التي تقف وراء تقصيري ذاك. وتعميمًا للفائدة على أمثال هؤلاء الشعراء، ممن لم التق بهم ولم أتعرف عليهم، وبخاصة «شعراء الظل» الذين غالبًا ما يزهدون في ردود الأفعال الإعلامية، وقد يهتمون بالتحليل النقدي المعمق لتجاربهم الشعرية، ولكنهم لا يظهرون شغفهم وحرصهم على محاوره من يكتبون عنهم، لأن اهتمامهم يتركز أساسًا على تجويد نصوصهم وتطوير تجاربهم الشعرية وتعميق رؤاهم وتوسيع ثقافتهم.

وإحاطة للقارئ العزيز بما كان يدور بيني وبين أصدقائي الشعراء، أرى من الضروري تلخيص أبرز تلك الأسباب، في هذه المقاربة:

١- جريدة الرياض بتاريخ ١٢/٣/١٩٩٨م.

أولاً:

إن المملكة العربية السعودية بلد شاسع، وفيها مئات الشعراء الذين يتوزعون على مناطقها الجغرافية المختلفة. لذلك يستحيل على أي كاتب أو باحث أو ناقد أو مؤرخ، مهما كانت متابعته دقيقة وشاملة، أن يحيط إحاطة كاملة بهذا العدد الكبير من الشعراء. ويمكن أن يلاحظ القارئ ذلك جلياً عند كل من حاول الكتابة عن الشعر والشعراء في السعودية، أمثال عبدالله بن ادريس وعبدالله الغدامي وسعد البازعي وأحمد كمال زكي وشاكر النابلسي ومحمد صالح الشنطي ومحمد الدبيسي ومحمد العباس وعالي القرشي، وغيرهم ممن فاتني ذكرهم أو لم أطلع على ما كتبوه، فجميع هؤلاء، دون استثناء، أضطر في ما كتب وألف إلى الاقتصار على شعراء دون غيرهم، حسب المنهج والتوجه والموضوع الذي يقوم بدراسته، أو المناطق الجغرافية التي يلزم نفسه بحصرها وحصر شعرائها، وكأن لسان حال هؤلاء الباحثين الأفاضل جميعاً يقول: ما لا يدرك كله لا يترك جله. وهذه حقيقة لا ريب فيها مع موضوع شاسع كالشعر في المملكة العربية السعودية. وهذا ما جعلني شخصياً، ولم أك أكثر من غيري مقدرة وإحاطة وعلمًا بالموضوع، لا أستطيع أن أفي موضوعي حقه، رغم مرور هذا الزمن الطويل من متابعته والكتابة عنه. ولا أعتقد أنني فاعل ذلك، مهما طال بي الزمن.

وقد كان لي تجربة مشابهة في ذلك، حين قمت بمتابعة الحركة الشعرية في بلد أصغر كثيراً من المملكة، هي البحرين، وقضيت في ذلك أكثر من عشر سنوات، ألفت خلالها ستة كتب ضخمة وعشرات البحوث الأكاديمية والمقالات الصحافية التي استغرقت آلاف الصفحات. وعلى الرغم من ذلك لم أستطع أن أغطي بذلك كله جميع الشعراء والمراحل والظواهر التي تتكون منها خارطة الشعر في ذلك الوطن الصغير، أفلا يبدو الأمر نفسه مع بلد شاسع كالمملكة، ضرباً من الخيال، ونوعاً من التعامل مع المحال؟ هل يجد لي الشعراء الذين لم إجئ على ذكرهم في

مقالاتي بعض العذر على التقصير؟ راجياً أن يتسع المجال مستقبلاً لتناول بعضهم أو أكثرهم - إن شاء الله* .

ثانياً:

ومما يزيد الطين بلة، على ما ذكر في النقطة السابقة، صعوبة الحصول على المجموعات الشعرية والدراسات النقدية الصادرة حولها، خاصة أن معظمها يتم طبعه ونشره وتوزيعه في إطار المملكة العربية السعودية، ونادراً ما يصل إلى خارجها إلا عن طريق البريد الخاص والعلاقات الشخصية والمراسلات البطيئة التي يستغرق وصولها، إن تَمَّتْ، زمناً طويلاً.

فكتب الأندية الأدبية وكتاب الرياض والمجلات الأدبية مثلاً، نادراً ما تصل إلى مكاتب البحرين للأسف الشديد، على الرغم ممن يقف وراءها من مؤسسات ضخمة وأجهزة إدارية نشطة. فما بالك بوصول المجموعات الشعرية والكتب النقدية التي لا يقف وراءها سوى مقدرة أصحابها الفردية وجهودهم المتواضعة وزهد بعضهم كشعراء الظل مثلاً؟ لذلك تعاني مكتبتي الخاصة، والمكتبة العامة بفروعها في البحرين، والمكاتب التجارية، نقصاً فادحاً فيما يتصل بالمادة الشعرية السعودية والمؤلفات التاريخية والنقدية حولها. ولذلك يمكن أن يلاحظ كل من قرأ مقالاتي المتواضعة على مدى فترة السنتين ونصف السنة الماضية حينذاك، علامات ذلك النقص واضحة جلية في اقتصار الجانب المرجعي على بعض الكتب القليلة مثل كتاب سعد البازعي (ثقافة الصحراء) وكتاب شاكر النابلسي (نَبْتُ الصمت) وكتاب محمد صالح الشنطي (متابعات أدبية) وبعض المقالات المتفرقة المنشورة في الصحف

*- تسنى لي أن أتناول بالتحليل النقدي المعمق عدداً غير قليل من النصوص خارج إطار ظاهرتي التعالق النصي وشعراء الظل، وستنشر هذه التحليلات النقدية المتفرقة للنصوص المختلفة، في كتاب خاص تحت عنوان (قراءات نقدية في نصوص من الشعر السعودي الحديث). وهو الكتاب الثالث الذي سيصدر لي عن هذا الموضوع.

والمجلات. ولا شك أن الناقد محمد الدبيسي قد أحس بهذا النقص المرجعي الفاضح، فحاول أن يساعدني، بإرسال كتابه النقدي الثمين (من ذاكرة الصحراء) وبعض مقالاته النقدية القيمة، دون أن يكون قد تعرف عليّ أو تعرفت عليه من قبل. وقد أكبرت فيه هذه المبادرة العملية والخلقية العالية. ومثل هذا السلوك النبيل ينطبق على الصديق الناقد محمد العباس حين قام بإهدائي نسخة من كتابه النقدي الثمين (قصيدتنا النثرية) الذي سعدت بقراءته. ولم يعكر صفو هذه القراءة ويقلل من فائدتها سوى الصفحات البيض التي كانت تقطع عليّ استرسال قراءة الكتاب. وهو من الكتب القليلة التي تم توزيعها خارج المملكة بشكل جيد. وقد توفر لدينا في مكتبات البحرين ونفذ سريعاً. لذلك ذهبت جهودي سدى في الحصول على نسخة أخرى من الكتاب.

كما لا يفوتني، في هذا المقام، أن أشكر بعض الشعراء مثل العرفج والدميني والحميدي والشلواح والخطراوي والوافي وقاري وأكرم والكشغري الذين تكرموا عليّ بإرسال مجموعاتهم الشعرية المطبوعة أو المخطوطة، ما أفادني فائدة كبيرة في كتابتي عن الشعر السعودي الحديث. ولا يمكن أن أغادر هذا المقام، دون أن أذكر ما كان يتلطف عليّ به الأستاذ عبدالفتاح بومدين، منذ سنوات، وهو يرسل مجلة (علامات) الثمينة وغيرها من مطبوعات النادي أولاً بأول. وكذلك ما كان يفعله الشاعران عبدالله الخشرمي وعلي الدميني بالنسبة إلى مجلتهما الرصينة (النص الجديد). إنني أقدر للشعراء والنقاد ورؤساء التحرير ومديري الأندية كل ما قاموا به من جهد متواصل لموافاتي بما ينقصني وينقص مكتبتي الخاصة من مراجع عن الشعر والأدب والثقافة في المملكة العربية. وهم بذلك كانوا يحملونني المسؤولية لأداء واجبي على نحو أفضل مما لو لم أتعرف على هذه المراجع الثمينة. فلهم مني جميعاً خالص الامتنان.

ثالثاً:

إن الإطار العملي الذي اتخذته لنفسي خلال السنتين الأخيرتين من كتابة هذه المقالات، يتمثل في رصد الظواهر الفنية البارزة في الشعر السعودي الحديث. وقد انتهيت من ظاهرة التعالق النصي التي توشك أن تطبع في كتاب الرياض* .

وأكد أنني من دراسة ظاهرة شعراء الظل** ، بعد أن قمت بمقاربة نصوص شعرية متفرقة في السنة الأولى من عمر هذه المقالات، قبل أن ألتزم بعدها بدراسة الظواهر الفنية، كما ذكرت.

وهذا يعني أن دراسة الظاهرة الواحدة قد لا تشمل جميع الشعراء السعوديين، بقدر ما يتم التركيز فيها على بعض الشعراء الذين تنطبق على تجاربهم الشعرية سمات تلك الظاهرة وملامحها الفنية. فليس كل الشعراء في المملكة شعراء ظل، كما هو معروف. كما أن تجارب بعضهم تفوق تجارب الآخرين في تمثيل ظاهرة العنوان في الشعر السعودي التي كنت أنوي دراستها بعد الانتهاء من ظاهرة شعراء الظل مباشرة. وكانت سترى هذه الظاهرة في عناوين الشعراء الذين تتميز تجاربهم الشعرية بالقدرة على التطور والتفنن في توظيف العنوان النصي، مجالاً خصباً لدراستها وتحديد ملامحها الفنية وإبراز خصائصها الموضوعية، مما يبلور المناحي التي تتم دراستها بواسطة العنوان. وهذا ما يعينني شخصياً في مسألة اختيار الشعراء الذين يتم التركيز عليهم وعلى تجاربهم في دراسة الظاهرة*** . وكل ما كنت أرجوه

*- طبع الكتاب وصدر في سلسلة كتب تحت رقم ٥٢/٥١ عام ١٩٩٥م. كما أعيد طباعته طبعة ثانية مزيّدة ومنقحة عام ٢٠١٧م وصدر عن وزارة الإعلام في مملكة البحرين.

** - والحمد لله أن تمت دراسة الظاهرة وهاهي ذي تصدر في كتاب بين يدي القارئ الكريم.

*** - لم يتسع المجال لدراسة ظاهرة العنوان بشكل كامل، وإن تمت دراسة بعض تجارب شعراء الظل من هذه الزاوية المتصلة بالعنوان في المجموعات الشعرية والنصوص داخلها، كما هو الشأن مع تجربة كل من الشاعرين محمد حبيبي وعلي بافقيه: راجع الفصلين الخامس والسادس من هذا الكتاب.

هو أن يطول عمر هذه الزاوية ومقالاتها الأسبوعية، وأن يمدني الله بالمقدرة والرغبة والإصرار على متابعتها، حتى أستطيع أن أتطرق إلى أكبر عدد من الظواهر الفنية التي يرهص بها الشعر السعودي، الأمر الذي يضمن إدراج أكبر عدد من الشعراء في دراسة هذه الظواهر. وإذا كان لي أن أتمنى شيئاً، هنا، فإنني أتمنى بهذا الجهد المتواضع، أن أضيف لبنة صغيرة إلى الجدار النقدي العالي الذي شيده قبلي نقاد سعوديون كبار أمثال الغدامي والبازعي والمعيقل والشنطي والدبيسي وغيرهم. إضافة إلى النقاد العرب أمثال النابلسي وأحمد كمال زكي وسواهما.

رابعاً:

إن الأصل في كتابة هذه المقالات، هو مقارنة النصوص الشعرية التي تنشر في ملحق «ثقافة اليوم» وهو اتفاق أدبي ألزمت نفسي به أمام المشرف على الملحق حين تم التداول بيننا على كتابة الزاوية قبل عامين ونصف العام من عام (١٩٩٥). وعلى الرغم من ذلك فقد وجد لي الصديق الشاعر سعد الحميد عذراً أو أكثر من عذر للخروج على هذا الالتزام المتفق عليه. وقد دل ذلك عندي على الفهم الناضج الذي يتميز به الأستاذ المشرف لدور النقد وما يتطلبه من حرية لازمة للإبداع، وعد التقيد بمساحة ضيقة في النشر قد لا تتوافر فيه أبدع القصائد ولا أحسن النصوص ولا أكثرها استجابة لدراسة الظاهرة الشعرية. وقد هيا لي ذلك الفهم الناضج فرص التلفت إلى النصوص الشعرية هنا وهناك، خارج ما ينشر في ملحق «ثقافة اليوم»، مما ساعدني على تحقيق مشروعي النقدي الذي أتوخاه في مقارنة أهم الظواهر الفنية في الشعر السعودي الحديث، والذي كنت أرجو أن يكتمل من خلال متابعة كتابة هذه المقالات الأسبوعية المخصصة لذلك منذ بداية الشروع فيها. وعلى الرغم من هذا الانزياح عن الالتزام الأساس المتفق عليه الذي سمحت به أريحية الحميد، فإنني أميل إلى العودة إليه كلما كان ذلك ممكناً ومعيناً على تحقق الشروط النقدية للمشروع. فحين تنشر قصيدة جيدة أو أكثر في الملحق الثقافي بالرياض، مما يندرج في إطار

هذه الظاهرة الفنية المدروسة أو تلك، فإنني أرى من باب الوفاء للالتزام، مقارنة هذه النصوص والقصائد المنشورة في «ثقافة اليوم»، خاصة إنها تتيح لي سهولة الإطلاع عليها ومتابعة نشرها، وتقديرًا مني لشعرائها في إتاحة مثل هذه الفرصة لي شخصيًا، وتشجيعًا مني ومن الجريدة لفتح باب الحوار بين النص الشعري المنشور في الملحق والزاوية النقدية المختصة بذلك.

خامسًا:

كان يزيد من صعوبة حصولي على دواوين الشعراء السعوديين والاطلاع المتواصل على قصائدهم، اتسام عدد كبير منهم بما اسميته «ظاهرة شعراء الظل»، وهو ما جعلني التفت إلى هذه الظاهرة وأصر على دراستها، باعتبارها سمة من سمات التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية. فهذه الظاهرة تجعل الشعراء يتواضعون في نشر شعرهم سواء في دواوين أو في الصحف والمجلات. وهم إذا فعلوا لا يروجون لنشره وتوصيله إلى القارئ العربي، ناهيك عن الناقد المختص، مثلي، الذي يفاجأ كل يوم بقصور في معلوماته عن هذا الشاعر أو ذاك، على الرغم من أن له أكثر من مجموعة شعرية مطبوعة منذ زمن طويل. وهذا من شأنه أن يجعل النقد للشعر السعودي مهمة صعبة أمام النقاد والباحثين. ولعل هذا الأمر يضع مسؤولية أكبر على الجهات الثقافية، كالأندية الأدبية، لنشر أعمال هؤلاء الشعراء وتوزيعها وإيصالها للقارئ العربي خارج المملكة، وبخاصة النقاد المختصين والباحثين، حتى لا يتم ترك الأمر للشعراء أنفسهم من خلال جهودهم الفردية التي عادة ما تحكمها، في كثير من الأحوال، سمات ظاهرة شعراء الظل المذكورة. ومثل هذا العمل المؤسساتي يتناسب مع خصال هؤلاء الشعراء، ولا يريق لهم ماء وجه أو يضعهم فيما لا يحبون أو يطيقون.

ولا يسعني هنا إلا أن أشير إلى مسألة جوهرية في هذا الموضوع أرجو أن يتأملها شعراء الظل خاصة، وهي أن التعامل مع النقاد والشعراء والتواصل معهم، بوصفهم شركاء في عملية الإبداع، لا يعني هتكاً لروح التواصل التي يتميز بها شاعر الظل، ولا يفسد عليه عمله الدؤوب في التركيز على تخليق تجربته الشعرية، والاهتمام ببنائها الداخلي وانضاجها قبل تقديمها إلى دائرة الضوء. فالاتصال بالشعراء والنقاد فيه إغناء فني وفكري من النوع الذي يمارسه شاعر الظل في تخليق تجربته. وهو جزء منها. لأن الشاعر والناقد ليسا وسيلة إعلامية، بقدر ما هما حالة إبداعية ممتدة ومستوعبة لحالة الإبداع عند شعراء الظل. فوسائل الإعلام وشهوة النشر شيء. ورفاق الطريق وشركاء التجربة شيء آخر، حتى وإن كان الواحد منهما يقود إلى الآخر في النهاية.

إنما النقد في نظري هو البوابة الأكرم والأسلم للوصول لشعراء الظل إلى عالم الضوء الذي يخشونه ولا يسعون إليه سعيًا فاضحًا كغيرهم من الشعراء. وهذا ما يجعلهم محافظين على سماتهم كشعراء ظل، رغم انتهائهم إلى عالم الضوء. ولعل هذا ما لا يستطيع أن يفهمه الكثيرون عن شعراء الظل الذين احتوتهم الشهرة بأضوائها، دون أن يسعوا سعيًا إليها كما أشرت، بل هي التي سعت إليهم عن طريق النقد والنقاد من زملائهم ومشاركيهم في تجاربهم. فهم في هذا الحال أشبه بذلك الخليفة الذي أتته الخلافة منقادة. كما يروي التاريخ العربي على لسان أحد الشعراء. أو كما قال أعظم شعرائه، ممن كان ينام ملء جفونه عن شوارد قصائده لتسهر الناس جراها وتختصم، وكأن المتنبي بذلك كان يدشن القاعدة الأولى المتينة للشعراء الذين لا يتهافتون على الضوء والشهرة، بقدر ما تتاهفت الشهرة عليهم ويحف الضوء بهم، حيثما يذهبون ويقولون شعراً. ومثل هذا الأمر الملتبس مع شعراء الظل هو ما جعلني أكتب مقالة أفرق فيها بينهم وبين الشعراء المغمورين، وهي المقالة المنشورة في هذا الفصل من الكتاب.

وأخيرًا:

أرجو أن يتفهم الشعراء الذين لم أتطرق إلى تجاربهم الأسباب التي قادتني إلى ذلك مما ذكرته آنفًا ومما لم أذكره لضيق الوقت، وأن يجدوا لي العذر تلو العذر، دون أن يكون من بين هذه الأعذار أبدًا كون تجاربهم ونصوصهم أقل شأنًا من النصوص التي تم تناولها أو الشعراء الذين تمّ التركيز عليهم. راجيًا أن يكون في المقبل من الأيام والمقالات والظواهر المدروسة ما يسمح بإعطائهم المكانة الجديرين بها إن شاء الله تعالى* .

وفي ختام هذه الوقفة التي خرجت بها على تسلسل المقالات المخصصة لدراسة ظاهرة شعراء الظل. والتي اقتضاها حضوري - لأول مرة - وقائع المهرجان الوطني للتراث والثقافة بالجنادرية، أتقدم بخالص شكري للجهة القائمة على المهرجان. فقد أتاحت لي هذه الجهة بدعوتها الكريمة فرصة الالتقاء الحي وجهًا لوجه بالشعراء الذين كنت أكتب عنهم، ولم أكن قد رأيتهم أو تعرفت عليهم شخصيًا. وقد كانت هذه فرصة ثمينة بالنسبة إليّ للاستماع إلى وجهات نظر الكثيرين ممن التقيتهم حول كتاباتي عنهم، كما كانت فرصة مناسبة لتوضيح وجهة نظري حول الظروف والأسباب التي تحول بيني وبين الكتابة عن الكثيرين، على النحو الذي بينته آنفًا.

*- وهو ما تم فعلًا بعد ذلك مما سيضمه الكتاب القادم في هذه الثلاثية النقدية عن الشعر السعودي الحديث وظواهره البارزة. وقد تمت الإشارة إلى عنوان الكتاب.

الفصل السادس

الشاعر محمد حبيبي

قوة الظاهرة وتنوع مظاهرها

- ١- التجربة الحيّة.
- ٢- التجربة الإبداعية (١).
- ٣- التجربة الإبداعية (٢).
- ٤- عتبات النص: لوحة المفاتيح.
- ٥- القصائد الهاربة.
- ٦- مظهر الهمّ الإبداعي (١).
- ٧- مظهر الهمّ الإبداعي (٢).

- 1 -

تغذي تجربة الشاعر محمد حبيبي ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية بملامح جديدة تزيد من وضوحها، وتقوي من درجات تنوعها وتلونها، وترسخ وجودها الحي. وهي تفعل ذلك كله على مستويين: مستوى التجربة الواقعية الحية، ومستوى التعبير الفني والفكري عنها. وهذا ما يمنح تجربة محمد حبيبي قوة الترابط بين وجهيها، ويدفع في شرايينها حرارة الصدق المتدفق بين أطرافها المتباعدة، فتغدو وكأنها جسد مليء بالحيوية والحركة والجمال. ذلك أن الشجرة الشعرية القوية التي تضرب بجذورها بعيداً في قلب التربة الحية، غالباً ما تبهر الأبواب بثمرها وعطائها، حتى ولو كانت الأرض فقيرة تحت أقدامها، والحياة من حولها يابسة شحيحة. فالانتماء الحقيقي الصادق إلى الأرض والحياة، قادر وحده على خلق الفرح الداخلي الذي يفيض ويتهاطل من أطراف العطش وأغصان اليباس. والشاعر محمد حبيبي هو أول من أدرك هذه الحقيقة، قبلنا، وعبر عنها خير تعبير في هذه الصورة الشعرية الأخاذة:

مثلما نخلة

لا عروق بها

ولا ماء حولها

شاخ في وجنتيها الثمر

تضاحك مني الشجر⁽¹⁾

فالرؤية الشعرية الصادقة، هنا، تخرج الحياة من الموت، وتبعث النقيض من النقيض، كما يبعث طائر الفينيق من رماده، وتعيد الشباب المتضاحك إلى

1 - ديوان انكسرت وحيداً، محمد حبيبي، ص ٣٧

الشيخوخة الغاربة. وبذلك يصبح الشعر، هنا، حالة من حالات الضرورة الحياتية القصوى، لأنها تحقق التوازن للذات الشاعرة، وتحول دون موتها المبكر أو شيخوختها الممتدة. فإذا جفت نخلة الحياة وشاخ في وجنتيها الثمر، تفجر ماء الشعر من قلب الشاعر الذي يحب الحياة، فتضاحك من داخله الشجر وراح يملأ بساتين رؤاه (فتى أخضر لا يمل الحياة ويمنحها مقلتيه كفر دوسة شاردة) ص 34.

ولكن ما مصدر هذا الشعور الغامر بالجفاف لدى الشاعر محمد حبيبي؟ إن من يقلب قصائد ديوانه الأول (انكسرت وحيداً) ذي العنوان الدال على هذه الحال نفسها، يدرك بسهولة أن السر معقود في ذلك على ناصية تجربة الشاعر الواقعية المتصلة بما يمكن أن نسميه «صدمة المدينة»، تلك التي سبق أن عاناها قبله شعراء عرب كبار أمثال السياب وحجازي وأمل دنقل وعبد الصبور وغيرهم. فقد عاش محمد حبيبي طفولته وصباه الأول بعيداً هناك في قرى جيزان النائية عن المدينة (والمدينة) وعلاقتها ومظاهر حياتها، حتى أتم المرحلة الثانوية من دراسته، فاضطر إلى الانتقال للمدينة لكي يتم تعليمه الجامعي والعالي ويقوم في مدينة جدة وأم القرى (مكة المكرمة). وقد عبر الشاعر عن هذه الصدمة في واحدة من قصائد مجموعته البكر (انكسرت وحيداً) عنوانها (الأصدقاء) يقول فيها:

أجرح هذي المدينة

وأعلم

أني أشكل من ذكرياتي بها فيلقاً هل سأنسى التي أسكنت في دماي نسيب القرى؟

أَتَذْكُرُ يا والدي

حين حذرتني

من نساء المدينة؟

وقلت: المدينة ليست لأمثالنا...

ها إنهم أصدقائي

الشوارع والأرصفة!!

ولا شك أن افتقاد الأصدقاء البشر في المدينة، وقيام «الشوارع والأرصفة» بديلاً عنهم، يمثلان صدمةً حقيقية لذات شاعرة مرهفة اعتادت على أن تُسكنَ في دمائها نسيب القرى وحب أهلها وطيبة ناسها. ويعد الخروج من القرية، مثلما هو الخروج من وداعة الرحم ودفء الحضن الأول، ارتقاءً في عالم من الغربة والشقاء والسفر المتصل والتنقل المحموم وعدم الشعور بالاستقرار (كلما أبت من سفر يحتويني سفر) ص 41. وهي اللافتة الوجدانية العميقة التي كررها الشاعر لحالته الشعورية وغربته المتصلة، بعد مبارحة عالم القرية الوادع الذي لم يعد يصله به غير حبل رث من حنين موجوع، وشعور مر بتسرب أيام العمر الجميلة في متاهات الغربة وأرصفة المدينة وموجدة الترحال:

وحدي

أُغْنِي البيوتَ الفقيرة

وأبكي وجوهاً كثيرة

فمن لي بوجهٍ

كأمي

قلت للعمر:

قف

لا تمرّ سريعاً فتفضح سري

وقَفَ العمرُ

لكنني

كنت شخت كثيراً (ص 38)

ويزداد شقاء الشاعر حين يكتشف أن داء المدينة قد اخترقه حتى العظم، ومحا براءة القرية التي كان يختزنها في داخله مثل كنز ثمين. وإذا بعودته إلى قريته لا تعيد إليه روح الوداعة والبراءة والطمأنينة التي أضاعها إلى الأبد. فلم تعد القرية في عينيه اللتين لو ثتتهما المدينة، تلك الجوهرة النقية الطاهرة كوجه الأم. حتى العصافير التي ودعها ذات يوم على أثلة الدار لم تعد تتعرف عليه، فاستحقت منه مرثية أو قصيدة من «قصائد المخاض» أسماها (مرثية العصافير) يقول في ختامها، وهو يعود إلى قريته بعد غياب عشر سنين:

قلت: أي الجراح سأفتح/ أي المراثي تليق لأعلن موتاً بطيئاً
بسكينة ثلمت منذ عشر سنين؟

لا الخبوت التي علمتني الغواية تطفئ من وحشتي، لا
الصغار الذين ألاعبهم يذكرون ولا أثلة الدار أغصانها تتذكر
كم ظللتني بُعيد الشقاوات من فرك أذني، الرياحين في بيتنا
كنت أعشقها حين تهوي عليها العصافير، هل ستبكي عليّ
الرياحين أو سوف تنكر شكلي العصافير، كانت تضج لأنني
أشاكسها ثم ها هي تبكي فلا إخوتي شاكسوها ولا زرعوا
تحت أعشاشها واحة الياسمين. لأبقى كأيل يجيد الفرار
لأشراك قاتله، (كلما أبت من سفر يحتويني سفر). ص 41

في هذا المقطع الشعري المدور الإيقاع كأنه الأنين المتصل والحنين الجارف، تعبر الذات الشاعرة عن أزمتها الحقيقية التي نشأت أصلاً، عن صدمة المدينة، وتضاعفت بفقدان الشعور الأول بالبراءة التي تمثلها حياة القرية فلا الذات استطاعت أن تمتص صدمة المدينة وتنتمي إلى قوانينها القاهرة، ولا هي استطاعت أن تعود إلى براءتها الأولى وتنتمي إلى عالمها القديم، حيث رحم القرية وحضن الأم

وعصافير الطفولة. وهنا، بالضبط، تكمن إشكالية الذات الشاعرة في تجربة محمد حبيبي الوجدانية الحية، حيث تغدو العودة إلى القرية، في كل مرة مجرد «فاصلة» في طريق السفر، كما يقول حبيبي في هذه القصيدة القصيرة التي عنونها بعنوان «فاصلة»:

كلما عدت للقرية النائبة

فرّ مني القمر

كلما لذت نحو الحميمين من أصدقاء الطفولة

يبكي علينا الشجر

كلما إبتُّ من سفر يحتويني سفر

إن من أكثر الأمور إيلاًماً للذات الشاعرة أن تتطابق الأضداد وتتماهى النقائص، ويصبح لا فرق بين الحزن والفرح أو القبح والجمال أو العودة والسفر. لذلك يغدو السفر الذي يحتوي الذات في عودتها إلى القرية الأم، مثله مثل السفر الذي آبت الذات منه للتو بعد اغتراب طويل في شوارع المدينة وفوق أرصفتها الباردة:

فأبكي على التين

أبكي على بيت جدي

على الطفل

في داخلي

ي

خ

ت

ف

ي

إن ذلك الطفل الذي كان يبكي الشاعر عليه وهو يختفي في داخله شيئاً فشيئاً، عبر تحلل المفردات والأفعال إلى حروف مبعثرة متناثرة، هو نفسه الذي يتحول إلى طاقة شعرية متألئة داخل محارة الذات وظلامها الدامس، محولاً إياها إلى عالم شعري مضيء وموهبة خلقة، بعد أن يكون قد تحلل إلى عناصره الأولى، تحلل الكلمات إلى حروف تسقط عمودياً في بئر الذاكرة لتوقظ الجذور البعيدة التي تنتمي إليها. وبذلك يكتمل محيط الدائرة الشعرية المحكم من خلال تلاقي صورة الطفل بصورة الجد (أبكي على بيت جدّي/ على الطفل في داخلي). ويتولد عن تلاقيهما، على الرغم مما فيه من ضعف ظاهر يتمثل في فصل البكاء، شعور غامض بالقوة السحرية التي يملكها ذلك الطفل «في داخلي»، يعني ظهور الشاعر وولادة الموهبة الشعرية القادرة على صياغة الكلام وإعادة تركيب الكلمات التي يملكها الطفل وهو يمارس فعل الاختفاء داخل الشاعر، ليظهر من خلاله أقوى وأصلب عوداً وأكثر قدرة على المواجهة وممارسة فعل الكلام والدفاع عن النفس، فإذا كانت تجربة محمد حبيبي الواقعية الحية قد همشته وأبعدته، لكي يعيش في أقاصي القرى الجبلية، هنالك في الظل بعيداً عن صخب الحياة وحركة المدينة وضوضاء المجتمعات الحديثة، فمن أجل أن يتخلق الوجه الآخر من التجربة ويشب واثقاً قبل أن يقدم صاحبه: شاعراً مبدعاً من الشعراء الذين يحسب لهم ألف حساب في مستقبل الحركة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية.

ولذلك نجد محمد حبيبي دائم الربط بين وجهي تجربته في القصيدة الواحدة: وجه الحياة بتفاصيلها الصغيرة التي يرسمها بل ينقشها في الذاكرة الشعرية قبل أن يغمرها ظل النسيان، ووجه الشعر الذي يقوم بهذا الدور المقاوم لحالة الإمحاء والمجدد للذاكرة، على هذا النحو الذي تمثله المخاطبة/ الرمز، في القصيدة ذات العنوان الدال (شعراء قصية كروحي):

تجيين

يتبعك الموج في السر وقت الرحيل

كما النقش

في خاتم

عتقه الأصابع

حتى أمحي...

ولئن كان محمد حبيبي قد فجر ضوء تجربته الشعرية من ظلام تجربته الحية المتصلة بصدمة المدينة أولاً وصدمة العودة ثانيًا، مما تم عرضه وتحليله في هذه المقاربة، فإن هذا الضوء الشعري الذي ولدته الظلمة الواقعية بحاجة إلى مقاربات أخرى تميط اللثام عن وجهه الساطع وملامحه الإبداعية المتميزة، على النحو الذي سنتابعه عن تجربة الشاعر الإبداعية.

- 2 -

تركزت المقاربة السابقة على ملامح التجربة الواقعية الحية التي عاشها الشاعر محمد حبيبي، وتميزت ببروز ظاهرة المدينة، بعد أن ترك الشاعر قريته الوادعة البعيدة في جبال جيزان، ثم تضاعفت هذه الظاهرة بفقدان الشعور بالبراءة، والارتقاء في عوالم الغربة النفسية، عندما عاد الشاعر إلى قريته ثانية ليجد نفسه غير قادر على التكيف معها، تمامًا كما وجد نفسه غير قادر على التكيف مع حياة المدينة، الأمر الذي فجر أبرز إشكاليات تجربته الشعرية الموصولة وصلًا متينًا لا تنفصم أسبابه وعقله، كما لاحظنا، بمظاهر تجربته الشعرية الواقعية الحية.

ولئن كانت تلك المظاهر تتسم بالقسوة والصعوبة والعزلة عن صخب المجتمعات الحديثة وضجيجها الثقافي والإعلامي على نحو خاص، مما أوقع تجربة الشاعر الحية في دائرة الظل لفترة طويلة، فقد كانت هذه الأسباب والمظاهر جميعها كافية لاختمار الجانب الفني من هذه التجربة، وإنضاج ملامحها الإبداعية والفكرية على نحو يتسم بالتميز في الشكل والمضمون سواء بسواء. ولعل هذا ما أضفى على مجموعة محمد حبيبي الشعرية الأولى* التي صدرت له (انكسرت وحيدًا) عام 1996م، ملامح واضحة من النضج الفني والتميز الإبداعي. وبذلك استطاع الشاعر أن ينجح في الخروج شعريًا إلى دائرة الضوء والاهتمام، وأن يبارح منطقة الظل التي يعيشها واقعيًا، ويتوازن معها، ليرسل لنا من بعيد وهو في عزلة الجغرافية، ومضات قوية من الضوء الشعري كانت قادرة على استنطاق تجربته الحية والتعبير

* صدر للشاعر بعد ذلك مجموعتان شعريتان هما (أطفئ فانوس قلبي) عام ٢٠٠٣م، ومجموعة (الموجدة المكينة) عام ٢٠٠٧، بالإضافة إلى ثلاثة أعمال من تجارب الشاعر المرئية هي: «غواية المكان» و«حدقة تسرد»، و«بصيرة الأمل». وعام ٢٠١١م صدرت مجموعته الرابعة (جالسًا مع وحدك) عن دار «مسعى» للنشر والتوزيع بالكويت.

عنها بصدق وحيوية، وتبديل الظلال والظلمات المحيطة بها، ومن ثم تحويل واقع العزلة إلى حلم شعري موصل بالواقع ومفتوح على احتمالات لا حدود لها.

وللتميز الإبداعي الناضج في شعر حبيبي عدد من المظاهر الفنية، لعل أبرزها ثلاثة، تتصل بالتعبير عن واقع العزلة والظل من تجربته الحية. لذلك سيتم التركيز عليها هنا.

إن أول هذه المظاهر اهتمام الشاعر اهتمامًا ملحوظًا في جميع قصائد مجموعته المذكورة بالتفاصيل اليومية الصغيرة ورسمها على نحو دقيق وأنيق، ومن ثم توظيفها في صور شعرية نابضة بالحياة وجموح المخيلة، وكأن الشاعر بذلك يخشى على تفاصيل حياته التي طَوَّتها العزلة ونمت في الظل، من الضياع والتبدد والنسيان، فراح يحتشد بها ويحشدها في كبسولات شعرية وقوارير من الصور المختومة بالحيوية والإبداع، وكأنه كان يعصر ذاته وذاكرته وحياته ليقطرها في هذه القوارير الشعرية المركزة، علها تعوض حالة التبدد والتبخر التي كانت عليه قبل أن تتحول شعرًا وعطرًا وغناء. ويمكن التمثيل إلى هذا المظهر الفني الناطق في تجربة محمد حبيبي الشعرية، بأولى قصائد المجموعة (انكسرت وحيدًا) وعنوانها (ناعمًا ينبت العشب):

مثل أول رشفة

- من قهوة الصبح -

أنت

أهجس

أن أحتويك كثيرًا

وحين أضمك صوب ضلوعي

أهشم أنفاس حبك بين أصابع

خوفي

كلما حرثته شفاهك صدري

ناعماً

ينبت العشب بعد رذاذك

إن جميع صور هذه القصيدة القصيرة، مكونة من تفاصيل صغيرة احتوتها حالة الملامسة العاطفية التي تولدت في الرحم وراحت آثارها تشيع وتنتقل على خارطة الجسد العاشق. وكأنني بالشاعر العاشق يحرص على كل لحظة من اللحظات بأدق تفاصيلها لكي يسجل أثرها العاطفي والجسدي منعاً لها من الضياع والتبدد، ورغبة منه في التلذذ باسترجاعها.

ويتضح ذلك المظهر على نحو أدق في تسجيل التفاصيل اليومية ذات البعد الاجتماعي المعيش الذي تصل صورته المرصودة إلى مستوى الوثيقة التاريخية الحية. إلا أن الذاكرة الإبداعية والموهبة الفنية يحولانها إلى حالة شعرية خاصة. وهذا ما نلمسه، على سبيل المثال لا الحصر، في قصيدة (فتى) التي يختزل فيها الشاعر صفحة من حياته الأولى عندما كان تلميذاً في المدرسة:

في الطريق إلى الفيصلية

فنار لأحلامنا

ومأوى قطيع من النوق

قرب السلام تساقط تبراً

تشكله مرمراً ورخاماً يزيد بهاء البيوت ويئداً أخب إلى صفنا

بخارطتي دفتر الواجب المنزلي وكسرة عيش

مع الزمزية

ولأنني فتى طيب شاكس الأشقياء خطاي

لأمنحهم كسرتي ثم أندس في دفء فانوس أمي
تطرز بي صوتها

يا نوم إيجـه من أم حريجه
في عيون ولدي أغده وإنجه
يا الله طلبـك منك الهدايه
طه ويس وكل آيه

تحس بأني فتاها الذي يرقب الصحو يفضح زيف المدينة

إن القصيدة كلها عبارة عن تفاصيل يومية ودقيقة منتزعة من الذاكرة الطفولية
لرحلة الذهاب إلى المدرسة والعودة منها إلى البيت، حيث حضن الأم وساعة النوم
آخر اليوم.

ولم ينس (الفتى) الشاعر حتى اسم مدرسته (الفيصلية) ولا اسم حقييته
المصنوعة من القماش (الخارطة) ولا محتوياتها الصغيرة المكوّنة من (دفتر الواجب
المنزلي وكسرة عيش مع الزمزية) ولا ما يلاقيه في طريقه من مشاهد وآثار (فنار،
ومأوى قطيع من النوق)، كما لم ينس شقاوة أترابه ومشاكساتهم له، وهربه منهم إلى
حضن أمه وفانوسها، وأهزوجتها التي تأخذه بها إلى النوم وعالم الأحلام. والشاعر
لا يحشد هذه التفاصيل الطفولية العابرة جزافاً، بل لكي يجعل منها قاعدة واقعية لبناء
أحلامه، أو عنصراً ضاغطاً يقوده إلى حضن الأم الآمن وصوتها المطرز بالغناء
والشعور بالطمأنينة.

والشاعر الطفل لا يجعل الحلم، ختام المشهد الناعس في حضن الأم، وفي
دفء فانوسها، وتحت خدر صوتها المطرز بالغناء وهددة النوم فحسب، بل يجعل
(الحلم) فاتحة للتعبير عن الواقع وتحديد موقفه من المدينة، وتطريز رؤاه الشعرية

برؤى الأم وإيقاعات صوتها الحالم وغنائها الرقيق. وكأنه بذلك يستمد حلمه الشعري من جذور حلمه الطفولي الذي تكمن بذوره في حضن الأم وصوتها. وكأن الأم كانت تعد فتاها، منذ أن كان طفلاً، إلى معركة واقعية تليق به (تحس بأني فتاها الذي يرقب الصحو/ يفضح زيف المدينة). وهو ما يذكر بقول أم عقيل بن أبي طالب وهي تراقص وليدها الصغير وترى فيه سيماء المجد والنبل منذئذ:

أَنْتَ تَكُونُ مَا جِدُّ نَبِيلُ

إِذَا تَهَبُّ شَمَالُ بَلِيلُ

ولا شك أن الإشكالية اللغوية في البيت، وهو واحد من الشواهد النحوية، من شأنها أن تتجه بتفسير بيت أم عقيل إلى ما تم ذكره، حين تعتبر (تكون) جملة معترضة في البيت، حسبما ورد في تفسير الأستاذ إبراهيم العريض¹

أما انتهاء قصيدة محمد حبيبي بهذه الرؤيا المبكرة التي وضعها على لسان الأم بصورة فتاها (الشاعر) في المستقبل من العمر (يفضح زيف المدينة)، فدليل واضح على أن «صَدْمَةُ المدينة» تمثل تجربة الشاعر الحية التي تدفعه إلى كتابة الشعر عبر العودة إلى ذاكرة القرية، حيث الأم والطفولة ومنابت الشعر.

وإذا كانت القرية لم تمسح غربة الشاعر عند عودته إليها بعد غياب طويل، كما رأينا في المقاربة السابقة، بل ضاعفت من «صدمة المدينة» لديه وزادت الشاعر غربة فوق غربته، فقد أسهم هذا الوضع الإشكالي المتميز الذي وقعت فيه الذات الشاعرة، في تأجيج نار الشعر قوية في عوده، لأن النار بالعودين تذكى، كما يقول الشاعر العربي، ولو أطفأت وداعة القرية غربة المدينة في قلب الشاعر، لما وقع بين غربتين الواحدة منهما أمر من الأخرى، ولما اندلعت نار الشعر من جِراء احتكاك

١- (انظر مجلة: كتابات، عدد ١٧، البحرين، ١٩٨١).

الغربتين في داخله، ولما صار الإبداع حصيلة المعاناة والمكابدة في واقع التجربة الحية.

لقد استطاع محمد حبيبي من خلال توظيف تفاصيل حياته اليومية الدقيقة توظيفاً شعرياً، أن يخرج تجربته الواقعية من دائرة الظل والعزلة والنسيان، إلى دائرة الضوء والإبداع والبقاء، فعوض بذلك التكيف الشعري المبدع ما لم يستطع فعله مع حياة المدينة من جهة، وما لم يستطع أن تعيده إليه القرية من براءات الطفولة إثر عودته إليها من جهة ثانية. ولا يكفي مجرد جمع التفاصيل الصغيرة المتناثرة في الذاكرة، لصنع الشعر. إذ لا بد من توظيفها فنياً لكي تتحول إلى مادة شعرية على نحو ما يظهر في هذه الصورة:

أجرح هذي المدينة

وأعلم

أني أشكل من ذكرياتي بها فيلقاً

هل

سأنسى التي أسكنت في دماي

نسيب القرى؟ (1)

ولكي يتم الكشف عن عملية تحويل التفاصيل اليومية وسواها إلى شعر عن طريق التوظيف الفني، لا بد من التطرق إلى المظهرين الآخرين من مظاهر الإبداع في تجربة محمد حبيبي الشعرية، وأعني مظهر البناء الفني ومظهر الهمّ الإبداعي اللذين أنضجتهما على نار هادئة وعبر فترة طويلة من الزمن، تجربة الانزواء والعزلة

والظل لدى الشاعر، وهو يؤدي مهنة التدريس القاتلة في أحد معاهد قريته البعيدة في
منطقة جيزان:

يداه مملحة بالطباشير

مرزابه مائل

ويدون في دفتر الوقت

ماذاب من عمره

تحت سيورة الفصل

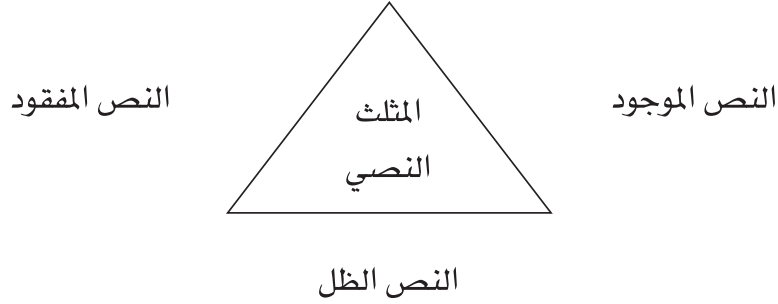
في حوصلات تلاميذه

الأشقياء

غير أن الكشف عن هذين المظهرين الفنيين من تجربة الشاعر، بحاجة إلى
وقفة مطولة، أفرد لها الجزء الباقي من هذا الفصل.

- 3 -

لا يستطيع قارئ مجموعة الشاعر محمد بن حمود بن محمد حبيبي (انكسرت وحيداً) أن يغض الطرف النقدي عن مسألة التنظيم أو الترتيب الهيكلي العام الذي تم بمقتضاه تنسيق نصوصها الثلاثين تنسيقاً ذكياً محكماً ودالاً يخفي من ورائه حضوراً نصياً غائباً أو (ظل نص) كبيراً يتحرك من وراء النصوص جميعاً، في المجموعة، ويحركها، بل ينتظمها مثلما ينتظم الخيط حبات العقد المنضود. إنه «النص المفقود» كما يسميه الدكتور أبو الفضل بدران مقابل «النص الموجود». ويقف بين النصين نص ثالث هو «النص الظل» ليتشكل من النصوص الثلاثة في القراءة النقدية مثلث نصي يمكن رسمه على هذا النحو:



إذ لا بد من المرور بالنص الظل للوصول إلى النص المفقود الذي يعني لدى الدكتور بدران مرحلة ما قبل تكوين النص الأدبي. أو ما يسميه اصطلاحاً «مرحلة قبلية النص» وهي عنده (مرحلة جوهريّة في فهم كل النصوص الأدبية) ويرى أن النقد العربي «لم يشر إلا نادراً وإشارات سريعة إلى قبلية النص.. ويرى أن الناقد الحقيقي يجب أن يتكشف هذه المرحلة من عدة زوايا:

أولاً: من زاوية المذكرات الشخصية أو السير الذاتية للأدباء.

ثانيًا: من خلال معاناة الأديب التي يعبر عنها عندما يحاول (هذا الناقد) أن ينقد لنا نصه الإبداعي. (1)

وقد حاولت هذه المقاربة النقدية أن تستكشف تجربة محمد حبيبي الواقعية ومعاناته الحية، لكي يتم الارتكاز عليهما في الكشف عن ملامح تجربته الإبداعية.

وهو ما نحاول أن نقوم به في هذا التناول في حدود ما يبرز السمات «الظلية» التي تتميز بها تجربة حبيبي الشعرية، باعتباره واحدًا من شعراء الظل المتميزين في المملكة العربية السعودية. ولا شك أن البناء الهيكلي العام الخفي والذكي الذي ينتظم مختلف جزر المجموعة الثلاثين في أرخبيل مائي واحد، ذي سمات فنية مركبة ومتداخلة، يمثل واحدة من حالات الظل الناطقة التي تتستر وراءها ذات الشاعر بجميع مكوناتها الإبداعية الخاصة المتسمة بالهدوء والوعي والذكاء والرغبة الصادقة في البعد عن الدعائية الرخيصة وحالات الاستعراض، الفجة، أملاً في تخليق عمل إبداعي أعمق وأصدق، بسبب ذلك النوع من «الكنّ الشعري» وحميمية الالتصاق بالتجربة في جميع مستوياتها النفسية والواقعية والفكرية والفنية، وهذا ما يمكن أن يلاحظه بسهولة قارئ مجموعة حبيبي الشعرية المذكورة، مثلما يلاحظه قارئ أطروحته الماجستير التي ركز فيها جهده النقدي على (الاتجاه الابتداعي في الشعر السعودي الحديث)⁽²⁾. وهو ما يعكس اهتمام الشاعر بهذه المنجزات الابتداعية في شعر غيره من الشعراء ناهيك عن شعره هو من باب أولي..

وفي ديوان حبيبي (انكسرت وحيداً) لا يوجد على مستوى البناء الهيكلي العام شيء فائض عن الحاجة، أو معلومات غير ذات دلالة، ابتداء من العنوان، مروراً

١- جريدة الأيام البحرينية، في ١٦/٢/١٩٩٨م.
: الأصدقاء، ص ٣٥

٢- صدرت الأطروحة في جزئين عن المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض ١٩٩٧.

باعتبات النص الأخرى كالإهداء والافتتاحية، وانتهاء بمحتوى الديوان أو فهرست القصائد الذي لم يشأ الشاعر أن يعطيه أيًا من التسميات أو الأوصاف. ولا شك أن القارئ المتأمل بحاجة ماسة إلى النظر في هندسة هذا الفهرست الذي يلعب دور (لوحة المفاتيح) الضرورية لاكتشاف نظام الهيكل العام وترتيب قصائد الديوان ضمن مجموعات ووحدات دالة، وضبط العلاقات الرابطة بين عناوينها المختلفة، والتمييز بين عناوين القصائد أو المقطوعات الشعرية القصيرة وبين عناوين الوحدات الرئيسية الجامعة لتلك المقطوعات الشعرية وعناوينها. إن الفهرست، باختصار، يمثل الدليل الذي لا بد من إلقاء النظر الفاحص عليه قبل الفراغ من قراءة ديوان حبيبي. وعندئذ سيجد القارئ نفسه مضطراً إلى قراءته من جديد مرة تلو أخرى، حتى تستقر في ذهنه هندسة العلاقات القائمة بين القصائد، وتداخل الخطوط وتقاطع العلاقات بين قصائد الديوان، الأمر الذي من شأنه أن يكشف عن نظام خفي يشبه (النص المفقود) أو (النص الظل) المتخايل وراء (النصوص الموجودة). وبمقتضى ذلك، ستركز القراءة النقدية، هنا على لوحة المفاتيح هذه (الفهرست) متخذةً منها دليلاً دالاً للكشف عن ملامح البنية الهيكلية العامة التي انتظمت مجموعة حبيبي (انكسرت وحيداً)، مراوحةً في قراءات مختلفة ورجوعات متعددة، بين هذه اللوحة (الفهرست) وصورتها الناطقة في المتن الشعري داخل المجموعة التي أميل إلى وصفها بمصطلح الديوان نظراً لهذا الترابط البنيوي المزعوم في هذه القراءة بين مجموع قصائدها، على النحو الذي تمّ إجماله والذي ستوضح تفاصيله في الخطوات الإجرائية القادمة.

إن أول ما يفاجئ قارئ لوحة المفاتيح هو انقسام بنية العنوان (انكسرت وحيداً) إلى وحدتين دالتين (انكسرت) و(وحيداً)، تقسمان بدورهما المتن الشعري (مجموع قصائد الديوان) إلى قسمين أو نصفين متساويين تقريباً. وتحتل كل وحدة منهما أحد القسمين لتصير له عنواناً دالاً هكذا:

١- انكسرت

٢- وحيداً

غير أن المفاجأة الأخرى في لوحة المفاتيح تأتي من قلب بنية العنوان، لكي تتخذ الوحدة الأولى (الفعل والفاعل: انكسرت) مكانها عنواناً على النصف الثاني من المتن الشعري، وتصير الوحدة الثانية (الحال: وحيداً) عنواناً للنصف الأول. ولذلك تنقلب بنية العنوان الموسوم بها الديوان من (انكسرت وحيداً) لتصير (وحيداً انكسرت) إذا ما تمت قراءة العنوان قراءة جديدة مستخلصة من لوحة المفاتيح وليس من غلاف الكتاب هكذا:

١- وحيداً

٢- انكسرت

إن هذا التحويل الاستبدالي في بنية العنوان بين اللوحتين والغلاف يتجاوز مظهر اللعب الشكلي الساذج أو المجاني، إلى ما هو أبعد وأعمق، مما يصب في تحويل القراءة النصية وفتح أبعادها التعددية وآفاق دلالاتها المفتوحة. وهذا ما يجعل نصاً جديداً مختلفاً أو كامناً كالظل وراء النص الموجود للعنوان، يطل برأسه بدءاً. ومن شأن ذلك أن ينبه القراءة النقدية الفاحصة إلى ذلك الذكاء، حتى لا أقول: المكر الشعري الذي يتميز به الشاعر في هندسة بنائه الهيكلي العام الناظم لمجموع قصائد الديوان.

ولا يقتصر التحويل الاستبدالي لبنية العنوان (انكسرت وحيداً، وحيداً انكسرت) على المظهر الدلالي ذي الدائرة الرؤيوية المفتوحة المحيط على مختلف الاحتمالات (الإنكسارية) التي تجعل من (حالة الوحدة: وحيداً) مركزاً مضغوطاً وضاعطاً لاندياحاتها المترامية، وكأنما الذات الشاعرة صارت محاصرة بفعل الانكسار الذي عليها أن تتخلص منه باختراقه وكسره، بل يتجاوز التحويل الاستبدالي

بعده اللغوي لينفتح على مشارف البعد الإيقاعي الذي تتقاطع فيه بنيتا العنوان (إنكسرت وحيداً/ وحيداً إنكسرت) تقاطعاً يوحي بانفتاح البنية الإيقاعية في المتن الشعري على بعضها البعض، مما يشعر القارئ بوجود شبح إيقاعي غائب يتخايل كالظل من وراء الإيقاع الوزني الموجود في كل نص شعري على حدة. وليكن ذلك الشبح أو الظل الإيقاعي ما يمكن أن يصفه النقد الحديث عادة بمصطلح (الإيقاع الداخلي)، إذ يرى ت. أس. إليوت أن في كل قصيدة جيدة شبحاً وزنياً يغفو كلما صحونا ويصحو كلما غفونا، في إشارة منه إلى تقاطع القراءة بين الدلالة والإيقاع في القصيدة. وإن كنت أرى، هنا، أن التحويل اللغوي في بنية العنوان لم يسفر عنه على المستوى الإيقاعي سوى بعض المظاهر المتصلة، على الرغم من إخفائها النسبي، ببنية الإيقاع الخارجي (الوزن) التي يمكن استنطاقها بشيء من التأمل والتدقيق النقيدين، دون أن يكون لذلك مساس ببنية الإيقاع الداخلي، على الرغم من انفتاحه على فضاءات الدلالة من جهة، وانبثاقه عن قانون التركيب أو بنية التحويل الاستبدالي كما رأينا من جهة ثانية. ومصدق ذلك قول إليوت «موسيقى الشعر ليست شيئاً مستقلاً عن المعنى». (1)

ويمكن تشبيه هذه الظاهرة الوزنية الناتجة من دوران الوحدات التركيبية ضمن قانون الاستبدال، على النحو الذي رأيناه في تقاطع بنية العنوان، بالدوائر العروضية التي ابتكرها الخليل بن أحمد الفراهيدي، والتي تتلاقى وتتمازج فيها جميع البحور والأوزان الخليلية، بناء على النقطة التفعيلية التي يتم انطلاق القراءة العروضية منها في كل دائرة من الدوائر الخمس. ويمكننا التمثيل على هذه الظاهرة

الإيقاعية/ اللغوية التي أوحى بها مظهر الاستبدال في بنية عنوان (انكسرت/ وحيداً)،
بهذا المقطع من قصيدة (الأصدقاء) وهو يمثل طالعتها:

أجرح هذه المدينة

وأعلم

أني أشكل من ذكرياتي بها فيلقاً

هل

سأنسى التي أسكنت في دماي

نسيب القرى؟

في هذا المقطع الموزون بدقة، يصعب تحديد القراءة العروضية الصحيحة، اعتماداً على السطر الأول منه (أجرح هذي المدينة)، نظراً لتداخل القراءات العروضية وتعددتها في كامل النص. إذ يمكن، إذا استثنينا السطر السابق، قراءة السطر الذي بعده (وأعلم أنني أشكل من ذكرياتي بها فيلقاً) على تفعيلية المتقارب (فعولن)، بشرط اعتبار هذا السطر مستقلاً عروضياً عما بعده.

ثم يمكن قراءة السطر الذي يليه (هل سأنسى التي أسكنت في دماي نسيب القرى؟) موزوناً على تفعيلية المتدارك (فاعلن) إذا ما اعتبر مستقلاً من الناحية العروضية عن السطر الذي قبله. وفي إطار هذه القراءة للسطرين المذكورين يمكن اعتبار المقطع كله مؤلفاً من مزيج عروضي مكون من وزني المتقارب والمتدارك. وهو المزيج الإيقاعي الذي يجوزه الدكتور كمال أبو ديب في كتابه (البنية الإيقاعية في الشعر العربي) اعتماداً على تقاطع تفعيلتي الوزنين (المتقارب والمتدارك) على قاعدة النواة الإيقاعية المشتركة بينهما المتمثلة في الوند المجموع (علن) إذ يتحدد التشكيل الوزني بإضافة سبب خفيف (فا) مرة قبلها (فا/علن) ومرة بعدها (علن/فا). وهذا معنى أن تكون كل تفعيلية منهما مقلوب الأخرى عند العروضيين. وبذلك يتكون

في النص تشكيلا عروضا متمازجان عن طريق التحويل الاستبدالي (الوزني هنا) الذي سبق أن لاحظناه على صعيد اللغة وتركيب عنوان المجموعة (انكسرت وحيداً/ وحيداً انكسرت).

وقياساً على هذه القراءة العروضية المتقاطعة، عن طريق التمازج بين الوزنين المذكورين، يمكن العودة بالنظر إلى طالع النص (أجرح هذي المدينة) لنجد قراءته أضحت ممكنة عروضيّاً، ضمن انفتاح القراءات وتعددّها. إلا أنها جميعاً تتكئ على قانون الاستبدال الإيقاعي أو مبدأ التمازج والتقاطع بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب. ولا مجال هنا لتفصيل هذه القراءات المفتوحة التي تذكرنا بانفتاح بنية الإيقاع الوزنية في معلقة عبيد بن الأبرص (أقفر من أهله ملحوب/ فالقطبيات فالذنوب).

وهناك قراءة ثانية لمقطع حبيبي المذكور تختلف قليلاً عن سابقتها. وهي قراءة تعتمد على الربط العروضي بين السطرين المذكورين، بحيث لا يتم الوقوف عند نهاية الأول (فيلقاً) بل تستمر القراءة العروضية كاملة على تفعيلية وزن المتقارب. إلا أن هذه القراءة، أيضاً، لا تجعل من قراءة طالع النص (أجرح هذي المدينة) أمراً ميسوراً. بل ينبغي إجراء عدد من التحويلات الاستبدالية عليه كالحذف والإضافة، لكي يستجيب السطر كاملاً إلى تشكيل وزن المتقارب. ولا مجال كذلك للتفصيل هنا. إلا أن أقرب هذه التحويلات إلى المنطق وأيسرها عروضيّاً، هو إضافة سبب خفيف (فا) في أول السطر قبل كلمة (أجرح)، أو اعتبار تفعيلية المتقارب مخرومة (فعولن = عول) ومقبوضة في الوقت نفسه، إذا كان ذلك جائزاً عند العروضيين القدماء.

غير أنني أرى أن الاحتمال الأول أقرب إلى المنطق كما قلت. وهذا يتطلب إضافة سبب خفيف إلى أول السطر لتصبح كلمة (أجرح) مثلاً (أجرح هذي المدينة)، أي بإضافة همزة الاستفهام التي أرى أنها مضمرة في دلالة السطر. والدليل

أن هذا الإضمار الاستفهامي قد برز بعد ذلك في السطر الثالث مع الأداة (هل). إذ ليس من المعقول أن يكون السطر الأول (الإشكالي عروضيًا كما رأينا) مبنياً على دلالة الإقرار بفعل الجرح، بل على نفيه والتعجب منه عبر صيغة الاستفهام المضمرة في أول السطر (أ/ أخرج).

ولعل تشاكل الهمزتين (همزة الفعل وهمزة السؤال) من الناحية الصوتية، هو ما دفع الشاعر إلى تحبيب حذف همزة الاستفهام أو إدغامها في همزة الفعل، على اعتبار أن السياق الدلالي والنصي والوزني كفيل بالكشف عنها في إطار القراءة النقدية المتأمله. ولا شك أن إضافة همزة الاستفهام، مثلاً، إلى أول السطر الإشكالي، سيضفي على المقطع دلالة نصية كانت مضمرة قبل الإضافة. ولعل هذا ما يوحي بوجود نص مفقود خلف النص الموجود، كما لاحظ الدكتور بدران، من شأنه أن يشير إلى ملامح (النص الظل) المتخايل بين النصين، والذي يكون ميدانه الأمثل عملية التلقي أو القراءة النقدية، أكثر من النص الإبداعي نفسه، حسب نظرية الدكتور بدران التي لا مناص من اختتام هذه الوقفة النقدية دون تلخيصها في هذا الاقتباس الذي يقول فيه الناقد: «دور المتلقي هو أنه يشكل نصاً جديداً لا نعرفه نحن كمبدعين، إنه يفهم ما أكتبه أنا كمبدع على قدر مزاجه هو، ولذلك أنا أتخيل أن كل المتلقين لديهم عدة نصوص قد تكون مغايرة للنص الذي كتبه المبدع لذلك أظن أن النص عندما يكتب يموت لكي يبعث مرة أخرى في ذهن المتلقي، ولذلك عنونت بحثي بـ (موت النص)».⁽¹⁾

وأخيراً، فقد كانت هذه الوقفة النقدية من فعل تداعيات العلاقة الاستبدالية المتقاطعة التي أجراها محمد حبيبي في بنية عنوانه (انكسرت وحيداً) بين الغلاف

١- من مقابلة مع الدكتور أبو الفضل بدران الحائز على جائزة «همبولت» المعروف في الأوساط العلمية باسم «نوبل» الألمانية.

نشرت المقابلة في صحيفة الأيام البحرينية بتاريخ ١٦/٢/١٩٩٨م.

ولوحة المفاتيح. وقد انقسمت هذه اللوحة، مجسدة لقصائد الديوان، إلى قسمين متساويين كما ذكرت في مطلع هذه الوقفة، يتسّم كلاً منهما إحدى وحدتي بنية العنوان معكوسة (وحيثاً انكسرت).

ويحسن هنا التركيز على قراءة هذين القسمين في لوحة المفاتيح (الفهرست) ومقاربتهم بنصوص المتن الشعري، مع ربط كل ذلك بثريا النص (العنوان) وعتباته المختلفة حسب مصطلح جيرار جينيت.

تشف (لوحة المفاتيح) (Key board) أو فهرس المحتويات في ديوان محمد حبيبي (انكسرت وحيداً) عن ملامح ناقد يقبع تحت جلد الشاعر. وقد أفصح عنه في أكثر من مناسبة، منها اختيار التعليم أو التدريس مهنته الوظيفية، ومنها الإصرار على المسير في طريق التعلم الجامعي والعالي. واختياره (الاتجاه الابتداعي في الشعر) موضوعاً لأطروحته في الماجستير. إلا أن الفرق شاسع بين الناقد في كل ذلك، والناقد/ الشاعر. فالأول ناقد موجه محكوم بقواعد التدريس والمناهج التعليمية والأكاديمية. أما الثاني، فناقد مبدع متحرر من القواعد والتقاليد، متفاعل مع الشاعر فيه ومتصل بفضاءات الإبداع والتجديد من جهة، والابتداع والتقليد من جهة مقابلة. وعلى الرغم من ذلك يحاول الناقد/ الشاعر أن يكون أكثر تحرراً في نقده من قرينه الناقد، نظراً لأنه يستمد عصيانه من طبع الشاعر الذي فيه، فيتحيز إليه ويعلي من شأنه في المنظور النقدي العام.

إن نظرة واحدة إلى لوحة المفاتيح في ديوان الشاعر من شأنها أن تكشف عن الهندسة النقدية الدقيقة التي أحكمت في إطارها نظام القصائد الشعرية وعناوينها، وأفصحت عن العلائق البنائية الوثيقة فيما بينهما. وقد رأينا كيف كان هذا الجسد المحكم البناء مشدوداً إلى رأسه المتمثل في عنوان الديوان (انكسرت وحيداً) وتقاطع ذلك مع صورته التركيبية المعكوسة في لوحة المفاتيح (مفاتيح التفاسير) كما يسميه إمبرتوايكو، أو العتبة البصرية الأولى التي يقع عليها بصر القارئ قبل أن يتصل بالنص، الأساس كما يصفه جيرار حينيت. إنه الرأس لجسد النص حسب استعارة محمد مفتاح المباشرة.⁽¹⁾

وقد لاحظنا سابقاً، كيف أسهمت صورة العنوان التركيبية ضمن قانون الاستبدال الذي استخدمه الشاعر استخداماً تبادلياً معكوساً بين وضعه على غلاف الديوان (انكسرت وحيداً)، ووضعته على رأس قسمي لوحة المفاتيح، في حصر قصائد الديوان وعناوينها بين قوسين متقابلين على النحو الذي وضعت فيه الذات الشاعرة (وحيدة) بين طرفي الانكسار. لقد عاشت الذات حالة محاصرة بفعل الانكسار هكذا: (غلاف الكتاب، انكسرت/ وحيداً، لوحة المفاتيح).

وقد أكسب قانون الاستبدال، كما رأينا، العنوان بنية دائرية حية مركزها الثابت حالة الوحدة والعزلة، ومحيطها المتفجر فعل الانكسار أو التكسر. فالحالة تنتج الفعل، والفعل يكرس الحالة. وهذا ما يجعل بنية التقاطع في تركيب العنوان بين الغلاف واللوحة ذات دلالة شعرية مصدرها مضمون القصائد المحصورة بين وجهي التركيب، والممتدة كالوتر المشدود بين طرفي القوس الشعريه داخل الديوان.

إن لوحة المفاتيح الموزعة على طرفي العنوان في بنيته المعكوسة (وحيداً/ انكسرت)، تنقسم إلى قسمين متساويين كما سبق أن لاحظنا. إلا أن اكتشاف عملية التساوي بين القسمين ليس بسيطاً، بل هو بحاجة إلى شيء من التأمل والتحليل وربما التأويل كذلك. فالقسم الأول من الديوان المجموع تحت عنوان (وحيداً) يضم أربع عشرة قصيدة أو مقطوعة شعرية، في حين يضم القسم الثاني ست عشرة منها تحت عنوان (انكسرت). وهذا يعني من الناحية العددية نقصان قصيدتين في القسم الأول لكي تتم عملية التساوي في القسمين، فماذا يعني ذلك؟ وكيف يمكن الوصول إلى حالة التساوي المزعومة؟ وما وظيفة ذاك فنيّاً؟

هذه أسئلة ستتم الإجابة عنها بعد قليل. ولكن قبل ذلك لا بد من الإشارة إلى وجود عناصر أخرى كثيرة تدعم عملية التقابل المتساوي بين قسمي الديوان المذكورين غير عدد القصائد، من هذه العناصر اعتماد المفردة الواحدة في عنوان

القصائد مثل (فتى، تينة، الزين، حمام، علوان، الأصدقاء، أطلال، فتاة) في القسم الأول، ومثل (ريحانة، حب، حياة، طلقة، وهم..... إلخ) في القسم الثاني. ومن عناصر التساوي أيضًا وجود عنوانين متقابلين في قسمي اللوحة اندرجت تحتها أكثر قصائد القسمين، هما:

١- قصائد المخاض.

٢- نصوص رديئة.

يقع تحت العنوان الأول (قصائد المخاض) تسع قصائد، في حين يضم العنوان الثاني تحت جناحه خمس عشرة مقطوعة شعرية. وهذا يعني أن هناك خمس قصائد أفلتت من أسر العنوان الأول، أربع منها جاءت مباشرة تحت العنوان الكبير (وحيّدًا)، وجاءت الخامسة في نهاية العنوان الأول (قصائد المخاض) وقبل العنوان الثاني (نصوص رديئة) مباشرة. وكان لها عنوان دال يربط بين العنوانين الأول والثاني، وهو قصائد المتعبين. وقد كانت هذه القصائد عبارة عن مقاطع لا عناوين لها البتة، مما يعكس حالة التعب التي أفرزها مخاض الوحدة، ممهدة بذلك لحالة الانزلاق والانسياق إلى العنوان الثاني المقابل لقصائد المخاض وهو (نصوص رديئة). وهو العنوان الذي لم تفلت منه سوى مقطوعة واحدة قصيرة عنوانها (ريحانة) وقد جاء مندرجًا تحت العنوان الأصلي للقسم الثاني من الديوان (انكسرت). وسيتم الحديث عن هذه القصيدة لاحقًا، وهذه القصائد الهاربة من سطوة العنوانين المذكورين (قصائد المخاض/ نصوص رديئة) واللانذة بركني العنوان الأصل (وحيّدًا/ انكسرت) حتى لو كان مقلوبًا عن (انكسرت/ وحيّدًا)، تحتاج إلى شيء من التحليل والتعليل لأسباب هروبها في لوحة المفاتيح. ولكن قبل ذلك أعود إلى عملية التساوي العددية بين قصائد قسمي الديوان، حسبما يتضح من اللوحة، لكي ندرك سر النقص في عدد القسم الأول (وحيّدًا)، وهل هو نقص حقيقي؟ أم نقص عوض الكم فيه الكيف؟

إذا أردنا حل المعادلة الحسابية ببساطة بين عدد القصائد في القسمين (14-16) لكي يكون متساويًا في كليهما، فإننا نستطيع إضافة عتبتين النص الوحيدتين اللتين تصدرتا الديوان إلى القسم الأول، لكي يكون ناتج الجمع هو $(16=2+14)$. والعتبتان هما:

1- الإهداء، ويقول:

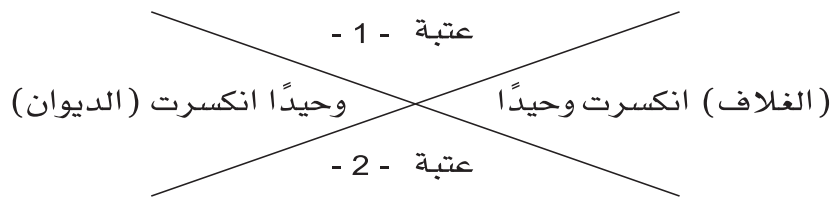
إلى فاطمة و... .. وسام

هدنة صغيرة

2- اقتباس من القاص عبده خال، ويقول:

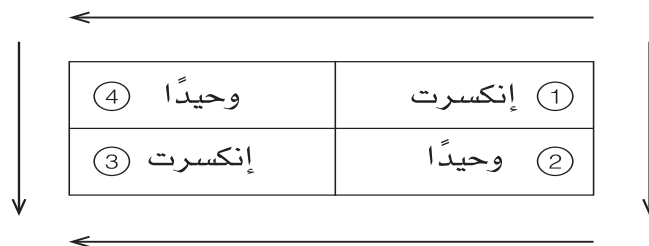
«لم يبق في الغربة طائر نغني له، فلنخلق طائرًا من خيالنا».

وعلى الرغم من أن هاتين العتبتين تتصدران الديوان كله «انكسرت وحيدًا» باعتباره نصًا كبيرًا حسب تصور جيرار جينيت، إلا أن إدراجهما تحت الركن الأول الذي تصدر القسم الأول من الديوان معكوسًا (وحيدًا) له ما يسوغه هنا. فالعتبتان تلتصقان بهذا العنوان الركني (وحيدًا) وتجيئان قبله مباشرة وتمهدان إليه على مستوى الدلالة والحالة الشعرية، «فالهدنة الصغيرة» توحى بالوحدة والعزلة، وكذلك الصورة الفنية التي تم اقتباسها من عبده خال. كما أن العتبتين المذكورتين، وإن جاءتا قبل حالة الوحدة في المتن الشعري (الديوان) الذي عبر عنه العنوان المقلوب في لوحة المفاتيح (وحيدًا/ انكسرت)، فقد وضعهما تصدرهما الديوان بعد عنوان الغلاف مباشرة (انكسرت/ وحيدًا)، أي بعد حالة الوحدة نفسها. وهذا يعني أن عتبتين النص (الديوان) قد وقعتا محصورتين بين طرفي حالة الوحدة، قبلهما وبعدهما هكذا:



إذن يمكن إضافة العتبتين إلى عدد قصائد القسم الأول تحت عنوان (وحيّدًا) لكي يصبح ست عشرة قصيدة، فيتساوى عددها مع عدد قصائد القسم الثاني تحت عنوان (انكسرت). ولعل هذا ما يعطي عملية القلب في بنية العنوان بين الغلاف والمتن الشعري أو لوحة المفاتيح، دلالتها الوظيفية في إطار هيكله الديوان وترتيب قصائده وهندسة العلاقة بين عناوينها.

أما عملية التساوي المتقابلة بين قسمي الديوان، فأهميتها تنبع من رغبة الشاعر في الإيحاء لقارئه بوقوع الذات الشاعرة ضحية قوتين متكافئتين. ولذلك لا ينتهي الصراع بينهما كما لا ينتهي الألم الواقع على الذات/ الضحية من جراء ذلك، وهما قوة الحالة ومعاناة الوحدة والعزلة من جهة (وحيّدًا) وقوة فعل الانكسار (إنكسرت) الناتج عن حالة الوحدة من جهة مقابلة. فالفعل والحالة (انكسرت وحيّدًا) يكوّنان دائرة جدلية محكمة مركزها الحال (وحيّدًا) ومحيطها الفعل (انكسرت) كما ذكرت سابقًا. وهذا هو سبب آخر لاستخدام الشاعر قانون الاستبدال المتقاطع في بنية العنوان بين الغلاف والمتن. وهو القانون الذي يمكن اختزاله في هذا الشكل التخطيطي المبسط، قبل الاستطراد في قراءة لوحة المفاتيح:



- 5 -

سأقوم هنا بتحليل مظهر فني أشارت إليه لوحة المفاتيح نفسها، وسبقت الإشارة العابرة إليه سابقاً، وهو مظهر القصائد الهاربة من «قصائد المخاض» و«نصوص رديئة». وسنرى كيف أن دراسة هذا المظهر التنظيمي ذي البعد الفني، سيعزز النتائج الأولى التي تم التوصل إليها حول عملية التساوي بين قسمي الديوان (وحيداً/ انكسرت).

ولا شك أن اضطرار التحليل النقدي، هنا على الأقل، إلى الاستعانة بعنصري النص لاستكمال عملية التساوي المتقابلة بين قسمي الديوان، كان دليلاً على أن هيكل المتن الشعري الحديث ليست عملية عابرة، بل ذات وظيفة بنائية في مجمل عناصر العمل الشعري الذي لا تفلت منه شاردة أو واردة.

ولعل هذا من شأنه أن يجعلنا نعود ثانية إلى تلك القصائد التي هربت من سطوة العنوانين الداخليين (قصائد المخاض/ نصوص رديئة). فقد ورد العنوان الأول تحت ركن العنوان الأصل (وحيداً) كما ذكرت. هذا يعني أن حالة المخاض والمعاناة الإبداعية كانت أساس حالة الوحدة وسلاح الشاعر في مقاومتها. لذلك تم وصف نتاجها الفني بصفة (القصائد) ذات السمة الإبداعية المحددة والقريبة من نفس الشاعر وملامح تجربته الشعرية الرصينة. في حين تم وصف نتاج فعل الانكسار في القسم الثاني (انكسرت) بأنه «نصوص»، وبأن هذه النصوص «رديئة» أي فاقدة لمقومات المخاض الشعري الحي وسمات القصائد الفنية الرصينة؛ لذلك كانت مرحلة الانتقال بينهما ذات نتاج فني له صفة دالة هي (قصائد المتعبين). وقد جاء وضع هذا العنوان الانتقالي بين العنوانين السابقين في لوحة المفاتيح، دالاً على سمته المتأرجحة الملتصقة بشعرائه «المتعبين». ويكفي أن نتصفح مضمون هذه القصائد التي جاءت في شكل لوحات نابضة بالحياة والألم والمعاناة لشخص من الناس والشعراء

والكادحين البسطاء (لهذا لم تحمل القصائد عناوين مستقلة)، لكي نتلمس أجواءها المشبعة بالتعب والأوجاع البشرية. ولعل هذا المستوى القاسي من التعب الآدمي، مدعاة للوقوع أخيرًا في فعل الانكسار والتكسر والتفتت وغياب الملامح الواضحة الدالة، حتى على مستوى الإبداع الشعري نفسه، إذ تغدو «قصائد المخاض» نصوصًا رديئة، بعد أن أدركها وأدرك أصحابها «التعب» و«الْوَهْنُ المضاعف».

أما القصائد التي أفلتت من القسمين، فلذلك دلالتها كمًا وكيفًا. ففي القسم الأول أفلتت أربع قصائد لتندرج بعناوينها تحت العنوان الأصل (وحيّدًا). وهذا يعني أنها لم تقع في دائرة «المخاض» الصعبة التي كان يدفع مركز الحالة (وحيّدًا) بمحيطها المتسع نحو هاوية الانكسار وفعل التفتت (انكسرت). وبذلك خرجت القصائد الأربع (وهي من أجمل قصائد الديوان وأعماقها على الإطلاق) عن دائرة الحركة والوعي الشعرية، لكي تؤدي دور الذاكرة ومخزنها اللاوعي (الطفولة) التي تستعيد لها الذات الشاعرة وتستمد منها القوة والثبات، كلما قذفت بها حالة الوحدة إلى حافة الانهيار ومحيط الانكسار المتسع.

ولا شك أن عودة عجلي إلى مضامين هذه القصائد التي يمكن استشفافها من عناوينها الطويلة الباذخة، خاصة القصيدة الأولى (ناعمًا ينبت العشب)، والثانية (شقراء قصية كروحي)، كافية للكشف عن ملامح هذه الذاكرة الشعرية التي أراد الشاعر في هيكله ديوانه أن ينأى بها عن مجرى الحركة والتغيرات السريعة والتحويلات التي لا تعرف الثبات، لكي تكون هي مركزها الذي تدور عليه، وميناءها الذي تعود إليه المراكب من أسفارها، أو «شارة البوصلة» كما يصفها النص الثاني:

تعودين كالطيف

من لحظة شاردة

أفتش عنك الجيوب

أبعثر

كل الحقائق

كل الخرائط

فيفجوني سمتك القروي

تخبئه

شارة البوصلة. (ص 23)

إن هذا الغنى والعمق والاتساع الذي يتميز به قصائد القسم الأول من الديوان تحت عنوان (وحيّدًا)، وأكثرها قصائد طويلة وغنية خاصة قصائد الذاكرة المشار إليها سابقًا، هو ما جعل عددها الأربع عشرة يتساوى مع قصائد القسم الثاني (انكسرت) الست عشرة.

هذا إذا لم نرد أن نأخذ في الحسبان تلك العملية الحسابية والفنية البسيطة التي تم بمقتضاها إضافة عتبتى النص إلى قصائد القسم الأول على النحو الذي تم تحليله سابقًا. فالكيف جزء من الموازنة وعملية التساوي مع الكم بين قسمي المتن الشعري في ديوان (انكسرت وحيّدًا). وكل منهما مكمل للجزء الآخر. لذلك كان القسم الأول (وحيّدًا) متمسًا بكيفه الشعري وطول قصائده التي استغرقت من صفحات الديوان ثلثي عددها الثمانين (54 صفحة). ولا شك أن هذا يعوض النقص البسيط في عدد قصائد القسم الأول. أما القسم الثاني فهو متمس بكَمّ الشعري وقصر قصائده (16 مقطوعة قصيرة جدًّا) وعناوينه الخاطفة ذات المفردة الواحدة النكرة (حب، حياة، طلفة، وهم، تجريد، مواجهة، اعتراف، ارتياب، قبول، نشوة، نص، رضوخ)، فيما عدا عنوانين يتيمين هما (خطوط لعزلته، ذباب المقهى). وفي ذلك كله إحياء بهشاشة الحالة الشعرية أو الشعورية التي احتواها هذا القسم، وتناثر عناصرها وتفكك علاقاتها، تعبيرًا عن فعل «الانكسار» الذي يؤطره عنوان القسم (انكسرت). وهذا ما جعل العنوان الداخلي (نصوص رديئة) في مكانه الصحيح الذي قابل به الشاعر في

القسم الأول من الديوان عنوان (قصائد المتعبين). وهو العنوان الداخلي الذي مهد به الشاعر إلى انقلاب بنية العنوان الرئيسي، والتحول به من ركنه الأول (وحيثاً) إلى ركنه الثاني (انكسرت) حسبما يتضح من لوحة المفاتيح. أما القصيدة الوحيدة التي أفلتت من لافتة (نصوص رديئة) في القسم الثاني من الديوان، وجاءت تحت تأثير فعل (انكسرت) مباشرة، فهي بعنوان (ريحانة). ولهذا دلالة خاصة. فالقصيدة قد سلّمت من إطار الرداءة النصية، لكنها لم تسلم من فعل الانكسار الذي جاء قريباً منها وشاملاً لها.

ولعل في ذلك محاولة أخيرة من الشاعر للاحتفاظ بشيء جميل أصيل لا تجرفه الهشاشة بطوفانها القادم تحت وطأة الشعور بـ (رداءة النصوص). ونقول كلمات (ريحانة):

غرسها أُمّي في صحن الدار

لعروس نذرتها

في أول أيام العرس

تورق

خمسين بلاطة؟

إن الشاعر هنا، يحاول أن يستند إلى ذاكرته الأولى، على النحو الذي فعله في بداية القسم الأول في مقاومة ضاربة لحالة العزلة. إلا أنه هنا يشعر بلا جدوى المحاولة، نظرًا لأن ذاكرة القرية قد انهارت تحت ضربات واقع المدينة، وصارت الريحانة/ الرمز التي غرسها الأم في فناء الدار تورق أحجارًا وبلاطًا، بدلًا من أن تورق أفراحًا كالزهر الأبيض نذرتها الأم لعروس القلب في أول أيام العرس. وهذا ما دفع الشاعر إلى إدراج قصيدة (ريحانة) تحت تأثير فعل الانكسار، ولكنه لم يدرجها ضمن عنوان (نصوص رديئة) لأنها تمثل بالنسبة إليه القاعدة النفسية التي

يستند إليها كلما ازداد العالم هشاشة من حوله، ودفعته حالة الوحدة إلى حافة التكسر والانهييار.

أما إذا أدرك فعل الانكسار هذه (الريحانة) وهذا ما حدث بالفعل حين أورقت خمسين بلاطة بدلاً من خمسين زهرة، فإن الشاعر لا يملك إلا أن يراها في ذلك مقدمة للرداءة الحقيقية التي هي عند الشاعر «رداءة النصوص» إذ ينهار عالمه الشعري انهياراً كاملاً، تعبيراً عن انهيار العالم في عينيه وداخله. ولذلك جاءت (ريحانة)، كغيرها من عناوين «نصوص رديئة» مفردة واحدة نكرة، لا تملك من القوة والتميز إلا طاقتها الدلالية الخاصة، وصورتها النصية المرتبطة بالذاكرة الطفولية وأحلامها البيضاء الصافية التي تكسرت أخيراً على بلاط المدينة، وأمحاء ذاكرة القرية الأم إلى الأبد في رأس الشاعر، حتى صار مخاض قصائده يتصف في نهاية المطاف بالرداءة النصية، حسبما كان يصور له شعوره الخاص. وهذه نظره نقدية من عين الشاعر/ الناقد إلى عالمه الشعري. صاغها صياغة مركبة طرفاها التفكير النقدي والتعبير الشعري. وقد عبر عن الطرف الأول، من خلال هندسة المتن الشعري وترتيب قصائده ونصوصه حسبما اتضح في لوحة المفاتيح كما رأينا. لذلك قلت: إن تحت جلد محمد حبيبي الشاعر ناقدًا يحاول الكشف عن نفسه بأشكال مختلفة. ولا شك أن تعبير هذا الناقد عن نفسه شعرياً في إطار ما أسميه مظهر «الهم الإبداعي» يمثل حالة طريفة تمت الإشارة إليها قبل قليل إشارة عابرة.

وأرى من المفيد الكشف عنها بشكل موسع في تجربة حبيبي الإبداعية، خاصة أنها تكشف لنا كيف حاول الشاعر أن ينظر إلى وجهه في مرآته الشعرية نظرة نقدية.

وهي نظرة دائرية انعكاسية، كما نلاحظ، من شأنها أن تعزز البنية الاستبدالية المتقاطعة التي رسمها الشاعر لعنوان مجموعته، بين صورتها على

الغلاف (انكسرت وحيداً) ومقلوبها التركيبي في المتن، مما جسدت له لوحة المفاتيح (وحيداً/ انكسرت) على النحو الذي تم تحليله.

ونظرًا لأهمية مظهر «الهمّ الإبداعي» واتصاله الوثيق بظاهرة شعراء الظل على مستوى التجربة والكنّ الشعري، فقد تم تخصيص المقاربة الأخيرة لهذا المظهر الفني ودوره في تجربة الشاعر محمد حبيبي وديوانه (انكسرت وحيداً).

- 6 -

تكفي الباحث أو القارئ نظرة عجل على واحدة على محتويات الفهرست أو تقسيمات «لوحة المفاتيح» في آخر ديوان (انكسرت وحيداً) للشاعر محمد حبيبي، لكي يتعرف على الملامح العامة لمظهر «الهمّ الإبداعي» الذي تشترك فيه ملكة التفكير النقدي إلى جانب ملكة التعبير الشعري. وقد تمت الإشارة سابقاً إلى بعض هذه الملامح عند قراءة محتويات لوحة المفاتيح على مستوى كل من عنوان الديوان وعتبات النص تبعاً. فتقاطع بنية العنوان التركيبية بين صورته الغلافية وصورته في المتن الشعري ولوحة المفاتيح، وتقسيم هذه البنية إلى وحدتين مستقلتين (وحيداً) و(انكسرت)، ثم تقسيم لوحة المفاتيح إلى عناوين داخلية فرعية، تندرج تحت وحدتي العنوان الرئيس المعكوس، مصنفة تصنيفاً نقدياً واضحاً تمت الإشارة إليه سابقاً على النحو التالي الذي تختزله مصطلحات الشاعر النقدية، وتتوزع إليه قصائد المتن الشعري.

- قصائد المخاض.
- قصائد المتعبين.
- نصوص رديئة.

.. وأخيراً هروب قصائد معينة من سطوة هذه العناوين الداخلية، ولواذها بكل من وحدتي العنوان الرئيس، إضافة إلى عتبتى النص، خاصة العتبة الثانية المقتبسة من القاص عبده خال...

إن جميع ذلك كان مؤشراً على ملامح الهمّ الإبداعي، وتجليها الواضح في إطار النظرة العجلى الملقاة على خارطة لوحة المفاتيح التي تعكس، بدورها، تضاريس جسد المتن الشعري في صورته الكاملة داخل الديوان. ويمكن أن نضيف إلى هذه الملامح الواضحة عنوانين لقصيدتين قصيرتين برزا في ذيل لوحة المفاتيح.

وهما (كلماتي) و(نص) وواضح من دلالة العنوانين مضمون القصيدتين المتصل بالتعبير عن مظهر «الهمّ الإبداعي» الذي عادة ما يرى الشاعر في مرآته النقدية وجهه الشعري.

ومثل هذه القصائد والنصوص ذات المضمون المتقاطع بين التفكير النقدي والتعبير الشعري، مما ضمه ديوان محمد حبيبي (انكسرت وحيداً)، هو ما سيتم التركيز عليه في هذه المقاربة النقدية بقسميها من أجل الكشف عن أبرز ملامح «الهمّ الإبداعي» باعتباره سمة من أهم سمات ظاهرة الكتابة الشعرية عند شعراء الظل على نحو خاص. وهذا ما تم التأكيد عليه وإبرازه في أكثر من مقاربة سابقة من هذه المقاربات المتصلة بدراسة ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية. فالظاهرة، في كلمات قليلة، هي تعبير عن معاناة صعبة وإشكالية حقيقية يعيشها الشاعر بين تجويد فنه الشعري، ووضع بين يدي المتلقي. ولا شك أن مبعث الصراع هنا يتمثل في تحفز (الناقد) القابع تحت جلد الشاعر تحفزاً عالياً من شأنه أن يفسد عليه في أكثر الأحيان لذته الشعرية ويخامر خلوة الإبداع لديه، ويترصّد ومض اللحظات الهاربة ليضعها تحت عدسة مجهر النقد الفاضحة.

إن مثل هذا الهاجس النقدي/ المتقاطع مع اللحظة الشعرية، هو ما دفع محمد حبيبي، فيما يبدو، إلى أن يدرج أكثر النصوص المتصلة بمضمون «الهمّ الإبداعي»، بما فيها النصان المشار إلى عنوانهما الصريح، تحت لافتة عنوانها الداخلي (نصوص رديئة). ولا أحسب الشاعر إلا صادقاً في تحديد موقفه النقدي هذا من منطلق (نقد الذات)، دون أن يعني ذلك بالضرورة صواب الموقف النقدي بصورة مطلقة، كما سنلاحظ.

لم يكن التطابق التام بين الحالة الشعورية والحالة الشعرية تسمح ببروز مظهر الهمّ الإبداعي في شطر مهم من ديوان (انكسرت وحيداً). ويتمثل ذلك الشطر

في القصائد الأربع الأولى من الديوان، تلك التي دعوناها بالقصائد الهاربة من سطوة (قصائد المخاض)، والتي جاءت لصيقة بحالة (الوحدة) ومعبرة عنها أصدق تعبير وأعظمه.

ولذلك تم وصفها في مقاربة سابقة برصيد الذاكرة الأولى في مرحلة الطفولة والقرية والأم، إذ كانت الحالة الشعورية متطابقة مع صورتها الشعرية المبدعة، فقد كانت تتسم بالغنائية الفياضة، والذاتية المفعمة بالصدق والبراءة، لذلك جاء التعبير عنها بصور رومانسية حالمة تسودها أجواء الطفولة والقرية والأم وطرقات المدرسة. ويمكن تلمس ذلك من عناوين هذه القصائد وبخاصة الأولى والثانية في الديوان، وعنوان كل منهما على الترتيب هو:

• ناعماً ينبت العشب.

• شقراء قصية كروحي.

وقد تميز هذان العنوانان بالطول التركيبي (ثلاث مفردات)، قياساً إلى عناوين القصائد الأخرى المكون من مفردة واحدة في الغالب الأعم. وهذا يعني أن حالة الانسجام بين الحالة وصورتها التعبيرية هي المسيطرة على هذا الشطر من الديوان، وأن حالة التكسر وفعل الانكسار لم يأت دورهما بعد، بسبب تطابق الذات الشاعرة مع صورتها الطفولية وذاكرتها الأولى.

وقد مهد الشاعر إلى عملية الفطام أو الانقسام القادمة بقصيدتين ضمهما الشطر الطفولي نفسه، عنوان الأولى (بكائيات) وعنوان الثانية (فاصلة). وهما عنوانان دالان في تواليهما على نُذر المرحلة القادمة من (بكاء) على سنوات الطفولة الهاربة، ومن انفصال مرير وفطام مرّ عن ذاكرة القرية والأم. والدليل ما تنطق به (فاصلة) في سطورها الخمسة الدالّة التي أهداها الشاعر إلى صديق طفولته وابن قريته (ضمد)، فيما يبدو، عمر بو قاسم، قائلًا:

كلما عدت للقريّة النائيّة

فرّ مني القمر

كلما لذت نحو الحميمين من أصدقاء الطفولة

يبكي علينا الشجر

كلما أبت من سفر يحتويني سفر

وعلى الرغم من ذلك، فقد خلت هذه المرحلة المتماهية بين الشعر والحياة خلواً تاماً من أي ملمح من ملامح «الهمّ الإبداعي». إلا أن القصيدتين الأخيرتين من قصائد المرحلة الأربع (بكائيات) و(فاصلة) كانتا مقدمة واضحة لأول العناوين الداخلية الفرعية التي تنضح بهذا (الهمّ)، وهو عنوان (قصائد المخاض). ودلالة العنوان لا تحتاج إلى تعليق، فقد بدأ الإحساس لدى الشاعر بانفصام الحالة الشعورية عن حالة التعبير عنها، بعد أن تأكد انفصام الذات الشاعرة عن روح القرية وذاكرة الأم وعالم الطفولة، بسبب الابتعاد التدريجي عنها جميعاً. وبذلك غاب البعد الشخصي الذاتي الخاص وحلّ النص مكان الشخص، والعام محل الخاص، والواقع بدل الحلم، فقد ذهبت السكره وجاءت الفكرة، كما يقال، وأول إشارة من إشارات «الهمّ الإبداعي» في (قصائد المخاض)، وهي الأولى في الديوان كله التي تنطق بهذه الدلالة المتقاطعة بين الشخصي والنصي والتي تكشف عنها قصيدة (الأصدقاء) قد وردت هكذا:

منذ أن شققتك الوجوه البعيدة جدّاً

وأنت

تدلي نهارك

تشنقه في جدار القصيدة

إن جدار القصيدة هنا، هو المعادل الرمزي للتعبير عن عذابات الواقع وهموم الذات التي تمثل المعادل الموضوعي لذلك الرمز أو «الهَمَّ الإبداعي». وقد عبرت عنه صورة «جدار القصيدة». وهذا التقابل بين المعادلين (الواقع والشعر) في الصورة الكلية، هو ما جعل الوعي النقدي يطفو على السطح التعبيري في اللحظة الشعرية، ليتخذ من الشعر غطاء رمزيًا للواقع، ومن القصيدة جدارًا تشنق عليه أحلام الذات ونهارها المتدلي في حبل الأنشطة الشعرية، منذ أن صارت الذاكرة البعيدة تعذب الذات الشاعرة وتثير فيها الحسرة والشعور بالحرمان من لحظات الطفولة الهاربة، حيث القرية والأم والأصدقاء، البعيدة جدًا وجوهم، بعد أن صارت شوارع المدينة وأرصفاتها بديلًا عنهم، كما تقول خاتمة (الأصدقاء) في تأوه فاجع حزين.. هكذا:

آه

ها إنهم أصدقائي

الشوارع والأرصفة!!

أما الإشارة الثانية في ديوان (انكسرت وحيدًا)، فهي مزيج من تداخل الحلم المقتول في الواقع، والكلمات التي عجزت عن النطق بلسان الذات الحالمة التي صار حالها في ذلك حال «أطلال» ضيّعت الماضي، ولم تظفر بما هو آت. تقول قصيدة (أطلال):

مرة قالها:

أما حان أن تجمع الكلمات الكسولة

كأوراق عمرك؟

- قلت:

كيف روى؟

هل تحب الذي لا ترى منه غير الصور؟

إن المتأمل في بنية هذا المقطع سيدرك حالة الازدواج التي تتسم بها، مما يشطرها إلى بنيتين: بنية خارجية ظاهرة وبنية داخلية عميقة، تعبيرًا عن انشطار الذات إلى صوتين متقاطعين من فرط التباعد ما بين الحلم والواقع. فالبنية الظاهرة ترسم صورة للذات العاشقة وهي تسأل صاحبها الشاعر (أما حان أن تجمع الكلمات الكسولة/ كأوراق عمرك؟) لكي تصنع منها باقة تعبير عن حبك القديم لتلك التي أحبها القلب ذات طفولة؟ ولا يملك النصف الثاني من الذات إلا أن يعبر عن شوقه المنسي القديم متسائلًا في حيرة واستغراب عن تلك الفتاة التي اسمها (رؤى) والتي لم تزل تحب فتاها الذي بعد عنها ولم تعد ترى منه غير صورته:

○ قلت: كيف رؤى؟

هل تحب الذي لا ترى منه غير الصور؟

إلا أن الجواب يجيئه من جهة الشطر الآخر القديم من الذات، وكأنه صوت الأب الغارب فيه، صادمًا صارمًا كالبرق الذي يفتح عينيه على ضوء الحقيقة:

إيه يا ولدي

رؤى أصبحت أثلة فارعة

ولم تنتظرك

فأغفيت محتضنًا حسرتي!!

وهذا يعني أن قطار الواقع لا ينتظر الحالمين الواقفين على أرصفة الأحلام، فقد كبرت (رؤى) الشاعر ولم تستطع أن تنتظره طويلًا، فتزوجت من سواه. وهل تملك الذات الشاعرة، بشطريها، أمام هذه الحقيقة الصادمة، إلا أن تعود إلى غفوتها الحالمة لكي تحتضن حسرتها الجديدة؟

هذه هي البنية الخارجية الظاهرة، غير أن هناك بنية عميقة موازية لها تنسج على منوال «الهمّ الإبداعي»، باعتباره مظهرًا نقديًا قادرًا على قراءتها ومقاربتها من داخلها الشعري. فالشطر الحكيم المجرب من الذات الشاعرة يسأل الشاعر (أما حان أن تجمع الكلمات الكسولة، كأوراق عمرك؟) تشجيعًا على جمع قصائده وطبعها في ديوان بعد أن تأخر في ذلك طويلاً، وقبل أن يدركه الكسل وعدم القدرة على المبادرة والإقدام.

ويجيب الشطر الإبداعي من الذات الشاعرة الشطر الأول بأسئلة أكثر جوهرية وأدخل في باب الإبداع وهمّه:

○ قلت:

كيف رؤى؟

هل تحب الذي لا ترى منه غير الصور؟

ها هنا تصبح رؤى معادلاً رمزياً لتجدد التجربة الشعرية ورؤاها الإبداعية المقترنة بمعطيات الواقع وحقائقه وشروطه، فهل يستمر نهر التجربة الإبداعية في تدفقه، إذا لم يتصل بينابيع الواقع الحية، وظل متشحاً بالصور البلاغية البراقة التي تنتهي بنسغ الحياة في زهرة الإبداع إلى واقع الزهور الصناعية أو المجففة في أحسن تقدير؟

هكذا يصبح الانقطاع الطويل عن ينابيع التجربة الشعرية الحية المتمثلة، بالنسبة إلى محمد حبيبي الشاعر، في القرية والطفولة والأم والأصدقاء (فمن لي بوجه كأمي؟).. يصبح نوعاً من جفاف الروح الذي يحوّل الشاعر إلى «أطلال» حسب عنوان القصيدة. وتصبح عودة الشاعر المتأخرة إلى ينابيعه، بعد ذلك الانقطاع الطويل، مآلها الحسرة والندم بعد فوات الأوان. هكذا يقول الشطر المجرب الناقد من الذات الشاعرة، وهو يتقمص صوت الأب الغائب الذي يخاطب ولده الشاعر.

إيه يا ولدي
رؤى أصبحت أثلة فارعة
ولم تنتظرك
فأغفيت محتضناً حسرتي!!

ألا تقع مثل هذه القراءة للبنية العميقة المتصلة بمظهر الهمّ الإبداعي في
إطار ظاهرة شعراء الظل الذين ثورقهم كثيرًا تجربة النشر والإفصاح عن كلماتهم
الكسولة؟

- 7 -

هذه هي الوقفة الأخيرة في مخطط المقاربة النقدية الواسعة التي تم تخصيصها لدراسة ديوان (انكسرت وحيداً) للشاعر محمد حبيبي. نظراً لأهمية كل من الديوان والشاعر في إطار دراسة ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، فعلى الرغم من كونه الديوان البكر للشاعر إلا أنه ولد متسماً بكثير من علامات النضج الفني كما لاحظنا. وهذه واحدة من سمات شعراء الظل الذين لا يتلهفون على البروز المبستر والانتشار السريع، قبل أن تستوي تجاربهم ويشتد عودهم، لكي يفاجئوا قارئهم بما كانوا قد بذلوه من جهد واضح، وفن مشغول، وتكوين إبداعي ملحوظ. ولا شك أن هذا ما جعل شاعراً كحبيبي يستحق كل هذا الاهتمام النقدي الموسع من طرفنا، وهو في بداية طريق انتشاره، بعد أن أتقن التعبير عن أولى عتبات موهبته واقتداره.

ومشكلة شعراء الظل جميعهم، في نظري، لكوننا نكتشفهم ناضجين مقتدرين بعد أن استتوا على نار هادئة بعيداً عن الأنظار والأضواء الكاشفة، إنهم يشيبون سريعاً أو هكذا هم يشعرون بالنهايات في بداياتهم، فيبدو على قسماتهم الضجر المفاجئ ويدركهم فعل الانكسار بسبب انغماسهم الطويل في حالة العزلة والشعور بالوحدة القاتلة. ولعل هذا ما جعل عنوان ديوان حبيبي (انكسرت وحيداً) ذا دلالة خاصة فيما تم الذهاب إليه نقدياً هنا، بالإضافة إلى دلالة تركيز الشاعر على اللعب بهذا العنوان بين غلاف الديوان ولوحة المفاتيح، على النحو الذي تمت مقاربته بشكل مفصل. وكأنما الشاعر بذلك يدور حول مركز تجربته الشعرية، ويتلمس جذور معاناته الإبداعية، ويكشف عن كنه أسرار الغائبة في قاع ذاكرته المظلم.

إن شاعر الظل لا يرتاح ولا تهدأ نفسه، حتى يبصر وجه (الشاعر) في مرآة (الشعر)، وربما ليتأكد أن العتمة لم تمنح ملامحه ولم تزل قسماته. وربما لأنه

يريد أن يرى ذاته الشاعرة عارية أمامه قبل أن يراها الآخرون، شأن نرسييس وهو ينظر إلى وجهه لأول مرة فوق صفحة الماء. وحين ترى زهرة النرجس صورتها في المرأة، لا تزداد عجباً بنفسها وتيهياً فحسب، بل تدركها الحسرة ويأكلها الندم على استعجالها في الكشف عن فتنتها، وإنها لو صبرت أكثر واختبأت في جلابيب الظل فترة أطول، لكانت أشد فتنة وأكثر جمالاً. وهذا ما جعل الشاعر حبيبي حبيس الدوران في محيط قانون الاستبدال المتقاطع بين تركيبة العنوان على غلاف الديوان (انكسرت وحيداً) وصورته النسقية في لوحة المفاتيح وداخل المتن الشعري (وحيداً انكسرت)، ولم يكن ذلك القانون التبادلي سوى شكل من أشكال التعبير عن «الهمّ الإبداعي» الطافح على روح الشاعر بسبب لواذها الطويل بدائرة الظل. وقد رأينا سابقاً كيف أن الشاعر قد حوّل هذا «الهمّ» الفني إلى صورة خاطفة أو ممتدة في إطار قصائده ومقطوعاته الشعرية، خاصة في مرحلة «قصائد المخاض» وتحت لافتة الحالة (وحيداً) ومن هذه الصور الخاطفة قوله في (مرثية العصافير):

كيف أخرج من أضلعي غابة الياسمين

وبيئاً من الشعر قوّس أطرافه فتشقق

مثل جريد الصبا؟

ويبدو أن هذه الصورة الخاطفة من الهمّ الإبداعي (بيئاً من الشعر) لها ما يبررها في هذه القصيدة المدورة المكتظة بصور الطفولة وحالاتها الموهلة في عمق الذاكرة الأولى. ومن مبرراتها أن ماء الهمّ الإبداعي لم يطغ بعد على طحين المعاناة الواقعية، وأن لغة الشعر لم تزل لغة تعبير وتصوير، ولم تتحول بعد إلى موضوع شعري كما سنرى في مرحلة لاحقة.

إن القصيدة، ببعديها الواقعي والفني، لدى محمد حبيبي، تشبه في تحولها كثيراً تلك الفتاة التي صورها الشاعر في قصيدة عنوانها (فتاة) وهي تتحرك ضمن ثلاث لوحات زمنية وفنية متعاقبة هكذا:

1. تركض هذي الفتاة

تلعب بالرمل

تصنع بيتاً من الطين

تنثر من حوله الأسئلة

2. تكبر..

تختار ألوانها بعناية

تتقن صبغ الشعر

3. يعشقها فارس

ثم يشتاقها شاعر

فيخضب راحتها بخطوط الوطن

سوف يعشقها غيره، خلصة

فبيكي عليها كثيراً

وينسى الوطن

ألا تتحرك «الفتاة» هنا باعتبارها قصيدة في نموها وتحولها من مرحلة العشق الحقيقي لتجربة الحياة وأفعالها الذاتية (تركض، تلعب، تصنع، تنثر، تكبر، تختار، تتقن، تنسى) إلى مرحلة تمثل العشق فنياً وتذكره من خلال ما يقع على الفتاة من أفعال الآخرين أو المتلقين؟ (يعشقها، ثم يشتاقها، فيخضب راحتها، سوف يعشقها غيره، فبيكي عليها، وينسى).

إن الفتاة التي كانت إيجابية فاعلة في المرحلة الأولى صارت سلبية منفعة في المرحلة الثانية، تمامًا كما هي القصيدة التي كانت تجربة واقعية حية في مراحل عمر الشاعر الأولى، صارت مجرد لغة فنية وصور شعرية تكشف عن هيكل الشاعر العظمي، بعد أن تساقط عنه لحم التجربة وذاب شحم الحياة من حول عظامه، ولا شك أن الصورة الخاطفة المعبرة عن الهمّ الإبداعي في القصيدة (يعشقها فارس. ثم يشتاها شاعر) تمثل مفتاحًا دقيقًا للتحوّل من صورة «الفتاة» في البنية السطحية للقصيدة، إلى صورة القصيدة في بنيتها العميقة. أي يعني أن البنيتين (الظاهرة والخفية) لم تزالا متلاصقتين في قصيدة (فتاة)، وأن المعادلتين (الفني والموضوعي) لم ينفصلا بعد. ولعل هذا سبب وضع القصيدة في ختام القصائد المدرجة تحت لافتة (قصائد المخاض) قبل أن يدرك العاشق (الشاعر) التعب كما سنرى.

تحت عنوان «قصائد المتعبين» الذي خصصه الشاعر لكتابة ما يشبه سيرته الحياتية في ومضات ومقاطع خاطفة، خاصة ما يتصل منها بمهنة التدريس وكتابة الشعر، يبصر حبيبي صورته لأول مرة متحركة في مرآة الشعر.. هكذا:

يحمل أوراقه ويغني

لوجوه البنّيات للرمّل

كنت أرمقه

كيف يفري القواميس عن لغة هذلية

وحين يفيء إلى سمته

تخاتله اللغة الشعرية

لقد بدأت الذات الشاعرة تنفصم شيئًا فشيئًا عن شخصية المدرس الشاعر، فصارت قادرة على رؤية ما يقوم به الشاعر ويؤديه من عمل مضمّن طلبًا للشعر (كنت أرمقه كيف يفري القواميس).

إلا أن اللغة الشاعرية لا تأتيه، إلا حين يفىء إلى سمته، ويعود إلى طبيعته، وينهل من ينابيع تجربته الحية، بعيدًا عن لغة القواميس الميتة.

إن حبيبي هنا لم يزل قادرًا على الرجوع من سماوات القصيدة وهمها الإبداعي إلى ينابيعها الأولى المتفجرة من جوف الحياة، على الرغم مما أدركه من مظاهر اللذة في غضون التعب:

داعب الغيم مسرابه
فاستلذ التعب.

ولئن كانت مقدرة الشاعر المزدوجة تلك قد مكنته من الالتفات قليلًا نحو ينابيع القصيدة الجوفية، فقد وضعت تجربته الشعرية، خاصة بعد أن استلذ التعب في (قصائد المتعبين) كما رأينا، وضعتها وجهًا لوجه أمام الأفق المفتوح أو المجهول، ونقلت الذات الشاعرة من حالة الوحدة (وحيثًا) إلى حافة الانكسار وهاوية التفتت (انكسرت). وهو ما فتح المجال واسعًا لانتصاب لافتة دالة تتمثل في العتبة الثالثة من العناوين الداخلية (نصوص رديئة) بعد عتبتني (قصائد المخاض) و(قصائد المتعبين). وأذكر القارئ بما سبق أن ألمحت إليه في مقاربة سابقة من تحول مصطلح «قصائد» إلى مصطلح «نصوص»، وما في ذلك التحول الاصطلاحي من دلالة على افتقاده الطريق إلى بيت الأم أو جذور الذاكرة.

ها هنا لا يبقى أمام الذات الشاعرة، بعد أن فقدت القدرة على الالتفات إلى الوراء، إلا تأمل صورتها في مرآة الشعر، على النحو الذي تنظر به زهرة النرجس إلى وجهها في غدير الماء أو مثل «فتاة»:

تكبر...

تختار ألوانها بعناية

تنقن صبغ الشعر

تنسى فضول الصغار

إن عنوان «نصوص رديئة» هو العتبة الأخيرة في ديوان (انكسرت وحيّدًا) وهو العنوان الداخلي الذي ضمه فعل الانكسار تحت جناحيه اللذين راحا يهويان بطائر الشعر إلى نهاياته، وكانت العزلة أو حالة الوحدة (وحيّدًا) أبرز هذه النهايات التي آل إليها مصير الطائر الشعري منكسر الجناح. وفي قصيدة ذات عنوان دال هو «خيوط لعزلته» خير تعبير عن هذه الحالة:

يفرك فروة آخر حلم له

ملتدًا بالعزلة

وبداية النص تنبئنا أن الضمير في الصورة السابقة يعود على «الشاعر» وهو يعيش حالة مكشوفة من همّة الإبداعي هكذا:

نزق من أخطاء الناسخ

وقصائده

تكمل فجوة رفٍ ما!

لم تعد عزلة الشاعر أو وحدته تحميه من انكشاف أمره أمام مرآة نفسه الشعرية المجلوة بالصدق مع النفس. لذلك صار الشاعر ضحية صدقه مع نفسه وشعره. وهذا ما يشي به عن نفسه، ولو كان ذلك على لسان الآخرين، في قصيدة ذات عنوان دال كذلك هو (اعتراف). وكأنما هو «اعتراف» من الشاعر بوطأة الآخرين عليه وعلى شعره وحاله المنكسرين من أثر العزلة هكذا:

ألفوه طريح جذاذاته

بحثوا في آخر أوراقه

وجدوا:

(بلد كامرأة حبلى بآلاف الدمامل)

أطفوا في جثته أعقاب سجانرهم
ومضوا في محبرته
ثَمَّتْ كلمات مختبئة:
(لو أني أمتلك الجرأة
لمحوت برجليّ البحر
كي أسكنه عريي).

إن معاناة الشاعر، بسبب وطأة الآخرين عليه، واضحة في هذا المقطع، لا على المستوى النفسي فحسب (لو أني أمتلك الجرأة)، بل على مستوى التعبير الفني والهَمَّ الإبداعي الذي دفع لغته إلى الانحراف جهة العامية في استخدام الفعل «أطفو» بعد تخفيف همزته الثانية. وفصيحه: أطفأوا «في جثته أعقاب سجانرهم». وليس اضطراب الوزن التفعيلي، لو استخدم الشاعر الفعل في صورته الفصيحة، سوى شكل من أشكال همّة الإبداعي الذي لم يسلم منه حين اختار، لا واعيًّا، استخدام صورته العامية لكي يسلم الوزن من الاضطراب. ولم يكن إتقان الوزن عند شاعر يجيد استعمال أدواته الفنية كمحمد حبيبي، يمثل همًّا في حد ذاته ولكنها الحالة الشعرية التي تتحول لديه إلى همٍّ إبداعي. ولعل هذا ما يفسر الاضطراب الوزني المقصود، قبل حالة الاضطراب اللغوي المذكورة مباشرة وهو الاضطراب الذي حصره النص بين قوسين هكذا:

وجدوا:

(بلد كامرأة حبلى بآلاف الدمامل)

ولا شك أن الاضطراب النفسي الذي يصيب المتلقي من جراء تأثره بهذه الصورة الفنية (القبیحة)، قادر وحده على تأويل هذا الاضطراب الوزني والاضطراب اللغوي الذي يرد بعده مباشرة. ومثل هذا النوع من الاضطرابات الفنية

التي تكثر عند شعراء الظل بشكل خاص، هو ما سبق لي أن دعوته بالخطأ الأسلوبي الموظف فنيًا. وكنت أعني به حالة من حالات الانزياح أو العدول في لغة «علم الأسلوب» الاصطلاحية.

وأخيرًا لم يبق إلا أن أتطرق إلى تلك النصوص الأربعة القصيرة جدًا التي انتهى عندها ديوان محمد حبيبي (انكسرت وحيدًا) وعناوينها بالترتيب هي:

١- رتابة

٢- كلماتي

٣- نص

٤- رضوخ

وهي نصوص يبدو من عناوينها وقوع ذات الشاعر في منطقة تجاذب قوية بين همّين: الهمّ الإبداعي والهمّ النفسي، أو همّ الشعر وهمّ الشعور. ولعل توزع دلالة العناوين الأربعة بالتساوي على هذين المحورين، لدليل على قوة التجاذب بين الهمّين المذكورين. فالرتابة والرضوخ تعبيران عن الهمّ النفسي الذي يدك الشاعر ويضرب صميم ذاته الشاعرة، فيتحول ذلك الهمّ الجوّاني إلى همّ إبداعي تعبر عنه دلالة العناوين الآخرين (كلماتي) و(نص).

والطريف أن الهمّ الإبداعي في عنوانيه المذكورين يبدو محاصرًا بعنواني الهمّ النفسي، حسبما يبدو ذلك من الترتيب المتسلسل للعناوين الأربعة.. الأمر الذي يجعل طائر الشعر يبدو محصورًا بين قوسي الحالة النفسية. وكأنه يطل علينا من وراء قفص، وحيدًا مهيبض الجناح منكسرًا هكذا:

(1) (2) (3) (4)

← رتابة (كلماتي/ نص) رضوخ →

والأطرف من ذلك أنه يمكن قراءة هذا التسلسل التراكمي المتجاور بين
العناوين الأربعة عدة قراءات ذات دلالات متنوعة يصب جميعها في بؤرة الحالة أو
صورة الطائر المحبوس في قفصه. ولعل أطرف هذه القراءات وأكثرها متعة ودلالة،
هذه القراءة التي تحول العناوين كلها حسب تسلسلها النظمي نفسه، إلى صورة شعرية
أو نص شعري أو ظل نص هكذا:

(1) رتابة كلماتي (2)

(3) نص رضوخ (4)

ويتحقق ذلك، حسبما هو واضح، عن طريق إضافة (كلماتي) إلى رتابة
ليكون الاثنان ركنًا ابتدائيًا للجملة الاسمية. ثم إضافة (رضوخ) إلى (نص) ليكونا
ركنًا خبريًا للجملة نفسها وبذلك تتحول العناوين الأربعة إلى جملة مفيدة تشكل صورة
شعرية يتقاطع فيها الهمان الإبداعي والنفسي.

ولمزيد من التأمل الذي أدعو القارئ إليه في هذه الحالة النصية المظلمة
(أي المخفية في الظل) أختتم هذه المقاربات النقدية التي ضمها هذا الفصل من الكتاب
عن تجربة الشاعر محمد حبيبي بإثبات نص القصائد الأربع، وهي جد قصيرة على
كل حال، لكي يتمكن القارئ وحده من التأمل في صورته ومضامينها. لعله بعد ذلك
يشاركني في الرؤية النقدية والمتعة الفنية التي انتهت إليها عند قراءتي الخطية
للعناوين الأربعة المذكورة أولاً، وبعد انتهائي من مقارنة هذه التجربة الشعرية
المتميزة لشاعر من شعراء الظل في المملكة العربية السعودية ثانيًا. راجيًا أن أكون
قد ألقيت بعض الضوء على ظل هذه التجربة الإبداعية وأهم ملامحها الفنية.

(رتابة)

السريـر وفوضاه

مشروع نص رديء بنصف المخدة

الكتاب المعار قريباً

بين هذا الركام أفض اشتباكاً لجفنيّ

من ليلة البارحة

(كلماتي)

كصبي يجمع أعقاب السيجارات

كي يُطْلَقَ متعته في ركن مهجور

أو فوق سطوح البيت

كلماتي تخرج، في دعر، تتلفت...

(نصّ)

كوليد يصرخ بين يديك

تنسى الأم الطلق

وتلقمه

حلمة رأسك

(رضوخ)

ها أنت

كمن فقى لسانه

إذ سلخوه نصف حروفه

كي تخرج منه الكلمات

عرجاء على عكازين

الفصل السابع

الشاعر صالح الحربي

إشكالية التجربة الإبداعية نقدياً

١ - إشكالية التجربة الإبداعية

٢ - إشكالية التجربة نقدياً

٣ - فضاء التجربة الشعرية

- 1 -

إن إشكالية الشاعر صالح أحمد سعود الحربي أو مشكلته في نظري، تتلخص في أنه لا يريد أن يقنع بكونه شاعرًا فحسب، فيحشد طاقته ويركز جهده كله لتنمية هذه الشعاعية، بل هو يريد أن يكون أكثر من ذلك. فهو شاعر بالفصحى في قصيدة النثر، وله في ذلك خمس مجموعات هي (غداً ستعرفين 1986م، سحابة صيف 1993، ريحانة والقمر 1993، وداعاً مريم 1994م، أسماء وحرقة الأسئلة 1996)، وهو شاعر يهتم بالشعر النبطي وله فيه مخطوطة بعنوان شعراء مدينة العيون.

وهو كاتب مقالة وله في ذلك مخطوطة جَمَعَ فيها ما نشره من المقالات عنوانها (مدينتي والقلم). بالإضافة إلى ذلك كله فالحربي، كما يعرف نفسه، «فنان تشكيلي وخطاط شارك في عدد من النشاطات الثقافية والفنية داخل المملكة وخارجها». وهو خريج معهد التربية الفنية للمعلمين بالرياض وحاصل على بكالوريوس تربية فنية من كلية المعلمين بالأحساء، وقد كان لهذا الجانب التشكيلي والتعليم الفني دور ملحوظ في إخراج مجموعات الشاعر وطبعها وتنضيد حروفها والاهتمام بأغلفتها، خاصة مجموعته الأخيرة (أسماء وحرقة الأسئلة) التي زين غلافها بلوحة جميلة للفنان الفرنسي المعروف هنري ماتيس (1969م، 1945م). وكانت على مستوى الطباعة والإخراج مجموعة متميزة حقاً (صدرت عن دار الجديد في بيروت).

وعلى الرغم من هذه الحيوية المشهودة، فقد كان نصيب الشاعر صالح الحربي من الانتشار في الأفق العربي والمحلي انتشاراً ضيقاً ومحدوداً، فأناء، مثلاً، لم أجد له ذكراً في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، وقد ضمَّ بين ثناياه عشرات من الشعراء النكرات عربياً! ولعل ذلك عائد إلى أن الحربي قد حصر تجربته

الشعرية في كتابة قصيدة النثر التي لم تحظ بعد باعتراف رسمي واسع في الثقافة العربية الراهنة.

ومثل هذه المحدودية في أفق الانتشار، على الرغم من الحيوية الظاهرة، هو ما جعلني أضع تجربة الحربي في إطار ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، وأعرف أن صاحبها بهذه الحيوية والتنوع والإصرار، لا يدخر جهداً في أن يحتل مكانه الذي يستحقه أو يأمله على خارطة الشعر في السعودية أولاً، وفي الخليج ثانياً، وفي الوطن العربي أخيراً. وهذا من حق الشاعر طبعاً. إلا أن في طبيعة تجربة الحربي وتكوينه الراهن ما يؤجل أو يعطل تحقيق هدف الشاعر المنشود، كما يبدو. فالتشظي الإبداعي والتنوع الفكري وتشتت الاهتمامات وغازاة الإنتاج الشعري (خمس مجموعات شعرية في ظرف عشر سنين) في إطار تجربة حديثة لم يبدأ مسارها المعروف إلا قبل عشر سنوات حين أصدر الشاعر مجموعته الأولى (1986م)، وضمن تجربة عمرية غضة (ولد الحربي نهاية عام 1960م).. كل ذلك وسواه قد جعل من تجربة الحربي الشعرية تتسع بالطموح الذي يتجاوز استعداداتها التكوينية اللازمة لتحقيق ذلك الطموح المشروع. وللناس، كما يقول المثل العربي، من أسمائها نصيب. ولعل هذه الحيوية الزائدة هي ما أوقع الحربي فيما أسماه الناقد محمد العباس «الاستخفاف بمهمات التعبير الشعري».

وهذا ما دفع العباس إلى وصف نصوص الحربي بأنها «مخدولة باعتلال تكويني». فهي فاقدة لإشارية الشعر وطاقته، يشدها مستوى نصي مفتوح على احتمالات واسعة ولكن لا شعرية. فالحربي لم يسمح لها بالمكوث في مختبر ذائقته لفترة تكفيها لبلوغ ذروتها التعبيرية». وكأن العباس بذلك كان يلّمح إلى أبرز خصائص شعراء الظل مما سبق أن لاحظناه سابقاً. (أنظر مقالة العباس في جريدة الجزيرة بتاريخ ٢٤/١٠/١٩٩٦م).

وعلى الرغم من هذا التشخيص النقدي الدقيق والعميق لبنية اللغة الشعرية في مجموعة الحربي الأخيرة (أسماء وحرقة الأسئلة)، فإنني أرى بأن الشاعر يختزن القدرة الإبداعية على تجاوز ذلك «الاعتلال التكويني» كما أسماه العباس، وبخاصة إذا قام الحربي بتركيز تجربته وثقافته وجهده على تنمية كتابة النص الشعري لديه، فهو شاعر يمتلك موهبة لا تخطئها العين على الرغم من تشظياتها وتوزعها على أكثر من حقل إبداعي.

وقد لاحظت بواحد ذلك التطور الفني في مسار تجربة الحربي، ولو بصورة نسبية، متجسدة في نصوصه التي كتبها الشاعر بعد مجموعته الأخيرة المذكورة سابقاً. ومن هذه النصوص نص نشرته جريدة (الرياض) في ملحق (ثقافة اليوم) بتاريخ 1997/8/14م. وكان قد كتبه قبل عام من نشره، وهو نص مكون من نصوص قصيرة جداً تحت عنوان (جريدة تخدش المرايا) سأخصص له الجزء الأخير من هذا الفصل. أما هذه المقاربة فمخصصة لعرض (إشكالية النص الحربي وانشطار قراءته النقدية)، خاصة فيما يتعلق بمجموعة (أسماء وحرقة الأسئلة).

بدءاً، ربما تكمن مشكلة اللغة الشعرية في هذه المجموعة الشعرية الأنيفة، وفي مجمل تجربة الحربي الشعرية، في الإلحاح على اقتحام قصيدة النثر دون مقدمات تمهيدية من شأنها أن تسلس له القياد تدريجياً. فنحن نعرف أن كتابة هذا النوع المتطور من الشعر أصبح أصعب بكثير من كتابة الأنواع الشعرية الأخرى نظراً لعدم انتظامه، بعد، في قوانين وقواعد وشروط فنية محدودة ومتفق عليها، غير تلك التي حددتها الناقدة الفرنسية (سوزان برنار) في كتابها المعروف (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا الحاضرة) وهي شروط عامة وعائمة في منظورنا العربي على الأقل، تتمثل في الكثافة والإيجاز والمجانية أو الاعتبارية.

إن التقلت من قيد الوزن العروضي أمر محفوف بالمخاطر. وكذلك هي الحرية أو التوق إلى فضاءاتها، ويحتاجان أبدأً إلى شعور ثقيل بالمسؤولية، فقد كان الضغط الوزني على منحنيات التعبير النصي، في القصيدة العمودية أصلاً وفي قصيدة التفعيلة إلى حد كبير، هو المسئول عن أكثر حالات التفجر الشعري والانفلات التخيلي أو التصوير البلاغي في أقل تقدير. وهو في ذلك يشبه الضغط المنتظم على أوتار الآلة الموسيقية المحدودة، مما يجبر العازف على ابتكار ألحان قد لا يكون خطط لها وقصدها. وكذلك هي المعاني والصور في القصيدة النظمية التي يقود ناصيتها زمام الوزن الخارجي أو الإيقاع الإطاري. وحين يغيب أو ينتفي ذلك النوع من الضغط الوزني على تكوين النص الشعري، فإن الموهبة الإبداعية تقف عاريةً أمام مقدرتها الشعرية أو أمام جوهرها الشعري الذي تمثله عملية التخيّل والتصوير. وهنا بالضبط يكون التحدي الحقيقي أمام المبدع والاختبار الصعب للموهبة الشعرية الذي يحتم عليها أن تستخرج من الفضاء النثري عالمًا شعريًا، ومن الكلام إيقاعًا هو من مميزات الشعر أساسًا في كل أحواله.

وهذا هو التحدي الذي يضع شاعر قصيدة النثر موهبته أمامه. ولذلك تم اعتبار كتابة هذا النوع من الشعر أكثر أنواع الشعر صعوبة وإبداعًا، وهذا هو التحدي، وربما المأزق، الذي يضع الشاعر صلاح الحربي نفسه في إطاره، منذ أن بدأ يكتب الشعر، ودون أي تدرج في سلم كتابة الأشكال الشعرية على النحو الذي نجده عند أكثر شعراء قصيدة النثر تمكّنًا منها وإبداعًا فيها.

وهذه مغامرة إبداعية تحسب، بدءًا، في صالح تجربة صالح الحربي، بصرف النظر عما تمخض عنها من نتائج. فهو ممن يستحقون أجرًا على كل حال، إن لم يستحقه مضاعفًا. أما عن صميم تجربة الحربي الشعرية، وبخاصة في مجموعته الأخيرة (أسماء وحرقة الأسئلة). فإن متلقيها من النقاد والقراء المتذوقين للشعر قد انقسموا إلى فريقين متباعدين، أحدهما شديد الحذر في تقبلها ويمثله الناقد السعودي

محمد العباس بمقالته التي نشرتها (الجزيرة) بتاريخ 1996/10/24م تحت عنوان دال على هذا الموقف النقدي وهو (أسماء وحرقة الأسئلة: نصوص مخذولة تكوينيًا.. معطلة مجازاتها). ومن أكثر الفقرات المشحونة بدلالة الموقف في مقالة العباس التي أعاد نشرها في كتابه عن قصيدة النثر قوله المتسائل:

«إذن أين الشعر؟ ربما لا يتوفر فيه إلا نية الحربي، وليس فيما غامر وأصدره كمجموعة أنيقة عن «دار الجديد»، وأظن بأن أي محاولة لتصعيد نيات النصوص والنفخ في ضمورها التكويني، أو التعويل على اتساع تشققاتها وفراغاتها، ستكون جناية على إمكاناتها وتقويلاً فاضحاً لا مبرر له.

فالنصوص بمجملها محدودة المدار، تطفو مفرداتها ومعانيها بتكاسل، ويزيدها الانفتاح المبالغ فيه بؤساً»⁽¹⁾.

ولا شك أن الناقد كان صادقاً وصريحاً في تلمسه لما أسماه بالاعتلال التكويني، في تجربة الحربي ونصوصه الشعرية. كما كان صادقاً ودقيقاً في استدراكااته الكثيرة لذلك التشخيص النقدي المركزي، مثل «التأكيد على إمكانية توفر معان أو توثبات شعرية مطمورة خلف ذلك الارتباك النثري». ومثل قول الناقد «يبدو أن الحربي على وعي بأهمية التقشف في القول الشعري الأحدث.... فنصوصه قصيرة النفس، مختزلة، شغوفة بالتكثيف السردى، تبين عن مراداتها بالأقل من المفردات الصريحة، كما أن هناك في المقالة أكثر من إشارة إلى «الالتماعات القليلة الجديرة بالإدهاش».

١- قصيدتنا النثرية، ص ٤٩-٥٠.

ولا شك أن مثل هذه الاستدراكات النقدية وسواها على قلتها وعدم مركزيتها في مقالة العباس دليل واضح على أن تجربة صالح الحربي الشعرية مسكونة بالاحتمالات التي أشار إليها الناقد نفسه بلفظ «الممكنات».

كما أن نصوص هذه التجربة، خاصة في مسارها التطوري اللاحق، بعد المجموعة المذكورة، تحتل نوعاً من القراءات المغايرة كالذي أخذ به الفريق الآخر من النقاد والمنتدوقين مثل الشاعر محمد الجلواح في مقالته الطويلة التي نشرها في ملحق ثقافة اليوم، على الرغم من تقدير محمد العباس وظنه أو تنبيهه إلى نتائج أي محاولة لتصعيد نيات النصوص والنفخ في ضمورها التكويني، أو التعويل على اتساع تشققاتها وفراغاتها، وهذا يتطلب قراءة مغايرة كالتّي سأقوم بها في الأجزاء القادمة من هذا الفصل المخصص لتجربة الشاعر صالح الحربي بصفته واحداً من شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، على الرغم من الإشكالات النقدية المثارة حول تجربته الشعرية.

- 2 -

يبدو للمتقصي أن النقد الإيجابي الذي قيل في مصلحة تجربة الحربي أكثر عددًا وأوسع مساحة بما لا يقاس، ولذلك أسباب سأذكرها لاحقًا، من النقد الذي قيل أو كتب في مصلحة تلك التجربة الإشكالية بسبب اتخاذها قصيدة النثر شكلاً تعبيرياً وحيداً لها، على الرغم من تصريح الشاعر أنه قد كتب في الأشكال الشعرية الثلاثة. ففي مقابلة صحفية أجراها معه الطاهر حمزاوي في المغرب ونشرها في جريدة (مغرب اليوم) بتاريخ 1996/10/20م، يقول الحربي: «في بداية المرحلة المتوسطة والثانوية بدأت أكتب الشعر العمودي، ثم اتجهت إلى قصيدة التفعيلة. ولم أجد نفسي لا في القصيدة العمودية ولا في قصيدة التفعيلة، وإنما وجدتني في قصيدة النثر».

وهذا يعني أن الشاعر كان مندفعاً أو مدفوعاً منذ وقت مبكر في مساره التكويني، ربما حتى قبل أن تنضج أدواته التعبيرية الأولى، نحو كتابة قصيدة النثر أو الشكل الأصعب والأكثر تطوراً وتعقيداً من الشكلين الآخرين. ولعل هذا ما دفعني إلى القول إن طموحات الحربي الإبداعية تتجاوز حدود إمكاناته الراهنة. وهي تنبئ عن شاعر مسكون بطموح لا حدود له. ولا ينقص شجرة الموهبة في بستانه الشعري إلا أن يتطابق نموها الحقيقي مع ظلها المتطاوّل والمترامي أمامها! وأنا في حقيقة الأمر لم أطلع للحربي على أي نص عمودي أو تفعيلي. وحين طلبت من الشاعر أن يمدني ببعض هذه النصوص التفعيلية أمدني بنصوص حرص فيها الشاعر على رصف القوافي دون الوزن، الأمر الذي جعلني أخشى أن يكون لجوؤه إلى كتابة قصيدة النثر مجرد هروب من سطوة الوزن وخوفاً من هيبة العروض! وفرق بين أن يكون الشكل اختياراً حرّاً أو أن يكون لجوئاً واضطراً لدى الشاعر. فاختيار قصيدة النثر هو اختيار كلي صميم يتصل بمجمل مكونات التجربة الشعرية ابتداءً من الموقف والرؤية واللغة والبناء وانتهاج الشكل والإيقاع، وليس اختياراً جزئياً أو شكلاً يتكفي

بهذا العنصر أو ذاك من مكونات قصيدة النثر، خاصة أن غياب الوزن في قصيدة النثر تعبير عن حضور أشد كثافة وتوهجًا لبدائل إيقاعية وموسيقية من شأنها التعويض عن ذلك الفقد العروضي الخاص بإطار الوزن الغارب. ومثل هذا التوهج الإيقاعي مصدره مجمل مكونات النص الشعري الأخرى مثل اللغة والصورة والفكرة والمفردة والجملة والبناء إلخ.. وهو أصعب بكثير وأشد تعقيدًا وأرهف فئًا من مصادر الوزن النظامية المتمثلة في ضبط عروض الخليل ببحورها المعروفة والتي عادة ما تنساق لها أبنية القصيدة الأخرى سوقًا إلى حد الضرورة الشعرية والاضطرار أحيانًا حسب القاعدة المعروفة (يحق للشاعر ما لا يحق لغيره)، دون أن تكون هناك علاقة بنيوية مكشوفة أو معروفة أو مدركة بين الوزن والموزون الشعري، أو بين الإطار الإيقاعي وصورة التجربة الإبداعية التي يتضمنها ذلك الإطار الوزني. وكل ما أمله هو ألا تتحول عملية الهروب من الوزن، إن صح الظن، إلى عقدة لا واعية توجه عملية الإبداع عند الحربي، على النحو الذي هي عند عدد كبير من شعراء قصيدة النثر الجدد. لأن من شأن تلك «العقدة الوزنية»، إن جاز الوصف، أن تحدد صور الإبداع الأخرى بأطر تقليدية من البلاغة واللغة والتراكيب والأفكار والصور والحالات، بحيث يغدو النص الشعري «الحديث»، وبخاصة قصيدة النثر، مجرد حالة مفضوحة من التحلل الوزني أو الهروب من عقدة الوزن العروضي. وإلا ما معنى أن تحرص قصيدة نثر متحررة من قيود الوزن والقافية على هذا النظام التبادلي الصارم بين القوافي على النحو الذي نجده في قصيدة «سيرة ذاتية» للحربي:

قلب نقي

أنامل رقيقة طويلة

رجل تقي

تغتابه تقاليد القبيلة

طفل شقي

يمارس فنون الرذيلة

لحن شجي

يتغنى به عاشق صعلوك

بجوار

قبر محبوبته القتل

ونكاد نشعر بأن أصل «القتل» في السطر الأخير هو «القتيلة» لو لم تلامسها أصابع الوعي النقدي لاحقاً، وهو ما أربك جريان نظام القافية الواحدة المتصل في بعض سطور القصيدة والمتبادل مع القافية الأخرى الواحدة أيضاً «نقي، تقي، شقي، شجي» في بقية السطور. ولا أظن هذا النظام التقوي إلا أثراً من آثار نظم الحربي للشعر النبطي الذي يمارس قوله وكتابته وتوثيقه ويرأس واحدة من جمعياته المعروفة في منطقة الاحساء. ترى هل يريد صالح الحربي أن يقول لنا بهذه القصيدة أن «سيرته الذاتية» موصولة جذورها بهذا الاهتمام الشعري الأول الثاوي في ذاكرة الشعر العربية؟ أم أنه بدون مزاجية بين الأصالة والحداثة، ويجعل من الأولى قاعدة لازمة للثانية؟ كل ذلك ممكن ومفهوم. إلا أن التعبير عن ذلك، لو صح، لا يكون بهذه الطريقة من التسطيح التي يعبر عنها الشكل البدائي لموسيقى القصيدة النبطية وما تمخض عنها من تعبير بلاغي ركيك.

إن على الشاعر صالح الحربي أن يحسم أمره في آخر تلك التناقضات «الشكلية» لأنها ليست مجرد تناقضات شكلية حسبما تبدو في الظاهر، بل هي تضرب بجذورها في صميم الرؤية الفكرية للشاعر وتجربته الابداعية، عليه أن يتجاوز ذلك «الاعتلال التكويني» الذي شخصه محمد العباس نقدياً في جوهر تجربة الحربي، وحتى لا يضطر ناقد آخر ذات يوم قريب إلى وصف النص الشعري الذي يكتبه الحربي على أنه قصيدة نثر عمودية أو نبطية أو دون ذلك، نظراً لكونها مجرد

«عبارات منبسطة لا تماري أي اختراق لمستوى الكلام العادي». كما يصفها محمد العباس⁽¹⁾.

ويبدو، في الجهة المقابلة، أن مثل هذه السمات السلبية التي تؤخذ على قصيدة النثر عند الحربي، خاصة بساطة التعبير، هي ما تجعل الفريق الآخر من نقاد الحربي وقرائه ينظرون إلى تجربته نظرة إيجابية، فيطربون إلى مثل هذه السمة التعبيرية. ففي مقال بعنوان (صالح الحربي.. وحرقة الأسئلة) كتبت منى الشافعي تقول عن قصائد الديوان: «هي قصائد لبقة ذات جمل شعرية قصيرة غير معقدة مفهومة⁽²⁾. ويجعل محمد المنصور الشقحاء من سمة البساطة والوضوح سمة جمالية من خلال بحث الحربي عما يسميه الشقحاء «البسيط الموحى». وهو ما «استطاع فيه الحربي تجاوز العتمة التي معها احترق الشعر»⁽³⁾.

وتذهب الدكتورة فاطمة القرني في مقال لها كتبتة عن الحربي ونشرته في عددين من مجلة (اليمامة)⁽⁴⁾ إلى ما هو أبعد من ذلك حين قالت: «أشير هنا إلى أن أهم ما يشترط النقاد توافره في قصيدة النثر: الإيجاز والتوهج والإيقاع والرؤيا والوحدة العضوية. وقد تحققت هذه الشروط في نصوص الحربي. فنصوص الحربي، في نظر الناقدة، «تتحقق فيها أهم الاشتراطات التي يقيّم النقاد في ضوءها مدى نجاح الكاتب في صياغة قصيدة النثر».

١- قصيدتنا النثرية، ص ٤٩.

٢- مرآة الأمة، العدد ١٠٤٣.

٣- الجزيرة بتاريخ ٢٣/١٠/١٩٩٧م.

٤- انظر العددين من جملة (اليمامة) السعودية ١٤٤٧-١٤٤٨

وهذا يعني أن تقبل تجربة الحربي والانحياز إليها قد تمّا حتى في إطار تحكيم الشروط الفنية الصعب تحقيقها في معظم نصوص قصيدة النثر العربية الراهنة، كما تمّا في إطار النقد الأكاديمي المتشدد، بل المتعصب ضد مفهوم قصيدة النثر نفسه. وهو ما تعترف به الدكتورة فاطمة القرني في مقالتها المذكورة حين قالت: «وهنا لا أنفي أنني «متعصبة» في كوني أقف مع من يؤكدون على ضرورة توفر الوزن في الشعر»، لكن هل يعني أنني، وحدي، على حق وأن الآخرين مخطئون؟ «ومثل هذا الحكم النقدي من أستاذة أكاديمية جادة لمصلحة تجربة الحربي، يضع هذا الفريق من النقاد في مواجهة نقدية حادة مع نقاد الفريق الآخر الذين دفع أحدهم الناقدة إلى أن تؤسس مقالتها المذكورة ردًا عليه. إلا أن هذا النوع من النزاع النقدي حول تجربة الحربي ونصوصه يجعل منهما معًا حالة إشكالية تستحق التأني والصبر قبل المجازفة بحكم سريع من كلا الطرفين، وإن كنت أنا شخصيًا أميل إلى الموقف النقدي المسئول الذي عرضه الناقد محمد العباس حول تجربة الحربي والمنشور في المقالة المشار إليها سابقًا ثم المكرر نشره في كتابه (قصيدتنا النثرية).

وسبب ميلي إلى ذلك الموقف النقدي، مع تقديري لموقف الفريق المقابل من النقاد، أن العباس شاعر وناقد متخصص في قراءة قصيدة النثر وإنتاجها، على عكس الحال عند جميع النقاد الآخرين الذين لا يمثل هذا النوع من الكتابة جزءًا صميمًا من تصورهم النقدي أو تفكيرهم المنهجي، ناهيك عن ممارساتهم الإبداعية المتجهة في معظمها صوب التعصب لكتابة الشعر الموزون. ويكون تعاملهم النقدي مع قصيدة النثر، في هذه الحالة، نوعًا من التسامح والأريحية، ليس إلا، أي أنه موقف غير معول عليه نقدياً، بسبب عدم الاختصاص الدقيق.

وقد كان فهد المصباح صادقًا ودقيقًا في تحديد موقفه النقدي حين عنون مقالته التي كتبها في ملحق (الأربعاء) بتاريخ 29 محرم 1418هـ، حول هذه التجربة الشعرية المتنازع عليها بهذا العنوان الإشكالي الدال: (صالح وغير صالح: قراءة

انطباعية لديوان صالح الحربي (أسماء وحرقة الأسئلة). وقد ختم المصباح مقالته هذه بقوله: «يمثل صالح الحربي قبل هذه الأسماء وبعد هذه الأسماء وبعد هذه الأسئلة فنائاً متعدد المواهب أفرزت منه هذا الصالح وضده. ولا شك أن «هذا الصالح وضده» هو ما يجعل نقاد الحربي وقراءه ينقسمون إلى فريقين متقابلين، كما لاحظنا.

والأهم عندي من حالة التقابل هذه بين الفريقين سمة التقاطع بينهما، مما يجعل الإشكال حالة ملازمة للرؤية النقدية عند كل فريق. وسبق لي أن أشرت في الصفحات السابقة إلى الجوانب الإيجابية التي أشار إليها محمد العباس في مقالته عن الحربي. وبالمقابل، يمكن أن نلاحظ الشيء نفسه معكوساً في مقالة الشاعر محمد الجلواح الطويلة والجميلة التي عبر فيها كاتبها عن تقديره الخاص وحبه الكبير وإعجابه الجارف بنصوص (أسماء وحرقة الأسئلة). وعلى الرغم من ذلك كله نجد الجلواح يقول في مقالته عن الحربي: «ورغم اختلافنا معه من الناحية الشكلية في هذا النوع من الكتابة، واختلفنا معه في الناحية الشعرية أيضاً لهذا (النثر الفني البديع) إلا أننا معه تماماً، مثلما هو معنا، في توظيف المعنى توظيفاً جيداً، فليعذرنا صديقنا الشاعر الحربي، إن أسميت إبداعاته في كتابه الجميل هذا (لوحات نثرية جميلة). فالفن. كما يعلم الجميع لا محابة فيه.⁽¹⁾

وبقي بعد ذلك أن أذكر هنا بعض ما جاء في مقالة الروائية الفلسطينية سميحة خريس التي قدمت لكتاب الحربي عرضاً صحافياً سريعاً التفتت فيه إلى تركيز الشاعر على همومه الذاتية في حين «تأتي صورة الهموم العامة للأمة كأنما هي عابرة في حياة الشاعر». ⁽²⁾

١- ثقافة اليوم في ١٢/٣/١٩٩٨م.

١- مجلة درة، عدد ديسمبر ١٩٩٦م.

أما القراءات النقدية المعمقة التي قدمها كل من الشاعر العراقي عبدالحميد الصائح⁽¹⁾، والشاعر السوري جاك صبري شماس⁽²⁾، والشاعر السعودي أحمد الحرز بعنوان (صالح الحربي.. وذات تختزل اللغة قبالة العالم)، فهي قراءات تمثل حالة من التروي الفكري الرزين والتأمل النقدي الطويل، الأمر الذي يتطلب نوعاً من القراءة المتأملّة لهذه القراءات قبل أن يتم لنا تصنيفها في سياق المقولات النقدية والرؤى المنهجية لأي من الفريقين اللذين اختلفا أو تقاطعا برؤاهما النقدية حول حقيقة تجربة الصالح الشعرية وطبيعتها الإشكالية. ونحن إلى هذا الفريق أكثر ميلاً في الحكم على السياق الكلي لتجربة الحربي، خاصة فيما ترهص به من نصوص شعرية جديدة.

٢- عكاظ الأسبوعية ١١/٥/١٩٩٨م.

٣- الجزيرة، ربيع الأول ١٤١٨هـ.

- 3 -

إن التأمل في تجربة الحربي الشعرية في ضوء النزاع النقدي المتقابل أو المتقاطع حولها يقود إلى نتيجة مفادها أن التجربة لم تتضح معالمها وآفاقها الإبداعية بعد. ولذلك فهي تجربة إشكالية في المنظور النقدي لها على الأقل، كما رأينا. وهذا يعني أنها حبلى باحتمالات النضج والتطور في مسارها المتواصل، خاصة أنها رهنت نفسها إلى أصعب أشكال الكتابة الشعرية المتمثلة في قصيدة النثر.

ومن أبرز الاحتمالات الناضجة وأوضحها في مجموعة الشاعر الأخيرة (أسماء وحرقة الأسئلة) ارتباط عدد من نصوصها وصورها وموضوعاتها، كما سنرى، بمظهر «الهمّ الإبداعي». وهذا النوع الخاص من الهمّ الفني يعكس ما أسماه الشاعر العراقي عبد الحميد الصائغ «قلق الكتابة» ضمن قراءته لديوان الحربي المذكور.

وهو قلق أو همّ يؤكد رغبة الشاعر في تجاوز لحظته الشعرية الراهنة، إلى ما هو أكثر توهجاً وإبداعاً. وهذه، كما لاحظنا من قبل، سمة من سمات الظاهرة موضوع الدرس (ظاهرة شعراء الظل).

إن الحربي يستهل نصه الموسوم (كفن) بقوله:

زملوني

زملوني

بنصوص شعرية

لا تنتهي أبياتها

بحرف ميم أو باء

ثم

أقيموا صلاة الجنازة.....

إن في هذا النص عنفواناً مشبوحاً يقرن بين الشعر والحياة، على مستوى الحالة أو الموضوع النصي، إلا أنه بحاجة واضحة لما يحوله إلى عنفوان شعري عبر الصورة والبناء، ينصهر فيهما عنصر الشعر والحياة، فلا يبين الفرق بينهما كما هو الحال هنا. فالنصوص الشعرية الجديدة التي يطلب الشاعر أن «يزمّله» بها (أن يدثروه أو يدفنوه أو يكفّنوه) عبر هذا الفعل التراثي المعروف، لا ينبغي أن تقود إلى مثل تلك النهاية البائسة التي انتهى النص بها عبر فعل (أقيموا صلاة الجنازة)، إلا إذا كانت مفردة (أبياتها) تتضمن الإحالة اللاواعية في النص الجديد على منتوجات النص الشعري القديم في إطار مصلحة النقد الموروث. إن زاوية الرؤية في هذا النص، لكي يكون جميلاً حقاً، بحاجة إلى مزيد من الجرأة والجدة لا تنطوي عليهما أغلب مفرداته وأفعاله وصوره مثل (زمّلوني، أبياتها، صلاة الجنازة). وعلى الرغم من ذلك تبقى روح النص مشبعة بذلك العنفوان الذي يقرن بين الحياة والشعر رغبة في التجاوز عبر عملية الإبداع المشتركة في الاثنين.

ومن مظاهر الهمّ الإبداعي أو قلق الكتابة في ديوان (أسماء وحرقة الأسئلة) ما تمثله قصيدة (البيضة والحجر) من رؤية تتجاوز الرؤية السابقة في قصيدة (كفن). ولعل إهداء الشاعر هذه القصيدة إلى أمه تعبير عن الانغراس في رحم الحياة المتجدد بوجهيه الشعري والبيولوجي.

فمثلما هو، ابناً، امتداد متجدد ومتجذر للأم، فإنه، شاعرًا، امتداد لرحم اللغة والقصيدة، مهما بدا أنه يقوم بتدميرها والتدثر بجلد غير جلده كما يقول:

أغتسل

من لغتي

لغة تتبرأ

من ضادها
لغة تتساقط
أحرفاً...
حرفاً .. حرفاً
كلمة
كلمة...
أندثر
بجلد
غير جلدي

إلا أن الرؤية تتسع وينكشف الموقف على حقيقته الساطعة في نهاية
النص هكذا:

أيها الزمن العنيد
تباغتني
خطى القصيدة
.....
.....
تجري في جسدي
في رحم
الشمس العذراء
والكلمات
..... والقمر

وتحفّز الحربي الشاعر فكريًا نحو دائرة الإبداع أو ما يسميه (الشمس
العذراء) واضح في نصه الذي يحمل عنوانًا دالًّا هو «لغة» هكذا:

أُتيمم باللغة

فبيطل

تيمم

تلك البلاغة

على الرغم من أن غموض العلاقة بين فعل التيمم وما يبطله، في إطار
ما يقابل ذلك من علاقة بين اللغة والبلاغة، إلا أن المساق العام الذي تندرج فيه رؤية
الحربي الشعرية قادر على تفسير هذه العلاقة، من خلال افتراض صفة «الجديد»
للغة وصفة «القديمة» للبلاغة هكذا:

أُتيمم باللغة (الجديدة)

فبيطل تيممي تلك البلاغة (القديمة).

وفي نصه الموسوم (الشاعر)، يثير الحربي أهم قضايا الشعر وأكثر
أسئلته حرقة، تلك المتصلة بالعلاقة بين الشعر والمتلقي على هذا النحو:

للشاعر وجه

وللمتلقي

ألف وجه

من ذا

الذي

يسدّ فمي...؟؟

إنني أتساءل هنا: ألا تحتاج تلك الهياكل الفكرية العارية، على أهمية أطروحاتها، إلى شيء من اللحم الشعري ونبض الصورة ودماء اللغة الموحية، تعويضًا لما افتقدته تلك النصوص من أطر إيقاعية؟

قد يجيب الشاعر صالح الحربي على هذا التساؤل النقدي بأطروحة فكرية أخرى ضمنها نصه الذي أهدها إلى الشاعر المبدع إبراهيم الحسين، وعنوانه (تحالف). يقول في تلك الأطروحة / النص:

خذوا زينتكم
واتبعوني
ثمة وادٍ
يهيم فيه الشعراء

.....

فلنقتفِ أثرهم
وليقولوا
ما لم يفعلوه
هيا
خذوا
زينتكم
واتبعوني...

إن هذه الفكرة المتميزة عن قلق الكتابة أو الهمّ الإبداعي، لا تستغني عن الصورة الموحية، لكي تتحول إلى حالة شعرية عميقة، لا مجرد فكرة نيرة وموقف جريء. ألا يرى الحربي الشاعر كيف أن فكرته توهجت شعريًا حين اتخذ من زهرة

(الغاردينيا) رمزًا موحياً للروح المبدعة، وراح يحركه عن طريق التصوير الشعري في هذا النص الذي عنوانه الشاعر بـ (حزن أولي) كالتالي:

الغاردينيا تنتحب

تأثمة.....

في حقل

يغص بالجنادب

الغاردينيا تنتحب

لا.... ماء

لا..... أكسجين

لا..... ضوء

الغاردينيا..... تنتحر

الغاردينيا.... تحتضر

وفي ختام هذه الوقفة النقدية مع تجربة صالح الحربي، من خلال ديوانه الأخير (أسماء وحرقة الأسئلة)، لا بد من التذكير بما سبق أن قلته في مقاربة فائتة عن انفتاح مسار هذه التجربة على الكثير من احتمالات التطور التي بدأت ترهص عنها نصوص الحربي الجديدة أو الأخيرة، وهي التي كتبها الشاعر بعد صدور ديوانه المذكور عام 1996م. ومن هذه النصوص نص واحد بعنوان (أرى نسوة يسقين الجثث). وهو نفسه عنوان مجموعته الجديدة التي صدرت في المغرب. ومن هذه النصوص كذلك نص بعنوان (جريرة تخذش المرايا) نشرته (الرياض) في ملحق «ثقافة اليوم» بتاريخ 1997/8/14م. وهو مكون من سبعة مقاطع قصيرة جدًا أعطاهها الشاعر العناوين الداخلية الآتية:

مرايا، اعتراف، ناي، حرائق، هذيان، ربما، غيمة.

وقد أهدى الحربي نصه إلى الشاعر المغربي حسن نجمي، تقديرًا منه للإبداع، حيث يكون في الخارطة العربية. إن أهم مظاهر النضج الفني في نص (جريرة تخدش المرايا) تحوّل الأفكار إلى حالات شعرية عبر تجسدها في صورة شعرية تنطوي على المفارقات التي تبعث على التأمل من جهة، وتفجر حالة من التوتر الداخلي في نفس المتلقي من جهة ثانية. من أمثلة ذلك قوله تحت عنوان (حرائق):

سأشعل حرائق
في هذا القلب
ثم أمضي
إلى مدن
لست أعرفها.

إن البحث عن الدلالات المفتوحة التي تولدها العلاقة الغامضة بين طرفي الصورة (حرائق القلب / والمدن المجهولة) هو ما يثير قلق المتلقي ويفجر حالة توتره، بحثًا عن سر لهذه العلاقة الغامضة، وكأن (المدن) كانت تخفي هويتها عن معرفة الشاعر أو تجربته الحسية (لست أعرفها) خوفًا على ملامحها ووجودها من تلك (الحرائق) التي تَعَوّد أن يشعلها في الكائنات ابتداء من قلبه. وكأن الشاعر يحمل في قلبه عيني ميدوزا، الأسطورة، اللتين كانتا تُحوّلان كل ما تقعان عليه في الوجود إلى حرائق مشتعلة.

وتتفجر حالة التوتر في نفس المتلقي من قلقه المتسائل: متى يصل الشاعر سارق النار إلى مدنه التي يعرفها فيسلط عليها حرائقه، بعد أن تتحول من حيز المجهول (لست أعرفها) إلى حيز المعلوم والمكتشف، أي المحترق؟ وهذا ما

يوحي بارتباط الحرائق المشتعلة في قلب الشاعر بنار المعرفة من حوله، وارتباط المدن برمز التغيير والكشف عن الجديد.

ولنتأمل هذه الصورة الشعرية الجميلة التي ينطوي عليها التساؤل في هذا النص الداخلي تحت عنوان (ناي):

أهذا ليل

أم

حنجرة

ناي حزين..

أرأيت كيف تغيب صورة الإنسان في هذا النص، لكي تتجلى باعتبارها حالة من الحزن الإنساني العميق المسكون بالوحشة والوحدة والنسيان؟ أفلا يكون في وضع الناي أحياناً التعبير عما لا تستطيع حنجرة الإنسان التعبير عنه؟ أفلا يضيء الصوت المنغم ليل الروح، ويكشف عن ظلامها الدامس، وينطق بأدق أسرارها الدفينة؟ إن المخيلة تستطيع أن تنداح بدوائر غير متناهية وهي تتأمل هذا النص الشعري المكثف الجميل.

وهذا نفسه ما يمكن الشعور به إزاء عنوان (هذيان) الذي يقوله نصه الموصول بحالة الليل كذلك؟

ما لهذا الليل

كلما طال

التهبت حنجرته

وكلما قصر

أتعبني بهذيانه

وكننت أتمنى أن يضع الشاعر (وإذا قصر) بدلاً من تكرار (كلما)، لأن (إذا) تفيد حالة القصر والقلّة التي تتناسب مع الفعل المستخدم في النص. ولا شك أن العلاقات المتشابكة بين أطراف هذه الصورة الشعرية المركبة، من الأمور التي تحسب لمصلحة هذا النص القائم على قانون المفارقة التأملية. وهو القانون الذي يحكم معظم نصوص الحربي، ويختزل تجربته الشعرية.. وهذا ما يحسب له وعليه في الوقت ذاته، وليس ثمة مجال لتحليل ذلك الآن، خاصة بعد أن تم التطرق إليه سابقاً في ما دعاه الناقد فهد المصباح «هذا الصالح وضده».

أما النص المنضد تحت عنوان (غيمة)، فيؤكد هذا القانون على نحو إبداعي مدهش، على الرغم من اتكاء ملفوظ النص على مرجعية التراث هكذا:

قل لي يا هذا

كيف وضعت الشمس في يمينك

والقمر في شمالك

ثم اتكأت على غيمة

ولا شك أن فعل (الأتكاء على غيمة) يعد مفاجأة مدهشة في نهاية ذلك التوازن التراثي الصلب بين المتقابلات (الشمس، القمر / يمينك / شمالك، قل لي / يا هذا) إذ يجيء التناقض الضمني بين الفعل (اتكأت) الذي يتضمن الصلابة والارتكاز والقوة، وبين الاسم المتكأ عليه وهو (الغيمة) التي تنطوي على الحركة والخفة والهشاشة، لكي يفسح المجال لنوع جديد من التوازن الداخلي الذي تؤول إليه المتقابلات القديمة الواضحة. ويبدو أن مفردة (غيمة) باحتمالاتها التصويرية الممطرة أو المخصبة، قابلة إلى إعادة إنتاج ذلك التوازن الحي وتحويله إلى تناقضات جديدة وتشظيات متوالدة لا تنتهي. وهذه - في ذاتها - حالة من الخصوبة لا تتوقف عبر العلاقة بين الدال والمدلول في صورة (ثم اتكأت على غيمة).

إنني أمام هذه الإمكانيات الشعرية المفتوحة في سياق تجربة صالح
الحربي ونصوصه الجديدة، لا أملك إلا أن أمد بطرفي إلى المستقبل من عطاءاته، أملًا
أن يجعل الشاعر من التآني والصبر والتركيز، وهي أهم سمات شعراء الظل كما
رأينا، وقودًا لوهجه الإبداعي القادم، وركائز لبناء عالمه الشعري المتجدد. وأنا على
ثقة من أن ما ترهص به تجربة صالح الحربي الإبداعية من وعود يبدو أكثر وأخصب
مما رأيناه حتى الآن وإن غدًا لناظره قريب.

جريرة تخذش المرايا

صالح الحربي

- إلى حسن نجمي

- اعتراف -

يبدو أنني
سأحمل رأسي
وأقدمه إلى السيف
وأمشي إلى
قبر محفور
وأرمي جثتي بداخله
يا ترى من سيصلي على جنازتي؟؟
يا ترى من سيهيل عليّ التراب؟؟

- ناي -

أهذا ليل
أم
حنجرة
ناي حزين؟؟

- حرائق -

سأشعل حرائق
في هذا القلب
ثم أمضي
إلى مدن
لست أعرفها

- هذيان -

ما لهذا الليل
كلما طال
التهبت حنجرته
وكلما قصر
أتعبني بهذيانه

- ربما -

ربما الجوع
ربما العطش
ربما...
الذي جعل جسدي
كفوهة بركان
الحمم
إلى السمار

تعلو

وتعلو

وتعلو

- غيمة -

قل لي يا هذا

كيف وضعت الشمس في يمينك

والقمر في شمالك

ثم اتكأت على غيمة

◆ الدار البيضاء/ أغسطس 1996م

الفصل الثامن

الشاعر علي بافقيه

تجربة الظل الناضجة

- ١- عتبات النص
- ٢- الصورة الشعرية المصقولة
- ٣- التميُّز في توظيف الهمّ الإبداعي
- ٤- شمولية البنية الإيقاعية وتنوع أشكالها
- ٥- المفصل الإيقاعي .. أشكاله ووظائفه
- ٦- البنية الإيقاعية وتقاطعها في النص الشعري الواحد

يسلمنا تتبع شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، في ختام هذه الدراسة، إلى الشاعر علي بافقيه الذي تمثّل تجربته الشعرية إحدى أنضج التجارب الظلية في الشعر السعودي الحديث كما سنرى.

ولد الشاعر السعودي المبدع علي بن عبدالقادر بن السيد عبدالله بافقيه عام 1374هـ/ 1954م في (قيدون) جنوب اليمن. وقد أنهى دراسته الابتدائية والثانوية بمدارس الفلاح بمكة المكرمة، وجزءاً من دراسته الجامعية بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن بالظهران، ثم حصل على بعثة من المؤسسة العامة للكهرباء، وأنهى البكالوريوس في الهندسة المدنية من معهد دينتوورث في بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية. وهو يعمل حالياً مهندساً مدنياً بالمؤسسة العامة للكهرباء بالرياض⁽¹⁾.

وليس للشاعر سوى مجموعة شعرية واحدة حتى الآن أصدرها عام 1993م عنوانها (جلال الأشجار) وله من العمر أربعون عاماً، أي وهو على مشارف الكهولة حسب تصنيف الدكتور غازي القصيبي في بيته القائل:

عدت كهلاً تجرّه الأربعون فأجيبني أين الصبا والفتون؟

ومن هذا الباب الواسع يدخل الشاعر علي بافقيه عالم شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، ويسهم إسهاماً عميقاً في ترسيخ ملامح هذه الظاهرة الفنية. فمن المؤكد أن موهبة الشعر قد تفجرت لدى علي بافقيه، شأنه شأن معظم الشعراء المبدعين، وهو لم يبلغ سن العشرين بعد. ولعله قد كتب ونشر بعض قصائده المتفرقة وهو في سن العشرين أو بعدها بقليل.

١- راجع ترجمة الشاعر في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين

فأقدم قصيدة ضَمَّتها مجموعة الشاعر اليتيمة (جلال الأشجار) يعود تاريخها إلى عام 1398هـ، حيث لم يبلغ الشاعر بعد منتصف العشرينات من عمره. وهذا يعني أنه قد بقي أكثر من عشرين عامًا في منطقة الظل منكبًا على تجويد أدواته الفنية وتشذيب موهبته وصقل قصائده قبل نشرها بين دفتي كتاب عام 1993م.

ونتائج هذا الانكباب المضني والاختمار الطويل في رحم الظل ورحاب العزلة الشعرية، واضحة كل الوضوح متجلية في عدد من الملامح الفنية التي تميز تجربة هذا الشاعر المبدع. ومن أبرز هذه الملامح الإبداعية:

1. عتبات النص
2. الصورة الشعرية المصقولة
3. مظهر الهمّ الإبداعي المتميز
4. شمولية التجربة الإيقاعية وتقاطع أشكالها

وسوف أخص كل ملمح من هذه الملامح الأربعة بدراسة مستقلة أبدؤها بهذه الدراسة عن ملمح العتبات النصية وتوظيفها في بناء النصوص الشعرية وصورها الفنية في الديوان.

- عتبة الإهداء

بمجرد الخوض في موضوع العتبات النصية لا بد من الانتباه، بدءًا، إلى اثنتين منها، هما: إهداء الشاعر مجموعته الشعرية، واختيار عنوانها الدال. فقد أهدى الشاعر مجموعته (جلال الأشجار) بقوله: «إلى صفية السقاف، أمي، أول شاعر في حياتي».

وهذا يعني أن الشاعر مولود من رحم شعري وأن جميع خلاياه منقوعة في ماء الشعر، حيث ذاكرته الطفولية الأولى المذهبة بالمواويل. وقد كان وشم الأم واضحًا وعميقًا في تكوين المخيلة الشعرية لدى بافقيه، لا على مستوى الصورة المفردة فحسب، بل على مستوى البناء النصي كله باعتباره مجموعة نامية مترابطة من الصور أو استعارة صورية موسعة كما يدعوها ت. أس. إليوت.

ومن الأمثلة الدالة على وشم الأم قصيدة (التنزيلة) التي يبنيها الشاعر على رمز الأمومة وهو يتحول إلى روح تسري في جسد النص هكذا:

تتوارى عن العين
تندس في شدة
ترتدي وترًا
وتباعد بيني وبين أصابع كفي

.....

تهرب مني إلي
وإذ أتوارى كما في المذابح
توقف عني نزيفي
وتنزف عني

وحتى لا تزوغ العين القارئة أو تنتكر لروح الأم السارية في أعطاف
النص وصوره، بصفتها المولّد الرمزي المحرك لجميع تداعياتها، فإن الشاعر يضعنا
في المقطع الأخير من (التنزيلة) وجهًا لوجه أمام صورة الأم واسمها وصوتها وفعلها
الحي هكذا:

تمسكني من يديّ
تُذهَبُ رُوحِي
وتُذهَبُ بي للمسيل
أستقي
حين تتقلني قِرْبَةُ الأهل أبكي
وأخرج من دمعتي
حين تلبسني لحظة
أتصادى وأمي
- تُضَمِّدُ أعباءها بالمواويل -
أصفو
وأصفو فيصعب وصفي

ولا تستطيع أذن القلب، هنا، أن تتغافل عن ذلك الجرس السيني الهامس
الزاحف في أوصال هذا المقطع الشعري الرقيق منذ مفردته الأولى التي يمثلها الفعل
(تمسكني) في طالع المقطع، مرورًا بمفردات (المسيل، أستقي، تلبسني) وصولاً إلى
انفجاره الصوتي المضخم في حرف الصاد الذي يبدأ مع مجيء الفعل (أتصادى
وأمي) وهو فعل يحمل صدهاء في دلالاته الحية، أو في تطابق الدال مع المدلول فيه.
ومن الطبيعي ألا ينقطع صدى هذا الفعل الحي عبر توالد جرسه الصوتي المتصادي،
بل نجده ينحل عبر فعل الأم الحي في الذاكرة (تضمد أعباءها بالمواويل) في ناتج
الأمومة المتمثل في الشاعر الذي راح يشف ويشف ويستمد فعله المتكرر، بدوره

(أصفو وأصفو)، من اسم الأم الموشوم في الذاكرة (صفية)، ومن ينباع شِعْرها الأولى الصافية، باعتبارها «أول شاعرة في حياتي» كما يقول الشاعر في إهداء ديوانه، بالإضافة إلى اغتراف الشاعر صورة مبتكرة ناضجة من صفاء ينباع الذاكرة يوم كان طفلاً يذهب رفقة أمه إلى عيون الماء الصافية:

تمسكني من يدي
تُذهَّبُ رُوحِي
وتُذهَّبُ بي للمسيل
أستقي
حين تتقلني قِرْبَةُ الأهل أبكي
وأخرج من دمعتي.

ويبدو أن صورة مسيل الماء وعيونه هذه ظلت دائماً المولّد الحي لأجمل صور الشاعر وأكثرها حيوية وعمقاً، بعد أن وشتت ذاكرته بصور الطفولة، كما غدت مخيلته بروح الطبيعة وأشجارها ونخيلها وعيون مائها، حتى صارت معادلاً رمزياً لصورة الأم وصوتها وصفاء وجودها في وجدان الشاعر. وهذا ما سنلمسه في ملمح الصورة الشعرية المصقولة الذي سنعرضه في المقاربة القادمة.

ولعل هذا الهاجس المائي وما تحيط به من بيئة طبيعية كانت أبرز عناصرها أشجار النخيل، هو ما شكل ملامح العتبة النصية الثانية المتمثلة في عنوان مجموعة الشاعر (جلال الأشجار). فكما كان اسم الأم (صفية) في عتبة الإهداء، جذراً حياً لتوليد الدلالات الشعرية في مختلف نصوص الشاعر كما لاحظنا، فإن مسيل الماء الصافي وما يحف به من شجر النخيل الصابر الوقور، قد غذى ملامح العنوان بحالة من التشخيص تقوم على ربط العلاقة بين الطبيعة والإنسان إلى حد أنسنة الطبيعة وجعلها تخفق بالروح البشرية وتتسم بأرقى خصال الإنسان وهو

(الجلال). فحين تتماهى العلاقة بين الطبيعة والإنسان في مخيلة الشاعر تصبح «حشدًا من نساء النخل» (ص 46)، أو تتحول إلى طيف أمنية خضراء ترف بها أهذاب الذاكرة الطفولية على نحو هذه الصورة:

من لي ببادية في الحجاز
تطرز أرديتي
سلام عليّ نهار غفوت على خضرة
في اكتظاظ السعف (ص 45)

وقد تكون هذه العلاقة المتماهىة بين الإنسان والطبيعة، نوعًا من دبيب الروح في جسد النخلة، لتأخذ شكل إنسان حي يتنفس ويعرق ويكبو، كما في هذه الصورة:

عرق نخله
فاستدارت نداه على عرقها
انتفض السعف
ها إنها تتنفس

.....

تكبو على الماء (ص 54)

- عتبة العنوان

لم يكن اختيار الشاعر عنوان مجموعته (جلال الأشجار) سهلًا ولا بسيطًا على النحو الذي يفعله أكثر الشعراء حين يختارون عنوان واحدة من قصائد المجموعة لتكون عنوانًا جامعًا لها. فجلال الأشجار لم يكن واحدًا من عناوين القصائد. وهذا يعني أن الشاعر قد ابتكره ابتكارًا واستخلصه استخلاصًا من أجواء التجربة الشعرية، ثم عممه على مجمل نصوصها، الأمر الذي يوحي بدءًا بأن العنوان في

مجموعة (جلال الأشجار) يعد نصًا في ذاته مكثفًا إلى أبعد الحدود، بل هو نص النصوص جميعها ومفتاح التجربة الشعرية بكاملها، لا في هذه المجموعة فحسب، ولكن في جميع مسار تجربة الشاعر، إنه مفتاح ذاكرته الشعرية ومخزن أسرارها وكلمة السر الأولى في هذا الهاجس المائي العميق المرتبط بأشجار النخيل وأفيائها ومختلف تداعياتها الرمزية والنفسية.

ولذلك يمكن قراءة هذا العنوان (جلال الأشجار) بطرائق استبدالية لا حصر لها تمثل خصوبة العلاقات والتداعيات التبادلية المخترنة بين ركني العنوان أو مفردتيه أو تركيبه النحوي القائم على قانون التضاييف. ويمكن أن نقوم بفك جانب من هذه العلائق للكشف عن بعض الدلالات المتخيلة وراء كل ركن من تركيبية العنوان. وذلك على النحو الآتي:

(العنوان) جلال الأشجار =

1. ظلال الأشجار

2. جلال الأشعار

3. ظلال الأشعار

4. خلال الأشجار

5. خلال الأشعار

6. نساء الأشجار (نساء النخل)

كما يمكن أن يفجر اللعب بالعلاقة التراكمية القائمة على التضاييف بين ركني العنوان، دلالات استبدالية لا حصر لها، هي كلها من خزين المخيلة الشعرية المودع في هذا العنوان المبتكر. ولعل الشاعر كان يقصد هذه النافورة الدلالية اللامتناهية، حين اختار لمجموعته هذا العنوان الذي لم يتوّج به نصًا محددًا من

نصوص مجموعته، بل جعل النصوص جميعها مفتوحة عليه، على الرغم من أن الشاعر قد أورده خطأً ودسه دسًا في ثنايا واحد منها حين قال:

الحمامات سود
بياضهن يخسف البلاط
ذلك الأبيض المدعوك بحنكة
لهن جلال الأشجار المغدورة
المرهونة بعيدًا في الخرسانة (ص55)

- عتبة الاستهلال

وبذلك تنفتح عتبة (العنوان) النصية انفتاحًا كاملاً على العتبة النصية الأولى المتمثلة في (الإهداء) لما فيه من صفاء الروح وجلال الأمومة. ومن خلال هذا الصفاء المقتبس من اسم الأم (صفية) كما رأينا، تنفتح هاتان العتبتان (العنوان + الإهداء) على عتبة ثالثة تتمثل في الاستهلال الموقع باسم الشاعر أمل دنقل ونصه: «أيها الناس كونوا أناسًا». ففي هذا النص دعوة واضحة إلى استصفاء الجوهر الإنساني أو العودة إليه والمحافظة عليه. وذلك بعض من جلال الأشياء، أعني «جلال الأشجار» وهو جزء من فعل التصادي مع اسم الأم، حيث الصفاء المتناهي (أصفو وأصفو فيصعب وصفي).

وأخيرًا، فإن هذه العتبات النصية الثلاث تمثل القاعدة الفكرية والنفسية والفنية التي تنهض عليها تجربة الشاعر علي بافقيه بجميع ملامحها في مجموعة (جلال الأشجار)، بخاصة تلك الملامح البارزة التي تم ذكرها والتي ستتم مقاربتها تباعًا في الصفحات القادمة، ابتداءً بمقاربة ملمح الصورة الشعرية المصقولة.

- 2 -

تم التوصل في المقاربة النقدية السابقة عن عتبات النص إلى نتيجة مفادها أن هذه العتبات النصية، خاصة الإهداء والعنوان، تمثل التربة التي تغذي بقية العناصر الفنية، ومنها الصورة الشعرية، بالدلالات الحية العميقة، بل هي المفتاح الذي يمكن اتخاذه للكشف عن كوامنها الرمزية والنفسية المغلقة. وقد أدت الأم، من خلال اسمها (صفية) وكونها شاعرة أو مرردة مواويل، دورًا مميزًا في حياة الشاعر علي بافقيه وتجربته الشعرية. كما أدت صور الطفولة وشفافيتها وذاكرتها الحية، خاصة ينابيع الماء وما يحف بها من أشجار النخيل ومظاهر الطبيعة البكر، دورًا أساسيًا في تشكيل الصورة الشعرية لدى علي بافقيه وصلقلها وإبرازها بشفافية شديدة وإحساس مرهف، وكأنها صورة مغسولة من غبار الزوائد وأتربة الحشو واللغو. وهذا ما يجعلها صورًا مائية حقًا تتفجر أساسًا من نافورة ذلك الهاجس المائي الأول الموصول بذكريات الطفولة وصفاء العلاقة بالأم. ذاك الهاجس الذي له في روح الشاعر «إيغال» ملحوظ على نحو يبرزه هذا المقطع من قصيدة ذات عنوان دال على هذه الظاهرة هو (إيغال) هكذا:

للينابيع أوجاعها

إن أصدق ما في الينابيع

بُعد الينابيع

زحفتها الموغلة

إن الشاعر في هذه الصورة المائية، يبدو وكأنه يتحسس المكان الأول الذي ينبع منه دمه وتتحرك منه ذكرياته، وقد اكتسب من ذلك كله خبرة عميقة جعلته يصف الينابيع بالصدق، فيفجر من خلال تفجرها الطبيعي واحدة من أبرز القيم الإنسانية وأسمائها وأكثرها تجسدًا في الشعر والإبداع. وهذا ما يجعل صورة

«الينابيع» هنا رمزًا للتجربة الإبداعية ولتفجرها الصادق الموغل في ظلام الروح، كما سنلاحظ في المقاربة التالية حول مظهر الهمّ الإبداعي المتميز في سياق تجربة علي بافقيه. ففي تلك المقاربة سنجد أن «الماء» بمختلف صوره وتحولاته معادل رمزي لفعل الكتابة الإبداعية ومكابداتها الحية. وطالع القصيدة «نقر على الحجر» دليل واضح على ذلك هكذا:

مُرُّ هو الماء
قابلة للبكاء الأصابع
بعض الأحبة يضطربون
وبعض الأحبة يضطربون
وقلبي.

إن الأصابع، في هذه الصورة، وهي وسيط الكتابة، تصبح «قابلة للبكاء» من فرط ما لسعها «الماء» وهو فعل الكتابة الحارق بمرارته. وهذا ما جعل «الأحبة» يضطربون مرتين على حافة القلب والذاكرة، مرة يسقطون ميتين بعيدًا عنهما، ومرة أخرى يبعثون أحياء متوهجين في الروح «يضطربون وقلبي».

ونحن نعرف أن فعل «الاضطراب» هو الحد الفاصل والمظهر المشترك بين الموت والحياة، والنهاية والابتداء. وهكذا هو فعل «البكاء» بدوره، تعبير عن الحزن والفرح، وهذا معنى وصف الأصابع بـ «قابلة للبكاء». ولم يقل الشاعر (الأصابع باكية). والربط بين الأصابع والبكاء في هذه الصورة الإبداعية الجديدة، هو الذي يجعل من «الأصابع» معادلًا رمزيًا لفعل الكتابة ودليلاً على همها الإبداعي. ويمكن ملاحظة ذلك من ملامح الصورة التالية في قصيدة «نقر على حجر»، حيث تشترك النخلة من خلال مفردة «السعفة» في تفجير ذاكرة الماء لتقوم بدور المعادل للهمّ الإبداعي هكذا:

على سعة تتأرجح
ريح تشق نداء
دم مثل خيط ينز
وطاعة في الفلاة المطايا

إن الشاعر في هذه الصورة، لم يستطع أن يتجاوز هاجسه المائي الأول، حين أراد أن يعبر عن همّه الإبداعي الذي رافق مسار تجربته الحياتية على مدى زمني قوامه:

ثلاثون برًا والنياق تشققت
حواصلها، والرمل يزقو ويرتد

وجدير بالذكر أن الشاعر قد كتب قصيدته هذه الموسومة «نقر على حجر» عام 1407هـ حين كانت الثلاثون تهيب بعمره الغض، وكأنما هي تنقر على حجر العمر نقرًا تصحو الروح من جرائه مذهولة فزعة. وسيتم الحديث عن هذه القصيدة بالتفصيل عند الحديث عن شمولية التجربة الإيقاعية وتقاطع أشكالها في مقاربة قادمة.

وأوضح دليل على أن الماء في تجربة علي بافقيه يمثل القوة المحركة لتجربته لا على مستوى الإبداع الشعري فحسب، بل على مستوى الحياة، وعلى مستوى التقاطع بينهما باعتبارهما (الحياة والإبداع) وجهين لحقيقة واحدة، هو النص الرابع الموسوم (انهمار) من قصيدة طويلة، هي أطول قصائد مجموعة (جلال الأشجار) وأجملها على الإطلاق، عنوانها (الغصن الأسود والسيف السائر في سين الجسد). يقول النص المائي الذي يتخيل فيه الهمّ الإبداعي:

منهمر

إنه الماء غطّى الأصابع

هيا اسرعي روّضي الماء

حطي يديك عليه

ومنهمر

دوّخ الوجه والذاكرة

حطي يديك

ضعي برعمًا في الممر المحاذي لعينين صافيتين

ومدي يديك إلى أوّلات الينابيع

- شيئًا فشيئًا كماء أناملها -

وانهري هذه الغيمة الهادرة

أنت وقت القصيدة.

إن حضور الأم واضح وعميق في هذا المقطع. وهو يتبدى من خلال ذلك «الممر المحاذي لعينين صافيتين»، حيث تحيل صفة «الصفاء» هنا على اسم (صفية). وهي الصفة المشتركة بين الأم وصفاء الينابيع المائية المترققة في فضاء الذاكرة الطفولية، حيث (أوّلات الينابيع وماء أناملها والغيمة الهادرة) التي تتحول جميعها إلى ينبوع شعري فياض، يشمل الينابيع كلها بما في ذلك ينبوع الصورة المتسم بالصفاء في إطار الهمّ الإبداعي الذي يدعوه الشاعر (وقت القصيدة).

وينبغي، هنا، الالتفات إلى ذلك الترابط العضوي بين مفردة «الأصابع» المتكررة باعتبارها معادلًا رمزيًا لوسيط الكتابة كما لاحظنا، حيث يقوم الماء دائمًا بتغطيتها وتحريكها كقوة حية دالة على فعل الكتابة، وبين الصورة «كماء أناملها» الموصولة بأوّلات الينابيع حيث تحولت (الأصابع) إلى أنامل) وصار (الماء) عبارة عن (أوّلات الينابيع)، وفي ذلك شفافية واضحة، بسبب حضور الأم وتخيل وجودها

صوتًا وصورة واسمًا عبر صور النص. وكأنما هذه الشفافية التصويرية أبت المفردات أن تتحول بموجبها من مستوى ترادفي (الأصابع/ الماء) إلى مستوى آخر (الأنامل/ الينابيع)، مصدرها ذلك الشعاع المنبعث من صفاء عيني الأم. وكأن الجمال والحساسية الإبداعية في التعامل اللغوي مع تصريف (أولات الينابيع) والتفاعل الفني مع توليد صورة (ماء أناملها). كان كل ذلك تتويجًا لتلك الشفافية الشعرية المرفهة التي تميزت بها مكونات الصورة المصقولة عند علي بافقيه المتمثلة في (الأم، الماء، الشجر). وقد رأينا في المقاربة السابقة كيف أن الأشجار من فرط التعامل المرفه معها، قد استدعت صفة «الجلال» السامية كي ترتبط بها وتكون عتبة عنوان مجموعة الشاعر (جلال الأشجار) وهي الصورة التي تمثل، بانصقالها المفرط، أعلى صور الشفافية في تجربة الشاعر، الأمر الذي جعلها مفتاحًا للتجربة كلها، كما جعل من هذه الصورة المصقولة صورة الصور ونص النصوص وذروة الشفافية إلى الحد الذي دفعت معه الشاعر إلى اتخاذها عنوانًا مبتكرًا لمجموعته، خلافًا للعادة التي يتبعها أكثر الشعراء المحدثين كما لاحظنا.

وأخيرًا لابد من الوقوف أمام نص متميز عنوانه (المسيل) وهو النص الخامس في قصيدة (الغصن الأسود والسيف السائر في سين الجسد) ولعله أكثر نصوص هذه القصيدة الطويلة (وعدها ١١ نصًا) جمالًا وأشد صورها صقلًا وأبلغ عناوينها دلالة على قوة الهاجس المائي في تجربة الشاعر علي بافقيه. يقول النص وكدت أقول: يسيل النص هكذا:

أرى في المسيل الحصى يتضاحك

أبيض

أبيض

والنسوة القرويات يمزحن والماء

والماء يكتظ حينًا

وينعس فوق القماش
وحين ينام الرشاش
يقضُّ الهوى مضجعه
ويرقى معه
إلى موجة تتلوى
وتشهى حد التلاش
فيزجي الحصى أدمعه

تبدأ صورة هذا النص المائي بتضاحك الحصى، وتنتهي ببكائه (فيزجي الحصى أدمعه). وبين فعل البكاء وفعل الضحك، تتنامى صور النص الداخلية مترابطة في حلقات يتوالد بعضها من بعضها الآخر، وهي تتقلبُ جميعها في سرير من الماء لا يتوقف عن النضح، ابتداء من صورة النسوة القرويات يمزحن والماء، مروراً بصورة اكتظاظ الماء حيناً، تعبيراً عن استجابة الماء لمزاح النسوة وتفاعله معهن، وصولاً إلى صورة النعاس الذي يداهم الماء فوق القماش، ثم نوم الرشاش قبل أن يقضَّ مضجعه الهوى، محولاً إياه إلى موجة تتلوى في سرير النوم وتشهى حد التلاشي.

إن الماء في هذا النص معادل رمزي لشفاافية الذات الشاعرة وصفائها الداخلي الموصول بصفاء الأم وذاكرة الطفولة. لذلك نجده صورة لهناء العيش وراحة البال في مقتبل العمر، يتناثر رشاشاً وينعس فوق الملاءات ويستجيب إلى مزاح النسوة القرويات (البريئات)، كما يترك فرصة للحصى المترسب في مسيله أن يبدو من خلال صفائه المنساب وهو «يتضاحك أبيض أبيض». وهذا معنى تضاحك الحصى (رمز الواقع) في طالع الصورة النصية. وتضاحك الحصى دليل ليونته وتجاوبه مع انسياب الماء (العمر) وحيويته وشفافيته وانثياله. ثم يبدأ الماء في الاكتظاظ والنوم، بعد أن يقض مضجعه الهوى. وتداخل الهموم قلب الشاعر وذاته المنسرحة، فيتحول ماء العمر المكتظ بهوميه المتراخمة إلى «موجة تتلوى» وتشهى

حد التلاشي، عندها يتحول قلب الماء إلى حصى لا ماء فيه من فرط تجمده واكتظاظه وتلويته، فلا يملك الحصى المتضاحك في البدء إلا أن يرقّ لحال الماء، فيروح يفجر من عينيه الحجريتين ينابيع الدمع تعاطفًا معه وإشفاقًا عليه (فيزجي الحصى أدمعه). وبذلك يتبادل الحصى (رمز الواقع) الدور مع الماء بين طالع النص وختامه، فيبدو متفاعلًا مع الماء في كلتا الحالتين، وإن كان تفاعله مختلفًا في كل حالة منهما. فالحصى يتضاحك في مسيل الماء ويزوب شفافية وصفاء في أول الصورة، مستجيبًا لواقع الماء (رمز الذات)، لكنه يتحول إلى كائن باك رقيق يتفطر قلبه حزنًا وحنًا في آخر الصورة، حين تحول واقع الماء ومسار العمر إلى حال من الحزن والهَمّ والانقباض على المستوى العاطفي والنفسي.

إن مظهر تعدد المفردات المائية في النص المذكور وتنوعها بين (المسيل والماء والرشاش والموجة والدمع) هو تعبير واضح عن تحولات الذات الشاعرة وتعدد علاقاتها بالواقع المعيشي عبر اختلاف مسار العمر، وتداخل مراحلها وانفراط حباته المتطايرة من بين أصابع الشاعر. هل كان الشاعر يردد صورة القابض على الماء بكلتا يديه، تعبيرًا عن عطشه المتزايد للحياة، فلا يجد أمامه وبين يديه سوى ينابيع العطش؟ ربما. أترى (المسيل) الذي يتوج عنوان النص، مسيل ماء أم مسيل دموع؟ أم ترى العمر نهرًا ضفتاه الحزن والفرح؟

إن هذه الصور المائية المصقولة والمغسولة مثل الحصى المتضاحك في مسيل النص، تنفجر بالمشاعر المتضاربة والأحاسيس المتداخلة والظلال النفسية العميقة التي يصعب حصر دلالتها، إلا أن تشكيلها يبدو تشكيلاً صوريًا مصقولاً، مشغولاً بعناية شديدة ومتعوبًا عليه. فكأنني بالذات الشاعرة حين تصوغ صورها وتشذبها من الزوائد وتصفيها من الشوائب، تردد قائلة، وهي في أقصى حالات الشفافية والتصادي مع صفاء الأم:

أصفو

وأصفو فيصعب وصفي (ص 29)

وخلاصة القول: إن مظهر صفاء الصورة وانصقالها الواضح في سياق تجربة علي بافقيه، من خلال مجموعته الشعرية خاصة (جلال الأشجار)، نابع أساساً من صفاء الذات الشاعرة التي كانت تستمد جميع مكوناتها وقوانينها من ينبوع صفائها الأول المتصل بعلاقة هذه الذات الحساسة مع الأم الشاعرة.

ولا شك في أن انزواء هذه التجربة الشعرية وتخلقها الطويل والمتأني في زاوية الظل، قد أتاحا لصاحبها امتلاك مقدرة خاصة على صقل الصورة وتشذيبها وتصفيتها من الشوائب من جهة، كما أتاح له، من جهة أخرى، ربط هذا الصفاء الفني بعوامل أخرى من الصفاء الفكري والوجداني بفضل الالتفات إلى ينباع الذات الخاصة والغوص على الذكرى الشخصية واستبطان التاريخ الخاص بالذات الشاعرة. ولعل هذا ما جعل الذات الشاعرة مهمومة بطريقة عملها وأسلوب شغلها الفني، وإن الرغبة المتصلة في الإفصاح عن ذلك الهمّ الإبداعي في موضوعات كثيرة من نصوص مجموعة (جلال الأشجار)، ذات دلالة خاصة على توافر النية الشاعرة في المزيد من صقل الأداة الفنية عبر لغتها ورؤاها الشعرية.

- 3 -

لم يعد جديدًا القول إن مظهر الهمّ الإبداعي، أي إحساس الشاعر بأثر فعل الكتابة أو الممارسة الشعرية في تشكيل ناتجه الإبداعي، يعد واحدًا من أبرز الملامح الفنية التي تميز تجربة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، وفي أي مكان آخر من الوطن العربي فيما يبدو. فكل إناء بالذي فيه ينضح، كما يقول الشاعر العربي. فشعراء الظل، كما رأينا، مهمومون عادة، أكثر من سواهم، بتخليق تجاربهم وصقل قصائدهم وتشذيب لغتهم، قبل اطلاع الناس عليها حتى لو طال بهم الوقت، واشتد عليهم الجهد وكادت ساحات النشر والإعلام تتساهم أو تشيح بوجهها عنهم.

وشعراء الظل لا يبتهجون حقيقة، بمثل هذا الغياب عن دائرة الضوء، إلا لأنه الطريق الوحيد، في تقديرهم، إلى الحضور الأعمق إبداعيًا، الذي يكشف عن أشد أنواع الالتصاق بعملية التخليق الشعري والارتباط بفاعلية الهمّ الإبداعي. ولذلك نراهم ينسون شهوة النشر، مؤقتًا، ويستبدلون بها شهوة الإبداع وممارسة الغوص على لآلئ الشعر وصوره الفريدة في بحار الروح المظلمة ومجاهل الذاكرة الشخصية. وهذا ما يمنح وقتًا كافيًا لتنبه الطاقة التأملية الناقدة، جنبًا إلى جنب مع الطاقة الشعرية الخالقة لكي تحتل مكانها وتمارس وظيفتها في تجارب شعراء الظل.

وقد رأينا كيف كان لهذا المظهر الإبداعي دور في صقل الصورة الشعرية لدى الشاعر علي بافقيه، بل كان له دور واضح، حتى في تشكيل عتباته النصية المتصلة بعنوان مجموعته الشعرية (جلال الأشجار) وبإهدائها إلى أمه التي كانت أول شاعر في حياته. كما يمكن، هنا، أن نعتبر هذه العتبات النصية، وكذلك الصقل التصويري، أثرًا من آثار الهمّ الإبداعي وتحكمه في فعل الكتابة وطاقة الإبداع لدى علي بافقيه.

ولعل ارتباط هذا المظهر بإنتاج الصورة الشعرية وصقلها، من الأمور التي تميز وظيفة الهمّ الإبداعي في مجموعة (جلال الأشجار). فالشاعر كثيرًا ما يذكر العناصر الدالة على هذا المظهر مثل: القصيدة، اللغة، الحبر، الحرف، المواويل، الأوراق، القول، الكلام، الصمت، الحاء، العزلة، الإيقاعات..... إلخ. والشاعر حين يذكر هذه العناصر يذكرها واضحة بأسمائها، إلا أنه يدخلها في سياق تصويري. فمن أمثلة ذلك قوله يذكر «القصيدة»:

1. كان عروة يسكن بين القصيدة والسيف (ص 7).

2. أنت وقت القصيدة (ص 50).

3. مديح القصيدة (عنوان النص).

ومن الأمثلة التي يذكر فيها مفردة «الحبر» وهي مفردة مركزية غالبًا ما يتداعى معها عدد متنوع من مفردات الهمّ الإبداعي الأخرى، هذه المقاطع التصويرية الدالة:

ينسكب الأفق أمامي

كفاي تقولان إشارة هجس

حرفان يفرّان من الحبر

وحرفان.....

أذيبهما في الكأس

وحدي

ممتلئًا بالغرفة

للدمة طعم آخر

للتبغ بكاء حين أحاوره

والحرف صغير (ص 23)

2 . شجناً تتلاقى وتشجيرة الضلع

ها.....

تتوارى عن الحبر

تنقش تنزيلة في منازل صمتي

وتجرح تنوينة فوق حرفي (ص 27)

3. الحبر يسير في البراري عاريًا من أوراقه

والحاء تنضو حليتها وحيدة مثل الحرام (ص 44)

إن القراءة الناقدة لا يمكن أن تخطئ صور الهمّ الإبداعي التي تنطوي عليها هذه الأمثلة وسواها، مما تكتظ به نصوص (جلال الأشجار). فجميعها كما سنرى، وإن بدا بعضها أكثر وضوحًا وبروزًا حين يقوم الشاعر بتضمين صورته تلك مفردات/ مفاتيح، تدل على مظهر الهمّ الإبداعي فيها وتشير إليه، كما لاحظنا في الأمثلة المذكورة. وجميع هذه الصور تتضمن دلالات واضحة على المعاناة والمكابدة في ممارسة الفعل الشعري.

غير أن الشاعر قد لا يكشف عن هذا الهمّ بأي مفردة دالة أو مفتاح اصطلاحي، اللهم إلا في آخر النص الذي غالبًا ما يجيء رمزيًا ملفعًا بالصور المتوالدة والغموض الشفيف. ومن أمثلة ذلك قصيدة «النجمة» التي يرمز عنوانها إلى ذلك الوهج الإبداعي المتألئ بعيدًا في سماء الروح الشاعرة. وهي تتكون من مقاطع أربعة قصيرة تتضمن مراحل الفعل الإبداعي هكذا:

(1)

كدت

ألمس القاع

هناك حيث الحجارة تقطر لدانة وبهجة

صلبة تملأ الكف

(2)

هويت طباقاً عشراً

كانت ملونة

وكان الهواء يهزج

والشوك يخفر الطريق

الرمل يضاجع الهواء

(3)

كدت

ألمس النجمة

واقعت فوهة البئر

سالت غابة من الشجر

والطيور

والأيادي

الأباريق تُسَكُّ من الماء

والنحاس يشرع النوافذ

يخلعون الأبواب

(4)

كدت

أبدأ بالكلام

لكن يديّ أشارتا

وفمي أطبق على الدهشة

للحلم أن يُلَمَسَ كالحجر

أرأيت كيف تحولت لحظة الإبداع الوامضة كالنجمة في ظلام الروح، حلمًا مدهشًا في قاع النوم، ذلك البئر المعتم، حيث الحجارة تقطر لدانة وبهجة؟ وكيف كانت الروح من خفتها وانتشائها المفرط تهوي من سماوات الحلم «طباقًا عشرا كانت ملونة، كان الهواء يهزج، والرمل يضاجع الهواء»؟

ثم أرأيت كيف كادت الروح تلمس النجمة النائمة في سرير الحلم، كما الحورية في انتظار فعل الواقعة؟ أو الأرض في انتظار لحظة الإخصاب؟ وحين تمت واقعة فوهة البئر، ذلك الهاجس المائي الفاعل أبدًا في تجربة الشاعر كما لاحظنا، «سالت غابة من الشجر والطيور والأأيادي»، واقتربت لحظة التعبير عن التجربة الحلمية، حين أدرك الشاعر الصباح، لكنه سكت عن الكلام المباح. فما كاد يبدأ الكلام، حتى تحركت يده بالإشارة الناطقة، وأطبق فمه على الدهشة التي عاشتها الروح، وتكور الحلم مثل النجمة، صار حجرًا يضيء من داخله. وصار «الحلم أن يلمس كالحجر» لكي يمكن أن يُعاش ويُحس. فمثل هذه الحجارة الحلمية التي تقطر لدانة وبهجة «صلبة تملأ الكف». إنها حقًا تجربة مدهشة لشاعر ظلّ مبدع عرف كيف يعبر عنها في إطار مظهر الهمّ الإبداعي، تعبيرًا متميزًا عن طريق الرمز والتصوير.

ولئن كان الشاعر في ختام نص «النجمة»، قد وضع يدنا على بعض المفاتيح الاصطلاحية لمظهر همّ الإبداعي، مما جعلنا نقوم بفضّ مغاليقها الرمزية ودلالاتها التصويرية بأثر رجعي، فإنه في الكثير الناضج من نصوص مجموعته (جلال الأشجار)، قد تركنا نسير بين غابات صورته ورموزه، دون أية مفردات إشارية أو مفاتيح اصطلاحية دالة على همّ الإبداعي، مسلحين بقدراتنا الخاصة على التأويل والتشابك مع فعل الإبداع الحي من خلال صور الطبيعة ومظاهرها، وبخاصة مقدرة «الماء» وتحولاته المختلفة، على النحو الذي تم تفصيل الحديث عنه في المقاربة السابقة.

لنتأمل كيف يصور الشاعر اللحظة الشعرية وهي تسري في جسده مثل
الرعشة، على هذا النحو الرمزي الأخاذ، في مقطوعة من مقطوعات قصيدته المتميزة
(الغصن الأسود والسيف السائر في سين الجسد) وعنوان المقطوعة «تسيرين في
جسدي» ونصها:

تسيرين في جسدي كالمياه السحيقة
تبين متكأ في الهواجس
أو تنصبين بقارعة القلب خيمتك الشجرية
من أين جئت إلى البال؟
كيف أقامت طيورك هذي العشاش
بأشجاري النائبة
وتهتف لليلة الآتية
وريحانها راحتي

وفي المقطع الرابع الموسوم «انهمار» الذي يلي هذا المقطع، والذي
سبق أن تم تحليله بالتفصيل في المقاربة الماضية، يكشف الشاعر عن شبكته الرمزية
ويضيء غابات صورته الملفعة بالغموض، حين ينهي النص بقوله:

حطي يديك على البال
ضعي برعمًا في الممر المحاذي
لعينين صافيتين
ومدي يديك إلى أولات الينابيع
- شيئًا فشيئًا كماء أناملها -

وانهري هذه الغيمة الهادرة
أنت وقت القصيدة

ها هي الأم، بصفائها المطلق، تعود مرة أخرى لكي تكون قاعدة الهمّ الشعري، بعد أن شاركت الينابيع صفاء مياها في ذاكرة الشاعر، وأسهمت في صقل صورته وتصفيته من الشوائب والأدران. ثم صارت بصفائها الاسمي (صفية) وشاعريتها البكر (ترديد المواويل)، واحدة من أبرز العتبات النصية في مجموعة (جلال الأشجار). وها هي الآن تعود لكي تصبح الأم أبرز رافد من روافد التجربة الشعرية وقاعدة لمظهر الهمّ الإبداعي لدى الشاعر وعلى النحو الذي يوضحه ختام نص (التنزيلة) هكذا:

أتصادى وأمي

- تضمد أعباءها بالمواويل -

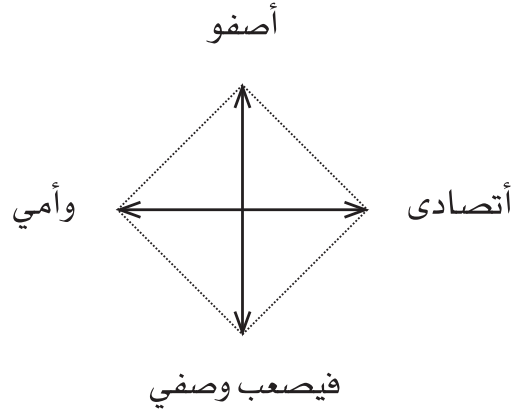
أصفو

وأصفو فيصعب وصفي

ولئن كان قد تكرر التمثل بهذا المقطع المحوري في جميع المقاربات النقدية الدائرة حول تجربة علي بافقيه الشعرية، على مستوى كل من العتبات النصية، والصورة الشعرية، والهمّ الإبداعي، فإن ذلك يعني الأهمية الخاصة التي تميز بها هذا المقطع الشعري، باعتباره مفتاحاً نصياً لمجمل تجربة الشاعر في مجموعته (جلال الأشجار). وبالفعل، فهو الموضوع الوحيد الذي وَرَدَ فيه ذكر (الأم) متطابقاً مع أجمل صورها وأكثرها صفاء في الذاكرة الطفولية.

وقد رأينا اتصال هذا المثال بكل من العتبات النصية وانصقال الصورة لدى الشاعر. أما اتصاله بمظهر الهمّ الإبداعي، فجلى عبر ذلك الربط العضوي المتوازي بين الطاقة الشعرية المبدعة المتمثلة في دلالة الفعل (أصفو وأصفو) الذي تكررهِ الذات الشاعرة، وبين الطاقة النقدية المتأملّة المتمثلة في الحكم النقدي (فيصعب وصفي) المترتب على الصفاء الشعري. ولا ينبغي أن ننسى أن هذه البنية المتوازية

بين طرفي الصفاء وصعوبة الوصف، تمثل بنية متقاطعة مع بنية أخرى موزاية هي صدى الشاعر وصوت الأم (أتصادى وأمي). ويمكن تمثيل هاتين البنيتين المتقاطعتين في هذا التخطيط البسيط:



إن الذات الشاعرة تدرك جيداً أن الإمعان في الشفافية والصفاء الشعري، يجعل من الصعوبة مكان وصفه نقدياً، تماماً كما يصعب فصل الصوت النقي عن صداه الممتد، وذاكرة الطفولة عن صفاء الأمومة، والشعر عن عقب الحياة وجراحها (تضمد أعباءها بالمواويل). وهذا ما جعل البنيتين المتقاطعتين (أصفو وأصفو/ فيصعب وصفي ↔ أتصادى/ وأمي) تكونان معاً بنية مركبة تتسم بالحوية والحركة الدائرية، بحيث يمكن قراءة عناصرها اللغوية عبر عدد كبير من السياقات الخطية كيفما تمّ تركيبها.

وخلاصة القول في هذه المقاربة أن مظهر الهمّ الإبداعي استطاع أن يكشف، نقدياً، عن واحد من أبرز الملامح الفنية في تجربة الشاعر المبدع علي بافقيه، بل أمكن من خلاله الكشف عن جذور هذه التجربة، وربطها بالذاكرة الشعرية الحية لدى الشاعر وبالمكونات الأولى والأساسية في حياته باعتباره شاعر ظل متميزاً، كما أتاح لنا هذا المظهر الفني ربطه بسواه من المظاهر الفنية التي شكلت الملامح الخاصة لتجربة الشاعر في مجموعته الوحيدة (جلال الأشجار)، مثل مظهر العتبات النصية، ومظهر الصور الشعرية المصقولة.

ولا يكتمل الحديث عن هذه المظاهر الفنية إلا بالكشف عن واحد من أكثرها تميزاً واتصالاً بمنابع الإبداع والتجربة لدى الشاعر، وأعني به شمولية التجربة الإيقاعية وتقاطع أشكالها الموسيقية. وهو ما سيتم تناوله في المقاربة القادمة والأخيرة من دراسة تجربة الشاعر علي بافقيه.

- 4 -

تتميز البنية الإيقاعية في تجربة الشاعر علي بافقيه، من خلال مجموعته الشعرية الوحيدة (جلال الأشجار) بالشمولية وتنوع الأشكال الموسيقية، كما يبدو من عنوان هذه المقاربة النقدية الأخيرة من مقاربات تجربة الشاعر.

والمقصود بالشمولية، هنا، اتساع الدائرة الإيقاعية التي تتقلب في محيطها تجربة الشاعر ونصوصه في مجموعة (جلال الأشجار)، بحيث يشمل ذلك المحيط الواسع في اندياحاته جميع الأشكال الإيقاعية المعروفة في سياق التجربة الشعرية العربية، من شكل بيتي وشكل تفعيلي وشكل نثري.

ولا تتسم هذه الشمولية بتقطيع الأوصال وتباعد الأشكال وتناثر البنى الموسيقية، على النحو الذي نجده عند كثير من الشعراء الذين يوزعون خارطة تجربتهم الشعرية ونصوصها المختلفة على الأشكال الإيقاعية الثلاثة المتعارف عليها حتى الآن، فمرة يكتبون نصًا بيتيًا موزونًا ومقفى، ومرة أخرى يكتبون نصًا تفعيليًا، ومرة ثالثة يكتبون قصيدة النثر. فالشاعر علي بافقيه، وإن هو قد كتب بعض نصوص مجموعته الشعرية وفق هذا التوزيع، إلا أنه لم يسقط بكامل تجربته في سياق هذه المصيدة التي ترسم حدودًا غليظة بين الأشكال الإيقاعية الثلاثة التي عرفت القصيدة العربية حتى الآن. إن القصيدة البيتية الوحيدة التي ضمتها مجموعة الشاعر (جلال الأشجار)، تتكون من أبيات ثلاثة لا غير. وهذا في عرف التصنيف النقدي الموروث لمفهوم «القصيدة» لا يرقى عددًا لتكوين قصيدة. إذ يجب ألا يقل عدد الأبيات، لكي تكون قصيدة في عرف ذلك المفهوم النقدي، عن ستة أبيات أو سبعة.

ويبدو أن علي بافقيه كان مدركًا لمثل هذه الحقيقة، ولذلك اختار لهذه «القصيدة» البيتية اليتيمة في مجموعته عنوانًا دالًا هو (مديح القصيدة). وهو العنوان الوحيد في المجموعة، بين عناوين نصوصها الخمسة عشر، المتسم بكونه من إفراز

مظهر الهمّ الإبداعي الذي تمت دراسته بالتفصيل في المقاربة السابقة. وهذا يعني أن الوعي النقدي كان هو الغالب لدى الشاعر عند وضع عنوان هذه القصيدة التي لم يكن من قبيل المصادفة كذلك إدراجها في آخر قائمة نصوص (جلال الأشجار).

أي أنها آخر ما سيقروؤه قارئ هذه المجموعة الشعرية، بعد قراءته لأربعة عشر نصًا مختلفًا تمامًا عن هذه «القصيدة» في شكلها الوزني على أقل تقدير. كما أنها القصيدة الوحيدة في المجموعة التي لم يذيلها الشاعر بالتاريخ والمكان اللذين كتبت فيهما. وواضح من ذلك أنه لا يريد أن يعرف قارئه في أي مرحلة من مراحل تجربته كتب الشاعر هذه القصيدة. وكأن الشاعر أراد أن يوحي بانفتاح هذا الشكل الفني على عاملي الزمان والمكان، أو هروبه من سطوتهما وتأثيرهما عليه. ولعل هذا هو المقصود بدلالة العنوان (في مديح القصيدة)، الذي بلوره الوعي النقدي عبر مظهر الهمّ الإبداعي لدى الشاعر. ويتبدى ذلك الوعي النقدي في نص القصيدة نفسها، من خلال أبياتها الثلاثة، وفي الحالة الشعرية التي يتضمنها ذلك النص. وهي حالة تجعل من الضمير الغائب المتحدث عنه في النص، وهو الضمير العائد على القصيدة نفسها التي يقوم الشكل البيتي بتجسيدها، مركزًا شعوريًا تدور حوله حركة الزمان ومظاهره المكانية، على النحو الذي تعبر عنه مفردة (دهورًا) وتكرارها مرتين في مطالع الأبيات الثلاثة هكذا:

دهورًا أطاولها عريها

ويتلفني هجرها والوصال

دهورًا أولبه جمرها

ليجتو في راحتها المحال

على كتفها تحط الطيور

وفي دمها يزهر البرتقال

إن «القصيدة» أو الضمير العائد عليها في القصيدة (ينبغي الانتباه إلى البنية الدائرية بين الشكل والمضمون هنا)، قد اتخذت لها شكلاً تصويرياً رمز به الشاعر للمطلق من الأزمنة والحالات والأمكنة. فالذات الشاعرة، هنا، تتقلب (دهوراً) بين هجرها والوصال، وهي تؤلب جمرها وتقلبه دون توقف (أي دهوراً) «ليجثو في راحتها المحال». وهي، حين تضج بهذه الحالات الوجدانية المطلقة، وتمر بكل هذه التحولات الممتدة، ينتهي بها الأمر صورة ثابتة لامرأة أسطورية (على كتفها تحط الطيور/ وفي دمها يزهر البرتقال). ألا يفسر هذا السكون المتحرك، أو هذه المركزية المطلقة، دلالة العنوان (في مديح القصيدة) الذي بلوره وعي الشاعر النقدي من جهة، وإغفال تذييل هذا النص، دون سواه من نصوص المجموعة، من ذكر تاريخ ومكان كتابته من جهة ثانية؟ ثم ألا يكشف ذلك عن جمالية البنية الدائرية التي كان فيها مضمون القصيدة يتحدث عن شكلها، في الوقت الذي كان الشكل يقول مضمونه، أي يتحدث عن نفسه؟ أليس ذلك تجسيداً للمطلق الذي تعبر عنه تجربة النص في قصيدة التراث، حين تنظر هذه القصيدة إلى وجهها في مرآة الشاعر الحديث؟ إنه حقاً نصٌ (في مديح القصيدة) كما يقول عنوانها.

ولئن حاول الشاعر علي بافقيه، بوعي نقدي واضح، أن يعبر عن المركزية المطلقة لقصيدة التراث البيئية من خلال هذه القصيدة اليتيمة في مجموعة (جلال الأشجار)، باعتبارها القصيدة الأم ذات البنية الإيقاعية المغلقة خارجياً على داخلها المنفتح الشاسع، فإنه قد قطع شوطاً بعيداً وبذل جهداً مكثفاً في تعامله مع الشكل التفعيلي لإيقاع تجربته الشعرية. فقد توزع هذا الشكل على أكبر عدد من نصوص مجموعته الشعرية، وصار العامل الإيقاعي المشترك بين تقاطع الأشكال الثلاثة في النصوص التي تتميز بهذا النوع من التقاطع، كما سنلاحظ في الجزء الخاص من هذه المقاربة المخصصة لتقاطع الأشكال الإيقاعية.

لقد تميز تعامل علي بافقيه مع بنية الشكل التفعيلي بالحيوية والخصوبة، إذ لم تكن وحدة التفعيلة تمثل كامل سياق هذه البنية وملاحمها الإيقاعية. بل صار تنويع السياق التفعيلي أو إدخال المفاصل الإيقاعية، حذفاً وإضافة، على نظام التفعيلة الواحد، إضافة إلى إشراك الشكل التفعيلي مع غيره من الأشكال الإيقاعية الأخرى كما سنرى لاحقاً. صار ذلك كله وسواه يمثل أبرز ملامح تعامل الشاعر علي بافقيه مع بنية الشكل التفعيلي، مما أكسب هذه البنية حيوية خاصة وخصوبة ملحوظة كما ذكرت.

فمن أمثلة التنويع والمزج بين السياقات التفعيلية، هذا المقطع من قصيدة «عمرو بن الورد» الذي يمتزج فيه وزنا المتدارك والمتقارب هكذا:

رسول الخليفة يهمس في أذن عروة:

شيخنا يطلب اليوم سيفك/ حرفك

هيا معي

فالجفان

ممرعة

والدنان ممرعة

وعروة حدق في وجهه ألف عام

فالسطران الأول والأخير من المقطع المذكور يتهاديان إيقاعياً على وزن تفعيلة المتقارب (فعولن) ويحصران بين قوسيهما وبنيتهما، ذات الطبيعة السردية، فضاء إيقاعياً آخر يمثل وزن تفعيلة المتدارك (فاعلن). وهو فضاء ذو طبيعة تركيبية مختلفة عن لغة السرد، إذ هو يؤدي دور مقول القول أو النص المسرود، ولكن بطبيعة حوارية (ديالوج). لذلك جاءت وحداته التفعيلية متقطعة، وسياقه الموسيقي راقصاً، وقوافيه الساكنة متوازية (فالجفان/ ممرعة، والدنان/

مترعة) لأجل تجسيد نغمة التطريب ودلالة الترغيب التي يتضمنها هذا الفضاء الحوارى على لسان رسول الخليفة إلى الشاعر المتمرد عروة بن الورد. وما التحول الإيقاعى والعودة، بعد هذا الفضاء، إلى وزن المتقارب السردى، إلا تعبير عن صمت عروة المطبق، وعدم رغبته فى مواصلة الحوار أو الرد على صاحبه، أى رفض عرض الترغيب وعدم الانسجام النفسى مع نغمة التطريب التى يمثلها إيقاع المتدارك الراقص. هذا يعنى أن التنويع الإيقاعى والمزج بين سياقي الوزنين فى إطار الشكل التفعيلى الواحد يتضمن كل منهما وظيفة فنية فى النص الشعري ومضامينه ودلالاته، وليس مجرد حلية أو تزييناً ولا هو عملية تجريب محض.

وقد كرر الشاعر التجربة فى القصيدة نفسها، ولكن بشكل مختلف وضمن وظيفة جديدة. فقد جعل الحديث السردى عن عروة، على لسان الذات الشاعرة (الراوية) يسير فى سياق تفعيلة المدارك التى تناسب بطبيعتها الوزنىة الحادة حركة عروة وإيقاعه النفسى المتمرد. وجعل ذلك فى مقطعين من مقاطع القصيدة يحصران بينهما مقطعاً ينتظم فضاؤه السردى (أيضاً) على وزن المتقارب المتسم بطول أجزاءه وتقارب حركاته مما يناسب السرد العاطفى الذى تؤديه الذات الشاعرة (الراوية) عن سلمى حبيبة عروة:

○ كان عروة يسكن بين القصيدة والسيف

يهجع فى لحظة ألف عام

وألفاظه تتناسل بين الرموش

وبين المقيمين فى الخسف

عروة يرحل مع خاطف البرق

يهجع فى وهجه ألف عام

○ وسلمى تناديه يسمع خيلاً

وسلمى تنادى يسمع نخلاً

وسلمى تناديه يسمع برية شاسعة
○ كان عروة يرعى مقاطعه للرياح الطليقة
عبس تنام وعروة يلقي قصائده
للنجوم البعيدة
والليل أطول
عروة يرسم برية
ويللمها بفؤاده.

ويلاحظ في هذا النص السردى الطابع في مجمله أن التمازج أو التنويع في السياق الإيقاعي بين وزني المتدارك والمتقارب، لا يملك ملامح درامية متقاطعة، على النحو الذي رأيناه في المقطع الحوارى السابق، بل هو تنويع داخل الوحدة النفسية والبنائية الواحدة المتكاملة ذات الطابع السردى المنسجم. لذلك يمكن ببساطة شديدة، تحويل التنويع الإيقاعي من وزنين (فاعلن + فعولن + فاعلن) إلى بنية إيقاعية منسجمة، حين نقوم بتحريك آخر كلمة في المقطع الأول (المتدارك) وتحويلها من (عام) ساكنة إلى (عام) متحركة، فيندمج هذا المقطع إيقاعياً مع المقطع الذي يليه محولاً إياه من وزن المتقارب (فعولن) إلى وزن المتدارك (فاعلن). وهو ما يجعل المقاطع الثلاثة مجتمعة تسير على وزن المتدارك. ويسهل هذه العملية ويرغب فيها ما في المقاطع الثلاثة، بل النص كله، من ظاهرة إيقاعية ملحوظة هي ظاهرة التدوير التي راحت تلتهم جميع القوافي وحروف الروي في آخر السطور، وتحيلها إلى بنائها الإيقاعي المدور، لتتحول بذلك إلى قواف داخلية أو مكونات لإيقاع داخلي قوامه الخارجي وزن المتدارك، ودون أي أثر يدرك لوزن المتقارب. وبذلك يكون نداء سلمى في المقطع الوسط قد ذهب أدراج الرياح، والتهمته حركة عروة بضجيجها الخارجي والداخلي، فلم يسمع عروة سوى صوت خيله وهسهسة النخل بين ضلوعه ودغدغة الحنين إلى حريته وسط البرية الشاسعة.

إن التنويع الوزني في هذا الجزء السردي من النص أكثر مرونة وطواعية من التنويع في الجزء الآخر المتسم بالحوارية. فهو هنا قابل للفصل والوصل عن طريق ظاهرة التدوير، وغياب القوافي الخارجية الحادة، وقابلية نهاية المقاطع للترابط والتمازج الإيقاعي. في حين أنه هناك غير قابل لكل ذلك. فالقوافي بارزة نافرة في نهاية السطور (فالجفان/ ممرعة، والدنان/ مترعة)، إضافة إلى التفاوت بين بنيتي السرد والحوار اللتين يمثلهما وزن المتدارك والمتقارب على النحو الذي تم تفصيله. ولذلك اختلفت وظيفة التنويع والمزج في كلا الشكلين التفعيليين. والأهم من ذلك أن التنويع الإيقاعي في كلا الحالين ارتبط بوظيفة تبعده عن مجانية التجريب. كما ارتبط بوحدة من أبرز مظاهر الإيقاع التفعيلية في شعرنا الحديث، وأعني به مظهر «المفصل الإيقاعي».

- 5 -

من أبرز مظاهر الحيوية والخصوبة في تعامل علي بافقيه مع بنية الشكل التفعيلي مظهر المفصل الإيقاعي بأشكاله ووظائفه المختلفة⁽¹⁾. وأعني بهذا المظهر وجود زيادة أو نقص في بعض مكونات الوحدة الموسيقية الصغرى (التفعيلة)، يتجلى في صورة سبب خفيف (فا)، أو ثقیل (ف)، أو كليهما (فاف)، أو تكرار أحدهما (فافا) أو (ف ف) إلى آخره. ولا يتسع المجال، هنا، لإعطاء أكثر من هذا المثال الذي هو عبارة عن نص فرعي عنوانه (أسئلة):

أي صباح يكون صباحًا
إذا لم تمرى على العمر مزحومة بالحياة؟
وأي مساء يكون مساء
إذا لم تمرى على العمر مزحومة بالغنب؟
وأي هواء يكون هواء؟
وأي حياة
تكون الحياة
؟

إن غياب مفصل إيقاعي واحد هو عبارة عن سبب ثقیل (ف) من تفعيلة (فعولن) في بداية السطر الأول من النص، مما أدخل على تفعيلة المتقارب حالة من الخرم، أمر واضح لقارئ النص منذ أول وهلة. وهو المفصل الذي سرعان ما يعود في بقية السطور التي تبدأ بالاستفهام نفسه (أي) = وأي مساء؟ وأي هواء؟ وأي حياة؟

١- يمكن مراجعة ما عنيته بهذا المصطلح بالتفصيل في كتاب: السكون المتحرك، أ، ج ١، اتحاد الكتاب والأدباء، الإمارات، ١٩٩٢م.

فواو العطف المتكررة هنا قبل أداة الاستفهام (أي) تعيد صدى ذلك الصوت المتمثل في المفصل الإيقاعي الغائب في تفعيلة السطر الأول المخرومة (... أي صباح)؟

أما الوظيفة التي يؤديها غياب هذا المفصل الإيقاعي في طالع النص، فتتمثل في الإحياء بدوران البنية النصية (صباحًا/ مساءً) وبالدهشة والمفاجأة اللتين يحققهما خرم (فعولن) وتحويلها إلى (عولن) في أول الدوران المتسع والمنداح من داخل النفس مرورًا بالزمان (صباحًا مساءً)، وبأكسير الوجود (الهواء) وصولاً إلى الحياة نفسها (وأي حياة تكون الحياة).. وأخيرًا الإحياء بذلك الجزء المحذوف من السؤال (إذا لم تمرى على العمر) في ختام النص. وهو ما جعل علامة السؤال (؟) تقف وحدها عارية في هذه الخاتمة، دون كلام.

وهنا تكتمل دائرة الدهشة وتستدير حالة الاستغراب التي ولدها السؤال الأول وأداته (أي) الواردة مباشرة كالصدمة أو البرق، ثم أخذت صيغة السؤال تتراكم عن طريق الواو العاطفة قبل أداة الاستفهام، لكي يتم الإشباع العاطفي وتكتمل استدارة البنية النصية على النحو الذي تم إيضاحه. ولولا غياب المفصل الإيقاعي عن مكانه في أول النص، لما تم الانتباه، منذ أول وهلة، إلى هذه الظاهرة البنائية والفنية المتصلة بوظيفة الإيقاع.

وأخيرًا، وبسبب اتساع المجال وغنى الظاهرة فيما يخص تعامل علي بافقيه مع إيقاع قصيدة التفعيلة الداخلي، فإنني سأختم هذا الجزء من المقاربة بمثال نصي واحد أستخلص منه مظهرًا إيقاعيًا يتصل بتكرار المفردة. وعنوان النص هو (البحث عن حجر كريم جدًا في حديقة البلاط). وهو من بين آخر نصين كتبهما الشاعر (1989، 1990م)، في مجموعته الشعرية التي تم نشرها عام 1993م. وعنوان النص الثاني (إيقاعات على الماء). والنصان المذكوران يمثلان بداية الشاعر

الملحوظة في الاهتمام المتزايد بالإيقاع الداخلي الذي سوف تتطلبه قصيدة النثر خاصة.

تتميز هذه القصيدة التفعيلية بوضوح إيقاعها الداخلي الذي تضطلع ببنيته مفردة واحدة يفتتح الشاعر بها جميع حركات النص، هي مفردة (قطرة)، بحيث يصبح دورانها في هذه المطالع أشبه بالمنوال الإيقاعي والدلالي والتصويري الذي تدور عليه حركة النص المتعاقبة، دون توقف، حتى يكتمل نسيج النص هكذا:

قطرة مثل ريحانها

قطرة من ضجيج الأصابع

منحوتة

من مشيئتها

قطرة من حنين الحصى

قطرة من حمائم يحرسن هذا الهواء

قطرة مثلما رقصة في الجنوب

تنوء اتساعاً مداراتها

قطرة مثلما جرة في الشمال

تنوء بجمر على جوفها

قطرة مثل شرفة لوركا

قطرة لا تقارب ركن الزجاج الطويل

قطرة قطرتها عروق النخيل

قطرة من هديل

إن كل حركة أو سطر في هذا النص، بجميع كلماته وحروفه، هو عبارة عن مسيل ماء مترقرق يبدأ باتباع «القطرة»، مجسداً ما يسميه الشاعر في عنوان

آخر نص كتبه «إيقاعات على الماء». وهي التي تمثل تنويعاً لهاجسه المائي، هذه الظاهرة المركزية في تجربة علي بافقيه، والمتصلة مباشرة بصورة الأم وصفاء العلاقة الروحية بها، على النحو الذي تم بيانه في المقاربات السابقة من هذا الفصل. وهو ما جعل لغة الماء وإيقاع الماء وصور الماء مصدرًا من مصادر الإبداع الرئيسة في مجموعة (جلال الأشجار).

ولا شك أن هذه التجربة «المائية» المتميزة، كما لاحظنا، بجميع عناصرها المختلفة المذكورة، قد أدت دورًا جوهريًا في تشكيل ملامح الإيقاع الداخلي عند تعامل الشاعر مع مختلف أشكاله الشعرية الثلاثة. إلا أنها كانت أكثر وضوحًا في تشكيل ملامح الإيقاع في قصيدته النثرية، ما حوّل هذه الملامح من بعدها الإيقاعي الداخلي إلى حيز الوجود الظاهر الملحوظ الذي تتكئ عليه بنية القصيدة إيقاعيًا. ولعل هذا البعد المائي المضمر إيقاعيًا في جوف الشكل التفعيلي، قبل أن يتجلى منفجرًا في بنية الإيقاع النثرية، يعيد إلى البال تلك الصورة التي رسمها الشاعر في قصيدة «إيغال» التي سبق لنا أن حددنا من خلالها الظاهرة المائية في ديوان (جلال الأشجار)، ولأن في الإعادة إفادة، كما يقال، فإنني أعيد التذكير بهذه الصورة:

للينابيع أوجاعها

إن أصدق ما في الينابيع

بُعْدُ الينابيع

زحفتها الموغلة

ألا ينطبق ذلك «البعد» وتلك «الزحفة الموغلة» على حركة الإيقاع الداخلية التي تنطوي عليها صورة «الينابيع» وهي تتفجر متنقلة ثلاث مرات في النص من سطر إلى سطر، لكي تحمل في كل مرة صفة جديدة. فالوجع صفة «الينابيع» الأولى ثم الصدق، ثم البعد والإيغال والخفاء. وبذلك تخلق حركة الينابيع

وتكرار مفردتها وترابط صورها إيقاعًا داخليًا في هذا النص التفعيلي. ولذلك تمهد تحولات أوصافها الثلاثة، في هذا المقطع (الوجع، الصدق، البعد) إلى انقلاب الصورة المائية، صورة الينابيع، انقلابًا ضديًا في المقطع التالي من هذا النص الذي يحمل عنوان «إيغال»، وذلك على النحو التالي الذي تصوره مفردة «الحرائق» وتكرارها، بديلاً لمفردة «الينابيع» هكذا:

للحرائق أطوارها

إن بهاء الحرائق

في جوعها الموغل الجوع

في

هل تُشَيِّأُ أشياءها المذهلة؟

أفلا نلاحظ كيف أن صورة (الحرائق) هنا، المتحولة عن نقيضها (الينابيع) قد تحولت إلى حركة إيقاعية تضبطها دلاليًا مفردة «أطوارها» ويوجهها إيقاعيًا تكرار مفردة (الحرائق) نفسها، الأمر الذي جعل صفة البهاء التي أضيفت إلى الحرائق متولدة عن صفة الصدق والصفاء التي كانت للينابيع من قبل؟! ثم ألا نلاحظ كيف أن صورة الإيغال صارت صفة مشتركة بين النقيضين «الحرائق والينابيع؟»، وكيف أن جوع الحرائق قد صار موغلًا في جوعه، أي صار جوعًا يلد جوعًا (في جوعها الموغل الجوع) لكي يشمل كل شيء (وهذا سبب انقطاع التعبير اللغوي بعد حرف الجر؟ في)، ويعيد صهر العناصر وتشكيلها جميعها، بما في ذلك ذات الشاعر وينابيعها الموغلة، قبل أن تشَيِّأُ أشياءها المذهلة في حرائق السؤال:

هل تشَيِّأُ أشياءها المذهلة؟

إن عودة القافية (المذهلة) في نهاية المقطع الناري على قافية (المذهلة) التي اختتم بها المقطع المائي، يجعل (الحرائق والينابيع) وجهين لتجربة واحدة أو

ضفتين على نهر واحد يتصل بالهمّ الإبداعي الذي سبقت مقاربته، وبما تكابده الذات الشاعرة في تخليق عالمها الشعري. ونظرة عجلَى إلى الأصوات الحلقية (ع، ق، غ، همزة) وتبادلها في مقطعي النص «إيغال» قادرة على كشف بعض جوانب هذه المكابدة الإبداعية العفوية التي تتحول فيها الينابيع إلى حرائق جائعة، والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتشكيل ملامح من الإيقاع الداخلي المؤثر في تشكيل الصور والتجربة بشكل عام. إنه إيقاع التضاد، لو جازت التسمية، بجميع مستوياته ومختلف تحولاته وأشكال حركته.

إن هذا النوع من الإيقاع الداخلي (إيقاع التضاد) الذي لا يكاد يبين في إطار نظام التفعيلة الخارجي، يبدو عارياً بلا ثياب خارجية تستر ملامحه الداخلية، واضحاً وقوياً في قصيدة النثر كأنه القطب المغناطيسي الذي يشد إلى جاذبيته حركة الصور والتراكيب والمفردات والبناء الشعري، يشد جميع حركة النص إليه، تلك التي تبدو وكأنها حالة من التضاد المتناغم! نستطيع أن نمثل إلى ذلك بهذا النص النثري من (جلال الأشجار):

طيور كثيرة

متشابكة مبعثرة كمسبحة انفرطت تَوّاً

ضجيج أخضر ومخنوق

الحمامات سود

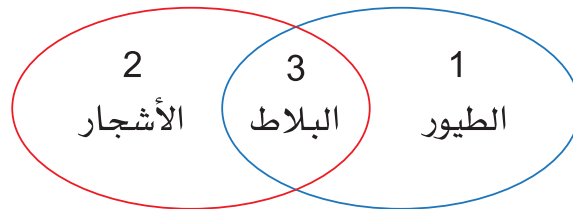
بياضهن يخسف البلاط

ذلك الأبيض المدعوك بحنكة

لهن جلال الأشجار المغدورة

المرهونة بعيداً في الخرسانة. (ص 55)

في هذا النص حركة إيقاعية خفية واسعة تتمثل في التقاطع الحاصل بين دائرتين رمزيتين كبيرتين يقع في الأولى رمز الطيور أو الحمام، ويقع في الدائرة الثانية رمز الأشجار. ويقع رمز البلاط في مساحة التقاطع بين الدائرتين، باعتباره حاصل عملية الشد والجذب بينهما، على هذا النحو التخطيطي:



إن الرسم يوضح، منذ النظرة الأولى، حالة الصراع التي تتفشى بين العناصر الرمزية الثلاثة وتحكم الحركة فيما بينها. فالعلاقة بين الطيور والأشجار علاقة عضوية متطابقة، إذ يُدْكَر كل منهما بالآخر ويستدعيه ويرتبط به، وقد لا يكون أو يوجد إلا بوجوده. في حين يقوم رمز البلاط حاجزًا بين الطيور وأشجارها أو بين الأشجار وطيورها. والحاجز، مثل الجدار، يصل ويفصل في الآن نفسه. ففي البلاط تُدَجَّنُ الطيور والحمام فتصبح سوداء، حتى لو كان (بياضهن يخسف البلاط) «ذلك الأبيض المدعوك بحنكة». والسبب في ذلك أن الطيور محرومة من الاتصال الطبيعي والحقيقي بأشجارها، نظرًا لأن هذه الأشجار المغدورة صارت مرهونة للبلاط، بعيدًا في الخرسانة، لا تتنفس هواء الحرية ولا ينفذ إليها ضوء الشمس. وهذا بدوره ينعكس على تلك الحمامات البيض فتغدو سوداء، وإن بقين يضمرن في داخلهن «جلال الأشجار»:

لهن جلال الأشجار المغدورة

المرهونة بعيدًا في الخرسانة

وعلى الرغم من ذلك، فإن العلاقة العضوية بين الأشجار والأطيّار، تجعل الرغبة في الاتصال قوية وحتمية داخل الواحد نحو الآخر، ربما بفعل ما يفرضه

البلاط من تحد في سبيل فصلهما عن طريق تدجين كل منهما. ومن هنا تتولد حالة الصراع التي تفجر إيقاع التضاد، لا بين الدائرتين الرمزيتين فحسب، بل في محيط كل دائرة منهما على حدة. فالطيور كثيرة، لكنها متشابكة ومبعثرة في الآن نفسه، كمسبحة انفرطت تَوًّا. والأشجار تحيا في «ضجيج خافت»، وهو ضجيج «أخضر ومخنوق». في الوقت ذاته، كسحاب مزنزن يهم بالسقوط ولا يفعل.

هكذا يبرز إيقاع التضاد في حركة الدائرة الواحدة وصورها وتراكيبها ومفرداتها وأصواتها، كما يبرز في حيز العلاقة المضمرة الخفية بين الدائرتين الكبيرتين.

أما «حديقة البلاط» فيبقى مصيرها رَهْنَ منطق العلاقة بين الدائرتين، ورهن حركة إيقاع التضاد في كل منهما. فالداخل إلى هذا الحيز الأبيض المدعوك بحنكة، يبقى، «مرشوقًا في حديقة البلاط» حسبما يقول عنوان النص، يعاني من تناقضه مع ما حوله، منتجًا دوائر داخلية لا تنتهي من إيقاع التضاد.

ولعل في اتخاذ الشاعر من صورة (جلال الأشجار) الواردة في هذا النص دون سواه، عنوانًا لمجموعته، ما يؤكد غنى هذا النوع من الإيقاع الخفي الذي يجذب نحوه كل مكونات التجربة الإبداعية، وفي مقدمتها إيقاع الصورة المصقولة التي تصلح أكثر من عناوين النصوص، عنوانًا لمجموعة الشاعر كما لاحظنا.

بقي أن أقول في ختام هذه المقاربة النقدية المرصودة لموضوع الإيقاع في تجربة الشاعر إن تعامل الشاعر علي بافقيه كان خصبًا وغنيًا ومتنوعًا مع ظاهرة الإيقاع على المستويين الخارجي والداخلي أو الإطارى والتكويني، عبر كل من الأشكال الشعرية الثلاثة: قصيدة البيت، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

ويبلغ الشاعر ذروة تجربته الإيقاعية في تعامله مع هذه الأشكال الثلاثة ضمن بناء النص الشعري الواحد، وهو ما يحول التجربة إلى نوع من التجريب الذي

لا يخلو من المغامرة، حين يتشابك كل من إيقاع التفعيلة وإيقاع النثر في بنية نصية واحدة، تهفو إلى التناغم وتصبو إلى تحقيق الانسجام، ليتحقق لها شرط الإبداع. فهل استطاع الشاعر علي بافقيه في مجموعته (جلال الأشجار) أن يحقق ذلك الشرط الإبداعي؟ أما الجواب فتكمن أهميته عندي في شرف المحاولة. لذلك سأحاول من جانبي تقصي الحقيقة بقراءة هذا الجواب في المقاربة الأخيرة القادمة المخصصة لتقاطع البنية الإيقاعية بأشكالها الثلاثة في النص الشعري الواحد لدى الشاعر، للتحقق من نجاح علي بافقيه في مغامرته الفنية الجامحة على مستوى الإيقاع، متوجاً بذلك وبنجاح جميع ما سلف من مغامرات وطموحات فنية وإبداعية على كافة المستويات التي تمت دراستها في هذا الفصل من الكتاب.

تبقى سمة إيقاعية أخيرة لا بد من رصدها في هذه المقاربات التي تخص بنية الإيقاع في تجربة الشاعر علي بافقيه من خلال مجموعته الشعرية الوحيدة (جلال الأشجار) الصادرة عام 1993م. وهي سمة التنوع والتقاطع والمزج بين الأشكال الوزنية والإيقاعية الثلاثة (البيت + التفعيلة + النثر) في بنية النص الشعري الواحد، وما ينتج عن ذلك من حالات الخصوبة الفنية الواضحة بسبب اتساع وظيفة الإيقاع وتنوعها وتداخلها مع مكونات النص الأخرى، وبخاصة الدلالية منها. ولعل هذا ما جعل سمة التقاطع الوزني تمثل ذروة التعامل التجريبي مع بنية الإيقاع في تجربة علي بافقيه الشعرية. ويتأتى عنصر التجريب من صعوبة السيطرة على مختلف الأوزان والأشكال الإيقاعية وتوظيفها في نص شعري واحد. فقد سبق للدكتور محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) أن تنبّه إلى صعوبة الخلط بين الأوزان في القصيدة الواحدة، «فهي في اجتماعها في قصيدة واحدة تصدر خليطاً لا يحتمل من أنواع الضجيج».⁽¹⁾

ولئن كان النويهي قد عنى برأيه النقدي المبكر بعض شعرائنا المحدثين حينذاك، (مطلع الستينيات) ويعني بهم شعراء قصيدة العمود الذين احتالوا على رتبة الوزن الواحد «بتنوع البحور في القصيدة الواحدة، بحيث تأتي كل بضعة أبيات على بحر مختلف»^١، كما يقول، فإن المرونة التي اتسمت بها بنية النص الشعري الجديد خلال نصف قرن من التطور، قد سمحت له باستيعاب ما لم يكن نقادنا الأوائل يحلمون به أو يستطيعون استيعابه في مسألة الإيقاع الشعري المنفتح على مختلف البنى والأشكال الوزنية ضمن إطار النص الشعري الواحد. وقد كانت تجربة الشاعر علي

1- د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد ص ١٠١.

بافقيه في مجموعته (جلال الأشجار) واحدة من التجارب الناضجة في هذا المجال الذي اختطه عدد غير قليل من شعراء الحداثة العرب، ابتداء من روادهم المعروفين. وإذا كانت مجموعة الشاعر علي بافقيه المذكورة قد ضمت بين غلافها نماذج لنصوص مستقلة كتبها الشاعر على هذا الشكل الإيقاعي أو ذاك، مما تمت الإشارة إليه في المقاربات السابقة، فإن ذروة هذه الأشكال الإيقاعية والنصوص المستقلة تكمن في عملية التقائها وتقاطعها في إطار بنية نصية واحدة تتسم بالخصوبة الفنية كما ذكرت.

ولا شك أن المرونة وقابلية الاندماج والتفاعل تمثل قاعدة ضرورية لتلك العملية الفنية، وهي حالة يمتلكها الشاعر متحدرة إليه من صلب تجربته (الحياتية والشعرية) المتصلة بذاكرة الطفولة الحية والحنين إلى صفاء الأم الأول والتأثر بسماع مواويلها والارتباط بالهاجس المائي، على النحو الذي تم تحليله في المحطات الخمس السابقة عن الشاعر.

ولا عجب أن تكون قصيدة الشاعر الموسومة «نقر على حجر» التي سبقت الإشارة إليها في المحطة الثانية، واحدة من أنضج نصوص مجموعته (جلال الأشجار) وأكثرها عمقاً وجمالاً من الناحية الفنية. فهي بمثابة «نقر على حجر» العمر الذي كانت تهيب به سنواته الثلاثون، واضعة إياه على مفترق الجهات بين البدايات الغضة ونهايات العمر المنطفئة، ولعل هذا ما يفسر منطق التضاد الزمني في قول الشاعر:

أعد الليالي
لا وقت عندي
ووقتي كثير

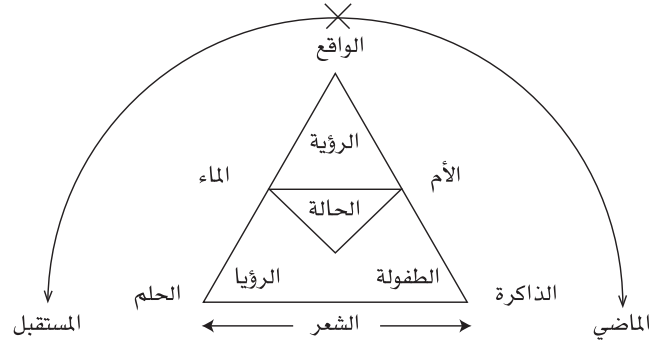
وهو نفسه ما يمكن به تفسير صورة الماء بطعمه المرّ التي ابتدأ بها طالع القصيدة، على هذا النحو:

مرّ هو الماء
قابلة للبكاء الأصابع
بعض الأحبة يضطربون
وبعض الأحبة يضطربون
وقلبي.

وقد لاحظنا سابقًا كيف أن مفردة «الأصابع» هنا هي معادل رمزي لفعل الكتابة، ولطغيان الهمّ الإبداعي على الحالة الشعرية في هذه القصيدة. ولا يمكن أن يكون التركيب الواعي لشبكة الإيقاع المتقاطعة الأوزان فيها بعيدًا عن فعل الكتابة وهو الإبداع. لذلك جاء البناء الإيقاعي المتقاطع متميزًا في القصيدة، لأنه تعبير عن حالة شعرية متميزة. فالإيقاع دال هنا، والحالة مدلوله. والعلاقة الجدلية المتحركة بين الدال الإيقاعي والمدلول النفسي هي المسئولة عن إنتاج الدلالة النصية كما يرى الألسنيون. وحسب رأي الناقد ت. إس. اليوت. فإن «موسيقى الشعر ليست شيئًا يوجد منفصلاً عن المعنى»⁽¹⁾.

تتكون قصيدة (نقر على حجر) من ثلاث حالات نفسية متشابكة تتمدد مراحلها على قوس الزمن المشدود بين طرف الذاكرة أو الطفولة (الماضي) من جهة، وطرف الحلم أو الرؤيا (المستقبل) من جهة ثانية. ويَشْخُصُ الواقع ورؤيته الفاجعة (الحاضر) شخوصًا متوترًا حادًا بين طرفي القوس المشدود فوق مثلث الحالة الشعرية المتشابكة هكذا:

١- قضية الشعر الجديد، ص ١٧



يوضح الشكل التخطيطي أعلاه الحالة الشعرية التي تنطلق مركزياً من علاقة الذات الشاعرة بنفسها من جهة (الهَمّ الإبداعي) وبهاجس الماء وصفاء الأمومة من جهة ثانية (انظر المثلث الداخلي في قلب الشكل بأضلاعه الثلاثة: الأم، الماء والشعر). ومن الطبيعي أن يكون وجود هذه العناصر الثلاثة التي تمثل الحالة المركزية، وجوداً خفياً معتمداً وبخاصة عنصر الأم (صفية) المرتبطة دائماً لدى الشاعر بهاجسه المائي من جهة، وبذاكرته الشعرية التي تعود به إلى «أول شاعر في حياتي»، كما يقول إهداء المجموعة، من جهة الثانية.

وبشيء من التأويل يمكن القول إن لغة الماء في قصيدة (نقر على الحجر) هي أحد تجليات الأم الرمزية ويمكن التمثيل على ذلك بفعل «الهصر» الذي يؤدي دور اللازمة النفسية والإيقاعية المتكررة في حركات القصيدة الأساسية كما يبدو من هذا التواتر المائي الواضح:

- هصرْتُ إبريقاً رحيماً
- حصاة كنت قد غفوت على ضلعها
- وهصرْتُ بئراً سحيقة
- تفيض وتغور وتفيض
- أدوزن الحصى، هناك ضحكت مياهي
- وهصرْتُ غيمة مثقلة
- مغدورة منذ قرون

تُهيّئ القهوة والرماح

وتركز المواقد

• وهصرت فضاء له أنين

صفاة

حصاة صغيرة تخاصر الفراغ

كمنحوتة من القرح

كنار رهيفة

للجمر زَغَب

وللهواء قلب

الحبر يسير في البراري عاريًا من أوراقه

إن هذه الدوائر المتسعة المنداحة من فعل الهصر المائي المتدرج (الإبريق - البئر - الغيمة - الفضاء) تعبر عن رغبة دفينة في عصر كيان الذاكرة حتى الهصر للتنقيب بين تفاصيلها الحياتية المتراكمة عن وجه الأم أو صوتها أو اسمها أو مواويلها، حتى تكون نبغًا شعريًا تستقي منه براري الشاعر وأوراقه العارية، وليدوزن على ضحكات مياهه الحصى كله، أو حصاة كان قد أغفى على ضلعها ذات يوم وهي صورة مسترجعة من صور الأم، بالإضافة إلى صور (الإبريق الرحيم، والبئر السحيقة، والغيمة المثقلة، والفضاء الذي له أنين) فهي جميعًا صور تستدعي حالة الأمومة وتذكر بها صوتًا وصورة واسمًا.

ولا أستبعد أن يكون صوت الصاد الذي يتأسس عليه إيقاع فعل الهصر ودورانه المائي في هذا المقطع النثري من النص، خاصة في نهايته، سوى تعبير غير مقصود عن اسم الأم (صفية) بدلالته وإيحائه المائي.

ولا أريد المجازفة والإمعان أكثر في التأويل، حتى لا أرى مفردة
«صفة» الواردة وحدها في سطر مستقل نهاية المقطع، سوى ترداد جناسي مطابق
لاسم الأم (صفة).

لذلك لا عجب في أن تجر المفردة وراءها، من خلال أبرز سمة صوتية
فيها (الصاد) عددًا من المفردات الصادرة بالصوت نفسه هكذا:

«صفة»

حصاة صغيرة تخاصر الفراغ»

وللأسف الشديد فإن المجال، هنا، لا يتسع لتحليل القصيدة في ضوء
الشكل التخطيطي السابق بجميع عناصره المذكورة. إلا أن ما يعنيني هنا منه هو هذا
التشابك في الحالات المتفرعة من الحالة المركزية التي تمثل الأم صورتها المأمولة
أو المتخيلة. ولا شك أن الإحساس بالزمن ينحني انحناء كاملاً على الحالات جميعاً،
مثل قوس مشدود بين ذاكرة الماضي وحلم الغد، أو «كمنحوتة من القزح» حسب
وصف الشاعر نفسه، مما يجعل اللحظة الراهنة مشحونة بأقصى درجات التوتر
والقلق والإمحاء الكامل:

أتيت على لحظةٍ لم أجدها

أتيت عليّ

أتيت على صاحبي

أتيت على القلب

عار

على عرصات المضارب

تنثرني

وتدثرني لغتي.

إن الشعر، إذن، هو العنصر الوحيد الذي يحقق للذات الشاعرة وجودها في اللحظة الراهنة، وذلك من خلال ربطها بذاكرة الماضي والطفولة والأم والماء من جهة، وبحلم المستقبل ورؤيا الغد من جهة مقابلة.

فاللغة الشعرية هي ما يدثر الجسد المنثور عاريًا على عرصات المضارب، كما يقول الشاعر. وهنا بالذات، مع الشعر، ينقلب الإحساس بالزمن إلى متعين مكاني يقوم فيه الماء بري البراري والنجوم والروح والأوراق.

وهكذا تعود الأم الغائبة / الثالوية في الذاكرة المائيّة، ويصبح الشعور بالزمان واقعيًا مكانيًا متعينًا في إطار المتخيل الشعري:

من لي ببادية في الحجاز

تطرز أرديتي

سلام عليّ نهار غفوت

على خضرة في اكتظاظ السعف

صحت: من لي بإحدى القرى في الجنوب

تدوزن أغنيتي.

وبمرونة ملحوظة عبّر الشاعر عن تلك الحالات الشعرية المتشابكة في إطار بنية إيقاعية متشابكة مكونة من الأشكال الوزنية الثلاثة كما ذكرت. وأول هذه الأشكال نظام التفعيلة الذي بدأ به الشاعر نصه شخصًا مرارة الواقع وتوتر اللحظة الراهنة، من خلال صورة الماء هكذا:

مرّ هو الماء

قابلة للبكاء الأصابع

بعض الأحبة يضطربون

وبعض الأحبة يضطربون

وقلبي.

على سغفة تتأرجح

ريح تشق نداءً

دم مثل خيط ينزّ

وطاعة في الفلاة المطايا

إن الذات الشاعرة وهي تقف، هنا، في اللحظة الراهنة على حد الخنجر المسنون، تعاني من مرارة الواقع، لا تملك إلا التلفت صوب ذاكرة الماضي منطلقة من مرارة الماء نفسها، حين راحت الذات تبحث عن الماء في إطار الذاكرة الجمعية (طاعة في الفلاة المطايا). وهنا تأخذ هذه الذاكرة شكلها التعبيري والموسيقي المناسب والمتمثل في وزن البيت العروضي (على بحر الطويل) هكذا:

ثلاثون برًا والنياق تشققت

حواصلها، والرمل يزقو ويرتدُّ

ثلاثون. هل خاط الخليط حبالهم

أصابع؟ هل نالت على يدها نجد؟

دمًا في دمي نالت. وفي كل مرة

أعاقرها نفسي يعاقرنى الوعد

ولأن الذات لم تزل تعيش لحظتها الراهنة وهي تتقلب على حدها المسنون، فإن ذاكرة الماضي لم تستطع ابتلاعها، فاستردت رؤيتها لواقع الحال وهي تقف على رأس الإبرة الموجع، منطلقة من نهاية النفق المظلم في الذاكرة الجمعية، ومن حالة التحفز في عبارة (يعاقرنى الوعد)، لكي تجد نفسها في الفضاء الرحب للحلم ورؤيا المستقبل المفتوح. ولكن قبل ذلك لا بد من تحسس الموقع في اللحظة

الراهنه، إذ تتلفت الذات الشاعرة (تفعليلًا) نحو جهات الزمن جميعها، وتعيد حساباتها من جديد هكذا:

أعدّ الليالي
لا وقت عندي
ووقتي كثير

ثم تنطلق الذات الشاعرة انطلاقاً قوية نحو فضاء شعري حر من قيود الوزن الخارجية، في محاولة منها لاعتصار ماء الشعر من جميع أوعيته المعروفة ابتداءً من الإبريق الرحيم، فالبر السحيقة والغيمة المثقلة، وانتهاءً بالفضاء الذي لا يكف عن الأنين، وذلك على النحو الذي تم توضيحه من قبل خلال فعل «الهصر» ولازمته الإيقاعية (هَصَرْتُ) المتكررة في المقطع النثري المذكور سابقاً.

ولم يكن هناك من هدف لدى الذات الشاعرة وراء عملية العصر والهصر هذه، فيما يبدو، سوى الرغبة في رؤية اللحظة الشعرية عارية في براري الحرية. وهذا ما تحقق لها بالفعل، إذ انتهى فعل الهصر في المقطع المنشور بهذه الصورة التي تمثل طغيان الهمّ الإبداعي على فعل الكتابة:

الحبر يسير في البراري عاريًا من أوراقه
والحاء تنضو حُلِيِّهَا وحيدة مثل الحرام.

ولا أظن هذه الحاء التي اتكأ على صوتها المبجوح إيقاع معظم المفردات في هذا المقطع النثري ابتداءً بمفردة (الحبر)، إلا معادلاً رمزياً لصوت الروح الشاعرة وهي تهفو لفضاءات الحرية والحب والحنين إلى الماضي والحلم بالآتي، والتودد إلى حواء القلب مهما بلغت أبعادها ومستوياتها الرمزية.

لذلك نجد الذات الشاعرة بعد أن عاشت هذه الحال من الحرية الغامرة، لا تخشى التلفت من جديد إلى ذاكرة الماضي الذي تبصر فيه وجهها في صورة

(ليلي) الرمز، وهي تتحرك ضمن إطارها البيئي والفني المناسب والمتمثل في الوزن البيتي المنسوج على بحر الطويل:

دنون إلى ليلي فوجهي لوجهها
شبيه، وعند الكف تضطرب الكف
ثلاثون. هل آنستُ نارًا بمضرب
سوى نارها؟ هل كان لي بيدي عرف
أماطت لثام البرق فانهمرت يدي
وكان سوى زاهي قلائدها السدف

لقد استطاعت الذات الشاعرة، هنا، من خلال رمز (ليلي) وهي تمارس إبداعها، أن ترى في القيد الوزني صورة لحريتها المنشودة، فليلي رمز الحرية هنا هي ناتج المعاناة في المقطع الوزني السابق (ثلاثون برًا والنياق تشققت حواصلها). والحياة المأمولة وصفو الماء الذي انتهت إليه حالة القصيدة (صحت: من لي بإحدى القرى في الجنوب/ تدوزن أغنيتي) هو نفسه حاصل مرارة الماء وبكاء الأصابع التي بدأت بها القصيدة (مرّ هو الماء/ قابلة للبكاء الأصابع).

والثلاثون التي أكدت عليها الذات الشاعرة في المقطع الوزني الأول عن طريق التكرار، تكريسًا لعملية الالتفات إلى الذاكرة، هي نفسها الثلاثون التي تتطلع الذات إلى بلوغها في المستقبل من أيامها وأحلامها. لذلك لم يتكرر لفظها قط. وكأن الذات الشاعرة، زمنيًا، تقف على رأس الإبرة الموجه بين ثلاثين مضت في قيد الذاكرة، وثلاثين قادمة تهفو الذات فيها لأن تعيش حياة الحرية وبلوغ الحلم.

إن القصيدة وهي تتمدد على انحناء هذا القوس الزمني والإيقاعي، ثلاثيًا كما رأينا، لتشبه حالة (نقر على حجر) من ثلاث جهات، تصحو على إثرها

الروح كي تتلفت نحو الجهات جميعاً. أليس «النقر» نوعاً من الإيقاع؟ ألم أقل إنه نقر
على حجر العمر؟

الخاتمة

لكي يمكنني وضع خاتمة مناسبة لهذه الظاهرة الشعرية المتميزة، لا بد من العودة للسنوات التي كنت أحرر فيها زاوية (في ظلال الشعر) في الملحق الثقافي بجريدة الرياض، بين عامي 1995 و 1998م، إذ تم الالتفات - حينذاك - إلى بذور ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية على النحو الذي تم عرضه وبيانه بالتفصيل في الفصل الأول من هذا الكتاب. ومنذ ذلك الوقت بدأ اهتمامي الخاص بهذه الظاهرة وزاد مع مرور الأيام والسنوات، خاصة حين وجدت أن أكثر شعراء المملكة تميزاً وإبداعاً يقعون في دائرتها الواسعة بملامحها الفنية المتنوعة، كما لاحظنا ذلك في المقاربات النقدية السالفة التي كونت جسم الظاهرة وركائزها الأساسية، والتي ضمتها فصول الكتاب الثمانية.

لقد تم الالتفات النقدي بصورة مبدئية، وغير يقينية إلى ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، خلال قصيدة الشاعر أحمد مرضي (ألق بالاً لليلي). أما الشعراء الثلاثة الآخرون الذين شملتهم المقاربات الأولى فهم لطيفة قاري والدكتور منصور الحازمي وعلي أيوب ناجي. ولم يكن من بين هؤلاء الشعراء الأربعة من سمعت باسمه حينئذ، غير اسم الدكتور الحازمي الذي تعرفت عليه أكاديمياً وناقداً وسياسياً، ولم أتعرف عليه شاعراً. فكان بذلك عندي يقع ضمن دائرة الظل مثله مثل شعراء الظل الذين تتسم تجاربهم بالنضج الفني.

ولعل هذا اللواذ المستمر بالظل الشعري الذي تتميز به شخصية الدكتور الحازمي متعددة الأبعاد هو ما دفع الدكتور عاصم حمدان الذي وصفه بأنه «شيخ النقد والأكاديميين»، كما جعل الدكتور عبدالله المعيقل ينسى، وهو يعدد أبرز منجزات الدكتور الحازمي وأعماله معلقاً على ذلك في مقالة كتبها المعيقل آنذاك، أن يشير إلى أن الحازمي شاعر صدرت له مجموعة شعرية عام 1981م عنوانها (أشواق وحكايات). بل إنه لم يشر إليه حتى باعتباره أحد شعراء الظل! (انظر مقالة

المعقل) ملحق ثقافة اليوم المنشور بتاريخ 1998/7/24م وعنوانها (شيخ النقاد الأكاديميين منصور الحازمي).

ولا أتذكر أن الدكتور الحازمي قد وجّه لومه وعتابه للدكتور المعقل على غفلته غير المقصودة، فيما يبدو لي، على النحو الذي وجهه لي بعد فترة وجيزة من تحليل قصيدته نقدياً، حين قال في واحدة من المقابلات الصحافية التي نشرت في ذلك الوقت «أنا من الشعراء المقلين مثل الأخوين الكريمين عبدالله العثيمين وعبدالله القرضاوي وقد سماهم الصديق علوي الهاشمي «شعراء الظل» وكأنه بخل علينا حتى بهذا «الظل» فلم يدخلنا فيه، سامحه الله، لأنه يعتمد إلى مقاييس صعبة لا تنطبق على جيل الكهول، وإننا جيل مظلوم والله العظيم وتجوز عليه الصدقة من البنيويين المحسنين»⁽¹⁾.

لقد كان الحازمي واحداً من الشعراء الأربعة الأوائل الذين ارتكز عليهم مفهوم «شعراء الظل» في المقاربة النقدية، والتي تم فيها الالتفات إلى هذه الظاهرة المبكرة لأول مرة، كما بينت ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب. وأذكر الصديق الحازمي ببعض ما قلته عنه في تلك الدراسة التأسيسية التي أشرت فيها إلى خلاصة بحثي عن تلك الأسماء الشعرية الأربعة في الكتب النقدية المخصصة للبحث في الشعر السعودي الحديث والمعاصر: «ولم يكن أي ممن تناولت قصائدهم بالنقد حتى ذلك اليوم قد ذكر في أي من تلك الكتب النقدية بما فيهم الدكتور الحازمي. ولعل ذلك راجع إلى قلة نتاجه الشعري أو تضائله أمام عطائه الواسع الذي عرف به في مجالات الأدب والجامعة والسياسة».

١ - ثقافة اليوم بتاريخ ١٩٩٨/٧/٢م.

واضح أن الدكتور الحازمي، بسبب كثرة مشاغله واهتماماته، شديد النسيان. فقد نسي أنني اعتبرته في الصدارة من شعراء الظل ولم أكن من البخلاء عليه بشيء يستحقه عن جدارة لا صدقة أو إحساناً. كما نسي الحازمي أن بعض هذه الدراسة كان موضوعها قصيدة له وقد نشرت الدراسة بتاريخ 1995/10/25م، والطريف أن عنوان القصيدة كان «النسيان». والأطرف من ذلك أنني عنونت مقارباتي للقصيدة بعنوان دال، منذ ذلك الوقت المبكر، وهو «ذاكرة النسيان.. لعبة التقاطع في قصيدة الحازمي». أفلا يذكر الصديق الحازمي، قبل أن يعاتب، سامحه الله وإيانا، أصدقاءه ومحبيه، «نسيانه» الشعري الجميل؟ أوليس نفي النفي إثباتاً كما يقول أهل المنطق؟

هذا مجرد قوس فتحته في هذه الخاتمة، إكراماً للصديق الحازمي، ولا دخل لذلك ولا اتصال له عندي بصلب الظاهرة المدروسة في هذا الكتاب. إلا أن للأصدقاء علينا حق الإبانة والتذكير، خاصة حين يعتبون وينسون، فلهم منا الحب والكرامة والتقدير، دفعاً لأي لبس قبل الاستطراد في مناقشة الظاهرة ووضع نقاط الختام المناسبة لمقارباتها النقدية المتلاحقة.

إن اشتغالي النقدي بمقاربة الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية، عبر نصوصه المتفرقة المنشورة في ملحق «ثقافة اليوم» بجريدة «الرياض»، هو الذي كشف لي ملامح ظاهرة شعراء الظل منذ الوهلة الأولى كما أوضحت. ولا شك أن للمفارقة الحاصلة من الانفجار الإعلامي الذي تشهده المملكة من جهة، ومقاومة إغراءاته النفسية والمادية من طرف بعض الشعراء من جهة مقابلة، دخلاً في تخليق البذور الأولى لهذه الظاهرة. فأكثر القراء والجمهور العربي العريض يظنون أن من يصافحونهم، كل وقت وحين، في الصحف والمجلات والملاحق الأدبية والقنوات الفضائية وسواها من الشعراء هم أفضل الموجود في ساحة المملكة الثقافية. وهذا ظن قاصر. فاللآلئ الحقيقية لا تبرح محاراتها بسهولة. وقد عانيت كثيراً، أنا شخصياً،

من تفشي هذا الشعور السلبي في أوساط المثقفين والأدباء والنقاد العرب. وواجهت مواقف كثيرة رافضة لوجود شعر حدائي عميق أو شعراء حدائين كبار في المملكة. وكان يزوج بي في أتون تلك المواقف الدفاعية، بسبب انشغالي المتواصل على مدى السنوات الثلاث التي شغلْتُ فيها نقدياً بهذا الشعر وشعرائه. وقد دفعتني مثل تلك المواقف إلى تقديم بحثين معمقين عن الشعر السعودي الحديث إلى مؤتمرات أكاديميين: كان الأول عن ظاهرة شعراء الظل (في الندوة المقامة على هامش جائزة الشاعر محمد حسن فقي بالقاهرة بتاريخ 1998/8/5م)⁽¹⁾.

وقد شددت انتباه المؤتمرات ملامح تجربة شعراء الظل وخصائصها الفنية. كما اعتبرها الكثيرون منهم ملامح لتجربة شعرية يمكن تعميمها على مجمل خارطة العربية. وسبق لي أن ألمحت في أكثر من موضع في هذه الدراسة إلى مثل هذه الأبعاد العربية التي تنطوي عليها ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية. ومن ذلك ما اقتطعته من حوار نشر مع الشاعر العراقي سركون بولص حول هذه الظاهرة. كما لفت انتباهي وقتئذٍ قول للشاعر المعروف سعدي يوسف ورد في حوار طويل معه نشر تحت عنوان (سعدي يوسف يعيش في الهامش ويكتب في الواجهة). ونص ذلك القول: «علاقتي بوسائل الإعلام تكاد تكون معدومة، فأنا أحب أن أحتفظ دائماً بوضعية الكمون»⁽²⁾.

إن تجربة سعدي يوسف الملتصقة بروح الشعر والمحتفظة بوضعية الكمون فيه من جهة، والمتباعدة عن وسائل الإعلام وإغراءاتها من جهة ثانية، تلخص رؤيتنا النقدية التي تم تبنيها في هذه المقاربات المتواصلة لمفهوم شعراء الظل. ومن

١- البحث الثاني كان حول مقاربة قصيدة حديثة غامضة جداً من الشعر السعودي قدمته في مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، ١٩٩٨م.

٢- البحرين الثقافية، عدد ١٧ يوليو ١٩٩٨م.

هنا انفتاح هذه الرؤية ومفهومها على أفق الشعر العربي ليشمل عددًا من شعرائه المتميزين. وهو مفهوم كثيرًا ما أخطأ النظر إليه عدد من القراء والشعراء حتى من شملتهم دراسة الظاهرة في بعض مقارباتها. فقد ظن بعضهم أننا نحط من شأنه ونضع من جلال قدره حين ندرجه في دائرة «شعراء الظل» ونعتبره ممن يحبون أن يحتفظوا دائمًا بوضعية الكمون، كالشاعر الكبير سعدي يوسف عربيًا والشاعر الراحل محمد العلي خليجيًا! وقد فات هؤلاء الشعراء أن «الظل» الذي نلاحظهم فيه نقيض الإدعاء السافر والشهرة المجانية والضوء الزائف. لذلك فهم كبار لا صغار في نظرنا النقدي وهو يصوغ مفهوم شعراء الظل. وهذا ما جعلنا نعزز بهم وبتجاربهم وننظر إليهم بإكبار وإجلال على عكس ما يظنون. وإلا فما الطائل من وراء التعب وبذل الجهد فيما لا يستحق ولا إبداع فيه، حتى وإن كان صاحبه طبلًا يصم صدى قرعه الآذان، وهو أجوف لا خير فيه. ولعل هذا ما دفعني إلى كتابة مقاربة نقدية من مقاربات هذا الكتاب أتساءل فيها (هل شعراء الظل شعراء مغمورون؟). وكان النفي جواب السؤال طبعًا

وتزداد أهمية هذه الظاهرة نقدًا حين نحاول أن نتقصى جذورها الممتدة عميقًا في تاريخ الأدب العربي، ونتلمس بذورها الأولى في تربة الشعراء المقلين والحواليين والمترددين أو المتأخرين في الإفصاح عن مواهبهم ونبوغهم الشعري. وما قصة النابغة الذبياني سوى قطرة من غيث.

وخلاصة القول إن شعراء الظل في المملكة العربية السعودية اليوم يعيدون إلى الأذهان صفحة أدبية ناصعة كادت تنطوي مع الطوفان الإعلامي الراهن وإضاءاته الكاسحة التي لم تترك أحدًا في ظله دون أن تكشف أمره، أو تغريه بالخروج من قوقعة عزلته وانكفائه؛ لذلك يحسب لشعراء الظل الراهنين بعثهم لخصائص نفسية وفنية كان يتسم بها شعراء كبار نادرًا ما تعرّف عليهم جمهور الشعر في تاريخنا الأدبي الطويل. وكل ما أتمناه وأتوقعه هو أن يلتفت النقد العربي الحديث والمعاصر

إلى مثل هؤلاء الشعراء وهذه الظاهرة في كل قطر من الأقطار العربية، قبل أن تندثر إنجازاتهم الشعرية الناصعة في ظل تواضعهم وغيابهم الطويل من جهة، وبسبب جور الزمان عليهم وتجاهل وسائل الإعلام المثقفة والمتأنية لمنجزاتهم الثمينة من جهة ثانية.

وأخيرًا، فقد أسعدني كثيرًا ما قام به الشاعر والناقد العربي السوري الدكتور وليد مشوح من متابعة تاريخية وأدبية ونقدية لطائفة من شعراء سوريا سماهم «شعراء لم ينصفهم زمانهم». وهي تسمية أخرى موازية تقريبًا لشعراء الظل. وقد كتب الدكتور مشوح عنهم اثنتي عشرة مقالة نشرها متسلسلة في حلقات بجريدة اتحاد الكتاب العرب بدمشق الأسبوعية (الأسبوع الأدبي) بدءًا من تاريخ 18 أبريل 1998م. وقد استمر في نشرها أسبوعيًا، لكي تستوعب وتشمل شعراء كثيرين، يرجع الفضل للكاتب الباحث في الكشف عن صفحاتهم المطوية في واقع الأدب العربي السوري. وكل ما أتمناه على هذا الباحث النشط أن يهتم بعدد من الشعراء المتميزين الذي يعيشون الآن في دائرة الظل، ولا يعرف عنهم الجمهور العربي شيئًا كثيرًا. وبذلك تكتمل حلقة اهتمام الباحث بهؤلاء الشعراء الذين «لم ينصفهم زمانهم» على مستوى كل من التاريخ والواقع الأدبي الراهن.

ولا يسعني في هذه الخاتمة التي أطوي بها صفحة طويلة من دراسة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية، إلا أن أتوجه بالشكر إلى كل من ساعدني في إنجازها وإبرازها على أحسن وجه وبخاصة الأستاذ سعد الحميد والدكتور عبدالله المعقل الذي تابع بنقوده وتنظيراته مقارباتي النقدية في الظاهرة، والدكتور عبدالله الغدامي الذي كان يبدي اهتمامه الكبير كلما التقينا، وإلى جميع الشعراء السعوديين اللذين أمدوني بنتائجهم وراسلوني أو هاتفوني وبعثوا بدواوينهم وقصائدهم، مع اعتذاري الصادق وأسفي الشديد لمن لم أتمكن من تناول تجربته أو بسطها أو التعرض إليها، لسبب أو لآخر. راجيًا أن تتاح الفرصة لدراسة بعضها في إطار

الظواهر الأخرى التي آمل أن أتمكن من البحث فيها ودراستها في المستقبل من الأيام. وهذا ما تَمَّ فعلاً حين قمت بدراسة عدد كبير من الشعراء ضمن ظاهرة (التعلق النصي) وظواهر أخرى متفرقة سيضمها كتاب قادم بعنوان (قراءات نقدية في نصوص من الشعر السعودي الحديث). وبذلك تكتمل هذه الثلاثية النقدية التي خصصتها لدراسة الشعر الحديث وظواهره في المملكة العربية السعودية.

وشكراً لكل من قرأني بحب طوال هذه الفترة، وعذراً لكل من ازوّر بوجهه عني، على أمل أن ألتقيه في منعطف آخر من الفكر أخفف به عن ازوّرارٍ كان. والشكر موصول أخيراً إلى الصديق الدكتور منذر عياشي الذي ساعدني بالرأي والمراجعة والقراءة في إعداد الكتاب للقارئ العربي. والشكر موصول لطلابنا النجيب في الدراسات العليا الأستاذ عارف الموسوي على ما بذله من جهد في قراءة الكتاب ومحاورتي في عدد من القضايا المطروحة فيه.

وأخص بالشكر أخيراً الصديق الدكتور عبدالله البهلول أستاذ البلاغة والحجاج في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بكلية الآداب في جامعة البحرين لتفضله بكتابة هذا «التصدير الوافي للكتاب» بعد مراجعته مراجعة دقيقة، وهو ما أخص به كذلك الصديق الدكتور منير الطيباوي من الجامعة التونسية الذي أفادني كثيراً بمراجعة الكتاب وتوجيه الملاحظات القيمة حول عدد من الجوانب فيه.

علوي الهاشمي

البحرين مطلع عام 2018م

آراء وتعليقات

حول الظاهرة

ملحق

نقطة ضوء: (١)

ألا نتساهل كثيراً في إطلاق صفة شاعر، أو قاص على من لا يستحقها؟ ألا نبالغ أحياناً في هذا الكرم فنُتبعُ هذه الصفة بصفة أخرى تضفي على صاحبها من التميز والتفرد ما يجعله وحيد جيله في عالم الكتابة؟

لقد أخذتني الدهشة - مع اثنين من الزملاء - وكنا في لجنة ندقق في قائمة طويلة جداً، قيل لنا أنها تضم أسماء معاصرة لشعراء وشاعرات من المملكة. وكان مصدر الدهشة أننا جميعاً - والزميلان على اطلاع ومتابعة طويلة للشعر السعودي - لم نستطع التعرف إلا على ما نسبته ٢٠٪ أو أقل قليلاً، علاوة على أن إطلاق وصف شاعر على بعض من تعرفنا عليه في هذه القائمة فيه شيء من التجاوز. ولا ندري عن المعيار الذي اعتمده واضعو القائمة، وإن كان قد بدا لنا بأن أحد المعايير هنا هو أن كل من نشر شعراً يوماً ما في مكان ما، أو روي عنه أنه كتب قصيدة ينبغي ذكره في القائمة.

إن النشر في الصحف والمجلات متاح للجميع، وفي متناول أقلام كل من يفك الحرف، وإذا كنت محظوظاً أو كنت معروفاً لهذا المحرر أو ذاك فإنه سيخلع عليك لقباً من الألقاب بحسب اجتهاد وعلم المحرر وفهمه لما تكتب. والصحيفة بهذا تسيء للكاتب وكثيراً ما تخذعه، فيستعمل الشهرة وبريقها، ويهمل تطوير وتنمية موهبته ظناً منه بأن بلغ الشأو المطلوب.

١- جريدة الرياض بتاريخ ١١/٢/١٩٩٥م.
تتصل هذه المقالة بظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية وإن كان كاتبها الدكتور عبدالله المعيقل يفسرها من زاوية أخرى تتصل بموقف النقاد والشعراء حين ينكفئون نحو الظل، فيضيف المعيقل إلى «شعراء الظل» «ظاهرة» «نقاد الظل» في المملكة العربية السعودية.

يضاف إلى ذلك - أو لعله نتيجة له - هذا النزيف الكتابي، وهذه السيولة القلمية لدى بعض الناس، حيث يطالعونك في كل مكان، يكتبون في موضوعات متعددة التخصص، وفنون عدة وعلى سُنَّة الأجداد، أليس العلم هو الأخذ من كل فن بطرف؟

كما أن الإمكانية المادية مسئلة هي الأخرى وإلى حد كبير، عن أنهار الحبر المراقبة، وعن أطنان الورق المستهلك في هذا الكم الهائل من الدواوين والمجموعات القصصية التي تضيق بها رفوف المكتبات وبسطات البقالات ومحطات البنزين. ألا نحتاج إلى «ترشيد» في هذا المجال أيضاً؟ كيف نقنع الناس بأن المال ليس بديلاً للموهبة، وأنه لن يخلق يوماً شاعراً أو مبدعاً أياً كان.

على صعيد آخر - ولعلها المفارقة هنا - لا تملك وأنت تتمنى على هذه الأسماء التي تحاصرك أينما وليت وجهك، أن تستريح قليلاً، أو حتى تصمت، وتربحنا من هذه الثروة - لا تلك - سوى أن تتساءل عن ظاهرة أخرى، ألا وهي غياب مواهب مهمة أو واعدة، واعتزالها للساحة الثقافية. ترى ما سبب هذا الصمت؟

ما الذي يجعل مبدعاً يتجاهل حافز الإبداع في نفسه ويسعى لوأد موهبته أو إهمالها؟ أهى الرغبة في الراحة وفي لذة الكسل؟ أهو الانشغال بأمور أخرى وهموم غير هموم الكتابة؟ أهو الإحباط؟ أو احتجاج من نوع ما، وموقف من الكتابة ككل؟ أم هو العجز ونضوب الموهبة؟

هل المرأة أكثر من الرجل في إصابتها بمرض الاعتزال والصمت الكتابي أم أن النسبة متقاربة؟

ما الذي يجعل ناقدًا رائدًا مثل عبدالله عبد الجبار ينسحب من الساحة كل هذه السنين ، مع أنه كان قادرًا على إضافة الكثير ، أين عبدالرحمن المنصور وناصر بو حيمد ، اللذان كانت بداياتهما - تاريخياً - مهمة في مسيرة التحديث الشعري في المملكة .

أين فائز أبا ؟ ولماذا لم تستمر تجربة ثريا قابل بعد الأوزان الباكية ؟ كيف اختفت حصّة التوزيعي ، ولطيفة السالم ونجاة خياط ، وغيداء المنف ، الشاعرة التي فاجأت النقاد في المملكة بموهبتها ونضج شاعريتها ؟

ما الذي يجعل شاعراً كبيراً كبيراً مثل حمزة شحاتة يعتزل الناس ويمنع نشر شعره وإذاعته ؟ . . وتكاد تشبه حال السرحان حال زميله حمزة شحاتة في بعض الوجوه قبل أن يخرج الصديق الأستاذ سعد الحميد من صمته ، ولكن إلى حين .

قد يعرف البعض منكم أسماء أخرى ، وقد يملك أجوبة لهذه الأسئلة ولهذا الغياب ، ولكنني مطمئن إلى أن كل إجابة تحمل في نفسها أكثر من سؤال .

د . عبدالله المعقل

ظاهرة شعراء الظل (١)

تحدث الدكتور الصديق علوي الهاشمي في مقالته الأسبوعية بجريدة «الرياض» الأسبوع الماضي عما اصطلح على تسميته بظاهرة «شعراء الظل» ويقصد بها (حالة من التخلق الشعري المستكن تشبه حالة تخلق اللآلئ في ظلام محاراتها بعيداً عن الإضاءات الإعلامية الباهرة). وكان الدكتور الناقد يتحدث من خلال استطلاعه على تاريخ الشعر السعودي، ومن خلال تجربته مع عدد من الشعراء الذين تعرض لقصائدهم بالدراسة والتحليل في قراءاته الممتعة والعميقة على مدار عام ونصف، واكتشف غنى وأهمية تجربتهم الشعرية، ومع ذلك ظلوا بعيدين عن دائرة الضوء.

وقد اتخذ من الأستاذ محمد العلي مثلاً على هذه الظاهرة، وتساءل عن سبب إصرار العلي على عدم نشر شعره في ديوان فقال: (أ يكون لهذا النوع من السلوك لدى الشاعر وأضرابه من شعراء المملكة المتميزين حقاً، والذين يصرون على الاحتماء بدوائر الظل دور في تأسيس ظاهرة شعراء الظل وتعميق وجودها لدى الشعراء الشباب في المملكة)؟

ويبدو أن الدكتور الهاشمي سيتطرق لهذا الموضوع في حلقات قادمة، لذا رأيت أن أسهم بملاحظات مبدئية حول هذه الظاهرة، واحتفظ بالباقي إلى مناسبات أخرى عندما تتاح لي فرصة الحديث إليه شخصياً.

ولعل أولى هذه الملاحظات أن هذه الظاهرة (ظاهرة شعراء الظل) تنطبق على الشعراء الذين ظهرُوا بعد تأسيس واكتمال شعراء التفعيلة كتيار في المملكة، ومن أسبابها: أن الشعراء المؤسسين لهذا التيار: الحميد، الصالح، الثبتي، الحربي، الصيخان، والدميني، الزيد، إضافة إلى محمد العلي طبعاً، والقصبي إلى حد ما، قد استطاعوا - وفي وقت مبكر - استغلال المساحة المسموح بالتحرك منها ضمن حرية وهامش الكتابة الإبداعية في المملكة، وهي مساحة لها

حدودها وضوابطها ، وقد أشار الأستاذ الناقد وهو عابد خزندار إلى مثل هذا ، عندما تحدث مرة عن الاختلاف والتفاوت بين شاعرية الحربي والثبتي وشاعرية أدونيس ودرويش فقال : إن المناخ الذي أتيح لأدونيس ودرويش وغيرهما لم يتح للحربي والثبتي . ويقصد الخزندار بالمناخ هنا هامش الحرية والرأي المكفول في (الحدود التي لا تتعارض مع الأعراف ، ولكن الحصار بحاط بي وبك من الوعي البليد للأمين) ، (جريدة البلاد عدد ٩ شوال سنة ١٤١٧هـ) .

وكأنني بالأستاذ عابد يقول إنه إذا نجوت من مقص الرقيب الرسمي فإنك لن تنجو من ثقافة قمعية سلطوية تترصد بك الدوائر رغم أنك تتحدث أو تكتب ضمن حدود المسموح والمقبول والمعقول .

لقد ظهر رواد ومؤسسو تيار شعر التفعيلة في السبعينيات وأوائل الثمانينيات الميلادية ، واستطاعوا أن يستغلوا ظروفًا كانت مواتية ، وأن يستفيدوا من تحولات اجتماعية وأحداث على المستويين المحلي والعربي ، موظفين قدراتهم ومواهبهم في رصد هذه التحولات ، والتفاعل مع قدراتهم ومواهبهم في رصد هذه التحولات ، والتفاعل معها مؤسسين بذلك تياراً قوياً لشعراء التفعيلة .

وفي الواقع فإن مرحلة شعر التفعيلة في المملكة ، كانت ربما أبرز مرحلة شعرية في مسيرة الشعر السعودي من خلال قربها من نبض الفرد والمجتمع السعودي واتسامها بالخصوصية في التعبير عن همومه وتحولاته ، ولكننا أيضاً يجب أن نعترف أن هذه المرحلة قد أدت دورها ، وأن قصيدة التفعيلة بالشكل الذي وصلت إليه على يد هؤلاء المؤسسين قد توقفت عند مستوى معين . ورغم أن بعض شعرائها ما زال قادراً على العطاء إلا أنه عطاء ، مع استثناءات قليلة ، يظل يدور في فلك المنجز السابق .

الدكتور عبدالله المعقل

جريدة الرياض، ٦ مارس ١٩٩٧م

ظاهرة شعراء الظل (٢)

أعود إلى الحديث عن موشع شعراء الظل ، وهو المصطلح الذي ابتدعه صديقنا الدكتور علوي الهاشمي بعد توفره على دراسة عدد من النصوص الشعرية لشعراء من المملكة ، ظل ينشر عنها أبحاثه ، وتحليلاته الممتعة في جريدة (الرياض) على مدى عام ونصف . ولقد توقف الدكتور علوي قبل أسابيع عند هذه الظاهرة ، وتساءل عن أسبابها ، ويعني بها - حسب ما فهمت - وجود شعراء مجيدين في المملكة لكنهم ظلوا بعيدين عن دائرة الضوء ، واستشهد بالشاعر محمد العلي الذي يصرّ على عدم نشر شعره في ديوان ودوره (في تأسيس ظاهرة شعراء الظل وتعميق وجودها لدى الشعراء الشباب في المملكة).

لقد أشرت في الحلقة الأولى إلى أنني شخصياً أرى أن هذه الظاهرة مقتصرة على شعر التفعيلة في دون غيره من تيارات وأشكال شعرية أخرى . وأنها تنطبق على أسماء شعرية ظهرت في الساحة كجيل تال بعد الشعراء المؤسسين لهذا التيار . . ولعل أزمة هؤلاء الشعراء والشاعرات - الذين يمثلون ظاهرة الظل كما تعارفنا عليه هنا - هو أنهم جاؤوا بعد فترة - الإبهار الإعلامي الذي صاحب ظهور هذا التيار في بداياته ، وبعد الاحتفاء الكبير والمبالغ فيه أحياناً ببعض الأسماء نتيجة أسباب عديدة لما تطرقت إلى ذكر بعضها قبل أسبوعين ، وأضيف إليها الآن القول بأن العلاقات والانتخاات ، والمواقف الشخصية قد لعبت دوراً كبيراً في صنع هالة حول شعراء معينين ، وإغفال آخرين ، ولعل بعض من ساهم في هذه الهالة قد ندم على صنيعه فيما بعد .

وعندما نصنف شعراء الظل كجيل تال ، لا نقصد هنا العامل الزمني ، وإنما نوع التجربة الشعرية لهذا الجيل الذي يضم شعراء وشاعرات ، استطاع عدد قليل منهم ، أن يجد صوته وإيقاعه الذي يميزه عن زملائه وعمن سبقه من جيل ، ولكنه ظل بعيداً عن دائرة الضوء ، لا يستطيع أن يضبط هوسه وانبهاره بها ، ما يجعله يصم أذنيه عن الأسماء الجديدة مهما كان تميزها ، فكيف تستطيع

أسماء وتجارب جديدة، إثبات وجودها في مجتمع تبدو فيه المنابر الرسمية وكأنها محجوزة مقدماً، ولفترة غير محدودة لشعراء بعينهم، وفي ظل إحجام الأندية الأدبية عن تبني هذه الأصوات لحجج غير مقنعة ولا مبررة، وغياب الناشر الواعي الذي يغامر ويраهن على تجربة غير معروفة.

كما أن من أسباب ظاهرة «شعر الظل» ما إلى هؤلاء الشعراء أنفسهم، فما زال البعض منهم - رغم ما يملكه من موهبة - ما زال يترسم تجربة وخطى الأصوات الشعرية الأولى في شعر التفعيلة في المملكة، وقد ذكرنا في الحلقة الأولى أن بعض هذه الأصوات قد توقفت تجربتها عند مستوى معين لم تتجاوزه، وأنها استنفدت طاقاتها في ظل الظروف والمعطيات الخاصة في المجتمع السعودي. وإن ثمة في الساحة المحلية والعربية مستجدات كثيرة، ويتطلب التعامل معها ظهور وعي شعري جديد. ولعل ما نراه اليوم من عودة إلى الشعر العمودي، ومن صولة للشعر الشعبي، وهذا التواجد الكمي والنوعي لقصيدة النثر، ما هو إلا دليل على أن في الأفق الآن حساسية شعرية جديدة ينبغي تمثيلها والتعبير عنا بوسائل ورؤية مغايرة لما تعودنا عليها في الماضي، وهو ما يلخص لنا في الوقت نفسه أزمة بعض شعراء الظل.

إنني متفائل كثيراً بما أعلنه قبل أيام صاحب السمو الملكي الأمير عبدالله بن عبدالعزيز - حفظه الله - من تأسيس منتدى ودار للشعر تعيد لهذا الفن شيئاً مما يستحقه من مكانة ودور في حياتنا، بما يتيح لهذه الأصوات المبدعة أن تجد فرصتها المناسبة في الضوء وبعيداً عن الظل.

الدكتور عبدالله المعقل

جريدة الرياض، ٢٠ مارس ١٩٩٧

بين لطيفة قاري وأبي دهمان

الأستاذة لطيفة قاري شاعرة ذات صوت متفرد . وعندما يلتفت الدارسون إلى شعرها سنكتشف جميعاً هذه الطاقة الشعرية الهائلة التي تختزنها لغة وبنية قصائدها . وأحمد أبو دهمان صديق عزيز فاجأني بقصيدته الجميلة التي نشرت في ملحق الخميس قبل شهور ، وفاجأني مرة أخرى وهو بعلق على مداخلة الدكتور علوي الهاشمي ويحدثنا عن ذلك الشيخ الذي يستتر بالجدار وهو يولي وجهه شطر المسجد الحرام . وتذكرت كم يخسر قسم اللغة العربية جامعة الملك سعود ببقاء أبي دهمان بعيداً عنه إلى الآن .

ولعل له عذراً ونحن نلوم

لقد عقت الأستاذة لطيفة في عدد الخميس الماضي على قراءة الدكتور علوي الهاشمي لقصيدتها (ضحاهما الذي) ، وقد بدا وكأنها تنفي ما أشار إليه الدكتور الهاشمي من وجود علاقة تناص أو توظيف بين قصيدة الشاعرة وقصيدة الأستاذ سعد الحميد الذي تحمل الاسم نفسه ، حيث ذكرت أنها لم تقرأ القصيدة في قراءة الدكتور علوي . وقد نشر التعليق في حينه آنذاك .

هذان مثالان يحضران في الذاكرة الآن وهناك أمثلة أخرى ، وإشارتي هنا للأستاذة لطيفة وللعزيز أبي دهمان ليست مقصودة لذاتها على الإطلاق وإنما هي إشارة لظاهرة شائعة تتمثل في تدخل الكاتب أحياناً فيما يكتب عن نصه مستدرجاً أو مصححاً ، نافية أو مثبتة ، إنني أتساءل عن جدوى هذا التدخل وعن مشروعيته وعن أثره على النص موضوع الدراسة ؟

متى يصح ومتى لا يصح ؟ من المعروف أن كل نص يحتمل قراءات كثيرة تضيف إليه وتثريه ، وتدخل الكاتب في تفسير أعماله أو بالتعقيب على ما يكتب حولها ، يقلل - إن لم يلغ - احتمالات القراءة المتعددة ، ويحول النص إلى طريق مسدود ومغلق أمام القارئ ، كما يصادر حق

الناقد كقارئ حر يملك أدواته المعرفية المستقلة التي تجعله يتعامل مع النص بالطريقة التي يراها
دون وصاية من أحد.

الدكتور عبدالله المعقل

ملحق جريدة الرياض، ١٨ أبريل ١٩٩٦م

شكرًا صديقي الناقد!

على مدى ثلاث سنوات مضت. دأب الدكتور علوي الهاشمي وعبر الملحق الثقافي بجريدة الرياض على الكتابة عن الشعر السعودي الحديث. بدءًا بشعر اللحظة الآنية وأعني به تلك المقاربات النقدية للنصوص المنشورة في الملحق الثقافي بالجريدة. وهو كما يعرف الكثيرون من المنشغلين بالشعر السعودي المنبر الأول للقصيدة في بلادنا بل وربما في منطقة الخليج قاطبة - وكم كانت تلك النصوص وشعراؤها بحاجة ماسة لمثل هذه المقاربات ولا سيما وقد اقتحمها من خارج الساحة «الانطباعية» التي غالبًا ما تقع في إشكالية النقد التأثري الذي يتكئ على شخصية القائل مهما كان وعي الناقد وموضوعيته.

ثم تناول الدكتور البحريني الصديق الظواهر الشعرية في المملكة العربية السعودية فجاءنا بمصطلح «التعاليق النصي» ذلك المصطلح الجميل الذي شغلنا به وما زلنا. وقامت جريدة الرياض (وكعاداتها الريادية) بجمع تلك المقالات حوله في كتاب «الرياض» لينتقل بعد ذلك إلى ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وأعني بها ظاهرة شعراء الظل في المملكة. وما زلنا ننتظر من جريدتنا العزيزة جمعها في كتاب على غرار الظاهرة السابقة.

واليوم والدكتور الصديق يضع بين يدينا أكثر من مائة مقال حول الشعر السعودي الحديث بنصوصه ومظاهره. لا يسعنا إلا أن نتوجه له بخالص الشكر والتقدير على كل ما قدّمه لنا وسيقدمه. لأننا بالفعل بحاجة ماسة لتواجده معنا.

وإلى أن يشعر أولئك المتحفظون عن الإشادة به - رغم اقتناعهم بتميزه - بتلك القفزة الهائلة التي أحدثها في أدبنا فيما يخص النقد التطبيقي سنظل نذكرهم دائماً بدورهم في تشجيعه ومؤازرته وإعطائه حقه من الثناء والتقدير.

فاصلة :

قَدْ جِئْتُ بِأَبْكَ لَا لَصَوْتِي مُوَظَّنٌ أَبَدًا

وَلَا لِلرَّيْحِ يَخْدُشُ عَصْفَهَا قَلْقِي . .

وَلَا لِلَّيْلِ بَابٌ . . !!

إبراهيم أحمد الوافي

جريدة الرياض، ١٨ أكتوبر ١٩٩٨م

قصيدة: حول خيمة النابغة

إلى الدكتور علوي الهاشمي مع التحية

شعر/ إبراهيم أحمد الوافي

مساءً الشعر والليل المبلل باشتهاءات القوافي

تحتسي قلق الغياب

مساءً الشعر يسبح في فضاءات العيون

مشبعاً بالريح يثقلها السحابُ

شارفتُ بابك . .

لا لصوتي موطن أبداً

ولا للريح يخذشُ عصفها قلقي . .

ولا لليل باب

أنا لثغتي الأولى زمان . . سافرتُ فيَّ القصائدُ راجفاتٍ

فاشتهت صمتي وعنَّ لها الإيابُ . . !

خذني شراعاً فوضويَّ الريح . . أو خذني

على ظهر القصيدة حادياً شربَ السراب . . !!

ما زال صوتُ الريح آخرَ هداةٍ سكرى . .

وما زال الظلام يُئن من وجع القصيدة . .

والغيوم دُمى الصباح . . !

وأنا أغني للنجوم الهاربات هُرْعَن من سوط الضياء . .

وخثر الفجرُ الرياحَ

من للعيون الغامضات . .

يبوح كُنْهَ الوجد . .

يمحو صورةَ الإِشراق فوق الماء

يبنى للثقوب الحارقات

سقيفة الحلم المُتاح . . ؟!

من لي . .

يطارحني أفانين التوهُ . .

يستبي من بين غادات القرون صبيّة القلق المُباح . . ؟!

من لي . .

إذا اقتلعت رياحُ الحزن كلَّ مضارب الأحلام . .

إلا بابَ خيمتك العتيقة . .

استرقُّ بها الجراح . . ؟!

يا أيها الموروثُ . .

أشربُه بقايا المحو في قدَحِي . .

واستجدي نذاك البحرَ يمنح رقية أخرى وقنطار انتظارُ . .

قد جئتُ من زمن . . تمرّد فيه حتى الشعرُ

غرّد في حقول الملح عصفور الفنار . . !

لا الرمل يستسقي الخطى سَفراً

ولا كأسُ الهوى العفويّ

يُرَقِّصُ في شفاء الظامئين العشق . .

أو يدري رعاةُ الفجر ما لون النهار . . !!

إخضرَ لونُ الماء . . كونت الفقاعاتُ الغيومَ السمرُ

لكني وريث الرمل يُزهرُ جُلنارُ . . !!

إبراهيم أحمد الوافي

جريدة (الرياض)، ٣ مارس ١٩٩٦م

من لقاء صحفي مع: منصور الحازمي لثقافة اليوم:

شعراء الكهولة تجوز عليهم صدقة البنيويين

أنا من الشعراء المقلين مثل الأخوين الكريمين عبدالله العثيمين وعبدالله القرعاوي . .
وقد سماهم الصديق علوي الهاشمي «شعراء الظل» ولكنه قد بخل علينا حتى بهذا «الظل» ، فلم
يدخلنا فيه ، سامحه الله - لأنه يعتمد إلى مقاييس صعبة لا تنطبق على جيل الكهول - وإنما جيل
مظلوم والله العظيم ، وتجوز علينا الصدقة من البنيويين المحسنين .

د. الحازمي

جريدة الرياض، ٢ يوليو ١٩٩٨م

السيرة الذاتية

الاسم: علوي (هاشم حسين) الهاشمي

مواليد البحرين 1948م

الدرجة العلمية: أستاذ الشعر العربي الحديث وموسيقى الشعر.

المؤهلات العلمية:

- 1- دبلوم التجارة، جامعة لندن، 1968م.
- 2- بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة بيروت العربية، لبنان، 1973م.
- 3- ماجستير في اللغة العربية وآدابها (النقد الحديث)، جامعة القاهرة، مصر، 1978م.
- 4- دكتوراه دولة في اللغة العربية وآدابها (النقد الحديث)، جامعة منوبة، تونس، 1986م.

الوظائف العملية والعلمية:

- 1- اشتغل في التجارة.
- 2- مترجم ومعد للبرامج ومذيع ورئيس قسم الأحاديث، إذاعة البحرين.
- 3- محاضر، كلية البحرين الجامعية، 1979م - 1985م.
- 4- أستاذ مساعد، جامعة البحرين، 1986م - 1999م.
- 5- أستاذ مشارك، جامعة البحرين، 2000م - 2010م.
- 6- عميد كلية الآداب، جامعة البحرين،
- 7- نائب رئيس جامعة البحرين، -2006م.
- 8- أمين عام مجلس التعليم العالي والبحث العلمي، 2006م - 2010م.
- 9- أستاذ الشعر العربي الحديث وموسيقى الشعر، جامعة البحرين، 2011م.
- 10- مدير مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، 2011م - 2014م.
- 11- عميد كلية الآداب للمرة الثانية، جامعة البحرين، 2014م - 2017م.
- 12- أستاذ متفرغ في الدراسات العليا، 2017م.

الأنشطة والأعمال:

- 1- محاضر في المنتديات الفكرية والأدبية في الوطن العربي.
- 2- حضر عددًا من المؤتمرات في الوطن العربي.
- 3- ناقش وأشرف على عدد من رسائل الدراسات العليا.

النتاج الأدبي والعلمي:

أ - الأدبي:

- 1- ديوان في الغربة (الجرح المسافر) غير مطبوع.
- 2- قصائد من وحي النكسة.
- 3- قصيدة سيرة: (حشرة الريح).
- 4- ديوان من أين يجيء الحزن، بيروت ١٩٧٢.
- 5- العصفير وظل الشجرة، بيروت وليبيا ١٩٧٨.
- 6- محطات للتعب، مصر ١٩٨٨.
- 7- الأعمال الشعرية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2012م (مع دراسة للأستاذة الدكتورة ثناء أنس الوجود).

ب - العلمي:

- 1- ما قالته النخلة للبحر (دراسة الشعر الحديث في البحرين).
- ط1، دار البحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1981م.
- ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994م.
- 2- شعراء البحرين المعاصرون (كشاف تحليلي مصور 1985م - 1995م)، ط1، المنامة 1988م.
- 3- قراءة نقدية في قصيدة حياة (تفاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) للشاعر علي الشرقاوي.
- ط1، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989م.
- ط2، دار فراديس للنشر والتوزيع، المنامة، 2006م.

- 4- السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب: تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجًا)، 3 أجزاء. (تقديم أ. د. صلاح فضل).
- ط1، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، 1992م - 1995م.
- ط2، مصورة، جامعة البحرين، المنامة، 2011م.
- 5- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث. (تقديم الدكتور منذر عياشي).
- ط1، كتاب الرياض، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، 1998م.
- ط2، وزارة الإعلام، المنامة، 2017م. (تقديم الدكتور منذر عياشي) وتقرىض للدكتور عبدالله البهلول.
- 6- ضفتان لنهر واحد (دراسة نظرية وتطبيقية في شعر البحرين المعاصر، ط1، مركز الشيخ إبراهيم آل خليفة للدراسات والبحوث، المنامة، 2006م.
- 7- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م. (تقديم البروفسور كمال أبو ديب)
- 8- التفكير الحضاري في البحرين في ضوء إشكالية العلاقة بين الواقع والمثال، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م. تقديم الأستاذ الدكتور إبراهيم السعيد.
- 9- ظاهرة شعراء الظل في المملكة العربية السعودية.
- 10- قراءات نصية لظواهر فنية في الشعر السعودي الحديث (تحت الطبع).

البحوث:

- 1- زهرة الإبداع الأكاديمي، ثقافات، جامعة البحرين، ع 15-16، أبريل 2008م، ص 123 - 128.
- 2- جدلية السكون المتحرك (مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، البيان الكويتية، الكويت، ع 290، مايو 1990م، ص 5 - 28.
- 3- الصورة الواقعية للإنسان وتطورها الفني في الشعر العربي المعاصر في البحرين، مجلة الأفلام، بغداد، ع 5، مايو 1980م، ص 54 - 74.

- 4- قانون التناسب عند حازم القرطاجني بين بنية الإيقاع والتركيب اللغوي، الحياة التونسية، تونس، ع 45، يوليو 1987م، ص 28 - 99.
- 5- اللغة الشعرية في قصيدة (انتظار) للشاعر السوري ممدوح عدوان، مجلة فصول، القاهرة، ع1، يناير 1997م، ص 218 - 224.
- 6- اللغة العربية بين الفصحى والعامية، المؤتمر الدولي السنوي للغة العربية، 2012م. مكتبة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.
- 7- نزار قباني.. المفارقة الصارخة (اعتراف نقدي) المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عدد 91 عام 2017م.

المخطوط:

- 1- ديوان شعر. قصائد أولى.
- 2- إشكاليات الواقع العام (الثقافي والأدبي) في البحرين.
- 3- تطور الأساليب عند شعراء البحرين.
- 4- قراءات نصية ونظرية في الشعر العربي الحديث.
- 5- قراءات في نصوص من شعر الخليج.
- 6- قراءات نقدية في نصوص من شعر البحرين.
- 7- شهادات إبداعية لشعراء من البحرين.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	3
إضاءة	5
تقديم	7
المقدمة	17

الفصل الأول: بواكير الظاهرة ونصوصها

- 1 - حين تصوير المفردة نصًا. قصيدة (الليل) للشاعرة لطيفة قاري 27
- 2 - ذاكرة النسيان... لعبة التقاطع للشاعر منصور الحازمي 29
- 3 - بنية التحولات في قصيدة (كيف يكون الغناء غريبًا) للشاعر علي أيوب ناجي 51
- 4 - لعبة الضوء والظل في قصيدة (السفر فوق أجنحة الضوء) للشاعر إبراهيم العواجي 67
- 5 - جدل الحلم والواقع في قصيدة (ألقِ بالألّ ليلي) للشاعر أحمد مرضي 91
- 6 - بنية التناص ومستوياتها الرمزية في قصيدة (شارب المحو) للشاعر محمد الصفراني الجهني 109

الفصل الثاني: تأصيل مفهوم الظاهرة

- أولاً: مرحلة الالتفات والعودة إلى الظاهرة 129
- ثانيًا: مرحلة التأسيس للظاهرة 135
- ثالثًا: مرحلة الانطلاق وتأكيد الظاهرة 142

الفصل الثالث: الشاعر محمد العلي .. قاعدة الظاهرة ومنطلقها الحيّ

- 1 - الشاعر والظل 153
- 2 - الظل والضوء في قصيدة (غربة) 160
- 3 - دراسة في قصيدة (الذي نسي قناعه!) 170

الفصل الرابع: الشاعر علي الدميني.. امتداد ظاهرة الظل

- 183 1 - وعي الشاعر بالظاهرة
- 195 2 - قصيدة (فوضى الكلام) (1)
- 200 3 - قصيدة (فوضى الكلام) (2)

الفصل الخامس: حقيقة شعراء الظل

- 217 1 - هل شعراء الظل شعراء مغمورون؟
- 224 2 - وجهًا لوجه مع الشعراء.. بعيدًا عن سماء الكتابة

الفصل السادس: الشاعر محمد حبيبي: قوة الظاهرة وتنوع مظاهرها

- 236 1 - ملامح جديدة للظل (ظاهرة المدينة)
- 243 2 - الاستمرارية في الظل، ديوان (انكسرت وحيدًا) نموذجًا
- 250 3 - تشكيلات النص من الظل إلى الضوء
- 259 4 - قراءة في لوحة المفاتيح: عتبات النص
- 264 5 - قراءة في لوحة المفاتيح: القصائد الهاربة
- 270 6 - مظهر الهم الإبداعي
- 278 7 - قراءة أخيرة في الظل

الفصل السابع: الشاعر صالح الحربي.. إشكالية التجربة الإبداعية نقديًا

- 290 1 - إشكالية التجربة الإبداعية نقديًا
- 296 2 - (سيرة ذاتية) قصيدة نثرية
- 330 3 - الظل في مجموعة (أسماء حرقه الأسئلة)

الفصل الثامن: الشاعر علي بافقيه.. تجربة الظل الناضجة

- 321 1 - عتبات النص
- 327 2 - الصورة الشعرية المصقولة
- 335 3 - التميز في توظيف الهمّ الإبداعي
- 344 4 - شمولية البنية الإيقاعية وتنوع أشكالها
- 351 5 - المفصل الإيقاعي . . أشكاله ووظائفه
- 360 6 - البنية الإيقاعية وتقاطعها في النص الشعري الواحد

ملحق توثيقي

383 ● الدكتور عبدالله المعيقل في عموده (نقطة ضوء)

386 1 - ظاهرة شعراء الظل (١ - ٢)

388 2 - ظاهرة شعراء الظل (٢ - ٢)

390 3 - بين لطيفة قاري وأبي دهمان

● الشاعر إبراهيم الوافي:

392 1 - مقالة (شكرًا صديقي الناقد)

394 2 - قصيدة (حول خيمة النابغة)

397 ● الدكتور الحازمي: شعراء الكهولة تجوز عليهم صدقة النبيين

398 السيرة الذاتية

402 الفهرس