

# جعفر حسن



# صمت يضمحل

تأملات في نصوص الشعر المعاصر

جعفر حسن  
صمت يضمحل  
تأملات في الشعر المعاصر  
نقد أدبي - نقد الشعر  
الطبعة الأولى : 2010م  
مكان النشر : البحرين .  
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف  
الناشر المؤلف  
تصميم الغلاف : الكاتب  
اللوحة : الشاعرة والفنانة إيمان أسيري  
رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة  
رقم الناشر الدولي

الإهداء

إلى مزامير الحزن منذ فبراير

كنت اعتقد منذ زمن أن ملامسة النصوص في التطبيق النقدي أسهل كثيرا من التنظير العام ، ولكن يمكننا اكتشاف انشغال كثير من نقاد العربية بالتنظير ، وابتعاد البعض عن ملامسة النصوص حتى لتجد كتابا يتحدث عن الشعرية العربية من الجدة إلى الجدة لا يكاد يحوي إلا بعض النماذج القليلة ، وعلى القارئ البحث عن تطبيقات لما يقرأ من تنظير ، ذلك أن كثير من النقاد باتوا يرون أن البحث عن أدبية النص لا يتعلق به مباشرة ، وإنما هو البحث فيما يجعله أدبيا ، مما جعلنا نستشعر أن ذلك الابتعاد عن ملامسة النصوص نابع من اعتقاد البعض أنها مسألة نظرية تذهب نحو المتعالي خارج النصوص، ولعل ذلك مرده إلى الخوف من النص ذاته في بعض الأحيان ، إذ أن بعض النصوص سرعان ما تزول ويزول معها ما يتعلق بها من كتابة ، وربما يكون التوجس من تلك العلاقة التي ستسود بعد الكتابة عن النصوص ، خصوصا إذا لم تكن مرضية لمنتجها ولأسباب أخرى ليس هنا مجال الكلام عنها.

في هذا الكتاب محاولة لسبر بعض النصوص التي حرصنا قدر المستطاع ملامستها من داخلها وتركنا أثرا جليا لمن يحب متابعة القراءة بمجموعة المراجع التي ستسعف القارئ والباحث - على ما نضن - للوصول إلى المصادر التي أخذنا منها هذه النصوص. ولعل القارئ اللبيب سيستشف ذلك المنهج المنضوي تحت عمليات التحليل التي حاولنا عدم الإطالة فيها بقصد عدم إجهاد القارئ الذي يمكن أن يقرأ كل مقال على اعتبار أنه منفصل عن غيره من المقالات ، ولكن يجمعها من الداخل ذلك الموقف الذي يحمله الكاتب تجاه الإبداع ومساربه التي تذهب نحو الحياة الاجتماعية ، لذلك حاولنا أن تتعدد النصوص بقدر المستطاع ، لمحاولة إعطاء صورة عما يعتمر داخل الحركة الشعرية الحديثة مع أن التركيز كان على دول الخليج العربية وما جاورها أو جاور ما جاورها مع إدراكنا أنه يستحيل على كاتب أن يحصر وحيدا التجربة الشعرية العربية ، وإن كان الخاص يحتض العام الكامن في داخله ، وبذا يمكن استشرافه والنظر إليه على أساس من التشابه المتغاير.

ولعل كل تجربة تذهب في محاولات التجاوز بمعنى أن كل إصدارا للشاعر يكون محاولة لتجاوز ذاته أولا ، ووضع اسمه على خارطة الشعرية العربية ثانيا ، وقد لا تنجح كل التجارب في ذلك مع أنها لا تفشل تماما في كثير من الأحيان ، وبذا أقصد أن الشعر هو ذاته تشوف للمستقبل ، ورفض للواقع وتمرد عليه من داخله ومن داخل النص ، وسيجد القارئ في هذا الكتاب مجموعة من الدراسات التي تناولت تجربة كاملة بينما ذهبت بعض المقالات لتستشرف تجربته تشمل قيمة واحدة ، وقد ذهبنا ببعضها لتناول قصائد بعينها من الديوان ، وهي طرق معروفة في ممارسة النقد الأدبي التطبيقي.

جعفر حسن - البحرين في 25-8-2013م

"قلنا للجبل: غير غيومك"

قاسم حداد

### مفتاح للتحولات

سننطلق في هذه الدراسة من تأملات تفيد بأن المرجعية الأساسية والكبرى للفن هي الحياة الاجتماعية ، ومن هذه الحياة الاجتماعية وعبر آليات فنية يستجيب الفن متأثراً ومؤثراً في تلك الحياة ، لا يعني هذا بحال من الأحوال كون الفن مجرد انعكاس للحياة الاجتماعية ، وبالرغم من ذلك لا يمكن فصله عن المؤثرات التي تطوف حوله فهي التي تفسر معنى زمنيته ، وكل التأمل سيوجه نحو الآليات الفنية التي تستجيب بها القصيدة للمتغيرات التي تحدث في الحياة الاجتماعية ، فالشاعر مسؤول عن تراث الشعرية المنجز ، كما أن الدراسة ستكون ذات اتجاهين تبدأ بالأفقي وتتجه نحو العمودي إي من الصورة العامة لتطور القصيدة إلى نموذج من نماذج تطور القصيدة.

قد يكون عسيرا على الناقد أن يكتب عن التحول في القصيدة دون أن يتطرق إلى كل هذا الحراك الاجتماعي الحاصل على مساحة الوطن العربي ، ذلك الحراك الذي بات يعرف بالربيع العربي ، وبغض النظر عن وجهات النظر حول طبيعة الحراك (ثورة ، انتفاضة ، حراك طائفي ، مؤامرة دولية .. الخ) ، وعن عموم القوى المؤثرة في ذلك الحراك داخلية وخارجية عربية وأجنبية ، وعن مجمل حصيلة التحولات الاجتماعية والسياسية الناتجة عنها وعن وجهتها وقيمتها ، إلا أنها عبرت بشكل عام عن عدم قدرة النخب السياسية الحاكمة على التغيير وعدم قبول نسبة كبيرة من المحكومين لبقاء النخب على ما هي عليه.

وقد أخذت الاستجابة العامة للشعوب العربية منحيين مختلفين كان احدهما يقف على نقيض الآخر تماما ، فمن الحراك السلمي والتمسك بالسلمية التي عبر عنها الحراك الاجتماعي في كل من (تونس ، مصر ، اليمن ، البحرين .. الخ) إلى ما قابله من حراك آخر يتسم بالعنف المدمر كما في ليبيا وسوريا التي لازالت تعاني ويلات الحرب الأهلية على كافة الأصعدة وبكل وسائل العنف والعنف المضاد المتاحة حتى وقت كتابة هذه الورقة.

لقد شهدنا منذ فترة تسعينات القرن الماضي ، والتي استمرت حتى اللحظة الراهنة رغم اختلاف الظروف ، دخول أدوات الحداثة الاقتصادية والفكرية التي حملتها رياح العولمة لتدك بها كل الصروح المشادة خلف أدوات القمع و المنع

والاستنثار بوسائل العنف التي مهدت لحلول أمنية قامت واستمرت حتى الوقت الحالي ، حيث اعتقد من أقامها وتمسك بها بقدرته على مقاومة رياح التغيير من الداخل والخارج.

فكان الرد على تفكيك العولمة لما تبقى من خصوصية تميز الهويات القطرية ، باللجوء إلى التفتت الشديد كردة فعل على الهجوم الشرس من العولمة ، وأنتجت دولنا العربية ، حتى التي تبنت شعار الوحدة العربية ، حلولا تفتيتية مثلتها القطرية الضيقة بشكل واضح وميلها نحو تغليب القبلية ، والمناطقية ، والعرقية ، والطائفية على الهوية العامة للقطر وللثقافة العربية بعامة ، وإعادة إنتاج التخلف عبر آليات متعددة (اقتصادية ، اجتماعية ، سياسية ، ثقافية).

وقد كان انعكاسها على الشعرية العربية على ما نضن عبر تكريس اتجاه اعتبر حركة مقاومة للتغيير موازية وفاعلة في النظام الثقافي ، فتم تأكيد تكريس عمود الشعر عبر ارتكاز التعليم في الخليج العربي عليه ، وتم تكريس الشفاهة ومحاربة الكتابي في الثقافة ، فأعليت الخطب المنبرية وغيرها من أدوات التوصيل اللفظية ضد الكتابي ، كما أعليت أنماط من الشعرية على صعيد اللهجة المحكية في العمود قادمة من البر الأكبر ، وهو ما سمي بشعر النبط ، والذي أزاح الشعر المحكي باللغات العامية المتعددة التي تعرفها منطقة الخليج العربية ، وهو النموذج الذي صار مقدما في المناسبات الرسمية ذات الطابع الشعبي ، وتم تعزيزه بالإغلاق عليه ماديا والإفساح له في مجالات الصحافة المحلية ووسائل الإعلام الأخرى.

ولكن على صعيد تحولات القصيدة في الخليج باعتبارها تعميقا للهوية شهدنا مظاهر متعددة في قصيدتي التفعيلة والنثر منذ النشأة الأولى عندنا أي منذ أواخر الستينات تقريبا ، فقد مالت قصيدة التفعيلة نحو تأكيد التزامها بالقضايا العامة فيما يتعلق بمقاومة الاستعمار وإن شاركتها القوائد المنظومة في عمود الشعر ذات التوجه الوطني ، ومنذ انبثاق قصيدة النثر كانت تنحو نحو الموضوعات الملتصقة بالذات ، فغابت عنها الهموم العامة العريضة ، وانسلخت فيما عبرت عنه من نصوص بما أسميناه موت الذات القديمة نحو الولادة الجديدة (1) وقد ترسخ هذا الاتجاه في المنتج الشعري في تسعينات القرن المنصرم حتى تحولات الألفية الجديدة ، وقد قامت بالتعبير عن الذات المفردة واصطدامها بالعالم في حركة واضحة نحو الانكفاء على الذات وتعمق الفردانية بعد انبلاجها ، ذلك لا يعني أبدا عدم وجود تيارات أخرى في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ظلت بعيدة عن هذا الاتجاه.

لم يكن الأدب ببعيد عن تلك التحولات بعامة في الوطن العربي ، وأعيد طرح مسألة الهوية فيه بعمق شديد عبر عن قلق متزايد من انفلاشها وتشظيها ونوبانها في أممية ذات قطبية واحدة لم تترك مجالاً للاختلاف ، ولم تقبل غير

<sup>1</sup>جعفر حسن : اختراق المرايا ، دار فرايس ، بيروت ، ط1 ، 2008 م ، صفحة 348.

الخضوع المطلق عبر وسائل تنحو لتسليح كل شيء حتى التجربة الإنسانية الجمالية والفكرية ، واستمر ذلك الاتجاه بالتأثير في الأنساق الثقافية ، ويدفع بقوة نحو تغير القيم الاجتماعية لقبول ذلك التغيير. وسعى الأدب بما يمتلك من حساسية قوية لرياح التغيير بالتحول من نفي الاختلاف إلى القبول بالمختلف باعتباره مكونا من مكونات المجتمع ، وبالتالي التساؤل عن شكل هوية قادمة يمكن أن تخلق حدود الأمة باعتبار كل مكوناتها التي تخضع تحت حد المواطنة التي يحميها القانون بأدوات الدولة التي تتحول بالفعل إلى منتج من منتجات الثقافة وليست خالقة لها أو أكبر منها كما تدعي وهي مهيمنة عليها.

ولازال السؤال قائما عن موقعنا بين الأمم التي انفرت إلى مراكز منتجة وأطراف مستهلكة تابعة ، بينما نمت أمم من العالم الثالث واتجهت لتكون من العالم الثاني بل صارت قوة عظمى كالهند ، بينما ظلنا كأطراف على حالنا من التبعية عبر إيجاد صورة للذات طورت تحت حد القطرية ما بات يعرف بقبول الهيمنة والاستمتاع بها وتمجيدها (2) ، بينما ذهبت لتحسين الذات بأدوات مجدت (القبلية ، المناطقية ، العرقية ، الطائفية ، الأثنية .. الخ) عبر استخدام ثلاثية الغنيمة والعقيدة والقبيلة كما يشير الجابري (3) ، وبالتالي التخلي عن إمكانية تحول الأطراف إلى مراكز منتجة ليس للأدب فقط وإنما للخيرات المادية عبر الخروج من الاقتصاد الريعي ، وتنمية الإنسان باعتباره أساس ثروة المجتمع.

في السنة الماضية (2011) والسنة الحالية (2012) كان التركيز في الحراك الاجتماعي الاحتجاجي على استثمار الرأسمال الاجتماعي ، واستخدام أدوات التواصل التي أنتجتها تطورات الشبكة العنكبوتية معبرة عن ذلك في منتجات برمجية كانت سيطرة الأنظمة على فضاء الحرية فيها صعبة إلى حد ما في انطلاقها ، وذلك لارتباطها (الشبكة) بالحياة الاقتصادية الحساسة ، وفي ظل وجود اتجاه من دول المركز نحو إشاعة استخدام هذه الشبكة وضمان حريتها حتى نجد هناك تصنيفا للدول الأكثر استخداما والأكثر حدا ومحاربة لها.

ومع تطور تلك الحركة الاحتجاجية باتت تعتمد أكثر فأكثر على هذا الفضاء الذي يتيح لها التواصل والتعبير عن الرأي بحرية نسبية ، بينما ظلت الأجهزة الرقابية محصورة في رصد الكتاب والمجلات والتلفزيونات المحلية إلى حين ، وتسخيرها نحو صقل الصورة الوحيدة المتبناة عن الجنة الأرضية التي لا تقبل المزيد ، وتلك الرقابة سرعان ما تداركت قصورها ومدت أيديها نحو الهيمنة على الفضائيات والشبكة العنكبوتية فوظفت واشترت أدوات تخترق أجهزة الكمبيوترات ،

<sup>2</sup> عز الدين المناصرة : المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1996م ، صفحة 38 \_ 57.

<sup>3</sup> محمد عابد الجابري : نقد العقل العربي العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته ، ج3 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط2 ، 1992م ، بيروت ، صفحة 57 - 99.

فمنعت وحاكمت المدونين ووصل بها الأمر حد الفتك والابتلاع في ظلمات تحتها ظلمات.

وقد تمت مصادرة معظم مؤسسات المجتمع المدني وابتلاعها لصالح النظم السياسية القائمة أثناء الحراك الاجتماعي المطالب بالتغيير ، وتم الاصطفاف بشكل هدد وحدة المجتمع وبات يبشر بالانقسام الذي لا جبر له في بعض الدول الأخرى ، واتجه بعض الأدباء والمثقفين تحت حد مصالحهم إلى تخوين زملاء لهم ، مما هدد بانهايار القيم التي تبقي على الوحدة الاجتماعية كالحرية والكرامة والعدالة و المساواة والإخاء ، إن خيانة المثقف لقيمه تعبر عن انهيار أمة. ولشدة وقوة الحراك الاجتماعي لم يقتصر تأثيره على الحالة الاجتماعية وإنما أثر على البنية الثقافية التي يتفاعل فيها المثقفون ، وذلك ما أثر على بنية ونمطية الشعر المنشور في هذا الفضاء ، وقد كانت استجابة الشعر للحراك الاجتماعي قوية في تلك الفترة الوجيزة فأنجبت قصائد صارت مجهولة القائل بينما تأثرت معظم المضامين الداخلية للشعرية في البحرين وصارت نبرة المطليبة فيها حاضرة بقوة ، بينما نمت التطلعات لتحقيق الحرية والعدالة والكرامة كموضوعات تحمل مضامين إنسانية في بعض القصائد.

ولكن استخدام فضاء الشبكة أثر أيضا على نمط القصيدة بحيث باتت تستخدم بنيتها للتوازن بين استطالة النص وانضغاطه ، فقد أتاح الفضاء المتشابك مساحة تبرز مقدمة القصيدة بصورة مختصرة بينما يمكن للمتلقي أن يطلب باقيها بكبسة زر ، ولعل ذلك جعل القصيدة تولد حافزا لتوالي القراءة منذ بداياتها ، فباتت القصائد تعبر من خلال أدواتها الفنية أكثر من ذي قبل ، ولعلنا بشيء من الحرص نقول بتحول قصيدتي التفعيلة والنثر من الذاتية المفرطة إلى الانفتاح والتعبير عن الهم العام في أفقه المزدوج الذي يقود من المحلية نحو العالمية أو على الأقل وجود تيار يمثل هذا الاتجاه. ولعلنا ندرك هنا أن موضوع الشعر هو ما يعبر عن محليته وأنيته بينما بنيته هي التي تتيح له الامتداد في المكان الذي يحمله عبر الزمن ذلك أن المكان أبطء تغيرا من الزمان.

ولعل القصيدة التي تستغرق الديوان امتدادا سواء في العمود أم في التفعيلة هي مثال على احدى اتجاهين ثانيهما يتشكل في القصيدة الوامضة التي اعتمدت على انضغاطها وكثافتها والتي نرى أنها تستجيب لتسارع الحياة وتشظيها من جهة ، وعدم قابلية بعض برامج الشبكة لنشر القصائد المطولة مباشرة ، ولربما حتى قصيدة التفعيلة الممتدة في تشكل حركاتها باتت غير قابلة للنشر على الشبكة في بعض من هذه البرامج ، وأشار هنا إلى الفيسبوك وتقليص مساحة النشر في التويتر إلى حدود مائة ونيف من الحروف باعتبارهما وسيلة التواصل الأكثر حداثة ، ولكننا نجد نماذج عدة استطاعت أن تنتشر عبر هذا الفضاء في صفحات بعينها لمجموعة من الأدباء ، ولا يعني ذلك أن مثل هذه القصيدة الوامضة هي التي هيمنت على فضاء المنتج الشعري أو تحكمت في خطوط إنتاجه ، ولكننا نقول بنجاحها في التأقلم



مع منتجات فضاء الشبكة العنكبوتية الأكثر حداثة ، ولذلك يمكننا القول بأن قصيدة  
النثر أقدر على الحراك داخل خطوط الإنتاج كما تعبر عنها المنتجات الأكثر حداثة  
في فضاء الشبكة العنكبوتية.

"إن الوعي النقدي المعاصر يقف بين إغرائيين متمثلين بقوتين عاتيتين مترابطتين تستقطبان الاهتمام النقدي.  
فالأولى هي الثقافة التي يرتبط بها النقد بالقرابة (بالولادة والانتماء القومي والمهنة) ، والثانية هي الطريقة أو المنظومة التي يكتسبها النقاد من خلال التقرب (بالقناعة الاجتماعية والسياسية ، وبالظروف الاقتصادية والتاريخية ، وبالجهد الشخصي والإرادة الحديدية). وكلتا هاتين القوتين ما فتنتا تدأبان على ممارسة الضغوط منذ روح طويل من الزمن إلى أن وصلتا بالنقد إلى وضعه الراهن"  
إدوارد سعيد

## الشعر في البحرين

للحركة الشعرية العربية في البحرين جذور تمتد إلى تلك المراكز الثقافية العربية القريبة والبعيدة عنها ، كما تأثر أهل البحرين بكل الأحداث الجسام التي مرت على الوطن العربي في فترات نهوضه و انكساره ، و قد تفاعل الشعراء العرب في البحرين مع تلك الانعطافات التاريخية ، كما تجلت في تلك القصائد التي أنتجت بتفاعل الشعراء مع تلك الأحداث ، فكانت مرة تقف مع حركة النهضة العربية التي كانت تعبيراً عن اكتشاف فقر الذات و عريها أمام الآخر ، بعد الخيبات الكبار التي رافقت الحربين العالميتين ، و وقوع البلاد العربية تحت شتى أشكال الاستعمار ، و مرة بتفاعل الشعراء مع الانكسار والهزيمة العربية أمام العدو الصهيوني في حربي 48 و 67 ، و مرة أمام الإخفاقات المتعددة في المشروع الحضاري العربي كما يتجلى فيما يحدث لنا أمام رياح العولمة الآن.

وقد ظل شعراء البحرين خلال القرون الماضية يتبعون شكل القصيدة التقليدي والذي سيطر عليه عمود الشعر العربي ، فكتبوا القصائد الكثيرة ، و قد تأثروا بفترات الخمود فربما جاءت فترات من التاريخ على البحرين لا يعتد فيها بشاعر واحد ذا قيمة حقيقية ، وتأثرت شجرة الشعر عندنا بمجمل التجارب التي أنتجت في الشعرية العربية ، لأننا واجدون أن الشعر اكبر من الشاعر ، أي أن الشعر هو مجموع ما قاله الشعراء منذ البدء إلى أمد محدود بقدرة ثقافة هذه الأمة على الصمود و الاستمرار.

## اللهجة العامية في الشعر البحريني

و قد كان لشجرة الشعر عندنا فروع عكست ما ينتاب لغتنا من ثنائية الفصحى والعامية ، فكتبت الأشعار باللهجات المحكية في البحرين فمنها القصيدة المكتوبة بهذه اللهجات ، و التي صارت من الشعر العامي ، أي الشعر المجهول قائله أي أنه ينتمي إلى عامة الشعب باعتباره جزءاً من الفلكلور ، ولعلنا نقول ببقاء بعض مكوناته كامنة في التراث ، وقد خرجت على أشكال عديدة منها الموال والابودية ، بينما تنوعت المضامين حيث تمثلت في مجموعة الأشعار التي قيلت في الغوص لتعكس عذابات الإنسان المقهور للعمل في البحر أو من قسوة نظام الضمان الجائر عند الفلاحين ، ولبعض المناسبات الشعبية و الدينية ، وبعض الأغاني التراثية التي تردد في الأعياد والمناسبات ، و منها ما نظم بقصد لعب الأطفال ، و ما يسمى بالعياب من (عاب) ، وهددة الأطفال.

و لعل ما ينضم الآن في اللهجات العامية نميل إلى تسميته بالشعر الشعبي ، و هو معروف القائل و منه الكثير ، و قد تأثر شعراء بحركة الشعر العربي وتجديداته ، ويختلف نطقه حسب اللهجة المكتوب بها ، وكذلك رسمه الكتابي الذي احتوى على حروف ليست عربية لتتناسب مع نطق الكلمات في هذه اللهجات ، وكان شعراءها متابعين للتجديدات في القصيدة العربية في فترات توهجهم ، حتى

أننا يمكن أن نتلمس قصيدة التفعيلة في الشعر العامي ، ولكننا لم نره قد تجاوز إلى قصيدة النثر كما حاول شعراء الفصحى ، ولعلنا نجد بعض نماذج النثر في العامية ببعض أرجاء الوطن العربي .

والشعر المكتوب باللهجة العامية لا يلتزم بقواعد اللغة العربية من حيث الضبط النحوي ولا التركيب الصرفي وهو قابل لإدخال كلمات غير عربية مستعملة في اللهجات والتي اضمحل كثير منها حاليا ، و لكنه يحافظ على السمات الأساسية للإيقاع في القصيدة ويراعي انتظامها ، وله تنويعات جاءت من الفصحى ، و لعل هناك لونا من ألوان النظم باللهجة العامية استقدم من جزيرة العرب تمثل بما يسمى بـ (الشعر النبطي) ، و قد تميزت الألفاظ فيه بالخشونة ، و عادة ما تكون حادة الجرس ، و تميل مضامينه لتمثل البيئة البدوية ومفرداتها المتداولة ، و حركته أشبه بتلك الحالة الإحيائية التي عاشها شعراء الفصحى حين حاولوا تقليد الأجداد باستعارة تراكيبيهم وألفاظهم القديمة في محاولة للتعبير عن عصرهم ، بل يمكن أن نقول بأنها ارتبطت بالأغراض القديمة للشعر ولم تتمكن منها حركة التجديد.

ولكن الشعر المكتوب باللهجة العامية كان يحمل من المضامين المحلية و الوطنية ما جعله يتناقل في فترة السبعينات على السنة الناس في البحرين ، ويكون مضرب الأمثال ، بينما نجد أن حركة الشعر العامي لم تستطع أن تتلمس ما حاوله أولئك الرواد ، فأصبحت كأنها بلا آباء ، الذين تحولوا هم انفسهم إلى نماذج تابعة تحرض ضد المعارضة وتدعو إلى البطش والتكيل في الأحداث الأخيرة ، مما عبر عن تغير بعض اتجاهاتها الإبداعية لتقف ضد الدعوة إلى الحرية والعدالة والمساواة في الفترات الأخيرة و تغير بالتالي مضامينها باستعادة أدوار المدح والاسترزاق بالقصيدة ، و لذلك ربما سلس النظم على نمط النبطي منه لاستجابته لهذا الهدف.

بينما نلاحظ أن شعراء البحرين و إن كتبوا بالعامية لكنهم التزموا بمحليتهم و عاميتهم سواء كانت من المحرق أو المنامة أو القرى دون مواربة ، ولربما أضافوا لتراكيب العامية و مضامينها الشيء الكثير حتى نهاية فترة السبعينات ، لكننا نجد الآن تيارا طاغيا يتمثل في فرض النموذج أو القالب في كيفية نطق اللهجة المستعارة غلب على كيفيات اللفظ المحلية ، ولذلك ابتعد عن إثراء اللهجات المحلية ، ولعله بذلك الانفصال اخذ موقفا من الحياة الاجتماعية المعاصرة ، و مال بشكل عام نحو الالتحام بما استقر في الثقافة المحلية من إعلاء البداوة واستعادة تاريخية مستمرة لقاموسها تأكيدا على القبلية ، ومنتاسية كون شكل القبيلة كتنظيم اجتماعي غير محصور على البداوة بل كان موجودا في البادية ووجد في المدينة بذات الزخم عبر التاريخ.

و قد سقط كثير من شعر العامية عبر الزمن ، فقد اختفت تلك الأشعار المتمثلة في المواويل التي قيلت في الغوص ، و كانت تعبر عن ذاكرة الإنسان مع صعوبة الحياة في البحر وسجلت آلامه و أفراحه ، كما تكلمت عن تجربته في الفلاحة وعلاقته مع نظام الضمان الجائر .. الخ ، وقد تلاشت تلك الأشعار لأسباب أهمها أن شكلها الفني محدود ، و قد حاولت التجدد من خلال الالتصاق بالفصحى

بالاقتراب منها مؤخرا ، كما مثل عجزها عن الاستمرار بسبب سرعة تغير اللهجة العامية ، فنحن لا نتكلم عامية أجدادنا اليوم بل أن قاموسها (العامية) صار يقرب اليوم من الفصحى بحكم تنامي التعليم ، وانغلاق العامية على البيئة المحلية المقطوعة عن العاميات الأخرى ، ودخول الكلمات الأجنبية (سواحلية ، هندية ، أردو ، إنجليزية) في قاموسها ، و لعلنا نضيف صعوبة قراءة المكتوب منه بسبب انتشار الأجهزة الرقمية التي لم تتناسب مع كتابة العامية كما تلفظ ولذلك اضطرت إلى الاقتراب من الفصحى في الكتابة ، و لعلنا نضيف سببا آخر ، ذلك أن تلك الأشعار ارتبطت بالشفاهة إلى درجة كبيرة ، ولكن ذلك لا يعني أبدا عدم استجابة القصيدة المكتوبة باللهجة المحلية للأحداث الأخيرة ، كما لا يعني خروجها من سياق التاريخ بحكم تجدها المستمر في تبعيتها للشفاهة في عموم المنطقة ، ذلك إن الشفاهة تلعب دورا كبيرا في الحياة الاجتماعية كما أن لها جماليات مبدعة.

## الشعر و الفصحى

كما كانت القصيدة العمودية المكتوبة بالفصحى حاضرة بقوة باعتبارها اتصالا ثقافيا و تاريخيا مع ما حدث ويحدث في بلاد العرب وجيرانهم ، وكانت سمات ذلك ظاهرة في ما يعرف بالتناسل والتضمين الذي ظهر عند شعراءها ، كما ظهرت الحكمة في تلك القصيدة على عادة بنيتها كما قررت في الثقافة ، ويمكننا تلمس الاتجاه الديني المضمون ، واستخدام الرموز العالمية والثقافية العربية ، كما ظهرت الموضوعات العاطفية بشتى صورها ، وأعليت الغنائية المعبرة عن حضور الذات الشاعرة.

ويمكننا اعتبار الفصحى لغة المناسبات ، وفي ذات الوقت التي كتبت فيها القصيدة العمودية المكتوبة في البحرين ، وقد كانت عبارة عن تفاعل حي مع الأحداث الكبرى التي مرت على الوطن العربي ، والتي انتقلت بهجسها من الهم العام إلى الهم الخاص بعد انكسار الأول ، وقد كانت تعبيراً في كثير من الأحيان عن مقاومة الإنسان للاستعمار ، و حفظاً لتلك اللحظات الإنسانية اللامعة التي سجلت معاناته مع تسارع تغيير الحياة بتحولها من الاقتصاد التقليدي (صناعة الغوص على اللؤلؤ) وتغير البنية الاقتصادية الاجتماعية لمجتمع البحرين في بداية الثلاثينات مع ظهور الثروة النفطية<sup>(4)</sup>. وقد ظهر ذلك الإبداع في الشكل الأكبر المتمثل في قصيدة العمود طوال قرون مديدة منذ البدايات الأولى حتى بدايات النهضة العربية ، وقد ظل بعض الشعراء في البحرين يكتبون قصيدة العمود حتى أيامهم الأخيرة و ما زال بعضهم يقوم بذلك.

<sup>4</sup> محمد غانم الرميحي : البترول و التغيير الاجتماعي ف الخليج العربي ، مؤسسة الوحدة للنشر و التوزيع ، ط1 ، الكويت ، 1975م. صفحة 43.

و لعلنا واجدون أن قصيدة العمود قد سيطر عليها اتجاهات محددة في البحرين كان منها الاتجاه الكلاسيكي الإحيائي ، الإصلاحى ، السياسى ، والشعر المعبر عن المدرسة الرومانسية ، وقد حفل الشعر المكتوب عندنا في البدايات الأولى بكونه شعرا للمناسبات و لعله قد مال في كثير منه للمديح ، وقد شمل ذلك قول بعض الشعر للتكسب بطرق مختلفة حتى اللحظة الراهنة ، على أن التأثير الأكبر على الشعرية في البحرين جاءت من حمل القصيدة العمودية لبعض السمات الجوهرية التي نجد امتدادها و تسربها في الأشكال الجديدة التي انبثقت عنها كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، و اعني تلك الجذوة التي حملتها القصيدة العمودية وهي تنافح عن الوطن ضد أعدائه ومستعمره (المعاودة مثلا) ، وصارت مثالا للتمرد في الشعرية العربية في مقابل تيار غض النظر ممثلوه من الشعراء عن كل التحولات الاجتماعية مع وجودهم في خضمها وفضلوا الغناء وروما تحترق (العريض مثلا) ، ورغم ذلك تميز الاتجاه الوطني في شعرية أهل البحرين بأنه اتجاه عميق ، مما عمق قضاياها في خلايا الشعرية ، وقد انعكست بعض تلك الاتجاهات في مستويات مختلفة على بنية القصيدة بصورة محاور عدة ، مثل ظهور الطبيعة ، والمرأة ، و الوطن ، و الإنسان في مستوياتها الوظيفية المختلفة (الفنية والنفسية والاجتماعية و الفلسفية و السياسية).

### قصيدة التفعيلة

و نتيجة لانفجار عمود الشعر العربي و تشظي مكوناته ، كان أن عمد شعراء العربية إلى شكل جديد خرج تماما على عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي ، و ذلك بأخذ لبنات من عمود الشعر أو ما سمي بتفعيلة البحور الصافية و جعلها نواة موسيقية لما اصطلح عليه فيما بعد بقصيدة التفعيلة ، والتي تنافس الريادة عليها في العراق و لبنان و مصر كثير من الشعراء ، و لعل الجدل قد اشتد بين بدر شاكر السياب و نازك الملائكة في مسألة الريادة ، ونحن في ثقافتنا العربية مولعين بتحديد الأولوية وكأنها تحل مكان النظر الفني للتعرف على طزاجة الحدث وتقنياته الفنية ، ويبدو أن مشكلة القيمة الفنية لا يمكن حلها بالنظر إلى الخلفيات التي تقف وراء التجليات الجديدة في شكل القصيدة فقط.

و كان أن وصلت رياح التغيير إلى البحرين ، وهي تضج بالتحولات الاجتماعية في تلك الفترة ، فقد بدأ الكتاب الشباب في البحرين بكتابة قصيدة التفعيلة ، وهم الخارجون من بيت طاعة على عمود الشعر في ذات الوقت الذي ارتبطوا فيه بالحراك السياسى المضاد للاستعمار في فترة السبعينات ، ولذلك دخل كثير منهم السجون لمدد متراوحة ، و من ثم في أفق تحولات قصيدة التفعيلة تراصفت مع الحراك الاجتماعى المطالب بالدولة المدنية في العقد الثاني من القرن الحالى ، وقد ساهم تأسيس أسرة الأدباء و الكتاب في 1969 م من القرن الفائت في تدعيم الحركة الجديدة حتى عام 2011 م ، ونجد أن شعراء كتبوا قصيدة التفعيلة في البحرين قد

حصلوا على تقدير كبير من جيرانهم ومن المراكز الحضرية العربية ، فكانوا يشهدون المهرجانات التي تقام في الوطن العربي بل وصل بعضهم إلى الانتشار صوب العالمية ترجمة وإلقاء.

و قد تراوحت بنية المضمون عندهم بالتعبير عن مجموعة أبعاد منها البعد العالمي والمحلي و القومي عبر شحن الدلالة في المرأة لتقوم مقام الحرية والوطن الأرض ، كما ظهرت رموز البيئة المحلية (النخلة) والشخوص الشعبية الحقيقية و المتخيلة ، و قد تميزت الكتابات الشعرية في مستوياتها المختلفة في التعبير عن مختلفة القضايا الإنسانية بشكل أو آخر ، بينما جرب شعراء التفعيلة لدينا مزج البحور الشعرية كشكل فني كما جرب بعض شعراء التفعيلة مزاجتها بالنثر في بعض التجارب.

إلا أننا يمكن أن نلمح تيارين كبيرين في الموقف من الإنسان وتطلعاته بشكل عام ، أنتج ذلك نوعين من القصائد في التفعيلة النوع الأول هو الذي يحتفي كثيرا بشكلية تكفي نفسها فنيا بحيث تظهر قصيدة التفعيلة على أنها نوع من أنواع الرصف الفني المرتكز على صور تتطير في اتجاهات تكاد تكون تهويمية في كثير من الأحيان لا يمكن ربطها إلا تعسفا بنظرة ما تجاه الحياة ، وتقرب من نظرية الفن للفن إلا في مواقفها مع السلطة ، ولا يعني ذلك أبدا خلو تلك القصائد من الجماليات ، ولكنها تفتقد للعمق الفني والرغبة في التجديد شكلا ومضمونا ، ويعبر عن تحول الشاعر ذاته وتغير منظوره للحياة الاجتماعية ، بل يعبر بعض الأحيان عن الوقوف ضد حركة التجديد لذلك نجد بعض الشعراء من هذا الاتجاه قد عادوا للعمود واستخدموه لأغراض قديمة أو على الأقل زاوجوا بين الشكلين في الكتابة.

وقد تبع ذلك تيار من النقد كان يفصل بين الحياة الاجتماعية ونصية النص باعتباره قابلا للتأويل وإن كل تأويل في النهاية يشوبه انحراف ما ، وبالتالي إمكانية إعادة تأويل التأويل لما لا نهاية ، كما يتم رفض مناقشة قيمة العمل والحكم عليه "وهكذا صارت النصية بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعوته بالتاريخ بعد تحيته جانباً والحلول محله." (5) وعلينا هنا التأكيد على أن النقد ليس تاريخا كما أنه ليس دراسة اجتماعية ولكنه يستفيد من كليهما كما يستفيد من الفلسفة والعلوم وكل الحقول المعرفية التي تتعلق باللغة.

بينما ظل التيار الآخر محافظا على زخم تطلعه الإنساني لذلك ابدع بعضهم قصائد ذات جودة فنية عالية تحمل دفقا من حرارة ذلك الزخم الذي يسعى لتكون حياة الإنسان أكثر إنسانية و الذي يدعي تواسلا مع الحياة الاجتماعية ولا يغييها ، كما يمد جسورة في اتجاهين نحو الماضي والمستقبل منطلقا من الحاضر ، ورغم ذلك ولأسباب فنية وإيمانية تراجع بعضهم في البحرين نحو كتابة العمود مرة أخرى ،

<sup>5</sup> إدوارد سعيد وترجمة عبد الكريم محفوظ : العالم و النص و الناقد ، اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 2000 م ، صفحة 8.

ولكن تلك العودة إما كانت ذات اتجاه صوفي أو نابعة من إيمان بإمكانية كتابة قصيدة حديثة في العمود ، ونلاحظ مراوحة الشعراء انفسهم بين هذين التيارين فبينما كان معظمهم في التيار الثاني في مرحلة الشباب تحولوا هم انفسهم نحو التيار الأول في نهايات التجربة ، وذلك امر ليس بغريب فأول منظره لشعر التفعيلة (نازك الملائكة) غيرت مواقفها في خواتيم سنوات حياتها ، كما شهدنا خفوت الق القصيدة بعد دواوين لبعض الشعراء وتوقف البعض الآخر عن الإنتاج.

وتبدو لنا قصيدة التفعيلة في البحرين على أنها لم تختلف كثيرا عن تيارها العام في العالم العربي بحكم انتمائها لذات الثقافة ، ولعلنا واجدون في تيار قصيدة التفعيلة ما يميل لطرح حكاية أو موقف إنساني أو سياسي في سياق القصيدة ، بينما مالت في بعض الأحيان للتركيز على فنية الصورة الكلية التي تتلاحم فيها الصور الجزئية لتكون صورة عامة شاملة تحدث أثرا ثقافيا وجماليا في المتلقي ، كما يمكننا تلمس المعجم الصوفي في داخل تيار هذه القصيدة في بعض النماذج على ارض البحرين ، كما تشابكت مع الفنون الأخرى فمثلت بعضها على المسرح ، وكان بعضها تناسا على أعمال فنية لفنانين عرب ومحليين وحتى أفلاما هوليودية الطابع ، كما اشتبكت كسابقتها مع الغناء ويمكننا أن نشير بشيء من الحذر نحو صعوبة تلحين بعض النصوص التي لم تكتب بهدف الغناء ، وتنوعت بناء على ذلك الموضوعات التي تناولتها ، بينما ظل تيار الاتباع في القصيدة العمودية ينحى عليها الغموض ، رغم ما كتبه ونظر له كثير من نقاد العربية.

و لعل التنظير في الشعرية العربية ، يختلف إلى حد ما عن النقد الأدبي الذي يشتغل على النصوص ، فنجد مثلا أن أدونيس ينظر في كتابه الثابت والمتحول للشعرية العربية ، لذلك نجد قلة في النصوص التي يشتغل عليها تنظيره للشعرية ، بينما النقد التطبيقي يسعى إلى كشف قوانين العمل الشعري و هي تتكشف خلال النص المتحقق ، و لكن النتائج التي يتوصل لها الناقد يمكن تطبيقها على نصوص أخرى بذات الفاعلية ، و لا يعود يلزمها من المنهج إلا الإجراء ، ولعل العلاقة الجدلية بين الجانبين النظري و التطبيقي هي ما يدفع إلى تغيير التنظير للشعرية العربية .

وبقى السؤال المحير الذي ينبثق أمام قصيدة العمود وهو ذات السؤال الذي يواجه قصيدة التفعيلة و تواجهه به قصيدة النثر أيضا ، هل يمكننا القول باستنفاد الشكل لطاقته الكامنة التي تستوعب تنوع الإبداع الشعري ، و هل يكون من المعقول استخدام انبثاق شكل جديد للقصيدة كدعامة لهذا الرأي. وبالتالي هل يمكننا اليوم سلوك مسلك تطوري في تتبعنا لاتجاهات الشعرية العربية ؟ أو استعارة الحتمية التاريخية في رصد تحولاتها ؟ رغم ما نلاحظ من تكرار يتسم بالخطابية والغنائية بات يسم كثيرا من المنتج المطروح أمامنا ، أم يمكننا القول بتجاوز الأشكال الفنية دون نفيها لبعضها البعض بشكل مطلق ، وعلى الرغم من سريان المبدأ التاريخي



ووجود مبدأ التطور ، إلا أن الموضوع كما هو بين غير قابل لكون تيار ما ينبع من  
فيه للأخر رغم الصراع الظاهر بين ممثلي تلك التيارات عندنا ، وذلك لا يعني أن  
الأشكال الجديدة لا تحاول فتح أفق الشكل نحو استيعاب حاجات التعبير المتغيرة ،  
وهي بذات الوقت تمنح التراكم اللغوية طاقة تعبيرية لمضامين جديدة تحتاجها  
الحياة .

وقد يشار إلى أن العالم العربي برمته يستنسخ ما أنتجته الثقافات الأخرى  
التي مرت بمراحل لم تمر بها بلادنا العربية من أحداث خلقت تيارات فلسفية انبثقت  
منها حركات أدبية (الرومانسية ، الواقعية ، الدادائية ، السورالية .. الخ) ، ولعل  
الموضوع يبدو وكأنه يستخدم في نقاشه قوالب جامدة عندما لا تنطبق على الحالة  
العربية يعتبر أن ما أنتج من أدب فائض عن الحاجة في المجتمع ، ويتناسى  
موضوعه استقلالية الأدب باعتباره كذلك ، ويبدو أننا دائماً ما ننطلق من فراغ  
وخواء ناتج عن تقليد الأخر المتقدم علينا أبداً في كل شيء ، بينما لا تربط الحالة  
الأدبية بالمجتمع وما يقوم فيه من حراك قابل لتبرير الانبثاق الجديد للأشكال الأدبية.

### قصيدة النثر

لعل انفتاح الفضاء الإنساني التواصلي ، و عوامل متعددة ومتشابكة أخرى  
كانت وراء ظهور قصيدة النثر منها تسارع الحياة ، و النظر إلى الإيقاع الشعري  
القديم بأنه مناسب للبساطة التي تنعكس في دائرية الإيقاع و بساطته التكوينية  
المتناسبة مع حياة البداوة البيئية والرتيبة أكثر مما هو مناسب لتسارع و تشجر  
الحياة اليومية المعاصرة ، ولعله استجابة لموت الذوات القديمة و بروز ذوات جديدة  
في أفق قابل للتغيير الدائم ، واعتماد الصورة الفنية كمقوم أساسي ضمن بنية اللغة  
إلى جانب التوتر و الكثافة والحذف ، والتكرار ، والثنائيات الضدية ، والجمل  
الأعتراضية ، والإيجاز ، تفجير الحالة وتشظيها ، البوحية التي تركز على قوة  
الأشياء وتفصيلها ، والتقلت من الزامات الكثافة<sup>(6)</sup> ، والتوهج ، والاستخدام الفني  
للحروف والألوان والأرقام ، واستخدام الجمل النثرية في التركيب الشعري ،  
وتوظيف انساق التكرار ، "تقوم قصيدة النثر كما قررت ذلك سوزان برنار على  
اتحاد المتناقضات ، ليس في شكلها ، حسب ، بل في جوهرها أيضاً: نثر وشعر ،  
حرية وصرامة ، فوضوية مدمرة وفن منظم ، وأنها تهرب من التراكم البلاغية  
والسمات المنطقية المفخمة والأسلوب المتواتر ، فضلاً عن اعتمادها الدعابة ، ولا  
سيما ذلك النوع المسمى الدعابة السوداء ، ومن صفاتها الرئيسية: الوحدة  
والتركيز."<sup>(7)</sup> وغيرها من المفاهيم الحديثة ، التي تسبب خلق الدهشة بعد الحذف  
المباغت في السياق وفوضوية النظام وتنظيم الفوضى ، مع قطيعة صارمة لأنماط  
وأنساق قديمة .

وذلك إلى جانب سقوط كثير من النظرات النقدية القديمة التي كانت تحاول ضبط  
الشعرية العربية "إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشرعية

<sup>6</sup> مجلة فصول : بول شاوول :مقالة بعنوان "مقدمة في قصيدة النثر العربية" ، المجلد 16 ، العدد 1 ، 1997م. صفحة 155.  
<sup>7</sup> مرشد الزبيدي : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1999م ، صفحة 92.

القصيدة ، معناه أننا نضع شكلاً جاهزاً لتجربة غير جاهزة. " (8) وربما ظهور مصطلح الشعرية العربية في حد ذاته شكل تمرداً على الشكل ، الذي كان يعتقد أنه ثابت ثباتاً أبدياً ، "وجاءت - الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل. فالشعرية إذاً مقاربة للأدب ((مجردة)) و((باطنية)) في الوقت نفسه. وليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية وإنما استنطاق الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. لهذا فالشعرية تعنى بالأدب الممكن وليس الأدب الحقيقي ، وبعبارة أخرى تعنى الشعرية بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبية. يقول جاكبسون : "إن الشعر هو الكلام المزاول لوظيفته الجمالية. وبهذا فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية أي ما يجعل من أثر معطى أثراً أدبياً." (9) على أننا لا ندعي هنا إيجاد حصر دقيق شكلي أو على صيغة قانون لقصيدة النثر ، وذلك على ما أظن هدف بعيد المنال ، فالشعر هو مجموع ما قاله الشعراء ، وسنجد فيما نضع من قوانين من ينتهكها باستمرار ، ذلك هو حال الإبداع الذي يتمرد دائماً على حدوده ذاتها ، لذلك نجد النقد مجبراً على النظر للنصوص المنجزة ذاتها ومحاولة فك قوانينها الخاصة.

و قد تطرق البعض إلى الأسباب التي أفضت إلى خلق قصيدة النثر ، فمنهم من قال بالتطور الفني الناتج عن تشطي البنية القارة لموسيقى الشعر ، و بأنها انعكاس لتطور الحياة المعاصرة التي أفضت إليها المدنية مع التصنيع و التجارة ، التي تشكل فيها تمايز حركة الناس والسيارات إيقاعاً غير منتظم في المشهد اليومي مع نمو الشعور بالفرادة ، بينما يذهب البعض الآخر إلى أن قصيدة النثر قد ظهرت عندنا كنتيجة لاستيراد المفاهيم الغربية الجاهزة لشعر الحداثة (10) ، كما يرى البعض الآخر أنها انعكاس للأحلام العربية ، و انكسار الذات الفاعلة ، على أن البعض قد دمج سببين أو أكثر مثل التأثير الصوفي وبعض النصوص النثرية العالية في التاريخ العربي و التأثير الأجنبي إلى عموم المؤثرات المباشرة لتحديد أسباب اتجاه تطور الشعر العربي نحو قصيدة النثر كما قال البعض بأنها استجابة لحاجة جديدة في المجتمع لجملة شعرية جديدة تفاعلت مع حساسية جمالية جديدة لتدفع بالشعر العربي إلى الأمام .

كما أن بعض الاعتراضات قد قامت على نفي أهمية العامل الواحد الحاسم في خروج قصيدة النثر إلى واقع الإبداع الشعري ، كما اعترض البعض الآخر على كون القصيدة من نواتج تطور المدن العربية ، لكون كثير من الشعراء الذين راهنوا

<sup>8</sup> مجلة فصول : بول شاوول :مقالة بعنوان "مقدمة في قصيدة النثر العربية" ، مرجع سابق ، صفحة 148.

<sup>9</sup> الشعرية: تدرؤف وترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990م. ص23.

<sup>10</sup> يوسف حامد جابر : - قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1991 م ، ص 10\_

على قصيدة النثر إبداعيا إنما تتردد أصولهم إلى القرى ، كما نفي البعض إن ما نراه تعبيراً عن انكسار الذات العربية ، بل هو انبثاق لذات جديدة لا تخضع لمقاييس الماضي الذي عفى ، وتبدو المسألة متشابكة في هذه النواحي حيث أن الاتجاه العام للتحليل يبتعد تماما عن التبسيط أو اخذ بالعامل الواحد إذ إن الشعر يعيش في الحياة الاجتماعية المتشابكة والمعقدة تماما مهما بدت للبعض بسيطة.

وقد شهدنا في البحرين كما شهد العالم العربي مجموعة من الاعتراضات التي قامت على قصيدة النثر ، وقد قاوم بعض شعراء التفعيلة والعمود وبعض النقاد قصيدة النثر ، وقد ابتدأت تلك الاعتراضات على قصيدة النثر بالتسمية ذاتها وما تحويه من تناقض ، ذلك التيار الذي استعار تسميات كان الغرض منها السخرية التي لم تستطع إيقاف هذا التيار ، ومن ضمن الاعتراضات التي أقيمت عليها مسألة فقدان النموذج ، فإذا كان الشعر الجاهلي هو النموذج الذي قام على نسقه الشعر العربي ، فإنه لا يوجد هناك نموذج ما يمكن أن توصل عليه قصيدة النثر كما تم تأصيل الأنماط السائدة في الشعر الجاهلي في الثقافة العربية كما يشير أدونيس في كتابه الثابت والمتحول الجزء الثاني تأصيل الأصول (11) ، بينما تشير النظرية التي قامت عليها قصيدة النثر إلى أن فقدان النمذجة هو مطلب من مطالب قصيدة النثر ويمكننا النظر إلى حيز النثر الفني باعتباره غير مؤصل ، فتناثرت أشكاله وتعددت دون أن يقوم اعتراض عليه بخصوص النموذج وذلك لبعده النسبي عن المقدس "ولا شك أن قصيدة النثر بدورها ترتبط نصيا وجماليا وإبداعيا بهذه المرجعية الحركية التي لا تستدعي النماذج القارة ذات السلطة التتميطية شبه القدسية ، بل تسعى إلى إلغاء سياديتها الاجناسية بحثا عن نماذج مخضرة وخلاسية. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن احد مقومات قصيدة النثر هي أنها لا نموذجية ولا نمطية. لأنها أصلا مصادرة للنموذج وتكسير للنمط وثورة على القوالب الصياغية والشكلية والإيقاعية التي أرستها المؤسسة الأدبية المعيارية." (12)

وتثار في وجه قصيدة النثر أيضا مسألة سبق أن اشرنا إليها في الازدواجية القائمة بين ما تنسجه النثرية من حبايل وقيود في داخل قصيدة النثر ، وقد اشتد التيار المعارض إلى درجة أن أشار البعض إلى سهولة دخول المتطفلين على قصيدة النثر ، وامتلائها بلغة هامشية ومجانية ويومية ، ولعله ليس بالأمر العسير إيجاد كثير من الغث في العمود وشعر التفعيلة أيضا وما ينطبق على قصيدة النثر رغم صعوبتها ينطبق على الأشكال الأخرى ، لذلك نقول بأن الأدب بعامة والشعرية بخاصة بها قمم وقيعان كما الموجة ، ولكن النظر في الإبداع دائما يتجه صوب قمم الشعر ليجدد موازينه إذا اضطربت بالرغم أن كل قصيدة تدخل التراث باعتبارها من

<sup>11</sup> أدونيس : الثابت والمتحول - تأصيل الأصول ، علي أحمد سعيد ، ط 4 ، ج 2 ، بيروت ، دار العودة ،

1986.

<sup>12</sup> سعيد أراق :علامات في النقد ، مقالة بعنوان "قصيدة النثر في ضوء الحداثة: نحو اللانمط أو مسار إلغاء التباير" ، المجلد 18 ، ج 71 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الرياض ، نوفمبر 2010م ، صفحة 106.

قممه إنما دخلته لأسباب تخص القصيدة ذاتها بشكل متفرد لا يمكن إعادته عبر التاريخ.

و ربما تعود شدة المقاومة للجديد في أفق الشعر هو اقتراب الشعر منذ نشأته في تاريخ العربية إلى دائرة المقدس التي ظل ينتقل في حلقاتها المتصلة مع أنه غير مقدس وإنساني تماما ، فيقول بول شاوول : "نذكر هنا وفي المناسبة ، أن تجربة الشعر الحر - أو التفعيلة - عندما بدأت مع السياب والملائكة ، ووجهت بمثل ما ووجهت به تجربة قصيدة النثر ، ومازلنا نذكر ويذكر ، ربما سوانا أكثر ، كمية الشتائم التي أطلقت على بعض شعراء التفعيلة ، قبل أن تهمد ، وتتكسر الظاهرة ، وتحفر مجاريها في الذاكرة الثقافية." (13) مع أننا نرى أن هذه الشتائم لم تتوقف عند بعض الاتجاهات الأصولية في بعض الدولة العربية.

وقد تكون أكبر الاعتراضات هي التي قامت على أساس من الخطاب السياسي في البلدان العربية ، ذلك الخطاب المضاد لتبني الديمقراطية و الدولة المدنية التي كانت تنادي بها اغلب اطراف المعارضة في عموم الوطن العربي ، والذي اتهمت السلطات العربية المعارضة فيها باستيراد الأفكار المعلبة من الغرب (الكافر) ، ذلك الخطاب الذي تحول في نقد قصيدة النثر إلى فكرة أنها مستوردة من الغرب كما رميت قصيدة التفعيلة بذات الاعتراض ، وإنه لا يوجد لها مثال في ثقافتنا العربية وتخلوا من العناصر التي اعتمدت عليها قصيدة التفعيلة والعمود من الخطابية والتطريب. ولعلنا في السجال الرهن نستطيع أن نقول بشيء من الطمأنينة إلى أن معظم النماذج المترجمة لقصيدة النثر خضعت إلى مجموعة من التحولات التي امكنا أن تعكس بصمة الثقافة العربية عليها ، ومن ذلك كونها قد خضعت لنحو العربية وصرفها وبناء الجملة فيها بل وخضعت بطريقة غير مباشرة إلى تاريخ الشعرية العربية ، مما يترك مسافة بين الأصل والمترجم باعتباره أثرا للأخر في ثقافتنا ، وقد عكس ذلك إمكان ثقافتنا على التواصل مع الثقافات الأخرى في العالم ، وهو أمر لا يعيبها أو يمكننا أن نجادل بأن الترجمة المتطابقة للأصل غير ممكنة كما يقول فوكو.

وقصيدة النثر تكاد تكون مستبعدة من النظم التعليمية فلم نجد لها تمثيلا في تيارات الشعر المختارة للمناهج المدرسية في البحرين مع توافر تلك النصوص التي أبدعها الشعراء في البحرين ، و قد مارس شعراء من البحرين هذه الكتابة الشعرية منذ بداياتهم الأولى مثل ( فوزية السندي ، أحمد العجمي ، إيمان أسيري ، جعفر حسن ، فاطمة التيتون ، جاسم حاجي ، سوسن دهنيم ، ليلي السيد.. و آخرون) كما انبثق إلى جانب هؤلاء مجموعة جديدة من الشعراء ، كما مارس هذا النوع من

<sup>13</sup> مجلة فصول : بول شاوول :مقالة بعنوان "مقدمة في قصيدة النثر العربية" ،مرجع سابق ، صفحة 147.

الإبداع شعراء مثل قاسم حداد في ديوانه الحب<sup>(14)</sup> ، و يوسف حسن في بعض نماذجه المتأخرة و أمين صالح في موت طفيف<sup>(15)</sup>.

"إذا كان ثمة ما يميز قصيدة النثر ، فليس هو الشكل البصري الكتابي أو الجوانب التصويرية فحسب ، وإنما اللغة ، فاللغة في قصيدة النثر ليست لغة تداولية تواصلية أو وصفية تقريرية بل هي لغة الكثافة ، أو لغة الدلالات المتعددة الوجوه أو هي معنى المعنى بتعبير الجرجاني وهي لغة الأنا والذوات الشعرية بامتياز ، يعمل في هذه اللغة طرفان ، الأنا ، مقابل العالم. إن أهم ما تحتفي به هذه القصيدة هو الكثافة بما يعني إغناء وتأثيث موضوعاتها الشعرية باللا محدود واللا متوقع من الدلالات والصور والمعاني التي لا تخطر على الأذهان ، وهي في استخدامها لهذه المعاني لا تتصنع أو تتكلف الحذقة أو التفاسح ولا تتوسل الأساليب والطرق الصعبة الوعرة فالمفردات المألوفة والكلام العادي المستأنس هو ديدن وضالة هذه اللغة."<sup>(16)</sup>

<sup>14</sup> قاسم حداد: قلب الحب ، دار بن خلدون ، بيروت ، ط1 ، 1980م.

<sup>15</sup> أمين صالح: موت طفيف ، 2001.

<sup>16</sup> يوسف حسن : في لغة الكتابة ، ط1 ، دار فراديس ، بيروت ، 2008م ، صفحة 15

"أميل أحياناً إلى القول بأننا نحن العرب ، نخطب ولا نتخاطب . وإن كان هذا الأمر  
شراً في السياسة كلفتنا عواقبه رهقاً ، فإنه في الثقافة لشر مستطير ."  
سعدي يوسف

## الشفاهي والكتابي

يقول تدروف في كتابه الأدب و الدلالة : "إن التعارض القائم بين المكتوب و المحكي يستحق التنويه : فعالبا ما ننسى أن العمل الأدبي - في عصرنا على الأقل يمثل خطابا مكتوبا لا محكيا." (17) ، وعلى الرغم من انطباق ذلك على الأدب الأوربي فلا نعتقد بحقيقته تنطبق على أدبنا بشكل مطلق فليس كل ما يكتب هو كتابي ، كما أنه ليس كل ما يقرأ شفاهي ولعلنا نميز بين الشفاهة الأولى والشفاهة السائدة اليوم مع تطور التكنولوجيا في مجال نشر الخطب السياسية وغيرها. ولعل ذلك نبع من شفاهة العصر الجاهلي الذي تأكد فيما بعد في صدر الإسلام واستمر عبر الدولة العربية الإسلامية حتى تحولاتها الإمبراطورية ، فعبر الحرص على الشفاهة المطلقة عن حرص تراثي كانت له ميرراته التاريخية ثم تلاشت تلك المبررات ، ولكنه ظل يتمدد إلى كافة أنحاء الحياة الثقافية حتى الوقت الراهن.

ونقصد تحديدا الاتجاه العام نحو تضخيم الثقافة لملكة الحفظ والشفاهة ، دون اعتبار لكون القراءة من الذاكرة في الوقت الراهن هي استعادة لنسخة من المكتوب القار في الذاكرة في كثير من الأحيان لا أكثر ، إن الذاكرة قابلة للحفظ و النسيان والإحلال والتصحيح والإبدال .. الخ وهي من الأمور الملحوظة في الثقافة الشفاهية ، ولنا أن نتساءل عن الجذور التاريخية التي امتدت في الثقافة العربية حاملة معها تلك التصورات ، فهل هي ناتجة عن انتقال اثر الفلسفة اليونانية بالتحديد حيث نرى " شفاهة سقراط ، وكراهية أفلاطون للكتابة" (18) ، أم هي من فعل المدونين العرب في تناقض صارخ مع انفسهم وذلك برفضهم تسجيل اللغة إلا ممن لا يحسن القراءة والكتابة والقصاص حول ذلك منثورة في كتب التراث.

ولو مددنا هذه الفكرة أكثر لنكتشف أن حفظ كتاب هو إيجاد نسخة منه في الذاكرة رغم إمكانية الرجوع إليه مطبوعا وبجهد اقل مما يتطلبه الحفظ ، ولن نجد جدوى حقيقية لتمجيد قوة الحافظة مع شيوع الكتابة والكتاب بشكله الورقي والمضغوط على الأقراص المدمجة ، تفوق في معالجتها وبحثها عن النصوص كل تصور وبأقل جهد وتكاليف ، ترى كم يلزم من الوقت لترميم الذاكرة بالمراجعة من ذات الكتاب ، ولو كانت قيمة الحفظ بهذه العظمة لاحتقينا بحفظ دليل التلفون كاملا كل ما امكن ، ولعل هذا التناقض يعبر عن تعمق تيار الشفاهة في الثقافة العربية اليوم دون أن نضع الشفاهي مكان العامية والكتابي مكان الفصحى أو نحجزهما باعتبارهما طريقتين للتوصيل أو تصم الشفاهي بالعاطفية والكتابي بالعقلانية(19).

<sup>17</sup> تزيفتيان توروروف وترجمة محمد نديم خشبة: الأدب والدلالة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، حلب ، 1996 ، صفحة 15.

<sup>18</sup> عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حلو الذات ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1997م ، صفحة 186.

<sup>19</sup> مجلة فصول: محمد حافظ دياب ، "إبداعية الشفاهي والكتابي محاورة نص شعبي" ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة العدد 64 ، 2004 ، صفحة 35 - 36.

وتقف نسب الأمية العالية ، وتدني مستوى الثقافة العامة التي تحصل من المدارس والجامعات - والتي تقاس بالمعرفة المتاحة للأفراد والتي تؤثر على مستوى الحياة العامة في الوطن العربي - يمكننا رصد ذلك ثقافيا عبر المدونة المفتوحة للويكيبيديا باللغة العربية لنرى مدى فقرها الحقيقي ، وتكريس ثقافة الاستنساخ ، وغلاء أسعار الكتب ، ومحاربة انتشار الكتاب ، وعدم تحولها إلى تجارة حقيقية رائجة ، علاوة على الفقر ونسب البطالة العالية ، وتعمق اتجاه الحفظ في المناهج المدرسية ، رغم كل الادعاء بعدم الارتكاز عليه ، واستمرار الخطاب الذي يذهب من القائل للمتلقي الذي لا يتفاعل مع الخطاب في حوار إنما يكتفي بالاستجابة السلبية الموافقة الدائمة على الخطب المنبرية ، وغياب التقاليد الديمقراطية العريقة ، تقف كلها وراء ظاهرة استمرار تمجيد الحفظ و الحفظه وتمدده خارج الاطار الديني.

ولعلنا نجد أصداء تمجيد الشفاهة بين شعراء العربية الأكثر حداثة والأكثر التصاقا بالمنجزات العلمية والتيارات الحداثية ، فلازال كثير من الشعراء يشعرون بنوع من الفخر حين إلقاء أشعارهم من الذاكرة دون الاستعانة بالقراءة من المكتوب باعتبارها من موجبات الإلقاء ، ولكنها تكون أقل عند شعراء قصيدة النثر ، ولعلها سارية بشكل اكبر في تقاليد الإلقاء عند الشعراء الشباب ولعلها أكثر في ممارسات إلقاء شعراء العمود وأقل نسبيا من العمود في إلقاء شعر التفعيلة ، أننا هنا لا ندعي بعدم وجود قصائد كتابية منذ صدر الإسلام وما قبلها وعبر التاريخ الإسلامي وحتى الوقت الراهن ولكننا نقول بتحول قصيدة النثر تماما نحو الكتابي وهو ما يميزها.

إن ما نريد أن نصل إليه هنا ليس تحديد أنماط وطبيعة التلقي للخطاب الشفاهي والنص الكتابي والمقارنة بينهما فهي مبسطة في الكتب<sup>(20)</sup> ، ولكننا نريد من ذلك الوصول إلى نقطة نعتقد بأهميتها في هذا المجال خاصة تتعلق بتقاليد الكائن البشري وهو يتعامل مع المقروء باعتباره كتابيا والكيفيات التي يكون فيها حين التعامل مع الأجهزة التي تبتث المكتوب من الكتاب إلى شاشة الحاسوب أو من الشفاهة الأولية إلى الشفاهة الثانية التي تقوي الإحساس بالمجموع وتنتقل عبر وسائل التكنولوجيا الحديثة ، كما هو شأن الكتابي الذي بات جزء وافر منه ينتقل عبر تلك الوسائل. وبهذا يستطيع المتأمل بشيء من الاضطلاع على منتجات الثقافة العربية أن يتعرف على تأثير الشبكة العنكبوتية على العلوم الاجتماعية ، فقد انبثق بناء على تطور الشبكة ما بات يعرف بعلم الاجتماع الآلي<sup>(21)</sup>.

## أمام الأفق

<sup>20</sup> راجع والترج. أونج وترجمة حسن البنا عز الدين: الشفاهة و الكتابية.

<sup>21</sup> راجع على سبيل المثال : علي محمد رحومة : علم الاجتماع الآلي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 347 ، 2008م.



ولنأخذ مثالا احد الشعراء البحرانيين الذين كتبوا ولا زالوا يكتبون قصيدة النثر وهو الشاعر أحمد العجمي (22) ، إن تجربة الشاعر أحمد العجمي تبدأ من حيث الشكل من القصيدة المكتوبة أفقيا تماما كما في ديوان إنما هي جلوة ورؤى ، ولكن الديوان يحمل تلك النزعة الأولية ناحية قصيدة الومضة حيث يقول :

"رؤيا شاعر  
اكتب لي وطنا واجهل كيف أبدا التهجي" (23)

ليتحول في ديوانه الثاني نسل المصابيح حيث ينفجر الشكل حتى تأخذ القصيدة ديوانا كاملا معبرا عن تجريب أدواته الفنية في قصيدة النثر ، بينما يتخلى عن الشكل الأول المتشابه مع الكتابة النثرية إلى تبني شطرات قصيدة التفعيلة ولكن بدون الوقوف على الوزن الذي يستدعي بالضرورة القافية ، فتختفي القافية أيضا في ديوان نسل المصابيح ، هو رحلة في فضاء الشعر المركب ، المملوء بالصور الفنية التي تلتفت لتصبح غابة لا يرام اختراقها ، فهي تدخلك في فضاء من الغبش الجميل ، حيث تتوشح كائنات النهار و الليل ، بنسيم غامض في الصورة الفنية ، فكأنها تخترق بعضها البعض لتعلن عن موت الصورة الأولى ، و انفجار الصورة الثانية من رحمها ، لتزيد من حالة الدوار والحيرة ، تنطلق الصورة فيه من ركن يسقط فيه الضوء ، أو تلتهب فيه مفاصل الظلمة لتنتقل إلى الجهة الأخرى ، فجأة لتجد نفسك في حالة التباس الظلمة بالنور و اعتناقهما ، حيث تكون أنت مكان التفاحة أو الظلمة أو النور لا فرق ، و هي صور منبعثة كألعاب نارية متشظية.

"ما أجملهن

وأرغفة الحب

تصادق ذاكرة الذهب

الثوري عدو الأجساد الطوباوية

كالريشة في الخوف المهروق على أوتار التاريخ الأموي!" (24)

---

22 أحمد العجمي:- شاعر بحريني ، من مواليد قرية (الدراز) ، بدأ الكتابة الشعرية في شكل التفعيلة مع منتصف السبعينات ، لكنه لم ينشر ما كتبه ، ثم تحول إلى كتابة قصيدة النثر ، ساهم في العديد من الندوات و المؤتمرات على صعيد الوطن العربي وبعض دول العالم ، صدر له دواوين كانت على التوالي :-إنما هي جلوة ورؤى \_ 1987م ، نسل المصابيح . 1990م ، المناسك القرمزية . 1993م ، زهرة الروح . 1995م ، العاشق . 1997م ، بانتظار الأكسجين 2007م ، ربما أنا . 1999م ، مساء في يدي 2003م ، كاكاو 2006م ، ظلال للهواء شعريات بحرينية ، 2007م ، أرى الموسيقى 2007م ، تفاحة أو قلب 2008م ، عند حافة الفم 2009م ، كأنه الحب 2009م ، مزامير العدم 2010م ، بينما ظلت مخطوطات دواوين كتبت بعد هذه حتى وقت أعداد هذه الدراسة، هل الضوء كلب ابيض ، رأيت بيتا يطير ، الورد والزجاج ، نصف كأس من الأمل ، أنت أيها الحجر الذكي ، لغات المرايا ، أناشيد البيض الفاسد.

23 أحمد العجمي ، إنما هي جلوة ورؤى ، ط1 ، المطبعة الشرقية ، المنامة ، 1987م ، صفحة 37.

24 أحمد العجمي : "نسل المصابيح" ، ط1 ، المركز العربي لتوزيع المطبوعات ، بيروت ، 1990 ، صفحة 30-31.

في المناسك القرمزية يظل أحمد العجمي مرتبطا بالقصيدة الممتدة التي تستحوذ على الديوان بينما يميل انتباهه إلى شكل الكتابة البصري فيجرب أشكالاً من الكتابة المائلة إلى الكتابة المتقابلة التي تشبه عمود الشعر ولا تشبهه بينما تنفتح الكتابة من كلمة مفتاحية أو أكثر لتنتقل منها الصورة ، فإما تكون تلك الكلمة أو الكلمات بخط عريض غامق أو بين أقواس.

"(( مملوك ))"

هذه وردة

لها مجداف الكلام  
وقارب النوم. " (25)

ويزاوج أحمد العجمي بين الشكل الأفقي للقصيدة ونمط الكتابة على طريقة الشطرة ، بينما يجرب أيضاً تشكيلاً مختلفاً لصورة الكتابة المطبوعة باعتبارها تشكيلاً بصرياً دائماً ما كان في بؤرة اهتمام الشاعر ، وقد تجلّى ذلك في ديوانه زهرة الروع ، بينما يحافظ في ذلك التشكيل البصري المتنوع على القصيدة الممتدة على مساحة طويلة نسبياً ، و يبدأ العنوان بالظهور باعتباره علامة على القصيدة ، بينما يبقى النبض الأول في القصيدة ميمماً نحو كثافة الصورة الفنية وانبثاقها من بعضها البعض بشكل متواصل.

" صديقتي كنا نخيط للقمر جرأته

المرقشة بالضحك !

لعلك ترتبكين

أمام المرأة القديمة

خذي هذه النسمة من غفوتي. " (26)

نستطيع أن نميز تجربة الشاعر أحمد العجمي في انعطافتها بعد الدواوين الأربعة الأولى لتظهر لديه سمات جديدة في إبداعه ، فنجد من ديوانه العاشق اهتماماً خاصاً بالعنوان الذي نعتقد بأنه لعب دوراً مركزياً في قصيدة النثر حيث يشارك بورتها تلك الأهمية المفصلية في القصيدة ما دام موجوداً ، وقد تشاركت تلك العناوين مع عنوان الديوان ، على الرغم من تعدد الإمكانيات المفتوحة التي تبيح حتى كون الرقم علامة على قصيدة النثر لكنه يؤول إلى اعتبار عنوان المجموعة عنواناً لكل قصيدة لذلك ترمز بالأرقام ، كما فعل أمين صالح في كتابه موت طفيف<sup>(27)</sup> و حتى لو ظلت بلا عنوان باعتبار اكتمال بنيتها ستؤول نحو العنوان الأول.

ومن حيث الشكل البصري يلجأ أحمد العجمي إلى فصل الصفحة بخط عمودي بينما يحتفظ الديوان بنقطة هامة رافقته من الدواوين السابقة وهي التعريف ولكن داخل القصيدة التي عبرت عن موضوعه واحدة والمتمثلة في عنوان الديوان

<sup>25</sup> أحمد العجمي : "المناسك القرمزية" ، ط1 ، المطبعة الشرقية ، المنامة ، 1993م ، صفحة 17.

<sup>26</sup> أحمد العجمي : " زهرة الروع" ، ط1 ، مكان ودار الطبع غير منشورين ، 1995م ، صفحة 31.

<sup>27</sup> أمين صالح : موت طفيف مرجع سابق.

(العاشق) ، على الرغم من أن العشق موضوع مطروقة في الشعر العربي بكثرة ،  
قديمة وحديثة ، ولكن النظر النقدي مال إلى تحييد النص القديم والجديد عبر  
ايدلوجية تعمل في خلفية النص النقدي بحيث تميل إلى تدجين النص وضبطه كي لا  
يخرج على مقاييس المدينة الفاضلة ، ولكن جدة المعالجة وطزاجة الجملة الشعرية  
هي التي تخلق الفارق بتقنيات قصيدة النثر ، ويمكننا من خلال اعتبار تلك  
الانحرافات الدلالية التي يمكننا اعتبارها مرموزا للهتك وامتلاك ناصية الجسد  
الغارق في اللذة الجنسية التي تقاوم الموت كما يقاومه النص باعتباره شغب اللغة  
وتنمرها في المعلى واتجاهها الأبدى نحو المطلق.

"الحب :

أن احتضن

الماء والهواء

واخلق امرأة

، ورجلا ،

وجها لوجه ،

و أتركهما

يصطليان!"<sup>(28)</sup>

في ديوانه (ربما أنا) نجد الشاعر يشتغل على العنوان مرة أخرى ، فنجد هناك  
انقساماً لجملة العنوان التي تنقسم إلى قسمين أحدهما يبتدئ بسم ما والقسم الثاني يتوج  
بكلمة (آخر) ، بينما في القسم الثاني من الديوان يتبع ذات التقنية ولكن من خلال  
إدراج ما بعد في أول كل عنوان ثم اسم أو فعل ما يأتي بعده ، وما يوحي لنا بكون  
العود عود آخر هو ذلك التفاعل بين الذات المبدعة والعود كما يظهر في النص ،  
وعند قراءتك كلمة آخر تدخل كمتلقي في التأويل ، فما هو العود الآخر ، كذلك هي  
كلمة ما بعد التي تشير إلى حدث ما أو مكان ما غير ذلك الحدث المؤلف فمنذ  
العنوان تبدأ في التأهب لمسألة التأويل كمتلقي ، واللعبة هنا كامنة في ما أسميناه خلق  
الدهشة التي توقعنا استمرارها في ما يأتي من قصائد أحمد العجمي<sup>(29)</sup>.

"ما بعد الصمت

وأنا اكتب لك هذه البطاقة

لم افكر في الطقس ،

المطر يفتح عباءة الأرض

بمنقاره المتحرك ،

كأنه يبذر اعترافاتك ،

لقد اشعل هذا اليعسوب

بركات الليل أمامي.

يا لها من ريح مرحة

<sup>28</sup> أحمد العجمي: العاشق ، دار الكنوز الأدبية ، ط1 ، بيروت ، 1997م ، صفحة 9.

<sup>29</sup> جعفر حسن : تمنع الغابة الطرية ، مرجع سابق ، صفحة 45.

ستخدش نافذتي ،  
وبإمكاني تركها لك .  
أنت تحب المطر  
عندما يتعري!  
كنتما دائما تتحاوران ،  
لغنتما زجاج النافذة ،  
أو المظلة الأفريقية ،  
وحتى لا تتهمني بسرقة  
سأضع قليلا من النسيان  
على طابع البريد  
واشعل رأس السنة ،  
مطمئنا! " (30)

### الدهشة باعتبارها حدث

عند ما يتأمل الكائن البشري فإنه يسمو ، و التعالي أو السمو فعل إنساني ، وهو بهذا الفعل الداخلي يتجرد فوق وجوده حتى يستطيع أن يختبر كينونته ، و ذلك من خلال وضع مسافة ما بينه و بين الوعي ، وهو أمر ممكن ، فالذات الواعية تصبح هي نفسها موضوعا للمعرفة ، والذات التي تعي موضوعات الوجود تدرك في ذات الوقت أنها يمكن أن تكون موضوعا للمعرفة بوصفها حالة موضوعية ، في تلك اللحظة يبرز فعل ثان نسميه الوعي ، و الوعي المبدع حالة اكتشاف ، والاكتشاف يفجر فعل الدهشة تجاه المألوف .

و ما يميز الدهشة التي تتملك المبدع أنها يمكن أن تتحول إلى حالة إدهاش تعتري الآخر ، و ذلك يمكن أن يتحقق بشكل ملموس من خلال إنتاج فني ما ، ولكننا حين نتكلم عن الدهشة هنا نحاول تحديد مجالها في الإبداع الأدبي ، وندقق أكثر لنحدد مجالنا في الشعرية العربية.

### الدهشة و اللغة

إن الإبداع الشعري المتمثل في وحدته التي نطلق عليها القصيدة بعد أن غادرنا البيت باعتباره وحدة قائمة بذاتها ، عمل مشغول من قماش اللغة ، ولكي تنتقل حين تحققها من الممكن و المحتمل إلى المتعين في الوجود ، لا بد أن تكون ناتجة عن بدء ما ، نتصوره فعل حرصت عليه الإرادة الحرة للإنسان القادرة على الحلم في حالتها اليقظة و النوم ، كما أنها فعل إرادة لا تستسلم للواقع كما هو ، بمعنى أنها تمتلك وعي الحرية بلا حدود حين ينطلق من فهم الضرورة ، والإرادة

<sup>30</sup> أحمد العجمي : ربما أنا ، ط1 ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، 1999م ، صفحة 75 - 76 .

حين تمارس فعل الحرية تعيد ترتيب عناصر الوجود لتتملكه ، كما يتجلى في دهشة الوعي المتفجر بالإمكانات الخفية لما يمكن للاحتمال أن يكون عليه في تشجره. أنها تلك الإرادة التي تدفع الفعل من حيز التصور إلى التحقق المادي الفعلي بإنتاج القصيدة.

ولكن اللغة كائن معطى بالنسبة للشاعر يشتغل عليه ، و بالرغم من ذلك فإن قابلية اللغة و طواعيتها للإبداع ، لا بد أن تسبر مرات عديدة من خلال الوعي الذي يخرج على صرامة المنطق المؤلف للغة بفعل الإرادة المدركة للحرية حتى تتعرف تلك الذات على الإمكانية الكامنة في اللغة للتشكل المستمر ضمن قوانينها الخاصة غير المستنفذة ، وتكشف قابليتها غير المكتشفة على تكوين صيغ جديدة تماما في أفق الصورة الشعرية.

و بالرغم من ذلك هناك في داخل اللغة طبقات متعددة من التكوين الخاص الذي تدرسه العلوم اللسانية ، و تتشكل تلك الطبقات في الصرف والنحو و علم الدلالة المربوط في لغتنا بالقاموس المعجمي ، و لكن اللغة كائن يحتوي أيضا على طبقات معرفية و أخرى تاريخية و أسطورية و مثولوجية و شحنة عاطفية تحدد موقفا أخلاقيا ما .. الخ ، فهي ككل الكائنات لها تاريخ معين يحدد المدى الذي تذهب إليه في حقولها الدلالية الغير مدروسة بعناية في لغتنا.

### الدهشة و هي تنقل

و لكن ما يهمننا في هذا المقام هو التركيز على بروز ذلك الحدث (الدهشة) على المستوى التواصل القرائي ، و تتكشف أمامنا أطراف اللعبة اللغوية المكونة (للحدث/الدهشة) ، فمن وجود (المرسل/الشاعر) إلى (الرسالة /القصيدة) ثم (المستقبل/المتلقي) ، و في كلامنا عن المرسل فإنما نشير إلى الشاعر ذاته باعتباره باثا للرسالة المحتوية على محرضات فعل الدهشة ، و لعنا هنا نتكلم عن الرسالة باعتبارها التفسير الرمزي الدال الذي يكتبه الشاعر كما يتجلى في القصيدة ، و لا نقول أنه يقوله ، ذلك أن إحدى تحولات تقاليد الشعرية العربية قد باتت تميل إلى الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية منذ أمد ليس ببعيد . و بنتنا نتكلم عن (المستقبل/المتلقي) باعتباره القارئ المفترض الذي نشهد كيف يخاطبه أحمد العجمي مرات متعددة باعتباره ضمير مخاطب خلال الديوان.

و عند تتبعنا لمسار انتقال الدهشة التي تولدها المعرفة من الباث إلى الرسالة إلى ما يتولد في ذهن المتلقي أو القارئ المفترض ، يجوز لنا أن نستقصي ذلك الفعل (دهش) في معناه القاموسي ، و يأتي في لسان العرب على أنه "ذهاب العقل من الذهل والوله و قيل من الفرع و نحوه (../..) و دهش الرجل بالكسر ، دهشا : تحير" و لا تسعفنا القواميس تماما هنا في التعبير عن حالة الإرباك التي

يصلها المتلقي في تفاعله مع القصيدة في لحظة الدهشة التي تولد وتحض على الاكتشاف ، والتي ربما تجبر المتلقي على إعادة ترتيب أوراق المعنى ليعاود القراءة ، أو لعلنا نعبر عنها من خلال تلك الحالة التي تتملكه حين يدخل في باب الغرابة الناتجة عن محاولة التصور الغريب ، الناتج عن تلك العلاقة بين المتناقضات والمتباينات التي توجب وعيه ، وتلك الانتقالات الحادة في الأسلوب التي تنقله من المؤلف إلى الغريب عبر بوابة اللغة لتشكيل صورة في ذهنه لم يكن يتخيلها لولا عملية القراءة التي حدثت للنص ، أي إن فعل القراءة محرض يتفاعل في ذهن المتلقي حين اتصاله بالنص ، ذلك السهل ، الصعب ، اليومي ، المتكالب على كائنات ودودة حولنا ، و هي تفشي أسرار الذات حين تتأمل جراحاتها كل يوم.

وعند تأملنا في المرسل باعتباره الباث (احمد العجمي) ، نجد أن الحدث عنده تكون في مستوى ما (ذاتي) يمكن التعبير عنه في ذلك التفاعل الحادث بين الذات الواعية و الوجود بكل مظاهره المختلفة ، أو بتفاعل مكونات ذلك الوجود كما تنعكس في الوعي على مستوى أعلى من إنتاج الوعي المباشر بالوجود ، و الذي يتجسد من خلال بثه للرسائل التي يريد إيصالها عبر الديوان (مساء في يدي) ، ونعتبر ذلك الفعل هو فعل الإنتاج الذي تقوم به الذات المبدعة عند تعاملها مع اللغة باعتبارها أداة إبداع خاصة جدا (الأسلوب/ النسق) يعاد تشكيلها في أطر لم تكن معروفة من قبل. و فعل تشكيل النسق (الأسلوب) هو ما يميز تعامل الشاعر مع اللغة عن تعامل المتلقي معها ، إذ إن المبدع يشحن مفردات اللغة بشحنة تبعد عن تداوليتها ، و يعيد تحريك صيغها وتراكيبها .

و لكن المتلقي يتقبل اللغة باعتباره منفعلا بداية بها ، ذلك أنه يتعامل معها باعتبارها أداة للتصور ، ويحاول من خلال التواصل الحصول على المضمون الداخلي و الجمالي المختبئ في بنية اللغة ، ويتبدى ذلك في تعامله مع مستوياتها المتعددة (جمالي ، تركيبية ، دلالي..الخ) ، و التي تتفاعل مع كل المعارف الموجودة في الذات التي تنفعل في بدئها لتتحول إلى ذات فاعلة أيضا في استكمال الحدث و ملء خروم النص من خلال إعادة إنتاج (فعل الدهشة) ، و هو ما يحدث حين يحاول المتلقي الإفلات من كمائن المبدع إلى مدركات المتلقي و مكائده الخاصة التي تفتح بوابات الدهشة ، أنه يعاود اختبار اللغة حين مكابذته للكمان اللذيذة المشتركة.

إذ إن المتلقي يبدأ في فك شفرات النص من خلال عملية القراءة التي تثير بغرابتها مسألة التأويل حتى الوصول إلى نقطة ما في النص ، عادة ما تكون في كثير من الأحيان في نهاية القصيدة أو قريبا منها عند أحمد العجمي وهو امر معروف في الاحتفاء بمطالع القصائد أو بخواتيمها ضمن الشعرية العربية ، لنتكون تلك التراكمات الكمية التي ستدفع بعملية التلقي إلى نقطة التحول التي سيكشف فيها المتلقي تلك الحالة الكلية التي يضعه فيها النص ، ليعاود تفكيك الشفرات من خلال الارتقاء بها درجات في مستوى التأويل باعتباره عملا فاعلا إيجابيا للمتلقي ، أنه

ذات الأمر الذي يفرض أن يكون النص مختزلاً ، فلو كانت نصوص أحمد العجمي طويلة لم يكتمل فيها فعل الدهشة كما هو متحقق و لربما استطلت القصيدة إلى درجة لا يستطيع المتلقي فيها أن يتابع كل تلك التحولات المديدة التي تحدث عند الاستطالة فتضيع تلك البؤرة التي نسميها فعل الدهشة.

## الداخل و الخارج في فعل الدهشة

ما هي آليات الخطاب الشعري التي يتخذها أحمد العجمي في إنتاج الدهشة ؟ يبدو أنه السؤال الذي يلح على تتبع تشكّل النص الشعري ، و لكننا لن نكف عن اعتبار النص الشعري نصاً غير مكتمل إلا في لحظات محددة بالقراءة ، وبالرغم من ذلك يظل النص مفتوحاً ، ذلك أنه قابل لقراءات متعددة في فترات مختلفة حتى بالنسبة لذات الشخص .

و لعل ما يفتحه أحمد العجمي بوصفه تقليداً اتبعه في الأقسام الثلاثة للديوان حيث أنه يفتح القسم الأول بقوله : "لن أجدكم ، و سأبقى ارسم المصباح الخارجي"<sup>(31)</sup> ، أنه قول بلا عنوان ، قصيدة مختزلة تعبر عن كثير مما يكمن في الديوان ، أنه اختزال لكل القصائد التي اشتمل عليها الجزء الأول برمته ، أنه إفشاء الوحشة و بناء المعرفة ، و التقرير في العبارة "لن أجدكم" إنما تفرخ تلك الوحشة التي ستستطيل في هذا القسم ، أنها تلك الذات التي تصر على أن ترسم مصباحاً لا يكتمل أبداً ، هل هناك علاقة بينه و بين المعرفة التي لا تكتمل أبداً ؟ ذلك أنه يفتح فعل الرسم باعتباره غير منته بقوله "سأظل ارسم" مما يوحي أيضاً بالعلاقة بين الغلاف و بقية الديوان.

## إنتاج الدهشة (اعني الشمس)

و نلمح هناك خطاباً ما يتوجه نحو حضوراً لمتلقي في هذه القصائد ، فعلاوة على تلك العلاقات المنبثقة في القصيدة بشكل مغاير للتجربة اليومية و التي نجدها متحققة في

"ظنون

لأن الشجرة تزورني باستمرار

و لأن القناديل

لا تتكلم إلا بوجودي

و لأنني أطعم النجوم لساني

كل هذا اللعب يحدث و انتم نائمون"<sup>(32)</sup>

<sup>31</sup> أحمد العجمي : مساء في يدي ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 2003 ، صفحة 6.  
<sup>32</sup> ، أحمد العجمي ، ديوان مساء في يدي ، مصدر سابق ، صفحة 7.

ندرك أن توالي الصور يقود إلى الغرابة التي تتراكم في شكل الشجرة التي تزور الشاعر باستمرار والقناديل التي لا تتكلم إلا بوجوده ، و إطعامه النجوم لسانه ليصل إلى نتيجة مفادها أن هذا لعب في الاكتشاف ، وهو ما تمارسه الذات الشاعرة و بالتالي كل تلك الأشياء التي تحدث تفترض حضوره ، و نتبين ذلك من خلال الكلام عن الذات في ياء المتكلم ، نجده فجأة ينتقل إلى مخاطبة المتلقي (الجمعي) في انتم ، والذين يصفهم بالنائمين ، و يبدو لنا أن كل ما حدث يحيل إلى تهيئة المتلقي لحالة الدهشة التي سنتبثق حين ترديد الشاعر لذلك الاتهام الغريب الذي يكيّله إلى نفسه من خلال إصدار حكم الآخر عليه بالخيانة (و لهذا تعتبروني خائناً!)<sup>(33)</sup> ، إن ذلك الحكم هو الذي يثير الدهشة من خلال الانحراف الأسلوبي فالشاعر يكيّل إلى ذاته اتهاماً خطيراً بالخيانة على لسان المخاطب المفترض الذي يمكن أن يتصور القارئ أنه المقصود به ، فيقف المتلقي للتأمل عند تلك الحافة التي وضع فيها ، و بالتالي في نفي الخيانة تكون المشاركة ، فهل يمكن أن تتكلم المصابيح في حضوركم ؟

هنا نقف عند آلية تبرز في الديوان بالانتقال من حالة الكلام عن الذات إلى الكلام عن الذات من خلال الآخر الذي يبرز فجأة ليخلق الدهشة الموسعة ، ولعل العكس هو الذي يعاود بعث الدهشة أيضاً من خلال إحضار الآخر وتغييبه ، ليبرز كل ذلك الكم الهائل من الشعور بالوحدة و الوحشة ، و الانعزال في فراديس اللعب بالحزن حتى حواف الفرحة .

"بحث

قد تلاحظون

أنني افتح

علب الكارتون

أو أفتش بين

أوراق الشجر

المتساقط ،

و حيناً انظر في وجوهكم

أنني أكرر ذلك بحثاً عن ليلة خفيفة

ذات طقس رائع

أمضيتهما وحدي!"<sup>(34)</sup>

ويبدو لنا أن هذا النسق يتكرر في قصائد الديوان عبر محمولات شفرات النص ، أنه يبحث عن ليلة خفيفة ذات طقس رائع في وجوه (الأخرين/ القراء) وكل ما تحتمله كلمة الآخرين من تأويل ، لكنه يصر على أن تلك الليلة الجميلة قضاها

<sup>33</sup> المرجع السابق ، صفحة 7.

<sup>34</sup> المصدر السابق ، صفحة 8-9 .



وحيدا ، فلماذا إذا يبحث عنها في عيون الآخرين ، ولماذا تزداد الوحشة تسلطا عند حضور الآخر في لحظة من النفي بعيدا إلى حيث وسوسات الوحشة ، أننا نجد الكثير من هذه الأسلوبية تتكرر ، وفيها يحرك الشاعر أطراف عالمه المؤلف ليؤنسسه ، و ليعبر عن وحدته التي يخففها تقاطر كائنات الليل و غيرها و اتحادها معه ، و لكن السؤال الذي يتبقى ، هل تكفي ؟

و لعل النسق الآخر الداخل في الغرابة يتشكل من خلال طرح التساؤل الذي لا ينتمي إلى نسق القصيدة القريب فنجد مثلا أن قصيدة تحتوي على نسقين من الكتابة و يتمثل النسق الأول في المقطع الأول من القصيدة فيقول :

"نقد

هل نسيت الحب؟  
مر زمن و أنا  
لم أعط وقتا لسماع العصافير ،  
كما أنني  
في كل يوم أقابل البحر  
و لكنني لا ابتسم،  
لم ازرع شجرة و رد  
في حديقتي ،(35) .

انه يؤثت القصيدة بوصف حالته الخاصة ، من خلال علاقته بكائنات الوجود التي تعبر عن تلك العلاقة التي يتغياها الشاعر من خلال علاقته التي امتنع فيها عن الاستماع إلى العصافير و عدم الابتسام للبحر و عدم زرعه لشجرة ورد في حديقته ، ليعود الانزياح الأسلوبي إلى البعيد مرة أخرى في نفس القصيدة ليعاود المتلقي في دهشة إخضاع كل تلك الكائنات إلى تصور آخر يتعلق ربما بالمرأة والحب والجنس و سائر محرمات الكلام ...

"تري ،

ماذا لو نظرت الليلة  
إلى السماء  
لأستعيد ذاكرة النجوم  
هل ستفهم النساء  
محاولاتي؟"(36) .

35 المصدر السابق ، صفحة 21.

36 المصدر السابق ، صفحة 21-22 .

إن الانزياح الأسلوبي يظهر من خلال طرح التساؤل حول فهم النساء لمحاولاته تلك التي تظل مبهمة تماما وخارج أفق التوقع. فهل نعاود تفسير الحب على أنه الحب الجنسي ، و إن كل تلك الكائنات ليست إلا تعبيراً عن تلك الرغبات التي بقيت حبيسة الذات و التي ستثير كل تلك الشهوات الكامنة في رقة الماء و العصافير التي تغني والورد الذي يقدمه العاشق لمعشوقته الحديقة .. الخ ، و قد نلاحظ اختلال نسق الكتابة في التركيب من خلال (اكثر استعدادا على تكرر)(37) .

### ثانيا :الحدث الموضوعي موجبا للدهشة

لقد غادر النقد العربي موقفه تجاه الشعرية فيما كان يسمى عند النقاد القدماء بمناسبة القصيدة ، ويبدو عند التأمل في تلك الدراسات النقدية أنها كانت متأثرة بشدة بدراسات الفقهاء التي ركزت على أسباب النزول ، حيث ساهمت تلك الدراسات في التحديد الدقيق لمعاني سور و آيات القرآن الكريم ، وبحث النقاد القدماء عن تلك الأسباب المختلفة لقول القصائد حتى المعلمات منها على اعتبار أنها ستساعد في الكشف عن المعنى الداخلي للقصيدة .

و لكننا هنا لا نتحدث عن الحدث باعتباره مناسبة القصيدة ، ولربما عرفنا كيف أن المناسبات أجبرت الكثير من الشعراء الكبار على إلقاء قصائد مطولة في المناسبات التي كانت تحدث في زمنهم ، و لنا في تصفح دواوين كل من شوقي و حافظ و الجواهري وغيرهم من شعراء العربية خير دليل على ما نقول.

و لكن الحدث الذي نقصده هنا ليس ذلك الحدث الذي من أجله كتبت القصيدة ، و إنما هو المحرض الأساس على تجريد الحدث من عرضيته وآنيته وانتقاله من الخاص إلى العام في إدراك جوهره المجرد ، أنه ما يتبقى مطبوعا في النفس البشرية من وعي بحجم الكارثة التي تتعرض لها الإنسانية جمعاء في كل البلدان من خلال التدمير الناجم عن الخلل الحاصل بين الحكمة و القوة ، حيث تقتل الطفولة الإنسانية ، و تنمو أشجار القسوة المطلقة في ظروف العيش التي تطحن الإنسان ، و تغيب إنسانيته خلف آلام الجوع ، و العري ، و التشرد ، ليبقى هناك و إلى الأبد طفل في مكان ما يفلي القمامة أو يترجل مضرجا في طريقه إلى المستشفى.

انه ذات الحدث الذي يحيل في الثقافة إلى ما يمكننا تلمسه من تحول النجوم من كائنات بعيدة محايدة تجاه البشر ، تحفل بالضوء ، و ترصع قبة السماء وترزيناها ، إلى كائنات رهيبه تطلق شواظها و نيرانها القاتلة حين تتحول إلى رمز في الثقافة للعسكر ، الذين بدورهم يتحولون مع جحافل الحرب إلى آلهة تعمدت بنيران القوة ، و تألقت في براكين الطغيان ، ليجردها حبور البطش من العقل ، وينفيها من مدن

<sup>37</sup> المصدر السابق ، صفحة 29.

الحكمة وهج العظمة وجنونها ، فتفقد التمييز تماما حين تحرك حجر الرحي لتطحن الأطفال والفراشات بلا حساب ، فينطفئ جبين النائمين في قداحة الموت ، وترتقي النجوم أكتاف البشر.

ألم نعش الحرب بكل بشاعتها ؟ ألم نشهد صرخات الأبرياء و هي تنطلق في الفضاء لتبقى في ضمير الإنسانية جرحا راعفا أبدا ، ألم يخرج نصف سكان الكرة عن صمتهم ليقولوا لا للحرب ، فلم تسمع صرخاتهم آلهة الحرب ، لأنها مشغولة بإيقاد الأحقاد ، و نشر فاكهة الموت ، فهل هم قادرون على سماع صوت الفراشات وهي تموت أو العصافير و هي تقتنص بأنياب الجرافات الحادة ، وهل هم قادرون على سماع آهة مسكينة تطلق في جوف الليل ، و هي تتحطم بين أباريق نشوة تحط على الأكتاف نجوم ، أليست هي الدهشة منبثقة من فداحة العلاقة بين الرمز و حقيقة اللعب.

" نجوم  
فيما الليل يعزف أفكاره  
و يترك النجوم ترقص عارية  
نجلس أنا و المذياح الصغير  
على طاولة مسنة ،  
و كعادتي ،  
أفرش بصري بالأبراج المملة  
ووقتما يسقط الميزان  
ذراعيه على طاولتنا  
يبدأ المذياح بالتوتر  
مسكين هذا الكوكب المريض  
الجرافات تزهب عصافيره  
الصواريخ  
تصطاد زهرات الجبال  
القنابل تفتت قفصه الصدري  
كم تود النجوم الصغيرة  
أن تستحم في بحيراته  
و تكون دمي لأطفاله  
و لكنها تخشى آلهة الحرب  
فهم قادرون  
على وضع النجوم  
فوق أكتافهم ! " (38) .

<sup>38</sup> المصدر السابق ، صفحة 34-36.

## سفر الحياة

يمثل ديوان أحمد العجمي التالي و المعنون ب (كاكاو) ظهور ما سبق أن اشرنا إليه من علاقة قصيدة النثر بالأرقام ، حيث نجد الديوان يدور في ثلاثية طافحة منذ العنوان حتى توزيع القصائد على ثلاثية الحب الحرية والفقد ولعل ذلك هو السبب الذي جعل الشاعر يقسم الديوان إلى ثلاثة أقسام ، فالقسم الأول يختص بالحب الجنسي بين الرجل والمرأة ، ذلك العشق الذي يتعدى حالات الجسد إلى شفافية الروح ، تلك التي تحلق لتحكم رتاج الكون في باب الخفاء ، وتنتثر رياح الواحد في المتعدد ، تجعل الكائن البشري ، كائننا خرافيا ذا ظهريين ، كأنه ينظر إلى العالم من جهتين مغايرتين تشتبك فيهما الأشجار ، والأطيوار والأشعار ، وقد اختار عنوانا له ((أقواس الحب)).

"تعالى حبيبي  
حقل البنفسج يتسع  
وأنت تخلعين  
حذاءك!"<sup>(39)</sup>

## شكلانية المعنى

الديوان في القسم الثاني وهو الموسوم (بأجنحة مطلقه) ، يتكلم عن الحرية ، والذي يشير فيه الشاعر منذ البداية إلى أن تلك الحرية باعتبارها حالة غير متحققة أبدا ، تظل في أفق المتوقع لكنها لا تتحقق أبدا حالها كحال اكتمال الفكرة المطلقة ، وتبدء قصائد هذا الجزء بعنوان (سأظل ابحت عنك) ، ومن هنا تحدث حالة التطابق بين تلك المقاطع الصوتية التي وضعت في أول القصائد لتعطي حالة من عدم الاكتمال التي تشير إليها بعض المقاطع الصوتية التي تعبر عن المدود مثل (وا ، ، ، سي ، شو ، سو ، نا ، را ، صو ، مي ، فو ، طو ، كو ، لا ، ها ، ري ، نو ، صا ، كي ، هو ، وي ، جو ، في ، يو ، وو ، مو ، سا ، فا ، خي ، طا ، غو ، تي ، زو ، شي ، جا ، ثو ، لو ، شا ، ني ، صي ، جي ، رو) وتبدو لنا هذه العناوين التي استقصيناها باعتبارها تحولا جنينيا نحو التجريد الذي اشرنا إليه باختفاء العنوان أو تحوله إلى أرقام ، لكنه استمر في لعب دور مركزي.

"صو  
أشجار الألم  
تنثر أوراقها  
في فناء منزلي،  
علي أن أكلم الفجر!"<sup>(40)</sup>

<sup>39</sup> أحمد العجمي : كاكوا ، دار فراديس للنشر و التوزيع ، بيروت ، 1 ط ، 2006 م ، صفحة 34.

وفي القسم الثالث تتسق مدركات الكائن بمحدوديته الدائمة ، تلك المحدودية التي تجعل وقته المتاح مضروبا لموعد ممتد بين الميلاد والممات ، يعرف الكائن بأن وقت وجوده محدود ، تلك المحدودية يثيرها امتداد الزمن السرمدى ، فمهما عاش الكائن وامتد به العمر عشرين أو مائة أو مائة وعشرين ، كل ذلك محدود بالنسبة للزمن وسرمديته ، هل ندرك الزمن خارجا عن ذواتنا ، متسق هو أم مختل لإدراكنا.

وبهذه المحدودية يدرك هذا الكائن تلك الحقيقة الفردية التي تناصبه عداء الوجود ، يدركها ، لا يحبذ الكلام عنها ، لا يحاوله لما يثيره من أس على الذات ، ذلك الأسى الذي نراه في مصائر أحببنا الأقربين ، وهم يتهاون فرادي كفراشات في أجنحة الموت ، لكننا نعرف أننا لا نكون إلا بهم ، لذلك نحتفظ بهم في دواخلنا ، نشعر كأننا مبان كلما غادرها عمود مالت قليلا ، تؤجل سقوطها الأخير إلى حين. لذلك سمى الشاعر تلك المجموعة من القصائد بـ (أجنحة الأسى) إذ تطير بها الروح في فضاء الألم الذي لا يجد ، ولنا أن نتأمل تلك الطبقة العاطفية التي تتحرك في مفاصل القصائد.

في سرايين الألم  
يشد صفير الأيام،  
آخر مرة جلسنا في المقهى  
لم تكن مهينا للغياب!<sup>(41)</sup>

## أغصان الحب

في ديوان أرى الموسيقى نجد التجربة تتداخل مع معرض لفنانة بحرينية هي عائشة حافظ ، والتي تعمل على خامات الطبيعة الغفلة لتستنطقها ، فيكتب أحمد العجي انطلاقا من وعي خاص بالوجود واستغراقا في الايروسية ، لنرى استمرار اتجاه انضغاط قصيدة النثر التي يكتبها لتتحول إلى مقاطع صغيرة شديد الكثافة والحيوية ، ذلك الديوان يحمل ترجمات اربع بالإنجليزية والفرنسية و الإسبانية والإيرانية.

"العاشقان  
كل قبلة  
تغذي شجرة في الغابة  
فها هي الأغصان تنصهر

<sup>40</sup> المرجع السابق ، صفحة 68.

<sup>41</sup> المرجع السابق ، صفحة 113.

لتحفر مجاري جديدة

للجسدين  
أما الطيور  
ففي كل ساعة  
تلتقط ملابسها الداخلية  
وتبني بها أعشاشها!"<sup>(42)</sup>

### للحب وما خلفه

يستمر أحمد العجمي في ديوانه تفاعلة أو قلب في ذات الاتجاه الذي بدأه في العاشق إلا أنه عند إعادة التقاطه لثمة الحب مرة أخرى يتجه بها اتجاهها عرضيا إي الانتقال من العلاقة الخاصة بين الرجل و المرأة إلى تلك العلاقة التي تربط الشاعر بكائنات المجتمع باعتبارها موضوعا للحب ، كما أنه لا وجود لحب بلا موضوع. بينما يستمر في اتجاه تلاشي العناوين على القصائد ويكتفي بعموم العنوان الذي يذهب في انعكاسه من عنوان الديوان العام إلى عنوان على فرع من الديوان فينتقل من (نبض مستقر) و (قد لا يكفي أن افتح النافذة) إلى (نبض متسارع) و (لماذا مر النهار خلفي) ويهمن اتجاه انضغاط القصيدة مكانيا ، وتبدو ملامح الجزء الأول في مفتحتها تحمل كلمة تشير إلى الشاعر وعلاقته بموضوع الحب فدخول الضمير المتصل يدل على تلك العلاقة الحميمة المتصلة بالذات بينما ينفرد بكلمة (أحب) دلالة على التمايز في مساحة الوجود.

"أحبكم يا طوائف شعبي

منذ طفولتي

أشاهد قوس قزح في ثيابكم ،

وها هي أصواتكم

ترن كالذهب ،

إذن هنا ، بين الحشائش القصيرة

وتحت ظل أجنحة الفراشات

سأختبئ بانتظار غنائكم!"<sup>(43)</sup>

بينما يمرر الشاعر الكائنات القريبة من الذات باعتبارها صوغا لتغيرات هذا العالم وهجسا داخليا بما يدور في نوافذ المجتمع من اكتظاظ رنين التغيير القادم فتتكرر كلمة التغيير مرتبطة بالذات الشاعرة ، ومن حيث صياغة الجملة الشعرية يعود أحمد العجمي لتوليد صورة كلية عن ذلك النبض المتسارع لعالم يتغير عبر استخدام كلمات مألوفة بطريقة غير مألوفة في الصياغة مما يمنحها انحرافا دلاليا

<sup>42</sup> أحمد العجمي و آخرون: أرى الموسيقى ، ط1 ، وزارة الإعلام ، المنامة ، 2007م ، صفحة 13.  
<sup>43</sup> أحمد العجمي : تفاعلة أو قلب ، ط1 ، الانتشار العربي ، بيروت ، 2008م ، صفحة 28.

يؤدي إلى شحن الدلالات نحو الشعرية التي تظل مرتبطة بنبض الإنسان في الشارع

"العالم يتغير

بسرعة

الوحوش تخرج من أوجارها

لتبطن بالبحر

لنتقب الزمن بقنابلها

لتحرق قرיתי المبنية

من خيوط الصبح!"<sup>(44)</sup>

### كتاب الشمس

تعود الثلاثية التي استقصيناها في ديوان كاكوا<sup>(45)</sup> للظهور في ديوان أحمد العجمي "عند حافة الفم" تلك الثلاثية التي تحيل إلى القداسة ، ولكنها تقف عن ممارسة تلك الثلاثية من خلال العلاقة المرزمة بين الفم و الضوء و الحرية ، وما توحيه جملة حافة الفم يذهب بنا إلى الشفاه ويمكن أن يدفعنا إلى الاستقصاء عما يكون الفم من أسنان ولسان وسقف ولهة وحتى أداة البلع البلعوم وغيرها ، ولكن وجود الفم أو احد مكوناته و الضوء بما يشكله من انبثاق للحياة وحضور نقيضه الظلمة والحرية التي تحيك كائناتها المختلفة في نواحي الوجود ، تشكل ثلاثية يقوم عليها الديوان فلا تكاد قصيدة تفلت من ذكر تلك الثلاثية أو ما يقوم مقامها في لعبة الإحالة وظلال المعنى ، كما سيكون من سبيل التكرار قولنا أن القصيدة شكلا ستحافظ على امتدادها المكاني في أضيق الحدود ضمن لعبة الكتابة ، بينما يعاود العنوان الظهور بوصفه عنصرا جوهريا في توليد الصورة الكلية للقصيدة.

"متى يأتي

أين الذي احب ؟

أريد أن أراه من خلال الندى ،

يأتي ليذوب ،

ليلمس فمي كل مرة ،

إنه هنا ، في مياه تائهة ،

ربما داخل شفة الضوء ،

عبر دروب الموسيقى

رأته عيناى ،

لا استطيع نسيان زهرة

في الظل ،

<sup>44</sup> أحمد العجمي : تفاحة أو قلب ، مرجع سابق ، صفحة 36.

<sup>45</sup> جعفر حسن : اختراق المرايا ، مرجع سابق ، صفحة 11-27.

لن أنام بدونها ،  
سأقرأ لها قصيدة الحرية  
التي كتبها النافذة ! " (46)

### الذي انطقه

في ديوانه كأنه الحب يعاود أحمد العجمي تجربته مع الفنانة عائشة حافظ ، ولكنه هذه المرة يذهب بقصيدة النثر والديوان ذهابا جديدا لعله من النادر في المكتبة العربية ودواوين الشعر التي احتوتها ، تلك التجربة التي جاءت على شاكلة بطاقات الإهداء ، فيختفي الترتيب الذي يضعه الكتاب باعتباره تقليدا في الكتابة ، فلا تجد ترقيما أو ترتيبا ما ، كما تجد في خلف البطاقة عنوانا للبطاقة ، ولا تعود تعرف هل هو عنوان للبطاقة ، أم القصيدة ، أم العمل الفني ، أو كونه عنوانا لكل ذلك.

ولعله بالعودة إلى ثيمة الحب التي سبق أن عالجه ، فيرجع بطريقة مغايرة لها بحيث يجعل العبارة في اقصر مدى ممكن ، ولكنه يدفع بطاقتها الإيحائية تركيبا إلى حدها الأقصى فلا مجالا مكانيا للقصيدة لامتدادها فتصل إلى ذروة انضغاطها عنده ، بحيث تشكل الصورة البصرية لأعمال الفنانة عائشة حافظ مجالا بصريا يمتد في أفق المعنى الذي تشكله القصيدة.

وربما ما يمكننا أن نذهب إليه في هذا السياق يتعلق بمسألة تسليع الشعر ، وقد شاهدنا في السنوات السابقة دخول الرواية على خط الإنتاج وتنافسها في العرض ، بحيث أننا نرى المعارض الدولية للكتب يضعون الرواية في المقدمة ، ذلك باعتبار قيم السوق ، ولكننا لا نرى كثيرا من الدواوين في الواجهة ، وبذلك نستشعر كون قوى السوق استطاعت أن تسلع الرواية بينما بقي الشعر خارج التسلع ولعله سيبقى مدد طويلة خارج سطوة السوق باعتبارها كذلك ، ونشير أيضا إلى ما يمكن تسميته بالشعرية العارضة التي تكتسح الإعلانات في الوقت الراهن ومنذ مدة طويلة لم يتم الالتفات إليها ، بحيث تشترك مع الشعرية والفن بشكل عام في مسألة توحيد المتناقضات ، ذات التوحيد الذي يوحى بمنطقية الحدث ، فمن شاهد بقرة تضحك ، أو قطة تحاول اصطيد سمكة في التلفاز ، أو فراشة تحاول امتصاص رحيق زهرة على شاشة ما ، ترى هل يمكن للشعرية الذهاب في التسويق لها وللفن بذات الخطوة ، سؤال سيبقى علينا إجابته فيما يأتي من الدراسات.

وديوان كأنه الحب ديوان مترجم إلى الإنجليزية أيضا وأعطى هنا ثلاثة أمثلة

:"  
حلم

ليس لي غيرك ، عانقتني ،  
واترك الرجفة تطلق الفراشات ! " (47)

<sup>46</sup> أحمد العجمي : عند حافة الفم ، ط1 ، فرايبس ، بيروت ، 2008م ، صفحة 61.



" محبة "

لن يتأخر الحب ، في العمق ،  
وقبل أن ينتصف الليل سيشتعل ! " (48)

" الألف "

هل تسمعي جيدا ؟

هذه المرة أغني بصمت ، كما تفعل الغيوم البيضاء. " (49)

## للحجر عقل مضيء

احمد العجمي يمتد على مساحة واسعة من الإبداع الشعري ، ويختلف البعض في تقييم تجاربه الجديدة ، وأنا بطبيعة الحال ممن يختلفون حولها أيضا ، ولكن لا أستطيع في الذهاب مع النص إلا أن أنسى أحمد العجمي ، فعندما يقدم لي ديوانا يتحدث عن الحجر ، لا أستطيع إلا أن أفكر في أننا ندين كما يقول العلم إلى انفجارات السوبر نوبا التي قذفت كل المعادن من جوفها من أجل أن تقوم بأود الحياة على هذه الأرض التي نحيا عليها ، نعم عندما اخترقنا كل الغرور لنخلق في فضاء نعتقد أننا ننتمي إليه يعود الحجر لينبها أننا منه جئنا كما جاء منه التراب واليه نمضي كما ندوب لنندغم في غبار الكون العظيم .

" لك مذاقات متعددة، مباحج،

حين يمسك الضوء تهرع إلى ذاتك،

تنوهج، ومن نومك الأبدي تستيقظ،

لتخبرنا عن جوهرا الضائع. " (50)

كل الخطاب موجه إلى الحجر الذي تنصب عليه كل الصفات الإنسانية ، ليكون حالة معادلة موضوعيا نحو كينونة الإنسان ، فالحجر لا مباحج له مع كونه يحتفظ في التجربة الإنسانية بذلك الطعم الذي يميز بعضه نتيجة لمكوناته التي يحملها ، ولكن كيف تكون للحجر مباحج ، أنها صفة إنسانية فهو الذي يبتهج وهو الذي يذهب إلى ذاته ، الضوء أيضا معادل للحياة ، كل الكائنات تبحث عن الضوء لأنه يعني الحياة أيضا ، فبدون الشمس وكل الأطياف التي تصدرها من الضوء لما كانت الحياة ، ولكن الحياة هي سعي دائم نحو الحرية ، حينما يمسك تلك الحرية شيء ما ينطلق الحجر بوصفه جوهر الوجود وخالصة للطبيعة ، يمكن لاصطدام حجرين أن تتولد شرارات من الضوء ، كما أنه من الحجر تنطلق أضواء البراكين التي بدأت الحياة على كوكبنا ، فيمكن له أن يشع أو أن تشع بعض أجزاءه كما تفعل الأحجار المشعة ،

47 أحمد العجمي : كأنه الحب ، ط1 ، مكان ودار الطبع غير مذكورة ، الصفحة غير مذكورة.

48 أحمد العجمي : كأنه الحب ، مرجع سابق ، ذات المعطيات.

49 أحمد العجمي : كأنه الحب ، مرجع سابق ، ذات المعطيات.

50 أحمد العجمي : للحجر عقل مضيء ، مخطوط.

أنه إخراج الضوء من ظلمات الحجر حتى يكتشف الإنسان جوهره الضائع بين الكائنات ، بين الكذب ونور الحقيقة .

"بفعل الماء يتبلل صمتك،

تغدو مسترخياً، مخلصاً للنور الذي

ينتقل فيك،

دون أن تبدو عليك أية رعشة،

اضطراب ولو محدود."

لم تمتد بنا المعتقدات في الشرق الأدنى كما وصلنا من خلال الحضارات التي قامت في المنطقة ومنها الحضارة الكنعانية التي شملت بلاد الشام وتوطنت في حوض البحر الأبيض المتوسط ، تلك الحضارة التي نقلت إلينا ثلاثيتها المقدسة التي كانت تعبر عن الحجر والشجرة والنبع ، لذلك ليس غريباً أن نجد تلك الثلاثية حاضرة في فعل الكتابة الشعرية ، فمن هنا يسقط أحمد العجمي الماء وهو يتحرك ليبتل الحجر الذي يبتل صمته بينما ينتقل الضوء باعتبار إمكانية أن ينفذ الضوء من بعض أنواع الأحجار التي تشكل بلورات الكوراتز الكبيرة أو الصغيرة جوهرها ، ولكن الاسترخاء هنا يعيدنا إلى فعل الإنسان وهو يذهب في الحرية التي يشكلها النور الذي ينتقل في داخله ، لم يبتعد المتصوفة كثيراً حين نظروا إلى الإشراق الداخلي باعتباره نورا يتجلى فيه الخالق داخل المخلوق ، أنه اتحاد الإنسان بإنسانيته التي يمكن أن تبعث كل تلك السكينة المضادة للاضطراب ، عندما يكتشف الكائن جوهره في فعل الحرية يذهب نحو نورها بلا موارد.

"على الطريق، أيها البارد، تتوالد،

تغني لحياة طويلة، حيث لا مجال

لفقد الحواس،

ونسيان الأصدقاء المتعاقبة عليك."

نذهب في تقاليدنا الشعبية في الخليج نحو تلك المعتقدات التي تتعلق بالحجر ، ففي بعض مناطقنا العربية ، يرمي المسافر حجراً على الدرب ، منها علامة ، ومنها تصور في المعتقدات الشعبية التي تقول بأن الإنسان الذي يرمي حجر على الطريق

سيعود إليه حتما ، ترى لو كان هذا الحجر إنسانا واقفا في الطريق يستل أصداء العابرين وهم يتعاقبون على المكان وكلما رمي حجر ضم له صوتا وصدى ، الحجر يرتبط بالمدى الهائل للعمر ، كما أشار تميم بن مقبل في مقولته الشهيرة "ليت أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم" ولكن سكون حجر تميم بن مقبل يقابله هذا التفاعل الذي يفرض عند الشاعر أحمد العجمي عدم فقد الحجر لحواسه ، فهو مدرك لتاريخ لا يبتعد عن تاريخ المجتمع الذي ترمي عليه الحوادث ثقلها وهو يمتصها وتظل كامنة تخرج كلما انتفض ليتذكر ، فلماذا يحضر في ليبيا شيخ المجاهدين عمر المختار ويحضر عبد الناصر وجيفارا ، وتصيح في الساحات أغاني شيخ إمام وأشعار أحمد فؤاد نجم أنها تلك الاستعادة الممكنة التي تظل كامنة في الذاكرة الجمعية كأنها حجر ما يللم كل أصداء التاريخ لتستعاد لحظاته المضيئة.

"سررت بانديفائك الأول،

من باطن الأرض، من فوهات معتمة،  
من أجل التجدد، تجربة الهواء،  
وأصوات الناس."

هكذا هي الحركة التي تذهب في ذاكرة جمعية للفراغة الذين يتصورون فعل العودة إلى الحياة رحلة من الأسفل للأعلى من باطن الأرض من كهوف صنعها الإنسان إلى أدراج تصعد نحو السماء ، حتى يكون الميت إلهاها ، ولكن الاندفاع من باطن الأرض لا تحدث إلا لصخور البراكين الذائبة التي تذهب نحو الفضاء ، أو لتلك الصخور التي تنبت كأنها الأشجار بفعل ضغط الصفائح وهو تتناول نحو الضوء كما تفعل جبال الهملايا ، أنها تلك الحركة التي تجعل من الاندفاع ما يذهب بالكائن نحو التجدد ، أنها ذات الصخور الذائبة أو الصلبة التي تتحول بفعل حركتها وسكونها لمادة جديدة فيتحول الرمل إلى رخام بالضغط ، كذلك هي حياة الكائن البشري في حركات الاندفاع العامة يتطلع نحو تجربة الهواء الجديد الذي يمثل طعما للحرية المكبوتة في عمق الظلمات بينما تتحرر بفعل الحراك الاجتماعي العام

الذي يتولد في انتفاضات الشعوب وثوراتها التي شهدنا نماذجها في الحراك العربي  
وثورات مجتمعاته ضد الظلم والطغيان.

## ثيمة (الماء) عند شاعرات البحرين

### أول العتبات

الماء تلك الكلمة الساحرة في اللغة التي لم تتوقف عن النمو والانتساع ، النمو عمقا مع تقدم المعرفة الإنسانية علميا ، ذلك أنها تذهب نحو إضفاء معان جديدة لتصب في المفهوم المتداول ، حيث أن كلمة الماء اليوم لم تعد تعني ذات الشيء الذي كانت تعنيه للعربي قبل أو قبيل الإسلام ، ولا حتى للعربي في القرن العاشر الهجري ، ولكننا نعرف اليوم أنها تعني: ذلك الناتج عن تفاعل كيماوي حدث بين عنصرين من الغازات ، هما: الأكسجين والهيدروجين بنسب ثابتة ، وحتى تلك النسبة يمكن أن تتغير فتنتج لنا الماء الثقيل ، وهذا ما بات يعرف بالمعرفة المتداولة ، والمتاحة للجميع.

وإن يكن الماء هو الداعم الأساسي للحياة كما نعرفها ، إلا أن الماء الثقيل مادة سامة ، وتستخدم في المفاعلات النووية بالخصوص. ولعل تتبعنا للماء سيذهب بنا بعيدا لتتسع معرفتنا للسحاب والضباب وأشكال مختلفة من الماء تتواجد في الطبيعة العذب / المالح .. الخ وحتى في أجسادنا ، فالدموع ماء مراق ، وكذلك الدم يحوي نسبة من الماء.. الخ ، وماء الرجل وماء المرأة ، وماء عين الحياة في الثقافة ، المياه السوداء ، المياه البيضاء.. الخ.

لم نرد بالطبع أن نقدم مقدمة نتكلم عن مفهوم الماء باعتبارها كذلك ، أو رصد تجلياتها المختلفة في الثقافة ، ولكنها مقدمة ضرورية لما سنتكلم عنه في هذه الورقة التي ستقوم على تفصي حضور الماء باعتبارها ثيمة موجودة في الكتابة الشعرية لدى الشاعرات في مملكة البحرين ، وهن بالتأكيد استمرار لتيار الثقافة العربية التي تظهر فيها أصداء كل المتغيرات من أطراف الوطن العربي حتى أطرافه ، كما تتفاعل شاعرات البحرين مع متغيرات التجربة الشعرية العديدة كما تظهر على الساحة الثقافية ، وتشير بعض الكتابات إلى أن موضوع دراسة الماء في الشعر الجاهلي قد قتل درسا ، لكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال استنفاد الموضوع محل الدرس في تجلياته الممكنة.

ونجد على العكس من تشظي الثيمات وتوظيفها بشكل عابر بعض الأحيان أو بشكل موظف توظيفا عميقا منذ أنشودة المطر ، أن هناك تيارا في الشعرية العربية يميل لأخذ ثيمة واحدة وتدويرها فنيا ، وفي كثير من الأحيان تكون تلك الثيمة هي المفصل الذي تدور حوله مجمل قصائد الديوان ، على الرغم من أنها قد لا تظهر للوهلة الأولى وقد تكون ثانوية في البنية العميقة للقصائد ، وذلك ضمن معالجة فنية تتصدى بفاعلية اختراق الوعي للعمل الشعري ذاته ، ولعلنا هنا ندرك أن ذلك

التوظيف للقيمة يتحقق ضمن مشروع الشاعر باعتباره حالة تعكس ثقافة الشاعر وموقفه الفني ، مجسدا في شكل المنتج النهائي (الديوان) ، ورغم ذلك نتبنى مقولة أنه "لا سبيل إلى القول بإمكان الكشف النهائي عن النواة الدلالية التي تعد مسئولة عن كل المسارات الدلالية"<sup>(51)</sup> سواء في الشعر أو الرواية ، وتبقى كل قراءة هي كذلك ضمن سلسلة ممتدة لا يمكن رصد تحولاتها بشكل كلي ونهائي.

## وحيدا في التعدد

ويبدو لنا مع شيء من الحذر أن موضوعة الثيمة باعتبارها مفصلا جوهريا في تجربة الديوان قد ظهرت في التفعيلية ثم استشرت في دواوين قصيدة النثر ، أو على الأقل هذا ما ندعيه ، ولعله التيار القادم في هذا النوع من الكتابة ، إن لم يكن قد توطد بالفعل في اللحظة الراهنة. ويمكننا النظر إلى تلك السيطرة على ثيمة واحدة بحيث تعالج معالجة فنية بطرائق مختلفة في كل قصيدة تعبر عن دينامية النص الشعري ، ولعلها تكون الرد الفني على تمدد القصيدة لتتحول إلى ديوان بذاتها ، حيث تركز على مفصل يعالج جوهرها واحدا يهيمن على القصيدة (الديوان) ، وهو موضوع معروف على مستوى التجربة في الوطن العربي ، كما فعل محمود درويش في جداريته<sup>(52)</sup> وأمين صالح في موت طفيف<sup>(53)</sup>.. الخ ، ولعلنا نجد كما لا بأس به مما يمكن أن نطلق عليه القصيدة الديوان.

وندعي أن الاشتغال الفني على ثيمة واحدة ضمن آليات الإنتاج الشعري يمكن أن يلحظ بشكل أكبر في مجال قصيدة النثر ، ويبدو أن ذلك أيضا يترافق مع قصر القصيدة ذاتها ، ويمكننا أن نرى في مقابل القصة القصيرة جدا قصائد تتميز بالقصر الشديد جدا على نمط قصائد الهايكو اليابانية. ولعل اللعبة الفنية الأساس في بعض تلك القصائد تكمن في خلق الدهشة من خلال مجموعة من الأساليب سبق أن استقصيناها في عملنا (تمنع الغابة الطرية)<sup>(54)</sup>.

## بين أحجار النبع

هناك علاقة تبدو وشيجة في التماهي مع منتجات الثقافة المهيمنة على حياتنا اليومية ، ولربما يلحظ أن هناك تياران في الثقافة العربية اليوم متمايزان ، فيشير أحدهما إلى توقف زمننا العربي وبطنه ، وعدم تغير الأنماط الاجتماعية ، وثبات شكل الحياة الجوهري ، وذلك ما يعكس الزمن العربي الراكد ، وهو ما يبرر نكوص الزمن في بعض الأحيان ، حيث يتقدم العالم ونحن بهذا المقياس نزداد بقاء في

<sup>51</sup> محمد برادة وآخرون: الرواية العربية ممكنات السرد ، ج2 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب ، الكويت ، ط1 ، 2009م ، صفحة 69.

<sup>52</sup> محمود درويش: جدارية ، ط2 ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، 2001م.

<sup>53</sup> أمين صالح: موت طفيف ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2001م

<sup>54</sup> جعفر حسن: تمنع الغابة الطرية ، الدار العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2005م ، صفحة 14 وما بعدها.

متخيلنا عن الماضي والتصاقا به ، كما نعيشه في حاضرننا ، وذلك أيضا يذهب نحو فقدان التوجه نحو المستقبل واستشرافه ، وهذا التيار هو الذي يعطي من الماضي ويؤكد على العمود باعتباره منتجا في زمن مقدس يكر باستمرار كزمن الفطحل الذي لا يتغير ولا يبلى.

وهناك تيار مغاير يرى إلى أننا اليوم نتعامل مع أدوات بالغة السرعة ، تختصر الزمن باعتباره بعدا رابعا ، وهو ما باتت تفعله السيارة والطائرة والحوال ، وعفريت سليمان (الأنترنت) وكافة وسائل الاتصال المفتوحة من اختزال المكان والزمان وانضغاطهما ، ذلك ما ينعكس على الإبداع ، فيمكننا أن نرى اتجاهها يشير إلى انضغاط حجم الروايات الصادرة حديثا ، والدواوين الشعرية المنتجة في الفترة الأخيرة كذلك ، بل نرى إلى انضغاط القصيدة ذاتها في مساحة الصفحة ، ذلك الاختزال الذي يؤدي إلى ترقيم النصوص بدل عنونتها ، ونحن نقول بوجود اتجاه نحو ، ولا نقول باستحواذه على كل المنتجات في هذه الفنون.

فبطبيعة المنتج المادي الذي استفاد من العلم الحديث ، ذهب في اتجاهين متمايزين ، في الوقت الذي سمح فيه التطور العلمي ببناء ناطحات السحاب والمجمعات الشاهقة والجسور والسدود باعتبارها التمدد نحو الحدود القصوى لمواد البناء الممكنة تحت هندسة متطورة ومنتجات تتناسب مع هذا الاتجاه ، كل تلك المنتجات تشير إلى اتجاه في العلم يعمل على تضخيم الأشياء من حيث بنيتها العامة ، كما تتمدد المدن أفقيا لتصبح مركزا هائلا للتجمع البشري. بينما نجد هناك تصغيرا هائلا للمنتجات سمح به المنجز العلمي ، فبعض الدوائر الإلكترونية تحمل آلاف الترانزستورات في مساحة لا تتجاوز ما يمكن رؤيته من المساحة ، والتعامل مع جزيئات الذرة وتشتيرها ، وسبر أصغر أجزاءها.. الخ وهو ما يتناسب مع اتجاه التعامل مع اللغة الرقمية التي تقتصر على الصفر والواحد ، وهي المستشرية في وسائل الاتصال ، ويبدو أن هناك تماهيا بين بعض منتجات الأدب وهذا الاتجاه ، بينما يحتفظ النحت والرسم بالاتجاه الأخر.

## خيطة الأفق

هناك تيار يتكلم عن الشعر النسوي ، ولا نجد في البحرين هذا الاتجاه باعتباره تيارا في الوعي ، ذلك أن المرأة البحرينية قد انخرطت في العمل السياسي والاجتماعي منذ بدايات القرن ، وبالتالي كان هناك وعي لطبيعة الصراع الاجتماعي تراوح حسب التيارات السياسية التي انتشرت خلال المراحل المبكرة لهذا الصراع ، فكان أن سادت حركة القوميين العرب في فترة النضال ضد الاستعمار البريطاني ، كما تطورت تلك الحركة إلى الاتجاه اليساري الذي هيمن على الساحة في السبعينات ، بالإضافة إلى التيار البعثي والشيوعيين والإخوان المسلمين الذين لم يفرزوا حركة سياسية في البحرين حتى المشروع الإصلاحى مؤخرًا.

ولكننا يمكن اعتبار بعض المنشور للشاعرات في البحرين ذا منحى نسوي كما يتجلى في شعر فوزية السندي ، وعلى الرغم من أن الرجل يحضر باستمرار في الكتابة الشعرية عند شاعرات البحرين ، إلا أنه لا ينهض كما نهض في الشعر النسوي العالمي ، على أننا نتبنى رأياً يقول بأن الشاعر يبدع بكليته وينطلق في إبداعه من أنه العليا التي تتشكل ضمن المجتمع ، وبذلك يمكن أن تتواصل معه ، وبالتالي في اللحظة الإبداعية لا يوجد مكان إلا للإنسان المبدع خارج التقسيم الجنسي ، وعلى الرغم من وعينا بذلك نكتب عن الشاعرات في البحرين ، ليس من باب هذا التمييز وإنما احتفاء بدور المرأة كإنسان مبدع في هذا الوطن ، يحدونا الأمل هنا في ملامسة قيمة نعتقد أنها غائرة في تجربة الإنسان الذي يعيش على الماء العذب ويحيطه الماء المالح.

عندما نتلکم عن الشاعرات البحرینيات فإننا لم نجد حتى الآن كتابة نقدية متخصصة قد أفردت لدراسة إنتاجهن بهذا الشكل ، ذلك أن الدكتورة وجدان الصائغ قد سبقت إلى دراسة جزء لا بأس به من هذا المنتج<sup>(55)</sup> باعتباره تجلياً للذات الأنثوية في الشعر ، ولعلنا هنا في عجلة نلقي ببعض الضوء المختلف ، حيث سنفحص قيمة واحدة كما تظهر في بعض النتاج الشعري الأنثوي في البحرين ، وسنتخذ بعض الأمثلة التي تخدم هذه الدراسة ، حيث أن الإحاطة الشاملة بموضوع الدرس في هذه الحالة يمكن الاستعاضة عنها بما يتم اختياره بوعي كما سيدرك القارئ.

وقبل الدخول في التطبيق المباشر على النصوص الشعرية ، نحاول استعراض بعض هذا الأفق التي تحتله الشاعرة في هذه البلاد التي تتعدد أسماؤها ، نشير إلى حمدة خميس<sup>(56)</sup> ، وإيمان أسيري<sup>(57)</sup> ، حيث تقف الأولى في تجربة التفعيلة والثانية يشهد لها بأنها أول من كتبت قصيدة النثر في البحرين ، وبالتالي نجد أن التجربة الحديثة في البحرين راوحت بين هذين الشكلين (التفعيلة والنثر) كشكل عام مهيم على معظم الإنتاج الشعري ، مع ظهور بعض العمود ولكن بشكل استثنائي في التجربة ، فنجد منهن: فوزية السندي<sup>(58)</sup> ، وضحي المسجن<sup>(59)</sup> ،

<sup>55</sup> وجدان الصائغ: محاضرة بعنوان "الأنثى ومرآة الشعر" ، أقيمت في الملتقى الثقافي الأهلي بمملكة البحرين.

<sup>56</sup> حمدة خميس : شاعرة بحرينية ، من مواليد عام 1946م ، كتبت قصيدة النثر منذ بداياتها 1969م ، من الأعضاء المؤسسين لأسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، لها عدة دواوين "اعتذار للطفولة" عام 1978م ، "الترانيم" عام 1985 ، "مسارات" 1993م ، "أضداد" 1994م ، "عزلة الرمان" 1999م ، "مس من الماء" 2000م ، "تراب الروح" 2004 ، "غبطة الهوى عنقيد الفتنة" 2004م ، "في بهو النساء" 2005م ، "اس أم اس" 2010 ، "وقع خفيف" 2012 ، "طوق الغواية" 2012 ، لها تحت الطبع من العديد من الدواوين الشعرية والدراسات.

<sup>57</sup> إيمان أسيري : شاعرة بحرينية ، من مواليد 1952 ، عضوة أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، لها اهتمام بالتشكيل ، بدأت بنشر كتاباتها في الصحافة المحلية منذ أواخر الستينات ، صدر لها "هذي أنا القبرة" 1982 ، "خمس دقائق لقلبي" 1996 ، "حديث الأواني" 2001م ، "كتاب الأنثى" 2005 ، "اشتبهات" 2008م . "بين بحر و بحر" 2008م ، لها تحت الطبع "ألوان".

<sup>58</sup> فوزية السندي : من مواليد المنامة 1957 ، بدأت في كتابة الشعر في أواخر السبعينات ، لها العديد من المشاركات المحلية والعربية والعالمية ، عضوة أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، صدر لها "استفاقات" 1982 ، "هل أرى حولي هل أصف ما حدث" 1986 ، "حجر الغائب" 1990 ، "آخر المهب" 1998م ، "ملاذ الروح" 1998م ، لها ديوان تحت الطبع.

<sup>59</sup> مواليد البحرين عام 1979 . عضو أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، صدر لها "أشيرُ فيغرقُ مائي" 2005م ، "كفت الجنة" 2007م .



وفاطمة التيتون<sup>(60)</sup> ، وفاطمة محسن<sup>(61)</sup> ، سوسن دهنيم<sup>(62)</sup> ، ليلي السيد<sup>(63)</sup> ،  
ونبيلة زباري<sup>(64)</sup> ، فتحية عجلان<sup>(65)</sup> ، زينب المسجن<sup>(66)</sup> ، منى الصفار<sup>(67)</sup> ،  
حصاة البوعيين<sup>(68)</sup> ، بروين حبيب<sup>(69)</sup> ، زهراء المتغوي وهي أقربهن إلى الكتابة  
العمودية وإن كتبت على طريقة التشطير التفعيلي<sup>(70)</sup>.

بينما نجد مجموعة ممن مارسن الكتابة الشعرية في مملكة البحرين دون أن  
يصدرن مجموعات شعرية ، وهن: منيرة فارس<sup>(71)</sup> ، شرف المزعل ، زهراء  
المذبوح ، سامية انجنير ، زهراء اليوسف ، إيمان دعبل ، ثواب الشهابي ، نور ثابت  
، زينب الليث.. وأخريات.

## باتجاه البؤرة

نشير هنا إلى أن التجربة الشعرية المكتوبة في البحرين حوت بعض الدواوين  
التي حملت منذ عنوانها الأول ثيمة خاصة وضعت تحت المعالجة الفنية عند الشاعرة  
، كما فعلت إيمان أسيري في بعض دواوينها مثل (حديث الأواني ، للقبرة أسرار  
صغيرة ، اشتهايات)، وعلى الرغم من أن الشاعرة سوسن دهنيم قد حملت ثيمة الماء  
في عنوان أحد دواوينها (وكان عرشه على الماء) ، وقد أطلقت الشاعرة حمدة خميس  
ديوانها (مس من الماء)<sup>(72)</sup> وهو يشتغل في ذات الأفق منذ البدء ، كما كان ديوانها  
السابق "بهو النساء".

على أن ديوان مس من الماء لم يخلص كله لهذه الثيمة (الماء) وذلك لورود  
قصيدة تدور حول مذبحة قانا ، كما أن تلك الثيمة قد تناثرت في قصائدها في دواوين  
أخرى كما في قصيدة (امرأة قبالة البحر) والتي اشتمل عليها ديوان (في بهو النساء)

<sup>60</sup> فاطمة التيتون : شاعرة بحرينية ، من مواليد 1962م ، عضوة أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، لها من الدواوين "ارسم  
قلبي" 1991م ، "الأوقات المهجورة" 1994م ، "رجل ابيض" 1996م ، "طقوس في العشق" 1996م، "حبيبي الذي" 1998م ، "اقرب  
من العطر وابعده" 1998م ، "كتاب الجسد الأخير" 2000م ، "كتاب الاحتضار" 2002م ، "كتاب الشمس" 2004م ، "كتاب الطيور"  
2004م ، "إلى الوردة الفرح" 2004م ، "إلى الوردة" 2006م ، "حديث الحنان" 2007م ، "ويصمت دهرًا" 2008م ، "الكلام  
للهدهد" 2008م.

<sup>61</sup> فاطمة محسن: عضوة أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، صدر لها "اسقط منك واقفة" 2007م. "يرقصان على جنوبي" 2010م،

<sup>62</sup> سوسن دهنيم: مواليد البحرين 1980 ، محررة في الصحافة الثقافية ، عضوة أسرة الأدباء والكتاب ، صدر لها "عبي ولكن"  
1998م ، "قبلة في مهب النسيان" 2001م ، "وكان عرشه على الماء" 2008م.

<sup>63</sup> ليلي السيد: صدر لها "مررنا هناك" 2003م ، "مذاق العزلة" 2006م ، "اطرق بوابة البحر ادخل برج الغزالة" 2008م.

<sup>64</sup> نبيلة زباري: عضوة أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، صدر لها ، "حواجز رمادية" 1994م. "عسى أن يرجع البحر" 1998م.  
"همس ازرق" 2006م.

<sup>65</sup> فتحية عجلان: صدر لها "أشرعة العشق" 1984م. "هوامش امرأة في الهامش" 1989م.

<sup>66</sup> زينب المسجن: صدر لها ، "هياكل المطر" 2006م.

<sup>67</sup> منى الصفار: صدر لها "عندما كنت صامتا" 1998م ، "على قدمين عاريتين" 2013م.

<sup>68</sup> حصاة البوعيين: "لوقت.. للمكان" 2006م.

<sup>69</sup> بروين حبيب: مواليد المنامة من العام 1969م. صدر لها ، "رجولتك الخائفة طفولتي الورقية" 2001م

<sup>70</sup> زهراء المتغوي: صدر لها "بأي ذنب قتلت" 2008م.

<sup>71</sup> منيرة فارس: عضو مؤسس في أسرة الأدباء والكتاب البحرينية ، توفيت ولم يجمع إنتاجها في ديوان.

<sup>72</sup> حمدة خميس: "مس من الماء" ، ط1 ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الفجيرة ، 2000م.

، كما وردت ضمن ديوان (غبطة الهوى عناقيد الفتنة) وهو بالمناسبة ديوانان صدرا في كتاب واحد يمكن رسم حدودهما بسهولة. وقد تجلت تلك الثيمة في بعض القصائد التي شكلت الربع الأول من ديوان (غبطة الهوى) ، وقد ظهرت في قصيدة (حكايات الظل) من ديوانها (عزلة الرمان). وقد ظهرت هذه الثيمة عند الشاعرة ليلي السيد في ديوانها مذاق العزلة كما في قصيدتها (بحر الجنية).

## في هدأة البدء

لا يمكننا الحديث عن ثيمة الماء دون المرور بشكل لازم على دراسة الدكتور الشاعر والناقد علوي الهاشمي التي وسمها بـ (ما قالته النخلة للبحر)<sup>(73)</sup> تلك الدراسة التي أكدت على العلاقة الحميمة بين النخلة باعتبارها تجليا للكائن البشري على أفق هذا الأرخيل من الجز ، والبحر الذي يحاصرها من جهاتها الأربع منذ فجر الوجود ، على الرغم من أنه أهمل تلك الثلاثية التي تسبر تاريخ الشرق الأدنى القديم ولذي كان ملمحا بارزا في كل الميثولوجيا التي سادت المنطقة ، ويبدو أنه أقام عند ثنائية الشجرة والبحر ، بينما الثلاثية تقوم على العلاقة الوطيدة بين الماء والصخرة والشجرة ، ورغم ذلك فإن ما طرحه يؤكد ضرورة الالتفات العميق لما يشكله الماء سواء العذب أو المالح بالنسبة للتجربة الوجودية لسكان جزر البحرين ، ونشير إلى أن تلك الدراسة اقتصرت على شاعرتين بحرينيتين هما (حمدة خميس ، وإيمان أسيري) وهو أمر مشروع في الدرس النقدي<sup>(74)</sup> ، وقد سبق الإشارة لهما باعتبارهما ممثلتين لاتجاهين يتسيدان الكتابة الأنثوية في الشعر البحريني المعاصر.

## البحر نقائص الذات

هنا نجد الشاعرة حمد خميس تضع البحر كمعادل للذات ، وذلك عبر مطابقة حالاته المتعددة ، التي تقوم على نقائص مفارقة لثباته ، ومفارقة لثبات الذات التي لا تشبه إلا نفسها ، وبين تلك النقائص تؤكد على حركة دائبة للوجود ، تتطابق في صفاتها مع حركة الذات المبدعة ، إذ تتأمل في وجودها المكتنز بنقائص المشاعر الفياضة التي تتصل بكائنات الوجود ، إن ذلك التحريك الشعري لوجود يتطابق مع حالة الذات ، هو تحريك سحري يحتفظ شعوريا بحالة الطفولة التي ترى إلى الوجود باعتباره امتداد للذات ، فنحن لا زلنا إذا قدنا السيارة اعتبرناها امتداد للذات ، فالسيارة لا تمشي وإنما نحن نتحرك بها ، لعل هذا ما تبقى من تجربتنا الحياتية تجاه تمدد الذات عبر قيام سلسلة من التجارب المريرة التي تجعلنا ندرك حالة المغايرة عن الوجود ، فنطعن الفكرة المجردة عن الوجود بوعي مفارق يبقي ظلال المعرفة ، وهي تتحرك خلف جدرانها الشفافة لكنها تظل تحتفظ بالصورة التي تؤكد التضاد القائم الذي ينمو لينحل ، وليقوم من خلاله الماء كمادة الحياة ليكون وعيا بالوجود ،

<sup>73</sup> علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر الشعر المعاصر في البحرين ، ط1 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1981م.

<sup>74</sup> علوي الهاشمي : مصدر سابق ، صفحة 663 و667.

تظل الشاعرة تحقق الذات المنفية بالغياب من خلال تأكيد وجودها التي يمكن أن تتمرأه في الفضاء عندما يكون مرآة للبحر ، كذلك تكون تجربتنا أمام المرآة تجربة وجودية نحس فيها بأننا هناك غيرنا هنا.

"أيها البحر الهيج

إتند..

إي نرق هذا؟

إذ تلقي رذاذك فضة

تشبهني؟

من قال أن مسكنك الغياب

والمدى وطنك؟

من ذلك على اهتياجي

كي تشبهني؟

وأنا امرأة

لا نشبه البحر

لكن لي موجي

ولي مدي وجزري

ولي اعتصافي

وأهوالي

ولي غموض الموت

والميلاد

وفتنة اللؤلؤ

ورقة الماء

إذ ينساب

في دعة

هل أشبه البحر

أم أن البحر

يشبهني." (75)

ولكنها ما تنفك تطرح السؤال حول تلك العلاقة الضاربة الجذور بين المرأة والبحر ، بين الشاعرة والبحر ، بين الإنسان في مطلقه بالبحر ، حتى ينفتح أمامنا الوعي بالوجود الذي قام من البحر لب الماء وفيضه الأول ، فله غموض الموت في كنه موته كتجربة وجودية لا تستطاع ، وله الميلاد الذي ليس بيده حيلة تجاهه ، وله التموج والعصف والأهوال ، وتستتبع كل المفردات السابقة حضور البحر والأفق المفارق والمطابق لحدوده القصية ، كما هي حدود القصيدة - الذات. هذا البحر يتميز بحضور اللؤلؤ الزينة وجيد المرأة وعذابات الغاصة وتاريخ من التباريح لا يكاد

<sup>75</sup> حمدة خميس: مس من الماء ، أبو ظبي ، مطبعة الفجيرة ، ط1 ، 2000 م . صفحة 8-9.

يشف إلا عن إنسانه ، كما يحضر الماء المطلق باعتباره حالة نقيض قائمة بين البحر  
المالح ، وبين مطلق الماء الذي يمكن أن يكون عذبا مترقرا ينساب في دعة ، نعرف  
من تجاربنا أن الماء المالح لا يدعم الحياة بل هو حالة مضادة لها ، ولكننا نتعجب من  
حجم الكائنات التي تعيش في البحر ويسمح له ملحه بكل هذا الخصب ، كذلك هي  
الذات الإنسانية التي تحمل في داخلها كل الرواسب القبيحة تسمح كالنهر لزهرة  
اللوتس أن تظهر نقية بيضاء جلية على سطح الماء العكر.

"هادئا

يتماوج البحر

في ألق أليف

هذا الصباح

هادئا

مثل امرأة

ضالعة في الحكمة

والخصب

والقدم.

\*\*\*

ساذرا في لهوه

كأنما هسهسة الأصداف

أجراس لغبطته

كأن بهو السماء

مراياه

كأن التماع الأفق

فضاءه

المصقول.

تلك الروح التي تشف عند امتشاق الهدوء والهياج ، الهدوء حالة امرأة ضالعة  
في الحكمة ، لتتلبس الأصداف أجراسا للغبطة التي تملأ الروح في سكينتها ، بينما  
هياج البحر يلقي رذاذ فضة تشبه ذات الشاعرة الحاضرة في الياء كالضمير متصل  
يعبر عن حالة القرب والالتصاق والحميمية.

تقابلات متصلة

تقوم الرغبة في الذات كمحرك وجودي ، بدون تلك الرغبات لا تقوم الدوافع  
والكوابح ، الرغبة حالة اشتهاة تفور في اختلال الجسد الإنساني ، تلح على الإرضاء  
في مستواها الأول ، لكنها ترتقي في التجربة الإنسانية نحو فضاء التعالي ، فتدخل  
ختلا خاصا بهذا الوجود ، يمكنها من اشتهاة المستحيل ، تعرف الذات حدودها القائمة

في عالم قاس لا يرحم ، فتترجم الأنثى كل اشتاءاتها من خلال تحريك عناصر الوجود لتبتعد عن تلك الإدانة القاسية التي تقوم في المدينة تجاه الشعر بعامه والشاعرات بخاصة.

فإذا كان خطاب الغزل القائم بين الذكر باعتباره حالة وجودية والأنثى المشتهاة تحكمها قوانين الوجود ، إلا أن قوانين المدينة تطاردها إلى حد الإقصاء مع بعض التساهل نجده في التداول الشفاهي للشعر. ولكن تلك الحالة لا تقوم بذات التساهل بل أنها تذهب في غاية التشدد داخل المدينة لتطرد كل اشتهاة المرأة الشاعرة ، إن ذلك النص يذهب ليشعل مغالاة متحفزة تثير السيطرة الذكورية النابعة من اتجاهات اجتماعية مهيمنة ، تعتبره تحديا صارخا لسلطتها ، حيث تضمن لها السيطرة على الحياة الجنسية باعتبارها إحدى الأدوات التي يهندس بها المجتمع وجوده ضمن سلطة بطبركية ثيوقراطية متحالفة على توزع العقيدة والغنيمة داخل القبيلة.

"دون ماء ينتفي البحر ، دون بحر تنتفي الأرض ، دون مطر تخجل الغيوم..  
دون ليلى لا سماء له..  
اشتھيني أتمرّج معه  
أسترجع النوارس إلى جسدي..  
وإذ نزلت فبحضنه.." (76)

إذا كان البحر منبع الحياة الأول كما يشير العلم ، فلا بحر بدون ماء ، ولا خصوبة للأرض بدون البحر المنبع الأول للغيوم ، والمهد الأخير لمياه النهر ، ولا تكاثر بدون ماء الرجل ، والغيمة التي لا ماء بها غيمة سامة مضادة للحياة ، لذلك تخجل من ذاتها ، أنها هنا تمسك الماء باعتباره حالة وجودية لذلك الاشتهاة الذي يقوم بين الذكر والأنثى حيث التعبير عنها يدخل عنصر الماء لكنه يبقى عنصرا جوهريا في التعبير على الرغم من قيام عناصر أخرى تتضافر معه لتصل إلى المتلقي بتقليب الثيمة الأصلية.

وتقوم تجربة إيمان أسيري في ديوان اشتهاات على قصة الحب المشهورة بين قيس وليلى ، تلك القصة الخفية التي تشتغل داخل ديوان اشتهاات في بنيته العميقة ، كما يتبين من النصوص وإدراج اسم ليلى باعتبارها السادنة الأم لآلة الحب العربية ، ليلى التي دخل قيس بها الحب العذري الذي لم يكن فيه من العذرية إلا خيال رواة أتعبتهم شدة الكبت الذي لم يختفي بانهمار الجواري ، ولا بتعدد المحظيات ، ولا بالغلمان ، ولا بتعدد الزوجات ، ولا باللواط ، ولا بالسفاد على طريقة الديك (77) ، الاشتهاات هنا تتعدد لتعبر عن الوله الإنساني القائم بعد حدود الحب الجنسي ، الذي

<sup>76</sup> إيمان أسيري: "اشتهاات" ، ط1 ، النايا للدراسات والنشر ، دمشق ، 2008م ، صفحة 25.  
<sup>77</sup> إشارة إلى بيت أبو نواس (بعد سفاد مثل سفاد الديك آل أمري إلى التديك)

سيستعيد في نهاية المطاف نوارسه إلى الجسد يشهق بشهيق اللذة كلما سقط الجسد على الجسد.

## رشاقة الظل

على الرغم من أننا نعرف أن ليس كل ما يشرب يجب أن يكون بالضرورة ماء ، ولكننا أيضا نعرف أن الماء جزء مهم من أغلب مشروباتنا ، فيغدو الشاي ورقا جافا ، أو أخضرا ، أو مشروبا معدا ، يحدث فيه كل تلك التحولات التي لها علاقة بالماء في وجودنا ، وحين التأمل في الحالة الوجودية التي تفتك بالكائن باعتباره تعبيراً مبهما عن خليط من الأحاسيس يؤدي إلى ذلك الشعور الذي نسميه القلق.

"حكايا الفل

بعد ارتعاشة لحظتين

بعد مرايا الشاي

إذ تتكسر في قطرتين

أضع الأفكار

القلق

الموج المتلاطم

لا جدوى تأخذه

أو تأتي به

فوق رفوف السهو.(78)

هو هذا التأمل في قطرتين من قطرات الشاي حين تسقطان في إنائه ، ربما تحدثان تلك الرجرجة التي تنداح في الفنجان ، تتكسر كالموج الذي يعلو البحر أو يعلو النهر ، لكنه يذهب مع الريح إلى ألالا جدوى التي تظهر للمتأمل في انعكاس مباشر للقلق الذي يتقلب فوق رفوف السهو ، إذا الموج وحضور الماء هنا تعبير عن ذلك القلق الوجودي الذي سرعان ما نستبينه

"وأنادي زهرات الفل

هذا القلب الغارق في غفوته

كي تسرد قصتها

وتحدثني عن غابوا

ولم نعرف أي بحار جابوا

ومن عشقوا

وافترقوا

<sup>78</sup> حمدة خميس: عزلة الرمان ، ط1 ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، 1999م ، صفحة67.

ومن ناموا في الظل  
ولم ينهض فوق شواهدهم  
غير تراب الأحزان  
وغير رذاذ الطل!"(79)

إذا تحضر الذات تتلبس زهرات الفل بالوعي الدافق ، والمناقض لحالة القلق الذي لا يستبان ، إذ تقوم بنقض الحالة من الداخل لتطرح أسئلة عن المهاجرين الغرباء وإي علاقات غرامية قامت وانفضت دون أن ندركها للبعد الضارب في الغربية ، التي يقوم البحر باعتباره مساحة ممتدة تفصل الجزر عن غيرها فتغيب كل الذوات خلف ذلك الأفق الذي يرسمه البحر.

ولكن تلك الذات تتشوف حالة النائمين بين النوم الخفيف تحت الظل وبين النائمين نوما ثقيلًا تظللهم قطرات الظل ، وهي تعيد بنية عميقة في الثقافة تتعلق بالطقوس المعروفة في الدفن لدى أهل هذه الجزيرة ، حيث يصب الماء على قبر الميت تيمنا بالقيامة في طقوس الخصب القديمة ، ولكن هذه البلاد التي يحتضنها البحر يسقط الطل على قبور أهلها في فترات اشتداد الرطوبة خصوصًا قبيل الصباح عندما يبرد الهواء ، وتلك الطقوس يمارسها الهواء في بلادنا عادة ، إذا هذا القلق الوجودي يعمد العالم بالماء في إحيائية غامرة للوجود.

## حجر العنوان

تبتدئ الشاعرة سوسن دهنيم ديوانها (وكان عرشه على الماء)(80) بعنوان لم يتم تحريك العبارة التراثية فيه بل بقيت على حالها ، مما يشير إلى عدم اهتمام كاف بالعنوان الذي يشكل عتبة هامة في ظل توجه الكتابة الحديثة ، ولعلها تتشارك مع زهراء المتغوي في طبيعة العنوان المصادر للقرآن الكريم ، كما يظهر في عنوان ديوانها (بأي ذنب قتلت؟)(81) وإن جاءت علامة الاستفهام متصلة بطبيعة العنوان ، لكن حضور التراث الطاغي في هذه الحالة ، لا يبقي مجالًا نحو الذهاب إلى التأويل الذي يمكن أن يخدم الديوان ، وهو بذلك يتخلى عن دوره الجوهرية في بناء الديوان. ولعل هذه الظاهر عند الشاعرات البحرينيات تتواصل في عنوان مثل (ويصمت دهرًا)(82) وهي الرديف للمقولة الشهيرة (سكت دهرًا ونطق كفرًا) كما عنونت فاطمة التيتون إحدى دواوينها ، ولكنها في هذه الحالة تترك حراكًا ما لاجتزاؤها النص الأصلي.

79 المرجع السابق ، صفحة 67 - 68.

80 سوسن دهنيم: "وكان عرشه على الماء" ، ط1 ، وزارة الإعلام ، المنامة ، 2008م

81 زهراء المتغوي: "بأي ذنب قتلت؟" ، ط1 ، فراديس للنشر والتوزيع وإصدارات المتكأ الثقافي ، بيروت ، 2008م.

82 فاطمة التيتون: "ويصمت دهرًا" ، ط1 ، الانتشار العربي ، بيروت، 2008م.

على أن ثيمة الماء ظهرت في بعض العناوين كما اشرنا لديوان (مس من الماء) للشاعرة حمدة خميس ، ويبدو أن الارتكاز على التراث هنا واضح أيضا ، ولكن هناك انحراف دلالي يحيل المس من الشيطان إلى الماء ، ويتضح لنا في التراث العربي كيف تصور الشياطين باستمرار كشر يحيط ويتربص بالإنسان ، وكانت التعاويذ القديمة و الأضحيات تقدم من أجل درء خطرهم ، واستجلاب رضاهم على الكائن البشري ، وذلك بالرغم من كون بعضهم يظهرون كمؤمنين<sup>(83)</sup> ، أو طبيين في النص القرآني<sup>(84)</sup> ، إلا أنهم أيضا مدانون بالتسبب بتخبط الإنسان وإلحاق الضرر به ، ولعل هناك إيمان شعبي مناقض حتى للنص الأول في هذا الاتجاه ، فقراءة القرآن لإخراج الجن من المرضى أمر مشهور.

ويقف الماء على طرف نقيض من الشياطين ، إذ يشكل أداة طهر في التراث ، ومسه يجعل الأشياء تخرج من النجس المدنس إلى الطاهر المقدس ، وهذه الإزاحة تعمل على تحريك العبارة من دائرة التراث إلى أفق التفكير في كيف يكون هناك مس من الماء ، وهل ذلك المس سيولد للإنسان شرا ، أم سيستمر بالذهاب نحو الخير ، بينما يوحي الديوان من الداخل على أن هناك تطابق بين تحولات الكائن وتحولات الماء المستمرة ، وقبوله للخير والشر بذات المستوى بحيث تجتمع فيه النقائص التي تتجادل مع بعضها البعض لتكون الكائن البشري ، وبالتالي لا يكون هناك خير مطلق أو شر مطلق.

وكذلك ظهر في عنوان الشاعرة وضى عيسى سلمان<sup>(85)</sup> (أشير فيغرق مائي)<sup>(86)</sup> ، ومن المحير هنا تلك المفارقة التي تشتغل بين الغرق في ذاته الذي يستحضر الماء ، فالغرق هو انقطاع النفس تحت سطح الماء ، ولكن أن يغرق الماء ، فكيف لنا أن نتصور تلك الحركة الدائبة بين الماء البارد والماء الساخن حين يغرق الأول في داخل الثاني ويتجادل مع حركة تيارات البحر ، حيث أن المياه الأكثر عمقا في الخليج العربي تتحرك تياراتها بسرعة بعض الأحيان أكثر مما هي على السطح ، وذلك لاختلاف درجة الحرارة ، وما علاقة الإشارة بغرق الماء ، ومن ثم هذا الماء ليس إي ماء أنه ماءها ، وفي التراث تصور عن ماء الرجل وماء المرأة ، وكيف يتغير جنس الجنين حسب الماء ، وبالتالي كيف يذهب ذلك الخصب بإشارة ما ، هل نحن أمام الليباب على النقيض من الخصب ، أم نحن أمام العقم بالإرادة المستحيلة؟ ذلك ما يدفع المتلقي بالضرورة نحو التفكير في حل هذا التداخل الذي يشوش العبارة منذ اللحظة الأولى ويفتح التأويل.

<sup>83</sup> القرآن الكريم: سورة الجن ، الآية (2).

<sup>84</sup> القرآن الكريم: سورة الجن ، الآية (11).

<sup>85</sup> وضى عيسى سلمان هي ذاتها (وضى المسجن) التي سبق الإشارة إليها ، إلا أن ديوانها الأول الذي صدر ضمن مشروع مركز الشيخ إبراهيم محمد الخليفة للإصدار الأول قد حمل اسمها كما هو مسجل ، ومن ثم أضافت لقبها المسجن باعتباره اسم شهرة في ديوانها الثاني كف الجنينة والذي صدر عام 2008م.

<sup>86</sup> وضى عيسى سلمان:أشير فيغرق مائي" ، ط1 ، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2005م.



## حارس الأبراج الطينية عن توفيق زياد وأشياء أخرى

### قنديل الذاكرة

عند الكلام عن توفيق زياد ، لابد أن نرجع بالذاكرة قليلا لنتمس ما يمكن أن يعنيه توفيق زياد بالنسبة للحالة الشعرية داخل الأرض المحتلة ، وما يعنيه بالنسبة للنضال الوطني الفلسطيني بين عرب 48 ، ولتحديد الملامح الأولية لهذا الأدب نشير إلى أنه لا يمثل "بكاء ولا نواحا ولا يأسا ولكنه إشراق ثوري دائم وأمل يستثير الإعجاب (../..) يتأثر الشعر العربي في الأرض المحتلة بسرعة مذهلة وبتكيف كامل مع الأحداث السياسية العربية ويعتبرها إكمالا لموضوعه وجزا من مهماته." (87)

ولعلنا نتلمس الانشطار الفلسطيني منذ الكارثة الساحقة بقيام الكيان الصهيوني عام 48 ، وحركة الهجر الإجبارية التي فرضتها عصابات الهجانا الصهيونية ، بتطبيق سياسة تدمير القرى التاريخية ، والسطو على المنازل ومصادرتها ، وتدمير بيوت المقاومين ، وسرقة المياه ، وسياسة قطع الأشجار التي أدت إلى تهجير وتشريد الفلسطينيين ، وانقسم عرب فلسطين إلى عربان على طريقة الدولة القطرية ، ولكن بتفتت اشد ، فمنهم فلسطيني الداخل ، وهم من يطلق عليهم عرب الـ 84 من حملة جنسية الكيان الصهيوني ، وعرب فلسطين الضفة وقطاع غزة الذي مازال محاصرا ، وفلسطيني المهجر بتتوعاته ، العربية والغربية والشرقية ، وهو الأمر الذي مكنته من ظهور المخيمات ، سواء في الداخل الفلسطيني المسمى بالضفة وقطاع غزة أو في الدول العربية (مصر ، سوريا ، الأردن ، لبنان).

يقف الكثير من مؤرخي أدب المقاومة الذي انبثق بسرعة مذهلة في فلسطين المحتلة ، على عام النكسة ، والتي انكشفت فيها الأنظمة العربية المهلهلة أمام تنظيم عسكري ابرز تفوقه الإداري ، فخرس العرب ما تبقى من فلسطين التاريخية (الضفة الغربية وقطاع غزة) بعد حرب حزيران 67 ومن ثم نسوا حدودها ، ولعل الأمر لا يخلو من تأمل في أن تتوافق الهزيمة العربية مع انطلاقة الكفاح المسلح الفلسطيني بما كان قائما آنذاك من منظمات فلسطينية ، وإنشاء منظمة التحرير الفلسطينية التي كانت تشكل فتح الثقل الأكبر فيها من حيث التكوين ، وتطور أدب المقاومة في فلسطين بشكل لافت ، ذلك الأدب الذي كان يلعب دور المواجهة دائما مع المحتل الغاصب.

<sup>87</sup> غسان كنفاني: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1984 - 1966 ، ط1 دار الآداب ، بيروت ، سنة الطبع غير مذكورة ، صفحة 28-27.

والهجرة بالنسبة للذاكرة الفلسطينية لم تتوقف عند ترك فلسطين وإن ظلت هي الحلم المنشود ، فهناك حركة النزوح من الأردن والتي ركزت فيها المنظمات الفلسطينية على لبنان بعد أحداث أيلول الأسود ، كما تلتها حركة النزوح بعد الخروج من بيروت 82م نحو تونس والسودان واليمن ، ومن ثم خلق التوجه نحو التركيز على العمل في داخل الأرض المحتلة وهو العمل الذي مهد لحركة مضادة للهجرة بالعودة إلى الداخل ، وإن كانت قليلة العدد بعد اتفاقات السلام ، وما نتجت عنه من انتفاضتين كانتا منارات في النضال الفلسطيني.

## شبات لداخل مفتوح وخارج مغلق

ولعل تأملا في الوضع الفلسطيني ، وعلاقة الإنسان العربي بمسألتين تشكلان خصوصية بالنسبة للإبداع الشعري فيهما ، فمن جهة يشكل المخيم في الشبات (سوريا ، الأردن ، لبنان) بؤرة ثورية حملت معها الرفض وحنين العودة للوطن السليبي ، مما خلق صورا متعددة عند شعراء الشبات تتعلق بصورة الوطن ، والأماكن التي يتخلق الحنين إليها ، والإصرار على النضال من أجل العودة كحق ثابت للفلسطيني ، وإذكاء الحلم الذاهب صوب فلسطين ، فالمخيم مفتوح في المتخيل على الأرض الموعودة ، وتتهياً النفس نحو الحركة إليها حتى لو بالعمل الفدائي ، على الرغم من حصار الأنظمة العربية لهذا المخيم بطرق مرئية ولا مرئية ، لذلك كانت القصائد المكتوبة في مثل تلك الأجواء تميل نحو التشكل الدرامي الباكي.

وفي هذا الصدد تشير سلمى خضراء الجيوسي بقولها: "والفجيعة أو مكان الفجيعة لا يتم بهذا المعنى أيضا لشعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة. إن شعر المقاومة يختلف عن شعر النكبة - أنه يواجه عدوا غريبا ، جسما خارج جسد الأمة ، كيانا هجينا حاضرا محدد المعالم والملاح. أنه عدونا أمام العالم. فالتحدي قدر ، والعداوة الشرسة المشاكسة أمر مشروع. إنهم ، إي شعراء المقاومة ، لان نحن ، ورثة إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود ، أما نحن خارج الأرض المحتلة ، فصراعنا انسكب في أعماقنا - لان عدونا الأول ، كما اكتشفنا باكرا ، كان قابعا في ذواتنا - أنك لأقدر على التحدي إزاء الآخر ، إزاء أعدائك الغاصبين القساة ، منك إزاء نفسك. إزاء نفسك تتبدل نعمة صوتك ، وإذ تبدأ بإدانة ذاتك ، فغن صوتك يتوهج بالحزن أيضا ، وبالفجيعة. والبطولة في شعرك تتلون هي نفسها بلون الفجيعة ومهما حلقت في شعر فجنحك القوي كسير وتنكفي ، لا بد ، راجعا. لاجئا من نفسك على نفسك ، ترفضها ، ترفض اهلك وأشقاءك وتتحداهم لأنهم لم يتحدوا الزمن ، ثم يخنقك صوت الفجيعة." (88)

<sup>88</sup> سلمى خضراء الجيوسي ، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني 1973م. صفحة 36.

كما كان المخيم أرضا في الداخل يرى قاطنه الفلسطيني بلادا على مرمى حجر لا يستطيع الوصول إليها ، فيشتعل الحنين إلى الأمكنة القديمة ، وتقوم المرارة بما يفتقده المخيم من وسائل حفظ كرامة الإنسان ، والأمن المستباح من قبل جيش يستمرئ قتل الأطفال على مقاعد الدراسة ، وفي حضن أمهاتهم وآبائهم ، وبالتالي ظل المخيم في هذه الحالة محاصرا بالفعل في قلب الوطن. كذلك ظل جزءا من عرب فلسطين في مدنهم ، وحملوا جنسية وهوية الدولة العبرية ، لكنهم لم يتخلوا عن هويتهم الثقافية ، ولا نضالهم السياسي منذ بدأ الوعي يتخلق لديهم بطبيعة الصراع ، وبالتالي خرج الرفض المتمزج مع الحنين ليتشكل في النهاية هذا الغضب الخارجي الذي نشهده في قصائد توفيق زياد ، والغضب بتمازج مع الوصف الخارجي أيضا لينفتح على الحنين الهامس<sup>(89)</sup>.

### سيرة مكتملة أو تكاد

توفيق أمين زياد ، شاعر وكاتب سياسي فلسطيني من مدينة الناصرة ، ولد يوم السابع من أيار عام 1932 وتوفي عام 1994م ، في حادث سير عندما كان عائدا ليلياقي ياسر عرفات ، وقد توفي والده منذ الصغر فاضطر إلى الاعتماد على نفسه في كل شيء وحرص على إكمال تعليمه. سافر إلى الشام وتعلم مهنة التمريض لمدة ثلاث سنوات. كان حلمه أن يصبح طبيبا لكن الظروف السياسية والاقتصادية عرقلت برنامجه، أما والدته فقد اشتغلت في الأرض وفي البيت ، وساهمت في العمل مع زوجها. كانت تنهض في الفجر وتعجن عشرات الأرغفة لبيعها في الدكان ، لذلك أحب توفيق زياد أغنية سيد درويش التي تقول: "الطوة دي قامت تعجن في الفجرية". شغل منصب رئاسة بلدية الناصرة حتى وفاته ، كما كان عضوا في الكنيسيت الإسرائيلي لعدة دورات انتخابية عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي راجح.

لعب توفيق زياد دورا مهما في إضراب أحداث يوم الأرض في 30 مارس 1975م ، وقد استهدف بالاعتقال من قبل العدو إلا أنه نجا بأعجوبة ، لتوفيق زياد العديد من الأعمال الأدبية ، كما قام بترجمة عدد من الأعمال من الأدب الروسي ومن أعمال الشاعر التركي ناظم حكمت.

### أعماله الشعرية:

<sup>89</sup> توفيق زياد: ديوان توفيق زياد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1970م ، صفحة (ع \_ ص)

1. أشدّ على أيديكم ( مطبعة الاتحاد ، حيفا ، 1966م ).
2. أدفنوا موتاكم وانهضوا ( دار العودة ، بيروت ، 1969م ).
3. أغنيات الثورة والغضب ( بيروت ، 1969م ).
4. أم درمان المنجل والسيف والنغم ( دار العودة ، بيروت ، 1970م ).
5. شيوعيون ( دار العودة ، بيروت ، 1970م ).
6. كلمات مقاتلة ( دار الجليل للطباعة والنشر ، عكا ، 1970م ).
7. عمان في أيلول ( مطبعة الاتحاد ، حيفا ، 1971م ).
8. تَهْلِيلَة الموت والشهادة ( دار العودة ، بيروت ، 1972م ).
9. سجناء الحرية وقصائد أخرى ممنوعة (مطبعة الحكيم ، الناصرة ، 1973م).
10. الأعمال الشعرية الكاملة ( دار العودة ، بيروت ، 1971م )؛ يشمل ثلاثة دواوين: أشدّ على أيديكم ، ادفنوا موتاكم وانهضوا ، أغنيات الثورة والغضب.
11. الأعمال الشعرية الكاملة ( الأسوار ، عكا ، 1985م ).

### أعماله الأخرى:

1. عن الأدب الشعبي الفلسطيني / دراسة ( دار العودة ، بيروت ، 1970م ).
2. نصراوي في الساحة الحمراء / يوميات ( مطبعة النهضة ، الناصرة ، 1973م ).
3. صور من الأدب الشعبي الفلسطيني / دراسة ( المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1974م ).
4. حال الدنيا / حكايات فولكلورية ( دار الحرية ، الناصرة ، 1975م ).<sup>(90)</sup>

### أمام البرج

يبدو أن الشاعر مهما كانت شاعريته يعيش في عصر يتواصل فيه مع شعراء من أمثاله ، وهو يمتح من تراث هم في نهاية المطاف وراثته الحقيقيون كما شكل إبراهيم طوقان ومن سبقهم من الشعراء الذين ارسوا تقاليد الشعرية المقاومة ، وعبروا بما استطاعوا عن التزامهم بقضايا شعبهم ، فهم في سدة المواجهة ، تلك التي تعبر عن التطلع الإنساني نحو الحرية ، والإصرار على ثلاثية أرفض أقاوم ، انتصر ، على الرغم التصدعات التي تحدث.

<sup>90</sup> موقع موسوعة الويكيبيديا ، مادة (توفيق زياد).

فوجد أن توفيق زياد ينتمي إلى ذات المدرسة التي ينتمي إليها كل من سميح القاسم ، ومحمود درويش وسالم جبران<sup>(91)</sup> على أنهم جميعاً قد انطلقوا من تجربتهم النضالية في أوساط الجماهير العربية في فلسطين المحتلة ، وانتمى بعضهم إلى التيار اليساري ، ولكن في النهاية غادروا تلك المواقع لانكشاف الوضع الصراعى على مستوى الوجود ، وبالتالي كان الخيار الآخر هو الانحياز نحو الجماهير العريضة ، وربما لذلك تبدو الخطابية واضحة في قصائدهم ، وتظل مستمرة إلى حدود قريبة عند سميح القاسم ، وظلت كذلك حتى النهاية عند توفيق زياد ، ولكن محمود درويش يغادر الخطابية ويوغل في الفنية ، وإن كان يعود إليها بين فينة وأخرى ، ويشتغل على الموضوعات التي تلامس سخونها جماهير محبي شعره. وبطبيعة الحال ينتمي الكل لشعراء المقاومة سواء على المستوى العربي أم العالمي.

### المكان بين التحقق والغياب

يبدو أن المكان يشكل هاجساً في التجربة الشعرية الفلسطينية ، هذا المكان المتمثل في أسماء المدن والقرى والبلدات ، وما يمثله المخيم ، والسجن ، الزقاق الشارع.. الخ ، باعتباره ذو علاقة بالذات التي تتبني من خلال حميمية البيت الذي تكبر دوائره إلى الأماكن المختلفة ، وفقدان البيت يؤدي إلى اختلال في الذات بشكل كارثي يعبر عن حجم المأساة ، ولكن المكان في الشعرية العربية الفلسطينية لا يقتصر على فلسطين بل يمتد إلى دول وقارات العالم ، وذلك ما يمثل تلك النزعة الإنسانية في الشعر الفلسطيني ، فبالرغم من حدة الصراع بين الفلسطينيين وغاصبي أراضيهم ، لا نجد نزعة شوفينية في شعرهم ، بل نرى أن هناك نزعة إنسانية مفتوحة على الآفاق الرحبة لكل البشر ، وتتفاعل الشعرية مع الأحداث والأماكن المختلفة كما تظهر في دواوين توفيق زياد ، فيكتب عن موسكو ويشير إلى بغداد ، سيبيريا وأكرانيا وليننغراد ، والسودان وأم درمان .. الخ.

وفي دراسة لنمر إبراهيم موسى يرصد فيها تكرارات ذكر الأمكنة في الشعر الفلسطيني فيقول: "توفيق زياد أورد ذكر البلدان الأجنبية 88 مرة والبلدان العربية 77 مرة ، الخيمة والمنفى 5 مرات ، فلسطين 47 القارات 6 مرات وهي من أقل المرات ذكراً في حال ورودها بين مجموعة مدروسة من الشعراء الفلسطينيين ، مع العلم بأن القارات لم تذكر لدى كل الشعراء الفلسطينيين" ونحن نورد تلك الإحصائية لنشير إلى عدم اكتمال مشروع بعضهم الشعري إذ ما يزال بعضهم منتجا للشعر وبالتالي يقف الاستقصاء عند حدود زمنية محددة ، ولكنه ربما يكون أكثر صدقا بالنسبة لتوفيق زياد على اعتبار أنه قد أتم قوله الأخير بالموت<sup>(92)</sup>.

<sup>91</sup> توفيق زياد: ديوان توفيق زياد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1970م ، صفحة (و).

<sup>92</sup> إبراهيم نمر موسى: مقالة بعنوان "تجليات المكان في الشعر الفلسطيني" ، عالم الفكر ، المجلد 35 ، العدد 4 ، 2007م ، صفحة 67-66.

كما يبدو السجن مكانا غير مستقصى في الدراسة ، وكذلك الأماكن المتخيلة التي تقوم في الصورة الشعرية فيشير عز الدين المناصرة إلى "رغم أن المكان حيز له كيان شبه مكتمل من وجهة نظر سكانه ، وله حدود فعلية وحدود مجازية متصورة إلا أن ، الحدود يمكن أن تخترق. فالكيانية المجازية لا تتطابق بالضرورة مع الكيانية الفعلية. لأن المكان - الأمكنة تنتقل معنا وفيها خارج حدودها. المكان فضاء مغلق رغم أنه مفتوح وهو فضاء مفتوح رغم أنه مغلق"<sup>(93)</sup>.

## ازدواجية السجن

توفيق زياد وسميح القاسم قد جربوا سجنا مزدوجا معنويا وماديا فعليا في الوطن ، ففي الأولى كان السجن حالة من الغربة تنمو نتيجة للوضع المعادي ، ذلك الوضع الاستيطاني الذي يريد اقتلاع الفلسطينيين من الجذور ، عبر محو تراثه وتدمير تاريخه وما يدل عليه ، لذلك تدعي دولة الاحتلال بأن الأغاني التراثية الفلسطينية تنتمي لها ، وبالتالي تحاول تدمير الحصيلة التراثية من ذاكرة جيل لهدم ثقافة المجتمع تمهيدا للقضاء النهائي عليه ، وكذلك حاولت نسبة الأكلات الشعبية في المنطقة لتاريخها كما حدث مع الحمص وغيرها ، مع أن الأمر يبدو مضحكا ولكنه في الحقيقة يشكل تهديدا للهوية ، وبالتالي يعتبر أمرا غاية في الخطورة.

وقد عانوا سجنا حقيقيا ، فدخلوه كل بتهم مختلفة تحت نير الاحتلال في الداخل كما تظهر في قصائدهم (راجع قصيد جوائنتامو لسميح القاسم) وإن كان العنوان يشير إلى السجن الأمريكي الأشهر في كوبا الشيوعية ، وهي من المفارقات الطريفة في العالم (سجن رأسمالي في دولة شيوعية!) ، إلا أن سميح القاسم يصدر من تجربته في سجون الاحتلال ويمكن تلمس ذلك من طبيعة البيئة والمعاناة ، وقصيدة (من وراء القضبان لتوفيق زياد)<sup>(94)</sup> وقصيدة "سمر في السجن"<sup>(95)</sup> حيث وقع القصيدتان بتذييل يحمل اسم المكان (سجن الرملة).

## مظاهر في القصيدة

وفي السجن تصادر حرية الإنسان ، ويحاول السجنان كسر إرادته ومحوها ، فينهض مقاوما عبر استرجاع تراثه الذي يتجاوز حدود فلسطين العربية إلى بحرها العربي الكبير ، وهو على يقين من أن دولة الكيان لا تستطيع أن تمحوه لوجوده خارج أفق سيطرتها الفعلية ، مكتوبا وحاضرا باعتباره تراثا حيا في الثقافة العربية ، فيستدعي السير الشعبية والأمثال والكلمات الدارجة التي تحفل بها ذاكرة الشعب مؤججا روح المقاومة.

<sup>93</sup> عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري ، ط1 ، دار الكرمل ، عمان ، 1995 ، صفحة 279.

<sup>94</sup> توفيق زياد: المجموعة الشعرية ، مصدر سابق صفحة 102-112.

<sup>95</sup> المصدر السابق ، صفحة 113-120.

"أُنذِر .. إني أُنذِر ..  
لما كنا في أحشاء الظلمة نسمر  
وربابة ((إبراهيم)) تعمر  
تحكي.. عن ((عبس)) .. عن ((عنتر))..  
عن عبلة.. عن سالفها الأسمر  
عن ((جساس))..  
و((أبو زيد))..  
و((دياب))..  
وعن التغريبة.. والأحباب الغياب..  
وعن ((البطلين .. كأنهما جبلين))..  
وعن السيف المصقول..  
((أبي الحدين))  
وعن العشاق.. عن الحب الأخضر." (96)

على الرغم مما يبدو من خارجية دخول سيرة عنتر بن شداد ، وحرب  
البسوس ، وتغريبة بني هلال وغيرها في شعر توفيق زياد ، إلا أن وظيفتها الفنية هنا  
ليس بناء القصيدة ، وإنما الاحتفاظ بالهوية متماسكة بانتمائها لبحرها الثقافي الذي لا  
ينضب ، ويمكننا الإشارة إلى ذلك الاشتغال المستمر على التراث الشعبي عنده  
فيصدر قصيدة (يا جمال) بـ "بعض مقاطع من القصائد التالية هي في الأصل أغان  
شعبية متناقلة جيلا عن جيل ، في منطقة الجليل ، وقد قمت بنقلها من العربية الدارجة  
إلى لغة ((تموت الحمارة..))" إشارة إلى الفصحى(97).

ويمكننا ملاحظة بساطة التركيب اللغوي ، واشتغال اللغة في مستوى يقترب  
من التداولي ، وهو أمر يثير مسألة الموقف من الشعر الملتزم الذي يحاول بواقعية  
التواصل مع الجماهير إلى درجة فجة بعض الأحيان ، فتجد الاشتغال على الصورة  
الفنية في داخل القصيدة لا يذهب بعيدا ، فهي لا تنمو نموا عضويا عموديا في  
القصيدة ، وإنما تتدرج أفقيا ، ونجدها تنتهي في كثير من الأحيان عند نهاية الشطرة  
التي تتميز بالقصر العام ، وتعتمد على تراكيب قليلة العدد في اللغة ، وهي مسألة لا  
تحدد عمق وسطحية القصيدة ، ولكنها تشير إلى فنيتها ومدى خروجها على المألوف  
، لذا يظهر الاعتماد على التشبيه ، فلنسمعه في قصيدة (عن النبيذ والذهب) حيث  
يقول:

"أردت أن أراك  
اليوم يا شاغلتي ، أردت أن أراك

<sup>96</sup> المصدر السابق ، صفحة 116-117.  
<sup>97</sup> المصدر السابق ، صفحة 363

فقطت ورده كأنها عقيق  
وقفت عند منحنى الطريق  
وعندما طلعت كالصباح"<sup>98</sup>

وهو اتجاه معروف في شعر التفعيلة ، وتميل قصائده على رواية حكاية ما ، وتلك الحكاية تدل على اكتمال بنية القصيدة فنيا ، وهي النقطة التي يحس عندها المتلقي بنهاية القصيدة واكتمال الحكاية في داخلها في ذات الوقت ، وبالتالي نجد أن قصائده تركز على إبراز المضمون حتى وإن كان على حساب الشكل الفني فلنستمع إليه في قصيدة (حكاية تطول) حيث يقول:

" أحس أنها حكاية تطول  
ورحلة على جناح بلبل جميل  
التقط النجوم..  
أشكها قلادة ، لعنقك الصغير  
وفي المساء..  
وحيثما تنطفئ السماء..  
وتحضن الوسادة البيضاء رأسك الغرير  
تنام في سلام..  
قلادتي ..تنام في سلام  
مع اليمام  
في صدرك المفتوح الحرير  
أحس أنها حكاية تطول  
ورحلة على جناح بلبل جميل  
لا تسألني عرفت كيف ، لا تعقدي الأمور  
عينك تحكيان تمليان ما أقول."<sup>99</sup>

وإن تميز بتسخير الإيقاع الذي يغري أذن المتلقي المتعود على الإيقاع البارز في الشعر والمتناسب مع الاشتغال على الحفظ والترديد ، وبالتالي تحث المتلقي السماعي على الإنصات ، على الرغم من تنوع القافية (اللام (5) مرات ، والميم (4) مرات ، وكل من الراء والهمزة تكررت مرتين) ، ولذلك يتم تكرار الكلمات والمقاطع (حكاية تطول (3) مرات) ، بينما ينتقل في الخاتمة إلى (تحكيان) وهو جناس ناقص مع (حكاية) ، وكل من (السماء وتنام وسلام) تكررت مرتين في القصيدة ، وفي ذلك تناغم شكلي ، يساعد على التوصيل ، وتبرز صفة التكرار لتبدو ذات علاقة بالقصيدة الكلاسيكية ، ولعل ذلك مرده إلى تلك العلاقة بالخطابية التي تتوجه للجمهور كما سبق أن أشرنا.

<sup>98</sup> المصدر السابق ، صفحة 148.

<sup>99</sup> المصدر السابق ، صفحة 113-114.



## بين السدم

وهنا نحاول التكلم عن ظاهرة عادة ما نراها ، وتتمثل في لجوء شاعر العمود إلى تكرار قراءة البيت أثناء الإلقاء الخارجي للقصيدة ، سواء أكان ذلك بعد التصفيق أو لإحداث الأثر المتوقع في المتلقي أثناء الإلقاء ، ولكن تكرار المفردات والتراكيب داخل قصيدة التفعيلة تجعل الشاعر يهرب من الحاجة لتكرار المقول الخارجي في الإلقاء مادامت القصيدة تكرر داخلها ما يريد لتعطي الأثر المطلوب ، وذلك ما نجده هنا في قصيدة لا تتجاوز ستة عشر شطرة ، ولعلها من الناحية الفنية تسعى إلى ما بات يعرف بالتوتر "فالقصيدة الغنائية تعتمد على الاستعارة التي بدورها تتصف بالغموض مما ينشأ عنه "توتر" ينتظم أجزاء القصيدة بأكملها حتى يصبح هذا التوتر هو في النهاية ، عمود التوازن في الكل المتكامل العضوي"<sup>(100)</sup>.

## الناي والشجرة

ويساعد ذلك التوجه الخطابي بروز تلك النبرة العالية للإلقاء ، كما يفعل سميح القاسم بصوته العريض. وعلى الرغم من أن توفيق زياد لا يمتلك تلك القدرات الصوتية التي يمتلكها سميح القاسم ، كما سمعت صوته بعد رحيله مسجلا على الأنترنت ، إلا أنه يركز في كتابته على النبر والقافية والجناس الناقص .. الخ من البديع.

وفي ظاهرة ملفنة يمكننا الوقوف على تلك العلاقة بين الشعر المقاوم والغناء ، فنجد أن المقاومة ذاتها عندما أنشأت فرقها الفنية التي تنتمي وتلتزم بقضايا شعبها ، لم تجد أمامها إلا ذلك الشعر المقاوم لتغنييه ، وهو أي الشعر المقاوم أعطى ذلك الشعر مساحة متفردة للانتشار ، على الرغم من أنه يصدر ضمن بيئة معادية تماما ، يصعب وصوله بحكم آلة التوزيع العرجاء في الوطن العربي.

وبالنسبة لتوفيق زياد فقد لحن وغنت بعض قصائده وانتشرت في أرجاء المعارضة العربية في عموم الوطن العربي كما اضن ، وقد غنت قصائده أكثر من فرقة موسيقية ، ولعل اشرها ما غناه مارسيل خليفة (أناديكم اشد على أياديكم) في لبنان ، والتي غناها أيضا شيخ إمام في مصر ، وغنتها فرقة فلسطينية أيضا ، كما علمت أن الفنان جابر اليمني قد غني قصيدته (عمان في أيلول).

## أمام الصخرة

رحل توفيق زياد فجأة ، لكن ديوانه ظل علامة بارزة في الشعر المقاوم على المستويين العربي والعالمي ، وعلى الرغم من أن أكثر من دفع ثمنا باهظا هم فلاحوا

<sup>100</sup> ميجان الرويلي وآخرون: دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 ، صفحة 209.

القرى الفلسطينية وما زالوا يفعلون ، ونتيجة لكون أولئك الفلاحين يتحصلون على تعليم قليل نسبيا ، ولعل ذلك هو الذي قلل من عدد الشعراء الذين ظهروا من القرى ، كما نأخذ في الاعتبار أن دولة الاحتلال قد محت الكثير منها ، ولم تعد إلا أطيافا في الذاكرة ، ولعل معظم وأهم شعراء المقاومة هم الذين ظهروا من المدن الفلسطينية العريقة.

نشير إلى ظاهرة ابتدأت في شعر توفيق زياد ، وكما يبدو عدد لا بأس به من القصائد القصيرة ، التي نرى أنها قد مهدت الطريق نحو كتابة قصيدة اللمحة بشكل مبكر نسبيا على طريقة قصائد الهايكو اليابانية في الشعر العربي ، وهو ذات الاتجاه على ما يبدو الذي صارت تسير عليه قصيدة النثر.

ولعل ظاهرة أخرى تكمن في التكرار الداخلي للمقاطع والكلمات التي يمكن حفظها بسهولة وتردادها بين الجمهور ، والتي سبق أن اشرنا إليها في الدراسة ، هو ما عولت عليه القصيدة المقاومة للوصول إلى القطاع الأوسع للجماهير ، كما أن إدراك بنية الغناء العربي الذي يقوم على تكرار المقطع مرتين على الأقل في الغناء المنفرد ، وحتى غناء الكورس ، كما يبدو الأمر واضحا في البناء الفني للأغنية ، وبالنظر إلى تكرار بعض المقاطع في التراث الغنائي الشعبي ، وهو تكرار يشكل لازمة بنيوية للغناء العربي. ووروده في القصيدة المقاومة ربما ساعد على تحولها إلى أغان بدأت تنتشر علنا بعد أن كانت تتداول سرا ، نتيجة منعها من قبل السلطات ، وذلك ناتج عن سقوط أو تراخي طرق المراقبة القديمة ، وانفتاح الفضاء واشتعال الأنترنت ، ولعلنا إذ تجاوز العالم محنته المالية نقبل على ثورة أخرى جديفة في الاتصالات ربما تسمح للأدب بالانتشار الأوسع بين الناس.

## الشهداء على بوابة القلب تجليات القضية الفلسطينية في الشعر البحريني

قد يبدو المشهد للمتأمل في ظل الأوضاع الحالية ، بأنه يراد من الناحية الإعلامية تنصيب دولة ايران سياسيا باعتبارها العدو الأول للبلاد العربية ، وهو الأمر الذي لم تقم به دولة دخلت حربا ضروسا معها امتدت لثمان سنوات كما هو حال دولة العراق أيام حكم حزب البعث ، وعلى الرغم من المعركة الإعلامية الهائلة التي يراد بها تزييف وعي الأمة العربية تجاه اهم قضاياها وهي القضية الفلسطينية ، إلا أن هناك جانبا ظل يعمل في اتجاه عكسي لما يراد بوعي هذه الأمة ، ذلك الاتجاه عمل على التصدي من خلال إبراز القضية الفلسطينية باعتبارها حدثا في القصيدة ، وإن ابتعدت أو اقتربت المعالجة فنيا لتبدو في جماليات القصيدة شأننا شاخصا عند أهل الخليج وشعراءها الحقيقيين .

فمنذ الشعارات الأولى التي رفعتها حركة القوميين العرب مثل (نقط العرب للعرب) برزت فلسطين باعتبارها قضية جوهرية بالنسبة للنضال العربي عبر مساحته الممتدة وبرز شعار (فلسطين عربية) منذ اللحظات التي انطلقت فيها تلك الحركة لتمتد عبر كامل التراب العربي ، ولا يخفى على المنتبغ تلك العلاقة بين حركات التحرر العربية وبين القضية الفلسطينية التي اعتبرت حركات التحرر الوطني العربية رأس حربة لكل تلك الحركات في المواجهة المباشرة مع الكيان الصهيوني ، بما يمثله من احتلال استيطاني يدخل في معركة الوجود بينه وبين سائر بلاد العرب.

ونحن نعيش في اطراف الوطن العربي ، وفي دوله التي تطل على الخليج العربي ، نتفاعل مع كل ما يحدث في الأراضي الفلسطينية بكل قوة ، ولعل بروز ذلك التأثير لا يقتصر على جيل واحد وإنما سنرى كيف يشمل أكثر من جيل على الصعيد الشعري ، وسنأخذ مثلين على ذلك مثل من الأراضي العمانية التي تطل على بحر العرب جنوبا ، ومثل آخر من البحرين هذا الأرخيل النائم في وسط الخليج العربي تقريبا.

من عمان تطالنا الشاعرة هاشمية الموسوي بديوانها ((ثورة الزمرد))<sup>(101)</sup> ، وفي هذا الديوان نجد قصيدتين تتعلقان بالقضية الفلسطينية ، ومنها القصيدة التي حمل الديوان اسمها (ثورة الزمرد) ، وهي قصيدة تذهب بك في سياق الثورة التي تطال الحجر ، وإن كان ذلك الحجر نادرا لكنه يدخل في دائرة كونه فريدا في دائرة الخلق والتخلق عبر الصياغة التي تجعله على ما هو عليه ، ومنذ الإهداء المدون فيما بعد العنوان "إلى الشهيذة آيات الأخرس ، رمز لكل فتاة عربية"<sup>(102)</sup> ، يبرز

<sup>101</sup> هاشمية الموسوي : ثورة الزمرد ، ط1 ، المطابع العالمية ، مسقط ، 2002 .  
<sup>102</sup> المرجع السابق ، صفحة 6.

أمامنا ذلك الاتجاه المزدوج يكون تلك الشهيدة مثل لكل نساء الوطن العربي في التضحية بالذات رمزا لنكران المرأة لذاتها باعتبارها كذلك ، كما يبرز أمامنا ذلك التأمل الفادح في قدرة الإنسان على إلغاء أهم غرائزه التي تقوده نحو الحفاظ على الذات ، ليستطيع الفدائي أن يقوم بتدمير العدو وهو يعرف أنه سيفقد حياته مباشرة ، تلك الحياة التي تمتد في حيوات الناس أينما كانوا

"دعني لأهرب من عطالة كوخنا  
من ذلك القدر الممغنط في عروق ثيابنا  
دعني لألغي كل أنظمة الغريزة  
وأدس كلي في بقايا خاطري  
علي أموت ك ((ناسك))  
أحيا على قلق القصيد " (103)

لا تظهر الشهيدة فقط باعتبارها من تقوم بعمليات بطولية في عمق الكيان الصهيوني لتسقط نظريته الأمنية ، وإنما تذهب أيضا لتطال الشهادة الطفولة التي عصفت بها أحداث الانتفاضات المتكررة عبر تاريخ المقاومة الفلسطينية ، إن إصرار الشاعرة على الإمساك برموز ذهبت في صفحات النضال لتبقى ، إنما تسجل موقفا من أن المرأة أيضا تشارك بكافة أطوارها في هذا النضال ، لم تكن الرصاصات الغادرة تعرف من تقتل ، ولكن القناص الذي يمسك ببندقيته يعرف لماذا يقتل الأطفال في فلسطين ، وتسجل لنا رصاصته الغادرة صفحات من المعاناة التي تبقى في قلوب الآباء والأمهات الفلسطينيات اللواتي فقدن فلذات أكبادهن ، ولتنتشر هذه النار في رماد الذاكرة التي يوقظها ساحر لتنهض مثل العنقاء (إيمان حجو) من دير البلح ، تلك الطفلة التي ذهب شهيدة في القماط ، فتهدبها الشاعرة القصيدة وتذهب حد التوحد بالشهيدة في تمازج الأقدار " أو كلما تاهت ملائكة الحروف

بدرينا  
ثارت وأترعت الحنايا عشقها  
الموؤد من إغفائها  
حتى ارتمينا فوق  
واحاح السماء  
فتمازجت أقدارنا  
أشلاؤنا  
أسماؤنا  
ونوارس الفت مرافئ  
خمرها  
مكتظة كل الفصول بظلمها " (104)

<sup>103</sup> المرجع السابق ، صفحة 9.

قد يكون الإهداء مهيمنا في الحالة السابقة على سياقات القصيدة التي تذهب فنيا نحو تجليات الذات واندماجها في القضية الفلسطينية دون مباشرة ، ولكن شاعرنا الثاني قد يكون أكثر ذهابا نحو الفنية التي تخفي بحرفة الحواة مرامي القصيدة البعيدة ، تلك القصيدة التي اعني بها "بتول تغني على جدران الوطن" ، وهي قصيدة مخطوطة وقعت بين يدي ذات لقاء مع شاعر القرية البحرينية يوسف حسن ، ولعل القصيدة تماهي بين حالتين واحدة هنا وأخرى في فلسطين لتمتد عبر البلاد العربية التي خذلت قضينا وكدنا نصدقها لكن الانتفاضات لازالت تكذبها منذ أن قامت هناك وامتدت عبر هذا الوطن ، ذلك الغناء الرومانسي في القصيدة يظل يتمسك بوحدة الوجد الإنساني عبر بلاد لم تعد تتشابه إلا في وجعها وأشواقها الإنسانية.

وربما لولا أن الانتفاضة الثانية وسمت بأطفال الحجارة ، لربما فقدنا تلك الظلال العميقة التي تذهب تجاه فلسطين وحالة الحصار التي تقف أمامها البوابات مقفلة بوجه العابرين ، فيقف الشاعر يوسف حسن على حالة تمتد من طنطا إلى يافا إلى عدن كأن البلاد العربية الحبلية تجلوها أغنيات امرأة عذراء (بتول) ، وبتول أيضا اسم علم للمرأة في البلاد العربية ، تلك المرأة المتعينة أو التي تقف في متخيل الشاعر يوسف حسن لازالت تغني لتباريح البلاد ، ذلك التطلع الإنساني في الشعر الذي يكاد يرى ما لا يرى ، لينساب بالهم العربي المتشابه عبر دورات الزمن ، لعل زمن يحمل المخاض في دورة قادمة.

"هل تمنحني يا بتول  
زمننا يقول القائلون بأنه زمني  
وإني آخر الخلق الذي ما بعده خلق  
زعموا  
تصفتني السلالات  
اصطففتني  
ها وصلت  
هنا بحر  
وتلك مضارب القوم الذين سيوفهم ظهري  
وأبراج هناك - عساكر  
وأطفال الحجارة تستغيث تناديني واسمعها  
وأبراج هناك - عساكر  
بوابة محبوكة الأغلال  
تمنعي الوصول  
غني فديتك يا بتول  
غني إلى وطن يقول القائلون بأنه وطني

<sup>104</sup> المرجع السابق ، صفحة 13 - 14.

غني إذا شجني  
ولتعدريني لا أجيد الرقص  
ما انساقت له ساقني  
وما التائت به قدمي  
غني اذا شجني  
غني معلقة على الجدران  
من طنطا إلى يافا إلى عدن  
عني إذا  
قولي ، أقرئي شيئاً - كتاب الله  
كوني نخلة  
وجعا سماويا  
يفاجئه المخاض ودورة الزمن" (105)

---

<sup>105</sup> مخطوطة لقصيدة بعنوان (بتول تغني على جدران الوطن) للشاعر البحريني يوسف حسن.

## قامة الظل العالي محمود درويش وحصار مالا يحاصر

لقد ترجل هذا الفارس من حصان الشعر منذ فترة ، ترك الحصان وحيدا ، لم يزل يشغل مساحة من الكتابة تجعله صاحب قامة شعرية كبيرة ، له اجترافات مهمة في هذا السياق ، ولعلنا لا ننظر إلى محمود درويش خارج تجربة الشعر العربي ، ذلك أن الشعر العربي ارتبط ارتباطا وثيقا منذ النهضة العربية في بدايات القرن الفائت بالقضايا التي تطرح بحدة على المجتمع العربي وثقافته أينما كان.

ولعل الجميع يدرك خصوصية الوضع الفلسطيني ، لذلك كان درويش يربط التجربة النضالية بما يفيض عنها في الشعرية عنده ، لكننا يمكن أن نميز بين ثلاث ملامح متميزة في تجربته التي لا يمكن أن نمسك بها في عجلة كهذه ، حيث نتبين ما يمكن أن نطلق عليه فنية الشعرية التي تتألق فيها الصورة مما يجعل التجربة تميل نحو التعقيد والابتعاد عن المباشرة إلى حد ما ، كما في ديوانه "المحاولة رقم سبعة" ، والملح الثاني في تجربة محمود درويش يتمثل في الحميمة اليومية للأشياء ، كما تبدوا بدھشتها الصارخة وهي منداحة في تجربته ، ويمكننا تلمس المكان باعتباره احد التجليات مثل المدينة والمخيم ، البيت وتفصيلاته الحميمة كالشرفة .. الخ ، ولعل الملح الثالث يتمثل في استخدام الرموز التراثية من الديانات السماوية كما في "احدى عشر كوكبا" "لماذا تركت الحصان وحيدا .. الخ" أو بخلقه للرموز كما في قصيدته "احمد الزعتر".

### شاعرية تتسرب

وقد نلمح في تجربة درويش ما يمكننا تلمسه من تأثير السياسة على الشعر ، فمحمود درويش ليس شاعرا عاديا أنه اندماج الفارس مع الشاعر كما نلمسه في تجربة الشعر العربي منذ معلقاته ، وكما يقوم في المتخيل الجمعي للثقافة العربية عن الشاعر ، لذا يمكننا أن نلاحظ توجهات في شاعريته كما يمكن أن نذكر في هذا المجال تعبيره عن حصار بيروت الذي كان متواجدا فيه مع منظمة التحرير الفلسطينية ، كما يظهر في قصيدته "احمد الزعتر" ، ولنا في البحرين ذكرة مع هذه القصيدة الديوان ، حيث أننا نتذكر أن كل المجالات الثقافية والمهتمة بإنتاج محمود درويش دخلت البحرين ووجدنا الصفحات التي تحتوي عليها القصيدة ممزقة من قبل الرقابة العربية ، وقد كنا نتداولها في الخفاء ، وكأن الحرب لم تكن في لبنان ، وكأن الحصار لم يطل بيروت التي على مرمى حجر من القلب ، وإنما الكل كان يعد الرماح وينتخب المقصلة من الخليج إلى المحيط كما أشار في قصيدته ذاتها.

لا يمكن بحال من الأحوال فصل تجربة محمود درويش عن تجارب مجاليه من الشعراء في الشعرية العربية من سميح القاسم ، إبراهيم طوقان ، فدوى طوقان ،

عز الدين المناصرة ، نازك الملائكة ، أحمد دحبور ، البياتي ، أدونيس ، محمد بنيس ، قاسم حدد .... الخ ، فقد شكلت تجربة محمود درويش التي نمت في ظلها صورة الأنا والآخر عبر صراع الوجود ، والذي تحول إلى حالة من السلمية التي لا تذهب حد التطاحن والتفاني وإنما يعبر العدو كما يعبر الكلام في الكلمات العابرة ، ذلك الصراع الذي يتعمق بشكل لا هوادة فيه ليعبر عن صراع الوجود بيننا وبين الكيان الصهيوني ، بين قوى التحرر العربية وبين هيمنة استعمارية كونية باتت تتلبس حالة العولمة .

ولعل محمود درويش في بعض كتابته كان رمزا من رموز المقاومة العربية ، ولا زالت الذاكرة مشحونة بصرخته التي رفض قراءتها في عمان "سجل أنا عربي" ، كما اندمج درويش في المقاومة الفلسطينية ، وظل مشغولا بقضاياها رغم وتحولاته من تحولاتها التي باتت معروفة منذ الصاعقة حتى اتفاقات أسلو ، ولا ننسى أنه استقال من هرم السلطة الفلسطينية ليعاود النهوض كالعنقاء ، لذا كان صوته الشعري مشغولا بالخطابية في أحيان كثيرة ، فنراه يعطف على الموضوعات الضاغطة في الساحة السياسية كما حدث في عمان سنة 2004 حيث القى قصيدة عن العراق كما أذكر .

## قمم للسحب

قد يمكننا إيجاز القول عن محمود درويش أن ما سيبقى من شعره هو تلك القمم التي استطاع أن يتفوق فيها على ذاته ، وتلك هي القصائد التي نحاظ إليها ، ولعل محمود درويش لم يحمل شهرته التي طبقت الأفاق لمجرد كونه شاعرا فحسب ، ويبدو أن موقعه السياسي وتيار الوعي في الأدب الفلسطيني باعتباره أدبا للمقاومة هو ما حمله إلى تلك الأفاق الرحبة ، بالإضافة إلى تلك الطاقة الغنائية لفادحة في صوته الملتزم فنيا بقصيدة التفعيلة بعد كتابة العمود ، تلك الغنائية التي جعلت فنانيين كانوا يصطفون باتجاه المقاومة يغنون أشعاره كما فعل مرسيل خليفة وغيره من الفنانين المنحازين للمستقبل والإبداع ، ولعلنا نقارن محمود درويش ورفاقه في الثقافة العربية بما يساوي ما قام به جون بول سارتر وغيره من العقول المبدعة للفرنسيين.

وعندما نتحدث عن نجومية محمود درويش فأعتقد أننا من الناحية النقدية قد تخطينا أي مفهوم جاد للنجومية كما تظهر اليوم في شاعر المليون أو بتوزيع الألقاب على الشعراء كما في "ملك الشعراء ، أمير الشعراء ، شاعر النيل .. الخ" ، ولكننا نجد اليوم اختراقا للقيم الفنية الرصينة بمفاهيم لا علاقة لها بالفن تشيد من المبدع طاغية آخر وتوظف جوقة المداحين ليتسنى قمة الإعلام في كل مجال ، عبر تلك الآلة الجبارة التي توظف بفضائياتها وأرضياتها المتنوعة لتفرز بكل طاقتها التملق والتزلف والمصادرة وتوزيع الألقاب والأعطيات ، لتخلق قامة تستطيل من الفراغ



وتفرد ظلا في بعض الأحيان يكون غير حقيقي إذ أن الشجرة التي تظل يمكنها أن تخفي وتظهر أيضا .

## ما لا يخفى

إن ما يقدم المبدع هو نصه الإبداعي وحضوره المتألق عبر التفاعل الفني مع قضايا الحياة الملحة والمعاصرة بعيون فنية مفتوحة ووعي شامل لما يملأ الحياة الثقافية ، ومحمود درويش هو "العصافير والأجنحة ، أوراق الزيتون ، عاشق من فلسطين ، آخر الليل ، العصافير تموت في الجليل ، حبيبتني تنهض من نومها ، احبك أو لا احبك ، محاولة رقم 7 ، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، أعراس ، هي أغنية هي أغنية ، ورد اقل ، أرى ما أريد ، أحد عشر كوكبا ، لماذا تركت الحصان وحيدا ، سرير الغريبة ، جدارية ، لا تعتذر عما فعلت ، كزهر اللوز أو ابعده .. الخ".

ولم يكن لمن يصل إلى شهرة كشهرة محمود درويش إلا أن يكون محط خلاف ، وذلك لعله لا يعدو كونه تعبيرا عن صراع التيارات في الشعرية العربية ، وهي ظاهرة صحية كما أرى ، كما يمكننا تلمس الكثير من الكتابات التي دارت حول تجربته الطويلة في الكتابة الشعرية.

هل محمود درويش كان يساوي كل الساحة الفلسطينية ؟ لا اعتقد ذلك ، وربما تظل هناك أصوات تحفر طرقها إلينا أمثال "المتوكل طه ، محمد حلمي الريشة و آخرون " وأصوات لا تكاد تصل إلينا بحكم الحصار المفروض على المنتج الثقافي في الوطن العربي وإغلاق الحدود أمام تدفق مثل تلك الأصوات عبر دواوينها مثل "سامر خير ، بشير شلش ، صالح حبيب ، ايمن كامل إخبارية ، نهاية عرموش ، رانية رشيد ، ليليان بشارة ، عبد المحسن نعامة ، وطابور طويل من شعراء الأرض المحتلة والضفة ، وكل المخيمات في البلاد العربية وتلك الأصوات التي هاجرت في بلاد غريبة.

هناك بعض النقد الذي يوجه لمحمود درويش ويتهمه بالسطو على ما يكتبه الفلسطينيون في شتى بقاع الأرض ، ويبدو لي أن هذا النوع من النقد يفقد أهميته باعتبار سقوط نظرية السرقات الأدبية ، إلا في حالة سرقة نص بالكامل تماما بقضه وقضيضه وهذا ما نستبعده تماما ، ويبدو من النظر إلى ذلك النوع من النقد أنه يشير في داخله إلى ذلك الاطلاع الواسع لمحمود درويش على التجربة الواسعة للشعراء العرب ، وقد سمعته يصغي للشاعر كريم رضي بكل اهتمام عندما كان الأخير يقرأ عليه قصيدته "احاديث صافية " في إحدى زيارته للبحرين.

## اكتمال الغياب واشتعال الحضور قراءة في قصيدة غسان زقطان (ذهاب)

عند الشعر فإنك تكون في حضور الوهج ، هكذا يتمدد الشعر على خارطة الذاكرة ، ليمتص من داخلها حضور النصوص القديمة والحديثة التي تنسبت بالحياة ، تظهر أو تختفي لكنها تظل مثل طفل يتعلق بثوب أمه ، وأمّه هنا القصيدة الحديثة التي تحاول أن تلامس الحياة التي نعيش فيكتب غسان زقطان من مجموعته (سيرة بالفحم) هذه القصيدة التي نحن بصدها اليوم ، ذلك أن تجربة الذهاب تثير الذاكرة ، ما أكثر الذاهبون في الحياة بثتى اتجاهاتهم ، الذاهبون إلى الموت فجأة ، الذاهبون إلى المنفى رغبة ، الذاهبون إلى ما تقوله الحشرات في البعد. فما يبقى هو الذي يثير الذاكرة ، ويحرك النفس التي تتوله في أشواقها أو تتعذب في فراقها ، ذلك الذهاب الذي قد يكون بإرادة حرة أو قسرا ، كم هم المهجرون وكم هم المبعدون وكم عدد الشهداء والمغيبون في سجون الاحتلال ، سنوات دونها سنوات.

هو الذهاب الذي ينهى الشاعر عنه لكنه ليس كأى ذهاب تحاور فيه الروح صنوها وتمتد ، تشتبك معه غريبا وقريبا ، حبيبا وصاحبا قريبا

"ثم لا تذهب

وحيداً

كاملاً

..كالسيف." (106)

كيف يمكن أن يذهب الإنسان كاملاً دون أن يترك وراءه ما يدل عليه ، ما يشير إلى وجوده ، أنه بالضبط ما يحمل ذلك الوجود الذي يتعرض للتدمير كل نهار ، الاختفاء القسري لما يدل على وجود الفلسطينيين ، قضم الأرض التي تدمر عليها قراه بيوته داره وأشياءه الحميمة ، لتخفيها من الوجود ، حتى قبور الشهداء الذين يسقطون في الأرض المحتلة ترقم أرقاماً لكي تخفى من الوجود ، فلا يترك أي مجال ليرتقي الوجود الإنساني حتى في طقوسه التي تحتفي بقبور الشهداء . إن التأسى يكون بالإشادة ولكنها ليست المديح كما في الغرض القديم ، أنها تقوم على خسارة ما لشخص ما كامل أو هو الذي ينهى الشاعر عن ذهابه كاملاً ذلك أنه سيذهب في ذاكرة النسيان.

ولكن الذهاب عند غسان زقطان يستدعي تعارض الذات المبدعة للشاعر وهي تشف عن روحه لتقف على طرف نقيض مع تراثه ، تحولاً نحو الحداثة التي تبرز في صياغة المفردة البعيدة عن بنية الصورة القديمة والذهاب نحو تجدها رغم الحدود

<sup>106</sup> غسان زقطان : سيرة بالفحم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 ، 2003م ، صفحة

المشتركة في اللغة ، تلك الذات التي تتمسك بالحياة في إنتاج نص يتجاوز المحو ، ويؤكد رفضاً عنيداً للغيب ، ذلك الإصرار الذي يتبدى في فعل الأمر (أترك) ، بينما يستحضر في الخلفية صوت الشاعر عمر بن معد يكرب في تأسيسه الصاحب لحالة الوجود الفردية التي غادرها الأحباب بالموت

كم من أخ لي ماجدٍ بواته بيدي لحدا  
ما إن جزعت ولا هلعت ولا يرد بكاي زندا  
ألبسته أثوابه وخلقت يوم خلقت جلدًا  
أغني غناء الميتين أعد للأعداء عداً  
ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا.

ولماذا يكون السيف كاملاً أنه السلاح الفردي القائم على صنعته المجودة عبر التاريخ ، أنه ينهض كالفلسطيني في أرضه بكامل فرادته وشموخه ، تلك الفرادة تقوم في السلاح ضداً على ما بات يعرف في الثقافة العسكرية بالسلاح الجماعي مثل بطاريات المدفعية ، والكامل ضداً على الناقص الذي يستحضر صوت المتنبي ، وإذا أنتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل . كما تستحضر صوت المعري في مقابلاته

فإن كنت تبغي العز فبغي توسطاً عند التناهي يقصر المتناول  
توقى البدور النقص وهي أهلة ويدركها النقصان وهي كوامل.

يبرز السيف في التراث العربي باعتباره رمزا لمجموعة متطاوله من الأشياء المعنوية من ضمنها الوحدة والوحشة والعزة والإقدام ... الخ ، لذلك لم يترك على الرغم من كونه سلاحاً لا يصل إلى ما وصلت إليه الأسلحة الحديثة ، ولكنه ضل كسلاح رمز في الذاكرة العربية ، بينما اندغم السيف عند الشاعر الما قبل إسلامي في ذاته وتوحد به ، كما ينسرب السيف في جدارية محمود درويش

"سأصير يوماً فكرة . لا سيف يحملها  
إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب"  
"ولدنا"

في زمان السيف والمزمار بين  
التين والصبّار . كان الموت أبطأ ."  
(.../...)

"السيف المعلق في حزام الفجر ، والصحراء تنقص  
بالأغاني ، أو تزيد"

لكن هذا السيف سيف مختلف ، فسيف غسان زقطان يذهب إلى الذات في جوهرها كما يتجسد في الخطاب ، الذي يدعو الآخر المتكاثف مثل الذات في الصورة الفنية ، فيقوم على نفي الذهاب ، وبالتالي يصر على البقاء ، ولو من خلال ما يدل عليه ، وليس أكثر دلالة على البقاء من تعلق الذاكرة بالأشياء الحميمة التي تشعل الذاكرة كلما مال فانوسها للنوم ، توقظ الحضور في وجه الغياب ، أنه التأسى الهائل على هشاشة الوجود الذي يتهدم بغياب الآخر ، الذي يصر على بقاءه من خلال ترك صورة أخيرة عند باب الدار ، تلك الصورة التي نتخيلها مرسومة على سماء الذاكرة لحظة الفراق ، وعلى الرغم من حركة المغادرة الخفية التي يتحرك بها ذلك الآخر الذي لا يسمى ، يظل في المجهول كأنه ظل يتمدد ليشمل الذات واكتمالها نضجا في الوجود ، فكيف سيتترك للشاعر رحلته معه ، غير أنها نسج الذاكرة التي تضع أحلامها على طاولة النسيان ، لتبقى تنسج حضورا طاغيا مقاوما للنفاء

" اترك لنا شيئا  
سنحزن لو ذهب،  
أترك لنا، مثلاً،  
إذا أحببت  
صورتك الأخيرة عند باب الدار.  
رحلتنا معاً في الصيف."

لم يتوقف طلب الشاعر في حميمية ضمير المتكلمين المتصل "لنا" بطلب ترك دليل ما عليه كما تترك الأمكنة في ذاكرة الإنسان حضورها الأبدي ، وطن قد يهيج به شوق كلما تنشق رائحة البحر أو الملح أو رائحة الصنوبر المخصوصة تلك ، أو رائحة التبغ التي تعلق بالذات والمكان كما في الذاكرة ، أو ما يتبقى من هشاشة الكلام الذي يسقط في الوقت لتلتقطه ذاكرة حبلى بالأغاني والأغريد ، ذات تشمل الكل من حولها فتتكلم كالجماعة في طلب حميم فاترك لنا.

"رائحة الصنوبر، تلك،  
..تبغك أو كلامك؟!!"

كذلك يضعنا غسان زقطان بين قوسين في نبع الكلام الذي يذهب بنا كلما طوحت بنا ذكريات عن غياب ما يشعله بالوجود ، كلما حرك ما يبقى في الذاكرة ، كلما هرب النسيان إلى ارض لا تنسى.

## مخاض حلم عن بيت

صدر ديوان زكريا محمد (أحجار البهت) منذ عام 2008م من داخل الأرض المحتلة ، وهو من سكان رام الله له اهتمامات بالشأن العام والفن التشكيلي ، نشير إلى أنه نادرا ما وصلنا دواوين من تلك الأرض البعيدة القريبة للقلب ، ولعل مسائل متعددة تحول دون وصول الكتاب عبر الحدود العربية وما يتوسط ذلك من مشكلات النشر وغيرها ، ولكن ذهبنا إلى مساحة قريبة من تلك الأرض (الأردن) تجعل من الممكن للفرد أن يتواصل مع بعض ذلك الإنتاج الإبداعي في الأرض المحتلة وهذا بعض ما حملته معي منذ زمن أحاول أن افتح نافذة عليه ، وسأتناول قصيدة واحدة قصيرة جدا من هذا الديوان بعنوان (بيت) ، وهو أمر مألوف في النقد الأدبي .

تبدو ظاهرة التطرق إلى المكان باعتبارات متعددة موضوعة متكررة وتتجلى كبنية عميقة في الشعر الفلسطيني سواء كان داخل الأرض المحتلة أم في الشتات الفلسطيني ، ويبدو أن المسائل الحميمة والتي تحدث باستمرار وقريبة من الإنسان بشكل ملازم للحياة تكاد لا تمس باعتبارها أمرا مسلما فيخرج عن المفكر فيه ، ولنا في ظاهرة الجاذبية التي عرف الإنسان نتائجها منذ انبثاق الوعي البشري له باعتبار الأشياء تسقط باستمرار نحو الأسفل ، إلا أن اكتشاف الجاذبية احتاج قرونا من تطور العقلية العلمية وكذلك يمكن أن نشير إلى دوران الأرض وموقعها في الكون .. الخ ، فامتزاج الذات بالبيت أو احد عناصره المكونة يشهد بحالة الحميمية التي تعبر عن الإنسان ، فيقول محمود درويش :

"اطل كشرفة بيت ، على ما أريد" (107)

ويبدو أن ما يجعل البيت في الشعر الفلسطيني يغور في البنية العميقة للشعرية عند الشعراء الفلسطينيين - وزكريا محمد واحد منهم - هو كونه تعبيراً عن الحالة الخاصة التي تبرزها الذات باعتباره عنصراً حميماً شديد الالتصاق بها ، ولعل أقوى تلك العناصر التي تنمو بالنسبة للشعر الفلسطيني تجاه البيت هي حالة الفقد ، تلك الحالة المتكررة في هدم الكيان الصهيوني لبيوت الفلسطينيين وتهجيرهم ، وبنية الشوق التي تقوم بحلم العودة إلى أرض الأجداد ، تلك الحالة التي تنمو بشدة تجاه البيوت المتروكة والتي تقوم في المتخيل بأنها مهجورة بينما يستولى عليها المستوطنون .

ولكن شاعرنا زكريا محمد موجود داخل الأرض المحتلة ويظل حلم البيت ماثلاً في وجوده ، ولعل ما يثير تلك الحالة التي يمكن رصدها للمراقب من حركة الطيور داخل النص التي تبني أعشاشها عوداً بعد عود ، تلك الحركة التي توحى بالاستقرار والثبات والتكاثر وتظهر في خلفيتها حركة الربيع ، بينما يضيء العود كونه مادة البناء تصوراً للشجرة التي تعطي العود وتكون مكاناً ثابتاً للعش في ذات اللحظة عادة

<sup>107</sup> محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيداً ، ط1 ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، 1995م ، صفحة 11.

، إن استثمار وجود ظلال المعنى الذاهب للشجرة يمكن أن يفتح دائرة التأويل كون تلك الشجرة ساكنة بعمق في تراثنا العربي والإنساني ، وهي مما يشير إلى الوطن وجودا ، والوطن يعني فيما يعني الانتماء إلى المكان بما يحمله من حميمية الوجود واستطالة التاريخ وبناء الذاكرة ، من هنا تلتمس تلك الجمالية التي تضيفها الروح الشاعرة على المكان بوصفه حاضرا وذاهبا في الغياب المشتهى.

يظل الوطن - المعادل الموضوعي للبيت المشتهى عند زكريا محمد في هذه القصيدة ساكنا حالة من البناء المؤجل ، فينزع ناحيتها ليتمثل الفقد في غياب البيت المشتهى ، وهو محرك الحنين لمشاكله الطيور وهي تبني أعشاشها في فعلين منفصلين حركتها الدائبة وغايتها في البناء ، ولكن ذلك النزوع لا يقوم في الذات الشاعرة على مجرد التراكم الكمي للأعواد بل هي تثار أيضا من خلال حالة الطيور المسرعة ، تلك الحركة المسرعة تذهب نحو هدف واحد يوحد كل طيور السماء ليجعل كل طائر يحمل عوده في منقاره ، لتعبر عن المسؤولية الفردية في فعل في الوجود الإيجابي الذي يقوم على المقاومة ذهابا لهدف مائل في الذات نحو امتلاك وطن مشتهى ، ذلك هو الانعكاس العميق للتأمل السياسي لحركة الوجود الذي يسعى لتأسيس وطن ما قبل أن يحال وجود الفرد إلى هجرة ليندغم في غبار الكون العظيم

"بيت

طيور كثيرة مرت فوق رأسي  
مسرعة كي تبني أعشاشها  
كل طائر عوده في منقاره" (108)

إن لتأمل في حالة الوعي تعرفنا أن السكن حق من حقوق الإنسان الأساسية نابع من حاجاته الأساسية ، لكن حتى في الأوطان التي تمتلك ثروات متعددة عبر الوطن العربي من بترول في الخليج إلى ثرواته المهدورة على ساحل المحيط ، يظل إنسانها يعاني من فقد الخدمات التي يمكن أن توفر له سكنا يليق بالكائن البشري ، لذلك يتمسك بالسكن المؤقت في الشقق أو الغرف المؤجرة أو بيوت الصفيح أو في خيام التهجير والهجرة ، ولكن الشاعر زكريا محمد لا يسكن إلا قيعان الشمس ، والحقل الدلالي للشمس مفتوح على المتناقضين ، فحيث أنها تؤول رمزا للحرية حين تكون مصدرا للانكشاف أو للعذاب في أفق الصحراء الماحلة بينما تظل القيعان وهي جمع للقاع تشير إلى مساحة المكان الذي يستظل الشمس ، وبالتالي تتغلب حركة الحرية على الرضوخ لعذابات الواقع ، وينمي ذلك كله أن أناشيد المطر في التراث العربي وفي الشعرية العربية تذهب نحو الخصب ودورته المرتبطة بالشمس ونتلمس في تطلعنا للشمس ذلك التوق المسكون في روح الشاعر (زكريا محمد) إلى بناء بيت العمر فيقول :

<sup>108</sup> زكريا محمد : أحجار البهت ، ط1 ، مؤسسة فيصل عبد الهادي ومؤسسة الناشر للدعاية والإعلان ، رام الله ، 2008م ، صفحة 30.

"بيتي أنا لم ابنه بعد  
مازلت اسكن في قيعان الشمس والمطر" (109)

لكن ذلك السكن مسكون بحركة دائبة تحت الخطى نحو تحقيق الأحلام ، ذلك ما  
تمثله الطيور التي تمضي لتمر فوق رأسه المشغولة بالبيت المشتهى ليظل مثل طفل  
صغير يتهجي كلمة بيتي ، ويعود الضمير المتصل في بيتي إلى نبش حالة القرب  
من الذات التي توقد توقعها العارم نحو التحقق

"تمضي الطيور بأعوادها فوق رأسي  
وأنا بعد ، أتهجي مثل طفل صغير

ب

ي

ت

ي!"

---

<sup>109</sup> زكريا محمد : مصدر سابق ، ذات الصفحة .

## الذات إذ تؤثت الوجود قراءة في (تداعيات عراب الريح) لعبد السلام العطارى(\*)

سيكون عصياً أن نلمس وتراً ، كلما مسسته طاش إلى غير معنى ، لا تسعفه الكلمات فيكتنز بعضها مما سيكفي التأمل في حالة الوجود الممتد إلى الأشياء ، هو المكان الذي يتجلى في جماليات الكتابة أين يمت في سفر الإبداع الأدبي ، ولكن ذلك المكان يكتنفه أمر ما يجعله مكتوماً إلى حدود الانفجار ، الغرفة مكان مألوف يتواجد فيه الإنسان خلال حياته اليومية ، يترك أشاءه في فوضاها التي تعبر عن ذاته التي تتوق إلى اعتناق مؤجل قابل للانفجار ، لكن الغرفة التي يؤثتها الشاعر تختلف من حيث مكوناتها التي تروي ما وراء الكلام ، ففيها أشياء لها تجل في الذات ، ولهذه الغرفة حائط يرسم لوحة لطيف الشاعر الذي يقف إلى جانبه ثائر لم تعد لثورته رائحة البحر ولا طعم البرتقال ، وبالرغم من ذلك يتواصل ذلك الاكتناز بنقيضه الذي ينفجر أو يكاد لكونه قابل للانفجار لتصل القصيدة إلى ذروتها عبر مفاجأة يستدير فيها الخطاب المهادن نحو انطلاقتة التي تمجد ذاتها من خلال موروثها التاريخي الذي يتغلب على الانكسارات من خلال إبقاء جذوة الثورات والانتفاضات قابلة للنهوض من جديد.

"في الغرفة  
شمسٌ .. ملائكة،  
نبرةٌ ترائيلَ  
وحائطٌ يجمعُ طيفك،  
وثائرٌ لم تعدْ لثورتهِ رائحةُ البحرِ  
ولا طعمُ البرتقالِ،..."

في الغرفة  
إرثٌ قابلٌ للاشتعال." (110)

ما الذي يمكن أن تعنيه غرفة ما يعيش فيها الإنسان ، ما الذي يحمله المكان من تاريخ يمكن قراءته ، بينما يرى الآخر تلك الفوضى التي تعم الغرفة ! مما تتكون أي غرفة في أي بيت ؟ ولماذا يحد المكان تلك الجدران التي توحى بكون البيت فناً جماعياً للوجود الإنساني يتحقق بذات المجهود الذي يعكس وظيفته أكثر مما يعكس جماليته ، فكيف يكسر الشاعر ذلك الوجود المتحقق ليزحف نحو انكشاف جمالياته عبر الصاغة بالذات حتى وهي تتذكر الآخر في تجليه الحميم أمام الروح التي تخف إلى تذكره من خلال تلك الأشياء الصغيرة التي تختبئ في التفاصيل اليومية المكرورة و المستعادة مرات ومرات.

110 عبد السلام العطارى : عراب الريح ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 2013م . صفحة 46.



لكنها أي الروح تحضرهم جميعا (السجن ، السجنان ، تجار السوق ، رفاق الأمس)، تلك الجمالية التي يمكنها أن توظف حتى القبيح بشكل جمالي ينسجم مع حميمية المكان ، فأذونات الاستدعاء وحقيبة السجن التي تشكل انتظارا مزلزلا نحو الانفصال وغياب الذات التي تؤكد حضورها في التسمية ، رغم ما تشي به رسائل رفاق الأمس وكتبهم الحمراء التي تركوها مهجورة في المكان ، ولكنها تعبر عن هجرتهم هم وغربتهم وانفصالهم عن الذات الشاعرة وعن ألفة المكان ، كما بيانات تجار السوق التي تنام في الموقد المطفأ الذي لا يشتعل.

بينما تظل هناك امرأة في ذاكرة المكان تجسد جمالية فادحة في الغياب رغم أنها تشترك مع بيانات تجار السوق في النوم داخل الموقد المطفأ ، إذ يرن سوارها في ذات حلم بانتصار . كم تحمل المرأة من كمائن اللذة التي تبني وظائف الحياة التي تقاوم الموت ، لتحمل المرأة رموزا للوطن المغيب والحاضر في غيابة أبدا كغياب الرفاق ، فهل ذلك الرنين صدى لانتصارات وانتفاضات عبر الزمن ظلت محفورة في ذاكرة المكان الفلسطيني.

" في الغرفة  
أذونات استدعاء  
حقيبةُ سجنٍ  
رسائلُ رفاق الأمس..  
كُتِبهم الحمراء  
بياناتُ تجار السوق  
تنامُ في موقدٍ مُطفأ  
وسوارُ امرأةٍ  
رنَّ ذاتَ حلمٍ بانتصارٍ." (111)

هكذا يبني عبد السلام العطار قصيدته عبر إعادة إدارة شبه الجملة (في الغرفة) أربع مرات للإشارة إلى ما يكون من أمر تلك الغرفة المؤتثة بكمائن الخيال ، بينما تبدأ الصورة الجزئية التي تخترق تكوينها (في زاوية الغرفة) مرتين لتشير إلى تمايز في المكان المخصوص بالزاوية ، ويفتح السؤال لماذا ذكر العطار زاويتين بينما في الغرفة أربع زوايا ، ولماذا ابتدأ صورته مرة واحدة بـ (على جدار الغرفة) بينما للغرفة أربعة جدران ، وتبدو القيمة الفنية في تلك التمايزات التي تدخل على الصورة من خلال دورانها في علاقتها مع الذات وهي تتأمل المكان من زواياه المختلفة الجزئية والكلية ، والذي ينهض بكليته من خلال علاقه بالذات الشاعرة ، باعتبار أن المكان يحمل ذكريات حميمة تملأ فضاءه المؤتث بشجن غائر ، يتمثل في الشعور العميق بالهجر ، بينما يظهر التماثل بين الذات الشاعرة ومكونات الغرفة عبر أنسنة توظف الأشياء من حولها ، فيتحول فيها المعطف الشتوي ستارة لناذة صيف طويل

<sup>111</sup> المرجع السابق ، صفحة 45.

، يقوم مقاما ليس مقامه ويؤدي وظيفة لم يوجد من أجلها ليظل في الاغتراب رغم الكدح المؤكد بحكم الوجود ، لذلك يرى المهمل من فعل الإبداع وكأنه ناي مهمل في زاوية كحجرة متعبة من الهتاف ، تلك هي تقابلات مرايا الذات في داخل القصيدة.

" في زاوية الغرفة  
منفضة لا تخلو من بقايا تبغ كثير  
تركة الأصدقاء ورحلوا  
ومعطف شتوي..  
ستارة لنافذة صيف طويل" (112)

" في زاوية الغرفة  
قصيدة لم ترُق لشاعرها،  
فأهملها... قليلاً،  
وناي وحجرة متعبة من الهتاف." (113)

نعم عادة ما يكون للغرفة أربعة جدران ، ولكنها لا تتساوى في أهميتها لوجود الشاعر ، ذلك الجدار الذي يمتد يكون جدارا يتكسر ليشكل أضلاع المربع أو المستطيل مرات اربع يبقى في المتخيل جدار واحد يحمل وحدة الوطن الذي تتمثل فيه كل الأطياف من صورة الشاعر الذي يمثل ذاته المتأملة لذاته حتى يوشك أن يكون هو ، تلك الذات التي تتحول كل مرة في القصيدة ، وهي تبرز أمام مكونات تلك الغرفة لتكون موقفا إنسانيا مختلفا عما قبله ، فتصطف صورته التي تشبهه مع صورة جيفارا بما تحمل من مدلولات تذهب نحو الثورة والتضحية وكل الشهداء يتشابهون في كونهم شهداء ، وتظهر دلالة آية الكرسي باعتبارها من نقائض جيفارا والذات وكذلك ينهض الإنجيل ليحمل الجدار مشتركات الوطن

"على جدار الغرفة  
صورة تُشبهك  
قربك جيفارا  
آية الكرسي  
وسفر إنجيل قديم."

من هنا يقف العنوان الذي اختاره الشاعر عبد السلام العطارى مثل القطب الذي تدور القصيدة على محوره بينما يظل ثابتا ، وبذلك يعطي معنا للقصيدة برمتها ، وهو ما يؤكد ما سبق أن اشرنا إليه من دور العنوان في القصيدة الحديثة رغم غيابه عنها في بعض النماذج ، تداعيات عراب الريح ، التداعيات هي استدعاء لمكونات

112 المرجع السابق ، صفحة 44.

113 المرجع السابق ، صفحة 45.

الوجود الذي شهدناه ، ومنها مكونات وبقايا الذاكرة ، وكلمة عراب تشير إلى أدوار في المسيحية وقت التعميد وهي تذهب ناحية المقدس في العلاقات الإنسانية كما تظهر ضمن العلاقات البشرية ، ومن سيكون أبا روحيا للريح وهي التي تهجر هجراتها المستفيضة تمسح الوجود إذ تمر عليه غير الذات الشاعرة ، أنها ذات عبد السلام العطاري وهي تستجلي وجوده الأقرب.

## أحمد الشملان وأقنعة الحقيقة

### الظلال المضاءة

لن نكتب عن أحمد الشملان المعروف بمواقفه السياسية ، وقد كان رمزا من رموز العريضة الوطنية التي طالبت بتفعيل مواد الدستور المعطلة ، وعودة الحياة البرلمانية ، ولن نقف عنده وهو يذهب في البوح نحو كتابة العمود المشغول بشؤون الحياة وشجونها<sup>(114)</sup> ، كما أننا لن نقف عنده وهو يذهب نحو المسرح ليبدلي فيه بدله<sup>(115)</sup> ، ولكن ما يستوقفنا هو استخدامه للرمز الذي تردد في كتابته النثرية والشعرية على حد سواء ، وسنذهب في هذا الاتجاه علنا نستطيع تسليط ضوء على جهة لم يتم سبرها بعد كما نرى.

الكتابة فعل غواية ، وندعي هنا أن الغواية من فعل الحب ، وليست مما علق في الذهن من الظلال ، وذلك لإمكانية كامنة في اللغة تجعلنا نذهب سلبا حين اشتغال اللغة في ذاكرتنا ، وهو فعل لموروث قمعي تعمق في حنايا اللغة التي أصبحت قامعة بتراكيبها ، فمجرد ذكر العواقب التي يأتي بها الفعل نذهب نحو العواقب السيئة ، وننسى حينها إن بناء اللغة يفترض تحديد كنه تلك العواقب ، فنقول: عواقب وخيمة ، أو نقول: عواقبه مرغوبة أو حميدة ، لتحديد كنهها ، لذلك سنذهب في غواية المحبين كما يستخدمها أهلنا في عمان ، وفي القاموس "قال الزجاج: والمعنى أن الشاعر إذا هجا بما لا يجوز هوي ذلك قوم وأحبه فهم الغاؤون ، وكذلك إن مدح ممدوحا بما ليس فيه وأحب ذلك قوم وتابعوه فهم الغاؤون"<sup>(116)</sup> ونرى دخول الحب في معنى الغواية بشكل واضح كما سبق أن اشرنا.

### لازمة لمفتتح القول

يبدو للمتأمل أن الرمز لا يظهر باعتباره كذلك إلا من خلال عمليات اجتماعية معقدة ، ترسيه وترسخه في اللغة الرفاعة الأولى للثقافة ، ويمكن إدراك التمايزات بين الرمز والإشارة والعلامة ، وعادة ما يكون الرمز خارج عمليات التفكير المنطقية ، على الرغم من حضوره الطاعي بمجرد ذكره ، وبعض تلك الرموز ذا بعد تاريخي ، وقد يرتبط بأنماط التفكير الأسطورية ونواتج الثقافة التي تحتفظ بطبقة تاريخية في اللغة ، متعددة المنابع من الأساطير أو السير الشعبية والحكايات والنوادر وسائر الفنون ، وعمليات استلال الرمز من الأسطورة القديمة عملية معقدة تتم في الفن عادة ، وتذهب في اتجاه معاكس إن لم نقل مغاير للمعنى المؤلف.

<sup>114</sup> أحمد عيسى الشملان: أجراس الأمل ، ج1 ، ط1 ، بيروت ، 2001م.

<sup>115</sup> أحمد عيسى الشملان: مقالات في المسرح ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2005م.

<sup>116</sup> لسان العرب ، مادة غوي.

ونحن نعرف الاتساع الذي تستخدم فيه كلمة الرمز ، والتي لا يوجد لها تعريف جامع مانع كما عرفته الدراسات الأنثروبولوجية ، و"يمكن تلخيص ماهية الرمزية بأنها في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد"<sup>(117)</sup> ، ونحدد مجالنا في الكلام عن الرمز في مفهومه الضيق اللصيق بالإبداع الأدبي ، وهو بذلك منخرط في طريقة الأداء الأدبي التي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر ، وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها.<sup>(118)</sup> ونحن نذهب خطوة نحو التخصص أكثر بكوننا نبحث في الجانب الشعري ، ويمكننا لمس ظاهرتين على الأقل لهما علاقة بظهور الرمز في القصيدة ، وهما تقنية استدعاء الشخصيات التراثية وقصيدة القناع<sup>(119)</sup>.

على الرغم من أن أحدث إصدار للشاعر أحمد الشملان هو ديوانه "ملفات الجزيرة العاشقة"<sup>(120)</sup> إلا أن الديوان احتوى على قصائد السبعينات في قسمة الأول ثم آخر القصائد ، وعلى الرغم من تلك التواريخ التي ذيل بها أحمد الشملان قصائده إلا أن مسألة الوقت وعلاقته بالقصيدة لا تبدو بهذه البساطة ، ويمكن في هذه الحالة الرجوع إلى كتابنا "تمنع الغابة الطرية"<sup>(121)</sup> لمعرفة وجهة نظرنا حول العلاقة بين القصيدة والزمن الداخلي والخارجي ، وهو ذات الكتاب الذي ناقشنا فيه ديوان أحمد الشملان ملكة باربار ، ووقفنا عند تجربته باستفاضة<sup>(122)</sup>.

إن مرحلة السبعينات هي المرحلة التي تأججت فيها الحداثة التي كانت انعكاساً حقيقياً لأحداث المجتمع تلك المرحلة التي ولدت من رحم الصراع الاجتماعي ضد المستعمر ، وهي ذاتها التي شهدت تأججاً للحركات المناهضة للاستعمار عبر العالم ، وليس غريباً أن يلتقط أحمد الشملان ما التقطه الشاعر العربي عبد الوهاب البياتي في الستينات<sup>(123)</sup> ، فحركة الشعر العربي في البحرين هي امتداد حقيقي لحركة الشعر العربي ، ويتفاعل متأثراً ومؤثراً في تلك الحركة ضمن علاقة جدلية متنامية.

يلتقط أحمد الشملان رمز السندباد ، ويلقي بين ذاته والسندباد مسافة تكاد تساوي تلك المسافة التي يرصدها الرائي وهو ينظر إلى ذاته في المرآة ، وبالتالي يحمله ما يمكن أن يمور في تراثه ، ونحن بصدد التأمل في حكايات السندباد التي

<sup>117</sup> فليب سرنج: الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، وترجمة عبد الهادي عباس ، ط1 ، دار دمشق ، 1992م ، صفحة 5.

<sup>118</sup> محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978م ، صفحة 3.

<sup>119</sup> أحمد ياسين السليمان: تقنية القناع الشعري ،

[http://www.ghaiman.net/derasat/issue\\_03/takniat\\_elkina3\\_elsh3ri.htm](http://www.ghaiman.net/derasat/issue_03/takniat_elkina3_elsh3ri.htm)

<sup>120</sup> أحمد عيسى الشملان: ملفات الجزيرة العاشقة ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2005م.

<sup>121</sup> جعفر حسن : تمنع الغابة الطرية توغلات في نصوص شعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 2005م.

<sup>122</sup> المرجع السابق ، صفحة 173 - 188.

<sup>123</sup> عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي ، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1972.

تدخله الأهوال في سبيل الحصول على الأموال ، تلك الحكايات التي ألهمت الشعراء والقصاصين والمسرحيين وغيرهم في أطراف المعمورة.

إنما يتجلى السندباد في قراءة ممكنة ليعبر عن تلك الروح الوثابة عند العرب للوصول إلى أصقاع الدنيا المجهولة ، واستنقاذ تلك الكنوز المهملة التي لا يعرف أصحابها قيمتها ، وبالتالي تبرر النزعة نحو امتداد الفتوح وتسيّد العالم ، وهي ذات النزعة التي تعبر عنها الأفلام الحديثة التي تتكلم عن المغامر الأمريكي الذي يذهب لاستنقاذ الجواهر من أيدي المتوحشين الذين يضعونها في التماثيل التي تعبد.. الخ.

إن القراءة الثانية الممكنة للسندباد ، تحمل في داخلها فكرة الانبعاث باعتبارها مرحلة عربية مرت خلالها حركات النهضة الفكرية إلى تلك الحركات التي قادها العمال والطلبة والموظفين ، تعبيراً عن التضامن بين فئات الشعب ، والتي وقف معها المجتمع ، تعبيراً عن رفض جارف ضد الواقع الاجتماعي الذي استشرى فيه النهب المستمر ، وقد كان ديدن المستعمر في كل البلاد التي هيمن عليها ، وبالتالي فإن حضور السندباد يوجب حالة النهوض في وجه المستعمر من أجل استرجاع المفقود من تلك الثروات.

لكن سندباد أحمد الشمالان ليس ذلك السندباد ، إنما هو سندباد مكسور يحمل الرماد في إشارة قوية لخمود ناره المتوهجة التي تتحول إلى رماد في خاتمتها ، وهو تأس على الوضع العربي برمته ، لكنه يتفاعل مع الذات على الرغم من أن التجار قد أحرقوا كل ما خزن من الثروة بعد كل تلك الرحلات ، وتلاشى مركب المجد الذي هو أداة لجمع خيرات الدنيا ، ونشم في هذه القصيدة تلك الرياح التي عصفت بالحركة الوطنية في السبعينات بعد حل البرلمان والقبض على قيادات الحركة الوطنية التي زج بها في السجن ، تحت حد قانون أمن الدولة ، فيدعو الشاعر السندباد للقيام (قم بنا) قبل أن يطردنا القوم ، وترجمنا هذي البلاد أو يأخذنا الحراس للسجن ، ويتساءل في نفس محموم من لنا؟

"سندباد..

ماذا وراءك من معاد؟

كنت حمال لآلئ

صرت حمال رماد

هل كنوز الوهم ذابت

أم عيون النجم أغفاها الرقاد؟

أحرق التجار كل ما خزنته يا سندباد

مركب المجد تلاشى.. ثم عاد

عاد ومندوبك يجتر الكساد

فلنقم يا سندباد!

انتهى الشاي من الإبريق  
والتبغ انتهى  
والجيوب لم يعد فيها دارهم  
فلنقم يا سندباد  
قبل أن يطردنا القوم وترجمنا البلاد  
قبل أن يأخذنا الحراس للسجن  
وتطوينا السياط  
من لنا يا سندباد  
من لنا يا سندباد.<sup>(124)</sup>

### تغاير شفيف

إن ما يحرك الكتابة هو ذلك التواصل العجيب وغور السندباد كرمز يحمل مدلولات متعددة قابلة للتحريك ، ذلك الرمز القابل للاستدعاء كاسم خارجي ، ويقبل الاستخدام كرمز في ذات الوقت ، ولكن في كلا الحالين نرى أن المسافة الموضوعية بين الذات والآخر ، هي التي تحكم مسألة كون السندباد قناعاً أو كونه مجرد اسم يستدعي داخل القصيدة. ورغم سطحية الاستدعاء الخارجي ، إلا أننا نرى ذلك كثيراً في الشعر الحديث. ونظل في ذهابنا نبحث عن ذلك الغور العميق الذي يمكنه فتح أبواب الفتنة أمام جنة الرؤيا التي يثيرها الشعر ، فأدعو القارئ للتأمل معي في قصيدة البياتي.

### "الحرف العائد

وتعثرت بآلاف القوافي والحروف  
وتبارزت بآلاف السيوف  
فإذا بالشاعر العائد ما زال يطوف  
مركبي ضل  
ومهما ضل ، فالدنيا ظروف  
كل ما أكتبه  
يا سندبادي  
كل ما أكتبه محض حروف  
فأنا أعتصر الحرف وورقائي مع الصبح هتوف  
أه لا توقظ جراحاتي  
ولا تملأ رقادي بالطيوف  
بيت موتاي مليء بالضيوف  
وبآلاف القوافي والحروف  
وأنا يا سندبادي

<sup>124</sup> أحمد الشعلان: ملفات الجزيرة العاشقة ، مرجع سابق صفحة 11-12.

متعب قلبي عزوف  
أه لا توقظ جراحاتي  
ودعني حول أمواتي أطوف." (125)

## أطياف الشنفرى

على الرغم من أن التأمل العميق للحالة الاجتماعية للقبائل العربية المتناثرة في أرجاء المحيط العربي الحيوي ، فإنه يعرف في أنظمتها مجموعة من القواعد الاجتماعية التي تسمح بتكاثر القبيلة تكاثرا طبيعيا ، وأخرى تسمح بالتكاثر عبر مسائل متعددة تسمح بتقرش الناس وتجميعهم ، ومنها مسألة الإجارة ، وتشكيل الأحلاف ، وذلك على عكس النظام الطارد الذي أنتج لنا نظام الصعاليك كما عرفناه في نهايات العصر الجاهلي ، وكان نموا طبيعيا وإرهاصا مبكرا بقيام الدولة القومية ، ضدا على الفئوية القبلية التي استمرت عاداتها مهيمنة على الرغم من قيام الدولة العربية الإسلامية ، وتحولاتها المتعددة في عصر العباسيين الذي أدى إلى انتصار مشروع الإمبراطورية ضدا على مشروع الدولة القومية.

ونحن إذ نقف أمام ظاهرة الصعاليك ، ينتابنا العجب بين ما كان يصفهم أعدائهم به من الفتك ، وبين أخلاق الترفع الإنساني ، إذ ينجلي عن خلق أقل ما يقال فيه أنه خلق إنساني راق في كثير من أشعارهم ، ويظل الشنفرى من أولئك النفر الذين شكلوا هذه الظاهرة الفريدة في تاريخنا العربي ، وهو خليع القبيلة ، إي أن القبيلة تنبرأ منه ومن الثأر لدمه حين يقتل في العرب.

وليس غريبا أن يتحول الشنفرى ذلك الرجل الذي يركض الفرس سرعة إلى رمز ثقافي يتأبطه المظلومون في عالمنا من الشعراء والمثقفين ، ولذلك يظهر الشنفرى في شعر أحمد الشملان وشعراء آخرين انتبهوا لهذه الظاهرة ، وهم يشكلون خروجاً عن أعراف القبيلة التي لا زلنا نعيشها حتى اليوم في ثلاثية ظاهرة تشبك القبيلة بالغنيمة بالعقيدة ، وتجدها لتكون حلفا قويا ضد من يحاول الخروج على الأعراف القبلية. إن استلال الشنفرى يدعو إلى الثورة ضد التخلف ، والبحث عن سبل التغيير الاجتماعي نحو حياة أفضل ، في وقت تأسر القبيلة كل الأحبة ، ولا يرى الشاعر فككا قريبا لهم.

"فلأن رأيت بارقة الشواظ  
فهذا الشنفرى  
تجلى في سطوري  
ولان نهضت قوسا  
ينشد الرفض سهما

<sup>125</sup> عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 1972م. صفحة 599 - 600.



فهذا الشنفرى  
توحد في العصور  
فلا هجعت مضارب الأقيال دهرا  
ولا نامت مآقيها الخيول  
أفيقي  
إنها الصحراء تبكي  
لفقدان الأحبة في القيود  
تشردت النجوم بها سرايا  
كأطلال توارت خلف بيد  
هلمي نكر أو تغور النفس  
في أسرار القبور  
أفيقي  
وانجلي  
على أسرات الطرف  
تهدي بالوعيد  
أفيقي  
قد أقام بنو أمي الحدود  
فهل تغيمي." (126)

### تأملات في الخبر

ترى هل يفلت الشاعر من الحضور الطاغي للرمز المعشش في صدر التاريخ ، بمعنى أن كل رمز من الرموز يحضر باعتباره جزءاً مميزاً حياً من التراث العربي ، والإنساني ، فالسندباد ينقل مع مجال حضوره الترحال (المركب ، السفينة ، البحر ، الضباب ، الصاري ، اللآلئ .. الخ) ، بينما يحضر الشنفرى معه أفق الصحراء (الرمل ، السراب ، القبيلة ، الأقيال ، الخيول ، البدوي ، الجائع ، الخمص .. الخ) ، كما أن حضور جلامش يجلب معه أفق الأسطورة ومعها (الرافدين ، الخليج ، العبور ، أنكيديو ، الجزر ، اللؤلؤ أو زهرة الخلود أو القمر الطيني من قاع الخليج ، الرحلة ، الموت .. الخ) (127).

لعل الذهاب في الترميز يتطلب وعياً غائراً بالفنية التي يمكن أن توضح استخدام ذلك الموروث دون أن تنقاد له ، وبالتالي تلبس الرمز بالحياة المعاصرة ، وتلبسه رموزها ، وهو أمر غاية في الصعوبة الفنية لا يشق غباره إلا متمرس في أفق الفن.

<sup>126</sup> أحمد الشعلان: زنايق العشق ، ط1 ، مطبعة الفجر للطباعة والنشر ، المنامة ، 1987م ، صفحة 107 – 108 .  
<sup>127</sup> راجع قصيدة (أغنية جلامش) ديوان ملفات الجزيرة العاشقة ، مرجع سابق ، صفحة 21 – 32 .

في الأساطير اليونانية القديمة أن "ناريسيوس" أو نرسييس الفتى اليوناني الجميل ، الذي رفض أن يستجيب لحب آلهة الصدى "ايكو" ، ونداء الحب الذي كانت تطلقه كل حوريات الماء باتجاهه ، حتى دعت عليه إحدى الحوريات بأن يقع بدوره في شرك حب لا يخرج منه فائزا ، فعاقبته آلهة العدالة "نيميزيس" ربة مدينة رامنوس<sup>(128)</sup> ، بإيقاعه في حب صورته المنعكسة على صفحة الماء ، وبعد ما أغرق نفسه في حب ذاته حتى نوى ومات ، حولته الآلهة إلى زهرة النرجس<sup>(129)</sup>.

على الرغم من أنني أوردت أسطورة نرسييس اليونانية وبعض ملامحها من أوفيد في مسخ الكائنات ، إلا أن ذلك لا يعني تلك الصلة العميقة بين قصيدة القناع وبين القصيدة التي تستدعي فيها الرموز باعتبارها كذلك ، ولا يعني أبداً ذهاب الجوهر الحقيقي الذي يرد داخليا على منطق العدالة اليوناني ، الذي يرى الحب الحقيقي بين الذكور فقط ، على اعتبار أن الحب الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا بين مواطنين متساويين في الحقوق والواجبات ، وإن ذلك الحب الجنسي بين الذكور الذي لم تكن ترفضه الفلسفة اليونانية ، هو حب عقيم من ناحية البقاء الإنساني ، بل مضاد للتعدد والتنوع البشري.

ونحن نرى أن القصيدة التالية تؤسس بذات المنطق الداخلي للأسطورة وعبارة بأن سيادة الذات على العالم باعتبارها كذلك ، يمكن أن يؤدي إلى الفراغ والعدم المحض ، ويمكن عكس كل ذلك على الحالة السياسية ، حيث أن التعدد هو الأصل ، بينما الوحدة حالة عقلية يفرضها العقل باعتبارات خاصة من الوعي الذي يلغي كل أشكال التعدد للتعرف على الوحدة الجوهرية.

وعلى الرغم من ذلك فإن قصيدة القناع ترتب لفارق جوهرى يقوم على التنامي إذ أن حضور القناع ، يبعث صوتا عميقا ومسموعا ليس هو صوت الشاعر وليس هو غيره ، وإنما تقوم الحالة الجدلية بين صوت الشاعر وصوت القناع ببناء حالة درامية تنامي كما في القصيدة التالية ، التي يقوم فيها أحمد الشملان بذلك النمو مؤسسا لحوار درامي يقوم بين الذات والذات المغايرة التي لا ترى إلا نفسها باعتبارها طغيانا شاملا ، وبرأي المتواضع أنه ينجح في ذلك بسبب تمكنه من الحوار المسرحي الدرامي على وجه الخصوص فلنقرأ معا:

"نرجيس"

يحاور منفردا

يغوص عالما

تضج حوله المرايا

<sup>128</sup> أوفيد: مسخ الكائنات ، وترجمة تروت عكاشة ، ط4 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1997م ، صفحة 152-158 .  
<sup>129</sup> الموسوعة العربية الميسرة: مادة نرجسية.

ينهكه التوغل  
ينكفى  
يغوص خارجا  
تصدمه ((أنا))  
ليندهش/  
أو يبتغي أن يندهش!  
((لا عالم سوى أنا))  
((أنا)) تحاورني ((أنا))  
كيف يقولون بأن عالما  
غيري  
يحيط بي ((أنا))  
تمجدت ((أنا))." (130)

---

<sup>130</sup> أحمد الشملان: الأخضر الباقي ، ط1،المطبعة الشرقية ، المنامة ، 1989م ، صفحة 57.

## ما وراء الإهداء

هذه دراسة تحاول جاهدة أن تنظر إلى المنتج الشعري كما يتمظهر فيما أنتج من دواوين شعرية لبعض شعراء البحرين ، ومع نمو تجربة الطباعة عندنا بات الديوان لا ينتج باعتباره شعرا فقط ، ولكن هناك جوانب فنية تدخل في عملية الطباعة وهي انعكاس وعي المتخصصين في إخراج الكتب وصفها ، وبات الشعراء عندنا في البحرين يلمون بقسط وافر من تلك المعرفة ، فلم تعد وظيفة الشاعر هي كتابة الشعر فقط بل بات عليه أن يلم بذائقة فنية تجعله يختار لوحة للغلاف جذابة للمشترى ، ويمكن في ذات الوقت أن تحمل لوحة الغلاف دلالات تتعلق بمضامين الديوان ، ونجد تلك الظاهرة تتجلى في الدواوين التي تعالج قيمة واحدة خلال الديوان ، وهي ظاهرة اقرب إلى قصيدة النثر كما نرى ، وكذلك بات الشاعر ملما بحجم الورق وعدد الصفحات والكيفيات المختلفة لصف الكلمات في كل صفحة مما ينتج صورة بصرية تتآزر مع القراءة لتكوين صورة مرغوبة من المبدع في ذهن المتلقي.

لعل ما كتب في ظاهرة الإهداء نقديا حسب اطلاعنا يشير إلى عتبات النص ، بينما يظل الإهداء ظاهرة منتشرة في دواوين الشعر العربي ، وهي كظاهرة حديثة بامتياز ذلك أنها لم تكن ظاهرة معروفة في الشعر لا قبل الإسلام ولا بعده حتى العصر الحديث ذلك أن مفهوم الديوان بالمعنى المعاصر لم يكن هاجسا للشعراء القدماء وإنما كانوا ينشدون القصائد في زمنهم وصرنا نجتمعها في كراس ونطلق عليه ديوان فلان من الشعراء كما يقول زكريا محمود ولم يخرج الديوان الذي تبني قصائده على معالجة قيمة أو فكرة إلا في وقت متأخر.

بينما ظل الإهداء تقليدا مألوفا في الكتابة النثرية العربية منذ عصر التدوين ، خصوصا عندما يبرر الكاتب العربي سبب كتابته للكتاب ويهديه إلى من أمره بكتابتها أو ما شابه من أمور ، ولعل ذلك كان منبا من منابع الإهداء في الدواوين الشعرية الحديثة . ونضن أن ذلك الإهداء ينقسم إلى قسمين كبيرين ، يتمثل احدهما بثباته على اعتبار أنه مطبوع في صفحة مخصوصة من الديوان ، بينما القسم الثاني من الإهداء يكتبه الشاعر عند إهداءه الديوان للأصدقاء أو خلال حفل التوزيع ، وسنترك القسم الثاني من الإهداء لدراسة قادمة بشقيه التكراري والمبدع ، بينما سنركز هنا على ظاهرة الإهداء في الدواوين باعتبارها جزءا ناجزا من الديوان قبل الطباعة.

يظهر الإهداء بشكله عادة في بداية الديوان ، وعادة ما يحتفي الشاعر بالإهداء بتخصيص صفحة كاملة له ، ويعنونه بكلمة الإهداء ، وقد يكون الإهداء لفرد قريب للشاعر كما فعل علي الجلاوي في ديوانه (دلمونيات) حيث كان الإهداء عبارة عن مقطوعة شعرية معنونة بالإهداء لأبيه ، بينما أهدت الشاعرة ليلي السيد ديوانها (مررت هناك ) إلى حسن حداد و فريد رمضان ، وهما شخصيتان

معروفتان على صعيد الإنتاج الكتابي في البحرين ، كما أهدت ليلي السيد ديوانها  
(مذاق العزلة) لأبيها وأمها.

"الإهداء

لأبي نازلا من ليله مضمخا بالصلوات  
علي الجلاوي"<sup>(131)</sup>

"إهداء

قالت لهما عشتار  
وهي تمطر الفصول  
جنونا ...  
آن للربيع  
أن يرتدي حماسة المطر  
لزرقة الجنون .. حسن حداد  
للفريد دائما .. فريد رمضان"<sup>(132)</sup>

"إهداء

له عندما يغلق صندوقي على حكاية  
(العلوية) الصغيرة  
لها حينما تسكر بغنائها وحيدة .  
إلى أبي وأمي."<sup>(133)</sup>

ونلاحظ أنه في بعض تلك الإهداءات يضع الشاعر اسمها في نهاية الإهداء أو يوقعه بأحرف أولية ، وقد يغفله في بعضها على اعتبار أنه موضوع مفروغ منه بالنسبة للقارئ اللبيب ، بينما يغفل الشاعر متعمدا ذكر المهدي إليه مباشرة لاعتبارات خاصة به كما فعلت سوسن دهنيم في إهداء ديوانها (قبلة في مهب النسيان) وحدث الأمر ذاته بالنسبة لجاسم الحاجي في إهداء ديوانه (غبار الظل) وقد تكرر الأمر نفسه مع حسين فخر في إهداء ديوانه (الساعة الواحدة إلا وطنا) ، وكذلك أحمد رضي حين أشار إلى المهدي إليها بحرفين (ل . ب) في ديوانه (تراتيل الخلاص) ، وذلك بالإشارة إلى ضمائر غائبة أو حاضرة ، ويمكننا الذهاب لطيف ما في التأويل وهي مسألة مربوطة بالشعرية فمعروف من هو النبي الأحمر في تاريخ أوربا مثلا .

"الإهداء :

أيها الوحيد ..  
دعني أصوغ من دمعائك عطرا ..

<sup>131</sup> علي الجلاوي : دلمونيات ، وزارة الثقافة و السياحة ، صنعاء ، ط1 ، 2004م ، صفحة 5.  
<sup>132</sup> ليلي السيد : مررنا هناك ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2003م ، صفحة 5.  
<sup>133</sup> ليلي السيد : مذاق العزلة ، فراديس للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2006م ، صفحة 5.

ومن كلماتك ... سوارا  
دعني أحلم ..  
ومن الأنفاس فلنرسم .. شوقا ..  
وقصيد. "(134)

"الإهداء  
إلى كل من يحبس بين أضلاعه غبار الظل .."(135)

"إهداء  
للمزمل بكبريائه  
الضارب بأوردته الرمل  
الرابض في جرحه  
للنبي الأحمر ..  
إليه وحده  
مع فائق احترامي  
حسين فخر"(136)

"الإهداء  
إلى الشجرة التي  
صنعت لي  
صليبا من ورق  
إلى الشجرة التي قادتني  
نحو النيرفانا  
إلى الشجرة التي  
خبأتني في رحمها  
عن بطش هيردوس  
إلى الشجرة التي منحتني  
تفاحة الحكمة  
إلى (ل.ب)(137)

"الإهداء  
لأنك ثورة السلام  
وملاذ الغيتار  
لأنك جنان العود"(138)

<sup>134</sup> سوسن دهنيم : قبلة في مهب النسيان ، دار كنعان ، دمشق ، ط1 ، 2002م. صفحة 5.  
<sup>135</sup> جاسم الحاجي : غبار الظل ، الأوائل للنش و التوزيع والخدمات الطباعية ، دمشق ، ط1 ، 2002م ، صفحة 7.  
<sup>136</sup> حسين فخر :الساعة الواحدة إلا وطنا ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2003 ، صفحة 5.  
<sup>137</sup> أحمد رضي : تراثيل الخلاص ما قالته الالهات للرائي ، فرايبس للنشر والتوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2008م ، صفحة 5.

ونجد مثالا آخر على الإهداء المعنون لمجموعة من الأشخاص يعرفهم الشاعر ولا يمكن للمتلقي أن يحددهم بالتحديد ولكنه أسلوب يذهب في التقريرية ضدا على الشعر ذاته ، بينما لا يفلت الشاعر من فعل الحب والشعر فيستجلب المحبوبة التي عصرت القلب لتسيل منه القصائد.

"الإهداء

إلى طلبة السكن الجامعي بدولة الكويت والأصدقاء الذين شربت معهم نخب الحرية وإلى الدكاترة الذين كتبت نصف قصائدي في محاضراتهم المملة. أخيرا .....

إلى من عصرت قلبي حتى سألت منه القصائد  
أحمد" (139)

كما يمكن أن يختزل الشاعر كل الموجودين حوله فيذهب في الإهداء إلى المدينة التي كانت في الشعر العربي كما في التاريخ الميثولوجي محكومة بالدمار والخراب (سدوم ، عامورة ، بابل ، إرم ) لتحتل مدينة مديين قبة الشعر كما فعلت ليلي السيد في إهدائها لديوانها (اطرق بوابات البحر ادخل برج الغزالة).

"إهداء

لمديين .. مدينة الشعر" (140)

وقد يهدي الشاعر ديوانه إلى شخصية تراثية أو شاعر حديث باتت قصائده من كلاسيكيات الشعر العربي كبدر شاكر السياب وذلك ما فعله مهدي سلمان في ديوانه (السكك ((البصارة)))

"الإهداء

للغريب ..

يحدق فينا .. كثيرا

فلا يتذكر .. إلا دموع الفرات ..

ل ((بدر شاكر السياب ))

مهدي سلمان" (141)

أمام الخفاء

<sup>138</sup> أحمد رضي : نابذا إلباذا الشطرنج ، دار فراديس للتوزيع و النشر ، المنامة ، ط1 ، 2010م ، صفحة 5.

<sup>139</sup> أحمد رضي : طعم شفاهك ، فراديس للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2006م ، صفحة 5.

<sup>140</sup> ليلي السيد : اطرق بوابات البحر .. ادخل برج الغزالة ، دار فراديس للتوزيع و النشر ، المنامة ، ط1 ، 2008م ، صفحة 5.

<sup>141</sup> مهدي سلمان : السكك ((البصارة)) ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007م ، صفحة 7.

حتى الآن وجهنا النظر نحو تلك الدواوين التي كان الإهداء فيها يعنون بكلمة إهداء أو الإهداء باعتباره مفتحا للديوان ، ولكن هناك قسما آخر من الإهداء لا يعنون كذلك ولكننا يمكن أن نستشف بأنه إهداء من خلال الإشارة لمن يهدى اليهم الديوان ولا تحمل تلك الإشارة سواء كانت شعرية أو نثرية عنوانا ما ولكنها تدل على نفسها من خلال عبارات الإهداء ونجد فيها بعض الظواهر كما نجد أن الشاعر يشير لها دون تحديد لكنها وإنما تبقى نكرة في الكتابة ، وهو ما يفتح على التأويل الذي قد يذهب في الغزل بالمحبة التي عادة ما تتلبس الوطن في الشعر البحريني ونلاحظ أن القسم الثاني من الإهداءات قد جاء بدون الافتتاح بكلمة إهداء وهي مسألة تستوضح من خلال السياق وموقع العبارة أو القصيدة في مفتاح الديوان ومكان الإهداء ذاته كما فعل مهدي سلمان في ديوانيه (السماء تنظف منديلها البرتقالي) و(ها هنا وطن جمرة أرخبيل).

"إليك أومئ  
وناحيتك أشير ..  
أعد قلوبي قلبا قلبا .. فلا أرى فيهم سواك  
م. س" (142)

"للمارين علي  
وانا معلق على صليب العتمة

...  
خذوا زهرة واتركوا لي الصدى" (143)

بينما يشير الشاعر حسين السماهيجي إلى أبي دؤاد وهو شاعر معروف اختلف فيه كثيرا وقيل أنه متصوف أو معتزلي ، ويشير إلى قول أورده الشاعر كان فيه كالرائي لذكره قرية في البحرين مشهورة اسمها سماهيج في جزيرة المحرق لذلك اهدى إليه ديوان (الغريان) ، كما اهدى ديوانه (ما لم يقل أبو طاهر القرمطي) إلى القرمطي أبي طاهر وتاريخ القرامطة من مشطوبات التاريخ العربي ، ولهم دولة معروفة في البحرين التاريخية امتدت من سواد الكوفة حتى سواحل عمان ودامت 370 عام تقريبا ، كما نجد سوسن دهنيم في ديوانها (وكان عرشه على الماء) تهدي ديوانها إلى مريم دهنيم ومن اللقب المشترك نحس بحالة القرب الروحية والجسدية العائلية للشاعرة مع مريم ولكنها تفتتح الديوان بقول مشهور للنفري.

" إلى أبي دؤاد  
الذي رأى ، فقال  
وإذا أدبرت تقول قصور من سماهيج فوقها أطام" (144)

142 مهدي سلمان : السماء تنظف منديلها البرتقالي ، الدار العربية للعلوم بيروت ، ط1 ، 2010م ، صفحة 7.  
143 مهدي سلمان : ها هنا .. جمرة وطن ، أرخبيل ، ط1 ، الناشر ومكان النشر غير مذكورين ، 2007م ، صفحة 7.  
144 حسين السماهيجي : الغريان ، دار كنوز الأدبية ، بيروت ، ط1 ، 1999م ، صفحة 3.



"إلى أبي طاهر ، ،  
رب هذا البيت  
أبصرت  
فخذني  
ضمني في لوح أشباحك  
لي  
وقت لنهدين  
ولك  
قبة فوق  
الملك  
طارح لونك في اليم  
على سنة موسى  
إنه الملح عقيق ملكي  
يتعري  
في تفاصيل الزمان" (145)

"مريم دهنيم  
ملاك تجسد بشرا ..  
ألهذا تحبو إليك الكلمات؟" (146)

بقت هناك مجموعة من الدواوين التي لم تحمل إهداء بعينه على الرغم من  
زعمنا بأن الإهداء صار من تقاليد الشعرية العربية عادة ما تفتتح بها الدواوين ومنها  
(باب الصمت) لجاسم الحاجي (147) كما فعلت وضحي المسجن عندما بدأت ديوانها  
بمقطوعة شعرية بدون إهداء ولكنه في حكم الموحى "جل ما يروق لي أن أرى  
عنقاء بابل تتحني إذ تجدك ساجدا على أعتاب قلبي" (148) وكذلك فعلت في ديوانها  
كف الجنة "باتجاه الحب .. بجانب المعنى" (149) ، كما اختفى الإهداء من ديوان  
حسين السماهيجي (نزوات شرقية) ، إذ يفتتح الديوان بعبارة نثرية تقول "هذه  
الوريات مثقلة بالغموض .... يا الله .... فكيف سيقرأونني؟! " (150) ، كذلك اختفى  
الإهداء من ديوان علي الجلاوي (تشتعل كرزة نهد) حيث يبدأ الديوان بنص  
طويل (151) .

145 حسين السماهيجي : ما لم يقله أبو طاهر القرمطي ، الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر والطبعة غير مذكورة ، صفحة 3.  
146 سوسن دهنيم : وكان عرشه على الماء ، وزارة الإعلام ، المنامة ، ط1 ، 2008م ، صفحة 6.  
147 جاسم الحاجي : باب الصمت ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007م.  
148 وضحي المسجن : أشير فيغرق مائي ، دار فارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2005 ، صفحة 7.  
149 وضحي المسجن : كف الجنة ، دار فراديس للتوزيع والنشر ، المنامة ، ط1 ، 2008م ، صفحة 9.  
150 حسين السماهيجي : نزوات شرقية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2002م ، صفحة 5.  
151 علي الجلاوي : تشتعل كرزة نهد ، الانتشار العربي ، بيروت ، 2008م ، صفحة 7- 8 .

## ما وراء الخاتمة

وبعد هذه محاولة لسبر أنماط الإهداء في بعض دواوين الشعر البحريني المعاصر ، وتنقص هذه الدراسة ثلاث مسائل تتعلق أولاهما بالعلاقة الفنية بين الإهداء و متن الديوان ، وهو أمر نعيه ذلك إذ جاءت الدراسة السابقة وصفية ، ولكنها ضرورية للتوغل في العلاقة مع متن النص فيما يلي من دراسات ، والمسألة الثانية تتمثل في الحاجة إلى سبر سياق الإهداء في الشعرية العربية بما تمثله دواوين كبار الشعراء ، و مقارنته مع ما ينتج في الشعرية العربية عندنا في البحرين ، والمسألة الثالثة هي محاولة فك رمزية حضور واختفاء الإهداء في هذه الدواوين ، على أمل أن نستكمل ما بدأ جنينا هنا.

## أسطرة المدينة

"الشاعر ليس كاهنا ،  
لكنه يرى الحب  
عندما تكون السماء كالفردوس ،  
ويرى الصبايا وهن ينظرن إلى سيف الضوء ،  
ويعبثن الجرار بالورد ،  
وينعفنه على العاشقين" (152)  
المتوكل طه

من المعروف عن الشعر الفلسطيني هيامه بالمكان ، وقد تجلى هذا المكان على أشكال عدة تتعلق بحركة الهجرة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة أو خارجها ، فكانت صور البيت والخيمة تعكس ما فيهما من حميمية التجربة الإنسانية عبر الزمان ، وتلك الحميمية التي امتدت إلى تجربة المخيم ، فكانت المخيمات تحولت إلى شيء أشبه بالمدينة بما فيها من أزقة وطرق ، وما يلزم الحياة بشكل عام . ولكن تجربة الشاعر الفلسطيني داخل الأرض المحتلة فرضت عليه في تعامله مع المكان صورة المدينة التي أقام بين جنباتها أو كانت متخيل له ، ومن ملامح صراع الوجود بين الفلسطينيين والمستعمرين المستوطنين صراع على المكان بوصفه وطن ، بينما اعتبرت دولة الاحتلال محورا عسكريا كمكب نفايات بشري .

بينما ظلت القدس محورا من محاور ذلك الصراع الممتد على مدى عمر الاحتلال الذي يزعم فيه بكونها عاصمة أبدية لدولته ، بينما ظل الفلسطيني متمسكا بتلك البقعة لما لها من دور في المخيال الجمعي للعرب المسلمين ولكنها باتت ارض تقضم كل يوم تأكلها المستوطنات.

ربما كان المنفذ الذي سيدخل منه الشاعر الفلسطيني المتوكل طه إلى القدس يعبر عبر بوابة تاريخا العريق ، والذي يمتد إلى ما قبل ميلاد المسيح قرونا ، لتحمل هذى المدينة أسماء عديدة ، كان من ضمنها إلباء وهي التي وردت في النصوص الإسلامية القرية من عصر الفتح ، والخطاب الموجه إلى أهلها بالمعاهدة مشهور في التراث الإسلامي ، كما أن ييوس من أسماء القدس التي تنسب فيها إلى اليبوسيين وهم فرع من الكنعانيين استوطنها ، وييوس هي التسمية الثانية عبر التاريخ لمدينة القدس ، فاختار لديوانه عنوانا يحمل تلك الإشارات التي تدل على الذهاب في عقب التاريخ ويستثمره لصالح الحالة الصراعية التي ينبني النص على أساسها ، ويعتبر عنوان الديوان عتبة أولى للنص الممتد عميقا والمشغول بحرفة الشاعر المجرب فيسمه بـ "نصوص إلباء وييوس".

ولعل وسم الديوان بعبارة نصوص تذهب في اتجاه التنوع الذي حمله الديوان من حيث الشكل ، فقد ترافقت قصيدة التفعيلة مع العمود ، ولعلنا نجد التفعيلة بشكلها

152 المتوكل طه : نصوص إلباء وييوس ، وزارة الثقافة ، ط1 ، الإمارات العربية المتحدة ، 2009م. صفحة 76.

الكامل في مقطع (أرض السماء) ، وقد ظهرت قصيدة التفعيلة كما في المقطوعة المعنونة (بعشاق بيوس) و (يا قدس) ، بينما ظلت قصيدة (طائر المدينة) تحتفظ بنسقية العمود على الرغم من شكل الكتابة الذي يوحي بطريقة كتابة قصيدة التفعيلة ، ولعلنا نتلمس تشعب نصوص إيلياء بنفس شعري يذهب إلى الارتكاز على الصورة المتداخل مع سرد يكاد يضيء لوقوفه بين القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر بينما يحتفظ النص بنبضه الشعري ، وعلى صعيد المعنى يذهب الشاعر نحو التجربة الروحية التي تتمرد عبر التاريخ لتجد معادلا روحيا يفوق مسألة الصراع الذي يذهب نحو القتل والدمار ليتلبس أفعنة أهل بيوس ويستحضر من استنطاق التاريخ شخصيات ومدن عدة تتطابق في النهاية مع أهل فلسطين ومدينتهم العظيمة القدس ، كما لا يغفل عن ضرب معادلة تقضي إلى أن القاتل ليس مثالا للقتيل.

"الجنود المسخ المقنعون بالزرد اللامع والندوب الخشنة  
يقتلون الأطفال ، لكي يأكلوا اللحم الطري !  
\*\*\*

الضحايا يأملون بأكثر من المجد ...." (153)  
" حب المدينة الذي يحركني ،  
وليس كراهية أعدائها . " (154)  
"في المدينة جمال سماوي يرحب بكم ،  
فادخلوها ... شهداء ! " (155)  
"الأشباح لا تبكي  
وحدنا من يملك الدموع ... " (156)  
ويظل الديوان مرتكزا على ثيمة المدينة بما تحمله من اتجاهين يذهب احدهما في  
الخسران  
"أوسلو أعطتهم المدينة ،  
وأعطتنا الحسرة . " (157)

بينما يظل الشاعر يحتفظ بالمدينة باعتبارها حلم تحمله الروح لتبقيه في حالة اليقظة  
أنها مدينة المدن التي تحمل في إبطها تواريخ المدن العابرة لتاريخ الشرق الأدنى ،  
وبهذا تتحول القدس في النصوص من مجرد مدينة إلى أسطورة عابرة لتاريخ الشرق  
الأدنى وتاريخ الحروب ، لكنها (القدس) برغم أسماءها (الياء) تظل تتمايز في روح  
المتوكل طه وتعلوا

"سأرفع إيلياء زهرة زجاجية ،

153 المرجع السابق ، صفحة 70.

154 المرجع السابق ، صفحة 44.

155 المرجع السابق ، صفحة 7.

156 المرجع السابق ، صفحة 9.

157 المرجع السابق ، صفحة 49.

إلى أن تطاول النجوم ، التي تراقب الأرض  
المدماة والمنتهكة .. والحالمة ،  
وإلى أن تصبح المدينة شمعتي البابلية  
البيضاء ...  
التي سأفكر بها كل يوم ،  
وإلى الأبد . " (158)

تتشرب القدس في الأرواح بكونها محط التطلع ، ولكن المتوكل طه وهو ينحت  
صورتها عبر أقواس العطر ، وقنطرة الحرير ، وسكر الأسواق ، وباب الضوء ،  
وشباك الدوالي ، ورعشة الألماس ، وصوت العين ، يصطدم بالصبر المعتقد  
والرجاء ، أنها المدينة التي قطعت جداولها بالضغائن والمكائد والحروب ، لكننا يمكن  
أن نتلمس نفسا أيديولوجيا في النص يمتد من منابعه الأولى حتى الختام ، وهو ينبع  
من التشبع بتاريخ القدس الإسلامي والذي يستطيل عبر العصور ضمن صراعية  
تحضر الآخر وأطماعه وما يريد ، كما مر التاريخ في تجربة الشاعر المتوكل طه  
وهو يخرج تجربة البرامكة في ديوانه (حليب اسود)<sup>(159)</sup>، ويمكننا تلمس ذلك التشبع  
وإن ظل ثاويا تحت الصورة الفنية.

"والقدس طفلتنا التي قصوا جداولها  
بأسئلة الضغائن والمكائد والحروب ،  
هم غيروا ذهب الشروق على مآذنها ،  
فأدركها الغروب  
هم هجروا أطيوارها ، من بعد أن هدوا منابرها  
فتاهت في الدروب ،  
هم ابعدها عن ملامح أهلها  
هم عربوها عن مطالع قلبها النبوي باسم السلم  
ساقوها إلى حضن الذي اغتصب الطفولة  
والزنايق والهواء ."

<sup>158</sup> المرجع السابق ، صفحة 10.

<sup>159</sup> المتوكل طه : حليب اسود ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ط1 ، القدس ، 1999م.

## قراءة في عناوين حانة لزكي الصدير

عند التأمل الأول لحالة العنوان، لا يمكننا فهمه خارجا عن حركة المجتمع الذي يتطور باستمرار، فالعنوان يرافق الحالة المدنية التي تتطور سريعا، فالقرية البسيطة مثلا لم تكن تحتاج لعنوان ما، وذلك مرده للحالة الاجتماعية التي يعرف فيها الناس بعضهم البعض، ولكن التطور اخذ القرية لتصبح في قلب المدينة الممتدة، وبالتالي احتجنا للعناوين، كذلك هي حالة العنوان في الشعرية العربية، كانت مسمياتها بسيطة دالية فلان وميميته، ثم ديوان الشاعر المسمى بسمه، ثم بدأت العناوين تأخذ شكل العلاقات البعيدة (جرح الرعد، البرق الجريح)، ومن ثم تنوعت وتفرعت، لذلك يمكن لنا نقديا أن نتناول العنوان باعتباره عتبة النص، ولعلي فيما مضى أشرت إلى أهمية العنوان باعتباره مكونا مهما في القصيدة الحديثة، بل لعله عتبة مفتاحية بالغة الخطورة، ولكننا أيضا يمكن أن نأخذ بعين الاعتبار من يقول بعدم حاجة القصيدة إلى عنوان ما، وندخل في الحجاج الذي ليس هنا مكانه.

إن التفكير في الشكل ليس أمرا شكلايا البتة، هو أمر نعتقد به، لذلك يمكننا التفكير في كيف يبني الشاعر نصه، ومن النص يمكننا تأمل حالة العنوان، وإن تك تلك غواية الناقد للغوص في الشكل، فلا يعني ذلك أبدا الغفلة عن ذلك التفاعل الإنساني الذي تحظى به النصوص باعتبارها جزءاً من الإبداع الإنساني، وقدرتها على التواصل مع مجتمعها وإنسانها في الخليج العربي .

### عند العنوان

يُسمى زكي الصدير<sup>(160)</sup> ديوانه الأخير بـ (حانة)<sup>(161)</sup>، وهو يستعير اسم احد القصائد التي وردت في الديوان ليضعه اسما للديوان، ولعله أمر معروف في الكتابة السردية وخصوصا في القصة القصيرة، والحانة معروفة في اللغة وهي الحانوت، والحوانيت متنوعة حسب نوع تجارتها، ولكن الكلمة تم تخصيصها للدلالة على مكان بيع الخمور حديثا في استخدامنا اللغوي، كما خصص كثير من الكلمات لمجالات متعددة في الحياة الاجتماعية، وهو أمر يحدث في اللغة الحية باستمرار .

ولعل الأمر يذكرنا مباشرة بتقاليد الشعرية العربية التي يصف فيها الشعراء منذ العصر الجاهلي الخمر والحانات في أشعارهم، وقد استمر ذلك التقليد الشعري فيما بعد باعتباره أصلا من الأصول التي تتبع في الشعرية العربية، ولعلنا نذهب مباشرة إلى ما شكلته الخمر باعتبار ذكرها حالة تمرد يمتزج بفعل المقاومة على الصعيدين الفردي والاجتماعي (أبو نواس)، وذلك لتناقض حالة الرفاه الاجتماعي الذي تقوده

<sup>160</sup> زكي الصدير شاعر من السعودية صدر له حتى وقّدت إعداد هذه الدراسة، "حالة بنفسج" 2006م، "جنيات شومان" 2008م.

<sup>161</sup> "شهوة الملائكة" 2012م.

<sup>161</sup> زكي الصدير : حانة ، طوى للنشر والإعلام ، لندن ، ط1، 2011م.

الوفرة في الحواضر العربية القديمة، وقوة المحرم والمدنس التي أدخلت الخمرة والحانات في دائرتها، تلك الدوائر التي تسندها القوى المهيمنة على المجتمع فيما يعرف بالإمبراطورية العربية الإسلامية. تلك القوة المجرية التي كانت تتزحزح تحت مكونات المجتمع المختلفة طائفيا وعرقيا ودينيا... الخ، والمحكوم بما كان يعرف بالبيعة التي تعتبر نوعا من أنواع العقد الاجتماعي بلغتنا اليوم.

إن ذلك ما يدفع تحمل النص للحالة الصراعية التي يدخل فيها الكائن البشري مع الوجود الاجتماعي، وهي التي تدفع بالنص للتعبير عن حالة المكابدة، تلك الحالة التي تنبثق من التناقض الحاد بين وطن مشتهى محرم، ووطن دائب بين الوعي والوعي، معتم حد الرفض، زاه حد الرقص، وفي المعادل يتحول الغياب لامرأة مرغوبة استعادتها أمل، تنشد لها الروح لكن لا تطالها، بينما ذاكرة حاضرة تتشكل في استعادة موهومة تلعب برياحها الكأس وكائنات الحانة.

"وحانتها وطن منكسر كضلع سارية  
عاشقة مهملة وعاشق مقامر تسمرت عيناه على شالها  
حانة

لكأسها...

وشرابها...

ولياليها...

ووطنها ... وعاشقها... ولشالها... وللسر المستودع فيها  
أكره هذه الأرض ، لأنها لم تكن - أبدا - حانة لي  
ولم تكن - يوما - حنونة عليها  
كانت...

محايدة كدكة الشرشورة

قاسية كقلب الحانوتي

وضائعة مثل ساقية

ومهملة كرسائل البريد

وأنيقة مشتهاة كهدايا العيد

وأليفة - أحيانا مثل البائع في كشك الحلوى المجاور لشقتها

لهذا - ربما - نقطع الجسر خفافا لأرض..

كانت دوما حانة لي

وأحيانا حنونة عليها!"<sup>(162)</sup>

## في الحميا

يسمي زكي الصدير ديوانه (حانة) وهو يعيش في مجتمع تهيمن وتسوده تقاليد

<sup>162</sup> زكي الصدير : حانة ، مرجع سابق ، صفحة 23 -24.

مضادة لمثل هذه التسمية التي تعتبر جرأة بالغة في مجتمع محافظ، فالحانة هنا ليست حانة باعتبارها كذلك، في ذات الوقت التي ليست هي غيرها أيضا، فالحانة تحفل بالحياة، وان كانت شريحة من الحياة الاجتماعية التي تشكل جانبا من تلك الحياة، إلا أنه يمكننا اعتبارها ممثلا بطريقة ما لنوعية الحياة في المجتمع ومكوناته، ويبدو لنا أن تلك الحانة لم تكن مستثمرة في كل الديوان بل يمكننا اعتبار جزء مهم من الديوان خال من استخدام تلك التسمية ودلالاتها، مما قد يعني أن الديوان كتب في فترات متباعدة بالنسبة لأقسامه المختلفة.

وتكتسب الدلالات المتتالية لحالة الحانة منذ اللحظة التي يفتح فيها المتلقي تلك الصورة التي تحتل غلاف الديوان على جهتيه الأمامية والخلفية، حيث تنقل لنا عدسة الفنان محمد سلمان صورة لسعادة من الفلين، تلك السعادة متعددة الاستعمالات حيث يمكن أن تستخدم لسد قناني مشروبات متنوعة، ولكنها أيضا تستخدم لسد بعض افخر أنواع المشروبات الكحولية، وتترابط تلك الدلالات من خلال وضع تلك السداد على قטיפه من الجلد الأبيض الناعم الذي يشبه الزغب، فتنقلنا صورة البياض بنصاعتها إلى حالة الطهر، التي تدخل في حقلها الدلالي وربما السلام الداخلي والخارجي، بينما تبقى السعادة منتصبة في البؤرة وشبه غائبة خارج البؤرة، هناك ساداتان واضحة وأخرى غير جلية، الانتصاب في الصورة يشير إلى العلو و الفحولة، والخروج من التركيز يشير إلى حالة السكر التي يتشارك فيها كل من الصوفي ومنتاول الكحول وبعض الحالات الوجودية للكائن البشري، هناك جرأة ما تخبئها كلتا الحالتين، جرأة على الغياب وجرأة في الوجود.

إيغالا في غواية الدلالة يذهب زكي الصدير ليدافع عن العنوان كي لا يفهم منه أنه تعدى على الطاهر المرغوب فيما يكتب، فيصدر المجموعة بما يلفت الانتباه "الحانة وطن"، "هذه ليست حانة حقيقية، أنها وطن حقيقي"<sup>163</sup>، وطن هو الحانة حانة هي الوطن، ترى كم يجب أن توغل الظلمة حتى نضطر لكي نشعل فانوسا في العقول المظلمة، ما هي المشكلة في الكلام عن الحانة بذاتها وهي الحانوت، كم من الحوانيت بيعت فيها أوطان دون معرفة احد، كم من الحوانيت بيعت فيها أجساد البشر، عقولهم، وأشياء لا تشتري.

## ما تحت العنوان

ولكن الصورة حالة مشاكسة دائما في الشعرية، ذلك لتدخل عناصر تتفاعل من النص وخارجه لتكتمل عند المتلقي، وعند هذه النقطة ندرك كيف ينتقل اثر العنوان العام للديوان إلى العناوين الفرعية منها والرئيسية، تلك العناوين التي يسبقها إهداء لمجهولين يوحي لنا الشاعر بمعرفته إياهم، فيكونون بالنسبة للمتلقي المعرف

<sup>163</sup> المرجع السابق ، صفحة 9.



المجهول على الأقل حتى عتبة العنوان، "لرفقة الكون رفقاء زلزلة 13" (164)،  
"للمارونية التي خبأت أجراسها في مئذنة" (165)، "لنادلة أتقنت الغواية" (166)،  
"لصديق سيمر من هنا" (167)، "لأغانيها التي دوزنته غائبا" (168)، "لها وهي تفك  
أزراري" (169).. الخ، هكذا يمضي زكي الصدير بالإهداء في القصائد الواردة في  
"نافذة الوصايا" حيث ينقطع هذا النسق عند القصيدة الأخيرة في هذه النافذة "مناوره  
... وربما كؤوس عشر."

ومن ثم يأتي العنوان الفرعي بأسماء لحانات معروفة ليس على مستوى الوطن  
العربي، وإنما تمتد لتكون أسماء لحانات على المستوى الدولي، ويعنون زكي  
الصدير قصائده العربية بعناوين فرعية باللغة الإنجليزية، ونجد الانحياز الدلالي  
لتلك التسميات في اختراع أسماء لحانات افتراضية في العناوين الفرعية "حانة جدل  
بيزنطي" (170)، "حانة البلاط الملكي" (171)، "حانة علي بابا" (172)، وهي التي تترك  
مسافة بين حقيقة كونها حانات وغير ذلك.

لا يبدو الاشتغال على العنوان أمرا متروكا للصدفة، فالديوان موزع بعناوين فرعية  
تبدأ بنافذة ما "نافذة الاستئذان، نافذة الانتظار، نافذة الوصايا، نافذة الفرجة"،  
ونلاحظ غياب العنوان باللغة الإنجليزية وغياب أي إشارة في العناوين لأسماء  
الحانات من القسم الذي يبدأ بـ "نافذة الانتظار"، بينما يهيمن على القسم الأخير من  
الديوان الذي يحمل عنوان "نافذة الفرجة" العناوين باللغة الإنجليزية، بينما يظهر  
عنوانان باسمين أجنيين لحانات وترد كلمة حانة مرة واحدة في "وصايا الحانة".

ما هي الدلالة التي تثيرها تلك العناوين الجانبية أو الرئيسية للعناوين بالنسبة  
للقصائد، إن احتواء ديوان مكتوب باللغة العربية ويحوي عناوين باللغة الإنجليزية  
يشير إلى أمر ما حتما، فهل جاء بها الشاعر لواقعيته التي تنفيها فتنة الكتابة  
المواربة، أم أنه يستشعر كون الإنسان المعاصر كائن ثنائي اللغة دفعه إلى ذلك  
العولمة والحوسبة والمجاورة.. الخ، وبالتالي أمكنه إيرادها بلغتها الأصلية، أو أنه لا  
فائدة ترجى من ترجمة ستكون ركيكة باللغة العربية، أم هي إشارة داخلية للتناقضات  
الحاكمة لبنية الديوان والتي تتمثل في الحانة والوطن، المرأة المشتهاة والوطن  
المشتهى، الوصل والانقطاع، الغياب والحضور، الحركة والسكون، الاستقرار  
والسفر.

164 المرجع السابق، صفحة 7.

165 المرجع السابق، صفحة 57.

166 المرجع السابق، صفحة 63.

167 المرجع السابق، صفحة 67.

168 المرجع السابق، صفحة 71.

169 المرجع السابق، صفحة 74.

170 المرجع السابق، صفحة 63.

171 المرجع السابق، صفحة 67.

172 المرجع السابق، صفحة 87.

ولكن اختيار عنوان الديوان "حانة" يشعل الذاكرة بمجمل مفردات تتعلق بالشراب، فنجد أن عديد المفردات التي تستحضرها كلمة الحانة حاضرة في القصيدة والعنوان والعناوين الفرعية، "هي كأس"<sup>(173)</sup> "منورة ... وربما كؤوس عشر"<sup>(174)</sup>، النادل أو النادلة "لنادلة أتقنت الغواية"<sup>(175)</sup>، "شراب"، "ندماؤها"، "سقاها"، "زجاجة"، "سلاقتها"، "مخمرة"، "اسكبها"، "فنائها"، "للساقي"، "نادلة"، "المشرب"، "السكرى"، "النبيد"، "القدح"، "المدامة"، "صبوح"، "قهوتها"، والعرب تسمى الخمر بالقهوة، "النديم"، "سكر"، "الماخور"، "الشراب"، "المعتق".

نلاحظ أيضا أن كل قسم من الديوان يحمل اسم نافذة ما يذيل بعبارات تتعمد اخذ نمط الكتابة الصوفية التي تشير إلى أكثر مما تقول "فمن دخلها على غير هيأته افتتح لمصائره رغائب الوجد"<sup>(176)</sup> ونلاحظ كلمة الوجد ككلمة مفتاحية تحيل العبارة إلى المعجم الصوفي، "حسابات الممكن واستخارة الهدايا" استخارة، "قيل من ترك دواته معلقة دون تلاوتها فقد جن"، "لمنادمة الشاشة سرد لا يتأتى إلا على راو".

وقد اعتمد زكي الصدير في رص ديوانه على ما يشبه المقدمة للديوان، وهي عادة قد توقف عنها الشعراء فالشعر يقدم نفسه، ثم أنه لجأ إلى أسلوب سردي فيما جاء على لسان الشومانيين في فضلها، هو اقرب إلى نسيج الكتابة الصوفية، ثم تحول إلى ذات الموضوع في حديث شومان عن صفة خلقها وتشكلها، ومن ثم أعادها في وصايا الحانة، ثم إلى نص حوار في نهاية الديوان يقترب من القصة القصيرة جدا، بينما كانت فواصل في نافذة الاستنذان قصائد موقعة، ولعل ذلك هو سبب تسمية ديوان الحانة بنصوص .

أما من حيث الشكل فقد اعتمد زكي الصدير على قصيدة التفعيلة في الأغلب التي تقترب في كثير من الأحيان من العمود، ولجأ إلى العمود في قصائد أخرى، مما فرض عليه بنية قديمة في بعض الأبيات ظهرت مع عبارات قديمة وكلمات كذلك بعينها، ولعل توظيف الحانة لم يكن الناظم الداخلي لكل قصائد الديوان وإن وردت في كثير من أقسامه، بل لعل أشير إلى قصائد لم تتجاوز حد الغزل بمعناه القديم.

<sup>173</sup> المرجع السابق ، صفحة 96.

<sup>174</sup> المرجع السابق ، صفحة 109.

<sup>175</sup> المرجع السابق ، صفحة 63.

<sup>176</sup> المرجع السابق ، صفحة 17.

## إبراهيم الوافي والحضور في بوابة النسيان قراءة في قصيدة "ذاكرة للنسيان"

### الإصطفاة الأول

إبراهيم الوافي من شعراء المملكة العربية السعودية ، من واليد ينبع ، أصدر العديد من الدواوين (رماد الحب ، 89 ، وسقط سهوا ، 2000 ، وغيرهما) ، وسنتناول قصيدته (ذاكرة للنسيان).

ونحن نقرب هذه القصيدة نرى أن الشاعر تعمد أن يضعنا أمام حالة عصية من الجدل بين الذاكرة والنسيان منذ العنوان ، فيسمي إبراهيم الوافي قصيدته بـ (ذاكرة للنسيان) ، ولعل فكرة الذاكرة عند الإنسان من الناحية العلمية ليست إلا تشبيها للخلايا العصبية التي تشكل ترابطات بين بعضها البعض ، وذلك بقتل الخلايا التي تحتفظ بالمعلومات الغير مهمة في الدماغ. ولعل معظمنا قد مر بتجربة حيث أنه ذهب إلى مكان ما وسار حتى وصل وهو مكان مألوف لديه ، إلا أنه يعجز عن تذكر تفاصيله التي تبدو مبهمه ، كذلك هو جدل التذكر والنسيان ، فبدون النسيان لا يمكن أن نتذكر ، وبدون النسيان لا يمكن أن نفكر ، فالناس اللذين يتذكرون كل شيء لا يمكنهم أن يفكروا بشكل سليم ، باعتبارهم يحتفظون بمعظم الإساءات التي واجهوها في حياتهم ، والعقل الحر يحتاج إلى تلك الفراغات ليتحرك ويملاها وهو يمارس التفكير ، كذلك يمكن أن نتخيل تلك الذاكرة المهمة التي تشكلها النسيان ، فالنسيان ليس إلا ذاكرة مهملة.

### شمس الكلام

هو ذا إبراهيم الوافي يضعنا أمام جدل الكلام يفتح في أفق الصورة رحابة اللا محدود واللا متكون (نسيباً بأن الحقيقة أنثى...!) ، فكيف يمكن أن ينسى من يذكر أن الحقيقة أنثى ، ألا يضعنا الشاعر أمام ختل خفي بين حالة التذكر والنسيان ، إلا يقف هو مختبئاً أمام ضمير المتكلم الذي لا يظهر في شكل الكلام ، ولكنه يدرك بكونه هناك يتكلم ، فالخفاء والنسيان حالتان متجاورتان ، وتنفك حالة التجاور حين نسأل من نسي ، فيقول: أنا الذي نسيت كذا وذا ، وإنما يقرر خروجه من حالة النسيان ، وتذكر أن الحقيقة أنثى ، ولعلي أقف هنا عند استعارة الأنوثة من اللغة للحقيقة ، فالكثير من الناس يعرفون أن الحقيقة واضحة وضوح الشمس ، أو أنها تظهر في النهاية مهما حاول الآخرون إخفائها.

ولعلي أحاول أن استشرف اللغة العربية في ما تكتنزه من الداخل ، مما يشكل حد الغرابة في الصورة التي أتى بها الشاعر ، فنعرف أسماء الأشياء ، ومن بعض

معرفتنا أيضا أن اللغة العربية لغة ذكورية بحكم طبيعة المجتمع فتكاد تحوي على أكثر من نصف مفرداتها مذكرة ، والباقي كلمات مؤنثة ، وحسنا باللغة للتسميات المؤنثة للمكان والأشياء يشير إلى أن تلك الأشياء والأماكن تحمل في داخلها قابلية التكاثر ، لذلك تكون الأرض مؤنثة ، بينما تطلق أسماء مذكرة على ما لا يتكاثر ، فحين يشير إبراهيم إلى أن الحقيقة أنثى ، لربما يشير إلى أن تلك الحقيقة قابلة للتكاثر والاستمرار في الوجود ، فلا توجد هناك حقيقة واحدة مشتركة بين الضحية و الجلاد.

فالشاعر حين يدقق في حالة الحقيقة التي هي أنثى ، إنما يجعلها حالة تتعدد احتمالات ذهابها في أفق التأويل ، بحيث تعود الحقيقة قابلة للتعبير عن الحبيبة ، كما يمكن أن تعبر عن الوطن ، عن الأرض والتاريخ ، بما يحمله من التباريح التي تفقده الأنفاس التي يمكن أن يبيعها للحنين الموجع للوجود والمؤجل للحلم الذي يستفرد بالرمل ، وهو يذبح تحت أقدام الراحلين الذين يتركونه للنسيان ، الرمل لا دم له ، لكنه استعاره للإنسان وفي شموليته يخرج الوطن والثقافة وما يجعل الإنسان إنسانا بالفعل ، وتذكر هنا إيغالا في الهدر الذي يذهب فيه الدم عندما يسفحه الرمل ليبقى في ذمتهم ، والذمة أفق مفتوح يحمل ما يدخله في حد المقدس فيسوره ويبقيه ويحافظ عليه حتى حالة الاسترجاع التي تؤجل إلى لحظة يخرج فيها من تلك الذمة ، لكن هناك علاقة خفية تستحث المخيلة على أن تدير براعتها نحو الرحيل وعلاقته بالرمل ، الرمل أفق الصحراء النائمة في حباته ، تلك البيئة الطاردة لمن يقف على بواباتها ، يهم بالمغادرة ، وليست الصحراء إلا حالة مؤجلة للعبور ، فهؤلاء العابرين للوطن المسكون في الذاكرة يحملونه في ذمتهم حتى الرحيل فنقرأ :

" ( 3 )"

نسيْتُ بأن الحقيقة أنثى!...  
وأني من الشعراء الصغار  
الذين يبيعون أنفاسهم للحنين  
إذن...  
قدم الرمل في ذمة الراحلين" !..

### هندسة القصيدة

هل لما نقول عن حالة النسيان وختلها في تكوين الذاكرة ما يمكن أن نلمسه في النص من داخله وفي جوهره ، لربما تكون الأبيات التالية تعبيراً واضحاً عن ما نقصده ، "ولكنَّ .. مشكلتي أنني كلما قلت/أني نسيْتُك أذكرُ ..!" وهكذا تستدير القصيدة من الداخل ، لتكر تلك الحالة التي تمتلئ بختل النسيان وحضور الذاكرة ، لتتوهج المفردة التي تتركب في التضاد ، ويوظفه الشاعر بين الحاليين حتى تستدير

القصيدية مرات ومرات في تشكلها لتصل إلى الخاتمة الطبيعية في بنية القصيدة ، ولعل من المفيد التأمل في بنية القصيدة التي تعطيها مشروعية النهاية برغم استدارتها المتعددة حول المعنى ، وأدعو القارئ هنا لقراءة القصيدة ومحاولة استشفاف تلك الاستدارة حول المعنى المتصاعد الذي يصل إلى الخاتمة في نهايتها "قصاصة شعر ألف بها (لوز) حزني/ فنلهو به حينما يلتقي الأصدقاء. !..."

### تبرعم القصيدة

من اللافت في القصيدة أن يضع إبراهيم الوافي نهايات ساكنة موازية لحالة النسيان خصوصا فيما يتعلق بظهور ألف المد الذي يستطيل إلى الأعلى (بها ، بابها ، بأتعابها) أو بتسكين نون الوقف ، و نون الجماعة مع الألف اللينة (أنثى ، للحنين ، إذن ، الراحلين) ، و إجبار القافية على السكون في الرء (سكر، ستكبر ، اذكر) ثم الانخفاض الذي يدل على نهاية القصيدة في تسكين الهمزة على سطرها المنفرد (اللقاء ، المساء ، الأصدقاء) .

بينما يحمل الشاعر ذلك الهم الكبير الذي حمله شعراء العربية مذ تلك الصيحة المدوية للمنتبى حيث يقول:

"أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم"

وهو يتفحص انفتاح الشعر على الحقيقة على فضاء الحرية الكامن في تلك الإمكانات إلا محدودة في اللغة ، لتتشكل عباراتها من جهة ، والإفصاح عن تلك الحالة الجمالية التي يدرك فيها الكون دفعة واحدة ، أمام الكلمات التي تحمل أكثر مما يقال من خلال الربط بين البعيدين ، "تعثرت بالظل" ومن يتعثر بالظل؟؟ "ثم اخبرها أن ليل النهايات من قبل .قد ضلل المحكمة" ، ما هي العلاقة الموجودة بين الليل و النهايات ، وبينه بتلك الصفة وتضليل المحكمة ، الليل أفق مظلم والمحكمة المظلمة بالليل أو المضللة به ضالة و مضللة لا تستبين الحقيقة ، تلك المحكمة التي تذهب بالحقيقة إلى سجن الظلمات والظلم بكل قسوته .

تعتمد القصيدة على فعل التكرار في كلمة نسيت لتدويرها (نسيته... بأن المواعيد/نسيته بأني أقلم أظفار وقتي / نسيته بأن الحقيقة أنثى /نسيته أقول /نسيته ..نسيته بأن سوف تمتد ما بيننا سكة للقاء) ، بينما يظل الفعل الماضي مهيمنا على بنية القصيدة بتكرار (نسيته) المكونة من الفعل الماضي المرتبطة بالمتكلم بالتاء المفتوحة ، و في مجاورة للأفعال الأخرى مثل (تعثرت /ضلل /قلت /نسيتهك) ، بينما يعبر الفعل المضارع في هيمنته على التعدد كميا وتكراره عن مكابدة الواقع في الحياة الاجتماعية المعاشة (تجيء / أشكو /أخبرها /أقلم /أقضم /تغيب / يبيعون /

أقول /أذكر ) ، إلا أن اختباء الشاعر وراء ضمير المتكلم (أشكو /أخبرها /أقلم /أقضم / أقول /أذكر ) يشكل ذلك الحرص على عدم الانكشاف أمام الليل المضلل ، وليبقى هناك في البعيد يحلم بما يريد ، بينما تبقى هي وهم حاضرون في أفق القصيدة ، لكنها تعتمد أيضا على الجنس الناقص في ايقاعيتها "رابية ، ريب / سكر ، ستكبر " كما أن القصيدة تفك دائريتها بصيغة المستقبل (سوف تمتد) لتخلق صورة جمالية فارهة أدعو القارئ إلى تأملها:

"نسيثُ .. نسيثُ  
بأنْ سوف تمتدُّ ما بيننا سَكَّةً للقاء  
وأنَّ المساء  
قصاصة شعرٍ ألفُ بها (لوز) حزني  
فلهو به حينما يلتقي الأصدقاء  
..!"

ولست اعرف السبب الذي جعل الشاعر يضع كلمة لوز بين قوسين كما إلا أنه يقصد المعنى العامي للوز الذي يطلقه أهل الخليج على ثمر نبتة هندية ، وأظن أدعوكم لقراءة القصيدة كاملة هنا.

شعر : إبراهيم الوافي

"ذاكرة للنسيان!.."

( 1 )

نسيثُ ..بأن المواعيد مثل فتاة القصيدة  
حين تجيء لها ...ملهمة  
أنا لو تعثرت بالظل أشكو الطريق لشمس غدي  
ثم أخبرها أن ليل النهايات من قبلُ .. قد ضلَّ المحكمَةُ!..

( 2 )

نسيث بأني أقلم أظفارٍ وقتي بها  
نسيثُ الحقيقة في بابها  
فهل أقضم الآن أظفار هذي الدقائق  
حين تغيب ... بألعابها

( 3 )

نسيْتُ بأن الحقيقة أنثى!...  
وأني من الشعراء الصغار  
الذين يبيعون أنفاسهم للحنين  
إذن...  
فدم الرمل في ذمة الراحلين!..

( 4 )

نسيْتُ أقول ... بأن البداية سكرٌ  
وأن النهاية رابية في ضلوعي فلا ريبَ فيها ستكبرُ  
ولكنَّ .. مشكلتي أنني كلما قلت  
أني نسيْتُك أذكرُ!..

( 5 )

نسيْتُ .. نسيْتُ  
بأن سوف تمتدُّ ما بيننا سكةً للقاء  
وأنَّ المساء  
قصاصة شعرٍ ألفُ بها (لوز) حزني  
فلهو به حينما يلتقي الأصدقاء!..

تمرد الشعر ، تمرد الشاعر  
قراءة في مجموعة الشاعر مهدي سلمان  
"وهذا أيضا ليس شعرا"

يبدو من الممكن النظر إلى المبدع على أنه كائن منفلت ، بمعنى أنه لا ينفاد لحدود نظرية أو عملية تفرضها عليه إما تقاليد الفن من جهة أو عمليات التسويق داخل المجتمع من جهة أخرى ، ويمكننا النظر إلى المبدع من محاولاته الجادة نحو الخروج على تلك الطقوس ، نعم سيقول البعض أن المبدعين صاروا يقومون بتسويق منتجهم الإبداعي عبر عمليات معقدة ، تبدأ من العلاقة بين المبدع ودار النشر التي تطبع وتوزع للشاعر أو القاص أو الروائي أو الناقد أو غيرهم من المبدعين ، وبما أن دور النشر لا يوجد جهاز رقابي عليها في الخليج على الأقل من حيث الدخل وذلك لغياب نظام الضريبة الذي يتتبع مصادر الدخل المختلفة ويفرض عليها نسبة معينة ، كما أن هناك غيابا لمؤسسات خليجية تقوم بدور المتحقق من الانتشار والتوزيع على مجالي الصحف والكتب بشكل مستقل ، ولا يوجد لدينا ما يمكن تعينه كجهة تحدد مدى انتشار الكتب كما في بعض الدول الأوروبية ، وفي الأغلب توكل المهمة لبعض المشاريع القطرية التي تنشأ ترجمة أو نشر كذا من الكتب أو هي موكلة بإدارة المعارض التي تتحقق من كميات المبيعات ، وعادة تشير الإحصائيات بالمجمل عن كمية الدخل وقد تحدد كمية المبيعات للكتب وتراتبيتها ، وعندما تقول دار نشر ما عن أن كتابا أصدرته قد حقق أولوية في المبيعات والانتشار إنما تستند معلوماتها على جهازها الخاص دون وجود جهة محايدة تفعل ذلك .

لعل ما أثار الحديث أعلاه هو شجن يلحق بالمتابع للساحة الثقافية ، ليصل فيها المبدع إلى حالة من الإحباط في توزيع منتجه ، فيقوم بإهدار حقوق النشر عبر التنازل عنه مع أننا لا نعرف كيف يمكن أن يقوم هذا التنازل ، ولكن عند نشره على الأنترنت ، إنما يصبح في متناول الجميع دون الحاجة إلى شراء المنتج من المكتبة ، وظهور مثل هذه الظاهرة بين أدباء وكتاب البحرين كما في بلدان عربية كثيرة ، تشير إلى ذلك المدى الذي وصل إليه الأديب في مجتمعنا ، ويبدو مؤخرا هذا ما فعله الشاعر البحريني مهدي سلمان بعد اصدر خمسة دواوين متتالية كانت على التوالي (ها هنا جمرة ، وطن ، أرخبيل) 2007م (السكك البصرة) 2008م ، (السماء تنظف منديلها البرتقالي) 2010م ، (أخطاء بسيطة) 2013م (غفوت بطمأنينة المهزوم) 2014م ، بينما اهدر حقوق النشر لتجربته الأخيرة " وهذا أيضا ليس شعرا " وقد قام بنشرها في الفضاء الإلكتروني على شكل PDF ، موزعا موقعه الذي يستل منه الديوان على جميع الأصدقاء ، وهو عادة ما كنا نفعله قبلا بالنسخ الورقية في عملية اطلاق الكتاب ونقوم بتوزيعه بلا مقابل ، ومن وقد وجدنا من حاول أن يبيع منتجه في يوم التدشين بمقابل ما ، عادة ما يكون ورائه دافع نحو التبرع بجزء من المبلغ المتحصل للمسائل الخيرية عبر مؤسسات المجتمع المدني.



إلى هنا وقد كنا نتكلم في مسائل معروفة لدى كثير من المشتغلين في هذا المجال ، ولكن ما لا يعرف ، أن الديوان الذي تنازل عن حقوق تأليفه الشاعر مهدي سلمان يعبر عن صرخة مدوية تضج بالتمرد منذ العتبة الأولى ، فإن كان فعل التمرد كما يتصوره كامو في تحليله لصورة سيزيف وهو يعاود التقاط إنسانيته في خلال رحلته التي يتأمل فيها عذابه عندما يتأمل الصخرة المتدحرجة إلى قعر الجبل ، فتبدو هذه الثنائية المتشكلة من (العذاب والإبداع) تظهر كشكل حاكم للديوان بكليته فيدفعه العذاب للتمرد بينما يلتقط الشاعر أنفاسه عندما يدخل دائرة الإبداع ليحقق إنسانيته في تعبيره عن تلك الدافع المحرك للفرد (الغضب) من أجل التعاطف مع المجموع ولينحل الأشكال القائم بين مساحة الشعري واللا شعيري عبر الديوان.

فحيث يبدأ الشاعر مهدي سلمان بالتمرد على الأنماط القسرية فإنها تبدأ من حيث يرتقي فيها اسم الشاعر للوحة الغلاف التي جاءت بالأبيض والأسود ربما دلالة على حدية الموقف كما تبرز في التناقض بين البياض والأسود ، ومن ثم تنتقل عملية الرفض إلى عنوان الديوان الذي يتصل من كونه شعرا في عنوانه مباشرة "وهذا أيضا ليس شعرا" ، وبالتالي تتعمق مسألة التمرد الجامعة التي تعود لتؤكد نقيضها ، ولتدخل إلى التعريف بالحدود والنوع ليفقد الديوان كل محدد ، وإنما يصف مهدي سلمان قصائد الديوان بالنصوص ، وهو يعي مسألة اختراق النص للبنى التي تفرضها الحدود الرمادية للشكل الأدبي ، ومن ثم يستمر في ذلك بإعلانه على الصفحة الداخلية عن كسر احتكاره الشخصي لحقوق التأليف ، ويبدو أن ذلك الموقف قد استمد من جهتين أحدهما تتعلق بطبيعة الشعر الذي بات عصيا على التسليع بذاته منذ تلك اللحظة التي توقف فيها الشعراء عن غرض التكسب بالمديح ، وانتقالهم لحالة التمرد التي بدونها لا يصح ماء الشعر وبدنه لا به وإلا فقد ماءه ورونقه.

يحق للشاعر أن يقول عن شعره نصوص ، والتي نرى أنه ظل فيها بين مراوحة القصيدة الجديدة التي ترمي لإبراز اليومي والمألوف بشكل غير مألوف ، إلا أن الواقع الاجتماعي في البلاد العربية لم يعد مألوفا كما كنا نعرفه لنبرزه بصورة جديدة ، وإنما مجرد الكلام عنه يزلزل الوجود الإنساني ويطيش بالمشاعر ، نعم يرفض الشاعر كون قصائده شعرا لأن جهات تمتلك سلطة كبيرة في مجتمعنا العربي تعيد تعريف الشعر على أن يظل إما طقسيا دينيا أو غرضيا يذهب في ما نحته الأقدمين من أغراض شعرية وأهمها المديح ، وبالتالي فإن قصائده ليست شعرا نابعا من ترف وإنما من غضب.

"قل أنا الطفل من دون أم وأب ..

قل أنا ابن الغضب .."

وفي صيحة للتمرد على ما يراد للشاعر أن يكون له درب من الكلام الذي يدور في رحى اللغة التي لا تتوقف ، وأن يكون فما مفتوحا بالدهشة والخيالات ، يردونه أن

يكون كرات من القطن الأملس ، ويذا لتسند الخد المنكس ليكتب قصيدة تحلق في فراغ المجهول ، وبالتالي فإن ما يكتبه ليس شعرا ذلك أن الشعر يتجاوز في رفضه لكل الدروب المعدة سلفا ، ويبدو أن الشاعر مهدي سلما يصرخ بأعلى صوته إن هذا ليس شعرا بالطبع حسب ما يراد للشعر أن يكون بدون أن يدل على شيء أو يتكلم عن قضية حتى لو كانت تزكم انف الشاعر روائحها كل يوم لتسيل دموعه وتوقظ فيه نبض الأنين.

"يريدوننا شعراء وحسب،  
رحى اللغة التي لا تتوقف ..  
الفم المفتوح بالدهشة والخيالات  
يريدوننا كرات من القطن الأملس  
تندرج ناحية اللا مكان  
يريدوننا اليد التي تسند الخد المنكس ..  
القصيدة التي تحلق في فراغ المجهول.  
أما إن قلت رأيا فيما يجري ،  
أما إن أشرت بيدك للهاوية ،  
أما إن عضضت على كف الندم  
فهذا ليس شعرا ..".

## ثنائية (أنا - الآخر) ، ثنائية الشكل قراءة في ديوان (أخطاء بسيطة) لمهدي سلمان

إن السؤال النقدي عن شكل الكتابة الشعرية هو سؤال لا يذهب نحو شكلانية فارغة من المعنى ، وذلك يمكن أن يعني الكثير بما فيها أن تلك العلاقة الكامنة بين وعي الشاعر وظهور القصيدة مساحة توغل في إظهار ما استبطنه الشاعر قبل مباشرة الكتابة ، بينما سيقف البعض ليتأمل فعل القراءة وهي تحاول ملء تلك الفراغات التي يسببها ارتباك العلاقة بين الكلمات داخل جمل تشير أكثر مما تصرح ، ولعل القول السابق لازمة في النظر إلى ديوان الشاعر البحريني مهدي سلمان والذي أسماه (أخطاء بسيطة)<sup>(177)</sup>، وعند الاقتراب من الديوان سيبدأ هناك ختل ما يذهب بالمتلقي نحو أسئلة مشرعة قد لا تجد الإجابة سهلة ومفتوحة أمامه.

ينقسم الديوان إلى أربعة أقسام تحت عناوين "صورة مخدوشة ، قطعان الهمس السوداء، كتابة على بخار الزجاج، من دون فائدة." ويبدو الديوان في صورته العامة تأملا عميقا في الذات ، تلك التي تتحول وهي في طريقها للتغاير ، تدرك في داخلها ما يعتمل من صراعية بين قديمها وجديدها ، بين ما كان وما هو في الصيرورة الراهنة ، عبر حوار يعتمل في الذات ويذهب عميقا لاكتشافها ، بينما كي نكتشف ذواتنا يجب أن ننفصل عنها ، فماذا يمكن أن يمثلنا أكثر من القلب.

ليظل الشاعر ينفصل عن الذات بتمثل الطفل الذي كان ، والذي يمكن أن يتذكره ، بما ترك من خربشات فوق الباب ، وهو يدرك بلا موارد أنه ذاك الطفل الذي كان ولكنه أي الطفل ليس إلا عكازة للغياب ، والطفل هناك يكمن عميقا في داخله وفي شرايين الذاكرة ، لا يدركه إلا هو ، يتذكره عندما كان ينظر في المرأة المعلقة ، لا يستطيع رؤية إلا رأسه طفل صغير أمام مرآة معلقة ربما للكبار ، والرأس هو محط الأحلام والأفكار كما هو محط الروح أو هو حالة وجودية تسيل في مجرى الشعر فيقول من قصيدة معنونة بـ (على السلم المكسور):

"وللطفل ليل،

ولي من مراياه خربشة فوق باب

وأعرفه هكذا .. مثلما هو بعض أنا الآن ..

عكازة للغياب ، ومرآته لم تزل

((لا ترى .. غير رأسي)) ..

بعشش تحت السحاب.<sup>(178)</sup>

!

<sup>177</sup> مهدي سلمان: أخطاء بسيطة، مسعى، المنامة ، ط1 ، 2014م.  
<sup>178</sup> المرجع السابق ، صفحة 26.

ن الذات هنا وهي تتأمل في وجودها تدرك ذلك الطفل الذي كان والذي لا يزال بعض الأنا الحاضرة ، لذلك تمتد الكتابة بشكل الشطرة التفعيلة ، بينما تعود الثوب لتكون معادلا موضوعيا للذات التي تصير غيريا أو تظل هي ذاتها لينحل ذلك الصراع بين ماضي الأنا وحاضرها ، تلك الذات التي لم تأتي من فراغ بل هي التي داخل صراعها تمتد من ذلك الماضي الذي ينبع من الأجداد ، وبين الحاضر الذي يحاصر الذات ، إن ذلك الصراع يتمثله الشاعر في ثوب كحلية كجنية لا تتقن الاختباء ، يصطاد بها وجع الأجداد الموتى الطيبين أو غضب أخته التي اتعبها غسل تلك الثوب ، تلك الثوب التي يتطابق معها ويشبهها وتشبهه جنية ربما تكون أفق القصيدة التي تعبر عن الذات ، تلك الذات التي لم يشترها أب ولا أخ ، وإنما هي هبة الحياة التي تتلبسنا في كل حين.

"هو

الثوب الكحلية ، جنية لا تتقن الاختفاء، أصيد بها وجع أجدادي ، أجدادي الموتى .. الطيبون، أو غضب أختي التي أتعبها غسلها .. ثوبي الكحلية التي تشبهني ، لم يشترها لي ولد ولا أخ ، وهبتها ذات كسوة فتيفنت أن أصيرها .. أو تصيرني." (179)

أن ما يثير هنا هو شكل الكتابة الذي تحول من شطرة التفعيلة إلى ملء السطر كاملا على طريقة كتابة قصيدة النثر التي ظهرت بها في الثقافة الغربية ، ولكن هذا الشكل ذو دلالة هنا في حل مسألة الصراع التي تحاول التخلص منه عبر عملية التماهي ، ولكن المعالجة تختلف من قصيدة إلى قصيدة في الديوان ، ولكننا نلمح تكرار الشكل الذي ينتهي بذات الطريقة في "نفخة على غبار مضيء ، غابة الشمع، نوم الغربان ، رعدة الصبي ، الجملة المحذوفة من آخر القصيدة، من دون فائدة ، سرير الروح ، حقيبة الله".

وتبدو المسألة مقصودة تماما في وعي الشكل ، وذلك إذ نلمس تحول الشكل الموسوم بعبارات ذات دلالة فيما سبق أن اشرنا فنجدها تبدأ ب(هو) التي تتكرر في قصيدتين (نفخة على غبار مضيء وعلى السلم المكسور) بينما تظهر (أنا) في بداية المقطع الأخير في قصيدة (الجملة المحذوفة من آخر القصيدة) و يبتدئ المقطع مرة أخرى بـ (ها نحن) في قصيدة (كتف صدفة) بينما تظهر عبارة (قلبي واعرفه) في بداية المقطع الأخير من قصيدة (حقيبة الله) بينما تظل بقية القصائد بلا مقدمات لتحول الشكل، إن التساؤل الذي بدأناه عن ذلك التأمل العميق الذي يؤدي بالذات إلى تأملها في الوعي باعتبارها موضوعا له ،إنما يفرض الغيرية في الذات ، وهي تظهر بأنها أيضا وبالأخر المكون لوجودها ، بينما تظل الذات اقرب إلى تلك المحاوره التي تتكلم عن القلب باعتباره غيريا أيضا.

"قلبي وأعرفه

179 المرجع السابق ، صفحة 27.

حين يرتحل الكذب المفضوح .. والركض الأبدي في اتجاه واحد ن حين يخذعني ..  
ويمارس علي دور الأب الرقيب فيما يقوم هو بنزواته الرعناء من وراء ظهري ن  
حين يجبرني على التصفيق له ما إن يبدأ في سرد حكاياته المفبركة بغباء شاعر،  
وهو يعلم تماماً أنني أرف كم هو كاذب ومحتال.." (180)

---

180 المصدر السابق ، صفحة 84.

## قراءة في قصيدة إلى أمهات الواصل لسماء عيسى<sup>(181)</sup>

منذ اللحظة الأولى التي نلقي فيها النظر إلى هذه القصيدة ، سيشدنا ذلك التقديم الذي اعتلى عنوان القصيدة ، وكأن الشاعر (سماء عيسى) أراد أن يوجه نظر المتلقي إلى زاوية ربما لا يعرفها البعض ، وتلك الرسالة تقول بما يستوضح من خط اليد المكتوب والمصور هنا "ذكرى الكريمت من نساء بلد الواصل لا غير ، بخط علي بن سالم بن ناصر الحجري يوم حادي شهر جمادى الأولى سنة 1397 هـ ، فضلا منكم أيها الوالد محمد بعد أن تكتب ما تراه مقبولا موافقا للغرض أرسل هذه النسخة لأنني كتبتها على عجل والسلام عليكم ورحمته الله وبركاته." <sup>(182)</sup> ومن المثير حقا أن تعرف مع بعض الاستقصاء أن الواصل هي قرية عمانية ، وما ميز أمهات الواصل هو كونهن من المتصوفات ، ذلك أنك إذا قرأت في التصوف فستجد أن معظم التصوف يقف من المرأة موقفا متحفزا كما حال جميع المسلمين ، ولكن لا يخلو الأمر من وجود من يعتبر أن المرأة يمكن أن تكون قطبا ، والقطب هو النجم الذي تدور حوله نجوم السماء كما تبدو للنظر ، بما يعني أن تصبح قطبا للمتصوفة وغيرها من المواقع في الحياة العامة ، كما يمكننا النظر إلى رابعة العدوية باعتبارها متصوفة لها أتباع وإن لم تكن تيارا واسعا ولها في الشطح ما لها .

فقد سلك بعض ممن تناول شعر (سماء عيسى) البحث في حياته الشخصية تتبع مراحلها المختلفة واهتماماته المتعددة على أمل أن يضيء بها القصيدة ، تلك التي تتمتع على قارئها ، ورغم كل الجهد المبذول - ولعلي أكون منهم أو ممن يستفيد من مجهوداتهم - كانت تلك المحاولة تدور حول القصيدة دون أن تدخل أبوابها المبهمة. حتى أن البعض تناول دواوين سماء عيسى وقد قاربها بذات السطوة التي خضع لها كل من قارب قصائده ، ولعلي واقع فيما وقعوا فيه من لغة صوفية حاولت أن تفك عن القصيدة حجابها ، إن السؤال الذي يطرح نفسه على كتابة (سماء عيسى) هو: هل القصيدة العسية ملمح لكتابته ؟ يبدو أن ممن تناولوه أيضا لمسوا وحدة المتناقض بين الموت والحياة ، بين الولادة والفجيرة وهم محقون في ذلك على ما يبدو.

قد تبدو المقدمة ليست لازمة نقدية بمعنى أنها لا تدخل مباشرة إلى القصيدة ، ولكن لكل قصيدة ما يقف خلفها من الحياة التي نعيشها سواء كنا نعيش في قرية أو تحت خيمة في البرية أو في مدينة مكتظة ، وما يدفعنا للكلام عن النساء المتصوفات هو ما يستبان منذ العنوان الذي هو أشبه بالإهداء ليقول فيه "إلى أمهات الواصل" ذلك الذي

<sup>181</sup> شاعر من عمان ، يقدر أنه أول من كتب قصيدة النثر في عمان ، صدر له (ماء لجسد! الخرافة) 1985م ، (نذير بفجيرة ما) 1987م ، (مناحة على أرواح عابدات الفرفارة) 1990م ، (درب التبانة) 2001م ، (غيوم) ، أفق للنشر والتوزيع ، 2006م. (دم العاشق) ، دار الفرق ، دمشق 2011م. (أبواب أغلقها الريح) ، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع ، 2008م. (الجلاد) ، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع ، 2010م. (أغنية حب إلى ليلي فخرو) ، مؤسسة الانتشار العربي 2012م. (الجبل البعيد) مؤسسة الانتشار العربي ، 2013م. (شرفة على أرواح أمهاتنا) ، دار مسعى للنشر والتوزيع ، 2014م. (الأشجار لا تفارق موطنها الأول) ، دار مسعى للنشر والتوزيع ، 2018م. (ولقد رأيتك هالة من نور) ، (استنقضي أيتها الحديقة) <sup>182</sup> سماء عيسى : درب التبانة ، مطبعة الفيحاء ، مكان الطباعة غير مذكور ، ط1 ، 2001م. صفحة 33.

يدفع سماء عيسى للكتابة ليستخلص أجملهن مفردة بعد أن وضعها مع المجموع في العنوان ، ذلك البناء الذي يتم عبر وحدة المتناقض الذي يقوم في بناء القصيدة بشكل ملحمي يعمق فيها الشعور بالفقد عبر الحضور ، والفجائية تتم من خلال المقابلة بين لحظات الموت والاندثار من جهة والحياة وما تشع فيها من رغبات ، كذلك هو الحب رغبة في اندغام كائنين لتنتصر الحياة على الموت رغم أنه يظل كامنا فيها ، أنه ما نشربه مع حليب الأمهات ، ولكن وعينا بفجائعيته يقوم في إدراكنا لموتنا الشخصي ، كل فرد سيموت وحده ويميت موته معه ، كذلك يتذكر (سماء عيسى) يوما ما كانت الأم فيها سلسلة أمهات الليل والندم ويطلب منها أن توقف فينا رغبة الموت لنموت بين ذراعيها ونبكي ، لكن الأموات لا يكون ، الأحياء هم وحدهم من يفعل ذلك فكيف نموت في الحياة ؟ ذاك ليس موتا بمعنى الموت الثقيل ولكنه تلك اللحظة المدركة في فداحة هوة العدم الذي تدفعنا هزائنا إليه قبل الموت.

ذلك الذي يجعل ضميرا متصلا يعبر عن حالة القرب في ناء المتكلمين وهو يتكلم عن المجموع في مقابل المفرد ، هم وحدهم الذين يتذكرون ، ولكن تلك الذاكرة تمتلئ بالذكريات الحزينة والفادحة ، أنها تلك الخصلة في عقل الإنسان الذي يحاول أن يحمي ذاته من تلك الأمور السيئة ليحافظ على وجوده بعيدا عن وجه الموت ، ولكن الذكرى فجائية ساكنة في الفؤاد ، أنها ذلك المشترك بين البشر رغم كل الاختلاف ، أنه ذلك القبول المذعن الذي يصل إليه الإنسان في النهاية .

"إلى أمهات الواصل

أيتها الأم

سلبية أمهات الليل والندم والهجعة الأولى

أيقظينا ، أيقظي فينا رغبة أن نموت

بين ذراعيك ونبك ...

يوما ما

كنت أجمل أمهاتنا

حين كنا

نرضع منك

الحب والموت."

كلنا في لحظة ما نعلي لحظة الفقد ونطلب اللقاء ، ترى هل يتبسم ملك أو نبي إذ يرى من يبنون للخراب ويلدون للموت؟

"لا قني يا أم

حتى آخر الأرض

بيدي طفلتك الموتى

نبي يبتسم كما رآك

ورآها ...  
طفلتين من ريح ودمع."

في التجربة المعاشة ، يمكننا أن نرى إلى انكسارات الإنسان المتعددة التي تثير فيه الشفقة على الذات ، ويمكن لتجاربنا أن تعبر عما ينتابنا ونحن نرى إلى أهلنا يموتون بين أيدينا ، ونرى فجائعهم كلما مرت الذكرى ، ذلك الذي يؤلمك أبدا كلما رمى مخلب الفقد في جوفك حزن ما ، ولكني رأيت اكبر فواجع الفقد حين يحبك القدر بشباك أسراره فقد الأهل لأولادهم ، أنه البكاء الأبدي الذي يمكنه أن يقطع نياط القلب دون أن يترك حتى لحجر السلوان ليفعل فعله فيهم ، أنها سحابة الدم التي تعود كل عام ، أنها المرأة التي تحضن رعشة الحب والإنجاب للموت .

"وكسحابة دم تعود بها الريح إلينا كل عام ،  
كنا نرنو إلى السماء ، ومعنا النسوة الباكيات  
الحاضنات رعشة الحب إلى الصحراء."

ها أنا ابتعد عما أردت أن اذهب إليه ، وقعت في هذا الفخ المتقن والمنسوب بدقة الشاعر وبساطة الكلمات ، ها أنا قد ذهبت مع رياح القصيدة ناميا معها ، وعي ما يجوس في ذاكرتي هنا نتوقف ، أستدرك الآن ذلك المعنى الذي خبئ فيه (سما عيسى) جماعية التجربة في ما اسماء أطفالها ، الوشق يحمل وسم الشر المطلق الذي مضى بـ (الطفل=ابنها) والذي لعله يرمز به للمناضل أو للنضال برمته وهو أمر مطروق منذ سبعينات القرن الماضي ، تلك الأم التي حمتهم ليلة الفقد لكنها لم تحم وليدها الذي يرمز فيما يرمز إليه من عدم الاكتمال ، وبالتالي تتواصل الرمزية لتحميل الأم ودفعها لتكون معادلا موضوعيا للوطن الذي يلجئون إليه ليحمهم ويتوحدون به في موتهم ويظلون يحنون إليه ، ألم يسبق له أن قال في مكان آخر "الأرض / التي كانت يوما ما / أما لنا جميعا"<sup>183</sup> ، لينفتح باب الاحتمال على التأويل ، فهل هو الوطن الموجود أم هو الوطن المشتبه الذي يفر دوما ولا يتحقق أبدا ، لنقرأ المقطع التالي حتى نهاية القصيدة.

"كانت ليلة محاق تلك ، عندما زحف إلينا الوشق ، ونحن ننام تحت عراء السماء ، ضمتنا أمي في صمت عدا رضيعها الصغير الذي فر به الوشق إلى الجبال ، وأمي التي حمت جملة أطفالها دون رضيعها تبكي :أيها الوشق عد بطفلي من الجبل ، أيها الوشق عد بي..."

وأذكر أما ماتت على ربي ، مازالت أذكر نشيجها المتقطع وهي تلفظ نفسها الأخير ، ثم البكاء النسائي المتصاعد من حولها . تحت سريرها في تلك الغرفة المظلمة ، كان مندوسها القديم الذي تخمل به عسق الموز ، بين يوم وآخر كنا نتعلق حولها وهي تفتح المندوس لتختار لنا ما عقد من الموز ونضج.

<sup>183</sup> المرجع السابق ، صفحة 4.



كانت أما عوراء ، الرمد أكل عينها اليمنى ، تضم صدرها صورة ابنها الميت ، وكانت حين تفتح المندوس تلتفت إلينا ، تتأملنا واحدا واحدا ، ربما لتبصر من بيننا ابنها المقتول لتضمه إلى صدرها العطش إلى الحب ، كنا نأخذ منها قرون الموز الناضج ونجري .. إلا أنني كنت اختبئ خلف الباب لأسمع نواحها وهو يتسلل إلى قلبي في هدوء : شرب موته القمر ودفن في تربة لن نراها."

هذا هو الكشف الذي يدخل بين المعرفة والتحقق ، معرفة الصبي بفعل موت الأم ولكنها ليست تلك الأم التي حمت أبنائها ، وإنما هي أم عوراء مشوهة ، وهو يسمع نواحا حولها ، كذلك يغوص سماء عيسى في ذاكرة الطفولة ليتجاوز في الذاكرة دهشة الاكتشاف في طعم حلاوتها المرة ، بذا يتذكر اختيارها لتعطيهم الموز الناضج عندما كانوا أطفالا ، والذي يمكن إن يرمز إلى التجربة الناضجة ، ذلك ما يخرج من الإناء الذي تنضج فيه عسق الموز (المندوس). وهو: صندوق مزخرف بصفائح النحاس ومسامير منه تتلألأ ، وعادة ما يجلب من الهند ، وهو مصنوع من خشب الصندل الصلب ، ويشير هذا الصندوق ذاته إلى ما قر في الذاكرة الشعبية لجيلنا والأجيال التي قبلنا ، وهو صندوق تنقل فيه العروس ملابسها وعطرها وما تقتنيه من بيت أبيها إلى بيت زوجها أو هو الصندوق الذي توضع فيه الملابس والمقتنيات الثمينة ، ويسمى في بعض دول الخليج بالصندوق (المبوت) ، هل ساهمت هذه الكلمة العامية التي وردت في القصيدة وبعض التراكيب مثل (بيدي طفلك الموتى) في استعصاء القصيدة ؟ وهل ساهم صف العبارة أفقيا على التنظير الغربي لقصيدة النثر في تصور نثرية ما وابتعاد عن تقاليد الشعرية العربية أم أن تقصد النثرية تزيد من إبراز الجملة الشعرية ؟

إنه ذات (المندوس) الذي تختاره الأم المنبته ، وهي في إعلاء ذاتها رغم عورها الذي يشير إلى ما يمكن أن ينتاب الأوطان من عور ، ولكنها هي ذاتها التي تطعم الصغار موزا ، وتظل أما للجميع ، وقد لا أكون مترفا بالغواية إلى حدود الدخول في الدلالات الرمزية للموز والتكاثر وعلاقتها بالزواج والإنجاب وصندوق (المندوس) ، وعين الصبي الذي رأي ما لا يرى ليتحقق من فعل النسيج .

هنا يظهر (سماء عيسى) ذلك الاستبطان الذي يصل بالقصيدة إلى لحمها الدرامية لتتعرف كيف يعلى الحزن والحب والفقد في التصوف ويغذيه ، أنه ذلك الحب المفقود لوليد أكله الوشق في أعلى الجبل ، هنا مركز القصيدة وادعي ذلك " شرب موته القمر ودفن في تربة لن نراها" لتتقطر روحها حشرات عليه ابد الأبدية سيذكرها الصبي ويعلي ما أعلنته من حبها رغم المرارات والخسارات الفادحة ، كما سنظل نذكر الأوطان التي نصرخ فيها من فجائعا ما أجمل المنفى ، هل لغة سماء عيسى تتضمن نسقا صوفيا ، رأيي الشخص أن لا ، رغم تكديس الرمزية.

## الحب في كهوف التجلي

قراءة في قصيدة الشاعر أحمد رضي (هو الحب حين يضيء)

يدير الشاعر أحمد رضي قصيدته المنشورة في ديوانه ما قالتها الآلهات للرائي ، والصادر عن دار فراديس للتوزيع والنشر ، يدير قصيدته من خلال ذلك السؤال المعمق حول الحب ، ذلك الحب الذي يقف على سلم المشاعر الإنسانية ويسيح في اتجاهات متعددة ، ولكنه في القصيدة يضبط إيقاعه من خلال تحديد الحب باعتباره تلك الحالة الإنسانية التي تمتد بين رجل وامرأة ليكونا كائنا واحدا تمتد البشرية عبره نحو آفاق جديدة للحياة ، ويبدو أن معالجة الحب مضبوطة الإيقاع في تراثنا العربي ، فمنذ عرفنا الأساطير كان الحب محركا للبطولة كما في قصة عنتر وعبلة الذي يذهب نحو كسر العبودية من خلال البطولة التي تجل الحب ، أو من مراياها المتعددة ينبع الشعر العربي من كل الحبيبات اللواتي اصطرعن منذ رحيل صناجة العرب عن هريرة وتوديعها إلى تلك الدواوين المجلجلة التي كتب فيها نزار قباني صيحات الحب محاولا الذهاب نحو كسر التابو في التعبير عن الأنثى التي ظل اللغظ قائما حول قدرته على التعبير عنها ، كما كتب كم هائل في الشعرية العربية عن الحب.

ولعل ما يميز شاعرنا أنه ذهب في سؤال فلسفي عن كنه الحب ، وأداره من خلال السؤال عن ماهية الحب وما هو شكله وبأي سماء يطير ، ولكنه لا يترك ذات الشاعر وحيدة في تلفت نحو هذا السؤال ، إنما يشرك فيه ذلك الحوار الداخلي مستبظنا ما يتلبسه عبر تلك الفتاة التي عمر نهدبها عام ونصف ، والتي تسأل أيضا عن ماهية الحب وشكله وبأي سماء يطير ، كذلك يدخل الشاعر في ما يشبه الاستبطان لقول صديق رآه يقطر ماء الأغاني ، ومن فنجانه يعب القصائد ، إلا أنه دخل في ذات الحوار وفي ذات الاستبطان ، يذهب نحو سيدة في الثلاثين تجمدت القبلات على شفيتها لتتساءل فيما بعد عن أين هو الحب وما شكله وبأي سماء يطير ، ثم ينتقل الشاعر في حركة أخيرة نحو إغلاق بنية القصيدة ليدخل حالة من الغشية لينكشف أمامه بطلان السؤال حول الحب وما شكله وبأي سماء يطير ، أنه الفعل الإنساني الذي عبر عنه الشاعر ذات قول بأن دوائه حك البطون على البطون ، فالحب ليس مشاعرا فقط وإنما هو الفعل الإنساني الذي يقود الإنسان لمقاومة الموت ، أنه فعل التكاثر من خلال تلك الرابطة العجيبة التي نسميها الحب.

إن تقنية إدارة السؤال داخل القصيدة يذهب نحول تلك التحولات الإنسانية التي تستبطن الحب الجنسي كما تمرره التجارب الإنسانية ، ولعل الشاعر لا يفلت من تراثه حين يشير إلى المرأة التي في الثلاثين والتي ترى في يد الشاب الوسيم قمران وسبع سنابل ، تلك التي تحيلنا إلى القرآن في سورة يوسف ، وما يرتبط بالمنام وتأويل الأحلام ، لكن فتاها يذوب في رحم شمس تذوب بعد أن يذهب للبعيد البعيد.

"وسيدة في الثلاثين"

تجمدت القبلات على شفثيها  
تقول : وإني أرى في منامي  
ظلا وسيما ، وفي يده  
قرمان وسبع سنابل  
وحيث أراه  
ببحر أليف  
يجدف نحو البعيد البعيد  
ويغطس ..  
في رحم شمس تذوب!  
وترنو الجميلة  
نحو السماء وتشدو :  
وأين هو الحب ما شكله  
بأي سماء يطير"<sup>(184)</sup>

هل الحب هو مشاعر خلقها الإنسان وهو يهاجر في دروب الحياة المديدة  
للكائن البشري ، أم هو هبة سماوية لا يستطيع كنهها ، هنا يقول الشاعر أمام صديق  
يقول بالمعنى ، إن الحب مخلوق إنساني مؤله سقيناها دمع الجروح ، وذبحنا القلوب  
بمعبده ، قرابين نرجو رضاه لعله يحنو علينا ، ويسأل لما إذا جاء يشعل في صدرنا  
فوانيس من رغبة وشموع بكاء وكيف ، هل الحب الإنساني بكاء كما صورته  
الحكايات العربية منذ قيس وليلى ، هل هو عذاب وفراق واشتياق ، أم هو في حقيقته  
ذوب وبوح وقرب وقبل ، هل هو المشاعر التابعة أم هو الاحتضان الأقصى الذي  
يبدد وحدة الكائن ويدخله رقصا من خلال جسدين يذوبان في العناق.

"رأني صديق بمقهى  
أقطر ماء الأغاني  
ومن فنجاني  
أعب القصائد قال :  
وما الحب إلا إله  
خلقناه نحن  
ونحن سقيناها دمع الجروح  
ذبحنا القلوب بمعبده ، قرابين  
نرجو رضاه  
لعله يحنو علينا  
ويسأل ما الحب ما شكله  
بأي سماء يطير  
وكيف إذا جاء

<sup>184</sup> أحمد رضي : تراويل الخلاص ما قالته الالهات للرائي ، فراديس للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2008م. صفحة 61.

يشعل في صدرنا  
فوانيس من رغبة  
وشموع بكاء!"<sup>(185)</sup>

يبدأ الشاعر مرة أخرى في لهيب السؤال الأول الذي يطلقه في القصيدة عن ماهية الحب وشكله وبأي سماء يطير ، الشكل لا بد أن يتموضع في المكان ، ويسرى عليه الزمن المتسرب أبدا نحو المستقبل ، لكن الحب فعل ساحر يدوزن طعم النبيذ عبر الزمان ويعزف سكرًا خفيفًا ليجعلنا ملوكًا ، ويهدي عيون حبيباتنا نجمتين وغمزتين لضحكاتهن ، ولكن ذلك لا يفيد في إطفاء السؤال الأول عن الحب ليعاود السؤال ، ثم يتساءل في داخل السؤال عن فعله كيف يعيد الحياة لنبض الحياة .

"وأسال ما الحب ما شكله  
بأي سماء يطير  
وكيف بضربة حلم  
يدوزن طعم النبيذ  
ويعزف سكرًا خفيفًا  
فيجعل منا ملوكًا  
ويهدي .. عيون حبيباتنا نجمتين  
وغمزتين .. لضحكاتهن  
وأسال ما الحب ما شكله  
بأي سماء يطير  
وكيف يعيد الحياة  
لنبض الحياة"<sup>(186)</sup>

لا يمكن للقصيد أن تكتمل دون أن يحاول الشاعر إجابة السؤال الكامن في ذهابه نحو مغايرة الشعرية العربية ليس في إيقاعها بل هو يلتزم ذلك الإيقاع الذي يذهب بالقصيدة نحو تفاعل مزدوج بين الإيقاع والمعنى ليهب القصيدة شكلها المتكامل ، وتتم الإجابة عن السؤال في تأمل صوفي يكشف عن دواخل الذات التي تتجلى في التأمل العميق في مراهاها الداخلية ، والكهف مكان التأمل وضحي التعبد وأنوار نزول الوحي ونوم الفرار ، الكهف تأمل الفلاسفة للحقيقة والخروج بها نحو العلن ، عندما يغشاك نور يتكلم عندها وحي الشعر أو ما يشبهه لتتكشف الحقيقة وينتفي السؤال ، ولكنه سؤال مغامر يولد ما بعد القصيدة في هذا الذهاب نحو التأويل.

"بكهف تجل  
غشاني نور وقال :

<sup>185</sup> المرجع السابق ، صفحة 59 – 60.  
<sup>186</sup> المرجع السابق ، صفحة 58.

وما الحب إلا لهات  
غريبين يلتصقان  
ولا يفقهان من الحب شيئاً  
ولا يسألان : وما الحب ما شكله بأي سماء يطير !"<sup>(187)</sup>

---

<sup>187</sup> المرجع السابق ، صفحة 62.

## تفاحة السهو

تأملات في قصيدة  
"شهادة البنفسج على نفسه"  
لعلي الجلاوي

### شجر البلاغة

علي الجلاوي ينتهز القصيدة في رشاقة الماء وحنو الليلك ، إذ يذهب إلى بنفسجة المعنى يدخل في اختصام الحقيقة ، ذات تنشط بين حضورها والغياب ، تحضر في تجلي الآخر بعيدا كالقريب ، من زمن الوجد الذي يخضر ثيابا إلى زمن هو الحلم والهديان ، كامن لمواجهة رعد الكلام وهزيمة البلاغة ، يتأمل وجود الذات في انبثاق الوعي ، خارجا من غيبوبة السؤال ، ذاهبا في الفعل وتلون الخطاب ، من مجاز هاجع تحت جدران الذات إلى الالتفات في ممرات ضالعة بالغياب.

### سليل المعنى

"الأدب ليس أداة في يد السياسة والدين ، ولكنه أيضا لا يخلو من المعالجة السياسية والمحتوى الديني ، لا يدشن النص الأدبي لكي يخوض حرباً سياسية أو اجتماعية أو عقائدية ، ولكن هذا لا يعني بأن الأدب في صلبه ليس أحد ظهوات الثقافة ، وأن الثقافة ظهور معرفي تتكشف من خلاله -شئنا أم أبينا- أوجه سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وقيمية." (188)

فحضور الغياب هو تلون الذات التي ينبثق داخلها إلى خارج يتحول لغة تحضر فيها الأنثى - القصيدة - الثورة ، تلك التي تعلق وعيا يهجم بالذات وهي تفتتح نحو مصائر المتعددة ، وتتحول عبر مسيرة الزمن ، ذلك التمزق الذي سينقضي سريعا إلى السهو والنسيان أو الانسلاخ بداء الصمت ، إن التأمل في الوجود هو إدراك لحالات الاتصال والانفصال في الذات الإنسانية التي تغادر وجودها الثابت نحو كونها المتحول ، ليتمكن أن تتأمل في ذاتها بعد حين.

يلتبس القول عن الجارة لتحط بشعرها قمرا ، لكنها عند انحطاط القمر المذكر في اللغة ترفع نجمة أنثى سقطت عن الليل ولكنها سقطت في بئر عميقة تستجلب الظلمة بالضرورة ، ولكن النجوم لا تسقط في ماء البئر ولكنها تنعكس عنه ، والصورة نابعة من انبثاق الوعي بالوجود البشري ، ذلك الوعي الذي يستفيق كما

188 سيد القمني: مقال بعنوان "ثقافة إباحية وجبانة": صحيفة أوان الكويتية ، العدد (858) بتاريخ 5 أبريل 2010.

استفاق نيوتن بعد سقوط التفاحة على رأسه ، ربما تكون أكثر الأشياء وضوحاً  
عصية على الإدراك ، لكن التفاح يتساقط دائماً.

وفي البوح يشير التفاح إلى جمالية اكتشاف الجسد المعبأ بالشهوات ، وحالة  
الخروج ، جسد يخرج من جسد ، التفاح يتساقط بعد الاكتناز ، التفاح مملوء بالدلالات  
التي يجبرها الشاعر نحو التباس بالثورة ولا ننسى أن التفاحة مؤنثة ، ففي ذلك  
الإدراك تظهر التفاحة المكتنزة بعد أن تنحني الجارة ليرتاح صدر الثوب يستبين  
امتلاء الصدر وتدويره كالتفاحة المكتنزة ، والتفاحة لا تكتنز ولكن الصدر يكتنز  
بالحليب وبالشهوة أيضاً ، ويتساءل الشاعر عن ذنبه أن التفاح مكتنز ، أليست  
الشهوات الجسدية في تعدد رغائبها تمثل بعد إرضائها حالة جمالية تنبع من الرضا  
بالوجود ، أليس دخول الجنس إلى التابو هو مخرجه ذاته عبر طرق مباحة بالزواج  
وتعدد مظاهره ، لعنا نستطيع إدراك العلاقة بين النهد والماء الذي يشير إليه النهر  
الذي تعيد وضعه الجارة في قمصانها ، وتعدد القمصان دلالة لتعدد حالات المرأة ،  
تلك المرأة التي تتغير بتغير الحياة ، أنها إشارة دلالية تكتنز بأبعاد ستجرها القصيدة  
على الأنثى المهيمنة على القصيدة بينما تدلي بشهادتها قبل الصمت.

"و تنحني

يرتاح صدر الثوب

يا الله كم جننتني التفاح مكتنز

فما ذنبي أنا التفاح مكتنز

وعاد الباعة المتجولون من الرواتب

عاد حقل ضائع للبيت..

جارتنا

ترتب نهدها

وتعيد وضع النهر في قمصانها"<sup>(189)</sup>

هكذا تكبر الذات دون قصد واضح ، إذ تتعثر الجهات بالخطوات ، وتتعدد  
الطرق والرؤى فيكبر بينهم جدار. (هم) هذا الضمير الجمعي في كبروا ، وكأن  
الطفل في ذات الشاعر يستفيق ليثير قلق الوجود ، حين تكبر على اسمه بعض أسماء  
، ولماذا تكبر الذات فجأة ، بعد أن كان الفقراء يدخلون القصيدة كلما تجلت؟ هل لأن  
الذات تحولت أم أنهم باقون ولكن ليس بذات الشفافية التي تقترحها القصيدة في  
الغياب.

بينما تعاود الأنثى سطوتها لتكون حضوراً في تلك الذات التي تقبل التمدد ،  
الذات الشاعرة تتمدد في وعي القصيدة ، بينما جسد الذكر يكبر ولا يتمدد ، إنما  
ينكمش في اشتياقاته لتحضر جارة التفاح في فعل التكاثر ضداً على التوحد ، هكذا  
تكبر وتكبر بيننا الجدران ، هذا المجتمع المنشطر بين الذكورة والأنوثة ، هناك جدار

<sup>189</sup> علي الجلاوي : تشتعل كرزة نهد ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008م. صفحة 38 – 39.

يكبر كلما كبرنا وأدركنا هذا الانجذاب الخفي نحو الأنثى ، ولكن هذا الجدار ليس جداراً حقيقياً ، وإنما هو جدار من العادات والتقاليد ، ودخول الجسد في الحرام ، ولعله جدار من الاختلاف يقوم من خلال الوعي بالمصالح.

فتتساءل جارة عن جارتها ، ذلك التساؤل المريب عن تحولاته ، في خروجه من الإيمان ودخوله المقهى ، في فعل الوعي ندرك أن الإيمان فعل ملتبس متعدد ، فلا يمكننا أن نجد شخص ما بدون إيمان إلا إذا حددنا الإيمان من خلال مقياس نعتقد صحته لا ينطبق إلا على إيماننا بديننا مهما كان ، فالمسيحي مؤمن وكذلك البوذي واليهودي والصابئي والملحد والوثني أيضاً مؤمنان بإيمان يتناقض مع الديانات السماوية وتعاليمها ، ويلتقي معها في جوانب إنسانية ، كذلك كل الديانات تفعل في افقها العام والمشارك ، فهل خرج من المقهى بإيمان جديد؟

والسهو لحظة في الوجود يدخلها المرء دون وعي ، لكنها اكتناز وتحول من أمر حاضر إلى سواه ، ولعلها لحظة للتأمل في عمق الوجود ، أن ننسى فعل القتل ، والقتل موت للذات وإزهاق للروح ، لكن علي الجلاوي هنا يذهب إلى موت الذات القديمة وانبثاق ذات جديدة ، الذات تتحول في خرائط الوقت ، لتدخل في سهو التواصل مع دورة الحياة.

الذات هنا تنظر إلى نفسها عبر حوار يقيمه الشاعر بين ذات غريبة وذاته في منولوج تتداخل فيه الشخصيات التي تحاور الشاعر (الأب ، الجارة ، الطبيب اللغوي ، المرأة المهياة ، جارة التفاح ، القاتل ، جارة) ، تلك التقنية التي تستدعي حواراً بين ذات الشاعر والأخر تهيئ لتقنية القناع الذي ينصب في حضور صوت الآخر في القصيدة ، وتعدد الأصوات هو ضد على فردانية الذات في تخلق القصيدة ، وإن كان ذلك الصوت هو صوت الشاعر ذاته في زمان ما ومكان ما مغايرين ، مما يخلق نقطة توتر تنمو من خلالها القصيدة.

" فقصيدة القناع هي قصيدة استدعاء وتناص بدءاً ، ولكنها قصيدة رمز دقيق وعميق ، إذ أن صوت القناع صوت مسموع مغاير لمتحدث واحد لا يمثل صوت الشاعر وحده ولا صوت الشخصية المستدعاة وحدها ، وإنما هو مزيج متفاعل تفاعلاً انصهارياً بين الشخصيتين ، ليكونا معاً صوتاً ثالثاً مغايراً ، يشيع في القصيدة جواً درامياً يؤسس - ضمن ما يؤسس - لبعض الصلات بينها وبين الحوار الدرامي؛ لأن قصيدة القناع تُعدُّ امتداداً متطوراً لمجموع تلك الاستخدامات والإشارات الفنية والمسرحية والحوارية".<sup>(190)</sup>

<sup>190</sup> أحمد ياسين السليمانى : مقالة بعنوان "تقنية القناع" ، الجزء 2 ، على الموقع:



بينما نجد صوت الأخر ينقطع عن الحضور فجأة فيدخلها النوم منفجراً أو تتجلى بالحكمة أو تدخل الصمت فجأة وهي تدلي بشهادتها أمام محكمة الطوارئ ، بينما تدخل الذات في السهو ، ويمكننا بكل سهولة إدراك استخدام علي الجلاوي لتقنية القناع في عدد من قصائده ، وإن بدا بعضها على أنه داخل في تقنية استدعاء الشخصيات التراثية.

"وجارتنا  
تحطُّ بشعرها قمراً  
وتمضي وحدها في البئر  
ترفعُ نجمةً سقطتْ عن الليل / انتبهتْ  
رأيتُ تقاحاً تساقطاً

كنتُ أكبرُ في ثيابي دونَ قصدٍ واضحٍ  
كبروا  
وكان السورُ يكبرُ بينهم

نضجتُ على اسمي بعض أسماءٍ  
وكنتُ إذا دخلتُ على القصيدةِ يدخلُ الفقراءُ  
تدخلُ جارهُ التقاح

تسألُ جارهُ عن جارها /  
: يمضي من الإيمان للمقهى  
ومن صفةٍ إلى صفةٍ  
ويسهو حين يرجعُ أنهم قتلوه  
يسهو / أن يواصلَ دوره" (191)

## أنوثة التحولات

في باب التحولات ، يبني علي الجلاوي صورته من خلال تراكم صور جزئية لتكوين صورة كلية أكبر ، ولعلنا نستطيع تلمس تلك الحالة الدرامية الصاعدة من خلال مجموعة الحوارات التي تنمو فيها الصور أو من خلال ما تظهره الذات الشاعرة من تفاعل ملتبس مع الموقف ، ولكما تعقدت مواقف الحياة وصارت توازن بين الخسران والسلامة أو الربح والخسران الناتج عن الإفصاح والمواربة ، كلما مالت القصيدة نحو التعقد والمواربة ، وتميل إلى الارتكاز على تقنية تبعد ذات الشاعر عن المسائلة بين يساءل الواقع الذي يعيشه في انكشاف المكابدة.

<sup>191</sup> علي الجلاوي : تشتعل كرزة نهد ، مصدر سابق ، صفحة 40 – 41.

ويمكننا تلمس ذلك من خلال صورة الياسمية وهي فوق سور البيت حين تعبر نحو الجارة لتمس حنينها وتحط فوق عريشة الأجساد ، وبالتالي لا تعود الياسمية ياسمينة بل تدخل في أفق المجاز ، ذلك أنه يطل إليها مثل الياسمية إذ تغسل العشاق وتنشرهم على كتف الكلام في تحول مفاجئ ، إذا صار هو الياسمية التي تجس الحنين وتنشر العشاق على كتف الكلام ، فيتماهى الشاعر مع الياسمية ولكن الجارة ستطفر في حنين الكلام مرة أخرى في تحول آخر.

لقد مرت مجموعة من الكلمات في الشعرية العربية وشحنت بدلالات يصعب التخلص منها ، ومنها كلمة العشاق ، إذ تدل فيما تدل على المناضلين من أجل غد أفضل ، لذلك تنشر الياسمية العشاق على كتف الكلام ، إذ أن العشاق ضد على تفرد العاشق وتوليه ، وبالتالي الجارة لا تعود جارة بالمعنى الحرفي ويمكن إدخالها تأويلاً في مرات عديدة منها كناية المرأة عن الثورة ، كما أن الجارة تتعدد من الجارة الحقيقية إلى جارة متحولة باستمرار ، فالجارة يمكن أن تكون جارتى وجارة كل من يجاورها ، فيمكنها أن تكون معرفة أو نكرة ، محددة أو مطلقة ، والذي يحدد الجارة في هذه القصيدة هو علاقتها بالتفاح المكتنز ، فتظهر بعد حين كجارة للتفاح ، وقصة التفاحة التي أغوت حواء بها آدم مشهورة ، ولعلنا نفكر بماذا يكتنز التفاح؟ هل بالشبق ، بالشهوة ، باللحم اللذيذ ، بالحمرة ، بالخضرة اليانعة ، بالصفرة اللامعة ، أم بسوائل السكر ، أم بالثورة ، أم بالغواية.. هكذا يفتح باب التأويل على مصراعيه ، ويعاود القارئ ملء الفراغات التي تتيحها بنية القصيدة حتى يعيد إنتاجها.

عندما قيل أن هناك صلة قوية بين الفن والحياة الاجتماعية ، لم يكن ذلك عبثاً ، وإنما هو إغناء للفن وإن ظل يحتفظ باستقلالية نسبة عما يطرع في الحياة الاجتماعية ، ولذلك نرى امرأة مهياً دخلت تغير في القصيدة ثوبها ، وذلك التغير يجعل الشاعر خجلاً بالنيابة عن نفسه لذلك التحول ، ما الذي يجعل المرأة تغير ثوبها في القصيدة ، وهل غيرت ثوبها في القصيدة فقط ، ألا يمكن أن نرى تحولات الحركات السياسية في مجتمعا وتبدلاتها من أقصى اليسار حتى أقصى اليمين ، ومن غلو إلى مهادنة ، ومن مهادنة إلى ثورة.. الخ ، أليست تحولات المرأة في القصيدة هي ذاتها تحولات السياسة! وهو ذاته تحول الإيمان بالتغير والتحقق؟

تعاود المرأة الظهور في القصيدة باعتبارها جارتنا حيناً وباعتبارها جارة التفاح حيناً آخر فهي تدخل حين يدخل الفقراء القصيدة ، وهي التي تسأل ، لكن تلك المرأة تتكاثر في نمو القصيدة فتستيقظ الفتيات من أحلامهن ، وتسقط الصغرى على حجر البلاغة ، تلك الصغرى التي تجوب السرد العربي منذ انبثاق الحكايات التي تروي عن حكمتها البالغة لتفوز بالفارس في نهاية الحكاية ، وتفضح هنا عشقها السري ولكن ينكسر الكلام ، وتسقط اللغة الجريحة في إناء الماء ، حين لا تستطيع البوح ، ولكن المرأة المتعددة تسارع إلى الدخول في دورة الحب ، وفي ختام القصيدة

تكون هي الشاهدة التي تدخل صمتها ، أنها في الختام تلك الذات المؤنثة التي تبقى شاهدا على التحولات في صمتها الفارع.

## صراعية الأنا - الآخر

يبنى علي الجلاوي قصيدته (شهادة البنفسج على نفسه) ، من خلال صراع يبدأ بين الذات والآخر منذ لحظة العنوان ، حيث يشهد البنفسج على نفسه ، ولم يقل شهادة علي الجلاوي على نفسه ، لكننا لا نستطيع إغفال تلك الخدعة التي ينصبها لنا منذ البداية ، فالقصيدة تتكلم عن بنفسج يشهد على نفسه ، وبرغم ذلك يمكن أن نرى تلك الذات وهي تتبعد عن ذاتها لتشهد على ذاتها ، فهي الذات وهي الذات المغايرة ، كما هو البنفسج المستعار للذات وشهادته على نفسه.

ولذلك يبدأ علي الجلاوي القصيدة في الكلام عن الذات ، وهي تقلع عن فعل الحزن ، ولكنها كلما تركت الحزن صارت معرضة للحزن أكثر ، ويجب أن لا ننسى أن الشاعر هو المسؤول عن ارثه التاريخي القائم في الشعرية العربية ، ذلك الشعر الذي امتص الحزن منذ الندب البابلي في وادي الرافدين حتى مأساة الحسين بن علي ، والثاوي في عمق شعائر الحياة اليومية ، ليظهر الحزن العام من خلال الحزن الخاص ، وهو ذات الحزن الذي سينمو ليتفجر حالة روحانية اقرب إلى الصوفية من أي شيء آخر على ما نرى.

فعلى الرغم من حضور الذات الشاعرة التي تتكلم عن نفسها إلا أن هناك نوات أخرى تحضر في القصيدة باعتبارها تجل للذات ضمن أفق الآخر "دنا مني وأطلق من يدي جسدي" ، فليست الذات هي التي تطلق الحزن ولكنه ذلك الآخر الذي يغادر في حيادية بعد أن يوقد فعل التغاير ، إذ كيف يطلق الجسد من يد الشاعر ويبقيه في حالة روحانية خالصة ، لكن الذي يدخله في الحالة يدخل حالة أخرى من الحياد حين تنفجر به سنة من النوم فينام ، وفعل النوم مغادرة الروح السيالة للجسد الجامد ، وهو الموت الخفيف لذلك تنفجر السنة ولا تتسرب إليه ، وهي حالة موازية لحالة الشاعر الذي ينفصل عن جسده ويبقى روحا خالصة.

يحقق الشاعر تلك الصراعية بين الذات والآخر ، بين المهادنة والثورة ، بين شبق الجسد وطهارة الروح ، بين الأمل والانكسار ، من خلال التلاعب بالفعل وعلاقته بالضمائر المتصلة والمنفصلة ، (أقلعت ، صرت ، اصطاد ، أطلقها ، أمضي ، أطل ، جننتني ، فقلت ، فحجبت ، انتبهت ، رأيت ، أكبر ، دخلت) ، ودخول ياء النسبة وضمير المتكلم المنفصل والمتصل ، بينما يحضر الآخر بكونه مفردا وجماعة في الفعل أيضا وبذات التقنية من خلال علاقة الضمائر وإحالاتها ، (دنا ، أطلق ، قال ، تعبر ، تجس ، تحط ، عاد ، تعيد ، ترتب ، طاقت ، دخلت ، تغير ، تمضي ، ترفع ، كبروا ، يدخل ، تدخل ، تسأل ، يمضي ، يسهو ، يواصل ، تستيقظ

، تسقط ، ينكسر ، تستعد ، تعلق ، ينتحي ، يواصلان ، تموت ، شهدت ، قتلت ، تواصل ، تقول.. الخ) ، ويمكننا التعرف على تلك العلاقات التي تقوم بين الذات والأخر من خلال تتبع الضمائر وإحالاتها التي تعمق الحالة الصراعية في القصيدة.

### سهيل الملامح

لعل هناك ملمحان يحكمان بنية هذه القصيدة عند علي الجلاوي ، حيث يقوم بدأ على تكرار الفعل والاسم ، (أقلعت 5 مرات) ، (جارتنا ، 4 مرات) ، (جارة 3 مرات) ، (يسهو 4 مرات) ، (تسهو ، مرة) ، والأفعال الناقصة ، (صرت ، 3 مرات) (صارت ، مرة) (صرت ، مرة) ، (كنت ، 3 مرات) (كانوا ، مرة) (كان ، مرة) وغيرها من التكرارات.

قد يقوم في الذهن تصور حول طبيعة تكرار الكلمات وعلاقتها بالمعجم اللغوي الذي يمتلكه الشاعر ، ولعل السؤال يمكن أن يوحى بمحاولة معرفة ما لا يمكن معرفته من خلال قصيدة واحدة أو حتى تجربة حياتية متكاملة ، وبالتالي لا يمكننا على وجه التيقن معرفة المعجم اللغوي للشاعر.

ويمكن التفتن إلى بعض الاستنتاجات التي تقوم على إدراك أن تكرار الكلمات يدل على ضيق في قاموس الشاعر اللغوي ، وفي التأمل نتعرف إلى أن المسألة ليست كذلك بالضرورة ، وذلك مرده إلى أمرين. يتجلى أحدهما في الدوافع والرغبات التي تحرض على الكتابة ، وتبدو غير جلية ، إذ لا يمكننا التيقن من اختيار الشاعر لكلمة ما جاء عن وعي حاضر ، ولعل المسألة أشبه بحالة الاستبصار. وثانيهما يتعلق بحكم القيمة الذي يركز على المبدع نفسه ، بينما نجد أن القيمة الحقيقية في تشكل الصورة الفنية قائمة في طبيعة الترابطات التي تضي بها كل مفردة على حدة ، انزياحا دلاليا يقوم في الجملة الشعرية ككل.

ونجد أن هناك هيمنة لأفعال المضارعة على القصيدة (51) في مقابل الأفعال الماضية (28) ، ولعل ذلك يشير إلى تشرب القصيدة لحدث حي جلي ، كالشهادة كما تشير مقاطع القصيدة ، ولعل ذاكرتنا مليئة بالشهداء الذين سقطوا تحت التعذيب أو من نال منهم الشهادة أمام فرقة الإعدام في فترة قانون أمن الدولة.

"تقول أمام محكمة الطوارئ

جارة:

كانوا إذا قتلوا لأول مرة

يتبادلون خريطة الطيران

كان الطابق الأرضي..

تسهو

ثم تدخل صمتها." (192)

إن دلالة تكرار الفعل والاسم تتنوع حسب العلاقة بين الذات والأخر داخل القصيدة ، فعندما يتكلم عن الجارة المشتهاة تتصل الجارة بضمير المتكلمين (نا) ، وبالتالي تشير من طرف خفي إلى علاقة جمعية قائمة بالنسبة لمشارك في فعل العشق والعبور ، بينما تظهر الجارة باعتبارها نكرة في شهادتها أمام محكمة الطوارئ (تقول أمام محكمة الطوارئ/جارة) فهي منسوبة إلى مجهول.

بينما يستدل على التكرارات المتعددة للأسماء والأفعال في القصيدة على بناء يتشاكل مع تكرار بعض السور كالذي يقوم في أسلوب القرآن من جهة وبعض القصائد الشعرية من جهة أخرى ، كما نجده في الكتابة الصوفية أيضا. فحيث يقوم الشاعر بتكرار فعل السهو إنما يقوم بتعميق الصورة من خلال تلك التكرارات ففعل الصيرورة يذهب في أفق التحولات نحو تداخل الكل وذوبان الحدود إذا كان الموضوع هو الوطن ، فالقاتل والقتيل ينتميان إلى ما تؤول إليه الأمور في الحياة ، ويمكن أن يتحول القتل إلى قاتل وبالعكس ، ولعل ذلك يستثير الذهن في خروج مانديلا من السجن وعلاقته بالسجان في صورة تستحق التأمل الإنساني في قيمة التضحيات من أجل بناء الوطن المنشود ، لكننا لا يمكن أن نساوي بين الجلاد والضحية ، إلا أن الشاعر يساويهما في وجه الموت ، لينبعثا من أجل المسير.

"يسهو القتل كقاتل

ويواصل الموت ..

قال القاتل : انهض - للضحية -

كي نسير." (193)

ونخرج من التكرار إلى تشابه بين الكتابة الشعرية في هذه القصيدة وبين الكتابة الصوفية التي تحاول إيجاد معجمها الخاص من خلال انزياح دلالي يقوم في تشكيل الجملة الشعرية والتي تعتمد هنا على القطع بحذف الحروف (عن ، الواو ، الفاء.. الخ) ، يسهو عن كذا ، أقلعت (ف أو وقال) أو ربما الظرفية (أقلعت حين).

"ويسهو حين يرجع أنهم قتلوه

يسهو / أن يواصل دوره" (194)

"أقلعت /

قال طيبي اللغوي

أنت معرض للشعر والمعنى

ستدخلك القصيدة" (195)

192 المرجع السابق ، صفحة 43.

193 المرجع السابق ، صفحة 42.

194 المرجع السابق ، صفحة 41.

ونرى بشكل ملفت للانتباه أن القصيدة تكاد تخلوا من الأفعال التي تدل على المستقبل ، وإن كان فعل الأمر يقوم مقام الفعل الدال على المستقبل في اللغة العربية ، فإنه يرد مرة واحدة في القصيدة ، كفعل أمر يصدره القائل للقتيل ، "قال القاتل: (أنهض) - للضحية - كي نسير." ، وإن كانت بعض الصيغ التي تشكل فعل المستقبل تتشكل بدخول السين على الفعل المضارع فقد وردت مرة واحدة أيضا في المتن "قال طبيبي اللغوي/ أنت معرض للشعر والمعنى/ (ستدخلك) القصيدة".

## جدوة العنوان

لقد سبق أن اشرنا في دراستنا السابقة إلى مكانة العنوان بالنسبة للقصيدة الحديثة (196) وهي مسألة يجب أن تطرح على عنوان هذه القصيدة باعتباره كذلك ذو علاقة حميمة بجوهر القصيدة ومركزها المفصلي ، ولكننا نتعجب حين يسمي علي الجلاوي قصيدته بشهادة البنفسج على نفسه ، والبنفسج زهرة معروفة ذات رائحة فواحة ولون بنفسي وهو ما يميل بالتسمية نحو المطابقة بين اللون والوردة ، ولكننا مباشرة نجد ظهور الياسمين في القصيدة ، والياسمين من الزهور المحلية في البحرين ، ولعلها معروفة بعلاقتها بالمناسبات السعيدة كالخطوبة وحفلات الزواج ، إذ كن النسوة يلبسن قلاند معدة من هذه الزهرة الفواحة ، ولكن الياسمين بيضاء اللون.

ويبدو أن هناك تذكير للبنفسج باختيار اسم الجنس مكان المفردة التي تظهر فيها تاء التانيث (بنفسجة) وهنا تذكير في الجمع شكلي أو لفظي ، ولعل ذكر البنفسج ومن ثم ظهر الياسمين يعود إلى ما سبق أن اشرنا إليه من امتداد الجسد الأنثوي وعدم امتداد الجسد الذكوري من جهة ومن جهة أخرى تبدو العلاقة ملتبسة فهما ينتميان لجنس الزهور ، ولكنهما يختلفان في القصيدة ، حيث لا يظهر البنفسج إطلاقا ، بل تظهر الياسمين ، ومن هنا خفاء العلاقة بين البنفسج والياسمين الذي يكمن حسب ظننا في لعبة الضمائر التي يؤول بها النص تلك العلاقة ، ولعلها رمية بعيدة إذ نقول بمحاولة إخفاء الشاعر ذاته وتصله منها حتى يشهد عليها في غيم هو أشبه بسديم الكلام.

<sup>195</sup> المرجع السابق ، صفحة 39.

<sup>196</sup> جعفر حسن : تمنع الغابة الطرية ، مرجع سابق ، صفحة 35.

## المزمور الثامن لحراس الليل قراءة في قصيدة (نحرس الليل) لميرة القاسم

تتشكل القصيدة عند ميرة القاسم من الأمارات عبر مجموعة من المقاطع الشعرية التي تحمل أرقاماً متسلسلة ، يجمعها عنوان واحد عن الليل ، لا تتكشف القصيدة بما تحويه من القراءة الأولى ، ذلك أن الشعر بطبيعته يتأبى عن الأخذ من اقصر الطرق ، فتنبث علاقة خفية تبدأ من العنوان لتتسرب في داخل القصيدة وتبدأ بضمير جماعة المتكلمين ، وكأنها تشير إلى جنس ما في مقابل جنس آخر (الرجل - المرأة) لتعطي ذلك المعنى الذي يشارك الليل فخاخه التي لا ترى ، رغم حدة البصر إلا أنه يصير كليلاً في الليل كما تختفي كل الألوان ، فينصب فخاخه التي لا ترى ، لتصير كمائن ما تعصف بالروح ، تلك الروح التي تنطلق منها الشاعرة لتلمس كل الأرواح ، كم هو شرس ليل المعارك ، كم هي جميلة كمائن المحبين الليلية .

(4)

أتحسس طريقي إلى البيت

بصري حاد

ولكنني لا أرى الكمائن في مواضعها!! (197)

يأخذ الليل مداً شاسعاً في الشعرية العربية فقد تغنى به الشعراء منذ العصور البائدة ، وظل ثيمة يتداولها الشعراء العرب ، فمن ليل امرئ القيس إلى ليل النابغة الذبياني إلى ليل يتعدد في الشعرية العربية وكل يقتبسه على قدر شاعريته ، ولكن المتفق عليها ربما في الشعرية العربية إن الليل يحمل في داخله ضنى وأسى متعدد متراكب كموج البحر أو كالجيش الجرار الذي يطلب الشاعر فيستعصي عليه مكان ما يمكن أن يختبئ فيه لذلك يظل الليل محل أسى مقيم في التقاليد الشعرية التي تحولت فيما بعد ليعبر الليل عن رومانسية روحية في فترة لاحقة.

ولكن ذلك لا يمتنع أبداً عن إمكانية تحويل الليل إلى شيء شفيف يهدي المحبين إلينا ، فبدل أن يكون محل رفض يكون محل ترحيب يجب الحفاظ عليه ، ولعل ما يمارس في الليل هو ذاته ما يجعله حميمياً من السهر مع الندمان والأحبة بتنوعهم ، وهو ما يمكن أن يكسر التابو الذي يذهب بكون الليل ستاراً يخفي ، وعلى قدر ما يخفي يظهر ، كم نجمة سنرى في الليل وحم حبيب سيبوح وكم حبيبة سيطوحها الحب في ذلك الليل ، إن سراق الليل هم الجهة الأخرى التي تعبر عن جنس الرجال ، وذلك بعض ما نحمله ونحن نذهب في القصيدة مع الشاعرة.

(1)

<sup>197</sup> مجلة قاف :ع2 ، 2012 ، قصيدة للشاعرة (ميرة القاسم) ، تصدر عن اتحاد كتاب الإمارات ، صفحة 89.

نحرس الليل  
لئلا يسرقه اللصوص  
فلو فعلوا .. كيف سيهتدي إلينا الأحبة؟! (198)

ولعلنا ندرك ذلك الترابط الخفي بين الليل والعتمة ، ذلك الليل المتجدد أبدا ،  
والذي جعل العرب القدماء يقفون عليه باعتباره كرا للدهر موجعا ومضنيا حيث يبدو  
الناس كأنهم فليئة طافحة على صفحة الوقت الذي يتجدد أبدا بكر الجديدين الليل و  
النهار بينما يصيبهم البلى ، تلك الحالة الإنسانية التي تنتفي عند بعض البشر الذين  
يتحولون بفعل سلطة عارمة كالليل لا تشيخ ملامحهم على الرغم من كر الدهر  
فيبقون في ثبات يعرفهم الماضين والقادمين كأيقونات العصر ، إنهم كائنات الليل  
(اللصوص).

(2)  
عتيقة معظم الوجوه  
ألفناها قبل أن نجيء  
إلى هذا العالم .

إذ يحضر الليل تحضر معه الأحلام كما تحضر الكوابيس ، نعرف كيف  
تكون الكوابيس أناسا يجعلون الحياة مرة ، ونعرف كيف يشبه بعضهم أحلامنا  
الجميلة ، نعرف أن في الليل تتصارع الأحلام و الكوابيس ، في النهار تتحقق  
الأحلام وتندحر الكوابيس ، ونلاحظ في التعبير عن الأصدقاء أنها اختارت لفظة  
تجمع الإناث والذكور ، ذلك أنها قالت الأصدقاء ولم تقل الصديقات ، ويبدو من  
تجارب الحياة أن الصديقات هن أكثر ما تختاره المرأة ، و لذلك تدقق الشاعرة في  
الأصدقاء لتختار منهم بعد طول معاناة ، ويبدو أننا عند ذلك نبحت عن نافذة إلى  
الروح لتتصل بالأرواح الأخرى ، بدون الليل لا يمكن أن نتمالك لأننا من خلال  
أحلامنا وكوابيسنا نتوازن إنسانيا هكذا بيني الجسر بيننا وبين أحلامنا بيننا وبين  
كوابيس تثور في النوم ، بيننا وبين أصدقائنا أحلاما ممكنة.

(3)  
انتقي ملامح أصدقائي  
كما انتقي أحلامي  
بعد طول كوابيس !!

كثيرا ما نتهم الليل بالظلمة والظلمات .. الخ ، ولكننا يمكن أن ننظر إلى  
بعض الأرواح المظلمة التي تبدأ نهارها بإبادة حقل ما ، وهو ما يبرر لنا النظر إلى  
كيف يمكن للصوص أن يسرقوا الليل ، كيف تظل أرواح للصوص قابضة في ظلمة  
تجاوز قسوتها الليل الذي يمكن أن يكون بهيجا ، الحقل يتساوى مع الغبطة ،

198 مجلة قاف :مرجع سابق ، صفحة 88.



ويذهب نحو المحبين ، ذلك هو الكابوس الذي سبق أن تكلمت عنه الشاعرة في مقطعتها الثالث ، وهو الممثل للصوص الذين يسرقون الفرح ، وتبرز هنا صورة الرجل ذلك الكائن الذي ترى الشاعرة إمكان أن يسرق الفرح ويبيد الحقل مسرفا في إهدار الرأفة ، وهو الذي يسرق من الليل سحره ورومانسيته الجميلة .

(5)

لن تعدموا الرأفة في الحديد  
ولكن لا تهدروا وقتكم  
في التماسها لدى رجل يبدأ نهاره بإبادة حقل !!

عندما نتشارك في الدخول إلى الحياة نحمل أعباءها الفريدة ولكننا حين نخرج من التواصل الإنساني نحمل العبء أيضا ولكنه في اتجاه آخر بعيد عن الاشتغالات اليومية والذهاب في كساد البطالة ، فكما تظل بعيدا تستطيع سرد وهمك السعيد ، كأن السعادة مشاركة لا تنبت عن المشاركة في السهر على الليل الطيب كي ينام اللصوص .

(6)

للدخول أعباؤه ..  
للخروج بطالته !!

(7)

لن نعي عن سرد وهمك السعيد !!

(8)

تابعوا سهركم  
كي ينام اللصوص !!!

## عن الموت والمرأة وأشياء آخري تأمل في ديوان أحمد الستراوي (خديجة)

لا يمكن للموت أن يكون تجربة فردية بمعناه الأقرب ، ولا يختار الإنسان موته إلا في حالات نادرة ، ولكن الموت تجربة نتأملها وهي تقضي على الآخرين ، الكلام عن الموت ليس كلاما جميلا ، ولكن الجميل أن الموت يكمن في الحياة ، ومن الحياة تتولد الحياة مقاومة للموت واستمرارا لتيار دافق يحده ذلك السقوط المريع للفرد في هوة مظلمة للموت ، ولكن انتصار الحياة يتم بتجدها وتحولها ، وبالتناسل عبر تلك اللذة الدافعة لتحقيقه داخل المدينة المقدسة أو خارج أسوارها . وعند الموت تحضر الأنثى المرأة أو ما يسميها الشاعر أحمد الستراوي خديجة ، وهو الاسم الذي اختاره الستراوي للديوان على الرغم من أنه يجافي التقليد المتبع في وضع اسم احدي القصائد على الديوان فلم يكن هذا الاسم حاضرا باعتباره عنوانا لقصيدة فيه ، وهو تقليد متبع خصوصا أن ذلك الديوان الذي لا تحكمه ثيمة واحدة مسيطرة عليه ، ولكن هذا الديوان كان يذهب في سطوعه نحو إبراز فيمتين الموت وخديجة ، كأن حضور خديجة مواز للبعث والحياة والتناسل و الخصب.

يصارع الكائن الفرد موته عندما يصارع شرط الحياة المفضي إلى نهايته المحتومة ، ذلك التمرد الذي لا يكتمل إلا بالأنثى التي تشبع العالم في امتداد جسدها بالطفولة التي تعبر موتهم وتتركهم يصرخون ما نجوت.

"ويسألني الله وحدي  
لماذا الربيع يصفاحهم حافي القدمين  
ويتركهم  
لماذا تعدى المكان  
وأجلسني  
أنا من يسوي الحقول  
يوشوش سعدتها  
ما نجوت  
ويجري المياه بأصلاهم  
ما نجوت  
أنا كل خلق جديد بأمرني  
ويرتفع الكأس شبرين  
لكنني ما نجوت  
أنا من زمان التمرد كنت ..  
وكانت خديجة منذ البداية" (199)

<sup>199</sup> أحمد الستراوي : خديجة ، فراديس للنشر و التوزيع ، البحرين ، ط1 ، 2008م. صفحة 8-13.

في الميثولوجيا يرتبط الموت بكائنات ما وراثية ، وفي التراث العربي الإسلامي يرتبط بملك الموت (عزرائيل) ذلك التصور الذي يربط بين الحياة والموت والقيامة باعتبارها حركة دائرية من الحياة إلى الحياة ويعتبر الموت برزخا يمر فيه الميتون إلى حين الصحوة الكبرى ، هي تلك الذوات التي تموت في الحياة لتتحول في نزوعها المتمرد لإعادة خلق الحياة ذاتها ، ذلك التمرد الذي يفجره غضب الشاعر على الحياة ذاتها

"ملائكة قطعت شوطها للموات  
تمارسني لحظة وأمارسها غضبي  
فتحت من الباب ساعة نخبي  
لأنضج بالموت"<sup>(200)</sup>

يمكننا تصور الجنود باعتبارهم آلة الموت في المؤسسات التي تخلقها الدولة ، أولئك الجنود القابلين للموت هم انفسهم بينما يمارسون فعل التدمير ، وظيفتهم نشر الموت والدمار والسواد وكذلك تنفيذ حكم الإعدام خارج القانون وداخله ، ولا يمكن لنا أن نتصور الموت إلا في الجثث ، جثث الضحايا وجثث الجنود ، جثة القاتل والمقتول ، فهل يمكن للموت أن يموت ؟ وكيف للبلاد التي تبعث من موتها لتموت مجددا في غرفة الإعدام؟

"كل الجنود  
يجيئون ممثلين بليل من الجثث الهادئة"<sup>(201)</sup>  
"حديث مراوغ  
تطلع منه البلاد بصمت  
بلا كتفين بلا آية العود  
تدخل غرفة إعدامها مرتين  
فينتحر الموت"<sup>(202)</sup>

كل هذه القصائد المشحونة بالموت و القيامة التي تنبني في أفق صراعي يتوجس منه التاريخ العربي وحضور الموت الذي ضمننت عبور قضاياه السبايا في التراث العربي ، بينما يكمن اسم خديجة قريبا من هذي الحدود التي ترتد كلما أوغلت بعيدا لتلبس كنه الحاضر المأزوم ، لكنها تتألق ضدا على الموت في القصيدة التي ينهض فيها موت الآخر وموت الشاعر وبعثه من جديد

"وخديجة  
تركض

<sup>200</sup> المرجع السابق ، صفحة 20 - 21.

<sup>201</sup> المرجع السابق ، صفحة 32.

<sup>202</sup> المرجع السابق ، صفحة 34.

مثل غزال  
فسبحان هذا الغزال" (203)  
" احاديث اکتنزت خوفها  
ثم غيم خفيف لعش النساء  
ورحالة باع سقف العواصم  
مستفردا عاصمة  
يهيج بها الموت" (204)

لتمر خديجة هذا الغزال الغزال ويلعب الشاعر بالتركيب مرارا لتصبح  
والغزال خديجة هذا الغزال أو وخديجة تعرج مثل غزال فسبحان هذا الغزال أو  
خديجة تنهض مثل غزال فسبحان هذا الغزال ، بينما يقترح الشاعر أطوار موته  
ويختتم الغناء

"اقترحت لهم بعض أطوار موتي  
اختتمت الغناء" (205)

التجربة الإنسانية تؤكد أن الموت قبيح بكل أشكاله ، فهل هناك موت جميل  
أو موت رحيم أو موت لذيذ أو موت بهي إلا في اللغة لتقتحم العبارة التي تنشد  
الحكمة على نمط الشعرية العربية القديمة لتقول القصيدة ما لا يقال

"أساعة موت جميل  
تساوي الحياة؟! " (206) .

203 المرجع السابق ، صفحة 150.

204 المرجع السابق ، صفحة 151.

205 المرجع السابق ، صفحة 161.

206 المرجع السابق ، صفحة 169.

## الواح طين لليل القرامطة نظرات في ديوان محمد الفوز "ليل القرامطة" (207)

تنفجر القصيدة عند الشاعر محمد الفوز وتستطيل على مساحة الديوان على الرغم مما تحاوله العناوين التي تستجلب الواح الطين البابلية التي حملت لنا أسطورة جلجامش عبر مقدمتها الجميلة التي كانت ترد على رأس كل لوح من الواح الطين التي حملت الأسطورة (من ذا الذي رأى كل شيء ) ، فيوزع القصائد على ثمانية عشر لوحا ، ورغم ذلك فإنه يعطي كل قصيدة عنوانها الخاص الذي ينسجه تحت العنوان العام (اللوح رقم كذا) ، بينما تتخلل الديوان مجموعة لوحات بخطوط سوداء على أرضية الصفحة للفنانة فاطمة الفوز ، الشعر يقول كلاما واللوحه تقول كلاما ، ما الذي يجعلنا نقيم تلك الصلات بين اللوحه والتأويل القابع في هدير الكلام ؟

لعل الدخول إلى الديوان يحملنا على تلمس ذلك الدفق الذاهب نحو استئطالة القصيدة ، لكن ذلك الدفق يعبر عن حالة هلامية بين اللغة والمعنى تبني حدوده داخل القصيدة عبر الذهاب إلى اشتغال على إيقاعية واضحة تحكم حركة الكتابة وبالتالي تذهب بها اقترابا من النسق القديم أو ما يتخير الشاعر منه ، ذلك ما يوحي لنا بتأمل العلاقة بين قصيدة التفعيلة وعمود الشعر العربي ، فلم تأخذ قصيدة التفعيلة من العمود إيقاعات البحور ولكننا نتلمس القافية وهي تشتغل داخل القصيدة عند كل نهاية للصورة يرسمها محمد الفوز في ديوانه

"وميرات أبائنا

حصرته الفتن !

وصرنا /

مآلات فقد لهذا الوطن

وصرنا /

خضاب المنايا بذيل الكفن" (208)

ولعل القافية تلعب في داخل قصيدة التفعيلة باعتبارها قانونا حاكما لطبيعة تركيبها المنبثقة عن سابقتها ، ولكن الشاعر محمد الفوز لا يتركها تتدرج بالمطلق ، فيمكن أن نحس تلك الفواصل التي تتقاذف فيها القافية وتتغير بناء على ما يبني من صور فهي يمكن أن تتكرر أو تتغير بناء على الحالة الشعورية في الصورة الفنية

"فأين

أولي

شطر

<sup>207</sup> محمد الفوز : ليل القرامطة ، فراديس للنشر و التوزيع ، ط1 ، البحرين ، 2009م.  
<sup>208</sup> المرجع السابق ، صفحة 12.

الذهول  
وقد  
انهكتني  
الخيانة  
في حضرة  
اللام مقول  
وقد الم  
الوجد  
حس  
العذارى  
بجاه

العدول " (209)

إلى أن يقول في نفس القصيدة :

"في كل ظل

أخلده الشوق والذكريات !

في كل ظل

أبادله الغيب والأمنيات !

في كل ظل

أبوح له / بالخطيئة رمز الحياة !

في كل ظل

أناوش أطيافه ال تتوانى - معي - بانكسار الجهات !" (210)

بطبيعة الحال نحن هنا نتكلم عن القافية باعتبارها الحرف الأخير في تتابع التفعيلة ،  
ونجد أن هناك تكرارا لحرف اللام متتابع بحكم تكرار عبارة "في كل ظل " ونلمح  
أيضا بالمقابل تكرار حرف التاء باعتباره جزءاً بنيويا مهما من الإيقاع الشعري في  
هذه الكتابة بعد ما يرد حرف اللام .

### في ظل الكلام

عند التمعن في قصائد هذا الديوان الذي ربما يعبر عن امتداد قصيدة واحدة  
بتلاوين متعددة ، ولعل ما يسوغ قولنا هو تلك النظرة السائدة لما يكتبه الشعراء  
باعتباره قصيدة واحدة والباقي تنويعات على تلك القصيدة ، ولست أشاطر هذا الرأي  
باعتباره حكما مطلقا على الشعر ، فيمكننا أن نرى في التجارب الشعرية مغايرة  
يعتمد عليها بعض الشعراء في حالة التجاوز التي يبحث عنها المبدع بكل وعي.

<sup>209</sup> المرجع السابق ، صفحة 23

<sup>210</sup> المرجع السابق ، صفحة 24.

هنا نقف أمام ما يتدفق في داخل الديوان منذ اللحظة التي نقرأ فيها العنوان "ليل القرامطة" ونعرف أن القرامطة جزء من تاريخ المنطقة العربية التي امتدت فيها الدولة العربية الإسلامية حتى تحولها إلى إمبراطورية عربية إسلامية ومن ثم تحولها إلى الإمبراطورية الإسلامية ، وقد عاصرت دولة القرامطة الفترة التي ساد فيها على الدولة بني العباس ، وقد دامت دولتها زهاء 370 عام في احسن الروايات حتى انكسارها ، ولعل مجرد ذكر القرامطة ينهض في الذهن ذلك التاريخ المنسي الذي لم عرف عنه إلا بما ترك أعداءها من كتابات نتيجة لتأثيرها على الدولة العباسية المهيمنة ، وهو تمرد ناجح لحركة باطنية آلت دولتها إلى الزوال ، اذا فالليل مساو لذلك الزوال الذي نعيش باعتبار فقدنا للقدرة على المشاركة في صناعة المستقبل ، وما استجلاب الألواح إلا ركون لمحنة جلجامش التي يبحث فيها عن الخلود ، تلك الأسطورة التي تذهب في المستحيل لتعود وتزهر في الحياة رغم خيبة جلجامش إلا أن ربة الحانة تنصحه بالاهتمام بأطفاله وأفراح المرأة التي في حضنه أنه الخسران الذي يؤدي لكسب الحياة .

"ثم يهفو  
إلى عشبة الخالدين  
جلجامشيا  
هو الآن يخلط إكسیره  
من غرور الفحولة  
حتى يفوز بأنثى / مهذبة الشهد  
يوهمها بالزواج /  
وينكر أهواءه في الرخاء  
ويرجع ثانية /  
من جحيم الضنى  
ثم يزرع في خيبة لا تكف !!"(211)

إذا نحن هنا أمام حركة تمرد تتمدد على مساحة الديوان حتى آخر سطر فيه ، وتأخذ شكل الوعي في بعض المقاطع ، ذلك الوعي الذي ينضح بما يؤمن به الشاعر مباشرة من تصوره عن الحياة العربية الراهنة ، تلك الحياة المحكومة بثبات مطلق يكاد لا يشق له غبار ، تبدو تلك المسألة من استعارته لعبارة التوحيد (لا شريك له) وتحويرها نحو لها التي تعود على الهموم التي تنتاب الإنسان العربي

"لا ندعي !  
إذا ما الأساطير حنت / نحن  
لمجد  
تلاشى بأعمارنا البائدة

<sup>211</sup> المصدر السابق ، صفحة 45.

ولا ندعي !  
فالهوم التي استعمرتنا مدى الدهر  
واحدة - لا شريك لها - واحدة" (212)

سرعان ما نتبين ذلك الانتماء نحو العروبة ونقتطف من بدايات اللوح الخامس  
ما يشير إلى تلك الحالة التي تتلبس الوطن بعد أن يعرج على قتل الديانات في اللوح  
الرابع

"هنااااااا عاذل  
يتقصى امتداد الشواطئ في جبهة الماء /  
يرنو الخليج المكفن بالنفط والغرباء  
هناااااااا  
أو هناااااااااك  
العروبة مشط الجحيم بأجسادنا يا "وطن"" (213)

إن الذي يبني تلك الروح المتمردة هي الحالة التي تقف بالمرصاد أمام جمود  
الوضع العربي المصور في الديوان يطرح النهوض في مقابل القبيلة ذاهبا إلى  
المدينة ، تلك القبيلة التي تمثل الحالة القديمة للحياة بكل ما تعنيه من الخيمة  
ومفردات الصحراء ، بينما تقف المدينة في الجهة المقابلة ، ويستبح الشاعر القبيلة  
باستباحته لحماها وهو فعل التمرد الذي يذهب به نحو المدينة في لغة رومنسية  
تستجلب الأنثى في فعل التمرد ، ليذهب إلى تلك الجهة التي تستبد بها الحياة ولا  
تنتظر أحدا ، ليقول الشاعر : لا تنتظرنني فهو المهاجر من طينة الكدح ، المخلوق  
من العمل في المدن التي تغرق في الضوء الغامر بالمستقبل

"أنا "القرمطي " المهاجر من طينة الكدح  
للمدن السرمدية في الضوء  
تلوي بنا .. في المساءات أنثى انتظارك!!" (214)

وبعد هذه ليست إلا لمحات حاولنا بها أن نوجز قدر الإمكان ، ولا زالت في  
جعبتنا الكثير من حيث ذلك الاعتناء الوافر بالصورة البصرية التي خرج بها الديوان  
كتابة وصورا وغلافا ، بينما لا يمكن أن تكون هذه أكثر إطلالة تحمل دعوة للاحتفاء  
بالقراءة.

212 المرجع السابق ، صفحة 17 - 18.

213 المرجع السابق ، صفحة 39.

214 المرجع السابق ، صفحة 107.



## الوطن الذي يرحل قراءة في ديوان (امرأة من أقصى المدينة)

تشكل تجربة محمد النبهان علامة في تجربة الشعراء الكويتيين ، وهي إي التجربة مهمومة بالوطن الذي يرحل برحيل الشاعر ، ومكابدات الغربة التي تنتقل به من مدينة إلى أخرى ، وهو يحمل الذكرى معه أينما يمضي ، ليس سهلا أن ترحل وفي داخلك وطن يحتدم ، ذلك الوطن الذي ترمز له المدينة بما يتشكل منها من ذاكرة تستعصي على النسيان ، وحنين دائم يطلي حضوره بالغياب ، سفر يكر دائرة الهجرة ، ليسكن هذا الغياب الذي تشكله الهجرة ليتحقق في مدينة أخرى لا يستعاض عنها عند الشاعر الذي يسكن اللغة ، وهي وطن ما نهرب إليه دائما في الأزمات ، الشارع البيت أو ما يدل عليه ، النافذة ، الجدار ، الغرفة ، الباب ، المقهى ، الأصدقاء ، الموسيقى ، الصور ، حقيبة السفر ، الطرقات ، المواويل ، كل ما يضح بتفاصيل الحياة وما يفنق في ذاكرة تستعصي على النسيان ، جراءة مخبأة تحت أستار الكلام الموسق في جرح لا يندمل وبحث عن وطن ضائع كأنه جنة ما في خلايا الذاكرة.

### "مدينة أخيرة"

نرحل

لا نترك أثرا للبيت يدل عليه

ولا نحمل من ذاكرة البيت حنيننا

أو شنطة سفر فارغة المعنى ..

الغابة

حين تناديننا

نمضي ..

اربع خطوات في درج السهو

ونعطي العالم ظهرينا." (215)

يشكل البحر تجربة أصيلة لسكان الخليج العربي ، كل مدنه إما تطل عليه أو أنه يخترقها بأخواره ، وحيث أن البحر ليس مصدر رزق فقط ، وإنما هو ماء نشربه ونغتسل به ، به نحيا وبه نموت ، البحر يستجلب السندباد البحري وهو يغامر في هجرته مرات ومرات ويعود منكسرا كما كان ، البحر هوائنا الذي يدعونا إلى المغامرة التي تتبدل فيها الأرواح وتتغير فيها النفوس ، تلك النفس التي لا تموت إنما تتجدد كلما تجدد البحر بعيدا كان أم قريبا لذلك فإن البحر لا يطاق ، وهو طريق للغزاة البرتغاليين المغامرين لتمطر بهم ذاكرة بعيدة للمدن على ضفاف الخليج.

<sup>215</sup> محمد النبهان : امرأة من أقصى المدينة ، مسعى للنشر و التوزيع ، الكويت ، ط1 ، 2011. صفحة 85

" البحر بعيد .. وهذا الطريق إلى البحر لا يؤدي إلا إلى رائحة البحر البعيدة ،  
أعرف أنني حين أكون قريباً من البحر يسكنني هاجس الانتحار ، كما قلت لكل  
أصدقائي ، ولم أركب البحر يوماً .. لم امت !  
ولم تقترب من البحر أيضاً ، كانت تكثني بقصائد فرناندو بيسوا وأغاني البحارة  
البرتغاليين ، وهاجس انتحار .. لذا لا تقترب من البحر كثيراً ، لأننا كل مساء نعود  
إلى غرفتنا الصغيرة .. البعيدة عن البحر." (216)

إنه ألم يصعد في الروح التي يحل محلها جسر ما يحمل غربته ، والجسر  
يوحي بمسافة العبور على نهر ، جدول ، بحر ، واد ، لكنه مسافة للعبور بين  
برين ، أنه ذلك الجسر القريب من الجدول من تلك الصخرة الصامدة في الروح رغم  
العصف والألم الذي يبرح بهدوء أرواحا ترحل من المؤلف إلى غربة المشهد الجديد  
، لكنه يعيد عبور الجسر في الاتجاه الآخر فيفضي إلى ذاكرة توعد الذي تطأه أرجلنا  
فيئن ولا نصغي لصوت الأنين المبكت في الروح أنه نهر الشعر الذي يبكي ويبكي.

"هذي الصخرة أعرفها  
هذا الجدول حين قرأت عليه الشعر...  
بكي !  
/

كنا نعرف إنا نعبر هذا الجسر  
إلى شيء في داخلنا  
لكن الصورة لم تلمح وجع الجسر!" (217)

عندما تتلبس المرأة الوطن المعشوق ، تتحول من مجرد امرأة لتعبر عن  
فردوس ضائع ، ذلك الفردوس الذي يستجلب آدم وحواء قبل الطرد من الجنة  
والنزول إلى وجع الأرض ، الهجرة ذات الهجرة من اللذة المسيجة بالطرد ، من  
وطن لم يكن فيه مواطننا ليبقي ، وطن الطرد جنة أخرى ، تلك المرأة يبحث فيها  
عن وطن واحد ، يفتح القلب على أزراره وتنام فيه كوطن يمتلك القلب ويمتد على  
مساحة الصدر ، هذي المرأة فردوس آخر ، وطن العسل والمشتهى ، مطاعمه  
السرية تتقد قلقا ومواعيد ، والنادل ذات النادل جرس في الحائط الذي يشير إلى  
البيت ، طفولته ، والأصدقاء ، (الجنة / المرأة) تأخذه لمساء تتمايل فيه أجساد فوق  
تضاريس اللذة ، لشتاء مبلول ليسيح عاشقان ببرد الشارع ذاته ، ليعاود الشاعر  
حزن غربته حين تأخذه من قلبه.

"جرس في الحائط  
تأخذني من كفي للسينما ..

<sup>216</sup> محمد النيهان : امرأة من أقصى المدينة ، المصدر السابق ، صفحة 26.  
<sup>217</sup> محمد النيهان : امرأة من أقصى المدينة ، مرجع سابق ، صفحة 28- 29.

نحضر فيلما عن فردوس ضائع  
عن حزن صديقين .. وعن وطن أوحده  
تفتح أزرار قميصي ، وتنام على صدري.

/  
تأخذني من جوعي لمطاعم سرية ..  
النادل جرس في الحائط  
والأطباق الصينية قلق ومواعيد ..  
تأخذني من قلقي ..  
لمساء مزدهم بالرقص  
وأجساد تتمايل شبقا  
فوق تضاريس اللذة.

/  
تأخذني من تعبتي  
لشتاء مبلول  
يتساقط من عينيه حبيبان  
يسحان ببرد الشارع  
/  
تأخذني من قلبي .." (218)

لا اعرف لماذا عندما قرأت بعض مقاطع القصيدة التي أخذت معظم مساحة الديوان والتي كان عليه اسمها (امرأة من أقصى المدينة ) تجلي لي صوت الشاعر اللبناني الكبير خليل حاوي في مقطوعته نشيد الجسر التي كانت جزءاً من ديوانه نهر الرماد ، ولربما حضر مظفر النواب أيضا بين قوسين ، بطبيعة الحال ليس الشاعر سوى الف شاعر مهضوم.

هنا يجب أن نشير إلى ثيمة مشتركة في الشعر الفلسطيني والشعراء الكويتيين الذين كانوا من البدون أو الذين مازالوا كذلك ، من هم في الكويت ومن شردتهم الغربية في بقاع الدنيا ، وهو حضور البيت بشكل قوي أو ما يدل عليه ، كما بدا لي استخدام كلمة (شنطة) في قصيدة (مدينة أخيرة) ينزاح عن طابع الديوان الذي التزم بالفصحى بشكل عام ، إلا أنه لضرورات فينة كما تجلي لي قد أدخل مقطعا من موال المكتوب بالعامية القريبة من الفصحى المغناة في قصيدته (تحب التي هي وهم) (219).

218 محمد النبهان : امرأة من أقصى المدينة ، مصدر سابق ، صفحة 49 - 51.  
219 محمد النبهان : امرأة من أقصى المدينة ، مصدر سابق ، صفحة 68.

ديوان مليء بالغرابة التي تعبت بالروح حتى أنها لا تدرك كنه العابرين في مدن عابرة ، تلك الروح التي تتطاير مزقا بين وطن ميؤوس منه ووطن لا تريده الروح تلك المنطقة المنزوعة الحب طافحة بالشوق وبالأنين.

" كل غريب ، حين تمس الريح قميص الروح عليه ، يعلو شجر طفولته ، يعلو الماء ، أو حب .. يعلو فيه نهار ، يعلو الليل الذي يسهره كأبي غريب علمه الشعر بأن هناك على ضفة بحر آخر ، ماء أوسع من حلم طفولته ، وغابات من أشجار شتى الألوان ، عصافير لا يعرف أسماء لها ، ليلا أكثر نجما في الصيف ، نهارا يهرب من اقدماء الناس .. ويعرف أن نساء المدن الأخرى يبحثن عن الغرباء ليدفن بقايا حب في جسد عابر ..  
كل غريب جسد عابر !" (220)

---

<sup>220</sup> محمد النيهان : امرأة من أقصى المدينة ، مصدر سابق ، صفحة 32.

## ثلاث أغنيات للقلب

سوسن دهنيم من شاعرات البحرين التي كنت أتابع تجربتها منذ بواكيرها الأولى وهي تصدر ديوانا مشتركا مع صديقتها منى الصفار في عام 1998 ، وحمل ديوانها عنوان (غائب ولكن ) ومنذ تلك التجربة أصدرت (قبلة في مهب النسيان) ، 2001م ، ومن ثم ديوانها الأخير (وكان عرشه على الماء ) في عام 2008م ، وفي هذا الديوان تظهر ثيمة الماء باعتبارها مكونا يخترق ضمن ظلال المعنى الكثير من القصائد تعد بأربعة عشر قصيدة يكون الماء ظاهرا فيها ، كما يظهر بذاته في العناوين أو بإحدى مكونات حقله الدلالي داخل القصائد ، وبالطبع يظهر الماء في عنوان الديوان وهو ذاته عنوان على إحدى القصائد داخل الديوان ، وهو أمر مألوف في تسمية الدواوين و القصص القصيرة .

### العشق فعل الخلق

واليوم لن نتناول ثيمة الماء باعتبارها تخترق الديوان بأشكال تبعد أو تقترب من ملامسة سطح أو عمق البنية الدلالية للقصائد ، ولكننا سنحاول محاورة ثلاث قصائد بعنوان (منشور للعشق 1 ، منشور للعشق 2 ، منشور للعشق 3) ، والتي يخترقها منذ البداية فعل القول الذي هو ارتداد داخلي لمسألة الخلق الأول الذي انبثق عن فعل القول كن فيكون ، بينما القول هنا أيضا خالق للقلب الذي هو محط المشاعر باعتباره الرمزي فكل القصائد تبندى بعبارة "نقول للقلب : " والقول هنا للشاعرة ، ففعل القول يحمل ضمير لجماعة المتكلمين على تقدير (نحن نقول) ، وقد سبق أن اشرنا إلى استحالة كلام المجموع بضميرهم باعتبارهم متكلمين متحايثين في فعل القول إلا في الجوقة على المسرح أو في الغناء الجماعي باعتباره أمر معد سلفا ، وهو من الضمائر العربية التي يتكلم بها الفرد باعتباره صوت للجماعة قادم من ذلك العمق التاريخي لأنا القبيلة التي يكون فيها الفرد مساو للقبيلة والقبيلة مساوية للفرد ، وبقت ربما كذلك باعتبارها طبقة تاريخية في اللغة ، نجد أن اللغويين يشيرون إليها باعتبارها حالة تفخيم مثل (نحن فلان) ويظهر التناقض في تركيب العبارة ، ولكنه مقبول في اللغة فكل ما قالت العرب فهو من العربية .

العشق الإنساني حالة شعورية بين رجل وامرأة ، وعندما نتكلم عن العشق نتكلم عن تاريخ واسع في الشعرية العربية ، ولكنها عند سوسن دهنيم تظهر باعتبارها حالة صراعية بين الرجل والمرأة داخل القصيدة ، وهذا الصراع يظهر كحوار داخلي بين الشاعرة وذاتها لتخلق حالة التمزق بين التجاوز والخنوع ، بين الذكورة التي تعبر عنها بالفحولة والقبارة وبين الأنوثة التي يعبر عنها قلب الشاعرة ، فهل نحن أمام شعر نسوي بهذا المعنى ، دون وجود تنظير فلسفي يجعل المرأة أمام الرجل مباشرة ، ولكننا يمكن بسهولة أن نرى إلى الواقع الاجتماعي وهو يفرض

حالة الذكورة على كل مناحي الحياة ويدفع المرأة نحو الاستسلام عبر كبت الذات وإدخالها كهف الرهينة.

### العشق المعاند

ولكن الشاعرة هنا تظهر الحالة الصراعية باعتبارها تحريضا للذات أمام انكسارات الحياة التي تهيمن عليها الذكورة ، فينهض الموت في القصيدة باعتباره حالة قسرية لا فكاك منها ، وتذهب الذات الشاعرة نحو تعميق المقاومة فيكون الشعر تحريضا للقلب على ترك التردد والانكفاء وتدعوه للتحرر والانتفاض بشحذ الجرح ، وتدفعه للغناء وإقصاء كل التوايبت التي تشير إلى الواقع الميت الذي يواجهه القلب ، لكن فعل المقاومة يجعل السر في مواجهة الموت نقشا على النعش الذي يعده الجناز أو القبار ، وتدعو القلب ليكون ليثا يضاجع الف غابة ، ويقامر بالخطيئة والانتشاء ، ليكتمل المنشور الأول بتنصل القلب من الحب الذي لا يغرق الورد ولا الورد يعرفه ليعطي معنا ما للترهب والتعفف عن متع الحياة المباحة والدخول في الحيات

"اشحذ جراحك  
وانتفض  
حرر أنفاسك ،  
عن أحلامك  
وابعد كل التوايبت عن عينيك  
أقصاك جنازها عن نطعه  
أضرب عن حرث جسدك  
وترهب  
خذ سرك  
أنقشه على نعشك  
والتقط المواويل  
كن ليثا يضاجع الف غابة ،  
قامر بالخطيئة  
وانتش  
فلا الحب يغرق الورد  
ولا الورد يعرفك ." (221)

### الحضور في الغياب

يظهر الرجل باعتباره ضميرا غائبا في القصيدة ، فيمكن أن نفهم أن القلب الذي اهدى فحولة إخوة أقصتهم الجحيم أو أن هناك شخص ما هو الذي قام بذلك ،

<sup>221</sup> سوسن دهنيم : وكان عرشه على الماء ، ط1 ، وزارة الإعلام ، البحرين ، 2008م ، صفحة 31.

بينما في حالة الحب تنفصل المرأة عن أهلها وهي أي حالة الانفصال حالة صعبة في الحياة الاجتماعية تشبه الجحيم ، فالمرأة في الحب تنفصل عن هيمنة ذكور لترتبط بذكر آخر ، بينما تشتغل تلك التعاويذ التي اطلقتها عجوز تدعي النبوة بكونها راء ينفي حدوث الليالي البيض التي يكتمل فيها القمر والتي تشير إلى السهر والأفراح ، ومن العجيب ارتباط القمر بالمرأة عبر تاريخ الإنسانية ، فخصب المرأة وولادتها لهما علاقة ذات دلالة إحصائية مع شكل القمر في السماء ، والليالي البيضاء هي الليالي التي يكتمل فيها القمر منتصف الشهر العربي وتشير إلى الليل وبهاء القمر ضمن ما تشير ولعلنا نذهب إلى مسألة تحقيق العشق ربما كما تتصوره الشاعرة باعتبارها يتم بالاقتران بينما العجوز تنفي وتبعد أن يتم ذلك ضمن حركة الصراع في القصيدة

"نقول للقلب :

هبي الجرح وانسحب

فقد أهدر الياسمين نداء

وانتفض

للريح أهدى فحولة إخوة أقصتهم الجحيم

استفاقت أوردتك

وتعاويذ عجوز تدعي النبوة

تنفي الليالي البيض"<sup>(222)</sup>

### استغاثة الفقد

في قصيدة (منشور للعشق 2) ، تحيل الشاعرة إلى انتفاء العشق في الحياة الاجتماعية التي ينثرها الود إنما تؤول على المجتمع بكارثة إنسانية معاكس لحالة انتشار العشق والحب فتقوم سيادة الموت عبر ما تشير إليه المقصلة والمشنقة التي تطفو على عيونهم لتصادر ملامحهم رائحة الدموع ، فهي تحذر الواقفين باعتبارهم خارج حركة التاريخ وخارج استيعاب العشق الإنساني الذي يعمم الحب على الناس لجعلهم أكثر إنسانية مما هم فيه

"قل للواقفين :

أعيدوا صياغة التاريخ

فباكرا ستطفو على أعينكم مقصلة

ومشنقة

وملامح

صدرتها رائحة الدموع." <sup>(223)</sup>

<sup>222</sup> المرجع السابق ، صفحة 31.

<sup>223</sup> المرجع السابق ، صفحة 64.

لا يمكن أن نشهد موتنا ، ولكن الموت ليس حدثا جسديا دائما ، إذ هناك ما يموت دون أن يأخذ منا جزءا من الجسد ، لكنه بالتأكيد سيهدر شيئا من مشاعرنا التي بموتها المعنوي يموت القلب أيضا ويتحول إلى لوعة فحتى الأشياء الجميلة كالوردة التي ينثرها الود عطرا يمكنها أن تتحول إلى لفافة تبغ وتتحول الزغاريد إلى عويل حتى في الزفاف ، هي الوحشة إذ ، تستعر بغياب العشق وتموج عليها السياط لوعة في ذاكرة من لهب

"نقول للقلب :

قل للوحشة التي تستعر  
إن السياط تموج على اللوعة  
أبحرت في ذاكرة من لهب  
ووردة ينثرها الود عطرا  
يلفها موتك تبغا  
عن عويل الزفاف" (224)

**عشق بلون العزيمة**

لا تكتمل الدائرة إلا باستكما استنهاض الذات الشاعرة التي تحاول من خلال مطابقة اسمها (سوسن) بالوردة التي تعرف في القصيدة بالسوسن لتكتمل تلك الحركة الصراعية بالانتصار بالمقاومة ، فوصايا العشق لا تعمم بمن مات شهيدا أو غريقا أو عاشقا ، ولكنها تستمر بفعل المقاومة التي تستحث القلب على النهوض بعزيمة الشاعرة سوسن دهنيم ذاتها

"نقول للقلب

الوصايا لا تستفيض بمن مات شهيدا  
ومات غريقا  
ومات عاشقا  
فانهض بكل ما لديك من عزيمة  
السوسن  
انهض". (225)

<sup>224</sup> المرجع السابق ، صفحة 63

<sup>225</sup> المصدر السابق ، صفحة 103.



## جدل الوعي والعاطفة قراءة في ديوان نبيلة الزبير

بدا لي فجأة وأنا أتصفح ديوان نبيلة الزبير أمر لعله بحاجة إلى استقصاء ما باعتباره تعبير عن ذلك الصراع بين العاطفة والوعي ، فكما يقال في الفلسفة :أن العقل عربة يجرها حصانان احدهما جامح العاطفة والمنطق ، ترى هل يمكن أن تجتمع العاطفة مع المنطق الذي ينظم مدركاتنا في الوجود ، أم أننا ككائنات نطف من العاطفة إلى المنطق لنعيد تأويل الحياة ، ولكن عواطفنا هي التي تلتهب بالدوافع التي تجعلنا نفعل ما نفعله في الحياة .

ونحاول هنا تلمس تلك المشاعر الرهيفة التي تسجلها لنا المرأة الشاعرة كما في قصائد نبيلة الزبير ، والتي تتجلى في التأمل العميق لحضور الآخر الذي يمثل الرجل أو حتى الذات نفسها حين تحاول استبطان مشاعرها ، تلك المشاعر التي توحى لنا بها بعض قصائد نبيلة الزبير ، وهي تتعلق بتلك اللحظة الإنسانية حيث تشعر المرأة فيها بالوحدة حتى مع وجود المعشوق المخاطب باعتباره حاضرا ، والذي يبدو أن غيابه يثير الأسف والأسى ، ولكن ذلك الأسف لا يختفي حين اللقاء بل يزداد ويتعمق معه شعور بالأسى ، يحرك الوعي نحو استدراك الحالة الوجودية للمرأة التي تبقى وحيدة ، بكون ذلك الكائن ليس معها حتى حين يكون حاضرا. وليس اشد حالات الغياب إلا تلك التي يكون فيها الكائن حاضرا في الغياب ، أننا يمكن أن نتوهم تلك المشاعر حين يجلس شخص ما نحبه ولكنه يعاني خرف يمنعه أن يكون الشخص الذي نحبه كما هو فهو حاضر بالجسد وغائبا عنا كروح.

ترى هل يحق لنا الذهاب في التأويل ولنقول أنه ليس معها لكونه مشغول بذاته ويعميه ذلك الانشغال عن حضورها أمامه ، وهي الكائن الذي تربي على أن يكون محط الاهتمام ليدور العالم على رتم إيقاعها ، وتدرك أنها فقدت قيمة الحضور لكائنين كان الشوق يسوقهما للقاء.

والمشاعر لا تكفي وحدها لتكتب القصيدة ، كما لا تكفي الأفكار لكتابة القصيدة ، ذلك أن القصيدة تنسج من قماش اللغة التي تشتغل عليها نبيلة الزبير في مقطوعاتها الشعرية القصيرة والمسبوكة في اطار قصيدة النثر ، فنبيلة الزبير تعيد نسج اللغة التي تصب في تراكيب بسيطة ، على الرغم من أن تلك التراكيب تتيح لها قدرة غير محدودة للتعبير عن اللحظات الإنسانية المشتركة التي ربما لمست كل الأرواح في لحظة ما.

ذلك أنها من خلال التركيب تضيف إلى المعنى ظلالاتا يمكنك إعادة اكتشافها لتنتقل إلى المتلقي في كلمات محدودة كل ما يمكن أن ينبثق من جدلية الموقف

الإنساني بين الاشتياق الذي تبثه الشاعرة للقاء وبين الحضور الذي يسكب روح الخيبة في لحظة تمتلئ بالبعد على الرغم من القرب ، فمن خلال القصيدة تحفر لك نبيلة الزبير كمائها لتصل إلى تلك الانفجارات التي تضيف إلى الكلمات كثافة في المعنى يحيلك مرة أخرى إلى القراءة بعيون اكتشفت دهشتها.

"انتظار

أسفت لأنك لست معي ..

وحين التقينا

أسفت كثيرا

لأنك

لست

معي". (226)

وحتى لا يكون حكمنا على القصيدة منبثا عن سياقات الكتابة التي تنتهجها نبيلة الزبير ، نلامس قصيدة أخرى تذهب ذات الذهاب المعبر عن تلك الخيبة التي تنتظر المرأة من خلال اكتشافها ذلك الكائن الذي يتوحد بذاته مع كل احتياجه ليكون مع الآخر ، تلك القصيدة التي تكتب عن اختلاط الباقات التي تحيل إلى الورد والمعبرة عن هدايا الحب ، وعن تلك الرائحة التي تحملها كل مرة تحط فيها بين يدي امرأة عاشقة مصابة بعمق الوعي الإنساني لما يمكن أن تفعله الأنانية التي تعمي تماما.

فحتى بعد اختلاط الباقات ، صارت العاشقة قادرة على تميز رائحته ، فهذه الباقة له ، وهذه له وثالثة له ، ذلك أنها تحمل رائحته ولم تحمل رائحة الورد أو الحب أو رائحتها معا ، فتقول له انتظر بكل الدهشة الممكنة ، يا الله .. كم أنت وحيد ، تلك اللحظة التي ينكشف فيها معنى الرائحة التي تسود كل الباقات رغم أنها لها وله ، فيخرج الوعي طافرا من حدود العاطفة إلى حدود آخري ذاهبة نحو الانكشاف لانكسارات الرغبة الجامحة التي تولد الاسى.

تلك الوحدة النابعة إما من فرادته أو من عشقه لذاته أو من .. فيمكن أن يفتح التأويل ، ولكني اذهب نحو الانكشاف الذي يحيل إلى أنانية طاغية للمحبوب تجعل ذاته مغلقة على نفسها فلا ترى إلاها في تعبير عن التملك المطلق والتحكم البعيد عن المشاركة الإنسانية ، ولعل ذلك ما جعل نبيلة الزبير تسمي قصيدتها بـ (توحيد) ، وهنا نعاود الإشارة إلى دور العنوان الذي اندغم في قصيدة النثر بل لعله هنا تحول إلى مفصلها بعد إعادة القراءة ، وهي ظاهرة سادت في كثير من قصائد الديوان.

"(توحيد)

انتظر ..!

<sup>226</sup> نبيلة الزبير: ريشما ينتهي أحدهم من العبور ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ط1 ، 2004م ، صفحة 18

اختلطت باقتانا  
استطيع أن أميزك ..  
هذه رائحتك ..  
وهذه ..  
رائحتك ..  
وهذه ..  
رائحتك !!  
يا الله كم انتب وحيد"<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> المصدر السابق ، صفحة 82.

## سرة الحزن

في ديوانه الممهور بـ (هذا الليل لي) الذي اصدرته مجلة نزوى تحت سلسلة كتاب نزوى ، يسطر الشاعر هلال الحجري تجربة ممتدة في الشعر تحمل ملامح تطورها الداخلي فينعكس في هذا الديوان ضمن قصائده (العمود ، والتفعية) انتقالات قصيدة النثر ، بينما كانت قصيدة النثر هي التي تستحوذ على معظم الديوان المطبوع من مؤسسة عمان للصحافة والأخبار والنشر في عام 2006 كإصدار سابع في السلسلة ، ولعل معظم القصائد تشير إلى تلك الحالة التي يتفرد فيها الشاعر ويدخل في عزلة الكائن التي لا تطاق والتي تشف من خلال تحريك عناصر الوجود المداهمة والمراوغة للتعبير عن تلك الحالة الفردانية التي تشير إليها احد الكاتبات لتقول بما معناه : إن الفردية هي أقصى حالات الاقلية تطرفا ، ومن لا يدافع عنها لا يستطيع الادعاء بأنه يدافع عن أقلية ما.

وعلى الرغم من تفرد الكائن في المشاعر السلبية نتيجة معاكسة الوجود له ، ولكن القصيدة لا تكتب بالمشاعر وحدها بل تكتب من خلال اللغة التي يمكننا إدراك أنها تختزن في داخلها طبقة تاريخية إلى جوار طبقات أخرى ، لذلك نجد أن تلك العناصر في قصائده مشدودة أيضا بخيط رفيع نحو التراث ، تلك الخيوط التي نحاول نقضها لنجلو صورة ما يحاولها الشاعر في هذه العجالة ، ونحن بذلك نختر قصيدة واحدة من الديوان بعنوان (اعتصام بالحزن).

تتمركز هذه القصيدة حول خاتمها التي تقفل بنية القصيدة بعملية تقريرية تفلت من تقريريتها من خلال ذلك التساؤل الذي يتخلله التصوير الفني منذ اللحظة الأولى ، والتي يشعر فيها المتلقي بهول ما يحيط بالشاعر من الحزن الذي لا خلاص له منه ، ولو بأنه يعتصم بشجرة مع أن الشجرة في مرموزاتها تذهب باعتبارها شجرة الحياة ، يعتصم عن مزيد من الحزن بالحياة ولكن الحياة مبعث الحزن ، فينهض الطوفان من الذاكرة الجمعية في التصوير أمامنا باعتباره ما كسح الحياة من على وجه البسيطة ، يقوم الطوفان ليس من خلال تصوير الماء ولكنه في انزياحه يذهب نحو طوفان الحزن ، والطوفان يستدعي الماء الذي يهطل من السماء وينبثق من الحجر ، فتلائية الشجرة والحجر والنبع حاضر بقوة في القصيدة ، رغم أن الطوفان هنا طوفان متخيلة من الحزن ومزيد من الحزن ، كما تشير كلمة يعصم إلى مقولة ابن نوح سأوي إلى جبلا يعصمني من الماء ، عندما اطلق نوح دعوته أن اركب معنا ، ولكن الابن فضل الجبل الذي سيعصمه ولكن الرد جاءه عاجلا أن لا عاصم اليوم من امر الله ، كذلك يطابق الشاعر بينه وبين ابن نوح الذي رفض ركوب السفينة ولكنه يلجأ إلى أمر آخر يعصمه من طوفان الحزن.

ومن خلال ذلك الانحراف الدلالي الذي توله التركيبية اللغوية عند الشاعر يجعلنا ندرك ما أنقده من ثقل التراث وما يجر من ارتباطات في ذاكرة المتلقي ،

حيث أحال الاعتصام من الجبل إلى الشجرة ، وليستمر في ذلك الانحراف الدلالي من خلال تصوير الحزن الطويل باعتباره يقف مكان الجبل الذي يعصم من الماء ، بينما لا نستطيع تصور حجم الحزن الطويل الذي سينقد الشاعر من طوفان الحزن القادم إلا بتخيلنا للجبل الذي لم يستطع عصم ابن نوح من الماء ، وبالتالي يجبرنا التركيب اللغوي على تصور جبل من الحزن يعلو على جبل ابن نوح ، الحزن مشاعر قد تمتد في الزمن ، ذلك الزمن الذي يمكننا تخيل بطئه الشديد من خلال محاورتنا لتجاربنا الشخصية معه خصوصا في حالات الحزن والكمد والوحشة والوحدة ، أنها حالة روحية لا يمكن قياسها إلا بالتصور المقابل ، كأن الشاعر يريد أن يقول بأن حزنه الهائل وتشبثه بهذا الحزن هو ما سيعصمه من طوفان الحزن المتولد من ذاته .

".. لا يا إلهي  
مزيدا من الحزن  
ما من شجرة  
سيعصمني من هذا الطوفان  
غير حزني الطويل" (228)

هكذا تتولد الخاتمة بينما تفتتح البداية لتضعنا في جو الحزن ، حيث الوحدة التي تعبر عن ذلك الانفصال عن المجتمع وتفرد الذات بعيدا ، فبمجرد ذكر الليل نذهب في مساحة من الذاكرة الجمعية لثقافتنا التي فتنت بالنجوى الليلية والقيام المربوط بعمل الفرد المنبث إلى العبادة آناء الليل وأطراف النهار التي يرجو منها نجاة ذاته بذاته ، ولكن الشاعر هلال الحجري يذهب بهذا الليل ليؤكد وحدته وتفرده من خلال سقوطه على الفراش يتيما ، ليقيم لنا ذلك التناقض بين حالة القهر الممهورة بالحزن الدامغ وبين الدعوة الكبرى في أما اليتيم فلا تقهر ، وبهذا القهر الكامن في الترابط بين اللغة وطبقتها التاريخية ندرك كيف يتسنى لهذا اليتيم أن لا يسقط كجسد عادي يذهب في الاسترخاء ، وإنما يسقط في تخشب تام كالرمح الساقط ، ليفتح لنا باب التأويل. وليبدأ الشاعر هلال الحجري في النجوى والطلب من الله إي شيء ليحشر فيه ضياعه هذا الذي يؤشر عليه دلالة على تلك المفارقة التي تقوم بحكم الوعي ، فكأن الضياع حالة متجسدة خارجة عن الجسد الذي يعيش فيه الشاعر ، ولعل ذلك ما يمكنه من تصور حشر ذلك الضياع الذي ينبت في خدود الوحدة آخر الليل في أي شيء ولو بحجم سره ، ليتمكن من ضغط الحزن والضياع إلى درجة يمكن معها حشرها في أي مكان.

"في آخر الليل  
وحدي أنا

<sup>228</sup> هلال الحجري : هذا الليل لي ، كتاب نزوى ، العدد السابع ، مؤسسة عمان للصحافة والإنباء والنشر والإعلام ، مسقط ، 2006م. صفحة 20.

من يهوي على فراشه يتيما  
كالرمح  
اللهم أي شيء  
احضر فيه ضياعي هذا  
ولو بحجم سره " (229)

ولعل عنوان القصيدة يأتي مطابقا لما تريد القصيدة أن تقوله وهو ما يقرر هنا باعتبارها جزءاً مهماً من القصيدة ليلخص مفصل القصيدة التي تدور من حولها صيرورة الكتابة الشعرية لينضغط ذلك المفصل في العنوان "اعتصام بالحزن" ، ولعل الاعتصام يشير إلى فعل إنساني ، ولعل اللغة القاموسية تشير إلى أنها تأتي بمعنى المنع والوقاية و المنعة والحفظ والرفض والتشدد كما تذهب صفة للطائر والطبي .. الخ ، ولكننا في الوقت الراهن نعرف الاعتصام بمعنى لزوم المكان لتحقيق مطلب ما ، وهو مطلب الشاعر ولزومه الفراش وتمسكه بالحزن الطويل المنقذ من الغرق في طوفان الأحزان هو ما يذهب بنا إلى هذا التأويل ولعلنا لم نجانب الصواب.

وتبدو معظم القصائد وهي تدور حول تلك الحالة التي يعيشها الشاعر ، رفضاً أو تفرداً ، وتلك حالة وجودية مستمرة وعميقة تحفر في اللغة حتى يستبان منها الحزن المهيمن في الوحشة التي تشكل محيط الشاعر الذي يحاول الهروب منها حتى لو كانت القصيدة مكتوبة عن شخص آخر مثل أبيه أو قريبته أو حتى بلاده عمان ، ولكن هذه الثيمة تظل تطل برأسها من خلال القصائد كأنها قدر المبدع أن يكون متفرداً لما يلقاه من صروف الحياة التي لا تستجيب للمشاعر وتظل باردة مثل جدار من الثلج أمام نيران في القلب تشتعل.

---

229 المرجع السابق ، نفس الصفحة.

## شراك في وهج الكلام

يوزع سعد الجوير ديوانه الموسوم بـ "تم الكتاب" على أقسام أربعة (الشراك ، السفر ، المدارات ، المواعد ، المشاهد) ، والديوان صدر بعد ديوانيه (ظل لا ترسمه نخلة و طقوس صاخبة) يتميز سعد الجوير كشاعر بتدفق للصور الفنية التي تمسك بتلابيب بعضها البعض ، مما لا يترك بعض الأحيان مجالاً للمتلقي ليتأمل في الصورة الذاهبة إلى مرماها ، ونجده في بعض أقسام الديوان اختفاء للعناوين الفرعية على القصائد واعتماد الترقيم باعتباره عنواناً عليها ، ونجد في (المواعد) نصوصاً كتبت على الطريقة النثرية في ملء السطر الكتابي على طريقة النثر ، تلك الطريقة التي تتمثل قصيدة النثر الأوربية في شكلها الكتابي ، وتبدو لنا فيها بشكل واضح تلك الأنا الشاعرة التي تتقاذف في ضمير المتكلم المتصل في كثير من الأحيان بالفعل ، مما يجعل كل الأشياء متصلة بوجود الشاعر ، وتتحرك من حوله في ملمح صوفي يكاد لا يستبان.

### تفلت الذات

ولكننا في هذه المرة لن نتكلم عن تلك الذات الشاعرة باعتبارها تخترق الديوان في كل مستوياته وهي من السمات الغنائية التي انتقلت من تقاليد الشعرية العربية منذ وضعت حتى قصيدة النثر ، ونتلمس تلك الكينونة في القسم الأول من الديوان باعتباره ممثلاً للحالة كما تظهر لنا . وليس بأمر خفي على القارئ المتبصر أن هناك بعض التصورات الميثولوجية التي تقول بأن الوجود ابتدأ من فعل الكلام (كن فيكون) ومع أن كان وأخواتها من الأفعال الناقصة ، لكن فعلها في الكلام عميق في التعبير عن الذات عندما ترتبط بالضمائر ، ذلك لعدم لتغاير الذات في التعبير عن الأنا في كل مرة ، وكذلك هي الأفعال التي ترتبط بفعل الكينونة الشاعرة في عناصر الوجود حين تأملها.

ولكن تلك الذات تدخل في حوار مع صورة الذات على مستو من مستويات الوجود ، فحيث كان الشاعر هو النشوة إلا أن تلك النشوة كانت في الحلم ، والحلم لا يحدث إلا في النوم والنوم هو حالة الروح السائلة التي تحلم بينما كان الحلم وعيا بما يتجلى من الشرك في متاهة الناس ، والشرك يذهب في معنى المفردة إلى ابعده من تلك الإعدادات التي تنصب كفخاخ للعابرين ، إي أن الشرك هو بمعنى من المعاني جعل شريكاً لله ، ولكن المعنى الذي يذهب منذ تربع العنوان (شرك الحلم) يعيد المعنى إلى الفخ وذلك الفخ موجود بين الناس الذين يشكلون متاهة من شبكة هائلة من العلاقات الإنسانية تجعلهم أكبر من كل فرد على حدة ، فترى الناس لكنك لا تبصر الشراك المنصوبة بين ظهرانينهم ، إذا فالذات هي الحاملة والحلم هو بشكل ما إما حارس النوم المتعب في علم النفس الفرويدي أو هو ما يحلم به الشاعر من مجتمع لم يتحقق بعد

"كنت النشوة  
وكانت النشوة في الحلم  
وكان الشرك في متاهة الناس  
وكانت متاهة الناس لا أقربها." (230)

بينما تستبين الذات نفسها ، الحلم هو المكان الوحيد الذي تكون فيه أنت البطل  
وأنت الذي يطل على الحدث من مكان ما ، تدرك وجودك في المكان ولكنك في ذات  
الوقت تتحسس وجودك وتبصره ، من التبصر تنتج حالة البعد والانفصال عن الذات  
التي تعي نفسها باعتبارها موضوعا للمعرفة ، تلك المعرفة التي تدفع بالمستقبل بما  
يحمل من هبات تلذ لتك الصحراء القاحلة التي يهبها زوادة الطعام لقطع الدرب ،  
ذلك الدرب الصحراوي القاحل الذي سيفضي إلى الحلم ، لذلك يقول سعد الجوير

"ابتعدت  
وكنت في الحلم  
أقرب الكلام  
وأهب الصحراء زوادة الحفيد .." (231)

#### أمام الذات

في مفتتح الكلام يقول الشاعر سعد الجوير عن ذاته الفاعلة التي تتركهم  
وتدخل وتقرأ ، بينما فعل الترك فعل ماضي يعبر فيه الشاعر عن انفصاله عن  
الجماعة منذ زمن ، بينما يعبر ضمير المتكلم المتصل عن القرب والالتصاق بالذات  
، ولكنه يتركهم في منازلهم ، وهم ضمير الجماعة الحاضرة التي يشير اليهم الشاعر  
، تلك المنازل التي تعبر عن ذواتهم ، فلا يوجد مكان حميم يعبر عن الذات الإنسانية  
كالمنزل مهما كان ذلك المنزل ، ولكن سعد الجوير يجيب على سؤال لم تركهم في  
منازلهم ، من خلال الفعل الذي يشير إلى حركة الوجود (دخلت ) ذلك الدخول للثية  
الذي تشبكه خيارات الكائن ، وتذهب به للبعيد ، بينما تقوم الذات بفعل القراءة ،  
ذلك الفعل الذي يفترض أن هناك كائنا ما كتب قبل أو أثناء فعل القراءة ، ذلك الفعل  
الذي يدخله في حالة الرؤية ، التي تقوده للتأمل فيما يفلت من معنى في الغبار ،  
فيرى كيف تكون العواصم الفاجرة ، وفعل الفجور يتكاثر كما تنتثر أو تتكاثر  
الأسماء في صحراء مثل مهرجان

"تركتهم في منازلهم  
ودخلت الثية  
وقرأت الغبار .."

<sup>230</sup> سعد الجوير : تم الكتاب ، ط1 ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، 2004م ، صفحة 22.  
<sup>231</sup> المرجع السابق ، صفحة 23



كانت العواصم تفتح أفخاذها  
وكنت أرى  
وكانت الأسماء تتناثر مثل صحراء في مهرجان" (232)

ويقلب سعد الجوير فعل الرؤية المربوط بالكينونة مرات متعددة (كنت أرى ) ، بينما يقرأ من يضرب الرمل ما تتحقق من خطوط في الرمل متعرجة ، يرى سعد الجوير ما يتراقص من مواعد وكؤوس تتقلب في انتشائها ، تلك الرؤية ليتحقق من حالة الحلم التي تستحيل السماء إلى امرأة حبلى بحبال ترضع دلاء لا تغنيها عن عطش ولا تنجيتها من تهلكة السواد ، لعل السماء هنا فضاء واسع كالحياة الاجتماعية التي لا تنجو بحكم هيمنة السواد عليها ، والسواد معرف بالتعبير عن الحزن أو الليل وحتى الليل يفتح أفقا يتعلق بالجهل والخوف واضمحلال الرؤية ، بينما ظل الشاعر يرى ، ليعبر عن أشواقه لأمر لا يستبان من التركيب ، ولعله عطف على التركيب التراثي الذي يجعل الأمر لولاة الأمر ، وبالتالي يعبر الشاعر عن رغبته نحو المساهمة في الحياة كما هي ، لكنه عندما قصدته ، وعندما قصد ، كف هو عن الفعل ، وظل بعيدا عن الإغواء ودخول لم تجزم بالسكون ما بعدها ، فكانت هناك مطابقة بين الذات الشاعرة والسكون الذي جعله يفلت من الشرك ، شرك الناس

"وكنت أرى  
كانت المواعد ترقص  
والكؤوس تتقلب بانتشائها اللينين  
وكنت أرى  
وكانت السماء تحبل بالحبال  
وترضع الدلاء  
فلا تغنيها عن العطش  
وعن تهلكة السواد  
وكنت أرى  
وكان لي هوى من الأمر  
فقصدتني حين قصدت  
ولم أعجب . " (233)

ولعل ما يشيع الغموض في بعض العبارات هو الجملة الشعرية الاعتراضية التي تشكل انعطافا حادا بعيدا عن التواصل مع العبارة السابقة مثل (جاعل طيف المدينة / وحكمة الناس ) فقلت للطريق ظمئت وما اقتفيت الحكاية واكتفيت ، ولكنها جاءت ( قلت لطريق أخرى / جاعل طيف المدينة / وحكمة الناس / ظمئت وما اقتفيت الحكاية / واكتفيت ... ) أو حتى إهمال الفاصلة (وكانت متاهة الناس لا أقربها).

<sup>232</sup> المصدر السابق ، صفحة 19 .  
<sup>233</sup> المرجع السابق ، صفحة 19-20 .

( فمثلا هناك فاصلة يجب أن توضع بعد كلمة الناس حتى يستقيم المعنى بمعرفة القارئ أن هناك انقطاع في القراءة ، ولعلها من الأخطاء الطباعية.

يذهب سعد الجوير بالتركيب اللغوي نحو التعبير عن التقابل بين فعل الذات وما هو كائن بالفعل باعتباره وجودا مضادا ، فيضع ذاته في مقابل الموضوع ويبدأ في نسج تلك العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر بوصفه وجودا مغايرا وهو ما يبني الفعل الدرامي في القصيدة ، فأما ما هو كائن بالفعل (كانت الممالك وكانت المسالك ) ويستعير من قاموس الصوفية (المسالك) التي توحى بعذابات العابرين نحو طرق تؤدي إلى الحلول ، بينما تقف الذات في فعلها ضمن المعبر عنه في (قلت ، ظمئت ، اقتفيت ، اكتفيت) ، وهو ما يشترك مع المجموع باعتباره ضدا يقوم أمام الذات الشاعرة ( جعلوا ، انتزعوا ، تراجعوا ) بينما يعاود الحوار ذهابه في (كنت اقتفي ، وأرخي ، وأتهدم ، وأهدم وأنهدم ) بينما تظل القوة الغاشمة تفعل فعلها في الصراع كمن لا يصيبه ما يحدث في أتون الحرب (وكانت السيوف تفعل فعل السالم من سهيل الحرب) لينحل الصراع الذي سيستمر

" كانت الممالك  
مثل أرض تدور  
وسماء تقفز عن ثيابها  
وكانت المسالك  
مثل غربة تجحظ عينيها  
بمرآة الوحدة  
ولا تستجير ..  
قلت لطريق أخرى  
جاعل طيف المدينة  
وحكمة الناس  
ظمئت وما اقتفيت الحكاية  
واكتفيت ..  
جعلوا أقدامهم في أكبادهم  
وانتزعوا صفة الثعابين  
وتراجعوا  
كنت اقتفي الضياع  
وأرخي الرياح  
وأتهدم وأهدم وأنهدم  
وكانت السيوف تفعل فعل السالم  
من سهيل الحرب ... " (234)

<sup>234</sup> المرجع السابق ، صفحة 20 - 21.

## شهوة الغربية نظرات في ديوان نشمي مهنا

يصمم نشمي مهنا ديوانه "البحر يستدرجنا للخطيئة"<sup>(235)</sup> عبر نثر قصائده في مجموعات تحمل عنوانا كبيرا تدرج تحته عناوين متعددة ، وهي تتابع على شكل ثلاثية "على عتبات القلب ، في حجراته ، في الضفة الأخرى من الحلم .." ، بينما لا تتركز تلك العناوين المنتثرة تحت العناوين الكبيرة لتعطي صيغة ما ، تبدو للوهلة الأولى تلك القصائد على أنها مرتبطة ضمن عنوان واحد كبير ولكنها في الداخل تشكل قصائد تطول أو تقصر ، ولكنها قصائد مكتملة تحت عناوينها الخاصة ، وهي تبدو كمقطوعات مكتملة دون الحاجة لغيرها ، ولكنها تدور في فلك واحد ، مثل مقاطع قصيدته "في الشهر التاسع للغربة!"<sup>(236)</sup> ، كما نلاحظ اختفاء الفهرست من الديوان.

تفيض الغربية من روح الشاعر عندما تستولي عليه غربة مضاعفة ، تبدو حالة البعد عن الوطن غربة تعززها عزلة الشاعر في الوطن ذاته ، تلك الحالة التي يعبر عنها نشمي في هذه القصيدة التي نحن بصدها ، بينما تتوارد العناوين على المقاطع بالترقيم "1- أفق ، 2- إضاءة وجه ، 3- عقدة ، 4- حساب ختامي ، 5- الق ، 6- اختراق ، 7- قناع ، 8- لها طعم آخر ، 9- أصابع ، 10- اعتياد ، 11- رباط " ، وبالتالي تحتوي هذه القصيدة على إحدى عشر مقطعا تتعلق كلها بحالة الغربية ابتعدت أو اقتربت ، ونلاحظ على العناوين إما كونها تمتد أو تختزل لكلمة واحدة.

أن تغترب هو أن تغادر الوطن المحسوس ، لكنك لا تستطيع الخلاص من وطن تحمله داخلك أينما ذهبت ، أن تذهب إلى بلاد لغتها ليست لغتك ، وعاداتها ليست عاداتك ، على الرغم من تلك الدوافع الشقية التي تجبرك على البعد عن الوطن ، والبحث عن ما يعادله في الغربية ، وطن غيره ، تظل ارتباطات الروح تدفعك نحو ما جبلت عليه في ثقافتك الأم مهما طالت الغربية ، ذلك ما يعبر عنه الشاعر من خلال تلك الحالة المزدوجة التي تثير ألمه الداخلي ، وهي حالة التمزق بين أشواق لا تنام وبين واقع ضاغط لا يند ، ذلك التمزق الذي يعبر عنه نشمي برفض النهايات التي تعبر عنها ساعة الغروب وقد تغيرت الأيام التي يعطل فيها الناس ويعتبرونها احتفالية ما بنهاية الأسبوع أيام الأحاد سابقا بينما نتوق إلى جمعة كانت منتظرة في وطن مشغول بغيرنا

" 3 - عقدة

كنت وما زلت أكره النهايات

<sup>235</sup> نشمي مهنا : البحر يستدرجنا للخطيئة ، ط1 ، دار الفارابي ، بيروت ، 2001م.  
<sup>236</sup> المرجع السابق ، صفحة 93 - 99.

وساعات الغروب  
ما لي وقد اختلفت الأيام هنا  
وبدلت مواقعها  
ما زالت تنقبض روحي  
في مساءات أيام الجمع ."

إنه ذلك الحنين الذي يعبر عنه الشاعر حين يستبد به الحنين إلى المكان ،  
اللحظات الجميلة ، الشوارع ، البحر ، رائحته ، وكل الوجه المألوفة التي يستطاب  
ذكرها ، ولكنها تصبح مؤلمة حين يشب الحنين ولا يستطيع له دواء فيظل جدار  
القلب موجوعا بما يقرضه من حنين حاد له وجه ناري معذب

"6- اختراق  
تقرض لحاء القلب  
هذه الذكرى / السنجاب  
حادة الأظفار  
وهذا الوجه الناري .. "

تظل المرأة المعادل الموضوعي عند شعراء الخليج العربي للمدينة ، على  
أننا في دولنا الصغير مثل الكويت والبحرين تتمدد المدينة من اصلها القروي لتبتلع  
كل ما جاورها وتمتد لتشمل وطننا كاملا ، إن مساحتنا الصغيرة تؤهلنا لدولة المدينة  
، سرعان ما تختفي الضواحي التي كانت منبئة عن مركز المدينة لتبتلعها ، نعم أنها  
ذات الحالة التي تنمو فيها المدن في كل العالم ، لكن مدينتنا لا يمكنها التمدد كثيرا  
بحكم أنها تبتلع الوطن بكامله أو تكاد ، المرأة في الغربية وطن ، ترى هل الوطن  
في الغربية امرأة ، حيرة الشاعر عندما تصطلمه الغربية وتتركه يتأمل حالة القرب  
والبعد لمدينة هي المرأة ، وليست أي امرأة هي الزوجة التي يختارها القلب فيمكن  
أن يفرض عليها حالة الانتظار كما هي روحة التي تنتظر

"11- رباط  
في آخر ساعات الليل  
أحس أن هذه المدينة زوجتي  
عليها أن تنتظرنني إلى آخر  
إشراقات الفجر .. "

كيف لنا أن نتذكر التفاصيل الصغيرة ، نمر كل يوم إلى أعمالنا دون أن نلاحظ  
تلك الشجرة العملاقة في ناصية الشارع ، ولكننا فجأة ندركها بعد أن تغيب ، ندرك  
أننا فقدنا جمالها الذي كان يحتل المكان ، التفاصيل المألوفة تدخل أحاسيسنا في التباد  
، لا نكاد نشعر بأهمية ما بات مألوف لدينا ، كذلك يتحول نشمي مهنا في الغربية إلى

شجرة لا يكاد أحد يلاحظها ، أنه يخبئ ذاته خلف استعارة شخص ما غير معروف حتى للشاعر ذاته أنه يتكلم عن ذاته بصيغة الغائب عندما يتحول إلى شجرة ما ، تلك الشجرة رغم مرور الناس تحت أغصانها ، إلا انهم لا يلتفتون إليها ، إن عدم التفاتهم دليل تلك الألفة الغريبة التي تحيله إلى مالا يلتفت إليه ، إلى مالا قيمة له ، إلى الساكن في الظل أو في السكون . تلك غربة مزدوجة في الروح تعبر عن حالة غياب مزدوج بين الهو والههم

"10 - اعتياد

بعد شهور ثلاثة

اعتاد أهل القرية الصغيرة

على قراءة قسماات وجهه

الآن ..

يحس أنه شجرة صامتة

في ليل صيفي هادئ

يمرون تحت أغصانها الوارفة

ولا يلتفتون .."

يمكننا تلمس أهمية العنوان في هذه القصائد التي يكاد يلعب فيها دورا مركزيا يوازي تلك الحالة التي تتحرف أسلوبيا داخل القصيدة لتخلق أثرا مرجوا عند المتلقي في نهاية القراءة ، فحيث نقرأ العنوان " لها طعم آخر " نبدأ بالتساؤل ، من هي التي لها طعم آخر ولا نستطيع إلا الذهاب إلى أنوثة الضمير الدال. ودائما ما نرجع في ذاكرتنا اليومية لذاكرة الطعوم التي نتذوقها ، تلك الذاكرة التي نكاد لا نستعملها إلا خارج الألفة ، هي نوع من الإيقاظ للحواس عند حالة التغيرات ، ولعل العنوان لا يكاد يدلنا على أكثر من ذلك ، ولكننا حين نقرأ القصيدة نعرف قيمة العنوان الذي يشير إلى تلك المرأة النادلة في المطعم البحري ، ونحن نذهب للمطعم لنأكل ونشرب ونحرك حواسنا الداخلية للطعوم ، ولكن ترى ما طعم تلك المرأة التي تبقي صحن الشاعر ممتلئة وهو يلتهم ملامحها ، عندها فقط يمكن أن يقفز العنوان ليقول إن هذه المرأة لها طعم آخر لا يشبه ما يوجد على الصحن أنه ذلك الإبدال بين الحواس التي يمكن أن نلعب بها ، كم هو مهم شكل الطعام عندما يقدم أمامك فلجمال لذته ، كم هي قادرة تلك النظرات على التهام جمال امرأة لتخلق حالة من التلذذ لا يمكن للتذوق خلق لذة مشابهة تبعد الغربة التي تنهض من جديد داخل تلك المرأة الوطن لتسبح في أفق العام للقصيدة

"8 - لها طعم آخر

يليق بها اللباس الموحد أيضا

جرسونة المطعم البحري - في الحي القديم -

التهمت عيناها ملامحها

وما زالت صحوني ممثلة .."

## أسئلة الوجود

### قراءة في ديوان "يد مقطوعة تطرق الباب"

لا يمكن للمتمعن في هذا الديوان لـ "دخيل الخليف" (237) إلا أن يصطدم مباشرة بسؤال الهوية، وهو يتشكل في الشعرية، ذلك السؤال المعذب الذي يذهب إلى حدود الذات القصوى لتساءل الآخر فيما يعنه الوجود والعدم، في انبثاق الهوية واختلالاتها، تلك العذابات الإنسانية التي لا يمكن لأي كائن أن يشعر بها سوى الإنسان. وفي التصور الأول عن تلك الهوية يمكننا أن نتساءل عما يشكله الوطن في تكوين الهوية، تلك الهوية التي تبدأ بالشعور بالانتماء، وهو يتوزع على الدوائر المختلفة التي تنام في أحضان بعضها البعض وتبدأ من الدوائر الضيقة القريبة التي تشملها الدوائر الأوسع التي تتشكل مع النضج (العائلة، الأهل، الأصدقاء، الرفاق، الحيران، الحي، المدينة، الدولة، السلطة، الوطن)، ولكنها كلها تصب في خانة واحدة تصهرها بوتقة الثقافة التي ينتمي إليها الإنسان، ويمكننا استعادة قول جون بول سارتر بأن الوجود يسبق الماهية. ولكن ما شكل هذا الوطن الذي يدخل في الهوية، هل هو وطن صغير يمتلأ بفقاعات صغيرة، هل الوطن لنا لنحيا أم هو لنا كي نموت، الموت على المستوى الوجودي ليس موتاً ينتهي بنهاية العمر الافتراضي للفرد، بل ربما يصاب هذا الوجود المتمرد بالموت المعنوي قبل موته الطبيعي، الهجرة موت ما، وحياة أخرى على مستوى الوجود، ولكن الانتماء يبقى الوطن زوادة على أكتافهم فهو يكبر فيهم وبهم، وهم يحملونه أينما هاجروا، فمصيرهم المحتوم وطن ينبذهم للبعيد". غربة كأنما بأيديهم يشيلون أكفانهم. حيث ينتصف النور يوقظهم غراب أينما يمموا يكون هواء الوطن زوادة فوق أكتافهم!!"

هل نقبل ما يرفضنا، هل نرضى بأن نكون على حافة الحياة، بينما نجدنا متسعة، هل تكفي الكوابيس، التي بلا شوارع معبدة لتدفع الروح نحو اليأس الفاقع حتى ترى في البياض كفن يعد، وفي الحفرة قبر ضيق كضيق الحياة بنا كضيق الوطن بأبنائه الذين لم يعرفوا وطننا غيره في دوائر انتماءاتهم التي تطاولت معهم عبر سنوات العمر لتولد الذكريات وترتبط عاطفياً بالمكان المتغير أبداً، ونلاحظ أن هذه القصيدة وردت في مكانين مختلفين في الديوان صفحة 25 و 70 ، مع اختلاف واحد في الشطرة الأولى للقصيدة باختفاء كلمة (أوطان).

"أوطان كل هذه الكوابيس

بلا شوارع معبدة

كان على الأوطان أن تكبر قليلاً

أن تقلم أطرافها الصدئة

أن تتعالى على فقاعاتها الصغيرة

أن تمنحنا وردة

<sup>237</sup> دخيل الخليفة : يد مقطوعة تطرق الباب ، دار اثر للنشر و التوزيع ، ط 1 ، الدمام ، 2011 م .

بدلاً من قطعة بيضاء

وحفرة لا تكفي دمة كلب ضال." (238)

ولعل التجاذب الروحي بين الانتماء بفعل الوجود النابع من الداخل عبر مسيرة الزمن والتواجد في المكان وتنامي الذكريات ، وغياب الانتماء بفعل الرفض النابع من الآخر الذي يشكل هاجساً للموت والطعن وظل للغياب، ينبثق الحلم بوطن لكنه على عكازين "بقايا

لم يجد في صدأ المكان

سوى دمة من ثياب

وظل الغياب...!

كان غريباً عن قشعريرة البيت

منتهى حلمه

وطن

ولو بعكازين...! (239)

هنا يتعمق الوطن ليأخذ شكل المكان، ولعل ديوان دخيل يشترك مع الشعر الفلسطيني في ذكر المكان، ذلك بحكم الحالة الوجودية للفلسطيني الذي تتقاذفه المنافي الداخلية والخارجية، لذلك يمثل المكان محورا مهما في الكتابة الشعرية عندهم ونجد مثلاً مكاناً مثل المخيم كثير الحضور، لكن الموضوع هنا يختلف من حيث إيراد مفردات بعينها بالنسبة لدخيل الخليفة، وهي تدل على ذلك المكان وحميميته المستطيرة، التي تولد نهر الذكريات منذ الطفولة لتخلق حنيناً إلى المكان كأنه عودة السلمون إلى مسقط رأسه كي يموت أو كي يواصل دورة الحياة، لتنبثق الأسئلة عن كنه الوجود في المكان، للبحث عما يبقى معلقاً على جدار مثل الذاكرة أو قمر.

"حب

هذه الحكايا

ليست جدراناً مهترئة

ولا فخ عنكبوت يتحين نملة تائهة

إنها غربة

تنوه في حنين السلمون

إلى دفء طفولته

إلى حيث يولد الحب في حزن تابوت

في أكوام الخسارات

<sup>238</sup> المرجع السابق، صفحة 25.

<sup>239</sup> المرجع السابق، صفحة 19.



ما الذي يجعل الورد  
فرحا شاذا على حافة النسيان؟  
سؤالا حائرا في ارتعاشه سيجارة؟  
في كل مرة

أعود تاركا خيالك على مصطبة أقصى الهواجس  
المح القمر معلقا بمسمار  
في غرفتي؟؟!"(240)

يتكثف الوجود أمامنا حضورا في المكان أليست الجغرافيا أكثر ثباتا من التاريخ،  
"القفص، الجسد، البيت، غرفة، سرير، شارع، القبر، الجدار، كوة، المكان، الرواق،  
المقهى، التابوت، الحافة، الخارج، الصحراء، المدينة، حفرة، الأرض، ممر،  
مصطبة، قنطرة، محطة، أوجار، خرائب، الطريق، الرصيف، مزهرية، القطار،  
سيارة، الجنة، المطبخ، نافذة، الأوطان، رفوف، مقبرة، البحر، دكة، الكرسي،  
البرزخ، السيرك، الخارطة، مخداتنا، خيام" بطبيعة الحال لم اقصد هنا ذكر اسم  
المكان وإن ذكرت بعضه، ولكن ما يدل على المكان الحميم، كل لفظة سابقة  
تستجلب مكان ما كالغربة، ولعل أكثرها تكرارا في الديوان "الشارع، الجدار، القبر  
، الأرض"، وبعضها يدل على الانفتاح، بينما بعضها يدل على الحزن واليأس  
والانغلاق، دون أن أشير هنا إلى تلك الألفاظ التي تدل على مكان ما "بين، فوق،  
تحت، أمام، خلف.. الخ."

ولا يمكن للجملة الشعرية أن تبني على ذكر المكان فقط، ولكننا يمكن أن نتتبع اثر  
الزمن وهو يتفاعل جدليا مع المكان لتوليد الحدث في بنية القصيدة، الفعل يدل في  
بنيته على زمن ما، هناك من العبارات ما تدل على زمن مثل السنوات وغيرها من  
العبارات الدالة على الزمن، وكذلك نجد زمنا خارجيا يؤرخ للقصيدة، ولكنه بلا  
فاعلية تؤثر على بنية القصيدة.

"غدر لم تكن شهقة يتيمة

ولا انحناءة غصن مثقل بغبار السنوات

حينما سرقوك من أعين الطيور النائمة

أدركوا

أن البياض لن يموت برصاصة..!" 8-8-2006

في أفق العنوان

يستل دخيل الخليفة عنوان المجموعة من قصيدة "موعد غير محدد"(241)، وهي  
على غير العادة ليست عنوانا للقصيدة يسمي بها الديوان كله ولكنها عبارة شعرية  
وردت في هذه القصيدة، ولعلها بالفعل تعبير عن مجمل الديوان، حيث أننا نستطيع

240 المرجع السابق ، صفحة 22.

241 المرجع السابق ، صفحة 43.

تخيل يد مقطوعة، ولكننا نحتاج إلى أعمال المخيلة بشكل اكبر كي نستطيع تخيل يد مقطوعة تطرق الباب، فهي ليست مقطوعة بالمعنى الحرفي، حيث أن فعل الطرق لا يكون فقط باليد إنما بها وبالذراع والساعد بأكمله، ومحتاجة أيضا إلى فعل الإرادة الإنساني لتكمل عملية الطرق، ويقال في العربية من يطرق الباب يسمع الجواب، ولكن هذه اليد مقطوعة الصلات بالوجود البشري، بالباب الذي يربك من يسمع الطرقات من خلفه فيلبس الشاعر وجهه بشكل عشوائي ويوقظ حلمه من نومه العميق، أنه الوطن يتسرب من بين أصابعه المتخشبة، ليخلق وعيا مأزوما بهذا السير الحثيث نهو النهاية التي لا يمكن ردها كأنها طريق ذا اتجاه واحد، هو الموت يطلب إخلاء سنة من العمر دون احتجاج، وهو ما يجعله يلح في البحث عن الأسئلة العميقة للوجود والعدم، التفاؤل واليأس المطبق

"موعد غير محدد"

ثمة يد مقطوعة تطرق الباب

وكعجوز غريب

لبست وجهي بشكل عشوائي

أيقظت حلمي من نومه العميق

كان الوطن يتسرب من أصابعي المتخشبة

فجأة

وجدت الموت يطلب مني إخلاء السنة الثانية والأربعين

دون احتجاج!"<sup>(242)</sup>

يتبقى أن نشر إلى اللوحة التي جللت الديوان من الخارج وهي للفنان علاء بشير، تلك اللوحة التي تصور غراب يقف فوق وجه شخص ما وهو ينقر عينه، الغرابان لا تتقر إلا عيون الموتى، الغراب في ثقافتنا علامة شؤم ونذير، هنا رغم الحمرة المخنوقة حد البرتقال والسواد النابع من أعماق اللوحة السفلى يصارعه البياض الممتد على كتفي الشخص الذي لا يقاوم الغراب، فهل حمل ديوان دخيل الخليفة كل هذا السواد الإنساني من الداخل أم تخله شيء من الأمل في جرعة من الألم الإنساني الممزق من الداخل والذي يريد الانتماء إلى وطن يجب أبناءه بينما يستجلب الغريب ليوطنه دون النظر إلى الفارق الحي بين المبدع ومن يستجلب من أجل صناديق الاقتراع، بين من هو مستعد ليعطي الوطن حياته وبين من يأخذ مخصصاته ويهاجر عائدا إلى مسقطه الأول، متى سينصف هذا الخليج أبناءه ومبدعيه، علامة سؤال تقطر أسى لا فكاك له، وإن يكن الشعر معبرا عن إحباطات الإنسان العربي فطوال قرون كان كذلك وسيبقى كذلك، ولكن بوصلته تشير إلى وطن مشتهى أبدا.

<sup>242</sup> السابق نفسه.

## عزلة الكائن حمدة خميس في (قيثارة الأيام)

لعل تأمل الشعراء في الشعر ذاته ظاهرة قديمة استقرت في تقاليد الشعرية العربية ، فمنذ أبو الطيب المتنبي وصيخته المشهورة (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) التي يعرف ذاته فيها بالشعر ، حتى اللحظة الراهنة لا يكاد يخلو شاعر من تأمل الشعر ذاته بوصفه حالة منفصلة عن الشاعر وتعبيرا عن وجوده هو ككائن مختلف ضمن السائد والمألوف ، ذلك التأمل يستنطن فيما نتصور مسألة عزلة المبدع باعتباره كائنا ينقطع عن تيار الوعي السائد ليتفرد في تدبيج رآه التي ينطلق فيها من تأمل حالته الوجودية باعتبارها فردية يحدها الوعي والشعر ، ولعل تلك الحالة التأملية فيها نوع من أنواع الاستبصار أو اقله حالة من حالات الشطح التي تتوارد في الصوفية كما عرفناها في الثقافة العربية ، وذلك ناتج من عمق الوعي بالذات والوجود المادي والاجتماعي ، ويبدو أن حمدة خميس كشاعرة لم تفلت من تلك الحالة المتأملة للشعر ، على الرغم من كونها تعبيرا عن تلك العزلة التي يعيشها المثقف في بلادنا العربية ، وباتت الثقافة العالية من متطلبات الشعرية اليوم على الرغم من وجود تيار يدعي عدم وجود علاقة ضرورية بين الشعر والثقافة ، ونقول بتلك العلاقة باعتبار أن الشعر لم يعد يحتمل ذلك التقسيم القديم لما هو مطبوع وما هو مصنوع ، فباتت التقاليد الشعرية تعمل عملها في الوعي الجمعي للشعراء إن جاز لنا التعبير ، إن محاولة الإجابة على لماذا نكتب الشعر تتسم إجابتها بتلك الإضاءة الجمالية للوجود الإنساني ، ولا علاقة لها بمسعى الانتشار أو الشهرة أو الظهور أو المجد.

"الشعر

ليس الوزن

والأفكار

أو بلاغة الكلام

الشعر نبض القلب

ونزق الأحلام

تعزفه المعاني

على قيثارة الأيام!

\*\*\*

أنا لا اكتب الشعر

كي أبلغ المجد

أو أنتشر

في صفحة الإعلام

أكتب كي أضيء

كذا الشعاع  
ينسل خلسة  
ليمحو الظلام!  
" (243)

في قصيدة حمدة خميس (قيثارة الأيام) يظهر ذلك الوعي الكامن بالشعر والمعبر كما قلنا عن تلك العزلة التي يعانيتها المثقف ، وهي عزلة مزدوجة مكانية ووجودية ، فتغوص متألمة الشعر في ذاته باعتباره وعيا يمد شرايينه في صفحة الوجود فنيا ليعكس ذلك الكائن الخرافي الذي نسميه الشاعر ، تلك العملية الجدلية التي تبرز بين النظام والفوضى ، وهي ذات الحالة التي لازمت العقل البشري في تصويره لبروز الوجود منذ اقدم لحظات حضارة وادي الرافدين ، إلى الحضارة الفرعونية و اليونانية حتى معظم الميثولوجيات التي عبرت عن الصراع بين النظام والفوضى ، تلك الحالة التي تقلب النظام إلى فوضى لتعيد ترتيب أوراق الوجود في نظام جديد معبر عن العصيان برفض السائد المفروض على الأرواح.

"الفوضى  
نظامي  
والشعر  
فوضاي  
حين أرتب الفوضى  
ينسحب الشعر  
وحين أرتب الشعر  
تنتشر الفوضى  
في المكان  
هكذا أرتب  
الشعر والفوضى  
في أحرف العصيان !." (244)

عندما تبدع الشاعرة حمدة خميس إنما تبدع بكليتها لتعبر عن ذلك الكائن المعلى الذي نسميه الإنسان فيبرز لنا ذلك التأمل العميق للوجود باعتباره تأملا في كينونة الكائن الذي يعلو من الداخل ليعبر عن صيرورة لا تلتين ذاهبة في اتجاه واحد بالضرورة ، ذلك التعبير الإنساني المدرك للصيرورة وقوانين تحولها ، باعتبارها علاقة لا فكاك من تروسها التي تدور رغما عنا ، تلك التي تتك في جسد الكائن دون أن يستطيع إيقافها ، وهي التي تستطيل لتعبر عن زمن يقيسه الإنسان بحركة الأفلاك التي لا تقع ضمن هيمنته ، ولكنه يعرف صيرورة الزمن التي تقربه كل

<sup>243</sup> حمدة خميس : وقع خفيف ، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع واتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط1 ، أبو ظبي ، 2012م ،  
صفحة 17- 18.  
<sup>244</sup> المرجع السابق ، صفحة 25.

لحظة من نهايته الفاجعة التي يرسمها ميراث جيني كامن في أعماق مكوناته من الخلايا ، ذلك الجين الذي يكتنز فيه من الأناثية ما يبدأ في افتراس الكائن من الداخل ببطء كأنه تعبير عن الزمن الذي يجعله ينطلق كوحش لم نكن ندرك كنهه ، ولكننا كنا نحيله إلى عمل الوقت الذي نعهده بالساعات ، في تلك اللحظة نكون نحن فرائس لتلك الساعات المتوحشة التي تبقى الكائن في عذابات أدراكه بالنهاية الفاجعة التي ينبثق منها الأسى والكمد الناجم عن ذلك الوعي بأن كل كائن يغادر وحيدا ويعيش وحيدا فريسة الوقت.

"الساعات

وحوش

الزمن

نحن فرائسها!"<sup>(245)</sup>

إنه الزمن الذي يبدد الحياة في نهاية المطاف ، ذلك ما يؤجج وعي الشاعرة بدائرة الموت والميلاد ، تلك الدائرة المحدودة في الزمن لما يمكن أن تتورد فيه الحياة ، فمهما طالت بنا الحياة ، ليست إلا فترة قصيرة إذا قيست بأبدية الوجود وامتداده منذ الأزل إلى الأبد فخ كامن في الجسد الإنساني الذي نقيس حدوده لنتعرف فيها على الذات ، ذلك الجسد الطيني المختوم بقليلين هما الميلاد والموت وما بينهما من زمن.

" شأن الكائنات

لا بد أن نولد

في زمن

ونموت

في زمن آخر

دائرة

أغلقت بقليلين!!"<sup>(246)</sup>

إن التأمل العميق للفكر الإنساني ، يعرفنا كيف تستطيل الإجابات اليقينية في محاولة لسد ثغرات السؤال باعتباره شكا يحاول اليقين ، بينما يذهب وعي الشاعرة حمدة خميس في التأمل العميق لذلك الانضغاط الذي يمارسه السؤال في دهاء ، بينما تعرف أننا نعيش الإجابات الجاهزة في ثقافتنا التي تمتد من الميلاد إلى القبر ، لا تكفي الإجابة الجاهزة بالقبر بل تذهب بنا إلى ما وراء الموت وما قبله ، تلك الإجابة التي تتمترس خلف يقين مطلق بصحتها فتتمدد بلا حدود مفترضة أنها كل الحقيقة ، بينما يمارس السؤال دهشته في تفكيك يقينيات الإجابة الجاهزة ، ذلك ما يجعل

<sup>245</sup> المرجع السابق ، صفحة 24.

<sup>246</sup> المرجع السابق ، صفحة 22-23.

البشرية تتقدم إلى الأمام ، كما نحت أينشتاين نظريته النسبية من إعادة طرح السؤال الذي أجابه نيوتن لما سقطت على رأسه التفاحة ذات استبصار ، أنه اليقين المطلق الذي يخلق ضلالة وظلالا على العقل كأنه في دنان الغفلة من التائهين.

"اليقين

ضلالة

الغافلين

والشك

يقين المستنير !

\*\*\*

لا أهمية للإسهاب ..

الموجز

هو السؤال!"<sup>(247)</sup>

---

<sup>247</sup> المرجع السابق ، صفحة 21.

## عمان في اتجاه بوصلة الشيخ

بوصلة الشيخ قصيدة منشورة للشاعر حكمت النوايسة في ديوانه شجر الأربعين ، ولكون الديوان منشورا في عام 2000م تحديدا ، ذكرني هذا الأمر بعتاب صديق يشتغل في الصحافة الثقافية ، ولعل في عتبه من الصدق مالا يمكنني أن أتفاده ، يقول صاحبي : لماذا تكتب عن الدواوين والقصص القديمة ، ترى هل ينتظر الشاعر خمس سنوات كي يكتب احد ما عن ديوانه ، ولعلي أحاول الهروب إلى الأمام من خلال النظر إلى القصيدة ، ويعبث بي شعور حاد تجاه كون الشعر لا يصيبه وهن الدهر ، كلما تعتق بانث جودته ، ويبدو أن الأمر يتسرب إلى كل مناحي الفن.

### ثنائية الأنا (الماضي والحاضر)

ويبدو أنني لن أكون مضطرا لرسم صورة لعمان ، تلك المدينة العظيمة التي تستمر في التمدد على كل الجهات ، ورغم ذلك يحف بها شيوخها السبعة كما يصفها الصديق مفلح العدوان وهو يتكلم عن جبالها ، ولكن المحرض الأساسي للكتابة عن هذه القصيدة ، يكمن في العلاقة المزدوجة بين الشاعر حكمت النوايسة باعتباره أناة حاضرة حضورا سرمديا فيما يمكن القبض عليه من الحاضر ، وأناه الماضية المغايرة التي يشير إليها الشيخ من البداوة وافق الصحراء الذي بات يغيب ، وبين عمان التي استطل بها الزمن لتعبر التواريخ وتتغير كما يتغير الشاعر لكنها تعيش الحاضر الذي نسميه الآن ، عمان المرأة المدينة الحاضرة والغائبة التي لم يرها احد وهي ككل النساء اللواتي يشبهن سمية لكن لا أحد يعرف أين هي سمية ، فهل هي تماه لتأنيث المدينة التي تستظل السماء ، والسماء يؤنثها لونها كما يشير ، كما تختفي سمية في النساء اللواتي يشبهنها.

تقف القصيدة على تساؤل الشاعر عن كيفية رؤيته لعمان ، بذات البداهة في التساؤل الأول يسأل عن كيفية التخلص من قرين الشاعر ذلك الجني الملتبس بإنسي ما كأخ بالرضاع ، ذلك الجني التابع الذي يضع الشعر على لسان الشاعر ، وبقدر ذلك القرين يكون قدر الشاعر ، ولكن هذا القرين ينتفض خيمة للبداوة في أفق التحول كما يتحول صدر الشاعر إلى قرينه عندما يغرق في لغة معتقة كعمان ، وهي أم الجهات ، بينما يظل الهاجس الأكبر للشاعر هو انفصاله عن ذاته المتخيلة التي لا يمكن الاحتفاظ بها داخل مدينة هائلة مثل عمان ، الآن الحاضر والمتخيل الغارق في سحابة الماضي الذي لا يطال ، كلا الحالين امرأة ما .

" كنت أقرأ فيها طوالع أيامنا  
وأسجل في صحنها رغبتني بالبكاء  
ألم الهواء تفاجئني وردة لها رقة الشمس،  
أهرب من سلة اللحم .. تعصر يومي بأفواهما ،

هل تسل يد صمت هذا الغياب .. ؟  
كل يوم أكفني بعد أن يهدأ الآخرون واصعد  
نحوي بلا قامتي !  
إلى أي نصف أميل وأنت تفكين ثوب السماء عن اللا جسد ..؟  
هل يراني أحد ؟  
حين أغلق نافذتي عن نهار مليء بشوك الجسد؟  
هل يراني أحد ؟  
أسمع صوتاً غناء ، ترائيل للحاضر السرمدى ،  
السماء يؤنثها لونها ،  
نستحق الحياة  
الخروج على ترجمات المحبين في دفتر لم يطأه  
أحد ..  
سوف أكتب هذا الضباب على الغيم ،  
أوصي الذين يمرون في دفثري :  
اخرجوا يا دعاة الجسد ...  
اخرجوا واتبعوا ظل هذا الضباب إلى مدن ما رآها  
أحد  
يختفي قمر في غبار الكياسة ، عمان كيف أراك ؟  
على موعد طازج ؟  
كيف أغسلني من تراب أخي بالرضاع ، أخي  
في الهواجس ، لوني بمرآة عمان ، زرقة عيني في  
لجة البحر ،  
كيف أغسلني من قريني ؟؟؟؟  
قرين الرضا ، كيفما يرتعش أبد ينتفض خيمة  
للبدواة ،  
صدري قريني أنا البدوي  
وانفي بوصلة الاختلاف ، وعمان أم الجهات  
يوشوشها ساحل لا يصل  
لها عنفوان الخديعة حين وجدت الرسائل في جيبها ،  
ما كذبت فرسة البدوي لما امتعض  
لم أر من قريني سوى خيمة تتحرق مطعونة بالرخام  
وافترقنا على هذب عمان  
أنا هاجسي امرأة أصبحت قاب شبر من النظر إلى  
أخمصي  
وقريني يهجم بامرأة لا تطل  
سمية قالت له ستصل ، وفقدت خطاي



غبت بظل القرين!"<sup>(248)</sup>

## المدينة حاضرة الغياب

المدينة التي تبعث في الروح ذلك الشعور بالغربة والانتماء في ذات الوقت ،  
الغربة عن أهل المدينة في الاختلاف والانتماء لها هو ذاته ما يعذب الشاعر ليدوق  
الحنان الرجيم ، المدينة حجر مضاد للغابة ، مضاد للشجر ، لذا يبحث الشاعر عن  
ظله وخضرة لا تطال في غياب الشجر ، بين البقاء والهجرة ، بين الانتماء و الل  
انتماء ، الضياع في التشابه وإن كان ذلك التشابه معبر عنه في تشابه النساء ،  
الحكمة لا تليق بالبقاء الشيخ يتعثر فيسنده وجع الانحناء ، ليظل التساؤل قائماً عن  
سمية أين هي في الابتداء وفي الانتهاء.

"عمان لا شيء فيها سوى أنها حدث للعيون،  
وكهف لأسرار دالية ،  
سرة لوحام يؤجله مطر غامض  
ونساء لهن قوام الإناث ،  
وعمان امرأة عابرة ،  
وحلم التفسخ ينقشه العابرون إلى رحمها  
هل أنا من تراب غشيم ؟  
وعمان هل أنت غيري ؟  
أنا غشمة لم أذق هذا الحنان الرجيم ،  
وفي كل صيف أمد لهذا الغبار ارتعاشاته  
في المتاهة أبحث عن شجر خارق  
وامد يدا لشراع يلح  
شارع هين يحملني في قماط التوقع ،  
كل النساء هنا لهن قوام سمية .. أين سمية؟  
افتح عيني على سقم بأذخ ،  
لا وجوه هنا للمرايا ،  
الزجاج هنا فاقد الذاكرة ،  
تعثر شيخ فأسنده وجع الانحناء ،  
وعمان لا تحتفي بالشيوخ  
وكل النساء هنا لهن قوام سمية أين  
سمية ؟؟؟؟  
أين سمية ؟؟"<sup>(249)</sup>

<sup>248</sup> حكمت النواسية ، شجر الأربعين ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2000م ، صفحة 48.  
<sup>249</sup> المصدر السابق ، صفحة 44-45.

## عزلة الكائن التي تفر قراءة في (ديوان مذاق العزلة) لليلى السيد

في ذهاب الكائن نحو غواياته يتأمل الذات المبدعة حين تمسكها العزلة من تلايبيها ، تتفقت تلك الذات عبر استحضار ما ينفي عزلتها في المواجهة الحاسمة ، تلك الحالة التي تسترجع الذات توازنها عبر تحقق الهوية التي نرى أنها تستلَب في تلك الرياح الهائلة التي تهب من اتجاه العولمة ، وتفرضها القوة الكبرى المهيمنة على العالم ، فنتشابه من خلال توحيد ما نأكله وما نلبسه وطبيعة الأماكن التي نذهب إليها ، إن السيطرة على إنتاج السلع والخيرات المادية من قبل الشركات العالمية التي تخترق حدود كل بلاد الدنيا لتعلن انتصار هوية واحدة بالقوة المجبرة تفرض على الذوات المختلفة مواجهة تقوم بينها وبين العالم الذي بات يهدد هويتها ، تلك الهوية التي تنتفض بوجه العالم من أجل إعادة توازنها من خلال قبول المختلف الذي يقبل هو ذاته بالاختلاف ، لذلك يعاد طرح سؤال الهوية في الفن والأدب بكل عمق كون الأدباء هم الكائنات الأكثر حساسية من غيرهم لذلك الصراع ، وهو بذلك انتصار للهوية الجديدة للكائن الذي يتمرد فيه الشاعر على وجوده الفردي نحو هوية إنسانية تحكمها قيم الحب.

### قسوة البلاد

الشاعرة ليلى السيد تقف في هندسة ديوانها (مذاق العزلة) لتتوزع قصائدها بين ستة أبواب (مذاق أنثوي ، مذاق الذهاب ، مذاق الحب ، مذاق الحرب ، مذاق العزلة) بينما تفتتح الديوان بدفتر المعرفة ، مع أن تسمية المذاق الخامس تقف على رأس الديوان ، لكنه مذاق يعبر عن تلك الرغبة السائدة لاسترجاع الهوية الخاصة من خلال التمدد الأنثوي عبر تاريخ وتراث قائم لا تجد الشاعرة ما أرادت من وجه أمها في بهو الدفاتر ولا مما ولعت به من ظل جدتها ، فمنذ أن غادرت الشمس إلى بلاد جسدت شغفها بالحياة ، يظل هناك وجه مكرر باق على نخيل قرينتها وتتساءل لم يبقى البحر بين عشقي وعداوة الحلم الذي أيقظها لتعرف أن لها تاريخا لا زلت نبحت فيه عما يمكن أن يغذي وجودها الحاضر أمام تشظي الذات وتبعثر الهوية لصالح هويات أضيقت ضعيفة سرعان ما تكنسها الرياح

### "بحر الجنية

بلاد قست..

ما أردته من وجه أمي

لم أجده في بهو دفاتري

وما ولعت به من ظل جدتي .. اختفى

الفراغ الذي خطت به طفولتي

سرقته الأنوثة التي بكرت

امتلكت بعض ليلي  
فغادرتني الشمس  
لبلاد جسدت شغفي بالحياة.  
بلاد قست ..  
وجه مكرر باق على نخيل قرיתי  
وماء مبتعد !!  
لم بقي البحر  
بين عشقي وعداوة الحلم؟" (250)

### حيرة الكائن

عندما تقف الذات الشاعرة أمام مجابهة قائمة بين الشاعرة والوطن تقف  
الحيرة في اعتذار بالليل والنهر الذي لا يمكن عبوره مرتين ، يقف الليل في شجر  
المعنى لينبتق منه بحر ظلال جرار يمكن أن يذهب في غواية الظلم التي يعبر عنها  
في التراث بالترابط بين الليل والظلم وكونه ظلمات يوم القيامة ، ذلك الليل الذي  
تحركه الذات من اجل أن تكون باستعادة حكايات عشاق الوطن الذين يحاول الليل  
إخفاءهم بظلمته ، لكونه ليل مهيمن على البلاد ، تحريكه وجع وسخط ينقطر مثل  
قشرة تنثر المواعيد التي لا تتحقق عن مقاصد العاشقة الذي يقف الظلم أمامها

"سيعتذرون  
أني نهر لا يمس  
وسيعتذرون  
عن صخرة ليلي لئلا تقع  
أحرك ليلك  
يا بلادي  
فماذا تجيد من الحكايا لامرأة  
تحرك ساكنك  
المتوجع  
ساخطا  
يدك على محراث الصخر  
تبذر من قشرك  
ما وعتني  
من أشعار نائية  
عن مقاصد عشاقك." (251)

### مزمور لصدفة عشتار

<sup>250</sup> ليلي السيد : مذاق العزلة ، ط1 ، فراديس للنشر و التوزيع ، البحرين ، 2006م ، صفحة 13- 14.  
<sup>251</sup> ليلي السيد : مرجع سابق ، صفحة 30.

من أنت ؟ سؤال الهوية الذي لا مهرب منه ، من أنا ؟ وماذا أكون ، وهذه الكينونة ما الذي يجعلها في امتلاء الوجود ، ذلك السؤال المعذب الذي يبحث عما يجيبه فيرتج هدير الوجود السائل (البحر) ويذهب بعيدا لما لا يطال من حزن عشتار الذي أغوى مخلوقات اليباسة بالسفر ، عشتار التي وجدت ممثلة في تماثيل صغيرة عارية في أحافير فلسطين ، تظل إشارة في سديم الكأبة ، ثم تذهب ليلي السيد في الرهان بعيدا مع البياض الذي يوحى بالخاتمة كونه لباس الميتين (الكفن) في طقوسنا العربية ، ولكن ذلك البياض الذي يدخل في أفق الحياد يتحداه الوجود بجسارة الاشتعال أنه مزموور الهوية التي تبنى من لظى الوجود

"أنا النبتة الطالعة

من هدير البحر

من حزن عشتار

أغويت مخلوقات اليباسة

بالسفر

واهنت البياض

على جسارة الاشتعال" (252)

### سبحة لا تكرر

ما الذي يبدر ذلك الوعي الهائل بالوجود في داخلنا ، هل هي الترابطات الهائلة في الدماغ الإنساني التي تولد الوعي بالوجود بحكم علاقات العصبونات الدماغية ، وإذا كان ذلك صحيحا ، فلماذا لا نبدأ بذلك الوعي ، ولماذا يظل كامنا وينمو من الداخلي كي نكون في تفاعلنا مع الوجود ، تشير ليلي السيد إلى آدم وتفاحته ورفات أجداده التي شربت ، على الرغم من آدم يشير إلى الرجل ورغم أن التفاحة يمكن أن تشير إلى اتجاهين اثنين أحدهما يذهب في التأويل نحو حنجرة الرجل ، والرجل ما يقول ، كما قيل : تكلم كي أراك ، لأن القول يفصح عن كينونة الوجود لذلك سماها وردة الله. بينما يمكن بذات التساوي أن تذهب نحو التفاحة التي أعطته حواء ، وبأكله التفاحة شاركها الحياة والحب وبقت التفاحة في حنجرته صورة للوعد والمشاركة التي تعني بكل الطرق الاختلاف ، ولكنها لا تكون مختلفة كما أراد لها أن تكون ، ولكنها تكون كما تريد أن تكون كما أشار محمود درويش ذات قول ، تلك الكينونة التي لا ترى في ما يشبهها ، أنه الوجود الإنساني في قمته التي تدرك أنه كائن لا يتكرر ، حتى الدراسات العلمية تقول بأن شكل الإنسان لا يتكرر إلا في التوائم المتشابهة ، ولكن هل لعدم تكرارنا في الوجود علاقة بوجودنا ؟ وإن لم يكن كذلك فهل لنا أن نختر وجودا لا يتكرر كما تقول ليلي السيد؟

"وتركتني"

252 المصدر السابق ، صفحة 48.

احدق بصباح على انفي احمر  
يا ظل آدم وتفاحته  
أسقيتني رفات أجدادك  
ورميتني ببياض ضفتيك  
أسمتني وردة الله  
وكان خيارى أن لا أنكر (253)

## الامتلاء بالوجود

كيف نكون دون أن ننتمي إلى وطن ما ، ذلك الوطن الذي يصغر أو يكبر حسب ما نريد ذلك الوطن المحاط بالبحر هو بحرين وهو في ذات الوقت مساحة لا تسكنها اليابسة فقط ، بل أنها مكان تحلق فيه أرواحنا ، هنا هو المكان الذي مروا فيه هم الذين بقوا في تاريخ الهجرة ولم يستقروا ، لم يكن البحر لهم مكانا بل هو بحث دائم عن ترحال جديد إلى كينونة جديدة تمتلئ بفيض الحقيقة ، لكن حقيقة الكشف لا تقف على وجود واحد بل إن التعدد هو الأصل ، وقبول المختلف ضرورة للوجود ، ومهما كان البحر قاسيا ليفرض شروطه على كينونة الكائن فالبحر لا يفتح على الملح فقط أو الصرخات الموغلة في تاريخنا بالعذاب ، البحر هو حدود مفروضة على الوجود ، ولكن مهما كانت سطوة البحر عارمة على الكائن وتفسير وجوده ، لا تستطيع منعه من النزوع نحو الاستقرار وبسط العلاقة بالمكان ذلك هو الانتماء العميق للحقيقة التي تصورنا كمرايا الروح في الاختلاف ، فحتى البحر شقيق البحر لا يستطيع أن يفصل بين سمكتين مهاجرتين نحو الحقيقة

"(1)  
أكتب شعرا على نخيل البحرين  
أو في أي مكان آخر  
فيما بين البحر والبحر  
لا تقبع اليابسة وحدها  
هنا مرا جميعهم  
وهنا لم يستقروا  
غير أن البحر الذي هو شقيق البحر  
لا يجيد الفصل بين سمكتين مهاجرتين  
إلى الحقيقة" (254)

بعض وجودي ، بعض وجودك

253 المصدر السابق ، صفحة 60 - 64.

254 المصدر السابق ، صفحة 67.

تلك هي الذات الشاعرة التي تجعلها ليلي السيد تؤجج الوعي بالوجود الاجتماعي الذي ينصب على كينونة الآخر مهما يكن هذا الآخر فهو فينا وهو منا ، هو الذي نقبله باعتباره جزءاً من الكينونة لا يمكن أن تكتمل بدونها ، تلك الكينونة الفردية عندما تتمدد لكي تبقى وجودها حاضراً بين المجموع لا بد لها بأن تعترف بالمواطنة التي يتساوى فيها الجميع تحت راية الوطن الواحد ، ذلك مالا يتحقق إلا ببناء حرية الوطن ، تلك الحرية التي هي حرية جميع أبناءه بغض النظر عن نوعية الكينونة التي تتمظهر في وجودهم

"(16)"

( حسن ) نبي أو فيلسوف

في ثوب مواطن

ليته كان زعيماً

فالمواطنة أن تبني

للوطن حرّيته"<sup>(255)</sup>

### قيس حضور لا ينتهي

يبدو لي أن هناك سمة مشتركة بين كتابة الشاعرات للقصيدة وكتابة الشعراء أيضاً ، تلك الميزة التي تبدو في كون الشاعرات دائماً يذكرن الرجل ، كذلك دائماً الشعراء يذكرن المرأة ، تلك الذات التي تكتب عن آخرها محكومة بالمورث الذي رغم ذهابنا إلى الأشكال التي نقول بجديتها وقدرتها على تناول الحياة اليومية لكائن تغيرت ظروفه عما كان في التراث العربي ، إلا أننا مازلنا محكومين بغزليات قيس وجميل بثينة وغيرهم من العشاق الذين مروا على التاريخ العربي ، ولكني أقول بوراة قيس بن الملوح لكونه مختلق في ثقافتنا هيمن على الوعي الجمعي بصورة مزدوجة نابغة من مصادر مختلفة عبرت عن صورة الندب البابلي في معظمه ، لذلك يرتبط التوق والشوق والغرام بالعذاب والسهر عند الشاعر والشاعرة ، المرأة تعذب الرجل ، الرجل يعذب المرأة ، كلاهما ضحية الآخر .

لم نرى الشاعر يكتب لابنته ، لم نره إلا فيما ندر يكتب لأمه ، لكنه يكتب للأصدقاء بين الفينة والفينة ، وكأن المرأة انحصرت في داخل العائلة الكائنة أو التي ستكون ، كذلك هي المرأة تكتب عن الرجل وعذابات التي يخلقها لها لم تكتب عنه باعتباره أباً ، أخاً ، ابناً ، حفيداً ، وحتى لو كتبت فسيظل ذلك أقل وجوداً من مظاهر تعدد وجود الإنسان بشكل عام ، مادمننا لا نطور وعياً بنوعية الكتابة سنجد شعرنا محبوس في الأدوار التقليدية التراثية النابغة من عقلية الغائية للكائن تصوره موجود من أجل التكاثر لا غير ، ولكن موضوعات الحياة أكثر من مجرد رجل ما أو امرأة ما في الوجود ، إن الكينونة أوسع مظاهراً بما لا يقاس من تحقق الوجود المتسع ، مما لا تعكسه الشعرية المعاصرة.

<sup>255</sup> المصدر السابق ، صفحة 72

## غابة البوح ونيران الهوى قراءة في ديوان اشتهايات لإيمان أسيري

ارتبط الحب الجنسي في الثقافة العربية بالعذاب والسهر والموت ، بينما نفي الحب خارج المدينة المقدسة ، وإبقائه خارج تلك الحدود لا بد من إحلال صورة عذرية للحب تقوم على متخيلات القصص التي سادت ووصلت إلينا بعد عصر التدوين ، في قصص تراوحت بين عنتر وعبلة في القصص البطولي وبين ليلي وقيس بن الملوح ، جميل وبثينة ، وكثرت تلك القصص حتى باتت قابلة للتسجيل في كتب بذاتها كما سجل لنا صاحب مصارع العشاق ، فمصير العاشق إما الموت أو الجنون ، أي أن الحب الجنسي حب محرم تدور عواقبه على العاشق بالذات وتذهب به إلى المأساة كعقاب على التوله بالشهوات.

الاشتهاء هي الثيمة التي قامت عليها قصائد الديوان ، لذلك اختفت العناوين الجانبية من على رأس القصائد ذلك لاشتراكها في ذات العنوان ، وهي تحاول إخراج الكلمة من دائرة المدنس إلى دائرة المباح والطاهر و المقدس حين تتكلم عن الشهوة باعتبارها موجهة إلى الزوج المعشوق إليه في غيابه ، واستلالا للكلمة من تخصيص الفقه إلى تداولية اللسان العربي ، فحيث يستخدم أهل اليمن كلمة اشتهي بمعنى أريد وأرغب بدون أي رتوش ومداراة لتصبح جزءاً من اللهجة السائدة عند أهلنا في اليمن.

وعلى الرغم من كل ذلك فنجد في بنية القصائد ما يعود للتراث الذي يضغط بثقله على الذاكرة الجمعية التي تمثل في حضور ليلي تلك المعشوقة المغيبة والمستلبة لصالح قيس كما غيبت سيرة عنتر بن شداد عبلة لصالح البطولة التي تخترق قيم القبيلة و العبودية في عصر ما قبل الإسلام. بينما توظفها الشاعرة إيمان أسيري من أجل إثبات الذات الأنثوية وحققها في الاشتهايات المتجاوز للمتعارف عليها والذي يشمل ما يتعارف عليها أيضا ، أنه إثبات حق للمرأة باعتبارها إنسانا له رغبات وشهوات ليس من حق أي كان أن يجردها منه بالجذب.

بينما تنقسم القصيدة في بنيتها الشكلية في الديوان إلى قسمين أساسيين هيمننا على كل الديوان تقريبا ، فالقسم الأول العلوي مكتوب على طريقة قصيدة النثر الأفقية التي يعتقد كثير من الشعراء بأنها الطريقة المثلى لكتابة قصيدة النثر حيث جاءت هكذا في التراث الغربي. بينما جاءت كتابة الجزء الثاني من القصيدة على شاكلة شطرات قصيدة التفعيلة.

في القسم الأول من القصيدة هناك حالة غياب دائمة للرجل باعتباره حالة مشتتة بعيدة تهرب باستمرار رغم اقتراب الأنثى التي تحضر على تسميتين (ليلى والبنية) ، بينما يحضر الرجل بانسحابه من فعل العشق وترانيم الغرام ، وترتسم في

الجزء الثاني الذات الشاعرة من خلال فعل الاشتهاء الذي يحضر الأناء الشاعرة ،  
ويقلب هذا الفعل في تشكلات الحياة الإنسانية التي تمر على الذات الفاعلة التي تريد  
وترغب وتنتهي وتزيد ، فتقتفي وتتحسس وتتحرك وتضج في غوايات باهرة  
لحالات الروح التي تعبر عنها إيمان أسيري في كل هذا الديوان الذي أشار لما تحمله  
أساطير الخليج من خلق لدانات اللؤلؤ وعلاقتها بالمطر المنهمر على البحر في  
تصور لدورة الطبيعة والخصب.

ليلي المطلقة في التراث المرأة المعشوقة تدور في صراع باهر مع الصنو  
الآخر المعشوق ، هي في الديوان قناع للشاعرة كما تريد لها أن تكون سماء للرجل  
الذي لا سماء له غيرها ، ذلك التملك الفريد في العشق  
"دون ماء ينتفي البحر ، دون بحر تنتفي الأرض ، دون مطر تخجل الغيوم ..  
دون ليلي لا سماء له .."

هذه المرأة العاشقة التي يتسع عشقها دائما تشعر بحالة الاستلاب التي تتولد  
من علاقتها بالرجل الذي يخصها بنفسه ، بينما يظل هو (دنجان) النساء الأخريات  
يستجيب لأول نداء من البعيد ، ذلك الاستلاب الذي توصفه إيمان أسيري بحقيبة  
الأسرار التي تودع فيها المرأة حاجياتها الحميمة أبدا ، ولتظل تلك المرأة حبيسة  
البيت تحمله معها أينما ذهبت.

" أشار عليها أن تكتبه في سطورها ، وأن تعلق اشتهاؤها في بيتها ، وهكذا  
وضعت اشتهاؤها في الحقيبة ، وأودعتها ببابه ..  
كالذي أصابه ما لا تعرف ، ارتدى دمه بسرعة والتقط الهاتف العزيز ، وترك لها  
الحقيبة... "

رغم كل هذا الاجترار واختراق حدود المدينة المقدسة المسورة بالنصوص  
الثالثة في الكلام ، إلا أن الشاعرة تخبئ ذاتها كلما اقتربت من إحياءات الذوبان  
الفردى في الآخر ، وذلك باستخدام ضمير الغائب الذي تشير فيه إليها

"اشتته يرشقها بقصائد فاتحة لمجرى الهوى  
قصائد تنضو عنها ثوبها  
ليلسع بنارها  
تطوقه  
لعله يدرك أنها دمه!"

ويظل هناك تساؤل فريد عن الديوان الذي اختارت له أن ينتهي بنص وحيد لا  
يقوم على تلك العلاقة المتجاذلة بين نصين والتي تجعل المتلقي يغرق بين حالة  
التقرير التي ترتكب البوح الموارب وبين الأسرار بما لا يطال إلا بالخيال ، ذلك



النص الذي يجعل الحب لليلي مرتين مرة في الصبي ومرة في الشيخوخة ، بينما يظل الرجل (الفتى دائما) في وهمه سادرا مرة أخرى في الصبي و الشيخوخة ، وهي المرة الأولى التي يظهر فيها عنوان خاص للمقطوعة على خلاف الديوان كله كأنها خاتمة لمسيرة الحياة ، وانطفاء الحب ، وخمود الاشتهاء ، وهي القصيدة الوحيدة التي لا اشتها فيها.

"الهوامش :

ليلى أحبته مرتين :

مرة في الصبا ومرة في غرة المشيخ

والفتى أوهم نفسه مرتين :

مرة في عز الصبا ومرة في المشيخ"

## كف الجنية صورة العاشق و المعشوق

### افتتان أول

ليس غريبا أن يستدير الأديب ليلتقط من التراث العربي ما هو موضوع داخل أسوار المدينة الفاضلة في الثقافة العربية ، ليجد منفذا للتعبير عن الذات باعتبارها قدرة على الاستمتاع بالجسد الإنساني وروحانيته في آن واحدة ، حيث يعيد المبدع العربي تلك الوحدة المفقودة منذ التقسيم التاريخي للإنسان في الفلسفات القديمة ، والذي تصوره روحا خارجة عن الجسد ، مخلدة أو بإمكانها أن تكون كذلك ، وجسد طيني ينتمي لعالم المحسوسات باند بذاته غير قادر على الاستمرار بدون تلك الروح ، فمنذ أن تناول محمد بنيس في ديوانه كتاب الحب<sup>(256)</sup> كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي<sup>(257)</sup> ، وبذلك التناص حول إيجاد لغة فارقة عما أراده ابن حزم ، تبعه قاسم حداد في ديوانه أخبار المجنون<sup>(258)</sup> وفي ذات الاتجاه ، وهي مسألة مشروعة للشاعر أن يغترف من التراث الأدبي عندنا ، وإن كان الأصل في الكتاب عبارة عن نص نثري بامتياز إلا أن المفارقة تكمن في كون كل من التجربتين هي لشاعرين تفصل بينهما مسافة الوطن العربي بينما تجمعهما ثقافة واحدة وما جمع الثلاثة كونهم من الرجال.

تلك المقدمة ليس فائضة عن الحاجة ذلك أننا نتناول اليوم ديوانا لشاعرة بحرينية هي وضحي المسجن وقد وسمته بـ (كف الجنة)<sup>(259)</sup> هذا الديوان يتوسم تواسلا شكليا مع هذا التراث الذي ينتسب لابن حزم الأندلسي ، وفي ذات التواصل نجد أن هناك منبعا أساسيا حيث احتفى بن حزم في كتابه بالمرأة العاشقة وساواها بالرجل في الانقياد والامتناع عن الشهوات ، بينما كان في صورة المرأة ما يميزها كطالبة للهوى في 6 حالات كما يرصدها إحسان عباس<sup>(260)</sup> بينما هناك 11 حالة بين زوج وزوجة ، كل ذلك من أربعين حالة في هذا المقام ، ولربما يكون ديوان وضحي هو الديوان الأول لامرأة في تناول هذا النص التراثي والتحاور معه.

وما دفعنا إلى ذلك التقارب بين الديوان ورسالة ابن حزم هي المقاربات التي وردت في الديوان ، فمنذ البداية تفرد الشاعرة عنوانا خاصا تفتتحه بـ (باتجاه الحب .. بجانب المعنى ..) ومن ثم تنتقل إلى صدر الرسالة وهو عينه ما نجده في مفتتح ابن حزم من عنوان ، ثم تأتي الشاعرة لتوازن ذلك التواصل والحضور بينهما لتكسره في اختلاف بين من عناوين وضعتها كمقامات سبعة يتمدد الديوان على مساحتها

<sup>256</sup> محمد بنيس : كتاب الحب ، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1995م.

<sup>257</sup> ابن حزم وتحقيق إحسان عباس : طوق الحمامة في الألفه والآلاف ، المؤسسة العربية للدارسات و النشر ، بيروت ، ط1 ،

1993م.

<sup>258</sup> قاسم حداد و آخرون : أخبار مجنون ليلي ، الكلمة للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 1996م.

<sup>259</sup> وضحي المسجن : كف الجنة ، فراديس للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2008م.

<sup>260</sup> ابن حزم وتحقيق إحسان عباس : طوق الحمامة في الألفه والآلاف ، مرجع سابق ، صفحة 66.

وتغاير في العنوان فمن باب كذا كما في رسالة ابن حزم إلى مقام كذا في الديوان ، ولكنها أيضا تشترك مع رسالة ابن حزم في أربعة مواضع تتعلق بالعناوين وقد سبق أن اشرنا لصدر الرسالة ، ونجد أن مقام الهجر يقابل باب الهجر عند ابن حزم ، كما أن باب الوفاء يقابل مقام الوفاء عندها ، كما أن باب السلو يقابل مقام السلو ، وقد كان ترتيب أبواب ابن حزم هي (21 ، 22 ، 27) بينما مقامات وضحي تذهب إلى (1، 3 ، 6) ، وهي تغاير الرسالة بكونها تتزاح نحو المقام ، واختصار عناوينها إلى سبعة ربما يشير إلى تلك الأودية السبعة التي استأنس بها فريد الدين العطار في كتابه منطق الطير<sup>261</sup> ، كما أن الرقم سبعة سيدخل المقدس بحكم أيام الأسبوع وغيرها من القداسات التي تتبع هذا الرقم.

بينما تذهب صدر الرسالة عن وضحي المسجن إلى كونها دعاء وابتهاالا للخالق الذي أوجد الإنسان جبلة ، بينما يخلفه الحب أكثر في كينونته التي يريد ، ذلك الدعاء الذي يذهب بعيدا في تدلل والتوله نحو الخالق بجعلها كائنا قابلة للحب ، بينما تذهب ظلالتها نحو القبيلة التي حرمت الحب بين فارسها وعبلة أبنه عمه ، فالحب يتجاوز كل سياج حتى العبودية ، لتتنسق الإنسانية في تلك الحالة التي بها يكون الإنسان إنسانا.

## تجليات الشكل

منذ الغلاف نجد الشاعرة قد اختارت صورة لتظل في صدر غلاف الديوان ، تلك الصورة التي تعبر عن امرأة تحمل تفاحة خضراء في كفها ، تلك التفاحة التي دخلت في فاصلة التأويل إلى ميثولوجيا الخلق ، آدم وحواء ، حواء التي قطفت التفاحة ، آدم الذي شارك في الفعل حبا لها ، هي التي شاركتها حبا في كونها أما خالدة أو ملكة ، كذلك يشير ابن حزم في طوقه إلى تلك النزعات في الحب التي لا تموت إلا بموت الجسد ، ترى هل كف الجنة تفاحة يقضمها رجل وامرأة ليبدأ الخلق من جديد ، لذلك كانت شجرة وضحي المسجن هي اللبابة وليست شجرة التفاح ، إي ثمر تنتج اللبابة لتجعلها تخترق كل النصوص النثرية في الديوان ولكنها تكتنز من الداخل بمعنى الأنوثة التي تشير إلى حالاتها المتعددة في المقامات التي يقال لها في بعض الأحيان العاشقة ثم هل تكون الشجرة مشيرة إلى العائلة عندما تشير إلى صورة الصبية والولد الأسمر أليست هي صور متعددة ككف الجنة تماما.

بني ديوان كف الجنة على استراتيجيات المشابهة و المغايرة ، فالمشابهة كما استوضحنا في كبد المعنى عن الحب حتى أن الشاعرة وضحي المسجن استعارت بيتين من أبيات ابن حزم في طوق الحمامة في صدر رسالتها ، والمغايرة هي ذلك الفصل بين شكلين لقصيدة النثر ، يوحى الشكل الأول باقترابه من كتابة النثر الذي

<sup>261</sup> فريد الدين العطار وترجمة بديع محمد جمعة : منطق الطير ، ط3 ، دار الأندلس ، 1984م.

يقوم على التناص معه شكلا في ملء السطر ، بينما يغير ذلك بلغة شاعرية ممثلة بالإشارات ، بينما يفصل نهاية هذا النص صفحة فارغة ينتقل النص فيها إلى شكل الشطرات ، ذلك التناقض الظاهري في الشكل يوحي بثنائية غائرة في الديوان بين الجسد والروح ، بينما يذهب الشكل في النهاية أي في مقام التداخل إلى عكس ذلك الترتيب بين الشكلين فيقدم الشكل الثاني على الأول بانعكاس واضح للمرأة العاشقة التي تبحث عن حبيبها في شقوق الحكاية وخطوط القصيدة "في رغبة اللحظة يتساقط الزمن ، وتفتح الصبايا "كف الجنة" كل صبية تبحث عن حبيبها في شقوق الحكاية وخطوط القصيدة ، تمد أصابعها المتورمة في ثنايا الماء وتلتقط الحب" (262)

### رغبة التأويل

ترى هل يشير العنوان "مقام التداخل" إلى حالة صوفية تعتري النص وتجعله يذهب إلى لغة صوفية تحيلنا إلى صور الجنة عند ابن عربي ، كما الحب يأخذ منه الجميع بينما يبقى مكتفيا بذاته لم ينقص ولم يزد منذ عرفه الإنسان ، كذلك كف الجنة ، صورة يمكنها أن تنزل قلب عاشقين دون أن تنقص ولكن العاشقة تأتي إلا أن يزهر الشعر

" في غمرة الماء - قبل أن يخنق القارئ الحكاية  
أو يمسك الخوف التأويل - يضم الود الأسمر "كف الجنة" إلى صدره ..  
يزهر  
الحب  
تخبئ صبية "كف الجنة" في قلب وسادتها  
يزهر  
الشعر" (263)

262 وضحي المسجن : كف الجنة ، مرجع سابق ، صفحة 89.

263 المرجع السابق ، صفحة 90.

## مغايرة الذات والآخر

يختار إبراهيم محمد إبراهيم الشاعر الإماراتي بناء قصيدته المعنونة بـ "الطقس الأخير" <sup>(264)</sup> عبر مغايرة الذات وتقمصها للآخر الذي يدخل حالات الصراع الإنساني نيابة عن الشاعر حيث يقوده من خلال فعل الأمر المهيمن على القصيدة ، وفعل الأمر بالنسبة للغة العربية هو فعل مستقبلي بطبيعته فأنت تأمر ذلك أنه لا تحقق للفعل قبل الأمر ، ولكنه لا يستقيم الأمر لفعل الأمر باعتباره يهيمن على التعبير عن المستقبل ، فاللغة غنية بصيغها التي توحى بالمستقبل كدخول السين على الفعل المضارع .. الخ .

### عتبة مستطيلة

ومنذ العتبة الأولى للقصيدة يضعنا الشاعر في حيرة من المقصد بالطقس ، هل هو احد تلك الطقوس التي تقام في الحياة الاجتماعية بناء على التقاليد الموروثة أم هو الطقس بعموم حالة الهواء فوق البلاد والعباد ، ولكن القصيدة تذهب باتجاه الطقوس العبادية وتظهر طقوس الحج من خلال الصورة الشعرية والأضحيان التي تساق نحو النحر ، رغم تلك الانزياحات التي يريدها الشاعر للتعبير عن الحالة الصراعية ، فالجمال تساق نحو الذبح والتضحية بها ، لكنها وعلى الرغم من كونها تساق طوعا إلا أنها تظل شامخة وفي أخفافها يثب الجحيم ، إن هناك ما يمكن أن يصل بين الإنسان العربي والجمال ذلك الحيوان الذي دجنه الإنسان العربي في شبه الجزيرة وتماهى معه ولم تترك الأشعار الجاهلية هذا الحيوان بل احتفت به القصائد باعتبارها عبورا ينجو به الإنسان من قدر الصحراء ، ولكن هنا يقاد الإنسان ذاته للذبح ولكنه يبقى شامخا وفي مكامن ماءه يشتعل الجحيم ، أنه يثير ذاكرتنا عن الحروب التي اشتعلت في منطقتنا وراح الإنسان ضحية مهدورة الدم سيقوم حزنها القليل بملء الحياة .

" في حضرة الطقس الأخير

تلوح فاتحة

فتنتفض الرؤوس على نطوع من حرير الخوف

تنكمش الرقاب وتستقيم .

طوعا تساق العير نحو فنائها ..

فتظل شامخة

وفي أخفافها يثب الجحيم."

### الذات والحلم والكابوس

<sup>264</sup> إبراهيم محمد إبراهيم : هذا من أنباء الطير ، 2000م ، صفحة 69.

إن فعل الأمر لا يستقيم في خطاب مع الذات ، لا يستطيع أن القي الأوامر على ذاتي ، ولكن في الصياغة الفنية يمكن فعل ذلك بخلق مسافة بين الذات الواعية للشاعرة وبين الذات المتخيلة التي تمثل ذاتا منفصلة خارجة من الذات كما نرى انفسنا في الحلم ونحن الحالمين ، فالشاعر هو الذي يقول ويأمر وهو الذي يصف الحدث القائم أمام الذات المقابلة ، كأنها انعكاس سراب ما في أفق اللغة التي لا تستكين ، أنه الهدهد الرائي ، والهدهد من القاب ملوك اليمن السعيد فكل له هدهد لذلك يمكن أن يكون الشاعر هو الرائي والرئي وما يرى ، ولذلك ربما سمي ديوانه هذا من أبناء الطير ، أنه يأمر سيد الصبح ليرى الطيور سبيلها في معارج السماء ليستحضر لنا الهدهد الذي قاد الطيور في رحلتها عبر الأودية السبعة نحو (السي مورغ) ، كما عند الصوفية كما قال فريد الدين العطار في كتابه منطق الطير ، وليستبق النساء إلى الرجال معطرا بالخصب والموت الشهوي على التخوم وأن يري النجوم مواطن البدو على العكس من معرفة البدو بمواقعهم من خلال النجوم ، أولئك البدو الذين تناسلوا في غفلة الوقت

" قل لهم :

ها إنني اجتزت المسافة .. وانتهيت .

يا سيد الصبح الغريب

أري الطيور سبيلها ..

وافتح سماءك للعروج إليك

واستبق النساء إلى الرجال

معطرا بالخصب والموت الشهوي على التخوم

أر النجوم مواطن البدو الذين تناسلوا

في غفلة الوقت "

إن الثغور في التراث العربي عادة ما تكون مربوطة بالمرابطين ، وبذا يطلب الشاعر من بطله أن يبقى ملازما للمكان ليكون شاهدا على الذبح وأن يظل معتصما بالحزن كي ينجو من الخديعة ، وبذا يكون هو الوجع العظيم الذي تنهض القصيدة من جوانحه دون أن يكون مشاركا في فعلها أنه منفعل داخلها يترب له الرؤى التي تنبثق منه بالذات ، أنه الهلاك المرتب بالدخول تحت حد الخوف الذي يمثله النطع ليستجلب معه السيف والذبح في أفق نابع من التراث العربي ، فالنطع هو قطعة من الجلد تحضر حين قطع الرؤوس كي لا يلطخ الدم المسفوك قاعات العروش

" اطل بقاءك في حجيج الليل

حتى الهدى ...

لا تبرح مقامك

واشهد الذبح الخرافة

واعتصم بالحزن  
تنج من الخديعة ، أيها الوجع العظيم.  
في حضرة الطقس الأخير  
تلوح فاتحة  
فتنتفض الرؤوس على نطوع من حرير الخوف  
تتكمش الرقاب وتستقيم ."

## سفر الرؤية

يدير الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم الرؤية في قصيدته من خلال اربع مقاطع كل مقطع يتصور فيه ماذا يمكن للـ (المتلقي - الذات الأخرى ) أن ترى من خلال نافذة ، والرؤية ليس هي النظر دائما ، فهي الفكر والتصور والتخيل ، فيرى بعين الشاعر النعاس يكحل الطرقات والقطط الأليفة تحت جدران البيوت ، أنه مرة ثانية يطل ويذكرنا ذلك مباشرة بإعادة النظر "فارجع البصر كرتين " لكن الشاعر يستطيل في رؤيته ليرى عرق الكسالى في كؤوس الليل يغلي كما هبط الكلام وثالثة يرى إلا شيء يكبر في الشوارع يغرق الجدران والقطط الأليفة والنعاس ليطل رابعة فيبتاعه الظلام المهيم على الذات العربية ويقتات من عينيه هذا الشارع الأعمى الذي يحتاج للنظر ويقتات من يديه حبل الود ولكنه معلق بين العدوين يستخير حجر الاستخارة ولعبتها فما يأمن إلا لموته حيث هو كأنه خلق للرمل ، ولكنه يعاود الانتفاض عبر انبجاس عيون الأرض في عينيه ويرتعد الغمام ذلك هو السلام الذي ينفذ من مقبرة لا احد يعرفها ، فهل سلام هو الذات الأخرى التي يقوم الصراع من خلالها أم هو مجرد سلام ما سيأتي كحلم عابر

" من أي نافذة تطل ،  
ترى النعاس يكحل الطرقات  
والقطط الأليفة  
تحت جدران البيوت  
تطل ثانية ،  
ترى عرق الكسالى  
في كؤوس الليل يغلي ،  
كلما هبط الكلام  
تطل ثالثة ،  
ترى ألا شيء يكبر في الشوارع ،  
يغرق الجدران  
والقطط الأليفة ،  
والنعاس ،  
تطل رابعة يباغتك الظلام .

يقتات من عينيك هذا الشارع الأعمى  
ومن كفيك حبل الود  
أدبرت القوافل نحو غايتها  
وأنت معلق بين العدوين  
استخرت ،  
فما أمنت لغير موتك ، حيث أنت  
كأنك ما خلقت لغير هذا الرمل  
فانبجست عيون الأرض في عينيك  
وارتعد الغمام.  
من أي مقبرة ستنفذ يا سلام ؟ "

### شرارة الهجس

إن النداء الذي يقوم تجاه الذات الأخرى التي تتحقق في انحلال الصراع  
الإنساني عبر الحركة والسكون ، عبر القتل والأضاحي وقيام السلام ، عبر حركة  
الحياة التي لا يمكن أن تستكين ، لذا يقوم النداء لسيد الصبح الغريب المتعب المهاجر  
حتى تميل الشمس ، وهو إذ تهبط الشمس ينكشف بشم الطلع في قصص الصبايا  
العابرات لغدير البوح فيدعوه أن لا يخشى الملام ، أنه ليس ككل صبح أنه ذلك  
الصبح الذي يؤذن بأنه فتيل أودع شرارته التي تقود للانفجار.

"يا سيد الصبح الغريب  
أرح ركابك ساعة ،  
حتى تميل الشمس  
قد أزرى بك الدرب الطويل  
وارفع لثامك ،  
كي تشم الطلع في قصص الصبايا  
العابرات إلى غدير البوح  
لا تخش الملام ،  
فإن مثلك ليس يجده النخيل  
مرر يديك على أديم الأرض ،  
واسمع همس من نذروك للصبح العصي  
وأودعوا فيك الشرارة يا فتيل." (265)

<sup>265</sup> من مواليد 1961/12/22م - دبي - دولة الإمارات العربية المتحدة .  
خريج كلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة بيروت العربية .  
بدأ بنشر قصائده في الصحف والمجلات الإماراتية في العام 1980م ،  
حيث تزامن ذلك مع مشاركته المستمرة في الأمسيات  
والمهرجانات الشعرية التي كانت تقيمها مختلف المؤسسات التعليمية والثقافية والجمعيات ذات النفع العام .  
نشر في العديد من الصحف والمجلات العربية .  
تولى منذ بداية الثمانينيات عدة مهام في العمل الثقافي التطوعي ، كان أهمها :  
رئاسة اللجنة الثقافية بنادي الشباب الثقافي الرياضي .  
رئاسة اللجنة الثقافية باتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، لدورتين متتاليتين .  
رئاسة اللجنة الثقافية ، ثم اللجنة الأدبية بالنادي الثقافي العربي بالشارقة .



## الخاتمة :

وبعد ها نحن أمام خاتمة لأبد منها ، وقد تظهر عند المتلقي تساؤلات مثل ذلك التابع الذي يظهر في تناول القصائد ، ويجب أن أوضح هنا أن هذا التابع لا يحدد القيمة الفنية للقصيدة أو تقديم شاعر على آخر ، فالحكم النقدي على تجربة الشاعر في تصوري يجب أن تتم على مجمل أعماله ، وإن أدعي أن هناك جوهرًا كامنا في القصيدة يمثل امتدادات التجربة الشعرية ، ويظل سؤالي معلقا متى يتم الشاعر تجربته ، هل بتوقفه عن الإبداع ، أم بتوقفه عن الإنتاج في الشعرية ، أم بنهاية تجربته بنهاية حياته ؟ فكل تجاوز ممكن مادام الشاعر على قيد الحياة ، ومادام نبض الإبداع يسري في دمه.

تحضر التجربة بنسبتها إلى الثقافة العربية في شكلها الأول ، وليس بانتمائها المكاني ، مع وجود تيار نقدي يشير إلى تأثير المكان على الإبداع ، ولكن الشعرية لم تعد غابة تخفي بعضها أشجار بعض ، ولعلي أفضل أن أتصور الإبداع الشعري مثل حديقة يضيف إليها الشعراء جمالا بقصائدهم ، ولعل البعض يبدع قصيدة لا يستطيع تجاوزها فيما بعد ، ذلك أن هناك ما يشده إلى حنين قديم تجاوزه في لحظة انفجار عظيم للإبداع ، وأرى أمامي تجارب تعين على هذا التصور ، وبالنسبة للمكان وتوزع القصائد على الجغرافيا فنرى دول الخليج العربي واليمن والأردن وبطبيعة الحال فلسطين المحتلة .

جعفر حسن

---

(\*) بالإضافة إلى المهرجانات والأمسيات التي شارك فيها محليا ، كانت له مشاركات كثيرة ، مثل خلالها كتاب وأدباء الإمارات ودولة الإمارات ، في العديد من الدول مثل : مصر-العراق-سوريا-الكويت-عمان-البحرين-فرنسا . إصداراته الشعرية :

صحوة الورق عام 1990م

فساد الملح عام 1997م

هذا من أنباء الطير عام 2000م

الطريق إلى رأس التل عام 2002م

عند باب المدينة عام 2003م

انتخب ضمن لجنة تحكيم جائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم الثانية عشرة عام 1995م .

انتخب ضمن لجنة تحكيم جائزة أندية الفتيات بالشاركة لإبداعات المرأة العربية في الأدب ، لثلاث سنوات متتالية (1999م-2000م-2001م).

## ثبت المصادر

### أولا :الكتب

- (1)
- (2) إبراهيم نمر موسى: مقالة بعنوان "تجليات المكان في الشعر الفلسطيني" ، عالم الفكر ، المجلد 35 ، العدد 4 ، 2007م.
- (3) ابن حزم وتحقيق إحسان عباس : طوق الحمامة في الألفه والآلاف ، المؤسسة العربية للدارسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1993م.
- (4) أحمد الستراوي : خديجة ، فراديس للنشر و التوزيع ، البحرين ، ط1 ، 2008م.
- (5) أحمد الشمالان: الأخضر الباقي ، المطبعة الشرقية ، المنامة ، ط1، 1989م.
- (6) أحمد الشمالان: زنايق العشق ، مطبعة الفجر للطباعة والنشر ، المنامة ، ط1 ، 1987م.
- (7) أحمد العجمي : زهرة الروح ، مكان ودار الطبع غير منشورين ، ط1 ، 1995م.
- (8) أحمد العجمي : المناسك القرمزية ،المطبعة الشرقية ، المنامة ، ط1، 1993م.
- (9) أحمد العجمي : إنما هي جلوة ورؤى ، المطبعة الشرقية ، المنامة ، ط1 ، 1987م.
- (10) أحمد العجمي : تفاحة أو قلب ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008م.
- (11) أحمد العجمي : ربما أنا ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط1 ، 1999م.
- (12) أحمد العجمي : عند حافة الفم ، فراديس ، بيروت ، ط1 ، 2008م.
- (13) أحمد العجمي : كاكاو ، دار فراديس للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2006م.
- (14) أحمد العجمي : كأنه الحب ، مكان ودار الطبع غير مذكورة ، ، ط1 ، 2009م.
- (15) أحمد العجمي : مساء في يدي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2003م.

- (16) أحمد العجمي و آخرون: أرى الموسيقى ، وزارة الإعلام ، المنامة ، ط1 ، 2007م.
- (17) أحمد العجمي: العاشق ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط1 ، 1997م.
- (18) أحمد رضي : تراثيل الخلاص ما قالته الآلهات للراني ، فراديس للنشر والتوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2008م.
- (19) أحمد رضي : طعم شفاهك ، فراديس للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2006م.
- (20) أحمد رضي : نابذا إلياذة الشطرنج ، دار فراديس للتوزيع و النشر ، المنامة ، ط1 ، 2010م.
- (21) أحمد عيسى الشمالان: ملفات الجزيرة العاشقة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005م.
- (22) إدوارد سعيد وترجمة عبد الكريم محفوظ : العالم و النص و الناقد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2000م.
- (23) أدونيس : الثابت والمتحول - تأصيل الأصول ، ج 2 ، دار العودة بيروت ، ط4 ، 1982م.
- (24) أمين صالح: موت طفيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2001م.
- (25) أوفيد وترجمة ثروت عكاشة: مسخ الكائنات ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 4 ، 1997م.
- (26) إيمان أسيري: "اشتهايات" ، النيات للدراسات والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2008م ،
- (27) ت.س اليوت وترجمة يوسف نور عوض: فائدة الشعر وفائدة النقد ، دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1982م.
- (28) تدروف وترجمة شكري المبخوت وأخريين : الشعرية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1990م.
- (29) تزيفتيان توروروف وترجمة محمد نديم خشبة: الأدب والدلالة ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، ، ط1 ، 1996م.
- (30) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1970م.
- (31) جاسم الحاجي : باب الصمت ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007م.
- (32) جاسم الحاجي : غبار الظل ، الأوائل للنش و التوزيع والخدمات

- الطباعية دمشق ، ط 1 ، 2002م.
- (33) جعفر حسن : اختراق المرايا ، دار فراديس ، بيروت ، ط 1 ، 2008م .
- (34) جعفر حسن: تمنع الغابة الطرية ، الدار العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005م.
- (35) حسين السماهيجي : الغزبان ، دار كنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 1999م.
- (36) حسين السماهيجي : ما لم يقله أبو طاهر القرمطي ، الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر والطبعة غير مذكورة.
- (37) حسين السماهيجي : نزوات شرقية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2002م.
- (38) حسين فخر : الساعة الواحدة إلا وطنا ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2003م.
- (39) حكمت النوايسة : شجر الأربعين ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2000م.
- (40) حمدة خميس: عزلة الرمان ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط 1 ، 1999م.
- (41) حمدة خميس: مس من الماء ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الفجيرة ، ط 1 ، 2000م.
- (42) دخيل الخليفة : يد مقطوعة تطرق الباب ، دار أثر للنشر و التوزيع ، الدمام ، ط 1 ، 2011م .
- (43) زكريا محمد : أحجار البهت ، مؤسسة فيصل عبد الهادي ومؤسسة الناشر للدعاية والإعلان ، رام الله ، ط 1 ، 2008م.
- (44) سعد الجوير : تم الكتاب ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 2004م.
- (45) سعدي يوسف : مقالات بصوت هادئ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987م.
- (46) سلمى خضراء الجيوسي ، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، ط 1 ، الكويت ، 1973م.
- (47) سماء عيسى : درب التبانة ، مطبعة الفيحاء ، مكان الطباعة غير مذكور ، ط 1 ، 2001م.
- (48) سوسن دهنيم : قبلة في مهب النسيان ، دار كنعان ، دمشق ، ط 1 ،

- 2002م.
- (49) سوسن دهنيم : وكان عرشه على الماء ، وزارة الإعلام ، البحرين ، ط1 ، 2008م.
- (50) عبد السلام العطاري : عراب الريح ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 2013م
- (51) عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية اشكالية التكون والتمركز حلو الذات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1997م.
- (52) عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ط1 1972م.
- (53) عز الدين المناصرة : المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1996م.
- (54) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري ، دار الكرمل ، عمان ، ط1 ، 1995م.
- (55) علوي الهاشمي : السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا ، دبي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط1 ، 1992م.
- (56) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر الشعر المعاصر في البحرين، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط1 ، 1981م.
- (57) علي الجلاوي : تشتعل كرزة نهد ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008م.
- (58) علي الجلاوي : دلمونيات ، وزارة الثقافة و السياحة ، صنعاء ، ط1 ، 2004م.
- (59) علي محمد رحومة : علم الاجتماع الآلي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 347 ، الكويت ، ط1 ، 2008م.
- (60) غسان زقطان : سيرة بالفحم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 ، 2003م
- (61) غسان كنفاني:أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1984 - 1966 ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، سنة الطبع غير مذكورة.
- (62) فاطمة التيتون: ويصمت دهرا ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008م.
- (63) فريد الدين العطار وترجمة بديع محمد جمعة: منطق الطير ، دار الأندلس ، ط3 ، 1984م.
- (64) فليب سرنج وترجمة عبد الهادي عباس: الرموز في الفن - الأديان -

- الحياة ، ، دار دمشق ، ط1 ، 1992م.
- (65) قاسم حداد و آخرون :أخبار مجنون ليلي ، الكلمة للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 1996م.
- (66) قاسم حداد: قلب الحب ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط1 ، 1980م.
- (67) ليلي السيد : أطرق بوابات البحر .. أدخل برج الغزالة ، دار فراديس للتوزيع و النشر ، المنامة ، ط1 ، 2008م.
- (68) ليلي السيد : مذاق العزلة ، فراديس للنشر و التوزيع ، المنامة ، ط1 ، 2006م.
- (69) ليلي السيد : مررنا هناك ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2003م.
- (70) المتوكل طه : نصوص إلقاء و يبوس ، وزارة الثقافة الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ، 2009م.
- (71) محمد الفوز : ليل القرامطة ، فراديس للنشر و التوزيع ، البحرين ، ط1 ، 2009م.
- (72) محمد النبهان : امرأة من أقصى المدينة ، مسعى للنشر و التوزيع ، الكويت ، ط1 ، 2011م.
- (73) محمد برادة وآخرون : الرواية العربية ممكنات السرد ، ج2 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب ، الكويت ، ط1 ، 2009م.
- (74) محمد برادة وآخرون :الرواية العربية ممكنات السرد ، ج2 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب ، الكويت ، ط1 ، 2009م.
- (75) محمد بنيس : كتاب الحب ، دار توبيقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1995م.
- (76) محمد عابد الجابري : نقد العقل العربي العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته ، ج3 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط2 ، 1992م.
- (77) محمد غانم الرميحي : البترول و التغيير الاجتماعي ف الخليج العربي ، مؤسسة الوحدة للنشر و التوزيع ، الكويت ، ط1 ، 1975م.
- (78) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1978م.
- (79) محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيدا ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ط1 ، 1995م.
- (80) محمود درويش:جدارية ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ط2 ، 2001م.

- (81) مرشد الزبيدي : اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1999م.
- (82) مهدي سلمان : السكك ((البصارة)) ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007م.
- (83) مهدي سلمان : السماء تنظف منديلها البرتقالي ، الدار العربية للعلوم بيروت ، ط1 ، 2010م.
- (84) مهدي سلمان : ها هنا .. جمرة وطن ، أرخبيل ، الناشر ومكان النشر غير مذكورين ، ط1 ، 2007م.
- (85) ميجان الرويلي وآخرون: دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 2000م.
- (86) نبيلة الزبير: ريثما ينتهي أحدهم من العبور ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ط1 ، 2004م.
- (87) نشمي مهنا : البحر يستدرجنا للخطيئة ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2001م.
- (88) هاشمية الموسوي : ثورة الزمرد ، المطابع العالمية ، مسقط ، ط1 ، 2002م.
- (89) هلال الحجري : هذا الليل لي ، كتاب نزوى ، العدد السابع ، مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر والإعلام ، مسقط ، ط1 ، 2006م.
- (90) والترج أونج وترجمة حسن البنا عز الدين : الشفاهية و الكتابية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 182 ، 1994م.
- (91) وضى المسجن : أشير فيغرق مائي ، دار فارس للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2005م.
- (92) وضى المسجن : كف الجنة ، دار فراديس للتوزيع والنشر ، المنامة ، ط1 ، 2008م.
- (93) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1991م.
- (94) يوسف حسن : في لغة الكتابة ، دار فراديس ، بيروت ، ط1 ، 2008م.

ثانيا : الدوريات

(1) علامات في النقد : سعيد أراق ، مقالة بعنوان "قصيدة النثر في ضوء الحداثة:

- نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغيرات" ، المجلد 18 ، ج71 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الرياض ، نوفمبر 2010م.
- (2) مجلة فصول : بول شاوول :مقالة بعنوان "مقدمة في قصيدة النثر العربية" ، المجلد 16 ، العدد 1 ، 1997م.
- (3) مجلة فصول: محمد حافظ دياب ، مقالة بعنوان "إبداعية الشفاهي والكتابي محاوره نص شعبي" ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة العدد 64 ، 2004م.
- (4) مجلة قاف :ع3 ، 2012م ، قصيدة للشاعرة (ميرة القاسم) ، تصدر عن اتحاد كتاب الإمارات.

ثالثا : الموسوعات والمراجع العامة.

- (1) القرآن الكريم.
- (2) لسان العرب.
- (3) الموسوعة العربية الميسرة.

ثالثا الانترنت

- (1) احمد ياسين السليمانى : مقالة بعنوان "تقنية القناع" ، الجزء 2 ، على الموقع:  
[http://www.ghaiman.net/derasat/issue\\_04/takniat\\_elkin\\_a3\\_elsh3r\\_part2.htm](http://www.ghaiman.net/derasat/issue_04/takniat_elkin_a3_elsh3r_part2.htm)
- (2) جميل حمداوي: بيليوغرافيا القصة القصيرة جدا بالمغرب ، على الموقع  
<http://www.arabrenewal.org/articles/21486/1/EEaiaeUNCYiC-CaPOE-CaPOiNE-IIC-ECaaUNE/OYIE1.html>
- (3) ويكيبيديا الموسوعة الحرة على الأنترننت.



رابعاً: المخطوطات

1) وجدان الصائغ: محاضرة بعنوان "الأنتى ومرايا الشعر" ، ألقيت في الملتقى الثقافي الأهلي بمملكة البحرين ، مخطوطة.

الفهرس  
الإهداء  
المقدمة  
كتاب التحولات  
ثيمة الماء عند شاعرات البحرين  
حارس الأبراج الطينية  
الشهداء على بوابة القلب  
قامة الظل العالي  
احمد الشمالان وأقنعة الحقيقة  
ديوان الإهداء إظهارا وإخفاء  
قراءة في عناوين حانة لزكي السدير  
إبراهيم الوافي والحضور في بوابة النسيان  
هو الحب حين يضيء  
تفاحة السهو  
المرموز الثامن لحراس الليل  
عن الموت والمرأة وأشياء أخرى  
الواح طين لليل القرامطة  
الوطن الذي يرحل  
مخاض حلم عن بيت  
ثلاث أغنيات للقلب  
جدل الوعي والعاطفة  
سرة الحزن  
شراك في وهج الكلام  
شهوة الغربة  
عزلة الكائن  
عمان في اتجاه بوصلة الشيخ  
عزلة الكائن التي تفر  
غابة البوح ونيران الهوى  
كف الجنية  
مغايرة الذات والآخر  
الاعتراض على قصيدة النثر  
القصيدة العربية وتطور العنوان

## الخاتمة

وبعد ها نحن أمام خاتمة لابد منها ، وقد تظهر عند المتلقي تساؤلات مثل ذلك التابع الذي يظهر في تناول القصائد ، ويجب أن أوضح هنا أن هذا التابع لا يحدد القيمة الفنية للقصيدة أو تقديم شاعر على آخر ، فالحكم النقدي على تجربة الشاعر في تصوري يجب أن تتم على مجمل أعماله ، وإن ادعي أن هناك جوهرًا كامنا في القصيدة يمثل امتدادات التجربة الشعرية ، ويظل سؤالي معلقا متى يتم الشاعر تجربته ، هل بتوقفه عن الإبداع ، أم بتوقفه عن الإنتاج في الشعرية ، أم بنهاية تجربته بنهاية حياته ؟ فكل تجاوز ممكن مادام الشاعر على قيد الحياة ، ومادام نبض الإبداع يسري في دمه.

تحضر التجربة بنسبتها إلى الثقافة العربية في شكلها الأول ، وليس بانتمائها المكاني ، مع وجود تيار نقدي يشير إلى تأثير المكان على الإبداع ، ولكن الشعرية لم تعد غابة تخفي بعضها أشجار بعض ، ولعلي أفضل أن أتصور الإبداع الشعري مثل حديقة يضيف إليها الشعراء جمالا بقصائدهم ، ولعل البعض يبدع قصيدة لا يستطيع تجاوزها فيما بعد ، ذلك أن هناك ما يشده إلى حنين قديم تجاوزه في لحظة انفجار عظيم للإبداع ، وأرى أمامي تجارب تعين على هذا التصور ، وبالنسبة للمكان وتوزع القصائد على الجغرافيا فنرى دول الخليج العربي واليمن والأردن وبطبيعة الحال فلسطين المحتلة .

جعفر حسن

الكاتب في سطور  
جعفر حسن جعفر عباس  
الصفة الأدبية : شاعر وناقد  
مكان الإقامة : مملكة البحرين - المنامة .

- بكالوريوس تربية من جامعة البحرين في عام 1989م.
- عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم 1980 \_ 2011م .

صدر له:

- نص في غابة التأويل، أسرة الأدباء و الكتاب البحرينية، 2001م، إصدار مشترك.
- عبور الأبد الصامت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م
- تمنع الغابة الطرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2005م.
- اختراق المرايا ((مرايا الشعر، مرايا السرد، مرايا النقد))، 2008، دار فراديس.
- فاز بجائزة النقد الأولى للكتاب المتميز بمملكة البحرين عن كتابه عبور الأبد الصامت.
- عصفير الأفق ، دارسة في أدب الأطفال (نشر الكتروني)
- ظلال نحيلة ، ديوان (مخطوطة)
- قصبة لذاكرة الريح ، نقد (مخطوطة)
- أمام بؤرة السرد ، نقد (مخطوطة)
- شارك في مهرجان المرشد الشعري في عامي 2000 - 2001م.
- كما شارك في العديد من الأمسيات الشعرية والحلقات النقدية بدولة البحرين ودول مجلس التعاون وبعض الدول العربية.
- نشر قصائده على صفحات الجرائد المحلية والعديد من المواقع الأدبية.
- له العديد من الدراسات والمقالات النقدية المنشورة في الصحافة المحلية والعربية، وعلى مواقع عربية عديدة.

للتواصل :

البريد الإلكتروني: jafferh2010@gmail.com

رقم التلفون : 0097339657829



### الغلاف الخلفي

هذا كتاب في النقد التطبيقي ، قد يفيد المتخصص كما يفيد المتذوق . وهو ليس كتابا تعليميا ، وإنما هو رصد ومحاولة للملمة بعض المظاهر التي تربط نصوص بعينها من خلال تكرار استخدام ثيمة معينة مثل الماء أو محاولة تلمس تطور القصيدة من خلال إنتاج بعض الشعراء كما تمثل في دواوينهم الصادرة ، أو تتبع نص بعينه لتجلو ما الذي يجعل هذا النص فريدا في تفاعل القارئ مع القصيدة ، وهي على كل حال قراءة لا تدعي أنها الممكن الوحيد ، ولكنها لا تتخلى عن محاولة لفت نظر القارئ لتلك النصوص بتقريبه منها وكشف بعض فتننها الجمالية ، كما تحاول لفت نظر القارئ للعتبات التي تتصل بالنص من جهة والقارئ من جهة أخرى مثل العنوان وتذهب في استجلاء تطوره على مستوى الدواوين والقصائد ، وقد حاول الكاتب أن يجمع نصوص تحمل سمات مختلفة من بلاد ممتدة من البحرين إلى الكويت والإمارات والسعودية واليمن والأردن وصولا إلى فلسطين المحتلة ، ذلك أن تلك القصائد تكتب بالعربية التي هي حاضنة الثقافة في امتداد الوطن العربي الكبير.