أصوات متجاورة

قراءات في الإبداع الشعري لجيل التسعينيات في اليمن

علوان مهدي الجيلاني

اسم الكتاب: أصوات متجاورة

المؤلف: علوان مهدي الجيلاني

الناشر: وزارة الثقافة – تريم عاصمة للثقافة الإسلامية 2010م

الطبعة: الأولى

رقم الإيداع بدار الكتب صنعاء: (2009/10/11/768م)

صف وتنسيق وإخراج:

أحمد الأهدل

تصميم الغلاف

مروة الهيثمي

الإهداء

إلى .. محمد العابد....

لقد كنت صديقاً وفياً.. في زمن قل فيه الأصدقاء الأوفياء...وكنت إنساناً كبيراً.. في زمن صغر فيه كل شيء..

هذا جهد سنوات طويلة.. من المثابرة والدأب على رصد المشهد الشعري التسعيني.. الذي طالما كان مقيلك شاهداً على كثير من مجرياته..

علوان مهدي الجيلاني

إشكاليات التجاور والتجييل

عبر عقود القرن العشرين، عرف المشهد الشعري اليمني مجموعة من الأجيال الشعرية التي تعاقبت متواشجة متغايرة.. يقدم كل جيل منها بصمته الشعرية متضمنة استجابته لموجهات زمنه وانفعاله بالأحداث والتبدلات.. ولكن جيلاً شعرياً من تلك الأجيال لم يشكل حالة من الزخم الإبداعي المرتكز على كثرة الأسماء وتنوع التجارب، وتعدد المرجعيات.. والاحتفاء بأشكال الكتابة الشعرية قديمها وحديثها، وتجاور الأصوات كما فعل جيل التسعينيات الشعري.. فقد مثل هذا الجيل مرحلة التتويج لكل مراحل التحديث التي اجترحتها الأجيال السابقة من أجل الحضور في الزمن وليس بعده... وبمقدار ما شكل هذا الجيل حالة التتويج تلك فقد كان أكثر الأجيال الشعرية ازدحاماً بالتناقضات.. حيث يمكن أن نقرأ في جانب منه التجاوز الكامل لكل ما سبق.. كما يمكن أن نقرأ في جانب منه قدراً من الاجترار لتجربة الجيل السبعيني وما امتد منه في الثمانينيات.. أيضاً يمكن أن نقرأ في جانب منه نكوصاً واضحاً عن كل ما أنجزه السبعينيون، وعودة إلى محاكاة نماذج سابقة.. يضاف إلى ذلك ما يمكن أن نقرأه في جانب

آخر منه يتعلق بتجارب حفر كل منها نهراً خاصاً به، غير مهموم بمسألة الأشكال وقضايا الاجترار أو المماثلة أو التجاوز والاختلاف.. هذا على مستوى الشكل.

أما على مستوى المضامين والرؤى والأفكار والمرتادات فإن تفصيل الطفرة التي أحدثها جيل التسعينيات الشعري في اليمن مثلها مثل الأسباب والعوامل التي أدت إليها يصعب استقصاؤها هنا.. وقد تم تفصيل الكثير منها في ثنايا فصول هذا الكتاب.

لكل تلك الأسباب، فإن هذا الجيل قد حظي بتناولات نقدية وتموضعته حوارات ومثاقفات واسعة، تعددت من خلالها زوايا النظر بتعدد المنظور إليه.. واختلفت الآراء باختلاف الرؤى والمنطلقات.. ورغم ذلك فإن كل تلك التناولات قد غلب عليها إما التحيز لجانب من تجليات هذا الجيل الشعرية، وإما التعاطي الجزئي مع مفردات من المشهد ينقصها عمق المحاولة ومثابرة البحث.. وأظن أن بلوغ الكمال في تناول جيل مثل جيل التسعينيات الشعري في اليمن لا يمكن تحققه إلا بعد تراكم الكثير من المقاربات والتناولات والدراسات الجادة والدؤوبة، ولعل ما أقدمه في هذا الكتاب يكون مساهمة مهمة في هذا الاتجاه.. فهو نتاج

سنوات طويلة من المعايشة والمعاشرة.. والإسهام في منجز هذا الجيل وقضاياه ومحاولة الاقتراب من تجاربه وظواهره على اختلافها وتعددها بإخلاص ومحبة، وإلزام النفس بقدر كبير من الحياد والتدبر والمراجعة..

****

سيقدم هذا الكتاب مقاربات مختلفة للمنتج الشعري لمبدعي التسعينيات الشباب في اليمن، بوصفهم جيلاً شعرياً، وبوصفهم أصواتاً تتجاور داخل المشهد الشعري.. وتتعدد اشتغالاتها فيه أشكالاً ومرجعيات.. ويتعدد تعبيرها عن ذلك من خلال الظواهر والانزياحات التي تقدمها تجاربه، وما تؤشر عليه من سمات المرحلة وعلامات اختلافها بكل ما لها وما عليها..

وأنا أجد هذه المقدمة ملزمة قبل أن تسلمنا لفصول الكتاب ببعض التوضيحات المتعلقة باختيار التسمية وملابسات أخرى تتعلق بالتجييل والتعامل مع مادة الدرس المتمثلة في الأسماء الشعرية ومنجزها الشعري.

****

لقد كان اسم الكتاب (أصوات متجاورة) -منذ بدايات الاشتغال عليه قبل سنوات- مثار رفض من قبل عدد من الزملاء، انطلاقاً من تحفظ بعضهم على انتظام تجارب شكلية فيه تختلف عن الشكل الذي اختاروه.. وحرصاً منهم على ربط الجيل التسعيني إما بالشعراء الذين شكلوا الزخم الصاعد لكتابة قصيدة النثر داخل المشهد، وإما بالشعراء الذين شكلوا النموذج الأوضح من حيث قوة الصوت والحضور الشعري الفاعل، والشهرة –إن جاز التعبير- بغض النظر عن الشكل الذي يكتبون فيه.. وكان المضمر فيما يطرحه الطرفان الرغبة في إلغاء الآخر والاستئثار بالمشهد دونه.. ولم تكن فكرتي تنطلق من مجرد المخالفة أو الرغبة في التضاد مع الفريقين وإنما كانت تنطلق من استقراء تاريخي للمشاهد الشعرية العربية في تجلياتها المختلفة أزمنة وأمكنة.. ومن استقراء تاريخي للمشهد الشعري اليمني عبر عقود القرن العشرين، أيضاً من محاولات دائبة للتعرف على الاختلاف الواسع الذي جد عقب قيام الوحدة اليمنية سنة 1990م على الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية اليمنية التي هي حاضنة هؤلاء

المبـــدعين، والمُشَـــكِّلة الأولـــى لـــوعيهم، والموجهـــة لاشتغالاتهم.. وهو استقراء استطاع أن يستكشف من وقت مبكر خصوصية المشهد الشعري التسعيني، وخصوصية اللحظـة التاريخيـة التـي تخلـق فيهـا هـذا المشـهد ليخـرج بالصـورة التـي ظهـر بهـا مشـهداً تتجـاور فيـه الأصـوات والأشكال، وتتباين التجارب، وتختلف المرجعيات، بشكل يصعب معه أن نحكم بهذا المشهد لشكل شعري أو لتيار يكتب شكلاً ما؛ لأن تجاور الأشكال طاول حتى تجارب الشعراء أنفسهم..

ولكن السنوات اللاحقة أقنعت شعراء ونقاداً من أبناء هذا الجيل ومن أجيال سابقة بضرورة الاعتراف بهذا التجاور بغض النظر عن موقفهم منه وتقييمهم له سلباً أو إيجاباً..

الشاعر الراحل محمد حسين هيثم.. صاحب التجربة الشعرية الثرية.. والمحسوب على الامتداد الثمانيني لجيل السبعينيات، كان من أكثر الشعراء احتضاناً للجيل التسعيني واحتفاءً بتجربته.. يصادق على مقولة (تجاور الأصوات) في المشهد التسعيني، وإن كان يعتبرها نكوصاً عما أنجزه السبعينيون.. ويقول راصداً بداية التشكل

التسعيني: (في أواخر الثمانينيات صار النكوص الكبير الذي حدث في العالم كله باتجاه اليمين، ثم صارت عودة إلى الأشكال القديمة في كل شيء.. السياسة، المجتمع، الأدب، وكانت في الأدب أكثر وضوحاً وجلاء والشعر تحديداً حتى اكتشفنا أن هناك عودة إلى شعر الإخوانيات والشعر العملي أو النفعي وإلى أغراض وأشكال شعرية تجاوزها الزمان، فهذه عادت مع بداية التسعينيات ونهاية الثمانينيات فانجرف معظم هذا الجيل وراء هذه التجربة الكلاسيكية ولم يبن على ما أنجزه السابقون، فحاولوا أن يدخلوا في خضم البناء الكلاسيكي ولكن لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى ما أنجزه الكبار؛ لأن القصيدة العمودية قد أنجزت مشروعها التاريخي وتظل كقيمة إبداعية وجمالية، لكن على صعيد الممارسة الإبداعية تحتاج إلى قدرات استثنائية تستفيد منها كتقنية في إطار الحداثة)[1].

(1) من حوار مع الشاعر محمد حسين هيثم، صحيفة 26 سبتمبر، العدد 1278، الخميس 31 أغسطس 2006 م.

الشاعر والناقد أحمد السلامي.. صاحب تجربة مميزة داخل الجيل التسعيني على صعيد الكتابة الشعرية وعلى صعيد المثاقفة والنقد.. يؤكد على هذا التجاور، وإن كانت تناولاته المختلفة له تتسم بالتناقض.. ولعل من الأجدر أن نقول: إنها تتسم بالمراجعة وتطور الرؤية.. فحتى سنة 2003م كان أحمد السلامي يعتبر هذا التجاور وبالاً على المشهد الشعري ويرى أن سلبياته أكبر من إيجابياته.. ويعده تعدداً مرتبكاً مثله مثل التعدد السياسي، الذي عرفته اليمن بعد قيام الوحدة اليمنية سنة 1990م.. فـ(ثمة تواز عجيب بين التعددية العشوائية غير المنتجة في اشتغالات شعراء التسعينيات وبين المظهر الشكلي للتعدد السياسي الذي لم يسفر عن بروز أي ملمح للتطور الاجتماعي، مثله مثل تعدد الخطاب الشعري التسعيني الذي لم يتمكن من بلورة طموحات جادة لتحديث النص ويلتقي هذا التعدد مع ذاك ليقدما مشهداً بانورامياً خاوياً لم يستطع اقتناص اللحظة المناسبة لتحديد الأهداف التي سعى من أجلها عبر اشتغالاته، ومقابل ذلك تستمر البنى التقليدية المتعددة

والمنسجمة مع بنية التخلف في إعادة إنتاج وتكريس خطاب ماضوي يتجلى على أكثر من صعيد)[1].

بعد فترة يتراجع أحمد السلامي عن ذلك التقييم، فيرى أن من إيجابيات المشهد الشعري التسعيني أن تجربته (تتميز بتجاور مختلف الأشكال الشعرية التقليدية والحديثة وهو تجاور من حسناته أنه يرفض الإقصاء ويقوم علي الاعتراف بكل التجارب، وإذا كان لهذا التصالح العجيب من عيب فهو أنه يسبب نوعاً من الركود وغياب الحوار والأسئلة وإطفاء بذور أي معركة أدبية تحاول أن تنشأ بين القديم والجديد)[2].

وتحت عنوان (في اليمن.. مصالحة بين أشكال الشعر) نشرت مجلة الأهرام العربي مجموعة من الآراء لتسعينيين

---

(1) الكتابة الجديدة، هوامش على المشهد الإبداعي في اليمن، أحمد السلامي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء 2003م، ص22-23.

(2) من حوار مع الشاعر اليمني أحمد السلامي لـ (موقع إيلاف) الإلكتروني، تحت عنوان: التجربة الشعرية اليمنية لا تقل أهمية عن أي تجربة شعرية عربية، أجراه الصحفي محمد الحمامصي، الأحد , 28 أكتوبر 2007م.
http://www.anaweeen.net/index.php?action=showDetails&id=1313

يمنيين.. أكدت فيها الشاعرة هدى أبلان.. وهي واحد من أهم الأصوات التسعينية (أن الأشكال الشعرية في اليمن تتعايش بشكل لافت للنظر وليس هناك إقصاء لأي شكل بدليل أن الملتقيات الشعرية التي أقيمت في اليمن كانت تتجاور فيها الأصوات المختلفة , وأن شعراء النثر في اليمن أخذوا مكانتهم) [1] داخل ذلك التجاور الشعري.. وهي لا ترى في ذلك ضيراً طالما أن (الإبداع هو المحرك الأساسي لأي تجربة شعرية تستطيع أن تقدم نفسها وتكرس حضورها بالموهبة العالية والخصوصية الفنية التي تبقي علي طول الزمن)[2].

أما الشاعر والناقد محمد عبد الوهاب الشيباني.. وهو أيضاً من أهم الأصوات التسعينية في اليمن لجهة تجربته الشعرية، ووعيه المميز بالحداثة، وانخراطه في المثاقفة حول المشهد التسعيني ومقاربته نقدياً.. فيؤكد (أن المشهد الشعري في اليمن متعدد تتجلى صوره في الكثير من

---

(1) في اليمن .. مصالحة بين أشكال الشعر، الأهرام العربي، السبت 17، 4،2010 http://arabi.ahram.org.eg/arabi/Ahram/2010/4/17/CULT1.HTM

(2) نفس المرجع.

الاتجاهات الشعرية وتعدد الكتابة مع تعدد أسلوبياتها; فتتعايش داخل هذا المشهد الكثير من الاتجاهات التي تبدو متقاطعة وأيضاً متضادة في آن واحد لدرجة أنك تجد كاتب القصيدة العمودية يتعايش مع كاتب قصيدة التفعيلة, والاتجاهان يحضران جنباً إلى جنب مع كاتب قصيدة النثر, ويضاف إليهم الشاعر الشعبي - كاتب القصيدة العامية - فلم تحدث أي خصومات شكلية داخل المشهد الشعري لصالح اتجاه محدد من هذه الاتجاهات، فجيل التسعينيات الشعري يمثل لحظة التجلي عن طريق هذا التعدد وهذه التقاطعات والتفاصيل وهي في النهاية تصب في صالح ازدهار المشهد الشعري)[1].

الشاعر والناقد محمد المنصور هو أيضاً من أكثر التسعينيين المميزين تجربة شعرية ومثاقفة وكتابات نقدية تتعلق بالمشهد التسعيني.. وهو مثل الشيباني وأبلان من مؤسسي هذا المشهد عند نهاية ثمانينيات القرن العشرين..

---

(1)المرجع السابق.

يقول المنصور: (لم يكن جيل التسعينيات اليمني على تضاد مع التراث.. ولا تخاصم أو قطيعة بين الكتابة الجديدة وغيرها من الأشكال (العمودي، التفعيلة، القصيدة المغناة) التي تظل جديدة على صعيد الرؤية والأسلوب.. لم ينشغل هذا الجيل - كما أعلم- بمعارك الجديد والقديم العبثية، ولم يقم المتاريس بين الأشكال والاتجاهات... يتجلى ذلك في النتاج الذي تنشره الصحف والملاحق الثقافية اليمنية والعربية والفعاليات المختلفة حيث تتجاور قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر مع قصيدة العمود في الصفحة الواحدة لهذه المطبوعة أو تلك) [1].

---

(1) الشاعر محمد المنصور، من حوار لصحيفة «الثقافية» أجراه معه الشاعر علي جاحز، تحت عنوان (ادِّعاء الأبوية ضد طبيعة تجربة أو تجارب التسعينيين) الخميس , 6 سبتمبر 2007 م، نفي المنصور للتضاد مع التراث أو التخاصم والقطيعة بين الكتابة الجديدة والأشكال الأخرى ليس دقيقاً في عمومه، فقد حدث من ذلك الكثير، ولكنه لم يكن ضاجاً على نحو ما شهدته أقطار عربية أخرى، وما نشر في الملاحق والملفات والصفحات الثقافية وحتى على مستوى بعض الفعاليات خلال عقد التسعينيات وحتى منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة يشهد بذلك.. فقد كانت بعض الصفحات الثقافية تقاطع مبدعين ولا تنشر لهم أو عنهم حتى على مستوى الخبر

=

ويرى المنصور أن هناك (ميزة أخرى لعلها تضاف إلى حقيقة جيل التسعينيات الإبداعي.. هي ظهور المبدع المتعدد الشاعر/ الناقد، الشاعر/ القاص، الشاعر/ الموسيقي، شاعر النثر والتفعيلة والعمود، الشاعر/الصحفي)[1].

إذاً.. فإن كون شعراء التسعينيات يشكلون مجموعة (أصوات متجاورة) يعد اليوم مسلمة من المسلمات في نظر أهم المشتغلين نقدياً بالمشهد التسعيني إبان تبازغه وأثناء احتدامه وذروته، ثم اليوم بعد أن بانت معالمه، وسهلت خارطة الطريق إليه.. وما استشهدنا به من نصوص وآراء أعتبره تبريراً جيداً لاختيار التسمية، وسلامة المقتربات التي اخترتها منذ البداية..

****

الصحفي، لا لشيء سوى أن اختياراتهم في الكتابة تخالف اختيارات القائمين على تلك الصفحات.. كما استبعدت أسماء من كتب تموضعت التسعينيين للأسباب نفسها، وستأتي لاحقاً أدلة على هذا من أهمها مقتطف من كتابة كتبها المنصور نفسه ذات يوم.

(1) نفس المرجع.

اختياري لتحقيب التسعينيين بوصفهم جيلاً شعرياً، هو أيضاً اختيار طالما اشتجرت حوله مثافقاتنا على صفحات الصحف وفي مقايل اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ومنتدى أشياء، وديوان المنصور، ومقهى النخيل، وغيرها.. وكانت الممانعات والاعتراضات والتحفظات أكثر من القبول والموافقة..

ولعل أكثر وجوه المعارضة يمثلها ما كتبه الشاعر والناقد أحمد السلامي تعبيراً عن توجسه من مغالطة المصطلح حين نرتب عليه صلة بالنصوص التي أنتجها الجيل الذي ندرسه.. خاصة إذا كان الجيل –موضوع الدرس- جيل التسعينيات في اليمن.. ومؤدى توجس السلامي (أن النظر إلى التجييل بوصفه مسألة إجرائية بحتة لا علاقة لها بتطور المنتج النصي وفتوحاته ينطبق تماماً على شعراء التسعينيات الذين لا يمثل ظهور أغلبهم في

العقد الماضي أية أهمية من شأنها الانعكاس على الحكم بتطور أو اختلاف نتاجهم الشعري)[1].

مثل السلامي الشاعر والناقد محمد ناجي أحمد، فهو أيضاً لديه (ملاحظات، حول مسألة التجييل بمعنى كل عشر سنوات جيل)، هذه في رأيه (عبارة عن تقنية نقدية يستخدمها الناقد كعملية إجرائية، لكن أن تضع هذا الشاعر في خانة التسعينيات، وهذا في خانة الثمانينيات، فيصبح التجييل عملاً مغلقاً، وإجبارياً، وقدرياً لا) يؤكد ناجي (لست مع هذا الوهم، ممكن أتعاطى مع كاتب، مع شاعر من الستينيات، ويعيش الأجيال المعرفية، فأشعر أنه ينتمي للحظة التي يستطيع أن يجسدها، مسألة التجييل باعتقادي فيها خطأ..وما يسمون بالتسعينيين هم الأقدر على التجسيد المعرفي لثقافة الألفية الثالثة.. فالمسألة مرتبطة باستمراريتك المعرفية لا أكثر)[2].

---

(1) الكتابة الجديدة، أحمد السلامي، مرجع سابق، ص 26، 27.

(2) ما بين الأقواس متقتبسات من حوار أجراه معه أحمد عبد الرحمن لصحيفة الجمهورية، الأحد 26 أكتوبر-تشرين الأول 2008م، http://www.algomhoriah.net/atach.php?id=17913

ومع ذلك فقد كان اختياري للتحقيب أو التجييل مبنياً على جملة أسباب تتضمن الجانب الإجرائي البحت الذي يوافق عليه السلامي في اعتراضه المشار إليه.. كما تتضمن ما يخالف اعتراضه، واعتراضات الآخرين بشكل واضح ومؤكد بجملة من المبررات.. منها: أن مفهوم (الجيل).. وضع أساساً من قبل الدارسين في الغرب لتسهيل تبويب الخصائص الإبداعية المشتركة لأدباء تشاركوا الظهور في عقد زمني ما.. وهو تبويب يسهل أيضاً اكتشاف آثار الظروف والأوضاع والأحداث الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبصمات المستجدات الثقافية والتيارات الفكرية في متجهات الإبداع ومضامينه عندهم.

وهذا ما يفهمه أكثر النقاد الذين اهتموا بالتجييل أو وجدوا التجييل يفرض نفسه على تناولاتهم النقدية بوصفه مسألة إجرائية، كذلك بوصفه مكتنزاً بفوائد أخرى.. فقد استفاد منه الناقد عبد الودود سيف في مقدمة مختاراته لجيل التسعينيات الذي كان جزءاً من مشروع يقدم أجيال الشعر في اليمن عبر عقود القرن العشرين، بوصفه مسألة

إجرائية بحتة حيث (جرت عملية تخطيطه منذ البدء على فكرة العقود، والعقد لا ينطوي في فكرته التي وظف بها على معنى المجايلة بمفهومها الفني، وإنما أسست الفكرة نفسها على أساس تسهيل عملية التصنيف والتقسيم ليس إلا)[1].. يضيف سيف (بأن تصنيف الشاعر إلى عقد من العقود قد روعي فيه بأن يكون العقد الذي صنف فيه الشاعر: إما لأنه الزمان الذي عرف بأنه ظهر فيه، أو عرف بأنه اشتهر فيه)[2].

التجييل (لأسباب تنظيمية لغرض البحث العلمي)[3] في المقام الأول.. يحبذه أيضاً الشاعر والناقد مبارك سالمين.. ويؤكد الناقد حاتم الصكر أنه أمر تقبله (الدراسة النقدية اليوم)[4] ولكنه يؤكد فوائده الأخرى.. فالدراسات النقدية في

---

(1) ديوان الشعر اليمني المعاصر – الشعر التسعيني، عبد الودود سيف، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 1999م، ص15.

(2) نفس المرجع، ص15.

(3) نقد الشعر اليمني المعاصر.. وشَرَك المدرسة، مبارك سالمين، صحيفة 26 سبتمبر، العدد 1241، الخميس 2 فبراير-شباط 2006م.

(4) قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، حاتم الصكر، مركز =

نظر الصكر تقبل اليوم (التجييل أو التحقيب المرحلي، حسب أعمار الشعراء أو ظهور أعمالهم)[1] انطلاقاً (من كون الشعراء إنما يستجيبون لمؤثرات عامة. تتشكل على أساسها - كمهيمنات - أصواتهم وتجاربهم استناداً إلى تغيرات ثقافية ومرحلية ومعرفية)[2].

يضاف إلى ذلك أننا (نلمس ميلاً خاصاً لدى الشعراء للإنتماء إلى جيل أدبي جديد لتأكيد الخصوصية والتفرد وتأكيد الرغبة لتجاوز الجيل السابق)[3]. حتى لو امتلك هذا الجيل (ملامح وقواسم أسلوبية ورؤيوية وتعبيرية مشتركة مع الأجيال أو الموجات الشعرية السابقة، إلا أن كل جيل سيظل يسعى للتميز عن الأجيال التي سبقته بخصائص وسمات خاصة به. حسب فاضل ثامر.. الذي يذهب إلى

الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ط1، 2003م، ص28.

(1) قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، مرجع سابق، ص28.

(2) قصيدة النثر في اليمن نفس المرجع، ص28.

(3) ينظر: أجيال الحداثة الشعرية في العراق، فاضل ثامر، موقع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق
http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=9994

(أن هذا الهاجس العميق - أي الرغبة في التحقيب والانتماء إلى جيل جديد- قد أصبح إحدى القوى الدينامية الدافعة في حركة الحداثة الشعرية)[1].

ولكنني مع ذلك أعترف أن التجربة والاشتغال العملي على موضوع كهذا لا يوصل إلى قناعة تامة.. فثمة شعور يخالج النفس دائماً أن التجييل يبقى تبويباً نقدياً تسكنه التناقضات واللايقين، لأمر بديهي هو فردية التجربة الشعرية وجماعية الجيل.. فبمقدار ما سيفيد التجييل (الأديب المختلف والمؤتلف في توثيق بروزه الأدبي في عقد معين)[2] والتأشير على مظاهر اختلافه النسبية أو الكلية، امتداده من الجيل أو الأجيال التي سبقته أو انقطاعه عنها ستبقى معضلة الاختلافات في الأساليب وطرق التعبير بين أبناء الجيل فرداً فرداً، أو بين بعض أبناء الجيل والبعض الآخر قائمة وموجودة لا سبيل إلى تجاهلها.

****

(1) نفس المرجع السابق.
(2)المرجع السابق.

أخيراً.. لا بد من التنبيه إلى أن هذه المقاربات سواء في اشتغالها الواسع على الجيل التسعيني أو في استعراضها من خلال المدخل التاريخي للأجيال الشعرية السابقة في اليمن عبر عقود القرن العشرين قد ركزت كثيراً على المشهد اليمني، واكتفت بإشارات هنا وهناك إلى الموجهات القادمة من خارج اليمن دون التفات إلى إشكاليات تلك الموجهات بوصفها نصوصاً أو أفكاراً نظرية في حواضنها التي جاءت منها.. كما يجدر الاعتراف بأن دراسة الجيل التسعيني في اليمن أو تناول الأجيال السابقة عليه وفق استقصاء أنطولوجي شامل لكل ما هو موجود على الساحة منذ إطلالة القرن العشرين وحتى إطلالة القرن الواحد والعشرين يظل طموحاً يستعصي على التحقق.. فقد غابت الكثير من الأصوات، ولم تذكر حتى كأسماء، إما للاكتفاء بالتمثيل لها بغيرها، وإن كان هذا غير مقنع، وإما لأنها كانت تكتب الشعر ولم تكن مهمومة به.. وهذا كثير مع الأسف.. فليس بوسعنا عند تناول تجربة الأجيال السابقة على الجيل التسعيني أن نقارن تجارب شعرية ضئيلة المواهب أو متواضعة الإخلاص للشعر، أو قليلة الطموح

إلــى الاخــتلاف بتجــارب موهوبــة ومخلصــة وطامحــة، ومتحققة تجاوزاً وجوهر شعر.

ليس بوسعنا مثلاً أن نقارن تجربة القاضـي عبد الرحمن الإريـاني بتجربـة الزبيـري، أو تجربـة العـزي مصـوعي - مـثلاً- بتجربـة إبـراهيم الحضـراني، أو تجربـة محمـد أحمـد منصور بتجربة حسن الشرفي، أو تجربة سالم زين باحميد بتجربة عبد الودود سيف.

هذا فيمـا يتعلـق بالأجيـال السـابقة علـى التسـعينيين ممـن استعرضــنا بعــض أســمائها وخصائصــها فــي التمهيــد التاريخي..

أمـا بالنسـبة للتسـعينيين وهـم مـادة الكتـاب، فقـد حاولـت جاهـداً أن أستقصـي قـدر الإمكـان أهـم الأصـوات وأقواهـا حضـوراً مـن خـلال المقاربـات المفـردة لتجـارب بـذاتها احتواها الجزء الثاني من هذا الكتـاب.. وإن كنـت لـم أوفـق فـي التعـرض لجميـع الأصـوات المهمـة؛ لأن تجربـة باذخـة ورائدة داخل المنجز التسعيني اليمني إبداعاً للنص واشتغالاً على نصوص الآخرين.. مثل: تجربـة عبد الناصـر مجلـي،

كان يجب أن تكون حاضرة.. كذلك تجارب لأسماء فارقة الحضور مثل هدى أبلان، نبيلة الزبير، عبد المجيد التركي، هايل الغابري، عبد السلام الكبسي، آمنة يوسف، علي ربيع، عبد الوكيل السروري..

أو أسماء كانت ظاهرة بقوة في أول موجات الجيل التسعيني ثم اختطفها الموت في ألق توهجها.. مثل: نبيل السروري، عبد الرحمن الحجري، أحمد شاجع، عادل البروي، مختار الضبيري.

أو أسماء ذات تجارب مميزة اختارت لنفسها أن تحضر من بعيد مثل: محمد العابد، توفيق القباطي، مختار الدبعي، محمد الذهب.

أو أسماء اختارت لنفسها أن تكون على صراط بين حضور متوهج يتخلله الغياب.. مثل: سلطان عزعزي، هزاع مقبل، عبد الحكيم الفقيه، خالد الشامي، عادل قحطان.

أو أسماء يستعصي حضورها وغيابها على التصنيف.. مثل: علي بارجاء، عبد الكريم الوشلي، إبراهيم القانص،

محمد الشامي، نادية مرعي، أحمد مغلس، فيصل البريهي، عبدالله الكوكباني، كمال البرتاني، مهدي الحيدري، صلاح الدكاك، محمد الطماح , أحمد الشحري، عبد الله عصبة، محمد الجرادي، أكرم عبد الفتاح، صلاح الشامي، علياء فضائل.

وقد تم تناول بعض هؤلاء إلى جانب زملاء لهم من خلال المقتربات المتعددة الزوايا لتجربة التسعينيين التي اشتملت عليها الجزء الأول من هذا الكتاب.

مدخل تاريخي

بانوراما أجيال الشعر اليمني في القرن العشرين

سيجرنا العنوان أعلاه إلى شيء من الربط بين العوامل التاريخية، والتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية من جهة، والتحولات الشعرية من جهة أخرى... وهذا فيه مجازفة حسب رأي بعض الدارسين الذين يرون أن الشعر شكلي.. وهو شكل صافٍ، والأشكال لا تستنطق بسهولة تاريخياً.. ثم هو عمل لغوي بمعنى أنه يعود إلى مخاض اللغة وإلى تطورها.. كما أنه فن إشاري ليس بالضرورة أن نجد فيه تصريحاً تاريخياً واقتصادياً وسياسياً بهذه السهولة[1].. ولكن إن أغفلنا العوامل والمخاضات السياسية والاقتصادية، فكيف يمكن إغفال الشرطين الاجتماعي والثقافي؟.. كيف يمكننا الفرار من التناظرات بين النمط الفني في مرحلة معينة والنمطين الاجتماعي والثقافي في المرحلة ذاتها؟.. الفرار غير ممكن، بل إن الفرار غير ممكن -في حالتنا اليمنية- من ربط التحول الشعري بما يمكن أن يستبعد في بلدان أخرى –أعني بالعوامل التاريخية والسياسية-.. ناهيك عن العوامل الاجتماعية

(1) انظر مثلاً: الشعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ج1، ستمبر 2005م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 49.

والثقافية..وثمة سبب آخر يجعل هذا الربط ملزماً هو كون الشعراء اليمنيين في مختلف أجيال القرن الماضي -تحديداً حتى مطلع ثمانينيات ذلك القرن- كانوا في الصفوف الأولى بين رواد التنوير، والتثوير، والتغيير السياسي والاجتماعي والثقافي.. وكان الشعر نفسه سلاحهم في إيصال رسالتهم إلى الناس حكاماً ومحكومين..

تلك كانت إشارة لا بد منها للدخول إلى هذا الاستعراض البانورامي لأجيال الشعر اليمني في القرن العشرين.. وهو استعراض الغرض منه وضع القارئ بصورة مختصرة قدر الإمكان في صورة المَشَاهِد الشعرية المتواترة التي نصل منها إلى الجيل التسعيني الذي يتموضعه هذا الكتاب.. ولعله أيضاً يفيدنا لجهة معرفة الدوائر المتقاطعة، والدوائر المنقطعة في الاشتغال الشعري الذي أنتجته تلك الأجيال وصولاً إلى الجيل التسعيني..

****

من هذا المنطلق فإن بوسع المتتبع للمدونة الشعرية اليمنية أن يقسمها على مدار القرن العشرين إلى ستة أجيال.. بدءاً من الجيل التقليدي.. وهو جيل مارس الكتابة

الشعرية في العقود الأولى من القرن العشرين.. وتحفل مدونته بأسماء كان لها وزنها في زمانها، من أمثال: حسين بن أحمد العرشي الذي وصف (بأنه كان أديباً شاعراً مجيداً في الطبقة العليا مكثراً فيه، وله قدرة تامة على النظم والنثر وإنشاء الرسائل والخطب في أسرع وقت)[1]، والقاضي عبد الكريم مطهر، الذي وصف بأنه (كان شاعراً بليغاً مجيداً لآداب اللغة العربية مع إجادته للغة التركية)[2] والقاضي يحيى الإرياني، وهو (فقيه، محدث، مفسر، أديب، شاعر، له معرفة في التاريخ وعلوم العربية.. وله رسائل كثيرة وشعر عذب، وله أشعار ثورية (.....) وكانت لا تمر مناسبة إلا وكتب فيها شعراً)[3] ، والمؤرخ الشاعر إسماعيل الوشلي الذي كان شاعراً ومؤرخاً وقاضياً.. إلخ.

هذه الأسماء ليست إلا عينة من أسماء كثيرة رسمت نفسها في المدونة الشعرية اليمنية خلال الثلث الأول من

---

(1) من بواكير الحركة الأدبية في اليمن، محمد العرشي، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء 2007م ص36.
(2)المرجع السابق، ص258.
(3) نفس المرجع، ص258.

القرن العشرين.. ولكنها برغم الأوصاف التي حفها بها المؤرخون الذين ترجموا لها.. والتي اقتطفنا بعضها لمن ذكرناهم في السطور السابقة.. كانت التمثيل الأوضح لكون أصحابها يشكلون موجة من المجترين، الذين يعتمدون في كتاباتهم على محاكاة سابقيهم مدحاً ورثاءً.. هجاءً وملحاً.. ونوادر وإخوانيات.. وتقريظات وتاريخاً بحساب الجُمَّل.. ولكون السكونية الإبداعية كانت مسيطرة عليهم غالباً مع أن لهم شعراً في رصد الحوادث، والمتغيرات السياسية والاجتماعية.. ولذلك كانت الالتماعات الشعرية في قصائدهم قليلة جداً.. ويصعب على نصوصهم تجاوز ذاتها حتى وهي تحاكي تجارب مميزة مما اشتهر في التراث الشعري العربي.. كما في هذا النص الذي يعارض به الشاعر عبد الكريم مطهر عينية ابن زريق البغدادي الشهيرة:

مالي وللقلب لا الإعراض يدفعه

عن الحنين ولا الأخطار تمنعه

يشوقه برق نجدٍ في تألقه

على الحمى فلظى الأشواق تلذعه

وما انثنى غير خفاق ليبلوني

بالخافقين وضيق الحب أو سعُهُ
ويستعير لطرفي صوب غادية
فلست أعجب أن بارته أدمعه
يا قلب رفقاً بمن هم ساكنون أما
في الرفق أجمل شيء أنت تصنعه
وخل عنك شكاة البين متخذاً
من التصبر درعاً لست تخلعه

وكان على الباحث عن جمال الشعر ومتعته في ذلك الوقت أن يتجه إلى ما أبدعه شعراء ذلك الجيل في فن الحميني الحافل بالالتماعات الشعرية المذهلة التي كانت تتجلى بشكل أوضح وأغنى وأجمل فيما أبدعه العبقري جابر رزق.

لقد كانت تلك الفترة بشكل عام فترة خفوت للصوت الشعري الفصيح في اليمن.. فلم تكد التجربة الشعرية اليمنية في الثلث الأول من القرن العشرين تعرف نصاً شعرياً مدوياً يحتفى به.. وقد برر بعض النقاد ذلك بكون

تلك (الفترة الأسوأ في تاريخ اليمن الحديث، فقد شهدت صراعاً مريراً مع الدولة العثمانية الآفلة، وفيها تمكن الاحتلال البريطاني من بسط نفوذه على الجزء الجنوبي من اليمن بأكمله بعد أن كان نفوذه مقتصراً على عدن وموانئها فقط)[1].

ويمكن أن يضاف إلى مبرر سوء الفترة وأحداثها المريرة.. مبرر آخر هو غياب المؤسسة الراعية.. فعلى مر التاريخ كانت المؤسسة الراعية ممثلة في الحاكم -خليفة كان أو ملكاً أو سلطاناً أو أميراً يتبعه اسماً ويستقل عنه فعلاً- هي من ترعى الشعر وتدفع الشعراء إلى التجويد..

ولكن هذا الجيل التقليدي عرف مجموعة من الشعراء يمكن أن نلمح في أشعارهم روائح ريادية إحيائية إلى حد

(1) من مقدمة مختارات من الشعر اليمني المعاصر، عبد العزيز المقالح، عمان عاصمة الثقافة العربية 2002م، موقع الدكتور المقالح ttp://www.almaqalih.net/index.php?action=showDetails&id=783

ما.. ويمكن التمثيل لها بـ(ابن شهاب، والسقاف، والسالمي والشاطري)..

فقد مارست هذه المجموعة الكتابة الشعرية بإخلاص أفضل من مجايليهم.. وامتلأت مسامع اليمن بأسمائهم في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.. ولكننا لا نستطيع وضعهم إزاء جيل معاصر لهم بل سابق عليهم -في مصر مثلاً- سواء ضربنا المثل بشوقي وحافظ أو حتى بمن هو أسبق منهما –أعني البارودي-.

كانت هذه المجموعة في الجيل التقليدي برغم تميزها الملحوظ على الصعيد الشعري اليمني، تبدو -حين نقارنها بمجايليها في مصر- أكثر انغماساً في التشبه بالقدماء واقتفاء آثارهم، ولذلك غلب المعجم اللفظي القديم على إبداعها الشعري.. ووقع شعراؤها في محاكاة ذلك القديم تراكيب وصوراً وأساليب وتمثلات.. وسمت تجاربهم بالجمود وأبعدتها عن واقعهم وعن سياق زمانهم -على الأقل الزمن الذي يعيشه معاصروهم في الجغرافيات المجاورة-.. إذ الحقيقة أن الزمن الذي كانت تعيشه

جغرافيتهم -وهي اليمن- كان ينتمي بكل معنى الكلمة إلى تلك الأزمنة التي يحاكون شعراءها ويتمثلون أساليبهم... ولذلك فإن حركة الشعر اليمني في القرن العشرين لن تنبئ عن فجر تتبازغ أنواره إلا على يد من يمكن أن نعتبرهم الجيل الثاني من أجيال الشعر اليمني في القرن العشرين.. وهو جيل الإحياء.. الذي يتمثل في: الوريث، والزبيري، والموشكي، والحامد، والقدسي، وهو جيل سيتداخل معه ويمتد به ومنه جيل التجديد (الجيل الرومانسي).

لقد توفرت لجيل الإحياء المقومات والإمكانيات التي ساعدت على تميزه.. ومن تلك المقومات والإمكانيات الروافد والموجهات الثقافية والفكرية القادمة من خارج اليمن، والاستقرار النسبي لمؤسسة الدولة، التي احتضنت أهم رجال هذا الجيل الذين كانوا أيضاً نتاج مخرجات تعليمية أحدث من الجيل الذي سبقهم، وستؤكد المدونة الشعرية لمبدعي هذا الجيل على كونه جيلاً إحيائياً بمعنى الكلمة.. فهو لم يكن مهجوساً بتمثل أساليب القدماء ولا بلغتهم.. أو ألفاظهم وتراكيبهم، وإنما كان شعراؤه

مهجوسين بأساليب ولغة وألفاظ وتراكيب الجيل الذي سبقهم في الشام ومصر والعراق.. كذلك الجيل الذي يعاصرهم في تلك البلدان.. ليس من الشعراء فحسب بل أيضاً النقاد وكتاب التنوير آنذاك وعلى رأسهم: الرافعي، والعقاد، وطه حسين، والمنفلوطي، وزكي مبارك، وشكيب أرسلان، والكواكبي، وغيرهم.. ولذلك بدت لغتهم جديدة في معظمها.. مشحونة بروح مختلفة وتصورات جديدة للحياة والمجتمع، والسياسة، والثقافة، والتواصل مع الآخر.. وبدت متقدمة كثيراً في رؤيتها الكلية للأشياء وفي تعبيرها عن تجاربهم الذاتية وواقعهم المعيش مقارنة بمن سبقهم.. إذ ارتفعت في قصائدهم نبرة النقد للنظام.. وتميز خطابهم بقصدية التنوير والتثوير.. ولذلك كانت الخطابية عالية عندهم.. والتوجه المباشر إلى عقول الجماهير وأفهامهم جوهر رسالتهم في جانب كبير مما أنجزوه.. مع أنه يمكن تلمس بوادر رومانسية في جانب من شعرهم - خاصة- حين يعلو صوت الوجدان.. وتتوهج العاطفة إما لطيف امرأة أو حنين اغتراب أو أزمة وجود.. كما في بعض نصوص الزبيري..

هذا المنحى سيتأكد أكثر مع ظهور الجيل الثالث.. وهو الجيل الرومانسي.. الذي يمكن أن نسميه جيل العافية الشعرية.. والمقصود بهذا التعبير أن هذا الجيل كان يعيش في زمنه.. ويعبر عن ذوات شعرائه.. ويتصل صلة قوية بمعاصريه في الجغرافيات العربية المجاورة.. وأهم من يمثل هذا الجيل الشعراء: إبراهيم الحضراني، أحمد محمد الشامي، علي محمد لقمان، عبد الوهاب الشامي، محمد عبده غانم، لطفي جعفر أمان، إدريس حنبلة، صالح الحامد.. ويمكن أن يندرج معهم من المتقدمين عليهم الزبيري في جانب من شعره -كما أسلفنا-.. يجعله مبشراً حقيقياً بهم.. كما يمكن أن يندرج معهم من المتأخرين عنهم البردوني خاصة في ديوانه الأول.. بما يجعله ثمرة لهم.

وقد تماهت إبداعات هذا الجيل مع معاصريهم من الشعراء في الشام ومصر والعراق والسودان وتونس وغيرها.. (فركبوا مع الملاح التائه على المركب نفسه)

على حد تعبير هشام علي بن علي[1]..وامتلأت قصائدهم بالرؤية الجمالية الناعمة.. والروحية العالية.. والتعالي على الواقع، والاحتفاء بالطبيعة، والتوق إلى الآخر الملائكي الحضور والغياب، والذي كان في الغالب المرأة وليس سواها.. ذلك كله يتجلى في جانب من جوانب تجربة هذا الجيل، هو جانب الذات وهواجسها وتوقها الذي لا حدود له..ولذلك يحضر في تلك التجارب معجم واسع من الألفاظ التي صارت عندهم محملة بدلالات معبرة.. مجرد حضورها في سياق النص يحولها إلى معادل موضوعي بوصفها رموزاً ذات ظلال إيحائية شفيفة.. ومن تلك الألفاظ: (الأضواء، العطور، الخمور، الأطيار، الورد ، الضباب ، القيثار ، الصليب، فضلاً عن رمزية الألوان)[2].

---

(1) مدخل إلى الأدب اليَمني الحَديث، هشام علي بن عَلي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، بدمشق، العدد 269 أيلول 1993م.

(2) ينظر: ظهور الرمز في الشعر اليمني المعاصر، د/ ناجي جبران، المركز الوطني للمعلومات.

http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=27527

على أن جانباً كبيراً من تجربة شعراء الجيل الرومانسي في اليمن كانت في كتابة القصيدة الوطنية المناضلة تنويراً وتثويراً.. وحلماً بالتغيير.. والمعجم اللفظي لما أنجزوه في هذا الجانب لا يبتعد كثيراً عن المعجم اللفظي الذي ميز جانب تجربتهم الذي أسلفنا ذكره من حيث كونها ذات إيحاء رومانسي متعالٍ.. فقد كانت قصائدهم في هذا السياق توظف الرموز اللفظية في سياقاتها المختلفة توظيفاً رومانسياً ثورياً متفجراً.. من استعمالاته مثلاً: (البراكين ، النيران، الشهب، السيول، الرعود) إضافة إلى الرموز المكانية الموحية بالحضارة والانتماء مثل: (صنعاء، مأرب، بغداد حلب، القدس، نهر النيل، دمشق) أو الرموز البطولية الموحية بالانتصارات الحاثة على النهوض والتمثل والقدوة.. مثل: (بلقيس، سيف بن ذي يزن، خالد بن الوليد، صلاح الدين الأيوبي... إلخ) مقابل مصفوفة من الرموز اللفظية التي ترمز بحسب توظيفها في معجم

الرومانسيين على السقوط وعلى رفض الشاعر للواقع.. مثل: (الجثة ، الديدان ، الجسد النتن)[1].

كما يمكن أن نتلمس في قصائد شعراء الجيل الرومانسي ناحية التعبير عن هشاشة الوجود، وصعوبة الوضع البشري، والميل إلى التعويض عن هذا الشعور بفلسفة التأمل وتلمس الحكمة بوصف ما يمر به الإنسان من تجارب سبيلاً إليها.. هذا الجيل سيغطي أربعينيات القرن العشرين وسيواصل تقديم منجزه الشعري خلال الخمسينيات والستينيات وحتى العقود الأخيرة من القرن العشرين.. كما في حالتي الحضراني، والشامي منطلقاً من نفس الرؤية ونفس المرجعيات.. على أن فترة الخمسينيات ستشهد جيلاً جديداً على شيء من الانقطاع عن تجربة الجيل الرومانسي.. ذلك هو الجيل الرابع.. أو ما يمكن أن نسميه بجيل التجديد.. أو جيل الواقعية النسبية.. وهو جيل مهد لما يمكن تسميته أيضاً بالحداثة اليمنية.. هذا الجيل كان أكثر تماساً مع ما يشتجر في المشهد الثقافي

(1) ما بين الأقواس من المرجع السابق.

والسياسي.. والاجتماعي العربي في فترة الثورات التي تفجرت منذ مطلع خمسينيات القرن العشرين في وجوه الأنظمة المحلية ووجوه المستعمرين.. كان هذا الجيل يمثل أيضاً ثمرة من ثمار البعثات الدراسية اليمنية إلى مدارس وجامعات عربية في القاهرة، وبيروت، والخرطوم، وغيرها.. ناهيك عن انفتاح اليمن في جنوبه وشماله على العالم شرقه وغربه إبان عقد الخمسينيات أكثر من ذي قبل.. وقد انصب التركيز عند هؤلاء على التجديد في الشكل إلى جانب الاستجابة لمواضيع تفرضها أيديولوجيا أدب الواقع أو أدب الالتزام..

وهنا تجدر الإشارة إلى أن التجديد في الشكل كان هاجساً من فترة سابقة لدى بعض المبدعين اليمنيين وإن لم يكن هاجساً واعياً وقصدياً يمتلك الإرادة والتصميم، ويطمح إلى الصيرورة، فإذا استبعدنا الشاعر والروائي علي أحمد باكثير الذي يمكن أن نحسب منجزه لمصر أكثر من اليمن بحكم قصدية توجيه الخطاب إلى متلق نخبوي مصري.. وليس إلى متلق يمني نخبوي أو غير نخبوي..فإننا سنجد أكثر من شاعر يمني حاول أن يكسر حاجز العمود ويخرج عليه منذ فترة مبكرة جداً.. فعل ذلك الشعراء حسن السقاف

وإبراهيم الحضراني، وأحمد الشامي، سنة 1943م[1]، ثم بين شعراء سجن نافع عقب حركة 1948م، وكان الأبرز في محاولات الخروج على العمود الشاعر أحمد الشامي[1].

---

(1) جاء في مقدمة الشاعر أحمد محمد الشامي لديوان القطوف الدواني من شعر إبراهيم الحضراني ما نصه: وإبراهيم الحضراني في طليعة شعراء اليمن الذي زاول هذا الشعر الذي يسمونه جديداً وكنا قد شغفنا به معا كما ذكرت في مقدمة ديواني (لزوميات الشعر الجديد) ومما قاله إبراهيم حينذاك 1943م/1361هـ، هذه المدورة:

ما لقلبي يتضرم وكياني يتهدم أيها النفس حنانيك .. اهدئي
أيها الآمال.. مه.. لا تعبسي .. وابتسمي
لم لا أحيا كما تحيا الطيور وادعا؟
أتغنى حين أغدو وأروح لاهيا
لا أبالي هم أمسي أو غدي،
واجداً في كل شيء متعتي؟
في الهواء الطلق .. في عرف النسيم.. في خرير الماء .. في سحر الأصيل..
لست بالمسؤول عن هذا الوجود
أنا فيه ذرة في جبل .. أو حصاة في خضم مزبد
إنما جئت لأحيا
بفؤاد كالربيع
لا ترى فيه سوى غصن يميس.. وهزار يتغنى .. فيه أو زهر يضوع

انظر: ديوان الحضراني، جمع وتحقيق وتقديم علوان مهدي الجيلاني، إصدارات صنعاء للثقافة العربية 2004م، ص 97-98، وانظر أيضاً من البيت إلى القصيدة، الدكتور عبد العزيز المقالح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983م، ص 30.

وفي دراسة له بعنوان (مشاهد من الشعر اليمني المعاصر) يذكر بيان الصفدي أن =

احتكاك مجموعة من المبدعين اليمنيين الشباب بالحياة الثقافية العربية وبتجليات التحديث في العواصم التي ذهبوا للدراسة فيها أوجد وعياً واستعداداً لدى هؤلاء المبدعين الشباب للدخول إلى مرتادات جديدة لكتابة الشكل الشعري تأسياً بما صار شائعاً ومقبولاً من اشتغالات شعرية وتنظير نقدي قام به شعراء العراق (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي) وشعراء مصر (عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي) وغيرهم من شعراء الحداثة في البلاد العربية..

الشاعر حسن بن عبيد الله السقاف هو (صاحب تجربة شعر التفعيلة الأول في اليمن في قصيدته "درب السيف" عام 1943م).

ولعل بيان الصفدي لم يطلع على ما كتبه الحضراني والشامي من محاولات في نفس السنة التي ذكر أن السقاف كتب فيها.. وهنا يجب أن نذكر بأن صداقة وثيقة كانت تربط الحضراني والشامي بالسقاف، الذي كان يفد إلى البلاط الأحمدي في تعز، حيث هما في حاشية سيف الإسلام أحمد.. وقد حدثني الحضراني عن هذا كثيراً خلال فترة اشتغالي على تحقيق ديوانه وتسجيل مذكراته عامي 2001، 2002م، كما حدثني عنه بعد ذلك أكثر من مرة.

لقد قال الشامي إن الحضراني كان من أوائل من كتبوا هذا الشعر في اليمن.. والمفهوم من كلامه علمه بغيره وغير الحضراني.. ولعل هذا يذهب بالظن إلى أن كتابة تلك النصوص من قبل الشعراء الثلاثة سنة 1943م كان نتاج مثاقفة جمعتهم في تعز.

(1) من البيت إلى القصيدة، مرجع سابق، ص 36.

وكانت بدايات الخروج إلى قصيدة التفعيلة بقصدية واعية إلى حد ما هذه المرة عند منتصف الخمسينيات على أيدي شعراء مثل: (عبده عثمان، محمد أنعم غالب، إبراهيم صادق)[1] وإن كان هناك شعراء لم يفارقوا اليمن وخرجوا على العمود كما في حالة الشاعر علي عبد العزيز نصر.. الذي أنجز في فترة الخمسينيات ديوانه (كفاح شعب) وهو من شعر التفعيلة..تالياً اتصلت بتجربة الشعراء المشار إليهم تجارب شعراء آخرين مثل: (المقالح، والمساح، وأحمد قاسم دماج) حيث شهدت فترة الستينيات احتداماً قوياً في المشهد الشعري اليمني.. إذ انخرطت أكثر التجارب المعروفة والمشهورة في كتابة شعرية موضوعها غالباً قضايا النضال الوطني، والتحرر، والثورة، والالتزام تجاه المجتمع وهموم الشعب، والواقع المعيش، بغض النظر عن الشكل الشعري.. الذي احتفل بقصائد التفعيلة، كما احتفل بقصيدة العمود التي كانت ما تزال لها اليد العليا في الساحة الإبداعية اليمنية، فقبل أن يرحل الزبيري سنة 1965م كان البردوني قد تسيد الساحة الشعرية اليمنية، وكانت هناك

(1) انظر: مقدمة مختارات من الشعر اليمني المعاصر، عبد العزيز المقالح، مرجع سابق.

تجارب عمودية كبرى تحضر إلى جانب تجربته، يمكن التمثيل لها بالشعراء: محمد سعيد جراده، يوسف الشحاري، علي حمود عفيف، عبد الله عطية، يحيى البشاري، عبد الرحمن قاضي..

المشهد الشعري اليمني آنذاك اتسع أيضاً لشكل ثالث بدأ يتبازغ.. وهو النماذج الأولى لقصيدة النثر المكتوبة في اليمن، وذلك في أول الستينيات على يد عبد الرحمن فخري.. ليعيش هذا المشهد أولى بوادر تجاور الأشكال..

باستقراء المنتج الإبداعي لهذا الجيل من الشعراء سنجد أنه فيما أنجزه شعراء التفعيلة وحتى نماذج من شعر العمود -باستثناء البردوني- لم يعد يهتم (بالمعيار الجمالي الصرف وهو معيار المتعة الفنية التي يقدمها النص لنا.. كما أنه لم يعد يهتم -إلى ذلك القدر البعيد- بالمغزى الفني للنَّص من وجهة نظر العادات والتقاليد)[1]..

(1) قمر في الظل، علوان مهدي الجيلاني، وزارة الثقافة اليمنية، إصدارات تريم عاصمة الثقافة الإسلامية 2010م، ص 333.

كان ذلك الاشتغال موجهاً بـ(فكرة الالتزام التي روَّج لها العصر الثوري.. وجعلها رابطاً بين المبدع ومشكلات الحياة الواقعية)[1] -كما أسلفنا-.

ولما كانت أهم القضايا التي تلح على الساحة اليمنية حينها.. تتمثل في الثورة على استبداد الحكم في الشمال.. وطغيان الاستعمار في الجنوب .. ثم التخلف الرهيب الذي يعانيه الشعب.. فإن فكرة الالتزام التي تحدد مفهوم الأدب بأنَّه (نقد للحياة).. كانت الوسيلة الفعالة التي يستطيع الشاعر أن ينبه من خلالها الشعب إلى حقيقة واقعه، وتوعيته بمصيره..

كانت تلك القناعة تياراً عارماً خاض فيه أغلب شعراء هذا الجيل بغضِّ النظر عن قدرتهم الحقيقية على إنتاج أعمال إبداعية تمس الحياة مساً عميقاً .. فمن الثابت الآن أن الكثير من مبدعي تلك الفترة التزموا بمواضيع وطنية وإنسانية وأيديولوجية .. التزاماً فجاً وساذجاً أهمل الفن ..

---

(1) نفس المرجع، ص 334.

ولم ينجح في إبراز الوعي الجديد.. فصار فيما بعد كماً مهملاً .. لا يثير انتباهاً ولا يحدث أثراً.

والحقيقة أن ما حدث لهؤلاء الشعراء.. لم يكن شيئاً جديداً فعلى مر التاريخ ظل أغلب المبدعين .. يسيرون في ركب السائد .. ويبدعون من داخله بإيمان عميق.. وتفانٍ لا حدود له.. فإذا كان السائد في زمنهم .. جديداً .. في شكله أو في موضوعه - كان إخلاصهم له أكثر .. حتى يطغى على ما عداه..

ولا ينبع إخلاص المبدع للسائد في زمنه من داخله ومن قناعته وحدهما .. بل من محيطه الذي قد يتعامل مع ذلك السائد وكأنه ذروة ما وصل إليه تطور البشرية.. فيزداد الترويج له.. والتعصب لمظاهره حتى إن الخارج عليه أو المتردد في أخذه بتمامه يواجه إرهاباً حقيقياً ..من استنكار الآخرين واستهجانهم الذي يعزله .. ويبعده عن دائرة الاهتمام...

وقد كان الانخراط في ذلك الاشتغال الشعري المحموم موجهاً بدافعين:

الأول: أن العالم العربي كله كان يعيش عصر الثورة.. على المستويات الفكرية والاجتماعية والسياسية.. وكانت تلك الثورة تسعى جاهدة نحو بلورة شكل محدد وجديد للحياة.. وفي داخل الثورة التي كان الإبداع العربي يبرز مضامينها على مختلف الأصعدة (والشعر على رأسها) كانت تتردد أصداء تيارات الفكر العالمي .. بما فيها التيار الأكثر طغياناً آنذاك، وهو تيار الالتزام بقضايا النضال الوطني والتحرر العالمي.

أما الدافع الثاني: فقد تمثل في النخب المثقفة الثائرة التي كان الشعراء جزءاً منها.. يؤثرون فيها وتؤثر فيهم[1]..

على أن الاستجابة لمستجدات الموضوع وانزياح المضامين شملت معظم التجارب الشعرية العمودية التي كانت حاضرة في الساحة حضوراً يفوق حضور التجارب التفعيلية.. وعلى رأس التجارب التي شهدت طفرة في انزياح المضامين والموضوعات واستطاعت أن تكون

(1) الفقرات السابقة بتصرف من نفس المرجع، ص 335-340.

الصـوت الأقـوى تعبيـراً عـن قضـايا النضـال الـوطني والالتزام تجاه المجتمع تجارب الشعراء عبد الله البردونـي، ومحمـد سـعيد جـرادة، ويحيـى البشـاري، ومحمـد الشـرفي، ويوسـف الشـحاري.. فـالبردوني مـثلاً هـو بالنسـبة لقـراء الشعر اليوم كان أكثر الشعراء تعبيراً عن الواقعيـة وقضـايا الالتـزام المتعلقـة بهـا.. فمـن (خـيط الرومانسـية) الـذي كـان ممسكاً به عند مطلع الستينيات بدأ (يقتـرب مـن الواقعيـة إذا جـاز القـول) وبـدأت قصـائده (تتخـذ موضـوعات لهـا، همـوم الناس وقضاياهم، وبدأ نقداً ساخراً للسياسـة والمجتمـع، وقد أصبح البردوني ظاهرة متميزة في الشعر اليمنـي، بـل وفـي الشعر العربي عموماً، حيث تقدم قصائده نموذجاً حياً لقدرة الشـكل التقليـدي (العمـودي) علـى التعبيـر عـن مشـكلات العصر وقضايا الناس، بعيداً عن أغراض الشـعر التقليديـة كالمدح والهجاء)[1].

(1) بتصرف عن مدخل إلى الأدب اليَمني الحَديث، هشام علي بن عَلي، مجلة الموقف الأدبي مرجع سابق.

وبالرغم من أن نموذج البردوني وأمثاله ممن عبروا عن قضايا المجتمع عبر الشكل التقليدي كان نموذجاً مرفوضاً من قبل معظم شعراء التفعيلة بدعوى أنه لا يستطيع (شاعر مثلاً أن يعبر في قصيدة عن مضمون ثوري في شكل تقليدي دون أن يحتبس هذا المضمون على نحو أو آخر داخل هذا الشكل.. ودون أن يتضاءل التفاعل الحقيقي بين المضمون والشكل)[1] فهم لا يستطيعون أن يفهموا شاعراً ثورياً في روحه تقليدياً في ظاهره (لأن ذلك من شأنه أن يجعل القصيدة مضطربة فيما تدل عليه من موقف)[2].

من جانب آخر يمكن التأشير على بعض الانزياحات الدلالية والمضمونية التي أضافها جيل التجديد الواقعي داخل المنجز الشعري اليمني من خلال مجموعة من الملامح أهمها: ملمح الرمز.. فالرمز لم يعد كما كان عند الجيل الرومانسي الذي سبقهم معبراً (عن الأحلام المطلقة)، بل انزاح ليصير معبراً (عن الموقف الثوري الوطني من

(1)الشعر في إطار العصر الثوري ، د/ عز الدين إسماعيل، ط1، دار القلم، بيروت، 1974م، ص 30.
(2)المرجع السابق، ص 30.

قضايا العصر، فضلاً عن الكشف عن الواقع بما فيه من شرور ومآسٍ، وبما فيه من زخم ثوري، انطلاقاً من موقف ملتزم بقضايا الوطن والإنسان. وقد ركز الشاعر الواقعي على دلالة الخلاص بوصفها ضرورة في ظلِّ المواجهة مع الواقع المأساوي، فبرزت في القصيدة الرموز التاريخية المرتبطة بالمقاومة والحضارة مثل: سيف بن ذي يزن وذي نواس وبلقيس ومأرب، وعمرو بن معدي يكرب.. وتلك المرتبطة بالثورات التحررية مثل: عبد الناصر، سرحان بشارة ، علي عبد المغني، جيفارا، فيتنام، فلسطين.ورموز مكانية ذات أبعاد ثورية مثل،ردفان، نقم ، عيبان.أما في نسق السقوط فقد ركز الشاعر الواقعي على الرموز ذات الصلة بمواجهته مع الواقع، وكان لابد أن تبرز رموز الطغيان والخيانة والفساد والعوائق مثل: أبرهة ، إرياط ، نيرون، يهودا، شهريار، الليل، السور.. إلخ)[1]..

(1) ظهور الرمز في الشعر اليمني المعاصر، د/ ناجي جبران، مرجع سابق، وانظر أيضاً أحمد الحاج، نماذج من الصور الشعرية في القصيدة اليمنية الحديثة، مجلة الثقافة، العددان (37، 38) ديسمبر 97، يناير 1998م.

وعند هذه المرحلة من حركة الشعر اليمني في القرن العشرين، سنكون على مشارف الجيل الخامس.. جيل السبعينيات.. وهنا نتحدث عن جيل تشكلت ملامحه قبل نهاية الستينيات.. وامتد ظله على معظم الثمانينيات.. فهو الجيل الأوسع زمناً.. والأكثر عدداً وتعدداً.. فقد تسرب إليه مجموعة من شعراء الجيل السابق، وانغمسوا في قضاياه حد أننا لا نستطيع تصور البردوني والمقالح، والقرشي عبد الرحيم سلام، وأحمد قاسم دماج، وعبد الرحمن فخري، وحتى محمد سعيد جرادة خارجه.. كما أنه هيمن على أكثر عقد الثمانينيات حتى حسب أبرز من ظهروا في الثمانينيات على الجيل السبعيني.. إلى ذلك فهو جيل (الطفرة الشعرية) (سواءً في شعر التفعيلة أم في شعر الشطرين) [1].

فالنصوص التي أنجزها معظم شعراء هذا الجيل لم تكن في أسلوبها أو محتواها إلا معبراً عن المرحلة وتجلياتها المختلفة.. بل هي في مجملها (حضور لواقع متغير يرفض

---

(1) مقدمة المجلد الثاني من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر إسماعيل الوريث، عبد العزيز المقالح، مرجع سابق.

التكـرار، ويـأبى أن يكـون اجتـراراً أو انعكاسـاً لأزمنـة سلفت)[1].

وقد عد كثير من الدارسين جيل السبعينيات الشعري (المفصل الأهم في الحداثة الشعرية في اليمن وأصبحت تالياً أصواته الذاكرة الحية للشعرية الجديدة في تشكلاتها الضاجة، لأن المغامرات العديدة التي أقدمت عليها عديد الأصوات المحسوبة على هذا الجيل قامت على الانتهاكات الواعية للشكل الشعري، وخلخلة ثباته لصالح أشكال أكثر حداثة)[2].

إلى جانب الحضور الباذخ لتجربتي المقالح والبردوني، تجاور على صفحات المشهد الشعري السبعيني حشد ضاج من الأصوات المميزة موهبة وثقافة ووعياً.. أحمد قاسم

---

(1) بتصرف (مقدمة المجلد الثاني من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر إسماعيل الوريث، عبد العزيز المقالح).

(2) شاعر شاهد على أجيال ثلاثة. قراءات في أعمال محمد حسين هيثم، محمد عبد الوهاب الشيباني، من موقع عناوين ثقافية، الأحد 4 مارس 2007 م، http://www.anaweeen.net/index.php?action=showDetails&id=885

دماج، عبد الرحمن فخري، محمد المساح، حسن اللوزي، ذو يزن، عبد الودود سيف، القرشي عبد الرحيم سلاَّم، عبد اللطيف الربيع، زين السقاف، شوقي شائف، مختار علي، عبد الرحمن الأهدل، إسماعيل الوريث، عبد الرحمن إبراهيم، محمد ناصر شراء، أحمد الماخذي، فريد بركات، عبد الرحمن السقاف، عبد الله قاضي، عبد الكريم الرازحي، محمد حسين هيثم، شوقي شفيق، عمر محمد عمر، مبارك سالمين، نجيب مقبل، أحمد ناجي أحمد، محمد علي الشامي، جميل ثابت، جمال الرموش.. ثم امتد منهم أحمد ضيف الله العواضي، محمد عبد السلام منصور، صبري الحيقي، جنيد الجنيد، حسن عبد الوارث، على الحضرمي، ياسين الزكري، عبد الحفيظ النهاري.

كما يمكن أن نلاحظ أنه رغم الحضور القوي لسبعينين يكتبون قصيدة العمود بتحد كبير كما في حالة الشاعر حسن الشرفي.. وشعراء يكتبون قصيدة النثر بجرأة هائلة كما في حالة الشاعر عبد الرحمن فخري، ومحمد المساح، وجانب كبير من نتاجات عبد الودود سيف، وشوقي شايف،

والرازحـي، فقـد كانـت الكفـة الراجحـة لقصـيدة التفعيلـة بمختلف تجليات كتابتها.. إذ كان الانحياز لها واضحاً حتى لتغدو مقارفة الكتابة في غيرها استثناءً..

ويمكن التأشير على إضافة وتميز السبعينيين من خلال مجموعة من التجليات.. أكثرها وضوحاً تجاوزهم في قسم كبير مما أنتجوه لسطحية ومباشرة وخطابية وركاكة الجيل الواقعي الذي سبقهم.. وإن لم يتخلصوا كلية من تلك السيئات.. كما أنهم لم يتخلصوا بشكل مقنع من فجاجة الالتزام، وثقل الأيديولوجيا، وخفة الشعارات ومزايداتها.

لو استقرأنا الرمز مثلاً في منجز السبعينيين الشعري، فإننا سنجده في تجارب الكثيرين منهم قد تحول إلى عامل ذي فعالية قوية في التجربة الشعرية.. فقد رفد السبعينيون الواقعية التي تلقفوها من سابقيهم بتيارات حداثية كثيرة كانت تصب باستمرار في تجاربهم.. واتجهت مجموعة وافرة من النصوص إلى التاريخ تستمد منه رموزاً تعبر وتوحي بدلالات الخلاص الفردي والجماعي.. أيضاً بدلالات الوجود والحضارة، وعمّق الشاعر السبعيني

رؤيته إلى معطيات الواقع وإلى الحياة ومحاورها الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ليخلق رؤية جديدة للكون.. وبذلك استطاع تجاوز الصلة السطحية المباشرة بالواقع والحياة إلى (علاقة التداخل والوحدة الكينونية)[1] وهذا من ثمار الحداثة لأن (التطور في التجربة الحداثية يتحدَّد في الكيف وليس في النوع)[2].

ولأن ما بين يدي الشاعر السبعيني من مفردات الحياة ومعطيات الوجود.. وتشكلات الحياة اليومية، والتفكير في الكون والعالم، وغيرها من الأشياء أفكاراً وموضوعات، ومرجعيات يكاد من سبقه من أجيال شعرية يمنية أو عربية أن تكون قد أتت عليها، فإن الإضافة تجلت في كون الشاعر السبعيني أخذ يستجلي دخائلها، مفجراً للمكنونات، وكاشفاً عن الأسرار باشتغالات جديدة تعمق علاقاتها، وتوسع أبعادها الدلالية في التجربة.

---

(1) ظهور الرمز في الشعر اليمني المعاصر د/ ناجي جبران، مرجع سابق.
(2) نفس المرجع.

ولكن -كما أشرنا سابقاً- فبالرغم من تجاوز السبعينيين اللافت لسطحية ومباشرة وخطابية الجيل الواقعي الذي سبقهم، وتخلصهم الكبير من فجاجة الالتزام.. إلا أن القيود كانت لا تزال ثقيلة (فلا يكاد المرء يجد عملاً واحداً خالياً من منظومة مصطلحية معممة هي: الثورة، الجماهير، التحرر، الرجعية، التقدم، الرقي، التخلف، الجمود، الفقر، الجهل، المرض، الاستعمار، الامبريالية، الإقطاع، الاستغلال... إلخ)[1] وهي منظومة مصطلحية تقف وراءها الموجهات المشار إليها بشكل واضح في منجزهم، الفارق في اختلاف تقنيات الاشتغال ليس إلا –أعني في وعيهم بالممارسة الشعرية-.

الدراسات النقدية التي واكبت الجيل السبعيني، وكانت من علامات اختلاف المرحلة طفقت تؤازر ذلك الوعي وترسخه.. ويتبين مما أنجزه المشتغلون بالنقد ممن كتبوا

---

(1) الدكتور عبد الملك المقرمي، إشكاليات في سوسيولوجيا الكتابة في الأدب الشعري والقصصي والروائي في اليمن، مجلة الثقافة، العدد (2)، فبراير 1993م.

قدراً كبيراً من اشتغالهم على جيل السبعينيات ومن مهدوا له أو امتدوا منه -يشمل ذلك الفترة من منتصف الستينيات حتى مطلع التسعينيات- أن النقد كان يبشر بتلك المضامين ويروج لها.. ويعتبرها جزءاً من قوة العمل الأدبي وأسباب نجاحه.. وثمة جانب كبير من المنجز النقدي لـ(المقالح، والبردوني، وعبد الودود سيف، وعبد الملك المقرمي، وأحمد الهمداني) يحتفل بـ(الاتجاه الاجتماعي) أو المنهج الاجتماعي من خلال أهم (أفكاره ومفاهيمه كالاهتمام بالقضايا المحلية والإنسانية وتأكيد الوظيفة الاجتماعية للشعر، والاهتمام بالمضمون الاجتماعي للقصيدة الذي يتولد عنه شكلها الفني، واعتبار الكتابة الأدبية ظاهرة اجتماعية، وتأكيد مفهوم الالتزام في الأدب) كما يظهر (تأثرهم بـ(نظرية الانعكاس) التي ترى أن الأدب ينبغي أن يكون انعكاساً للواقع)، واحتفالهم أيضاً بفكرة (الأدب الهادف) أو (الأدب القائد)، وفكرة (رؤية العالم))[1]

(1) ما بين الأقواس في الفقرة السابقة مقتبسات من اتجاهات نقد الشعر =

ويمكن التأشير على تجاوز نوعي آخر في تناول قضايا المجتمع، وهو موضوع المرأة.. كان المثال الأبرز عليه الشاعر محمد الشرفي في ديوانه الأول (دموع الشراشف) الذي امتد منه جانب كثير من منجزه الشعري.

مع ذلك يجب التأكيد مرة أخرى على أن السبعينيين التفتوا بدرجة معقولة إلى العناية بالفن، ووازنوا بين الموضوع وجمال الكتابة، وبدا واضحاً انعكاس الثقافة الأكاديمية الواعية، والإحساس بضرورة الإبداع من خلال مشروع بين المعالم يسير على منهج مدروس، لا يكون الشعر فيه مجرد إلهامات وبوادر أو هواتف تكتب حسب مقتضى الحال وانفعالات الذات كيفما اتفق.. وكان المقالح صاحب النصيب الوافر في هذا التوجه إبداعاً وتبشيراً واحتفاءً وتوجيهاً ونقداً.. وقبل ذلك مثابرة لا تعرف التوقف.. يليه مجموعة من المبدعين الواعين مثل عبد الودود سيف، وحسن اللوزي، وعبد الكريم الرازحي،

في اليمن، د / يحيى حسين الطلقي، المركز الوطني للمعلومات http://www.yemen-

وشوقي شفيق، ومبارك سالمين، ونجيب مقبل، ومحمد حسين هيثم، وصبري الحيقي، وأحمد العواضي.

كان مشروع المقالح وزملائه التأسيس جدياً للحداثة الشعرية في اليمن.. وهي حداثة ذات أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية وتاريخية، تتعلق على نحو خاص بضرورة أن تأخذ اليمن مكانها بين شعوب العالم تجديداً وتحديثاً.. وأن تكون حاضرة في عصرها، ولكن ما يهمنا هنا هو انعكاس هذه الحداثة على فنيات القصيدة بوصفها الدليل المتحقق من ذلك المشروع.. فهذا المتحقق لن يكون بمعزل عن جملة من المؤثرات مثل انكسار المشروع القومي بعد هزيمة 1967م، وتحول ثورتي سبتمبر وأكتوبر اليمنيتين إلى نظامين شطريين يحارب كل منهما الآخر بشتى الوسائل.. وتحول حلم الوحدة العربية إلى دول قطرية، أصبح على المثقف والمبدع أن يساهم في الشرعنة لها من خلال عمله في مؤسساتها، ناهيك عن تنامي القوى الظلامية وانتشارها المنظم المدعوم بالمال، وقدرتها ليس على عزل نخب الإبداع والثقافة والفكر، بل على تدمير

حضورها الاجتماعي بتحويله من حضور ملهم يتعالى حد القدوة إلى حضور مشوه لجراثيم بشرية تروج للكفر، والزندقة، والإلحاد، والتغريب... إلخ.

ولذلك فإن متحقق الحداثة الذي يتجلى في وفرة الاشتغال على التقنيات الفنية الباذخة في القصيدة، وعلى التعامل مع الكتابة الشعرية بحرفية مخلصة يمكن التمثيل له ببعض قصائد المقالح ذات البناء المستند إلى معادل موضوعي مثل قصيدة مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان وغيرها، وأشعار عبد الرحمن فخري، وبخاصة في مجموعة من الأغاني ما أحزن الأصفهاني فإنه يمكن لمح كثير من الطوارئ الفنية على مستوى بناء الصورة الرمزية حيث (يلاحظ أن كثيراً من الصور تجريدية وتبنى على الوهم واللاوعي، وهي لا تعبر عن حالة ذاتية على النحو الذي ميز الصورة الرومانسية، بل توحي بحالة كيانية تدمج بين عالم الداخل وعالم الخارج). كما يمكن لمح إفادة الشعراء (من وسائل الرمزية مثل تراسل الحواس).. ويمكن الحديث أيضاً (عن الرمز الفني أو الذي يقترب من معناه الفني عند الرمزيين بصرف النظر عن المذهبية،

إذ نرى كثيراً من القصائد تبنى على رمز كلي، وفيه تتآزر الرموز الصغرى والصور للإيحاء بالفكرة والحالة الكيانية المصاحبة، وغالباً ما تكون الفكرة غامضة أو مراوغة، وبخاصة في النصوص ذات الأسلوب التجريدي)، كما في كتابات عبد الودود سيف، وحسن اللوزي.. يضاف إلى ذلك توسيع الشعراء للاتكاء على تيمة (المعادل الموضوعي)[1].

(ويبلغ تطور الرمز مداه في الرمز القناعي، حيث النص الرمز ذو بنية مركبة تنصهر فيها عوالم متعددة وأزمنة مختلفة، وتتبادل فيها الأداء أنوات لا أنا واحدة. وهذا بدوره يكشف عن حالة كيانية أكثر تركيباً عند المقالح بخاصة في رموزه وأقنعته الكبرى التي حملها معاناته النفسية ورؤاه إلى الواقع والمستقبل، ومن هذه الأقنعة سيف بن ذي يزن، وضاح اليمن،مالك بن الريب، ابن زريق البغدادي وغيرها)[2].

---

(1) ما بين الأقواس في الفقرة السابقة من ظهور الرمز في الشعر اليمني المعاصر، د/ ناجي جبران، مرجع سابق.

(2) نفس المرجع بتصرف بسيط.

الجيل السبعيني -كما أسلفنا- شهد أيضاً الحضور الأكبر للشاعر عبد الله البردوني، سواء حضوره المتعلق باتساع شعبيته وصداماته القوية مع النظام، أو حضوره المتمثل بإدخاله القصيدة العمودية إلى آفاق ومرتادات حداثية لم يكن ليتصورها أحد.. إلى جانب كتاباته ومعاركه النقدية، وتحوله إلى علامة كبرى لتلك المرحلة بمقدار ما كان المقالح علامة كبرى لها من خلال كونه قائداً للتحديث، ومحتفياً بالحداثة.. وإذا كان الحضور الكبير للبردوني من خلال تطويره للقصيدة العمودية أسلوباً ومعجماً، ومضامين، ومن خلال حضوره الجماهيري قد ظل بمثابة الراعي للتجارب العمودية القوية والواعية أيضاً كما في حالة الشاعر حسن الشرفي، فإن جيل السبعينيات أفرز أيضاً في الاتجاه المقابل تياراً تحديثياً طمح إلى تجاوز قصيدة التفعيلة وتقنياتها وما ارتبط بها -صدفة ربما- من اشتراطات مضمونية إلى كتابة قصيدة النثر.. وهو تيار اتسم بالاندفاع والمغامرة في كتابة القصيدة -على حد تعبير المقالح- الذي يؤكد أن ما أنجزه شعراء السبعينيات في اليمن عبر هذا الشكل بتجلياته المتاحة آنذاك لم يكن نتاج

نزوات أو رغبات في المحاكاة والمماثلة؛ لأن (في صفوف هذا الجيل الرافض المغامر أفراداً يمتلكون مواهب عالية وإمكانات ذاتية قادرة على ترويض النص الأجد ليكون شعراً وثيق الصلة بعصره وبالمحيط البشري الذي يصدر عنه)[1].

لهذا كان ذلك التيار -كما يقول المقالح- (يعاني ويستمر في التجريب والبحث عن المغايرة بكونها ظاهرة إبداعية حقيقية وليس محاكاة لتجارب فقدت لونها وبريقها، وأصبحت نمطاً مستهلكاً يشبه الترجمات الصادرة أو تلك المنقولة عن اللغات الأخرى)[2].

وقد كان رائد هذا التيار من السبعينيين عبد الرحمن فخري، حسن اللوزي، ذي يزن، محمد المساح ثم انخرطت فيه مجموعة من الأسماء مثل: عبد الودود سيف، عبد الكريم الرازحي، عبد اللطيف الربيع، محمد حسين هيثم،

(1) من مقدمة مختارت من الشعر اليمني المعاصر، د عبد العزيز المقالح، مرجع سابق.
(2) نفس المرجع السابق.

شوقي شفيق، شوقي شائف، وعبد الله قاضي.. وقد شكل ذلك الاجتراح لهذا الشكل الجديد من قبل السبعينيين نقلة نوعية مهمة على طريق الاختلاف والمغايرة.. تمثلت في كسر هيمنة الموضوع على الكتابة الشعرية الذي كانت تحتفل به قصائد التفعيلة والعمود.. كما تمثلت في تقليص حدة الغنائية والمباشرة.. ومع ذلك فإن شعراء هذا التيار الذين جاءوا إلى قصيدة النثر من تجارب وزنية جيدة، لم يبلغوا في اندفاعهم حد نبذ الأشكال الأخرى تماماً.. فقد ظلوا يراوحون بين كتابة قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة[1].. بل ظل بعضهم يكتب الشكلين إلى جانب الشكل العمودي القديم، كما في حالة عبد الودود سيف.

ولعل تحفظ قطب كبير من أقطاب الحداثة في اليمن كالمقالح على هذا التيار كان يحد من هذا الاندفاع.. فقد تأخر ترحيب المقالح بهذه الموجة إلى سنة 1976م، حيث

(1) ينظر: قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، د حاتم الصكر، مرجع سابق، ص 36.

عبر في دراسة له بعنوان (ملامح التجربة المعاصرة لقصيدة النثر في اليمن) عن قبول حذر لذلك الاندفاع.. وقد اعترف في هذه الدراسة بتحفظه السابق عليها[1].

على مستوى الشكل أيضاً احتفى شعراء السبعينيات بشكل لافت بالقصيدة المدورة.

أما على مستوى الموضوع أو المضمون فقد أفرزت تلك الفترة مجموعة من الظواهر، منها على سبيل المثال شعر الهجاء السياسي الساخر عند البردوني، وعبد الكريم الرازحي، وحالة الحزن والغربة في المدينة عند المقالح وإسماعيل الوريث[2]..

---

(1) بتصرف من نفس المصدر، ص 26، ينظر أيضاً: قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، أ /محمد الحصماني المركز الوطني للمعلومات http://www.yemen-nic.info/contents/studies

(2) تجربة القصيدة لدى الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، د/عبدالسلام الكبسي، المركز الوطني للمعلومات http://www.yemen-nic.info/contents/studies

بكل تلك الإضافات (استطاع الشاعر اليماني أن يشارك زملاءه الشعراء في بقية الأقطار العربية ممن كانوا قد سبقوه بثلاثة عقود على الأقل، وأثبت هؤلاء بقصائدهم أولاً ثم بكتاباتهم النقدية أن القصيدة العربية الحديثة ما تزال في بدايتها، وما تزال قابلة لمزيد من التطور والتجديد وما تزال قادرة على كتابة النماذج المعافاة القريبة إلى وجدان القارئ المثقف)[1].

وقد استمرت مفاعيل وتأثيرات الجيل السبعيني حاضرة بقوة في الساحة اليمنية على امتداد سنوات الثمانينيات.. حتى بدايات تبازغ الجيل التسعيني من أواخر الثمانينيات، حيث لا يزال هو الآخر إلى اليوم (نهاية العقد الأول من القرن الجديد) يتصدر الساحة ويملؤها بالضجيج..

أخيراً.. لا بد من إنهاء هذا المدخل التاريخي بملاحظتين مهمتين لجهة توضيح منحى الاشتغال عليه:

---

(1) من مقدمة مختارات من الشعر اليمني المعاصر، عبد العزيز المقالح، مرجع سابق.

أولاً: لا شك في أن سمة جيل من الأجيال الشعرية لا يصنعها كل الشعراء الذين تعايشوا في ذلك الجيل.. بل يصنعها أهم المشاركين فيه حتى وإن اختلفت طرقهم في الاشتغال.. ولذلك فكل ما أوردناه سابقاً عن كل جيل من الأجيال التي عرضنا لها هو في النهاية نسبي لا يحتمل منطقه التعميم مائة في المائة..

من أجل توضيح ذلك، ولو على وجه التقريب سأورد هذا المثال: تعايش في الجيل الأربعيني (جيل الرومانسية والتجديد) على الساحة اليمنية الشاعر الإحيائي الضخم محمد محمود الزبيري.. والذي يمكن لمح رومانسية خفيفة في قصائده.. كما اشتمل على شعراء رومانسيين بمعنى الكلمة.. مثل: إبراهيم الحضراني، أحمد الشامي، عبد الوهاب الشامي، حسن السقاف، علي محمد لقمان، محمد عبده غانم، صالح الحامد، إدريس حنبلة، لطفي جعفر أمان.. واشتمل أيضاً على شعراء يمكن تصنيفهم شعرياً من الدرجة الثانية، إما لكونهم علماء ينظمون الشعر حسب التقاليد الموروثة في اليمن، بوصفه جزءاً من أدوات العالم

القاضي، الذي هو جزء من النخبة السياسية، ومن حاشية الحاكم، من أمثال: القاضي عبد الرحمن الإرياني، والقاضي عبد الله الشماحي.. وإما لكونهم معلمين تنويريين، الشعر جزء من أدواتهم في بيئة ثقافية تقليدية على نحو ما كان موجوداً في اليمن آنذاك.. بل إنه ما زال موجوداً إلى اليوم في مدن تقليدية يمنية مثل مدن العلم في تهامة، زبيد، بيت الفقيه، المراوعة، الزيدية، المنيرة.. ومثل تريم وسيئون في حضرموت، وصعدة، وحوث في شمال اليمن.. وغيرها.. ولعل هذا التوصيف ينطبق آنذاك على شاعر ومعلم تنويري مثل: محمد المطاع.. إلى جانب ثوار سياسيين مثقفين، كانت القصيدة تقوم عندهم مقام المقالة والمنشور السياسي، من أمثال: أحمد المروني، ومحمد الفسيل، وزيد الموشكي..وشعراء لهم نصيب من كل تلك الجوانب السابقة مثل: أحمد المعلمي، والعزي مصوعي.. لذلك فإن توصيفات ذلك الجيل الواردة في هذا المدخل ستتسم دائماً بالنسبية رغم مصداقيتها من حيث

تأشيرها على ناحية التجاوز والاختلاف التي اكتسب بها الجيل جزءاً كبيراً من سماته ومحدداته.

ثانياً: لا بد من إيضاح أننا أردنا من هذا المدخل التاريخي رسم صورة بانورامية لمشاهد الشعر اليمني التي أنجزتها الأجيال السابقة، ولن يخفى على القارئ أن تناول تلك الأجيال كان يتسع تصاعدياً، كلما انتقلنا إلى جيل جديد حتى كانت أوسع الوقفات عند الجيل السبعيني.. وذلك يتناسب مع حجم الإنجاز وكثرة الأسماء، وتعدد التجارب وتنوعها، وعلامات التجاوز التي قدمها كل جيل.. غير أن طبيعة هذا التمهيد التاريخي قد حالت دون تناول جوانب في تلك المشاهد، لا تكتمل الصورة إلا بها أو ببعضها على الأقل.. فثمة الكثير من التعميمات التي كان يجب أن تحضر بالتوازي معها استثناءاتها.. كما أن إيراد المقولات دون أن تكون معززة بالنصوص يقلل كثيراً من مصداقية الطرح.. بيد أن استحضار النصوص الشاهدة على تلك المقولات كان سيخرج هذا التمهيد التاريخي عن مساحته،

وسيخل بالهدف الذي وضع له حتى لو قللنا من عدد النصوص إلى أقل حدٍ ممكن؛ لأن مدونة الشعر اليمني التي أنجزتها أجياله على مدار القرن العشرين بكثرتها واختلافها وتنوعها، والمرجعيات المتعلقة بالنصوص والموجهات الغائبة فيها تظل أكثر تنوعاً واختلافاً من أن تعبر عنها عينات محدودة..

حتى لو حاولنا ذلك من زاوية أو زوايا محددة كأن نتتبع مثلاً الموجهات الثقافية، والنصوص الغائبة، التي اشتغلت عليها إبداعات كل جيل من تلك الأجيال، فإن استحالة الإيفاء بالمقصود ستظل قائمة وموجودة.. وقد يسهل الأمر قليلاً مع الجيل التقليدي، جيل المحاكاة والاجترار.. أو مع جيل الإحياء..حيث يتشكل الموجه من متكئ ثقافي وإبداعي واحد، وإن تعددت وجوهه.. وهو التراث العربي بجوانبه الشعرية والنقدية، والثقافية عامة، فإن صعوبة التناول ستكون غير عادية عند تناول الجيل الرومانسي.. حيث الموجهات الثقافية والإبداعية والموحيات تأتي من متكئات

ومرجعيات متعددة، فيها الذاتي وفيها الآخر، فيها العربي القديم وفيها العربي الحديث ممزوجاً بالأجنبي، بحكم تلقي الرومانسية اليمنية عن الرومانسية العربية، عن الرومانسية الأجنبية.. وفيها أيضاً خصوصية المجموع الناتجة عن امتزاج كل تلك العناصر فيه.. كما أن فيها الخصوصية الفردية.

أما إن فكرنا في تناول الموجهات الثقافية ونصوص ومتكئات تجربة الجيل الواقعي، وجيل السبعينيات فإن ذلك يستحيل تماماً في حيز كهذا،

حيث تشتجر موجهات كثيرة ومرجعيات أكثر تعدداً.. ونصوص غائبة لا يمكن حصرها كما تتعدد الذوات والتمثلات والأشكال، وتبدو محاولة التتبع لجزئية منها مستحيلة حتى على البحوث المخصصة لكل جزئية منها..

بسبب ذلك كله.. اقتصر هذا المدخل على الإلماحات الخاطفة للسمات العامة، والظواهر الأكثر بروزاً، والمفاصل الأقوى أهمية، كذلك إلى ذكر الأسماء الأميز

حضوراً ومشاركة في تلك الأجيال، والأوضح تعبيراً عنها إبداعاً ومثاقفات، ونماذج جيدة لعرض المادة من خلالها.

جيل التسعينيات الشعري في اليمن

من استشراف الغد إلى امتلاكه

استعراض للوقائع.. ورصد للتجليات

عند انتهاء النصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين شهدت الساحة الإبداعية في اليمن تبازغ مجموعة من الأصوات الباحثة عن نفسها.. أصوات تراوح بين كتابة الشعر والقصة والمقالة والخاطرة والمحاولات النقدية ربما..

يتصدر الموجة زمنياً: علي المقري، فاطمة العشبي، نبيلة الزبير، عبدالرحمن الحجري، محمد القعود، خالد زيد الشامي، علي الشاهري، عبدالوكيل السروري، توفيق القباطي، سلوى الإرياني، عبدالحكيم الفقيه، زيد الفقيه، كمال البطاطي، آمنة يوسف، سلطان عزعزي، محمد سعيد سيف، كريم الحنكي، محمد السقاف.. ويتبعهم مباشرة: هدى أبلان، محمد الشيباني، محيي الدين جرمة، عبد الناصر مجلي، عادل أبو زينة، خالد الأهدل، أحمد شاجع، عادل البروي، محمد المنصور، محمد عبد الوكيل جازم، أحمد الزراعي، محمد عبيد، عبد السلام الكبسي، عبد الكريم الوشلي، صادق الهبوب.

كان كل هؤلاء الموهوبين الجدد يبحثون عن أنفسهم،

عن تحقيق ذواتهم عبر الكتابة، كما كانوا – باستثناء علي المقري الذي كان قد أصدر مجموعته الشعرية الأولى (نافذة للجسد، في القاهرة.1987)- يبحثون عن وجود داخل المشهد التسعيني القادم بعد أن تعذر على أكثرهم من أمثال: (نبيلة الزبير، عبدالرحمن الحجري، محمد القعود، خالد زيد الشامي، علي الشاهري، عبدالوكيل السروري، توفيق القباطي، سلوى الاريـاني، عبدالحكيم الفقيه، زيد الفقيه، كمال البطاطي، آمنة يوسف، سلطان عزعزي، محمد سعيد سيف، محمد عبيد، فؤاد المحنبي) الحضور في المشهد الثمانيني لكونهم كانوا آخر موجاته أو الحلقة الأخيرة فيه، ولكون المشهد الثمانيني نفسه كان فاقداً لصفته بسبب وقوعه تحت هيمنة جيل السبعينيات الضخم.. كانوا من جهة أخرى (خاصة المجموعة التي تمثل بمعنى الكلمة أول التسعينيين وهم: هدى أبلان، محمد الشيباني، عبد الناصر مجلي، محيي الدين جرمة، عادل أبو زينة، خالد الأهدل، أحمد شاجع، عادل البروي، محمد المنصور، محمد عبد الوكيل جازم، أحمد الزراعي، عبد الكريم الوشلي، علي الشاهري، محمد السقاف) إفرازاً لحالة الاستقرار النسبي

وانتشار التعليم الذي عرفته اليمن في عقد الثمانينيات.. كما كانوا تعبيراً عن مرحلة جديدة من الآمال والأحلام والتطلعات والطموحات التي تعززت منذ مطلع سنة 1989م بتقارب النظامين في شطري اليمن، والشعور العام بإمكانية تحقيق الوحدة اليمنية.

أثناء ذلك كان أفراد ذلك الجيل الذين يدأبون على اكتشاف قدراتهم، وأكثرهم لم يحسم بعد اختياره للنوع أو الشكل الذي سيكتب عبره شعراً أو قصة أو نقداً أو مقالة.. إلخ.. يؤرقهم هم التواصل فيما بينهم.. وهموم الوصول إلى منابر النشر المتاحة آنذاك، والتي كانت مقصورة في الغالب على الصفحة الثقافية في صحيفة الثورة عبر التواصل مع اثنين من المبدعين اللذين دأبا على التقاط المواهب الجديدة، وهما محمد جسار، وفؤاد عبد القادر، أو صفحتي المقالح والبردوني في صحيفة 26 سبتمبر..

كان النشر في صفحة المقالح لواحد من هؤلاء لا يزال حلماً بعيداً بحكم حداثة تجاربهم.. أما صفحة البردوني فلم يكن هذا من اهتماماتها إلا نادراً.. وفيما كان بعض هؤلاء يحاول النشر في مجلات وصحف لبنان والكويت ومصر

والسعودية ولندن، فينجح نادراً ويخفق كثيراً.. ويكون مصير نصه صفحة القراء أحياناً، تمكن الشاعر محمد جسار الذي كان يشرف على الصفحة الثقافية في صحيفة الثورة عند إطلالة التسعينيات من تحويل تلك الصفحة إلى ملحق ثقافي أسبوعي يصدر كل جمعة، وسرعان ما فتح ذلك الملحق صفحاته لتطلعات تلك المواهب الجديدة التي عزز حضورها وانفتاحها على تباشير الجيل الجديد الشاعر محمد القعود الذي تسلم الإشراف على الملحق الثقافي من جسار.

في هذه الأثناء انخرط أفراد هذه المجموعات الشبابية في التعرف على بعضهم في كلية الآداب بجامعة صنعاء، وفي مقايل أفراد منهم، مثل كمال البطاطي ومحمد المنصور[1]، وكان تعارفهم مصحوباً بنشاط قرائي واسع،

(1) محمد الشيباني، من رسالة أرسلها إلي على الفيس بوك، بتاريخ 31 ديسمبر، 2010م، الساعة 02:50 صباحاً، يرد على مجموعة من الأسئلة وجهتها إليه بهذا الشأن. سرعان ما توقف مقيل البطاطي بانتقاله سنة 1992م تقريباً إلى حضرموت، وانقطع مقيل المنصور بسبب عمله مدرساً في المحابشة مسقط رأسه بمحافظة حجة في نفس العام تقريباً، ولكنه عاد منذ مطلع 1995م ليواصل احتضان =

وعرض للنصوص التي يكتبونها فيما بينهم، ثم المحاولات الدائبة لإقامة الفعاليات الثقافية التي تعرض من خلالها إبداعاتهم على المتلقين..

وكان التطلع إلى احتضان اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين لأصواتهم أهم ما يرغبون فيه آنذاك.. وحين لم يتحقق هذا بسبب تحجر عقلية القائمين على الاتحاد، وعدم قدرتهم على التقاط تلك التباشير، لجأت تلك الأصوات إلى تشكيل جماعتين أدبيتين كنوع من التحدي لرفض اتحاد الأدباء احتضان أصواتهم ومنحهم عضويته[1].

تشكلت جماعة (الغد) منتصف صيف عام 1989م من أدباء كان خيارهم تأسيس جماعة أدبية مستقلة تشبههم وتنتمي إليهم كما ينتمون إليها..

أهم النقاشات التسعينية وأكثرها سخونة وتحرراً من الاحترازات والتحفظات والحذر.. وقد بلغت مثاقفات التسعينيين ذورتها في مقيل المنصور سنوات 96، 97، 98، 99، 2000م، وكان من رواد ذلك المقيل أحمد السلامي، علوان الجيلاني، علوي السقاف، محمد عثمان، محمد الشيباني، نبيل سبيع، جميل حاجب، عبد الوكيل السروري، ثم محمد العابد، عبد المجيد التركي.

(1) عبدالناصر مجلي:-أنا رائد جيل التسعينيات عن جدارة واستحقاق، حاوره محمد عبيد، صحيفة الثقافية، الخميس 23 أغسطس 2007م.

تم التأسيس في بيت الشاعر كمال البطاطي، الذي كان أكثر أفراد البواكير التسعينية آنذاك ممارسة للنقد.. وترأسها عبدالناصر مجلي ومعه سلطان عزعزي، كمال البطاطي، محمد الشيباني أحمد شاجع، هايل الغابري، عبد الوكيل السروري، ومحيي الدين جرمة... وآخرون.

واعتبر أفراد الجماعة إعلان إنشائها إعلاناً عن مؤسسة وحدوية إبداعية للتسعينيين بعيداً عن حسابات الاتحاد الضيقة، بمعنى آخر بعيداً عن مؤسسات السلطة الرسمية في الشطرين السابقين[1].

وما لبثت تباشير التسعينيات أن شهدت مولد جماعة أخرى هي جماعة (سبان) التي تكونت أساساً من الشعراء: عبد الرحمن الحجري، محمد المنصور، خالد زيد الشامي، محيي الدين جرمة، علي الشاهري، عادل أبو زينة، وآخرين معهم.

---

(1) المرجع السابق.

وجاء إعلان الوحدة اليمنية يوم 22 مايو 1990م، لتشهد اليمن عقب ذلك مباشرة مناخاً من الحريات السياسية والثقافية والحزبية والاجتماعية، وتعدداً في المنابر الإعلامية والمؤسسات الثقافية، والجمعيات والنقابات والاتحادات لا عهد لها به.. فانخرط المبدعون الشبان في إقامة الفعاليات التي كانت تحتضنها كلية الآداب بجامعة صنعاء والأندية الرياضية، مثل نادي الوحدة والنادي الأهلي، ودشنت منابر ثقافية مثل: صحيفة الثورة وملحقها الثقافي، وصحيفة رأي، وصوت الحقيقة، وصوت العمال، والجمهورية، وصنعاء، وإيثار، والثوري احتفاءً واسعاً بإبداعات تلك الموجة الجديدة.

وانشغل المنضوون في الجماعتين (بالإعلان عن وجود إبداعي في الواقع وتأسيس علاقة معرفية جدلية من خلال القراءات والانفتاح على تجربة إنسانية علاقاتية حميمة لا تتكيء على القرابة الأيديولوجية - بمعناها الضيق -

النمطية التي كانت سائدة قبل الوحدة)[1] و(كانت الفعاليات التي تقيمها الجماعتان مشتركة ومتداخلة الأسماء والاتجاهات الإبداعية)[2] وتلك من (مميزات الحركة الأدبية النشطة التي أسس لها جيل التسعينيات)[3] المتبازغ آنذاك و(الذي تنتمي إليه) الجماعتان.

وكان من الملاحظ (أن الجماعتين لم تصدرا بيانات إشهار)[4] و(كان من الملفت أن التداخل بينهما كان يصل حد انمحاء الفواصل)[5].

وعند نهاية سنة 1991م صدر ديوان (وهج الفجر) بمبادرة شجاعة من الشاعر الصحفي محمد جسار (رئيس الاتحاد العام لطلاب اليمن آنذاك)، محتفياً بنصوص لثلاثة عشر شاعراً وشاعرة هم كما وردت أسماؤهم، وكما رتبت

---

(1) جيل التسعينيات الشعرى ووهم الريادة، محمد المنصور، صحيفة الثقافية، الخميس 23 أغسطس 2007 م.
(2) نفس المرجع.
(3) نفس المرجع.
(4)المرجع السابق.
(5) نفس المرجع.

في الإصدار[1]: عبد الرحمن الحجري، نبيلة الزبير، عبد الوكيل السروري، خالد زيد الشامي، أحمد شاجع، فاطمة العشبي، آمنة يوسف، محمد يحيى المنصور، عادل البروي، حسين الصوفي، محيي جرمة، محمد السقاف، عبد الكريم محمد الوشلي، علي أحمد الشاهري، محمد عبد الوهاب الشيباني، هايل الغابري.. مصدراً بمقدمة تبشيرية للدكتور عبد العزيز المقالح (عرفت بالعديد من الأسماء

---

(1) هنا لا بد من طرح بعض الملاحظات:

1- رحل من هذه القائمة ثلاثة شعراء، هم: عبد الرحمن الحجري، عادل البروي، أحمد شاجع.. الملاحظ أنهم كانوا من ألمع الشعراء في تلك المجموعة... والملاحظ أيضاً أن أحداً لم يهتم بجمع إبداعاتهم وإصدارها.. وقد حاولت جاهداً منذ سنة 2002م حث أصدقائهم الخلص على إخراج ما في إرشيفهم من قصائد أولئك المبدعين من أجل نشرها، ولكن ذلك التحريض لم يثمر حتى اليوم، وهو يدل على شعور غير صحي تجاه الغائبين في المشهد التسعيني.

2- لاحظت أن معظم الأحياء الذين سألتهم ممن ضمهم هذا الإصدار قبل حصولي على نسخ منه، لم يكونوا يتذكرون بالضبط الأسماء التي اشتمل عليها.. فقد زودني كل منهم بأسماء أخرى لم تكن ممن ضمها الإصدار، من تلك الأسماء التي توهموا أن الإصدار اشتمل عليها: محمد القعود، هدى أبلان، مختار الضبيري، نبيل السروري، عبد الناصر مجلي، عادل أبو زينة، أحمد الزراعي.

التي حققت حضورها في عالم الكتابة)[1].. ولم تكن الأسماء التي ضمها الإصدار هي التي يقتصر عليها التعبير عن الصوت الشعري الشاب آنذاك، فالمقدمة التي كتبها محمد جسار تحت عنوان (إهداء) تعترف بذلك.. فقد جاء فيها: (سنظلم الفجر لو ادعينا أننا قد ألممنا بكل خيوطه.. فما جمعناه من شعراء وقصائد ليس كل ما في الساحة الطلابية، بل ليس أفضلها)..

مع ذلك فإن إصدار (وهج الفجر) كان أول احتفاء أو اعتراف نقدي يعبر عن حضور الجيل التسعيني بقوة في المشهد الإبداعي اليمني[2]..

---

(1) محمد الشيباني، من رسالة على الفيس بوك، مرجع سابق.

(2) أخبرني الشاعر محمد الشيباني يوم الاثنين 4 يناير 2011م في مكتبة اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين أن الدكتور أبو بكر السقاف، كان في حدود سنة 1990م أو قبلها قد كتب دراسة نقدية تناولت إبداعات عدد من الشباب، من بينهم الشيباني،.. وأنه يذكر أن السقاف تناول قصيدته (عدن) ولكنه لا يذكر أين نشرت الدراسة.. ووعد بالبحث عنها..المقالح وإن كان في مقدمته لوهج الفجر قد صرح أنه كان يقف على مقربة مع تجارب طلائع التسعينيين متابعاً ومتأملاً دون أن يكتب عنها، إلا أن بعض طلائع التسعينيين يؤكدون أنه قد تناول تجاربهم قبل عام 1990م... ففي رسالة بتاريخ 31

=

كان الاتحاد العام لطلاب اليمن (جهة الإصدار) يلجأ إلى الشعر هرباً من المشاكل النقابية التي كانت تؤججها اصطفافات حزبية، كما يوضح ذلك الكاتب محمد جسار في مقدمته، التي استهلها بهذا السؤال: (هل من خيار أجمل من الارتماء في أحضان الطهارة والنقاء؟) يضيف جسار (كان هذا السؤال / الجواب هو الحل الأمثل للخروج من عنق الإشكالية النقابية التي واجهتنا -في قيادة الاتحاد العام لطلاب اليمن- حينما حاصرتنا أنتان السياسة بعد أن طوقت الساحة الطلابية في الداخل والخارج، فألقت بقذاها على حواف العيون، واغتصبت فعل العطاء في مركز الدائرة لحركية هذه الشريحة الأهم، فكان اللجوء إلى عبثية

ديسمبر 2010م، رد بها الدكتور عبد السلام الكبسبي على أسئلة وجهتها إليه حول تبازغ التسعينيين، قال: (أذكر بأن الدكتور المقالح كان قد كتب عني حلقتين في صحيفة 26 سبتمبر سنة 1986 من خلال ديواني " مع الياسمين" الذي كان مخطوطاً) وفي رسالة على الفيس بوك 3 يناير 2011م رد بها الشاعر محمد عبيد على أسئلة مماثلة.. ذكر أن أول قصيدة نشرها في صحيفة الثورة أول التسعينيات كانت بعنوان (الشهقات الأولى لولائم الموت الأخير) كتب عنها أحمد عبد الله الصوفي دراسة جاء فيها: (الشعراء الشباب يهيؤن ولائم الفرح المعافى).

البراءة، ونقاء البدايات... إلى الإبداعات الشابة بوعدها الأصدق من غيمة حبلى بالخير والأنقى من قطرة طل على خد وردة ناعسة في أحد الصباحات الربيعية) يضيف جسار أيضاً (طلبنا حق اللجوء إلى الشعر باعتباره واحداً من العطاءات التي تزخر بها الساحة الطلابية، هذه الجنة البرعمية لكل لون إبداعي، والمصدر الثر لكل تجدد وتغير وثورة)..ثم يوضح المنهج الذي اتخذوه (جمعنا نماذج من نتاجات طلبة جامعة صنعاء دون أن نحكم أي معيار نقدي، وتركنا حق اختيار هذا النموذج للشعراء أنفسهم دون تدخل منا، وحين تراءت لنا خيوط الفجر الفضية وهجاً يغمر أرجاء النفوس بوعده ويسهم في تشكيل ملامح اليوم والغد بتميز كينونته عن سواها، وتمايز مفردات هذه الكينونة آثرنا أن نزيل عنها غلالة الاعتياد والمألوف بتقديمها بأسلوب جديد كبادرة أولى في تاريخنا الأدبي)..

تعترف مقدمة جسار أيضاً أنهم لم يضعوا (معياراً لترتيب القصائد الواردة في الديوان).

تلا ذلك دراسة أنجزها الراحل الدكتور عبد الملك المقرمي سنة 1992م[1].. بعنوان (إشكاليات في سوسيولوجيا الكتابة في الأدب الشعري والقصصي والروائي في اليمن) ونشرت في مجلة الثقافة، العدد الثاني، فبراير 1993م..واحتفت بعدد من الأسماء في المشهد الشعري التسعيني..

بموازاة ذلك كان تبازغ التسيعينيين يتوالى في مدن الثقافة اليمنية وإن بوتائر مختلفة، في تعز التي كانت طيلة العقود الماضية من أهم المدن الصانعة للثقافة والإبداع في اليمن.. تأخر تبلور المشهد التسعيني بسبب الانشغال بالنشاط السياسي من 90 إلى نهاية 1992م، وعندما تأسست الجماعة الأدبية في كليتي التربية والآداب بتعز

(1) في الممر الواقع إلى الشمال من عمادة كلية الآداب، جامعة صنعاء، ونحن نتقدم إلى حديقة الكلية ذات صباح من نوفمبر 1992م أنا والشاعر أحمد الزراعي، التقينا بالدكتور عبد الملك المقرمي، عرفني به الزراعي، وطفق المقرمي يحدثنا عن هذه الدراسة، ثم أخرجها من ملف، أو حقيبة كان يحملها وأطلعنا على بعض فقراتها، كانت لا تزال مسودة بخط يده.. تمتلئ سطورها بالخدوش والاستبدالات.

عام 1993م كانت إحباطات السياسة حاضرة في بيان التأسيس، الذي ركّز على القطيعة مع السياسي، والانصراف إلى الفعل الإبداعي، وقتها كان بعض المنضوين في تلك الجماعة مثل محمد ناجي أحمد، قريب عهد بالسجن بسبب انتفاضة تعز، لهذا كان بيان الجماعة انحيازاً للجمالي ويأساً من السياسي.. كان البيان أيضاً متأثراً ببيان (الريح والغبار) الذي أصدره الكاتبان عبد الكريم الرازحي وعبد الوهاب المقالح سنة 1993م.. وقد نشر بيان تأسيس الجماعة الأدبية في صحيفة الجمهورية، ونشر إعلان عنها في صحيفة المستقبل.. وشأنها شأن تبازغات التسعينيين في صنعاء، فقد ضمت الجماعة مبدعين يجترحون فنوناً مختلفة، في الفنون التشكيلية مثلاً فائزة الحدأ، وفي الشعر أحمد الزكري وسلوى القدسي، وفي القصة محمد عبد الوكيل جازم وعبد الواحد السامعي، وفي النقد محمد ناجي أحمد وعادل ياسر، وكان معظم هؤلاء يقارف الشعر وقتها-خاصة محمد ناجي أحمد، محمد عبد الوكيل جازم-.. وفي الترجمة عادل زعيل، إضافة إلى مهتمين من طلبة قسم علم الاجتماع مثل عبد الرقيب

الغانمي[1]، وكان لديها لقاء يومي في باحة كلية الآداب يتم فيه مناقشة وقراءة إبداع الجماعة الأدبية.. علماً أن بعض أعضاء الجماعة كانوا أعضاء في اتحاد الأدباء، فقد انضم محمد ناجي أحمد إلى الاتحاد أواخر عام 1990م، وبعده بفترة محمد عبد الوكيل جازم، وكان للجماعة مجلة فكرية اسمها (رؤى) ترأس تحريرها محمد ناجي أحمد، وتصدت لنشر إصدار جماعي اسمه (ندى) (ضم نصوصاً شعرية لأصوات منها: محمد ناجي أحمد ومحمد عبد الوكيل جازم، وأحمد الزكري وعبد الواحد السامعي وغيرهم وغيرهن)[2] .. إضافة إلى اتخاذ الجماعة من صفحة الأدب في صحيفة الجمهورية التي كان يشرف عليها محمد ناجي أحمد أيضاً وسيلتهم لنشر إبداعاتهم[3] ...

---

(1) من رسالة على الفيس بوك أرسلها محمد ناجي أحمد إلي رداً على أسئلة وجهتها إليه، بتاريخ 3 يناير 2011م، يضيف محمد ناجي أحمد: (وهناك آخرين لم اعد اذكرهم في هذه العجالة ...)

(2) من حوار على الفيس بوك مع محمد ناجي أحمد، الساعة التاسعة إلا عشر دقائق من مساء يوم الأربعاء 12 يناير 2011م.

(3) نفس المصدر.

ولكن تلك الجماعات سواء ما نشأ منها في صنعاء أو تعز أو غيرها لم يكن في خططها التواصل مع بعضها، فقد كان التواصل فردياً يطمح إليه عادة أكثر أفراد تلك الجماعات نشاطاً[1]..

ولعل من أكثر الأدلة على اختلاف الجيل التسعيني عن الأجيال السابقة هي الحضور القوي للمرأة المبدعة فيه بمقدار غيابها الفادح عن صفحات الأجيال السابقة.. يعزز هذه الدلالة أن بواكير نشر التسعينيين في المجال الشعري كان على يد اثنتين من المبدعات.. فقد أصدرت الشاعرة هدى أبلان بواكيرها الأولى (ورود شقية الملامح) سنة 1989م.. تلتها الشاعرة نبيلة الزبير بإصدارها الشعري

(1) يذكر محمد ناجي أحمد في نفس الحوار أنه لم يتواصل مع بدايات محمد عبيد الذي كان في الحديدة، إلا بعد منتصف التسعينيات، أما مع أدباء صنعاء فيذكر أنه كان يتواصل مع المنصور والشيباني والزراعي وغيرهم، مؤكداً أنه لم يكن هناك تواصل إلاّ من قبله هو ومحمد عبد الوكيل جازم.. مؤكداً أيضاً (وقتها كنت عضوا في الاتحاد..تواصلي كان مع أدباء الاتحاد في صنعاء وتعز وإب وعدن ، لكن لم يكن هناك تواصل معهم باعتبارهم جماعات أدبية وإنما أفراد).

الأول (متواليات الكذبة الرائعة) سنة 1991م.. وقد شاركهما هذا السبق المبدع عبد الناصر مجلي، بإصداره مجموعة (ذات مساء.. ذات راقصة) سنة 1991م، ولكنها كانت مجموعة قصصية..

وقبلهم جميعاً كان علي المقري قد أصدر مجموعته الأولى (نافذة للجسد) سنة 1987م، ولكن علي المقري متنازع فيه، يحسب على التسعينيين، ويحسب على من قبلهم.

أثناء ذلك كان المزيد من الأصوات التسعينية يلتحق بالمشهد.. وشهد عاما 1993، 1994م، اشتداد الأزمات الاقتصادية والسياسية الناتجة عن حرب الخليج الثانية، التي حوصرت إثرها اليمن، وشكلت عودة مئات الآلاف من المغتربين في دول الخليج عبئاً اقتصادياً كبيراً عليها.. فاقمته خلافات قطبي الحكم اللذين وقعا اتفاقية الوحدة وما تبعها من تجاذبات واختلالات أمنية، انتهت بالحرب المؤسفة صيف سنة 1994م، لينتهي بها أجمل المناخات الديمقراطية والثقافية التي عرفتها اليمن عبر تاريخها كله..

ولتسقط معها كثير من الأحلام والطموحات والتفاعلات والتفاؤلات، التي بقيت في نفوس ذلك الجيل الشاب عقب حرب الخليج الثانية، ولينهار أي أمل في مستقبل الأمة العربية.

في خضم تلك الأحداث تلاشت الجماعتان الأدبيتان: جماعة (الغد) انتهت بهجرة قطبها الأهم المبدع عبد الناصر مجلي إلى أمريكا نهاية سنة 1991م.. حيث أصدر مجموعته الشعرية الأولى (عرق حناء) سنة 1993م..ثم مجموعته الشعرية الثانية (أترك الباب مواربا وأمضي) سنة 1994م.. ومجموعته الثالثة (سيرة القبيلة) التي أصدرها من عمان سنة 1995م..

أما جماعة (سبان) فلم يكن أحد يذكرها يوم انتحار زعيمها الأهم عبد الرحمن الحجري اغسطس 1994م في ظروف لا تزال غامضة إلى اليوم.. في عام الحرب المؤسفة ذاته أصدر الشاعر كريم الحنكي مجموعته الشعرية الأولى (كم الطعنة الآن).

بيد أن موجات التسعينيين ظلت تتوالى، وإبداعها يثبت

نفسه يوماً بعد يوم.. فقد برزت بقوة عقب الحرب أصوات الشعراء والشاعرات: أحمد السلامي، ابتسام المتوكل، أمين أبو حيدر، الحارث بن الفضل، محمد جميح، صلاح الدين الدكاك، أحمد مغلس، مهدي الحيدري، أزهار فايع، سعاد الحدابي، أروى الذاهبي، سلوى القدسي، أحمد الشلفي، اسماعيل مخاوي، سليمان معوضة، هشام شمسان، محمد الجرادي، عادل قحطان، عبد الوهاب الحراسي، أحمد العزي خليفة، تيسير الشراعي..

تلتها مباشرة موجة أخرى حملت أصوات الشعراء جميل مفرح، علي جاحز، نبيل سبيع، عبد الرحمن السماوي، فتحي أبو النصر، إياد الحاج، أكرم عبد الفتاح، طه الجند، نادية مرعي، علياء فضائل، علي ربيع، أحمد أبكر الشحري، علي دهيس، على الله صمام، نجيب عسكر، هاني الصلوي، منى باشراحيل، أحمد سليمان، أديب قحطان، محمد الجمالي، جميل عز الدين، شادي خصروف، ناصر أبو حميد، فاطمة الأغبري، محمد سالم الحداد.. وصاحب ظهور هذه الموجة الطفرة الكبرى لجيل

التسعينيات.. كان ذلك أعوام 95، 96، 1997م.. ففي تلك الفترة دشنت مؤسسة العفيف الثقافية نشاطها كأهم مؤسسة ثقافية احتضنت بالأساس الجيل التسعيني وإبداعاته..

كان أول احتفاءات مؤسسة العفيف بشعراء الجيل التسعيني مساء الثلاثاء 3 سبتمبر 1996م، من خلال أمسية شعرية ضمت الشاعرات: فاطمة العشبي، ابتسام المتوكل، أزهار فايع، هدى أبلان، أروى الذاهبي، تيسير الشراعي.. كان الاحتفاء بهن كتسعينيات غير مقصود، أما المقصود فهو الاحتفاء بهن بصفتهن يمثلن مجموعة من الأصوات النسائية اللافتة، تظهر في المشهد الثقافي اليمني للمرة الأولى.. في نفس الوقت كان الاحتفاء ناتجاً عن الحضور القوي داخل المؤسسة، وفي إعداد برنامجها الثقافي للفنانة التشكيلية والناقدة آمنة النصيري وزوجها آنذاك الفنان والناقد التشيكيلي حكيم العاقل، والمثقف الكاتب محمد النصيري وزوجته القاصة والباحثة أروى عبده عثمان.. كما أنه أيضاً كان نتاج علاقة الأصوات النسائية المرتبطة ارتباطاً قوياً بمجموعة النصيري من جهة، وارتباط

الطرفين من جهة أخرى ببيت الحلقة الذي يشرف عليه الشاعر المصري زين العابدين فؤاد.. وذلك كله يرتبط بالحضور القوي لتيارات النسوية العالمية التي ساهمت بقوة في الدفع بالأصوات النسائية في مجالات الشعر والقصة والفنون التشكيلية والصحافة إلى واجهة المشهد الثقافي..ناهيك عن احتضان النخب المثقفة بشكل عام للصوت النسائي الذي ظلم كثيراً، وعتم عليه طويلاً بلا مبررات.. وقد لاحظ بيان الصفدي سنة 1997م أن الاحتفاء بالأصوات النسائية المتبازغة آنذاك يتغاضى عن المستويين الإبداعي والثقافي لتلك الأصوات.. فكتب إن: (الأصوات النسائية التي تُسمع الآن تأخذ مساحتها انطلاقاً من انحياز لأنوثة تتوق إلى الانطلاق في كهف قاهر، لكن معظم الأصوات النسائية محدودة الاطلاع، وضعيفة الأدوات، وفيها الكثير من التكوين المشوَّه تبعاً لردة الفعل وسط احتفائية مصطنعة، ورغبة إثبات الذات بما يتوافق

مع هذه الاحتفائية، تشارك فيها أقلام نقدية عربية.. تحكمها غايات لا يربطها بالدراسة والثقافة رابط في الغالب الأعم)[1].

أقول هذا الكلام بدليل أن المشهد التسعيني لم يكن له نصيب في 23 فعالية نظمتها المؤسسة ذلك العام سوى تلك الفعالية اليتيمة.. بمعنى أن المؤسسة لم تستطع ذلك العام استشعار الانفجار التسعيني، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه.

في عام 1997م ستلتفت مؤسسة العفيف الثقافية بقوة إلى المشهد التسعيني بشكل عام، شعرياً، وقصصياً، ونقدياً، ولكن التفاتها إلى الجيل الشعري التسعيني سيبدأ من أول يوليو 1997م.. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الإعلان عن النادي الأدبي وتوهجه القوي والسريع، وتوجهه بالذات إلى الشباب كان دافعاً قوياً لمؤسسة العفيف كي تسعى لاحتضان أصواتهم.

---

(1) مشاهد من الشعر اليمني المعاصر - بقلم: بيان الصفدي، المؤتمرنت http://www.almotamar.net/news/47754.htm

وقد أقامت مؤسسة العفيف لشعراء الجيل التسعيني خلال الفترة من 1 يوليو 1997م وحتى 16 نوفمبر من نفس العام 24 فعالية، ضمن برنامجها الرسمي، غير الفعاليات الاستثنائية التي كانت تقام في غير مساء الثلاثاء.. والتي لم يوثق لها كتاب (مؤسسة العفيف الثقافية عشر سنوات من العطاء) الذي صدر نهاية 1999م.

وقد شارك التسعينيون بصفتهم الفردية 80 مشاركة تضمنت تكرارات لمشاركات بعضهم، والمشاركون هم: هزاع مقبل، نبيلة الزبير، محيي الدين جرمة، هدى أبلان، علوان الجيلاني، محمد المنصور، عبد السلام الكبسي، أحد السلامي، محمد الشيباني، هشام شمسان، جميل مفرح، عبد المجيد التركي، عبد الله عصبة، علي المقري، محمد جميح، محمد القعود، أحمد الزراعي، أحمد العزي خليفة، علي الشاهري، نبيل سبيع، عبد الوهاب الحراسي، طه الجند، ابتسام المتوكل، فاطمة العشبي، أزهار فايع، أروى الذاهبي، تيسير الشراعي، سعاد الحدابي، أحمد سليمان، عادل قحطان، أمين أبو حيدر، عادل أبو زينة، الحارث بن

الفضل، أحمد شاجع، صادق الهبوب، أحمد مغلس، أديب قحطان، محمد الجمالي، جميل عز الدين، شادي خصروف، ناصر أبو حميد، فاطمة الأغبري، مختار الدبعي، محمد سالم الحداد

وقد لوحظ أن ثمان من تلك الفعاليات نفذ سنة 1997م، وكانت مقصورة على التسعينيين، كما لوحظ أنه تم تطعيم التسعينيين في برنامجي 1998م، 1999م، ببعض الأصوات السبعينية، دليلاً على الاعتراف التام من شعراء الجيل السابق بهم، وأنهم لم يعودوا يتحرجون من مشاركتهم الفعاليات أو يستصغرونهم أو يتعالون عليهم كما كان يحدث قبل عام 1997م.

كما لوحظ تقديم بعض كتاب الجيل السابق لبعض فعاليات الشعراء التسعينيين ومشاركتهم في قراءة تجاربهم.

لوحظ أيضاً أن فعاليات التسعينيين اتجهت أكثر من مرة للاحتفاء بالشخصيات والمنابر التي احتضنتهم كاحتفائهم بسمير اليوسفي والثقافية، وعبد الودود سيف والبريد الأدبي، وعشرية مؤسسة العفيف.

لوحظ أيضاً أن شعراء الجيل التسعيني كانوا هم القاسم المشترك في الاحتفاء بإصدارات مجايليهم من القاصين.

تزامن توجه مؤسسة العفيف الثقافية لاحتضان الجيل التسعيني مع تأسيس النادي الأدبي صيف 1997م الذي استفز -رغم عمره القصير- المؤسسات الموجودة سابقاً وعلى رأسها اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين الذي كانت ردة فعله تتمثل في أنشطة ثقافية، وفعاليات تؤشر على انعطافة في تفكير قياداته تتناسب مع المتغير الذي أحدثه التسعينيون على الساحة..

أبعد من ذلك كان تأسيس النادي الأدبي دليلاً على استشعار المؤتمر الشعبي العام (الحزب الحاكم في اليمن) لمدى قوة الصوت الإبداعي الثقافي الجديد الذي أصبح وجوده يطغى يوماً بعد يوم في المشهد الثقافي اليمني.. لدرجة أن بعض الكتاب والمبدعين من جيل التسعينيات ومن الأجيال السابقة عليهم اعتبروا تأسيس النادي الأدبي محاولة لسرقة المشهد الجديد من قبل المؤسسة الرسمية بطريقة غير مباشرة.. ولعل وصف أحد قيادات اتحاد

الأدباء والكتاب اليمنيين وهو الشاعر والناقد السبعيني أحمد ناجي أحمد للنادي الأدبي بـ(مسجد الضرار) دليلاً واضحاً على تلك النظرة المتوجسة حيال تأسيسه.

كان النادي الأدبي جاذباً أكثر لموجتي التسعينيين اللتين ظهرتا بعد منتصف التسعينيات، وقد تحولت مكتبته وأروقته إلى ملتقى للأدباء الشباب بشكل لا يكاد ينقطع من الثامنة صباحاً وحتى الثامنة مساءاً من كل يوم.. وقد احتضنت مثافقاته وفعالياته الكثيفة عديد الأصوات المتوفزة آنذاك، ومنها الشعراء: جميل مفرح، عبد المجيد التركي، محمد جميح، أروى الذاهبي، أزهار فايع، نبيلة الكبسي، تيسير الشراعي، مهدي الحيدري، نبيل نور الدين، أحمد سليمان، نجيب عسكر، علي جاحز، عبد الرحمن السماوي، وشارك في فعالياته بقوة نبيلة الزبير، ابتسام المتوكل، هشام شمسان، محمد القعود، وغيرهم... وفيما كان ملحق الثورة الذي يشرف عليه أحد التسعينيين وهو محمد القعود يوالي احتضانه للأسماء الجديدة، ظهر على الساحة إصدار ثقافي جديد، كان بحق معبراً قوياً عن المرحلة التسعينية واختلاف الذائقة والتفكير والعقلية والقدرة على مقارفة

الحرية.. وكان ذلك ممثلاً في الجمهورية الثقافية التي يشرف عليها الصحفي اللامع سمير اليوسفي.. والتي على صفحاتها تألق التسعينيون وتحولوا إلى نجوم ينتظر الناس أخبارهم وإبداعاتهم وكتاباتهم وحواراتهم ونقاشاتهم، ومعاركهم أيضاً على أحر من الجمر صباح كل خميس.

وتولى الكاتب خالد الرويشان رئاسة الهيئة العامة للكتاب وعلى يديه رئيساً للهيئة ثم وزيراً للثقافة طبعت معظم إصدارات التسعينيين.. فكانت سنوات 97، 98، 99، 2000م، ذروة نشاط التسعينيين وذروة نشاط المنابر والمؤسسات الحاضنة لهم على أكثر من صعيد.. عبر عنها:

توالي الإصدارات التي افتتحتها أصوات تسعينية ظهرت بعد حرب صيف 1994م. فصدر من صيف سنة 1997م إلى نهايته مجموعات منها[1]: (ثمة بحر يعاودني) لنبيلة الزبير.. و(نصف انحناءة) لهدى أبلان.. و(بيننا برزخ من زجاج) لأمين أبو حيدر.. و(السيرة الرملية للفتى البحر)

(1) كانت سنة 1995م قد شهدت صدور مجموعة شعرية لهشام شمسان بعنوان (بكائيات).

لعبد الناصر مجلي... و(أطلال لا تستحق البكاء) لسليمان معوضة... و(بين إيقاد الشموع ولعن الظلام) لمهدي الحيدري.. و(تنويعات صنعائية) لعبد السلام الكبسي.. (سيف الوحدة) لعبد السلام الكبسي...و(غيمة جرحت ماءها) لمحيي الدين جرمة.

وشهد عام 1998م سيلاً أكبر من الإصدارات.. منها: (الوردة تفتح سرتها) لعلوان الجيلاني.. و(شذى الجمر) لابتسام المتوكل.. و(الكاهن) لهايل الغابري.. و(مقاليد القبيلة) لعبد السلام الكبسي.. و(ماء المدينة) لعبد السلام الكبسي.. و(محاولة لتذكر ما حدث) لهدى أبلان... و(هذيان النجوم) للحارث بن الفضل الشميري..

وفي سنة 1999م صدرت مجموعات منها: (بحر الضياع) لإسماعيل مخاوي.. (إشراقات الولد الناسي) لعلوان الجيلاني.. و(راتب الألفة) لعلوان الجيلاني..... (البلاد التي كانت الشمس تفاحها) لعبد السلام الكبسي... و(محايا) لنبيلة الزبير.. و(أودية العشق) لمحمد جميح..و(ترميمات) لعلي المقري، و(أشياء الطائر) لعادل أبو زينة، و(حوارية أخيرة مع امرأة الظل) لمختار الضبيري..

وفـي سـنة 2000م صـدرت مجموعـات أخـرى منهـا: (كتابات بلون المطر) لمحمد القعود.. و(غناء في مقام البعد) لعلـوان الجيلانـي..و(اشتماسـات) لهـدى أبـلان..و(الـرازم) لأمين أبو حيدر، و(إنها فاطمة) لفاطمة العشبي و(أهذي من تلف وأكتب كل هذي القصائد لأن عائشة سطر مسك فيها) لعبد الناصر مجلي..و(مراثي لزمن الجراد) لطه الجند.

كما عبر عن ذروة ذلك النشاط كثافة النشر في الصحف والملاحق والمجلات الثقافية... وكان التطلع شديداً لكسر حاجز العزلة والنشر في الصحف والمجلات العربية التي تصدر في القاهرة وبيروت والخليج، ولندن، وقبرص.. فنشرت نصوص كثيرة في (أخبار الأدب) المصرية، و(الزمان، والقدس العربي) اللندنيتين، و(الشاهد) و (الصدى وملحق الإتحاد) في الإمارات و(الفيصل) السعودية و(العربي) و(الكويت) الكويتيتين وغيرها..

وعبر عنه تزاحم الفعاليات على منابر المؤسسات الثقافية التي توالدت بشكل غير مسبوق.. فقامت مؤسسة السعيد للثقافة والعلوم بإطلاق جائزتها السنوية في فنون علمية مختلفة، وكان توزيعها مناسبة لمهرجان تحتضنه مدينة تعز كل عام.. ويحضره عدد هائل من المبدعين

والمثقفين أكثرهم من التسعينيين.. وساهمت في احتضان فعاليات التسعينيين مؤسسات أخرى على رأسها: مؤسسة إبداع.. وتم عام 1999م تدشين جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب في فنون مختلفة.

واحتدمت في تلك الأثناء النقاشات والمثاقفات في المقاهي، والمقايل، والملتقيات المختلفة... فقد شهد صيف العام 1997م اتخاذ مجموعة من التسعينيين مقهى النخيل[1] القريب من النادي الأدبي في شارع الدائري مكاناً للقاءات شبه يومية، وإن كانت رسمية مساء كل أربعاء.. وقد اجتذب مقهى النخيل أدباء جاءوا لأجله من محافظات أخرى.. كما اجتذب أدباء عرباً مقيمين في صنعاء أو زائرين لها.. وكانت ساعات الجلوس فيه حافلة بالنقاشات

(1) كان تأسيس الجلوس فيه بوصفه موعداً ثقافياً يومياً أو أسبوعياً من اقتراح الكاتب مع المبدعين محمد القعود، وجدي الأهدل، جميل مفرح، المقالح عبد الكريم، نبيل سبيع، أحمد زين، محمد الغربي، سامي الشاطبي، زيد الفقيه، نجيب عسكر، أسعد الهلالي (عراقي) وآخرين.. وارتاد النادي من الأجيال السابقة كتاب كبار مثل: إبراهيم الحضراني، عبد الله علوان، ومحمد حسين هيثم، وقد كان ذلك المقهى على عمره القصير مثله مثل النادي الأدبي موضوعاً لكتابات كثيرة.

والمثاقفات.. وقراءة النصوص على اختلاف أشكالها وتباين التجارب لدى أصحابها..

وبرزت مجموعة من الظواهر المصاحبة منها:

- إفراز نوع من التكتلات الشللية أساسها التقارب النفسي، أو المكون الثقافي أو الاختيارات الفنية الكتابية.

- ظهور مجموعة من الأقلام التسعينية التي تحاول تغطية الفراغ النقدي الذي يمكن أن يصاحب ذلك السيل الهادر من الإبداعات والإصدارات.. فبدأت تتميز أقلام الكتاب عبد الناصر مجلي، محمد المنصور، محمد الشيباني، أحمد السلامي، هشام شمسان، تالياً أقلام علي ربيع، علي جاحز..إضافة إلى تناولات كتاب عرب مثل: الناقد سعد التميمي، والناقد علي حداد، والناقد حاتم الصكر، وبيان الصفدي، الذي التفت مبكراً إلى تميز التسعينيين وتوهجهم الإبداعي في تناولة له بعنوان (مشاهد من الشعر اليمني المعاصر) كتبها سنة 1997م..

- بث قناة اليمن الفضائية برنامجاً ثقافياً بعنوان (المجلة الثقافية) للمذيع عبد الله إسماعيل.. كانت معظم مادته تغطية

فعاليات التسعينيين وإلقاء الضوء على إصداراتهم، ونشر أخبارهم، وتقديم قراءات لنصوصهم.

- التفات كتاب ونقاد من الأجيال السابقة إلى تجارب التسعينيين تحتفي بها من خلال الإشادة والتقديم على نحو ما كان يفعل المقالح والبردوني، أو من خلال القراءات النقدية، كما كان يفعل عبد الله علوان، أو من خلال الحوارات ومحاولة تبين الوعي والمرجعيات كما فعل الشاعر محمد حسين هيثم، أو من خلال المختارات كما فعل عبد الودود سيف سنة 1999م.. أو من خلال الاصطدام بهم والزراية عليهم كما فعل محمد الشرفي

وكان إصدار عبد الودود سيف لمختارات التسعينيين تحت عنوان (ديوان الشعر اليمني المعاصر – الشعر التسعيني) يوضح جانباً مهماً في الجيل التسعيني، هو جانب تكاثر الأصوات المذهل.. فحين أعد محمد جسار وحسين الصوفي إصدار التسعينيين الأول (وهج الفجر) سنة 1991م كان عدد الأصوات التي احتفى بها ذلك الإصدار ثلاثة عشر صوتاً.. في حين بلغ عدد الذين اختار لهم عبد

الودود سيف سنة 1999م ثلاثة وستين صوتا..ًوكانوا أقل من ثلثي الأصوات الحاضرة بقوة إبان ذاك.

ولكن أبرز ما شهدته هذه الفترة هو بدء فرز اختيارات الكتاب من ناحية الاشتغالات الشكلية، وبمقدار ما كانت تلك السنوات الأربع شديدة الاحتفاء بإصدارات معظمها لقصيدة التفعيلة، إضافة إلى بعض المجموعات العمودية، وبعض إصدارات من قصيدة النثر فإن تيار الشعراء الذين اختاروا أن يتجاوزوا شكلي العمود والتفعيلة أو يرفضوهما من حيث المبدأ قد دشن نشاطاً محموماً شمل كتابة النص والتبشير به والتنظير له، وجر المترددين إلى ساحته من خلال المثاقفات المقايلية، والمعارك الأدبية، والمواقف الحادة التي كانت أحياناً تصل حد القطيعة في سبيل التأسيس أو الترسيخ لقصيدة نثر جديدة ولأشكال مختلفة ومغايرة تماماً.. وقد نشط في هذا السياق شعراء مثل: أحمد السلامي، محمد الشيباني، محمد المنصور، علي المقري، جميل حاجب، نبيل سبيع، محمد اللوزي، عمار النجار... تالياً نبيلة الزبير، هدى أبلان، ابتسام المتوكل، نادية

مرعي، نبيلة الكبسي، عادل قحطان.. وتولى رعاية هذا التيار والدفع به الناقد حاتم الصكر، والشاعر محمد حسين هيثم، والقاص أحمد زين، الذي كان محركاً مهماً لتلك التوجهات كما كان محركاً لحدة الخطاب، والرفض عندهم حد الافتعال أحياناً..ومثله القاص محمد عثمان وإن بطريقة أكثر هدوءاً.. وكانت مشاكل التلقي التي تواجهها قصيدة النثر.. قياساً بالشكلين الآخرين أيضاً الإخفاق إلى حد ما في إغواء الأقلام القليلة المشتغلة بالنقد –إن جاز التعبير- يدفع الكثير من أفراد ذلك التيار إلى مزيد من الحدة التي لا يبررها إلا الحماس المطلوب لتثبيت كل جديد.. وقد نجحت هذه الموجة في إثبات وجودها بقوة، وترسيخ ما تراكم من مقدماتها عبر سنوات العقد التسعيني وما راكمته الأجيال السابقة وإن كان اعتمادها أكثر على آباء من خارج اليمن مثل: وديع سعادة، وسليم بركات، وعباس بيضون، ومحمد الماغوط، بول شاول، قاسم حداد، سيف الرحبي، سركون

بـولص، أمجـد ناصـر[1].. فـي مؤشـر واضـح علـى تبـدل المرجعيـات والمـؤثرات، وهـو أبـرز العلامـات الفارقـة فـي هذا الجيل[2]، بيد أن حضور قصيدة النثر فـي السـاحة بتلك القـوة لـم يزعـزع وجـود الأشـكال الأخـرى، فقد ثبتـت إلـى جانبها قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة، رغم أن عدداً وافراً ممن كانوا يكتبون شكلي العمود والتفعيلـة، كـانوا ينضـمون تباعـاً إلـى ركـب قصـيدة النثـر، بعضـهم يفـارق الشـكلين السـابقين، وبعضـهم يجـاور بـين اجتـراح قصـيدة النثـر والعمود والتفعيلة..

وحين أطل العقد الأول من القرن الواحد والعشرين كـان الجيل التسعيني قد ثبت نفسه، بل كـان قد استولى استيلاء شـبه كامـل علـى المشـهد الشـعري اليمنـي حـد أن الشـاعر محمـد حسـين هيـثم، الـذي كـان أحـد المبشـرين بهـذا الجيـل

(1) انظر علي المقري، في حوار أجراه معه لصحيفة السفير اللبنانية اسنكدر حبش، تحت عنوان (أكتب بحرية لكني لست حراً) مايو، 2003م، وانظر أيضاً الكتاب الجديدة، أحمد السلامي، مرجع سابق، ص 31،

(2) قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات، مرجع سابق، ص 75.

والحاضنين لأصواته قد عبر عن ضيقه ذات مرة بسطوة التسعينيين وسيطرتهم على المشهد الشعري من خلال مقالة شهيرة شبه فيها طريقتهم في السيطرة على المشهد بعقلية (المليشيا)..وأنكر عليهم أي تجاوز في المضامين أو الفن، أو المعجم، معلناً أنهم لا زالوا يقفون عند حدود المنجز السبعيني ولم يتجاوزوه.

وقد شهدت السنوات الأولى من الألفية استكمالاً واسعاً لإصدارات التسعينيين، تمثل فيها الحضور القوي للإصدارات الخاصة بقصيدة النثر.. فصدر سنة 2001م..(تكييف الخطأ) للشاعر محمد الشيباني..و(أعالي) لجميل حاجب..و(تنوين الغائب) لنبيلة الزبير، و(الشباك تهتز العنكبوت يبتهج) لمحمد اللوزي، و(أقاصي) لمحمد عبيد، و(انكسارات) لآمنة يوسف.

وصدر سنة 2002م: (أسلاف الماء) لأحمد الزراعي.. و(مسحوق التعب اليومي) لعبد الوكيل السروري.. و(حياة بلا باب) لأحمد السلامي، و(والصيرورة شجرة تثمر فؤوساً) لعمار النجار.

وصدر سنة 2003م: (سيرة الأشياء) لمحمد المنصور.. و(أوسع من شارع - أضيق من جينز) لمحمد الشيباني..و(يحدث في النسيان) لعلي المقري...(صعودا إلي فردة كبريت) لنبيلة الزبير، و(بضعة أيام أخرى في الصيف) لعبد الناصر مجلي..

إلى جانب الإصدارات في شكلي العمود والتفعيلة، فقد صدر سنة 2001م....(على شفاه الوقت) لجميل مفرح...و(القوافي القلقة) للحارث بن الفضل الشميري..و(كتاب الحسين) لعبد السلام الكبسي، و(مسافات) لخالد زيد الشامي..

وصدر سنة 2002م (من ذاكرة الصمت (لخالد زيد الشامي،

وصدر سنة 2003م.. (مشهد خاف أن ينتهي) لعلي جاحز..و(ملامح زورق يهذي) لإسماعيل مخاوي..و(جرح آخر يشبهني) لأحمد الشلفي...و(حمّالة النهدين) للحارث بن الفضل الشميري.

كما شهدت تلك السنوات الثلاث صدور مجموعة من الكتب التي ارتكزت مقارباتها النقدية أساساً على تجربة الجيل التسعيني.. فصدر سنة 2002م (الكتابة الجديدة) لأحمد السلامي.. وصدر للناقد هشام سعيد شمسان (مكاشفات النص)سنة 2003م.. وارتكز في أكثره على التسعينيين.. وصدر كتاب (قصيدة النثر أجيال وأصوات) للناقد حاتم الصكر سنة 2003م، وارتكز في أكثره على التسعينيين.. وصدر (أوراق في النقد) للناقد محيي الدين على سعيد.. ارتكز في معظمه أيضاً على التسعينيين..

وكانت سنة 2004م تتويجاً لكل الإصدارات في مختلف الأشكال الشعرية التي اجترحها التسعينيون.. وحين أقيم المهرجان الأول للشعراء الشباب العرب في ابريل 2004م ضمن فعاليات صنعاء عاصمة للثقافة العربية، كان ذلك بمثابة تتويج الاحتفاءات بالجيل التسعيني اليمني، فتموضعت النقاشات والندوات والقراءات إبداعاتهم بشكل غير مسبوق.. وصاحبتها وتلتها إصدارات نقدية تضمنت مقاربات كثيرة لمدونة الجيل التسعيني الشعرية، من مثل:

(السنونو والربيع) للناقدة وجدان الصائغ.. و(ضفاف للغواية واليقين، قراءات في المنجز الإبداعي والنقدي اليمني الحديث) لعلي حداد.. إضافة إلى تناولات أخرى للنقاد صبري مسلم، عهد فاضل، محمود جابر عباس، محمد العباس، محمد عبد المطلب، وتناولت تجارب البعض منهم في سياقات مختلفة بعض رسائل الماجستير والدكتوراه..

وما زال الجيل التسعيني يثير الصخب والنقاش، ويشكل مادة لتناولات الصحف ومقاربات النقد ومثاقفة المقايل.. وهو بسبب كل ذلك يستلزم المزيد من التناولات الراصدة لناحية التاريخ له، وما أثاره وما أثير حوله.. ولنواحي ظواهره الفنية وإضافاته وتجاوزاته، وموضعه في سياق الحراكات الثقافية والاجتماعية والسياسة والإبداعية اليمنية بشكل خاص والعربية بشكل عام..

ولعل هذه التناولة تكون الأكثر شمولاً وتقصياً وتحرياً للدقة والموضوعية فيما يتعلق بالرصد التاريخي لحركة الجيل الشعري التسعيني في اليمن منذ تبازغاته عند نهاية الثمانينيات من القرن الماضي.

طلائع التسعينيين
في مقاربتين مبكرتين

من أهم المقاربات التي رصدت البدايات الأولى لجيل التسعينيات مقدمة الدكتور عبد العزيز المقالح لمجموعة (وهج الفجر) الصادرة سنة 1991م.. ثم دراسة الدكتور عبد الملك المقرمي (إشكاليات في سوسيولوجيا الكتابة في الأدب الشعري والقصصي والروائي في اليمن) التي نشرت في مجلة الثقافة، العدد الثاني، فبراير 1993م.. ولأهمية المقاربتين من ناحية التبشير بهذا الجيل، والتأشير إلى أهم خصائصه.. أيضاً لأهميتهما الرمزية في سياق التناولات التي تعرضت بأشكال مختلفة لهذا الجيل الشعري وإبداعه فقد كان لا بد من استعراضهما وتلخيص أهم ما جاء فيهما، لتكتمل صورة البدايات.. وليكون استدلالنا أكثر وضوحاً إلى ما تبع تلك البدايات..

****

في مقدمة الدكتور عبد العزيز المقالح لمجموعة (وهج الفجر) وهي مقدمة تقع في (24) صفحة من صفحات المجموعة الواقعة في (80) صفحة من القطع الصغير.. كان كعادته سباقاً إلى التقاط خيط التسعينيين القادمين..

أيضاً إلى التأشير على مغايرتهم لسابقيهم من الأجيال الشعرية، بما فيها الجيل السبعيني وامتداده في ثمانينيات القرن العشرين.. فقد اعتبرت المقدمة أن مجموعة (وهج الفجر) (تمثل بدايات الصوت التسعيني القادم).. وأن النماذج الإبداعية التي وردت فيها (توحي في اللحظة الراهنة –سنة 1991م- بما سيكون عليه مستقبل الشعر في اليمن خلال العقدين القادمين من الزمن)..

المقالح يرصد بجدية في ذلك الأوان المبكر مغايرة التسعينيين التي انقسم النقاد إزاءها إلى ثلاثة أصناف: صنف يشكو (من صعوبة فهم تجربة الشعراء الشبان).. وكان المقالح كثيراً ما يرد على شكاوى هذا الصنف من النقاد بالقول: (إن لكل جيل من الأجيال المتلاحقة في الفن والأدب لغة جديدة وتراكيب جديدة وأساليب جديدة، ورسالة جديدة أيضاً.. ولو لم يكن الأمر كذلك لكانت الحياة الإبداعية وربما الحياة نفسها قد تجمدت منذ آلاف السنين وأصبحت متحفاً قديماً خرباً خالياً من كل ما يثير اهتمام الناس، ومن كل ما يدفعهم للبقاء) على اعتبار أن لكل جيل

حتى ولو جاء (في أسوأ فترات الانحطاط الإبداعي- شيء من التميز الذي يكسر الركود ويخالف السائد والمألوف) وهو في هذا السياق يتعرض بشيء من المرارة والسخرية لما نعاني منه دائماً من عدم ربط المشتغلين بالكتابة في النقد الأدبي أو في غيره من المجالات للظواهر المستجدة بأشباهها ونظائرها في تاريخ الأمم والشعوب.. فهو يستغرب لأولئك النقاد الذين يشكون (من الصعوبة التي تقف في وجه فهم تجربة الشعراء الشبان) ويعتبرها (شكوى لا مبرر لها لا سيما حين تصدر عن أشخاص سبق لهم أن عايشوا التغير الذي طرأ على الأدب العربي والشعر منه بخاصة عبر العصور المختلفة بالرغم من بطء حركة الزمن في العصور القديمة مقارنة بالسرعة الضوئية المذهلة للزمن في العصر الراهن، وكيف كان الإبداع الأدبي يأخذ سمات عصره الفكرية والفلسفية والروحية وتعقيدات ذلك العصر أو بساطته).. ولكن المقالح يعتبر مجاهرة هؤلاء النقاد بشكواهم من عدم فهم نصوص الشعراء الشباب نوعاً من الاعتراف الشجاع، مقارنة بصنف ثانٍ من النقاد (لا يمتلكون مثل هذه الفضيلة وهم

لذلك يطيلون المكابرة ولا يرون شيئاً مهماً في التجربة الوليدة للشعراء الشبان، وإن الصعوبة (المموهة) في قصائدهم لا تخفي وراءها أية معاناة أو أي معنى كبير أو صغير) ويعتبر أن من حسن الحظ أن يوجد صنف ثالث من النقاد (لا يجدون صعوبة في فهم كل ما يقدمه الأدباء الشبان من محاولات إبداعية سواء في الشعر أو القصة القصيرة، وهم –أي النقاد الآخرون- يشعرون دائماً بمزيد من الارتياح عندما يجدون الجيل الجديد من الشعراء الموهوبين يخترقون حدود التأطير ويكسرون القوالب الجديدة بحثاً عن شعر يتحرك ضمن فضاء الزمن الجديد الذي يتوق أهله للتحرر من سلطة العبودية الفنية توقهم للتحرر والانطلاق من سلطة العبودية السياسية الجامدة والمتوارثة)..

ويجابه المقالح بحسم محاولة المصادرة على الجيل الجديد من قبل النقاد المعياريين.. مؤكداً أن (أحداً لا يستطيع أن يسلبهم الحق في محاولاتهم لاكتشاف المثال الذي يحلمون بتحقيقه، وماذا نريد من شاعر شاب موهوب

أكثر من أن يثبت لنا –من خلال السياق الذي يختاره لإبداعاته- أنه مخلوق لغير زمننا، وأنه لا يهتم بمعيار النقد السائد إلا بمقدار ما يهتم النقد نفسه بمعيار الزمن وتخالفه مع الثابت والمألوف؟!! وقديماً –كما سبقت الإشارة- يقول المقالح: أثبتت العصور تمايز الأجيال وصراعها ضد التماثل الصارخ. ومن الإنصاف للجيل الجديد من الشعراء الشبان أن نشير إلى أن القصيدة الشابة –إذا جاز وصفها كذلك- ليست غامضة ولا صعبة المنال إلى الحد الذي يجعل عدداً من النقاد يقولون إنهم لا يفهمونها، وهي ليست مكتوبة بلغة غير اللغة التي يتكلم بها هؤلاء النقاد، وهي مكتوبة أيضاً بأبجدية عربية)..

يبرر المقالح أيضاً حدة الاختلاف والمغايرة في نصوص طلائع التسعينيين بكونهم ظهروا (في أكثر الأزمنة تعقيداً واضطراباً) ولذلك فإن نصوصهم يجب (أن تكون انعكاساً أميناً لزمنها، وهو انعكاس تلقائي يخلو من القسر والمحاكاة) ملاحظاً مجموعة من الخصائص المختلفة في نصوص الشعراء الشباب.. منها: (ما يتصل بتمثل

التقنيات المعاصرة والمعبرة عن اختلاف جذري ومغاير لتقنيات كل العصور السالفة.. كما أن بناء الجملة الشعرية وحتى الجملة النثرية يختلف تماماً عن طريقة بنائها القديم) معتبراً أن (لذلك الاختلاف دلالته النفسية والاجتماعية، وقدرته على الانطلاق خارج الرتابة لتتسع آفاق الإبداع لكل ما تفيض به النفس من إشارات التراسل ومجازات التجسيد والتجسيم) ومنها ما يتصل باللغة التي بدت له في نصوص هؤلاء الشبان (بسيطة لكنها مشعة وموحزة، ربما لا ترغب في التفاصيل وتكره الاستطرادات والتكرار الممل) ومنها ما يتصل بالوزن، فهو يلحظ (ارتباك الموسيقى في معظم قصائدهم وتعدد الأوزان في القصيدة الواحدة، لا بين مقطع وآخر – وهو ما يفعله كبار الشعراء- وإنما بين سطر وآخر) الأمر الذي ينم –حسب المقالح- عن فوضى التعامل مع العروض بلا مبرر).. يشير المقالح أيضاً إلى ظاهرة في قصيدة طلائع التسعينيين، وهي أنها (تبدو مضطربة ولا تعبأ بتنظيم خيالها المتدفق، لكنها تحتفظ دائماً بجوهر العمل الفني المفتوح للتجربة، وهي تبدو –في بعض نماذجها- صرخة

احتجاج ضد كل كتابة مؤطرة ومقننة) وهذا في رأيه ما يوسع (مجال الاختراق وكثرة الإقبال على التجريب) حتى أن الشعرية النثرية تشكل (ساحة واسعة في إبداع هذا الجيل) وهو يؤكد أن آراءه تلك تخص الشبان المبدعين، ولا تندرج فيها (كل الكتابات التي يزجي بها المتطفلون على الكتابة الشعرية أوقات فراغهم).

ويلفت نظر المقالح في مطلع التسعينيات أن الشعراء الشباب في اليمن (وبوجه خاص الشعراء أصحاب هذه المجموعة الشعرية يكادون جميعاً باستثناءات قليلة يعيشون على مؤثرات الجانب الحديث والأحدث في الشعر العربي دون أن يكتشفوا الطاقة الشعرية المخزونة والكامنة في التراث) وفي هذا السياق ينصح الشعراء الشباب باستيعاب الشعر العربي في كل عصوره، والانفتاح بقدر المستطاع على كل شعر كتبته الأمم الأخرى.

ويلاحظ المقالح انهمام طلائع التسعينيين بالهروب من أصوات غيرهم (ومن طغيان ملامح هذا الغير، ومن رائحته القريبة والبعيدة) وأن هذا الهروب (يكاد يكون

الامتحان العسير للجيل الجديد من الشعراء) وهو يعد ذلك فضيلة ستجنبهم محنة وقع فيها شعراء السبعينيات والثمانينيات.. معتبراً أن في (البدايات الأولى لكل شعراء المجموعة – بالرغم من ضبابية كل بداية- إيحاءات كافية بإمكانية التميز والتفرد لو أنهم تمثلوا بأساليب الآخرين، وطرائق تعاملهم مع اللغة ونضالهم في تركيب الجملة الشعرية، ثم انطلقوا خارج المعاطف التي كانوا فيها أو قريباً منها ليكون لهم بعد ذلك معاطفهم وخصوصيتهم وإضافاتهم).

تالياً تستعرض المقدمة بعض القصائد المختارة للمجموعة من خلال قراءات خاطفة فتتوقف قليلاً عند آمنة يوسف، ثم تستطرد إلى بقية شعراء المجموعة فتصنفهم صنفين: صنفاً يجترح قصيدة النثر بدون امتلاك ناصيتها كلية؛ لأنهم لم يتخلصوا (تماماً من الجري غير المفيد وراء الإيقاع المباشر) وهذا الصنف يضم الشعراء أحمد شاجع، عادل البروي، عبد الكريم الوشلي، محمد عبد الوهاب الشيباني.. وصنفاً اختار (القصيدة الجديدة عبر أسلوب نظام

التفعيلة بعد أن أكملت امتلاكها لناصية هذا الشكل) ويضم هذا الصنف عبد الرحمن الحجري، عبد الوكيل السروري، خالد الشامي، فاطمة العشبي، محمد المنصور، نبيلة الزبير، حسين الصوفي، محيي جرمة، علي أحمد الشاهري.. وقد ميز المقالح الشاعر عبد الرحمن الحجري (هذا المبدع المثابر الذي تطور سريعاً بالمقارنة بأقرانه) مبدياً إعجابه أيضاً باختيار عبد الوكيل السروري (تأسرني إلى حد الإعجاب بداية عبد الوكيل السروري) وحسين الصوفي (سيطرت قصيدته بنبرتها الهادئة الصافية، وتساؤلها الحزين على وجداني) ومشجعاً كلاً من: محيي جرمة، وخالد الشامي، ومحمد المنصور، وعلي الشاهري (على الانطلاق بعيداً عن الاتكاء على الأصوات الأخرى) معبراً عن خيبة أمله في اختيار فاطمة العشبي، التي لم تقدم (أفضل ما عندها من قصائد بديعة الشطحات) كذلك نبيلة الزبير (هذا الصوت المسكون بالشجن العميق لم تكن موفقة في الاختيار) ثم يتوقف عند الشاعر الغنائي العامي محمد السقاف، معلناً انحيازه لتجربته المميزة.. متفائلاً في النهاية بكون (الاستعارة الجميلة في (وهج الفجر) التي تم اختيارها

لتكون عنواناً للمجموعة) تختزل (رحلة البدايات في إطار من التفاؤل يعكس الحلم بجمر الشعر والوعد بالمستقبل).

وأخيراً.. يحترز المقالح بذكاء لكل ما طرحه في مقدمته انطلاقاً من النصوص المختارة لأن (اختيار قصيدة من كل شاعر أو حتى قصيدتين لا تكفي للتعرف على مستوى هذا الشاعر، ولا تتيح للقارئ أو الدارس تكوين ملامح واضحة عن المزايا والنواقص وإبراز المحاور في تجربته الوليدة).

وبشكل عام فقد استطاعت مقدمة المقالح أن تستشف جوانب كثيرة مما سيكون عليه المنجز الشعري لجيل التسعينيات الذي تتابعت موجاته منذ نهاية الثمانينيات إلى اليوم.. ولكن ما أشار إليه من انقطاع عن تراث الشعر العربي بالنسبة لتلك الطليعة لم يكن من سمات التجارب الشعرية التي قدمتها موجات لاحقة.. فبعد سنتين أو ثلاث سنوات من كتابة المقالح لتلك المقدمة ستشهد الساحة التسعينية انفجاراً مذهلاً للأصوات الشعرية.. وبمقدار ما ستتوالى الأصوات الأكثر حداثة التي تتجاوز حتى ما لاحظه المقالح عند تلك الطليعة ستأتي أصوات أخرى تعيد

طرح القصيدة العمودية بقوة داخل المشهد نفسه..ناهيك عن تقديم تجارب كبيرة في قصيدة التفعيلة.

****

بدورها احتفت دراسة المقرمي بعدد من الأسماء في المشهد الشعري التسعيني.. بعضهم ممن اختيرت نصوص لهم في مجموعة (وهج الفجر) وبعضهم ممن لم ترد أسماؤهم في تلك المجموعة..

وقد اختار المقرمي أن يكون مقتربه لتلك الكتابة مقترباً سوسيولوجياً، وهذا يدل على إدراكه الجيد والمبكر لكون إبداع التسعينيين المتبازغ آنذاك يكتنز دلالات واسعة على متغيرات سياسية واجتماعية وثقافية تستوجب المقاربة السوسيولوجية التي تمكن الباحث من تتبع شروط إنتاج النصوص داخل شرط زمني واجتماعي، وسياسي وثقافي مختلف.. إذ أن السوسيولوجيا في المقام الأول (تقترح نفسها كمعرفة لتفهم مختلف الظواهر الاجتماعية وفي جميع تمظهراتها وسياقات انبنائها) وهي في المجال الأدبي مهمة جداً لجهة (تحليل العلاقات القائمة بين العمل الأدبي و المجتمع الذي يولد فيه هذا العمل ويمتح منه أيضاً).

وبعد تمهيد طويل تعرض فيه المقرمي لتاريخ الأدب والحداثة في اليمن منذ ثلاثينيات القرن العشرين.. تلته مناقشة واسعة للمعوق الأيديولوجي الذي أصاب الإبداع في فترتي الستينيات والسبعينيات والمجاهدات الكبيرة التي بذلها عدد من مبدعي السبعينيات وامتدادهم في الثمانينيات للتخلص من ذلك المهيمن الأيديولوجي (كل ذلك شغل أكثر مساحة الدراسة) يصل المقرمي إلى مرحلة نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات، حيث غرض وموضوع دراسته الأساس.. وهو مقاربة الكوكبة الأولى من التسعينيين.. وهنا سنلاحظ ما يلي:

- أنه يتناول الكوكبة الأولى من التسعينيين بوصف تجاربهم تمتد من تجارب السبعينيين المتجاوزين وأوائل الممتدين منهم في الثمانينيات (عبد الكريم الرازحي، وعبد الودود سيف، وإسماعيل الوريث، ومحمد حسين هيثم، وعبد الوهاب المقالح، وأحمد العواضي، وزين السقاف، ويحيى الإرياني، وعبد الله قاضي).

- أن مقدمة الجيل التسعيني التي كان المقرمي من أوائل من احتفوا بها، تتم مقاربتها هنا بوصفها (كوكبة من الشعراء الجدد، الذين لا يزال البعض يطلق على بعضهم الشعراء الشبان) فهم جيل تكون في الثمانينيات، وهو يدرسهم بوصفهم جيلاً شكل خلاصة وخاتمة للامتداد السبعيني في الثمانينيات، حيث لا جيل ثمانيني، وهم طليعة للتسعينيين.. وتضم القائمة التي أوردها بالنص والترتيب: (عبد الرحمن الحجري، محمد المنصور، محمد العصار، أحمد الزراعي، أحمد شاجع، محمد عبد الوهاب الشيباني، مختار الضبيري، آمنة يوسف، محمد القعود، محمد السقاف كشاعر غنائي، علي المقري، هزاع مقبل وغيرهم من الشعراء الشبان اللامعين المجددين).

- وقد تناول المقرمي كتابات هؤلاء الشعراء بوصفها (كتابة صامتة) وهو يعتبر أنهم في هذا المنحى يعدون امتداداً للشاعر عبد الله قاضي (الذي اتخذ لنفسه أسلوباً جديداً في الكتابة الجديدة، هو الصمت الشعري)..

ويلاحظ المقرمي بحصافة مدهشة قوة اختلاف هذه الموجة عمن سبقها خاصة في ناحية التخلص من الموضوع، والابتعاد عن الأيديولوجيا وقضايا الالتزام وتوجهها إلى الذات، وتعبيرها عن مرجعيات خاصة لكتابها.. فيقول: (إن لغة الكتابة الشعرية الجديدة في أعمال هؤلاء الشبان تبدو وكأنها ضرب من ضروب البحث الدؤوب عن ذوات شديدة التفرد، وفيها يبدو أيضاً الإصرار على بلورة الأسلوب فضلاً عن الكتابة نفسها، وهذا الجو النفسي المشحون جعل قضية الإيغال في ابتكار اللغة والمفردات والتراكيب تبدو واضحة) وهو في هذا السياق يلاحظ اختلاف القدرات بين هؤلاء الشبان (على الرغم من تقاربهم في ملامح كثيرة أظهرها تلك النزعة الطاغية نحو تحويل الكتابة إلى أداة للقتل المتعمد لبقايا ومخلفات البنيات الشعرية القديمة التي أصبحت قابعة في اللاشعور وخاصة في قصائد أحمد شاجع، أحمد الزراعي، آمنة يوسف، مختار الضبيري، محمد عبد الوهاب الشيباني، عادل البروي، وعبد الرحمن الحجري).. ولكنه ينعي عليهم نقص

التـوق أكثـر للمغـامرة، فحـالتهم بـين عجـز عـن النمـو وعجـز عـن الحركـة، ويسـبب ذلـك بـــ(مأزق التحـول الاجتماعي المقلق).

- ويرصـد المقرمـي بـذكاء لافتٍ حالـة الهـدوء أو الـلاوزن التي أصـابت المشـهد الإبداعي والكتـابي بشكل عـام قبل وفي أوائل انهمار الموجة التسعينية.. مرجعاً سبب ذلك إلــى طبيعــة المرحلــة، فهــي لحظــة تاريخيــة مــن تلــك (اللحظـات التـي تصـيب العقل بـالغفوة المؤقتـة، التـي قد تـدوم أعوامـاً أو قرونـاً مـن الزمـان فـي بعض الأحيـان)، وأن (مـا أصـاب الكتابـة الشـعرية والقصصـية والروائيـة في بداية التسعينيات هي غفوة من نوع لا يستطيع المـرء معرفـة طاقتهـا الزمنيـة بعـد، لكنهـا غفـوة ماثلـة للعيـان) وتـأثير تلك الحالـة ليس حصـراً علـى المبـدعين الشـبان، فقد أصـابت حتـى الكتـاب الكبـار الـذين شـخص المقرمـي حالتهم بين مراوح في المكان أو متراجع، أو منكفئ.

- الدراســة تحــاول تقصــي خصــائص جديـدة فــي الكتابــة الشــعرية التــي كانــت إبــداعات الموجــة الأولــى مــن

التسعينيين تشكل أكثر الموصوف فيها بأنها تنحو لـ(نوع من استبطان الذات والبحث عن عوالم شعرية كامنة إما في اللغة وإما في الخبرات الشخصية المحضة التي تبدو وكأنها كوابيس، وأحلام مزعجة، أو تهويمات صوفية مغرقة، وأحياناً إسقاطات لا شعورية لعالم ضائع فاقد الهوية واتجاه لتحول غير قابل للتجديد) وتلمح بوضوح اللحظة المفصلية لسقوط الأيديولوجيا ونتائجها على كافة أصعدة الحياة، ثم تأثيرها على الإبداع و(كل ما في الحياة اليومية لهؤلاء الكتاب) الذين سيبدو كل ما في واقعهم محبط وفاجع، ولم تعد ثورات التطلع التي تطبعوا على الحلم بها قابلة للتحقق، لا على مستوى العلاقات الاجتماعية ولا على مستوى الحلم، لقد أصبحت مجرد أوهام وأحلام يقظة وشعور مرير بالعجز وقصر الحيلة، فالمجتمع يتجه إلى التحول وفي اتجاه معاكس برغباتهم وطموحاتهم الحقيقية وهم لا يملكون لذلك رداً وأحياناً لا يملكون له تفسيراً).. مضيفاً أن (الاختلال قد بلغ درجة الاضطراب الكامل بين العدل الاجتماعي وأنماط التوقع المعرفي، وعلى كل

المستويات تقريباً).. وهذا هو ما يشكل الفارق الأساس في رأيه بين الأجيال السابقة وهذا الجيل.. وهذا المفترق هو الذي يبرر ظهور ما سماه هو بالكتابة الصامتة، التي سيوضح مقصوده منها الآن، حيث يقول: (بين هذين الحدين الزمنيين تقف منظومة متكاملة من الفنون والآداب والمنجزات الإبداعية، وهي تهادى إلى العطب، وتتجه نحو السقوط الحتمي، وهو سقوط يعكس نفسه على مستوى المدرك الحسي والمتخيل المعنوي بصورة شديدة الوضوح، ثم تعبر عنه فيما بعد الكتابة التي تشبه الغياب، أو الكتابة التي يقصد منها تحقيق الغياب، ومن هذه النقطة بالذات –أي ما دامت الكتابة هي تحقيق للغياب- فإن للكتابة في القصائد الصامتة التي يكتبها عبد الله قاضي أو حسن اللوزي، أو يحيى الإرياني، أو محمد عبد الإله العصار، أو أحمد شاجع، وأحمد الزراعي، وآمنة يوسف، وعادل البروي، وعبد الرحمن الحجري، والشيباني، والمنصور، هي التي تبدو أكثر بلاغة وقدرة على التعبير العدمي عن اللاشيء، اللا كتابة، عن اللاهدف، أو الصمت البليغ الذي يؤطر الحزن واليأس

القابعين في الذات، في مثل هذا السياق المحبط تتساوى الكتابة والصمت، ويتساوى الكلام بالموقف الصامت المعبر).

- وتحت عنوان (سوسيولوجيا كتابة الأدب الصامت) يرصد المقرمي حالة الشعور بالعدمية، وعدم جدوى الكتابة من (خلال سؤال وجهه لأكثر (من ثلاثين شاعراً وقاصاً وروائياً وناقداً وكاتباً، والسؤال هو: لماذا تكتب؟ فكانت الإجابات كلها تتراوح بين التصريح بعدم جدوى الكتابة أحياناً، أو سوء المنشور منها، أو الشعور بالقلق من التصريح بدخائل النفس، اعتقاداً من الكاتب بعدم إمكانية اختراق حاجز الوعي بينه وبين الآخرين).. وقد تبين له من خلال ردود الكتاب الذين أجابوا على سؤاله اعتقادهم (أن بينهم وبين الآخرين سوراً مغلقاً من العداء الصامت، وسوء الفهم، والشك المتبادل) وهذا في اعتقاد المقرمي (ما يبرر كون الكتابة عندهم لم تعد طريقاً للتواصل بين الذوات المبدعة، وإنما أصبحت طريقاً للبحث عن درجة صفرية للكتابة تتهاوى فيها النزعة

الجمعيـة، ويتحـول عبرهـا الأدب والفـن والسياسـة إلـى ضروب من السلب والتحطيم لكل المعايير الجمعيـة التـي ظلـت تطبـع النظـام الاجتمـاعي التقليـدي، وبعبـارة أدق أصبحت الكتابة وسيلة تدمير ونفي للوجود بكل مفرداته) وأصبحت (الكتابة مقياساً لشعور طـاغ بالعزلـة والخـوف والأنانيـة)كما تبـين لـه أن مـن أجـابوا علـى سـؤاله مـن الكتـــاب والأدبـــاء (محطمـــون، منعزلـــون، قلقـــون ومتـوترون، وبعضـهم يشـعر بأسـى عميـق لعـدم وجـود إمكانيـــة لمـــد جســـور التصـــالح بينـــه وبـــين محيطـــه الاجتمـاعي) وذلـك مـا تعبـر عنـه إجابـات مجموعـة مـن الشباب من نوع:

- (إنهم لا يعترفون بي ولا بأدبي).
- (لا أحد ينقذني).
- (سوف أهزمهم، إننـي لا أكتـرث بهم، إنهم مجـرد أشباح ودجالين).
- (الصمت أبلغ من الكتابة).

- يرصد المقرمي أيضاً..أن الكتابة عند هؤلاء الشباب لم تعد عامل بناء بل عامل هدم، ولذلك فالصمت عندهم نوع من الهدم.. وأن كتابتهم تتجه في الغالب نحو الداخل، وتتموضع سياقاً ذاتياً مغلقاً، وأن الأدباء الشباب خاصة المبدعين الموهوبين يتكلمون أكثر مما يكتبون، فإذا كتبوا لاذوا بالصمت –يقصد أن كتاباتهم لا تنتج معنى- وأنها (إيغال في تجويف العبارات والكلمات بجعلها تبدو أكثر بعداً وانفصالاً عن المحيط اللغوي والسياق الاجتماعي).. وأنها كتابة (تعبر عن نزعة وجودية مغرقة في الميل نحو التفسير الذاتي لكل شيء).

- من الظواهر التي ميزت إبداعات التسعينيين ليس في الشعر فحسب، بل والسرد أيضاً ظاهرة لمحها المقرمي مبكراً، وهي ظاهرة الدوران حول (التابوهات) ومنها التابوه الاجتماعي.. ويضرب على ذلك أمثلة منها كتابات عبد الناصر مجلي وأحمد السري، حيث المرأة مثلاً (كائن محاط بهالة من الحجر والأسرار..ولذلك ثمة شيء ناقص في الكتابة –خاصة لدى السري ومجلي-)

–هنا الحديث بالذات عن إبداع مجلي القصصي-.. وهو يرى أن في ذلك إشارة إلى بزوغ روح اقتحامية، وأن تلك الروح ليست (حكراً على الشباب، بل إنها طبعت أعمال كبار الكتاب والشعراء) عند مطلع التسعينيات.. (وإلا لماذا يعترف شاعر كبير كالدكتور المقالح بأنه قد خدع العصافير، وأن الشعر والكتابة والأصدقاء مرادفات للإخفاق والحزن والألم الفاجع).

أخيراً.. يلاحظ المقرمي أن كل كاتب من الكتاب الذين ذكرهم من جيل الثمانينيات والتسعينيات –أول مرة يسميهم بجيل التسعينيات، وهذا قبل نهاية الدراسة بقليل- منشغل بالبحث عن نقطة بداية خاصة به لا يشاركه فيها أحد، وأنهم يختلفون في الطرق التي يسلكونها إلى ذلك.. ويلمح عند عبد الناصر مجلي ومحمد السقاف ميلاً إلى البحث عن لغة بيضاء، وكتابة بيضاء، وأن مثل ذلك المبتغى يستحيل في (سياق حضاري خاص تقوم بنياته على مبدأ الإخفاء لا الإظهار) بمعنى أنه يؤكد مبكراً على هذا التجاور المتعدد

فـي الاشـتغالات الفنيـة، ومشـاريع الإبـداع التـي تؤكـد علـى اختلاف المرجعيات وتنوعها وثراء التمايز فيها.

جهود التسعينيين

في نقد جيلهم والاحتفاء بإبداعاته

عبد الناصر مجلي نموذجاً

حفلت مدونة التسعينيين اليمنيين باجتهادات كتابية غير قليلة تصدى لها مبدعون تسعينيون، وقد كافحت تلك الاجتهادات من أجل الترويج للتسعينيين والتبشير بفجرهم القادم، والمساهمة في التناولات النقدية لإبداعاتهم من خلال متابعتها منشورة في الصحف أو مخطوطة في مدونات الأصدقاء، أو مطبوعة في مجموعات شعرية.

في هذا السياق تتميز مجموعة من الأسماء مثل: كمال البطاطي، عبد الناصر مجلي، أحمد السلامي، محمد المنصور، محمد الشيباني، هشام سعيد شمسان، علي ربيع، محيي الدين علي سعيد.. إضافة إلى أسماء أخرى ساهمت تناولاتهم بشكل محدود في تلك الاجتهادات، مثل: عبد السلام الكبسي، علي جاحز، سلطان عزعزي، جميل مفرح، عبد الوهاب الحراسي، المقالح عبد الكريم، كمال البرتاني، عبد المجيد التركي، وغيرهم..

الشيء المؤسف أن معظم الأسماء التي أوردناها لم تطّرد اجتراحاتها الكتابية، ولم تواظب على حفرياتها ومقارباتها المختلفة لهذا الجيل البالغ الثراء والتنوع.. فظل

الانقطاع التام أو المعاودة المتباعدة هي السمة الغالبة على فعلها..

من جهة أخرى فإن معظم ما راكمته تلك الأسماء لم يتم نشره في كتب يستطيع القارئ أن يحصل عليها، ويستطيع الدارس أيضاً أن يجدها في المكتبات العامة أو منافذ البيع.. ناهيك عن كون النشر توثيقاً يسهّل الوصول إلى المادة بعد جمع شتاتها، ويسهل الحفاظ عليها للأجيال القادمة.. كما يحولها إلى إنجاز أدبي وثقافي يحسب لصاحبها بمقدار ما يحسب للجيل الذي تموضعته.

وباستثناء ثلاثة ممن ساهموا في تناول أبناء جيلهم نقدياً وهم: أحمد السلامي، الذي أصدر (الكتابة الجديدة) سنة 2002م، هشام شمسان، الذي أصدر (مكاشفة النص) سنة 2002م، محيي الدين علي سعيد، الذي أصدر (أوراق نقدية) سنة 2003م.. فإن بقية الأسماء التي ذكرناها سابقاً لم تبادر إلى محاولة نشر تناولاتها النقدية حتى اليوم.. بدءاً من كمال البطاطي، أبرز مبدعي الموجة الأولى من التسعينيين احتفاء نقدياً مبكراً بأعمال زملائه.. إذ غادر

البطـاطي صـنعاء إلـى حضـرموت سـنة 1992م وانقطـع بعدها عن المساهمة النقديـة، كمـا تـوارى شـعرياً ولـم يعد يـذكر إلا بصـفته علامـة مـن علامـات تدشـين الجيـل التسعيني.. مروراً بالشيباني –على سبيل المثال-، وهو من أكثر التسعينيين اجتهاداً في تناول أعمال زملائه نقدياً، وما راكمه لا شك مهم جداً، إلا أنـه لـم يحـاول حتـى الآن جمع شتات ما أنجزه.

محمد المنصـور، أيضـاً واحد من أهم علامـات الموجـة التي دشنت الظهور التسعيني، شـاعراً ومثقفاً وكاتبـاً.. وهو يمتلـك رؤيـة مميـزة، واسـتراتيجية، تتأسـس علـى معرفـة عاليـة.. وقـد راكـم عبـر سـنوات طويلـة قـدراً كبيـراً مـن التناولات النقدية للجيل التسعيني..أقنعته شخصياً مطلع سنة 2004م بتقديمها للطبع حين كنت نائبـاً لـرئيس لجنـة الكتب فـي صـنعاء عاصـمة للثقافـة العربيـة 2004م.. فأعـدها لـي علـى مضـض، ولكـن يـداً بطالـة فـي اللجنـة المشـار إليهـا اختلسـتها وأخفتهـا حقـداً وحسـداً مـن عنـد نفسـها، ولعـل المنصور اعتبر ذلك حظاً جيداً لتلك التنـاولات فـأحجم عن

إعطائي نسخة بديلة عنها، مستغلاً حرجي لضياع النسخة الأولى، ومنسجماً في نفس الوقت مع ذاته التي لا ترغب في نشر تلك التناولات لأسباب لا يعرفها إلا هو.

سوء الحظ الذي لقيته تناولات المنصور –لا أذكر الآن ما كان اسمها- لقيته مجموعة من تناولات الشاعر والناقد المهجري عبد الناصر مجلي، أحد أبرز مبدعي الموجة الأولى من التسعينيين، أشير هنا إلى مجموعة من الاحتفاءات بالتسعينيين والتناولات النقدية لبعض نتاجاتهم التي كانت تندرج ضمن كتابه (الوحشية المضادة) وهو كتاب يتناول قضايا إبداعية يمنية وعربية مختلفة..

تناولات مجلي وإن شابهت تناولات المنصور في سوء الحظ الذي أقصاها عن فرصة الطباعة، إلا أنها لحسن الحظ لم تطلها يد الضياع.. فقد بقيت نسخة منها محفوظة في أجهزة مركز النهاري للطباعة، وهو المركز الذي كنا نتعامل معه ذلك العام..

ومن المؤكد أن التناولات الخاصة بالتسعينيين التي أدرجها عبد الناصر مجلي ضمن هذا الكتاب لا تمثل كل

الجهد الذي ساهم به في اجتلاء آفاق هذا الجيل، ولكنها تعد نموذجاً أو نماذج معبرة عن جهده واشتغالاته في هذا المضمار..

ولعل هذه الوقفة معها تكون فرصة لعرض شيء من هذه النماذج التي ساهم بها مجلي في تناول التسعينيين والاحتفاء بإبداعاتهم، حيث تأتي أهميتها من كون كاتبها مبدعاً وناقداً مميزاً، ثم من كونه من أوائل من دشنوا تبازغات هذا الجيل، وكان مركزياً في تبلوره، ثم لما يميز تناولاته من إصرار على التواصل مع المشهد التسعيني في اليمن، فقد كتبها جميعاً قبل نهاية التسعينيات أثناء إقامته في أمريكا، في وقت كانت قسمة تواصله مع المشهد في اليمن، وقسمة تواصل المشهد معه غير عادلة تماماً، حيث كان يثابر على قراءة التسعينيين المقيمين في الداخل.. متقصياً أخبارهم وإبداعاتهم، مبشراً بهم، حاثاً لتجاربهم، في حين كانوا هم يكتفون بالترحيب بما يفعل، ويتذكرونه بالخير في المقايل بعيداً عن تناول إبداعاته أو الاحتفاء بتناولاته النقدية لهم كتابة ونشراً..

****

في كتاب (الوحشية المضادة) الذي لا يزال –كما أسلفنا- مخطوطاً حتى اليوم، يحظى المشهد التسعيني اليمني من عبد الناصر مجلي بسبع تناولات، تناولتان عن المشهد التسعيني عامة، فيهما تركيز على التبشير بمستقبل هذا الجيل، واعتداد واسع به،الأولى: تحت عنوان: (مقاربة في المسألة الثقافية اليمنية، هل يتسّيد الإبداع اليمني فضاء الأدب العربي في القرن الواحد والعشرين)، والثانية بعنوان: (الأدب التسعيني في اليمن ((الحداثة تخرج من رحم القبيلة).

أما التناولات الخمس الأخرى فكانت تناولات لتجارب إبداعية، هي: (محمد المنصور .. فلسفة المعنى، وإدهاش اللغة!!! قراءة في أوراق شاعر يمني)، ثم أربع قراءات تموضعت مجموعات شعرية لعلوان الجيلاني بعنوان: (راتب الألفة وشعرية الأنا الفائضة عن الحاجة).. وجميل مفرح بعنوان: (على شفاه الوقت.. جميل مفرّح .. يجرّب صوته أمام فضاء صاخب بالمتناقضات)... وهدى أبلان

بعنوان: (نصف انحناءة.. قراءة في سفر الغياب المضيء)، وعبد السلام الكبسي بعنوان: (مقاليد القبيلة.. الاحتفالية بقبيلة تحتضر خارج حدود التاريخ).

طبعاً يحفل الكتاب بتناولات نقدية لإبداع قصصي تسعيني، ولكن سياق التناول هنا خاص بالشعر فحسب..

****

تحت عنوان: (مقاربة في المسألة الثقافية اليمنية، هل يتسّيد الإبداع اليمني فضاء الأدب العربي في القرن الواحد والعشرين)..يذهب عبد الناصر مجلي إلى (أن النظرة المشجعة المجزوءة عن واقعها الاستقرائي، وكذلك الإشادة التي تتخذ صفة المجاملة للشأن الثقافي في اليمن، والشأن الإبداعي على وجه الخصوص، من قبل الأشقاء العرب، لم تعد كافية من حيث إنصافها القرائي والإعلامي، ولا محرزة، أمام نهوض مارد لم يمت بعد، لكنه أصيب بالمرض والارتكاس القسري عقوداً طويلة، ومن المراوحة في نفس المكان) رافضاً أن يتقبل المبدع أو الإبداع اليمني بعد ظهور الجيل التسعيني التناولات العربية، التي تميزت

دائماً بنوع من العطف والتشجيع ظل يؤكد على تخلف المشهد الثقافي والإبداعي اليمني، وتبعيته لمشاهد المركز العربي، (فكلمات مثل: يا إلهي، أو رائع، غير معقول، مدهش، غدت إكليشهات فارغة لا معنى لها، لا تقول شيئاً.. بل هي (في واقع الأمر، تسيء إلى قائلها، وتسمه بالجهل لما يجري في أرض سبأ، من نهوض واثق الخطوة) مضيفاً أن تلك التناولات أصبحت معاذير نقدية (غير ذات صفة سوسيولوجية لأنها لا تعني أشياء محددة، في المحصلة النهائية) فهي (فاقدة لمعناها الشرطي، سطحتها النظرة المتعالية المسبقة، والاستكناه القاصر لقراءة شأن إبداعي بدأ المشي أو لنقل عاود المشي بقدمين قويتين، ربما كردة فعل إيجابي، وكصدى لما يحدث في الوسط الإبداعي العربي ككل، لكن المؤكد أنها ردة فعل واعية، تملك مقومات استمرارها وصوتها الخاص المختلف ذي النكهة الغير مجَّربة من قبل).

وهو يعتبر هذا الموعد الناهض متأسسا في تاريخ الثقافة اليمنية منذ عقود القرن العشرين الأولى ولذلك يستعرض

على صفحات عدة أهم مفاصل النهوض والتحول الذي شهدته الثقافة والإبداع في اليمن من ثلاثينيات القرن العشرين إلى فجر قيام الوحدة اليمنية المباركة..حيث شهد المشهد الإبداعي والثقافي اليمني عافيته الكبرى (فمن حسن حظ المثقف اليمني أن أحد شروط قيام هذه الوحدة هو حرية الرأي عبر جميع أشكاله) التي تتمثل في (عشرات المجلات والجرائد التي تنزل إلى الأسواق) كل يوم.. والتي كان يقابلها المبدع اليمني بفرح غامر، لا يمكن استغرابه ممن عانى (كثيراً من التهميش والملاحقة بل والحبس وأحياناً القتل، لذلك فقد خاض هذا المبدع حتى أذنيه في ما أتيح له من حرية تعبير حرم منها عقوداً طويلة)..

لم ينس مجلي أن يؤكد على نقطة مهمة وسمت الإبداع اليمني في الأجيال السابقة فقد (صنع انتظار الحلم الكبير ثقافة متأنية مستبصرة لا تستعجل، وإبداعاً ذكي القراءة والاستلهام لما حوله).. وهو يعتبر أن (كل تلك التراكمات والعقبات والدموع والقهر والندم).. التي تجرع مرارتها المبدعون اليمنيون عقوداً طويلة قد (مهدت الطريق أمام

جيل بدأ قوياً يدرك تماماً ماذا يريد، جيل يبدأ من حيث انتهى الآخرون، جيل قفز قفزات مشهودة وملموسة ومرئية للعين، إنه جيل التسعينيات، المدماك، أو بطريقة أخرى، رأس الرمح الذي سينغرس في كبد القرن الواحد والعشرين الإبداعي، إنه رمح مشتعل سيلفت الأنظار، لما يمتلكه من موهبة صافية لم تتشوه بعد)..

كتب مجلي ذلك الاستبصار الرائع لمستقبل جيله قبل نهاية العقد التسعيني في فترة كان لا يزال البعض يشكك في قدرات هذا الجيل.. ولذلك فهو يتوجه إلى من لا يزال غير مقتنع بتساؤله الذي عنون به موضوعه (هل يتسّيد الإبداع اليمني فضاء الأدب العربي في القرن الواحد والعشرين؟!!) قائلا: (إن الإجابة على مثل هذا السؤال يستلزم حذراً ودقة في الطرح، لكننا سنجيب قائلين، اقرأوا إنتاج علوان مهدي، عادل أبو زينة، هدى العطاس، آمنة يوسف، وجدي الأهدل، الغربي عمران، عبد السلام الكبسي، نادية الكوكباني، أروى عبده عثمان، مختار الضبيري، سلوى القدسي، مها ناجي صلاح، المقالح عبد

الكريم، محمد المنصور، محمد الشيباني، أحمد الزراعي، سميرة النهاري، بشرى المقطري، علي المقري، عبد الوكيل السروري، نبيل سبيع، هدى أبلان، محمد اللوزي، أضف إلى ذلك الأسماء المكرسة، عبد العزيز المقالح ، عبد الودود سيف، عبد الكافي الرحبي، عبد الفتاح البتول، محمد حسين هيثم، شوقي شفيق، أحمد العواضي، عبد الله علوان)... يضيف بلهجة تبشيرية (أسماء وأسماء وأسماء، إنني أتحدث عن جيش من المبدعين المتميزين القادمين، من مفاصل الحقب وشموخ التاريخ، ولو استرسلت في ذكر الأسماء فسأحتاج إلى صفحات كثيرة).

ثم (إنها عينة تكتب الشعر والقصة والرواية والنقد، وتنتج بشكل مغاير غير مسبوق، وإنه إبداع متصل وغير منقطع عما حوله وغير ملغ لما سبق بل معزز له ومؤكد ومجدد).

ويختم مؤكداً: (إن القرن الواحد والعشرين سيشهد إنطلاقة إبداعية يمانية كبرى، سيكون لها شأن مدويّ في بنية الثقافة العربية، إنه إبداع يدخل إلى الساحة دون خوف

أو رهبة، ترافقه في مسيرته هذه، مجلات، وملاحق، ومؤسسات، وجوائز ترعاها الدولة، فهل نكون عاطفيين ومغالين لو قلنا بأن القرن الواحد والعشرين سيكون قرن الإبداع اليمني؟ لا تستعجلوا الإجابة دعونا ننتظر وسوف نرى ماذا في جعبة حكماء أرض سبأ الجدد؟!!!)..

الموضوع الثاني بعنوان (الأدب التسعيني في اليمن ((الحداثة تخرج من رحم القبيلة)) يستعرض مجلي في مقدمة هذا الموضوع معوقات وصول الصوت الإبداعي اليمني إلى متلقيه العربي خلال عقود القرن العشرين التي سبقت عقد التسعينيات.. ويقسمها إلى قسمين: معوقات ذاتية ناتجة عن كسل المبدع اليمني وضعف استراتيجيته في الترويج لإبداعه.. ومعوقات اجتماعية وثقافية وسياسية تتحمل مسئوليتها المؤسسة الرسمية.

ليصل من مقدمته إلى الإشادة بجيل التسعينيات (هذا الجيل المقاتل بشراسة في سبيل حقه الإبداعي في العيش، الرافض لكل الأعراف البالية والتقاليد الكتابية التي عفا عليها الزمن).

الجيل الذي يدرك أن (معركته معركتين، معركة الداخل وتأسيس القواعد لانطلاقته الكبيرة، ومعركة الخارج لإسماع صوته إلى أشقائه الناطقين بالعربية، من رمال الجزيرة وحتى شواطئ الأطلسي، عبر مشاركته في الدوريات والصحف والمهرجانات).

ورغم ملاحظته أن إقبال التسعينيين اليمنيين على النشر في الخارج ما زال خجولاً بعض الشيء، إلا أنه يراه (بداية لا عودة عنها).. مستعيداً نبرة التبشير والتفاؤل والحماس العالي الذي لا شك أنه كان ينبع من إيمان بالغ بهذا الجيل.. ومن استراتيجية تتأسس على انتقال عدوى هذا الحماس إلى زملائه القابعين في اليمن.. فجيل التسعينيات (جيل نقطة الضوء، الذي يحمل موهبة جيل السبعينيات، وإخلاص جيل الثمانينيات، وجمر التسعينيات، إنه جيل الفراشات، التي تبحث عن النار والضياء، حتى لو أدى ذلك إلى احتراقها)..وهو (جيل متحدٍ لا يعرف الخوف طريقاً إلى قلبه، شديد الطموح، لو أتيحت له عدالة النشر والتواصل مع زملائه في بقية الأقطار العربية دون غمط

حقه، لكان علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي الحديث في مدى الأعوام القادمة)..

وهو لا ينسى في غمرة حماسه التبشيري أن يؤشر على بعض سمات هذا الجيل المهمة:

فهو (جيل متكامل، يطير بجناحين قويين)..

وهو (جيل الحداثة القاسية النضوج، القاسية الصراحة، العميقة الموهبة، القاسية الطرح)..

جيل (حداثة لا ترحم) جيل حداثة (غير نمطية أو اسمية، أو شكلية)..

(حداثة خرجت من رحم قبيلة صعبة المراس تقف قصارى جهدها ضد عجلة التغيير، عبر ولادة عسيرة استمرت سنين طويلة، يقود لواءها مجموعة من الشباب، مؤمنين بواقع أفضل، وبمكان مشرف تحت الشمس)..

(جيل يرفض البابوية، شديد القسوة، يروم تغييراً شاملاً في بنية عقلية مجتمعه الذي تحكمه الأعراف القبلية)..

جيل يحاول (تغيير شكل الكتابة ذاتها عبر أساليب متنوعة تثير الدهشة).

وهو جيل الظواهر الفارقة التي أهم تجلياتها (ظاهرة المبدعات من الإناث) اللائي تبرجت إبداعاتهن قاصات وشاعرات بعد (حرمان طويل عانته المرأة اليمنية عبر عقود طويلة).. فقد ضرب جيل التسعينيات (عرض الحائط بكل ما يمنع الفتاة اليمنية من الانخراط في مجال غابت عنه قسراً دهراً طويلاً، وها نحن نشاهد ونقرأ أسماء حشد من المبدعات مثل: مها ناجي صلاح، أروى عبده عثمان، نادية الكوكباني، نجوى العمري، ابتسام المتوكل، أضف إلى الأسماء المكرسة من نفس الجيل، مثل الشاعرة والقاصة آمنة يوسف، والقاصة سلوى الإرياني، والشاعرة نبيلة الزبير، وهدى أبلان، فاطمة العشبي. والقاصة هدى العطاس، وغيرهن كثيرات).

****

من التناولات الأخرى المتعلقة بجيل التسعينيات الشعري سنتوقف عند التناولة الخاصة بالشاعر محمد المنصور

بسبب كونها تحمل دلالة قوية في سياق ما يتغياه هذا الاستعراض.. عنوان التناولة: (محمد المنصور .. فلسفة المعنى، وإدهاش اللغة!!!قراءة في أوراق شاعر يمني)..

أهمية هذه التناولة التي أشرت إليها تعود إلى أسباب منها: أنه لا يتموضع المنصور وتجربته فحسب، بل يتموضع معه زميلين له هما: الراحلان عبد الرحمن الحجري، وأحمد شاجع، الأول عصفت به المنية بشكل غير طبيعي ومؤسف صيف 1994، والثاني سرقه منا داء الكبد خريف عام 1998م.. بل إن حديثه عنهما ليبدو أكثر أهمية لكون نصوصهما لم تجمع ولم تنشر حتى الآن.. ثم لكونهما من أهم مبدعي الموجة التسعينية الأولى.. ثم لكون النصوص التي يستدل بها لهما وللمنصور تعود إلى فترة ما قبل 1994 وهي بذلك بما فيها نصوص المنصور مما لم تطلع عليه موجات التسعينيين اللاحقة.. لأنها بعيدة بحكم عدم النشر عن متناول القارئ ناهيك عن كون مجلي يستحضر في قراءته لتلك النصوص خبرته ومعرفته بزملائه قبل أن يغادر اليمن إلى أمريكا سنة 1992م.

يقارب عبد الناصر مجلي عدمية محمد المنصور الصارخة، التي يحاول إخفاءها بذكاء وأيضاً ذلك السخط الذي يطال الأشياء حوله حتى ذاته القلقة..ذلك القلق الوجودي المؤرق ناحية الموت ويلاحظ تميز تجربة المنصور بالحركية وبتخليق الشعر من فلسفة المعنى وتبئير السؤال مؤكداً أن هذا (دأب محمد منذ بداية الثمانينيات، بداية نشره لقصائده العمودية إلى الآن، وهو في مراوحة جدية ودؤوبة بين الجديد والأجد، منذ شعره المقفى إلى شعر التفعيلة، إلى القصيدة النثرية، محمد يذهب باللغة إلى حدودها العالية دون أن يفقدها دهشتها أو حركيتها في السياق الذي يود أن يوصلنا إليه)..

ثم يستطرد بمناسبة حديثه عن المنصور فيتحدث –كما أسلفنا- عن صديقيه أحمد شاجع وعبدالرحمن الحجري.

ثمة نص بديع للشاعر أحمد شاجع يعبر مجلي في تناولته عن افتتان بالغ به، بل ويعده بالنظر إلى لغته المتفردة التي تميزه من ناحية البناء والتمثيل عن لغة نصوص الآخرين من مجايليه، وبالنظر لما فيه من تناغم

شـعري مبهـر (أقـوى مقطـع شـعري يطلقـه أحـد شـعراء الثمانينيات في اليمن قاطبة):

وطني

يا مسك الوحشة ، وختام الأنس،

أسألك التوبة، ما وسعت

عيناك الذنب،

وأسألك الرحمة

ما نبت البطش على كفيك.

وطني..

ذاكرة العمر الوهمي،

خشخشة الضوء على ورق الليل،

ونبوءة عراف أعمى،

ذاكرت فواصل عينيك البيض،

فانسدت عني الأضداد،

وطني المفعول على أمره،

وطني المغلوب على تعبي،..

يا وطن الحكمة

ويعتبر مجلي الشاعرين محمد المنصور وأحمد شاجع (أبرز صوتين في جيلهما)..مؤشراً على (صفتين هامتين هما الأساس الشعري الذي يعتمد عليه الشاعران شاجع والمنصور في بناء مداميكهما الشعرية ألا وهما صفتا البعد الفلسفي عند المنصور، والبعد الرؤيوي، أو التنبؤ عند شاجع)..

أما عبد الرحمن الحجري الأقدم زمنا منهما كما يقول مجلي: (من نفس الجيل أو أبعد قليلاً) فهو (شاعر اللغة قبل أن يكون شاعر المعنى، وهو شاعر لا يقل عنهما في شيء إن لم يكن يجاريهما، بل ويسبقهما أحياناً في بعض قصائده الرائقة كما في قصيدة (فاطمة.. يا رماد اليدين) و(حطب العمر يا والدي) ثم هو أكثر منهما (تمسكاً وتمكناً من ناحية اللغة)، (فهو شغوف بالبناء اللغوي بضراوة إلى درجة تجعله أحياناً يُفرغ القصيدة من معناها في سبيل زخرفتها

لغوياً على العكس من المنصور وشاجع اللذين يوليان المعنى النصيب الأوفر عند البناء الشعري)..

هكذا يسفر هذا الجزء من اشتغالات عبد الناصر مجلي على التسعينيين اليمنيين عن مقدار انهمامه الذي أبداه بهذا الجيل وحماسه البالغ له، كما يبين معرفته الواسعة به نصوصاً وشخوصاً مشارب ومرجعيات.. وهو لا شك أحد أبطال هذا الجيل مبدعاً، متعدداً، ومبشراً بزملائه، شديد الحفاوة بإبداعهم..يندفع إلى ذلك بروح نبيلة تتأسس في شخصيته المفطورة على الإنصاف، وتتعزز بالامتلاء الذي يفيض من صاحبه على الآخرين، تلكما الصفتان فيه دعمتهما ثقافته النقدية، وأججتهما غربته وبعده عن أصدقائه وزملائه في الحرف والوطن.

تجربة التسعينيين
بين المعايرة والمعاينة

تجاور الأشكال الشعرية
في تجربة الجيل التسعيني اليمني[1]

قراءة المشهد الشعري التسعيني في اليمن –بمجموعه لم تحدث حتى الآن.. ثمة قراءات جزئية.. قام بها كتابٌ مستعجلون أو منحازون أحياناً، تناولت إما تجارب منفصلة لشعراء يمثلون توجهات شكلية مختلفة ولم يكن هدفها قراءتهم بصفتهم يمثلون مشهداً يفترض أن تتحدد فيه السمات المشتركة.. وكذلك الاختلافات التي يمكن أن نتوقعها في نتاج أبناء جيل يعيشون على أرضٍ واحدةٍ، ويشتركون في التعرض لما يسقط عليها أو يهب نحوها أو

(1) ورقة مقدمة إلى ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب. (التسعينييون وآفاق الكتابة الجديدة). الذي انعقد في صنعاء من 16/13 إبريل/2004م.

ينبت منها.. وإما.. تجارب متقاربة شكلياً وهذا ما ظفرت به قصيدة النثر وحدها حتى الآن من خلال كتابي (قصيدة النثر في اليمن أجيال وأصوات) للدكتور حاتم الصكر.. و(الكتابة الجديدة) هوامش على المشهد التسعيني للأستاذ أحمد السلامي.

والملاحظ أنه بمقدار ما حظيت تجارب شعرية فردية متميزة لشعراء تفعيليين بقراءات واسعة، فإن مشروعاً قرائياً لهذه التجارب مجتمعة لم يتم على نحو ما فعل الكاتبان المشار إليهما. وعلى نحو ما فعلت قراءات أخرى لكتاب آخرين منهم محمد المنصور على سبيل المثال إزاء قصيدة النثر..

ويبدو ذلك مبرراً بكون قصيدة التفعيلة قد استقرت وتحددت ملامحها، وصارت الكتابة ضمنها.. تدخل في إطار المقبول والمألوف، كما صارت الكتابة عنها لا تحتاج إلى كثير من التنظير والتبشير والاحتفاء بها كشكل وتجربة، بل صارت الكتابة عنها تركز فقط على ما يمكن

أن تضيفه تجربة شاعر قادر أن يحقنها بدماء جديدة.. ويضيف إلى روحها من روحه ونفسه.. وقوة إبداعه..

وذلك بعكس قصيدة النثر التي ما زالت كتابتها في حاجة إلى حفاوة خاصة تشمل التبشير بها والتنظير لها.. ولفت الأنظار إليها.. وتأمل صياغاتها ومقترحاتها.. ورصد المتغير المرتبطة به أو المرتبط بها.. ومن ثم مرجعياتها وأنماطها... إلخ. وهذا شيء طبيعي عرفه التاريخ الإبداعي على مر الأزمان كلما حدثت انتقالة وجاء جديد..

ويبدو أن الشكل كلما استقر واعتاد الناس عليه.. كلما قل الاهتمام به بوصفه تياراً أو موجة أو مشهداً واسعاً.. وثم التركيز على الحالات الاستثنائية التي تحرك مياههُ.. وتفتحُ أزهاره بين الحين والحين.. فإذا كانت قصيدة النثر يحتفى بها كلها، ويحتفى بجميع كاتبيها تبشيراً وتنظيراً وتأمل صياغات ومقترحات، و.. الخ.

وإذا كانت قصيدة التفعيلة يتم الاحتفاء بها من خلال أبرز أصواتها والتجارب النوعية فيها فقط..

فإن قصيدة العمود تبدو مهملة ومهمشة بشكل مذهل إلا من بعض التفاتات لا تتناسب وسعة حضورها..

لابد من التذكير هنا مرة ثانية أن الأمر سيبدو لمن يقرأون التاريخ الإبداعي شيئاً طبيعياً.. وأن كل حالة من هذه الحالات لها أشباه ونظائر في التاريخ.. غير خافية.. فعندما ظهر التجديد في القصيدة العباسية احتفى النقاد بكل شعرائها وإضافاتهم واختلافهم واصطفافاتهم الواضحة من أجل رؤيتهم الجديدة للحياة من خلال إبداعهم واختلاف لغتهم وتشابههم في الأساليب والصياغات.. وغيرها.

وعندما جاء المتنبي كانت شروط التجديد قد تحققت ولم يعد يلفت الناس أو يصدمهم ما يقوله أي شاعر.. لم يعد يلفتهم إلا الشاعر الاستثنائي.. الذي يقول شعراً استثنائياً داخل الشكل المكرس نفسه..

ولعل تعاملنا مع كل الكبار داخل العمود من أبي العلاء حتى البردّوني لم يخرج عن هذا المفهوم..

الأمر نفسه تم مع حركة الشعر الجديد من منتصف الأربعينيات حتى نهاية الستينيات تقريباً.. وبعد ذلك لم تعد

تلفتنا إلا التجارب الاستثنائية.. سواء تلك التي واصل إبداعها الرواد، أو تلك التي أبدعتها ثلاثة أجيال امتدت على مساحات السبعينيات بشكل واسع.. ثم الثمانينيات.. ثم التسعينيات وإن تراجعت كثيراً لصالح قصيدة النثر.. تماماً كما تراجع الاهتمام بالعمود لصالح قصيدة التفعيلة قبل ذلك.

قد يفهم من ما سبق أنني أحاول الدفاع عن العمود والتفعيلة أمام صخب الاحتفال بقصيدة النثر.. إلا أن الذين يسمعون ما أقرؤه من شعر في السنوات الأخيرة أو أنشره لن يفهموا مثل هذا الفهم الذي يلتبس مرات كثيرة إما بالجهل أو المزايدة.. ولذلك فإن هذه لتناولة ستقدم معاينة مختصرة وشاملة لما ساهمت به أشكال الكتابة المختلفة داخل المنجز الشعري التسعيني في اليمن..

أريد أن أقول إن تعميماً مفسداً يلتبسُ فيه -أحياناً- سوء النية بالجهل.. حين يتحدث الناقد أو الدارس عن القصيدة التسعينية من خلال حصرها في شكل أو الإصرار على الحديث عنها من خلال شكل مع الإغفال التام للأشكال

الأخرى - لا أقصد هنا- ضرورة الحديث عن الأشكال الأخرى.. إذ من حق أي مبدع أو ناقد اختيار ما يريد والدعوة له وقراءته ودرسه – ولكنني أقصد.. أن يتلازم الحديث عن شكل ما باعتبار الأشكال الأخرى لاغية.. بمعنى آخر.. تعميم الحديث عن القصيدة التسعينية (مثلاً) من خلال قصيدة النثر أو التفعيلة أو حتى العمود ولا شيء غيرها..

سأخرج من المقدمة وذيلها.. لأدخل إلى صلب موضوعي وهو محاولة تقديم قراءة موجزة.. في (تجاور الأشكال الشعرية في تجربة الجيل التسعيني اليمني).

وأريد الإشارة أولاً إلى أن تجاور الأشكال الشعرية لا يعني فقط تجاور الكتابة في أشكال مختلفة بين مجموعات أو أفراد من الشعراء يتجاورون في المكان والزمان، وإنما يعني أيضاً تجاور الكتابة في أشكال مختلفة عند الشاعر الواحد.. ليس عن طريق التطور.. تطور التجربة في مرحلة لاحقة كأن يبدأ الشاعر تفعيلياً وينتهي نثرياً، أو أن يبدأ عمودياً ثم في مرحلة لاحقة يكتب التفعيلة.. ثم يتطور أو ينتقل إلى كتابة قصيدة النثر.. وليس هذا أيضاً فقط..

وإنما أن تجد شاعراً يكتب الأشكال الثلاثة.. في مرحلة واحدة من تجربته الشعرية.

إن النتاج الشعري التسعيني في اليمن والذي يتم تداوله من خلال الحفلات الشعرية أو النشر في الصحف أو مطبوعاً في مجموعات شعرية خلال عشر التسعينيات وما تلاها حتى اليوم.. يؤكد.. ما يلي:

أولاً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين.. الذين بدأوا كتابة القصيدة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات.. عرفوا من خلال القصيدة العمودية.. وظلوا يكتبونها ويراكمون منجزهم الشعري وخبرتهم من خلالها.. غير مبالين في أغلبهم بالأشكال الأخرى وقليلٌ منهم يعادون حتى التفعيلة ناهيك عن قصيدة النثر، وهؤلاء في الغالب لا يبالون بالنشر أو الظهور إلا إذا دفعوا إليه دفعاً: ومن هؤلاء مثلاً الشاعران فيصل البريهي، وأحمد مغلس.

ثانياً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين الذين بدأوا كتابة القصيدة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات جاوروا في كتابتهم بين الشكلين العمودي والتفعيلي.. وقليلٌ

منهم من تعامل مع قصيدة النثر بعداء . وبعضهم تجاهلها والبعض الآخر يتقبلها بحماس وإن لم يكتبها.. ومن هؤلاء من أخلص أكثر للعمود على حساب التفعيلة مثل الشاعر إسماعيل مخاوي، ومنهم من هجر التفعيلة بعد أن قدم فيها تجربة لا بأس بها وانكفأ على قصيدة العمود مثل الحارث بن الفضل الشميري، ومنهم من ظل يراوح بين الشكلين مثل الشعراء عبد الله عصبة وأحمد الشلفي، وصلاح الدين الدكاك.

ثالثاً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين الذين بدأوا كتابة القصيدة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات جاوروا في كتابتهم بين الأشكال الثلاثة العمود والتفعيلة والنثر.. وأغلب هؤلاء بدأوا كتابة التفعيلة والعمود في وقت واحدٍ.. ثم انتقلوا إلى قصيدة النثر لاحقاً.. وهؤلاء في أغلبهم أيضاً يهمهم في المقام الأول البحث عن فضاءات متعددة لكتاباتهم.. حتى إن بعضهم ليعاود كتابة قصيدة العمود بنفس كثافة كتابة قصيدة النثر.. كما أن بعضهم يكتب قصيدة نثر ولكن بمفردات ومعجم.. وصياغات تأتي من عالم العمود..

لعل من أبرز هؤلاء الشعراء كريم الحنكي، محمد المنصور، أحمد الزراعي، جميل مفرح، علي جاحز، عبد المجيد التركي.

أحمد الزراعي مثلاً: قدم مجموعة شعرية هي مجموعة «أسلاف الماء» التي تعد من أهم المجموعات الشعرية التي أنتجها التسعينيون ورغم أن غالبية نصوصها تؤكد على تماهي الشاعر مع الشكل الجديد (قصيدة النثر).. إلا أن إصراره على تقديم نفسه متعدداً يبدو واضحاً من نصوص تفعيلية داخل المجموعة المشار إليها مثل نص (رؤيا):

صاحبي قتلته هواجسه
وأنا قتلتني الفراشة
بعد حينٍ من الموت
أدعى قتيل الفراشة
وأبحث عن صاحبي
في الهواجس
وأنسى دمي
في الفراشة.

ولكـن إصـراره علـى تقـديم الأشـكال متجـاورة فـي مجموعتـه تلـك يتضـح أكثـر مـن افتتاحهـا ببيـت شـعرٍ عمودي.. جعله عتبة لها ومفتاحاً لكنوزها..

أنا

الطائر

المجهول

في

كل

رفة

بكل

بروق

الأرض

لم

يكتمل

عشي

البيت مجتزأ من نص عمودي للشاعر عنوانه (طائر).

يقول الشاعر فيه أيضاً:

مشـــيت إلـــيكم فـــي زمـــاني برؤيتـــي

وبعـد ممـاتي سـوف يمشـي بكـم نعشـي

و(صـــنعاء) فـــي قلبـــي ينـــابيع لوعـــة

قصـــور الهـــوى تـــدري مفاتنهـــا نقشـــي

وهنا ملاحظة جديرة بالاهتمام هي أن الزراعي يمارس كتابة العمود والتفعيلة بنفس الوعي الذي يمارس من خلاله كتابة قصيدة النثر.. وهذا توجه لا يقتصر على شعراء من اليمن فحسب بل إن شعراء في الخليج والسعودية والعراق يفعلون ذلك أيضاً.

الشاعر محمد المنصور: على نفس منوال الشاعر الزراعي ومجموعته «سيرة الأشياء» التي ضمت أقلية تفعيلية لا تزيد عن أربع قصائد.. تقع كلها تحت سيطرة قصيدة النثر، لكن المنصور وإن كان يقدم مجموعته هذه خالية من العمود.. فإنه ينشر بعض النصوص العمودية المتباعدة في الصحف.

التمثيل بالزراعي والمنصور بالذات سببه ثراء تجربتهما وقوة حضورهما داخل المشهد الشعري والثقافي اليمني من خلال ثقافتهما الواسعة ووعيهما بالدوافع والمرجعيات في الكتابة التي تمتد داخل الثقافة المجتمعية والموروث ورؤية المبدع المتغيرة للذات والعالم..

إنهما قادران على التبرير لما يفعلان.. ويعرفان جيداً حدود التداخل والتباعد بين الأشكال وموجهاتها ولحظات خلقها..

ومثلهما في هذا الاتجاه الشاعرة ابتسام المتوكل .

ثمة أيضاً من يكتب قصيدة نثر ولكن بمعجم وصياغات تأتي من عالم العمود.. ونحن نتعامل غالباً مع نصوص هؤلاء الشعراء من واقع طرافة نصوصهم.. خاصة عندما تأتي من شاعر يمثل حالةً من أكثر حالات العمود تقليدية سواءٌ في اللغة أو الصياغات أو الوعي بالكتابة الشعرية.. أعني الشاعر فؤاد المحنبي الذي ترسخت صورته في أذهاننا شاعر مناظرات ومعارضات ومناسبات يقول

المحنبي في نص من نصوص مجموعته النثرية الماثلة للطبع «أشياء لا تهمكم أحياناً»:

تحجرت المعاني وأخذت الكلمات

الذهب تتصاغر وتبهت..

هل الشعر يفي بشيء؟

لولا خشية انفجار شاعرٍ

لما كتبت هذه الورود

رابعاً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين الذين بدأوا كتابة القصيدة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات.. بدأوا كتابة القصيدة التفعيلية وظلوا على حالهم معها.. بعضهم يعادي قصيدة العمود وقصيدة النثر معاً، وبعضهم يعادي قصيدة العمود ويتقبل قصيدة النثر، وبعضهم يعادي قصيدة النثر ويتقبل قصيدة العمود، وبعضهم يتقبلهما معاً.

ومن هؤلاء الشعراء: محيي الدين جرمة.. الذي عرف شاعراً تفعيلياً من أكثر شعراء التفعيلة بروزاً وانهماكاً في

تجربته.. واشتغالاً عليها.. ولكنه.. مع ذلك يتمكن من إنتاج نصوص نثرية بالغة الجمال.. قد يبدو فيها تأثير اشتغالات الشاعر المتقنة على التفعيلة.. وهذا شأن كثير من كتاب قصيدة النثر الذين جاءوا من سلف تفعيلي..

يقول محيي الدين من نصٍ معنون بـ(نوافذ مائية):

يد لا تقطف الورد

حديقة

يد لا تصفق

وطن.

غير أن القاعة فارغة

إلا من التصفيق.

إلى جانب محيي الدين جرمة ثمة شعراء توازنت اشتغالاتهم على قصيدة التفعيلة مع اشتغالاتهم على قصيدة النثر.. فالشاعر والناقد أحمد السلامي الذي انحاز في السنوات الواقعة بين 98و2003م إلى قصيدة النثر بشكل كلي حتى أنجز من خلالها مجموعته «حياة بلا باب» التي

فارق في نصوصها إلى حد كبير قوانين وصياغات التفعيلة المطورة التي كان يكتبها.

ها هو رغم كل الكتابات التي بشر فيها بقصيدة النثر وتناول من خلالها بعض التجارب المنجزة فيها داخل المشهد التسعيني اليمني، تلك الكتابات التي ضمها فيما بعد كتابة (الكتابة الجديدة) هوامش على المشهد التسعيني.. عاد ليؤكد أن التحول إلى كتابة شكل جديدٍ، وكذلك التبشير به والتنظير له. لا يعني تماماً القطيعة معه ومناصبته العداء..

عودة السلامي تمثلت في انكبابه على تجربته في قصيدة التفعيلة التي سبقت كتابة مجموعته «حياة بلا باب».. وهي الآن أي تجربته في كتابة التفعيلة ماثلة للطبع في مجموعته الجديدة «ارتباك الغريب»[1].

النموذج الثالث لهذه المجموعة يتمثل في أولئك الشعراء الذين بدأوا تفعيليين، ولكنهم كانوا قلقين غير مطمئنين رغم

---

(1) صدرت المجموعة المشار إليها عن وزارة الثقافة ضمن إصدارات صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004م.

أن بعضهم قدم نماذج تفعيلية مثيرة في بداياته.. مثل نبيل سبيع الذي نشر في الثقافية قبل سنوات نصوصاً تفعيلية جيدة ولكنه ترك – على حد علمي الكتابة داخل هذا الشكل تماماً ليتحول إلى كتابة قصيدة النثر.. وكان الشاعر محمد الشيباني قد فعل ذلك من قبل.. وكلاهما يعادي بوضوحٍ الشكلين الآخرين التفعيلة والعمود.. ومثلهما فعل الشاعر علي المقري ولكن بدون حديّة في العداوة.. بل إن لعلي المقري محاولات ناجحة – كما قيل لي في كتابة القصيدة العمودية- ولكنه يفضل التستر عليها وعدم نشرها.. ونحن لسنا معنيين إلا بما ينشر..

خامساً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين الذين بدأوا الكتابة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات باشروا كتابة القصيدة التفعيلية.. ثم انتقلوا إلى قصيدة النثر.. بعضهم قطع صلته بالتفعيلة.. وبعضهم وقع في منطقة بينهما حتى ليلتبس على بعض المتلقين شكل القصيدة.. وبعضهم جاور مواصلاً

بين الشكلين. من هؤلاء هدى أبلان في بعض قصائدها وجميل حاجب في بعض نتاجه.

سادساً: وجود مجموعة من الشعراء التسعينيين الذين بدأوا الكتابة في التسعينيات أو ظهروا في التسعينيات، بدأوا الكتابة من خلال قصيدة النثر وظلوا على ما هم عليه. مثل الشعراء محمد اللوزي وعادل أبو زينة وعادل قحطان.

تلزم الإشارة إلى أن هذا التصنيف يتعامل مع التجارب الجادة المهمومة بمواقفها واختياراتها المثابرة على تقديم رؤيتها والتعبير عن وعيها سواء بالإبداع ومراكمته.. وقول ما تريد من خلاله.. أو بالإبداع والدفاع عنه والحوار حوله ومناقشته والكتابة عنه تنظيراً أو درساً أو تقديماً.. أما التجارب التي تعبر عن نزوات أو محاولات غير واعية ولا مثابرة ولا مهمومة.. فهذه ليست مجال هذا الاهتمام.

هذه محاولة مختصرة لقراءة تجاور الأشكال الشعرية في تجربة الجيل التسعيني اليمني - أعتقد أن لها ما يماثلها

فـي أقطـار عربيـة أخـرى- خصوصـاً فـي السـعودية ودول الخليج والعراق - وهـي أ ي محـاولتي هذه- تحـاول تخفيف قسوة التجاهل الذي صـار يحيط بالشكلين العمود والتفعيلـة في حمى الاحتفاء بقصيدة النثر.. هذا الاحتفـاء الـذي يغـالط أحياناً في الحقائق نفسه.. بل إنه لينتج حالة من الإلغاء تشبه حالة الإلغاء التي عودتنا الأنظمة العربية على خلقهـا.. إزاء منجزات الأنظمة السابقة عليها..

ولا يجهـل كثيـر مـن القـراء أن أكثـر الأصـوات اجتراحـاً للإلغـاء فـي أي شـكل مـن الأشـكال كانـت تتمتـرس فـي تلـك الأصوات التي تمثل القطيعة التامة مع مـا سبقها أو جايلها من تجارب أخرى لكتـاب آخرين، وهـي أصـوات موجودة فـي كل زمان ومكان.. إنها أصـوات لا تمثل المغايرة الواعيـة... وإنمـا تمتثل للمقولة الشهيرة.. المرء عدو ما يجهل.. إن أصحاب تلك الأصـوات لـيس لـديهم الصـبر والجلـد علـى القـراءة والتعـدد.. ومحاولة فهم كل ما ينتج ومن ثم التعامل معه نصياً.. الإلغاء يتم حتى قبل القراءة والفهم..

نقد القراءة الأفقية

تحت عنوان (محور لجدل مبكر) ذهب أحمد السلامي إلى أن التراكم الكمي لإصدارات التسعينيات حقق عدداً من الإنجازات مثل:

كسر حاجز الفراغ الذي تمثل في انعدام وجود أي إصدار أدبي جديد.. وهو فراغ ظلت المكتبة اليمنية تعانيه لسنوات طويلة.

نقل الكرة إلى مرمى الناقد الغائب الذي كان دائماً يتحجج بندرة الإنتاج الأدبي المطبوع في اليمن[1].

---

(1) أحمد السلامي: الكتابة الجديدة: هوامش على المشهد الإبداعي التسعيني في اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء 2003م، ص 9.

ورأى أن التراكم الكمي لإصدارات التسعينيين إلى جانب استمرار الصحف والملاحق الأدبية في نشر الجديد من الإبداعات التسعينية الشابة.. هو الذي حرك الساحة الثقافية، وساهم في تفعيل المؤسسات الثقافية، وتنشيط منابرها عبر انتظام الفعاليات التي تقيمها لمواكبة الزخم الأدبي النشط الذي بدوره دفع بأدب التسعينيات في اليمن إلى أن يصبح محوراً للجدل البانورامي المستمر منذ السنوات الأخيرة لعقد التسعينيات وحتى الآن[1].

هذا الجدل يدور بين أدباء التسعينيات أنفسهم من جهة البحث عن منافذ لإيصال أصواتهم إلى المحيط الثقافي العربي، ومن جهة تثبيت أقدامهم في المشهد الثقافي اليمني، الذي أصبحت ساحته مجالاً رحباً للأدباء الشباب في ظل انكفاء الأجيال الأدبية السابقة ومشاركتها الضئيلة في رسم خريطة المشهد الأدبي الراهن[2].

---

(1) بداية سنة 2002م.
(2)أحمد السلامي: الكتابة الجديدة ، ص 10.

كما رأى أن حيوية وغزارة المشهد الإبداعي التسعيني قد عكست نفسها على الصحافة الثقافية التي بدورها وجدت نفسها في سباق مع إبداع التسعينيات من حيث استيعاب ساحاتها لتجلياته وإفراد صفحاتها لمواكبة هذا الزخم الإبداعي، الذي امتد امتداداً كمياً ليحتل حتى الصحافة الحزبية والأهلية التي لا تخلو بدورها من الزوايا والصفحات الثقافية[1]وهو طرحٌ أوافقه عليه تماماً.

إلا أن السلامي يذهب أيضاً إلى أن نصوص التسعينيات الشعرية والقصصية الشابة قد تسابقت (على مضاعفة خاصية عدم التجانس النوعي ضمن الخليط النصي الذي ينتج غالبيته بعيداً عن حس الرغبة في التجاوز، مكتفياً بالتراكم الكمي الذي يفضي إلى مواصلة رسم مشهد شعري وقصصي هو في تنوعه سلبي إلى درجة التكرار) [2].

(1) أحمد السلامي، المصدر السابق، ص 10-11.
(2) نفس المصدر، ص 11.

وهـذا الكـلام مشـروع لجهـة الطمـوح إلـى التجـاوز.. وقاصـر لجهـة نسـيان أن (خاصـية عـدم التجـانس النـوعي) و(التراكم الكمي) سنة شائعة منذ القدم.. وفـي كل العصـور الأدبية.. إذ الغالـب أن المبدعين فـي كل عصـر.. وفـي كل موجـة إبداعيـة أو لنقل فـي كل حركـة إبداعيـة.. يراكمـون المكـرر المعـاد.. ويجتـرون مـا يتشـابه ومـا سـبق قولـه... والقلة هي التي تتجاوز وتنجز الجديد والمختلف.. وفـي كل الحركات الإبداعية الكبرى التي خلقت واقعـاً إبداعياً جديداً أو كانت مفصلية فـي تـاريخ إبداع مـا كـان يلاحظ دائمـاً أن ذلك يتم متلازمـاً تلازمـاً شرطياً مع حالـة وفرة كبيرة فـي الأصوات التي تساهم في الحركة.

والملاحـظ أن أكثـر الأصـوات تقتصـر علـى الحضـور الآني في زمنهـا، وأن القليل من الأصـوات هو الذي يبقـى وينجز ويتجاوز.

والســلامي ينســى أن المتجــاوزين أو الــذين يحــاولون التجاوز وإنجاز المختلف في المشهد التسعيني اليمنـي كـانوا كثيرين نسبياً..

جانب من الجدل الذي ثار حول التسعينيين أو الذي أثاره التسعينيون تمثل في آراء كان يطلقها كتاب من أجيال سابقة.. أهمل السلامي بعضها أو تقصد تجنبه، واكتفى بالتعرض لبعض آخر تلميحاً –كما فعل إزاء إحدى مقالات الشاعر محمد حسين هيثم.. حيث لم يعجبه وصف هيثم ظهور أدباء التسعينيات بالظاهرة، وعدم تورعه عن وصفهم بالمليشيا واتهامهم بتكريس أنفسهم عبر سيطرتهم على الملاحق الثقافية[1].

ولكنه رآه محقاً (إلى درجة ما في قوله بأن بعض شعراء التسعينيات في اليمن لم يستطيعوا تجاوز فتوحات السبعينيين مقابل الاعتراف بأهمية الاشتغال على قصيدة النثر الذي تنجزه قلة من التسعينيين الذين بدورهم يواجهون تهمة الاغتراب والتغريب إلى جانب النظر إليهم شزراً حتى من قبل أبناء جيلهم)[2].

---

(1) أحمد السلامي: الكتابة الجديدة: هوامش على المشهد الإبداعي التسعيني في اليمن، ص 11-12.
(2)المصدر نفسه، ص 1.

والملاحظ أن محمد حسين هيثم وهو يتهم التسعينيين بالمليشاوية ويقرر (بأن بعض شعراء التسعينيات في اليمن لم يستطيعوا تجاوز فتوحات السبعينيين) كان بعيداً تماماً عن قراءة تاريخ الحركات الأدبية، والوعي بمساراتها ومجرياتها فَتَشَكُّل الجماعات والتكتلات والشلل والمليشيات جزء من تاريخ كل حركة أو موجة أدبية.. لكي تفرض نفسها، وتتسيج بأصواتها مجتمعة.. لأن كل حركة جديدة عادة ما تتعرض للتجاهل أو التحقير، كما تتعرض للكثير من التهم بالحق والباطل.

وكما أن هيثماً كان بعيداً عن قراءة تاريخ الحركات الأدبية والوعي بمساراتها ومجرياتها، كان السلامي بعيداً –أيضاً- وهو يفرح بإصابة هيثم في قوله: (بأن بعض شعراء التسعينيات في اليمن لم يستطيعوا تجاوز فتوحات السبعينيين..) مع أن هذا طبيعي جداً؛ لأن في كل حركة أو موجة جديدة كثيراً من المجترين.. سيقوم الزمن -قريباً جداً- بغربلتهم، وسيذهب بأكثر من نصفهم..

إن ما يورطنا في الفرح بإطلاق آراء أو إصدار أحكام حول وقائع نحسبها جديدة فيما هي أقرب إلى البديهيات لقوة مشابهتها لوقائع تكررت في أزمنة وأمكنة مختلفة هو اتكاؤنا كثيراً على القراءة الأفقية وانقطاعنا عن القراءة العمودية.

القراءة الأفقية توسع المعرفة بالحاضر... وتقف عند مظاهره، حيث يستوي في عينها الآني والخادع والزائف والقشوري.. بالجوهري والصيروري الدائم؛ لأنها عاجزة عن استحضار الأشباه والنظائر.

لقد شهدت ثلاثينيات القرن الماضي قيام حركة أبو للو، والقارئ حين يرجع إلى مجلة أبوللو، المجلة التي كانت منبر تلك الحركة... سيجد أن ثلثي الأصوات التي كانت تشارك فيها.. قد سقطت من ذاكرة المهتمين إلا في نطاقات ضيقة.. لأن منها أصواتاً كانت تكرر وتجتر أصواتاً وتجارب من أجيال سبقتها.. ومنها أصوات كانت تشارك في الزفة دون إبداع حقيقي.. وأصوات كانت شديدة الوعي بما يحدث، ولكن قدرتها الإبداعية كانت ضعيفة جداً...إلخ.

مثل ذلك حدث مع حركة الشعر الجديد التي كتبها وتحمس لها في العراق عشرات، وربما مئات الشعراء في الأربعينيات والخمسينيات، فأي ذاكرة سوى ذاكرة الدارس المختص (جداً) تحتفظ بأسماء غير أسماء (السياب، ونازك، والبياتي، والحيدري، ومردان، وشاذل طاقة...)إلخ.

ولكن السلامي كاتب ذكي ففي نهاية موضوعه تلافى بعض آرائه المتعجلة باستدراكين:

الأول: ذهب فيه إلى أن الوقت كفيل بفرز الأسماء والنصوص، وأنه لا بد من إرجاء محاولة تقييم تجربة أدباء التسعينيات إلى وقت لاحق؛ لأن هذا ليس أوانها...

والثاني: نبه فيه إلى أن القارئ قد يلحظ بعض التناقض بين ما طرحه في الموضوع الأول من الكتاب.. وبين ما طرحه في المواضيع اللاحقة مسبباً ذلك بكون طرحه إنما يقدم من داخل الجيل والمشهد للانتقال بالجدل من طور المشافهة إلى طور الكتابة.

وأول التناقضات التي يمكن أن نلمحها في كتاب السلامي سيكون بين ما سبق أن أوردنا من اعترافه في ص 13، بأن (محاولة تقييم تجربة أدباء هذا العقد في الوقت الراهن مسألة سابقة لأوانها؛ لأن هذا الجيل ما يزال بحاجة إلى عقدين من الزمن على الأقل لتتضح صورته من بعيد). (أو أن الوقت كفيل بفرز الأسماء والنصوص)، وقوله في ص 21: (إن غياب العملية النقدية المواكبة (لما نشره التسعينيون) يؤدي إلى التأجيل المستمر لإحداث عملية فرز داخل الأسماء الجديدة لتشذيب الغابة الكثيفة التي يشكلونها، ومن ثم تحديد النخبة التي تبشر نصوصها بأنها قادرة على تقديم إضافة جديدة إلى المنجز الشعري المحلي لمواكبة الحركة الشعرية العربية الراهنة.

إن القراءة العمودية لتاريخ الحركات الشعرية العربية – خاصة القرن الماضي- تثبت أنه في كل الأجيال الشعرية المفصلية حدثت الغربلة لاحقاً، فلم يتبين للناس أن عبد الرحمن شكري هو الشاعر الحقيقي بين جماعة الديوان إلا بعد مرور أكثر من عقدين على تشكل هذه الجماعة سنة 1921م، عند صدور كتاب الديوان.. فقد كان صوت العقاد

هو المهيمن.. يليه صوت المازني... فيما بعد انصرف المازني عن الشعر وثبت باعترافه أنه كان سارقاً محترفاً لنصوص أثبتها لنفسه، بعد أن ترجمها عن شعراء إنجليز.. وخفتت هيمنة العقاد رويداً رويداً حتى جاء من ينكر عليه الشعر من حيث المبدأ.. وبقي شكري وحده شاعر تلك الجماعة الذي تعترف به الأجيال اللاحقة.

وفي كتابه قصيدة «النثر في اليمن أجيال وأصوات» يوافق حاتم الصكر أحمد السلامي على (غياب فاعلية النقد.. ويعد إسهامه جدياً في رصد التحولات الأسلوبية ودراستها نصياً، ورتابة الذائقة التي تتلقى النصوص الجديدة بمعايير النظم السابقة، فترفضها وتعاديها وتحرم كتابتها).

ولا بد أن الصكر كان متعجلاً. لم يلتفت إلى منطق الحياة وطبيعة الأشياء.. كما تحدث دائماً.. فهناك فارق زمني بين اللحظة التي رصد فيها الصكر المشهد واللحظة التي رصدها السلامي.

عندما كتب السلامي كان ذلك في نهاية التسعينيات، أما الصكر فقد كتب سنة 2003م بعد أربع سنوات وهو فاصل زمني حدث فيه الكثير.

عندما كتب السلامي كانت أغلب الأسماء التسعينية التي تكتب قصيدة النثر لم تقم بعد بنشر مجموعاتها.. وعندما كتب حاتم كانت أغلب تلك الأسماء قد نشرت مجموعاتها الأولى.. وبعضها كان قد نشر المجموعة الثانية وربما الثالثة.

ببساطة عندما كتب السلامي مقالته تلك التي لم يعدلها عند نشرها في كتاب «هوامش على المشهد التسعيني» سنة 2003م.. كانت أسماء مثل الزراعي، المنصور، الشيباني، اللوزي، حاجب، النجار، السروري لم تكن قد نشرت مجموعاتها الأولى، حتى السلامي نفسه.. لم يكن قد نشر مجموعته الأولى «حياة بلا باب» التي صدرت عام 2002م.

ولا يجب أن ننسى أن طرح مشكلة الكتابة التسعينية من خلال قصيدة النثر كاختيار حاد.. لم يطرح إلا بعد منتصف

التسعينيات.. أكاد أجزم أن عام 1996م كان بداية الاحتدام الكتابي والمقايلي حول هذا الموضوع.. الذي تنامى أكثر عامي 97-1998م ليصل ذروته أعوام 99-2000-2001م.

وعندما أهلّ عام 2001م كانت مظاهر انتصار هذا التوجه قد بدأت تتلامح في الملفات والملاحق والشهادات التي احتفت بها الصحف والمجلات، وكان ثمة أسماء تشكل استقطابات بكتاباتها وتوجيهاتها مثل حاتم الصكر، أحمد زين، محمد الشيباني، محمد المنصور، وكان ثمة أسماء تدير النقاش دائماً مثل أحمد السلامي، ونبيل سبيع، وكان ثمة شِلَل تتشكل على هذا الأساس الذي أسفر منذ بدايات عام 2002م عن انتصار واضح لهذه الموجة، التي لاحت طلائع إصداراتها الأولى مع عام 1999م عندما صدرت مجموعة عادل أبو زينة «أشياء الطائر»، والمفارقة أن عادل أبو زينة كان قد انصرف عن الظهور الشعري والثقافي منذ سنة 1996م تقريباً.. ولم يكن له دور يذكر في هذا الضجيج الذي شهدته نهاية التسعينيات حول قصيدة النثر، وقد قُدِّر له أن يفتتح الموجة بهدوء منذ أول

التسعينيات، كما قدر له أن يفتتح إصداراتها بهدوء أيضاً من خلال مجموعته التي لم تكد تثير الانتباه في نهاية التسعينيات.

ثم بدأت الإصدارات تتواتر عام 2001م لتنهمر بكثافة خلال عامي 2002-2003م، وليتم ربيعها في ربيع عام 2004م بملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب... الذي بدا وكأنه احتفال وفرح بهذه القصيدة وإنجازاتها.

بعد ذلك سيلخص الشيباني ما حدث قائلاً: (بعد جيل السبعينيات الشعري لم يحظ جيل آخر بالقراءة والمتابعة مثل جيل التسعينيات الشعري، "صحيح أن كتاب النص الجديد - قصيدة النثر- كانوا أصحاب الاهتمام الأكبر في القراءة والمتابعة بسبب قدرتهم على فتح نوافذ للتواصل مع الخارج، غير أن الشعراء الذين يكتبون القصيدة البيتية وقصيدة الوزن "قصيدة التفعيلة" سجلوا أيضاً حضورهم الخاص تحت لافتة التبجيل الشعري التسعيني، وأنتجوا أيضاً قاعدتهم القرائية الخاصة، لهذا السبب يعتبر جيل التسعينيات الشعري في اليمن جيلاً متعدداً ومتنوعاً وحتى

متعايشاً على عكس الخصومات التي جرت في مراكز ثقافية عربية وكرست كتاب قصيدة النثر على حساب التحيزات الشعرية الأخرى.. وهذا الجيل استطاع أن "ينتج" نقاده ودارسيه من ذات البنية التكوينية والزمنية، بمعنى آخر، إن هناك نقاداً اهتموا بتجارب شعراء التسعينيات خرجوا من هذا الجيل ومن سياقه الزمني وتكوينه الثقافي)[1].

(1) جيل بلا "أب" ثقافي، صورة مقربة لشعراء التسعينيات في اليمن، محمد الطويل، صحيفة الخليج، 26 سبتمبر 2009م
http://www.alkhaleej.ae/portal/5651c67c-33d4-4811-b89a-ee8ece635d1f.aspx

النصر كان صريحاً... ولكن العدو لم يكن واضحاً

الملاحظ أن الصراع والضجيج حول قصيدة النثر خاصة من قبل كتابه والمشاركين فيه بقوة خلال أعوام نهاية التسعينيات ومطلع الألفية، كان قد خفت خفوتاً مدهشاً.. منذ عام 2002م.. أي منذ انهمرت إصدارات كتاب هذه القصيدة.. وبدأت الكتابات النقدية تتناول تجارب أصحابها.. وهذا شأن كل جوانب حياتنا.. فبمجرد التحقق تنتهي مبررات الصراع والصراخ.

ما حدث يلفتنا إلى محاولة قراءة الكتابات التي صاحبت محاولة قصيدة النثر وأصحابها الحضور داخل المشهد الشعري والنقدي بالذات.. ومحاولة فرز الجوهري في ما كان يطرح من الزائف المتوهم، فبعد سكون الكثير من ذلك الغبار يستطيع القارئ أن يتبين أن صراخ تلك الكتابات وشكواها من تهميش كتّاب قصيدة النثر وإبداعاتهم..

خاصة في التناول النقدي سببه عدم توفرها في إصدارات.. وليس سببه.. عدم الاهتمام بها وتهميشها وتجاهل النقد لها.. كما ذهب السلامي والصكر بدليل أنه بمجرد توالي إصدارات كتّاب قصيدة النثر توالت الكتابة عنها.. والاحتفاء بها من كل حدب وصوب... حتى من أجيال قديمة كانوا يصنفونها تقليدية.. ما كبته (عبد الرحمن الأهدل مثلاً عن الشيباني) وهذا يدل على خلط نقع فيه كثيراً.. فحين كان كُتّاب قصيدة النثر يعترضون على الكتابات الكثيرة التي تناولت تجارب تختلف عن تجاربهم كانوا يسببون الاحتفاء بالتجارب الأخرى بانحيازها للرسمي وانحيازه لها، ولكن ذلك الاحتفاء –كما تبين لاحقاً- لم يكن بسبب انحياز الرسمي وصحفه.. ونقاده وكتابه كما كانوا يقولون لتلك التجارب، بل لتوفرها في مجموعات توالى إصدارها منذ منتصف التسعينيات حتى نهايتها.

الملاحظ أيضاً أن صراع كتاب قصيدة النثر كان صراعاً من طرف واحد، حتى إن كتاباتهم كادت أحياناً تخترع العدو من الوسط الشعري المغاير اختراعاً.. كما

فعل أحمد السلامي في مقالة له بعنوان (القلق على مواقع وهمية) فإن أي قراءة لما استضافته الصحف من كتابات بين عامي 97-2003م لا تكاد تظفر بكتابة استهدفت قصيدة النثر وكتّابها وكان كاتبها شاعراً تسعينياً -أكرر تسعينياً- يكتب العمود أو التفعيلة.. فكل الشذرات التي كانت ترد هنا أو هناك إنما كانت ترد غالباً في حوارات أو سياقات كتابية لكتاب أو مثقفين ليس لهم ارتباط بالشعر - وإنما يعبرون عن رأيهم كمتلقين، وهؤلاء إما أصحاب تكوين قديم أو أيدلوجيات سلفية وهذا يحيل إلى أن هؤلاء الكتاب كانوا يواجهون البنى الثقافية والذائقات التقليدية بنوع من التأفف، إنهم يريدون عدواً واضحاً.. ولم يكن ذلك العدو متوفراً إلا في الخيال.

لوحظ أيضاً أن كُتّاب قصيدة النثر قبل انتصارها كانوا أكثر تماسكاً وشللية.. وأن انتصارها.. ما لبث أن عصف بالتوحد النسبي للمشاركين فيها فتفرقوا شذر مذر.

ولعل انصراف عدد من كتاب قصيدة النثر بعد انتصارها إلى كتابات أخرى مثل المقالة السياسية والنقد الثقافي.. يؤشر إلى حالة كثيراً ما حدثت في تاريخ الشعر بمختلف جغرافياته وأشكاله.. فقد يكون انصرافاً شأنه

شـأن كثيـر مـن التجـارب المعروفـة التـي تكتفـي بالمجموعة الأولى وتتجه وجهات أخرى شعوراً بعدم التوافق مع الشعر وإحساساً بعدم قدرته على أن يكون الوعـاء المسـتوعب لطاقاتهـا..إلخ... أو قـد يؤشـر على تطـور الـوعي واتسـاع التجربـة.. التـي تشـعر صـاحبها بالحاجة إلى ارتياد أو افتراع عوالم جديدة.

قريباً من هذا السياق تجب الإشارة إلى أنه رغم حضور نصـي العمـود والتفعيلـة فـي ملتقـى صـنعاء الأول للشـعراء الشـباب العـرب 2004م إلا أن الحضـور الطـاغي لقصـيدة النثر واحتكاك المبدع اليمني مباشرة بمجايليه العرب.. دعـا كثيـراً مـن المتوسـطين أو المتـرددين إلـى حسـم اختيـاراتهم نهائيـاً لصـالح قصـيدة النثـر.. وهـذا يؤشـر إلـى مقدار الظلـم الذي يلحق بكثير من المبدعين اليمنيين جراء العزلـة وعدم القدرة على السفر.. ممـا يؤخر تقدمهم ويحبس وعيهم فـي مناطق قد لا تكون مناسبة أو مضيئة دائماً.

إن المشهد الشعري اليمني بعد أن استقرت قصـيدة النثـر تمامـاً فيـه.. وصـارت متنـاً ينـزوي الشـكلان العمـودي

والتفعيلي على هامشه باستحياء وخوف ينبغي عليه أن لا ينتظر مرة أخرى فتحاً عربياً جديداً يسايره ويجاريه.. وإنما على هذا المشهد أن يسارع بجرأة وتصميم ويسبق في اجتراح أشكال أخرى يقدمها إلى المشهد العربي كله..

قطع واستبدال أم كتابة على رق ممسوح

في المشهد التسعيني اليمني كان هناك قدر من التمايزات في الكتابات الشعرية، بمعنى أن الكتابة الشعرية في مفهومها العام، وفي مفهومها الشكلي –بوجه خاص- صارت تعني كتابات مختلفة لمبدعين مختلفين بسبب اختلاف مرجعياتهم رغم تجاورهم في المكان وتجاور أصواتهم في المشهد.... على متكآت المقايل ومنابر المؤسسات والمنتديات الثقافية وصفحات الصحف والمجلات.

وإذا استعرنا بعض مصطلحات كتاب «الجغرافيا الثقافية» لمايك كرانغ فإن هناك جغرافيات شعرية رمزية داخل المشهد تتجاور ولكنها تتمايز... تتداخل وتتقاطع وأحياناً تتوازى وتتغاير إلى درجة التضاد.

إنها جغرافيات شعرية تتراصف وتتشظى لتكون فروعاً داخل المشهد العام.

ولكن الحدود غير واضحة تماماً، ثمة زحزحة وتبادلات وتناقلات بين المجالات وربما أننا عاجزون في الحاضر عن رؤية تلك الحدود، لأننا نقرأ موضوعنا وفق تأويلات لها علاقة بآراء محددة شئنا ذلك أم أبينا.

صحيح أننا نطمح إلى تحقيق رؤية عامة للمشهد... ولكن سنكون مبالغين إن قلنا إن بوسعنا أن نطفو متحررين من أسبقياتنا أو تحيزاتنا.

ولأن المشهد الإبداعي الذي نحاول قراءته يتمتع بحيوية بالغة، فإنه ليس ثابتاً بل هو يتغير باستمرار.

وهذا يجعل أفكارنا قابلة لأي انعطاف يدعوها إليه متغير نكتشفه فجأة أثناء إيغالنا في القراءة.

والملاحظ أنه بمقدار ما يجتمع الجميع تحت مسمى الكتابة الشعرية فإن الغالبية يتخلصون من إكراهات المرجعية الواحدة، سواء عنينا مرجعية التقاليد الشعرية النموذجية.. أو مرجعية الأيديولوجيا كيفما كانت ماهيتها.

لقد ظلت الأيديولوجيا لفترة طويلة لزيماً واجباً للإبداع الشعري.. كانت على الأقل نوعاً من اللباس.. بنية فوقية... وحاجز للعقلانية أو الفضالة.. كانت الأيديولوجيا إلى جانب ذلك تلعب دوراً رئيسياً في تحديد المدلولات التي ينتجها النص، أما عند التسعينيين فإن المرجعية الذاتية أو المرجعية الخاصة للشاعر هي التي تلعب الدور الرئيسي في تحديد المدلولات التي ينتجها نصه.. وهذا هو السبب في ما سماه أحمد السلامي بـ(فوضى المشهد الشعري التسعيني أو ارتباكه الذي يشبه فوضى التعددية السياسية، التي بدأت إثر تحقق وحدة اليمن عام 1990م أعتقد أنها لم تكن كما سماها (فوضى) بمقدار ما هي محاولات لتبلور مشاهد فرعية.. فالأحزاب السياسية والنقابات ومؤسسات المجتمع المدني والصحف مختلفة الاتجاهات، وكذلك التيارات الشكلية والتوجهات المتغايرة داخل المشهد الإبداعي بشكل عام والمشهد الشعري بشكل خاص، إنما كانت كلها تبحث عن هويات أو مشاهد فرعية داخل المشهد العام في كل تلك المحاور التي تحرك حياتنا.. وجميعها ربما كانت تستجيب لمتغيرات إقليمية وعالمية

أكبر.. بدءاً من حرب الخليج الثانية وانتهاء بسقوط جدار برلين، وسقوط الأيديولوجيا وهيمنة العولمة على العالم.

إن قراءة المشهد الشعري التسعيني في اليمن يجب أن تتناوله من جميع جوانبه، ومن خلال كل مفرداته وعناصره.. فالمقاربات التي تختزل هذا المشهد في عامل واحد فحسب يقود النظام بأكمله تظل موضع امتراء؛ لأنه من الصعب عزل أي منتج عن جيرانه سواء المختلفين أو المؤتلفين معه، وإن أي محاولة تضحي بجميع عناصر ومفردات المشهد من أجل زاوية من زواياه تبقى محاولة مضللة.

وبدلاً من ذلك يمكننا دراسة المشهد وفق رؤية تركيبية تمسك بكل مفاصله.

إن المقاربات الجزئية تقرأ المشهد الشعري ليس من كونه نموذجاً شاملاً يمتد أمام أعيننا، بل من كونه نموذجاً خاصاً تشكل وفق أحكام وآراء مسبقة في أذهاننا.

صحيح أن تغير القيم الثقافية في أي زمان أو مكان يفرض تغيراً في أشكال الكتابة ولكن التغير حتى في

حالات الانشقاق والقطيعة يكون بشكل عام تغيراً تراكمياً، فهو عملية مستمرة من التطور أو من الانحلال –في معظم الأحيان- وليس عملية قطع واستبدال إلا في حالات قليلة، إنه كما يعبر (مارك كرانغ) يكون أشبه بـ(الرق الممسوح) وهو لوح الكتابة الذي كان يستعمل في أوروبا القرون الوسطى وظل يستعمل في معلامات اليمن حتى ستينيات القرن العشرين، وهو يحيل إلى حيث يمكن محو الكلام المنقوش الأصلي وكتابة كلام آخر فوقه مرة بعد مرة.

فيما لم تمح الكتابة السابقة تماماً.. ومع مرور الزمن تكون النتيجة شكلاً مركباً.. رق ممسوح يمثل مجموع كل المحو والكتابات المتكررة..

هكذا يمكننا رؤية وجه الشبه في المشهد الشعري التسعيني في اليمن، كتابات تنقش نفسها وتحاول كتابات أخرى محوها... فيكون المشهد مجموعاً من المحو والإضافات والشذوذ والإسهاب..

إننا بحاجة لدراسة كل تفاصيل المشهد الشعري التسعيني.. حتى النماذج التقليدية جداً التي لا تعدو أن تكون

مجرد ذاكرة لم تعد تستعمل فضلاً عن النماذج التي تعد بقايا لممارسات في الكتابة فرضتها معايير ومعارف وقيم ماضية.. لأننا من خلال ذلك نتبين نمط الإضافة والتغيير والتجاوز في هذا المشهد.. إذ من دون أن ندرس عموديات فيصل البريهي التقليدية لا يمكن أن نقدر قفزات إسماعيل مخاوي المذهلة، ولا عادية محمد سعيد الجنيد.. بالمقابل لنا أن نعي خروج علي الشاهري عن المألوف وتعامله مع الشعر من منطلق شفاهي يتمرجع بالأساس في طبيعة القول في الشعر الشفاهي العامي، كما ستفضي بنا القراءة بالضرورة إلى مغايرات الزراعي أو السلامي ومحاولات القطيعة عند سبيع والنجار.

دوائر متقاطعة ودوائر منقطعة

في نفس الوقت الذي ذهبت فيه التجربة التسعينية إلى المغايرة الشكلية التي ارتادها كتاب قصيدة النثر –خاصة- وأصحاب التجارب الفردية القوية في التفعيلة والعمود.. فإن أغلب التوجهات المشاركة في صنع هذا المشهد قدمت إصراراً أكثر على المغايرة.. المغايرة التي يمكن أن نعدها لهجات.. ليس بالمعنى المشاع للفظ لهجة.. وإنما بمعنى كونها لهجات لغوية وأسلوبية ومعجمية.. كان ثمة بحث دؤوب عن لغة خاصة.. ومرجعية خاصة واصطفاءات معجمية.. تدخل جديداً إلى السياق.. إلى الموجود... أو تمنح قيماً جديدة للألفاظ المستعملة.

في تجربة التسعينيين اليمنيين بدأت أوراق الأيديولوجيات الفكرية والدينية والسياسية بالتساقط.. الذين كانت لهم أيدلوجيات يسارية.. تتمظهر في إبداعاتهم تخلوا عنها رويداً رويداً منذ بداية التسعينيات... ولأن معظم هؤلاء كانوا عند بداية التسعينيات في أول نضجهم... فقد كان سهلاً عليهم التخلي عن الأيديولوجيا.... وإن بقيت بعض مفرداتها تظهر في منتجهم إلا أن ظهورها لم يكن بذلك الشكل الذي كانت تظهر به عندما كانوا ملتزمين...

صـارت المفـردات المنتسـبة إلـى تلـك الأيـديولوجيا توظـف للتهكم على الأوضاع التي جدّت.... أو علـى الخيبـات التـي صـدمتهم إثـر تهـاوي الأيـديولوجيا بعـد انهيـار الاتحـاد السوفيتي.

ولعل قصيدة (الأيام الصعبة) للشاعر علي المقري هي الأكثر تعبيراً عن التحول البالغ الذي شهده عدد كبير من أولئك المبدعين، كما أنها تَقْرَأُ بشكل جيد التغيرات التي أدت إلى ذلك التحول:

ظننا الحياة سهلة،

إذ رافقنا كارل ماركس لسنوات طويلة

كان يشدنا، منذ طلوع الفجر حتى

هبوط النوم،

إلى ثورات وانتفاضات ومظاهرات

تزيح الستار عن بهجة الحياة

إلى أبد الأبد

كانت أياماً سهلة،

أن نصحو مع (مارسيل خليفة) نغني:

(منتصب القامة أمشي

مرفوع الهامة أمشي

في كفي قصفة زيتون

وعلى كتفي نعشي)

أو ننهض من شمس (فيروز):

"طلعت يا محلى نورها

شمس الشموسه"

كانت أياما فقيرة وسهلة،

فبالرغم أننا لم نكن نؤمن بوجود رب

كريم أو بخيل

كان يكفينا لنغالط الفقر أن نغني (لسيد دوريش):

"يا للي معاك المال

برضه الفقير له رب كريم"

كانت أياماً سهلة

حتى عندما تراكمت الخيبات

وصرنا كثيراً ما نمسك الرفيق كارل

ماركس بذقنه الكث،

ونعاتبه مثل أي شيخ مسلم: (الله

المستعان)

بعدها أيضاً،

كانت أياماً سهلة،

ونحن ننتقل إلى السكن مع جان بول سارتر

مجاورين سيمون وكامو

حيث لم نعد نقول، أبداً، صباح الخير..

كانت أياماً متشحة بالسواد وسهلة،

انتزع فيها ميلان كونديرا منا الضحك

والتباهي بالنسيان

كان الندم يشدنا من أول الصبح

حتى آخر النوم

ذبحنا سنوات العمر على عتبة الندم

ولم يتبق لنا أي شيء لنتباهى به

أو

نندم عليه،

صرنا بلا تباه،

وبلا ندم

بلا أي شيء

كما صارت الأيام صعبة

(الأيام الصعبة ص 17-21)

ما عبر عنه النص سيؤكده علي المقري أكثر فأكثر في أحد حواراته (لا أدري حقيقة ماذا تعني الكتابة التي تسمى ((شعراً)). أحياناً يفيض الكلام فألجأ إلى الصمت. يفيض الصمت فألجأ إلى صخب الجنس. يفيض الخمار فألجأ إلى الخمر. أحياناً تفيض الأفلام والأخبار والكتب والصحف والفراغ. يفيض كل شيء فأشعر بالملل. يفيض الملل فألجأ إلى الكتابة. ليست لديّ قضية، لا وطنية، ولا قومية، ولا أممية. حين لا أجد شيئاً أعمله سوى ممارسة الملل أمسك

القلم وأبدأ بوضع أشكال وخطوط على الورقة لتتحول أحياناً إلى كلمات.

أحياناً يصيبني الأرق ولا أرغب حتى في إشعال الضوء فأتحسس أية قصاصة وأي قلم لأكتب أي شيء في الظلام ، حتى يغلبني النوم.

أكتب عادة أي شيء وبحرية مطلقة. بدون رقيب داخلي أو خارجي. لا أهتم بالنشر ولا أعمل حساباً للقارئ. ليست لدى قضية؛ لهذا أكتب شفاء من الملل، وربما توحداً معه. لا أرغب عادة بنشر ما أكتب، إلاَّ إذا وجدت أن هناك فائدة ما، شخصية على الأرجح)[1].

أما أصحاب الأيديولوجيا الدينية المرتبطين بأحزاب أو تيارات الإسلام السياسي.. فقد كان صوتهم محدوداً وخافتاً.. وضيّق النطاق في المشهد الثقافي الأدبي... وإن كان واسع النطاق شعبياً.. ولأن هؤلاء غالباً من ناحية الشكل والتقنيات.. يشتغلون على إعادة إنتاج الجاهز...

([1]) مدونة علي المقري، عن السفير اللبنانية، مايو 2003م، http://ali-almuqri.maktoobblog.com/category/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA.

وداخل العمود أكثر... إضافة إلى أنهم يشتغلون على المعنى المباشر.. الذي يتقصد إيصال رسالة ما... موازاة مع نظرة إلى المشهد الثقافي الأدبي في تجلياته الجديدة.. تتميز بالازدراء.. والمجافاة... بل والتحقير، فإن أصوات هؤلاء لم تقدم جديداً.. ولم تشكل علامة مميزة سوى محافظتها بقوة على بقاء شكل من أشكال الإبداع التقليدي.. الشكل المناشيري –المباشر- حاضراً على هامش المتن التسعيني المتعدد..

المتن التسعيني المتعدد.. لم يكد يتجاوز منتصف التسعينيات حتى أصبح يتميز بعدد من العلامات الفارقة.. فقد شهد حالة من الانفجار الكبير للأصوات.. وشهد – خاصة مع نهاية العقد التسعيني- وفرة في الأصوات بشكل غير مسبوق..شهد أيضاً وفرة في الأصوات النسائية لم تحدث من قبل في تاريخ اليمن..إضافة إلى ذلك صار واضحاً.. نزوع المبدعين إلى التمايز.. وأصبحت المرجعيات والخلفيات تتعلق بطبيعة شخصية الشاعر ومرجعياته الثقافية الخاصة، وبدأت التمايزات تتمظهر في شكل تجارب متفردة.. يغرد صاحب كل منها في فضاء لوحده.. أو تتمظهر في شكل استقطابات.. وشلل تتأسس..

إما على تقارب روحي وثقافي... إلى حد ما.. أو شللية تتغذى بموجهات وظيفية أو مقايلية (نسبة إلى التقاء مجموعة من الشعراء بشكل دائم في مقيل قات) وإما على دوران مجموعة من التجارب حول مبدع متميز... إما بريادته في مجال اختياراتهم وقدرته على التنظير لها... وإما بكارزميته الشخصية وقدرته على الاستقطاب، وإما لقوة تجربته الإبداعية وتميزها، وهيمنتها على التجارب المحيطة بها والدائرة في فلكها.

وهذا ما جعل المشهد التسعيني يخضع لتناقضات وصراعات داخلية مريرة... فاحت منها -أحياناً- روائح التهميش والإلغاء والإقصاء.. التي عدد الشاعر والناقد محمد المنصور مظاهر لها تمثلت في: (استخدام التقديم للمجموعات الشعرية والنصوص من أسماء شعرية مرموقة، وافتعال الكتابة عن هذا العمل أو ذاك في إطار الشلة أو الجماعة أو الأيديولوجيا، والتبشير بهذا العمل أو ذاك، أو التجاهل من منطلق الأيديولوجيا، أو المصلحة أو الشهرة، والتمييز بين الإصدارات الجديدة في الصفحات المتخصصة في الصحف والمجلات بين هذا العمل أو ذاك على الصعيد الخبري التعريفي للقارئ طولاً وقصراً

بصورة للكتاب أو بدون، ومكان النشر والحيز الذي شغله، وغير ذلك على صعيد الحفاوة بالعمل في مختلف الأوساط، ونسبة التوزيع والشراء، وهلم جراً، بغض النظر عن القيمة الفنية غالباً للعمل، وإنما بمراعاة أمور أخرى تبتعد بهذه الممارسات عن الوعي النقدي السليم والمساعد على الإبداع والانحياز للقيمة الجمالية الفنية ثم بقية العناصر الأخرى) [1].

ولكن كل تلك المظاهر كانت في كل الأحوال دليلاً على ضخامة وتعدد الصوت التسعيني، وعلى أن اشتغال التسعينيين كان واسعاً لدرجة أن نالت فيه الهوامش من المركز أكثر مما فعلت في أي وقت مضى.

(1) محمد المنصور، من مقالة نشرت في ملف (النقد الأدبي في اليمن بين إشكالية الغياب وإنتاج النص) مجلة الموقف، العدد (42) يناير 2004م.

القطيعة فعل احتجاج

عندما نقول إن شعراء التسعينيات يغلب توجه ذواتهم إلى نفسها محتفين بقضايا هذه الذات يسقطونها عبر دورانها اليومي في الحياة-مستجيبين – بعضهم بوعي والبعض الآخر دون وعي.. أو إيمان – لمهيمنات المرحلة وخيباتها الكبرى.... منذ سقوط الأيديولوجيا عند أول تسعينيات القرن العشرين.. وما صاحب ذلك من أحداث جسيمة نالت صميم المبدعين فإننا لا نعني أن إسقاطهم للأحداث أو الوقائع السياسية والتاريخية والهموم الاجتماعية أنهم ليسوا معنيين تماماً بما يحدث على الكرة الأرضية..

قد يبدو ما يفعلونه احتجاجاً، وقد يكون رفضاً.. وقد يكون انكباباً على بناء عوالم صغيرة يحتمون بها من انهيار العالم الكبير، وقد يبدو ما يفعلون فعل تخريب وتدمير يوازي الفعل الذي يقوم به الساسة والقائمون على العولمة والتحكم في العالم.

بل إنه قد يقرأ بوصفه جزءاً من التخلي عن الهويات الجمعية الحادة التي تتمظهر في تراث وهموم وشروط مجتمع ما أو أمة.. لصالح... الهوية العالمية.. والتوحد الكوني.. كأن الشاعر فرد من هذا العالم.. بمعنى آخر همومه صغيرة ولكنها إنسانية.. أيضاً وكونية.. وعندما يشعر بما يحدث حوله.. فهو يشعر به من واقع إحساسه بمسئولية خاصة.. ولو كانت محدودة... إن لم يكن تجاه الأحداث، فعلى الأقل تجاه التفسيرات التي يمكن أن تعطى لها.

إن تيار القطيعة الإبداعية الثقافية في الجيل التسعيني الذي يتمثل في نبيل سبيع ومحمد اللوزي، وعمار النجار وفتحي أبو النصر ، ووضاح اليمن الحريري وآخرين.. هم أكثر كفراً بالتاريخ الرسمي، وبمحاولات ربط الأدب قسرياً بهاجس النضال الوطني من حيث اتصال ذلك بالسلطة.. وما تمثله السلطة بوصفها قيّمة على إرث النضال والمنجزات وغيرها.. وهم في هذا قد يلتقون مع زملائهم في بلدان عربية أخرى.. ممن يبحثون عن فن خالص من

أي شائبة.. فالشاعر لم يعد مهموماً بغير معابده الخربة التي تتداعى في داخله.

لم يعد الشاعر مشغولاً بقضايا كبيرة في ظل انسحاق وجوده –خاصة- وقد أصبحت أكثر القضايا الكبرى فارغة من معناها بعد أن تحولت إلى منابر للمزايدة ووسيلة يهدر باسمها الوجود الإنساني، ولا شك أننا خلال العقود الماضية قد راكمنا تجارب كثيرة-مرة- أسفرت عن هذا الوعي الذي عبر عنه الشاعر جميل حاجب في أكثر من نص في مجموعته الأولى «أعالي» بشكل يفضح مقدار الخسران الذي انحدرنا إليه:

آه

يا بلد

لأنك صخرة

غدونا كلنا سيزيف..

وإذا كان جميل حاجب يتعامل مع هذا الوضع بجدية وشعور فيه قدر كبير من الحزن الرومانسي، فإن الشاعر طه الجند سيعتبره وضعاً وغداً.. وسيتعامل معه بسخرية

بالغة تتناسب والمستوى الذي وصل إليه كما في خطابه هذا الموجه للوطن:

كم تبدو لبقاً على الخريطة

وسمجاً في الكتب المدرسية

بربك هل هذا يكفي

لإنضاج المناسبات الخرساء

ومطاردة الشتاء القادم.

لقد تغيرت إذاً الكيفية التي صار الشاعر يتعامل من خلالها مع مفردات هذا العالم بأشكالها المختلفة التي تبدو مفروضة عليه، غريبة عنه، أو غير متاحة له، إنه وجود مغاير وسط هذه الفوضى والتكريس لما ليس مجدياً من مفردات تحول الوجود إلى خراب وزيف وظلام، تجعل الشاعر جميل حاجب يصرخ:

يا الله

كم نتشابه بالحفر

الأصدقاء بقعة سوداء

وأنا لست المعني

بهذه النار..

غير أن هذا المنحى الذي يمكن أن نقرأه في سياق سمات التسعينيين بشكل عام وبشكل خاص في سياق مجانية قصيدة النثر ولا غرضيتها لا يطرد في الحالة اليمنية خاصة عند كتاب قصيدة النثر.. فهؤلاء الشعراء الذين ترتبط كتاباتهم الأخرى بمحاولات التعبير الاجتماعي والسياسي المتصل بقضايا اللحظة الراهنة.. التي تظهر أكثر في مقالات نبيل سبيع، وعمار النجار، ومحمد اللوزي، ومحمد المنصور، وأمثالهم.. خاصة تلك الكتابات التي احتفت بها صحف المعارضة كثيراً أعوام 2004، 2005، 2006م.. ستجعل نصوصهم ونصوص آخرين مثل طه الجند، علي جاحز، محمد العابد، ابتسام المتوكل، علي دهيس، وغيرهم حوامل لخطاب ثقافي أو سياسي انشقاقي، يتميز عند طه الجند بارتفاع صوت الفكرة، وبالجدل مع النقيض:

لا نحن فقراء بما يكفي

ولا أنتم أثرياء كما يجب

ما يجمعنا هو الغبن

دعوا لنا إذاً شيئاً من الرصيف

ستدركون كم نحن مهذبون

حين نمد أيدينا مثلكم بسلاسة

للمحسنين!

ويظهر عند المنصور متورطاً في طرح أسئلته العميقة حول الوجود من باب التباس هذا الوجود بالصراعات الاجتماعية والسياسية والثقافية:

يا للفئران التي تشمخ هنا وهناك

تعبث في أحشاء القدم

كيف تفنى الأيائل، وتبقى الفئران طليقة دائماً ...؟

إنه منحى يعبر من خلال تجلياته المختلفة عن صيرورة، أو على الأقل هو بحث عن صيرورة أخرى.. كأنها خروج الحي من الميت.. أو كما يقول الشاعر خالد الشامي:

يخرج الضوء من كنف الحشرجات

وينساب غيماً بلا مطر أو نساء

ومن لغة لا تفتش عني مساوؤها

أفر إلى لغة لا تموت

أفق الاختلاف

من العناوين.. إلى النصوص

كان لا بد من دراسة أكبر قدر من المنتج التسعيني دراسة نصوصية فاحصة.. وكان لا بد من دراسة عدد كبير من المبدعين كلاً على حدة قبل مقارنته بالآخرين.

ولم يكن ثمة بد من إجراء حوار داخلي بين النصوص المختلفة... لانتزاع المقولات من داخلها... لا من خارجها.

وهو إجراء عندما نجربه سنعلم كيف يفضي بنا إلى إدراك أن مقاربة المنتج الشعري للتسعينيين اليمنيين يحتاج إلى قراءات تتخلى ولو جزئياً عن إسقاط القراءات المتعلقة بتجارب أخرى في أقطار عربية مختلفة، كما يحتاج إلى ترك الالتزام أو الاحتذاء المرتعش للتقاليد الموروثة والشائعة.

مقاربة المنتج الشعري التسعيني تحتاج إلى قراءات نصوصية واسعة تستجلي مواطن التجاوز، وكذلك مواطن المخالفة والموافقة، وخطوط المغامرة الإبداعية كماً وكيفاً.

فـ(المحفوظات الإجرائية التي أدت مهمتها بكفاءة في مراحل سابقة لم تعد قادرة على التعامل الصحيح مع شعرية الحداثة الممتلئة بالمغامرات التجريبية والتجاوزات الإبداعية التي نقلت الشعرية نهائياً من منطقة (الغيرية) إلى منطقتها الأثيرة (منطقة الذاتية)" [1]. كما أنها لم تعد قادرة على التعامل الصحيح مع شعرية أصحاب التجارب القوية في العمود والتفعيلة من التسعينيين الذين لم تعد تجربتهم تمثل تواصلاً امتثالياً مع تجارب الأجيال السابقة عليهم.. معجمياً وأسلوبياً.. وأيضاً موضوعياً؛ إذ أن أصحاب هذه التجارب لم يعد يهمهم بأي حال من الأحوال.. تلك التصنيفات المبتذلة مثل (الصدق الكلاسيكي) أو (الذاتية

(1) محمد عبد المطلب: آفاق التجربة التسعينية في اليمن، نزوى، العدد (39) يوليو 2004م.

الرومانسية) أو (نقد الواقع في الواقعية).. لأنهم أصبحوا إلى حد كبير يكتبون نصوصاً تمتثل لمرجعيات خاصة.. وتشكل جغرافيات فردية أو شللية داخل المشهد الجغرافي العام للمشهد الشعري التسعيني.

فلكل واحد من هؤلاء تجربته ورؤيته التي ينتج فنه وفقها دون الخضوع لمهيمنات عربية بالشكل الذي كان يحدث سابقاً.. الأمر الذي ينطبق أكثر على كُتَّاب قصيدة النثر الذين كانوا أكثر محاولة للاختلاف عن مجايليهم في اليمن وفي الأقطار العربية أيضاً..

وعندما تطرق أحمد زين ذات مرة إلى أن قصيدة النثر التسعينية في اليمن (تحاول طرح قيم جمالية أكثر اقتراباً مع المحافظة على خصوصيتها وهويتها) رأى الناقد حاتم الصكر في ذلك (التشخيص محاولة لعزل تجارب قصائد النثر اليمنية عن التجارب العربية في هذا النوع).

ولم يكن أحمد زين يريد ما فهمه الصكر، بل كان يريد – كما أفهم- الإشارة إلى خصوصية يمنية في كتابة قصيدة النثر.. ولعل ما ذهب إليه أحمد زين هو نفسه ما أدهش

الشعراء الشباب العرب المشاركين في ملتقى صنعاء الأول سنة 2004م، فقد بدا لهم المشهد التسعيني اليمني مبهراً من ناحيتين:

الأولى: أنهم لم يكونوا يتوقعون هذا العدد من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر.

الثانية: أنهم لم يكونوا يتوقعون هذا المستوى من التميز، حتى إن العناوين كانت بالنسبة لهم صادمة جداً، فيما بعد ستتوقف تناولاتهم طويلاً عند عناوين من نوع (تنوين الغائب، صعوداً إلى فردة كبريت، مسحوق التعب اليومي، جرح آخر يشبهني، كم الطعنة الآن، الصيرورة شجرة تثمر فؤوساً، الشباك تهتز، العنكبوت يبتهج، حياة بلا باب، مشهد خاف أن ينتهي، على شفاه الوقت، الألم أناقتي، نسيانات أقل قسوة، تكييف الخطأ، أوسع من شارع.. أضيق من جينز، دون أن ينتبه لذلك أحد، حمالة النهدين).. وقد لاحظوا في تلك العناوين تماسات سريالية تنطلق (من

جماليات النص إلى ما يحدث في الواقع والعكس.. أو تفسيراً لذلك الواقع بفطنة اللغوي)[1].. كما أنها في جانب منها تشكل تجابهاً صارماً مع واقع صارم يرفض التغيير ولا يقر المغايرة[2].. أو إفراطاً في النثر كمماهات للحياة..أو تأويناً للأنا بالمدهش من الصور[3].. أو (مثاقفة واعية لمفارقات الحياة من خلال وعي ينشق على نفسه) [4] ... ولعل هذا يمكن تفسيره من خلال قراءة جغرافيا الكتابة العربية التي تتوزع الكتابة الشعرية فيها على دوائر تكتفي بنفسها –غالباً- وتتواصل مركزياً مع هوامش خصوصية بسيطة؛ لأن المركز دائماً لا يرى إلا نفسه، فمن يقرأ التسعينيين المصريين –مثلاً- سوف يجد تشابه التقنيات خاصة في نواحي السرد واضحة جداً عندهم، أما تجربة التسعينيين اليمنيين فبسبب هامشيتها فإنها لم تكن تكتفي

(1) محمد العباس، مزاجها السريالي..شجرة تثمر.. نصوصاً وفؤوساً، موقع محمد العباسwww.m-alabbas.com
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.
(4) المرجع نفسه.

بنفسها، فهي تقرأ الجميع وتحاول التميز عن الجميع، وكانت رؤيتها للمشهد العربي كله إضافة إلى هامشيتها تجعلها أمام تحد أدى إلى أن تكون أكثر إخلاصاً لنفسها ولتحققها، بمعنى آخر معظم النتاج العربي الذي يصدر – خاصة على صفحات الصحف والمجلات- يستطيع دائماً الوصول إلى اليمن، فيما الإبداع اليمني لا يصل إلى الآخرين إلا نادراً حتى المجلات العربية ذات التوزيع الكبير والدعم الأكبر لم تكن تحتفي بنصوص اليمنيين احتفاءها بنصوص غيرهم من العرب ما أدى إلى إحساس المبدع اليمني دائماً بشعور خاص إزاء نصه فهو يشتغل عليه ويقارنه دائماً بنصوص الآخرين حتى يكون له نصيب في الحضور.

بالعودة إلى معاينة العناوين نفسها وهي لا تشكل إلا عينة من عناوين كثيرة ينطبق عليها ما سبق، سنجد أنها تعبر عن تجاور التجارب التسعينية من حيث كون التعامل معها يتم من خلال استراتيجيات فنية فردية ليس فيها ميل للترادف أو التماثل.. وهذا الاشتغال ينطبق على عناوين

النصوص.. عناوين الشيباني في (تكييف الخطأ) –مثلاً- تنطلق من استراتيجية غير تلك التي تنطلق منها عناوين أحمد الزراعي في (أسلاف الماء) أو عمار النجار في (الصيرورة شجرة تثمر فؤوساً).. يعتمد الشيباني كثيراً على العناوين الطويلة.. قد يتكون العنوان عنده من ثمان كلمات.. مثل: (شخص ما ندخره بداخلنا ليكذب ويصلي بثياب معطرة) هذا الاشتغال يخدم استراتيجية الكتابة عند الشيباني، ويؤكد على مماهات نثرية الشعر بنثرية الحياة.. من خلال تجليات اليومي بالذات، أو من خلال شخوص تتغيا النصوص تقديم حيواتهم.. فيما يعتمد الزراعي كثيراً على العناوين القصيرة جداً، معظم العناوين في (أسلاف الماء) تتكون من كلمة واحدة، مثل (نظرة، حيرة، حكاية، نورس، صداقة) أو من لفظين يتكونان غالباً من المضاف والمضاف إليه، مثل (هاجس الفراشة، إرث العين، مزامير الينبوع) وقليلاً ما تكون العناوين عنده جملاً مثل (أعماقنا تدب في حواف الأرض) والسبب في ذلك أن اشتغالات الزراعي مهمومة بالكوني والجوهري وبالمشكلات

الكبرى، جمال الكائنات وبؤسها، مصائر البشر وجيرانهم في الطبيعة.

في العناوين القصيرة جداً التي تقتصر على كلمة واحدة يتأمل وينطق بالحكمة، وفي العناوين المكونة غالباً من لفظي المضاف والمضاف إليه يترجم للكائنات أو يرسم بورتريهات لكينونتها.. أما في العناوين الطويلة فيتخذ من السرد وسيلة لكتابة نص موازٍ لحكاية الوجود إما من خلال البشر أو من خلال الكائنات..

أما اشتغالات عمار النجار كما نقرؤها في مجموعته الأولى (الصيرورة شجرة تثمر فؤوساً) فتنطلق من مشابهة بعيدة لتأملات الزراعي في جزء من اشتغالاته.. ولكنها في الحقيقة مشابهة ليست مقصودة، فهي تنفرد انطلاقاً من كونها (مشاهدة للأحوال على قدم الانفراد) –على حد تعبير المتصوفة-.. تبدو كذلك لأنها تجمع بين الوعي المعرفي واستنفار السر الوجداني للغة الشعرية:

اليد أكثر من شاغرة

المساء أوحش من عدم

الصخرة طريق

وحيـــــد

إلى عوالـم

لدنـــة

وهـو يمـزج سـمتي الـوعي المعرفـي واسـتنفار السـر الوجداني للغـة الشـعرية بشـيء مـن سـخرية تماثـل سـخرية طائفـة مـن الصـوفية تصـفهم كتـب التـراث بــ(المخـربين) سـخرية التخريـب عـادة تتخلـق مـن المفارقـة الناشـئة عـن إسقاط الهيبـة والتقديس عن إنسـان مـا، أو شـيء، أو معنـى مـن المعـاني بكشـف عيـب أو سـر فيـه.. جهلـه النـاس أو تواطأوا علـى جهلـه كمـا فـي حالـة الصـهباني أحد متصـوفة اليمن الكبار عند مطلع القرن السابع الهجري (كـان يحضـر صلاة الجمعة فإذا نزل الخطيب هجم الصـهباني علـى المنبر باكياً يضربه بالعصا ويصيح به: يا حمار الكذابين)..

ولكـن اشـتغالات عمـار النجـار تتجـه بشـكل أوسـع إلـى الأشياء والأفكار والمواضيع، تستنطق بمفارقاتهـا أسـرارها وحقائقها التي يشعرنا الكشـف عنهـا بدهشـة لذيذة كمـا يفعل

حين يكسر الحق الخالد والمقدس والبديهي أيضاً، الذي آمنا به دائماً لشجرة تنمو أمام أعيننا:

شجرة سرخسية

تشمخ عالياً

كأنما لا شيء

يستحق بالأسفل

أو حين يملأ أنفسنا بالتشفي حيال موضوع علاقة الرجل بالمرأة.. وهي علاقة حافلة بالمرارة.. يتكئ فيها على أسطورة (بجماليون) الشهيرة التي أعيد إنتاجها في نصوص أدبية وسينمائية ومسرحية كثيرة في شرق العالم وغربه.. وموضوعها من أكثر الموضوعات المتعلقة بإشكاليات الوضع البشري، وبؤس الكائنات الإنسانية بوصفها كائنات تكرر نفس التجارب منذ الأزل، وهو ينجح في تلخيص ذلك الوضع المأساوي من خلال نص كثيف يختصر المعنى كما يختصر البرق أضواء النجوم:

الإنسان الأول

ضاجع حجراً

فصارت امرأة

واليوم

أضاجع امرأة

فتصير حجراً

التجاوز أو القطيعة مع الأجيال السابقة في الإبداعات الشعرية للشاعرات التسعينيات في اليمن يبدو كالبديهي بحكم خصوصية وضعهن في مجتمع من أكثر المجتمعات ذكورية، ظل دائماً يهمش وضعهن الثقافي والإبداعي.. وبحكم خصوصية تعاملهن مع الكتابة من منطقة أشبه ما تكون بمنطقة صفرية، خاصة حين يحاولن التحرر من التراث الإبداعي الذكوري.. مع ذلك فإننا قد نسلم بمشترك يجمعهن جميعاً هو التجاور المكاني والزماني في الجيل والوطن.. تالياً الرغبة المشتركة في اجتراح نموذج إبداعي يعبر عن توقهن لتجاوز ركام الإرث الذكوري من جهة، وتحطيم الوضع الهامشي من جهة أخرى، ثم إنتاج

نصوص تكون بصمة خاصة لهن.. ولكننا لن نسلم بتماثل أصواتهن وعدم تمايزها..

لم يعد الصوت الأنثوي (محدود الاطلاع، ضعيف الأدوات) كما وصفه بيان الصفدي سنة 1997م..

لقد أثبت هذا الصوت حضوره الثقافي والإبداعي وأثبت وعياً متقدماً بنفسه وإبداعه.. وصار اليوم ما يلفتنا فيه هو البصمة الخاصة لكل صوت.. والتجاوز الفردي الذي يتكئ على مراكمة التجربة والتحرر من شهية الاحتفاءات الذكورية، التي وإن لم تختف تماماً إلا أنها قد تراجعت كثيراً..

الشاعرة نبيلة الزبير.. التي تتميز بتعدد التجارب والأطوار التي مرت بها، من التفعيلة إلى قصيدة النثر.. تلفت النظر دائماً ليس بإبداعها فحسب ولكن بخصوصية لغتها، وتميز معجمها، وفرادة اشتغالها على اللغة والمعجم.. ليس بين زميلاتها الشاعرات، ولكن في كل المشهد التسعيني اليمني.. فهي رغم علاقتها القوية باللغة والمعجم إلا أنها لا تترك للغة أن تفرض نفسها عليها:

(أضع اللغة على الطاولة وأعرف أنها ملعوبة..لكنني أرفض كل مقترحاتها وأقترح عليها نفسي شرسة)

المعرفة بقواعد اللعبة، ثم رفض كل مقترحات اللغة يعني رفض إرث اللغة أو التماثل في استعمالها مع الآخرين.. بمعنى القطيعة مع إرث اللغة، ومع الآخرين في نفس الوقت.. رغبة في تقديم نموذج خاص تنجح نبيلة الزبير دائماً في اجتراحه، وتحقق من خلاله رغبتها في الانزياح بعوالمها الشعرية إلى مديات غير متوقعة، معلنة فرحها بنجاحها، وقدرتها على الاحتفاظ بأسرار اشتغالاتها لنفسها.. وبأسرار تنقلها في أطوار الكتابة، وتجليات اللغة.. هكذا يفاجأ الجميع بشجرتها الإبداعية ذات الشكل المائز، والأسلوب المفارق دون أن يعرفوا كيف كان لها أن تكون كذلك:

(لا أحد يعرف، ما الذي كانت تفعله، هذه المرأة، قبل أن تصبح شجرة)..

مقابل الخط السري المتصاعد لاشتغالات نبيلة الزبير.. يمكن أن نتناول مثالاً أنثوياً آخر هو الشاعرة هدى أبلان،

السباقة إلى افتتاح زمن التسعينيين بإصدارها الأول (ورود شقية الملامح) سنة 1989م.. في حالة هدى أبلان إذا استثنينا ديوانها الأول فإن اشتغالها في كل واحد من دواوينها اللاحقة (نصف انحناءة) سنة 1997م.. و(محاولة لتذكر ما حدث) سنة 1998م.. و(اشتماسات) سنة 2000م.. ستبدو كتابة تبدأ دائماً من الصفر.

في (نصف انحناءة) كانت قضايا المرأة حاضرة، تتواشج بذات الشاعرة، حيث يهيمن (الإحساس بالهشاشة في واقع لا يرحم.. والدلالة تبدأ من العنوان دلالة الانكسار، وشيوع روح التشظي..إذا الشاعرة في وضع يحتاج للترميم)[1]:

عندما انحنيت مرة...

انكسرت مرتين...

ومت أربعاً...

---

(1) بتصرف عن حوار أجرته مع الشاعرة صحيفة 26 سبتمبر، العدد(1118) الخميس 18 مارس 2004م.

توزعت ذاكرتي فوق أرصفة الأبد...

كان يوماً موغلاً في الحب...

ممطراً بالبوح...

بالتضاريس التي كبرت مع الحلم

وكنوع من الانتقام لما حدث أو كاستجابة له ستتسم تجربة هدى أبلان الشعرية بتعامل خاص ومقصود.. مع الشعر من خلال كسر اللغة الشعرية المعيارية –إن جاز التعبير- حتى في قصيدة النثر.. ستتجه بشكل شبه متعمد إلى كسر النسق المألوف، وقطع روابط الجمل.. وخلق موازيات تعبيرية لهشاشة الروح وواقعها:

ترتب بيتاً من القطرات

تودع فيه خفقتها كلما حل الذبول

وتغسل جلدها كلما اغبرت رائحة الوقت

طريق مرصع بمر

نفرش حرقة الآهات

نستند إلى وجع في حفرة القلب

نرشف أغنية حامضة

نمضع خبز ضحكة لن تجيء

ننفي المرارات إلى ذاكرة الغد المغلقة

ننثر دمنا الحلو في كل الجهات

ولكن تجربة هدى أبلان ستتجه أكثر إلى تعدي خصوصية التجربة النسوية وخطابها الذي يتغيا تحقيق وجود معترف به للمرأة في مجتمع ذكوري إلى الانغماس في هم الشعر بوصفه عملية إبداعية أعمق كثيراً من أن يكون مجرد حامل للخطاب المشار إليه.. ربما كون هدى أبلان من نساء قليلات في اليمن استطعن أن يحققن ذواتهن وظيفياً ونقابياً.. سيتجه نص هدى أبلان إلى حفر نهره الخاص بما يجعله ماركة مسجلة لها وحدها.. فهي من أكثر المبدعين والمبدعات في اليمن الذين تشبههم نصوصهم إلى درجة التطابق.. وهي من خلال هذه النصوص تتجاوز وتجاور ولا تتشبه أو تماثل:

للمرة الخامسة والعشرين

ثرثرت المرآة بملامح امرأة كانت

غيباً ممتد الإيقاع

حلماً متسع الحدقات

دفئاً مشتعلاً بلحاف الموت

****

معاينة التجارب التفعيلية بدورها ستعطينا مزيداً من المؤكدات على ما سبق، وستمنحنا أدلة أخرى على كون التجاور داخل الشكل الشعري الواحد يتعزز بقوة انطلاقاً من تعدد المرجعيات والحساسيات بين التسعينيين... فحين نعاين (كتاب الرازم) لأمين أبو حيدر سنجد نصوصه تجافي كلياً العبارة الأليفة والمعنى الأليف والرؤية الأليفة....كما سنجد تلك العبارة تتعبأ بالطقوس والأسرار وروائح الكهانة.. والوحي.. واللغة التي تتواشج فيها ألغاز التركيب.. وألغاز الدلالات القادمة.. من خلط واعٍ بين لغة معجمية غير مستعملة اليوم، ومعجم محكي... تمكن

الشاعر من جعلهما معاً فاعلاً إيجابياً في تكوين أداته التعبيرية... وسيجد القارئ الذي تنقصه خبرة القراءة أنه ما أن يلج إلى هذا النص حتى يجبهه بظاهر مربك، فيه قدر هائل من الغموض والتمترس وراء الرموز والإشارات المتمرجعة في التراث بشتى تجلياته المدونة دينياً وإبداعياً وتاريخياً وأسطورياً، وفي الثقافة الشعبية الحية وغير الحية... حتى ليبدو واضحاً أن الشاعر الذي ينجح على نحو رائع في الاستفادة من مبدأ وحدة الأضداد لتجسيد نمطية تشكيل العالم المحيط بنا بشكل أكثر مناسبة لفجاجة هذا العالم الفاجع.. وتناقضاته وظلمه الفادح.. وفوضاه العقيمة.. ولا معقوليته ليصيرا معاً (الرازم) و(القات) متلازمتين من متلازمات وضعنا المائل وحياتنا الغريبة..

ولذلك وتبعاً لما يريده أو يقترحه ظهرت طرق التفهم والاستيعاب وتمثل العادات الاجتماعية وتوظيف متلازمات الرازم على نحو ميثلوجي وأنثربولوجي معقد وجديد إلى حد كبير.. وإن كانت الأصول الأولى لهذا الاشتغال غير خافية في ديوانه الأول «بيننا برزخ من زجاج» الذي صدر

سنة (1997م) معبراً عن رؤية لا تنفي الاتصال القوي بالقديم بمقدار ما تثبت القطيعة معه من خلال طريقة الشاعر في الاشتغال عليه مرة أخرى بخصوصية لا يماثله فيها أحد من زملائه:

متفاعلن متفاعلن..

تتناسل الأشعار من تفعيلة تمنى

ومن جين يكرر نفسه

تتناسخ الأطلال

والأطلال أرحام الفنون جميعها

إنه كما يقول في أحد اعترافاته: (يقف بأقدام راسخة هناك على الأطلال، حيث وقف امرؤ القيس وعنترة وزهير وطرفة مادا ذراعيه للمتنبي والمعري.. وهامته ونظره إلى هناك إلى حواشي الغيب في مكان طرقه من قبل ادوارد سعيد وأدونيس، وكاد ينفذ منه سركون بولص وعباس بيضون.. يتقبل كل الأجناس ويتلبس كل أشكال القصيدة.. منحازاً في الغالب إلى القصائد المركبة ذات

الأصداء القوية والمرجعية التراثية والتأثير البعيد، متعمداً المزاوجة والجمع بين أشكال القصيدة المختلفة في النص الواحد)[1].

اشتغالات أمين أبو حيدر ستبدو للقارئ من خارج اليمن أكثر ابتعاداً عما يألفه، وأكثر إغراقاً في خصوصيتها التي تتراكن فيها المرجعيات الميثولوجية القادمة من حضارات مختلفة بالتراث العربي، مع تركيبة من الموروث المحلي بتجلياته المختلفة.

أما حين معاينتها في صف ما أنتجه زملاؤه من التسعينيين فإنها بحكم التجايل والمكان ستتجاور مع تجارب مجايليه التفعيليين، ولكنها لن تتشابه معها... فشتان بين اشتغالات أمين أبو حيدر التي أجملت بعض ميزاتها وخصائصها.. واشتغالات أي من زملائه التفعيليين حتى في لحظة الظهور والنشر والدراسة في الجامعة..

---

(1) من حوار أجراه معه أحمد الفقيه لصحيفة 26 سبتمبر، العدد (1382)، 27 مارس 2008م.

ما الذي يجمع بين أمين أبو حيدر، ومحمد جميح أو بين أمين أبو حيدر... وهزاع مقبل.. أو بين أمين أبو حيدر وجميل مفرح..

لو أخذنا جميل مفرح مثلاً في الشق التفعيلي من تجربته المنشورة في مجموعته الأولى «على شفاه الوقت» سنجد أن اشتغالات جميل مفرح.. تعكف على الذات... التي تحاول رصد ردات فعلها تجاه الزمن في سرمديته، ومحاولاتها الدائبة لتجاوز تلك السكونية عبر لغة تتكئ على بهاء المفردة والصورة من جهة.. وعلى محاولة صد فاعلية الزمن قدر الإمكان، عبر لغة بسيطة عذبة ومرجعيات أقل احتفالاً بما هو خارج ذات الشاعر وما يعتمل فيها.. حتى حين يستدعي جميل الأمكنة فإنه يستدعيها مؤطرة بزمنه الخاص به.. وبشكل حثيث يستقصي جميل وحدات الزمن ثواني ودقائق وساعات وأياماً وليالي وأشهراً وسنين وقروناً ودهوراً وأبدية.. كذلك لحظة ولحظات ووقتاً وأوقات، حاضراً وغيباً، ماضياً ومستقبلاً، حتى لتشعر وأنت تقرؤه بوطأة زمنه على

صدرك.. فهو يتكبده زمناً كائداً مخاتلاً، بارداً، ثقيل الدم والظل، شديد الرتابة، كسولاً، خانقاً، خاملاً، مسموماً، واخزاً في نفس الوقت، كما في هذا النص:

مري...

ياساعاتي

لايخنقك إطار الساعة

أوميزان الوقت

مري..

واجتازي اللحظات الكسلى..

كيف تكاسلت اللحظات

وكانت في غير الآن

تسابقني..!؟

نامت في جوف الجمر

توارت تحت رماد

اللحظات القادمة الأخرى

وعذاب الغيب

مري ياساعاتي

إن الشارين لصاحبهم

سوط خمولك

ماحترفوا مثلي

أوملوا تعداد ثوانيك

الواخزة المسمومة..

****

تعاطي جميل مفرح مع الوقت -كما لمحته المعاينة السابقة- يغرينا باستعراض بعض تجلياته كفكرة أو ثيمة في الشعر التسعيني.. فهذه الثيمة بالذات ستؤشر أكثر على تعدد التسعينيين إزاء تفكيرهم في الأشياء..

ستوقفنا هذه المعاينة البسيطة على خارطة واسعة من المدلولات التي ليس لها من مرجعيات عامة توحدها؛ لأنها غالباً لا تتمرجع خارج ذوات شعرائها وحساسياتهم

الخاصة.. الوقت عند علي جاحز يعني اللون الأسود للسلطة في كل زمان ومكان:

قديم هذا الليل المكتوب على خارطة السياسة بالبنط العريض

من يسطيع أن يمد يداً في أنابيب الوقت.

لذلك هو غبي وثقيل الظل، ليس على النحو الذي يبدو به عند جميل مفرح؛ لأن وقت جميل مفرح وقت وجودي، وهو عكس الوقت السياسي السلطوي عند جاحز.. الذي يؤكد على سلطوية الوقت السيئة بهذا التساؤل:

هل يعرف العالمُ

إلى أين يذهبُ

حين يجرُّه حمارُ الوقتْ.

أو يعترف بحقيقة ما آل إليه موضعه فيه:

تجاهلت موتي على هامش الوقت

عند أحمد الزراعي سيبدو التفكير في الوقت مؤثثاً بروائح كونية:

الوقت يدلق عتمته ،

هذا اللابد بجهات حجرية

وعند محمد اللوزي كناية عن صعوبات الواقع التي يسخر منها الشاعر ويفكر فيها تفكيراً عبثياً:

أنت بلا مواعيد

حتى و لو تسلقت جبال الوقت.

وعند محمد العابد، تأمل هادئ يبحث عن المفارقة في خيبات الحياة المتكررة:

لكي

أدرك الوقتَ

حاولتُ إطلالةً ..

فلمْ أجدْ النافذةْ

وهي لعبة أو فكرة يحلو للشاعر أن يقلبها على وجوه مختلفة:

ما أن تمر

الثانية

أبحث عن الأولى

فتخطو .... ثانية

أبحث و ما أدركت نفسي في ...

الثوان

...

...

ليست لنا أوقات

أيتها الثواني.

عند محمد الشيباني الوقت جزء من فكرة الانشقاق على التعريفات القديمة للأشياء، من خلال هدم النموذج المألوف الشبيه بالمقدس:

الوقت لا يُقتل بالكناية

الوقت عقرب ندهن جلده السميك

بمرهم الثلاثين

العارفة تماماً بمسالك الكتف.

وعند عبد الناصر مجلي الوقت يجسد ما وصلت إليه الحضارة من انتهاك للوجود الإنساني:

حينما أيقظته الساعة

كان الوقت حزمة خضراء

وشخص وحيد

يصنع انتحاره اليومي

بحرفة القاتل.

وعند طه الجند الوقت مادة للمفارقة الناتجة عن التناقض الحاد، بين تفكيرين متعارضين أو وضعين نقيضين:

الوقت ينبح في الخارج

وحيداً كمياه الينابيع.

أما عند فتحي أبو النصر فإن الوقت ليس دلالة على فاعلية تعمل ضدنا فحسب، ولكنه أيضاً جزء من اللعبة اللغوية لاجتراحات أكثر إقناعاً من الناحية الشعرية:

توقف الوقت اللاهث في الساعة..

حدث ذلك ولم أنتبه.

بمقدار ما تخبأ الزمن في علبة سجائري,

تحول إلى مسدس.

أبعد من كل ذلك هذه اللعبة المتعددة الدلالات عند نبيلة الزبير:

لكنها تدور

الساعة المعلقة إلى عقاربها

تتصنَّت من خلف إيقاعاتها

وتدور..

هل الساعة

معصوبة

العينين

وتسير

على حدوات أربع إلى إيقاع آخر..

تحت أي الحدوات اندفن الجيولوجيون وهم ينقبون عن الوقت..

****

معاينة النصوص التسعينية بمقدار ما تؤشر على القطيعة شبه الكاملة مع مصفوفة المواضيع النمطية – خاصة المرجعيات الأيديولوجية والتجارب الجمعية أو إبداعات الوعي الجمعي- التي كانت تصبغ اشتغالات الأجيال السابقة فإنها في نفس الوقت تنفي تهماً أخرى أقلها التشابه فيما بينها، وانتساخ تجارب عربية وافدة.. فقد اتهم كتاب قصيدة النثر من التسعينيين اليمنيين بأنهم يقعون وقوعاً فجاً في تقليد نماذج منتجة عربياً، هي بدورها تقليد لنماذج منتجة غربياً... إلى جانب ذلك اتهموا بالتناسخ الصوتي والتشابهات النصية.. ولكنني أعتقد أن هذه التجارب في قصيدة النثر تظلم ظلماً فادحاً حين نطلق عليها حكماً كهذا.. إن هذا الحكم ليس جديداً إذ لم يتم سكه وإصداره لأجل تجربة التسعينيين اليمنيين في كتابة قصيدة النثر.. ولكنه سك لمجمل التجارب العربية خاصة في بلدان

الريادة في كتابة هذا الشكل (الشام والعراق مثلاً) كما وجه للتجارب العربية البارزة رغم تباينها أمكنة وفترات زمنية..

إن معاينة هذه النصوص بقدر حقيقي من التجرد والحيادية والموضوعية ستثبت لنا دائماً أن أكثر تجاربها البارزة التي حققت حضوراً قوياً في الساحة الشعرية خلال السنوات الماضية هي تجارب تمتلك إلى حد كبير أساليبها الخاصة.. وتتميز بوعي يقيها مجرد التقليد الفج لتجارب انزرعت في أماكن أخرى وظروف مغايرة..

إن مقاربة نصوص التسعينيين اليمنيين من حيث مفارقتها للنماذج الناجزة عربياً.. خاصة النماذج التي تتهم هذه التجارب بالنظر إليها.. ثم مقاربتها من خلال التضمينات الثقافية الخاصة باليمن –أرجو أن أكون مصيباً في هذا التعبير- أيضاً مقاربة البصمات الشخصية لكل مبدع لنتبين ما إذا كانت هذه التجارب ذات خصوصية عامة أم لا.. ثم لنتبين ما إذا كانت هذه التجارب تتجاور أسلوبياً أم تتشابه؟ تذهب بنا دائماً إلى نتائج تدحض تلك

الاتهامات التي لا تنتبه أبداً للتضمينات الثقافية وأثرها في لغة الشاعر وأسلوبه ومعجمه، وفي استراتيجية تعامله مع الكتابة الشعرية..

على سبيل المثال رصد النقاد في مجموعة محمد الشيباني الأولى «تكييف الخطأ» اتسام لغتها وتراكيبها بـ(الياس والهروب من الجمل المألوفة)[1]..وعنايتها بقراءة (الأماكن والأفكار قراءة حسية صادمة... أو تأملها تأملاً ظاهراتياً)..

ما لم يقله أحد أن الشيباني قارئ جيد... وأنه بلا شك يرصد تجربته ويقطرها بحزم من مجموع معارفه ووعيه.. لتكون في كل الأحوال تجربته الخاصة به.. فهي ذات تضمينات ثقافية واجتماعية يمنية واسعة تعكس وعي الشاعر وأيديولوجيته الخاصة به.. كما أنها من جهة أخرى تختلف أسلوباً وتناولات عن التجارب المجاورة لها بكل

(1) الكتابة الجديدة، أحمد السلامي، مرجع سابق، ص 48.

تأكيد.. ناهيك عن حضور الشاعر طفولة وشباباً ووعياً في النصوص بكل ما يمثله ذلك من إحالات مرجعية خاصة.

****

في هذا السياق فإن ما أنجزه التسعينيون في قصيدة العمود، سيبدو الأسوأ حظاً، فقد تم التعامل معها على افتراض أنها تُراكِم خطياً ما سبقها في شكلها ولا تضيف شيئاً في مضامينها..

غير أن المعاينة.. لبعض نماذجها المنتجة إبان نهاية التسعينيات تثبت أن عموديات التسعينيين في اليمن تفارق إلى حد كبير مرجعياتها.. نقول هذا في حدود ما يتيحه لهم الشكل العمودي الموغل في الزمن، وفي اعتياد الناس على نماذجه العليا المنتجة في القرن العشرين وفي القرون السابقة.. فالمؤكد أن كتابها لم يكونوا ينظرون –دائماً- إلى الوراء.. إلى النماذج التي أنجزها أسلاف بعيدون أو قريبون.. وإنما كانوا ينظرون إلى الحاضر.. إلى الواقع المعاش – إن جاز القول- أعني هنا أن تلك القصيدة كانت تفيد من اللغة الجديدة التي تنكتب بها قصيدة التفعيلة

وقصيدة النثر، وهي بذلك كانت تقدم للقارئ إضافات – بعيدة نسبياً- عما امتلأت به حافظته أو مخازنه القرائية.

أعرف أن أكثر من سؤال سيطرح نفسه... هنا...

أين هي تلك النصوص، ومن هم كتابها..؟

وهذا لا عجب فيه.. فتلك النماذج التي أصبحت الآن جزءاً من تجارب كتابها الذين تنوعت اشتغالاتهم على القصيدة بين العمود الذي تشبثوا به زمناً وهم يكتبون التفعيلة إلى جواره.. قبل أن يفارقوه/ يفارقوهما نهائياً إلى قصيدة النثر..

لم تُقرأ تلك النماذج مطلقاً من قبل كثير من النقاد الذين تتكرر مزاعمهم حول معرفتهم بكل ما كتب وما يكتب، والذين يصدرون أحكاماً قاطعة.. تؤطر كل ما يكتب في شكل معين بالتشابه والتقليد والاجترار والتراكم الخطي إلى غير ما هنالك.. مبررة لنفسها التخلي عن عناء القراءة والفحص مع ما يستلزمه كل ذلك من أمانة المعاينة بدلاً من المعايرة.. ناسين تماماً أنه كما أن قصيدة العمود اختلفت بعد الحرب العالمية الثانية كثيراً عما كانت عليه (تجلى

الاختلاف أكثر في قصيدة نزار قباني) وأنها بعد نكسة 67م اختلفت أكثر فأكثر (نموذج البردوني) وأنها بعد 1990م لا بد أن تختلف بغض النظر عن وجود من لا يزال يكتبها على طريقة امرئ القيس..أو على طريقة البردوني أو غيرهما.

من المؤكد أن أحداً لم يلتفت لدراسة المنجز العمودي التسعيني لعدة أسباب.. منها: عدم دراية أغلب الناقدين المشار إليهم بتراث الشعر العربي وقطيعتهم معه.. وكانت نتيجة القطيعة شبه الكاملة معه تنعكس جهلاً بجماليات النص العمودي، وسمات تطوره التي كانت على مر العصور بطيئة التقدم قليلة الوضوح إلا للعارفين.. ولا يكاد يتبينها متوسط المعرفة إلا في اللحظات المفصلية الاستثنائية من تاريخ التطور الشعري.

بالنسبة للنص العمودي التسعيني هو نص يختلف بلا شك عن النص العمودي الذي كتبته أجيال الشعر في العقود السابقة بما فيها نص البردوني.. الذي وقع التسعينيون في غوايته بدون مماراة.. غير أن الحقيقة التي تثبتها نصوص

التسعينيين العمودية هو اختلافها ومغايرتها حتى لنص البردوني.. وهذه المغايرة موجودة في بنية النص وفي صوره أيضاً.

لقد تخلت قصيدة التسعينيين العمودية عن المضامين الثورية والرؤيوية التي ميزت عموديات شعراء الأجيال السابقة –الحديث هنا عن النماذج الواعية المتقدمة لا عن عشرات بل مئات النماذج المجترة-.

قصيدة العمود التسعينية تخلت أيضاً عن الهيجانات الإيقاعية واللغوية وابتعدت كثيرا عن الضجيج والصخب.. وبرز فيها بقوة الإيقاع الشخصي لشاعرها الذي تتلامح فيه رومانسية ليست كتلك التي عرفت عند الرومانسيين اليمنيين والعرب قبل منتصف القرن العشرين من هيام بالطبيعة، وجنوح للتأمل والخيال والتشاؤم المريض، ولكنها رومانسية تستبطن الذات على نحو يذهب بالتجربة إلى التصوف، الذي أصبح مرجعاً ومتكئاً بديلاً عن الطبيعة والرموز الميثولوجية.. لذلك حلت مفردات التصوف مثل: الدهشة، المقام، السجادة، الصلاة، التهجد، المجاهدات،

الـروح، الخـاطر، الـوارد، المحـراب، الـدعاء، التجلـي، المشـاهدة، المكاشـفة، الحضـرة، الـولي، الشـهادة، الشـاهد، القرب، الهيئة، المراقبة، الاصطفاء، الاستخلاص، البهاء، المعراج، الوجد، التواجد، التسبيح، التوق، الولـه، الخشوع، الجهر، السر، الصحو، الركوع، الترتيل، الحيرة، اليقين، المـدار، الإطـراق، الفـوات، الغيـاب، الحضـور.. وغيرهـا محل مفردات الطبيعة وموضوعاتها التـي كانـت تحتفـي بهـا رومانسية المهجريين، ثم شعراء الثلاثينيات ومـا امتد منهم حتـى سـتينيات القـرن الماضـي.من مفـردات الطبيعـة مثـل: البـراكين، البحـار، المـوج، الصـخور، الضباب،السـحاب و مجاوراتهـا كألفـاظ: الأضـواء، العطـور، الخمـور، الأطيـار، الـورد ، الضـباب ، القيثـار، الصـليب وغيرهـا برمزيتهـا آنـذاك؛ لأن مثـل هـذه الألفـاظ قـد تـرد بـلا شـك فـي قصـيدة العمـود التسـعينية بيـد أنهـا تـرد غالبـاً منفصـلة عـن تلـك الرمزية.

لقد كانت رومانسية الثلاثينيات والأربعينيات مذهباً فنياً، وكانت في نفس الوقت حالة نفسية (تتدفق في إبداع الشاعر

نغماً حزيناً وفكراً متشائماً نتيجة المرارة والخيبة، وفي أعقاب المحن والأزمات)[1].. ناهيك عن كون متكئها كان في الرومانسية الغربية بمدلولاتها الاجتماعية ومرجعياتها الفلسفية..

أما مايمكن أن نلمحه في رمانسية قصيدة العمود التسعينية فهو توسلها بالتجربة الصوفية طريقاً إلى التجربة الإنسانية المفعمة بالروح حيناً، وبالحسية المموهة أحياناً. وإذا كان شعراء الصوفية القدامى قد استفادو من مدلول الأنثى بصفته لغوياً إيحاء بتوالج العوالم والأكوان ولأوضاع والمواضيع وتناكحها قدراستفادتهم من ثيمة الغزل الحسي للوصول إلى أبعد منازل التجلي الصوفي، فإن قصيدة العمود التسعينية قد فعلت العكس من ذلك، فقد سعت من خلال الملفوظ الصوفي ومن خلال الاستفادة الواسعة من ثراء الدلالات التي يخلقها للحضور في كوامن

(1) نازك الملائكة، دراسات في الشعر والشاعرة، ص 193.

الـنفس، والتعبيـر عـن ذاتيـة التجربـة وفرديتهـا والحضـور كذلك في كوامن الأنثى..

إذاً فقد تخلت قصيدة العمود التسعينية عن الموضوع الـوطني والقـومي، والأيديولوجيـة السياسـية والاجتماعيـة، كما تخلت عن الخطابية، وعن رسالتي التثوير والتنوير.. وفارقت المرجعيـة المألوفـة للرومانسية، مجترحـة لنفسـها توجهاً رومانسياً جديداً ذي مرجعية ذاتية صوفية.. يبحث الشاعر من خلالها عن نفسه كمتحقق إبداعي ووجودي.. وهي بهذا تختلف عن التجارب الشعرية بأشكال استفادتها فـي الأجيـال السـابقة سـواء فـي تجلياتهـا العربيـة أو فـي تجلياتها اليمنية..

إضافة إلى ذلك فإن قصيدة العمود التسعينية تؤشر على سمة من أهم سمات التعدد والتجاور في المشهد التسعيني اليمني.. فاختيارها للتصوف متكئاً تم مرتبطاً بالعودة إليه كدال بديل على الهوية.. الهوية التي لم تعد هوية جمعية اجتماعية ملزمة، بل الهوية الغير ملزمة.. ستجعل من ذلك المتكأ الصوفي.. متكأً ومرجعاً لذات الشاعر وحدها..

ولذلك فإن التعامل مع هذه الهوية.. يختلف ويتمايز من شاعر إلى آخر.. وذلك يعد مؤشراً حقيقياً على تبدلات واضحة في الاشتغالات الجمالية لهذه القصيدة، والانزياحات الغير هينة في الإحساس الجمالي عند مبدعيها، المنتمين غالباً لحواضن علم تقليدية ذهب زمانها أو بيئات ريفية قبلية، تحكمها ظروف اجتماعية وثقافية يمكن تفهمها..

لقد جمعت كتّاب هذه القصيدة جامعة صنعاء في تسعينيات القرن العشرين.. تسعينيات الحروب والأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية يمنياً.. وهزيمة اليسار العربي والتيار القومي، وصعود التيارات الدينية السلفية إقليمياً.. وسقوط الأيديولوجيا وتغول العولمة عالمياً.. لذلك فإن هذه القصيدة بمقدار ما تعبر عن رغبة شعرائها في استعادة إحساسهم بذواتهم وأرواحهم.. وتوقهم إلى ما يحقق لوجودهم معناه.. تبدو إلى جانب ذلك مؤشراً إلى المدى الذي يمكن أن تلعبه المكونات الأولى..- المهد الأسري، المؤثر الاجتماعي، والأفضية المكانية - في تحديد

استجابات بعض المبدعين القادمين منها لصدمات المكان الجديد والمفاهيم الجديدة، ثم المتغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والثقافي والإبداعي بشكل عام..

ما يميز قصيدة العمود التسعينية أيضاً وجود بنية فيها تملك تشبعاً لغوياً يأتي من داخل القصيدة ومن تشابك علائقها.. فبالرغم من كونها تمثل الشكل الشعري العربي الذي يصعب عليه التخلص تماماً من الاتكاءات على إرثه الضخم إلا أن المناخ الذي كتب فيه قسم ممن لهم تجارب عمودية تسعينية، فرض عليهم تأثيث نصوصهم بتجاربهم المجاورة في كتابة النصين التفعيلي والنثري، وبتجارب زملائهم الذين اتخذوا من الشكلين الآخرين أو من أحدهما خياراً نهائياً.. وبذلك تكون قصيدة العمود التسعينية في قسم منها هو القسم الذي نعاينه –لا في مجموعها- تلتقي مع الأشكال الأخرى- جزئياً على الأقل- في النيات وفي التمثلات لكون هذه القصيدة غير منشغلة بالأغراض الموروثة أو بالنمطية المناسباتية أو الصراخ المنبري..

يمكننا في هذا السياق أن نتوقف قليلاً لمعاينة بعض هذه التجارب، ولنأخذ على سبيل المثال تجربة الشاعر جميل

مفرح في مجموعته (العراجين) لنتساءل: من توقف من النقاد عند هذه المجموعة؟ قارئاً مقترحاتها الدلالية المنزاحة التي تترتب على استبدالات المدلول الصوفي للألفاظ والتصورات؟..

يمكننا أن نتبين جزءاً كبيراً من اشتغالات هذه المجموعة الصغيرة التي كان منتج الحالة الشعرية فيها اللفظ الصوفي بانزياحاته الدلالية المختلفة.. وعبر الإفادة من مصفوفة ألفاظ صوفية منها: (المعنى، الفضاء، المدار، الألق، يد الغيب، الهجس، الوحي، الحيرة، اليقين، الترتيل، الفاتحة، الوجد، المعراج، الوارد، المسجد، السجود، الركوع، الإطراق، الروح، الصلاة، التواجد، المنهل، الغربة، الخشوع، الجهر، السر، التسبيح، التوق، الغياب، الحضور، الوله، الصحو، التشبيه، الكناية، قطرة السماء، يد الغيب، فضاءات التجلي، عراجين البهاء، برق الفوات، رياضة القلوب.. إلخ).

فهي مصفوفة لفظية صوفية تحول النص إلى ملاذ لخطاب الشاعر، فالنص هنا مستقبل الخطاب ومستوعبه، فهو

يتوجه لغوياً ودلالياً من نفسه إلى نفسه؛ لأن الشاعر يوجهه من نفسه إلى نفسه، ولذلك سيبدو النص فاقداً لليقين شأنه شأن النص التسعيني في تجلياته الشكلية الأخرى.. لنعاين معاً نص (العراجين) الذي تسمّت به المجموعة:

طالت مسافاتي إليكِ

تناسلت حولي جهاتي

شاخ الحريق ولا أزال

أراك في نفَس الأواتي

يا نكهة الرؤيا التيقظ

لم يدعك فكيف آتِ

أشعلت بي ورق التي

فخبت عناقيد اللواتي

أدمنت إدماني عليك

وعشت كي يحيا مماتي

فنأيت يا سببي اليتيم

وأنتِ دانية كذاتي

أذكيت هاجسك اللذيذ

على رئات الأمنيات

فأمال عنواني الحنين

إلى رصيف الذكريات

حاذرت أحجار التعثر

فانزلقت على حصاتي

حتى اتكأت إلى رجاك

أسوق قرباناً حياتي

كم في عراجين البهاء

علقت يا شغف التفاتي

فكبوت وانكسرت رؤاي

ونمت في كف العصاة

يكفي فما أكل العصاة

سواك يا شغب الدواة

هش اليقين على مداك

فلاح لي برق الفوات

وسجدت فاندلقت على

رمل انهزاماتي صلاتي

مفرح يؤكد في نصه العمودي على رفض تلك المرجعيات السابقة، ويعلن عن رغبته في الانشقاق على كل موجودات رفض المرجعيات المتحكمة في وجوده.. مع ما يخلقه ذلك الانشقاق من أزمة طاحنة لوجدانه.. فهو يعتبر الذاكرة عبئاً وقبواً قديماً خانقاً، أو جداراً ملطخاً بالمرويات التي صارت مخيلة الشاعر المختلفة اختلاف واقعها الجديد تفز منها وتقشعر بسبب تداخلها بصوته الذي لم يعد ينظر لحضورها فيه بوصفه مباركة له أو تطويباً، بل ينظر إليها بوصفها شتاءً بارداً يتعب ذلك الصوت ويمرضه.. ولكنه شأن التجربة التسعينية في كل تجلياتها، سيشعر بعد انشقاقه على

ذاكرتـه بعدم التـوازن وبالعدميـة، وهـو لا ينـدم بـل يرتـاح؛ لأنـه صـار يتحقق بذاتـه حتـى لـو كانـت هذه الـذات تسـاوي اللاشيء.. كما سنفهم ونحـن نعـاين نصـاً آخـر هـو (تنهيدة في دمي):

كقشة من أعاصير المنى تهوي

أضعت في زمجرات المشتهى شدوي

تركت قلبي مع التسويف منطلقاً

فتاه في آية من سورة السهو

زلت به في سرابات الهوى قدم

مخلوقة من شظايا الوهم واللهو

فظن أن السماوات التي اتسعت

من حوله جنة في العالم العلوي

تقاذفتني رياح التوق من عبث

حلو إلى عبث أشهى من الحلو

لكنني لم أجدني غير ذاكرة

تلطخت في جدار السالف المروي

أحسست شدوي -وقد هزت مخيلتي

بصفعهم – في دمي تنهيدة تدوي

هذا مداهم.. فهل لي أن أفارقه

غامرت لما اعتزمت النأي عن قبوي

عانيت يادفء صوتي من شتائهم

ولم يكن لي مقام في الهوى الشتوي

أدليت في جوعهم بالنبض مشتعلاً

حباً فما عاد لي حبي ولا دلوي

وها أنا في يد اللاشيء أدركني

ما جئت في نهجهم قبلي ولا تلوي

ثمة سمة أخرى في النص العمودي التسعيني تتجلى في كونه جزءاً من لعبة الوجود.. الوجود بشكل عام.. ووجود الشاعر بشكل خاص، بما يمتلئ به من مفارقات:

للحزانى وإن تباكوا أغانٍ

حالماتٌ تبرَّأتْ من شقاها

وأنا سيِّدُ الطروبينَ, لكن

حرَّزتْني مواجعي من سواها

كان لي موسمٌ لنيل الأماني

فجأةً ضاعَ في حسابي وتاهَ

أزِفَ الآنَ يا بساتينُ نأيي

عن حكايا الهوى وعمَّن حكاها

لم أعد فيكِ برعماً ودِّعيني

قطف الزيفُ بسمتي في صباها

وهو دفقة الشعور الذي يتكشف للنفس في ذاتها حين لا يجدي إلا الغناء بكل ما تعنيه الكلمة:

نبهتني أن لي قلباً وعاطفة

لقنتني روعة التسبيح تلقينا

إن الصلاة التي طالت.. تقربني

مني فأدري لماذا قدسوا الطينا

فأين هموم وأثر اشتغالات البردوني أو مجاليه من الشعراء بالمحمولات الأيديولوجية التنويرية والتثويرية لتلك الاشتغالات في النماذج التي أوردناها من نصوص جميل مفرح العمودية.. وأين نجدها في تغريد النص العمودي للشاعر أحمد الزراعي خارج سرب المعنى المألوف، والقول المألوف كما يعلن عن نفسه في هذا النص مؤكداً هو أيضاً على اللايقينية، وعلى عدم الاكتمال، مقابل تمجيد الاعتراف بجماليات النقص رغم حرقة ذلك الاعتراف:

أنا

الطائر

المجهول

في

كل

رفة

بكل

بروق

الأرض

لم

يكتمل

عشي

الـنص العمـودي التسـعيني أيضـاً لا يخلـو مـن الوثبـات المثيرة للدهشـة، التـي كانـت تمتثل لإحدى مقولات الحداثـة التـي شـاعت قبـل منتصـف التسـعينيات.. وهـي أن الـنص

الجديد بمقدار ما هو خلق لعلائق جديدة من الألفاظ ومدلولاتها هو أيضاً كون من الصور التي لا يحد تدفقها حد.. وقد كان بحر الوافر فضاءً أكثر قبولاً لاستجابة النص العمودي التسعيني لتلك المقولة.. كما تؤكد ذلك نصوص كثيرة للشعراء أحمد الزراعي، جميل مفرح، علي جاحز، عبد المجيد التركي، علي ربيع، حتى إن العدوى انتقلت إلى شعراء مميزين ولكنهم أقل احتفالاً بمقولات الحداثة مثل الشاعرين سليمان معوضة، إسماعيل مخاوي، وغيرهما.. ولعل هذا المجتزأ من نص شهير للشاعر أحمد الزراعي يدلل على ما ذهبنا إليه:

من الأسرار في لغتي نزيفُ
به حامت على البحر الهضاب
تلحن في عروقي الأرض عمراً
وتنأى في أقاصيها الرحاب
وألمح في مصابيحي الصبايا
أزاهيراً فتشتعل الرغاب

فأكتب غامض الأكوان سطراً

وعشقي فيه للأكوان باب

أيشربني سؤال من حنين

على ظمأ وأنتِ له الجواب

وألقاها على أبراج حلم

ويلقاني على الريق العذاب

مرة أخرى، وحتى نكون حقيقيين يجب أن نؤكد على جزئية هذا الاشتغال في المدونة العمودية التسعينية.. فإذا كانت تجارب شعراء مثل علي جاحز، علي ربيع، عبد المجيد التركي.. ستندرج في هذا السياق، فإن تجارب هذا المنحى الجزئي في قصيدة العمود التسعينية سيتجاور أيضاً مع تجارب عمودية أخرى.. حفرت كل تجربة منها مجراها الخاص بها... كما في تجربتي الحارث بن الفضل الشميري وإسماعيل مخاوي.. وهما تجربتان لم تنشدّا إلى الحاضر بنفس المواضعات التي ذكرناها بما فيها الإفادة من اللغة الجديدة لنصي التفعيلة والنثر... شأن التجارب

المشـار إليهـا.. ولكنهمـا أثبتتـا لنفسـيهما مكانـة كبيـرة فـي المشـهد الشـعري لجيـل التسـعينيات.. بتراكنهمـا علـى ثلاثـة متكـآت معروفـة فـي تقاليـد الشـعرية العربيـة، تتأسـس فـي المـوروث الشـعري بكـل روافـده، والموهبـة الكبيـرة، والإحساس الحار بمواضيعهما.. سواء كانت تلك المواضيع ذاتية أو عامة...

مشهد اللاحياة

في مدينة التسعينيين اليمنيين

صنعاء من الأسطوري الباذخ إلى الوحشي المتآكل

إذا وضعنا في اعتبارانا أن عدداً كبيراً من شعراء المشهد التسعيني اليمني قدموا إلى المدينة (صنعاء) غالباً من قرى غارقة في ريفيتها، فإن بإمكاننا أن نتلمس أن هؤلاء الشعراء وقعوا تحت مؤثرين: المؤثر الذي طالما تحدثنا عنه وهو الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي جدت بعد عام 1990م محلياً وعربياً ودولياً.

- ومؤثر الانتقال للعيش في المدينة.... والتعرض لمفاهيم جديدة عليهم.. وإن لم تكن جديدة قياساً بمدن أخرى عربية.. ناهيك عن المدن العالمية بحكم واقع البلد الفقير المتخلف.

ما نتج عن هذين المؤثرين هو أن هؤلاء الشعراء بدأ يتكون عندهم ما يسميه (هايك كرانغ) بـ(بنية من الإحساس) الجديد فثمة تقابل وتضاد بين حياة المدينة التي تشعرك بالوحدة والغربة، بينما أنت في خضم هادر من الناس، وحياة القرية التي تحس فيها بالجماعة والحميمية وسط عدد محدود من الناس تعرفهم ويعرفونك.

حياة المدينة تبدو (عالماً من الغرباء) بل هي سلسلة من الاحتكاكات مع أناس تعرف عنهم القليل ويعرفون عنك القليل.

أما حياة القرية فتواجه فيها كل شيء وأنت تعرفه.. وتستطيع التنبؤ ولو نسبياً بما يؤول إليه كل شيء ولذلك تستطيع عيش كل شيء بعمق واطمئنان معززاً بذاكرتك التي تفتحت على المكان ونمت فيه ووعت كل جزئياته وعياً حقيقياً.

مقابل حياة المدينة التي تعيش فيها عزلة وسط تجارب سريعة ومتشرذمة لا تستقر ولا تدوم.

البيت في القرية غالباً بيتك الذي ولدت فيه وتربيت.... والجيران غالباً أقاربك إن لم يكن أهل القرية كلهم..... الأفضية التي تلعب فيها.... يملكها أهلك.... والأرض التي تأكل منها غالباً أرض أبيك وجدك وأرض أهلك وأقربائك.... كل رائحة تشمها اختزنتها ذاكرتك منذ أول يوم في حياتك على الأرض.

البيت في المدينة غالباً بيت إيجار... علاقتك به نادراً

ما يتوفر فيها معنى (السكن)، المؤجر يذكرك أول كل شهر أنه ليس لك.. ستتذكر دائماً أن عليك تقديم تنازلات كثيرة لصاحب البيت وللجيران.

فضاء شقة في عمارة في المدينة.... يختلف تماماً عن فضاء البيت في الريف.. في الريف أنت لا تزعج أحداً مهما فعلت... أما في المدينة فكل حركة محسوبة.

الجيران غرباء وذوو طبائع مختلفة.. وكل يعيش حياته وفق اشتراطاته... ومرجعياته... حياتك وما تتعرض له لا تهم الآخرين وأنت قليلاً ما تبالي بهم.

أما إذا وضعنا في اعتبارنا أن شريحة من هؤلاء التسعينيين جاءوا إلى المدينة (صنعاء) نهاية الثمانينيات أو مطلع التسعينيات للدراسة الجامعية أو بحثاً عن عمل... أو وجودٍ كانوا يبحثون عنه -ومعنى ذلك أنهم جاءوا في بداية شبابهم-، فإن معظم هؤلاء سكنوا غرفاً أرضية، أغلبها كانت دكاكين في الأصل، ومعظمها تنقصه الحمامات والتهوية وتفوح منه روائح العطب والعفونة.... وإذا كنا نعرف أن معظم هؤلاء عاشوا سنوات طويلة... يرزحون تحت ظلام هذه الغرف.... ويتجرعون الغربة في زحام

الأسـواق.. والتسـكع علـى الأرصـفة ومقاعـد البوفيهـات والمقـاهي والمقايـل.. ثـم الكتابـة المترافقـة مـع هـلاوس الصوطي[1] وروائح أقدامهم المتسلخة.

لقد أصبح هذا النوع من المبدعين بالذات نموذجاً شعبياً للمبـدع التسـعيني فـي مدينـة صـنعاء.. ذلـك المبـدع الـذي يقضـي وقتـاً طـويلاً فـي ممـرات كليـة الآداب... يراقـب الطالبات اللائي لا يطمعه مظهره ووضعه حتى بالتفاتة من إحداهن... ثم يذهب غالباً إلى مقيل إحدى الصحف لينـاقش ويصرخ ويحتج على كل شيء في الدنيا حتـى إذا (قرحت) التخزينـة[2] انكفـأ علـى نفسـه يكتـب ويجتـر سـيرته اليوميـة المحزنة.

وقد تـراه بعد المغرب علـى مقهـى مـن المقـاهي يراقـب الدخان المتصاعد من كـأس شـايه ويحصـي فـي غيـر مبـالاة السـيارات والنـاس ولافتـات المحلات.....وخيباتـه التـي لا

(1) الصوطي: نوع من أنواع القات رديء في الغالب ورخيص الثمن.
(2) مصطلح يقصد به بلوغ نشوة القات ذروتها.

تحصر، كما في هذا النص:

الفوضى مرتبة كما ينبغي

ولن يطرأ شيء إلا في أوراق الهواجس

اللعينة

عند الصباح كما كل يوم

لن يكون ثمة وفرة

في المياه

مع ذلك سأفعلها

ولو مسحاً للوجه

وبلاً للرأس

سأقف أمام

المرآة

ستكون ملامح وجهي أشبه بحروب مهزومة

أو هو قد غدا ميداناً صالحاً لكل المعارك

سأقرأ أسرار ما يخبئ بداخله

وأبتسم

ولكون جيبي فارغاً تماماً كعادته

سأتذكر جيداً

كيف أنسى موعد الفطور.

صفيراً كثيفاً سأعلق

على طرف اللسان

وألعق أغنية تليق

سأذهب إلى كلية الآداب فقط

لمغازلة الأشجار وبعض الأصدقاء المسنين حدّ الخرف

هناك ما من فتاة سيبدو لها

ما يغري فينا

كلماتنا بالتأكيد تالفة تماماً مثلما بقية الأشياء.

أجسادنا المتداعية هي الأخرى

غير صالحة للاستخدام الغرامي

سيحدثني البعض

عن فتاة بالطبع لا يراها: تشابه غزالة ربما أيضاً لم يرها.

وكيف افتتن بها؟!

سيبدوا قاصاً ماهراً لم يكتشف –بعد-

-كانت العلاقة بها لأول مرة ذات اصطدام بمؤخرتها

عند الممر الأخير من مدخل الكلية الشمالي.

شعرت كأن يدي غاصت

في كثافة من لدانة.

غضبت هي

فيما كنت فرحاً

مع ذلك إلا أني.....

ولم أعتذر

اليوم التالي رسمت رموشها أغنية ولا .....

.....؛.....

سيكون سعيداً بوهمه الكثير

بدوري سأبادله بعض الوهم

وأشير إلى أقرب فتاة تمرُ

وأقول هذي كاترينا. إنها صديقتي

كانت معي بالأمس أذاكر لها

أووووووووووف

نهدها

مادة صالحة للكتابة

و.....؛.....

.....؛.....

..... ومـا يـومئ ويعطـي انطباعـاً بـأني لعـين وصياد من طراز رفيع.

وبحيث لا يسمعني أحد

سأردد:

كم أنت جميل ورائع أيها الوهم

وفيك الكثير من القشات المتينة

عند الظهيرة وحين أحاول الإفاقة

سيدهمني سؤال وجبة الغداء

يا الله ما هذا!!!!!!!!!!

((يلعن إله اللجاجة))

سأقضي انفراط تسكع

لكني سأظفر بالاهتداء إلى طريق

ساحمل (ربطة الصوتي)

وأقتحم تجمع الجاوي ومنتداه

ومثل كثيرين هناك سأتبجح حديثاً عن الشعر

والسياسة

والمعرفة –هم سيتحدثون عن الاقتصاد الوطني،

وأنا سأبكي عليَّ لا على وطني

هز الرقاب وهبوط وتصاعد الرموش.

بالتأكيد سيكون سبباً كافياً لأن أدخل مدارات غيبوبتي وانتشائي الزائف.

يمنة ويسرة...

ليس ثمة

عبد الملك ضيف الله

علي الحترة

منصور الحاج

منصور هائل

وأمضي إلى (الدائري) راجلاً. لا بأس فالحقيبة ملأى بنشوة الوهم.

عند المساء

كما كل ليل

لن تكون ثمة امرأة ولو مستخدمة

لذلك

سأستحضر أشياء (الكلية)

وأذرع أنفاقاً في الخيال لرسم (.....) مع اكتمال الصورة

بعناية سأضع عليها اسم (كاترينا)

وبكل ارتياح وسرور سأمارس (أشيائي الخاصة جداً)

ثم أنام.

يييييييياه

كم نحن محظوظون.

(بعض تفاصيل ما سيحدث في يومي الذي هو كل يوم، للشاعر علي دهيس، صحيفة الثوري، العدد (1913) 25 مايو 2006م).

كثير من النصوص كتبت في هذه الظروف وأمثالها وهي تعكس إلى حد كبير الممارسات الفنية لشعراء التسعينيات... الذين نادراً ما شوهد أحدهم يدخل مكتبة

عامة ليقرأ.

لطالما بدا هؤلاء المبدعون وكأنهم يعيشون حياة فراغ ولهو يحسدون عليه، ولكنه فراغ ولهو زائف.... فراغ الذي يراقب الحياة ولا يشارك فيها.... وفراغ الذي يعرف قيمة الحياة ومعنى الجمال فيها..... ولا يستطيع الاستمتاع به.

حياة منغصة بالعجز عن اقتناء كل شيء بما في ذلك الكتاب الجديد والقات الجيد.

حياة مطاردة بإيجار البيت وديون المطعم والبوفية والمقوّت... والمغسلة.... ونصف المرتب الذي يذهب أقساطاً بسبب الغياب عن العمل إن كان الواحد من هؤلاء موظفاً.

حياة يشكل بطؤها ورتابتها وتخلفها مفارقة واضحة مع شعور صاحبها بحداثة عالمه، حداثة الكتابة والأفكار.... التي يفترض أنها تتلازم تلازماً شرطياً مع الحداثة في كافة مجالات الحياة.... وهناك فرق لمن يريد أن يقارن وضع هؤلاء الكتاب بأوضاع كتاب أوروبيين... هناك تقوم

ممارسة الحياة على الاختيار... وهنا تقوم ممارسة الحياة على الاضطرار.

من هنا يمكن لملمة (بنية الإحساس) بالحياة عند هؤلاء المبدعين، والحياة هنا تعني الكتابة؛ إذ الواضح أن ليس عند هؤلاء ما يدعون أنهم يحيونه غير الكتابة / غير الشعر.. وهو كما تقدم في هذه القراءة حياة تقدم طرقاً جديدة لرؤية العالم.. إذ العالم فيها مكسور النسق دائماً.. فهو يظهر على شكل لوحات... كل لوحة هي بحد ذاتها جغرافيا فرعية تقدم مشهداً خاصاً لذات خصوصية في ذوقها وتجربتها ومعرفتها بالحياة... ولذلك ستحاول هذه القراءة تقديم ديوراما أشبه ما تكون بتصوير مدينة من نافذة حافلة.... حيث تنقذف المشاهد باستمرار فيبدو فيها المتباين والمتجانس... وكل شيء ولا شيء.

عند الشاعر طه الجند ستبدو الأفضية في المدينة عالماً آخر.. ستبدو عالماً أجرد مظلماً..خالياً من الأحاسيس... عالماً يتخلى عن ما وعته ذاكرتنا عنه.. أقصد أوصاف الأدباء والمؤرخين والشعراء القدامى والمغنين... ولن نجد

فيـه إلا عالمـاً غامضـاً يمثـل الهـامش الرطـب الـذي يـوحي بالأسى فاتحاً ومرئياً إلى درجة فائضة عن المعقول:

لم أرها في مسودات المتأخرين

لم ألمح ظفائرها من بعيد

لم نلتق في ميدان عام

لم نتبادل أغصان القات في الأصيل

لم أنفرد بها في بستان السلطان

وأرتمي في حضنها شاكياً جور الزمان

إلى أين تشير أصابع الشعراء المنبوذين

لم أضع علامات على القبور

لم أسأل شيخي عبد العزيز

(أشياء لا تخصكم –إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين 2004م – فقيد صنعاء ص15)

لا شك أن مدينـة صـنعاء كانـت لـردح طويـل مـن الـزمن مدينة من أكثر المدن ألفة وبسـاطة.. واندماجاً فـي الطبيعـة، وقـد سـاعد عـدد كبيـر مـن الشـعراء والأدبـاء والمـؤرخين

والمغنين ليس في وصف جمالها وحسنها فحسب، ولكن في اختراع المدينة وتشكيل أخيلة الناس وإحساساتهم بها...

إلا أن أولئك المبدعين الذين كانوا من علية القوم – غالباً- (أهل منصب وجاه)قدموا لنا أفضية موصوفة من خلال تجاربهم مع الأماكن وحيواتهم وكيف يرون العالم... ولعلهم كانوا صادقين مع أنفسهم وهم يقدمون لنا عالماً علوياً للمدينة قد نستطيع تخيله من خلال أوصافهم الجميلة المثيرة للذكريات.. ولكننا لا نستطيع أن نجد فيما كتبوه تبصراً مشابهاً حين نتحدث عن تجربتنا الحالية مع هذه الأماكن... ثمة حقيقة مفادها أن الخصوصية الدقيقة للمكان قد تآكلت.. نص طه الجند كان يشير إلى كتابات متأخرة تجتر بوعي أو دون وعي كتابات المتقدمين عن صنعاء (لم أرها في مسودات المتأخرين) ثم تستطرد أداة النفي المتكررة لتنفي أي إمكانية للتعرف على المكان من خلال تلك الكتابات... لأن أصابعه وأصابع زملائه من الشعراء المنبوذين القاطنين في أسفل المدينة وعوالمها الرطبة تشير بالتأكيد إلى فضاء آخر تماماً.

الذين قدموا لنا صنعاء في إبداعاتهم من شعراء الأجيال والقرون السابقة كانوا يرونها من طيرمانات ومفارج عالية تطل على بساتين يرون خضرتها من رواشين غيمتها المباخر والتنباك الفاخر... ويسمعون ألحان طيورها وقد تماهت في أصوات مطربين يغنون أعذب ألحان الحميني (لله ما يحوي هذا المقام)، (صنعاء حوت كل فن)، (أحبة ربى صنعاء).

أما شعراء اليوم فيكتبون عن مدينة صنعاء من غرف رطبة عفنة امتزج فيها هواء الحمام غير المهوى -إن وجد- مع روائح أحذية رديئة ومهترئة.

ولعل في قول الشاعر (لم أسال شيخي عبد العزيز) إيحاء بالقطيعة التامة بين عالمين وفضاءين.. بين حياتين لا تلتقيان وليس بينهما وجه للشبه... سوى واقعية الاعتراف بأنهما يعيشان في نفس الفضاء الجغرافي.

الكتابة عن الفضاء المكاني لم تعد كما كانت فالتسعينيون أكثر من سابقيهم تناصاً مع أعمال عربية وعالمية وأفكار فلسفية.. وتقنيات كتابية مغايرة، وهم يبرعون في رسم تقاسيم المكان وإعادة خلقه في نص أدبي.. هو في المقام

الأول سيرة ذاتيـة.. هذا شـاب مـن أصـغر شـعراء المشـهد التسـعيني سـناً، جـاء إلـى صـنعاء أواخـر التسـعينيات مـثقلاً بأحلام الحداثة والكتابة فكانت النتيجة:

(لا تعرف جيرانك في الشقة

لا تعرف أهل شارعك الجديد

لا تعرف من أنت

قلبك تفاحة

وصنعاء خنجر.....

(فتحي أبو النصر نسيانات أقل قسوة) إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين 2004م (نص وحشة ص24)

إنهـا كتابـة ترسـم أمـاكن غامضـة فـي مدينـة لا يمكـن أن تقـدم عنايـة ولـو فـي الحـدود الـدنيا لهـذه الكائنـات البشـرية القادرة على الإبداع.

ويمكننا أن نقول إن نصوص هذا الجيل تقوم بتعرية هذه الأفضـية الغامضـة القاسـية، وتطـرح أسـئلة حـادة حـول ارتباطنا بها خاصة حين تتحول إلى أفضية مجردة من أقل الصفات حميمية، إن شعورنا بحميمية المكـان يـأتي ببسـاطة

مـن شـعورنا بالجمـال الإنسـاني فيـه.. وسلاسـة علاقاتنـا اليومية فيه.. توفر الحياة الكريمة والنجاح في بنـاء علاقات عاطفية.... والشعور بالتساوي مع الآخرين فـي الطموحـات وإمكانية تحقيقها.... لهذا اقترحت مقاربـات المكـان الأهميـة الحيوية للإحساس بالانتمـاء إلـى الكائنـات البشرية؛ ذلك أن الوجـود الإنسـاني الحقيقي يمتد وراء نطـاق فكرة الموقـع.. فنحن في الواقع نحدد أنفسنا من خـلال الإحسـاس بالمكـان.. قولك أنا من المكـان الفلانـي يعنـي أن هذا المكـان أكثر مـن مجـرد بقعـة علـى الأرض، فهـو يرمـز إلـى مجموعـة مـن الصفات الثقافية المميزة... تتعدى الإشارة إلـى أين نقطن.. فتشير إلى من أنت.

وبمـا أن القـادم الجديـد إلـى مكـان مـا يحتـاج ليتأهـل اجتماعياً لأنماط السلوك الموجودة فـي تلك الأمـاكن... فإنـه إذا كان قادماً من الريف بالذات سيشعر بفداحة ما يحدث لـه من تكييف –أحيانـاً- يكـون قسرياً بفعل الظـروف المعيشية بالذات..

لمـاذا نتحـدث عـن هـذا الجانـب ونحـن نتحـدث عـن التسعينيين اليمنيين خاصة؟ الجواب دون عنـاء... أن المدن

اليمنية وفي مقدمتها صنعاء التي تتموضع هذه المقاربة أفضيتها، وتعاين منتج التسعينيين الخاص بها، قد حدث لها تحول خطير بعد عام 1990م.. فنمت على نحو ضار.. نمت كركام لا يقتل القادمين إليها فحسب بل يقوض علاقة ساكنيها القدامى بأفضيتها... وكان سوء حظ التسعينيين أن جاءوا إليها محاطين بظروفهم الذاتية.... وظروف العالم من حولهم ليصطدموا بظروفها.. ويحاولوا عبثاً التكيف مع شروطها.. ولكنهم وجدوا أنفسهم يتحولون كل يوم إلى مسوخ تعوي نادبة خساراتها... كما في حالة أحمد السلامي:

- لا فراش لروحي المعلقة مهما اضطجعت
الجدات تموت وجلودنا تتجعد
مثل أرض زراعية أهملها الأهل
تركوها ليقودوا سيارات الأجرة
في طريق تبيع الخمر للنادمين
ونحن دون أن ننتبه
أكلنا نصف دجاج المدينة

وغدونا ثعالب ترتدي النظارات

(حياة بلا باب- إصدارات اتحاد الأدباء
والكتاب اليمنيين –صنعاء 2002م- نص
(تجاعيد) المقطع 70 –ص85)

لم تعد هناك أي صفة تعبر عن البعد الرمزي للجماليات المقدمة التي اشتهر بها المكان، كما أفصح النص السابق وكما سيفصح المقطع القادم للشاعر محمد المنصور:

كم يلزمنا من الوقت

لنخلع هذا العري

في المدينة التي تبيض أشجارها غباراً

وتمنح الوحل أظافر إضافية

(سيرة الأشياء- إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب
اليمنيين 2003م – نص (مواقيت ص11)

والملاحظ أن هذه الأفضية التي نقرأها في نصوص شعراء التسعينيات اليمنيين أنها بمقدار ما هي أكثر تعبيراً عن الواقع وتطبعه بطوابعها الخاصة... بمقدار ما يأتي هذا التعبير لغة وشكلاً.. غريباً عن ثقافة الموقع.. ثقافة الموقع وهو هنا صنعاء، اعتادت على الكتابة في لحظة إثارة

الذكريات.. وهي لحظة لا تستقي مادتها من الواقع واقع المدينة الحاضر.. بل استناداً إلى مرجعيات إبداعية مكتوبة أو باستدعاء الكاتب لزمن طفولته..

وغالباً ما تكون الكتابة جامعة بين المصدرين، وهو ما جعل الكتابات المتراكمة في هذا المنحى... تخلق للمكان روحاً واحدة حتى عند بعض الكتاب الأكثر وعياً بالحداثة، من غير التسعينيين... مثل الشاعرين عبد العزيز المقالح في كتاب (صنعاء) وأحمد ضيف الله العواضي في (مقامات الدهشة) فعندهما ينقاد فعل الكتابة عن المكان لمحاولة استعادة صور للمدينة وبعض أفضيتها تكونت عبر أجيال في ظروف اجتماعية وثقافية تقبلت هيمنتها لأنها نابغة منها، ولكنها ظلت تهيمن فيما بعد.. على وعي الكاتبين عن المكان... وصنعاء في كتاب المقالح تتجلى في أربعة وجوه:

وجه أسطوري: سمح لريشة القصيدة أن ترسمها أم المدن.... فتشبه حواء أم البشرية.

(صنعاء قدت من ضلع الجبل غيمان فهو آدمها)

ووجه ديني: يخلع هالة القداسة على بيوتها ومساجدها ومآذنها:

يرسل الله ملائكته ليغسلوها من الأحزان والصدأ

ووجه تاريخي: يمنحها لغة الاختلاف من عهد إلى عهد، فتبقى في الشفتين نشيداً لأحلام العرب وموجزاً لتاريخهم.

ووجه شخصي: يجعلها ملتبسة بذات الشاعر وسيرته منذ طفولته فهي:

تمرح في الظل والماء وتعتصم بطهرها وعفويتها.. رشيقة القوام، خفيفة الجسد مثل طفلة تغرق في أساطيرها وحكاياتها الخرافية.

أما في (صنعاء.. مقامات الدهشة) فإن العواضي يشكو من قصور لغة الشعر وعجزها عن وصف مدينته:

من أين لي لغةٌ بلون الماء كي أتجاوز المعنى وأدخل

في تفاصيل المفاجأة الأخيرة. في مساء سكينة الدنيا

أرى غسقاً تدلّى أم ضفائرها الكثيفة. حُمرةَ (الياجور)

أم شفة المدينة.نكهة الليمون في التسبيحة الأولى

بداية نمنمات الصّبح في الأسواق. أصوات الملائكة،

العصافير، النساء. حفيف أشجار من التوت المخبّأ في حواريها. ملامح (خربشات الجصّ) بين فضائها والأرض

أوتار التّهيّؤ للغناء. وقار إيماء الظهيرة. غيم منتصف السماء. نشيد أزمنة تفرّ إلى معادنها الخبيئة.

إن صنعاء كما تتجلى عند هذين الشاعرين الكبيرين لتختلف تماماً عن صنعاء التسعينيين.. إن كتابتهما عن صنعاء كتابة معيارية إلى حد كبير -وأنا هنا لا أتحدث عن الجودة أو الرداءة حتى لا أفهم فهماً خاطئاً- وإنما أتحدث عن الحساسيات تجاه المكان.. ما كتبه المقالح والعواضي عن صنعاء يتعلق بهوية المدينة وكيف كانت، وكيف يجب أن تبقى.

وهو رسم للمكان لا يمكن أن يصدقه شعراء هذا الجيل... وحين تغيب صورة المكان المعياري وتصعب القدرة على الإحساس بها، وتصور مكوناتها وعلاقاتها اليومية التي صارت بالنسبة لهذا الجيل تشبه اليوتوبيا، فإنه

يصعب على مبدعي الجيل الجديد أن يقعوا تحت مهيمناتها اللغوية والثقافية.

وبالتالي تختلف مرجعيات الطفولة والتكوين وتختلف مرجعيات القراءة والخبرة..ويختلف تالياً الوعي وتختلف تقنيات الكتابة.

الوعي واللغة وتقنيات الكتابة عند شعراء الجيل الجديد تقوم على الشطب.. شطب المرجعيات المعيارية، التراث الإبداعي المكتوب عن صنعاء والثقافة الاجتماعية التي تكرسها السلطة والمؤسسات القائمة بمختلف اهتماماتها

في الإبداع المعياري كانت هوية المدينة هي هوية الكاتب.

في الإبداع المعياري... كانت هناك سمات مشتركة بين الكتاب... بالأحرى بين معظم الكتاب... في اللغة والتجربة والانتماء.

في الكتابة الجديدة... يفتقر المكان إلى العاطفة والروحانية... ويبدو غير مسؤول عمن يعيشون فيه... ويشعر الفرد بتآكل المكان وبعدم الثقة فيه، وتبدو الرغبة

في كتابة نص يتجاهل التفاصيل اليومية، والمشاهد التحتية الرطبة للمكان مثيرة للسخرية.

قراءات ومقاربات

الشاعر أحمد الزراعي في ((أسلاف الماء))
إعادة الاعتبار لجيراننا في الطبيعة

يبدو الشاعر أحمد الزراعي من أكثر شعراء المشهد التسعيني اليمني حداثة لغة..... وخصوصية اشتغالات.... وابتعاداً عن مجرى الآخرين اللغوي والدلالي.

وهو في خصوصية منحاه... تحميه ثقافة واسعة، ووعي حادٌ، وتجربة عميقة من الوقوع المجاني في السهولة، أو غوايات السائد.... سواء كان مألوفاً أو موضات عابرة.....

ولكن الزراعي ما زال يكتب شيئاً له معنى... فنصه الذي يبدو داخل المدون الجديد نسيجاً فريداً في معجمه، ومفرداته، وظواهره الأسلوبية.. نصٌ يحمل موقفاً وهماً كبيرين.. فهو يحتفي بالطبيعة والأماكن والأشياء.. يؤنسنها ويذيتها، ويدين ما فعلته حضارة الإنسان بالإنسان وجيرانه على الأرض.

بيد أن نصَّ الزراعي يبدو نصاً مغلقاً أمام تحصيل دلالاته.. من جهتين: جهة اللغة الكثيفة الخاصة في معجمها وأسلوبها ونبرتها وعوالمها. وجهة المرجعيات الخاصة التي هي أيضاً بمقدار ما تبدو مرجعيات ذاتية خاصة بالشاعر تتغاور في حياته وطفولته والبيئة التي نشأ فيها... وتعامل مع كائناتها، فإنها تبدو.. مرجعيات عامة وإنسانية لعبت فيها قراءات الشاعر دوراً كبيراً.

غير أن المرجعيات الخاصة والعامة محكومة بوعي الشاعر الحياتي والثقافي، فهي خلاصة اختياراته ورؤيته وتحيزاته الفنية والأيدلوجية.

ومجموعته الأولى «أسلاف الماء» التي أحاول قراءتها لا تمثل حصاد تجربته الإبداعية التي تبلورت ولاح عليها النضج منذ أول التسعينيات، ولكنها تمثل اختياراته من التجربة أيضاً... وهي اختيارات تنحاز لقصيدة النثر التي حسم الشاعر... بانحيازه إليها موضوع ارتباطه بالشكلين السابقين (العمودي والتفعيلي).. ولم يحسمه..... فبين نصوص المجموعة النثرية نص تفعيلي هو نص (رؤيا) كما أن عتبة المجموعة كانت بيتاً عمودياً.. رسمت حروفه

علـى بيـاض الصـفحة علـى شـكل طـائر... وكـان عنوانـه (طائر) أيضاً.

وأحسب أن الزراعـي ليس مهموماً كثيراً بهذا الاحتدام حـول الأشـكال.. فهـو يكتـب القصـيدة العموديـة أو التفعيليـة حتى وقت قريب بوعي قصيدة النثر.

الزراعـي مشـغول بتحققـه الإبـداعي... وتحققـه الإنسـاني والوجودي داخـل هذا الإبداع.. إنـه يبحث عن وجود يعيد للأشياء اعتبارها.

يمكننـا أن نلاحـظ التـوازن بـين التركيـب اللغـوي لعنـوان مجموعته «أسـلاف المـاء»... وهـو تركيـب حداثي فيـه قلـب للأدوار، إذ الراسخ في الأذهان أن الماء سلف كل شـيء... ولكننـــي إذا انســقت لغوايــة التأويــل ســأقول إن التركيــب الحداثي ودلالاتـه تكسر إلـى حد مـا.... جهامـة مـا صـارت تدل عليه لفظة (السلف والأسلاف) من جمود.. وظلامية.

****

مجموعــة الزراعــي «أســلاف المــاء» الصــادرة ضــمن سلسـلة المكتبـة الشـعرية التـي يشـترك فـي إصـدارها اتحـاد الأدبــاء والكتــاب اليمنيــين مــع مركــز عبــادي للدراســات

والنشر 2002م، تقع في مائة وست عشرة صفحة من القطع المحير، ويسكنها تسعة وثلاثون نصاً توزعتها أربعة محاور هي: خطوات أنكيدو، ريشة على ظلي، تفكيك الزوال، وإرث العين.

منذ القراءة الأولى سيلفت نظر القارئ اشتغال الزراعي على عدد من المفردات... واختياره معجماً يكاد يخصه وحده بين أبناء جيله من التسعينيين اليمنيين.. هذا العدد من المفردات وإن كان محدوداً يتكرر استعماله له في أغلب النصوص، إلا أن حرفية الشاعر.. ومهارته.. وعنايته الفائقة بشغله، ونوعية المادة التي يشتغل عليها، تشعرك أن هذا التكرار طبيعي جداً، وأن كل شيء قد نفذ كما يجب بقدر من الإبداع كبير.

يشتغل الزراعي على مفردات وأسماء تتعلق بتخلقات الحياة من ينابيعها الأولى، وترصد سيرها في الطبيعة حاضنتنا وحاضنتها وصولاً إلى انفراط الأشياء في حتميات النهاية (الموت). وبين هذا وذاك تحفل المجموعة بأسماء جيراننا في الطبيعة: (النهر، الجبل، السحابة، البذرة، العشبة، الشجرة، الزهرة، الوردة، الشوكة،

الغصـــن، الورقـــة، اليرقـــة، الفراشـــة، الذبابـــة، النحلـــة، العصـــفور، الغـــراب، النســـر، الريشـــة، العـــش، المغـــارة، الحجر، الطين، النار، الرماد.. إلخ).

وهو حتى في غلافي الكتاب يحتفي بجوانب موحية من تلك المفردات، فقد اختار للغلاف الأمامي لوحة للفنان الصيني (كي باي شي) تصور طائراً من فصيلة النسور، كما اختار للغلاف الأخير المنزل الذي ولد فيه وهو جبل العرق منطقة حجور محافظة حجة.

وهـو بطريقـة اشـتغاله عليهـا يرصـدها فـي تجلياتهـا المختلفة المرتبطة بتجليات الحياة، كما يحاول كتابة سيرة لها تتأسس على جماليات تتخلى عن موروث البلاغة التقليدي.. وهو منحى يتساند مع منحاه في اختيار مفرداته وطرائـق أدائـه، وهمـا مـع ميـزات أخـرى فـي كتابـة الزراعـي... يجعلانـه مـن أهـم شـعراء المشـهد التسـعيني وأكثرهم خصوصية.. وهذا ما سنتطرق إليه لاحقاً في أكثر من مكان..

تشـعر وأنـت تقـرأ «أسـلاف المـاء» بحيـاة الأشـياء، وأن الشـاعر يعيـد تحريكهـا فـي داخلـك... ويجعلـك تحـس بلـذة التكرار المشار إليه سابقاً.

تَعَامُلُ الشاعر مع الشوكة، والجبل، والبستان، والفراشة، والوردة، والنورس، وغيرها من الأشياء المجاورة لنا في الطبيعة... وحتى تَعَامُلُهُ مع الإنسان (الإسكافي مثلاً) يتعدى مجرد الاحتفال بهذه الأشياء.

إنه يقوم بمحاولات مذهلة لاصطياد ما لا يُرى فيها... لعين العابر.. وكذلك ما يخفى على عين الآلف المعايش لها.... إذ الألفة كثيراً ما تتحول إلى حجاب كثيف يحجب عنَّا عوالم من نقترب منهم ونألفهم.

إن قراءة هذه الأشياء في نصوص الزراعي ستكشف لنا إلى أي حد استطاع تحويل الشعر إلى مجهر يلتقط به أعماقه قبل أعماق الأشياء، اللحظات المنفلتة الأكثر امتلاء بالإنساني والقلق العميق:

ينوس الأفق طرائده
في أوابد ضلوعنا
نشك الأسئلة المحرمة
إلى أجنحة الفراشهْ
كي نرى علق الزوال

لامعاً بنوارس المخيلةْ

نرتب البحر

نحك زرقته بأشياء ضائعةْ

نشرِّش ورقة الريح

ونثقب كريستال المستقبل

تحنن الجدوال خطواتنا

على زعتر الجبال

نعرف مكابدة الأرز

ولمعان البن الأحمر

عابرين في عواصف لدنة

نُلَمِّع أمل الوردةْ

ونتقاسم بَلُّورةَ الخراب

ساحبين أحلامنا اللا مرئية

من لمعان البهاء

تبكي أصابعنا ضفائر البنات

نرمش الزوال العالق

بعين سمكة مسحوبة

من حميمية بحرها

بصنارة

صيادٍ

قاس.

(مزامير الينبوع ص71-74)

ولا بد من الإشارة إلى أن الطبيعة (الأمكنة) وكائناتها وحتى الأزمنة (طفولة الشاعر أو طفولة الحياة) لا يتم استدعاؤها أو التقاطها محددة بمكان معين أو طفولة معينة..... حتى الكائنات.. العصفور، هو أي عصفور، والفراشة هي أي فراشة.... والجبل هو أي جبل بمعنى آخر إنها مفردات ومسميات تتعين في النصوص لإثارة التأمل في مصائر كونية، لا ينشغل بها غالباً المتلقي التقليدي للشعر في مجتمعنا، وإن حدث فعلى نحو مختلف جزئي ومباشر يحمل الصفة الآنية.. ولا يكون كلياً ولا شاملاً ولا صميمياً.

****

إن «أسلاف الماء» تشير إلى قلق وجودي يمارس الارتياب في حاضر العالم... ليبدو..... فَقْدُ الأشياء لمقاماتها ومراتبها واحترام وجودها إضماراً لنفي تحقق الذات، وفي الحين ذاته يبدو إضماراً لإدانة تسلط الإنسان على ما حوله وتجرده من كل المعاني الإنسانية في تعامله مع الطبيعة ومع نفسه.

وهي في حنينها إلى الطبيعة، وحنانها عليها وعلى كائناتها وعلى الحياة في طفولتها..... وخوفها على كلية الجمال تقدم تناصاً مع نتاجات وفلسفات عالية... إنها تتمرجع إلى حد كبير في الأسطورة الفانتازية التي أنتجتها مخيلة الحداثة.... بعد الثورة الصناعية.... ونتائجها التي صارت تضاهي أية أسطورة أخرى.. من أساطير الإنسانية الكبرى خاصة بعد أن زادت المسافة اتساعاً والهوة عمقاً بين جبل الأوليمب ومدينة مانشستر..

وسوف يلاحظ القارئ أن نصوصاً كثيرة في المجموعة تهيمن عليها الرغبة في استعادة الزمن الماضي في طلاقته الأولى، واسترداد الأمكنة في صورها التي عرفها الإنسان

القديم.. وفي صورها التي عرفتها طفولة الشاعر على الأقل... واسترداد الأشياء التي تعج بها مفردات الطبيعة من طير وشجر وسحاب وبرق، في بكارة تعامله معها وعلاقته الحميمية بها تلك العلاقة الأكثر براءة وغريزية... العلاقة التي كانت تتمازج فيها روح الشاعر وكيانه ورائحته بروح الأشياء وكياناتها وروائحها دون الحاجة إلى تبرير أو تعليل لما يحدث.

وبسبب تلك الرغبة كان الشاعر يعمد إلى تحيين الماضي متكئاً على ذاكرة حافلة بالصور والمشاهد والروائح.. للأمكنة والأشياء التي تتبرج في نصوصه ندية خضراء لامعة.. رغم تلونها بحزنه وغثيانها مثله مما يحدث – ينطق كل منها بتاريخه وطبائعه وعلاقاته... ودلالاته الوجودية- التي هي أيضاً تعلات وجود الشاعر... وإكسير نجاته من الدمار الإنساني والكوني:

صوت ميت

في

عشبة

خضراء

صوت له ذكرى سحابة
في مخيلة
الينبوع

(صوت ص30)

****

في طفولتي
أشعلت وصديقي قريتنا
دون جدوى
نحاول
إطفاءها
الآن

(طفولة نار، ص31)

****

بروق تلمع في ذروة
جبل قصي
وشاعر يسحب الجبل إلى عينيه
تاركاً أوراقه بيضاء
لهواء يتدحرج إليها

تاركاً قلمه الوحيد
في فراغ العالم

(لمعان، ص 41)

****

لبستُ رخاوة الطل
منهمكاً في حساسية فتاة
تجر
حبل
الدلو
فتطلع إليها البئر فارغة

(إرث الطل، ص57)

****

إن العلاقة الحميمية بالأشياء تجلل نصوص الزراعي بحزن لا يكاد يخفى.. إنه حزن عميق.... عمق الحنين المتوهج في أعماق الشاعر إلى رؤية الأشياء في بكارتها الأولى، روائحها الأولى وروائحها الأصلية التي تستعصي على التزييف.

الروائح المهمة لتماسكنا وتوازن وجودنا... الروائح التي تحوّل داخل الشاعر إلى قوة حياة تعادل خارجه المفكك المتداعي:

الداخل تحتله الرائحة

الخارج سماء آيلة

للسقوط

(صباح ميت على جدار ، مقطع رقم (7) ص48)

****

وفي مواجهة مخافة العالم وتواطؤه مع عبث غامض يستحضر الشاعر أشياءه برهبة من يتذكر الموتى، ليجعل من تاريخ حياتهم قوة لنفسه في عيشها الصعب.... ولذلك تظهر الأشياء في بعض النصوص لتقدم دلالات متناقضة، فهو إذ يؤبّن موتها.. يحتفي بها كوجهات تسحب معها أزمنتها وأمكنتها:

مضوا إلى لمعان ينابيع

ملتبسة

تأملوا خطواتهم الميتة

في الأشجار

سردوا إيماءاتهم

على بروق

تحننوا بلمعانها

إلى أمكنة بعيدة

أمكنة – ربما- ظنوا

بسعادة غامضة لو كانوا فيها

لكنهم لم يعودوا من ظلالهم

لم يعودوا من أطياف قراهم بعد

وحدها فراشة ظلت

تحرس الكنز

(صيرورة، ص66-67)

****

هكذا يعود الشاعر بنفسه ولغته أيضاً إلى مصادرهما الينبوعية، يعايش الأشياء ويعاشرها ويتداخل بها... ليخلق لها صيرورة تحت جلده... حتى لنحس ونلمس معه (عتمة الأودية) ، (إنصات الحجر للماء)، (بكاء النخلة سعفها الطويل)، (انكسار ظل العصفور في الأغصان المتشابكة)، (سعادة الورقة التي سقطت من بهاء الشجرة)..

وفي كل نصوص المجموعة لن يجد الشاعر لوضعيته (وضعيتنا الإنسانية) المنهارة غير العلاج الوحيد الذي يأتيه من الذاكرة.

ولفظة (علاج) في الجملة السابقة لا تدل على معناها الحرفي بالضرورة إنها لا تعني التهدئة.. بقدر ما تعني الإقلاق، ولا تعني الترميم بقدر ما تعني الزلزلة:

ألمس بإشفاق طراوة

الماضي

تعلق حشرة البراكين

بخرائب يدي

حيث تفتح دهشتها

صهاريج

هائلة

لظمأ الخراب

(أوابد العين، ص85)

****

وفي كل نصوص المجموعة... تنحني لغة الشاعر انحناء الخاشع على أشيائها.. تحصيها بجوارح مبهورة.. تتأمل أحافيرها... وتنبش خزائنها بأنفاس لاهثة... أنفاس يرعبها أن تموت بلا تاريخ:

أفرش أصابعي لوجود

يسَّاقط غباراً

منذ زمن قديم

تسند يدي هاوية الأشياء

ذلك الثعلب الذي وجدته

في ليل صحراوي

يحفر عواؤه الرمال

باحثاً عن جهات أسلافه
عن سر عوائهم اللاّ بد
في الرمل
هذا الكائن المسكون
برغباته الآفلة
في طين الأمكنة
هي تلك النخلة تبكي
سعفها الطويل
وكلانا نبكي قصيدة الطين
الساقطة من ضلع الأفق

(فائض الفقدان، ص98-99)

****

إن عالم الطبيعة بسلامته وسلامة كائناته وأشيائه التي تجاورنا فيه.... عالم يتقلص ويذوب كل يوم ولكن نصوص الزراعي تحاول إبقاءه.. تحاول احتباسه ليس على طريقة.. من يحتفظون لنا بنماذج من تلك الكائنات والأشياء في

المتـاحف وحـدائق الحيـوان بعـد انتزاعهـا مـن سـياقاتها... وقتل حريتها وصلتها بمحيطها.

ما يفعله الزراعي هو إعادة تسكين تلك الطبيعة بكائناتها في إنسانيتنا، إنه يعيد تسكينها فينا بالكلمات..

بمعنـى آخـر.. إنهـا قصـائد استدرج الشـاعر مـن خلالهـا موضوعات كثيرة، متداخلـة ومعقدة، إنسـانية وشـمولية..... تسـتهدف مصـائر كبـرى مثـل الحيـاة والمـوت ضـمن مـا تستهدف.

ونصوصــه إذ تتمــاهى مــع خطــوات (انكيــدو)... ذلــك التماهي الذي يعني التناص الروحـي مـع ملحمـة (جلجـامش) التي تمثل رحلة الإنسان في بداياته الأولـى علـى الأرض... فإنهـا تضـعنا أمـام مفارقـة هائلـة للوجـود البشـري علـى هـذا الكوكب... حيث بدأ الإنسان كما تصوره ملحمة (جلجـامش) متعاطفـاً مـع نفسـه، معنيـاً بوجـوده الغـض المهـدد مـن قبـل الكائنات الأخرى مرئية وغير مرئية.

وكغيرها من ملاحم الماضـي فإنها تبكي لضـعف الإنسـان أمام جيرانه وتتغنـى فـي عين الوقت لبطولاتـه الخارقـة فـي

منازلتها وحماية وجوده منها... ولكن صراع الإنسان مع جيرانه... كما تكتبه مجموعة الزراعي... يصل إلى نتيجة عكسية... فقد تغلب الإنسان وبقسوة غير إنسانية على كل جيرانه... في الطبيعة... ثم ما لبث أن عمد إلى تدمير الطبيعة نفسها- الوعاء الذي ظل يحتضنه ويحتضن جيرانه، بل إنه ليسعى حثيثاً إلى تدمير كوكبه برمته... وهو في أثناء كل ذلك يدمر نفسه بطرق شتى.... قبل أن يدمرها تماماً... بتدمير كوكبه كله.

مجموعة الزراعي.. بعكس الملاحم القديمة تبكي لضعف الطبيعة وكائناتها أمام جبروت الإنسان كذلك هي تتغنى بالبطولة الخارقة للطبيعة وكائناتها في حماية أنفسهم من جور الإنسان وتخريباته... بل–هي أيضاً- بكاء الإنسان الحقيقي الذي يكاد يندر.. بعد أن فعلت به حضارته ما فعلته بغيره من مفردات الطبيعة.

إنها تبكي.. الإنسان المسحوق بانتصاره الحضاري (المحاصر بذباب الإنترنت، وعناكب الجذام النووي).

الإنسان الذي بدأ يصارع جيرانه الخفيين والمرئيين من

اشتراطات الآلهة وغيرها من الكائنات الغير مرئية إلى وعورات الطبيعة ومجاهلها ووحوشها بمختلف أشكالها وأحجامها... وتمكن من السيطرة على كل شيء.. صار اليوم يصارع وحوشاً من صنعه هو.

لم تعد الطبيعة بصحاريها القاحلة الموحشة... وغاباتها الكثيفة المرعبة وقسوة وحوشها هي التي تخيفه وترعبه... صارت المدينة بإسمنتها وحديدها وبغربتها وأنظمتها الجافة بجبروت يومياتها وبرودة علاقاتها.. بقسوة منطقها الحياتي.. هي التي تخيفه وتسحقه.

لم تعد اشتراطات الآلهة وغيرها من الكائنات الخفية وتدخلها في حياته هو ما يصارع من أجل فهمه والوصول فيه إلى حل مرضٍ له وللآلهة.. صارت اشتراطات المدينة بأنظمتها هي التي يصارع من أجل التوافق معها.

لم يعد يعاني من فائض الجهل، صار يعاني من فائض المعرفة القاتل المحيّر.

لم يعد ينتظر أن يتدخل الفضاء الخارجي والكواكب والعوالم الأخرى في حياته بتأثيراتها ورسلها وجنِّها

وملائكتها.. صار هو الذي يغزو الفضاء والكواكب.. بآلاته ورجاله.. ويرسل رسائله إلى العوالم الأخرى وكائناتها المحتملة.

هكذا في مفارقة من أكثر مفارقات الوجود سخرية بدأ الإنسان خطواته على الأرض يصارع وحوشاً من صنع غيره... فلما أفناها كلها ودمر حاضناتها.. اخترع لنفسه بنفسه وحوشاً أشد ضراوة وأكثر فتكاً.. وصار رعبه اليوم من الأسلحة النووية أشد من رعبه الأمس من تلك الكائنات التي حفلت بها الملاحم القديمة.

إنني لم أستطرد كل هذا الاستطراد إلا لأدعو القارئ إلى الإصغاء معي جيداً إلى النص القادم.. فهو من أكثر نصوص المجموعة تمثيلاً لتلك الإدراكات التي أسلفتها:

لا تسمع عصافير الأقاصي

موسيقى قلبك

ليل وحشي يلمس اخضرارك

وأنت تطل على غيوم الأبد

تدعك بصيرورتك على

ضوء فانوس،

ترش ماء روحك،

لعطش أمكنة منسية،

لا تسمع عصافير الأقاصي

موسيقى قلبك

وأنت تسكب ذهب الأعماق

في شقوق هباء ليلية الوجع

لا تسمع عصافير الأقاصي

موسيقى قلبك

وحدك تحرث ليل العالم

باحثاً عن فراشات

وطيور وأيائل

تغسل كسل الأمكنة

تهش بأصابعك الخضراء

ذباب (الإنترنت) المخيفة

محدقاً بعيني وثني

في جثة القمر

تتدلى على أسلاك الحضارة

إلى خلاء سكران

لا تسمع عصافير الأقاصي

موسيقى قلبك

تباعد بين عينيك

وعناكب الجذام (النووي)

تاركاً جسدك في أمكنة منسية

أزمنة تدحرج

روحك

إلى هاوية النوم

نهارات تذبل في عينيك

لا شيء سوى عشبة يتيمة

على قبر كوني

(عشبة على قبر كوني، ص62-65)

****

إذا فارقنا محاولات التأويل الدلالي المحض والتفتنا أكثر إلى الجوانب الفنية في المجموعة.. التي أسلفنا بعض الإشارات إليها هنا وهناك... سنجد أنفسنا بعد تكرار النظر فيها نقع في نوع آخر من التأويل.... فليس من الصدفة أن تبدأ المجموعة بنص (أعماقنا تدب في حواف الأرض) ذلك النص الذي يتتبع خطوات (أنكيدو) على الأرض... فالشاعر بمقدار ما يبحث عن أسطورة الشعر بكل جمالياته الطازجة.. فإنه يبحث أيضاً... عن العوامل المتحركة في داخل الإنسان.. الحيرة التي هي الإنساني الخالص... الإنساني الخالص الذي هو الشعر.

ولذلك فإن نصوص الزراعي التي تبدو أبعد ما تكون عن المجانية أو الارتجال.. لأنها كتابة مدروسة.. تنفذ بأناة

بالغة... وتعقل وتفكير واضحين.. تشعرك في نفس الوقت أن تحت جلد النص حرارة دفاقة وعاطفة عميقة.

لقد وجد الزراعي أن قصيدة النثر هي الشكل الكتابي الأفضل بالنسبة لما ينشغل به من أفكار وقلق وجودي... وتوحد بآلام الطبيعة وجيراننا فيها... وسرد ما جنته حضارة الإنسان على الإنسان وجيرانه.

اعتماد قصيدة النثر شكلاً كتابياً للمجموعة أوجد فيها تعينات سردية كثيرة.... تتوزع في النصوص ولكنها ليست مركزية.. تلك التعينات السردية ألجأت الشاعر إلى استعمالات كثيرة الأفعال سواء كانت ماضية أو مضارعة بشكل خاص.. في النصوص الطويلة:

مضوا إلى لمعان ينابيع

ملتبسة

تأملوا خطواتهم الميتة

في الأشجار

سردوا إيماءاتهم

على بروق

(صيرورة، ص66)

****

كما فرضت تلك التعينات السردية على الشاعر منحى لا أعتقد أنه يوجد عند شاعر آخر مثله وهو الاستعمال الواسع للألفاظ الدالة على الحال وأوصافه: فاتحاً، مدخراً، عابقاً، باحثين، حافرة، وحيداً،... إلخ، وكذلك الألفاظ الدالة على الزمن أو مداومة الفعل أو تكراره... أو البطء أو السرعة أو القلة أو التوقف أو الطول والاتساع:

كثيراً ما يدعك روحه

قليلاً

قليلاً

تدخره لسراب أرجواني

طويلاً يحس نجمة قلقه

حين يوشوش ذهبه القديم

لحظة إصغائه إلى نعاس أشجاره

على أنهار طفولة بابلية

أوابد مجهولة

طردتنا عواصف الأزمنة

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص9-15)

****

رغم إحساس القارئ بواحدية عوالم المجموعة وتمدد مفردات بعينها وصياغات بعينها على جميع مساحتها... إلا أن هناك فوارق لا يشعر بها القارئ إلا بعد تكرار القراءة ومعاودة النظر في النصوص، من هذه الفوارق التي يمكن ملاحظتها.. طغيان الألفاظ والمفردات الدالة على الدبيب والخطو والسعي والمشي...والانسراب.. والتسحب على الأرض.. في المحور الأول من المجموعة المعنون بـ(أعماقنا تدب في حواف الأرض) وهو عنوان يفصح عن محتواه بوضوح.

مثله مثل عبارات:

- في الربع الخالي يتأمل

تعب آدم

وآثار خطوات أنكيدو

ترقط رمل الدهر

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص11)

- قبل عبث خطوات (أنكيدو)

أيقظت نعاس الأرض

لذلك لم تزل الأمكنة عابقة

بسهاد أقدامنا

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص12)

- لم تزل خطواتنا ترقط أقاصي

أرض حافية

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص13)

- نسحب الشعر من بابل وراءنا

نسمع أعماقنا تدب في حواف الأرض

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص14-15)

- كانت فروة الجبال موغلة في نعومتها

وكنت أسوق قطعان نومي المتوحشة

إلى أصوافها

(جبل، ص17)

كذلك نلاحظ في المحور الرابع (أوابد العين) انشغال العين بما هي حاسة... وبما هي بصيرة... تراقب وترصد وتتأمل وتنتج لغة مشابهة تنقاد لانشغالاتها:

عين ترى ورقة تسقط

ترى الماء الغائر

في ظل

ميت

لخضرة ورقة لم تسقط

في مخيلة ورقة سقطت

(سعادة الورقة التي سقطت، ص90-91)

- عين الطائر ترى جرح الفراشة

لكن وحدها الفراشة ترى

جرح الشاعر

وحده الشاعر

يرى قوس حياته المشدود

إلى العدم

(أوابد العين، ص82)

****

الاشتغالات النابعة من حداثة رؤية الشاعر وثقافته وكذلك من حداثة لغته وخصوصية معجمه.. تتخذ مظاهر مختلفة.... في المجموعة... حيث كانت تتساند الدلالات التي تنتجها النصوص مع المعجم والظواهر الأسلوبية، وبإمكاننا -إضافة إلى ما أسلفناه- أن نشير هنا إلى التكرار الذي يتبدى في ألفاظ ومفردات بعينها كانت تتبدى أكثر التصاقاً بذوق الشاعر وأكثر حميمية عنده... وهي تتعين في سياقات نصوصية مثل: (الأقاصي –الحواف- الأطراف- الأصابع- النهايات) وتوازيها ألفاظ ومفردات مثل: (منسية- بعيدة- أعماق- غائرة... إلخ).

إضافة إلى ذلك سنجد تكرار الجملة الذي يتكرر في أول كل مقطع.. ليوسع البؤرة الدلالية.. ويساعد الشاعر على إنشاء جمل شارحة تتنوع زوايا رؤيتها لتعمق وتوسع ما يريد النص أن يقوله جمالياً ودلالياً.. وهذا التكرار نقرؤه في نص (عشبة على قبر كوني) حيث تتكرر جملة: (لا تسمع عصافير الأقاصي موسيقى قلبك) أربع مرات، وتتكرر جملة (اخترتك وحيداً) في أول مقطعين من مقاطع نص (ريشة في الموت).

كذلك فإن اتكاء النصوص على تقنية السرد أوجد ميلاً عند الشاعر إلى تكرار الفعل نفسه في أكثر من جملة داخل النص الواحد... مثل:

يسحب الأشجار من ظلالها

يسحب العصافير من زقزقاتها

يسحب النهر من مجراه

يسحب الرغبة من حواف النهود

يسحب الطلقة

من لحم الهواء

ويسحب المسدس

من الدم

(هباء العارف ض 20)

****

ضرورات السرد والحوار.. جعلت الضمائر تتعدد في نصوص الزراعي على نحو كثيف.

فبالإضافة إلى استعمال الضمير الأساس.. وهو الضمير الذي يبدأ الشاعر به نصه.. حيث استعمل الشاعر ضمير المتكلم (أنا) وضمير المتكلمين (نحن) واستعمل ضمير المخاطب (أنت) مذكراً ومؤنثاً... واستعمل ضمير المخاطبين (أنتم) واستعمل ضمير الغائب مذكراً (هو) ومؤنثاً (هي) وجمعاً (هم).

فإنه في أغلب نصوصه.. كان ينوع الضمائر التي تتعدد أنماطها... مستجيبة لضرورات السرد والحوار... كما في نص المجموعة الأول (أعماقنا تدب في حواف الأرض) الذي بدأه الشاعر مستعملاً ضمير الغائب (هو) والفعل المضارع (ينزع، يفلشه، يشعل، يدعك، يرمق، يستوي،

تـدخره، يحـس، يجرجـره، ترقـب، يوشـوش، يسـند) علـى مساحة ثلاثة وعشرين سطراً.

ثـم ينتقـل إلـى ضـمير المـتكلم... الـذي اسـتدعاه السـؤال وإجابته:

حتى متى أيها النهر

تعلق سَمَكَ أرواحنا إلى صنارة

الحزن..؟

حتى آخر جلجامش.

(أعماقنا تدب في حواف الأرض، ص12)

ثم يمضـي النص إلى نهايته عبر ضمير المتكلم:

أيقظتُ نعاس الأرض

وضمير المتكلمين:

لذلك لم تزل الأمكنة عابقة

بسهاد أقدامنا

(خطوات أنكيدو ص 9)

كذلك يستجيب تنوع الضمائر وتعدد أنماطها للدواعي التي تفرضها أنماط البناء اللغوي والدلالي للنص.. ففي المقطع الأول من نص (صباح ميت على جدار ميت) فإن البناء اللغوي والدلالي للنص الذي يتغيا إحداث توازٍ أو انشطار تتشخص فيه تجربة الذات في كينونتها يقتضي هذا التقابل بين الضميرين (هي) و(أنا) و(الشمعة) و(الموقد الكوني)... بين خفة الضحك ونزقه، وحكمة وألم الوحدة... هي في اكتفائها بنفسها وانشغالها الآني وفرحها الأناني، وعالمها المحدود (تشعل شمعة الضحك) و(هو) في اتحاده بالكون وسائر موجوداته.. وحزنه اللانهائي لما يحدث للكائن أي كائن:

أنا أصغي بهدوء دافئ

إلى عشبة وحيدة

أمام الموقد الكوني

(صباح ميت على جدار ص 41)

ولا بد من لفت الانتباه إلى أن سياقات نصوص الزراعي يتعدد فيها حتى الضمير الواحد، فذلك الحشد

الكبير من الجمادات والنباتات والأشجار والحيوانات والطيور والأنهار والبحار والأقمار والشموس والنجوم.. وغيرها تعود الضمائر عليها.... أو تتخفى.. هي خلف الضمائر بصفتها كائنات إنسانية... تحس وتشعر وتعقل.... إنها ذات الشاعر... أيضاً.. وهذا ما نشعر به ونحن نقرأ قوله:

أنا أصغي بهدوء دافئ

إلى عشبة وحيدة

تعدد الضمائر.. الذي سنجده أكثر وفرة في نصوص أخرى مثل نص (فائض الفقدان)

حيث تتداخل وتتناوب ضمائر المتكلم (تحرضني) والغائب (برغباته) والغائبة (أحببتها) والمتكلمين (قلوبنا) والغائبين(عوائهم).. لا يحيل إلى فوضى (ضمائرية)، فهذا ليس مما يمكن أن يحدث عند شاعر متمكن..... مثل الزراعي، ولكنه تعدد مرتبط بما تشتغل عليه نصوصه، وهو عالمنا المشترك أو وجودنا المشترك.. بمعنى أوضح واحديتنا على الأرض، فالأرض بما عليها من جماد... وشجر وحيوان.. وطير وغيرها...

كـل هـذا التنـوع يحيـل فـي النهايـة إلـى ذات واحـدة، فوجودنـا لـيس كثيـراً ومتعـدداً، إلا أنـه واحـدٌ فعنـدما سـرد الجبل أحوال وجوده بضمير المتكلم... استطعنا أن نلمح في سيرة الجبل سيرة الشاعر وذاته:

حدث أن مدّ لي المستقبل يديهِ:

قيامة

وانطويت على جبالي خشية أن تلفني

سماوات بنيازكها وكواكبها ونجومها

كانت فروة الجبال موغلة في نعومتها،

وكنت أسوق قطعان نومي المتوحشة

إلى أصوافها ،

أغمدُ الحنين الجارح

إلى عبير يتيم الرائحه

جارحاً ضلوعي بطعنة حلم .

هكذا ، كانت ، الأشياء طاعنة الفقدان.

هاجعة كل الأمكنة ، كانت ،

وحيداً أجمع قواقع عمر ثقبها نسيان

أتماهى في هباء لحظات ،

ناقشاً هذيان جبالي ،

على حصى يتكاثف حولي

يسمعني جروحه ،

وحجارة تغصُّ بلمعانها ،

يفوح من مسامها ظمأ

وتذكّر بزوال

لم يشفق عليّ شيء

وحدها جبالي قالت :

صباحاتك الميته سوف ترنّ

في حياة كثيفه

أنا الجبل لا أخدع صديقي

أنا الجبل يعرف العصفور زهرته

بين صخوري

خطوات العشاق لابدة بظلالي ،

يعرف الأنبياء والثوار مغاراتي المعتمة.

تعرف الهاوية مسافتها

في فراغي السحيق .

أجمل النسور تودعني خفاياها

قبل الموت ، بالضرورة ،

ريشة النسر ذاكرة صخوري

أنا الجبل مازلت بهجة البروق

ومازال العشاق يحدّون عيونهم

في النجوم

يُشرّ شون حوافيّ

بضحكاتهم .

(نص جبل، ص17)

****

في حين كان نص (هباء العارف ص 23)، يتحدث عن ذات الشاعر أيضاً... ولكن بضمير الغائب.

****

من بين نصوص المجموعة التسعة والثلاثين هناك سبعة عشر نصاً تميزت بالقصر الشديد والتكثيف والاقتصاد اللغوي...

هذه النصوص القصيرة القليلة الألفاظ تجمع بين العناية اللغوية والومضات الدلالية التي تخرج غالباً من المقابلات الضدية.

كما في نصوص (نوم ص55) و(صداقة ص92) وكذلك النص التالي:

حلمت بزمن ينام

على أطراف أصابعي

حين استيقظت

كان

الصباح

مثقلاً بنوم

أصابعي

(حلم، ص29)

فمن الحالتين الضديتين للتقابل اللفظي بين (حلمت) و(استيقظت).. وبين عبارتي (نوم الزمن) و(نوم الأصابع) تخلقت الدلالة التي تصدم القارئ بالنتيجة الغير متوقعة، إنها مفارقة تتمرجع في تراث التأويل الشعبي للأحلام، حيث يفسر الحلم بمعكوسه غالباً.. فعندما يزور الأسرة أحد الموتى في المنام... لا بد أن تقابل عودة الميت إلى الحياة، ومجيئه إلى البيت ذهاب أحد أفراد الأسرة الأحياء ميتاً إلى القبر... كذلك يفسر الفرح بالحزن والعرس بالموت...إلخ.

وإلى جانب المفارقات الصادمة كانت تلك النصوص القصيرة مسرحاً للتأمل.. في الغياب والموت والنهايات الغير متوقعة.

كذلك للحكمة.... ومحاولة تقديم تعريفات جديدة للأشياء وفلسفة الحياة وحوادثها:

ما يحدث

ليس

فعل

الإنسان
بل رهافته
أمام
شوكة العالم

(شوكة العالم، ص16)

****

وأحياناً تكون فتنة الصورة وجمالها.. وقدرتها على اختزال الكثير من الكلام في ألفاظ قليلة.... تدل على خصوبة مخيلة الشاعر وحسن تعامله مع اللغة بمقدار ما تدل أيضاً على رهافة بصره وبصيرته.

وتكون سبباً للإكثار من هذا النوع من النصوص..... ذلك ما نشعر به ونحن نقرأ نصوصاً مثل:

(بستان، صوت، حيرة، حكاية، نورس، نظرة).

لنقرأ مثلاً هذا النص:

صوتٌ ميت
في عشبة
خضراء
صوت له ذكرى سحابة
في

مخيلة
الينبوع

(صوت، ص30)

****

غير أن براعة الشاعر في التخلص من الزوائد اللفظية قد خانته في نص (مرثية ص22):

ليست حياة
ليست حياة يا أمي
أن تتركي
الزمان
كله
في
رائحة
القهوة
يا أمي.

فتكرار قوله (يا أمي) أفقد النص حلاوته.. وكان يمكن أن يكون أكثر جمالاً لو قال الشاعر:

ليست حياة

ليست حياة.

وتركنا نفاجأ بـ(يا أمي) في نهاية الكلام.

****

أخيراً..... فإن نصوص الزراعي التي تلتقي فيها خصوصية الشاعر وتجربته وطاقاته الإبداعية الكبيرة بالإمكانيات الهائلة لقصيدة النثر... تبقى نصوصاً متجددة مع كل قراءة، وكل نظرة فيها... ويبقى ما قدمته في قراءتي لها... قراءة من قراءات تنفتح عليها وتنفتح لها.

الشاعر بين صخرة التاريخ وبئر الأسئلة
قراءة في ((سيرة الأشياء))
المجموعة الشعرية الأولى للشاعر محمد المنصور

بعد طول انتظار صدرت ((سيرة الأشياء)) المجموعة الشعرية الأولى للشاعر والناقد والكاتب المتعدد محمد المنصور.. ضمن منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين 2003م.. وقد ضمت المجموعة الواقعة في مائة واثنتين وعشرين صفحة، واحداً وثلاثين نصاً توزعتها أربعة محاور هي (جرح فاطمة)، (سيرة الأشياء)، (مشاهدة)، (أسماء الشتاء)، إضافة إلى المستفتح وبضعة نصوص قصيرة كانت إلى جانب عناوين المحاور والقصائد، نصوصاً موازية لنصوص المجموعة أو عتبات لها.

يعد محمد المنصور -ربما باستثناء الشاعر على الشاهري وباستثناء من توقفوا-آخر شعراء التسعينيات إصداراً.. وتأخَّر المنصور عن إصدار مجموعته الشعرية الأولى.. كان مقصوداً.. وكان يُقَدَّم دائماً تحت ذرائع التريث وضرورة إغناء التجربة وإنضاجها..

المنصور-يعد أيضاً-ضمن مجموعة من شعراء التسعينيات.. جمعوا بين أشكال القصيدة المختلفة (العمود والتفعيلة والنثر) كما جمعوا بين الاشتغالات المعرفية المتعددة.. فكتبوا في النقد الأدبي والنقد الثقافي والتاريخي والسياسي، ومارسوا الصحافة بكل درجاتها.

اختار المنصور عند إصدار مجموعته الاقتصار على مختارات من منجزه الأخير، وهو ما أبدعه الشاعر بين عامي 1997-2002م منحازاً إلى قصيدة النثر التي أخذت سبعة وعشرين نصاً من نصوص المجموعة تاركة لقصيدة التفعيلة أربعة نصوص لا غير...

****

ثمة رغبة تدرك القارئ لنصوص هذه المجموعة حاثة على إعادة القراءة ثم إعادتها.. وتكرار النظر المتفحص عليها ومساءلتها انطلاقاً من انثقالها الملح بالتاريخ والهموم الاجتماعية والثقافية وأسئلة الوجود الحارقة ... وانطلاقاً أيضاً من جودة وفرادة مكونها الجمالي والتخييلي، ومن كون مبدعها.. يشكل حالة خاصة داخل تيارات الجيل الإبداعي الأخير.. بثقافته الواسعة وإسهاماته المتيمزة في الكتابات النقدية والإبداعية والثقافية والفكرية.. إلى جانب إبداعه الشعري..

وثمة مبرر آخر لقراءة المجموعة والكتابة عنها كون كاتبها ممن دأبت المؤسسات على تغييبهم وتجاهل إبداعاتهم.. لا لشيء.. إلا لأنهم ليسوا ممن فرختهم الصدف اللئيمة، ولأنهم لا يملكون ألقاباً مريحة يتملقها النقاد والصحافيون.. ولأنهم أيضاً ينقصهم الخواء الذي يجعلهم قادرين على الجعجعة في الفراغ..

والقراءة التي آمل الوصول بها إلى طريق مضيء لنصوص مجموعة «سيرة الأشياء» قراءة ستحاول منذ

البدء الانطلاق من فرضية اشتجار الهموم الحياتية والوعي المعرفي بالتجارب الشكلية التي تتأسس على:

1- كون «سيرة الأشياء» ثماراً منتقاة من نتاج ما يربو على ثلاثة عشر عاماً من تجربة المنصور مع الكتابة الشعرية.

2- كون رحلة الشاعر وهو من أكثر الشعراء في هذا الجيل ثقافة وتنوع اشتغالات ... لم تكن رحلة عبر تجربة الكتابة وما حتمته من انتقالات بين الأشكال المختلفة (عمود-تفعيلة-نثر) بما تعنيه كل انتقالة من اختلاف في الرؤية وتبدل في الوعي.. وتعامل مختلف مع اللغة من حيث مفرداتها.. ومع التقنيات الشعرية من حيث أسلوبها وبناءاتها الفنية.. التي تتحقق بها فحسب...، بل لكونها رحلة معرفية وفكرية وروحية ووجودية.

****

إذا تعاملنا مع «سيرة الأشياء» وفق مدلول كلمة (سيرة) سيكون علينا توقع الكثير من الإيضاحات والسرد لجوانب يقول المفهوم من هذا المنطوق أنها كانت مطمورة أو غائبة أو غير معروفة أو مسكوتاً عنها.. بيد أننا بالإمعان في

قراءة المجموعة سنجد أنها تجارب متصلة شكلت تجربة كبرى.. تجارب واجه الشاعر فيها نفسه وواقعه، ماضيه وحاضره إنها اعتراف بالحقيقة.. جعل الشاعر يركع أمام يتمه ... وشعوره بالعزلة في مواجهة محيطه...

وتبدو «سيرة الأشياء» من أكثر المجموعات الشعرية احتفالاً بالوجع.. والموت والحزن-والانكسار وسائر مترادفاتها.. التي تعد بالمئات.. فلم يخل صباح من صباحات المنصور من شعور باليتم أو الثكل أو الجرح، كإيقاع له حضور آني يؤكد حضورها الممتد في تاريخ الشاعر الخاص المحدود بعمره والعام الممتد من الأزمنة التي ورثها:

كل يوم ننهض
للإدلاء بأوجاعنا
في صندوق اللحظة...

(كائن اللون ص84)

إن في «سيرة الأشياء» نقاط التقاء كثيرة بين المتكلم الذي يبحث عن العلل والماهيات والكيفيات، والتعريفات والحكم، والشاعر الذي تفتنه الصورة، وتغويه جماليات

اللغة، ثمة تداخل كبير بين منطق الشاعر العاطفي ومنطق المتكلم العقلي) و مضافاً إليها الروح الكربلائية.. المقتولة المطاردة المضطهدة، المظلومة.. والنائحة.. فهذه المجموعة تخلو من الفرح بالعالم أو بالوجود أو الدهشة منه، بل هي بالعكس من ذلك ترفضه وتعاتبه، وتعاديه:

نرتدي
أياماً بالية
أكبر أو أقل مما يلزمنا
الكلمات كذلك ننسخها عن آخرين
الليل من بين العادات الأخرى
الأماكن، الوجوه، الوجع نفسه
نشعر وكأنه ليس جديداً
ونحن كذلك لا نستطيع الفخر بأننا نحن
للمرة الأولى

(أوبات، ص26)

كذلك الموقف من التاريخ فإنه يعج بالتناقض.. بمعنى أن الطابع العام لهذه التجربة هو الكثير من الغربة والتمرد والألم والرغبة في عالم أجمل.. فالتاريخ الذي منح المنصور كثيراً من وعيه بالواقع السياسي والثقافي

والاجتماعي، وبكثير من الأمكنة والطباع، لم يمنحه الألفة لأي شيء ولا التسليم لأي شيء، بل منحه مزيداً من الحزن والنكوص والغربة المضاعفة:

نحمل الانكسار

منذ الطفولة

لم يتغير شيء بمرور الوقت

نظرتنا إلى الانكسار

هي التي تغيرت

كائن اللون (المفتتح ص81)

ولما كان واقع الشاعر يرزح تحت ثقل المهيمنات التاريخية المختلفة فإن علاقة الشد والجذب، الرغبة والنفور، الشكوى والعتاب.. الانتماء والرفض ... الحنين والكراهية ستبقى لوازم مضمرة.. في النصوص ومفهومات لمنطوقاتها.. كما ستبقى كل ملامسة للتاريخ تستدعي أوجاع الحاضر.. وكل اجتراح للحاضر يفتح باباً من أبواب الماضي.. الماضي الذي سيظل خشبة الآلام

التي نصلب عليها بلا توقف والذي يبقى اختلاله كمرجعية حاضراً في اختلال-واقع الشاعر الذاتي:

وجعي بئر

يزيده الوقت

عمقاً منذ السقيفة

(جرح فاطمة ص20)

هذا الماضي أو التاريخ يفصله الشاعر ... عبر قراءات.. تتموضع كل جزئياته.. وتمظهراته ... فهو ذلك الباسط ظله ... المذكي حرقته في كل حياتنا ... إنه قريب منا إلى حد أننا لا نستطيع التفكير فيه بحيادية لا لبس فيها:

تذكرنا الأشياء الآفلة

بالوجع الذي

لا يهبنا فسحة للنظر إليه

من بعيد

(مستفتح ص6)

إنه وجع يشبه وجع الثكالى اللائي ينكئ حزنهن ويجدده كل حزن جديد.. أو هو صياغة جديدة لقول متمم بن نويرة:

فقلـــت لـــه إن الشـــجا يبعـــث الشـــجا

فـــدعني فهـــذا كلـــه قبـــر ملـــك

وإذا كـان التفكيـر فـي التـاريخ.. ينكِّـئ الجـروح ... فـإن جديـد الجـروح ينكـئ الماضـي.. حتـى ليبـدو الوجـع والألـم والحزن.. وشيجة حاضر الشاعر بماضيه كمـا هـي وشيجة روابطه وعلاقاته بالوجود المحيط بـه.. بمـا فـي ذلك البشر الذين منهم أهله ومنهم أصدقاؤه..

فعندما تتعرض (فاطمـة) ابنـة الشـاعر للسقوط من نافذة عاليـة فـي المنـزل.. يتحـول جرحهـا النـازف إلـى تـاريخ نازف.. فهو مناسبة للبكاء عليها وعلى الماضي، كل جرح جديد ينفتح، هو تكرار أو نكأ للجرح القديم حتـى الأصـدقاء الذين حزنـوا لمـا أصـاب فاطمـة.. فهم إنمـا فعلـوا ذلـك لأن جرحها فتح في ذاكرتهم نفس ذلك الجرح القديم:

جرح فاطمة شفة أخرى للوقت

فاطمة في الجرح وأنت جوارها تتذكر كربلاء

الأصدقاء يحزنون من أجل فاطمة

لأننا ننتمي لجرح قديم

(جرح فاطمة ص20)

بل إن إلحاح أوجاع الماضي على ذات الشاعر لتخرج من اندغامها القوي بالذات (الأنا) إلى الاندغام بالمجموعة الـ(نحن) متداخلة بوعي الشاعر بالهم الاجتماعي والإنساني العام ... وفي هذه الحالة فإن الوجع يصير لغة يومية.. نتنفسه ونتمرى فيه.. ونمارسه كما نمارس سائر عاداتنا:

كل يوم ننهض

للإدلاء بأوجاعنا

في صندوق اللحظة

(كائن اللون ص84)

وتظهر اعتمالات الماضي/التاريخ وأفعاله.. في أطوار وأشكال وعي مختلفة عند الشاعر فمرة نلقى هذا الماضي طللاً خرباً يستدعي التأمل ويثير الشجون:

على متن وقت بكى فوقه الأولون الطلول

تبقى على دمعهم شاهداً

(لا أحد ص21)

ومرة نلقاه مموهاً يتنكر في حاضرنا.. ويلبس بهارج

معاصـرة يزيـف بهـا انحلالـه.. ويغطـي عظامـه النخـرة.. وأفكاره الباليات:

هذ المشهد المزخرف لكائن اللون

مقبرة انطمست ألوانها

وما برحت أكفانه عرضة للتآكل

(كائن اللون ص86)

وقد يكـون الماضـي ثقـلاً نفرضـه علـى أنفسـنا ونتحمـل عبئه.. ننام ونصحو على أطيط مفاصلنا تحت وطأته:

بالأزمنة ينوء

منذ أربع ولادات نذرها للبراءة

(كائن اللون ص86)

هذا الماضي الثقيل ليس إيجابياً بحـال من الأحوال فهو مـاض متصـحر جـاف.. يأكـل مـن كتفـي الشـاعر ... ومـن ذاكرته:

على كتفيك أزمنة ماحلات

(سبع حالات لصخرة الوقت ص50)

وهو ماضٍ مريض وسلبي ولا حيوية فيه:

رئتاي مخبأ لروائح ذابلة

(حنين لم يجف ص70)

وهو ماضٍ عقيم لا يروي ذاكرة:

منذ اليباس

الصهاريج

تحتضن بعضها في ظمأ

(سبع حالات لصخرة الوقت، ص50)

والشاعر يسعى سعياً حثيثاً إلى اقتناص اللحظة الحية بما فيها من غربة عن العالم وعن النفس أو المحيط الخارجي- حاضر الشاعر-.. وإن الزمان الذي يعيشه لهو امتداد للتاريخ/الماضي.. ثم هو بمقدار ما يكون زماناً عاماً، فهو زمان شخصي لأن الذات مغتربة عن العالم منفصلة عن الحاضر لا تثق في الأمس فلا يبقى لها غير الغد:

بين يديه سحابة

وفي حديقته لا شيء

صمت وغبار مضطرب

وفينيقٌ

يبحث عن رماد

مقطع (رماد) من قصيدة (سيرة الأشياء) ص38.

وفي العلاقة الجدلية بين الشاعر وتاريخه-وتاريخه هنا قد يعني أسلافه أو من سبقوه إلى الموت-يسقط الحائط الذي يفصل الحياة-حياة الشاعر-عن الموت، موتاه وأسلافه وتاريخه:

يبادلُ موتاه

حسداً بحسد

ينقلون قبورهم إلى نومه

وهو بدوره

يتخلى عن الليل

مقطع (الليل) من قصيدة (سيرة الأشياء) ص44

إن في هذا المقطع إيحاءً دالاً على التداخل الذي نعيشه حقيقةً بين حاضرنا وماضينا.. بين زمننا الذي نعيشه وتاريخنا الذي غبر، وهذه العلاقة المتداخلة.. يخضع فيها الحاضر.. الـ(نحن) -دائماً- لسيطرة الماضي.. الـ(هم) سيطرة سلبية في الغالب.. إذ نحن لم نرث من الماضي -

غالباً- إلا أخطاءه.. فنحن ما زلنا نتشبث بأشكال الحكم التي تبناها-وهي بكل وجوهها تسلطية وديكتاتورية.. ونحن نتشبث من قيم الماضي بأقلها عقلانية وإنسانية، وأكثرها جموداً وتخلفاً وظلامية-هكذا يأتي مقطع من نصٍ آخر ليفضح هذه العلاقة غير المتزنة بين (نحن) و (هم) بين الحاضر والماضي، بين زمننا وتاريخنا:

أيها الموتى

نعم المكتشفون أنتم للحظة

خنجر الموت يتصبب خجلاً

بعد توغله-أي التاريخ-في ثقب نحن

(هوامش ثانية ص31)

وهذا ما سيدفع بالشاعر أحياناً إلى استعمال لغة هجائية ... ساخرة تجاه الواقع الذي يتعامل مع الماضي تعاملاً مقدساً-وتجاه فئات بعينها سياسية وثقافية واجتماعية.. تتعامل مع الماضي انطلاقاً من كونه يوفر غطاءً جيداً لتصفية حسابات الحاضر.. حيث يغدو الماضي ابتزازاً ومزايدات لبعضٍ.. كما يغدو طريقاً سهلاً لخداع الناس

والوصول إلى مآرب انتهازية لبعض آخر.. فيما هو عند بعض ثالث من الناس اجترار سلبي مقيت.. ولكن باختيار ورضاً وتسليم:

برضاعة التاريخ تنوء أفواه

(معارج الطين واللهب) مقطع سيرة خامسة ص57

****

يعتمد الشاعر كثيراً على التساؤل.. فهو يستعيد تفاصيل يومية أو مكانية أو وجودية أو تاريخية.. من خلال تساؤلات لا يكون هدفها التساؤل في حد ذاته، وإنما يكون هدفها الاحتفاظ بأثر هذا التساؤل داخل نفسه وإحالة القارئ إلى التشابك مع الحالة التي يخلقها ذلك التساؤل ... وحيث نجد السؤال أو التساؤل نستدلُّ على القلق، وعندما يقلق الشاعر يكون قد رهن مصيره لعلة الخلق الكبرى، فليس ثمة مصيري أو وجودي أو حضاري أو حتى شعري، خارج دائرة القلق والأسئلة.

قد لا يكون السؤال فلسفياً في مرات إلا بمقدار ما تكمن الفلسفة في كل سؤال ميتافيزيقي.. وقد لا يكون السؤال سياسياً إلا بمقدار ما تكمن السياسة في كل نشاطٍ إنساني..

وكثيراً ما تضع تساؤلات المنصور غبش الحاضر في ضوء ظلام الماضي.. ليس لأن بينهما طباقاً أو تضاداً ولكن من باب رد العجز (الحاضر) على الصدر (الماضي):

عدن المسرجة خيل أزمنة

كيف تعرفني بعد تلك الندوب؟

(سبع حالات لصخرة الوقت ص51)

ويتجسد عند الشاعر الإحساس المسكون بالتوجس والقلق عبر تعدد صياغات الأسئلة.. فالسؤال قد يعبر عن الانشطار:

يعودون

وهو لا يدري إن كان هو ذاته ..؟

(مواقيت ص12)

وقد يأتي بصيغة التسوية تعبيراً عن ضبابية الرؤية واختلاط الأشياء وعدم قدرة الذات على الحسم بشيء:

أي شيء كانوا يرفعون إلى شفاههم.

الكؤوس أم اللحظات الفارغة؟

(مواقيت ص14)

لقد استفتح المنصور مجموعته بسؤال جاء في السطر الأول:

من أين نبدأ؟

(ص6)

وفي مثل هذا السؤال المرتبط بصيغة الاستفهام (من) دلالة على أن الفعل لن ينبجس من داخل ذات الشاعر بل سيظل معقوداً بالزمن الخارجي ومعلقاً به..

ولذلك تتوالى في «سيرة الأشياء» أسئلة الوجود الكبيرة.. أسئلة الحياة الحارقة.. وهي أسئلة لا يستطيع الشعر إطفاءها.. بل إنه ليؤججها ... فتبدو فجائعية مرة:

فاطمة

ماذا لو...

كيف سيكون الموت هذه المرة؟

ماذا لو أن النافذة لم تكن في مكانها

وكان البيت هو الذي سقط؟

(جرح فاطمة ص18)

وتتهكم من الفجيعة مرى أخرى:

النهار كاد أن ....

وفاطمة كادت أيضاً

صرخات النسوة حررتني من اليقظة

فزعُ أمها ..

وسيلان الدم من فمها

يفسر لماذا هبَّ الجيران

ولا يفسر لماذا سقطت فاطمة ...؟

(جرح فاطمة ص19)

في واحد من أسئلته يضعنا المنصور أمام لحظات بالغة المشقة ... إنه سؤال الموقف الوجودي، موقف الذات العاجزة أمام أصغر الأفعال التي صيرتها العادة من أكبر الأفعال صعوبة واستحالة:

كيف لخشب الباب أن يعرض عليك الدخول؟

وكيف يستطيع أن يفرق بين الممكن لامرأة

والمستحيل حتى على الخشب؟

(خشب الباب ص45)

ومن صعوبة المواقف الوجودية لذات الشاعر تتخلق أسئلة السخرية ... والسخرية إن لم تأت من تأمل في مفارقات الوجود الإنساني من خلال علله الأولى.. فهي تأتي من مفارقات ما تصنعه السياسة في هذ الوجود ... سيما والشاعر متورط بشكل أو بآخر في حيثية إشكالية:

لماذا نموت في الوطن

دون أي مكانٍ آخر

يشيعنا الفراغ

وذكرياتنا يجمعها عمال النظافة ..؟

(هوامش ثانية ص33)

إنها سخرية الألم والمرارة.. السخرية التي تبكي ولا تضحك.. إن السؤال هنا كما هو في المقطع القادم.. شفرة تحز حتى العظم:

يندر اللقاء

إلا في المقبرة

فلماذا يضعون أقدامنا

داخل عجلات العربات المحطمة

كي لا نمر

أم كي ننسى أقدامنا

وإلى الأبد ..؟؟

(هوامش ثانية ص34)

وكثيراً ما يجد الشاعر نفسه كما أسلفت متورطاً في طرح أسئلته العميقة حول الوجود من باب التباس هذا الوجود بالصراعات الاجتماعية والسياسية والثقافية وتبدلات الزمن وحفريات هذه التبدلات على صدر المكان ووجه الإنسان..

فهو يسأل مستنكراً:

يا للفئران التي تشمخ هنا وهناك

تعبث في أحشاء القدم

كيف تفنى الأيائل، وتبقى الفئران طليقة دائماً ...؟

(حنين لم يجف ص72)

إن علاقة الشاعر بالمكان ... واقعة غالباً تحت التباس أفعال الماضي فيه.. واعتمالات المشهد الثقافي والاجتماعي داخله.. النص السابق الذي توسل بالاستفهام الاستنكاري.. تتعمق دلالته في النص القادم الذي يبدو السؤال فيه سؤال سخرية وتهكم لاذع.. أبدعه الشاعر من خلال صورة مشهدية ... في غاية البراعة حتى لتكاد الصورة تنطق برسم مقصودها:

دون كيشوت

يبث أسماءه الرثة في القراطيس

يهجو الضوء كلما نظر
لم يسأل نفسه لماذا تتعدد الكراسي
التي يجلس عليها
بينما ليست له غير مؤخرة واحدة
تتقدمه الجنازات
الواحدة تلو الأخرى
وهو لا يفطن لماذا يكون الأخير
حتى في الجنازات.

(حنين لم يجف ص73)

حتى في قصائد التفاصيل الصغيرة.. والمشاهد اليومية العابرة ... كان الشاعر غالباً-عبر الاستفهام الاستبياني يلقي الضوء على ظل وجودنا الثقيل وحجم صلافة الواقع الذي يغلف كل الأشياء ببؤسه الهلامي.. فيفقد المكان حميميته لصالح القبح المسيطر.. وتبقى اللحظات الإنسانية خارج نطاق التحقق والإمكان:

كم يلزمنا من الوقت
لنخلع هذا العري

في المدينة التي تبيض أشجارها غباراً
وتمنح الوحل أظافر إضافية؟

(مواقيت ص11)

- الأصدقاء مضوا

أي نهار

جاء منه الرحيل؟

وكم يلزمهم من الحنين

كيما يصلوا

إلى لحظة عادة ما ينامون خارجها ..؟

(مواقيت ص12)

****

في «سيرة الأشياء» نقرأ ذلك العمق الذي يحيل إلى التأكيد على معرفة الشاعر العميقة إلى درجة أن الحضور المعرفي أحياناً يثقل كاهل النص...

بيد أن الغالب هو أن ما يقوله المنصور في قصيدته لا يتأدى بما يحمله من ثقافة وفكر ورؤى، روح هذه الثقافة

والمعرفة هي التي تحضر ممزوجة بتشكيل القصيدة وبنائها ... إن المعرفة هنا تتوارى ليظهر قلبها.. هناك فقط الرائحة التي تذكر بعالم الشاعر المختلف والمتعدد:

يبتسم قبل أن تداهمه غارةٌ

الوقت بخيلائه

وهو بيقينه

أيهما يفلّ الآخر؟

(معارج الطين واللهب ص55)

****

في «سيرة الأشياء» نلحظ أيضاً الحكمة والميل إلى التعريفات المتأملة أو تقديم الخلاصات.. وهذا الجانب له جذوره التراثية، وقد استعمل العرب القدماء الحكمة كثيراً منظومة ومنثورة.. حتى صارت أسلوباً معروفاً ومميزاً في القول.. فهي تعبير عن حقائق خالدة صالحة لكل زمان ومكان.. باعتبارها إضاءة جديدة لشأن مألوف أو أصبح مألوفاً بفعل التعود عليه.

والمنصور رغم الانزياحات الفنية التي يكتب من خلالها حكمته أو تأمله.. أو خلاصاته التعريفية.. بحكم اللغة الجديدة التي يستعملها.. ورغم كون الصياغات والسياقات تبدو مختلفة إلا أن أهم خصائص هذا النوع من التعبير وهي الميل إلى التجريد.. تبقى ماثلة وقوية الحضور، وهي تتراوح عند المنصور بين القوة والعمق حين يقول:

- الظغينة فردوس النكرة

هامش (معارج الطين واللهب ص57)

والغنائية الرومانسية حين يقول:

الشعر ورقة خضراء

في غصنٍ قديم

(سبع حالات لصخرة الوقت ص51)

والهجاء السياسي المباشر. حين يقول:

المعاشيق صخرة يعلوها سواد ..

(سبع حالات لصخرة الوقت هامش ص53)

****

وإذا كان المنصور قد أعطى نفسه حرية التعامل مع

مادته الإبداعية.. التي كان يذهب بها تارة إلى التعامل مع اليومي والعادي والتفاصيل الصغيرة، وأخرى يذهب بها إلى الملحمي والتأريخي والواسع من الهموم والمرجعيات ... خاصة في باب العلاقات الإنسانية فإنه أيضاً راوح في مجموعته بين الذهني والإحالي.. بين الحياتي المتعين.. وبين التعبير عن الفكرة.. وبين جعل النص يكتب نفسه بنفسه، وفي الحالتين كان الشاعر يتحدث عن أشيائه.. تاريخه الشخصي ورؤيته للكون كما يتحدث عن كل ما يحيط به.. عن تاريخه العام.. ومواصفات الكون من حوله.. حيث ترحل القصائد في أغلبها في فضاء الذات وتعكسها على فضاءات العالم، فالكتابة في المقام الأول.. إغناء لتجربة الشاعر الخاصة وتأمل فيها، وهذا ينعكس على لغة الشاعر التي تقع دائماً في منطقة تجاذبات كبرى...

فنحن في «سيرة الأشياء» نلمح وإن على استحياء حنين الكتابة إلى المركزية والالتزام..

مقابل استجابات طاغية للذاتية كثيراً ما تجعل الأنا مركزاً للنص، ولكنها الأنا الفاقدة لليقين:

ربما هو الآن أقل من مناسبة تهم أحداً؟

(كائن اللون ص86)

فقد اليقين هذا يبدو سبباً كافياً لكون أي نص لمحمد المنصور لا يخلو من سؤال-باستثناء-قصيدة سيرة الأشياء- كما أنه سبب كاف لكون أي نص للشاعر لا يخلو من مكان أو زمان، أو لا يمتلك مفردات ودلالات مستمدة ومستلة من مكان أو زمان.. أو رمز ما.. فالنص الذي يخلو من تلك العناصر نص لا يمتلك أرضاً.. إنه نص معلق.. والشاعر يضيف الأمكنة والأزمنة والرموز إلى نفسه بمقدار ما يضيف نفسه إليها: إن الأمكنة والأزمنة والرموز كائنات موازية لذات الشاعر فهي تتنفس إلى جواره،و تعيش معه، وتشاركه التفكير والتأمل والكتابة:

أين كان المساء حينما كنت حلماً؟

(أي بياض تحبذه رعشتك ص101)

حقاً لا نستطيع أن نحزن للأبد

ولا أن نصرخ

وها نحن نتعلم من الحجارة كيف نكون صامتين؟

(أسماء الشتاء ص106)

إن هذه السيرة بجروحها وحزنها وارتياباتها تعج بالكثير من التغني-الذي هو في حقيقته رثاء-للأمكنة والكائنات الزائلة من خلال رؤية تنفض الغبار عن الأشياء القديمة وتدعوها للنهوض-وتمزق الشانة عن الأشياء الجديدة وتدعوها للخروج... لكأن الشاعر وقد تراكمت خساراته، وأنواع يأسه وهزائمه يشعر بخطر الزوال، ويشعر أن عليه أن يقوم بمناورات واسعة لإقناع العالم بوجوده.. ولا شك أن له حقاً في ذلك، فجيوب ذاكرة الشاعر تمتلئ بمليون سبب وسبب، فالشعر والشاعر-في الحالات التي تشبه حالة المنصور-خبرة ومكانة-والكتابة تبدو امتحاناً له كشاعر وثقافة ومجتمع.. وإذن فهو لم يعد ذلك الشاعر الذي يتلقى إلهاماته من الجن ..، إنه في كل لحظة يجتر رؤيته وأدواته أمام السرعة التي يذهب بها عالمه الخاص إلى التلاشي..

كل ذلك انعكس على لغة المجموعة التي راوحت بين حضور ملحوظ للصور المشهدية الممتدة التي تتأبى على التعامل الجزئي.. والتي تبدو مؤشراً على رغبة الشاعر في

تجاوز الذهنية الثقافية الموروثة بغض النظر عن مدى نجاح الشاعر هنا إو إخفاقه هناك بالمقابل هناك حضور واسع للبلاغة التقليدية التي يمكن التعرف عليها من خلال الصور الجزئية والاستعارات والتشابيه والمجازات.. نقرأ مثلاً: الصفحتين 14،15 من قصيدة (مواقيت) إحدى أهم قصائد المجموعة:

ها.. هم

ينطلقون عائدين

إلى المهد

أي شيء كانوا يرفعون إلى شفاههم

الكؤوس أم اللحظات الفارغة

لا أثر للجرار

في كل ما تقع عليه أصابعهم

وبانتظار الظمأ

كأنما يشربون

.....

الأصدقاء الذين بلا عادات

هم

أنفسهم يتقاسمون

الهواء

وعبر الدخان

يتبادلون اللغو

حيثما يأتون

لا ينسون خلع أحذيتهم

الواحد تلو الآخر

كانوا هنا

يدخلون ليس من باب واحد

من منابت الضوء يجيئون

ثم يتخطفهم

ليل

بلا أرصفة

فنجد في السطور الأربعة الأولى استفهاماً استنكارياً غرضه التوجع والتألم ... ونجد استعارة مكنية.. تلي تلك السطور الأربعة خمسة عشر سطراً ... ليس فيها من البلاغة التقليدية شيء، إنها صورة مشهدية انبنت على الإخبار الذي ليس على حقيقته، أي إنها إنشاء توسل الصورة الخبرية ... وفي السطور الخمسة الأخيرة من الصفحتين الشاهد.. تتعاقب ثلاث صور الأولى استعارة تصريحية والثانية والثالثة استعارتان مكنيتان...

التزواج في الناحية الفنية ونواحي الاشتغال المختلفة.. وحالة التجاذب التي يعيشها الشاعر ... انعكست على جوانب أخرى أيضاً، فرغم أن حضور القصيدة التفعيلية في المجموعة اقتصر على قصائد أربع هي (لا أحد)-مدورة من بحر الكامل-و(اعتراف) من مجزوء الكامل (مستفعلن مستفعلن)، و(أي بياض تحبذه رعشتك) متقارب و(شاهدة الوقت)...

وهو ما يعني استئثار قصيدة النثر بالأغلبية الساحقة من

قصائد المجموعة ... بما يعنيه كل ذلك، إلا أن قصيدة النثر عند المنصور تبقى مشغولة بتحقيق القدر اللائق من التضارع أو التوازي بين المستوى السطحي للغة-أي الحركة الصرفة للكلام ضمن أنساق محددة-وذلك المستوى الخاص من الإحساس الغامض المألوف أيضاً، بوجود رسالة دلالية مستترة أو خفية سواء في المفردة الواحدة، أو في أنماط تجاور عدد من المفردات، وهو انشغال يتوازى مع انشغال آخر على الكثافة الشعرية المنسوجة بنثرية مباشرة أحياناً، لكأنما هو ترجمة لمكابدة الشاعر الكتابية بين ضيق الوجود الفردي، واتساع حركة المخيلة، بين محدودية الحركة داخل الأطر السياسية والثقافية والاجتماعية الراهنة التي تفعل في الشاعر أو تلقي بفاعليتها عليه، وانفتاحات الماضي بفاعليته الضد وتخلقاته العليا:

هذه بهجته تؤمنا

تغمره الذكرى، فيتناسل الغمام

يتحدر من باب المدينة

يشهر البراءة أينما لواؤه

الآن: ينطبق الصمت

على الصمت

خشوعاً يليق بالدم..

(يحيى ص58)

إلى جانب ذلك ثمة توازٍ متعدد هناك غنائية وسردية، وهناك الإشراقي الماورائي-والمحسوس اليومي.

****

إن الكلام على مسألة البنية والخطاب في-سيرة الأشياء- يحتاج إلى عقل خالص لا يسلم بحيوية الشعر فقط، بل يفكر أيضاً في نظرته الوجودية التي تتجلى في منطقة (المسكوت عنه) ثمة رغبة كانت دائماً تراود النصوص للرد على هجوم الكلي، الكلي بما هو عقل وضمير جمعي.. وتاريخ، هذا الكلي ظل على الدوام يمارس الابتزاز على الشاعر، وسط ظروف تؤكد على اللا تكافؤ بين الشاعر وهذا الكلي.. فعندما نقرأ للشاعر:

هذه الأشياء بلا نهاية

الحب والوطن،

وجرح فاطمة

(جرح فاطمة ص20)

يجب أن نفكر بقوله:

لتكن مختلفاً ما دامت الأيام هي نفسها

(أوبات ص27)

وقوله أيضاً:

أن يشغلك شيء عن نفسك ذلك يعني أنك فراغ..

(حنين لم يجف ص71)

صحيح أن المنصور رغم إيغاله في حداثة الكتابة وتقنياتها، لا يزال بعيداً عن مفهوم الكتابة للتمرين أو التسلية أو تقوية عضلات البلعوم أو اللسان.

المنصور لا يزال في صف المعنى إلى حد كبير، رغم وجود ذلك المسكوت عنه الذي أشرنا إليه. ولكن الصحيح أيضاً أن كتابة المنصور لم تعد تسعى بأي حالٍ من الأحوال لتمجيد القصيدة القائمة على الأصوات المساندة والمساعدة ضمن جملة من التراكيب المستنزفة بحكم التقليد أو الاستعمال.

أخيراً لا مناص من القول أنه يبقى للفن سره الذي لا يستباح بأي وسيلة من وسائل القراءة... وتبقى القراءة النقدية شيئاً خارجياً إلى حد كبير ويصعب جداً أن تكون مفتاحاً لنص الشاعر ...

أعتقد أن ما سطرته كان قراءة ذاتية فردية قد يختلف معي فيها قراء كثيرون وقد يتفق معي فيها آخرون.

١

لسلامي في ((حياة بلا باب))

سيرة تقلب الداخل المكبوت لتفوح دفائنه

لسلامي في ((حياة بلا باب))
سيرة تقلب الداخل المكبوت لتفوح دفائنه

((حياة بلا باب)) هي المجموعة الشعرية الأولى للشاعر والناقد المتميز أحمد السلامي... والتي صدرت عن اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين في إحدى وتسعين صفحة.. تضم نصوصاً كتبها الشاعر بين 1999-2001م.. متخلياً بذلك عن عدد كبير من النصوص التي أنجزها في رحلته مع الشعر منذ نهاية الثمانينيات...

والسلامي هو أحد الشعراء الذين انحازوا نهائياً إلى كتابة النص الجديد.. نافضاً يده من قصيدة الوزن التي كتب عبرها نفسه شقاً كبيراً من عمره الشعري..

ينقسم محتوى المجموعة إلى خمسة محاور:

الأول: (غرفة ضيقة بلا باب) والثاني: (صديق يطرق الباب غيابه).

ويضم كل منهما ثمانية نصوص.

الثالث: (مدينة مغلقة) ويشتمل على سبعة نصوص.

ومثلــه المحــوران الرابــع: (تمويــه اللــذة) والخــامس: (تجاعيد) إذ ينطوي كل منهما على سبعة نصوص..

تتقارب عناوين المحاور الثلاثة الأولى في دلالاتها، كما تتقارب عوالم النصوص المنضوية تحتها.. من عالم الغرفة (غرفة ضيقة بلا باب) إلى عالم خارجي جزئي متصل بالعالم الداخلي للغرفة، ولساكن الغرفة في نفس الوقت (صديق يطرق الباب غيابه) إلى عالم خارجي يشكل الدائرة الأوسع التي يتحرك فيها هو وصديقه.

ويحتوي كذلك الغرفة وبابها.. (مدينة مغلقة)..

المحوران الرابع والخامس (تمويه اللذة) و(تجاعيد) يبدوان منفصلين عن عوالم العناوين الثلاثة السابقة.. ولكنهما يتأسسان فيها وبها.. ويشكلان امتداداً نفسياً وفنياً لها.. فهما يقدمان التنويع المكمل للسيرة البائسة.

****

دلالة العنوان (حياة بلا باب) تتعمق في دلالات عناوين المحاور الخمسة للمجموعة.. أما النصوص فتحتفل على

نحو مدهش بيوميات إنسان مهمش.. في سكن مهمش.. يعيشان معاً على هامش الحياة.. الشاعر بحكم ظروفه.. وبفعل إرادته فقد وجد نفسه منذ البداية وقبل المجيء إلى المدينة يتيم الأب والمكان، وعند انتقاله في منتصف ثمانينيات القرن الماضي من القرية إلى المدينة.. كانت صدمته بالمدينة كبيرة. وكان تلذذه بالضياع في أزقة أحيائها القديمة أكبر، ثم انشغل سنوات طويلة بمراقبة الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية.. ولكن من الهامش.. حتى مشاركته في بعض اعتمالاتها ظلت دائماً هامشية.

وهذه الهامشية أبقت الشاعر يعيش حالة العزلة والغربة كما كان منذ جاء إلى المدينة التي حلم طويلاً بمغادرتها إلى مدينة تحتفل بمقدمه وتأويه..

في الفترة التي سبقت انكباب السلامي على كتابة شهادته على نفسه ودمار عالمه.. كان قد اختصر حلم الرحيل عن صنعاء إلى الحلم بغرفة تأويه هو ودفاتره ليتفرغ لكتابة حكايته مع المدينة الخائنة.

وإذن فقد قرر الشاعر التعايش مع حالة المدينة المغلقة..

والحيـاة فـي هامشـها بـوعي وإدراك كبيـرين يسـطر مـن خلالهما هذه الشهادة التي تدين العالم كله بأمكنته وكائناته:

نائماً في رأس الغريب

أنشد خبزاً لدماري ولا أكترث

أُعفّر روحي بغبار البياض

سعيداً بخيار التعاسة

(تجاعيد مقطع 8 ص68)

****

تنكتب قصائد المحاور الثلاثة الأولى من المجموعة من خلال رصد التفاصيل الصغيرة لحيوات متجاورة عاشها الشاعر في عزلة يشاركه فيها صديق -(قد يكون صديقاً حقيقياً وقد يكون صديقاً مفترضاً)- كسله وفراغه ونومه وعجزه وتمزق داخله بين عاداته والعادات الاجتماعية...

بين الاستسلام للوجود في الفراغ.. والثورة على الوجود الفارغ من أي محتوى.. وتكشف نصوص المحور الأول من المجموعة (غرفة ضيقة بلا جدران) أو (عن الجالس مع الضجيج اللازم لجلوسه) – كما يقول- عنوانها الفرعي.. عن محاولة الشاعر توثيق حياة غريبة عاشها..

حياة الإنسان البسيط.. المثقف الواعي أيضاً بثقل وجوده الإنساني – ومتطلبات هذا الوجود.. التي نقف عاجزين أمام تحقيقها.. يمر الوقت بارداً كسولاً.. عطناً.. تتكرر أفعاله فينا كما تتكرر أفعالنا فيه ونحن نسخر من بلادته ونؤرخ لصغائرنا وردود أفعالنا العادية على قفاه.

من أول نص يبدأ الشاعر.. توثيق تلك الحياة المكررة:

نكون واقفين في الصالة

نتهيأ لدخول غرفنا

ينبغي ألا ينتظر أحدنا كلاماً

ندخل الغرف

مكتفين بالابتسامات

(مجاملة ص7)

ومن خلال تقنيات وأنساق لغوية متعددة الأساليب فيها السرد والمفارقة والصور المشهدية البارعة.. يبني السلامي أشكال توثيقه لمفردات اليومي المكرر الذي تتقابل فيه حالات الانفعال العادي.. في حياة عادية لا يكسر إيقاعها أي جديد.. فالمشهد المكتوب في قصيدة (فراغ) يضعنا أمام سلسلة من المتقابلات اللفظية التي تجسد سلسلة

الانفعـالات العاديـة تلـك.. فأولئـك.. الـذين يتقاسـمون الليـل وتعب الشهيق سرعان ما تنقلب أمزجتهم.. فينـزاح الوجـود بشهقات لا ينقطع وميضها ولكن أفعـالهم المختلفـة لاجتـراج السعادة تتكشف في النهاية.. حيث:

يظل الوقت ذكياً

يدفع بهم إلى الهاوية

ليغرقوا في النسيان أحلامهم

يبللون المطامح بلعاب الضجر

ويسندون ظهورهم إلى الجدران

ويتفرجون على حياتهم وهي تمر

يفترشون الكآبة

كل يوم

بلا أمل في الأمل..

(فراغ ص9-10)

الشعور الطاغي بالعزلة وتواتر الهزائم أمام الحيـاة

وكائناتها المجاورة للشاعر يبدو مهيمناً أساسياً على النصوص، فالألفة مع الحياة وكائناتها تبدو صعبة جداً في ظل عادات الفراغ والركون إلى اللاشيء واجترار اليومي والعابر.. وترسخ الالتزام بالمسلك المحتج على الوجود الجماعي.. إنه طريق نسلكه ثم نعجز عن العودة منه حتى لو أردنا ذلك:

شاردون كقطط شبعانة

جالسون في جوسان خفي

المواء يتوالى بإلحاحه

وثمة ألفة ناقصة

أقفلت باب الجواب

قلبت غرفة لينام الضيوف

كاملين بالوحشة

وحياء الشهيق

(ضيوف ص16)

شعور العزلة عند أحمد السلامي ليس من إنتاج حياة المدينة.. هو متجذر في داخله.. وهو ينعكس منه على الآخرين حتى أنه لينجذب نحو الأشخاص المشابهين..

حياة المدينة عمقت هذا الشعور.. تحول إلى مزاج وطبع.. إنه في الغالب امتداد لشعور الغربة.. الذي عبر عنه السلامي ذات يوم في قصيدة جميلة أسماها (ارتباك الغريب).. وهو شعور ما زال يطارد السلامي.. رغم تخليه عن كثير من دواعيه.. (ارتباك الغريب9 التي تصور انحياز الشاعر لكل غريب تربكه غربته.. تتطور لتصبح عزلة المهمش الذي يختنق في (حجرة ضيقة رغم أنها بلا جدران)!! والغريب المرتبك هو نفس الغريب في نص (كوتشينه) مع تعديلات كانت ضرورية بحكم تعدد تجارب الحياة:

العالم مجرة ضيقة

حيث غريب يرمق انشغال دخان بالتكاثف

(ص19)

المفارقة الأهم في المجموعة التي تتمركز حول العزلة

وما يشتق منها.. أن حياة العزلة التي يمكن أن يوفرها باب محكم الإغلاق.. ليست هي المحتفى بها.. ثمة –دائماً- باب ينفتح.. كأن انفتاح الباب ليس بالضرورة أن يكشف عالم - خوف البيت لداخله إنه باب يفتح في صدر ساكن البيت وعقله.. وإذن فهي حياة يجب أن تنعم بعزلتها وهامشيتها دون باب يتوعد كل حين بالانفتاح.. بالأحرى دون محيط حميمي نفتح له أبواب قلوبنا وعقولنا.. دون غريب يتلصص على حريتنا.. هذا الخوف سيتحول إلى هاجس مرعب.. يجدر بالشاعر أن يتخلص منه بكتابته وهذا ما حدث بالفعل.. ثمة إشارة توحي بذلك في قصيدة (كسل):

الظهيرة معطلة، وباب الغرفة مفتوح، يراقب التصاق أجزائك بالفراش

اليد تتثاءب، تداعب ذيل خيبة البارحة

تشكو نملاً إلى صمت زحفه، وأنت، لا تملك سوى صوتك

وموسيقى خفية، ربما أنغام تحت جلدك، يبعثها خدر يتفشى

عزفاً على العروق

يظل الباب مفتوحاً؛ لأن صوتك الخفيف بلا يد ليغلقه

ومع ذلك

تحاول غلقه بصوتك فتربك الخشب جيداً

بأفكارك التي تزينت

ونامت على العتبة؛ مفترق يغري بمتعة التثاؤب قطط الأفكار الساهرة

(كسل ص30-31)

ولكن الشاعر حين يجرب كسر هذا الحاجز يكتشف أن حضوره لا يتحقق.. ثمة غياب.. إنه يغيب عن نفسه أو يغيب الآخر عنه:

أملأ كأسي بطيفك

وأعرف أنك لن تجيء

لكني أسمع طرقاً على الباب

أفتحه ليدخل غيابك

(غيابك ص39)

حالة الفقد الصادمة التي تعقب انفتاح الباب تتعدد أساليب التعبير عنها في عدد من نصوص المجموعة، إنها تيمة من تيماتها وثيقة الصلة بسائر مادتها:

- كم باب فتحت ولم أجد أحداً خلفه

(تجاعيد – المقطع 3 ص80)

الغرف ستغلق أبوابها على الوحشة

(ألفة) ص25

وتبدو الأبواب مخاتلة ومتواطئة مع الوحشة والعزلة:

البهجة في كأسي

لا باب ليمر المديح

لولد

يسيل بهياً

في الدهشة

(ولد ص52)

كما تبدو أحياناً غير مخلصة وغير آمنة أو مؤتمنة:

- باب الغرفة لا يضمن لك نوماً حتى الظهيرة

(انهزام ص34)

العلاقة المختلة بالأبواب.. تنزاح من اختلال بين قدرة الشاعر على الكتابة وانهزامه دائماً أمام فرص الكلام التي قد تكون مفاتيح لفرص في الحياة.. كم من مناسبة كانت مواتية للحصول على مكاسب أحبطها خوف الشاعر من الكلام.. الصمت أيضاً باب مغلق – تمر الحياة خلفه ولا نراها:

- فكأن الحياة مرت في الصباح وأنا نائم فلم أرها

لكأن قلبي في يدي سلسلة مفاتيح

وإلا فما سبب هذا الارتجاف من انفتاح أبواب الكلام

في أفواه الأقارب

(تجاعيد – مقطع 1 ص78-79)

إن نص (فزع) ص69 النص الأول في محور المجموعة الخامسة (تجاعيد) أو (الحياة التي مرت في الصباح وأنا نائم) وهو النص الذي اختاره الشاعر لغلاف المجموعة الأخير إلى جوار صورة فوتغرافية له أمام باب

خشبي عادي جعلتها صدفة الالتقاط تنقسم إلى قسمين (الصورة ومقلوبها).

هذا النص يقدم لنا الذروة المتوترة لعلاقة الشاعر بالباب.. ودلالة هذه العلاقة التي تنطلق من لوحة الغلاف الأول نفس الصورة مع اسم الشاعر.. وعنوان المجموعة «حياة بلا باب».. لتمر عبر نصوص المجموعة كلها حتى تصل إلى الغلاف الأخير.. هكذا:

كمن تجمد

بانتظار صوت الطلقة

أو كالذي ــلمرات عديدة-

يكتم تنفسه حد الاختناق

توقع لحظة ظهور الوحش

في فيلم مرعب

أترقب فزع انفتاح الباب

من حالة الخوف.. والفزع.. إزاء الأبواب ومن ارتباك الأصابع وفشل فرص التعارف والتشوش والضياع في

غبار الملل والسأم يكتشف الشاعر أن ظلام غربته وعزلته وغيابه ظلام جوهري وأنه يرتطم بجدران راكدة.

****

في (تمويه اللذة) و(تجاعيد) تتناسج سيرة الحب والألم والخيبة والانكسارات والخسارات الفادحة بموضوعتي العزلة والغربة و(تيمة الخوف من الأبواب) اللتين تلوحان خلفية للمشاهد تتأسس عليها وبها فلا تكاد تتكشف ظلامات العزلة والغربة إلا ليشتعل السرد والصور المشهدية بعذابات الحب وخيباته ومفارقات تحايل الكائنات البشرية على بؤسها وكبتها.

وكذلك تأمل الخيبات التي تعقب كل فعل إنساني في الغالب، وثمة شقاء نصنعه لأنفسنا حين لا نكتفي بالشقاء المتوفر لنا منذ الولادة.. السيرة والسرد في هذين المحورين أكثر وضوحاً.. والحالة الشعرية أكثر سيطرة على الشاعر.. فهي تنسرد متدافعة من الذاكرة مبرزة أن الشاعر حتى وهو يذهب في اتجاه الذاتي والمقصي في عالمه الخاص جداً.. وفي رحلته التي هو أجدر بامتلاكها

لوحده كان دائماً يقع تحت مهيمن الآخرين.. الحبيبة – الأنثى – الأسرة – الأقارب...إلخ:

يلاحقون صمتي بحبال عائلية

كلما غربت عنهم أشرقوا بالبلاهة

(العائلة ص72)

ومن بئر الذاكرة يلتقط الشاعر موضوعات مألوفة في مجتمعنا وتقاليدنا.. يقع بعضها في باب المسكوت عنه... (المثلية مثلاً) غير أنها هنا تنبني على مفارقة الفشل إزاء الطريق الطبيعي:

الحب القديم الذي في المدرسة

للبنت الوحيدة في الفصل

الحب الجماعي

المظاهرة المكتومة من أجلك

تفرقت بهدوء

رحنا نحب أصدقاءنا

الذين نجرؤ على مخاطبتهم

وبالذات

صديقنا الوسيم

الذي اكتشفنا بالصدفة

أننا جميعاً نحبه

(بديل ص55-56)

ومن نفس البئر – بئر الذاكرة- يلتقط الشاعر موضوعاً آخر مألوفاً إنه الحب الأول الذي غالباً ما تتشابه الخيبات فيه.. حيث المحب قليل الحيلة والحبيبة لا رأي لها... والبقية معروفة ولكن القصة العادية تنكتب بغنائية شاحبة.. أضفت عليها مرارة السخرية... والمفارقات اللغوية الكثير من الشجن الذي خلق فيها حالة شعرية خاصة..

وبإتقان فني أكثر تنكتب قصيدة (ارتياب) التي تتخلص من غنائية سابقتها لتستفيد أكثر من مفارقة التضاد.. ومن تطور حالة الأنثى من زميلة يتنافس الجميع على حبها بوصفها أول اكتشاف أنثوي لأعينهم إلى الأنثى الحبيبة التي سرعان ما تبيع الحب بالمال وتترك الحبيب وتتزوج بغيره إلى أنثى ثالثة أكثر تركيباً تنتقل بين أحضان الرجال

بلا حب ولا طمع في الحب:

أحدثك كثيراً عن نفسك

نفسك التي تجهلينها

فراشة مجنونة

تطيرين من رجل لآخر

بلا هدف سوى رسم ابتسامة غريبة

أحدثك عن نفسي

نفسي التي أجهلها

طائر يرتاب كل الأغصان

أجلس معك وفي يدي كلمة

أضعها أمامك على الطاولة

فتطير..

(ارتياب ص58)

على هذا النحو تتطور الأنثى في ذاكرة الشاعر وتتطور معها علاقته بها في بقية قصائد هذا المحور ليبدو هو

الخاسر في كل مرة.. وهذا يفسر إلى حدٍ ما تبدي الفعل الجنسي المشترك بين رجل وامرأة في قصيدة (انطفاء) خاتمة قصائد المحور الرابع، وكأنه فعل انتقامي يقع من الذكر على الأنثى، فهي (ترتعش كالدجاجة عند الذبح) وهي (تبرد كأنها خارجة للتو من ماء نهر ثلجي) هل المقصود هنا برودة الموت؟

ولكن الشاعر في سيرته عانى كثيراً من الحياة والكائنات التي تجاوره فيها... حتى لتبدو سيرته هذه نوعاً من قلب.. الداخل المكبوت إلى الخارج لتفوح الدفائن، دفائن القهر والألم..... والانكسارات:

خلع نفسه عن ساق العالم

جورب مقلوب

يتنفس ذرات شؤونه

يشهق أناه ليزفر نتانة القطيع..

(ذات ص70)

إن محاولة الشاعر رسم قبح الحياة وفضح كائناتها

ينكتب بعيداً عن أي صراخ أيديولوجي وهذا من أهم سمات الكتابة الجديدة – الكتابة الشهادة.

****

فيما سبق مرت إشارات عابرة إلى بعض الجوانب الفنية لمجموعة «حياة بلا باب» التي يبدو السرد أهم سماتها.. وبقي أن أشير إلى أن السلامي قطع شوطاً كبيراً في مفارقة اللغة المجازية حتى مكونات الصورة عنده يحاول دائماً تركيبها من عناصر لم يبتذلها الاستعمال.. فإذا تجاوزنا بعض البناءات المجازية مثل:

(أتمشى في رأسي) و(أكلوا أصابعهم وناموا) وغيرها، فإن لغة السلامي تبدو طازجة وطرية.. ناهيك عن سهولتها واستسلامها للبساطة التي أبعدتها عن التصنع والركاكة والتعقيد.

في نص بعنوان (حين أعبر الشارع) لا يكون العنوان عتبة للنص.. أو نصاً موازياً له.. ولكنه جزء من النص، فهو أول شيء فيه.. هكذا ينكتب النص:

حين أعبر الشارع

أقطعه بمقص رجلي
لكنه فجأة يلتئم تحت العجلات
ينبغي أن أتجاهل ظلي
ظلي الذي يتوقف ليلتقط
أنيناً مرمياً على الإسفلت

(ص77)

أخيراً فإنني أعتقد أن الشاعر أحمد السلامي في منحاه الكتابي بمقدار ما يستثمر توجهات المرحلة الجديدة في الكتابة.. التي تنتقل من الخطاب المتعدد الدلالة.. إلى خطاب الشهادة والمعايشة.. فإنه يستجيب لتوجهات داخله.. ثمة شخصانية تتحقق فيما يكتبه السلامي.. حتى لو أسقطنا مؤثرات المرحلة وتوجهاتها... مع أن المعروف عن هذا الشاعر أنه يعد من بين قليلين في المشهد الإبداعي اليمني التماساً للجديد المتجاوز وانفتاحاً على كل هواء مختلف,

وانشغاله بتجربته... يسير بالتوازي مع انشغاله بالتجارب الأخرى في المشهد الثقافي اليمني والعربي.. ولعل تناولاته النقدية لبعض النتاجات الإبداعية.. وجوانب

من الحراك الثقافي لا تنفصل عن توجهاته الإبداعية بل تكملها وتذيل عليها..

((أعالي)) جميل حاجب
كيانات تشبه صاحبها

مهما حاولنا المراهنة على التوصيف النسبي للشعر.. فإننا في النهاية-وكما يحدث دائماً-لا نستطيع ولن نستطيع مجاراة نهره الذي يفلت من بين أيدينا كل مرة، فيما نحن نمسك بماء جديد نحسبه نفس الماء الأول؛ لأن كلمة (نهر) تخدعنا..

إنني لا أعني هنا توصيف الشعر من خلال شكله.. وإن كانت هذه مشكلة حقيقية يقيم لها بعض ناقصي الوعي الدنيا ولا يقعدونها، ولكنني أعني الشعر في تجلياته الخالصة.

بين الشعر وبين الأشكال الشعرية فروق كبيرة بل وجوهرية، الشعر حدث وجداني ووجودي، والشكل وصف لغوي مكتوب لذلك الحدث، يرسم منه ولا يرسمه كله،

ولذلك يظهر الشاعر محتاجاً إلى اللغة وإلى اللا لغة كي يضمن توثيق جزء مما يعبر عن وجدانه وجسده من ضربات شعرية.

اللغة بما هي عليه من تراكمات فنية متعارف عليها، واللا لغة بما هي خروج عن المألوف وتدمير للأنماط التي أضحت جثثاً بلا روح..

وعندما نوصف الشعر على أساس الشكل، فمعنى ذلك أن نطالب الشاعر بالمجيء إلينا من خلال ما نريده له نحن، تسمية أو شكلاً، ويكون السؤال الحقيق بالاهتمام: لماذا لا نأتي إليه نحن في الهيئة التي يكون عليها؟

بهذا السؤال أتيت إلى «أعالي» المجموعة الشعرية الأولى للشاعر جميل حاجب..

****

إن كتابة مثل كتابة جميل تحتاج الكتابة عنها إلى مفاهيم إجرائية تخرج من النصوص الشعرية ذاتها، لا أن نزيفها بقراءتها عبر مفاهيم مكتسبة سلفاً من نصوص مغايرة لها قدماً أو شكلاً وقوالب تتسع أو تضيق عنها وتبدو في كل

أحوالها غير مسعفة في مقاربتها.. فنحن أولاً: إزاء شاعر لا يعرف من اللغة إلا علاقتها بوجوده جسداً وروحاً، وحياته في مفارقاتها ومتعدياتها، وهو إذ يتخذ وضعه فيها من خلال هذا التمرد الذي يأنف الوقار والتهذيب بما هما سمة تلازم كل قديم وشائخ ومؤصل مُنْتِجاً ومُنْتَجاً حسب المفاهيم السائدة، فإنه بكل حدته واحتياجاته الصارخة استطاع أن يثبت أصالته الفنية بوضوح صافٍ من خلال الشعر الحار الذي يتجاوز حالة اغتراب الشاعر داخل الأشكال الموروثة وداخل اللغة بنحوها وصرفها وتقسيماتها وتحديداتها وجملة أنساقها المرضي عنها تراثياً، والتي ظلت أحد مظاهر اغترابه وأحد أسباب تمرده وانتقاله إلى حالة الحرية محاولاً فقط القبض على لحظات الحياة الحقيقية في تجلياتها وخفاءاتها المختلفة، والإنصات بعمق للحياة الداخلية والتمعن في نقاطها المستعصية على الحصر..

عند جميل تصبح القصيدة هي الإمكان الحقيقي للوجود، وهي أصل الكينونة، وليس مجرد تابع للوقائع، وإن كان

ليس ثمة مناص من حتمية انفعاله بها:

طرقات لا تعرف

عن الشعراء

سوى روائح قلقة

تتسقط البهجة

قطعة نقود معدنية

ربما التقطها طفل عابر

ثم لا يصل الغد

(شارات تومض بنا ص9)

لا بد هنا أن ننصت لما يفعله النص وليس لما يقوله، سننسى أهمية العلامات اللغوية ومدى اتصال الكلمات في العبارات التي تحتويها، ما يفعله النص لا ما يتلفظ به هو ما يهمنا.. والنص هنا يعطيك شعراً لا تحتاج إلى تعريفه بقدر ما يهمك الإحساس به، وهذا يتحقق قطعاً لأنه يفجر إحساسك تجاه العالم.. الذي يبدو غريباً وغير عابئٍ بأحد، عالم نعيش على أطرافه غرباء منبوذين.. علاقتنا به تشبه

إلـى حـد كبيـر علاقـة المجتمعـات فـي بعـض دول العـالم بالغجر، أو علاقة المجتمع اليمني بالأخدام المظلومين، كل مـا يعرفـه عنـا هـو تلـك الصـفة النشـاز، أو العلامـة الفارقـة/القلق/الروائح القلقـة.. وهـو عـالم ينفصـل عنـا وننفصـل عنـه بطبيعتنـا.. وآمالنـا.. نرفضـه ويرفضـنا حاضـراً، و لـيس ثمـة مـا يغرينـا بالمراهنـة علـى الغـد لأن غدنا لا يأتي..

هكذا أحاول الإصغاء إلى النص مع التأكيد أن (جميل) لم يشأ أن يقول شيئاً مما قلت، ليس ذلك بالتأكيد في وعيه.. إذ هو مسكون بوعي آخر يقول: إن الشعر لم يعد مكلفاً بإنتـاج المعرفة وإيصالها، ولكنـه بصـورة مـا دال إليها أو آليـة من آلياتها..

بتعبير آخر يبدو الشاعر فـي أعاليـه مدركاً لمـا يجـري داخلـه وفـي جـواره وبعيـداً عنـه إدراكـاً شـعورياً أكثـر منـه معرفياً، فلديه إحساس قوي بخصوصية أوضـاعنا الإنسـانية التـي تؤشر علـى ضـآلة السعادة والصـفات المؤقتـة للوجود وجودنا نحن بوصفه واجب التحقق أخضر لا هشيماً يتنـاثر ويتآكل في الحريق اللا نهائي.. للزمان والمكان:

الأسلاك الشائكة

تحيط بك من كل اتجاه

والحيلة الوحيدة لديك

أن تحلق عالياً

بجناحي حكمة

يعرضها الأمس

على رصيف قائظ

تدير ظهرك

للصفقات التي لم يعقدها الشاعر

للصدمات

حين تمر

بلا إشارة

من أحد

هواجسك تترجل

من مكمنها

اللحظة كرة تتدحرج

المقهى جار الغروب

والدخان الصاعد

من فم الكأس

جياد تعدو

(هاجس ص15□14□13،)

وجميل لا ينتج في هذه النصوص رؤيته فحسب، بل إنه ينتج أيضاً سيرته، التي تأتي بشكل مغاير أحياناً، بيد أنه يركز على مواضع حكته المزمنة يسطرها بحواس متوترة تذهب بها إلى عمق المشهد إلى النقطة الرمادية الواسعة المليئة بالخدوش والأوجاع والقلوب المثقوبة:

المدينة بطبائعها الهلامية

ونحن بأيامنا المنتفخة

مسلكان لا يأتي منهما

سوى الهرم

الصعود

والهبوط

يمتلكان نفس القيمة

في عالم

لا نرى أعاليه بوضوح

إلا عندما نسقط

(أعالي ص7)

والنص الذي يكتبه هذا الشاعر ماشياً أو في مقيل مكتظ أو في مقهى على رصيف في الدائري –أحد شوارع صنعاء المشهورة- نص يجسد التمزق في كل الأحوال، وهو في قصره يمثل اقتصاداً لغوياً يختزل كل المشاهدات والمعايشات كما يختزل التماع البرق أضواء النجوم.. يشتعل العالم المنعكس في ذات الشاعر، وتشتعل ذات الشاعر المنصعقة المأخوذة بقدرتها على إضاءة تحبس الكون في ألفاظها:

شارع يجرد لسانه

خلف

قطط تتقافز

في يافطات العتمة

ومقهى يتسول الوجوه

تعبر اللحظات الشاردة

أية ر يح تضحك

لفاقة العالم

(فاقة ص34)

إن كتابة جميل على هذا النحو تبدو تـآمراً علـى ظـواهر الخبو والتحلل والتلاشي التي نمضي وتمضي إليها الأشياء والمشـاعر فـي عـالم هـش ذي طبيعـة جارحـة ومخيفـة، إن عالمنا ملوث بكاملـه والشـاعر لـم يعد مهمومـاً بغير معابده الخربة التي تتداعى في داخله..

لـم يعد الشـاعر مشـغولاً بقضـايا كبيـرة فـي ظـل انسـحاق وجوده خاصـة وقد أصـبحت أكثـر القضـايا الكبـرى فارغـة

من معناها بعد أن تحولت إلى منابر للمزايدة ووسيلة يهدر باسمها الوجود الإنساني، ولا شك أننا خلال العقود الماضية قد راكمنا تجارب كثيرة-مُرَّة-أسفرت عن هذا الوعي الذي عبر عنه الشاعر من خلال نصوصه.. التي تفضح مقدار الخسران الذي انحدرنا إليه:

آه

يا بلد

لأنك صخرة

غدونا كلنا سيزيف

(ثقل ص39)

بهذه الكيفية يتعامل الشاعر مع مفردات هذ العالم بأشكالها المختلفة التي تبدو مفروضة عليه غريبة عنه أو غير متاحة له، إنه وجود مغاير وسط هذه الفوضى والتكريس لما ليس مجدياً من مفردات تحول الوجود إلى خراب وزيف وظلام:

يا الله

كم نتشابه بالحفر

الأصدقاء بقعة سوداء

وأنا لست المعني

بهذه النار

(شارات تومض بنا ص11)

كم هي كثيرة المشاهد المشابهة لهذا المشهد الذي يصنع موقف الشاعر على هذا النحو لتصبح مغامرته الوحيدة المجدية هي التوجه إلى ذاته وحل مشكلات الواقع الهوشلي بإعلان التبرؤ من تلك الشعلة التي أومضت لنا بلا شيء ووعدتنا بغد لم يصل، وظل حماسنا الجم يتقد حتى تحولنا إلى حفر سوداء..

****

تتكتب نصوص «أعالي» غالباً في تجسيدات جزئية مبعثرة أو متجاورة تشكل ما يمكن أن يسمى (كيانات لفظية أو سطرية) تتكئ على بعضها البعض.. على أوجه لا يستطيع القارئ الفاحص تسميتها (أبنية شمولية) ولكن براعة جميل أو بالأحرى شاعريته الحادة.. تقلل من حاجة الشكل عنده إلى النشاط التنظيمي أو الاندغام الكامل لمكونات النص.. فأنت لست أمام شمس تضيء الكون كله، ولكنك أمام موجات من الضوء تتدافع

متابينة، وبتآزر حثيث مع اللا لغة التي تسعف الشاعر كثيراً نجد أنفسنا أمام لغة حال أو مناخ لا تمتثل للموضعة ولا للمرجعيات، ولذلك فإن لذة المشاهد التي لا تشير إلا إلى نفسها.. تصير عند القارئ كما عند الشاعر هاجساً بل غواية حقيقية:

مساء

حين تركد السماء

في قاع

كؤوس

مهملة

تنشرخ الأسطوانة

هشاشة ما

ويسيل صدى

(صدى ص35)

لقد استطاع (جميل) الانسجام مع اختياراته التي تتوجه إلى كتابة قصيدة نثر بعيدة عن الاستجابة والطاعة

و(الإمعية) للتوصيفات المفروضة أو المفترضة التي حدت بعدد من كاتبيها إلى كتابة تمتثل إلى درجة الافتعال والمحاكاة لنماذج منجزة مما تسبب في يباس وبؤس نصوصهم التي يغيب عنها تضوع الشعر وماؤه الذي يحيل الحرف إلى حياة نابضة تمس القلوب وتبعث على الدهشة..

****

وفي نصوص (المجموعة) كثير من الصور المشهدية التي تتخلى عن اللغة المجازية الموروثة بمواصفاتها إلا أنها تعتمد على فنيات كثيرة منزاحة ومتعدية عن مألوفها.. وكما تحضر الاستعارة التخيلية مثلاً في قوله:

المدينة بطبائعها الهلامية

ونحن بأيامنا المنتفخة

تحضر فنيات أخرى من نوع المقابلة (المدينة،نحن=مسلكان) ولكن المقابلة غير حقيقية فهما شيء واحد (لا يأتي منهما سوى الهرم) وكذلك (السقوط/الهبوط) يمتلكان نفس القيمة.

غير أن أجمل ما في اشتغال جميل هو الفعالية الإبداعية التي تحدث لذة التلقي.. نص (أعالي) مثلاً.. مكون من عشرة أسطر أقصرها كلمة وأطولها أربع كلمات، أي أنه نص رأسي قليل الألفاظ، ولكن الشاعر من خلال هذه الفعالية الإبداعية يقول الكثير، وهو يفعل ذلك في أغلب نصوص المجموعة، ولعل اعتماده على تلك الفعالية التي يتوسل لها بأدوات كثيرة هو ما يساعده على إنهاء نصه أحياناً بما يشبه الحكمة وأحياناً بالمفارقة أو المفاجأة، ولكنه في معظم الأحيان يدهشنا ويعجبنا..

وأغلب الأدوات التي يصل من خلالها جميل إلى أهدافه تتمثل في الاستثناء المنفي أو الاستثناء المثبت أو أداة النفي التي تكسر التوقع وتطلعنا على الجانب الآخر من المشهد، أو الوجه الحقيقي للصورة:

(1)

أي شيء يقف

خلف تلك الفراغات الكامنة

في ذاتنا؟

الفراغات التي طالما وددنا
أن نضع أيدينا عليها
لا لكي نملأها بالخواتم المشعة
والموسيقى المسكنة للأعصاب
اللعبة تنتهي
عند هذا الحد

(لعبة الفراغات ص6)

(2)

عيناك
أوسع
من متاهة
غير أن الألفة
عكاز الغريب

(عكاز ص26)

(3)

هذا الشباك

لا يريني

سوى سندس

اللحظات الثملة

بعبق التبغ

ومكائد الساسة

(شباك ص24)

كما تتمثل في استعمال أدوات التعليل:

تصعد في ضباب من العمر

أو تبسط فيه الخيال

ليلمع نصل الجوانح

(تصعد ليدنو إليك الفضاء ص50)

والاستفهام الاستدراكي:

هل كان أغمد قلبه.. البحر؟

أم توسل دمه

لنهار

في حصار؟

(سؤال ص38)

أو: هل أخطأنا

أم الحظ

وعاء مثقوب

(فضاء ص18)

وغيرها من الأدوات مثل (مع ذلك، بيد أن، لكأنها إلا أن، لا لـ، طالما، ربما، لأنك، أم ...إلخ).

ويأتي التكرار المشخص ساخراً أو حزيناً ليلفت الأذهان إلى مفارقات وجروح لا حصر لها:

يهز حزني رأسه للجدران

الجدران التي ليست أحداً

(فضاء ص17)

إن تجربة مثل تجربة جميل في كونها شخصية جداً.. وغير عابئة إلى حد كبير بالتوصيفات.. تحتاج إلى أكثر من قراءة من أجل الوقوف على تجلياتها.. والتحاور مع

بؤر الشعر فيها وكشف أسرار لذتها..

ولا أعتقد أن الأمراض المستشرية في المشهد الثقافي وهي أمراض كلها تعني إصابة مواطني هذا المشهد بعمى الألوان.. ستمكن من إعطاء هذه المجموعة أو غيرها حقها من القراءة فزملاؤنا لا يقرءون ،إلا وفق موجهات قبلية شكلية تتعلق بالنصوص أو شللية تتعلق بالعلاقات والصداقات والصراعات وغير ذلك، والشاعر جميل حاجب مثل نصوصه.. لا شلة له ولا مرجعية ولا تحيزات لغير ما يرى ويشعر...

)

(أقاصي)) محمد عبيد

غناء يشبه القلب

(أقاصي)) محمد عبيد

غناء يشبه القلب

محمد عبيد من الشعراء الذين تبدو الكتابة عنهم غير ممكنة بعيداً عن خصوصياتهم... وسيرتهم،وتمظهرات وعيهم.. ليس في النص وحسب، ولكن في ممارسة الحياة اليومية في أصغر تفاصيلها، ذلك أن نصوصه تبدو في كل حالاتها تجليات لوجوده، وتشكلات هذا الوجود.

محمد عبيد شديد الحضور في المشهد الثقافي التسعيني في اليمن، بأسلوب حياته، وبكونه المهدر، وتاريخه المشتت، أما حضوره الشعري فهو حضور خافتٌ.. – ربما- بسبب استجاباته الشعورية الغير مخططة، وكون نصوصه كلها تنفلت عند كتابتها من عالمه الشخصي حارة، وساذجة بلا ترهين لأي قصدية، ولذلك فإن دلالته واضحة، وبؤرها سطحية وسهلة المآخذ.

فهو من هذه الناحية بعيد عن أكثر مجايليه.. إلا أنه من جهة التخلي عن كل أنواع الأيديولوجيات، والكتابة

الرافضة للتشكل بالهموم، والانتماءات أياً كان شكلها وطنية، أو سياسية، أو اجتماعية، يدخل في السياق الأكثر دلالة على التسعينيين.

في قصائده يبدو محمد عبيد مقطوعاً عن أي نسب أو سياق سوى قلقه الوجودي.

أنت لا تقرأ في شعر محمد عبيد أفكاراً، أنت تقرأ فيه سيرة عبرت عن نفسها بألفاظ عادية، وصور ليست مبتكرة، وشكل ومعجم تمتح جميعها من المتوفر الموجود... إلا أنك تقرأ تجربة حارة وغير مفتعلة، حتى وإن بدا أن صاحبها يقع أحياناً تحت طائلة التأثر السطحي ببعض كتابات مجايليه.

إن تيمات الطفولة، المرأة / الأم، المرأة / الحبيبة، العشق، التيه، الحنين، الوقت والمكان في قسوتها وروائحها، كلها تتخلق من القلق الوجودي لشاعر لا بيت له، ولا وظيفة، ولا أسرة، ولا قدرة على بناء علاقات أو تطوير علاقات مع المحيطين به، أو مع الجهات التي ارتبط معها بأعمال في أوقات متفرقة.

محمد عبيد ليس قادراً على ذلك، كما أنه ليس قادراً على اعتناق مبدأ، أو المثابرة والإخلاص لفكرة، أو الصبر على عمل. كل شيء يتم في أوانه موجهاً: في الحياة اليومية بالمنفعة الآنية (تدبير مصاريف لوجبة غداء... سجائر... وقليل من القات، وربع قنينة شراب، أو تدبير إيجار الغرفة التي يسكنها آخر الشهر) مثلاً.

وموجهاً في حياته الإبداعية باللحظة التي تخلق نفسها وتخلق نصها، لحظة الشعور بعبث الحياة، وتعاسة المكان، وفقد البراءة، بعد يوم من الختل، والمراوغة.. الاضطرارية للحياة والناس.. والإحساس بالحرمان من كل شيء، والتيه والغربة عن كل شيء وفي كل شيء.

وموجهاً في كتاباته الأخرى بالحماس الآني لفكرة غالباً ما ترتبط بضرورة العيش؛ إذ ينعدم عنده الإيمان بما يفعل.. وهو يشعرك بعدم جديته حتى إزاء أكثر أعماله ريادة وإثارة للضجيج (الملف الشهير الذي نشره في الثقافية نهاية التسعينيات عن الخرافة، والذي بسببه هوجم كثيراً وكفر). مثلاً. بل هو مستعد من أجل متعة آنية وسريعة

التحقق معيشياً، وإبداعياً، وفكرياً، أن يضحي بما هو أهم، وأوفر، وأرغد. إنه ابن لحظته التي تحرمه دائماً من عيش الأشياء بعمق، والتعامل معها بعمق، والتعبير عنها، أو دراستها بعمق.

ولذلك فإن نصوص محمد عبيد فنياً أميل إلى الغنائية،والتعاقب الموقع الذي يحتد في نصوص، ويخفت في نصوص أخرى.

ونصوصه التي تتراوح في طولها بين النص القصير، والنص المتوسط الطول، تظهر انحيازاً لتقنية القطعة القصيرة.. وهذا بسبب ما أسلفناه من استجابة نصوصه لحالاته الشعورية في آنيتها البعيدة عن أي قصدية أو تخطيط مسبق.. هكذا:

سهواً

يطفح الشجن

ترجمني الغيمة بالهمس

فتشجُّ روحي

(أغنيات السهو ص46)

وهي بسبب هذه الاستجابة الآنية لشعور اللحظة، لا تنشغل بملاعبة اللغة، أو تعتقد بضرورة مغايرتها. ليس في نص عبيد شيء (لا متوقع)... ومع ذلك فهو نص قادر على الإمساك بتلابيب روحك... وأخذك بفجيعته.. التي تضعك أمام معجم اصطفته حالته... معجم ينفتح على جحيم شاسع مسكون بـ (يكسر، وتكسر، وتنكسر، ومكسور، وانكساراتي).

و(سديم، دخان، حرائق، أشباح، وحشة، تيه، خراب، فوضى، تباريح، وجع، نشيج، طفح، سخط، سوط، غبار، شرخ، أسمال، أشلاء، بقايا، شرود).

و(النار، المجهول، الخوف، الدامي، الهذيان، التشظي).

و(مفقود، مجدور، مذبوح، مسبي، موبوء، مهترئة، منزوي).

(يبحث، يتيه، يتبعثر، يجتز، يجرح، يعصف، يلهب، تنشرك، تغرق، تصادر، تتحرق، أحرقني، أبحث، أضعت، أضيع، اهتزت).

وهي ألفاظ تتكرر وتتناسل في سياقات تزيد على مائة واثنين وخمسين سياقاً تتخلق منها وفيها دلالاتها المروعة المخيفة، التي تتكشف عن حالة إنسانية معذبة... رصد الشاعر لحظاتها من داخل قلبه، بحواسه كلها، ليتلامح فيها وجه محمد عبيد (سنبلة يمضغها القيظ)، و(ولداً مفقوء القلب)، وفي النهاية إنساناً (لائذاً بعلبة موته من موته اليومي)، دون أن يلمح (بارقة في شرخ بابه المكسور).

إن التداخل بتجربة محمد عبيد من خلال مجموعته الشعرية الأولى «أقاصي» الصادرة عن الهيئة العامة اليمنية للكتاب ضمن إصداراتها للعام 2001م، هو بالضرورة تداخل بذات كاتبٍ ينشغل بكتابة ذاته في لحظاتها المسكونة بالألم المتواشج بالقسوة، حيث تتكرر رحلة الألم من طفولة بائسة... إلى حاضر مكسور... إلى مستقبل لا يعد بشيء سوى الخوف وخراب العمر.

ينظر عبيد إلى طفولته.. بقلب أكثر خفقاناً، لكأنه يرى خروجه من ذلك العالم خطأ قاتلاً ارتكبه أو أجبر عليه: (منذ الطفولة وأنا مسكون بهواجس الفقد والخيبة)، هكذا

يقول في حوار أجريته معه إثر صدور مجموعته موضوع قراءتنا.

إنه يواجه الحاضر ويمضي إلى المستقبل وعينه على الماضي.. الماضي الذي هو ماضيه، ماضي طفولته بالذات:

أنا الآن أغني

وأتيه في سديم الكأس

أتواشج بدخاني

صيرني الليل لفافة موت

وحرائق

فتسللت إلى غرفة أمي

وسرقت أساورها

لمحت خيال أبي المكدود

يعارك أشباح الموت

فزعت،

دلفت مجرة أحلامي

وتلحفت شهاباً كونياً

أحرقني

عدت فغنيت

وحيداً كنت أغني

والليل يتيه بنافذتي

(ليل يتيه بنافذتي ص 7-8)

إن تموضع الإبداع الشعري لموضوع الطفولة (طفولة الشاعر أي شاعر) بمقدار ما يدل على ارتباط الشاعر بوطنه الأول والأخير -على حد تعبير الشاعر (صلاح ستيته)-، وبمقدار ما هو أكثر دلالة على الشقاء الإنساني والقلق الوجودي للشاعر.. حيث الشعراء الذين أكثروا من الكتابة حول هذا الموضوع، كانوا يعيشون حياة بالغة التعاسة والقلق وعدم الاطمئنان – نتذكر السياب على سبيل المثال- فإنها تدل أيضاً على جانب من حداثة الرؤية، إذ لم يرتبط الشعر العربي كثيراً في تاريخه بموضوع الطفولة

خاصة والخلفيات الثقافية والمرجعيات الاجتماعية، كانت دائماً تجعل الهروب إلى الطفولة يجافي ارتباط الشاعر بالرجولة، والفروسية، وبعدد من التجليات الاجتماعية التي تجعله ناطقاً باسم القبيلة أو الشعب.

الطفولة تعني النظرة الأولى للأشياء، والتعبير عنها بالطهارة الممكنة..، وهذا ما يتحقق لـ(عبيد) حين يهرب إلى الطفولة، أو إلى أمه.. التي يصبح ظهورها في نصه متلازماً شرطياً باستعادة الطفولة.. حيث الأم امرأة عطاؤها لا يحد.. وأمانها مفتوح على كل المديات، قياساً بالمرأة الأخرى التي عرفها محباً تلتهب عاطفته، وعاشقاً تتأجج رغائبه:

(1)

قولوا لأمي

إنني في الهذيان الحميم

أتمرغ بالقلق

وعند الليل

أصارع ضجري

وأمسي أناطح فرس الحزن

على مقربة

من انطفائي الأنيق

(2)

قولوا لأمي

إنني حين فتشت عني

وجدتني مصلوباً

على خصر

الحبيبة

(3)

قولوا لأمي

إنني كل مساء

أهوي

إلى سقف البكاء

(انطفاء أنيق ص 28-30)

****

ورغم الفارق الهائل بين الصورة التي يرسمها للمرأة الأم، والمرأة الأخرى – الأنثى المحبوبة- فإن المرأة ستظل هدف رغبة الشاعر، وتوقه للاستيطان في هذا العالم، وستظل تتمظهر دائماً بوصفها امتداده الجسدي والروحي فيه.

إنها بتعبير آخر تبقى (وليُّ) استغاثاته، فهو لا يكل عن نشدانها والإنشاد لها:

شفق من تين وموت

ينسل من أفق البلاد

وينساب في سماء القلب

شلالاً من الخوف

وأنا ما أنفك أهرع

من سطوة (القات)

وكيد العذارى

وهذا الليل يمر من شبُّابة

قلبي

ويوقظ زهر الرغبات

فأدور، أدور

قاب موتين

وآوي إلى عينيك

تعصمني من الليل والتيه

ومن (ورش) الغواني

وألوذ

بصوتك القروي

من صخب البلاد

والشارع الموبوء بالهذيان

يمد الضوء بنهديك

ويلهمني الحب

لأتلو بعض قلبي

عليك

(زهر الرغبات ص38-40)

****

وبـين المـرأة / الأم، والمـرأة / الحبيبـة، بـين الهـروب المستمر إلى الطفولة وما تهبه من طاقات حياة وزاد يساعد على الاستمرار، يقدم الشاعر رصداً شعورياً حاداً لهواجس تمر على حواف وقته، وأطراف فضائه.

إنها هواجس قلقه الوجودي، حيث لا مكان أفضل ترحيباً به من شاطئ البحر، ولا وقت أكثر تهييجاً لنزيف مواجعه، ووجدانه مثل الليل.

الليل والبحر، وروائحهما اللزجة المالحة، هما الفضاء الذي يتخلق فيه وقت الشاعر، وتتقافز لحظاته الشعورية على صفحاته:

ثمة نجمة تعرت

واغتسلت بشبق الوجد

وعلى قدميك

يرسم البحر أبجدية أخرى

من توحشه

(أبجدية التوحش ص 32)

ربما تلقيك نشوة التوجس

منزوياً قرب الشط

تبعثر أشلاء ليال

عابقة بالنشيج

(أبجدية التوحش ص 33)

****

إن محمد عبيد إذ ينشغل بكتابة ذاته على هذا النحو من الاستجابات الشعورية الآنية.. يستجيب ربما دون وعي، ودون إيمان لمهيمنات المرحلة، وخيباتها الكبرى، منذ سقوط الأيديولوجيا عند أول تسعينيات القرن العشرين، وما صاحب ذلك من أحداث جسيمة نالت صميم المبدعين،

ووجهت ذواتهم إلى نفسها، تحتفي بقضايا هذه الذات، وتتسقطها عبر دورانها اليومي في الحياة.

في أحد نصوص الشاعر إلماحٌ عرضي إلى تجلي الذات بوصفه تعبيراً عن خيبات الواقع العام الذي تكرس خيباته، خيبات الشاعر أكثر فأكثر:

في تخوم التشظي

وكي لا يراك البحر

فتغمرك مدارات الموج

فلا تبصر في لجة الملح

قلبك

صخب يعتري حلمك

والبلاد التي أدمت رؤاك

بالمواويل أسلمت فخذها للريح

وأمعنت في الخصام

(تخوم التشظي ص 14)

****

تبقى الإشارة إلى أن صوت محمد عبيد الشعري يعد نموذجاً لمجموعة من الأصوات الشعرية داخل المشهد التسعيني اليمني، تقدم إبداعها من خلال وعي، وأسلوب، وفنيات، قد تتقاطع في تمظهرات الإفضاء بما في النفس، ولكنها تتشابه إلى حد كبير في الاستجابة الآنية الحارة للحظة الشعورية، فتُعنى بقول أو كتابة ما يعتلج في النفس ويعذبها، أكثر من عنايتها بفن القول، وتطوير الوعي به.. أذكر على سبيل المثال من هؤلاء الشعراء: مختار الضبيري، الذي بدأ مثله مثل محمد عبيد منذ نهاية الثمانينيات، وتبلورت تجربته في التسعينيات، وكذلك محمد الذهب، وصلاح الشامي، اللذين ظهرا على الساحة إبان التسعينيات.

وتبقى الإشارة إلى أن مجموعة عبيد التي تقع في ثمان وخمسين صفحة من القطع الصغير، وتضم بين دفتيها واحداً وعشرين نصاً، كتب أكثرها في نهاية التسعينيات (98، 99، 2000م)، وبعض منها، خاصة التي لم تؤرخ،

كتبت في منتصف التسعينيات، فيما كتبت بعض القصائد في بداية التسعينيات، أي أن المجموعة تضم نصوصاً كتبت على مدار عشر سنوات، وهو ما يشعر القارئ بوجود اختلافات ومغايرات لا بد أن تلمس بين قصائد المجموعة، إنها مجموعة تقدم نموذجاً كما أسلفت لوجه من وجوه التجربة الشعرية لجيل التسعينيات في اليمن، وهذا الوجه من هذه التجربة مهمشٌ (غالباً) بسبب من طبيعته، وبسبب من طبيعة كتُابه أيضاً، الذين تتميز تجربتهم بالتقطع والقلق، كما يتميز حضورهم بالميزة ذاتها، وهم يشتركون جميعاً في كون إبداعاتهم تمثل سيراً ذاتية لهم، وتمثل أيضاً دفقاً شعرياً أكثر حرارة، وغنائية، وقرباً من الروح.

مثل ظلي لعلي الشاهري

الإبداع مشدوداً بين التلقائية الشفاهية وقواعد المكتوب

«مثل ظلي» هي المجموعة الشعرية الأولى للشاعر علي الشاهري آخر جماعة (سبان) إصداراً باستثناء الراحلين عبد الرحمن الحجري وأحمد شاجع... وجماعة (سبان) هي الجماعة الأدبية التي تشكلت في ردهات كلية الآداب – جامعة صنعاء عقب قيام الوحدة اليمنية. اشترك الشاعر في تأسيسها مع الراحلين الحجري وشاجع ومجموعة أخرى من الأدباء أبرزهم الشعراء محمد المنصور ومحيي الدين جرمة وخالد زيد الشامي..

ما جعلني أختار التعبير بقول الشاهري: آخر السبانيين إصداراً على التعبير المتداول لأبناء هذا الجيل في اليمن (آخر التسعينيين) هو أن ما يقرب من ثلث مجموعة

الشاهري كتبت قبل عقد التسعينيات... وإن كان هذا ليس مبرراً فعدة ممن ننسبهم إلى التسعينيات كانوا قد نضجوا قبلها... مثل الحجري بل ونبيلة الزبير وعبد الناصر مجلي.

الزبير ومجلي وقبلهما هدى أبلان كانوا قد أصدروا أوائل مجموعاتهم في التسعينيات وقبلها... إذ أصدرت هدى أبلان مجموعتها الأولى «زهور شقية الملامح» سنة 1989م، فيما أصدرت نبيلة الزبير مجموعتها الشعرية الأولى «متوالية الكذبة الرائعة» عام 1992م، وأصدر عبد الناصر مجلي مجموعته الأولى «ذات مساء ذات راقصة» سنة 1993م.

مجموعة الشاهري التي صدرت عن اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين مع تبازغات عام 2004م... كانت صورة معبرة عن شخصية كاتبها.... فالشاهري رغم تعليمه الجامعي يتعامل مع الشعر تعاملاً شفاهياً يشبه تعامل الشعراء الشعبيين... وهو اتساقاً مع طبيعته ومزاجه لم يقدم مجموعته وفق تراتبية زمنية، أو وفق فكرة تنتظم في

خيطها نصوص المجموعة، وإنما قام بوضع تسعة وعشرين نصاً كيفما اتفق، ووضع عليها اسم أحدها ليكون عنواناً للمجموعة كلها.

وكذلك ضمت المجموعة تسعة نصوص كتبت بين عامي 1986-1989م، وهي (مديح في تاج امرئ القيس - أقدم قصائد المجموعة -ضفائر الأسماء، راقصة الليل، شمعة في الظلام، ثغر النهار، نهر اليدين، حجاب المساء، قطار النجوم، هذا الصباح).

وباستثناء أربعة نصوص هي: (على مشارف الجنون، المجرات، الطوفان، هذيان الغبار) كتبت بين عامي 2000-2002م، فإن الستة عشر نصاً الباقية توزعتها أعوام التسعينيات كاملة.

ما قررته في الكلام السابق جاء من واقع أن لدى الشاعر أكثر من مجموعة مخطوطة، وكلها تمثل نفس السنوات المشار إليها.

****

حضـور الشـاهري فـي ميـدان الشـعر يسـبق كثيـراً سـنة 1986م، فقبل هذا التـاريخ كـان يكتـب الشـعر مركـزاً علـى النص العمودي خاصة,

وكان إلى جانب ذلك – مـا يـزال- شـاعراً شـعبياً متمكنـاً، يكتب الشعر الشعبي ويشارك في المهرجانات والمناسبات.

وكـان أكثـر مـا يلفـت الانتبـاه إليـه بطريقتـه فـي بنـاء الصورة حيث تجيء صادمة أو مدهشة غير متوقعة، وهذه سمة في شعره الفصيح وشعره الشعبي حتى الآن.

بـدأت الأقـدار تقـود الشـاهري إلـى رحلـة الشـعر ورحلـة الحياة المختلفة... منذ أن عدا ذئب على أغنامه فعقر إحداها ذات يوم من أيام عام 1969م، في ناحية من نواحي قيفـة – محافظة البيضاء بوسط اليمن.

الشـاهري الراعـي خـاف مـن العقوبـة التـي قد يلحقهـا بـه أبوه، فترك الأغنام وفر بنفسه إلى ذمـار ومـن هنـاك التقطـه الشيخ أحمد ناصر الذهب وجاء به إلى صنعاء حيت اعتمد له راتباً، وضمه إلى أبنائه وألحقه بالمدرسة.

ولما كان الذهب شاعراً شعبياً كبيراً، فقد كانت مجالسه تحفل بالشعراء الشعبيين ورواة الشعر الشعبي.. كذلك كان هناك احتفاء بالمساجلات الشعرية حسب العادة.. وسرعان ما استفزت تلك الإبداعات استعداد الشاهري للقول. فبدأ يقول، وكان تأثره بأستاذه الشيخ الذهب كبيراً في البداية.

ولكن الشاهري صاحب الموهبة الكبيرة سرعان ما انحاز إلى نفسه وعبر عن استقلاله، وكانت الطريقة التي اختارها غاية في الطرافة، كما كانت في جانب منها تبدو مجازفة غير مأمونة العواقب.

كان الشاهري كثيراً ما يصقل أداوته الشعرية بمساجلة الشيخ الذهب... ولأن الشعراء الكبار لا يساجلون من المبتدئين إلا من له إعزاز خاص عندهم أو من يتوسمون في مستقبلهم تفوقاً إبداعياً كبيراً... فإن هذين العنصرين كانا متوفرين بين الشاهري والذهب.... حتى قال الذهب ذات يوم:

سلام يا من سلامك زاد قلبي وماه

لو ما سلامك لقلبي يا عماه العماه

فقال الشاهري مجيباً:

سـلام يـا مـن سـلامك تـبن فـي مليـده

ولا معـي مـن سـلامك ربـح أو فليـده

فوجئ الشيخ برد الشاهري الذي لم يراع القواعد والعرف في الردود التي عادة ما ترتكز في مثل هذا المقام على مجاراة القول، والتوليد منه أو التفريع عليه، بل إن رد الشاهري لم يراع المقام.. وكان فيه قدر من التمرد على السائد والمألوف، وهذا بالذات ما أغضب الشيخ، وجعل تلك اللحظة لحظة تحول في علاقة الشاهري بالشيخ.. ومن ثم بالمرأة التي كأنما كان يتنبأ في تلك السن المبكرة بمستقبل علاقته بها، فليس معه –حتى الآن- من سلامها (ربح أو فايدة)... بل إنها لتبدو له دائماً لغزاً لا يستطيع حله.

بعد مفارقته للشيخ الذهب استمر الشاهري على عادته يبدع القصيدة الشعبية بصورها وأسلوبها الغريب على طريقته ويكتب القصيدة العمودية الفصحى على طريقته أيضاً.. وبقي على ذلك حتى منتصف الثمانينيات حين بدأ

يتوجه نحو قصيدة التفعيلة، ولكن هذا المنحى عنده لم يتوفر له الوعي الجيد إلا بعد أن تعرف في نهاية الثمانينيات على زملائه عبد الرحمن الحجري، محمد المنصور، وخالد زيد الشامي، الذين يعترف أنهم أحدثوا تأثيراً كبيراً عليه.

منذ نهاية الثمانينيات من القرن الماضي وحتى الآن، أبدع الشاهري أكثر منجزه الشعري في قصيدة التفعيلة.... وإن كان ما يزال يكتب القصيدة الشعبية وكذلك النص الغنائي إلى جانبها.

****

لن تحاول هذه القراءة لمجموعة الشاهري الالتزام بدرسها دراسة منهجية صارمة، ولكنها ستحاول إلى جانب القراءة الوصفية التعريفية... أن تقاربها ما أمكن أسلوبياً وموضوعياً وفنياً من خلال التعرض لطرائق القول وتقنيات الاشتغال، وكذلك المهيمنات الدلالية فيها.

أولاً: المهيمنات الدلالية:

من أهم المهيمنات الدلالية في مجموعة «مثل ظلي»:

مهيمن المرأة الذي يستأثر بقسط وافر من الحضور فيها، وصورة المرأة عند الشاهري ليست إيجابية بأي حال... إنها مصدر العذاب... ووجودها باعث قوي على الشعور بالحرمان والقسوة والزيف... الحرمان من متع الحياة... وقسوة الواقع وجفافه... والزيف الذي يتبرج في وجوه شتى من الخداع والتخفي وراء أقنعة الكذب والخيانة والغدر.

ونساء الشاهري كثيرات جداً، وكلهن نساء غير واضحات.. صورهن وملامحهن الإنسانية لا يمكن تبينها.. ذلك أن الشاهري لم يعرف امرأة منهن معرفة يقينية... لم يقترب من أي أنثى وإن حاول في بعض المرات فإن محاولاته كانت تبوء بالفشل ولم تحاول أي أنثى الاقتراب منه وجس عالمه وتحسس مفردات وجوده... ثمة برزخ بين الشاهري والأنثى يلخصه قوله:

كل شيء يدير التخاطب ما بيننا

ولكن أسرارها في الغياب

(رقصة الليل ص52)

أو قوله:

أخبروني بأنك لا ترغبين

في رؤيتي

ولا تحسنين معي في الكلام

(شمعة في الظلام ص53)

أو قوله:

هند ما قابلتني

وقابلت

في وجه هند الصباح

(هذا الصباح ص72)

ومن خلال مجموعة «مثل ظلي» نستطيع تقسيم نساء الشاهري إلى مجموعات، فهناك بنات الجامعة وهناك نساء مشهورات يعملن في المجال العام- مذيعات، أجنبيات-.. وثمة نساء عابرات، ونساء افترضهن خياله.. أخيراً نساء أحبهن الشاهري من بعيد... حباً من طرف واحد.

وفي كل هؤلاء النساء... رأى الشاهري أنثاه، أو بالأحرى فوران جسده... وسمع صراخ رغبته... حتى ليتساءل:

أي سحر يطاردني في عيون النساء؟

(حوار مع الجدار ص17)

أو يخاطب نفسه:

منفاك حشيش الأنثى وحشيش القات

(ناقة صالح ص 26)

أو يقرر:

متاهات الشوارع فوق أجساد النساء

(مثل ظلي ص 32)

و:

قلبي خرافة عاشق يقتاده قلق الرحيل

(ظفائر الأسماء ص44)

ولكن لأن أنثى واحدة من هؤلاء الإناث... لم تفتح طريقاً أو نافذة للشاهري إليها... فقد تحولت صورة الأنثى عنده تحولاً غريباً.... نستشف منه أن الشاعر بمقدار ما يشتاق للأنثى فإنه يكرهها... بل إن اشتياقه للنساء يتركز على الرغبة في أجسادهن الملعونة بالضرورة.

إن المـرأة فـي نصـوص الشـاهري تتمثـل فـي الجميلـة المبتذلة الخائنة (البغي).

وهو يرمز لها دائماً بـ(فينوس):

فينوس كانت هنا

كانت تدخن غليونها

(المجرات ص15)

عبـارة (تـدخن غليونهـا) يسـتعيرها الشـاهري مـن ثقافـة السينما التي كثيراً ما صورت نساء الليل... والقائمات علـى بيوت البغاء... وهن يدخن الشيشة أو الغليون أو السجائر.

في هذه القصيدة (المجرات) التي تصور المـرأة (فينـوس) على هذا النحو يعبر الشاعر عن عدم قدرته علـى التواصـل مع المرأة:

ليس لي حظ.. في الجائزة

آه

لم أعرف من هي المرأة الفائزة

(المجرات ص 15)

وفـي القصـيدة التـي تليهـا (حـوار مـع الجـدار ص 16) يرسم للأنثى نفس الصورة... ولكن بشكل أكثر صراحة:

فينوس تفتح بوابة للبغاء

للذين يريدون تقبيل فنجانها

وهو أيضاً يعبر في نفس القصيدة عن عدم قدرتـه علـى التواصل مع المرأة أو الوصول إليها:

كيف أصعد سلم عينيك يا امرأة؟

وتتمثـل صـورة الأنثـى عنـد الشـاهري أيضـاً فـي المـرأة الجميلة القاسية التي يرمز لها بـ (ميدوزا) أو (موديز) حسب نطق الشاهري لها:

سمسارة الأقداح والأفراح من شطآن قامتها تعود

هل كنت معها في إجازتها الطويلة؟

سحرتك من نظراتها (كعيون موديز) الجميلة

الليل مخبؤها وتنام تحت وسادة الإغراء

المارقون على صفات الأصدقاء

(أوتار القافية ص19)

كما تتمثل صورة الأنثى في نص آخر بصورة المرأة الجميلة اللعوب التي لا تتورع عن الكيد، إنها زليخا المتناسلة في جمالها وقسوتها أيضاً، كما في قوله:

كان وجهك يخرج من دهشتي

قمراً فوق ثغر النهار

أي سكينة هي تلك التي جرحتها أصابع يداك

غسلتني بدمع الشجر

لست أدري

أهو الحب أعمى؟

أم ترى هي امرأة

قلبها من حجر؟

(ثغر النهار ص62)

وتتمثل صورة الأنثى عنده في المرأة الجميلة الأسطورية المخادعة... المرأة التي لا يستطيع مجاراة ما تخترعه من حيل إنها (شهرزاد):

من حيث مد الصخر قامته

على بوابة الوجه البشير

جاءت من الأسماء فاطمة

وجاء السندباد

ألقاه وجهاً في شفاه البحر

ترسله ضفائر شهرزاد

(سيؤون في ضحكة المطر ص23)

وهو أمام احتيالات شهرزاد وخدعها وتعدد وجوهها... وما تخترعه له... يحاول أن يكون شاعراً منتقماً..... ولكنه لا يفعل ذلك انسياقاً لطبيعته كما يحاول أن يقول النص... بل لأن شهرزاد أرادت له ذلك... كما في نص (الطوفان ص 46، 47):

شاعر كل معنى على فنه محترق

كم بحار يجوب وفي كفه زورق من حديد

ومن الماء عادت له قبساً

في عيون المسا شهرزاد

حين أسميتها قندهار

أغلقت باب غرفتها ثم دارت على نفسها

كان طوفانه يرهب الآمنين

علقوه بسقف المكان

إنه من سلالة جنكيز خان

ها هو الآن قد عاد من وجهك

طلقة في حصار

يمسك الطير والطائرت

ينبت عشباً على راحتيك

وينصب للثأر مشنقة

عند أول بوابة لغزو التتار

ومن مجموع هذه الصور... التي يرسمها الشاهري للمرأة، والتي يرمز لها ويكني عنها بإناث أسطوريات.. خارقات للعادة، وخارجات عن المألوف.... نجد حبيبات الشاهري في مقاطع كثيرة من المجموعة بعيدات المنال مستعصيات على الفهم.... غريبات.. إلخ:

أخبروني بأنك من طينة ثالثه

أو طينة رابعه

وأني أطارد نجمة في السما السابعه

(شمعة في الظلام ص53)

****

وثاني المهيمنات الدلالية في هذه المجموعة هو الوطن.. فلا شيء يعدل صورة المرأة في السوء عند علي الشاهري مثل صورة الوطن..

الوطن المنشود عند علي الشاهري يبقى حلماً بعيد المنال تماماً مثل المرأة المنشودة..

والوطن الذي يعايشه علي الشاهري ويعرفه... وطن يشعره بالغربة مثلما يستثنيه ويرفضه... وطن لا يستطيع التفاهم معه..... تماماً مثلما يعاني كل ذلك مع المرأة..

ها نحن نقرؤه في قصيدة (للوطن الآتي ص10)... يتغنى بضحى التي يدهش.... حضورها ولا يفصح عن مكنونه... فيبقى حضوراً بدون تفسير... هكذا:

الغيم توارى عن جسد الأنثى

عن ضوء الأنثى

سنظل على كتفيك حيارى في تفسير الريح

هذه الحيرة إزاء حضور ضحى... تقود الشاعر إلى استحضار الوطن... الذي يحضر في حياته بقوة... ولكن حضوره يظل حضوراً مجدباً... وبالتالي فاقداً لتوصيل حرارته إلى روح الشاعر الذي يواصل إنشاده لضحى/ الوطن:

سنظل على كتفيك حيارى في تفسير الريح

نقرأ فيه ملامحنا

نكتب شعراً

للوطن الآتي من غربتنا

نرفع رايات الحرية على نفس الخبز

موقف الشاعر مع الوطن سيغدو أكثر وضوحاً... في قصيدة (ناقة صالح ص25):

هذا جبل من طين

هذا وطن الجلادين

إن رؤيــة الشــاعر السـيئة للــوطن لتتعمــق مــن خــلال استحضـار بعد إضـافي آخر لـه هو المنفـى... وهو الأنثـى (التي سبق أن عرضنا رؤية الشاهري لها):

منفاك حشيش الأنثى وحشيش القات

وخيول تسحقها عربات

أتعيش على خبز الوطن الكادح.؟

إعصار ثمود

وناقة صالح

(ناقة صالح ص 26)

لعل الرمز هنا لا يخفى في (إعصار ثمود وناقـة صـالح) إذا كان الشاعر رمز الخير والحب معقوراً إلى هذا الحد.

رابط السوء بين الوطن والمرأة سنجده أيضاً فـي قصـيدة (رسالة إلى فينوس ص 36):

ضاع رسمك في قواميس الكلام

لا وطناً تسكن فيه

لا وطناً تنام

وعلى نفس المنوال نقرؤه في قصيدة (على مشارف الجنون ص 57):

اكتب لكي تنال روعة الضياع

وتستريح

حيث لا وطن

ولا نساء

وكذلك في قصيدته (مئذنة زنجبار ص 11-13):

هذه يا صديقي ذمار

في شوارعها المعتمه.... بالغبار

ديدب من بقايا التتار

ألف وجه على وجهها المستعار

قد تجاوزت... من أجلها سبع مصائب.... كبار

ولا امرأة من ذمار

صاح ديك على دورة الانتظار

ما الذي علق الكلب في مئذنة زنجبار

هذه يا صديقي ذمار

الحمار.... المتنح.. جوار الحمار

حفلةٌ للصبايا

وكان

فارسٌ فوق ظهر الحصان

ظللته مرايا الدخان

كوكبان

المغنى بصناجة المهرجان

لا وطن

لا مكان

أو لست الذي طاف أرصفة العاشقين

مذ تموج.. ضريح ابن علوان بين الشموع

بعت..حذق الذماري بسوق الربوع

للنساء اللواتي خرجن عن الريح

حتى وهو يكتب لرامبو الشاعر الفرنسي الشهير، المقبور بعدن، تحضر تجربة رامبو مع الوطن والحبيبة لتكون رافداً لتجربة الشاهري مع الوطن والمرأة:

الوقت زمان يكتسب الديمومة

من تجربة الماضي

رامبو يخرج من ثغر حبيبته

يتصاعد روحاً

بوابات للشعر

من حيث أتتنا ومضته الأولى

كان هنا وطن

يسمى ميلاد الشعر

(في صلب المعنى ص40-41)

أما في قصيدة (قطار النجوم ص68) فإن الشاعر يضعنا

أمام مفارقة بالغة القسوة... تلك المفارقة تتعلق بالمبدعين الممتازين وهي تنصب على الاختلال العجيب بين عظمة إبداع المبدع ومجد خلوده بعد الموت.... وبين الحياة التافهة والوجود المهمش الذي يتعذب به معظم ذوي المواهب الكبرى في حياتهم القصيرة.

فالوطن من وجهة نظر الشاهري –كان على الدوام راضياً بتحقير وتهميش مبدعيه.. بل إنه بعد موتهم لا يصدق أن حقيراً منهم صار مفردة من مفرداته... ورقم صعباً من أرقامه:

شاعر من صلب تاريخ اليمن

وعلى كفي صباح عبقري

غنّ يا زرياب من صوت الوطن

كلنا يقرأ في لوح الزمن

مر صرصار على شرفة داري

صار رقماً في جداري

وهكذا فموقف علي الشاهري من الوطن ليس إلا امتداداً لجملة من الأشياء أحبها وتمناها.. ولكنها ظلت تجفوه.. وتمتنع عليه، ولذلك فالموقف من الوطن هنا لا يشبه مواقف الآخرين.. لا يشبه مثلاً موقف (جميل حاجب) الذي تناولناه في قراءتنا لمجموعته «أعالي».. جميل حاجب رافض للوطن غير معني.. يحمله مغصوباً، ويعتبر احتماله لعنة سيزيفية أصابته.. أما الشاهري فقد حاول بكل الطرق الانتماء للوطن.. وفي كل مرة يرفض الوطن الاعتراف به، ينقلب هاجياً له.

****

ثالث المهيمنات الدلالية في المجموعة: هو الشارع.. حيث يقدم كمكان في نص علي الشاهري يمتد في طبيعته وقسوته من المكان الكبير (الوطن)، فالشارع يمثل مثل المرأة أيضاً غموض الهدف وانبهامه وقلة الحيلة إزاءه، وكونه مبعث سؤال لا إجابة له:

سأكون في الظل سؤالاً حاضراً في كل سيره

أي الشوارع تسكنين؟

(السفر في منفى الكلمات ص8)

وهو أيضاً رديف الظلام وعدم الوضوح:

هذه يا صديقي ذمار

في شوارعها المعتمة بالغبار

(مئذنة زنجبار ص11)

بل إن الشوارع في نصوص علي الشاهري لتتناص مع صور المرأة والوطن في زيفها وغوايتها وعدم حميميتها... الشارع مكان خائن غير موثوق به.... كما أنه متاح لمن هب ودب، وإقامة علاقة معه غير ممكنة... فهو للغير وليس للشاعر.. إنه تماماً مثل الوطن مكان للقسوة والتيه والضياع، والتعلق به يشبه التعلق بالمرأة:

لم أدر أي الريح تأخذني

متاهات الشوارع فوق أجساد النساء

في القلب وجهاً عاري الكلمات

أغواه التنكر والتجلي

(مثل ظلي ص32)

الشارع أيضاً مكان فارغٌ من معناه، إنه خال من التميز والإحساس بقوة الحياة... التي يمكن أن نسمع صهيلها في أجسادنا، موت الشارع يعني جدب الحياة من الفرح والجمال والنساء... وكذلك موت الشهوة والرغبة في أنفسنا:

من أين يأتي للهوى قمر ونافذة وليل؟

في الشارع العشرين

تأتيني الخيول بلا صهيل

(ضفائر الأسماء ص44)

وهو عقيم وغير مجد مثله مثل أولئك النسوة وذلك الوطن:

مداد كفك

من حديد الوقت

من شوارع الغبار

من جوع تلك النسوة المحنطات

(على مشارف الجنون ص 57)

الشارع أيضاً مكان حزين.. مكان مهين... الشارع شتيمة:

غادري في بكاء الشوارع

أو في عواء الكلاب

(رقصة الليل ص 50، 51)

ويمتد من الشارع دلالياً الطريق بوصفه مرادفاً مع الفارق البسيط في الدلالة، فالطريق غالباً ما يحضر إلى أذهاننا كونه يمتد خارج المدن والقرى والأبنية بشكل عام، وإن كان الشارع في المدينة هو أيضاً طريق... وبناءً على هذه الخصيصة فإن الطريق يرتبط عند الشاعر بالسفر – أي الخروج من المكان- السفر فرجة... السفر تغيير، ولكنه محدود الوقت غير دائم... ولذلك فصورة الطريق ترتسم من كونه مصدر فرح عابر... وعد بفرح... مجرد وهم تعقبه معاناة طويلة:

مسارك يقتص هذا الوجود

حيث مرت من قطرة في الطريق

ضحكة تسرق اللب

كيف ينتثر الحب

صورة عبرت ذات يوم إلى الذاكرة

(المجرات ص14)

وهو أيضاً رمز وكناية عن علاقات عابرة، علاقات غير دائمة:

يفيق عقلي من ذهولي

صوراً على مقهى الطريق

(سيؤون ص27)

من الجمع بين دلالة الطريق والشارع تتفرع دلالة الدرب، الدرب مثل الطريق رمز وكناية عن علاقات عابرة وفرح غير دائم..... والخروج الواهم من المعاناة، وهو أيضاً مثل الشارع معبر للزيف والخيانة والنساء المباحات، والليل القاسي ...إنه بالأحرى معبرٌ لعدم الثقة بأي شيء، الدرب هو زمن الشاعر تاريخه، إنه طريق حياته:

أنثى نهار ودروب ترصدنا

على أوتار قافية الليل

(أوتار القافية ص18)

****

أما رابع المهيمنات الدلالية في المجموعة فهو الجدار.. وصورة الجدار في نصوص الشاهري صورة ملتبسة، فبمقدار ما هو امتداد للمرأة والوطن في قسوتهما فهو أيضاً صنو للشاعر في سكونيته وعدم قدرته على الفعل، الجدار مثل الشاعر لا يفعل شيئاً ولا يغير شيئاً إنه متلق في غاية السلبية:

الجدار أنا

وأنا جسد في الحصار

(حوار مع الجدار ص16)

الجدار يساوي بساطة وجود الشاعر المهمش في الحياة وهو غريب فيها وعنها، غربة الشاعر فيها وعنها.... إنه يساوي الحرمان من ممارسة الحياة بما هي ملذات ونساء، وليل تلهب الحرارة حواسه:

وأنا المدون في عيون الليل

منفى هاجس الأحزان

ظل في جدار

(ضفائر الأسماء ص44)

الجدار رمز للغباء.... وعقوبة تترتب على اختيار سيء... كما هو مفردة من مفردات الحظ العاثر، وشجرة في غابة الحياة الموحشة:

كان حلاج روما غبياً

حين هاجرْ إلى قرطبهْ

كان حتى الجدار يضاجعه

يتزوج امرأة كل يوم

(حجاب المساء ص67)

إن التجاوز بالجدار من حياته الساكنة، السالبة إلى حياة فيها نور وفيها تجدد هو تجاوز لا يكاد يحدث إلا في محاولات نادرة تكون نهايتها الفشل، مثله في ذلك مثل الشاعر في محاولاته، إنهما يحاولان ذلك معاً ويفشلان معاً.

في قصيدة (رسالة إلى فينوس) تدفع روح بوذا الشفافة بالشاعر إلى محاولة تجاوز الحالة الجدارية، حيث يتحرك الشاعر من التناسج بالجدار... أو التهاوي على أسفله ظلاً باهتاً لا فعل له... إلى محاولة اعتلائه:

شافني بوذا على سور الجدار

(ص 37)

وهي محاولة للتجاوز تترتب عليها مجموعة من الأفعال الإيجابية، التجلي الخاطف لوجه الحبيبة، كسر الحصار، نبض الحياة، المتمثل في عندليب ونورس يغنيان.. ولكن الشاعر سرعان ما يذكرنا أنها مجرد حالة متوهمة.. لأن الروح مثخنة إلى درجة انعدام القدرة على أي فعل من أفعال التجاوز:

شافني بوذا على قبر المسيح

أرتدي معطف خفاش وريح

شافني بوذا على مرماه كالطير الجريح

(ص38)

نصل من هذا الاستقراء إلى نتيجة مؤداها أن أسلوب الشاهري يعمل في اتجاهين: اتجاه يجعل الملفوظ والأنساق علامات على اللغة، واتجاه يجعله ضدها.

فأنت حين تقرأ نصاً لعلي الشاهري سيوهمك التداعي الهذياني النابع من خصوصية الشاهري والطبيعة الشفاهية للغة المنطوقة... وغرابة الصور أن قصيدة الشاهري غير

مترابطـة، إلا أن القـراءة الفاحصـة ستكشـف لـك دائمـاً أن هناك (الشارع/ المرأة / الوطن / الجدار).

ولعله يجدر بنا أن نتمثل في هذا المقام بنص كامل من نصـوص علـي الشـاهري، ولـيكن نـص (ضـفائر الأسـماء ص42) نختار هذا النص، ونترك للقارئ تأمله:

ضفائر الأسماء

مطر مطر

هذا المكان كلما

مررت فيه ينزل المطر

الساعة الأولى على بوابة الشمس انتظار

ضفائر الأسماء

لا أحد هنا

في كل يوم

درب إلى عينيك يأخذني ويهدني مطر

وأراك بدراً يحتوي روحي

وقلباً في شباك البوح ترصده دلالات الصور

مطر مطر

إني أحبك

للسما نهدان وللأرض انحدار

بالنور والأزهار والأحجار أدرك بعض نفسي

في الوجه عاصفة تخلق فوق محراب

القصيدة

من أين يأتي؟... للهوى قمر ونافذة وليل؟

في الشارع العشرون تأتيني الخيول

بلا صهيل

وأنا المدون في عيون الليل

منفى هاجس الأحزان

ظل في جدار

وطني حصاد العمر مقبرة على جسدي قتيل

قلبي خرافة عاشق يقتاده قلق الرحيل

يا أيها الآتي شروقاً من شفاه الشمس

من نهد القمر

إن كنت تسمعني فاحملني إليك.

فمضارب الأحباب

تفضح ما لدي وما لديك

ثانياً: طرائق القول وتقنيات الاشتغال:

أول ما يلفتنا في المجموعة أن كل نصوصها نصوص تفعيلية، إلا أن النص التفعيلي الذي يكتبه الشاهري يتميز بتداخل البحور وعدم التقيد بشروط الإعراب... كما أنه يعتبر من جهة الإلقاء صادماً لغير الشاهري والعارفين به وبأسلوبه.

والسبب في ذلك أن الشاهري يتميز أيضاً بطريقة (قول نصوصه)، ولا أقول كتابتها.. فنصوص المجموعة التي بين أيدينا ومثلها سائر نصوصه الأخرى.... كثيراً ما كان الشاهري في لحظات التجلي أو الشجن... يقولها بطريقة

مسرحية وهو يذرع الغرفة ذهاباً وإياباً تاركاً زميله في السكن يكتب عنه ما يقول... وهو يسمي هذا النوع من القصائد بـ(قصائد الهذيان).

(قصائد الهذيان) هذه -حقيقة -تكتب في منطقة تقع بين اللغة الفصحى المكتوبة واللغة المنطوقة... فالشاهري في نصه يمزج بشكل واضح بين المنطوق والمكتوب... وذلك مزج مألوف يحصل وإن بشكل مختلف -خاصة- في نقاشات المثقفين والمشتغلين بالكتابة في الوطن العربي عامة؛ إذ أن هذه الشريحة الاجتماعية المثقفة تقدم لنا أمثلة من الاستعمالات اللغوية التي تقف على حدين متقاربين جداً -حد اللغة المنطوقة وحد اللغة المكتوبة مع تداخل صفات كل منهما بالأخرى.

وبناء على ما تقدم فإن قراءة لغة الشاهري وأساليبه من خلال المراجعة المعرفية باللغة الفصحى المكتوبة شعراً قديماً أو حديثاً لن تكون القراءة المصيبة في إجراءاتها... إننا بحاجة إلى رؤية أكثر إدراكاً لذلك المزج بين الإدراكين اللغويين المنطوق والمكتوب.

فإذا كانت اللغة المكتوبة تتصف بكونها أكثر (حذراً وقصدية) من اللغة المنطوقة.. بسبب كونها لغة (جد) تستلزم بالضرورة أن تكون القواعد اللغوية ظاهرة فيها.... تمنحها اتساقاً وتنظيماً من الناحية الإشارية، فإن اللغة المنطوقة تتصف بـــ(العفوية والتفكك والتناثر الكلامي والتشظي) حيث ينطق المتكلم بما على رأس لسانه.

وعليه فإن نص الشاهري محكوم في أسلوبه بأنظمة الكلام المنطوق، والكلام المنطوق ليس مؤلفاً من الأصوات وحدها... ولذلك فإننا نجد فيه (أي في نص الشاهري) ما يسمى في اللسانيات بـ(المميزات الفوق صوتية) المرافقة للكلام المنطوق لتسهم في نقل المعنى المراد تبليغه مثل: (النبر، والنغمة، والوقف).

وفيها أيضاً ما يسمى في اللسانيات بـ(المميزات الفوق لغوية) الموافقة للكلام المنطوق مثل: (الإشارة، والإيماءة، وتعبير الوجه، وكل ما يدخل في إطار لغة الأجسام أو لغة الإشارة أو لغة السيمائيات).

كذلك نجد أن نص الشاهري بمقدار ما يمتثل لنظام

(المميزات الفوق صوتية) و(نظام المميزات فوق لغوية) يتأبى على الامتثال لأنظمة اللغة المكتوبة قواعداً وأنظمة ترقيم، وغيرها.

****

إنه لا يكفي للقيام بفعل الكتابة عن نصوص الشاهري.... أن نقرأ نصوصه بمعزل عن المعرفة به، وبمعزل عن مشاهدته يقرأ تلك النصوص.

المعرفة المسبقة بالشاهري ومشاهدته وهو يقرأ نصوصه تساعد على قراءة أفضل لها وتعطي الكاتب بعض مفاتيح أسلوبه المتركز على نظام اللغة المنطوقة... وعلى نظام الشاهري الخاص في التعامل مع اللغة ونطقها إضافة إلى فهمه الخاص أيضاً... لطرائق القول.... وتجربته المميزة مع الشعر من ناحية كونه اشتغالاً وحرفية داخل اللغة في المقام الأول.

بذلك نستطيع في المحصلة الأولى للقراءة أن نستخرج مجموعة من خصائص كتابة الشاهري في طرائق قولها وأساليبها وأبنيتها نجملها في النقاط التالية:

النقطة الأولى: أن علي الشاهري يكتب قصائده بتلقائية بالغة، وهو يقع في أخطاء كثيرة نحوية وصرفية دون قصدية، ليس ضيقاً باللغة ولا رفضاً لقواعدها الصحيحة... ولكن لأن الشاهري تركيبة خاصة، فهو يتكلم متجاوزاً كل رقابة، رقابة اللغة يتجاوزها انطلاقاً من عدم إحساسه بها، ورقابة القارئ أو الناقد لا يأبه لها... ولا يتوقف عندها لأن ما يهمه هو القول وتحققه، بغض النظر عن رفع الفاعل ونصب المفعول وجزم المجزوم واستتار الضمائر من عدمه، وجواز التقديم والتأخير، وعدم جوازه... ناهيك عن الأخطاء الإملائية – إن كتب هو- إذ كثيراً ما يملي على غيره.. بل إن علي الشاهري (خريج قسم اللغة العربية – جامعة صنعاء) إذا احتاج إلى كتابة تقديم لمسؤول –مثلاً- فإنه يطلب من أحد أصدقائه أو زملائه أن يكتب له لسوء خطه البالغ.

علي الشاهري يكتب لغته الخاصة.... وشعره الخاص بدون ادعاء تنظيري أو منطلقات معرفية هكذا بتلقائية عادية... ومن واقع ووقائع حياته اليومية، كما يعبر عن

ذلك بقوله:

أصطفي لغتي من وجوه الحقيقة... من لحظة الاشتهاء.

(سراب الحقيقة ص21)

لحظة الاشتهاء هذه التي تساعده على خلق لغته يؤكد عليها مرة أخرى في نفس القصيدة:

الكتابة ماذا تقول... والخيالات مني تفر.

كما يؤكد عليها مرة أخرى في قصيدة (مثل ظلي ص31):

جاءت بموعدها دوائر

كفها لغتي وعيناها

تنور خطي المعوج بالقبلات

والفرح المبين.

الشاهري بلا امرأة، بلا وطن، بلا علاقة ثقة مع أشياء كثيرة، من بينها لغة القواميس، هكذا نقرأ في قصيدة (رسالة إلى فينوس ص36):

ضاع رسمك في قواميس الكلام

وهو كما يقول في قصيدة (على مشارف الجنون ص57):

اكتب لكي تكون.

إنه يكتب لكي يكون في المقام الأول... وكونه أو وجوده يتحقق من خلال ما يمارس ويفعل.

يمكننا الآن أن نقرأ أحد نصوص الشاهري للتدليل على ما أسلفناه، وليكن نص (مئذنة زنجبار ص11، 12، 13)، وهو من أكثر نصوص الشاهري شهرة وطرافة،.... سوف نكتبه مرتين، الأولى كما تم تسطيره في المجموعة.... حيث لم يأت رسم السطور مناسباً لطريقة الشاهري في القول، وتعامله الخاص مع اللغة.. فقد كلف اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (جهة الإصدار) بالمجموعة مصححاً لم يراع خصوصية الشاهري في الكتابة، وتعامل مع النصوص في سائر المجموعة التعامل المعتاد مع مجموعات الشعراء الآخرين المكتوبة بالفصحى، فتداخلت السطور، وتدخل المصحح في النصوص فعدل بعضها وأضاف وحذف.. لهذا السبب سنعيد كتابة النص مرة أخرى مشكلاً

مسطراً وفق طريقة قول الشاهري لـه[1]، ليتبين للقارئ مدى خصوصية الشاعر التي أفضنا في التحدث عنها:

أولاً: النص كما سطر في المجموعة:

مئذنة زنجبار:

هذه يا صديقي ذمار

في شوارعها المعتمه.... بالغبار

ديدب من بقايا التتار

ألف وجه على وجهها المستعار

قد تجاوزت... من أجلها سبع مصائب.... كبار

ولا امرأة من ذمار

صاح ديك على دورة الانتظار

ما الذي علق الكلب في مئذنة زنجبار

(1) استعنت في هذا بالصديق الشاعر والناقد أحمد السلامي.. الذي شارك الشاهري السكن وعايشه.. وكتب له، وكتب عنه مرات غير قليلة.

هذه يا صديقي ذمار

الحمار.... المتنح.. جوار الحمار

حفلةٌ للصبايا

وكان

فارسٌ فوق ظهر الحصان

ظللته مرايا الدخان

كوكبان

المغني بصناجة المهرجانْ

لا وطن

لا مكان

أو لست الذي طاف أرصفة العاشقين

مذ تموج.. ضريح ابن علوان بين الشموع

بعت..حذق الذماري بسوق الربوع

للنساء اللواتي خرجن عن الريح

بوابة هران..... طاحونة الأتقياء

الصلاة على كل غيم

بير خابوط..

ما الذي يتدلى على الحبلْ

وجه من النار

أم جمل المعصره؟

غابة الفجل والفنجره

نصف مينا

ولا بحر فيه ولا باخره

مثل "صبل" عتيقه

وكذا سمسرة "سابره"

ثانياً: النص كما سطرناه وفق طريقة قول الشاهري له:

مئذنة زنجبار:

هذه يا صديقي ذمارْ

في شوارعها المعتمهْ.... بالغبارْ

ديدب من بقايا.. التتارْ

ألف وجه على وجهها المستعار

قد تجاوزتْ... من أجلها سبعْ مصائبْ.... كبار

ولا امرأة من ذمارْ

صاح ديك على دورة الانتظارْ

ما الذي علق الكلبْ في مئذنةْ زنجبارْ

هذه يا صديقي ذمارْ

الحمارْ.... المتنحْ.. جوار الحمارْ

حفلةٌ للصبايا

وكانْ

فارسٌ فوق ظهر الحصانْ

ظللته مرايا الدخانْ

كوكبانْ

المغنى بصناجة المهرجانْ

لا وطنْ

لا مكانْ

أو لست الذي طاف أرصفة العاشقين

مذ تموجْ.. ضريح ابن علوان بين الشموعْ

بعتْ..حذق الذماري بسوق الربوعْ

للنساء اللواتي خرجن عن الريحْ

بوابة هرانْ..... طاحونة الأتقياءْ

الصلاة على كل غيمْ

بيرْ خابوطْ..

ما الذي يتدلى على الحبلْ

وجهٌ من النارْ

أم جمل المعصرهْ؟

غابة الفجلْ والفنجرهْ

نصفْ مينا

ولا بحرْ فيه ولا باخرهْ

مثل "صبلْ" عتيقهْ

وكذا سمسرةْ "سابرهْ"

ففي عشرة مواضع ميزناها بوضع خط واحد تحتها لجأ الشاعر إلى تسكين الألفاظ داخل الجمل... لو حركناها لاختل الوزن، وساءت القراءة....

إن علي الشاهري لا يفعل ذلك عن معرفة.. إنه ينساق لعفويته وحسه... بدليل أننا نجده قد سكن خمسة ألفاظ ميزناها بوضع خطين تحتها، مع أننا لو قرأناها معربة لما اختل الوزن. ولكنه علي الشاهري الذي يتبع حسه باللغة وموسيقاه الخاصة وميله إلى الشفاهية المحكية.... فقد كان بوسعه أن يقول:

كوكبانُ المغني بصناجة المهرجان

بضم كوكبان دون أن يختل الوزن، إلا أنه فعل ذلك ليحدث الإيقاع بين كان وكوكبان في المقطع كله... هكذا:

حفلةٌ للصبايا

وكانْ

فارس فوق ظهر الحصان

ظللته مرايا الدخان

كوكبانْ

المغني بصناجة المهرجان

لقد علل الشاعر والناقد أحمد السلامي هذا المنحى عند الشاهري (بوجود حس شعبي محلي يركد في مخيلته وينسحب على آلية اختياره للمفردات داخل القصيدة؛ إذ يميل إلى اللغة المحكية مما يجعل الشعر عنده يظل فناً قولياً لا كتابياً لدرجة أن التفعيلة في قصيدته أحياناً قد لا تستقيم وزناً إلا بتسكين بعض المفردات في الأسطر الشعرية التي تتكون منها القصيدة) [1].

وهو منحى يعززه منحىً آخر ذكره السلامي يتعلق بـ:(معيار اختيار الشاهري للمفردة) الذي (يشي بامتلاكه لحس موسيقي عال يتجاوز الإحساس بموسيقى الكلمة إلى

(1)أحمد السلامي، الكتابة الجديدة، ص 72.

موسيقى الحرف)[1].

(لكن ارتهانه للبعد الصوتي الموسيقي داخل الجملة الشعرية لا يأتي على حساب تشكيل الصورة الشعرية المدهشة ولا على انسياب دلالة القصيدة)[2].

إن هناك (وحدة في الانشغال الموضوعي والفني)[3] وإن تجربة الشاهري (لا تستمد الإدهاش من اختياره لموضوعات القصائد فقط و لا من خياراته الفنية ومهاراته اللغوية الصوتية وإنما من كلا الأمرين مجتمعين) [4].

وأنا أوافق السلامي الذي سأفيد من مقاربته للشاهري في أماكن أخرى من هذه القراءة على ما قال، وأضيف: إن اعتماد الشاهري على الأداء الصوتي و(مسرحته) لعملية القول الشعري هما: نجاته من الوهدات... التي يمكن أن

---

(1) نفس المصدر.
(2)أحمد السلامي، الكتابة الجديدة، مصدر سابق
(3)المصدر نفسه
(4)المرجع السابق.

توقعه فيها الحالة (الهذيانية)، وكذلك عدم الالتزام إزاء قواعد اللغة.

إن اعتماد الشاهري على الأداء الصوتي يساعده على ضبط الموسيقى، كما يساعده أيضاً على اصطفاء المفردات، ذلك أن (الأصوات) كما يذهب (إنرست لغوفيه): (تمنح الكلمات حياة جديدة) وتجعلها (أوضح للنظر) كما أن (تشابك العلاقة بين الشفاهي والخطي) يجعل (الشفاهي مناسبة لتصويب نفوذ الخطي).

النقطة الثانية: يمكن أن نلاحظ من خلالها أن كثيراً من قصائد الشاهري تنتهي فجأة... بحيث يبقى النص مفتوحاً وقابلاً للإضافة إليه.... فلو قرأنا مثلاً نص (المجرات ص14، 15):

شجر الاحتراق نفيض هنا
مسارك يقتص هذا الوجود
حيث مرت من قطرة في الطريق
ضحكة تسرق اللب
كيف ينتثر الحب

صورة عبرت ذات يوم إلى الذاكره

حائراً كنت أعشق حتى الطفولة والارتحال

العاكسات من الضوء فوق انحدار النجوم

القبة المستوية... والصالة الفاضحه

ليس لي حظ في الجائزه

آه

لم أعرف من هي المرأة الفائزه

فيونس كانت هنا

كانت تدخن غليونها

سنجد أن نهاية القصيدة – كانت تدخن غليونها- نهاية مفاجئة لم تكن في حسباننا.

وبنفس الطريقة ينهي الشاعر قصائد أخرى في المجموعة مثل:

قصيدة (حجاب المساء ص66) حيث يشعر القارئ أن للقصيدة بقية وأنها ما تزال مفتوحة لكلام كثير يقال، وهذه سمة من سمات الشعر الحديث... إلا أنها عند الشاهري تبدو أكثر وضوحاً وتميزاً.

النقطــة الثالثــة: النهايــات الممســرحة.. أو النهايــات المنبرية... وأقصد بها تلك النهايات التي تفصح بشكل قوي عـن الطريقـة التـي كتبـت بهـا القصـيدة.. طريقـة الإلقـاء الصـوتي أثنـاء الكتابـة.... فالشـاعر يملـي قصـيدته وهـو يتحرك وأداؤه أثنـاء الإملاء هو بالضـرورة – لمن يعرف الشـاهري- أداء مسـرحي... يصـاحب فيـه الجسـد بحركاتـه كلها وحركات اليدين... الصوت في ارتفاعه وانخفاضه... والكلمات في تجلياتها المختلفة من حيث الجهر والهمس.... والخشونة والنعومة... إلخ..

فـي قصـيدة (سـراب الحقيقـة ص 21، 22) نقـرأ هـذه النهاية:

هل أعود لأكتب شيئاً من الكارثه

أم أغادر ذاتي إلى ذات غيري

أم أفتش عن بئر محفورة تحت ضوء المدينه

أم أعيد البداية منذ النهايه

السراب خيالات أنثى كلما أقتربت منها

تبتعد...تبتعد....تبتعد

وهنـاك قصـائد أخـرى لهـا نهايـات تشـبه نهايـة قصـيدة (سـراب الحقيقـة)، منهـا القصـيدة التـي أعـارت المجموعـة أسمها، وفيها نقرأ هذه النهاية:

لم أدر أي الريح تأخذني

متاهات الشوارع فوق أجساد النساء

في القلب وجهاً عاري الكلمات

أغواه التنكر والتجلي

أي الحروف على فمي

ينساب لحناً أو يصلي

أي المدائن تفرش الأزهار

في دربي وتمشي مثل ظلي

مثل ظلي

مثل ظلي

(مثل ظلي ص 32، 33)

وأيضاً نقرأ نهاية قصيدة أخرى هي قصيدة (هذا الصباح

ص72):

هند ما قابلتني

وقابلت في وجه هند الصباح

امرؤ القيس في خيمة الشاعر

الحميري

رغبة طوفت بي على شفتيها

يا صاحبي ليت كل هوانا

مباح.....مباح

وإذا كانت حالة الأداء المسرحي في النصوص السابقة تصل ذروتها في تكرار لفظ (تبتعد).. في الأول... ولفظ (مثل ظلي) في الثاني,.. ولفظ (مباح) في الثالث، حيث يتم كبح الحالة الصوتية – حالة الإلقاء رويداً.. رويداً حتى تتوقف.

فإن الحالة في نص آخر هو (ناقة صالح ص26) سوف تستفيد من حدة الإيقاع... والتوافقات اللفظية... فيختم الشاعر بتكرار الجملة التي سبقت الجملة قبل الأخيرة:

منفاك حشيش الأنثى وحشيش القات

وخيول تسحقها عربات

أتعيش على خبز الوطن الكادح

إعصار ثمود

وناقة صالح

الليل على وجهك شباك خربشه الجن

إعصار ثمود وناقة صالح

النقطة الرابعة: المزاح الشعري، هناك جمل أو عبارات قد تكون عادية، وقد تكون صورة جيدة يحشرها الشاهري داخل سياقه... ويعتبرها مزاحاً... وهي تحمل في الغالب قدراً من الغرابة أو السذاجة. وغالباً ما تدفع بالمتلقي إلى الضحك، ولكن شعر الشاهري الذي يعتمد على التداعيات الهذيانية.. يكاد يخفيها بين سياقاته فلا تظهر إلا لمن يعرف الشاهري ويعرف طرق اشتغالاته، لنقرأ مع الشاهري قصيدته (مئذنة زنجبار ص 11-12):

هذه يا صديقي ذمار

في شوارعها المعتمةْ... بالغبار

ديدبٌ من بقايا التتار

ألف وجه على وجهها المستعار

قد تجاوزت من أجلها سبع مصائب كبار

ولا امرأة من ذمار

صاح ديك على دورة الانتظار

ما الذي علق الكلب في مئذنة زنجبار

هذه يا صديقي ذمار

الحمار المتنح... جوار الحمار

حفلة للصبايا

وكان

فارسٌ فوق ظهر الحصان

ظللته مرايا الدخان... إلخ.

ثم نسأل: أين مزحة الشاهري في هذه القصيدة؟

الإجابة: إنها في قوله: (الحمار المتنح... جوار الحمار)..

ومزحة الشاهري هنا... لا تعدو أن تكون انسياقاً مع الحديث عن ذمار المدينة التي لا يمكن الحديث عنها وعن أهلها.... دون سخرية أو تنكيت تستدعيه شهرة المدينة وشهرة أهلها بهذه السمات.

هذا المزاح الشعري عند الشاهري نجده أيضاً في قصيدة أخرى عنوانها: (شمعة في الظلام ص54،53):

أخبروني بأنك لا ترغبين في رؤيتي

ولا تحسنين معي في الكلام

يداك ملطخة بدم العاشقين

أخبروني بأنك من طينة ثالثه

أو طينة رابعه

وأني أطارد نجمة في السما السابعه

السلام على حرم الجامعه.

بوسع القارئ أن يتخيل علي الشاهري يذرع الغرفة...

وهو يملي قصيدته.. ضاغطاً على حرف هنا... مقطعاً حروف كلمة هناك ويداه تجاوبان تقاطيع وجهه المعبرة... هكذا كل شيء يتم في منتهى الجد.... الشاهري يطارد الكلمات... يمسك بها... يخلق العبارات والصور وصاحبه ينهمك في الكتابة.

هذا هو الشاهري يرفع يديه ويعلق عينيه بالسقف منشداً:

وأني أطارد نجمة في السما السابعه....

القافية تغريه... تعترض سبيله حالة من حالات المزاح لا بد له إذن أن يلتفت بسرعة.. وقد انكشفت أسنانه.. قائلاً:

(السلام على حرم الجامعة)

وفيما صاحبه... الكاتب... يستغرق في نوبة.. ضحك تترجم دهشته... رغم توقعه لمثل هذه المزحة من كثرة ما عرف من حالات ومواقف تشبهها، يعود الشاهري إلى جده مواصلاً:

(أعرف أن الذي قيل كذباً

وأنك أجمل من كل حروف القصيدة).. إلخ.

بل إن علي الشاهري اتخذ من مصطلح (الشعر الأجد) وهو المصطلح الشهير الذي سكه الدكتور المقالح موضوعاً لمزاحه الشعري، وهو يقول:

غادري في بكاء الشوارع

أو في عواء الكلاب

حجراً في جدار

وجديداً من الشعر

أسميته بالأجد...!

(رقصة الليل ص50-51)

النقطة الخامسة: تعتمد القصيدة عند الشاهري من ناحية الصورة على التداعيات الهذيانية التي تقود الشاعر إلى إحداث انزياحات واسعة... هذه الانزياحات تصل أحياناً إلى درجة عالية من الجودة والبراعة.... وهي غالباً ما تحدث مفارقات تدهش القارئ:

الجدار أنا

وأنا جسد في الحصار

فينوس تفتح بوابة اللبغاء

للذين يريدون تقبيل فنجانها

.....

لم تخنه ولا مرة

لكنه ألف معركة خانها

(حوار مع الجدار ص 16)

فالقارئ ينتظر في السطر الرابع شيئاً آخر... يتم تقبيله غير الفنجان... وإن كان الفنجان يعد كناية في محلها.

أما في السطر السادس فيحدث الانزياح في قوله: (ألف معركة)، بدلاً من (ألف مرة) التي كان القارئ يتوقعها.

إن حالة التداعيات الهذيانية لنص علي الشاهري، تجعل صورته تنتج دلالتها، ليس انطلاقاً من الدلالات التي يمكن أن نقول عنها إنها دلالات معرفية، دلالات تنتجها النصوص الأدبية بمتسويات متفاوتة في زمن معين.... نص الشاهري ينتج دلالته انطلاقاً من التجربة الشخصية،

والمعرفة الخاصة، فنحن عندما نقرأ تلك الصورة العجيبة في قصيدة (ناقة صالح ص25):

الليل على وجهك شباك خربشه الجن

ستعجبنا الصورة في غرابتها وشساعة تخيلها، ولكننا سنبقى نلف وندور حول أنفسنا متجاوزين التسليم بالحالة الشعرية والتداعيات الهذيانية التي صنعت الصورة؛ لأن في أذهاننا توجساً يتعلق بحكاية أو حادثة تكمن وراءها... أما الحادثة فيخبرنا بها الشاهري في سياق حديث لا علاقة له بالصورة.

كان للشاهري صديق يسكن وحيداً وله جارة أرملة شباك حمامها قريب من شباك حمامه، كانت جارة صديق الشاهري مغرمة بالاستحمام في الليل، وكانت تطيل مداعبة جسدها وتأمل طياته، شأن ما يفعله كل الناس عندما يكونون وحيدين في بيت مغلق، ذات ليلة تاقت نفس صديق الشاهري وهو يشاهد صدر جارته من خلال شباك حمامها، حتى وجد نفسه يمد يده عبر النافذة ويلمس ثديها، جُنّتِ المرأة لوقع المفاجأة وربما أغمي عليها، وعندما جاء

الصباح كان أثاث بيتها كله يرص في سيارة تقف أمام الباب، وهي تغادر معلنة أن البيت تسكنه الجن.

ألا يبدو أن هذه الحادثة بالذات هي صانعة صورة الشاهري الغريبة.

الليل على وجهك شباك خربشه الجن

قد ينظر إلى هذا المنحى في قراءة مرجعية الصورة على أنه منحى ساذج.. لكن لا يجب أن نتجاهل أن القراءة الفعلية المخلصة تدخل إلى النص من كل الأبواب..... فهي تحصيل معلومات... وهي غرق القارئ في عالم يجهله.... بل هي بمعنى آخر عملية اكتشاف تتساند فيها معارف مختلفة.

إن تصفح الصورة وتتبعها في نصوص علي الشاهري يوضح لنا أنه إلى جانب الطبيعة الهذيانية لهذه الصورة يستفيد أيضاً من كل ممكنات التخييل بما فيها الصورة المشهدية القادمة من المنظر العام للنص، ويمكن المرور السريع على بعض تلك الصور فيما يلي:

يتصفح الأبواب، يتسلق على عري النوافذ

(السفر في منفى الكلمات ص7)

آه لقلبي كيف أدمته تحيتك الأخيره

سأكون في الظل سؤالاً حاضراً في كل سيره

(السفر في منفى الكلمات ص7)

سنظل على كتفيك حيارى في تفسير الريح

النقطة السادسة: يتميز علي الشاهري إلى جانب ميزاته الشفاهية واعتماده على اللغة المنطوقة، وتداعيات الصورة الهذيانية وخصوصياته الجمة التي عرضنا لها من قبل بميزة أخرى تتمثل في معجم خاص من الألفاظ والمسميات والأماكن والبيئات والكائنات والأشياء التي يأتي بها مفردة أو مضافة أو موصوفة، ويأتي بها منزاحة وموظفة في نصوصه بطريقة فريدة وعذبة لا يماثله فيها شاعر آخر، وعندما نمر على نصوصه ننذهل لهذا الكم الهائل من مفردات المعجم والأسلوب الشاهري الخاص مثل: (ضحى، فينوس، الثالوث، السلطان، كارلو، سيؤون، فاطمة، السندباد، شهرزاد، عدن، رامبو، قندهار، الطوفان، الكعبة، سيزيف، الأقنعة، زرياب، هند، ألف ليلة وليلة).

ومثل: (مئذنة زنجبار، الحمار المتنح، بوابة هران، طاحونة الأتقياء، بير خابوط، جمل المعصرة، غابة الفجل والفنجرة، صبل عتيقة، سمسرة سابرة، عيون ميدوز، ضفائر شهرزاد، عكاز أبي ذر، ديانا السيؤونية، حشيش القات، إعصار ثمود، ناقة صالح، قصر عاد، وشم ليلى العامرية، خزيران السندباد، هوى صنعاء، دار البشائر، فم السرير، رحلة الإسراء والمعراج، شباك فينوس، قبر المسيح، قافلة الأعشى، حانوت هريرة، مضارب الأحباب، سلالة جنكيز خان، غزو التتار، حرم الجامعة، الشعر الأجد، الملك المتوج، هروب طروادة، سعال الديك، حضن اليمامة، غابة الزيتون، سفن الغوص، حلاج روما، شواطئ حيلس، عروش البغاء).

ومثل: (ديدب من بقايا التتار، سبع مصائب كبار ولا امرأة من ذمار، صاح ديك، علق الكلب، فارس فوق ظهر الحصان، كوكبان المغني بصناجة المهرجان، مذ تموج ضريح ابن علوان بين الشموع، بعت حذق الذماري بسوق الربوع، نصف مينا ولا بحر فيه ولا باخرة، فينوس كانت هنا، كانت تدخن غليونها، فينوس تفتح بوابة للبغاء،

سمسرة الأقداح، صباح الخير يا بن أبي كثير، سيؤون تمثال على أسوار بابل، شافني بوذا على أسوار داره، معطف خفاش وريح، شفاه البحر، امرؤ القيس في خيمة الشاعر الحميري، أبا زيد، أبا رعد).

حتى عناوين القصائد سنجد بعضها يدخل تحت هذه الخصوصية، مثل: (مئذنة زنجبار، سيؤون في ضحكة المطر، ناقة صالح، سيؤون، رحلة مع دوريس، رسالة إلى فينوس، الطوفان، مديح في تاج امرئ القيس، ضفائر الأسماء، المجرات).

إن هذه الألفاظ والمسميات والأماكن والبيئات والكائنات والأشياء، والكنايات، وطرق استدعائها وتوظيفها داخل النصوص، وبناء الصور والمشاهد بها وإنتاج الدلالات من خلالها، كل ذلك يجعلها مرجعيات وضعية، ومرجعيات نصية، وكلها معطيات تنطلق من تجارب الشاعر الحياتية وقراءته الأدبية التاريخية ومعارفه الاجتماعية، إلا أن خصوصية الشاهري وطريقته الشفاهية الهذيانية في قول

الشعر من خلال اللغة المنطوقة تمنحها أيضاً هذا المذاق الخاص وهذه الكينونة المتفردة.

إن في كل معنى تعييني لكل واحد من هذه الكائنات والأسماء والأماكن والأشياء معان ودلالات ضمنية، تتأثر بمقاصد الشاعر القصدية والغير قصدية، وهي في سياقاتها الإيجابية والسلبية تتحمل دائماً تضمينات إضافية أخلاقية ولغوية ودينية وسياسية واجتماعية وثقافية وجمالية، كما أنها تردنا إلى الجانب الحميمي من سيرة الشاعر بشكل مستمر.

)

(شذى الجمر)) للشاعرة ابتسام المتوكل
وهج في عتمات الانهدار الإنساني
((محاولة لمقاربة المجالات الدلالية))

(شذى الجمر)) للشاعرة ابتسام المتوكل
وهج في عتمات الانهدار الإنساني
((محاولة لمقاربة المجالات الدلالية))

في مجموعة ((شذى الجمر)) للشاعرة ابتسام المتوكل ثمّة سعيٌ جادٌ ومتفجر بالتعبير عن فورة الشعور.. وجهامة الحياة حيث نجد إبداعاً يحرض الجانب المقموع من الأحاسيس الوجدانية والأفكار المغايرة للواقع.. ليجعل ما تخامد من الروح في عتمات الانهدار الإنساني يتوهج شاقاً حدة الانكسار، والانسحاق تحت هيمنة المألوف المبددة لحيوية فضاء الشاعرة وخصوصيتها.

ولا ريب أن الشاعرة قد نجحت في تحرير سورتها الشعرية بما يوازي رغبتها في الانعتاق المغامر من مجموعة أطرٍ طالها الاستهلاك والتقليد، وهي في تجاوزها كل ذلك استطاعت أن تضع بين أيدينا تجسيداً حياً للفجيعة الإنسانية متوغلةً داخلها، ومنقلبةً عليها بإقامة الضد فيها.

وسأحاول استقراء أو مقاربة المجالات الدلالية في هذه المجموعة وفقاً للعناوين التالية:

أ- منطلقات عامة:

عندما نتحدث عن المجالات الدلالية فإننا نتحدث عن مظاهر دلت عليها البنى التركيبية.. فالدلالة الظاهرة من النص ذلك الفهم المتحصل نتيجة العلاقة الجدلية بين النص والقارئ، بمعنى آخر إننا هنا لا نقول أن المعنى أو الرمز أو المدلول كامن في نفس الشاعر أو في نواياه وإنما فيما نفهمه وندركه نحن القراء.

ولذلك فإننا نستوعب النص معتمدين على نمط التعبير الذي كُتِبَ به.

ومن قراءة مجموعة الشاعرة (ابتسام المتوكل) نكتشف أن المجالات الدلالية عندما تتحرك عبر عدة حالات تتمثل في التعبير عن الأنا الشاعرة المحاطة بالنقيض، وفي الرؤية الملونة بوعي المبدعة إلى المحيط الذي يساهم سلباً أو إيجاباً في تلوين رؤيتها.. وكذلك في التعبير عن المكان بمعطياته وتفاصيله، ومنظومة قيمه المفاهيمية.. وعن

الزمان بمستوياته.. المكونة لخبرة الذات بمختلف أشكالها وهي غالباً ما تأتي عبر استرجاع لحظاتٍ زمنية فاعلة.

ونلاحظ أن الشاعرة قدمت إلينا تلك المجالات الدلالية في لغة شعرية مكثفة.. تحتفي بالإيقاع والتقفية، والموسيقى الداخلية والخارجية مع قصر العبارات في أغلب النصوص.. وقصر النصوص في جميع الحالات.

وهنا أريد الإشارة إلى ملمحٍ هامٍ يبرز في تجربة الشاعرة مع القصيدة، فأنت تلمس في النصوص شعريةً متميزةً مبعثها تلك البنية المكثّفة القصيرة التي تتكئ على التضاد وعلى المفارقات النوعية التي تهل من فضاءات الاستعارة حيث تشكل صورة جديدة بلاغية من جهة ومشهدية من جهة أخرى وخذ على ذلك مثلاً قصائد (عابرة)، (لحظة)، (كيف تغدو رجلاً).

وإذاً فإن المفاصل الأساسية التي تقودنا إلى شعرية (ابتسام المتوكل) تتمثل في جملة من المنطلقات:

المنطلق الأول: الاحتفاء بالغنائية الشعرية، وتبسيط الذهنية الوجدانية التي تعمل في نطاق الإفضاء الشجي والتعبير عن الذات كما في معظم نصوص المجموعة، أو

فـي نطـاق الفكـر الـذي يتحـرك فـي منـاخ الـوعي بـالواقع الاجتماعي والإنساني وواقع المكـان وإيحاءاتـه.. كمـا يتمثل ذلك فـي قصـائد: (النسـاء الفتـارين)، (العـدنيات)، (كـل بحـر تجيء عدن)، (ليس إلا عدن).

المنطلـق الثـاني: الاتكـاء علـى البنـى القصـيرة فـي صـياغات النصـوص، ممـا يـؤدي إلـى تكثيـف العبـارات والتركيز الذي يتخلى عن الزوائد وكذلك الاهتمام بالتضاد الذي يصنع المفارقات في نهايات القصائد.

المنطلـق الثالـث: استقصـاء الشـاعرة لتجاربهـا وحالاتهـا عبـر الاحتفـاء الـدائم بالـداخل.. والاحتفـاء أحيانـاً بالخـارج الذي يتمثل في الآخر إنساناً أو مجتمعاً أو مكاناً.. وارتباطـه الحميم بذات الشاعرة.

فـإذا أضـفنا إلـى المنطلقـات الثلاثـة السـابقة منطلقـاً رابعـاً هو التداخل التقنـي بـين قصـائد المجموعـة مـن حيـث الشـكل والدلالة وبين عبارات النصوص وبنياتها؛ إذ يمكن تصنيف القصائد في ثلاثة مستويات:

مستوى البعد الشكلي التقليدي، وهذا المستوى نلقاه بشكل خاص في قصيدة (ولا أنت ستسلمني إليك) وقصيدة (إني).

ومستوى التفعيلة الأكثر احتفاء بالإيقاع والتقفية وهذا نجده في أغلب قصائد المجموعة.

أما المستوى الثالث فنجد فيه نصوصاً أكثر احتفاءً بحداثة البنية وتقنياتها.

وأعتقد أن تلك النصوص تمثل الطور الأخير في تجربة الشاعرة مع الكتابة.. وهذا المستوى تعبر عنه قصائد (وما كنت وحدك)، (النساء الفتارين)، (العدنيات)، (كل بحر تجيء عدن)، (ليس إلا عدن).

إن تلك المنطلقات هي كما أظن أوضح المداخل إلى استجلاء كوامن شعرية ابتسام في مجموعتها «شذى الجمر» التي تضم بين دفتيها أربعاً وثلاثين قصيدة.. تتشكل في معضمها كما أسلفت في بنى قصيرة مكثفة وهذه عناوين بعض القصائد: (شمعة)، (بسمة)، (غابة الروح)، (اجتراء)، (الوجهة الخامسة)، (شذى الجمر) (صمت النساء)، (اللحظة امرأة ثكلى)، (زفاف السديم)، (النساء الفتارين)، (امرأة) وهي كما نلاحظ في مجملها عناوين دالة تنقل المتلقي إلى

حالة من شفافية الباطن ورغبته الواعية في كسر حواجز معينة ثم تجاوز تعقيدات الواقع عبر نصوص تتأمل في مأساة الكائن فاقداً أو مُفتقداً غائباً أو مُغيباً حيث ثمة إصرار منذ البداية على تجرع الكأس كما تقول الشاعرة في نصها الافتتاحي (شمعة):

هذه الشمعة بدء يأفل

في دمي ينطفئ

فأنا رب الظلام

أنا الأول

لا أحد

منتهى الشمعة عندي

وأنا -دون ختام-

أقبل

ليس بدٌّ

(شذى الجمر ص5).

ب- مجالات دلالية

1- الذات في مواجهة الآخر

إن الأنا الشاعرة أو الذات الشاعرة سوف يتم التعبير عنها في قصائد كثيرة من الديوان عبر مجموعة من الألفاظ والأفعال والسياقات التي تشكل حقلاً دلالياً واحداً تترادف أو تتكرر فيه ألفاظ مثل (شمعة، بسمة، نغمة، جمرة، جنة، قبلة، صحو، حبر، جنون، زهر) لتكون في سياقاتها المختلفة رمزاً للصفاء والنقاء والاستعداد للعطاء والإضاءة.

وترد معها مجموعة ألفاظ وأفعال وسياقات تشكل حقلاً دلالياً نقيضاً.. يصنع مقابلات تبرز من خلال المفارقة لأكثر من موضع.. حيث يقابل ذات الشاعرة الآخرون، الذين ترمز إليهم بـ(الظلام، كائنات الخرافة، عتمة المستحيل، الضجيج، العفونة، المشنقة، العار).

وهذه بعض الأمثلة على ذلك:

- تقول الشاعرة في قصيدة (المشنقة):

في الهزيع الأخير

من الصحو

أبحث عنك

تراودني

كائنات الخرافة

ينفرط الصحو

أهوي إلى عتمة المستحيل

ثم تقتادني

صوب

موت جميل

- وتقول في قصيدة (غابة الروح):

ومضت نغمتي الشارده

ومضت في مدى الآخرين

والضجيج يرين

يرين على جثتي الهامده.

وتقول في قصيدة (الأحرف الأولى):

وغير كثافة الأحزان لم يبق

وحبر القلب ذا ينزف

فلا الأوراق تحضنه

ولا الكلمات تكتبه

ولا يقوى على الشكوى

وما خطت يدي حرفا.

وتقول في قصيدة (صمت النساء):

واحرص جنونك أن تتوجه

عفونة عقلهم

لا تُفشهِ وحذارِ لا تزرع به أجسادهم

الـ.... ليس تنبت غير أنسجة

هم قد هيأوها كي تعانق زهرك المشدوه

فاحذرهم عليه

قد يقتلونكَ.. أو يبيعوا

يومك المجنون

مشنقة وعارا.

2- الذات في مدار الآخر:

مـن المجـالات الدلاليـة المهمـة التـي تشـكل خاصـية جوهرية في المجموعة حقل أو موضوع (الحب) فهو حقلٌ يـرتبط علـى نحـو وثيـق بالـذات الشـاعرة.. ومـن ثـمّ فهـو التعبيـر عـن العواطـف الإنسـانية الملتبسـة بمكابـدة الشـوق ومغالبة الظروف والأوضاع..

والحب هنا يخرج عن نسقه الرومانسي الأحادي ليعبر عن أبعاد أخرى درامية أو مأساوية علـى ذلك الشكل الذي سـنقرؤه فـي قصـائد (ومـا كنـت وحـدك)، (ومـا زلـت أنـت الذي)، (ولا أنت ستسلمني إليكَ) حيث نجد سيلاً من الألفاظ ذات الدوال التي تتعالى حيناً لتعبر عن رضاً بكل ما يجنيه المحب من الحب.. وتقنط حيناً آخر لتعبر عن قدر كبير من التأزم إزاء وضع لا يمكن إلغاؤه.

فعلـى سـبيل المثـال تقول الشـاعرة فـي قصـيدة (ولا أنـت

ستسلمني إليكَ):

وها إني لقيت هواك نفسي

ولم أنس عذاباتي لديك

فلا شيء سيسلبني هداتي

ولا أنتَ ستسلمني إليك

ولكني أحن إلى ضلالي

فهل لي أن أضل على يديك

أحن إلى دموع أنت فيها

وأمقتُ بسمةً ليست إليكَ

وأكره كل حق لست فيه

لأعشق باطلاً يفضي إليكَ

أحن إليك جمراً أو جليداً

حنيني سوف يرجعني إليكَ.

ففي هذا المقطع يتضح تماماً أن الحقل الدلالي لألفاظ (عذاب، باطل، دموع، جمر) يختلف تماماً عن حقلها

الدلالي المتكرر في قصائد أخرى، وقد شكلت الشاعرة عن طريق استعمال الأفعال المضارعة المتوالية وعياً تصويرياً للدوال المتعالية التي أنتجها النص.. والتي جعلها فيض الشعور، وحميمية الوجدان، تنبثق عضوياً من السياق الشعري في غمرة تنويعٍ أدائي قائم على التفريط والتحفيز -إن صح لي أن أقول- حيث ينقسم كل بيت إلى جملتين لغويتين تمثل إحداهما إثارة وتحفيزاً لذهنية المتلقي، وتمثل الثانية تفريغاً وإشباعاً له..

ومن خلال هذه الآلية البنائية يتصل المتلقي بالبلاغة الجمالية المتولدة في تحفيزه ومدى الإدهاش في تفريغ غير متوقع يأسره هكذا:

- (أحن إلى دموع أنت فيها)

إثارة وتحفيز..

- (وأمقت بسمة ليست إليك)

تفريغ وإشباع ..

- (وأكره كل حق لست فيه)

إثارة وتحفيز ..

- (لأعشق باطلاً يفضي إليك)

تفريغ وإشباع ..

ولا يخفى أن في القصيدة إفادة من الأداء البلاغي المؤسس تراثياً.

3- الآخر بوعي الذات

أما في قصائد الرؤية.. فإن الذات الشاعرة تتشظى في الآخرين لتصل إلى مستوى الدلالة المفارقة..

فعندما نقرأ قصيدة (صمت النساء) يتوالى الفعل الدلالي من خلال التدويم اللفظي عبر تكرار مفردات (الإسراج، الإطلاق، الانفجار، الجنون) رمزاً للرؤية والتجاوز والتمرد على الصمت والمفاهيم البالية..

وقد غلب على القصيدة استعمال فعل الأمر في شكل كثيف لتؤدي هذه الصيغة وظيفتين تقنيتين من الوجهة الأسلوبية..

الوظيفة الأولى: توجيه الخطاب للآخر باعتباره حاضراً

لأن الأمر يكون دائماً لمخاطب حاضر.

الوظيفة الثانية: توجيه الخطاب للأنا عن طريق الالتفات وهي تقنية أسلوبية بارزة في الشعرية العربية قديماً وحديثاً.

- تقول الشاعرة:

أسلم مرايا أمنياتك للتجني

-الجدب-

لا تأبه لهم

واسرج به شرفات هذا الطائر المرجوم

باللعنات

بالأمس الذي أمسى غبارا

فتكرار فعل الأمر هنا يوحي بأن الخطاب موجه للذات وللآخر في نفس الوقت، كما أن السياقات تؤول من جهة أخرى لتدل على أن الشاعرة تتأمل الآخرين بوعيها الذاتي.

4- الذات مكان في مكان آخر

يتفاسح المجال الدلالي للمكان فيشكل في المجموعة فضاءً شعرياً واسعاً حيث تتكرر دلالته بدءاً من عناوين

القصائد: (النساء الفتارين)، (العدنيات)، (الوجهة الخامسة)، (كل بحر تجيء عدن)، (ليس إلا عدن) ...إلخ.

والذي يبدو أن الشاعرة تستقصي بعض الدوال الأثيرة المتعلقة بالأبعاد العميقة لهذا المجال وخاصة القصائد (العدنية) حيث المكان هواء آخر وأفق مستحب وحرية مرغوبة. ولنتأمل في العبارات ودلالاتها في قصيدة (ليس إلا عدن):

عدن

آه يا فتنة أعلنت سحرها للقبائل

ضد تمائمها

يا غزالة بحر

ويا امرأة

جاهرت بمباخر نشوتها

نذرت نفسها لضباب البخور

انظر إلى دلالة الألفاظ: (أعلنت سحرها، جاهرت بمباخر نشوتها، نذرت نفسها لضباب البخور) فستجدها

تحيل إلى خصوصية المكان ومتلازماته التي تنطوي على جاذبية.. مشحونة بالتأويلات. والشاعرة إذ تقوم بتجلية صور هذا المكان ومقاصده.. تستدعي مكاناً آخر غير مصرح به.. يجيء بكل متلازماته ملتبساً بذات الشاعرة التي تقول:

عدن وأنا لا نجيء معاً

لا نذكر إلا بأضدادنا

فهنا توق كبير للنفاذ والانعتاق من المكان الآخر الذي كان قد صار جزءاً من كينونة الشاعرة على نحو ما صرحت به الدلالات التي أشرنا إليها.

5- الذات في الآلية الميقاتية

بالنسبة للمجال الدلالي للزمان في (المجموعة) فإنه أكثر حضوراً من المجال الدلالي للمكان وهو غالباً عند (ابتسام المتوكل) يأخذ ثلاثة أشكال:

الأول: شكل ارتجاعي ارتدادي يحن إلى زمن ماضٍ ارتبط بخبرات حياتية أجمل.. وغالباً ما تتعالى الدلالة في إطار هذا الزمن.

الثاني: شكل حاضر مرفوضٌ في أكثر الأحيان لا تريده الشاعرة وإنما تريد الهرب منه إما إلى الماضي أو إلى المستقبل.

الثالث: شكل قادمٌ تهفو الشاعرة إليه أو تتوجس منه.

وإضافة إلى مستويات الماضي والحاضر والمستقبل.. جاء الزمن أيضاً بمستوياته الواسعة والضيقة وكثيراً ما استعملت الشاعرة ألفاظ (لحظة، ساعة، زمن) وقد جاء لفظ (ساعات) عنواناً في قصيدة مرة واحدة.. بينما جاء لفظ (لحظة) عنواناً في قصيدتين.

وربما تكون قصيدة (اللحظة امرأة ثكلى) تمثل نصاً نموذجياً للدارس في هذا السياق.. ففيها تتداخل عناصر الزمن الماضي والحاضر والمستقبل كما يتداخل الزمن الواسع بالزمن المحدود.. كل زمن يتجمع في لحظة سوداء قاتمة لا معالم لها ولا أمل فيها..

وبرغم كون الحاضر أو اللحظة هي ما يمكن أن نسميه الزمن المتن أو المبنى الحكائي إلا أن الزمنين الآخرين الماضي والمستقبل يسهمان معاً في تعميق أسى اللحظة وضجرها..

الماضي من منطلق كونه البئر التي تفيض بأسى الذكرى.. وبما لا يسعف في تخفيف التوتر.

والمستقبل من منطلق كونه ما يزال وهماً وحلماً سرابيته أقرب إلى التحقق من مائه.

وتمطرنا الشاعرة بسيل من الألفاظ ذات الدلالة القانطة التي تفضي إفضاءً صريحاً بإحساس حزين وبخيبة أمل إزاء الزمن وآليته الميقاتية بدءاً من العنوان (اللحظة امرأة ثكلى) والذي يمكن حمله أو اعتباره المحور الدلالي فالعنوان هو عتبة النص ومفتاحه.. وفي هذا العنوان تجسيد حسي صوري للزمن.

فإذا ما ولجنا إلى أبهاء النص وردهاته ستمطرنا الشاعرة كما أسلفت بسيل من الألفاظ القانطة مثل: (الحيرة،

الوجوم، الانتحار، الثكل، السلب، الجدب، الوهم، الخيبة، الهباء، الظلام، الثرثرة، الاحتراق، النزيف، السواد) كل ذلك في أربعة عشر سطراً.

هذا غير السياقات التي تحمل دلالات تكرارية لتلك الألفاظ ولا تعطي ملفوظها.. مثل:

(العقم) في قول الشاعرة:

- لا طيف الأمس معي

لا طفل غدي أقبل.

(والإنهاك والتعب) في قولها:

- لم يبق من زمني إلا شج دام.

ونلاحظ أن الشاعرة تشكل المجال الدلالي للزمن من خلال ذاتها المرتبطة علائقياً معه.. عبر موقعها الْمُهَيْمِن أو الْمُهَيْمَن عليه، وعبر حضورها داخل الحالة المأساوية في النص.. وهذا ما جعل الصورة مبسطة شعرياً تتأسس على

جماليـات لهـا امتيـازات تعبيريـة.. إنهـا حالـة مـن إقامـة الحواس وبناء جسد العوالم بآلية صورية..

أخيراً لا بد من القول إن الشاعرة (ابتسام المتوكل) قد قـدمت فـي مجموعتهـا أنسـاقاً شـعرية متميـزة ومجـالاتٍ وحقولاً دلالية مفتوحة لكثير من التأويل والتأمل.

إنـه سعيٌ جريءٌ ورائـعٌ للتفاعل بين الذات ومـا حولها وبدايةٌ واضحة الرؤى جادة التعامل ..

وأعترف أن ما قدمته في هذه المحاولة لا يعدو أن يكون اجتهاداً بسيطاً أمّل مقاربـة التكوين الشعري وإبداء طـرف من التأويلات والوقوع على بعض الملاحظـات التـي تتجلـى في مجموعة «شذى الجمر».

ولا بـد أيضـاً مـن الاعتـراف أننـا أمـام شـاعرة مدهشـة وشجاعة ترفض بقوة العيش فـي المنتصـف.. وتـذهب كل يـوم بإبـداعاتها فـي اتجـاه الأقاصـي بـألق الجمـر وأشـذاء الحروف.

صنعاء 1999/2/16م

محمد القعود

في كتابات بلون المطر

ولدٌ في أقصى الذاكرة وحديقة تلبس رداء الحداد

لا يسعك وأنت تقرأ «كتابات بلون المطر» للشاعر محمد القعود. إلا أن تنبهر بهذا (المهرجان الشعري، المعطر ببارود الفجيعة) وبهذه (الرسائل المفخخة بالمرارة) وتلك (الحديقة التي تلبس رداء الحداد) وذلك (الحزن الذي يتناسل كالفزع)، وتجد نفسك إزاء (ولد في أقصى الذاكرة يؤرخ لحيرة مواجعه)، فيحيرك ويقلب عليك المواجع.

طبعاً.. العبارات المقوسة مقتبسة من الكتاب.. بالتحديد من نص (تضاريس لفنتازيا الأسى ص18).. وهي غيظ من فيظ امتلأ به الكتاب الذي صدر خلال العام 2000م، في تسع وسبعين صفحة من القطع الصغير... وتضمن بين دفتيه واحداً وعشرين نصاً إضافة إلى صفحة الإهداء،

ومقدمة قصيرة في صفحتين كتبها الدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان (إشارات).

أما مقدمة القعود.. ففي صفحتين أيضاً، برر فيها تحت عنوان (ما يشبه البوح)، إقدامه على طباعة الكتاب.

إضافة إلى لفت نظر القارئ في سطور تحت عنوان (توضيح لا يهم أحداً) إلى معياره الشخصي هو في النظر إلى ما تدلى من غصون هذه الصفحات / الكتاب.

****

كتابات بلون المطر تحتوي كما قلنا على واحد وعشرين نصاً.. تختلف في توزيعها.. والشكل الذي تمت كتابتها وفقه.. فهناك أربعة عشر نصاً من هذه النصوص ينضوي تحت العنوان الكبير لكل منها عناوين داخلية – تقسم النص إلى نصوص- وقد تصل تلك العناوين إلى أربعة عشر عنواناً كما في نصوص (يوميات محاصرة بالريح ص51) (أصابع الأسى ص 56) (صبح ينفر الهديل ص70)، وقد تكون ثلاثة عشر عنواناً كما في نصي (طفولة المطر ص37، اعترافات المطر ص33) ، وقد تكون عشرة كما

في نصي (صمت ينسج الحكمة ص9، راية الريح مجدها ص31)، أو تسعة كما في نص (لاتهوى إلا انتخابي ص14، غربة تتقن فصاحة الانتماء ص34)، وسبعة في نص (طفل يطارد المدى ص27) وستة في نص (تائه في الفصول ص49) وخمسة في نص (زهور الغصة ص22)، وأربعة في نص (شظايا الأمل ص68).

مع الإشارة إلى أننا نجد في النصين المحتوي كل منهما على ثلاثة عشر عنواناً لجوءاً إلى تقسيم عنوان داخلي عن طريق الترقيم، فالنص (طفولة المطر ص37) ينقسم إلى ثلاثة عشر عنواناً العنوان العاشر من عناوينه الداخلية وهو (ذوبان) ينقسم إلى فقرتين مرقمتين بالرقم واحد، وتحته ستة سطور واثنين، وتحته ثلاثة أسطر.

أما نص (اعترافات المطر ص34)، وهو أيضاً ينقسم إلى ثلاثة عشر عنواناً فينقسم الخامس منها، وهو (ملل).. إلى فقرتين برقمين 1 وتحته أربعة أسطر و2 وتحته خمسة أسطر.

بالنسبة لبقية النصوص.. هناك أربعة نصوص قسمت

داخلياً باستعمال الأرقام.. وهي: (إشراقات شظايا ص60 = 11 رقماً، قوس الحنين ص 75 = رقمين). فيما تم تقسيم نص (نشيد الندى ص62) بواسطة الفواصل (النجمات) حيث قسم النص إلى أربعة مقاطع.

نصان فقط يخرجان عن هذه التقسيمات، هما:

(تضاريس الأسى ص18)، وهو نص طويل يحتل أربع صفحات، وقد كتب على شكل فقرات تعد بإحدى عشرة فقرة، ولم يستعمل في الفصل بين الفقرات لا العناوين ولا الأرقام ولا النجمات، بل استعمل البياض.

(مواجع ص74)، وهو نص حاول أن يتخذ الشكل الشعري العمودي، وفيه قصدية واضحة للنسج على منوال قصيدة البردوني (وجه الوجوه المقلوبة) المنشورة في ديوان «زمان بلا نوعية» ص 17)، والتي مطلعها:

الرقم العاشر كالثاني

الواحد ألف، ألفاني

يقول القعود:

زمن عرى وجه الزيف

كيف يخفي وجه الثاني

والنص عبارة عن سبعة أبيات لا غير.. وهي المحاولة العمودية الثانية في الكتاب بعد المقطع المكون من ثلاثة أبيات في ص 54 تحت عنوان (العابرون)، وهو العنوان رقم 12 من العناوين الداخلية لنص (يوميات محاصر بالريح) ص51.

(وتجمعوا كي يجمعوا

ما بددوا ما ضيعوا

ليرقعوا ما مزقوا

ليرمموا ما صدعوا

من كل فاجعة أتوا

ولكل فاجعة دعوا).

أغلب نصوص كتابات بلون المطر كتبها القعود بين نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، وبعضها كتب في منتصف بل وبعد منتصف التسعينيات.. بيد أن القعود لم

يؤرخ إلا نصين:

الأول: (تضاريس لفنتازيا الأسى ص18)، وقد ذيله بمكان الكتابة والتاريخ هكذا (صنعاء /1992م).

الثاني: (قوس الحنين) الذي كتب بتاريخ 1996/1/15م.

ما جعلنا نقف تلك الوقفة الطويلة مع التقسيمات الداخلية للنصوص.. -كان غرضاً آخر إلى جانب الغرض الوصفي التعريفي -هو أن العنوان الكبير الذي يضعه القعود في أعلى الصفحة.. لتتعدد من ثم العناوين من تحته، لا يعني بأي حال من الأحوال واحدية النص ووحدته الموضوعية.. على النحو الذي يمكن أن يتبادر إلى الذهن – إلا بمقدار ما يمكن للعنوان الكبير أن يكون خيطاً جامعاً أو عتبة ندخل عبرها إلى تلك النصوص الصغيرة المعنونة أو المرقمة أو (المفوصلة) التي يمكن أن تتقارب اهتماماتها أو تتوحد.. أو تختلف.. ليس في الموضوع.. فحسب، بل في الشكل.. وهذا في الحقيقة قليل.

****

يحتـاج الوقـوف علـى نمـاذج مختلفـة مـن الكتـاب إلـى صفحات طويلة كما أنه يخرج بنا عن الغرض من العرض الوصـفي.. ولكننـا سـنكتفي بوقفـة صـغيرة مـع بعـض النصوص نجعلها (طعمة) للقارئ العزيز، ولتكن البداية من الـنص الأول فـي الكتـاب، وعنوانـه (صـمت ينسـج الحكمـة ص9) يحتـوي علـى عشـرة عنـاوين داخليـة تضـم عشـرة نصوص.. في النصوص (1، 5 ، 6، 10)، وهـي (جغرافيـا الشـجن، صـورة ضـميري إلا القصـيدة مشـاهد)، يسـتعمل الشـاعر ضـمير المتكلم.. متجهـاً إلـى الـذات متـأملاً ويلاتهـا من اكتئاب واضطراب وانكسار... وانشطار داخل الروح يجعلهـا حربـاً علـى نفسـها لتصـبح الـذات فـي النهايـة خرابـاً ودماراً:

(طرفي نصل، وخطوي أعصابي

قلق يعصف بي

تحت جلدي

يشعل الحيرة.. يفجر كل براكين صمتي

يعتلي قمة انكساري

ويعلنني للخراب).

هذا ما يقوله القعود في (جغرافيا الشجن)، أما في (سورة ضميري) فيتسع الجرح وتكثر المفردات المفزعة الدالة على الشجن والمعاناة ونجدها مصادر مضافاً إليها ياء المتكلم (نزيفي – حطامي – خوفي – هلعي – تيهي – فزعي – انكساري – غباري – ذهولي – ذبولي) التي يثبتها لذاته التي امتلأت بها، وصارت سورة يتلوها ضميره فيما هو يبحث محتاراً وقد عز الاتجاه والانتماء والوطن واللغة، والريح والقمة والنشيد والوردة، والحزب وحتى الفاجعة.. وأخيراً الأرض التي يقيم عليها عصر الطفولة، وحضارة الندى والفجر الذي يقرأ فيه سورة ضميره.. ولا ينتهي النص إلا وقد ملأ نفوسنا بالفجيعة وعلى شفاهنا سؤال كبير.. لماذا..؟ ولكن الإجابة تأتينا من النص التالي.. (إلا القصيدة) حيث يقول:

(كل جدار أتكئ عليه ينهار

كل غصن يعشعش فيه قلبي ينكسر

كل فضاء تحلق فيه روحي يضيق

كل أفق ألتجئ إليه، يسلمني للبداية

إلا القصيدة..!!)

إنها إذن فجيعة الشاعر الذي رأى ذاته ورأى الآخرين.. فتشكل وعيه بمشاهد قاسية غاصة بالمتضادات والمفارقات التي تقول الهم وتخلق شعرية النصوص، وتملأ كلماتها بحرارة الإبداع وماء الحياة..

هكذا نقرأ القعود.. مجروحاً بما رأى وسمع.. منكسراً بالحياة التي وقع في هوتها:

(رأيت

المرأة تركض

والشارع يلهث

رأيت

الزمن يكبو

والعمر يتشظى

رأيت

الوطن يغفو

والشهيد يصرخ

رأيت

الشاعر يضيء

والآخرين ينسجون الظلام

رأيت

.....

والهوة يتسع جوعها..)

****

في النصوص الستة الباقية وهي النصوص (2، 3، 4، 7، 8) وعناوينها: (خريف، عازف، مجنون، عشق، إطلالة، مشهد).

وفيها يتأمل القعود:

الطبيعة في نص (خريف).

الإنسان في نصي (عازف، مجنون).

الوطن في نص (عشق).

حالتان في نصي (إطلالة، مشهد).

ويستعمل في تأملها الضمير الثالث.. ضمير الغائب، ما عدا نص (عشق) غير أننا عندما نتأمل الخريف.. الذي يثرثر بلغته الشاحبة ويتأبط الذبول ويتنزه هنا وهناك في ملامح الأشياء، ويجلس في حديقة العمر ويتسلى بقطف الذكريات الهاربة، سنجده – يتساوى في الحال مع ذلك الشاعر (الذي يجلس في ليل ظالم وصمت يتيم.. مع شمعة تثرثر بدمعها الذي ينزف فوق البياض ضجيج أعماقه).

الخريف والشاعر يتجليان معاً: في ذلك العازف العابس والفتى الراقص، والمشاة الذين لا يعرفون إلى أين يمضون.. وفي المجنون الذي يمد رجليه في أقصى الخرافة ويحملق في اللاشيء غير عابئ بحماقات المشاة.. ونظرات النسوة المتلصصة.. لأن العالم لديه مجرد نفثة دخان وخطوة مبهمة.

إن الحريق الإنساني في هذه النصوص مبهم كله.. ونفثه دخان مجنون هو نغم العازف الهارب في السكون، وضجيج أعماق الشاعر النازف على البياض - ولغة الخريف الشاحبة.

إنهـا الهـوة التـي يتسـع جوعهـا.. بسـبب الآخـرين الـذين ينسجون الظلام، بل بسبب الوطن الذي يغفو عن صراخ شهدائه.. وضياء شعرائه، ويجعل من عشقنا لـه سخرية – ومفارقة بديعة.. كما يقول القعود في نص (عشق):

وطن نأتيه

من وريد القصيدة / فاتحة

البراءة

نمد إليه الصبح

ونكحل تيهه بالمدى

نخضب وحشته بصخب

الطفولة

نزوجه نكهة الرؤى

نقشر من أصابعه الذبول

نمنحه أضلاعنا أجنحة

وأحلامنا فضاء

نطهره من رجس الغبار

نعمده بضوء الفؤاد

وندعوه:

(يا قاتلنا)....!

****

مواجـع القعـود التـي وقفنـا عليهـا فـي أول نصـوص الكتابـات.. تتكـرر بنوعيـات مختلفـة فـي أغلـب النصـوص اللاحقـة.. إذ يسـكنه هـذا المـزيج المتمـاهي مـن هـم الـذات، وهم الآخر إنساناً ووطناً.. فمـا يكتبـه القعود ليس إلا (تحيـة للردى ص25)، حيث (لا صدى إلا فجيعة الشـجن ص24)، التي تتحول إلى هم ملحاح على هذا النحو:

في كل وقت

تتدحرج جمجمة صمتي

معلنة ميلاد لغة جديدة

في كل وقت

يتدلى شجني

من مشنقة القصيدة

مؤرخاً لجرح جديد

(ص25)

****

في (ما يشبه البوح) قدم القعود كتاباته حذراً.. فلطالما داهمه هاجس مغرور يسخر من هذه الكتابات، ويطالبه بكل قسوة أن يعلن براءته منها، وينفيها إلى النسيان (تحت مبرر أنها مرحلة قديمة وبداية غابرة تجاوزتها بمراحل) ص7.

ثم يكتب توضيحاً زعم أنه لا يهم أحداً، قال فيه:

إن (ما يتدلى من غصون هذه الصفحات / الكتاب، هي خلجات قلب وبوح ضمير، ونشيد روح، وليس المطلوب قراءتها بعدسة معايير الشعر، أو النثر.. أو... أو... إلخ).

إنها «كتابات بلون المطر»، وهذا هو نبضها وملامحها وجنسها الأدبي، فهلا تم مصافحتها بأصابع تجيد لغة الندى، وهلا تم معانقتها بعيون تجيد قراءة المطر) ص8.

****

وأريد أن أقول - وهذا ما سيقوله معي كل من يقرأ هذا الكتاب قراءة محبة وجادة-، إن القعود كان محقاً بقوله عن هذه الكتابات (هي خلجات قلب وبوح ضمير.. ونشيد روح). ولكنه كان مبطلاً في مطالبتنا بقراءتها بعيداً عن معايير الشعر.. ولعل القعود - وهو غير موفق غالباً- حين يلجأ إلى العمود أو التقفية في النصوص التفيعلية – لعله كان مسكوناً بهذا الهاجس الذي دعاه أكثر من مرة أن يعلن البراءة منها..

سنقرأ إذن كتابات القعود في بمعايير الشعر.. وسنجد أنها تمتلئ بالعشر امتلاءً مدهشا.. فهي كما قال الدكتور المقالح في (إشاراته ص 6):

(تنطوي على قدر كبير من الذكاء في اصطياد اللحظات المشرقة واللحظات الغاربة بسنارة اللغة وحدها).

وهي (تمتلئ بالإيماءات المكثفة السريعة والإضاءات الغامضة ص 6).

ويستطيع القارئ أن يقف أمام عشرات النصوص من هذا النوع داخل الكتاب.. من مثل قوله في نص صغير بعنوان (حب)، من نص كبير بعنوان (تحت ظل الحنين):

قل لي: كيف مرت فيك الشهقة

الطعنة

الغربة

الحيرة

أيها السيف؟

قل لي: كيف

رق النصل وسار ريشة

مثخنة بألوان الطيف

كيف انحنى فولاذ الردى

في حضرة الرعشة

هل هو الخوف؟

- لا .....

إنه الحب

(ص 14)

ألـم يعبـر القعـود فـي هـذا الـنص عـن دهشـة الحـب.. ومباغتة أحاسيسه بشعر خـالصٍ وقدرة فائقة على الإمتـاع والإيصال أيضاً.. لا أتحدث هنا بصوت الناقد الذي يلزمـه أن يدرس النص ويقول ما يقولـه عنـه وفق مـا أوصـله إليـه منهجه... ولكنني أكتب انطباعاً أثبتتـه في نفسي القراءة.. التي جعلتني أشعر أن القعود واحد من أولئك الكبار، ومع ذلك فإن مصادر الإدهاش وماء الشعر وحلاوة الإيقاع وإتقان الصورة كلها واضحة لمن يريد أن يقف عند النص.. في تراكبيه وصوره وكثافته البالغة.

مثـل الـنص السـابق هـذا الـنص أيضـاً وهـو بعنـوان (وحشة):

لم يبق لي من الأصدقاء

إلا دمعة

مزمنة

في تجاعيد العمر

إلا طعنة خضراء

يتسلل منها الحزن كل مساء

(ص16)

وهناك كما قلت عشرات النصوص غيرها في هذا الكتاب الذي صُف بشكل مضغوط وحروف صغيرة، فهو إن كان يقع في تسع وسبعين صفحة، إلا أنه كان يمكن أن يكون ضعف حجمه، لولا أن مؤلفه كان محكوماً بتكاليف الطباعة – مع الأسف الشديد-.

يبقى في استعراضنا لمولود القعود الأول «كتابات بلون المطر» أن نقول: إن موضوعات الدرس في هذا الكتاب كثيرة، الأسلوب واللغة والهموم.. التي يمكن أيضاً تجزئتها ودرسها كلاً على حده، فعلى سبيل المثال: موضوع الطفولة – طفولة الكاتب- التي تشكل هاجساً بارزاً في كتابات القعود، كما أن معجمه وصوره، وبؤره الدلالية كلها من الثراء والاتساع بما يجلعها مواضيع لدراسات مستقلة.

ويكفي هذا العرض أن يكون قد أعطى مجرد لمحة تصف الكتاب وتعرف بمفاصله... وتحيي بخجل جهد وإبداع الزميل محمد القعود.

أمين أبو حيدر
خارج الرؤية الأليفة

أمين أبو حيدر شاعر مطالبه عسيرة، فهو لا يفر من العبارة الأليفة فحسب، بل ويفر من المعنى الأليف والرؤية الأليفة.. كما يفارق الوضوح والسلاسة.. ليجمع بين هم الداخل وهم الخارج بما يصيرهما هماً كبيراً يجعل موضوعه الشعري ذا أهمية خاصة.

وأنت مع أمين أبو حيدر تشعر أن القصيدة طقس مليء بالأسرار وأن روائح الكهانة والوحي حاضرة فيه بمقدار ما تشعر بتجلي شاعريته المتميزة.. وهي تحفر مجراها مختلفة أو محاولة الاختلاف.

ففي كل جديد يكتبه تتوقع صدمات إما في الرؤية والموضوع أو في المغامرات اللغوية المدهشة، فهو دائماً:

على إربة للقصيدة في النفس
والنفس.. في شغل عن مراء
القصيدة بالنفس..
في فلك لبسوسٍ تخبئ أضغانها
في جراب الجنابي
مسكونة بالزوابع أمارة
بالغموض من القول
بالانزواء وراء الغريب من اللفظ
بالعزف... سراً على الوتر القلب
ترنيمة الوطن الحلم
بالانكفاء على الوطن الهم
طي الحروف السواكن
تستف شاعرها في خلايا القصيدة
من يعتق النفس من رقها..؟
من يفك طلاسم هذي الخلايا

الرتيبة...!

هذا ما كنت أفكر به من خلال معرفتي به وبشعره.. وقبل أن يطلب تقديم عمله الشعري الجديد «كتاب الرازم» الذي يدخل في العوالم الشعرية نافذاً إليها من خلال الاستعمال الواسع لظروف الكلمة وموروثاتها الدلالية وقدرتها اللامحدودة على الإيحاء.. حيث تخرج لفظة (الرازم) التي تعني في استعمالها اليومي الكابوس أو ما قد يغشى الإنسان أثناء نومه من حلم ثقيل يغته (يغطه) ويغمه، تقول جاءني في نومي رازم كاد يخنقني أو يغمني وعذبني..

وتقول كان نومي كله رازم يتبع رازم (انظر «المعجم اليمني» للأستاذ مطهر الإرياني ص315) كما يوصف الإنسان الثقيل في تصرفاته وفهمه بأنه رازم كما أن للرازم دلالات ومعان كثيرة ذكرها «لسان العرب».. وأغلبها يدور حول هذا المعنى.. وما فعله أمين أبو حيدر هو أنه حول الرازم إلى نشيد لوجعنا وبؤسنا ومعاناتنا في الحياة بكل جوانبها..

ولفظة الرازم هنا كما قلت تخرج من مدلولها العادي إلى دلالات أخرى لتجر الشاعر إلى استدعاء عدد من الوسائط الموحية يأخذها حيناً من التراث، وحيناً آخر من الواقع الحي، محاولاً استعمار النص بها.. ساعياً في موازاة كل ذلك إلى تطويع المادة الأولية.. وتطوير القدرات التنظيمية والتركيبية داخل الملفوظ الشعري للمحسوس كما للمجرد.. من أجل تحقيق أفضل شكل إدراكي يلائم المضمون والرؤية بما في ذلك من ألوان وخطوط وسطوح وأصوات وحركات.

لقد كان الرازم إذن سبيلاً أو واسطة لسيل من التداعيات حفزت مخيلة الشاعر ولونت لغته بأكثر من لون.. فقد حضرت إلى جسد النص المرجعية التراثية بشقيها الديني والتاريخي كما حضرت الثقافة الشعبية بمفرداتها وأساطيرها ورموزها.. في حين نشطت الذاكرة المكانية عبر ملفوظ ساخر يفتح أفقاً للمتلقي داخل النص الصعب، وهو أيضاً يستعمل السخرية إلى جانب الصدمات الشعرية القائمة على المفارقة والبراءة للتغلب على الوسائط

المبتذلة.. مما يجعلها تتخلى عن عاديتها وجمودها.. كما في هذا المقطع:

واتحد الليل بي ما خلا العين

زلت خطاي وانزلقت قدماي

إلى.. لجة وتراءى لي الصرح يكشف عن ساق

بلقيس

قهقهت.. قهقهت حتى وقعت

وقلت لبلقيس: لست الوحيده

إنا كشفنا عن الساق في كل صرح

هنا في المجاري السعيده

ومما يحسب لأمين في هذا العمل الجميل حقاً قدرته على الابتعاد بالوسائط عن دلالاتها الأولى ومنحها دلالات جديدة.. ويكون أكثر نجاحاً عند التجائه أو اتكائه على الوسائط القرآنية والنبوية.. فالعبارة بمجرد أن تنتزع من سياقها الأول تصير داخل النص عبارة حديثة تماماً في تأدية وظيفتها الإبلاغية.. وهذا ينبئ عن حساسية واعية

يتميز بها الشاعر.. وتستطيع أن تتأمل أغلب ما استعمله الشاعر من مفردات وعبارات ورموز وأساطير بنفس الفهم..

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه من الصعوبة بمكان أن يلج القارئ الذي تنقصه خبرة القراءة إلى هذا النص لأن تداعياته المرتطبة بالذاكرة من جهة وبالمخيلة من جهة أخرى، تَجْبَهُ القارئ بظاهر مربك فيه من الغموض والتمترس وراء الرموز والإشارات المتمرجعة في التراث وفي الثقافة الشعبية، ما يجعل المتلقي في حاجة إلى قراءته بإدراك واع يلاحق ألغاز التركيب ويفككها كما يركب أجزاء المفكك ويعيد صياغته في وعيه.

لقد كان أمين يعي جيداً أن عمله يتطلب فاعليات إيجابية في تكوين الأداة التعبيرية.. حيث هو لا يحاكي نمطاً مألوفاً.. ولذلك لجأ إلى الاستفادة من مبدأ وحدة الأضداد لتجسيد نمطية تشكيل العالم المحيط بنا على نحو أكثر مناسبة لهذا العالم الفج الفاجع بتناقضاته وظلمه الفادح.. وفوضاه العقيمة ولا معقوليته.. التي نهرب من هول

رازمها إلى غيبوبة القات ليصيرا معاً (الرازم) و(القات) متلازمتين من متلازمات وضعنا المائل وحياتنا الغريبة..

ولذلك وتبعاً لما يريده أو يقترحه ظهرت طرق التفهم والاستيعاب وتمثل العادات الاجتماعية وتوظيف متلازمات الرازم على نحو ميثلوجي وأنثربولوجي معقد وجديد إلى حد.. وإن كانت الأصول الأولى لهذا الاشتغال غير خافية في ديوانه الأول «بيننا برزخ من زجاج» الذي صدر قبل عامين (1967م).

لقد كان (برغسون) يقول: (كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً بعينه وهو غالباً ما يقوله في أول إنتاج له، ثم يبلوره ويفسره ويؤكده ويعيد اكتشافه في كل ما يتلوه من إنتاج).

وكيفما كان الأمر فإن «كتاب الرازم» بمقدار ما هو إضافة واعية وتميز واضح للشاعر أمين أبو حيدر.. فهو أيضاً إضافة يفخر بها الإبداع اليمني ويزهو بها الجيل التسعيني بشكل خاص.. لأنه أصدق دليل على خصوصيته ومغايرته.

وبحثه الدائب الذي من سماته اتجاه عدد من شعراء

التسعينيات بالنظر إلى العمل الشعري كاشتغال متكامل لغة ورؤية، كما ترى في هذا الرازم البديع.

هواجس جميل مفرح
على شفاه الوقت

يعيش المشهد الإبداعي في اليمن حالة من الانتقال النوعي من ناحية الثراء وتعدد التجارب وكثافة التواصل مع المتلقي عبر منابر المؤسسات الثقافية وعبر الصحف والملاحق والمجلات اليمنية والعربية وعبر النشر في مجموعات شعرية وقصصية.

ولعل أول ملمح يقابلنا عند شعراء التسعينيات هو اختلاف همهم في كثير من جوانب الحياة عن هموم الأجيال السابقة، ثم تعدد اشتغالاتهم على الشكل،فعدد منهم يكتب العمود بإتقان.. كما يكتب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.. وبعضهم يجرب أشكالاً أخرى يحاول من خلالها النفاذ إلى آفاق جديدة.. وقليلون هم الذين يسكنهم شكل

واحد ويتعصبون لشكل واحد، معلنين رفض الأشكال الأخرى.. لقد لعبت التحولات التي شهدتها الساحة الداخلية والساحة العربية والعالمية منذ مطلع التسعينيات دوراً في خلق راهن فكري وحياتي وجد الشعراء أنفسهم تحت طائلته التي تتحكم في انحيازاتهم وإبداعهم الذي هو صوت تلك الانحيازات..

إن الانحياز إلى الهموم الخاصة، هموم الذات، مضافاً إليها التعبير اليومي والعادي، والبسيط من أهم سمات هذا الجيل، فهي اختيار عدد كبير من شعرائه الذين لم يلجوا غمار السياسة أو الحزبية ولم تتنازعهم المواقف الإلزامية إن جاز التعبير..

فهل لهذا علاقة بانعدام الانحيازات الشكلية لدى كثير منهم..؟

إن سؤالاً كهذا يحتاج إلى درس عميق ومتأن لإبداع التسعينيين وفكرهم.. كما أنه مدخل جيد للحديث عن صديقي الشاعر جميل مفرح.. وعن مجموعته الأولى «على شفاه الوقت» التي أتشرف بتقديمها إلى القارئ العزيز.. (وهكذا افتتحت تقديمي لتلك المجموعة مطلع سنة

1999م، وما توصلت إليه المقاربات المختلفة الزوايا.. المتعددة المنطلقات التي حفل بها هذا الكتاب لتجارب التسعينيين في اليمن، قد أثبتت من بين ما أثبتت صحى ما ذهبت إليه في ذلك الافتراض المبكر حين حين كنا نعيش داخل السحابة، نشعر بها ولكننا لا نراها بوضوح)

عرفت الشاعر جميل مفرح في منتصف العام السابع والتسعين.. شاباً وديعاً وودوداً.. يمتلك زمام اللغة.. ويتمتع بشاعرية عالية.. ومن أول يوم ربطتنا صداقة حميمة.. ولكنني كنت أعجب لركونه إلى الحياة داخل القصيدة العمودية.. يكتبها بتقاليدها... مجيداً وفرحاً بتلك الإجادة.. ما جرنا إلى نقاشات طويلة ومحاولات عميقة سرعان ما دفعت بجميل إلى الانطلاق.. ليس إلى كتابة الأشكال الأخرى فحسب بل وإلى كتابة القصيدة العمودية ذاتها برؤية جديدة وفنيات مختلفة، وبين القصيدة والثانية كان يذهلني تجاوزه السريع وانطلاقته الأخاذة، ثم احتلاله مكاناً مرموقاً في منابر النشر وفي الصف المتقدم بين أقرانه من هذا الجيل.. راكناً في كل ذلك إلى دؤبية لا تنقطع قارئاً

وكاتباً.. حيث نأى بنفسه تماماً عن جدل المتثاقفين وادعاءات المتنافسين..

ومجموعته «على شفاه الوقت» واحدة من ثلاث مجموعات.. تتعايش زمنياً في غالبها، ولكن ثمة خيط ينتظم قصائد كل واحدة منها.. ويجعلها أكثر انسجاماً من حيث التجربة والمواضيع والتقنيات الفنية.

تضم «على شفاه الوقت» تسع عشرة قصيدة تتخلى عن التقفية التي كان جميل أكثر ميلاً إليها، اكتفاء بإيقاع العبارة التي أبدع فيها محاولاً قدر الإمكان الابتعاد عن الوقوع في حالة البيت الشعري.. الذي يجذبه بحرفيته المألوفة.. كما جذبته الصور الجديدة وفنيات التفعيلة وهو يكتب العمود الذي بدا في تجربته محملاً بكثير من رؤى وجماليات الحداثة في التفعيلة.

هذا من ناحية الشكل الذي لا يعنيني كثيراً التوقف عنده في تجربة جميل لأن هذا الشاعر لا يهتم كثيراً للشكل ونوعه بمقدار ما يهتم للحضور الشعري الذي يجتهد أن يكون بهياً وخالقاً ومتجاوزاً لحدود الوراثة والتقليد..

أما من ناحية المضمون فإن مجموعة «على شفاه الوقت» يمكن الدخول إليها عبر ثيمة الزمن، فهي محاولة لفتح ثقوب في جدار الزمن.. وتحويل كينونته التي تعبر شدة العتمة إلى شفافية نستطيع التربع عليها.. لنفصح عن مواجعنا وهمومنا ورغباتنا، كما نستطيع جعلها تعترف بما اقترفته في حقنا وهي تدفع بنا إلى الاتجاه الآتي.. قبل أن نحفر أسماءنا ولو على نقاء الرمل.. ومن خلال المحورين اللذين تقاسما المجموعة.. حدد الشاعر همومه التي يعبر بها نهر الزمن وهو يتعامل معه على أكثر من مستوى.. فهو أبدي متواصل، لا نرى فيه إلا سرمدية يتعدد فعلها في الشاعر وما حوله.. حتى يصير الشاعر مرآة لهذه السكونية الزمانية التي تتحول إلى ممارسة شعرية تبحث عن التغير والتبدل بادئة من الرفض الذي هو أساس كل ثورة:

قطر سنينك أيها الشاقي

كتقطير الثواني في إناءات الزمان

المستتب على مداك

أما تزال على شفاه الوقت

تحصي كم قضيت

وكم تبقى منك**!؟**

قد أتعبت ذاكرة السنين

وأنت تسأل

كل ثانية إذا مرت عليك..

على انتصابك فوق دائرتي

(تكون) و (لا تكون)

وثمة مستوى آخر للوقت عند جميل هو المستوى الجزئي.. مستوى اللحظة التي تنعدم فيها إرادة وقدرة الإنسان لتصير هي الفاعل.. المسبب.. وأداة التغيير خاصة عندما يسيطر مفهوم السرعة على كل ما يحيط بنا.. حتى يتسلل إلى داخلنا,, ويحولنا إلى طواحين هواء:

في اللحظة

تنقلب الدنيا

وتطيش موازين الأشياء

هكذا يفرّغ الشاعر ذاته في الأشياء.. أو يفرغ الأشياء في ذاته.. من خلال الزمن.. الذي يصبح يهوذا كل معاناته وانشغالاته:

قطفوك بأول دالية

وربيعك طفلاً

يرسمهم لغد أحضاناً دافئة

تسكنهم أوراقك آمنة نشوى

ويرتلهم لحناً ترويك طراوته

كسروا ريشته المسكين

وباعوها حطَّاب الوقت

الشره الجائع..

ولكن الزمن في حالة تولد ذاتي مستمر ومتلون بتلون حالات الشاعر.. فأحياناً يبدو الوقت كابوسياً في جثومه وبطئه كما في قصيدة (في تطريز مودتهم) مقابل تلك الحالات التي يبدو فيها سريعاً لاهثاً لا يلوي على شيء.. وهو في كلتا حالتيه.. ليس وقت الشاعر ولا هو مطلبه.. وإذا كان الزمن المتعسف الذي يسحق ذات الشاعر ويلغي كل ما يعنيه وجوده من غرائز وضرورات.. يظل قادراً دائماً على تحديد المتغيرات وخلق آلياتها.. فإن الشاعر لم ينهزم.. ولم يؤطر وجوده الفردي بالعدم.. بل ظل يحاول

اجتراح مساحة للاختيار والتحدي.. وظل يصر على حد أدنى من التوازن بين تحولات زمن الداخل.. زمن الذات ووقتها.. وبين تحولات زمن الواقع.. الذي يدفعه للتخلي عن ذاته أو تشتيتها.

لنقل إذن إننا بإزاء شاعر يتقدم بهاجسه الخاص.. ليكون نقطة تميزه بين شعراء هذا الجيل. ومما لا شك فيه أن لكل واحد منا زمنه الخاص.. الذي يتصوره أو يشعر به. بيد أن الزمن عند جميل يختلف تماماً فهو يأتي إليه ويأتي منه.. ومجموعة «على شفاه الوقت» ليست قصديّة مبررة بقراءات ثقافية.. وليست تعاملاً واعياً مع الوقت بمقدار ما هي معاناة ذاتية لهاجس الوقت. إنها إحساس خاص بالزمن.. يتحول إلى بوح طقسي شفيف. وهنا أقف مكتفياً بهذه الإضاءة.. مشدداً على أن الشاعر جميل مفرح الذي يعترف دائماً بأنه ما زال يبحث عن روح القصيدة قد قطع حروفاً كثيرة في طريق الإبداع مذ صارم بداياته، سائراً في فسحات واسعة للكتابة تذهب به بعيداً في رحلة اكتشاف الأشياء وما يعيش فيها أو حولها من عوالم واسعة الثراء

والإيحاء.

علي جاحز

((مشهد خاف أن ينتهي))

زارٌ لقتل المكان وموجوداته

هـذا اسـم جديـد يعـرب عـن نتـائج سـيرته فـي طريـق الإبداع:

كـان صـديقي الشـاعر علـي جـاحز فـي منتصـف العـام السابع والتسعين من القرن الماضي يحسب أن وصوله إلـى المسـتوى الـذي وصـل إليـه اليـوم شـاعراً وكاتبـاً، سـيظل حلماً.. ويومها كان لا يزال يؤمن أن الإبداع إلهامٌ يـأتي مـن خـارج الإنسـان دون أن يخطـر فـي بالـه أن الجـد والـدأب والمثـابرة وتنميـة الـوعي باستمرار تلعـب دوراً خطيراً فـي الانتقالات الكبيرة لأي مبدع.

لقد انهمك علي ضمن مجموعة من الشعراء الشباب تتواصل باستمرار قراءة ومثاقفات باحثة عن ملامحها في انبثاقات شعرية كثيفة، وتماسات منفعلة مع المشهد الإبداعي والثقافي، وكانت السنوات الأربع الماضية (1997-2001م) كافية ليشعر أنه على أعتاب وعي جديد ومغايرة مهَّد لها بإصرار ولهفة لا تتوقف عند حد.

وهو إذ يشعر أنه كلما انتقل من مستوىً إلى أرقى أحس أنه لم يحقق شيئاً بعد.. وأن الغاية التي يرسمها في خياله طموحة جداً وبعيدة جداً، فإنه مع ذلك يشعر أن مجموعة من نصوصه التي كتبها في الفترة الأخيرة تحقق جزءاً من طموحاته وتشكل انتقالة إيجابية في طريق تلك الغاية، وتلك النصوص التي يشير إليها هي محتوى مجموعة «مشهد خاف أن ينتهي» إصدار جاحز الأول الذي أحاول مقاربته في هذه العجالة، والذي أراني مرغماً عليه في حديثي عن بعض خصائص هذا العمل الشعري هو الدخول إليه عبر ثيمة المكان الأمر الذي يذكرني بما كتبته عن مجموعة الصديق الشاعر جميل مفرح «على شفاه الوقت» فكما سيطر على جميل هاجس الزمن فتبازغ من شفاهه في بوحٍ

طقوسي رائع، فإن هاجس المكان يستبد بجاحز فيرصد مشهده العابث منددا به وداعيه للخروج عليه في مشاهد تدرجت بلا قَصْدية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من ماسأشير إلى بعض منه في السطور القادمة.

****

بدأ الشاعر علي جاحز رحلته الشعرية في فلاة عنيدة تحكَّم فيه وجودها بحيثياته القائمة خارج الوقت، ومن البداية كان يدرك أنه إذا كان مضطراً إلى ممالأة القيمين على تلك الفلاة -إلى حين- فإنه لا يقدر أن يفعل ذلك في كل حين، فهو في طريقه إلى الانكشاف والمواجهة بوصفهما حتمية تمنح الشاعر انعتاقه الوجودي وتجعله قادراً على الاحتفاء بروحه ووجيب قلبه وارتحالات دمه في متاهات الأعراق والشرايين، ويا له من موقع يتخذه الشاعر ليدل من خلاله على عطب تلك الفلاة العنيدة وتخثر وقتها الذاهل كسحابة تمتص ماءها مخلفة على صفحة المشهد الحياتي فجوة من دخان وبسمة ضائعة.. إنها رحلة صعبة رحلة منقوعة في برودة الخوف:

الخوف من عثرة في الطريق

ومن صدمة في انطلا ق الرؤى

ومن صفعة في وجوه الرقود

ومن يقظة في الذهول

(أغان لعصر الذهول ص)

وهي رحلة موتورة بالأنين الضعيف الذي لا يترجم إلا السجود السخيف والخنوع والحسرة.. أنين الأماني الكسولة والبسمات الخائفة والألسنة المسمرة والعقول التي سكنتها العناكب.

في مكان ما تتسع فيه سطوة المسكوت عنه تواطأً أو جهلاً، وتتحول خصوصية هذا المكان من متحرك يتدافع بثرائه الخروجي الهائل.. إلى قوقعة لا ترى أبعد من جدرانها الباردة الصامتة:

والصمت صولته في العراك المهين

وفي وفرة في الغيوم

التي دون ومض النجوم

ودفء الحقيقة..

وللصمت صولته في الركود المخيف

وفي عثرة في الخطى

رجعة للوراء

وفي حسرة لا تغادر..؟

(أغان لعصر الذهول ص)

وفي هذا المناخ الذي يدرك الشاعر أنه لا يبدو قاتماً على هذا النحو إلا في وعيه هو -إذ نحن في النهاية كأفراد وربما كمجتمعات أيضاً.. ننطلق من الشعور الفردي للمبدع المثقف لأنه يجد نفسه في صحراء لا نهاية لها ولا قرار، صحراء من اللاجدوى والغربة والتيه، أما الآخرون فلا.. حتى أولئك الذين يشاركونه تهويمات المقيل لا يتمتع وعيهم بنفس الجدية التي عنده، وهو إذ يدينهم يدين معهم ذاته التي تكتفي من الخروج بتهويمات أحلام اليقظة في ذروة الساعة السليمانية.. حيث تمتد أحلامه خارج المكان تتسمع خطى الخارج وتحاول عد هداياه.. قبل أن تصفعها حقائق الصحو، بطريقة تذكرنا بحنظلة المسطول والعسكري في إحدى القصص القصيرة للكاتب نجيب محفوظ.

ففي النهاية - ينتهي كل شيء بضده.. هكذا:

... وأشتم مأدبة

من دماء ودمع..

وأفئدة تشتوي

أكاد أميز:

كم صرخة ستهز الفضاء

ومن حينها تتشظى

وكم أنةٍ ستهز الجبال.. ومسرعة تنكفي

وكم يقظة سوف تبدي تحمسها

وتعود إلى النوم..

وكم ضحكة ستقهقه ساخرة

- بعد يوم مثير

ومأدبة-

وتدق الكؤوس ..

(في الفلاة العنيدة ص).

إن الشاعر هنا يفضح تلجلج المكان الذي يسكن وعيه

بما هو ثقافة.. يتحرك فعلها في حياة الناس.. هشاشة تحول كل شيء إلى فقاعات.

مشهد تتكرر وطأته الرتيبة في خفقات الهاجس الشعري عند جاحز فتلفته إلى أن الإخفاق في التخلص من هذا الركود إنما يكمن في افتقاده لذاته التي عليه أن يجدها أولاً.. فمتى وجدها كسر القيد وتجاوز ثقل الزمان والمكان ووجد الحلم والغد:

أي تنهيدة بت أصبو لها..

إنها

وقفة في انتهاء المسير

حين يطوي الطريق المسافة

والخوف

حين نطل على ذاتنا ..

(مشهد خاف أن ينتهي ص)

ومع إطلالته على ذاته يضع نفسه في مواجهة المكان ومن فيه.. فنقرأ خطاباً حاداً يوجهه للمكان الذي لم تهاجر مواويله القديمة ولا أساطيره السخيفة، والمكان كما يبدو

هنـا موصـوم بالخطيئـة والسـيئات.. مكـان مـاكر تمتلـئ تجاعيده العتيقة بالضغائن والأحقاد، مكان صامت شهوته في التقدم أو الخروج شهوة عقيمة لا نتيجة لها:

.. ليس إلا صمتك المعهود في وجه السؤال

ليس إلا شهوة في جوف عاقر ..

(حين تمتص السحابة ماءها ص).

تحتدم المعركة في وعي الشاعر فتضطرم قصيدته بذاته التي تنكتب موجوعة بمعاياته في خواء المكان، هذا المدى الدائري الكسيح الذي يطفئ الدهشة في الأحاسيس.. وتهمد الإثارة عاجزة عن هز جدرانه الباردة التي كلما ضاقت اتسع الضيق.. فيما تنهمك موجوداته في أنينها الرتيب، هتافها الكسول وخطواتها الثقيلة.. إنها موجودات قادرة ولكنها لا تفعل غير أن تحلم في مراقدها.. وصاحب البشارة -الشاعر- مخذول.

وحين ينقر الشاعر قشرته.. يصل إلى قناعة حزينة أنه يخرج.. ولكن المكان وموجوداته ليسوا معه.. إنه إذن الخلاص الفردي الذي يتكئ على موروث عتيق، خاصة

في قصة "يونس" عليه السلام:

أفتح الآن نافذةً في الزمان..

إلى الغيب أعبر..

.. أعبر الوقت

مشتعلاً

وأطلُّ على عالم قادمٍ

أيها الخائفون..

(للغيب رائحة الماء ص)

****

الموقف إزاء المكان لا يتساوق، ولا يطرد زمام التعبير عنه من خلال احتباس أنفاس الشاعر بكثافة حاضره فيه، فهذا المكان الموحش لا يكون إلا عناصر مثالية حافلة بالجماليات الباذخة حين الاتكاء على أحافيرها التي لا تعد متعها ولا تحصى..

وأمس المكان هذا غير يومه الضاغط المعطل.. إنه مستودع الحياة والبيت الذي ترحل إليه أشياؤنا الغاليات، أو

البذرة التي يجب أن تنبت منها الشجرة التي تكسر قشرة اليوم، وتمد ظلال الغد وتطرح ثماره..

وهذا ما يجعل علاقة المكان في هذه المجموعة ترتبط بالوقت.. الذي يبدو فيها وقتاً خاصاً مميزاً، جارحاً، عميقاً، حزيناً، مميتاً، وقتاً من صنع المكان.. ولذلك فهو مطروح وباهت وسطحي وفارغ المعنى.. وقصائد الشاعر تنكتب ليس عبر الدقائق والساعات، ولكن عبر عشرات ومئات السنين المكدسة الجامدة.. فهي تحاول مقاومة عدمية المكان؛ لأن الشاعر ليس عدمياً ولكنه يعيش داخل مكان عدمي سلبي.. بل الأحرى أن مكاناً سلبياً عدمياً يعيش داخل الشاعر، فناً وحياةً، نوماً ويقظةً، مأكلاً ومشرباً، حباً وجفافاً، ثقة وتحققاً.. فماذا بوسعه أن يفعل في عجزه عن طرد هذا المكان من داخله سوى محاولة الكتابة، محاولة القول في التباس القول، محاولة الرؤية في غبش الرؤية أو انعدامها، الكتابة هنا أشبه ما تكون برقصة زار تخلص الروح من الهلاك الذي يأكل داخلها.. يقتلها يربط لسانها ويكبل يديها..!

****

لقد اخترت في سياق هذه المقاربة أن أقرأ جزئية المكان بوصفها كما يبدو لي محور التجربة الشعورية للشاعر.. وقد يلاحظ القارئ أنه لا يحتاج كثيراً إلى جهازه التأويلي ليقرأ الدلالات أو يفك شفرات النصوص,, لأن قصائد /جاحز/ تقوم على عامل البوح، فكل قصيدة هي كائن مجاور للشاعر.. ولذلك فهو لم يشتغل على جماليات الكتابة بقدر تركيزه على فتح نوافذ ليتسرب منها صوته المتولد من بنيات الواقع المقيد الذي يعيشه.. وليس معنى هذا أنه يجافي الصنعة ولا يتقصدها.. وإلا فالاشتغال المنظم يلاحظ في أكثر من مظهر.. داخل المجموعة، ابتداءً من التناغم المرئي بين قصائد المجموعة، وهو تناغم ينبجس من اتحاد مصدر الهاجس، وتوالي الكتابة، وتقارب الصور وتقنيات خلقها والتناصات المتحركة فيها..

مروراً بكون قصائد /جاحز/ قصائد صادقة، فنصه ابن حالته الخاصة.. ابن ذاته وذوات من يشاركونه المكان الخاص.. نصه ابن مكانه وابن قضية هذا المكان التي لا يشعر بها إلا عدد محدود من رفاق الشاعر.. شعوراً متفاوتاً أقواه شعوره هو...

ونصوصه كلها تحفز وتتقدم وتقود إلى الخارج دائماً.

ومما يلفت النظر في قصائد هذه المجموعة أن أغلبها لا يكتمل.. فأنت في نهايات معظم القصائد تشعر أن أنفاس الشاعر لم تنقطع بعد.. وأن دفقته لم تأخذ مداها كله، كأنه مع كل قصيدة ينكأ جرحاً ويتركه ينزف.. أما ما نقرأه فهو مقطع من ذلك النزيف وليس النزيف كله.. ولذلك تبقى الشعرية في هذه النصوص حاضرة بامتيازاتها التي تستند شكلياً إلى مفردة الوزن أو نواته في "التفعيلة" وتشكيلها والقاموس اللغوي الذي يتناسج من ملفوظ حديث إلى جانب القديم الذي ينحدر من أعالي التراث.. وهو قاموس يمتلك الكثير من الحيوية التي تنضح بماء الشعر..

****

بقي أن أقول:

وبقناعة ستثبتها الأيام شريطة أن يستمر /علي/ في دأبه ومثابرته والتنمية المتواصلة لتجربته ووعيه.. إننا أمام شاعرية فيها غليان وقوة.. وصاحبها الذي بدأ يكتب العمود بوعي تقليدي عادي، صار مع امتلاكه الوعي واستشرافه

لأنماط مغايرة في الكتابة لا تقتصر على "التفعيلة" كما تعبر عنها هذه المجموعة، بل تتعداها إلى أشكال أخرى (قصيدة النثر مثلاً)، يصر أيضاً على كتابة العمود لأنه النافذة الأفضل للتعبير عن ذاته وذوات الآخرين في بيئته التقليدية المعزولة، ولأنه أيضاً نافذة من تلك النوافذ التي يفتحها ليتسرب منها صوته، ولأنه أكثر من كل ذلك يعتقد بقدرته على كتابة قصيدة عمودية تدخل في إطار الشعرية الحديثة.. شأنه شأن عدد من أبناء جيله المتميزين الذين يثيرون الجدل كل حين.. حيث يشكل حضورهم في أشكال شعرية مختلفة (عمود- تفعيلة- نثر) ظاهرة من أميز الظواهر اللافتة في تجربة جيل التسعينيات.

وبعد.. فإن هذه المقاربة تبقى مجرد محاولة للإشارة إلى بعض مفاصل تجربة يفتتح بها شاعر جميل رغبته في إعادة ترتيب هذا العالم.. والرغبة في حد ذاتها عمل عظيم.

فاطمة العشبي..

تجربة شعرية بين رصيف الوطن وحراس وادي الليل

هذه شاعرة عمدت شعرها بالحب ووزعته خبزاً لملايين الفقراء.. ويتامى الطرقات وجعلته يتدفق كالفجر السحري بين عيون الأطفال.. وفي رحلتها الحافلة بالأوجاع جاعت وعريت وحفيت كجميع الشرفاء في هذا الوطن.. ولكنها أيضاً تحولت إلى رمز من رموز الشرف فيه.. وعلماً في أعلى قمة فيه.. ضميره الشعبي.

لقد كانت فاطمة العشبي أول شاعرة يمنية في القرن العشرين تخرج بتجربتها من مجرد الهواية التي لا تتجاوز دائرة الأهل والمعارف.. والتي غالباً ما تموت وتتلاشى في زحمة الهموم الحياتية العادية من زواج وأولاد وخلافه.. إلى احتراف الشعر والوعي به كإبداع وحضور في وجودها والإيمان بقدرته ودوره في التغيير والتعبير عن

كينونتها وإنسانيتها وعن هموم المجتمع والوطن والأمة والإنسانية.. فكان شعرها:

شمساً وعناقيد ضياء تتوهج.

تتحدى الراسخ في أعماق

(الظلم الممتد ص14)

بل كان سلاحها في وجه اليأس الأسود.. ورسالة حبها للفقراء وفانوسها المتدلي دائماً في محراب الوطن.. ومنذ منتصف الثمانينيات وفاطمة العشبي تكتب الشعر بنوعيه الفصيح والشعبي، وكان حضورها في الصحافة والمهرجانات يتوازى مع حضورها النشط في الحياة السياسية والاجتماعية من خلال الهيئات والمؤسسات ذات العلاقة.. لا يختلف موقفها القوي إزاء قضايا الوطن والمجتمع عن موقفها إزاء قضايا الأمة، خاصة قضيتي العراق وفلسطين.

وشأنها شأن كل المبدعين الكبار الذين تعرضوا أو يتعرضون للتهميش في هذا الوطن.. والذين كانوا دائماً يعانون من التمايز بين حضورهم الفاعل إبداعياً.. والتقدير شبه الغائب وظيفياً، وهو ما يعني العسر المادي والمعاناة

الأسرية والحياتية.. فإن فاطمة عانت كثيراً من الهوة الشاسعة بين حضورها القوي إبداعياً وتهميشها وظيفياً.. بل إنها في أحيان كانت تتعرض لمعادلات استغلالها إن لم يكن استغفالها كمبدعة ارتكاناً إلى إيمانها الصادق بقضايا تتعامل هي معها تعامل الشاعر الحالم، فيما يتعامل معها الآخرون تعامل السياسي المخاتل.

أما مجموعتها الشعرية التي كان يجب أن تصدر منذ منتصف التسعينيات على الأقل.. فقد تم تجاهلها لأكثر من سبب: عقاباً للشاعرة من جهات.. وافتقاداً للقدرة على التقدير والتكريم من جهات..

ولكن فاطمة تتحمل جزءاً من تبعة تأخر إصدار مجموعتها.. فهي وإن كانت شاعرة وموقفاً تتمثل فيها كل صفات الشاعرة الصادقة، فإنها أيضاً شاعرة صادقة، في كسلها وإهمالها. وتراخيها إزاء توثيق تجربة رائدة على الساحة اليمنية كتجربتها، إلى درجة ضياع بعض قصائدها المتناثرة هنا وهناك.. والتي تتعرض لكوارث التنقلات من بيت إلى بيت، والتلف وغيره مما هو معروف في حالات

كهذه..

حتى مجموعتها التي سنحاول فيما سيأتي ملامستها، والتي تضم قسماً من تجربتها الشعرية . لم تقم فاطمة على إصدارها أو تشرف على إعدادها للنشر.. وإنما تبرعت بذلك إحدى صديقاتها العراقيات -على حد علمي-حيث تم إصدارها عن دار المدى في بغداد العام (2000م) وقد ساهمت ظروف الحصار على العراق.. في جعل الدار تطبع مائة نسخة منها-فقط..

****

عنوان المجموعة «إنها فاطمة» وتقع في (144) صفحة من القطع المتوسط، وتضم بين دفتيها (28) قصيدة تم اختيار معظمها مما كتبته الشاعرة في النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي، مع قصائد قليلة من النصف الأول من التسعينيات، وقصيدتان كتبتا في عامي (1986-1989م).

إضافة إلى مقدمة من خمس صفحات بعنوان (الشعر والحياة وأنا) وهي بمثابة شهادة الشاعرة على تجربتها

المرة مع الحياة والألم والشعر.

ويظهر من البداية أن عنوان المجموعة «إنها فاطمة» قد تم اختياره بذكاء وإدراك كبيرين لأبعاد تجربة الشاعرة ومغزاها.. فأنت بعد كل قصيدة تقرأها لفاطمة العشبي تستطيع أن تقول: (إنها فاطمة).. لأن فاطمة لا تكتب الشعر بقصدية ووفق اشتغال باللغة والدلالة وثقافة التجربة حسب المفهوم السائد الآن.. ولكنها تكتب القصيدة بفطرة الموهبة وتوهج الإحساس.. وثقافة المواجع.. ألم تقل عن قلبها:

وبراءة الأطفال تمنحه

فن احتواء البحر في كأس (ص45).

حتى عنوان شهادتها التي قدمت بها للمجموعة «الشعر والحياة وأنا» تصب دلالته في هذا الاتجاه، فحياة فاطمة بكل ما فيها تجدها في شعر فاطمة الذي هو ذاتها كما شعرت وأحست.

****

من أول قصيدة ارتبط حضور الشعر عند فاطمة..

بقسوة الآخر ... الرجل/الأب الذي انتهت علاقتها به مع أول قصيدة كتبتها فضربها حتى أشرفت على الموت.. وحفر لها قبراً ليئدها فيه. والرجل/الزوج الذي جاءها في سن أبيها واقترنت به بوصفه عقوبة أخرى لاقترافها الشعر، والذي ستعرف فيما بعد نسخاً متعددة منه، وكلها تتكرر قسوة.. وجفافاً سواء كان الزوج زوجاً مُجَرَّباً أو حبيباً محلوماً به، أو زميل عمل ورفيق كفاح.. وسلطة الرجل وجفافه وشح الرهافة الإنسانية فيه بما هي عدل ووفاء واحترام لذات الآخر وحقوقه.. تتسع لتشمل المجتمع في تخلفه.. والسلطة في تسلطها وديكتاتوريتها.. والعالم حين ينحاز –ظالماً- لمصالحه على حساب إنسانيته.

تقول فاطمة في قصيدة (حراس وادي الليل):

مذ صار صمتي واحة الهمس

أسميت قلبي طائر الأنس

ودعته في يوم نزهته

وظننت خيراً في بني جنسي

ما كنت أدري أنهم نصبوا

مليون مشنقة رنت طمسي
وبأنهم ضد الطيور متى
نقرت جدار الصمت بالهمس
وبأن آلافاً مؤلفة
صاروا شياطيناً من الإنس
يا طائراً غالوه في جسدي
قلبي بلا ريش ولا رأس
كسروا جناحيه وبادره
حراس وادي الليل بالرفس
هتكوه ما أقسى غرائزهم
مشحونة بالحقد والرجس
ولربما دفنوه في نفق
ولربما شنقوه في كرسي
أو ربما من كهف رغبتهم
خرجت وحوش العمي والخرس
ويمزقون الروح في جسد

ويزاولون القلع للغرس
مذ حاصروا الألباب في نفق
لم يطلعوا منه إلى الشمس
الكل في عهد الحياة له
بصماته السوداء في النفس (ص45-49).

بيد أن فاطمة ستظل رغم كل ذلك . أقوى من كل من امتدت أيديهم إلى براءة فجرها.. وكل من حاولوا خنق نشوتها بالحياة والشعر-وصلابة الذات المتمردة على القهر أيان كان مصدره:

قلبي سييقى طائراً فرحاً
ويظل أجنحة من الأنس
ويظل من ألق إلى ألق
يجتاز أشواطاً على نفسي
فلتختف الديدان أجمعها
في بؤرة الإحساس باليأس

(ص46)

وفي المجموعة سنجد قصائد أخرى تضع فاطمة في مواجهة العالم كله.. فاطمة بذاتها وفاطمة كل امرأة حين يتجبر الرجل أو يتنكر كما في قصيدة (انحدار ص25) أو

فاطمة الوطن في كوابيسه التي تثقل خطاه وترخي جفنيه وتغيبه عن الوعي.. جراء الجهل والقهر والتسلط وانعدام العدل، وتبدل المعايير والقيم كما في قصيدة (نداء من سفينة ابن خلدون ص33).. وفي هذين النموذجين يتوحد صوت الأنثى أي أنثى أو صوت الوطن أو صوت الأمة بصوت فاطمة التي تستعمل ضمير المتكلم، كما أنها في قصائد أخرى تتغنى بالوطن أو تبكيه أو تثوّره مستعملة الضمائر المنفصلة والضمائر المتصلة كما في قصائد: (الوطن الرصيف، من يبتدئ من دمعتي وطناً، يا بلادي) وغيرها.

ولعل قصيدة (الوطن الرصيف) من أكثر قصائد فاطمة حضوراً في ذاكرة المتلقي، فبمقدار ما عبرت فاطمة فيها عن وعيها بقضايا الناس وإحساسها بدرجة المعاناة واختلال الواقع الاجتماعي والسياسي والمعيشي، بمقدار ما كانت موفقة في تعبيرها من خلال لغة بسيطة وسهلة، وصور حية نافذة.. ولاذعة.. في نقدها وسخريتها، وفي حواراتها الشعرية التي تتدفق من أول حرف في القصيدة شجناً قاسياً.. وسؤالاً ينفذ إلى أعماق النفوس:

مضى ... من مضى

واستمر الرصيف

إلى قاع قلبي

يؤول النزيف

أحاول أن أتذكر

شيئاً من العمر

شيئاً عن الحب

في ليلة تحت نجمة صيف

وهل كان لي وطن وحبيب

لماذا أنا فوق هذا الرصيف؟

(ص61)

فنلاحظ أن دلالة الإخبار تتساند مع دلالة السؤال.. صانعة ما يشبه البؤرة التي يصنعها حجر يلقى في ماء، تنداح دوائرها إخباراً وإنشاء ... فيما تتخلق المفارقات، وتتلاحق الصور تشبيهاً واستعارات وكنايات ومجازات في قصيدة تتجمع فيها تجربة فاطمة المفرقة في عشرات

القصائد الوطنية.

ولسوف تطول هذه الملامسة حتى تخرج عن المرسوم لها لو ذهبنا نتتبع قصائد فاطمة القومية وهي المعروف عنها توحدها بمأساة العراق ليس شعراً فحسب، ولكن فعلاً فقد كانت على سفينة السلام عام 1990م، وواجهت المارينز مباشرة عند قيامهم بإنزال جوي على ظهر السفينة قبالة ساحل عمان، وعاشت كل أهوال الحرب في العراق بنفسها.. كما أن لفاطمة قصائد كثيرة في القدس.. وفلسطين والانتفاضة، كل ذلك إلى جانب قصائد إنسانية أججتها مواقف وحوادث وصداقات. والمجموعة لا تحتوي إلا على بعض نتاج فاطمة التي يعرف عنها أيضاً كما أشرت في البداية أن لها يداً طولى في القصيدة الشعبية.

أخيراً ندعو القارئ إلى قصيدة (إنها فاطمة) التي حملت المجموعة اسمها وأخرنا الإشارة إليها.. لتكون مسك الختام في هذه الملامسة.

إسماعيل مخاوي في «بحر الضياع»
كثير من الشعر، قليل من المغامرة

«بحر الضياع» هي المجموعة الشعرية الأولى للشاعر/ إسماعيل مخاوي، وقد صدرت في أكتوبر 1999م عن منتدى العمري للآداب وإحياء التراث في أربع وخمسين صفحة من القطع المتوسط، وغلاف مقلوب يضم بين دفتيه خمساً وعشرين قصيدة.. كتبت ببنط صغير.. ولم يراع مخرجها جماليات الإخراج في التوزيع فانعدم البياض الفاصل بين القصائد حيث كثيراً ما تنتهي قصيدة في منتصف الصفحة فتتبعها أخرى، عنواناً وسطوراً في نفس الصفحة.. وهو أمر غير مريح للعين.. فما بالك وقد أضيفت هذه العلة إلى علة البنط الصغير التي سبقت الإشارة إليها.. والمعروف أن جمال الإخراج وحسن توزيع القصائد والسطور توزيعاً يحمل حساً إبداعياً.. يعد

جزءاً من فنية محتوى أي إصدار شعري، وشطراً من جماله.

من قصائد المجموعة الخمس والعشرين هناك ثلاث قصائد حاول الشاعر فيها.. لا أن يخرج إلى التفعيلة.. بل أن ينوّع في القوافي فحسب. فجاءت تلك القصائد الثلاث وهي: (صغيرتي الريمية ص17) و(قولي له أجل ص43) و(إني عشقتك ص45)، من ذلك النمط الذي عرفناه في قصائد رواد هذا الشكل أوائل الخمسينيات.. أما بقية قصائد المجموعة فكانت كلها عمودية..

وإذا كانت عملية جمع القصائد وإعدادها.. لم تكن تعبر عن اختيار واعٍ من قبل الشاعر.. وإنما كانت تتم كيفما اتفق تحت إلحاح الأستاذ/ عبد الله خادم العمري صاحب منتدى العمري للآداب وإحياء التراث (جهة الإصدار) فإن تعدد أغراض المجموعة وامتزاج التجارب المختلفة فيها يقدم إلى حد ما بانوراما لرحلة الشاعر مع الحرف لحوالي عقد من الزمن.. رغم وجود فجوة هائلة قوامها ست سنوات.. بين قصيدتي البدايات (بحر الضياع ص30) التي

أعطت المجموعة اسمها، و(الدنيا ص30) وكلاهما من قصائد عام 1989م، فيما تتوزع بقية القصائد بين عامي 95، 1999م، مع ملاحظة أن عام 1999م قد حظي بما يقرب من نصف عدد قصائد المجموعة.

****

من الناحية الموضوعية يمكن تقسيم أغراض المجموعة إلى عدة أقسام.. وأول قسم يمكن تناوله يتكون من نصف قصائد المجموعة تقريباً. فهناك اثنتا عشرة قصيدة تتموضع وجدان الشاعر وتتغنى بذاته وعواطفه وأحلامه ومواجعه وأطياف محبوباته.. بين وفية الحب له.. وغادرة جافية.. وآثمة لا قيمة عندها لغير المال واللذة.

وفي هذه القصائد يسيطر على الشاعر التوجه الرومانسي بشفافيته ومعجمه وتعابيره وصوره، وإيقاعاته الهامسة.. بدءاً من عناوين القصائد: الغرام القتيل، الغرام المقدس، بحر الضياع، قمرية الجريد، الحيرة، الدنيا.. إلخ. مروراً بالتعابير والاستعارات والألفاظ الموحية التي تميل إلى الهمس الرقيق أو تتماهى في مفردات الطبيعة مثل: صراخ الرياح، النسيم العليل، الفراش البليل، تسبيح

الطيور، غلالة النسيم، فيض النور، مجيء الربيع، تفتح الورود، فراشة الحياة، ريح الوداع، شدو الطير، نسيم المراعي، زهر الحنين، أنسام الربيع، منهل الأقداح.

ومثل: الغرام البريء، الغرام القتيل، الليل الطويل، محراب الهوى، مقبرة الليل، طموح الحياة، درب الأحزان، آيات الغرام، أحلام الصبا، دنيا الملذات، بقايا ضحية، الجبين الملبد، منهج الغواية، السفينة التائهة، الشراع الممزق، يد الشقاء، فيض الدموع، الهوى العذري، ضوء الشموع، لهو الصبابة، سرير غانية.

ومثل: الضباب، الخيال، الذكرى، الرعشة، الاضطراب، الحسرة، العذاب، اللوعة الاغتراب، البوح.

وفي هذه القصائد كل سمات قصائد البدايات.. ومتلازمات هذه السن، ولا أقصد حين أقول (سمات قصائد البدايات) أن تكون عند هذا الشاعر مزالق لغوية ونحوية أو تعثرات عروضية؛ لأن الشاعر متمكن من هذه الأدوات.. ولكنني أقصد متلازمات البداية والسن.. فيما يتعلق بعمق النص الفكري، وفيما يتعلق بتقنيات الكتابة وحرفيتها.. ثمة

سذاجة، وثمة سطحية أحياناً، فالشاعر يكتب بدهشة، ويعبر عن خوالجه كيفما كانت فمفهوم الشعر عنده يقوم على كونه هواجس وإلهامات لا دخل له بها، وهو يستشهد بقول المتنبي: فكأنما يُملى عليّ وأكتب.

ميزة المخاوي في شاعريته وموهبته الكبيرة.. وهي موهبة أعتقد أن صاحبها سيجني ثمارها بشكل أفضل وأقوى في مجموعات قادمة -إن شاء الله-.

وهذه الميزة تتضح بقوة في طريقة اتكائه على الشعراء الكبار، الرومانسيين منهم بوجه خاص.. وعلى وجه أخص السياب في بواكيره التي نشرت بعد موته، وديوانه الأول «أزهار ذابلة».. ولكنك وأنت تحس بظلال السياب قوية في النصوص، ترجع إلى السياب فلا تستطيع إثبات احتذاء إسماعيل لفنيات نص بعينه.. إنه يأخذ من روح السياب، وينهل من عوالمه بعيداً عن الأخذ المباشر أو شبه المباشر أو التقليد، وكذلك يفعل مع بقية الرومانسيين الذين كانت ظلالهم خفيفة في نصوصه من أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، والبردوني في ديوانيه الأولين «من أرض

بلقيس» و«في طريق الفجر» وحده نزار قباني الشاعر الذي لم يستطع المخاوي إخفاء اتكائه عليه وتقليده.. كما سنتناول ذلك في مكانٍ آخر.

لنقرأ إذاً كيف تتمثل الرومانسية وكيف نلمح ظلال كبار شعرائها في هذا النص:

تعـــــالي بنـــــا نتـــــوارى قلـــــيلا

ونجعـــــل ســـــراً علينـــــا النخـــــيلا

تعـــــالي فـــــإني أحـــــس بوقـــــع

غريـــــب وألمـــــح طيفـــــاً دخـــــيلا

تعـــــالي ويطـــــو صـــــراخ الريـــــاح

وكانـــــت تمـــــر نســـــيماً علـــــيلا

تعـــــالي ومكنتهـــــا مـــــن يـــــدي

وصـــــار حفيـــــف الغصـــــون عـــــويلا

وصـــــارت تلفـــــت مـــــذعورة

كطفـــــل تخايـــــل فـــــي الليـــــل غـــــولا

وتســـــأل مـــــا الأمـــــر فـــــي لهفـــــة

وكيـــــف ومـــــن يســـــتطيع الوصـــــولا؟

تعـــــالي ويســـــود وجـــــه المكـــــان

وقـــــد كـــــان للحـــــب مـــــأوىً جمـــــيلا

رحيبـــــاً تعـــــانق فـــــي ظلـــــه الهـــــوى

والنـــــدى والشـــــذى والهـــــد يـــــلا

ونلهـــــو كطفلـــــين بـــــين المراعـــــي

كعادتنـــــا بكـــــرة أو أصـــــيلا

ونعـــــدو علـــــى الشـــــط فـــــي نشـــــوة

ونغفـــــو عليـــــه فراشـــــاً بلـــــيلا

تـــــذكرت يـــــا للغـــــرام البـــــريء

أيمكـــــن فـــــي لحظـــــة أن يـــــزولا؟

أحـــــاول دفـــــع المخـــــاوف عنهـــــا

ولكـــــن كمـــــن يطلـــــب المســـــتحيلا

فقـــــد أيقتـــــت أن خلـــــف العيـــــون

مقـــــادير تنســـــج أمـــــراً مهـــــولا

تـــــوارت وراء الضـــــباب فصـــــارت

خيـــــالاً ونكـــــرى ولـــــيلاً طـــــويلا

بكيـــــت وقـــــد غيبتهـــــا الـــــديار

ومـــــا زلـــــت أبكـــــي الغـــــرام القتـــــيلا

فـــــلا متـــــع الله عينـــــي رقيـــــب

ولا أســـــعد الله قلبـــــاً عـــــنولا

قصيدة (الغرام القتيل ص15)

كل ما توالى من ملفوظات القصيدة وتعابيرها وصورها مشبع كما أسلفنا بالشفافية والإيحاءات النفسية والطبيعية.. ذات الصلة بالتهويمات الوجدانية.. والروح الرومانسية.. وهي صور وتعابير وألفاظ تتناغم مع موسيقى القصيدة وإيقاعها..

فالقصيدة من بحر (المتقارب)

وما يلفت النظر هو هذا البيت:

وصـــــــارت تلفـــــــت مـــــــذعورة

كطفـــــل تخايـــــل فـــــي الليـــــل غـــــولا

فلفظ (تخايل) أصله (تخيّل) وقد جاء بها الشاعر كما تنطق في اللهجة التهامية والصورة برمتها مأخوذة من ثقافة المنطقة.. حيث تكثر حكايات الجن.. بأنواعهم وتعدد صورهم وأشكالهم ومسمياتهم، وكثيراً ما تنعكس الحكايات والتخويفات بـ(أم الصبيان) أو (أبو عنيعنة) أو (الحدراء) أو (العظروط) أو غيرها على ذهنية الأطفال ونفسياتهم ومخيلاتهم، فتكون نتيجتها كوابيس نومية، أو تهيئات بصرية في حالة اليقظةهتابب حالات فزع مريعة.

وفي هذا المحور من قصائد المجموعة ستقابلنا قصائد يشغف فيها الشاعر بالمحبوبة فتقابل شغفه بالجحود والنكران، ويهواها مقدسة.. فيفاجأ بها ترتمي في أحضان الرذيلة.. وهو منحى طرقه الرومانسيون كثيراً.. وعند المخاوي نمثل هنا بقصيدته (الغرام المقدس) ص22 – وهي قصيدة جميلة الإيقاع بديعة الوقع في النفس، وكأن

الشاعر وهو المتصوف ابن البيئة الصوفية والمتحدر من إحدى أشهر أسر التصوف في العالم الإسلامي.. أعني (أسرة بيت العجيل) المنسوبة إلى الفقيه الشيخ أحمد بن موسى عجيل المتوفي سنة 690هـ..

أقول: كأن الشاعر يحاكي بها إحدى قصائد الصوفية الأكثر تأثيراً في الوجدان الشعبي.. والتي اشتهرت بها الطريقة الميرغنية في تهامة. وهي قصيدة ابن الملحي المتوفي سنة 744هـ، المعروفة بـ(شي لله يا ميرغني).

ومنها:

أحـــن إذا الحـــادي بـــذكركم غنـــى

وأبكـــي إذا مـــا البـــرق مـــن نحـــوكم عنـــا

وأنّـــى شـــكا قلبـــي تـــداويت باســـمكم

ونعـــم الـــدوا أنـــتم علـــى قلبـــي المضـــنى

بكـــم ولهـــي لا بلعـــذيب ولا النقـــا

وأنـــتم مـــرادي لا ســـعد ولا لبنـــى

ظننـــاكم للعمـــر ذخـــراً وعـــدة

فيـــا ويـــح مـــا خيبـــتم فـــيكم الظنـــا

والشاعر إسماعيل مخاوي لم يتأثر بمثل هذا النص من نصوص التصوف.. بصفته متصوفاً ومنتمياً لهذه الأسرة الصوفية المكينة فحسب، بل بصفته (منشداً، مسمعاً، مقصوداً- مقصداً) يتعاطى هذا الفن بصوته البديع هاوياً لا محترفاً... ولكن المخاوي الذي استلهم روح القصيدة الميرغنية وشجنها وحنينها وبحرها.. اعتمد قافية أخرى.. وأبدع قصيدته الخاصة المشحونة بالغرام الحار الملتهب.. الذي يتمزق على حواف الغدر والطمع. غدر المحبوبة وطمعها.. يقول المخاوي:

أحـــن إذا مـــا الليـــل أرخـــى وأوجســـا

وآوي إلـــى ذكـــراك فـــي غمـــرة الأســـى

أرتـــل آيـــات الغـــرام الـــذي انطـــوى

وأحـــرق عمـــري فـــي لعـــل وفـــي عســـى

ومـــاذا جـــرى يـــا مـــن تناســـيت حبنـــا

ودمـــرت قلبـــاً لا تناســـى ولا قســـا؟

لقــد خنــت أحــلام الصــبابة بغيــة القــى

وقـــــد بعـــــت الغـــــرام المقدســـــا

وســـافرت فـــي دنيـــا الملـــذات مـــرةً

ولكـــن فـــي عينيـــك حزنـــاً مكدســـا

ألــم تظفــري بالحــب؟ يــا بــئس مــا جنــت

يــد الطــامع المغــرور فــي مــا تلمســا

فــلا القلــب فــي النعمــى علــى خيــر حالــة

ولا الجفـــن مرتـــاح ليرضـــى وينعســـا

تمـــرين يـــا ليلـــى بقايـــا ضـــحية

علـــى الـــدرب تســـعى لا صـــباحاً تنفســـا

إلى أن يقول:

تـــذوبين فـــي أحضـــان غيـــري مـــرارة

وتجتـــاحني الـــذكرى إذا الليـــل أوجســـا

فـــؤادي يحيـــا فـــي المعانـــاة والهـــوى

وتحيـــين فـــي وادٍ مـــن الهـــم أغلســـا

فـــنوقي وبـــال الأمـــر يـــا مركبـــاً غـــوى

فلـــم ينـــتهج نهجـــاً صـــحيحاً ولا رســـا

ويستطيع القارئ أن يتبين من ملفوظ القصيدتين إلى أي حدٍ حاكى المخاوي ابن الملحي وإلى أي حدٍ فارقه.. كما أن بوسعه أن يلاحظ تتابع الصور الجميلة ولذة وقعها في النفس.. وهي صور ترتكز على تقنيات أسلوبية وانتقاءات لفظية.. جمعت بين أساليب الحِجَاج والمفارقة والإيحاء.. ولعل ذروة صور القصيدة في هذا البيت:

تمـــرين يـــا ليلـــى بقايـــا ضـــحية

علـــى الـــدرب تســـعى لا صـــباحاً تنفســـا

موضوع قصيدة (الغرام المقدس) شبيه بموضوع قصيدة (الدنيا ص3)،وبين قصائد للمحبوبة الغادرة، وأخرى لمحبوبين تفرق بينهما الظروف والمجتمع كما أسلفنا.. ستلقانا قصائد يكتفي فيها المحب برؤية فتاته من بعيد وتحريك شفاهه بالسؤال: من تكون يا ترى، ثم قد يتمنى رؤيتها عن قرب.. أو أدنى حدود معرفتها.. وقد لا يفعل ذلك.. أو تظل أمنيته عند حدودها. كما في قصيدتي (قمرية الجريد) ص33 و(ومضة) ص16..

وهناك قصائد يبدو فيها المحب على وفاق مع محبوبه لا يعذبهما شيء غير الحب الذي يستكن في روحيهما

ويرفض أن يعلن عن نفسه كما في قصيدة (بحر الضياع ص25). التي تنتهي.. بحض الشاعر لمحبوبته على التجرؤ وإعلان هذا الحب المدفون..

أما قصيدة (الحيرة) ص41 فموضوعها ذات الشاعر، بل هي سيرة لأحلامه المكسورة وآماله الضائعة، إنها قصة إنسان بائس الماضي، مضطرب الحاضر، فاقد الأمل في المستقبل يئن ويتأوه:

أمشي ووجه الليل أحلك صورة

من حيرتي وأنا بغير قرار

ويدي على كبدي التي لا تنتهي

آلامها ويطول بي مشواري

وأهم بالرجعى فأشعر أنني

لن أستريح فأستلذ قراري

ماذا أمامي لا أعيش حقيقة

والعمـــــر وهـــــم رائـــــع متـــــواري

وملامـــــح الماضـــــي ملامـــــح بـــــائسٍ

لا شـــــيء غيـــــر أســـــىً وغيـــــر دمـــــار

وعلى هذا المنوال يمضي الشاعر.. تجاهله لصوت نفسه.. ورفضه كل ما في الدنيا حتى داره وأهله ونفسه.. حتى الخيال يضيق به في رحلته العمياء فلا لذائذ تعجبه ولا كؤوس ولا أوتار.. لا شيء غير الضياع وغير شباب مر كغبار عابر..، لا شيء غير التفكير في عبثية النهاية.. بين الخطيئات وبقايا الذكريات..

وهذه القصيدة على احتفالها المكثف بالمتلازمات الرومانسية في ملفوظها وصورها إلا أن للشاعر فيها تناصاته ومتكآته على الموروث القديم.. فحين يقول:

لا شـــيء يحلـــو لـــي وغـــدي كـــل مـــا

يحلـــــو فيـــــا لتعاســـــتي وخســـــاري

وأجـــــد فـــــي طلـــــب الســـــعادة إنمـــــا

تـــــأتي مشـــــبعة بكـــــل مـــــرار

مـــا عـــادت الأوتـــار تخلـــق بهجـــة

غـــــدي ولا أشـــــتاق للأوتـــــار

والكـــأس حطمـــت الكـــؤوس مللتهـــا

ومللـــت وجـــه الأمـــرد الخمـــار

تستدعي ذاكرة القارئ -مثلاً- المتنبي: مع اختلاف السياقين:

لـــم يتـــرك الـــدهر مـــن قلبـــي ولا كبـــدي

شـــيئاً تتيمـــه عـــين ولاجيـــد

يـــا ســـاقيّ أخمـــرٌ فـــي كؤوســـكما

أم فـــي كؤوســـكما هـــم وتسْـــهيد

أصـــخرة أنـــا مـــا لـــي لا تحركنـــي

هـــذي المـــدام ولا هـــذي الأغاريـــد

إذا أردت كميـــت اللـــون صـــافية

وجـــدتها وحبيـــب الـــنفس مفقـــود

أما حين يقول:

ضـــاقت فلمـــا اســـتحكمت فـــي خـــاطري

فرجـــت ورحـــت أهـــيم فـــي أفكـــاري

فإن التناص يبدو واضحاً مع قول الشاعر القديم:

ضـــاقت فلمـــا اســـتحكمت حلقاتهـــا

فرجـــت وكنـــت أظنهـــا لا تفـــرج

وهذا المنحى من التناصات والاتكاءات موجود عند الشاعر في قصائد أخرى.. منها مثلاً استفتاحه لقصيدة (خريف الأربعين) ص23:

فـــؤادي شـــبابٌ نـــابضٌ فـــي جـــوانحي

وتحكـــي خريـــف الأربعـــين ملامحـــي

وتهـــوى عيـــوني كـــل حســـن رأينـــه

وتهفـــو إلـــى حـــب الغـــواني جـــوارحي

فهذا يذكر بقول ابن الرومي:

أهـــــيم بـــــالخرّدِ الحســـــان

ولا يصـــلح وجهـــي إلاّ لـــذي صـــلع

كـــــي يعبـــــد الله فـــــي الفـــــلاة

ولا يشـــهد فيهـــا مشـــاهد الجمـــع

بقيـة قصـائد محـور الـذات والوجـدان والعواطـف مثـل (صـغيرتي الريميـة) ص 17، و(قـولي لـه أجـل) ص41، و(إنـي عشـقتك) ص25، وهـي القصـائد الـثلاث التـي خـرج فيهـا الشـاعر خروجـاً محـدوداً علـى العمـود فهـي قصـائد تترسم خطـى نـزار قبـاني الشـاعر الوحيـد الـذي لـم يسـتطع المخاوي التستر على اتكائه عليـه.. فوقـع فـي شـباكه أسـلوباً ونفساً.. وإن لم يخل أسلوب المخـاوي من السذاجة.. كقولـه في (صغيرتي الريمية):

حين عبرت من أمامي

آمنت بالسفور

آمنت بالحب والجنون.. حين نثرت شعرك المجنون

فوق صدرك الحنون

حين رأيت كل خصلة

تحنو على الليمون

فسذاجة قول الشاعر (آمنت بالسفور) تتكرر في مواضع أخرى حيث يقل الشعر، وتأتي الجمل العادية المباشرة.. وهو مزلق يقع فيه دائماً من يترسمون خطى نزار، فهذا الشعر لا يجيده غيره إلا النادر، ومن أمثلة عبارات المخاوي العادية في هذا السياق (ويا لتي تملكت إعجابي) وكذلك قوله في (قمرية الجريد ص32): و(الصدر يا لشموخه الوضاح كالرأي السديد).

وقوله في قصيدة (بوحي ص21):

إن الحيـــاة هـــي الطمـــوح فحـــاولي

أن تطمحـــي فـــي الحـــب أيّ طمـــوح

وقوله في قصيدة (وثيقة غرام ص26):

آمنـــت بـــالتطبيع فـــي دنيـــا الهـــوى

إن اللـــذاذة فـــي هـــوى التطبيـــع

في المحور الثاني من محاور هذه المجموعة يتموضع الشاعر قضايا اجتماعية وثقافية تمتزج فيها المرجعيات والمواقف.. وملابسات الحياة اليومية.. وعلاقاتها التي

يلعب فيها الموروث الشعبي والثقافي والعادات والتقاليد دوراً كبيراً.. ولذلك فكثير من قضايا قصائد هذا المحور تتعلق في جانب كبير منها بحياة الشاعر، الذي جعله الخوض في هذه الموضوعات – وهو يخوضها بنفس ذاتي- يقوم مرة بدور الثائر المتمرد، وأخرى بدور المعلم الواعظ، ونراه مرّة مكبوتاً يفجر براكين نزواته وعقده.. ومرّة رومانسياً يحب ويعشق ويشتهي..

هذا المنحى جعل الشاعر يمزج بين الاتكاء على نزار خاصة في قصيدتي (بوحي ص21) و(نهار السبت ص39) وبين الاتكاء على السياب بشكل واهن خاصة في قصيدة (وثيقة غرام ص26) التي تذكرنا بملحمة السياب التي كتبها في بداياته وجعلها تقوم على حوار بين شاعر الروح وشاعر الجسد.. أو على التنازع بين شفافية الروح وحبها العذري الذي ينظر إلى المحبوبة بوصفها كياناً سامياً شفافاً نقياً.. ورغبات الجسد وتشهياته وجوعه التي تجعله ينظر إلى المحبوبة بوصفها جسداً للفتنة والشهوة إن لم تستمتع به اليوم.. فإنه سيكون متعة للدود غداً.. وفي هذه القصيدة بل

في بعض هذه القصيدة يخرج المخاوي من عباءة السياب الشفافة ليقع أسيراً لنزعة شهوانية جافية.. مضمونها التمرد والهزء من التقاليد والمحافظين عليها. وملفوظها وأسلوبها يترسم خطى هؤلاء المحافظين.. وفي حين يبدو وعي الشاعر متخلفاً جداً وواقعاً تحت أكثر مفاهيم الثقافة الشعبية تخلفاً في النظر إلى علاقة مجتمعنا الذكوري بنصفه الآخر.. فإنه يذهب في قصيدتي (صمت الشجون ص28) و(الزورق المنسي ص38) إلى تلمس مواجع الناس تحت وطأة الغلاء والأوضاع المعيشية.. وفي هاتين القصيدتين ميل إلى تمجيد إرادة الإنسان في صنع التغيير وامتلاك ناصية الطريق.

سأبدأ أولاً باستعراض القصائد الأربع الأولى من خلال مقاطع تخدم ما ذهبت إليه من حيث انبناء الأسلوب والوعي بالمضامين.

أولاً: قصيدة (بوحي):

بـــــوحي بأســـــرار المحاســـــن بـــــوحي

وتفتحـــــي مثـــــل الـــــورود وفـــــوحي

جـــــاء الربيـــــع فعانقيـــــه وســـــبحي

كـــــل الطيـــــور صـــــدحن بالتســـــبيحِ

ودعـــــي الغلالـــــة للنســـــيم إذا أتـــــى

لزيـــــارة الـــــدنيا بـــــلا تصـــــريح

وإذا تغشـــــاك الصـــــباح فغـــــامري

وإذا بليـــــت بنقمـــــة فـــــأزيحي

على هذا النحو السلسال الجميل يواصل الشاعر دعوته للأنثى إلى الحياة محذراً من ذهاب محاسنها مطمورة في سجن الحجاب والغفلة.. حتى تستغويه طريقة نزار المعهودة فيخرج من التلميح إلى التصريح .. . ويربط طموح المرأة وخروجها وحريتها ليس بروحها وعقلها وحقوقها ولكن بجسدها.. وجسدها فقط:

عيشـــي الحيـــاة فراشـــة لا تحفلـــي

بروايـــــة الممنـــــوع والمســـــموح

لاتغلقـــي النهـــدين فـــي وجـــه الهـــوى

أمـــل الهـــوى فـــي الناهـــد المفتـــوح

إن الحيـــاة هـــي الطمـــوح فحـــاولي

أن تطمحـــي فـــي الحـــب أي طمـــوح

وانســـــي تقاليـــــد القبيلـــــة كلهـــا

كـــي تســـتريحي فـــي الهـــوى وتريحـــي

فـــــــلعمر لا حـــــــبٌ ولا حريـــــــة

دربٌ مـــــن الأحـــــزان والتبـــــريح

وإذا كان اعتراضنا على بعض ما في القصيدة فنياً، ورؤية تتعلق بالوعي، وهو اعتراض.. يتراجع كثيراً مع البيت الأخير من القصيدة ومضمونه الرائع:

فـــــــلعمر لا حـــــــبٌ ولا حريـــــــة

دربٌ مـــــن الأحـــــزان والتبـــــريح

فإن اعتراض تيارات سلفية وحزبية على هذه القصيدة أول ما شاعت باسم (طموح محب).. وما سبَّبَهُ ذلك الاعتراض من ضجة في مدينة (بيت الفقيه) بالذات كان.. تعبيراً عن ضيق بكل رأي وتخلف في فهم طرق وأساليب التعبير الفني الذي يسلم للرأي النقدي ولا يستسلم للتحريمات الاجتماعية والدينية.

ثانياً: قصيدة (وثيقة غرام) ص26:

يبدأ المخاوي هذه القصيدة سيابياً كما سبقت الإشارة:

مـــات الهـــوى العـــذري بـــين ضـــلوعي

وطويـــت أشـــرعتي وعـــز رجـــوعي

همـــــي الملـــــذات التـــــي لا تنتهـــــي

أروي بهـــا ظمـــأي وأشـــبع جـــوعي

والحـــب فـــي شـــرعي حكايـــة ليلـــة

تنهـــل أقـــداحاً وضـــوء شـــموعي

والحـــب عنـــدي كـــل أنثـــى حـــرة

عفويـــــة الأخـــــلاق والتشـــــريعِ

وســـــرير غانيـــــة تمتـــــع نـــــاظري

بجمالهـــــا المرئـــــي والمســـــموعِ

إلـى أن يقـول خارجـاً مـن عبـاءة السياب.. محاجـاً علـى طريقـة السلفيين فـي المنافحـة عن آرائهم.. فيمـا هو ينـافح عن ثورته وتمرده وإعلانه عن مكبوتاته:

يـــا مـــن يضـــج إذا دعونـــا للهـــوى

الحـــب أمـــر فـــي الحيـــاة طبيعـــي

وســـــعادة الإنســـــان فـــــي حريـــــة

تخلـــــو مـــــن التشـــــنيع والتقريـــــع

أمـــــا العفـــــاف فلـــــيس إلا نغمَـــــة

مشـــــروخة ممجوجـــــة الترجيـــــع

وكـــذا الـــزواج فلـــيس يجـــدي خطـــة

حتـــــى تســـــود عدالـــــة التوزيـــــع

والمهـــر بـــاب الطهـــر وهـــو مصـــيبة

أخـــرى ويـــاب منلـــة وخضـــوع

ســـكتوا عليـــه وقـــد تفَـــرّع ليـــتهم

قطعـــوا الجـــنوع مخافـــة التفريـــع

إن التمـــرد فـــي الشـــباب ســـجية

وعلـــى الشـــيوخ تـــدارك الموضـــوع

ففي هذا المقطع تلمح أصوات شعراء التيارات السلفية والإخوانية وغيرها من التيارات التقليدية اللغة والأسلوب والتراكيب.. مع أن الموضوع متمرد جداً.. وفي هذه

القصيدة من قصائد المجموعة الطويلة سنجد الشاعر يعود مرة أخرى إلى نفسه الخاص فيبدع صوراً جميلة.. ولعل كل هذا التناقض الفني والموضوعي يعود إلى افتراس التنازعات الثقافية والاجتماعية لرؤيته ووعيه.. إلى جانب ظروفه الخاصة المعطلة بالكبت والواقع..، المشحونة بالقراءات والتطلعات ومحاولات الخروج..

ثالثاً: قصيدة (نهار السبت):

هذه القصيدة كان يجب أن تدرس مع قصائد الذات والعاطفة الرومانسية في المحور الأول.. بيد أن وضعها هنا جاء لسبب.. فهي وإن كانت ذاتية عاطفية إلا أنها تعبر تعبيراً قوياً عن ناحية من نواحي الوعي الاجتماعي لدى الشاعر.

فقد كتبها الشاعر بعد مجيئه إلى صنعاء.. وذهابه ذات يوم مع بعض أصدقائه لتناول الغداء في مطعم حبشي.. كانت المرة الأولى التي يرى فيها شابة تلبس سروال جينز وفانلة خفيفة تقدم الطعام لزبائن المطعم.. وتتحدث معهم هذا المشهد أثار نفس وشاعرية الشاعر وصدم وعيه..

فجاءت قصيدة (نهار السبت) فرحاً عجيباً تسافر فيه عصافير السعادة على المدى الحلو. بينما يترنم الشاعر:

يا روعة السبت تطويني وتنشرني

سعادة مثلها من قبل لم أجد

وهي سعادة تذكره على عادة كل البائسين في مجتمعنا.. بكل أيامه الماضية بكل عذاباتها:

مرت بنا كلها الأيام قاحلة

غير الأسى وجحيم الهم لم تلد

ما باله اليوم غير الأمس يزرعني

في جنة الخلد ماذا دار في خلدي

ولأن جمال الحياة لا يأتي إلا من جمال نفوسنا.. كما قال (إيليا أبو ماضي):

كن جميلاً ترى الوجود جميلا

فإن كل ما حول شاعرنا تحول إلى ناطق بلسان الخير والجمال:

صرخت كلي أحاسيس يترجمها

وجهـي المضـيء صـباح الخيـر يـا بلـدي

إنـــي تغيـــرت مـــات اليـــوم فـــيَّ فتـــىً

مضـــى بـــه العمـــر بـــين الـــوهم والزبـــد

إنـــي تغيـــرت مـــا عـــادت تحاصـــرني

عواصـــف الخـــوف فـــي الأحـــلام والعقـــد

إنـــي تغيـــرت مـــذ غـــت ضـــفائرها

وســـافرت عبـــر عينيهـــا إلـــى كبـــدي

إنـه اصـطدام الـوعي القـروي البسـيط المحـافظ بحيـاة المدينـة وانفتاحها رغم أنـه انفتـاح نسبي.. يقف فـي أضـيق الحـدود، بـل هـو انغـلاق مقارنـة.. بمـدنٍ أخـرى فـي بـلاد أخـرى ومـا حـدث للشـاعر المخـاوي يـذكرنا بمـا حـدث للسياب.. عند انتقاله إلى (دار المعلمين) ببغداد للدراسة.. واصـطدام وعيـه القـروي بحيـاة المدينـة هنـاك.. حتـى أن تلامس شـعره بشـعر زميلـة لـه فـي أحـد الممـرات.. جعلـه ينشد:

مـــــرت فلامـــــس شـــــعرها شـــــعري

فـــــإذا الهـــــوى بجـــــوانحي يســـــري

مـــــرت ولـــــم أرهـــــا ســـــوى نبـــــأ

عـــــنب البشـــــائر ذاع فـــــي صـــــدري

القلـــــــــب يعرفهـــــــــا برفتهـــــــــا

بـــــــــالعطر بالأنســـــــــام بالســـــــــحر

يـــــا ليـــــت شـــــعر ينـــــا إذا التمســـــا

عقـــــدا فمـــــا انفرطـــــا مـــــدى الـــــدهر

بـــــل ليـــــت مســـــرعة الخطـــــى وقفـــــت

ووقفـــــــت حتـــــــى ســـــــاعة الحشـــــــر

بل إنه يجعل من استعارة بعض زميلاته لدفتر شعره موضوعاً لقصيدة من أشهر قصائده ليس لإبداعه فيها ولكن لطرافتها ودلالتها عند دارسيه. على نفسيته ووعيه.. عند أول اصطدامه بحياة المدينة..

ورغم أن قصيدة المخاوي التي نعرض لها أرقى كثيراً من قصيدة السياب التي أوردنا بعضها خاصة عند ما يصل التصوير إلى درجة إبداع عالية كما في هذه الصورة:

إنـــي تغيـــرت مـــذ غـــت ظفائرهـــا

وســـافرت عبـــر عينيهـــا إلـــى كبـــدي

إلا أن وعي الشاعر الاجتماعي هذه المرة يتدخل لفرض صورة أخرى تصل فيها السذاجة حد الإضحاك.. ذلك هو قوله:

ســـر والهـــا الجينـــز يحكـــي بعـــد غايتهـــا

فلست أدري ما دخل سروالها الجينز ببعد غايتها.. **!!!**

رابعاً: (**خريف الأربعين**):

في هذه القصيدة يتمثل الشاعر الثقافة الشعبية والثقافة التراثية أيضاً من ناحية نظرة الرجل أو المجتمع إلى المرأة وهي ثقافة يمثلها موروث شعري ومقولات تذهب مذاهب الأمثال..

فحين يقول المخاوي:

ومـــــا الغيـــــد إلا للمســـــرات والهـــــوى

ومامنحـــــت إلا كـــــل صـــــبٍّ وفـــــاتح

إذا نحـــــن أشـــــبغنا الريـــــاحين لـــــذة

يصـــــرن مثـــــالاً للرضـــــا والتســـــامح

علـــــى الحـــــب والإطـــــراء يحـــــين دائمـــــاً

فهـــــن قصـــــيرات المـــــدى والمطـــــامح

ألا يذكرنا هذا القول بقول الشاعر القديم:

لا تـــــأمنن إلـــــى النســـــاء ولا تثـــــق بعهـــــودهن

فوفـــــاؤهن وغـــــدرهن معلـــــق بفـــــروجهن

ألا يذكرنا أيضاً بالمثل الشعبي الذي يقول:

(الـــزب الشـــاحن كالدولـــة الضـــابطة)

ومعناه أن قوة إنعاظ الرجل ومواقعته المرأة بشكل دائم وخبرة مكينة يضبط أمورها ويحسن تسييرها كما تحسن الدولة الجيدة الإدارة والأمن تسيير أمور شعبها..

ما كان أجدر الشاعر بحذف مثل هذا النص والاستغناء عن هذا المفهوم المشين للعلاقة بين صانعي الحياة – الرجل والمرأة- وما كان أجدره برفض الانسياق لمحيطه وجاهزياته على هذا النحو الذي يثير الاستغراب..

في بقية قصائد المجموعة سنجد الشاعر يشتغل على هموم وطنية وقومية واجتماعية كما في قصيدتي (صمت السجون) و(الزورق المنسي) وقد أسلفنا التعرض لهما إجمالاً، وكما في قصيدتي (ومن ذا يعشق الفكر الأصما) ص9، و(القوارض) ص24..

الأولى: موضوعها هجائي اجتماعي ثقافي.. وهي منافحة عن منتدى العمري للآداب وإحياء التراث وصاحبه الباحث المعروف الأستاذ / عبد الله خادم العمري..

المفارقة في هذه القصيدة.. الرد على وعي قاصر.. بوعي قاصر أيضاً. فلقد تعرض منتدى العمري لهجوم من بعض المثقفين الذين حسبوا أن الاهتمام بالتراث الشعبي والتاريخ، اهتمام متخلف ينافي شروط العصر ية

والحداثة.. وهم بهذا الطرح يعبرون طبعاً عن فهم قاصر للحداثة، وجهل فادح وعسر وعي..

ولكن إسماعيل مخاوي شاعر المنتدى الذي انبرى يخاطب أستاذه العمري وقد استشاط غضباً:

ويـــا أســـتاذ قـــد غـــدروا مـــراراً

لقـــد جعلـــوك للأحقـــاد مرمـــى

وخـــانوا العهـــد فـــأذن لـــي فـــإني

أنـــا القـــدر الغضـــوب إذا الهمـــا

ســـأجعل عيشـــهم أبـــداً جحيمـــاً

وكـــل حيـــاتهم (عـــبس وعمـــا)

هذا الأسلوب الطريف والاقتباس الناجح لاسمي السورتين الكريمتين يشين الشاعر امتاعه بخطاب ناقص الوعي كخطاب مَهْجُوّيهِ.. حيث يقول:

لقـــد جمعـــوا علـــى فكـــر أصـــم

ومـــن ذا يعشـــق الفكـــر الأصـــما

أصـــيبوا بالحداثـــة وهـــي ســـوء

وداء لا يـــــــــــزول إذا ابلهمـــــــــــا

لقد كان ينبغي أن يقوم الحجاج على السخرية من سوءِ فهمهم للحداثة.. وعدم درايتهم بأهمية جمع التراث وتوثيقه، لا على السخرية من الحداثة وعدها سوءاً وداءً وفكراً أصماً..

القصيدة الثانية (القوارض) ص24.

وهذه القصيدة كانت من أنجح قصائد المجموعة.. لأن موضوعها كان واضحاً في وعي الشاعر الذي استطاع بشكل جيد تلمس أحاسيس وآراء مواطنيه في من يتولون أمرهم.. ويتصرفون في شؤونهم.. ويهدرون حقوقهم.. إما بسوء التصرف أو الجهل بحسن التصرف.. وسأكتفي بإيراد القصيدة كاملة ليستمتع القارئ بها إبداعاً وطرافة:

لقـــد أزعجتنـــا فـــي الـــبلاد القـــوارض

فهـــــذا فضـــــوليٌّ وهـــــذا معـــــارض

وفـــــيهم ســـــفيه كلنـــــا لا نطيقـــــه

وفـــيهم غبـــيٌّ وهـــو للـــرأي فـــارضُ

وكـــل يـــوالي وهـــو يرجـــو مصـــالحاً

وكـــل يـــولي وهـــو للحقـــد عـــارض

ويغـــدو ســـفيه القـــوم فينـــا مســـوداً

علـــى كفـــه تفنـــى التقـــى والفـــرائض

ســـئمت المعانـــاة التـــي يجلبونهـــا

وإنـــي لهـــذا الوضـــع والله رافـــض

بلينـــا بأشـــياخٍ علـــى كـــل مـــذهب

هـــواهم لمـــا نرجـــوه مـــنهم منـــاهض

وكـــل امـــرئ منـــا وقـــد ضـــاق صـــدره

علـــى الجمـــر فـــي دنيـــا المعانـــاة قـــابض

ويـــا ليـــتهم كـــانوا علـــى الحـــق وحـــده

ولكـــن ســـرى فـــي الظـــالمين التنـــاقض

ســـكتنا عـــن الأشـــياخ يـــا آل زرْنـــق

ومـــا ضـــرنا إلا الرضـــا والتفـــاوض

وتبـــاً لهـــا بيـــت الفقيـــه إذا غـــدت

وتأريخهـــا فـــي ســـاحة الوحـــل رابـــض

ســـأنأى بنفســـي عـــن بـــلاد ذليلـــةٍ

وإن كـــان غيـــري فـــي ثراهـــا لـــراكض

ولم يسلم إسماعيل المخاوي.. من تأثير البيئة المحيطة به.. فدفعته رغبته في مجارات الشعراء المعروفين بتسنم المنابر في المناسبات.. والذين يجعلون من قصائدهم معارض لأغراض شتى.. بدءاً من المناسبة ومروراً بتناول الأحداث الساخنة في وقتها.. وذكر أوضاع الناس والتمدح بالمسؤولين.. إلخ.

وفي المجموعة شعر مناسباتي منه قصيدة (الثورة الشماء) ص6 وهي القصيدة التي جعلها الشاعر افتتاحاً لها.. وقصيدة أخرى في مدح الرئيس (علي عبد الله صالح) بعنوان (علي)ص37 وقد ذهب مقدم إلى اعتبار القصيدتين جزءاً من رسالة الشاعر الذي إن كان (يحمل هموم نفسه ووطنه فإنه يحمل أيضاً هم أمته) ص3 في إشارة إلى

قصائد المخاوي الأخرى مثل قصيدة (معلقة المربد) ص10 وهي قصيدة وجهها الشاعر للعراق المحاصر، وقصيدة (مراثي القتل) ص34 الموجهة للجزائر في محنتها..

ويتابع المقدم في تقديمه متناولاً هذا النوع من الكتابة عند المخاوي.. فيقول (وأول ما يلفت انتباه القارئ لشعره، شجاعته.. فهو أحد الشباب القلائل الذين يمتلكون الشجاعة والإباء والقدرة على ترجمة هموم أمتهم وما تعانيه من مصاعب معيشية وما يحلمون به ويطمحون إليه..

نأخذ على سبيل المثال وعلى المستوى المحلي قصيدة (عليٌّ) التي وجهها لرئيس الجمهورية.. فهي صرخة جريئة باسم الملايين من جموع الشعب وعلى لسانهم يقول:

عليٌّ إن الجماهير التي هتفت

لصانع الوحدة الكبرى وحاميها

لكنها البراكين في أعماقها غضبٌ

فهل أتاك حديثٌ عن تلظيها

إلى أن يقول:

عليٌّ لا تصحبنّ الباطشين بنا

بطانـــة الســـوء تـــردي مـــن يؤاخيهـــا

فهذه الصرخة تحتشد بكل معاني الصدق والبساطة، والشاعر لا يتطرق إلى سلبيات الحاضر فقط بل يبين إيجابياته ويوضح كيف كان الماضي حزيناً وأليماً.. فيقول في قصيدة (أيلول):

مـــا زلـــت أنكـــر جـــدتي وحـــديثها

والحـــزن يغمـــر وجههـــا الوضـــاء

تحكـــي لنـــا عـــن ظلمهـــم وفســـادهم

عنـــد المســـاء حكايـــة ســـوداء

(المقدمة ص3، 4)

والملاحظ: أولاً أن ليس في المجموعة قصيدة اسمها (أيلول) بل إن كاتب المقدمة يتحدث عن (الثورة الشماء).

ثانياً: أن كاتب المقدمة لم يلتفت إلى سقطة الشاعر المريعة.. وهو يمدح الرئيس في سياق القصيدة إذ يقول:

إنـــا نحبـــك قائـــداً ومحنكـــاً

ونحـــب أن تلقـــى الإلـــه بـــراء

فـــانظر إلـــى الشـــعب العظـــيم فإنمـــا

تســـمو الشـــعوب بحبهـــا الزعمـــاء

قصيدة (الثورة الشماء) ص7

ولا أدري أي عظمـــة لشـــعب لا يســـمو إلا إذا أحـــب زعيمه.. !

ولكنه وعي الشاعر الذي راح ينتقل من مدح الرئيس إلى مدح محافظ الحديدة:

يـــا حـــاتم الخـــاوي وليســـت صـــدفة

أشـــبهت حـــاتم ســـيرة وعطـــاء

ومن مدح محافظ الحديدة إلى مدح منتدى العمري:

مـــن صـــار فـــي بيـــت الفقيـــه فضـــيلة

يحمـــي التـــراث ويبعـــث الأبـــاء..

والحقيقة أن الشاعر في هذه القصيدة كما في قصيدتي (معلقة المربد) و(مراثي القتل) كان فنياً جيداً.. وقد جاءت قصائده وفق شروط القصيدة المنبرية التي تهز نفس المتلقي لاشتراكه مع الشاعر –غالباً- في القضية والانفعال..

أما القصيدة المناسباتية الأخيرة.. فهي قصيدة (دمعة على ضريح من نور) وقد كتبها الشاعر في رثاء الراحل العظيم / عبدالله البردوني، وقد تميزت عن زميلاتها بفيض الأسى الذي صبه الشاعر فيها؛ كون رحيل البردوني كان

كارثة أحزنت كل اليمنيين عامة.. وقلوب المبدعين بشكل خاص.. ولذلك جاء الشاعر معاجلاً من تهامة إلى صنعاء وهو يقول:

آتٍ مـــن الـــوطن البعيـــد وفـــي دمـــي

جـــــرحٌ كمـــــوج البحـــــر لا يلتـــــام

ألـــم النخيـــل يفـــتّ فـــي ســـعفته

(زيـــبٌ) وصـــوت عروقـــه اســـترحام

أبتـــــاه كيـــــف تركتنـــــا لمصـــــيرنا

حـــــارت لفقـــــد زعيمهـــــا الأفهـــــام

هـــــذي مـــــدينتك التـــــي أنبأتنـــــا

عنهـــــا مرايـــــا والوجـــــوه قتـــــام

تتنكـــــب الآثـــــار نحـــــو مرامهـــــا

راغـــــت مصـــــابيح وحـــــل رغـــــام

غنيـــــت أغنيـــــة لعينـــــي أمهـــــا

قـــــد شـــــاب قرناهـــــا وأنـــــت غـــــلام

فـإلى جانـب توظيـف الشـاعر لأسـامي بعـض دواويـن البردونـي «مدينـة الغـد» «وجـوه دخانيـة فـي مرايـا الليـل» «رواغ المصـابيح» «لعينـي أم بلقـيس» «رحلـة ابـن شـاب قرناها».. من أجل بناء الصورة..

فهـو ينتقـد فـي قصـيدته التـي جـاءت معارضـة لقصـيدة البردونـي المشـهورة (أبـو تمـام وعروبـة اليـوم) مـع تغييـر القافية.. الانكبـاب الإعلامـي علـى الشـاعر بعد وفاتـه.. بعد أن كان يهمله في حياته وهي عادة يمنية مؤسفة..

ومـن ثقافـة لهجتـه يقتـنص الشـاعر تعبيـراً خاصـاً يماثـل ذلك الذي أشرنا إليه سابقاً.. حين تحدثنا عن قصيدة (الغرام القتيل) – وهذا التعبير جاء في قوله:

مـــاذا عســـاهم أن يقولـــوا عـــن فتـــى

عبـــر الصـــراط إلـــى الضـــياء وقـــاموا.. !

فقولـه (وقـاموا) التـي تـأتي بمعنـى (وقفوا).. عـن السـير، وليس.. من (الجلوس) مثلاً.. هي تعبير شائع في اللهجـة التهاميـة.. ولا تسـتعمله اللهجـات الأخـرى رغـم أنـه

تعبير قرآني يأتي من قوله تعالى{كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا}.

وأخيراً لابد من القول أن الشاعر المبدع إسماعيل مخاوي قد كشف في باكورته هذه عن موهبة قوية واستعداد كبير للشعر مدعوم بتمكن جيد من اللغة وبحور الشعر وأوزانه مع خيال باهر وقدرة على الاستدعاء المعجمي.. ورغم ما يلاحظ من حرصه على احتذاء مثالات البلاغة التقليدية في قالب توصيلي شفاف -وهو مأخذ عليه يمكن وصفه إلى جانب بطء تطور التجربة في جانبها المتعلق بالرؤية والوعي ومحدودية انتقالاتها الفنية التي يمكن أن نتعقبها بين قصائد عام 1989م وقصائد عام 1999م.. (رغم ما في قصائد هذين العامين الأخيرين من نضج ووفرة إبداع)-.

فإن في هذه المجموعة شعراً بديع الجمال وخصوصيات في الصورة تنبئ عن مستقبل وافر الحظ منها.. أما الصدق الفني فقد كان الشاعر فيه على أوفى غنيمة..

ذباب في المخيلة أو الشاعر في كمائن الحياة

مقاربة لمجموعة الشاعر إسماعيل مخاوي ((ملامح زورق يهذي))

«ملامح زورق يهذي» المجموعة الشعرية الثانية للشاعر اسماعيل مخاوي.. صدرت عن مركز عبادي للدراسات والنشر.. ضمن سلسلة إبداعات يمانية.. منتصف سبتمبر 2003م.. أي أن بينها وبين صدور المجموعة الأولى «بحر الضياع» أربع سنوات كاملة.. هذه المجموعة تقع في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير وتضم بين دفتيها.. خمسة وثلاثين نصاً توزعت بين القصائد والمقطوعات القصيرة والأبيات والبيت والواحد..

فهي من هذه الناحية قليلة الألفاظ مركزة.. إذ أن مجموع أبياتها ثلاثمائة وأحد عشر بيتاً (311)-أطول القصائد على

الإطلاق عدد أبياتها 29 بيتاً، والقصائد التي يتراوح عدد أبياتها بين (20) بيتاً و(29) بيتاً أربع لا غير هي..

- مواويل الظمأ رقم (1) ص13 وعدد أبياتها =28 بيتاً.

-هذي بلادي رقم (2) ص19 وعدد أبياتها=27 بيتاً.

-يا طيفها الساري رقم(35) ص25 وعددأبياتها=29 بيتاً.

-النبي الضال رقم (22) ص60 وعدد أبياتها=21 بيتاً.

مجموع عدد أبيات هذه القصائد مائة وخمسة أبيات.

أما القصائد التي يتراوح عدد أبياتها بين الـ(10) أبيات والـ(20) بيتاً فعددها ثماني قصائد، عدد أبياتها مائة وستة أبيات.. هي:

(ملامح زورق يهذي ص31)، و(الليل كمين في صنعاء ص23)، و(بنت الرصيف ص67)، و(الشاعر ص72)، و(الزهراء ص79)، و(الخوف ص82)، ,(ذباب في المخيلة ص86) ,(أنين الموج ص91).

ويبلغ عدد المقطوعات بين الـ(5) أبيات والـ(10) أبيات،

عشر مقطوعات، هي (مواطن ص37)، (لوعة واغتراب ص40)، (الشقي ص47)، (أساس العالم ص50)، (وردة ص52)، (منحدر ص56)، (آه يا صنعاء ص58) (عيناك ص65)، (إخفاقة ص70)، (انتحار ص77).

وعدد أبيات هذه المقطوعات ستون بيتاً.

فيما تستأثر نصوص الأبيات والبيتين والبيت الواحد بنصيب وافر من عدد نصوص المجموعة.. فيصل عددها إلى ثلاثة عشر نصاً، وعدد أبياتها (أربعون بيتاً).

يمكن تقسيم هموم المجموعة إلى أربعة محاور:

المحور الأول: يتموضع فيه الشاعر ذاته...وحياته وآلامه وتجربته مع الإبداع والحرمان والغربة والألم والشقاء والحب والحنين والوطن.. وقصة الوجود، وجود الشاعر وعذابات هذا الوجود في تجلياتها المختلفة، كل ذلك يستحوذ على أحد عشر نصاً هي: (ملامح موال، الليل كمين في صنعاء، مواطن، رحيل، هروب، آه يا صنعاء، النبي الضال، الشاعر، الخوف، ذباب في المخيلة، تلاشي).

المحور الثاني: على صلة قوية بالمحور الأول وهو فيه يتحدث عن المكان/تهامة/الوطن-كما يتحدث عن قضايا اجتماعية وسلوكيات إنسانية.. ويتماهى مع تأملات وأفكار ونظرات تبدو كلها هوامش لوجعه وعذاباته وانكساراته هو.. ذلك أنه يتأمل كل شيء ويفكر في كل قضية أو موضوع.. من خلال معاناته هو.. ومن خلال حزنه وشحوبه.. وتعبه. وفي هذا السياق نجد تسعة نصوص هي:

-(مواويل الظمأ، هذي بلادي، إخفاقة، فاطمة يا ابنة البحر، انتحار، الزهراء، هوية، أنين الموج).

المحور الثالث: يجمعه بالمحورين السابقين خيط رفيع هو الموقف المساند للمقهورين والمظلومين والمخدوعين والمعذبين، الذين يقهرهم المجتمع والعادات والتقاليد.. أو وطأة اليأس من الحياة-أو بطش الإنسان حين يموت ضميره كما أن فيه نقداً لخنوع الإنسان واستسلامه..

وهذا المحور يشتمل على خمسة نصوص هي:

(الضحية، الشقي، وردة، منحدر، بنت الرصيف).

أما **المحور الرابع** فيشتمل على بقية النصوص، وهي أحد عشر نصاً.. تختلف أغراضها، وإنما يجمع بينها رأيي

الخاص في أنها أقل مستوى من بقية القصائد.. في فنياتها ولغتها ووعيها.. ولعلها أو لعل أكثرها من قصائد تلك الفترة التي نشر بعض نتاجها في مجموعة الشاعر الأولى «بحر الضياع» نهاية سنة 1999م، والنصوص المشار إليها منها ما هو وجداني رومانسي ساذج، مثل: (يا طيفها الساري، رمز الجمال، لوعة الاغتراب، عيناك).

ومنها ما يتصنع الحكمة.. ويتأمل أو يتغنى بالوطن او المرأة بألسلوب تقليدي فاتر، لغة ورؤية.. وتعبيراً مثل:

(نصيحة، حجمة تحدي، وطني، أساس العالم، موعظة).

****

بداية لا بد من الإشارة إلى أن هذه التناولة معنية بقراءة نصوص المحاور الثلاثة الأولى دون المحور الرابع.. وذلك لانطباق شروط التميز عليها، ولكون نصوصها جاءت أكثر التصاقاً بذات الشاعر.. الذي أقام فيها عالمه الخاص المتمايز في فراغ العالم الواسع المزدحم، حتى ليغدو النص عشاً صغيراً لا يسكن طائر الروح إلا إليه.

والشاعر في هذه النصوص إذ يبني نصه من خلال مشهده الخاص الذي يرى فيه نفسه ويعيد عبره تشكيل الموجودات التي ستظل نقصاً لا اكتمال لها إلا بكتابة هذا ا لنص..

وكتابة المخاوي لنصوص هذه المحاور الثلاثة يمكن تقسيمها على نوعين:

النوع الأول: يتميز بنسبة وعي واضحة وإن كانت ليست عالية جداً.. إلا أنها واضحة جداً خاصة وأنها تفارق إلى درجة كبيرة ما كانت عليه حال ا لشاعر في مجموعته الأولى بكل مآخذها التي تناولناها قبلاً عند صدورها.. كما تفارق أيضاً ذيولها المتمثلة في نصوص المحور الرابع من هذه المجموعة حسب تقسيماتها... ونصوص هذا النوع الأول، حاكى الشاعر أثناء كتابته لها الكيفية التي كانت تطرح حسبها ذاكرته مخزونها في شكل تداعيات أو ومضات.. كما في نصوص (النبي الضال، مواويل الظمأ، هذي بلادي، الزهراء، وردة، بنت الرصيف) على سبيل المثال..

أما النوع الثاني من هذه النصوص فقد كتبه الشاعر

بوعي أكثر ارتقاءً وفيه اعتمد تقنيات التضاد بشكل أوسع مما فعل في النوع الأول.. فبرزت عنده قدرة أكبر على وصف المشاهد والصور والحركات المتضادة وفق نسق بموجبه تصبح تحولات النص قائمة على استدعاء النقيض لضده واعتماله معه، وفي هذا السياق ترد نصوص كثيرة منها:

(ملامح موال، الليل كمين في صنعاء، مواطن، الشقي، الخوف، ذبابة في مخيلة.. إلخ).

****

عند قراءة نصوص المحورين الأول والثاني نجد:

أن نصوص هذين المحورين: عبارة عن سيرة ذاتية، ولكنها ليست سيرة فرد فحسب.. بل هي ضرب من الكتابة تمتزج زماناً ومكاناً وكائناً/ كائنات تمضي إلى خرابها.. أو تجتر مأساة خرابها.. تسرد تفسخ الكائن وما حوله.. وانكساره بركام من الآلام.. لا تعد ولا تحصر.. ومن هنا كان الشاعر عندما يتحدث عن تهامة/الوطن، يتحدث عنها باعتبارها شرط وجوده الأول (الأم) ومخزن ذاكرته..

وبكونه نسخة منها شبيهة بها، وبكون زمنه وحياته يلخصان زمنها وحياة أبنائها.. فسيرته معادل موضوعي لسيرتها من ماضيها إلى حاضرها.. ومن آلامها إلى أحلامها، ولذلك فإنه ما أن يفتح قصيدته على سيرتها حتى:

يشرب (الرمل مواويل الظما)، ويصبح الصبر (غيمة عطشى ولحناً مبهما، وتهب المأساة ويشتد الحما، ويأتي الأنين من الأعماق، ويرتفع حس الحزن، وتشعر الآلام، ويكون اليأس عادة، والجراح عمراً، والأسى حكاية، والدمع سقياً، والحسرة نبضاً، والسأم اجتراراً، فهي ابنة البؤس، وابنة الآه التي:

حلقها نكرى غبار مزمن

يرمد العين ويثني القدما

وإذا الأزيب وافى قلقاً

دندن الخوف بها واحتدما

فهي في الحالين هم هائج

تسأل الله الرضا والمغتما

(قصيدة مواويل الظما ص13)

وهي التي لولالها ما ذاب (في غابة الأحزان) فكأنه كان مع أشواقها العطشى على قدر.. فهما معاً:

فـــي ســـورة الابـــتلاء المـــر منزلـــة

وفـــي المعانـــاة أضـــداداً وأشـــباها

قصيدة (مواويل الظمأ ص13)

وهـي مثلـه تتـدوى بنـار الكـلام.. وذكريـات وخرافـة الميتافيزيقيا.. ومع ذلك يبقى الجرح مفتوحاً:

هـــذي بـــلادي بـــلادي كلمـــا حزنـــت

تـــنوب فـــي وزبـــة حـــرى وتنســـاها

تســـتودع الشـــاطئ المجنـــون حســـرتها

وتســـتمد مـــن التـــاريخ تقواهـــا

قصيدة (هذي بلادي ص 21)

****

هـــذي بـــلادي أغـــاني الحـــزن مـــن زمـــن

تقـــول: إن الهـــوى العـــذري رباهـــا

لاقـــت (تـــأبط شـــراً) فـــي تخيلهـــا

و(الشـــنفرى) فـــي خبـــوت الحلـــم لاقاهـــا

فكـــل أولادهـــا نهـــب الريـــاح فهـــم

يســـتحقرون الـــردى والمـــال والجاهـــا

حـــل البواشـــق ظـــل شـــامخ ونـــدى

لكـــن جرحـــاً عميقـــاً مـــا تعـــداها

جـــرح الســـنين التـــي مـــا اســـتمطرت أحـــداً

إلا الـــذي فـــي مهـــب النـــار خلاهـــا

طـــارت إلـــى الله فيهـــا كـــل خـــاطرة

وكـــل نبضـــة قلـــب تعـــرف الله

هـــذي بـــلادي بـــلاد الصـــبر تعرفهـــا

هـــذي الروابـــي التـــي تهـــواك يـــا طـــه

قصيدة (هذي بلادي ص23-24)

فحديث الشاعر عن المكان وحرقه وجراحاته المزمنة.. حديث عن الكائن/ الشاعر.. تسقط فيه الفواصل والحدود بينهما.. ويتحدان معاً في الإحساس بالافتقاد إلى قوة الحضور والشعور بالعجز والهشاشة.. رغم أصالة الروح وعزة النفس والامتلاء التاريخي ..

والمخاوي ينجح في تسيير لغته وفق نسق فاعل قائم على التضادات الدلالية الممكنة والمحتملة.. فهذا المكان/ الكائن) أو تهامة/ الوطن هي البلاد التي:

الجمـــــال الغـــــض والبكـــــر بهـــــا

وحواليهـــــــا تنـــــــامى وانتمـــــــى

فهـــــي فـــــي آلامهـــــا شـــــاعرة

وهـــــي فـــــي أخلاقهـــــا بنـــــت الحمـــــى

مـــــــلأ الله حنايـــــــا قلبهـــــــا

وتجلـــــى فـــــي المـــــآقي نغمـــــا

رحلـــت فـــي عمرهـــا مـــا رحلـــت

حلـــــوة قلبـــــاً وأحلـــــى مبســـــما

عـــــادة الفـــــل بهـــــا أن يشـــــتهي

ونخيـــــل الجـــــاح أن يبتســـــما

كلهـــــا أحلامهـــــا طيبـــــة

كلهـــا صـــحوتها وجـــه الســـما

ربـــة المغـــى إذا استعصـــى ســـرت

ترقـــب المغـــى وترعـــى الأنجمـــا

قصيدة (مواويل الظما ص 14، 15)

وهي أيضاً:

هــذي الروابـــي التـــي تهـــواك يـــا طـــه

يطـــــــالع الله فـــــــي أفقهـــــــا الله

أرض تبـــــات لـــــرب العشـــــق ســـــاجدة

مجنونهـــــا طيـــــب المغـــــى وليلاهـــــا

قصيدة (هذي بلادي ص 19)

إنها الرمال المعطرة النوايا بألف موال حب، والقناديل المشبعة الحنايا بالبهاء، والليل المنداح أطياباً معتقة.. والصبح الذي تجلو مراياه نخيل الرضا صادح الأرواح.. مسبياً بتلفت غزال:

والعاشـــــق البحـــــر يطويهـــــا وينشـــــرها

ويســـــــتحل إذا نامـــــــت محياهـــــــا

ومـــــا وشـــــى البـــــدر بالأعشـــــاش ســـــاهرة

إلا وقـــــد كـــــان بالأضـــــواء وشـــــاها

ومـــــا تململـــــل ســـــمون علـــــى حجـــــر

إلا لأمنيـــــــــة عجلـــــــــى تمناهـــــــــا

تـــأتي الســـمامين مـــن أفيـــاء بهجتهـــا

لكـــي تـــولي إلـــى أفيـــاء نجواهـــا

ومـــا تحـــط علـــى غصـــن معتيـــة

إلا أحـــــب أغانيهـــــا وغناهـــــا

قصيدة (هذي بلادي ص 22-23)

****

وإذا انتقلنا من حديث الشاعر عن المكان.. إلى حديثه عن نفسه وسيرته.. سنجد نفس المنحى.. فالمتضادات تتجاور لإنجاز شرط النص.. وهو الانبناء الفني الكاشف لدفائن الكتابة.. وغاياتها..

وهي أي المتضادات تتساند في أبعاض النصوص وتلاوينها فارضة تطابقات لفظية وتعبيرية.. ومن سالب الكلام وموجبه -إذا صح التعبير- تتخلق طاقات النصوص.. وتتنامى.. دلالاتها من شموس تلك المتضادات وظلالها...

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه النصوص التي سنتطرق لبعضها كتابة سيرة حارة لذاته ذاكرة وواقعاً.. في تجليات حركته الواسعة.. شاقياً شقياً.. وإنساناً مكسوراً بموجعات الفقر والقهر وخيبات الحب والأحلام الضائعة.. واحتراق الأصابع بنار الشعر وآلامه اللذيذة، والشعور بالقلق في رحيل هو في حقيقته هروب لا يعانق الشاعر فيه غير الخوف والشعور بالتلاشي.. وكأنه وهو المواطن الغريب يجد في المكان الذي ارتحل إليه المدينة/صنعاء، كميناً يعد بالإخفاق.. إنه -أي الشاعر- ليس في النهاية إلا (نبياً ضالاً).. وحيهُ (ذباب يطن في المخيلة) وما سيقوله لن يكون غير موال أو (ملامح موال).. بل هو:

جـــرح جـــرت مـــن عينـــه دمعـــة

ودمعـــــة فـــــي جرحهـــــا تمعـــــن

قصيدة (الليل كمين في صنعاء ص34)

وهو ذلك المهمش الذي:

أبصـــــرته العيـــــون ذات صـــــباح

يشـــــتهيها وتزدريـــــه الأمـــــاكن

البيانـــــــات لا تهـــــــم الأســـــــامي

هيكـــــل شـــــاحب الملامـــــح داكـــــن

المهـــــم الـــــذي يلـــــوح عليـــــه

هـــــو فـــــي نمـــــة الـــــبلاد مـــــواطن

تحتويـــــه الـــــدروب كـــــل نهـــــار

وإذا أظلمـــــت نفتـــــه المســـــاكن

قصيدة (مواطن ص37)

وهو الشاعر الذي:

يغتلـــــي، ينطفـــــي يعـــــبُّ الحـــــرارة

والمخاضـــــات لـــــذة كـــــالمرارة

وســـــرى الليـــــل مـــــثقلاً بـــــالقوافي

والمحـــــانير تســـــتفز نهـــــاره

تائـــــه يكـــــره المتاهـــــات غثـــــى

يـــــا دلـــــيلاً أضـــــاع وجـــــه الأمـــــارة

قصيدة (الشاعر ص72)

وهو العاشق الخائب الذي باعته المحبوبة المقدسة بحفنة من مال، وقد كان حبه لها استثنائياً، كما كانت خيانتها له استثنائية:

أطلت في بحر إحساسي بها سفري

لم أدر من نظريها أين مرساتي

تركت من أجلها الدنيا وزينتها

تركت في هذه الدنيا حبيباتي

ولم تجئ من صميم القلب قافيتي

إلا ومنها وفيها كل أبياتي

ما كان أحلى رحيلي في محبتها

لكنني عدت منكوء الجراحات

قصيدة (النبي الضال ص63)

وهو الإنسان العربي الذي:

تململ واشتد صب العرق

وســـــافر فـــــي قلـــــق المفتـــــرق

تفـــــرق فـــــي نفســـــه والمـــــدى

ولملـــــــم أشـــــــلاءه فـــــــاحترق

يشـــــــاهد أمتـــــــه مـــــــن عـــــــلٍ

ترقـــــــع تاريخهـــــــا المختـــــــرق

فينتحـــــــر الضـــــــوء فـــــــي نفســـــــه

وينشـــــــق عـــــــن أســـــــدٍ مـــــــن ورق

وتصـــــــرخ مـــــــن فوقـــــــه هامـــــــة

علـــــى غيمـــــة فـــــي مهـــــب الغـــــرق

هنـــــا أمـــــة.. مـــــن صـــــدى وانتهـــــى

فتـــــى قـــــتلاً نفســـــه بـــــالأرق

قصيدة (انتحار ص77)

إن هـذه المصـفوفة مـن الألفـاظ والتعـابير والصـور المفجعة الكالحة الحزن الذي يسكنها حكاية وماءً وشاطئاً..

ويتكـاثر فيهـا بمترادفاتـه ومشـتقاتها الجـروح والأسـى والانكسـار وعنـاد الأقـدار-والمعانـاة والهـم والـدمع والـبكم، وقسـوة الـزمن والعـذاب والفـراغ والشـقاء، والـوهن والشـحوب، والازدراء والنفـي واليـأس والاضـمحلال، والرثـاء والقهـر والصـبر والأنـين والانطفـاء والمـرارة والضياع، والظمأ والقلق، والوجع والغربة والغرابة، والندم والألم، والضيق، والاحتراق، والظن والهواجس والأوهام.

هـي مصـفوفة مخترقـة بمصـفوفة أخـرى مـن الألفـاظ والتعابير والصور ذات الطابع المتبني للحياة في عنفوانها وقوتها.. في إصرارها وصيرورتها، حتى لكأن الشاعر يقدم نفسه أو نصه كائناً.. تتنادى في داخله المتضادات المتناقضة.. حيث تتعايش الآلام والأحلام..

وينبثـق مـن كـل -جـذر مجـزوز، نسـغ نـدي يتبـرعم.. أتحدث على مستوى الألفاظ والتعابير والصور حين تأتي داخل النص من هذه النصوص.. مساعدة في رسم دلالاته وتوسيع ذاكراته. أما على مستوى المنتج الدلالي العام

للنص فكل سيرة المخاوي لا تضعنا في تلك الدوامة من المتضادات إلا لترينا كيف يخترق الدود والعفن جسداً كان بالأمس ريقاً ونداً.. هكذا يصير استبدال السياقات المفعمة بالحياة بسياقات الخواء والموت قانوناً من قوانين شعرية هذه النصوص.. فالشاعر:

لـــم يطـــأطئ جبينـــه لـــم يـــداهن

كـــان أقـــوى مـــن الخطـــوب ولكـــن

(قصيدة مواطن ص37)

أو هو كما يقول:

أنـــا نبـــي المحبـــين انطـــوت صـــحفي

واسترســلت فــي الضــلال المحــض آيــاتي

حســبتني صــاح طيــر الحــق فــي خلــدي

وإنمــا صــاح طيــر الــوهم فــي ذاتــي

(قصيدة النبي الضال ص60)

وهو الذي:

كلمـــا حـــن واشـــتهى طـــار طيـــر

مـــن خبايـــا القصـــيدة المســـتثاره

وانثنـــت صـــورة علـــى كـــف معنـــى

وانتهـــى فـــي كنايـــة واســـتعاره

كلمـــا اشـــتدت الـــرؤى غـــاب فيهـــا

لا يعـــي موجـــه المـــدوى قـــراره

مـــا تمـــادى إلا وطـــارت شـــعاعاً

ألـــف إشـــراقة تســـوّيْ مـــداره

(قصيدة الشاعر ص73)

وهو نفسه الذي ينتهي في كل نص مهيض الجناح مكسور النفس شهيد معاناة، فكل ألفاظ وتعابير وصور الحياة أو الدنيا كما سترد في النص الذي ننوي الوصول إليه.. لا تعني إلا محاولة الشاعر عدم تجريد النص من إحساس مضاد لدلالالته المتنية.. ففي متوالية الحياة والموت أو بالأحرى الانكسار والانتصار يعبر الانكسار

عن إرادته بشكل أكثر وأقوى حضوراً، أما الانتصار أو الحياة أو الدنيا.. فما هي إلا ذباب يطن في المخيلة..

ذلك أن كل مفردات الحياة مشكوك فيها وفي حضورها، فالثورة التي تعني الانتصار للحياة تتلظى في جنبات الشاعر.. إنما لا يوجد في تلك الجنبات شيء (فكل حقيقة الجنبات ظن)، وكذلك الحب والغيرة والاشتعال والانفعال والصد (الإيجابي) والراية المرفوعة والحنين لا تلبث أن تتحول إلى صور مستحضرة من ماضٍ باهتٍ بعد أن قلبت أم دفرٍ لشاعرنا المجن.. هكذا دائماً تنهزم مفردات الحياة.. ليبقى الشاعر في حومة معاناته:

مـــــداه مـــــداه صـــــارية تـــــئن

وبحـــــر ضـــــج فـــــي رئتيـــــه جـــــن

يطيـــــر بكـــــل ذاكـــــرة المآســـــي

علـــــى قلـــــق فكيـــــف ســـــيطمئن

هـــــواه هـــــواه تعصـــــره المنـــــافي

وفـــــي شـــــفتيه للأوهـــــام دن

هـــــي الـــــدنيا طـــــواحين وتبقـــــى

تكـــــن لنـــــا ونحـــــن لهـــــا نكـــــن

تمـــــاهى فـــــي المـــــرارة فاحتســـــته

مرارتهـــــا فكـــــاد بهـــــا يجـــــن

يـــــنش براحتيـــــه بكـــــل واد

وذاك لراحتيـــــه هـــــوى يســـــن

ومـــــا الـــــدنيا لديـــــه ســـــوى ذبـــــاب

عنيـــــد فـــــي مخيلـــــة يطـــــن

قصيدة (ذباب في مخيلة ص86)

إذا كان ثمة خيط رفيع يربط قصائد المحور الثالث بقصائد المحورين الأول والثاني.. هو الموقف المساند للمقهورين والمظلومين والمخدوعين والمعذبين الذين يقهرهم المجتمع والعادات والتقاليد أو وطأة اليأس من الحياة.. أو بطش الإنسان حين يموت ضميره.. كما أن فيها نقداً لخنوع الإنسان واستسلامه-فإن ما يفصلها عن قصائد المحورين الأول والثاني يتجلى في عاملين أساسيين:

الأول: أن الشاعر من الناحية الموضوعية والتقنية يفصلها عن ذاته.. عدا استعماله خطاب الجمع (نحن) في قصيدة (منحدر) مع أن السياق لم يكن ذاتياً بل كان اجتماعياً.. أو تدخل الراوي/ الشاعر. ليقول الحكمة في نهاية قصيدة (وردة).

الثاني: أن التقنية التي استعملها الشاعر في صياغة القصائد الأربع (الضحية، الشقي، وردة، بنت الرصيف) كانت الأسلوب القصصي، وكان الشاعر رغم تعاطفه الشديد مع مسروداته أو محكياته راوياً من الدرجة الثالثة ... يستعمل الضمير الثالث (هي/هو).

بيد أن الحكايات الأربع (الضحية، الشقي، وردة، بنت الرصيف) تبدو لنا امتداداً لذات الشاعر في سيرة بؤسه وخرابات وجوده.. وخرابات أزمنته وأمكنته والموجودات التي يرتبط بها...

وأسلوب القص يتيح للشاعر ارتياد آفاق إضافية تتيح له فتح مشاهد جديدة لتصوير التجربة وأبعادها النفسية.

ففي قصيدتي (الضحية) و(وردة) يعمد الشاعر إلى الرمز للأنثى في الأولى بـ(زهرة) وفي الثانية بـ(وردة) الأولى من الجمال في غاية.. تفتن المحب وتحمِّلُ النسيم عطرها لتفرح به كل البقاع، ولكنها تحاصر وتمنع، ويحجر عليها.. فتنتقل من فعل الحياة والعطاء المعلن، إلى وهم الحياة والأماني المستحيلة. والثانية وردة مرآتها الكون.. ورداؤها الندى.. امتدت إليها يد آثمة.. فبدلت صباحها ليلاً، وغناءها بكاءً:

يقول الشاعر في الأولى:

زهـــرة صـــاغها مـــن النـــور ربـــي

فهـــــي والله فتنـــــة للمحـــــب

كلمـــــا رفـــــرف النســـــيم عليهـــــا

عطرتـــــه بطيبهـــــا المســـــتحبّ

أوقفوهـــــا علـــــى الشـــــقاء فقـــــالوا

لا تغنـــــي لا تحلمـــــي لا تحبـــــي

جعلوهـــــا تعـــــيش وهـــــم حيـــــاة

تتمنـــــى وتشـــــتهي وتخبّـــــي

ويقول في الثانية:

وردة همســـــــها ومـــــــيض حكايـــــــا

والأمـــــــاتي تـــــنم عنهـــــا المرايـــــا

والنـــــدى فوقهـــــا يحـــــاول شـــــيئاً

يتشـــــــاقى فيســـــــتخفّ الصـــــــبايا

قطفتهـــــا يـــــدٌ بغيـــــر ضـــــميرٍ

تشـــــــتهيها فأوردتهـــــــا المنايـــــــا

فـــــي الصـــــباح البهـــــيج غنـــــت كثيـــــراً

وبكـــــت فـــــي المســـــاء مـــــلء الحنايـــــا

فاســـــتثارت مـــــرارة فـــــي عروقـــــي

وتشـــــظت فقلـــــت فـــــي العشـــــق رايـــــا

أيهـــــا العاشـــــقون فـــــي كـــــل عصـــــر

إن قتـــــــل الـــــــورود أم الخطايـــــــا

إن الشاعر في تعاطفه مع الأنثى وقسوة المجتمع عليها يبدوا ناضجاً قوياً في إدانته.. واعياً.. فنياً وثقافياً.. ولذلك ابتعد عن فجاجة التعبير وسذاجته وهو يعالج نفس الموضوع في مجموعته الأولى «بحر الضياع» من خلال

قصيدته (بوحي) التي أثارت سنة 1997م ضجة كبيرة في بيت الفقيه.. وهوجم الشاعر بسببها كثيراً.. وكذلك من خلال قصيدته الأخرى في ذات المجموعة (نهار السبت).

خاصة حين يغدو لبس سراويل الجنز من وجهة نظر الشاعر دليلاً على الانتقال بوعي الأنثى.. وتطويره:

سروالها الجينز يحكي بعد همتها..

والملاحظ أن الشاعر في قصيدة (الضحية) كان أنجح في التعبير بألفاظ قليلة.. وأكثر تكثيفاً للصورة من خلال المقابلة بين صور النهي الثلاث (لا تغني-لا تحلمي-لا تحبي).

والنتائج الثلاث المترتبة عليها (تتمنى، وتشتهي، وتخبي). كما كان ناجحاً في الإشارة إلى الفاعلين بضمير الغائب- (أوقفوها-فقالوا-جعلوها).

وهو تغييبٌ ذكي يصور المجتمع الذي غيبها عمداً.. بصورة الغائب بداهة.. وهو غائب بغياب وعيه وانفتاحه.. وهو أسلوب يلجأ إليه الشاعر في قصيدة (وردة) أيضاً (قطفتها يدٌ بدون ضمير).

الفاعل المدمر هنا هو صورة أو هو أحد تجليات الجهل والجشع في حياتنا..

غير أن دخول الشاعر/ الراوي إلى خشبة المسرح.. ليعلق على ما حدث... لم يكن ناجحاً ولم يكن له ذلك الأثر الطيب الذي توخاه.. خاصة وأن الحكمة التي نطق بها.. لم تكن مبتكرة، بل كانت اجتراراً لقول إبراهيم ناجي في الأطلال:

أيها الشاعر كم من زهرة

عنبت لم تدر يوماً أنبها..

الحكاية في نص (وردة) هي نفسها الحكاية في نص (بنت الرصيف) غير أن نص (بنت الرصيف) أطول وأكثر احتفالاً بالفنيات بدءاً من إسناد محاورة الفتاة إلى الرصيف.. مروراً بتأثيث ثنايا الحكاية بصور موحية.. يوقف السارد الحكاية ليأتي بها.. فهي أشبه بالموسيقى التصويرية في الأفلام.. وهنا على سبيل المثال يقول الشاعر في البيت الأول:

قال الرصيف لبنت حسرته

البرد لا يأسى لما اقترفا

ثم يتوسع في رسم صورة تفصيلية استلزمتها لفظة البرد وسياق القص:

الليـــــل يمضـــــغ كـــــل شـــــاردة

فحـــــذار أن تتلمســـــي الطرفـــــا

تهمـــــي ملامـــــح كـــــل ثانيـــــة

قلقـــــاً وتعتصـــــر المـــــدى أســـــفا

كل ذلك قبل أن يعود بنا إلى الرصيف:

قـــــال الرصـــــيف لهـــــا حكايتـــــه

قـــــال الرصـــــيف وقـــــال ثـــــم غفـــــا..

وثمة اختلاف آخر فـ(بنت الرصيف) ليست كـ(وردة) محض ضحية، فهي ضحية ولكنها بمقدار ما هي ضحية ذلك المجهول/ الغائب=المجتمع فهي أيضاً ضحية إهمالها..

والشاعر إلى جانب القص الجميل المتقن يستعمل تقنيات التكرار والتضاد التي عرضنا لها في قصائده الأخرى.. فينجح نصه نجاحاً كبيراً..

وهو ينحو نفس المنحى في طريقة القص.. وتقنيات

التضاد ومفارقاتها التي يضعها في قصيدته (الشقي) التي تصور رجلاً يائساً يقرر الانتحار بإلقاء نفسه من جسر شاهق..

وفي هذا النص يسخّر الشاعر تقنيات التضاد والتكرار وما ينتج عنها من مفارقات لإدانة ثقافة المجتمع وتفكيره.. يفعل ذلك بإحداث المقاربة الفكرية مابين الصورة الشعرية والمعنى؛ لأن كل موازنة ضدية قائمة على إثبات مضمونها من خلال الآخر... إنها من جهة أخرى أسلوب يعبر من خلاله الشاعر عن تمزقه الداخلي ويجسد إحساسه بالخلل السائد... فالمنتحر ملَّ عيشه في الحياة وخيباته فيها.. وسئم معايشة الأحزان والمرارات وازدراء الناس له بسبب حالته... وكان انتحاره هرباً من هذا العامل الأخير:

ثم أهوى بنفسه دون وعي

مستريحاً من أعين تزدريه

ولكن المفارقة أن هؤلاء الذين ازدروا حياته، هم أنفسهم الذين يزدرون الآن وفاته:

وعلى ضفة الحياة عيون

تـــــزدري المنتهـــــى الـــــذي ينتهيـــــه..

وهذا النص على قصره من أحفل نصوص الشاعر بالروح والعاطفة؛ لأن النص يعزف على وتر حساسٍ في نفس شاعره.. طالما عزف عليه في نصوص ذاته وسيرته.. ويبدو أنه يخشاه كثيراً..

ذلك هو بالذات قوله:

وانتهـــى الأمـــر وهـــو غيـــر نبيـــهٍ

مثلمـــا عـــاش وهـــو غيـــر نبيـــه

****

إن الشاعر من خلال مصفوفتي المتضادات التي أغرقنا في تبيانها بمقدار ما ينفخ في عالمه الشعري ويوسعه.. ويقوم بمحو الحدود الفاصلة بين مساحاته. استطاع بنجاح أن يرسم لوحة مفجعة لمعاناة الشاعر المبدع الذي يوظف كل مفردات حياته.. حتى الموت.. لتحيا القصيدة التي ستبدو معادلاً موضوعياً للحياة.. وتعويضاً عن الخيبات والخسارات وكل الفواجع.. وقد وصل الشاعر في تماهيه مع هذه الحال حد استغرابه هو منها:

ومـــــا زال تقديســـــي معانـــــاة أحرفـــــي

مقـــــام اندهاشـــــاتي وغايـــــة أحـــــوالي

قصيدة (ملامح موال ص31)

وهي معاناة وتضحيات إنسانية وفنية يقطع الشاعر فيها صحراء موحشة لأجل قطرة ماء:

يـــــا حيـــــاة مـــــن المعانـــــاة يظمـــــا

ألـــــف حـــــرف فيهـــــا لتنـــــدى إشـــــاره

قصيدة (الشاعر ص72)

ولكن الشاعر لم يوظف لقصيدته معاناته وشتى تجليات حياته أو إعتاماتها على الأصح فحسب.. ولكن مصفوفة المتضادات تلك التي أشرنا إليها غير مرة قد وظفت إلى جانب فنيات أخرى لخدمة النصوص فنياً...

فنصوص هذه المجموعة باستثناء نصوص المحور الرابع حسب تصنيفي لها في مطلع هذه التناولة، وهي النصوص التي قلت إنها في رأيي أقل مستوى من بقية نصوص المجموعة في فنياتها ولغتها ووعيها ...إلخ.

أقول: إن نصوص هذه المجموعة قد نجحت في التوحيد بين موضوعاتها وموسيقاها وإن الدلالات لا تظهر من خلال معطى واحد.. بل تتساند عدة معطيات.. في إظهارها وتوليدها نستطيع هنا الإشارة مثلاً إلى موسيقى النصوص وإلى مكونات الجملة وبناءاتها.. وطبيعتها داخل النص.. إلى اللغة وخصوصيات الشاعر في التعامل معها.. ونجاته رغم كتابته داخل الشكل العمودي بكل ميراثه.. من الاستسلام للألفة التقليدية-ذلك الاستسلام الذي نلقاه في مجموعته الأولى «بحر الضياع» وفي الأحدعشر نصاً التي أشرت إليها داخل هذه المجموعة «ملامح زورق يهذي».

وأول معطى أجدني في حاجة لتناوله في تجربة المخاوي هذه، هو الاستغراق في اختصار النص بالاعتماد على الألفاظ القليلة أو الإشارات الموحية.. في دلالة واضحة إلى نضج أدوات الشاعر ونضج تجربته.. فإذا أضفنا هذا إلى ابتعاد الشاعر الفطري عن التعقيدات اللغوية مفردات وبناءات جمل.. وأضفنا إليه ما تتميز به الصورة عنده من كونها قوية الصلة-غالباً-بما يحيط بها من

إيحاءات ترفد وتثري.. وتجعل هذه الصورة ذات الخطوط البسيطة تتكئ فارهة العمق على ما حولها.

فإننا بإقامة الصلة بين كل ذلك وموسيقى النص.. نستطيع اكتشاف المدى الشعري، وأبعاده في ذلك النص..

لنأخذ على سبيل المثال نص (ذبابٌ في المخيلة) هذا النص الذي يتميز بحركة موسيقاه الخارجية الحادة.. كما يتميز بغنائيته العالية.. الآتية من بحر (الوافر):

مفـــــــاعلتن مفـــــــاعلتن فعـــــــول

مفـــــــاعلتن مفـــــــاعلتن فعـــــــولن

يتكون النص من عشر أبيات):

مـــــــداه مـــــــداه صـــــــارية تـــــــئن

وبحـــــــر ضـــــــج فـــــــي رئتيـــــــه جـــــــن

صـــــــدى جنباتـــــــه حمـــــــم تلظـــــــى

وكـــــــل حقيقـــــــة الجنبـــــــات ظـــــــن

يطيـــــــر بكـــــــل ذاكـــــــرة المآســـــــي

علـــــــى قلـــــــق فكيـــــــف ســـــــيطمئن

هـــــــواه هـــــــواه تعصـــــــره المنـــــــافي

وفـــــي شـــــفتيه للأوهـــــام دن

يحـــــب، يغـــــار، يشـــــتعل انفعـــــالاً

يصـــــد يمـــــد رايتـــــه يحـــــن

تلملمـــــه الطريـــــق شـــــراع مـــــاضٍ

وتنثـــــره إذا قلـــــب المجـــــنّ

هـــــي الـــــدنيا طـــــواحين وتبقـــــى

تكـــــن لنـــــا ونحـــــن لهـــــا نكـــــن

تمـــــاهى فـــــي المـــــرارة فاحتســـــته

مرارتهـــــا فكـــــاد بهـــــا يجـــــن

يـــــنش براحتيـــــه بكـــــل واد

وذاك لراحتيـــــه هـــــوىً يســـــنَّ

ومـــــا الـــــدنيا لديـــــه ســـــوى نبـــــاب

عنيـــــد فـــــي مخيلـــــة يطـــــن.

في هذا النص يستخدم الشاعر فيه حيلاً فنية كثيرة تلعب دوراً حاسماً في نجاحه بشكل عام كما أن كل حيلة تفيد

الحيلة الأخرى وتضيف لها. وأول تلك الحيل الفنية (التكرار).

والتكرار في استعمال الكاتب الحديث يستعمل غالباً بحثاً عن نموذج يخلق دهشة المفاجأة بدلاً من إشباع التوقع الذي اعتادته البلاغة القديمة.. إنه وسيلة للمفاجأة وكسر النموذج..

والتكرار يجيء على نوعين تكرار اللفظ نفسه، وقد جاء مرتين في أول صدري البيتين الأول والرابع.. هكذا:

مـــــداه مـــــداه صـــــارية تـــــئن

وبحـــــر ضـــــج فـــــي رئتيـــــه جـــــن

هـــــواه هـــــواه تعصـــــره المنـــــافي

وفـــــي شـــــفتيه للأوهـــــام دن

وهذا النوع من التكرار يسمى التكرار النصي الذي يقول ابن رشيق: إنه يقع أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني.. بيد أن الدلالة لا تبقى هي نفسها؛ ذلك أن مداه الأولى ومثلها هواه الأولى كأنما تأتيان استفهاماً، بينما مداه الثانية

وهـواه الثانيـة تأتيـان جوابـاً.. والشـاعر هنـا يـزاوج بـين مصلحتي الدلالـة والإيقـاع، فهذا الضـرب من التكرار.. أو ما يماثله من تكرار جملة أو لفظة بعينها في أكثر من بيت شعري قد يأتي على سبيل التشويق والاستعذاب كما يقول ابـن رشـيق: إن كـان فـي الغـزل أو النسيب كمـا يـأتي علـى سبيل التعظيم والتفخيم للمحكي عنه أو على جهة التوجع إن كان في الرثاء..

ثانيـاً: التكـرار بـرد الأعجـاز علـى الصـدور أو بالمترادفات والمشتقات.. كما في استعماله لفظـي (جنباتـه ، الجنبات) عند قوله:

صـــــدى جنباتـــــه حمـــــم تلظـــــى

وكـــــل حقيقـــــة الجنبـــــات ظـــــن

واستعماله لفظ (المرارة) في قوله:

تمـــــاهى فـــــي المـــــرارة فاحتســـــته

مرارتهـــــا فكـــــاد بهـــــا يجـــــن

واستعماله لفظ (راحتيه) في قوله:

يـــــــنش براحتيـــــــه بكـــــــل واد

وذاك لراحتيـــــــه هـــــــوىً يســـــــنَّ

وهو كذلك يرد القافية على أول العجز في لفظتي (تكن، ونكن) حين يقول:

هـــــي الـــــدنيا طـــــواحين وتبقـــــى

تكـــــن لنـــــا ونحـــــن لهـــــا نكـــــن

في حين أن التكرار برد الأعجاز على الصدور من خلال المرادفات أو اللفظ الدال.. يتمثل باستعماله لفظي (ذباب، ويطن) في قوله:

ومـــــا الـــــدنيا لديـــــه ســـــوى ذبـــــاب

عنيـــــد فـــــي مخيلـــــة يطـــــن.

أما التضاد فنجده إما تضاداً مباشراً يستعمل فيه الشاعر الكلمة وضدها كما في استعماله لفظتي تلملمه-وتنثره في قوله:

تلملمـــــه الطريـــــق شـــــراع مـــــاضٍ

وتنثـــــــره إذا قلـــــــب المجـــــــنّ

واستعماله لفظتي (الحب، والصد) المتضادتين إلى حدٍ ما في قوله:

يحـــــب، يغـــــار، يشـــــتعل انفعـــــالاً

يصـــــد يمـــــد رايتـــــه يحـــــن

واستعمال لفظتي القلق والاطمئنان في قوله:

يطيـــــر بكـــــل ذاكـــــرة المآســـــي

علـــــى قلـــــق فكيـــــف ســـــيطمئن

وقد يستعمل التضاد بشكل غير مباشر عن طريق استعمال الألفاظ ذات الدلالات الموحية.. (فالصارية التي تئن) هي بالتأكيد نقيض (للبحر الذي تضج في رئتيه الجن).

ووضع قوله: (وفي شفتيه للأوهام دن) في عجز بيت كان صدره: (هواه هواه تعصره المنافي) يوحي بقوة التضاد وجماله في آن..

وإذا كان التكرار يتيح للصورة التي يرسمها الشاعر أن تكتسب سياقاً إيحائياً وفكرياً أكثر ثراءً.. ويعطي الشاعر قدرة أكثر على البوح والإفاضة والتفريغ.. والتوسع في مساحة عرضه لمادة حزنه والكشف عن ينابيع معاناته..

وأزمات وجوده.. فإنه أيضاً يتيح للتجاوب الموسيقي أن يعطي أفضل وأجمل ما عنده..

التضادات والطباقات أيضاً تمثل جانباً مهماً في تصوير عالم الشاعر.. ذلك العالم الذي ينداح من حالات مترسبة في النفس ويفترّ من تأملات عميقة في الوجود.. تحتاج إلى صدمات المفارقة لتحدث هزتها تحريكاً للوعي.. وتضع بين يدي المتلقي معانٍ كان يصعب التعبير عنها..

****

ورد سالفاً في هذه التناولة أن ما تتميز به الصورة عند المخاوي في هذه المجموعة هو كونها قوية الصلة غالباً بما يحيط بها من إيحاءات ترفد وتثري وتجعل هذه الصورة ذات الخطوط البسيطة تتكئ فارهة العمق على ما حولها...

وتفصيلاً لذلك لا بد من النظر في بعض الأمثلة على هذه الصورة التي أول ما يقابلنا منها في قصيدتنا المثال: (ذباب في المخيلة).. الصورة المشهدية التي ترسمها القصيدة كاملة.. من خلال اتكاءات الصورة الجزئية بعضها على البعض الآخر في البيت الواحد.. ثم ارتباط كل الأبيات بوشيجة قوية تأتت للشاعر من خلال المزج

بين عناصر مختلفة.. ومتناقضات متباعدة.. ولكنها جميعاً تتابع خاضعة لوحدة نفسية.. فحين يشبه الشاعر مداه (بصارية تئن) ثم يعطف مشبهاً إياها مرة أخرى بـ(بحر ضج في رئتيه جن) فإنما يريد تصوير حزنه وآلامه وانكساراته التي يعانيها وجوده اليومي، كما يريد تصوير الثورة المتفجرة في نفسه على هذه الحال.. ومن صورتي البيت الأول تمتد أو تتولد صورة البيت الثاني.. فتلك الثورة هي حمم تلظى في جنباته، ولكن فعلها لا يتعدى احتدامها في نفسه، ولذلك فهي ثورة ظنية.. خائبة.. إلا أنها مع ذلك تقلقه وتدفع به للارتحال في ذاكرة مآسيه....

الصور التي ترسمها الأبيات الثلاثة الأولى سيتم تناولها جزئياً في الثلاثة أبيات التالية، حيث سنجد الشاعر يشرب من دن الأوهام.. أما رغباته الحقيقية أو هواه فتبقى بعيدة المنال.. لا تتحقق أبداً..

وإذا كان في رغباته قادراً على أفعال الحب والغيرة.. والانفعال والصد والشموخ. فإنه في حقيقته لعبة في يد قدره.. وحياته (الطريق) في تأكيد على ما جاء قبلاً ..من أن ثورته ثورة ظنية خائبة..

يحاول الشاعر كسر حدة وقع الاعتراف بحقيقة هذا على نفسه مدعياً الحكمة -في صورة يرسمها جميلة تبدو الدنيا فيها طواحيناً تطحننا ونحن نقاومها ... بيد أن محاولته تنهار.

فالصراع غير متكافئ.. والعلاقة بين الشاعر والدنيا علاقة فاعل ومفعول به:

تمـــــاهى فـــــي المـــــرارة فاحتســـــته

مرارتهـــــا فكـــــاد بهـــــا يجـــــن

أما في البيتين الأخيرين فتدخل الصورة حالة عبثية هي أكثر دلالة على حالة الشاعر.. إنها حالة اليائس المتعلق بالوهم الذي:

يـــــــنش براحتيـــــــه بكـــــــل وادٍ

وذاك لراحتيـــــــه هـــــــوى يســـــــن

ومـــــا الـــــدنيا لديـــــه ســـــوى ذبـــــابٍ

عنيـــــدٍ فـــــي مخيلـــــة يطـــــن

ولعل من أكثر الملاحظات جلاء على الصورة عند المخاوي أنه لا يستعمل خاصة في هذه القصيدة -وغالباً..

في القصائد التي تناولناها هنا.. أدوات التشبيه.. فالتشبيه يأتي عنده ضمنياً.. كما أن الاستعارة عنده تأتي منسابة مع ألفاظها.. ومع إيقاع النص الكلي مستفيدة من قدرة التضادات والتكرارات على إثرائها وتوصيل دلالتها..

لقد قام الشعر منذ القديم على الصورة كوسيلة وأداة من الأدوات الفنية بيد الشاعر تساعده على الابتكار والإبداع، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني.

وللصورة روافدها ومآتيها والشاعر الجيد هو ذلك الذي يبحث عن روافده الخاصة.. إلى جانب الروافد العامة التي يعيد إنتاجها كغيره من الشعراء اغترافاً من تجارب سابقيه المتراكمة...

وهذه القراءة في مجموعة المخاوي، وإن كانت لا تفي بغرض البحث الشامل في جزئية مثل هذه إلا أنها تحاول من باب لفت الأنظار الإشارة إلى بعض روافد الصورة الخاصة عند المخاوي التي يلقانا، أول مثال عليها في

البيتين الأخيرين من قصيدة (ذباب في مخيلة) فالصورة في قوله:

يـــــــــنش براحتيـــــــــه بكـــــــــل واد

وذاك لراحتيـــــــــه هـــــــــوىً يســـــــــن

ومـــــا الـــــدنيا لديـــــه ســـــوى ذبـــــاب

عنيـــــــد فـــــــي مخيلـــــــة يطـــــــن

مأخوذة من عالم التصوف، عالم السياحة.. والانشغال بالدنيا في حال التخلي عنها.. وتركها..

أما قوله في قصيدة (ملامح موال) ص31:

ولســـــت علـــــى أرض المعانـــــة بدعـــــة

ولكـــــن دربـــــي فـــــي المعانـــــاة طـــــوالي

فقد استولد الصورة من التعبير الشعبي ... بالطريقة أو الأسلوب المستعمل في تهامة.. حيث تنزاح اللفظة لتعني الاستمرار والدوام والسرمدية..

وهذا الانزياح يذكرنا بانزياح آخر استولد الشاعر منه صورة أخرى في قصيدة (آه يا صنعاء) ص58:

أنـــت غيـــرت طبـــاعي لـــم يعـــد

مـــن طبـــاع الأمـــس غيـــر الونـــب

(فالونـب) مـن مفـردات للهجـة التهاميـة.. وهـي تعنـي التزين والتفنن في اللبس-خاصة-وهي عادة أكثر من كونها طبعاً.. ولكن الشاعر الذي يخاطب صنعاء في القصيدة بعد انتقاله إليها.. يقصد بالونب هنا.. الزي واللباس.. من حيث كونـه محـض هيئـة، فـالمعروف أن الشـاعر إسـماعيل مخاوي.. لا يلبس البنطلون ولا الزنـة وإنما يلبس المقطب أو المعوز ... كما كانت عادته عندما كان في بيت الفقيه.. وهو هنا يريد أن يقول لصنعاء أن كل عاداته وطباعه قد تغيرت بسكناه فيها ولم يبق له من ماضيه الفقيهي إلا الملابس التي يلبسها.. وهذا يذكرنا ببيت آخر للشاعر من قصيدة (مواطن):

المهـــــم الـــــذي يلـــــوح عليـــــه

هـــو فـــي ذمـــة الـــبلاد مـــواطن

فتعبير (في ذمتك) تعبير تهامي يستعمل لتشفيق قلب القوي على الضعيف.. والشاعر نقله هنا لتشفيق قلب الوطن على المواطن...

هذه الإشارة إلى خصوصية الصورة عند المخاوي وخصوصية مأتاها وينابيعها-تقودنا إلى إشارة أخرى تتعلق بالصورة البيئية الخاصة ببيئة الشاعر الأولى ومكوناته الثقافية والتي يخلقها المكان وتاريخ المكان بغض النظر عن كون الصور التي سأشير إليها.. ليست صوراً خصوصية ولا مبتكرة.. إلا أن ما يلفت النظر فيها هو اتساقها مع السياق والموضوع وانبثاقها من محيطها بشكل يجعلها تعمل في اتجاهين اتجاه خلق الدلالة وخدمة الصورة أو المشهد الكلي للقصيدة، واتجاه دلالتها الإيحائية بالدلالة الخصوصية للمكان.

فمن لا يستحضر صورة تهامة ورمال خبوتها ومواسم الجدب التي تنتابها بين وقت وآخر وهو يقرأ هذه الصورة:

كلما أرقها صمت السما

شرب الرمل مواويل الظما

قصيدة (مواويل الظما) ص13

ومن لا يعجبه ذكاء الشاعر وهو يقول:

وإذا مـــــا عربـــــدت فـــــي نفســـــها

هبـــــت المأســـــاة واشـــــتد الحمـــــا..

إننـي أقصـد ذكـاء الشـاعر فـي اسـتخدام هـذا التعبيـر.. (واشتد الحما)..

ثـم إيحـاؤه مـن بعيـد بعـدة متلازمـات اتصـفت بهـا تهامـة وأهلهـا.. قصـة إسـلامهم.. مـثلاً.. واتصـافهم بالطيبـة.. ومـا قاله الرسول الكريم عنهم.. كل ذلك يجعلـه إيحـاءً فـي هـذا البيت:

مـــــــلأ الله حنايـــــــا قلبهـــــــا

وتجلـــــى فـــــي المـــــآقي نغمـــــا

كـذلك التعبيـر عـن دواعـي الجيشـان بهبـوب الأزيـب فـي قولـه:

وإذا الأزيـــــــب وافـــــــى قلقـــــــاً

ننـــــدن الخـــــوف بهـــــا واحتـــــدما

واسـتعارة خصيصـة مـن خصـائص الجـو فـي تهامـة بـين فصـلي الصـيف والخريـف.. إبـان معلـم سـهيل حيـث يجتمـع

الحر والغبار.. على نحو مزعج ومتعب لساكنيها.. هذه الخصيصة يستعيرها الشاعر للتعبير عن الحالة المعنوية للمكان وسكانه:

حلقهـــــا نكـــــري غبـــــار مـــــزمن

يرمـــــد العـــــين ويثنـــــي القـــــدما

واستعارة لفظ العادة لميزتين متناقضتين من ميزات المكان وسكانه، وهما الصبر على الآلام وتناسيها أو (الدعس) والمشي بها.. وهي ميزة معنوية. وحب الزهور والمشاقر والتزين بها كدلالة على حب الحياة والإصرار عليها.. والارتباط بالنخيل (الجاح) كواهب لهذه الحياة مصدر من مصادرها.. وهي ميزة حسية وذلك حيث يقول الشاعر:

عـــادة اليـــأس مـــن بهـــا ألا يـــرى

وجـــــراح العمـــــر أن تلتئمـــــا

عـــادة الفـــل بهـــا أن يشـــتهي

ونخيـــل الجـــاح أن يبتســـما

الملاحظ أن المخاوي فيما يسترفده من صور يتمتع بقدرة هائلة على جعل كل صورة تبدو جزءاً عضوياً في القصيدة، فهي متلاحمة متجانسة مع بقية الصور الأخرى، وهي تنبني بناءً عضوياً يدرجها في صميم النص.. وهو يجعل إحساسنا بها وإدراكنا لها يتعمق.. لأنها تنبني في لغة إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب.

أخيراً فإني أشعر بالرغبة في الامتنان للشاعر المبدع إسماعيل مخاوي.. لما قدمه في هذه المجموعة من فنه ووعيه.. ورؤيته التي قادتني إلى هذا الاجتهاد.

الفهرس

إشكاليات التجاور والتجييل----------5

مدخل تاريخي بانوراما أجيال الشعر اليمني في القرن العشرين ---------- 29

جيل التسعينيات الشعري في اليمن من استشراف الغد إلى امتلاكه ---------- 78

استعراض للوقائع.. ورصد للتجليات---------- 78

طلائع التسعينيين في مقاربتين مبكرتين---------- 119

جهود التسعينيين في نقد جيلهم والاحتفاء بإبداعاته عبد الناصر مجلي نموذجاً—— 143

تجربة التسعينيين بين المعايرة والمعاينة

تجاور الأشكال الشعرية في تجربة الجيل التسعيني اليمني ---------- 167

نقد القراءة الأفقية---------- 185

النصر كان صريحاً... ولكن العدو لم يكن واضحاً---------- 199

قطع واستبدال أم كتابة على رق ممسوح---------- 205

دوائر متقاطعة ودوائر منقطعة ---------- 210

القطيعة فعل احتجاج---------- 221

أفق الاختلاف من العناوين.. إلى النصوص----------229

مشهد اللاحياة في مدينة التسعينيين اليمنيين

صنعاء من الأسطوري الباذخ إلى الوحشي المتآكل ----------281

قراءات ومقاربات

الشاعر أحمد الزراعي في ((أسلاف الماء)) إعادة الاعتبار لجيراننا في الطبيعة ----------310

الشاعر بين صخرة ال أحمدتاريخ وبئر الأسئلة قراءة في ((سيرة الأشياء)) المجموعة الشعرية الأولى للشاعر محمد المنصور ----------355

السلامي في ((حياة بلا باب)) سيرة تقلب الداخل المكبوت لتفوح دفائنه--389

((أعالي)) جميل حاجب كيانات تشبه صاحبها ----------414

((أقاصي)) محمد عبيد غناء يشبه القلب----------432

مثل ظلي لعلي الشاهري الإبداع مشدوداً بين التلقائية الشفاهية وقواعد المكتوب ----------454

((شذى الجمر)) للشاعرة ابتسام المتوكل وهج في عتمات الانهدار الإنساني ((محاولة لمقاربة المجالات الدلالية)) ----------518

محمد القعود في كتابات بلون المطر ولدٌ في أقصى الذاكرة وحديقة تلبس رداء الحداد---------- 542

أمين أبو حيدر خارج الرؤية الأليفة ---------- 562

هواجس جميل مفرح على شفاه الوقت---------- 570

علي جاحز ((مشهد خاف أن ينتهي)) زارٌ لقتل المكان وموجوداته ---- 581

فاطمة العشبي.. تجربة شعرية بين رصيف الوطن وحراس وادي الليل - 594

إسماعيل مخاوي في ((بحر الضياع)) كثير من الشعر، قليل من المغامرة605

ذباب في المخيلة أو الشاعر في كمائن الحياة مقاربة لمجموعة الشاعر إسماعيل مخاوي ((ملامح زورق يهذي)) ---------- 648

الفهرس ---------- 699

صدر للمؤلف:

1- الوردة تفتح سرتها- دار أزمنة عمان ـ الأردن 1998م.
2- راتب الألفة ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة 1999م.
3- إشراقات الولد الناسي ـ الهيئة العامة اليمنية للكتاب - صنعاء 1999م.
4- غناء في مقام البعد ـ طبعة أولى ـ مؤسسة العفيف الثقافية صنعاء 2000م.....طبعة ثانية: مركز عبادي للدراسات والنشر- صنعاء 2007م.
5- كتاب الجنة ـ ديوان شعر ـ اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين 2004م.
6- صدرت أربعة من دواوينه هي: (الوردة تفتح سرتها، كتاب الجنة، إشراقات الولد الناسي، راتب الألفة) في مجلد واحد ضمن منشورات صنعاء عاصمة للثقافة العربية 2004م.
7- ديوان الحضراني (جمع وتحقيق وتقديم) صدر عن وزارة الثقافة صيف 2006م.
8- (امناجي ثواب. وكوميديا الألم) مركز عبادي للدراسات والنشر- صنعاء 2008م
9- (قمر في الظل....).. وزارة الثقافة- تريم عاصمة للثقافة الإسلامية 2010م.
10- وهذا الكتاب (أصوات متجاورة) وزارة الثقافة- تريم عاصمة للثقافة الإسلامية 2010م.

البريد الإلكتروني: aljaylany2007@maktoob.com