في الشعر العربي الحديث والمعاصر

دراسات لدواوين مختارة

ابراهيم خليل

في الشعر العربي الحديث والمعاصر

دراسات لدواوين مختارة

2024

الإيداع

الفهرس

المقدمة	**7**
محمد مقدادي والاقتراب من سدرة المنتهى	9
محمد لافي في غيم على قافية الوحيد	21
علي الفزاع شاعرا	33
مظفر النواب بين الخطابة والشعر	47
في إشكالية قصيدة النثر	57
إبراهيم العجلوني إنسانا وشاعرا	67
سلطان القيسي في هدنة لمراقصة الملكة	79
مفارقات أحمد مطر في شعره	85
الصورة والأسلوب في أحزان صحراوية	97
عصافير سلمان زين الدين تؤم غزة	105
محمد ياسين في جنوح مؤقت	117
خيط مسحور لعلي العامري	127
ذاكرة الشعر وشعر الذاكرة في لماذا تركت الحصان وحيدا للمؤلف	133 145

مقدمة

نقد الشعر فيما أحسب وأظن لا يخلو من ثلاث طرق، أولاها تلك التي تعتمد على تناول الشعر تناولا طوليا خاضعا للتراتب الزمني، فيبدا الناقد بمرحلة ما وينتهي بأخرى، وفي هذه الحال يستعين بالنقد الشعري لبيان التفاوت بين الشعراء، عدا عن تغير الأساليب، واختلاف الألقاب البلاغية باختلاف العصر. وهذا اللون من النقد الشعري قديم، وفي المكتبة العربية الكثير الجم من الكتب، والمجلدات، التي تتصف بهذه الطريقة أو تلك من التأريخ للشعر، مع النظر النقدي من حين لآخر.

وخير مثال لهذه الطريقة تلك الكتب التي تناول فيها المرحوم شوقي ضيف الشعر الجاهلي والإسلامي وما تبقى من العصور الأدبية حتى العصر الحديث، فقد سلك هذا الطريق ولم يحد عنه إلا نادرا.

وثانيتها الطريقة التي تقوم على تناول قضية فنية معينة في الشعر، أو مسألة ما تتواتر فيه من مسائل الحياة التي يهتم بها الشعراء كالوطن، والكفاح ضد الاستعمار، أو الحب، أو أي موضوع آخر. وهذا النوع من النقد لا يهتم كسابقه بالتحقيب الزمني، بتناول الشعر مرحلة تلو الأخرى ولكنه يستقصي الشعر الذي يسلط الضوء على هذه القضية أو تلك، ولا يحيط إلا بذلك اللون من الشعر. على سبيل المثال ذلك الكتاب الذي تناول فيه المرحوم عبد الرحمن الكيالي الشعر العربي في نكبة فلسطين فهو لا يهتم إلا بالشعر الذي تتجلى فيه مواقف الشعراء المؤيدة للفلسطينيين وثوراتهم الشعبية منذ وعد بلفور عام 1917 مرورا بالانتفاضات في الأعوام 1921 و1936 و1947

والنكبة 1948 وما تلاها من حرب عام 1967. وقد يتناول ناقد الشعر قضية ثانية بالطريقة نفسها، فيسلط الضوء على التناص مثلا، أو على القصيدة المدورة، أو على توظيف الأسطورة.

وثالثة هذه الطرق هي التوقف عند قصيدة بعينها، أو ديوان لشاعر بعينه، فيسلط عليه الأضواء مجيبا عن الأسئلة التي تثيرها القصائد وتطرحها على بساط البحث النقدي. ومن الأمثلة على هذا ما قمت به في كتابي حاضر الشعر وتحولات القصيدة 2016 ثم كررت الأمر قي كتاب آخر وسمته بعنوان " الغاوون شجون الشعر وسحر الموسيقى.

وفي هذا الكتاب الذي ندفع به للقارئ نسلك الطريق إياه فنقف بأناة وتؤدة عند دواوين مختارة لشعراء، تم الوقوف عند دواوينهم دون اختيار مقصود، فمنهم أردنيون يمثلون شطرا من الحداثة الشعرية كمحمد مقدادي وعلي العامري وتيسير سبول وإبراهيم العجلوني، ومنهم فلسطينيون كمحمود درويش، وأشرف الزعل، ومحمد لإبراهيم لافي، وسلطان القيسي، ومنهم عراقيون كأحمد مطر، ومظفر النواب. وفي كل ديوان من هذه الدواوين ما يثير التساؤل، ففي ديوان اللبناني سلمان زين الدين أثيرت إشكالية القصيدة القصيرة. وفي ديوان غيم على قافية الوحيد أثيرت قضية المفارقة التي أثيرت أيضا في الحديث عن الأعمال الكاملة لأحمد مطر. وفرقنا بين الخطابة والشعر استجابة لسؤال الشعر في الأعمال الكاملة لمظفر النواب، وأثرنا في تناولنا لديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا سؤال الذاكرة، والسيرة. وفي كل ما يستحق أن يبحث، وما يستحق أن ينتفع به. والله المستعان.

المؤلف

محمد مقدادي
والاقتراب من سِدرة المنتهى

بعد أعماله الشعرية: أوجاع في منتجع الهم 1982 والإبحار في الزمن الصعب 1984 وحالات خاصة من دفتر العشق 1985 وأحلام القنديل الأزرق 1986 والانفجار 1989 وحقول الليلك 1996 وذاكرة النهر 2001 وعلى أي حال أحبك 2005 وطقوس الغياب 2005 ورجل برسم الحب والمنفى 2007 وهوَسُ القرنفل 2008 وسلالة الطين 2010 وعلى قلة الياسمين 2015 صدرت للشاعر محمد مقدادي مجموعة شعرية أخرى هي الرابعة عشرة بعنوان " أشجار الوهم"(دار الخليج ، عمان: 2023).

ويتوقع الدارس أنْ يحقق مقدادي بعد هذا التاريخ الطويل مع القريض إنجازا لافتا يبهر القارئ، وهذا ما نلاحظه في غير قليل من قصائد الديوان. فهو – على الرغم من المعاناة التي تحيط بالمتكلم إحاطة السوار بالمعصم، في قصيدته "أشجار الوهم" التي اتخذ من عنوانها عنوانا للديوان مشيرًا بذلك إلى أهميتها، ومنزلتها بين القصائد – نقول: على الرغم من ذلك الإحباط الذي يحيط به، إلا أنه يتحدى المدينة، ويتحدى الخطايا التي تثقل الجسد، وتقيده بسلاسل ليست من حرير، والتعب الذي يسفر عن اقتفاء الرغيف، ويتحدى البروق، والأزقة، ومن يلقمونه بالحصى، ومن يلهثون وراءه، أو وراء أشلائه، بكلمة أدق، وهو، مع هذا كله، يمسك بجمرة

الصمت. والصمت - ها هنا- ليس سكوتا كالذي يوحي به اللفظ، ولكنه صمتُ التحدي، بدليل أنه يغني وحيدًا:

بَيْدَ أني
تشدُّ يدايَ على جمرة الصمتِ
كي أعتلي غيمةً
وأكسو الرمال بخضرتها
وأغني وحيدًا
على غصن روحي[1]

في هذا يختطّ – المتكلم – لنفسه طريقا مختلفا مباينا لذلك الطريق الذي يختاره الذاهبون إلى حتفهم. الميتون بلا سبب. وهذا الانفراد عن الآخرين يلاحق المتكلم في قصيدة أخرى هي الموسومة بالعنوان "كنْ كما ينبغي " فمثلما رأينا في القصيدة المذكورة آنفا؛ يمْقت المتكلم الانجرار وراء القطيع، ويحلمُ، لا بالتفرد فحسب، بل بالإرادة الفولاذية، الصُلبة، القوية، التي تمكنه من التغلب على الشامتين. فهو " لريب الدهر لا يتضَعْضَعُ " على رأي أبي ذؤيب الهذلي، ولا يلقي بالا، ولا يقيم وزنا، لأولئك الذاهبين وراء الخبز من غير أن يزرعوا قمحا، أو يحرثوا أرضًا، أو يعمّروا بلدًا عمَّه الخراب الذي لا يُرضى سوى الحاقدين. فهو شخصٌ لا تُقعِدُه المظالم عن تحقيق المعجزة:

بكلّ الذي يعتريكَ منَ الضيمِ

1.مقدادي، محمد، أشجار الوهم، عمان: دار الخليج، 2023 ص 24

لا تترُكِ الغيْمَ يمضي بعيدًا
فللغيم بابٌ
سيفتحُهُ اللهُ للطارقين [1]

وهذا شيءٌ يتمّ على إصرار المتكلم إصرارًا شديدًا على مواجهة ظروفه الخاصَّة، والتغلب على المعيقات من قيود، وحدود. ولهذا يخاطب نفسه قائلا: إنه يجبُ أن يكون كما هو، وليس مثلما يريد له الآخرون، فالآخرون هم الجحيم - على رأي سارتر:

كنْ كما أنتَ
قِبْلة من بايعوكَ
منَ المُتْعَبينْ [2]

كأننا بهذا المتكلم-الذي قد يشقّ أحيانا حتى يغدو قناعًا للشاعر مقدادي- فَرِحٌ بتميزه، وتوحُّده، وانفراده. ولذا يشعر بأنه يحيا، ويقيم بين أغرابٍ، لأنه هو- وحده - من ينشغل بهاجس الوطن الذي هو على موعد مع الجفاف، فيما الآخرون لا يبالون:

أحتاجُ من وطني المهيّأ للجفاف
مساحةً للحُلم،
كي أبني له وطنًا
وأفتحُ بابه العالي

1.السابق، ص 24
2.السابق، ص 26

ليُزهرَ فيه لوزُ القابضينَ على
جِمار صَفائهمْ
وأكونُ أوّل من يهُزّ النَخْل كيْ
يرْخي جدائله، ويشرقَ بالغِناءِ[1]

وذلك أنّ هذا الثائر الراغب في وطن غير الذي يدّعيه السماسرة الفاسدون، أمضى عمره يُصغي، ولا يسمعُ إلا الأكاذيب، تلك التي تفتكُ بالجميع من كذّابين، وصادقين. والثورةُ على هذا لا تكونُ، ولا تتأتّى، إلا بالتخلي عن ذلك الهُراء، وذلك يتطلب ضربًا من الاشتعال الذي يصل حدّ الجنون. اي أن المقدادي، في هذه القصائد، يُعاني من قلق الانتماء إلى وطن صادره اللصوص، وتاجَرَ به السماسرة. وطنٍ تكتنفُه الأكاذيب، والشعارات الزائفة، فيما يقتل الجوع، والفقر، والحرمان، والمرض، والتعب، أناسَهُ الذين فقدوا بريق الأمل، والرجاء، وحلَّ عوضًا عنها اليأسُ، والإحباط:

كانتْ على قلقٍ تنام
وكنتُ بين جفونها
على قلقٍ أنامْ
لا ضوءَ في الركن البعيدِ من الظَلامْ
لا ماءَ في المجرى
ولا وردٌ يراودُه شذاهْ

1.أشجار الوهم،ص 34

ولا الغمامُ هوَ الغمامْ [1]

وهذا الشعور القاسي بالقلق يُفصح عنه المقدادي في قصيدة قصيرة بعنوان " قلبي[2] " حيث المتكلمُ يحملُ على كتفيه ما لا طاقة له بحمله، ولا قِبَل: الظلّ، والشمسُ، والمَحو، ومع ذلك لا يشكو، ولا يتذمَّر:

هو ذا يا قلبُ قلبي
حيث لا زرعٌ ولا ماءٌ ولا
غيمٌ على الأفْق اجْتَباهْ
هو ذا قلبي
ولكنْ مَنْ يراهْ؟ [3]

وفي أخرى بعنوان " صامتٌ كنجْمةٍ هناك " يصوغ المقدادي قصيدته في هيئةِ مقاطع، في كلِّ مقطع منها يضيفُ تنويعًا جديدًا على المشهد. ففي الأول يصف لنا واحدًا يرى ما لا يُرى، ومع ذلك لا يستطيع، ولا يقوى، على البوْح بما يَراه، إذْ يخشى أنْ يكون مصيرُهُ كمصير زرقاء اليمامة في الأسْطورة:

يأوي إلى قشرته المقدَّده
إذ لا فمٌ يبوحُ بالذي يَرى
ولا يدٌ

1.أشجار الوهم، ص 47

2.أشجار الوهم ، ص 51

3. أشجار الوهم، ص 52

تمتدُّ كي تُساعِدَه [1]

وهذا، الذي لا يستطيع البوْحَ بما يراه، يشبهُ الغاباتِ تارةً، ويشبه الحقولَ، والناياتِ تارةً، ويشبه المحاربين، والنجومَ، والغيومَ، والحمائم البيض تاراتٍ أُخَرَ. ويبدو في هذا العراء كالإمام الذي بكتْه الأنامُ:

حين يغيبُ في
الإسْفلتِ والعراء
كأنهُ
الذي بكتْهُ كربلاء [2]

لا عجبَ، والحالُ هذه، أن يجدَ المتكلم نفسَه بلا ملاذ، وبلا مأوى، سوى الظلّ. فالظلُّ صار منزلا [3]. وفي هذا الموقع يتبادل المتكلمُ، والغائبُ، الذي عبر عنه الشاعرُ بالضمير المفرد، يتبادلان الأدوار، ويصبح موضوع المشهدين - أو المقطعين - في القصيدة هو هذا. وإذا القارئ يفاجأ بالمتكلم، وهو يقول: جسدي تارة، وأنا النبع تارة أخرى، مستخدمًا ضميري المتكلم. وهذا التغيير في صيغة الخطاب الشعري لم يكن عشوائيًا، ولم يلجأ المؤلف إليه بلا سبَب، إذ بتفسير ذلك نقترب بالأقاويل الشعرية من دائـرة الأنا، مبتعدين عن دائرة الآخرين. فعلاوةً على أن المتكلم يحنّ لصمت القرى في عباءة أمه، يؤكـد لنا أنَّ الندم هو حصـــادُ رحلته في البـلاد، وصبْره، الذي اعتاد احتماله ببُرود:

1.أشجار الوهم، ص 116

2.ألسابق، ص 117

3.السابق، ص 119

ولكنني
باردٌ مثل قبرٍ قديم
أفتّش عن شرفةٍ في العدم
وأمضي إلى
سَعْفةٍ في الجحيم
ولا دَرْبَ يحملني
أو قدَمْ
باردٌ .. باردٌ كالنَدَمْ [1]

وإمعانا في التعبير عن فرادة هذا المتكلِّم، وحرصه على اسْتقلال كينونته، واختلافها عن الآخرين، يحاول أن يخلق من نفسه شخصًا آخر غير الذي يعرفه الآخرون. فهو يتذمَّر مما طغى عليه من تزْييف. كم من " مرة سأكون غيري "؟ وكم من مرة سأكونُ " غيْرَ حقيقتي ". ولا وقتَ لي، وأنا الغريقُ. لذا، وفي قمة هذا الإحْساس:

لا شيء غيرِكِ، أنتِ يا لغتي،
ستطيرُ بي،
لأكونَ داليةً تحجُّ من الغمام إلى الغمامْ
لكأنّ ربانَ الكلام المُخمليّ
أقالهُ زمنُ الكلامْ
لا شيءَ بعدكَ، والسلامْ [2]

1.أشجار الوهم ، ص 121

2.أشجار الوهم،ص 135 ..

فهذا اعترافٌ من المُتكلم، وإقرارٌ، بانه سَئِم ما هو عليه من إحساس بزيف الأشياء؛ ولا مناص من أن يعتَصِمُ بخيزرانة الشعر الذي يحلق به، ويطير، من غيمةٍ إلى غيمة، ومن كلام مخملي فارغ إلى كلام غير زائف، ولا مخملي. وهذا هو الذي يريد ألا يكون غيره. وألا يعلق به الزيف الذي يكاد يكون عامًا لا يبرأ منه أحدٌ في هذا الزمن، فلا يجد ما يسعفه سوى الحلُم. فهو الذي يُنقذه، وينشله من بِئْر الوحدة:

قلتُ للحُلم
هل أنتصرُ بكَ يومًا على ما حلمْت به
قال: يمكنك الانتصار
إذا كنتَ تحلُمُ حُلمًا جديدًا
وترفعُ نجواكَ للغيم
أوْ تقترح سَفَرًا عاجِلا
في مكان جديد
قلتُ أمضي
فقد لا أكون وحيدًا
فلي إخوةٌ طيّبون [1]

تبدو كلماتُ المقدادي في نسَقٍ مختلف تعقيبًا على هذا الحلم. فما يحلُمُ به يتراءى له كطيف ظبي ينضّدُ أحلامـــه في البراري، وهو- أي المتكلـــم-

---

1.أشجار الوهم، ص 141

يتغنى به رافعًا يديه للغيم، آملا أن يسقط المطرُ عِطرًا، فيرقى إلى أنْ يمسَّ بيديه النجوم، ويتقرّى بأصابع راحتيه سِدْرةَ المنتهى:

ألامسُ فرْقده المُشتهى
أجوبُ بلادًا هيَ المنتهى
ولكنني كلّما خِلتُ أني
على بعد رُمْحين من خصْره
ذبتُ شوقا [1]

ومع هذا الإنجاز الشعريّ، بما ينضح به من شعور بالوحدة، وما فيه من محاولات للإفلات من هذه الوحدة عن طريق تراكم الصور، والخروج من خواء الوطن المسكون بالفساد، والشعارات الكاذبة، وأفانين الخداع، يحتاج الشاعر محمد مقدادي لإعادة النظر في أمور يحسُن بنا أن نشير إليها، وننبه عليها. فهو في قصيدة (أعلى من الغيم) التي تمتد من ص 53 إلى ص 114 يقع في مأزق الاسترسال في الصور التي تتراكمُ، صورة تلو الأخرى، من غير أن تظهر في ذلك الفيض فكرةٌ جديدة، أو معنىً يقتضي تلك الأفانين من المجازات والكنايات. فكلما ظنَّ الدارس أنّ القصيدة توشك أنْ تنتهي، وجدها تبدأ من جديد، من غير تغيير في النسق. وهذا المأزق يقع فيه كثيرٌ من الشُعراء، ولا سيما الذين يكتبون قصيدة النثر، إذا جازت التسمية، وساغ التعبير. إذ يسترسلون في الصور المنتقاة استرسالا يليه استرسالٌ آخر، فلا يُدرك القارئ، ولا الدارس، وسَط هذا التيار الدافـق، المتمـوج،

2.المصدر السابق،ص 150

أي الشـواطئ هو الذي سيقفُ عنده الشاعر، وأي خاتمة تلك التي ينتهي بها النص.

وعلى الرغم من أن الشاعر يتعبَّد في محراب ربة الشعر منذ نيفٍ وأربعين عامًا، وهو يواصل كتابة الشعر، ونظمه، ونشره، وهذا ليس بخافٍ على أحد من الناس، إلا أن شعره لا يخلو من بعض الأخطاء التي تُطلّ، وتظهر بين السطور، من حينٍ لآخر. ففي ص 9 يرد قوله:

ليومض نجمٌ على حاجبيا
ويصعد برق على ساعديا

وهذه الألف في القافية لا ضرورة، ولا لزوم لها؛ فالاسمان (حاجبيّ وساعديّ) مجروران، وإذا جاز تحريك ياء المتكلم بالفتح، فإن الفتحة لا تقلب ألفا، ففي قول المتنبي شافيا من "كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا " منقلبة عن تنوين النصب. على أنه لو اكتفى بحاجبيّ وساعديّ لما تأثر النظم، ولما اضطرب الوزن. ووقع الشاعر في هذا المنزلق في قصيدته (رحلة السنين) التي تذكرنا بقصيدة المتنبي المذكورة في مدح كافور. لكن المتنبي التزم القافية شافيا وأمانيا وتناديا وغيرها في موقع نصب. مما يسمح له بالتنوين وقلبه ألفا لكن الشاعر مقدادي جاء ببعضها في محلّ رفع، وببعضها في موقع الجر. وهذا يُعدّ خطأ من حيث النحو، فبدلا من حذف الياء، وإظهار تنوين الضم، اضطر لجعل (كافٍ) كافيا، وناسٍ بالياء ناسيا، وموارٍ جعلها مواريا. وغافٍ جعل منها غافيا. وهي قصيدة لا تخلو عدا عن ذلك من الخطأ العروضي؛ فعجز البيت الثاني (قليلا من الود فالبعض كافيا) جاء الشطر

الثاني على وزن لا هو بالطويل، ولا بالمتقارب. كذلك صدر البيت الرابع (ص43) لا يستقيم الوزن فيه مع الطويل.

وفي ص 117 يستخدم الشاعر مقدادي حرف الجزم (لمّا) استخدامًا غير صحيح، وإنْ كان شائع الاستخدام في اللهجات الدارجة، والعامية. فالمعروف أنه إذا تقدم على الفعل المضارع جزمه، وأحاله من الدلالة على الحال إلى الدلالة على الاستقبال، كقوله تعالى (أم حسبتم أن تدخلوا الجنة ولمّا يعلمِ الله الذين جاهدوا منكم) (آل عمران142) لكن المقدادي لم يجزم الفعل، بل رفعه بالضمة، وأبقى على الياء في حشوه (لمّا يغيبُ). والصحيح أن يقال ولمّا يَغِبْ. بيد أن لهذا الحرف(لمّا) استعمالًا آخر يدخل فيه على الفعل الماضي. وفي هذه الحال يعد ظرفا بمعنى حينما، أو عندما، كقول المتنبي :

فلمّا رأوه مقبلا وهو وحده دَرَوْا أن كل العـــالمين فضولُ

وقال بشار بن برد:

ولما تولَّى الحرُّ، واعتصر الثرى

لظى الشمس من نجمٍ توقد لاهبه

وفي البيتين (لمّا) بمعنى عندما. وقد جزم الشاعر الفعل المضارع أَنْتَصِرُ في قصيدة (مفارق) بقوله: (وهل أنتصرْ بك يومًا على ما حلُمْتُ به) مضطرًا لأجل الوزن، وهذا غير مقبول، ولا معقول، ولكن تحريك الفعل تحريكا يقتضيه النحو يزيد المقاطع فتتوالى خمسة أحرف متحركة (ت ـَ ص ـِ ر ـُ ب ـِ ك ـَ) وهذا شاذٌ، غيرُ مُطَّرد. والتسكين هنا لا مسوّغ له، فهلْ حرفُ استفهام لا يجزم الأفعال.

وهذه الهناتُ -على أهميتها- لا نذكرها - ها هنا- بهدف التقليل من شأن الديوان، وقصائده، إنما للتذكير، ولتصويبها إذا أعيد نشرُ الديوان مرة أخرى. إذ ليس مما يليقُ بشاعر أشرفت تجربته الشعرية على بلوغ الخمسين، ألا يتجنَّب، حتى الآنَ، مثلَ هذه الأخطاء اليسيرة، والهنات غير الكبيرة.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة 29 سبتمبر- أيلول 2023

محمد إبراهيم لافي في
غيم على قافية الوحيد

في مواويله التي ترددت على دروب الغربة (1973) ومتاهات الوحشة، هيمنت على شعر لافي مشاعر الوحدة، والعزلة، واكتست الطبيعة في رؤاة بالمظهر الخريفي الحزين، وأحلامه، وخيالاته طغى عليها الفرار من الواقع، والتحليق فيما وراء الغيم، حيث ينابيع الكوثر الخمري المذاق، فيعب منه عبا يشعره بأنه في دنيا غير الدنيا التي فيها يعيش، وعلى ترابها يدبُّ ويسعى، فهو يتطلع للانبعاث من الموات في الحياة، والخروج من العالم السفلي إلى آخر علوي:

وتبني لي هناك بظله قصرا
تحف به جنان الخلدْ
مياه الكوثر الخمرية السكرى
تروّيني وتقتل في شراييني
دماء العالم السفلي
تحييني
فأبْعث مرة أخرى

وكأيّ شاعر رومانسي يصف حبه ،وعشقه، بالجنون، ويشبّه هواه بعشق الندى للزهر، وهو بذلك كالراعي الذي لا يفارقه الناي، ولا يفتأ يملأ سمْعَ العالم، وخلدهُ، بغنائه الشجي، ومزماره الذي يفيضُ بالشجَن:

على الجسرين أنتظرُ
معي شبابتي الغناء والقمرُ
معي الأحلامُ والصورُ
معي المطرُ
معي الخمرُ
على كفيَّ باقة وردْ
وأنتظرُ

وقد شاب موقفه الوطني شيءٌ من الرومانسية، فيخاطب الأم خلف النهر، مازجا بين الغربة، والحنين للديار، وحنو الأمومة، في رؤية ضبابية لعلاقته هو بالعالم. فهو لاجئ يبكي، لكن هذا البكاء، وما يذرفه من دموع، لا يحجب رؤيته المتفائلة بالعودة، والخلاص من دوائر الحنين، ومتاهات النفي:

أماه إن فاضت عيوني بالدموع
وبطاقتي حملت إشارة لاجئٍ
أو ربما
لكن فديتك ، لا تهوني
فغدًا أعود مع الربيع،
مع كل زهرة ياسمين
فترقَّبيني

واقع الحال أن ذكر الربيع، وذكر الياسمين، وذكر الترقب، والعودة غدا،إشاراتٌ توحي بالتحول الذي شهدناه في بعض تلك المواويل التي غناها على الدروب. إذ تتخللها كلمات كالغضب، والخيول التي هدها القتال، وأزرى بها الصهيل. والمقاومة، والرفض، وتخليه عن الرؤى التي تتسم بالحنين

البائس، والتوق المنتهي بخيبة المسعى. وهذا بيّن واضحٌ في بعض قصائد "الانحدار من كهف الرقيم" 1975 فقد تطرقت كلمات الشاعر للسجون، وللجلاد، وللطبقة التي ينتمي لها المتكلم وينتسب(انظر كتابنا:من الشعر الحديث والمعاصر، ورد الأردنية، عمان، 2009 ص 111). وهي على أيّ حال طبقة كادحة، مهمشة، ومسحوقة. ولا يمل في القصائد الحديث عن المعاناة، والرفض، لا بمعناه المطلق، بل بالمعنى السياسي الذي يعني فيما يعنيه الثورة:

أنا من أجل العيون السود
أحببتُ المشاوير الطويلة
واشتهيت الرفض يوما في حياتي
علني أثبت ذاتي
علميني الثورة الكبرى على شيخ القبيلة

ففي هذ الاقتباس يبدو الشاعر وقد أدار ظهره لذلك الحنين الرومانسي، وبدأ يحنح للرمز؛ فالمرأة التي تتصف بسواد العينين – ها هنا – ليست كتلك التي تغنى بها غناء مجنون في المواويل؛ فهي تختلط لديه بالمشاوير الطويلة، وبالرفض، وتوكيد الذات عن طريق الثورة على من يرون في نفوسهم شيوخًا وفي الآخرين عبيدًا. أي أن معجم الشاعر تحول من الدموع، والبكاء، والمعاناة من الغربة، واللجوء في المنافي؛ إلى الرفض والثورة، وإلى التمرد على السجن، وعلى السجان، والتصدي للغزاة القادمين من حيث لا نعرف:

من بلاد الضباب أتوا
نحن نعرف كيف نرُدّ الخيول

وأن الجبال تقاتل معْ أهلها والسهول
نحن من جسد الأرض.. لا ..
لن يكون الرحيل

فالمتكلم، الذي شكا في مواويله اللجوء، يعلن الآن في " الانحدار من كهف الرقيم " الصمود، ويأبى اللجوء، أو النزوح، تاركا البلاد الأخرى كلها وراءه، متشبثا بالرجوع إلى الوطن .. وهذا يتعمق بصورة مبهرة في ديوانه الثالث " نقوش الولد الضال " (1990) فذات العينين السوداوين التي خاطبها يوما لم يعد متمسكا بعلاقته بها، إذ أصبح طائر الشهادة يفرق بينهما، وتعجل العودة للوطن على طريق معبّدة بالنضال، مصطبغة بدم الشهداء، هو ما يشغل المتكلم، ويملأ عالمه بذكرياته عن الرفاق الذين قضوا في القتال:

بيني وبينك طائرٌ
في دورة الشهداء لم يكمل نشيده
بيني وبينك وردة
تقتات من دمنا وتطفئها الجريدة
بيني وبينك أننا نسترجع القتلى
ونرفع في خراب العمر سارية
وعاصمة وليدة

وفي الوقت الذي يمثل فيه " نقوش الولد الضال1990" خطوة باتجاه رؤية شعرية مقاومة على المستوى الإيديولوجي، نجده يمثل بالدرجة ذاتها تحولا نحو قصيدة جديدة الأسلوب، والبناء، والصورة، قصيدة تجنح للتكثيف، والقصر(انظر كتابنا: حاضر الشعر وتحولات القصيدة، دار الآن، عمان، 2016، ص 159). معتمدا فيها على المفارقة تارة، وعلى السخرية والتهكم

تارة أخرى، مواصلا ما كان قد ابتدأه مريد البرغوثي في " قصائد رصيف ".(1980) ففي إحدى قصائده القصيرة يضخم الشاعر إحساسه المفعم بالألم، المترع إلى حافته بالمعاناة :

وتجْرجر الأقدام من مقهى إلى مقهى
ويحذفك الذي يسوى ولا يسوى
ولا سندُ
ويسيل خطوك في شوارعها وتعوي
آآآآآخ يا بلدُ

ففي هذه القصيدة خمسة أبيات لا أكثر، لكنها تتضمَّن من دلالات الألم، والشعور بالاستلاب، والتوجع مما آل إليه الإنسان الفلسطيني في منفاه، الشيء الكثير الجم، حيث المقاهي تتقاذفه تقاذف الكرة بين اقدام اللاعبين، وحيث يزدريه الآخرون، منهم من هو ذو قيمة، ومنهم من لا قيمة له، مستخدمًا هذا التركيب العامي (اللي بسوا واللي ما بسوا) منتهيًا بهذه الصرخة آآآآخ يا بلدُ!! فهي قصيدة تقول الكثير بكلمات قليلة جدًا. ومن هذا القبيل ما غلب على قصائده في الديوان " مقفى بالرماة " 1993 ففي كل قصيدة منه ثمة مفارقة ساخرة، فبعد عشرين عاما من مغادرته المدينة عاد إليها فألفاها على ما كانت عليه، لا تغيير يذكر، وأجهزة القمع هي هي.. فكيف عبرت القصيدة عن هذا الموقف العبثي؟ يقول في قصيدة من ستة أبيات :

بدّلتْ كلَّ شيء
غيرَ حراسها
فكأنيَ غادرتها ليلَ أمس
ولهذا أطوفُ شوارعها

مثل بقيّة سكانها

دون رأس

وقد طبعت قصائده في " أفتح بابا للغزالة " (1996) بهذا الطابع.إلا أنه زاد على ما تقدم الجنوح للعناية بالموسيقى الشعرية، معتمدًا على التكرار الذي يبرز في البدايات كلازمة تضيف للقصيدة القصيرة مزيدا من التوازن الصوتي القائم على التجنيس، والطباق، منتفعًا مما فيها من انسجام تارة، وتنافر تارة أخرى :

بياضٌ على الشرفات

بياضٌ على الأغنيات

بياضٌ على الطرقات

بياضٌ على كل من رحلوا

وبياضٌ على كل من قدموا للحياة

إلى أين تسرقنا من يدينا الجهات؟

فهذه القصيدة، وإن كانت قصيرة، إلا أنها لا تخلو من جماليات لا نجدها في غير القصيدة القصيرة؛ فتكراره (بياضٌ على) عدا عن كونه إلحاحا يؤثر في المتلقي، أشاع في القصيدة القصيرة لحنًا أو نغمًا متكررًا لافتا للأسماع. وتكراره لكلمات: طرقات، شرفات، أغنيات، زاد من قوة الإيقاع وأشاع تجانسًا بين الأصوات اللغوية بتكراره الصائت الطويل في مواقع متتابعة على نحو فيه ترتيب لافتٌ للنظر(للمزيد انظر كتابنا: الغاوون شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، دار الخليج، عمان، 2023 ص 149 – 158). وقد خالف هذا النسق بكلمة (رحلوا) التي جاءت بعدها (قدموا) وهذا الطباق عبر عن تحول دلالي في القصيدة، وآذن بقرب الانتهاء من النصّ بمفارقة تتضمن تعبيرًا

متناقضًا، وهو (تسرقنا من يديْنا) وهذا يشبه قول القائل: (وداوني بالتي كانت هي الداء) أو (وأخرى تداويت منها بها) فأن يقتصر القول على (تسرقنا) لا مفارقة فيه، لكنه بقوله من يدينا، فهذا هو التناقض الذي يسخر فيه الشاعر ويتهكم من هذا الهوان الذي بلغه المتكلم، ومن معه، نتيجة التراجع عن المقاومة، والشعور المطلق بالخذلان. وقد تزايد اعتماد الشاعر على التكثيف، والمفارقة، ففي إحدى قصائد " لم يعد درج العمر أخضر" (2005) صورة متخيلة لعدد من الشهداء يأتون في الحلم بأعداد كبيرة، كلٌ منهم يفخر باستشهاده، معدِّدًا فضائل الشهادة في سبيل الوطن، وما سيجده من مواقع أثيرة في جنة الفردوس، ليكتشف المتكلمُ في القصيدة – وهو، ها هنا، بلا ريب، قناع الشاعر، وقناع كل فلسطيني لم يستشهد بعد – أنه وحدَهُ الميت، وهم أحياء عند ربهم يرزقون:

هذي الليلة يأتون
من كل مقابرهم يأتون
لا يسعهم هذا البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماء الرفض
ويجترحون منازلهم عند الله
وينكسر الصمت
كما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي بينهم الميْت.

وقد اكتشف الشاعر لافي، بعد التخاذل الذي أصاب الثورة، والتراجع الذي تحول بمقتضاه الفدائي إلى بائع متجوّل، والثائر إلى مُفاوض، والمتشوف

للعودة إلى متنازل عن الحقوق، وعن البيوت، أن بعض المتساقطين يتيه متبجّحًا بما يحققه عن طريق التنسيق الأمني، الذي لا يعدو في نظر المتكلم في قصيدة (ثغاء) تحويل المقاومين لقطيع، ولغتهُم إلى ثغاء:

لم تسمعوني جيدا
لم تقرعوا الأجراس مثلي
لم ترَوْا شواهد القبور
في كل ليلة تنزاح عن سكانها
ولم ترَوْا راياتها تكاتب النسور
تشقُّ زرقة السماء
لأنكم من أول اليوم إلى آخره
مُسْترسلونَ في الثغاء

ويتابع الشاعر في مجموعته "ويقول الرصيف 2010" (انظر الدستور الثقافي 17/ 9/ 2010) ما ابتدأه في "نقوش الولد الضال"، و"لم يعد درج العمر أخضر" ، وغيرهما من دواوين، كتابة القصيدة القصيرة، التي تقوم، أساسًا على المفارقة الساخرة، والتهكم اللاذع. فما القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها، إلا تعبيرٌ عن تهميش هذه الأمة في هذا الزمن الذي بات فيه الكلام المنطلق من الأبواق الرسمية خاليًا من أيّ مصداقية ، فيما ينهض الرصيف نفسه بالدور المعاكس، مؤكدًا أنه هو الشاهد الوحيد،شاهدٌ عن دراية ، وخبرة ، كافيين، لا يعترف بالتفاوت، ولا الفارق المزعوم بين سيد ومسود، وبين قائد وقطيع مقود. ففي عصر الهزائم لا موضع للاختلاف، أو التباين:

"كلنا في العراء سواء:
لا شموخ ولا كبرياءْ"

وهذه السخرية تحيل القصائد القصيرة ، في الديوان ، إلى لقطات ، أو ومضات شعرية خاطفة، فالزعيم ، في قصيدة "مسؤول ثوري" ، نموذج للقادة الانتهازيين، الذين برزوا على نحو غامض، مفاجئ، لا يُعْرف من أين جاؤوا ، ولا من هم آباؤهم ، ولا من أين هم ، وهذه الأسئلة تدوي، جميعاً في رأس المتكلم ، دون أن تجد الإجابات. ومع ذلك يحلو ، لأولئك الانتهازيين، أن يحتكروا الجلوس على مقاعد القيادة: كبر التنظيم ، أم صغر. ولأنهم لا يعترفون بالأخطاء التي يرتكبون ، يتشبثون بهاتيك الكراسي ، كأن الله لم يخلق لتلك القيادة سواهم من بني الناس:

"والليل ، والمنشور ، والجحيم ،
سيكبر التنظيم ،
ويصغر التنظيم ،
وفي كلا الحالين
يبقى قائدًا
قائدهُ العظيم."

فالزمن ـ بلا ريب ـ هو زمنُ هؤلاء المتشبثين بالمناصب، الممسكين بالكراسي إلى آخر رمق، مع أن جُلّ الحقائق تؤكد لهم، ولغيرهم، صباحًا ومساءً ، وليلا نهارًا ، أنهم لا يصلحون لهذه المواقع، بل وجودهم فيها عار على الشعب الذي يزعمون أنهم قادته، وأنهم يعملون لتحقيق مصالحه، في ادعاءات يمارسون من خلفها ضروب الفساد المستَشْنع، والثراء الفاحش غير المشروع. وتمثل المجموعة الشعرية (غيم على قافية الوحيد) 2024 توكيدا مستمرا لسعي الشاعر نحو كتابة شعرية جديدة. فأول ما يلاحظ على هذه المجموعة توافر النصوص القصيرة فيها توافرا لافتا للنظر، وتكرار المفارقة في نهاية كل نص

منها، فكأن الشاعر توصل إلى نتيجة هي أن شعرية المفارقة تغني عن التفاصيل التي تفتقر إليها القصيدة القصيرة، ففي نموذج من قصاره يقول:

من أين يجيء الحزن إلي؟
وأنا أحيا عال العال
ولا مشكلة لديّ
في هذا الوطن العربيّ سوى
أني أتراسل مع زمن
فيه القوّادُ... نبي!!

فعلى الرغم من قصرها لم تفارقه السخرية، ولا التهكم، في تعبيره المتناقض عن (القواد) الذي يحسب نفسه أو يحسبه الناس في منزلة النبي. وهذا النموذج من الناس للأسف غدا كثيرًا كثرة لا قبل لنا بإنكارها، فالفاسدون، والقتلة، والعملاء الخونة، يضعون أنفسهم على مواقعهم الإعلامية في رتبة القادة العظام، والأنبياء المعصومين، والعياذ بالله. والأنكى من ذلك، والأمرُّ، أن بعض الناس يُخدعون، فيظنون هؤلاء السماسرة قادة نموذجيين أين منهم النبي؟! وهو، علاوة على هذا المحتوى الساخر، لم تفارقه عادة الحرص على الجرس الموسيقي في القصيدة. فإلى جانب التقفية في إليّ ولديّ ونبيّ، نجده يوظف هذا التركيب الشائع في العاميات (عال العال) و التركيب الشائع في غير العاميات: لا مشكلة لدي. والتضاد اللفظي في قواد، ونبي، مما يغني النص القصير بالموسيقى، وهو غَناءٌ يحاول أن يكون بديلا لشعرية التفاصيل في المطول من الشعر. ويكثف في قصيدة قصيرة أخرى ما نحن فيه من تناقض:

أيُّهذي الجموع
اليمين الذي باع

واليسار الذي باع
أو سيبيع
كلهم.. كلهم يغمدون حناجرهم
في رقاب .. القطيع!!

ففي كلمات محدودة أعلن الشاعر عن رؤيته لما نحن فيه: اليمين باعنا، وكذلك اليسار، منه من باع وقبض الثمن، ومنه من هو على وشك البيع، فهو يساوم، أو يفاوض، في سبيل ثمن أعلى، وأما الجموع، أو المخدوعون، فلا يشعرون بهذا، مثل قطيع الخراف الذي يتسلى بالنظر للجزار، وهو يتابع ذبح أفراد القطيع، واحدًا تلو الآخر. واللافت أنّ الشاعر وازَنَ بين الألفاظ: يمين ويسار، وباع ويبيع، و جموع وقطيع، مكررًا الصامت الحلقي الذي يصحبه إحساس ما في الحلق، كانه يضيقُ بها متوجعًا، وتكراره كلهم مرتين في موقع واحد يدعو للتنبيه على ما يبديه المتكلم في القصيدة من تحذير، فإن كنتم في شك مما نقول، نؤكد ذلك بتكرار كلهم، لا نستثني منهم أحدًا. ومن هذه الأمثلة يتضح أن الشاعر محمد إبراهيم لافي أصبح لصيقا، ومعروفا بهذا اللون من الشعر، وبهذا الأسلوب الذي يجمع بين البساطة، والعمق، وبين الإيجاز غير المخل، وثراء المعنى. بين الصوت الذي لا يفتقر للترديد والتوكيد، وبين العزوف عن المحاكاة والتقليد، طلبًا لما هو مبتكرٌ وجديد. بين المفارقة، والتهكم، ولو وُضعتْ قصيدةٌ من قصائده هذه في ديوان شاعر آخر لعرفها المتابعون، وميزوها عن غيرها، مثلما يميزون سبك أبي نواس في شعره عن سبك أبي العتاهية، ونظم المتنبي عن نظْم غيره.

علي الفزاع شاعرا

نبوءة الليل الأخير لعلي الفزاع (1954- 2023) ديوان صدرت الطبعة الأولى منه عام 1982 ونشر الشاعر الذي فقدناه في حزيران- يونيو 2023 عددا آخر من الدواوين منها " الرهان الأخير " 1992 و" مرثية للمحطة الثالثة " 1987 و" الخروج من جزيرة الضباب " 1985. واللافت أن الفزاع لم يثر رحيله المفاجئ إلا القليل من اهتمام النَقَدَة، مع أنه شاعر شقّ طريقه نحو القصيدة الجديدة مذكرا بغير قليل من الإنجازات التي عرفها الشعر العربي الحديث، إن كان الأمر على مستوى اللغة الشعرية، أو على مستوى المرجعيات الثقافية التي استعان بها، ووظفها كثيرون من حكاية سردية، ومن نماذج إنسانية عليا ذات محتوى رمزي ذي علاقة بالوعي الجمعي، ومن خرافات مأثورة، وأغان فولكلورية، وأساطير، وأدوات تمنح القصيدة – غالبا- بعدًا تأصيليا إلى جانب التجديد في اللغة والأسلوب.

ها هو ذا في قصيدة من " الأعمال الشعرية " (1996) يروي لنا حكاية مستفيدًا من أجواء سورة الكهف، بما يضفي على هذه الحكاية - الصورة - واقعا تأصيليا، عدا عن وضوح الإيقاع المطرد اطراد الحكاية عبر سلسلة من المتواليات الشعرية التي تبهر القارئ، وتقنعه بنمو القصيدة نموًا عضويا داخليا، بدلا من ذلك الذي يعتمد فيه بعض الشعراء على التراكم، والتلفيق:

إنهم فتيةٌ آمنوا

بالتراب الذي جُبلت منه طينتُهم ومَضَوْا
كلما أطبق الليل من حولهمْ
زادهم حبهُّم للتراب هدىً
ثم آوَوْا إلى كهفهمْ
وأراحوا الرؤوس على صدْر سيدهم [1]

وإلى ها هنا قد يظن القارئ أن الشاعر الفزاع يحاكي السورة محاكاة لا أكثر. إلا أن هذا الانطباع سريعٌ، ويتبدد حين يتوقف هذا القارئ إزاء قول الشاعر" بالتراب الذي جُبلت منه طينتُهم "، ليستخلص من ذلك أنه يومئ بذلك للوطن، وترابه. ولذا كلما ضاقت عليهم الأرض بما رَحُبت ازدادوا إيمانا بهذا الوطن، فآوَوْا إليه، وأراحوا رؤوسهم على ترابه الذي لا يبخل عليهم بالحنو، وقد اختار المتكلم في القصيدة من بين الفتية واحدًا ليسلط عليه الضوء، فإذا به هو الشاهد، والشهيد:

وبكى
عندما لم يجد حوله أحدا
وتقول الحكاية إنّ الفتى
لم يزل بانتظار الصديق الذي
سيعود إلى كهفهِ
أو يعود إلى عهدهِ
ويمدّ إلى سيّد العاشقين اليدا

1.الفزاع، علي، الأعمال الشعرية، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 1996 ص42

فيمد له سيد العاشقين المدى [1]

فهذه القصيدة، التي ترتدي زيَّ الحكاية، وتتجلى في بردةٍ من السرد الشفيف، تمثل نصا موازيا لسورة الكهف، بعد أن ابتعد به عن الأصل لينشئ بهذه العلاقة نصًا جديدًا قد يبدو ألا علاقة له بالأصل القرآني، إلا من حيث الشكل والأسلوب. وفي " إفادة لامرئ القيس " يخاطب المتكلم، ها هنا، وهو فيما يُفترض امرؤ القيس بن حجر المعروف بمعلقته " قفا نبكِ "، لأنّ عنوان القصيدة يوحي بهذا، يخاطب مَنْ تُسْرج له الفرس" اسرجي لي فرسي" إذ يبدو أنه فقد الكثير، ونَفِد صبرُه، ولم يعد ثمة من سبيل أمامه سوى القتال. وما هي إلا أبياتٌ معدودات حتى يتّضح أن ثمة صوتا آخر في القصيدة يذكرنا بما كان من شأن الملك الضليل - وهو لقبٌ عُرف به امرؤ القيس - ومن هذا الشأن سقوطه عن الجواد المِكرّ، المِفرّ، وتخليه عن سيفه الهندواني، وعن المطالبة بثأره من قاتلي أبيه، واسترداد ملك " الشيخ" من بني أسد:

هو ذا الضليل يهوي
من على ظهر الجواد
لا دماءُ الشيخ وافاها انتقامْ
لا ولا فكّت صبايا كندة الثكلى الحداد
آهِ ما أقسى انكفاءَ الخيل من قبل البداية
هو ذا.. أوّاه ما أقسى النهاية
هو ذا يلقي الحسام الهندواني ويمضي

1.الفزاع، المصدر السابق،ص 44

معلنا أنّ زمان الثأر ولّى
وانتهى عصرُ الخِصامْ[1]

يتّخذ الفزاع - بلا ريب - من حكاية الشاعر الجاهلي امرئ القيس، ومن خصومه بني أسد، صورة تتظافر فيها ملامح متنافرة يرمز بها لوضعنا الراهن، وهو الوضع الذي كان سائدًا عندما كتب هذه القصيدة. فالذي يتخلى عن " الحُسام الهندواني " ويتنازل عن سرْج الجواد، ويعدل عن المطالبة بالثأر، والقصاص، والانتقام، من قاتلي أبيه، صورة لذلك الطرف الذي آثر الاستسلام، والصلح، وألقى عن منكبيه مسؤولية النضال، ومواصلة الكفاح لاسترداد ما سُلب، إن كان الأمر بالنسبة للوطن، أو أيّ حق من الحقوق التي تُسْتلبُ، وتغتصب، جهرًا لا سرًا. ولهذا يعدل الشاعر في القصيدة لنجد في بؤرتها العميقة من يشحذ همة امرئ القيس، ويدعوه للصمود، والتخلي عن طيشه، وعن مجالسة النساء؛ من عنيزة، إلى فاطمة، فإلى غيرهما، والانصراف عن معاقرة ابنة الدنان، وحسناء الحان، والإصغاء لجميلات العشيرة، في حـــوارٍ يُذكـــي حماسته، ويبعث لديـــه الأريحية، والنخوة، فيمتشق" الحسام" من غمْدِه، ويحث فرسه منشدًا:

ليس ذا وقت التروّي
لا ولا وقت انتظار
في دمي زيتٌ ونارْ

1.الفزاع، علي، المصدر السابق، ص 212

وبكاءٌ في قرار القلب يرسو
فاعتقيني
إنني ضدّ الحوار [1]

في هذا النسق يتخذ الفزاع من حكاية امرئ القيس – وهي حكاية معروفةٌ مشهورة - بما فيها من عناصر جزئية تأتلف، أو تختلف، فيتشكل منها موضوع يستدلّ منه المتلقي على حقيقة هي أنّ الشاعر يريد الإفضاء بفكرة هي بيت القصيد، ولبّ المضمون. فالفارسُ الشجاع لا ينبغي له أن يهادن، أو يتردد، أو يحاور، أو يفاوض، أو يتلكأ إذا دعاه داعي الثأر، أو القتال. فهو – أي المتكلم – يتغنى في هذه الحال بمن يأبى الخضوع، والخنوع، والتنازلَ للأعداء، وأن الصمود يتطلب منه الكثير بما في ذلك حياته فـ :

" أنا ماض شئت هذا أم أبيت"
حُلّة القيْصَر عندي [2]

ففي ذكره حُلة القيصر- التي قيل في الحكاية أنها مشبَّعة بالسُمّ، وأنها أدت إلى مقتله - تعبير عن أن الملك الضليل قد اتخذ هذا الخيار، وإنْ كانت نهايته الحتمية هي الموت. والذي لا مِرْية فيه، ولا جدال، أن الفزاع اعتاد في شعره وأنِسَ لنوع من البناء يعتمدُ، في الغالب على الحكاية السردية، أو على شخصية من الشخوص التي تتضمن دلالات رمزيـــة،

---

1. 2. الفزاع، علي، المصدر السابق، ص 215 ، 216

تعبر عن فكرة جديدة مع الحفاظ على صلة القصيدة بالنموذج الذي تقرر اختيارُه.

لوحتان للفتى الفلسطيني[1]

ففي" لوحتان للفتى الفلسطيني " وهي من ديوان مرثية للمحطة الثالثة 1987 ويبدو أنها كتبت، ونشرت في أجواء الانتفاضة الفلسطينية الأولى، صورة لنموذج يصفه الشاعر بالفتى الفلسطيني. وهذا وصفٌ فيه بعض الزهوّ، لأن كلمة (الفتى) في العُرف اللغوي العربي تعني الشجاع، على رأي طرفة بن العبد (569م):

إذا القوم قالوا من (فتىً) خلت أنني

عُنيتُ فلـــــمْ أكسلْ ولم أتبلَّدِ

وقال أبو الطيب المتنبي (354هـ) مفتخرًا في غير قليل من الغلوّ:

لتعلم مصرُ ومن في العراق ومن في العــواصم، أني الفتى

وقال آخر:

ليس (الفتى) من يقول كان أبي

إن (الفتى) مـن يقـولُ هـا أنـــــذا

وقد رسم الفزاع لهذا الفتى الشجاع صورة استوفى فيها الحدود التي يتطلبها الرسم من مـكان وزمـان: عند باب المخيم، أو باب العامـود، مـــا بين

1.للمزيد انظر كتابنا الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990 ص ص 39- 47

غابتين إحـداهما من دخان، والأخــرى من سلاح، والمدى ساحة يتزاحم فيها الجنود. وهو في هذا الوسط منتصبٌ كسروة لا تخيفها البنادق. ومن زمان، فذكر الولادة، ومرضعة المولود جبال الجليل، فهو مثلما يؤكد المتكلم في القصيدة وعدُ الغد، وشمسُ اليوم، وحُلمٌ قطَّرتْه المراراتُ جيلا بعد جيل ولذا:

يتدفق كالسيل محتشدا
عاصفا مثل ريح
فإذا حاصرته حرابُ العِدى
أو سيَّجتْ حوله ببنادقِهم
جمعَ الأرض من حوله حجرًا
ورماهم به [1]

وبتكرَّرُ هذا المشهد في صورةٍ أخرى تختصرُ زمنها في عمره العشريني. فهو إذ يسقط شهيدا برصاص الأعداء الطغاة، ويرتقي إلى السمــوات العُلى، ارتقاءَ الأنبياء إلى سِدرة المنتهى، يتنزّل ذلك الرصاص عليه بردًا، وسلاما: إنه جسدٌ للنبي الذي قلبُه

راية للسلام
وتنزَّلْ عليه سلامْ

كجبل هو، والجبل لا تهزه الريح. حجرٌ تارة، وتارة زجاجة حارقة. شوكةٌ

---

1. الفزاع، علي، المصدر السابق، ص 55

في حناجـــر الأعداء، أو سكينٌ في الخاصــرة. هم لا يريدون له إلا الموت، ولا يعرفون أنهم بقتله يطلقـون صاعقة من وَتَرٍ في القوس، أو قذيفة في مدفع. طريقة تتكرَّر في بناء القصيدة لدى الفزاع نجدها في قصيدة " مقاطع من سيرة زيدان المعثر ". وهي قصيدةٌ جمع فيها الشاعر بين هذا النموذج وعنترة، وأبي زيد الهلالي. ولا يفتأ يجمع بين الصفات التي تناسب هذا النموذج ومستواه الطبقي، ومستوى أسرته، وأبنائه، وهذا الحوار بينه، وبين صاحب العمل، يُفصح عن الخفيّ من تلك الحال:

سيدي هل لديكم عمل؟
كومة من عيالٍ لديّ
يبعثُ الله لك
أوَلستَ ترى؟
حالة السوقَ واقفةٌ
فتسهَّلْ.
يبعث الله لك [1].

ولا تنتهي القصيدة إلا وتجمَّعت في آخرها خيوط المحنة التي يعاني منها زيدان. فقد سعى من أجل أن يوفر الدواءَ الشافي لوليده، إلا أنه أخفق في ذلك لضيق ذات يده. وفيما هو عائد طرقت مسامعه:

يا لطيف! وهوى
مثلما خيمةٌ في العَراء

1.المصدر السابق،ص67، وص 74

برهة.. وتناهت إلى سمعه:

الصغير انتهى

عوَّضَ الله لك [1]

وفي نموذج آخر، هو فواز الغوراني، يكرّرالشاعر الفزاع استدعاءَ النموذج نفسه بصورة أخرى، مسلطاً الضوء على ما يعانيه الفردُ في هذا المجتمع من فقر، ومن احتياج إلى الطعام الذي لا يستطيع الكثيرون الوصول إليه إلا بشقّ الأنْفس:

عشرٌ من السنوات يا ربي

إفطارنا شايٌ

وعشاؤنا

خبيزة الوادي

الأسلوبُ ذاته نجده يتكرّر في قصيدة أخرى للفزاع وهي قصيدة" البكاء على جذع نخلة". ففي هذه القصيدة ما يشبه المونولوج الذي يبوح فيه المتكلم بما يدور في خلده. فهو يحلق فوق الشآم، وفوق العراق، ومصر ،ويدورحول كل منها ثلاثا، مرفرفًا كالطير، ويسأل نفسه في حمأة البكاء، والخشوع على جذع نخلة من نخيل العراق عن السبب الذي من أجله يواجه بصدره العاري جحافل العدوِّ، وحده، فينفجر صارخا:

لك المجد يا عربيَّ الهوى

1.الفزاع، المصدر السابق، ص 82 ، 92، 95

لك المجدُ كم كنت فذًّا
وأنت على ناقة في الجزيرة جوعى
ولكن حلمك يمتد .. يمتدّ..
يغمر بالدفء ظهر البسيطه
ويرسم بالسيف للكون أحلى خريطه[1]

ويتحول المتكلم نحو الأمّ، مؤكدًا بأن هذا الذي يشيد به، ويثني عليه، يتعرض لخيانات من الولاة. فلا الصبر نافعٌ، ولا الحرب تأتي بما هو آتٍ. وها هنا يتذكر المتكلم ما قيل للحسين بن علي(61هـ) حين سأل عمّن يناصره، ومن لا يناصره، فقيل له: قلوبهم معك، وسيوفهم عليك:

وباسم الكتاب المبين
يريدون ما قد تبدى لديك
تبصّرْ
فإن سيوفا تنوشُك في الليل سرًا
ستُرفعُ في الصبح جمرًا عليك
يريدون ما قد تبدى لديك [2]

أي أن الخيانة التي تُرتكب الآن في الخفاء سرعان ما تغدو في العلن لدى من يعدونها وجهة نظر.

صوتُ المتنبي

1،2، السابق، ص 133- 134

ومثلما اعتدنا في شعر الفـزاع لا بدَّ من نمــوذج يتجلى ظهوره في أفق النص، ولا مندوحـة من أن تكـون لهذا النمـوذج إيحاءاتٌ، وظـــلالٌ لدى جمهور القصيدة. ومن ذا الذي يفوق المتنبي أحمد بن الحسين(354هـ) على هذا المستوى؟ لذا نجد الفزاع يقول على لسانه مخاطبا المحارب العراقيّ، جنديا كان أم قائدا:

تقدمْ.. تقدمْ
فإن لنا الآن سيفًا ودولة
أريد.. أوّبن وجه حبيبي
ليالي بعد الظاعنين شكـولُ
طوالٌ، وليل العاشقين يطولُ [1]

بهذا يشير الفزاع إلى أنّ الصراع الدائر في البلاد صراعٌ ذو أطراف، أحدها هو الذي يرمز له بسيف الدولة، وثانيها الروم الذين يرمز بهم للفرس، وآخر ثالث هو الولاةُ، ممن اتخذوا من الفرس أولياء من دون العراق، وشعبه العربي الأبي، وليتهم يكتفون بهذا الدور المشين، ولكنهم يتآمرون على ترابه، وعلى نخيله:

وأنّى تبالي
بمن خذلوك
ومن طعنوك

1.المصدر السابق، ص 138 – 139 والبيت مطلع قصيدة للمتنبي

وأنت تصلي
وقد قالتِ الأرضُ للمخلصين
بأنّ سلاحًا من الخلف يأتي
يزلُّ عن الظهْر وهو ذليل [1]

فهذه قصيدةٌ توحي صورها، وما فيها من مجازات، بالظروف التي كتبت فيها، أي في أثناء الحرب العراقية الإيرانية. فهو شاعر مكتوٍ بهموم عروبته، ومجتمعة، وأناسه، ولا ينبغي أن يُفهم من هذا أنه عاش - رحمه الله - متنكرًا لما هو خاصّ، مقتصرًا على ما هو عام. ففي ديوان " الخروج من جزيرة الضباب" 1986 قصائد جمة يغلب عليها الجانب الغزلي والعاطفي، والرومانسي. ومن ذلك قصيدة إلى عابرة، ومرثيةالحب المنتحر، وصلوات خلف ستائر الرهبة، و رسالة إلى عينيها. والـرسالة المنتظرة، التي تذكـّرنا ببعض غزليات السياب ونزار قباني. يقول الفزاع معبرا عن هول الانتظار، وما يصحبه عادة من قلق [2] :

لم يصل منكِ خبر
تلكمُ الأيام تمضي
موحشاتٍ مثل قلبي
وأنا أرْقُبُ أن يأتي خبر
وعلى بوابة العمر انتظارٌ

1.المصدر السابق،ص 140

2.السابق، ص 171

موجعٌ

وعلى قيثارة الروح ضَجَرْ

يشكو الفزاع الوحْشة، والانتظار، وأوجاعه، وما فيه من سأم يُفْسد أنغام قيثارة الروح، ويغلق بوابة العمر دون ذلك الخبر الذي ينتظره العاشق بصبر نافِدٍ، وهكذا يلاحظ في كلمة موجزة، ومختصرة، كيف أن الفزاع الذي فقدناه في يونيو الماضي(2023) قد أكد نفسه شاعرًا يحتل موقعا سنيا وبهيا في الشعر العربي الحديث. ولذا لا نظن أنّ من يكتبون – مرارًا وتكرارًا- زاعمينَ أن هذا الشعر طُمِستْ آثاره، ودَرَس جيده، ومختاره، بعد رحيل الشاعر فلان، أو علان، محقون، وأن في زعمهم شيئًا من الصواب. فالشاعر قد يرحل، وتدركه الوفاةُ، كغيره من بني الناس، بيد أن الشعر يظل خالدًا، ويبقى حيًا، لا يموت. وإلى هذا يشير أحدهم:

إذا قلتُ بيتا مـــات قائلهُ

ومن قيلَ فيهِ، والبيتُ لم يَمُتِ

---

*الشواهد من الأعمال الشعرية، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 1996 والمقال مستخرج من الدستور الثقافي 28 / 6 /2024

** للمزيد انظر كتابنا: الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990ص ص 39- 47

مظفر النواب

بين الخطابة والشعر

النواب شاعر معروف، وعلم من أعلام الأدب، توفاه الله في 20 أيار 2022 وقد حظيت أشعاره بالكثير من التقريظ، والثناء الأدبي، بُعيد وفاته. على الرغم من أن ذوي البصر بالشعر لا يحملون شعره على محمل الجدّ. وقد لامني أحدهم لأنني لم أكتب عنه حين توفاه الله كعادتي في التذكير بمكانة الكثير من الأدباء العرب حين يختارهم الله فيمن يختاره. فأجبته قائلا: إنني لا أستأنس بقراءة شعره، ولا أستسيغه، ولا أميل للاستماع إليه في الراديو، أو في بعض المواقع التي تبث تسجيلاتٍ بصوته لبعض شعره. ومما أدهشني، وأثار استغرابي، أنني وجدت رأيه فيه كرأيي، فقال: " الغوغاء" هم دون غيرهم منْ يجعلون منه شاعرًا كبيرًا. وأضاف: إنه هو الآخر لا يعدُّه شاعرًا.

وفي هذا الفصل(**النواب بين الخطابة والشعر**) نتناول بعض ما في نتاجه من "إسفاف" لا يسيء إلى الشعر فحسب، بل يسيء إلى الأدب بالمعنى الأخلاقي، والجمالي، فضلا عن اللغوي، والبلاغي، والأسلوبي، والفني. ففي قطعته (أيها القبطان) نقف على هذا الكَلِم:

أسْقنيها

وافضحي فيّ الظلاما

بلغت نشوتها الحمرةُ في خديْكِ

نثر الورد في كأس الندامى
وروت مبسم وردٍ
نزَع التاجَ
وألقاهُ بأرواح السكارى(ص11)

هذا الكِلِمُ هو مطلع قطعة بعنوان " أيها القبطان " مثلما ذكرنا.

ودون أن ينظر القارئ في سائر القطعة يلاحظ من هذا الاستهلال أن صاحبها المرحوم مظفر النواب لا خبرة لديه، لا بالكتابة شعرًا، ولا نثرًا. فهو يورد عبارات وأنصاف عبارات لا تؤدي لمعنى، أو لما يشبه المعنى. فما هي علاقة ذكر الخمر في الخدين بالورد الذي نثره مَنْ لم يُذكر مَنْ هو، في كأس، لا في كؤوس، الندامى. فهو من الناحية اللغوية الصرفة لا يقيم الجملة المفيدة بأركانها الأساسية، فيذكر فعلا بلا فاعل، ولا يطابق بين الجمع والجمع فيعزو المفرد (كأس) للجمع ندامى، إذ لا يتخيل القارئ عددًا من الندامى، أو السكارى، يحتسون خمرا بكأس واحدة، لا بكؤوس عدَّة. وقد أنّث الفعل في وروَتْ دون مسوغ لهذا التأنيث. ولا يتّضح إن كان يعني بهذا الفعل الرواية، من روى الحكاية، أم الارتواء (من السَقْيِ، أو الريّ) لأن السياق، إن كان ثمة سياق، لا يساعد على معرفة أيّ المعنيين هو المراد. ويكدّس الناظم الألفاظ بعضها إلى جانب بعض، دون أن تصل بينها علاقة ما، فما علاقة مبسم الورد بنزع التاج، وما صلة ذلك كله بأرواح السكارى، ثم التاج المذكور - ها هنا- تاجُ من؟

هذا هو أحد أنماط الإسْفاف الذي لم يلاحظه الكتّاب الذين أشادوا بالراحل شاعرًا، ومناضلا صُلبًا، وقوميًا نظيفًا، تعرَّض للاعتقال، والحبس، غير مرة، دون أن يتنبّهوا إلى أن هذه المواقف الثورية ليست كافية لتجعل

من المناضل الشريف، أوالقوي النظيف، أيا كان، مُطربا، أو موسيقيا كبيرا، كمحمد عبد الوهاب، أو رياض السنباطي، أو ممثلا عالميًا بارعا كعُمَر الشريف، ولا شاعرًا كبيرًا كأبي الطيب المتنبي، أو السياب. وفي شيء آخر بعنوان "اعترافتان(؟) في الليل والإقدام على ثالثة " في هذا العنوان (اعترافتان) خطأ أو ما يشبه الخطأ، فالاعتراف في العربية مذكر، ويجمع اعترافات، والمثنى في مثل هذه الألفاظ لا يؤنث، فنقول اعترافان واعترافات، مثلما يقال مجلدان ومجلدات.. وهذا يؤكد أنَّ ضلوعه في العربية أقل من أن يكون سويا عاديا. ويزيد الطين بِلَّة إصرارهُ على تأنيث الاعتراف باستعماله العدد (ثالثة) فهو لا يقيم وزنا لا لنحو العربية، ولا لصرفها، ولا للأعراف السائدة فيها، تنظيرًا واستعمالا، فكأنه أعجميٌ، والعربيّة لغة ثانية، أو ثالثة، لديه.

ويشتطّ النوّاب في الابتذال، والإسفاف، مستخدمًا ألفاظا سوقية، متناسيًا أن الشعر فنٌ ينبغي له أن يترفع عن محاكاة الأراذل من الناس فيما يتّبعونه من مساخر أحيانا عن السّاسة، وعن أولي الأمر، ومع أننا لا نختلف معه في رأيه بهم، إلا أننا نُنكر عليه مثل هذه الألفاظ في " وَتريّات ليلية":

أبولُ على الشرطة الحاكمين
إنه زمن البول
فوق المناضد
والبرلماناتِ
والوزراء
أبول عليهم بدون حياء
فقد حاربونا بدون حياء(ص64)

وبصَرْف النظر عن الموقف الذي تعبّر عنه هذه الكلمات، فهي لا تستحقُّ أنْ تظهر، أو تتكرّر في الشعر، ولا في غيره، لأن الشعرَ فنٌ، وليس كأيّ كلام يقال في المهاترات، وفي المسامرات، التي تسمح للأصدقاء بتبادل الشتائم، والألفاظ الممعنة في البذاءة. فهذا في الجلسات الخاصَّة قد يكون مقبولا، ولا يخدُش الإحساس المرهف، ولا ينبو عنه الذوقُ، الرفيعُ أو والوضيع. بَيْد أنَّ النوّاب فيما يبدو، ويظهر، لا علاقة له بالشعر قطعًا، وقد تكون له علاقته المتينة بشيءٍ آخر، فلْيُسمِّهِ محبوهُ من الناس ما شاءوا، ولكنْ عليهم ألا يسمّوه شعرًا. ففي سياق مشابه يأتي النوّاب بألفاظٍ أخرى لا يحسُنُ بشاعرٍ أنْ يستعملها، وإن اضْطرّ:

وطني البدوي
نساؤك منهوبة
ويباهي رجالك نصرًا
بأعضائهم فرحين
فما زالتِ العاصمة
تبّ قومٌ
زعاماتهم أرنبٌ عصبيٌ جبان
وعزمُهُم خِصْية نائمة
اسكتوا
فالحكوماتُ في اسْتها نائمة (ص49)

ففي هذا المقطع(؟) من الشيءِ الموسوم بعنوان " الأساطيل" جمَع النوّابُ بين ما لا يحسُن استعماله من الألفاظ، وبين الركاكة اللغوية، والاضطراب النحويّ، فهو يصفُ الجمع بمفرد " زعاماتهم أرنبٌ " إذ لو قال: زعامتهم أرانبُ

لصحّ هذا مثلما قال المتنبي (أرانبٌ غير أنّهمو) فالجمعُ يوصف بالجمع، والمفرد بالمفرد، وهذا شيء يعرفه الجاهل بالعربية، والعالم بها، والنِحْرير. ولا نرى في استخدامه للخِصْية، والاسْت، في هذا المقام، إلا حرصًا منه على استثارة ضحك الجمهور الذي يجد في هذه الكلمات ما يدعو للقهقهة، والسخرية من الشاعر، وممّن يرميهم بهذه النعوت. فكأننا بالمرحوم النواب يحسب الشعر، وإلقاءَهُ، نوعا من التهريج أو (التهييص) أو (التهجيص) على رأي العامية المصرية.

واللافت للنظر أنّ هذه البذاءاتِ لا تغيبُ عن أعمال النواب، فلا يخلو منها (نصٌ) إذا جاز التعبير، ففي" وترياتٌ ليليّة " المذكورة آنفًا (ص57) يصبُّ جامَّ غضبه على زعماء الخليج، ولا ينبغي أن يفهم أننا نلومه على هذا الموقف، ولكنه يدنو بالشعر من اللغة السوقيّة التي يتشاتمُ بها الأشقياء الزعران، واللصوص، وباعة المسروقات في أسواق المستعملات:

هاتوا المتكرش
خلوا جمهور البحرين
واللهِ أنا الشيخ ابن الشيخ
حفيد الشيخ
كفى يا ابن الوسخة
لنْ نرحم منكم أحدا
قرَدَة
سلطاتُ القردة
أحزابُ القردة
أجهزةُ القردة (ص109)

وفي موْضعٍ آخر بعنوان " قراءة في دفتر المطر" وهو عنوان لا يخلو من بريق، يكرِّرُ النوّابُ ألفاظا تخدش الأسماع، وتسيء إلى الإيقاع، وما هو معروف عن الإبداع. كلفظة (القحبة) والعياذ بالله،"والمومَس"ولفظة "الخنزير" التي يطلقها على بعض القادة، و"حظيرة خنزير" التي يفضّلها على قصور الزعماء الذين جبنوا عن الدفاع عن الوطن العربي من الماء إلى الماء. و يقول معتدًّا ببذاءة ألفاظه، وسوقية شعره، غير خَجِلٍ، ولا حَيِيّ:

أعترفُ الآن أمام الصحراء
بأني مبتذلٌ، وبذيءٌ، وحزين
كهزيمتكم يا شرفاءً مهزومين
ويا حكاما مهزومين
ويا جمهورًا مهزومًا
ما أوسخنا!
ما أوْسخنا!
ونكابر. (ص125)

فمثلُ هذا النظم لا علاقة له بالشعر، فهو جَلدٌ للذّات لا يعدو أن يكون سُبابا وُضع في قوالب تستثير ضحك الحضور في الإلقاء، وسخرية السامعين. وقد يتندَّرون عليه، وبه، أيامًا، ويتفاكهون، فإذا زايلتهم لحظة الانبهار بالجرأة الساخرة، أدركوا ما في هذا القول من الغثّ غير السمين، والركيك غير الرصين، واستبعدوه مما يُقرأ، وَيُتذوق، ولكنهم قد يتذكرونه، من وقتٍ لآخر، على سبيل التنكيت، والمزاح، وَتَرْداد الطرائف. ويتردّى النوّاب في هوة النثر إذ تصبح الجمل، إذا خلت من الاضْطراب النحوي، جملا كأنها مقتبسة من مقالاتٍ صحفية أين منها الشعر:

هذا سلطانٌ وطنيٌ جدا
لا تربطة رابطة ببريطانيا العظمى
وخلافا لأبيه
وُلد المذكور من المهدِ دمقراطيا
ولذاكَ تسامحَ في لبس النَعْل
ووَضْع النظارات
فاعترفتْ بمآثرة جامعة الدول العربية (ص127)

فمثل هذا النسق لا شعر فيه، وهو أقربُ إلى النثر الصحفيّ- مع تقديرنا لما يكتبه الصحفيون- الذي يروي فيه المراسلُ المعْتَمد في الجريدة خبرًا، أما الوزن الذي اتفق له فيه أحد قوالب الخبَبِ(من المتدارك) واستوت تفعيلاته بين فَعْلنْ، وفاعِلُ، فلا يُضفي على هذا الكلام قدْر قلامة الظفر من الشعر. فالوزن وحده، وإن استقامَ، شيءٌ، والموزون، وهو نَسْجُ الكَلِم، شيءٌ آخر، إذا لم يكونا معًا شعريَّيْن. وهذا أحد مواطن الإسفاف في قوالب النوّاب، شاء الذين أشادوا به، أم أبَوْا.

واللغوُ في أعمال النوّاب " الكاملة "- والكمال لله!- كثيرٌ جدًا، فهذهِ واحدةٌ من القطع اختار لها عنوانا باهرا، هو "عبدالله الإرهابي " وبعد الكثير من المقاطع التي تتكرر في أولها ياءُ النداء ليحثَّ هذا المسمى عبد الله على كذا وكذا، يبلغ بنا ما هو متكرر لديه، وهو شتم الأعراب بلا مُسوّغ، مع أن البناء الأدبي، والفني، للقطعة شبه الخطابية، لا تحتاجُ لمثل هذا الشتم:

يا عبد الله
حزنوا هزءًا وتمنوا
أنهمو كانوا بمخيمك الدامي

يشتركونَ بفضِّ امرأةٍ
عربٌ
عربٌ
عربٌ جدًا
أولادُ الكلب(ص175)

فهذا من اللفظ السوقيّ الذي لو أضيف لأروع الشعر، لجعله سخيفا، مبتذلا، لا تجدُرُ بالعقلاء قراءته، فضلا عن كتابته، وروايته. ومع هذا نقرأ بين الفينة والفينة من يشيد بهذا اللغو، ويُفرغ عليه التقاريظ إفراغ القِطر على زُبَرِ الحديد (سورة الكهف: 96). وهذا النظم يخاطب الغوغاءَ من الناس- عذرًا لاستخدام هذه الكلمة- وهم الذين لا دراية لهم، لا بالشعر، ولا بالأدب، ولكنهم حين يسمعون مثل هذا اللغو يصفّقون بحرارةٍ، بل بجنون:

ما قصّرتُم أبدًا
نشكر همة أعضائكم الجنسية
في صدّ هجوم الجيش الإسرائيلي
وإلقاء الصمت على المغتصبات
نشكركم
يا فَضَلات. (ص200)

تضافُ إلى هذا كله، ولغيره، مما لم نذكره طلبا للإيجاز، وإيثارًا للاختصار، تواترُ الاسترسال في هذه القطع المطبوعة على هيئة الشعر. فهي مطولاتٌ، والطول فيها لا مسوغ له، ولا ضرورة. فأولى القطع تشغل الصفحات من 11- 26 والثانية (اعترافتان) تملأ الصفحات من 27- 41 ووتريات ليلية تملأ الصفحات من ص 57- 149 وهكذا دواليك علما بأن الكتاب من القطع

الكبير(17× 24). وإذا تأمل القارئ، متخصّصًا كان أمْ قارئا عاديًا قلما يهتم بالشعر، هذه الخزعبلات، يجد في كل قطعة من القطع التي يمتلئ بها جامع الأعمال الشعرية فكرة سياسية واحدة يستهل النوّاب بها القطعة، ولا أقول القصيدة، لأنها ليستْ كذلك. ثم يسترسل في عباراتٍ، ومقاطع - إذا جاز التعبير- تكرّر ما ابتدأ به بألفاظ شتى، وتراكيب تَثْرى من غير زيادةٍ تسوّغ هذا التراكم، أو التكرار، بكلمة أدقّ. لهذا يظنّ القارئ، كلما قلب الورقة، أنه سيجد نهاية القطعة، لكنه بدلا من ذلك يجد تواصلا مكرورًا، وتشدُّقا مغرورا، ولا يجد في نهاية الصفحات ما يشبه الخاتمة للقطعة، فالقِطَعُ، والمطولات، لا تتضمن بنية فنية شعرية مكتملة ذاتَ محتوى يستطيع القارئ، أو الدارس، أن يشير إليه، أو يحدِّده لو قيل له ما موضوع هذه القصيدة؟ أو ما الذي يريد قوله فيها؟ وما الغرض الذي حرَّك فيه الرغبة في القول؟ وكيف انتهى إلى هذا الغرض؟ إلا من شيء واحد يجوز أن يشير إليه،ويفصح عنه، وهو الشتائم.

صفوة القول هي أن لدى مظفر النواب أنماطا من الإسْفاف على مستوى اللغة، وعلى مستوى الأسلوب، وعلى مستوى البناء، وخُلقية الفن الشعري، تحولُ بين ما يتراكم من أقوال في القطعة الواحدة وبين أن تكون نصا متماسكا لا لغوا، أو نثارا من العبارات المفتقرة لأدنى حَدٍّ من الترابط، والانسجام، والاتساق.

---

*الشواهد من الأعمال الكاملة، ط1، القاهرة، دار أشرقت للنشر، 2015

في إشكالية قصيدة النثر
مثل من أشرف الزغل

ما تزال قصيدة النثر العربية، على الرغم من مرور نيف ومئة عام على ظهورها – إذا سلمنا بأن صاحب " هتاف الأودية 1910 " أمين الريحاني (1876- 1940) هو أوّل من كتب هذه القصيدة، داعيًا لثورةٍ تُحرّر النص الشعري مما هيمن عليه من اتباع للقديم، وإذعان لضغوط العروض، وتبعه آخرون في مصر وفي سورية وفي لبنان، وفي غيرها من سائر الأقطار والبلدان – من هؤلاء خليل شيبوب (1892- 1951) وتوفيق البكري (1870- 1932) صاحب " صهاريج اللؤلؤ " وجورج حنين (1914- 1973) وأورخان ميسر (1911 – 1965) وتوفيق صايغ (1924- 1971) وجبرا إبراهيم جبرا(1919- 1994) صاحب " تموز في المدينة "، و" المدار المغلق "1964 و" متواليات شعرية " 1996. وعلى الرغم من أنّ عددًا آخر لحق بهؤلاء كمحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وسركون بولص، وأمجد ناصر (يحيى النميري) إلا أنها ما تزال تبحث عن الاعتراف الشرعيّ بها، لا من الدارسين فحسب، بل من القراء، والمتردَّدين إلى مناسبات الإلقاء، والإنشاد.

وقد وقع بين يدينا مؤخرًا ديوان بعنوان صورة العائلة البشعة [1] – ونتجاوز مشكلة العنوان؛ إذ لا يُعرف إن كانت الصورةُ هي البشعة، أم العائلة – لمن ذُكر اسمه على الغلاف أشرف الزغل، وزُعم في الداخل أنه شاعرٌ عربي

من فلسطين (انظر ص2) وزُيّن غلافه الأخير ببعض الكتابات التي تؤكد أن أصحابها باعوا ضمائرهم الأدبية حين ادّعوا أنه شاعرٌ معنيٌ بالصراخ المألوف على الطريقة الفلسطينية– الصحيح أنني لا أعرف ما هي تلك الطريقة – تاركا لإيقاع حياته أنْ يُدلي بأسرار الشعرية، وأنه يمثل بقصيدة النثر – في هذا الديوان – نموذجًا هامًا – لا مهمًا - ولافتا، ومرتبطا بأنساق القصيدة العربية الحديثة. وأنَّ مفرداتِه في هذه (القصائد) أكاديميّة – لا أعرف ما الذي يُراد بالألفاظ الأكاديمية – بصفته مهندسًا بوجهين، وحياةٍ واحدة؟!.

وواقع الحال أنَّ من يقرأ هذه الكلمات، ثم يقرأ الديوان (الدار الأهلية: عمان، 2016) يكتشف أنها – من حيث الأداء الإنشائي- لا تخلو من بريق خلابٍ، خادع وساطع. مع أنها تقول ما تقوله من باب التلميع، لا أكثر، ولا أقلّ. وهذا يؤكد للمرة الألف – إنْ لم تزد – أنّ محنة قصيدة النثر المستعصية على أيّ انفراج تتمثل في أن كلَّ من هبَّ ودبَّ يستطيع أنْ يكتب أيّ شيء، أو أيّ كلام، وينشره على أنه قصيدة نثر. وهذا لا يعني أنّ كلَّ من يكتبون الشعر ذا الشطرين يسلمون من هذا الوهم.

الميلانخوليا

ففي ص 11 من الكتاب نقرأ عددًا من المقاطع التي تطّرد في ثلاث صفحات طُبعت مثلما يطبع الشعر الحرّ، أي أن الأسطر جزءٌ منها مشغول بالكلمات التي تُرصف جنبا إلى جنب، بعضها تحت بعض، فيما يسود الفراغ أو البياض الجزء المتبقي من السطر. وهذا يذكرنا بمن أراد التفريق بين الشعر، والنثر، قائلا: إن هذا الأخير تمتلئ فيه الأسطر من الهامش إلى الهامش، وفي الشعر لا تمتلئ.

فالمقطع الأول يتألّف من 20 سَطرًا، والرابط بين السطر والسطر إما حرف (و) أو حرف جر (في) او كاف تشبيه، مثل: كخطأ في الحساب، أو ظرف (حيث) لكنّ هذا لا يعني أن هذه الأسطر، والعبارات مترابطة، متماسكة، فحالها كحال من يقول نجح عليٌّ في الإمتحان، إذ إن باريس هي عاصمة الجمهورية الفرنسية. فما إنْ يتجاوز القارئ هذه الروابط حتى يكتشف ألا علاقة بين العبارات، لا من حيث المعنى، ولا من حيث علاقتها بالعنوان، إذ يستطيع أي قارئ أن يُقْحم بين هذه الأسطر ما يشاء من الجمل، والعبارات، على هيئة خيارات متكررة في السياق الافتراضي المتبع. فمع أنَّ المؤلف يشبّهُ الميلانخوليا melancholia (الاكتئاب) بالشجرة التي تُزرع، إلا أنه يقفِزُ من ذكر الوسادة، ومن غرف النوم، ومحتوياتها، إلى شابيك المعابد، فإلى جلابيب الأوْلياء، فإلى قدماء المحاربين، ثم الجماجم المثقوبة، فالقلوب المتروكة، ولا نعرف لمَ لمْ يذكر المقابر، أو السجون، أو غرف التحقيق، مثلا، او أقفاص الطيور، وحواجز التفتيش، فهو يستطيع أن يذكر هذا كله دون أن يختل لديه الكلام، إذ ينطلق به من غير أن تكون لهذا الكلام دلالة غير الاستكثار من الخيارات. وكلّ شيء من هذه الأشياء يستدعي في خيال المتلقي، وذهنه، ما لا علاقة له ببقية الأشياء المذكورة. فهو، على سبيل التعداد، يستطيع أن يستمر في اختيار ما لا حصر له، ولا عدَدَ، من الأشياء التي تزرع فيها شجرة الميلانخوليا. ويستطيع أن يتمم الكتاب كله بالمائة وعشر صفحات دون توقف. ودون الوصول بالمتلقي لنتيجة يشعُر عندها بأن المؤلف يقول شيئا، أو يبنى نصًا يتمتع كغيره من النصوص بمطلع، ومَقطعٍ، على رأي الناقد البلاغي حازم القرطاجني684هـ، أو ذرْوة تنتهي بها مسيرة النصّ على رأي جبرا إبراهيم جبرا.

الاكتئاب والشابي

والمعروف، الذي لا يخفى على أحد، أنَّ الحزن، والاكتئاب، من المشاعر، والإحساسات، التي طالما استأثرت باهتمام الشاعر العربي الحديث. فالشابي (أبو القاسم) وهو شاعر كلاسيكي مجدّد ثار على الكلاسيكية في أكثر شعره، وغلب عليه المذهب الرومانسي، فعُرف بوفرة الحزن في شعره، وشدة الأسى، والاكتئاب. فكتبَ قصيدةً بعنوان كآبتي. وهي قصيدةٌ تكاد تكونُ كقصيدة (؟) الزغل من حيث المضمون، وتكاد تقول ما أراد قوله – ولم يقله – في هذا الديوان إذا جاز التعبير، وساغت التسمية. بيد أنّ الشابي، بما عُرفَ عنه من زكانةٍ، ونفاذِ بصيرة، عبَّر عن قسوة الاكتئاب دون أنْ يُضْطر لهذا الخليط من التراكيب المشتَّتة لدى الزغل. يقول الشابي في قصيدته ذات الوزن، والقوافي المتعدِّدة، والبناء المقطوعي:

كآبتي ذاتُ قسْوةٍ صهَرَتْ
مشاعري في جهنَّم الألمِ
لم يسْمع الدهْرُ مثلَ قسْوَتها
في يقظةٍ قطّ، لا، ولا حُلُمِ

فهذه تراكيبُ، وعباراتٌ، يقودُ بعضها إلى بعض، ويستخرج القارئ منها معنىً ما. علاوة على أنّ ما فيها من الموسيقى، والوقع الذي تحدثه كلمتا ألم، وحلم، بما فيهما من جرْس صوتي مصدرهُ التجانس، وتكراره: قط لا ولا مما يلذّ للمتلقي سماعه، ويطربه أن يستعيده. لكنّ الزغل، في حشده غير السلس، الذي لا علاقة لأيّ عنصر من عناصره بالأخرى، لا يؤلف فيما يقوله صورةً مبتكرةً تفصح عن معنىً، أو فكرة. فنلاحظ – مثلا- أنه يشبّه الاكتئاب

أي: الميلانخوليا بالشجرة، وإذا سلمنا بأنّ القارئ يتقبل هذا التشبيه المفتعل، ويتقبل هذا اللفظ الأعجمي، فهو بلا ريب سيَعْجب من قول الشاعر عن صِغار الفلسطينيين:

الصغار يتسلقون شجر الميلانخوليا
الوحش ينتظرهم في الأعالي
لكنهم لا يخافون
الصغار أصبحوا وحوشًا على الغُصن السابع
لكنهم ما يزالون صغارًا في رأس أمهم
التي ما تزال تسقي شجر الميلانخوليا
تحت.

فإذا سلمنا بأنّ الأطفال يتسلقون شجرة الكآبة، فما غرضُهم من هذا التسلق إذا كان الوحش المفترس ينتظرهم في الأعالي، وهل عليهم أن يلقوا بأنفسهم للتهلكة؟ وقد يزْعم من لا يؤيد رأينا في الشاعر أنه قصد بذلك تحدي العدو، لكن هذا التأويل لا يستند لمقاربة بين الوحش الذي في أعلى الشجرة، والصغار الذين يلقون بأنفسهم في فمه عبثًا، ورغبة في التسلق، واللهو. فالتحدي صمود، وليس لهوًا. وكذلك الذين يتحدّون لا يكونون صغارا بل أندادًا على رأي غسان كنفاني في قصة له عن الطفل الذي صار ندًا. ويذكر الزغل أنهم اعتلوا الغصن السابع، وهذه صورة مشوَّشة لأنّ تحديده للغصن، ورقمه، مشكلة. فمن الذي يعتلي الثامن، والتاسع، ولماذا عيَّن الغصن السابع لا غيره من أغصان الشجرة. واللافت أنّ الزغل يصرُّ على بقاء الصغار صغارًا، مع أنَّهم في نظره تعَمْلقوا وأصبحوا أسودًا، وتمرّوا على العدوّ. وهو يقَدِّم لنا

صورة بائسة للأم التي تواصل سَقي شجرة الميلانخوليا مع أن الأولاد لا يخافون، ولا يحزنون. فأيُّ تخبُّطٍ هذا، وأيُّ خلْط!!

ومثلما ذكرنا من قبل، يستطيع المؤلف أنْ يواصل حشد مثل هاتيك التراكيب بهذا النمط الذي لا سلاسة فيه، ولا إيقاع، إلى ما لا نهاية. علاوةً على أنّ بعْض ما يعدُّه شعرًا يشبه الألغاز، والأحاجي، كقوله في إحدى القطع المسماة مُركّب:

مركب
كـرقم
مركب
كصندوق فوق صندوق فوق صندوق
كرأس على رأس على رأس.

وهذه الخزَعْبلات- للأسف – يسميها الزغل " قصيدةُ نثر". وتزداد الشعوذةُ على هذا النمط، وبهذه الطريقة، في مواقع أخرى، يقول:

كرأس على مخدة
في خيمة
على طرف الحرب
يضربُها الليل
والليل كما الحرب
مركب

وهذا الرصفُ للعبارات يستطيع المؤلف أنْ يضيف إليه الكثير مما يتساوق معه من حيث أنه لا يتسق مع ما قبله، وما بعده. يقول في ص 14 مثلا:

كالماء بين الثدي والثدي
مركب
كامرأة تسحب وشاحها
من جذور شجرة تالفة
ولا تلتفت
مركب

وساضرب ها هنا مثلا على أن الزغل يستطيع أن يسوق ما يشاء من كلام لا معنى له، ولا مزية، دون أن يختل (النصّ) مع أنني لا أدعي كتابة قصيدة نثر في هذا الذي أسوقه على سبيل الحجاج:

النهار مشمس
الليل مظلم بلا نجوم
مركب

وهذا مثال آخر :

عصفورٌ على شجرة
قطة في الأسفل
تراقب جرذا
مركب

فنُّ اللعب

ويرى أحدهم في تعريف مختصر للشعر، أو وصف له على سبيل المجاز: أنه فنّ اللعب بالكلمات. وفي صيغة أخرى "التلاعب" عوض اللعب. وهذا

شيء ينسحب على قصيدة النثر لدى شاعرنا الزغل؛ فهو تلاعبٌ أو لعب على سبيل الحقيقة لا المجاز. ففي قطعةٍ لديه بعنوان " سلة القش " (ص109) يقولُ، وعمرُ القارئين يطول:

كنا نرتّب الفاكهة
في سلة القشّ
أضع التفاحة في المنتصف
فتحركينها إلى الطرف
أضع البرتقالة على الطرف
فتضعينها في المنتصف

وهذا – فعلا – نوع من اللعب يتجاوز الكلمات إلى اللعب بِقِيَم الشِعر، جاعلا منه شيئا مما ينطبق عليه وصف العامية المصرية " لعب عيال " أما القطعة الموسومة بالعنوان " أعدُّ الحنين " فهي أكثر من لعب، وأكثر من استخفاف بالقارئ، وأكثر استهتارًا بالشعر وقيمته، موزونا كان أمْ غير موزون، يقول:

تحبني / لا تحبني
تحبني / لا تحبني
تحبني / لا تحبني
الساعة صفر
عدّادُ الحنين ما يزال يعمل.

عدا عن هذا اللعب، لا يفرق صاحبنا بين الجملة الشعرية في قصيدة النثر، والجملة في غير قصيدة النثر، والوزن. ففي النثر تتَّصف الجملة بتوافر العلاقات الزمانية، والمكانية (الموقعية) والمنطق، والاطراد بصفة ملزمة، لكنها في الشعر

لا تتطلب ذلك، ووجود هذه العلاقات يُفسدُ الشعر لغةً وأسلوبًا ومعنىً.
فأمين شنار يقول مثلا :

وعيناه كالبحر، ألقى عليه المساءُ
نقابا من الصَمْت، وادعتان

فالنعتُ في (وادعتان) للعينين ذكره بعد أن أشار لما ألقاه عليه المساء، وهو النقاب الذي هو مشبه به والمشبه هو الصمت، أو لنقل كناية عن نسبة، بمعنى أنه فصل بين النعت (وادعتان) والمنعوت (عيناه) وهذا متوافر في الشعر قديمهِ، وجديده. بيد أنَّ الزغل يصوغ الجملة الشعرية وكأنها جملة جغرافية، أو مستخرجة من كتاب تاريخ مقرر في المدارس، أو دليل سياحي، يقول في القطعة المذكورة " أعد الحنين " ما يأتي:

لصاحبة المقهى في وسط البلدة
بجانب محل الورود الذي يبيع أيضًا تذاكر الباص
وأزهارًا سريعة الذوبان. (ص107)

فمثل هذه العبارات: بجانب محل الورود، ويبيع أيضًا، وتذاكر الباص، إن كانت شعرًا، فما عساهُ يكون النثر ؟!

وقد يعترضُ من لا يؤيد رأينا في الزغل وشعره، قائلا: إن أمينا يكتب شعرا حرا، وهو في هذه الحال موزون، والزغل يكتب الشعر بلا وزن، فهو من دعاة قصيدة النثر. وردًّا على هذا الاعتراض نورد ما يقوله جبرا إبراهيم جبرا – أحدُ روّاد قصيدة النثر- في ديوانه الموسوم بعنوان "متواليات شعرية " الذي صدر بعيد وفاته (1996):

في العتمة السوداء انتظرتْ
فإذا بوجهها ينبجس

ويشقّ الظلام قادمًا نحوي
ويداها تلوّحان
وشفتاها كالغسق تلمعان
وتقتربان
لتستقرّ عليهما شفتاي
وتحتويهما بعذوبة المياه(ص69- 70)

فثمة مسوّغٌ لافت لدى جبرا كي يجعل من كلمة واحدة (تقتربان) بيتا، ومن كلمتين اثنتين (ويداها تلوّحان) بيتا، ومن المقطع الصوتي المذيّل بالنون الساكنة في نهايات: تلوحان، تقتربان، وتلمعان، فواصل شبه وزنية، أي: قوافيَ تذكر القارئ، أو السامع، بأنه يقرأ، أو يسمع، شعرًا لا نثرا مستخرجا من رواية، أو قصة، أو من طرائف الباعة المتجولين.

أما ذلك الضعْف الفني، الذي طغى على كثير مما يُنْشر بصفته قصائد نثر، وهو ما نجد مثالا له ساطعا في " صورة العائلة البشعة "، فقد أساءَ لهذا الفن إساءاتٍ بالغةً، و كبيرةً، وقد عَظُمتْ هذه الإساءات لكونها تأتي في زمن تناضلُ هذه القصيدة فيه، وتكافح، لكي تتبوَّأ موقعها المناسب في السياق المعرفي لشعرنا العربي الحديث، ومما يزيدُ الطين بِلَّةً أنها تدفع بكثير من القراء، والدارسين، لاستثنائها من المختارات، واستبعادها من الدراسات، متجنِّبينَ الحديث عنها، والإشارة إليها، بصفتها شعرًا، مع استبعادهم لها من النثر أيضًا، لأنَّ النثر – في حقيقته – مختلفٌ عن هذا "النَسْلِ" الهجين، الذي لا هو بشعر، ولا هو بنثر.

1.الدار الأهلية، عمان، ط1، 2016

إبراهيم العجلوني إنسانا

و شاعرا

صدمت الأوساط الأدبية بالرحيل المفاجئ للأديب إبراهيم العجلوني الذي ولد في سبتمبر – أيلول من العام 1948 في بلدة الصريح من أعمال محافظ إربد. ونشأ فيها ودرس اللغة العربية وآدابها في جامعة بيروت العربية التي ظفر منها بالشهادة الجامعية الأولى عام 1976 واشتغل بالتدريس بادئ الأمر، ثم في العلاقات العامة والثقافية في الجامعة الأردنية. انتقل بعدها لدائرة الثقافة والفنون التابعة لوزارة الثقافة والإعلام. وترأس تحرير مجلة أفكار الشهرية لبضع سنين، وأنشأ مع بعض الإعلاميين مجلة أسبوعية باسم الرائد تواصل صدورها بضع سنوات. وبعدها أنشأ مجلة فصلية باسم المواقف اهتمت بنشر الدراسات الثقافية، والفكرية، ذات الطابع الفلسفي والإسلامي. وعمل في الوقت نفسه باحثا في المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية. وفي مجال الصحافة تنقل من جريدة لأخرى قبل أن يستقر في الرأي. وعهد إليه المرحوم محمود الكايد بالإشراف على ملحقها الأدبي الثقافي. وإلى جانب ذلك عرف بصفته كاتب عمود شبه يومي قبيل أن تتخذ الجهات المختصة بمراقبة الحريات العامة قرارها بمنعه من النشر، بسبب آرائه التي لا تطيب لبعض المسؤولين.

والعجلوني - رحمه الله - بدأ مسيرته الثقافية شاعرًا. فقد نشر أول مجموعة شعرية عن دار عويدات ببيروت 1973 بعنوان تقاسيم على الجراح. وفي

العام 1980 أصدر مع بعض الشعراء السوريين ديوانا مشتركا بعنوان وحينما نلتقي. وفي 1992 أصدر ديوانا آخر بعنوان طائر المستحيل وفي العام 2018 جمع الدواوين المذكورة في واحدٍ نشره بعنوان الأعمال الشعرية. وفي العام 2022 صدرت مجموعته الشعرية الأخيرة، وهي بعنوان " مقامات الصحو والشهادة ". وتضم بعض أشعاره التي لم ترد في الأعمال المذكورة.

ومن يقرأ أشعار العجلوني يلاحظ أن له صوتين مختلفين، أحدهما جهوري قوي، تغلب عليه الجزالة، وثانيهما خفيض باهت تغلب عليه نزعة التجريب، والخوض فيما لا يتفق مع طباعه الذاتية، وسجاياه الأدبية. ونعني بذلك تلك القصائد التي اعتمد فيها وحدة التفعيلة بدلا من الوزن التقليدي المعروف. ففي واحدة من غُرَر شعره يستعيد العجلوني الكثير الجم من الرموز المرتبطة بالفروسية العربية، والشهامة، والقوة، مستبعدًا ما ينم على الحنين والبكاء والحسرة. فهو يخاطب بغداد بما يتناسب وأحوال حربها مع مجوس العصر، مذكرا بالرماح، والسيوف، والدياجير، والليوث، التي تغير على الأعداء إغارة الأسْدِ على الفرائس، في يوم الروع الأكبر:

دعوتُ رماح العُرْبِ من كل مأسدٍ
وخضت بأقماري دياجيرها قُترا
ومنْ يجهل الجلّى فهذي ليوثنا
ومن يستبين الموت يشقى به خُبرا
وما هي إلا صؤلةُ الحق صالها
وما هي إلا الروح والفتنة الكبرى

فالراحلُ- عليه رحمة الله - لم يستطع أن يتحرَّر من المعجم الشعري القديم وتأثيره. فألفاظ الشعراء المتقدمين تتواتر في الأبيات: مأسد، الروع، ليوث،

دياجير، جُلّى، صولة الحق، وهي كلمات تطغى على قصائده الأخرى مثل: المكابد، وطريق الرجال، و آن الأوان، وجبل النار، وسيزيف والعبث، ودموع صعبة المراس.

في المقابل لا يجد القارئ في أشعاره الحرة -إذا جاز التعبير- ما هو قويٌّ، جزل، بمثل هذه الجزالة والقوة. وقد سُئل- رحمه الله - عن اختلاف شعره التفعيلي عن شعره الخليلي – نسبة للخليل بن أحمد- فقال إن ما أستطيعه من الشعر لا أرتضيه، وما ارتضية من الشعر لا أستطيعه. يذكرنا ما يؤثر عنه بهذا الشأن بالأصمعي الذي قيل له : " أنت تروي الكثير من الشعر فلمَ لا تقوله؟ فأجاب: الذي أريده لا يواتيني، والذي يواتيني منه لا أريده. أنا كالمِسنّ، أشحذ ولا أقطع ". ذكر هذه الرواية عن الأصمعي ابن عبد البرّ في إسناد له في كتابه بهجة المجالس 2(/ 96.)

وفي مجموعته الشعرية الأخيرة يجد القارئ نماذج لافتة للنظر. ففي مقام القرين يذكرنا بما كتبه المرحوم إحسان عباس عن قصيدة لسعدي يوسف تحت موضوع القرين. فالقصيدة " لنبي يقاسمني شقتي " وهي من ديوان الأخضر بن يوسف صورة جيده لحلم الشاعر في أن يكون له نظير، وهو يخوض في القصيدة صراعا مع نظيره. لهذا كانت القصيدة في رأي الناقد إحسان عباس جيدة لما فيها من التوتّر بين صوت الشاعر وصوت القرين. وهو توتر يشدّ القارئ. ووجد بعض الدارسين قصيدة كقصيدة سعدي يوسف من حيث توظيف القرين، وهي قصيدة " مرثية الغبار" لشوقي بزيع. وفي "مقام القرين" يفترض العجلوني – رحمه الله- أنّ له قرينا، وأنهما مختلفان، ويظهر هذا الاختلاف في الجدل بين الاثنين:

هوَ صاحبي وأكادُ أنكرهُ
لما بدا في عمق مرآتي
من أين جئتَ وأيُّ مظلمةٍ
أمضَتْكَ في قهري وإعناتي
قيدتني مذ كنتُ في قرنٍ
ومنعتني أنْ أجتبي ذاتي
وإذا سموْتُ وشاقني أملٌ
أطفأتَ في أفقي عزيماتي
ألزمتني ما ليس أقبله
وبعثتَ في قلبي عِماياتي
بئس القرينُ وبئس ما احتملت
هذي الملامحُ منْ خطيئاتي

وأيًا ما كان أمر شعره، فإن انصرافه إلى الفكر والبحوث والقراءات الفلسفية والمقالات شغله عن العناية بذلك الجانب من آثاره. فهو مشغول بالخطاب القرآني تارة، وتارة بالفكر القومي. وطورا بالثقافة، وعلاقتها بالحاضر والمستقبل وبالديمقراطية وأنظمة الحكم والسياسة. وطورا آخر بجدلية العلاقة مع الآخر. وهذا ما أوحى له بمادة الكتاب " نحو حوار مع الأمريكان ". وشغل أيضا بالصحافة ومقالاتها التي جمع منها كتبا نشرت بعنوان الشذرات. وشغل بأعلام الأدب والفكر والشعر فنشر (كتبٌ وشخصيات) عام (2004) وشعر وشعراء (2004) وكتب القصة القصيرة وله منها (الوجوه) 1986 و(من مفكرة رجل يحتضر) 2000 ومن مظاهر اهتمامه بالصحافة ما نجده في كتابه " في الإعلام ومسؤولية الكلام " أما الفلسفة، فقد صنّف فيها وألّف: قطوف

دانية، وصفوة الاعتبار، ومسلمون وصهاينة وأمريكان(2021) وشيء من الفلسفة (2019) والوعي المتمرد (1994) ودفاعا عن العقل (1992) .

شعرية الجزالة

وفي عودة إلى الحديث عن شعره الذي هو أقل ما عني به من آثاره، تنبغي الإشارة إلى أن بداياته ترجع إلى العام 1968 عندما بدأ بنشر قصائده المبكرة في الصحف اليومية، والمجلات الشهرية، وتأطرت هذه البدايات، وتعمقت، بصدور ديوانه الأول المذكور ببيروت 1973. وتراءى لمتابعي العجلوني أنه صرف نظره عن الشعر، وضاق صدره بالقريض، إذ لم ينشر بعد تقاسيمه على الجراح إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له. وفي العام 2009 تبين من المجلد الذي صدر عن دار ورد الأردنية بعمان أن للعجلوني دواوين أخرى، منها « حينما نلتقي « 1980 وطائر المستحيل 1993 ومن يتنبه للفروق الزمنية بين هذه الإصدارات يوقن أن الشاعر تراجع اهتمامه بالشعر تراجعًا سببه انصراف همه لشؤون أخرى في الأدب، والفكر، والفلسفة، تبدو أكثر إلحاحًا عليه من إلحاح ربّات الشعر، ومُلهمات القريض.

صوتان

ومع ذلك، فإن من يقرأ الأعمال الشعرية يلاحظ أن للعجلوني صوتين، أولهما جموريٌ قويٌ تغلب عليه الجزالة، وثانيهما تغلب عليه نزعة التجريب، والخوض في ما لا يتفق مع طباعه الذاتية، وسجاياه الأدبية، وأعني شعر التفعيلة، أو الشعر الحرّ، على رأي نازك الملائكة، ومن جاراها من أهل البصر بالأدب، والشعر والنقد. وإذا نحن أوردنا في هذا الفصل لفظ الجزالة، فليس ذلك من قبيل الاستعمال الدارج الذي اعتدناه لدى معلمي المدارس، وفي الكتب المدرسية، وإنما الجزالة – ها هنا- بالمعنى الموروث عن جهابذة

النقد العربي الأصيل الذي يميز الغث من السمين، والشعر الزائف من الحقيقي الرصين.

ما الجزالة؟

فالجزالة- بهذا المعنى - هي القوَّة، والمتانة، وهي في الاصطلاح النقدي عند ابن سلام (237هـ) في طبقاته على ألسنة من احتجوا للنابغة الذبياني، قائلين « وهو أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رَوْنق كلام، وأجزلهم بيتا. وكان شعرُه كلامًا ليس فيه تكلف « (ص56) فالجزالة من حيث هي مصطلح ترتبط بالرونق، والرونقُ وصف يطلق على كل شعر بعيد عن التكلف، ناتج عن الطبع. وهذا ما يؤكده ابن طباطبا العلوي (322هـ) في عيار الشعر، بقوله (ص7) إن من الأشعار أشعارًا محكمة، متقنة، إذا نُقدت، وجُعلت نثرًا، لم تُبْتر الجودة في معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها." (عيار الشعر ص4)

ولئن كانت الجزالة – ها هنا – في الألفاظ، فلا جرم أنها أيضا سمة توصف بها المعاني حين تمتاز بالعذوبة التي تضفي الجزالة في هذه الحال على الألفاظ.

ولأبي الحسين إسحق بن إبراهيم بن وهب الكاتب (335هـ) في كتابه « البرهان في وجوه البيان " تحديد أوضح لدلالات الجزالة في الشعر، فالجزل من الكلم، عنده، ما ارتفع عن حد العوام، إلى أن يصير من كلام الخاصة، والعلماء، والعرب الفصحاء، والكتاب، والأدباء « (ص201) والجزالة شيءٌ يحول دون وعورة اللفظ، ودون أن يكون مبتذلا، في الوقت نفسه. ولذلك يصف الباقلاني، أبو بكر،(402هـ) في كتابه « إعجاز القرآن « لغة الذكر الحكيم بالجزالة لفظا ومعنىً. (ص26- 27)

ونحن نذكر هذه الملاحظ، ونلمّح لهذه الملامح، لما في ذلك من ضرورة، لكون النقد الأدبي بتياراته الحديثة المتداولة، والمنتشرة انتشار النار في الهشيم، تحذف مصطلح الجزالة من قواميسها، مع أننا لا نستطيع- في كثير من الأحيان - التحدث عن الشعر العربي في أزهى عصوره، وفي أرقى نماذجه ودرره، دون أن نستعمل هذا المصطلح. ولقد سمعنا ذات يوم شيخ النقاد المحدثين الأستاذ الدكتور إحسان عباس (1920- 2003) يكرّرُ هذه الكلمة مرارًا في محاضرة، جاعلا منها معيارا سائدا في تقويم الشعر العربي القديم، والمعاصر، متخذا منها مدخلا لكثير من الدراسات التي تدور حول شعر المتنبي، وهو شاعر العربية الأكبر، ومبتدع جزالتها الأشهر.

جزالة الشعر

وقارئ هذه الأعمال الشعرية للعجلوني تستوقفه بلا ريب قصائد عدة منها قصيدته (سُهاد) التي نظمها في أن القدس ساهرة عند باب الخليل تتلقف الأخبار عن الرجال في زمن الشهادة. فإذا تجاوزنا هذه المناسبة، وإن لم تكن تقليدية تدعو للتجاوز، وجدنا أنفسنا إزاء شعر أصيل، جميل، ذي نَغْمَة مُجلجِلة، تتواءم مع الموقف التحريضي الذي يستدعيه السياق، ويتطلبه المقام. فهو لا يفرق بين الدموع والحجارة، ولا بين البكاء والسمر لكثرة ما اعتاده، ولا بين التهجُّد وقرقعة السلاح من رصاص وبنادق، ولا يفرق بين الليل الأليل وبين النور الذي يغمر قباب القدس، ولا بين يأس اليائس من هذا الأحوال، وحقد الحاقد الذي لا يملّ شحذ العزيمة، وإيقاظ جذوة الحماسة، باستذكار الماضي المرتبط بالقوة؛ قوة الدم:

يا لائمين على عشق به ائتلفت

جباهنا السُمْر، كُفّوا، فالهوى قَدَرُ

فآخر النهر موصولٌ بأوَّلِهِ

ونزْفة الدَم منّا صبَّها عُمَرُ

فمن ذِكْره عمر بن الخطاب، فاتح القدس، إلى قصيدة أخرى بعنوان الدعاء المرّ، التي لا تقل تحريضا عن قصيدته سهاد. فهو هنا يتذكر خيل الله، الموريات قدحا، المثيرات به نقعا، المُضنيات هوىً.. وهو في هذا كله لا يفتأ يكرّر الألفاظ الفخمة الجرس، اللظى، النار المسعَّرة، التباريح، وهي كلمات نجده يكررها بجرأة في قصيدة أخرى (سلام) فإلى ذلك يذكر الجراح، والضرام، والرجام، والدجى، والأوجاع، والشقوة، في أداء يرتقي بإيقاعات القصيدة إلى مستوى التوجُّع:

فارتدّ محتملا أفانين الأسى

واحتدّ يبكي والدموع سجامُ

يا أختَ أوجاعي، يوحدُ بيْننا

ما لا تريْنَ، وشقوةٌ وهيامُ

طيور الكرْخ

وفي قصيدة أخرى بعنوان « عفوًا طيورَ الكَرْخ « يستعيد العجلوني الكثير من الإيحاءات، والرموز، التي ترتبط بزمن الفروسية والشهامة والقوة، فليس الشعر وقفا على الحنين، أو البكاء، فهو يخاطب بغداد بما يتناسب وأحوال حربها ضد الفرس، وضد مجوس العصر، مذكرا بالرماح والسيوف والدياجير والليوث التي تغير على الأعداء، وتتصدى لهم، ويذكر الموت والشهادة في يوم الروع الأكبر:

دعوتُ رماح العُرب من كلِّ مأسد

وخضْتُ بأقماري دياجيرها القُترا

ومن يجهل الجلى فهذي ليوثنا

ومن يستبين المَوْتَ يشقى به خُبرا

وما هي إلا صوْلةُ الحقِّ صالها

وما هي إلا الروحُ والفتنة الكبرى

وقد يذكر العَجْلوني – على عادة الفحول من شعراء الماضي- الأمكنة التي ترتبط بأسماء المعارك، والأيام، وباسماء الأبطال والفرسان، في صورٍ تؤكد أنَّ ما يصلح به حاضر هذه الأمة هو ما صَلُح به أولها :

فلما بدا وجه الرصافة خِلْتُني

أعانق أطياف الألى شَهدوا بدْرا

واضحٌ جدًا أن الشاعر لا يستطيع التفَلُّت من الشعر القديم، ولا من معجم الشعراء المتواتر في مثل هذه القصائد: مأسد، الروع، الدياجير، الجلى،صولة الحق، والفتنة الكبرى، والألى، وشهدوا بدرا إلخ.. فمثل هذه الكلمات تطغى على قصيدة المكابد التي يخاطب بها الشاعر حيدر محمود ردا على قصيدة لهذا الأخير بعنوان "من أقوال الشاهد الأخير".

ولا ريب في أن هذه القصيدة بما فيها من تفاصيل على مستوى الوزن والإيقاع والروي والجرس الموسيقي والألفاظ، وما تضمره من دلالات، ومن معان مباشرة، أو غير مباشرة، وما يتأطَّرُ فيها من استعارات وتشبيهات ومجازات، تذكرنا بالشعر الجزل المتين. فهو إذ يخاطب الشاعر المكابد لا يفتأُ يكرر صورًا تذكرنا بالماضي المجيد:

إلام تغذ الخطو، هل أطبق الأسى

عليك وهل سُدَّت عليك المواردُ

وهل بتَّ من ليلى على مفرق الردى

وباتت بأقصى الأرض، والحيُّ واحدُ

وهل شمْتَ في الأسْحار برقَ قبابها

وشاقتك أفياءٌ وعنَّتْ معاهدُ

وهل أسلمتك البيدُ للبيدِ دونَها

وأنكرك الأهلونَ والدهر شاهدُ

مع ناصر الدين

لا يعدو الشاعر في هذه القصيدة النادرة إعادة التصورات المتواترة في الشعر القديم في إهاب جديد، فإطباق الأسى، وغذ الخطو، و والردى، والحي، وشمت، وبرق قبابها، وشاقتك أفياء إلخ.. من المفردات الشعرية التي يتواتر حضورها في شعر الفحول من المتقدمين. وقد زاد هذا وضوحا بتكراره لكلمتي البيد والأهلين في البيت الأخير من الشاهد. فكيفما نظر القارئ في القصيدة ألفى ظلالا، وأشباحًا، للشعراء الكبار، الذين أغنوا الشعر العربي بالكثير الجم من الشعر الجزل الرصين، والنظم القوي المتين. تضاف إلى هذه القصيدة قصائد أخرى لا تقل عنها متانةَ نظْم، وقوَّةَ أداء، كقصيدته في رثاء الراحل محمد الخشمان، وقصيدة « طريق الرجال « و « آنَ الأوان « و « جبلُ النار « و « سيزيف والعبَث « وإحدى هذه القصائد (دموع صعبة المراس) تلفتُ النظر بمطلعها الذي يذكِّرنا بالمستحسن من مطالع الشعراء في قصائدهم:

تطاول هذا الليل حتى رأيته

سيرْزَحُ أحقابًا ويمتدُّ سرْمدا

والقصيدةُ، المهداة إلى العلامة ناصر الدين الأسد (1922- 2015)- رحمه الله - قصيدةٌ تصف الأوضاع في عالمنا العربيّ وصفًا يقتربُ فيهِ الشاعر من أسلوب الخطابة المؤثرة.

كلمة أخيرة

وأيًا ما يكن الأمرُ؛ فإنَّ للأديب إبراهيم العجلوني قصائد لا تقلُّ جودة عما ذكر من شعر التفعيلة، ولا تقلُّ من حيث منزلتها الفنية عن هذه القصائد، ولكنَّنا لم نتوقف عندها لإحساسنا الذي لا نشك في صدقه، بأن العجلوني يجد نفسه شاعرًا في قصيدة البحر أكثر مما يجدها في الشعر القائم على وحدة التفعيلة. ولعلَّ هذا ما قد يُفهم من عبارته الواردة في تقديمه القصير للأعمال الشعرية، وهي التي تقول:" إن ما أستطيعه من الشعر لا أرتضيه، وإن ما أرتضيه منه لا أستطيعه».

سلطان القيسي في

بدنة لمراقصة الملكة

سلطان القيسي شاعر وكاتب مقالات في السينما والموسيقى وموضوعات أخرى. صدرت له قبل هذه المجموعة الشعرية اثنتان، أولاهما بعنوان " وأؤجل موتي " (فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع) والثانية بعنوان بائع النبي (موزاييك للنشر والتوزيع) وما إن يذكر سلطان القيسي حتى يتبادر للذهن ما يقال وينشر عن القصيدة التي لا تقوم على الوزن الكلاسيكي المعروف بالبحر العروضي، ولا على الوزن الحديث المعروف بالتفعيلة (الحر) وإنما هي قصيدة متحررة من قيود الأوزان والقوافي.

فالشعر على رأي الماغوط يأبى الانقياد لقيود القافية والوزن ولقواعد اللغة والنحو. إذ هو مشاعر وخواطر تنبثق من القلب، وبانبثاقها تكسر حدة القواعد النحوية والعروضية ولا تلقي بالا لما تقوله معجمات اللسان، على أنه في بائع النبي راوح بين النظم والنثر، ببين الوزن والتحرر من قيوده، في ثنائيةٍ توازي لديه ثنائية الحب والحرب.

وإذن تهيْمنُ على " بائع النبي " ثنائية الحبّ والحرب (انظر كتابنا: اجتهادات نقدية،هبة للنشر، عمان: 2018 ص 81- 91) أو الحياة والموت، أو الوجود والعدم. في أداء شعريٍّ تطغى عليه أيضا ثنائية النظم والنثر، فالقيسي لا يجد حرجًا في أن يجمع بين ما يعرف بقصيدة النثر، وقصيدة الوزن، سواء منه ما يعتمد التفعيلة، وحدة وزنية، أو ما يعتمد البحر ذا

الشطرين، على قلّةٍ، بيد أنه في هذا كله يطرح القافية جانبًا، فهو إلى الترسُّل في الشِعْر أقرب منه إلى التقْفيَة. وقد يلاحظ القارئ، بلا تحفظ، أن القيسي يمتلك القدرة على التحرر من النثرية، ففي إحدى القصائد، وهي قصيدة (غودو) يقدم لنا قصيدة تجمَعُ بين تراكم الصور وانتظام الوزن، وسلاسة الجرس الموسيقي، وعذوبته، وتواتر القوافي في مواضع متباعدة. غير أنه في قصائد أخرى لا يراعي الدقّة، والانسجام، فقد يخرج من تفعيلة لأخرى، أو من الوزن إلى النثر، وهذه سمة قد تشير إلى طابع التجريب في قصائده. وهو تجريبٌ تؤكده نزواتٌ منها اعتماده على الكتابة المكثفة التي تتألف فيها القصيدة من سطْر واحد، أو أسطر قليلة. والتنويع القائم على المزج بين مفرداتٍ عاميَّة وأخرى فُصحى، والكتابة بعناوين غير عربيّة الأحْرف، مما يشير إلى هذا الهاجس التجريبيّ ويُؤَكِّدُه.

مراقصة الملكة

في " هدنة لمراقصة الملكة " يواصل القيسي تشديده على ثنائية الحب والحرب التي وجدنا ظلالها تهيمن على ديوانه الثاني بائع النبي (انظر الدستور الثقافي 10 / 2 / 2022) متبعا الأسلوب نفسه مع شيء من المبالغة في كسر نمطية اللسان. فالشعر عنده – ها هنا- تراسُل دلاليٌ، وتفاعل يتجاوز الحدود المعجمية المصطنعة بين المفردة والأخرى. فالصورة الشعرية بألوانها النقية يفيض منها الضوء على الظلال، والزيت على الحكمة، والخيوط على الرحمة. في أداء شعري يؤكد أن الطريق التي يقود القارئ فيها ليست موطأة، ولا ممهدة، لأن أيا من الشعراء لم يطأ تلك الطريق، ولذا فهي طريقٌ بكرٌ يسلكها للمرة الأولى:

نزحف نحو الحتفِ خفافا وثقالا

ونضيء الأفئدة بزيت الحكمة
ونحجّ على طرف الفستان المشغول
بخيوط الرحمة

والشَعر لدى القيسي ليس لعبة، ولا شيئا يسيرًا،سهْلا هينا، فهو أعقد مما يظنه الشعراء والمنجمون وحتى العشاق السابقون، الذين ملؤا الدنيا نسيبًا وتشبيبًا وغزلا عذريًا وغير عذري، لأن الشعر في اعتقاده كالرقص الموجع، وكالرسم على الزجاج، لا بد في ممارسته وإنجازه من أن يتحمل الشاعر ضربًا من الألم المبرّح:

بالصبر
بالألم
بحبي صنعتُك يا بَطلي الجميل

وعلاوةً على أن الشعْر ليس بالشيء اليسير الهين، كذلك الحب ليس بالأمر الهين، فهو مزيج من القسوة والألم، والالتزام المتبادل بمواعيد لا تخلو من صدَمات:

أجرِّب أن أحبك بقسوة
فتؤلمني يداي
من شدة طرْقي الهواء

وفي بعض قصائده تصف المرأة نفسَها وحبّها ووجعها المقشّر مثل جدار رطب، وتصف عينيها الزرقاوين، ومشيتها التي تشبه الزيتون في العاصفة، فتأثير الحبّ فيها كتأثير المعجزة:

أصاب الحب كل أراضيْ
وكل نباتي وعاطفتي

أصابعي صارت أطول
جذعي ازدادت حلقاته
وصدري اتسع

واللافت للنظر أنّ الديوان لا يتألف من قصائد تتوالى بعضها تلو بعض كغيره من الدواوين، فهو يقسمه على ثلاثة فصول، أولها الملكة، وثانيها شرق أوسطيون في الميترو، والأخير شؤون خاصة في المحطة العامة. وفيها يتنقَّلُ بنا من مظاهر إحباط عاطفي لمظاهر أخرى. ويتجسّد هذا الإحباط في تركيزه على مفردات من مثل: الصمت، الجراح، والغوغائية، والتبجُّح، وذكريات الحرب في الأندلس، واستعادة الصليب، غير أن ذلك كله ينتهي بالمتكلم إلى:

تنجب أولادًا بدماء حارة
يلحقون الضجر بالعصي
يلبسون الجينز، ويلعنون أميركا ليل نهار
متعلقون مثلي بموسيقى الروك والجاز والطرب الشرقي
على السواء

على أنَّ هؤلاء الذين يهتفون ضد أميركا ليسوا بمنجىً من الموت، فنحن في الشرق الأوسط نحيا في دائرة مرعبة اسمها الموت، ولهذا يكتب القيسي في هذا الديوان عن الحرب مثلما كتب عنها وعن ويلاتها في بائع النبي

فانتازيا الموت
أكبرُ من أنْ تحاصرني في قصيدة

فإنسان اليمن السعيد مثلا يعاني عجزًا، وقصورًا، إذ لا يستطيع أن يقول شعرًا، ولا أن يبني قلاعا لأن يديه تفتقران للعزيمة، وصلابة الإرادة. لهذا

تحترقُ الأشجارُ وتهدَّمُ البيوت، و تغدو طعامًا سائغا لحرائق الحروب، فهو مجرد رجل لا حول له ولا طول، في مواجهة السيل العَرِم:

لكنني
مجرَّد رجل في مواجهة الماء العَرِم
الذي قتل أسلافي آنفا
في اليمن السعيد

فالعربُ، مثلما يراهم القيسي، وهذا اليمني، بلادٌ مفتوحة أمام الغُزاة، يجتاحونها متى شاءوا، يقتلون من يقتلون، ويشربون دماءَ القتلى مثلما تشرب القهوة في الصباح على الريق:

نحن العرب بلادنا
مفتوحة كمضافاتنا
وضيوفنا لا يشربون القهوة
يشربون دماءنا
ويفلّون حسن نياتنا بحمر النوايا
ولا نتعلم منهم سوى
الشدة في الجلد. جلد أبنائنا وجلد أسمائنا
وجَلْد ذواتنا بسُعُفِ عماتنا النخلات

تختلط في هذا الشعر الإيحاءاتُ والدلالات. فباستخدامه حمر النوايا، بإزاء حسن النيّات، وجَلْد الأبناء والأسماء، وجلد الذوات بالسعف التي هي عمات، رقعة شعرية لا تخلو من مفارقاتٍ لفظية مثيرة للانتباه، لافتة للنظر، على الرغم من أنها تقْرُب بنا من الأداء المباشر . فالشاعر سلطان القيسي كما هو في ديوانه " بائع النبي " لا يفتأ يصل الحبّ بالحرب بما تعنيه من قتل

وموت وتدمير، فعندما يريد المتكلم في قصيدة " على رأسي طائرٌ أزرق " الكلام عن الحب يجد نفسه- دون أن يشعر- يتكلم عن الطائرة التي تقصف وبقصفها تدفن البيوت، وتئدُ الأغاني، وفيما هو يريد الكلام عن الموسيقى، وعن الإيمان، وعن الضحكات المتعبة على سفوح الجبال وفي التلال، يجد نفسه تمتنع عن ذلك، وهي تحدق في شريط الأخبار، وتتلقف الأخبار المزعجة: الكفْرُ، واللحى
ترسم خرائط القتْل

صفوة القول ، وتحصيل الحاصل، أن هدنة القيسي لمراقصة الملكة تجربة شعرية جريئة تمثل امتدادا لتجربته في بائع النبي. وهي تجربةٌ تقوم على تحرير اللغة الشعرية من قواعد النظم، والتوسُّع في الاستخدام المجازي للكلمات، والاطراد كذلك في نسج الصورة المبتكرة التي لا تخلو، في جلّ الأحيان، من مفارقات لفظية تعد خرقا لما هو معروف، وتجاوزًا لما هو سائدٌ ومألوف. وهو بهذا ينسجم مع رؤيته للشعر، وكتابته، وأنه ليس بالأمر اليسير الهين. فهو، مغامرة يتخطى فيها الشاعر الحقيقي حدود الإمكان، منتزعا بذلك علائم الإجادة والاستحسان.

---

*من إصدارات خطوط وظلال، عمان، 2021

مفارقات أحمد مطر في شعره

الاختلاف حول معنى المفارقة أكبر من الإئتلاف، فالباحثون، والدارسون الذين عرضوا لهذا كثٌر، وهم مختلفون فيه وفي مرماه، متباينون جدا في مدلوله وفي مغزاه. وقد أدى هذا الاختلاف، وذلك التباين، لتزايد الحديث عن أنواعٍ منَ المفارقة، وضروب عدة. منها المفارقة اللفظية التي تسمى لدى بعض الغربيين paradox لكونها تعبيرًا بالتناقض عما ليس تناقضًا. وهذا ما عناه كلينيث بروكس Brooks (1906- 1994) ورمى إليه في مقالته الموسومة بعنوان " لغة المفارقة" Language of Paradox واصفًا هذا اللون منها بالمفارقة السوفِسْطائية sophism، وهو أسلوبٌ يقوم على منهج في الجدال، والحِجاج، لجأت إليه جماعة من فلاسفة اليونان في القرنين السادس، والخامس، قبل الميلاد، يعتمد التمويه، والمغالطة fallacy في التعبير، بهدف التغرير بالمتحاورين. واستعان بروكس بالشاهد الآتي من شعر ويليام وردزوورث(1770- 1850)Wordsworth جمع فيه بين السكون الهادئ وزفرات العشق التي تندّ عن راهبة:

مساءٌ هادئ

جميلٌ وعفوي

والزمن القُدُسيُّ يمضي بهدوء تام

كأنَّ راهبة لا تندُّ عنها زَفَراتُ العِشْق

فالحديث عن زفرات العشق يناقض الحديث عن الهدوء التام. وهذا يضع القارئ في مناخ يثير لديه التساؤل عن حقيقة ما يقصدهُ الشاعر بالهدوء

التام، وعما إذا كان يريد به هدوءًا صاخبًا يُفصح عما تشعُر به الراهبة وتحسّ، أم هدوءًا حقيقيًا لا صخَبَ فيه، ولا ضجيج. وهذا اللون من التعبير لونٌ شائع في الآداب، واللغاتِ، طرّا، وليس حِكرًا على شِعْر معيَّن، أو وقْفًا على لغةٍ ما. فقد أُثر عن الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (570- 625 م) قوله في الخَمْر:

وكأس ٍشربتُ على لذةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

فاللافتُ قوله " تداويتُ منها بها " إذ ثمة تناقضٌ بين الدواء والداء، ومع ذلك جعلهما الأعشى شيئا واحدا لا تناقض فيه، ولا تضارب، دليلا على عشقه للخمر، وشعوره بأن تعاطي الكؤوس دواءٌ مثلما هو داءٌ. وقد تأثر بهذا الحسنُ بنُ هانئ (أبو نواس) (198هـ) فقال: (وداوني بالتي كانت هي الداءُ) ولا يخلو الشعر العربي قديمه، وحديثه، من التعبير بهذا اللون من المفارقة اللفظية عن المعنى. فالشاعر الرومانسي المعروف إبراهيم ناجي(1898- 1953) يقول في واحدةٍ من دُرَره:

مِلءَ ضلوعي لظىً، وأعجبُهُ أني بهـــذا اللهيـــــبِ أبتردُ

فقد جمع بين النار والبرودة للدلالة على تلذُّذِه بالشوق، والوَجْد المستَعِر، فهو لا يتألم تألّمَ مَنْ يضعُ يده في النار. وهذا ما يتعارضُ مع طبيعة الأشياء، ونواميس الكوْن. لكنّه جائزٌ في المتخيَّل الشعري من باب المفارقة اللفظية. ويقول الشاعر محمود درويش(1941- 2008) في قصيدةٍ عن راشد حسين(1936- 1977):

والتقينا بعد عام في مطار القاهرة
قال لي بعد ثلاثين دقيقة
ليتَني كنتُ طليقا

في سجون الناصرة [1]

فقد جعل المتكلمُ من الحبْس في سجون الناصرة حريّةً، وانطلاقا، وبهذه المفارقة يوحي الشاعر بضيق المتكلم في القصيدة من إجراءات المطار، والقيود التي تواجه المسافرين؛ من قادمين،أو مغادرين، حدَّ الإحساس بأنهم معتقلون على الرغم من الحرّية الوهمية المزعومة، فالحبْسُ في السجن أكثر حرية من ذلك الانطلاق الوهمي. فالإجراءاتُ التي يتعرّض لها القادمون في مطار القاهرة أكثر أسْرًا من تلك التي تواجِهُ السجينَ في الناصرة.

القصيدة القصيرة

ويُعد أحمد مطر أكثر الشعراء عنايةً بالقصيدة القصيرة، المكثفة، ولا أقول الومضة، لأن هذا المصطلح الذي شاع مؤخرًا مصطلح غير شعري*. وهو أحد الشعراء الذين يكثرون من المفارقة، ويجعلونها ضربة لازم في خاتمة النصّ، فهي لديهم كالخرْجةِ في الموشّح الأندلسي. ففي واحدة من قصائده الجيّدة، وعنوانها (المنشقُّ) ينتهي المتكلم بمفارقة لا تخلو من غرائبيَّةٍ مدهشة، فلتعذُّر العثور على رفاق ينشئ من نفسه حزبًا، ولأنّ الأحزاب في الوطن تنشقُّ بتواتُر لا يتوقَّف من أجل تحقيق الوفاق، فقد اضطرَّ أن ينشق، وأن ينقسِمَ على اثنين:

لم يعد عندي رفيق
رغم أنّ البلدة اكتظت بآلاف الرفاقِ
ولذا شكَّلتُ من نفْسِيَ حزبًا
ثم إني- مثل كلّ الناسِ -

درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، كفر قرع، 2003، 301/1

أعلنتُ عن الحزْبِ انْشقاقي[2]

وهذا التعبيرُ تعبيرٌ متناقضٌ، إذ يسْتحيلُ، في حدودِ القدْرة البشرية، أن ينشقَّ المرءُ على نفسِه، وينقسم الحزب ذو الشخص الواحد إلى حزْبين. لكنه، بهذا التعبير، حقَّق ما أراده، واستوى لديه المعنى وأجاده، وهو تأكيدُهُ عبَثيَّةَ الانشقاق بوصفه ظاهرة تكادُ تكون طبيعية في حياتنا كالزواج والطلاق، لما يسودها من فسادٍ ونفاق. ولأحمد مطر شغَفٌ لافتٌ بتراكم المفارقات. ففي القصيدة يسخر من ظاهرة التشرْذُم، متلاعبًا بالألفاظ في نسَقٍ يقومُ على نقيض الوحدة والتلاحُم:

كلها ينشقُّ في الساعة شقين ِ
وينشقّ على الشقّيْن شقان ِ
وينشقّان ِعلى شقّيْهما
من أجل ِتحْقيق الوفاق[3] ِ

وهذا جزءٌ من القصيـــدة تراكمتْ فيه الإشاراتُ للتشرْذُم، بأسلوبٍ لافتٍ بما فيه من تكرار التراكيب المتشابهة، والصوتين المتنافرين: الشـــين المتفشّية، والقاف المحبوسة، محْتَتِمًا هذا التلاعب الصوتي، والدلالي، بذكره الوفاق، وأنه الغاية المنشودة للمُتَشَرْذمين. وهذا تناقضٌ آخـــر يُذهل المتلقي بما فيه من سخريةٍ لاذعةٍ، حـارقةٍ، كما الفلفل الحـار. فالجمع بين الانشقاق،

2.أحمد مطر، الأعمال الكاملة، إعداد سمير إبراهيم، ط1، أشرقت للنشر، القاهرة، 2015 ص198

3. مطر، المصدر السابق،ص 197 وللمزيد انظر كتابنا الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022 ط1، جهينة للنشر، عمان، 2014 ص ص 124- 132.

والوفاق والادّعاء بأن الانشقاق هدفه، وغايته تحقيق الوفاق، مفارقة تقوم على الجمع بين نقيضين متباعدين. وفي هذا ما فيه من الاستهزاء. غير أن هذا الاستهزاء الساخر لا يسمح للدارسين بتصنيف المفارقة ها هنا في النوع المعروف بالمفارقة الدراميّة الساخرة dramatic irony لأنَّ المفارقة الدرامية يُشترط فيها أن يكون الجمهور المتلقي على دراية بما وراءَ الحدث الذي تتضمَّنُه الدراما. كعلمه بأن أوديب في مسرحية الإغريقي صوفوكليس (الملك أوديب) Oedipus the King هو القاتل الذي قتل أباه لايوس، وتزوج من أمه جوكاستا، وأنجب منها ابنتين، إحداهما أنتيجون، والأخرى إيسميني. وورث عرْشَ أبيه، دون أن يعرف – أي: أوديب - شيئا عن هذا كلّه، ثم توجِبُ عليه الآلهة البحثَ عن هذا القاتل وإيقاع العقوبة به، وإلا لن تُرْحَمَ المدينةُ من وباء الطاعون. وها هنا تكمُنُ المفارقة الدرامية، فأوديب القاتل هو الذي يتحرى معرفة المجرم ومعاقبته: أي معاقبة نفسِهِ. وقد خلط كثيرون بين المفارقة في الشِعْر الغنائي، والمفارقة الدرامية، وظنّوا أن هذه المفارقة ينبغي لها أن تكون في الشعر الغنائي مثلما هي في الدراما. وهذا في رأينا ضربٌ خاطئٌ من الظنّ.

تعدّد المفارقات

والطبيعيُّ أن يجد الدارسُ، أو الباحث، مفارقة لفظية في هذه القصيدة، أو تلك، لشاعر معين، أو آخر، مثلما ذكرنا في مستهل هذا الفصل عن نموذج الأعشى، وأبي نواس، وإبراهيم ناجي، ومحمود درويش. وقد يتفاوت الشعراء تفاوتا كبيرا في اعتماد المفارقة بصفتها أحد المحسِّنات الأسلوبية، والبلاغية، التي تُضفي على القصيدة ما هي في حاجة ماسّةٍ له منَ الأَلَق. بيد أن اللافت لدى

أحمد مطر توافرُ المفارقات في شعره، وتواترُها. ففي القصيدة الواحدة قد يجد المتلقي أكثر من مفارقة. ففي (ليلة) التي تذكرنا بليالي شهرزاد يجد المتلقي مفارقة في مطلع القصيدة:

لشهرزادَ قصَّةٌ
تبدأ بالخِتامْ[4]

فزَعْم المتكلم القائم على أنّ ما تبدأ به شهرزاد حكايتَها هو الخاتمة، يضعُنا- وجها لوجه - أمام تناقض صارخ وحادّ. وما إنْ يقع المتلقي تحت تأثير هذه الصدمة حتى يتعثر بمفارقة أخرى، فالمعروفُ أن شهريار في (ألف ليلة وليلة) يستمتع بما ترويه شهرزاد، إلا أنه - ها هنا - بدلا من الاستمتاع بما ترويه من حكايات شيقةٍ ريّقة، وباهرةً ساحرة، يصيبه القلق، ويعتادُه الأرَق. وهذه مفارقةٌ، قد نجد فيها شيئًا من التحرُّر، والخروج على ما هو معروف، وسائدٌ مألوف، وهو أنّ شهريار ظل يصغي، ويستمع، دون أن يحسّ بمضيّ الوقت حتى الليلة الألف، ونجَتْ شهرزاد بذلك من القتل، وما هي إلا أبياتٌ معدوداتٌ حتى كانت المفارقة الثالثة:

إنَّ ابنة الحرام
تكذِبُ كذبًا صادقًا
يُبْقي الخيال مُطلَقًا
ويحبِسُ المنامْ

4.مطر، المصدر السابق،ص 11

ويتساءلُ القارئ: كيف لشهريار أنْ يصف ما ترويه بالكذِبِ الصادق؟ أليسَ في هذا تناقضٌ حادٌ؟ ما الذي يرمي إليه الشاعر بهذا التناقض اللفظي؟ يأتي الجوابُ لاحقا في مفارقة أخرى. فالكذبُ الذي يصفه شهريار بالصدق هو الكذب الذي ينْماز به الخطابُ الرسمي، وتَتَّصف به إعلاميات الدولة في وسائلها من إذاعات، ومن فضائيات، ومن صحُفٍ، تعبر جميعًا عن الإعلام الرسمي، وهو أكاذيب. وها هنا تأتي المفارقة الرابعة في القصيدة:

اريدُ أنْ أنامْ
خذها وضَعْ مكانَها
وزارةَ الإعْلامْ

فعِوَضَ أن يقول لنا الشاعر عن وزارة الإعلام: إنها هي ماكينة الأكاذيب، وصنم الألاعيب، جاءَنا بهذه المفارقة التي تقول ما لا يُقال عادةً، فأزال بها الغموضَ، والإبهامَ، عن رمزيّة القصيدة. فمن وصفِهِ لمحكيّات شهرزاد بالصدق الذي يقلق الحاكمَ، ويؤرّقه، ويمْنعه من النوم ويقلقه، يساوي بين الكذب والخطاب الإعلامي الرسمي، بدليل أنه أراد أن يُنيبَ وزارة الإعلام عن شهرزاد، ما دام الخطابُ واحدًا. صحيحٌ أنه كذِبٌ، ومُقلقٌ، ومؤرقٌ، ولكنه - في الوقت نفسه - يُبْقي الخيال مطلقًا. فشهرزاد، بما تتَّصفُ به من قدرة إعلامية تتمثل في اختراع الأكاذيب، لا تختلف عن وزارة الإعلام المعروفة بسيال الألاعيب، فكلتاهما تصلُح لخدمة الوالي.

ومن المفارقاتِ الغريبةِ التي تجيبُ عن تساؤلات المتلقي قصيدة بعنوان "شُطرنج". يستخدم فيها أسماء القطع من فيل، وحصان، ومن وزير، وقلعة، وبَيْدق إلخ.. ساخرًا من الأسئلة الكثيرة التي تتناسلُ في أذهان العديد منا بعد ثلاثين عامًا من النكسة:

منذ ثلاثين سنة
نسخر من عدوّنا
لشِرْكِهِ ونحن نُحْيي وَثَنَهْ
ونشجب الإكثار من سلاحه
ونحن نُعطي ثمنَهْ
فإن تكن سبْعًا عجائبُ الدُنا
فنحن صِرْنا الثامنة
منذ ثلاثين سنة[5]

تحتوي هذه الخاتمة على عدَدٍ من المفارقات، لا واحدة. شجْبُ الكافر، مع تقديس وَثَنِهِ في الوقت نفسه، شجْبُ التسلُّح ونحن الذي نسدّد قيمة فواتير التسليح، مما يجعلنا أعجوبةً من أعاجيب العالم السبع. وهـــا نحـــن أولاءِ قد أصبحنا الأعجوبة الثامنة، وهذه مفارقَةٌ أيضًا، إذ الاتفاق يقومُ على أنّ العجائب سبعٌ فحسب. وهذه المفارقاتُ تشخِّصُ، في نهاية الأمر، هذا الوصفَ الساخرَ المبكي لحالنا بعد ثلاثينَ سنةً من الانتكاس. أما قصيدتُه (زنزانة) فنكاد نجد في كل بيت منها مفارقة. فصدرُ المتكلم زنزانتُه، ضلوعُه هي القضبان، والدخانُ هو الهواء الذي في رئتيْه. لا دماءَ في القلب بل فيه شيءٌ كالدُموع. شيءٌ واحدٌ هو الذي يجده المخبر في هذا السجين: (نعْمـــة الخضوع) المبالغ بها، مع أن الخضوع نقْمة لا نعمة. وفي هذا السياق يغدو سوء التغذية، والفقر، مَنْجاةً من الاتهام بالانتماء للحزب الشيوعي:

5.السابق، ص 28

لو لمْ تمت كلّ كريّاتِ الدَم الحمْراءْ
من قلّة الغذاءْ
لانتشلَ المخبِرُ شيئًا من دمي
ثم ادّعى بأنّني " شيوعي[6] ".

اللَّعِبُ اللَّفْظي

وللمفارقة في شعر أحمد مطر لوْنٌ يمكن وصفه باللَّعِب اللفظي، فكلمة (القانون) تطلق على مدوّنة الأحكام، والعقوبات، التي تنظّم العلاقات بين الحاكم والمحكومين، وتنظم عمل المحاكم بأنواعها من شرعية، ومدنية، في البلدان التي تتوافر فيها عدالة حقيقية لا اسمية، ولا صُوَريَّة، وهوالذي يسمى بالأعجمية law. ولكن الكلمة نفسَها تطلق على آلة موسيقية معروفة من آلات التخت الشرقي الوتريّـــة Canon ويزعم بعضهم أنها من اختراع أبي نصر الفارابي(339هـ) أو تطويره. وفي قصيدته الموسومة بالعنوان" عزْفٌ على القانون" يستخدم الشاعر هذه اللفظة، ففيها يصفُ المتكلم شخْصًا يعتدي عليه آخر بالشتم تارة، وباللكم تارة، وبالسيف تارة أخرى، وفي كل مرّة يدعي أنه هو المعْتَدى عليه، لا المعْتدي. فالفم هو الذي لكم قبْضة يده، والدم هو الذي لوَّث سيفه. وعندما يُهْرع المعْتَدى عليه مُستنجدًا بحكم القانون، يكتشف أن القانون نفسه مع المعتدي، لا مع المعْتَدى عليه. وها هنا تحلُّ لفظة القانون- الآلة الموسيقية canon- مكان لفظة القانون Law الأخرى:
يقول حِبْري ودمي

---

6. السابق، ص 36- 37

لا تنْدهشْ
من يملكِ القانونَ في أوْطاننا
هو الذي
يملكُ حقَّ عَزْفِه [7]

أيْ أنّ الشاعر (مطر) يستخدم الكلمة نفسها بالمعنيين، وبهذه المفارقة اللفظية حوَّل القانون(Law) إلى آلة (canon) يعزف عليها المعتدون، والظالمون، والطغاة المستبدون، والسادة الفاسدون، الذين، إما أنهم يسنّون القوانين على مقاسِهم، أو أنهم يملكون السلطة في المحاكم، فهم بهذا يعزفون على آلة القانونcanon – والقانون law- ما يشاءون من الألحان، وما على المواطنين، والرعية، إلا الاستماع لمن يعزفون، سواء أكان المسموع ناشزًا مزعجًا، أم رائقًا مطرب الألحان، ويُشنِّفُ الآذان. وفي قصيدة أخرى بعنوان (مرْسومٌ) لا يفرق المتكلّم بين الفقر، والثروة، نظرًا لكثرة الفقر:

وحدهُ الفقرُ لدينا
كانَ أغنى الأغنياء
وحدهُ الفقرُ لدينا
كانَ أغنى الأغنياء.[8]

ومع ذلك يشكو هؤلاء الأغنياء البرْدَ القارس، وتعرُّضَهم لتسرب الماء من سقوف البيوت، ومن العري الذي يعرضهم لأذى الرّيح الصرْصَر. فيغتمُّ الوالي

7.السابق، ص 53
8.السابق 205

ويدعو الخبراءَ، وجُلّ الوزراء، وينظّمون مؤتمرًا كالكثير من المؤتمرات التي نسمع فيها جعجعة بلا طحن، ونقرأ عنها الكثير الجمّ منَ اللغْو، فيتداولونَ في أمْر إيرلندا والجيوكندا وتصاميم أزياء أميلدا، والحياة الناعمة في هونولولو، وبعد البحث والتمحيص، والتهجيص والتخبيص، يقرّر ولي الأمر مساعدة العُراة البائسين:

ثم بعد الأخذِ والردِّ
صباحًا ومساءً
أصدَرَ الحاكمُ مَرْسومًا
بإلغاء الشتاء[9].

فالقصيدةُ تقوم على سلسلة من المفارقات الساخرة مع التلاعب بالألفاظ، فالفقرُ ثراءٌ، والسقف ماءٌ، والشبابيك هواءٌ قارسٌ، والحوارُ يدور حـول أشياءَ لا صلة لها بموضـوع الشكوى، والمرْسوم، بدلا من أن يساعد العراة بأرديةٍ تقيهم البرْدَ القارس، يزيدهم بؤسًا بإلغاء الشتاء، هذا إذا كانَ إلغاؤه بمقدور الوالي، فهو يعبّرُ بهذا اللفظ عن عُقْم المرسوم، ناهيك عن عُقْم الوالي.

نسْتخلص من هذه القراءة السريعة، الوجيزة، لبعض شعر أحمد مطر لا كله، نتيجةً، وهي أنَّ المفارقة تبعثُ في شعره ضربًا من خفَّة الروح wit والدعابة الساخرة، والدهْشة التي تأسِرُ القارئ، وتأخـذ بتلابيب المتلقي.

ففي الوقت الذي تتَّجه به القصيدة وِجْهةً مـا، يكتشفُ، عندما ينتهي من الخاتمة، أنّ الشيءَ الذي يتوقّعـه منها جاءَ على نحـو يخالف توقّعـاته، وإن

---

9. السابق، ص 216

كان منسجمًا مع تخلّق النصّ، واطّراد نموّه العُضْوي. وهذا شيء يشعره بلذة الاكتشاف، ويشعرُه أيضًا بأن القصيدة القصيرة- شكلا - ليست كذلك، بل هي قصيدةٌ ممتدّةٌ امتدادًا كبيرًا، لأن تفكيرهُ بتلك المفارقة سيشْغلُه لوقتٍ غير قصير. وهذه هي إحدى سماتُ الأدب الإبداعيّ الرفيع.

---

*.للمزيد انظر: دي، سي، ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، 1993 وسامح الرواشدة: المفارقة في شعر أمل دنقل، دراسات،مج22، ع6، 1995، وخالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشروق 1999، وناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، بيروت، 2002 وهديل الطالب: قصيدة الومضة، نادي المنطقة الشرقية، 2009 وإكرام العطاري، تجليات المفارقة في قصيدة الومضة، 2023 .

الصورة والأسلوب
في أحزان صحراوية

الكلمات في الشعر ليست إشاراتٍ للدلالة على أشياء إنما هي المادة التي يتشكل منها النص الشعري مثلما تتشكل الرسوم بالألوان والخطوط والظلال. وخضوع هذه الكلمات لقوانين الاستعمال في الملفوظات غير الشعرية لا يعنى الالتزام بها في الشعر، فهي في رأي رومان ياكوبسون تتفلت من هاتيك القوانين لأخرى تشبه تلك القوانين المعتمدة في الرسم والنحت والموسيقى. فلا يسلّم الشاعر بأن لكل لفظة معنى ما تحيل إليه حيث هو، ولو كان الأمر كذلك لانتفى الفرق بين الشعر وغيره من فنون الأدب النثري. فهي في الشعر تتأرجح بين مستويات دلالية متعددة مما تختزنه الأقاويل الشعرية من إيحاءات ومن إيماءات تجعل الربط بين الكلمة ومعناها المعجمي ربطا واهيا، في حين أنها تغدو في رأي موريس إيخنباوم ذات دلالات أكثر غنى بما لها من بعد صرفي وآخر صوتي وثالث إيحائي مجازي.

وحين يقول تيسير سبول في قصيدة عن الحب " كفّناه بالصمت " فإن لفظة كفّناه تحيلنا إلى ما يرتبط به الكفن من شعور بالحزن واليأس، فأكسبت كلمة كفناهُ الصمت إيحاءً يستبعد المعنى المعجمي، ويسهم في تضمين الكلمة تلك الشحنة العاطفية التي يتيحها الجرس السمعي. وجاءت صيغتها الصرفية

كفَّن لإفادة التكرار فضلا عن المبالغة المعبرة عن شدة الحزن. وهذا في الواقع يتوافق مع سعي المبدع لتحقيق الدرجة القصوى من الجمالية الشعرية على مستوى انتقاء اللفظ. وتعليقه بما يجاوره من ألفاظ لذا جاء ذكره للغيوم، والشتاء، ضمير الثرى، والمغني الذي يمضغ الفرحة، ليخرج بالألفاظ من الدلالة على معانٍ للدلالة على أخرى في سياق آخر، إذ لا يستطيع القارئ الوقوف عند هذا التعبير "مضغ الفرحة" دون أن يتخيل ما فيه من سخرية، ومن مفارقة، تزداد تأثيرًا بإضافته النفايات إلى الذكريات، بما فيها من تعبير قوي عن الإحساس بالخسارة والحسرة.

والحق أن الألفاظ في شعره لا تكتفي بالدور المرسوم لها، وهو أن تكون علامات تشير إلى معلوم، أو أنها صدى لانفعال يتفجَّر لدى الشاعر من حين لآخر. ولكنها تعدل عن كونها دوال تشير إلى قرائن خارجية للتعبير عن إحساسات مكثفة ترتسم على الأشياء فعندما يقول الشاعر:

نظراتٌ جمدت فوق جدار الليل، أو الوحدة الخرساء، أو القلب تغلفه الظلمة، فإن ما قيل تحول إلى صور لا يحتاج القارئ إلا لقليل من التأمل ليتخيلها نتيجة التفاعل بين الأصوات، وما تومئ إليه وتوحي به. فالنظرات، والجدار، والليل، والتجمُّد، والوحدة، والقلب الذي تغلفه العتمة، أجزاء تتفاعل جميعها في صورة محسوسة لدى القارئ، تحتل فيها الكلمات مؤضع الألوان، والخامات المختلفة في العمل التشكيلي. أي أنَّ جمالية هذه الألفاظ لا تنبع من كونها دالة على معان، بل من اندماجها، وامتزاجها في هذه التراكيب، وتفاعلها تفاعلا وصفه تودوروف بالمتعة التي يحظى بها القارئ، وليس من الإحالة لأشياء موجودة خارج القصيدة. وتمشيًا مع هذا التوجه لاستخدام الألفاظ استخداما يتوخى التأثير الجمالي الأسلوبي نجد الشاعر يصف الهوى

بالأخضر. والإحباط الذي يعيشه أسود اللون. والسواد يحتضن النهار الأبيض المتألق، ومثل هذا التلاعب بالألوان لا يخضع بالطبع لقواعد المطابقة في العمل الفني، وإنما يخضع لقواعد اللغة الشعرية التي قد تجعل البحر خمريّ اللون، وقرص الشمس بنفسجيًا غير ذهبي، والموسيقى تعدل عن طبيعتها من حيث هي أنغام تسْمع. فلكي تعبّر اللغة عما في نفس الشاعر من الحزن، لا بد أن تكون لها عُصارة أنهكتها تقلبات الطقس المتعبة. ومن قدرة الكلمات على التصوير الإيحائي قوله مستخدمًا الجدران:

فرغ الكأس

وتداعت جدرانٌ في الرأس

يتجه الذهن فورًا لتلك الصورة المتخيلة التي تمثل الانهيار، والتراكم، وما تسفر عنه من التمثيل الحسي لذلك الصداع الذي يحس به المخمور، وقد فرغ من كأسه. وتبعًا لهذا تكتسي المعاني المجردة جسمًا محسوسًا. فالحسرة ماءٌ يتسرب في الرمال، والشوق نائم يستيقظ، والقدر لوح أسود، والظلمة شيءٌ يمكن أن يُقبض دون أن يفر من بين الأصابع، والكلمات تتيبَّس في الحلق، والألمُ شيء محسوسٌ له قوامٌ، وطعمٌ، ينصبُّ على الشفتين، والحزن إبَرٌ تفقأ العيون.

ووفقا لما سبق يؤدي استخدام العلامة اللغوية شعريا إلى ما يسمى بالصورة، وهي جزء لا يتجزأ من بناء القصيدة. وتحتوي في معظم الأحيان معنى غير مباشر يتفاعل مع المعاني الأخر في ما يسمى المحتوى أو المضمون. ويقع التعرّف على هذه الصورة في صلب الدراسة الرامية لمعرفة ما يكون به القول الملفوظ شعرًا لا نثرا. لأن الصور، أو بكلمة أدق، تراكم الصور يدفع بالقارئ دفعًا لتأمل النسيج اللفظي، والوقوع تحت تأثيره، وسحره، وتعدد

معانية، وتباين مراميه، بحيث لا يكون كالصدفة التي يؤخذ ما في جوفها ثم يرمى بها باحتقار على الشاطئ. وهذه صورةٌ من صور تيسير سبول:

يدركني المساء
إذ تخرج الأحزان في
مواكب ... مواكبٍ
نحيلة
شاحبة
هشيمة المناكب
تحاصر الدروب
وتعرف الغريب
لتستقي من عينه بقية الرواء

فعن طريق الصورة عبر الشاعر عن شعوره بالغربة والوحدة، متخيلا المواكب وهي تسد عليه الطريق، وتحاصره، كي لا يفلت من إسار الحزن. وإذا حل المساء بما فيه من أسىً، ووحشةٍ، تخيله الشاعر في صورة أخرى بيد أنها تشبه الصورة الأولى:

غيومه تعبرني
مثقلة نشيج
مواكب الأحزان فيه تملأ الدروب
تحاصر الغريب
واحسرة الغريب

أضاف إلى الصورة الأولى عنصرًا جديدًا هو الغيوم، بما فيها من ظلمة مثقلة بالدموع. علاوة على أن الأحزان تضرب حوله طوقا وحصارا خانقا فلا

تترك له منفذا للنجاة. فالمعنى هو إحساسُ الشاعر بالحزن والوحدة والاغتراب، فعبر عن ذلك بذكر المواكب المتموضعة بالدروب لغاية محددة وهي تشديد الحصار، والخناق. وأما الرعب فله صورة يتم بناؤها من لقطات تصويرية قصيرة تتابع في شريطٍ يجمع بين الإحساس بالزمن، وبجماليات الأسلوبِ الشعري:

شدقاه انفتحا عن هوة
بلعت أجيالا وعصور
عيناه لهاث مسعور
وأدَ الأحلام المرجوة
في عيني عذراءً صبية
كانت يوما وتلاشت
ذكرى مطويّة

تمثل هذه الصورة الرعب في أداء محسوس يتضمن إلى جانب التأثر بالمكان التأثر بالزمن. فالهوة تشير إليها الصورة التي تذكرنا بالقبر، تتفاعل مع ذلك لفظة الوأد، فكأنَّ الشاعر يتصور الرعب موتا فمه القبرُ، وعيناه لهاث مسعور، وتوقه دائمُ الوأد لحياة الأحلام، وهي في المهاد. وكغيره من شعراء الحقبة يكثر تيسير سبول من الحديث عن الحزن، ويعده مادة أساسية للشعر. ففي " أحزان صحراوية" صورة يشخص فيها الأحزان تنساب انسيابا بين الكثبان، والوهاد، والرمال، كشيء يمتزج فيه الحنين باللاجدوى:

وكأن الصوت في طيات صدري
رجَّع اليوم حنينه
فأراه

بدويًا خطت الصحراءُ لا جدوى خطاه

فالاندغام بين الرؤية والسماع واضحٌ، وينم على تراسل الحواس، والتفاعل اللفظي في آن. والشاعر لا يكتفي بهذا إذ يتداخل مع ذلك الذوق باستعماله التعبير" شَربَتْ حسرة ذاك الصوت حباتُ الرمال " مع هذا يتوافر في هذه الصورة توالي الأفعال في رتابة تنم على الزمن، وفي تكرار يدل على الانتقال من لحظة لأخرى. وفي صوره الشعرية المبتكرة يلجأ الشاعر سبول لذلك النوع المركب المتنامي فتكون في بضعة أبيات، لا في بيت واحد. فهي أجزاء تتوالى بعضها إثر بعض في إطار تفاعلي ينتج صورة كبرى يهيمن عليها مبدأ التتابع الزمني، فيحيلها إلى ما يشبه السرد الشعري:

وتقذف الأمواج بي
وزورقي صغير
مولع برغبة الإبحار فوق الأفق
بوثبة يهمُّ أن يطير
مغامرا
وينتشي إلى المياه حائرا
فموجة تشيله
وموجة تحطه
ربانه يصيح:
أنا أحب أن أموت بارتعاش المطلقِ
يرتج عظم زورقي
ينحلّ في أغنيّة
منسيّة

هناك خلف الشفقِ

فنحن أمام عناصر متداخلة: الموج والزورق والأفق والمياه في البحر والربان والحركة، صعودا وهبوطا، والصراخ، علاوة على الشفق، فهي لوحة لا تخلو من صور تتراكم بعضها على بعض في صورة واحدة تجسد صراع الإنسان مع القوى القاهرة. ويبدو لنا أن الصورة التي يرسمها الشاعر بالكلمات لإحساسه القلق، وشعوره بالضياع، صورةٌ تتوافر فيها كل مزايا الصورة المبتكرة. ومن نماذج سبول المدهشة صورة الشيخ الجليل الذي يتوكأ على عصاه قادمًا، حاملا في جعبته أسرار المواسم:

هو ذا شيخ الشتناء
أغلق الأفق وجاء
هو ذا ينقل في الشارع نقرات عصاه
قادما يحمل في سر إهابه
أدواتٍ من فنون السحرة
ريشة ترسم أقواسًا على عرض السماء
ورذاذا يشعل البرق ،
وغليونا لتصعيد الغمام

فهذه صورة تأتلف فيها خطوط وألوان من قرائن حسية تجعل المعنى المجرد محسوسًا وملموسًا بما تستقبله الحواس من تأثير مكاني : أفق، شارع. وصوت نقر العصا، وحركة ريشة ترسم، وتلوّن وتوحي بأقواس قزح، واشتعال البرق في غمام داكن، وهذه جميعا معطيات حسية ترتبط بنزول المطر. وتأتي كلماته:

فدعوا لغو الكلام

واهتفوا
مرحبًا شيخ الشتاء

بمنزلة الذروة التي تختتم سلسلة الصور الجزئية المتفاعلة في إطار صورة واحدة متنامية يتجلى فيها موقف الجماعة من الخير القادم عبر الغيوم والبروق.

من هذه الإضاءة لموقف الشاعر تيسير سبول من الصورة الشعرية، وموقع الأسلوب منها، ومن ظاهرة التفاعل اللفظي، يتضح لنا أن أشعاره التي صدرت في وقت مبكر 1966 تعد رؤية رائدة في شعرنا لما ينبغي أن تكون عليه الصورة، ولما ينبغي على الشاعر أن يتوخاه لدمج الخيار الأسلوبي، في الأداء التعبيري حرصًا على جماليات الشكل، وجمالية المعنى.

للمزيد راجع كتابنا تيسير سبول من الشعر إلى الرواية،ط1، بيروت، 2005.

عصافير سلمان زين الدين

تؤم غزة

بعد دواوينه: زاد الطريق 2002 وقفص الحرية 2007 و القناديل والريح 2009 وضمائر منفصلة 2015 ودروب 2016 و أحوال الماء 2018 وبعد فوزه بجائزة الشاعر سعيد عقل، وغيرها من الجوائز، تصدر للبناني سلمان زين الدين - وهو شاعر ناقد يغلب عليه الاهتمام النقدي بالرواية أكثر من الشعر، بدليل كتبه: في الرواية العربية، وفي محب الرواية 2020، وعلى ذمة الراوي2024 ويا سادة يا كرام 2017 وهو كتاب عن الرواية أيضا، وقراءات في الرواية النسوية العربية 2010 تصدر له - مثلما ذكر - مجموعة شعرية بعنوان " عصافير" وهي مهداة إلى عصافير غزة : أطفالها الذين حين لم يجدوا على الأرض ما يسمح لهم بالحياة، يمموا وجوههم نحو السماء ، نحو جنة الفردوس، وهذا الاهداء قد يبدو معقولا لدى قراءتنا القصيدة الأولى، مع أن تاريخ كتابتها كغيرها من قصائد الديوان يعود إلى عام 2019 أي قبل 7 أكتوبر 2023 الذي يعده مجرمو الغرب، وأميركا، بداية التاريخ متناسين أن أطفال غزة كغيرها يواجهون الإبادة الجماعية منذ 76 عاما. فالغرب المتقدم في التكنولوجيا يجهل أبسط الأشياء، وأقلها تعقيدا، وهو متى تبدأ الأحداث ومتى تنتهي.

واللافت هو أن الشاعر سلمان زين الدين على الرغم من أنه أهدى قصيدته الأولى في الديوان الموسومة بعنوان (تَغَيُّر) إلى أطفال غزة الذين لم تتسع الأرض لأجنحتهم، مؤرخة في 31 كانون الثاني(يناير) 2019 ألا أنه فيما يشبه التنبؤ يشير لما طرأ على قطاع غزة من تغيير مسَّ الحجر، والشجر، فضلا عن البشر. فالقصيدة تبدأ بهذه الصورة:

السماءُ التي ظلَّلتني صغيرا
كمنديل أمي
ذوى ظلها والنجوم التي ومضت
في سماء الطفولة
نجما فنجما
خبا جمرُها

تتراكم في هذه الصورة الشعرية إشاراتٌ توحي بهذا التغيير المأساوي الكارثي، وهي صورةٌ ممتدة تتواصل فيها الإيماءاتُ، وتتراكمُ مقطعًا تلوَ الآخر. فالسواقي مثلا نسيت لغة الرقص، والحقول التي هي حقول مزهرة عادة يكسوها الشوك هذه الأيام، ويحجب براعمها الهشيم الذي يترى، ويكثُر، حتى طمس الأزهار والورود والرياحين. وهذا المتكلم في القصيدة هو من عناه زين الدين بالضمير أمي، وتظللُني، وهو طفلٌ يعود ثانية إلى مسقط رأسه بعد غياب طويل ليجد كل شيءٍ وقد أصبح في خبر كانَ:

وجدتُ السماء بلا ظلها
والنجومَ بلا جمرها
والسواقي نسيتْ رقصَها

والحقولَ بلا زهْرها

وهذا المشهد المتجهمّ، الذي يتضمَّن جُلَّ دلالات العبوس،لا يخفي ما لديه من استعداد للثورة، فنجده في القصيدة متحديًا، لا يستسلم، ولا يساوم، بل هو على يقين من أنَّ كل شيء سيعود إلى ما كانَ عليه، لذا يقول في قصيدةٍ تاريخُها يعود إلى 18 نيسان- إبريل من العام 2019 مبشرًا بزوال الغمّة، وانبلاج الفجر من ليل الطغيان الطويل، على ما فيه من حُلُكة، ومن ظُلمة:

كلّما
حاصرتني عوادي الزمان
وأرخى السدولَ عليّ الحصار
أعوجُ على طلَلِ الذكريات
فتهمي عليَّ ابتسامتُكِ الضوءَ
كقطرة ظلٍ
تجبُّ هجيرَ الظلام
وتعلنُ حَتْمَ انبلاج النهار

فما بعد الليل الطويل إلا فجر يتسامى، ونهارٌ مُشرقٌ يتنامى، والأرضُ التي يمجّدها الثائرون لا تسأم استقبال الشهداء، ولا تضيق بجثامينهم ذرعًا،أو باعًا، ولا بالأجساد التي تتساقط تحت آلات القصف الهمجي العشوائي: قصيدة أخرى كتبها سلمان زين الدين في 19 نيسان (إبريل) 2019 مؤكدًا أن حب الوطن ضريبة لها ميقات، وعلى الثوار أن يؤدوه، مثلما يؤديه أطفالُ فلسطين:

الأرض حِضْن دافئ
والناس هم أطفالها
هي منذ قال الله كوني
ترضع الأطفال من أثدائها
حتى إذا
شبّوا وأورق عودهم
ودنا قطافُ ثمارهم
قامت بأكل قطوفهم
لتقرَّ عيناها
ويغشاها الكرى

نخلة الشعر

ولا تخلو قصائدُ الزين هذه من تنوّع، فهو يذكّرنا بالكثير الجمّ من اهتمامات الرومانسيين الذين فتنوا بالطبيعة، وعشقوا ما فيها من الأشجار، والأطيار، والأزهار، وما فيها من البحور، والأنهار، وسُحروا بنسائم الأسحار، وحفيف الأوراق، و موسيقى الكون. فها هو ذا يكتب لنا قصيدةً بعنوان (نخلة). وللنخلة في الشعر العربي حضورٌ كحضور الطبيعة في الشرق؛ من بوادٍ، ومن صحار، ومن نرجس وأقحوان، حتى سميت بعض البلاد بأرض النخيل، وقال المتنبي:

ما مقامي بارض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهودِ.

ووصف عبد الرحمن الداخل نخلة وقع عليها بصره بالرصافة الأندلسية بأنها غريبة كغربته في بلد ليس ببلد النخل، فهي شبيهة به في الغربة والنوى والبعد عن أهله:

تراءت لنا وسط الرصافة نخلةٌ
تناءت بأرض الغرب عن بلد النخلِ
فقلتُ شبيهي بالتغرب والنوى
وطول التنائي عن بنيَّ وعن أهـلي

يقول زين الدين في صورةٍ تُذكرنا بنخلة العذراء، وولادة المسيح:

هي نخلة تزدان بالرُطَبِ الجني
وبالشهيّ من الغلال
فإذا هزَزْتَ بجذعها
تسّاقط الكلماتُ واللفتاتُ
والسِحْرُ الحلال
ويكون ثمة مهرجان

لا ريب في أنّ الشاعر، بهذه القصيدة، لا يصف لنا نخلة كنخلة صقر قريش، ولا كنخلة حسب الشيخ جعفر في قصيدته (نخلة الله) فهي ليست بالنخلة الحقيقية، بل هي نخلة الشِعْر. فالمجاز في قوله تُساقط الكلماتِ، واللفتاتِ، والسحر الحلال، قرينة لفظية تستبعد الاحتمال الآخر. فأنت أيها الشاعر الموهوب، لا المتطفل، ولا المدعى، ما إن تهز بجذع نخلة الشعر حتى تُساقِطَ عليك المثالث، والمثاني، والفرائد والشواهد، وتعمّ في عطائك الشوارد، التي تجعل المتلقي يقع في دائرة السحر، أي دائرة الشعر الذي له تأثيره في المتلقي. ويستدعي المقامُ ذكر المهرجان الذي يتيح للمشاركين فيه

من الشعراء الموهوبين، لا من المتنطّعين، وللحضور، أن ينعموا بذلك الألق المنفتح على عالم من الأحلام، والرؤى.

الشاعر والنهر

ومن قصائده التي تسترعي الانتباه، وتجذب الاهتمام، قصيدة (مجرى) فهي قصيدة تعود بنا للحديث عن الأنهار، والجداول، والروافد. وذلك شيءٌ كثير في الشعر العربي قديمه والحديث. فإذا تجاوزنا حمدونة الأندلسية وقولها:

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاه مُضاعَفُ الغيثِ العميم

إلى ابن خفاجة(533هـ) وما نظمه في النهر المنحدر في الأرض المطمئنة، المنبسطة، متعطفا مستديرًا كالسوار، ومن حوله الزهر، فيبدوان كالمجرّة:

لله نهرٌ سال في بطحـــاء أشهى ورودا من لمى الحسناء
متعطف مثل السوار كأنّه والزهــرُ يكنفه مجـرُّ سمـــاءِ

فإن من أبرز ما يتذكره القارئ في هذا السياق قصيدة محمود حسن إسماعيل(1910- 1977) الموسومة بعنوان (النهرالخالد) وهي قصيدة تعد قطعة نادرة من الشعر الرومانسي العربي. ولما فيها من حسن الإيقاع، ورهافة الموسيقى، عمد الموسيقار محمد عبد الوهاب(1902- 1991) لتلحينها، والتغني بها في العام 1952 وهي التي يستهلها الشاعر بالقول:

مسافرٌ زاده الخيـــالُ والسحر والعِطر والظلالُ
ظمآنُ والكأسُ في يديهِ والحبّ والفــنّ والجمـــالُ

ولميخائيل نعيمة (1889- 1988)، وهو من أئمة الشعر الرومانسي المهجري، شأنه في ذلك شأن جبران خليل جبران(1883- 1931)، وإيليا أبي ماضي(1890- 1957) قصيدةٌ معروفةٌ مشهورةٌ، بعنوان " النهر المتجمد " وهي من الدُرَر التي تمثلُ، شكلا ومضمونا، التجربة الرومانسية في الشعر العربي، فتبدأ بمخاطبة الشاعر للنهر، قائلا:

يا نهرُ هل نضبت مياهك فانقطـعت عن الخـريرِ
أم قد هرمتَ وخـار عزْ مكَ فانثنيتَ عن المسيرِ

ولسلمان زين الدين في هذا الديوان قصيدتان عن الأنهار، لا واحدة، أولاهما بالعنوان مجرى. وفي هذه القصيدة يذكرنا بما تقدم، وسبق، مشيرًا لحتمية المجرى، فالنهر لا يغير مجراه، ونحن لا نستطيع أن نشير عليه بهذا التغيير، وهو دائب السعي للمصبّ، يبحث عنه في المحيط، أو البحر، كأنَّ ميثاقا مبرما متفقا عليه بين النبع والمصبّ. فهو يستجيب بجريانه لهذا التعاقد، ولا يملك من أمره شيئا:

غير أن النهر لا يجري
كما يهوى ونهوى

فهو على مر العصور، وعلى مدى الأزمان، رهنٌ بهذا الاتفاق:

هو رهن الحلف بين النبع والبحر
على مر العصور
وأسير الضفة الخضراءَ
توري أسْرَهُ
معْ أختها الأخرى

فيجري مكرهًا بينهما
يتلو على الأرض صداه

فهذا هو ديْدَنُ الأنهار، تجري، وتجري، فلا أحد يستطيع أن يوقف ذلك الجريان، ولا التحكم بالمجرى، فهو قدرٌ لا مفر منه:

قدر الأرواح والأجساد أن تبقى
على قيد الضفاف الخضر
في ترحالها بين الينابيع
طِرافا وتلادًا

القصيدة القصيرة

ولدى الزين شغفٌ بالقصيدة المكثفة القصيرة، إذ الطولُ عنده قليل، ونادرٌ، وهذا مظهر شعري يكاد يطغى على الشعر في هذه الأيام، ولعل في ذلك صورةً من صور التأثر بالعصر الذي نحن فيه، عصر السرعة، والاقتصاد في كلّ شيء، إلى درجة الشح، وهذه السِمةُ غلبت على قصائد كثيرة منها: سؤال، وعرس، وتقمص، وناقوس، ففي قصيدة بعنوان (صلاة) يعبر زين الدين عن موقع الشعر في حياته، فهو بالنسبة له سرُّ بقائه، وسبيله للحياة بعد الموت، أي الخلود، مثلما قيل في القديم: يموت القائلُ ويبقى الشعر:

أكتب الشعر لكي أبقى على قيد الحياة
فإذا ما ضاقتِ الروح بقيد الجسَدِ السجن
وراحت تنشد الحرية الحمراءَ
في جسم بديل

وإذا ما أشعل الشوقُ
إلى الأصل قميصي
وامتطى نهرَ الرحيل
سوف أبقى في كتابي
رغم أنف الموت شعرًا للصلاة

فزين الدين يَعُدُّ الشعر عُمْرا ثانيا، خالدًا، للشاعر، ويعد الشعر سببا من أسباب الخلود، والبقاء بعد الموت. فالروح إذا ما ضاق بها الجسد، وغادرت إلى عالم آخر، أو إلى جسم بديل من باب تناسخ الأرواح، يظل الشاعر حيا في شعره الذي ينطوي عليه الديوان، وترويه الرواة، ويقرؤه الدارسون، وهذه الفكرة ساورت الشعراء منذ القديم. قال الشاعر دعبل الخزاعي(246هـ) على ذمة النهشلي القيرواني(405هـ) في كتابه الممتع في صنعة الشعر[1]:

إذا قلتُ بيتا ماتَ قائلـه ومن قيل فيه والبيت لم يَمُتِ

وقال أبو الطيب المتنبي(354هـ) معبرًا عن ديمومة البقاء مدى الدهر في شعره الذي ستظل تنشده الأجيال واحدًا تلو الآخر:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي
إذا قلتُ شعْرًا أصبح الدهر منشدًا

والشعر عند سلمان زين الدين ليس لهوا، ولا تسلية، مثلما هي الحال عند بعض المدعين. فالشعر بناءٌ، والبناء يتمخّض عن مملكة بالكلمات. ويغدو الشاعر في هذا الحال ملكا متوجا على عرش الشجر، والقصيدة ضرامٌ يغلب على نار الشتاء:

حتى إذا عصفت بها ريح الزمان

وأطلقت نيرانها سحب الشتاء
على الأماليد الوليدة
أضرمتْ تلكَ القصائدُ عرْسَها
فطغى على نار المطر

غياب المفارقة

هذا، ويمكن القول، في هذه الكلمة الأخيرة: إن ما ينقص قصائد سلمان زين الدين القصيرة هو ضرورة أن تنتهي بمفارقة تدهش القارئ، وبهذه الدهشة يحقق الشاعر التوازن بين النص المكثف ومتطلبات القراءة الباحثة عن الفائدة مغلَّفة بالمتعة، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت نهاية القصيدة شكلا من أشكال المفارقة، كقول الشاعر أحمد مطر في واحدة من قصائده القصيرة المكثفة :

منذ ثلاثين سنة
نسخر من عدوّنا
لشِرْكِهِ ونحن نُحْيي وَثَنَهْ
ونشجب الإكثار من سلاحه
ونحن نُعطي ثمَنَهْ
فإن تكن سبْعًا عجائبُ الدُنا
فنحن صِرْنا الثامنة
منذ ثلاثين سنة

وقد يجد القارئ في قصيدة لإبراهيم نصرالله من ديوانه عواصف القلب 1989 نموذجا من المفارقة أكثر وضوحا وتأثيرًا في المتلقي:

سأغني
هكذا في الريح
إن الريح داري
والعصافير اعتذاري
سأغني هذه الليلة منفاي
وهذا الثلج ناري

فأنْ يكون الثلج هو النار التي يتدفأ بها اللاجيء المشرد في ليلة عاصفة شديدة الريح، شيء يشعر بالتناقض، وهو لا يملك المأوى، لذا يتخذ العراءَ دارًا (إن الريح داري) وهو يتخذ من العصافير رسلا لاعتذاره، ومن المنفى وأوجاعه مادة الغناء الحزين، والشجَن المبرّح، ومن الصقيع والثلج نارًا يأنس إليها في البرد القارس. وهذه صورة تعج بالتناقض اللفظي الذي يأخذ بتلابيب القارئ، فيتأمل النص مرارا، وهذا التأمل المتكرر يغني عن الكثير من التفاصيل التي تحتفي بها القصائد غير القصيرة.

وقد أدرك أهمية المفارقة في القصيدة القصيرة شعراء كمريد البرغوثي والبياتي وعز الدين المناصرة ومحمد إبراهيم لافي وقاسم حداد وعلي جعفر العلاق وآخرون كثر، مما شجع عددا من الدارسين على التوقف إزاء المفارقات في قصار القصائد، وأسفرت هاتيك الوقفات عن دراسات أغنت المكتبة النقدية العربية، وأثرتها، في موضوع له نكهة الموضوعات الجديدة، علما بأن المفارقة في الشعر ليست بالشيء الجديد المستحدث فقد عرفت بأسماء أخرى منذ زمن سحيق. *

1.ذكر الكتاب بعنوان مختلف وهو الممتع في علم الشعر وعمله.، حققه المنجي الكعبي وصدر بعنوان الممتع في صنعة الشعر في جزأين بتونس 1978 عن الدار العربية للكتاب.

*ينظر ما كتبناه عن المفارقة في القصيدة العربية القصيرة في مجلة عمان، ع 158 س16 آب 2008 وانظر كتابنا من الشعر الحديث والمعاصر ، ط1، عمان، دا ورد ، 2009 ص 228 وانظر الدستور الثقافي 8/2 /2024.

محمد ياسين

في جنوح مؤقت

بعد ديوانيه (هي رغبة.. لكنما) 2002 و (ما قالت الأفلاك) 2007 صدرت للشاعر محمد ياسين مجموعة شعرية بعنوان " جنوح مؤقت " (الدار الأهلية عمان: 2016) فالشاعر الذي درس الاقتصاد يواصل الكتابة منذ سنوات، وهو مقيم في العقبة ثغر الأردن على البحر الأحمر، معبرًا في ديوانه هذا تعبيرًا لافتا للنظر عن علاقة الشاعر باللغة، فهي في جلّ الأحوال لغة كتوم، لا تفصح، بل تخفي المرمى، وتخبئ المعنى، وكأنّ هذا الشاعر يريد تأكيد الرأي الذي يقول به كثيرون، وهو غلبة المجاز على لغة الشعر، لا الحقيقة. ففي واحدةٍ من قصائده لا يخفي هذه العلاقة السرية بينه وبين اللغة:

على حذَرٍ أعبر البحرَ
أجمع بعض الكلام وأعجنه بدمي
ثم أبني القصيدة سطرًا فسطرا
على شاطئ لا يزار
أخبئ حرفا يضيء
وحرفين كادا يُسرّان أمرا
طواه الغياب

وحرفاً يئن، وحرفا يحِنّ، وحرفا يحار
وأخْصِف بعض المجاز
أواري به شمْسها
فهذا المدى من بريق يغار ص(187- 188)

فعلى الرغم من أن الشاعر على وفق ما يقول يبني قصيدته سطرا فسطرا، إلا أنه لا ينثني يلجأ للمجاز. والمجاز من حيث هو تحرُّر من علاقة اللفظ بمعناه الحقيقي، وإرادة المعنى المتخيَّر، يساعده على إخفاء بعض ما فيه من جنون تارة، ومن ارتيابٍ، وشكوكٍ، تارة أخرى. وهذا يحيل الشعر في بعض الأحايين إلى بوح، وَهَذْي، يوهم الآخرين بما يرمي إليه الشاعر، أو يخيل إليهم أنه يعنيه. فالقصيدة لا تُظهر، وإنما تُخفي:

لا ضير أن أردَ المجاز
لكي أخبئ بعض ما بي
من جنون وارتيابِ
لا ضَيْر أنْ أجتاز عمرًا
قُدَّ من تعبٍ وأمضي
مستردًّا ما تبقى في الغيابِ
لا ضيْرَ أنْ أهذي وتجنح بي طيور الليلِ
تجنح بي إلى يسار الأرضِ
للجهة التي ما جاسَها وجَلٌ، و لا
خُطَّتْ بيوم في كتاب

ما تحت القشرة

فالذي يُستخلص من موقف محمد ياسين من مرامي الشعر أنه كتابة لا تخلو من غموض، ولذا لا ينبغي لمن يريد التواصل مع قصائده ذات " الجنوح المؤقت " من أن يتنبه لما بين السطور، وما هو مخبوء تحت قشرة النص. وهنا يجدرُ بنا أن نشير لقصيدة استهل بها الديوان، وهي قصيدة " أنتِ بداية الكلام". قصيدة لا ينسحب عليها ما يؤكده في الشواهد المذكورة، فبدلا من أن يهرع لجدلية التجلي والخفاء، نجده يُهرع للتجلي، والوضوح المعلن، فالسيدة التي تتكلم هي الأم، والمتكلم فيها هو الابن، وتشير إلى هذا كلمة " أيا ولدي" وما يتوالى بوصفه قولا صادرا عن الأم لا يخبئ، ولا يخفي، بل يعظ، وينصح بما هو شائع، ومألوف:

أيا ولدي
لا تهُن في محبّ الحياة
ولا تبتعِدْ عن مسار الصواب
فما دمتَ في روضة اللهِ تمضي
ستكْسَرُ حولك كلُ سهام الكروب
أيا ولدي
لا تكن عاصفا كالرياح(ص13)

فهي تريده أن يكون لينا، خفيفا كالنسيم، لا عاصفًا مثل ريح، والأبيات، بصفة عامة، لا تعدو كونها نصائح، ومواعظ، فتريده ألا يهون، وألا يضعف أمام مصاعب الحياة، وألا يرتكب من الأخطاء ما ينمّ على معصية، وألا يخرج عن طاعة الله، ومرْضاته. وهي بهذه المواعظ تحصنه بالرضا الذي يبعد عنه، ويجنبه المصائب. فهذا شعر يمكن وصفه بالنظم

المباشر، التقريري، الذي لا ينسجم مع توق الشاعر للمَجاز، والكناية، والاستعارة، والتعبير غير المباشر عن المعنى. وفي قصيدة أخرى نجده يبتعد قليلا عن لغة الواعظين باعتماده بعض التراكيب التي يأتلف فيها اللفظ ذو المعنى، مع آخر له مَعْنى آخر، فينشأ منهما تعبير جديد كصخرة المستحيل، أو أرجوان الزمن:

وحيدًا على صخرة المستحيل أقمتَ
وشيدتَ عرشًا يكلّلُه الغارُ
سطرتَ بالأرجوان زمانكَ
طوعته مُلكَ أمركَ
أشهدُ أنكَ ما زلتَ
ترفعُ راية نَصْرٍ
تُنادي
يثير الصدى ما تبقّى من الحبِّ بي
ثم أدنو إليكَ .. أردّ بكل فَخارٍ

- أبي!! (ص21)

فلسنا نجد إلا موقعين اعتمد فيهما ما وصفه سابقا بالتعبير المجازي، القائم على إخفاء المدلول لصالح الإحْساس، والشعور، فما عدا صخرة المستحيل، وأرجوان الزمان، نظمٌ يحتاج لما يعدل به عن النظم، ونثر لا يقترب به من لغة الشعر، الذي وصفه فيما تقدم من شواهد. ويبدو أنَّ الشاعر محمد ياسين، الذي لا نعرف عنه إلا القليل، يخاطبُ عقيلته في إحدى قصائده، وهذا شيء جديدٌ ونادرٌ، إذ قلما ينحو الشعراء في العصر الحديث هذا المنحى، مع أنّ الجاهليين، ومن تلاهم من الإسلاميين، كانوا يخاطبون

الزوجة، ويردّون عليها اللوم، لما يتصفون به من سخاءٍ، وإسراف. فالشاعر ياسين ينعت (أمَّ مالك) بأوصاف لا تكون إلا في الزوجة، فهي أنيسة عمره، وقد شاركته الدرب الطويل الذي طوياه بالحب، وتعاونا على الهموم معا، وأماطا عن جبهة العمر غبار المشقة. ولهذا هو وفيٌّ لها وفاءً شديدًا، لم يجنح، وإن فعل، فإن ذلك لا يعدو كونه جنوحًا مؤقتا، لا يدوم:

أيا غادة الروجِ
يا ألَقًا في سماء القصيدة
يا هديَ من هامَ في البيد خلف السراب
تعالي، فإني جنحتُ قليلا
وخبأتُ بعضَ جنوحي(ص27)

يرتكب الشاعر في القصيدة خطأ باستخدامه كلمة (سويا) التي أراد بها معا، وهذا غير دقيق. فالسويُّ هو الذي لا علة فيه ولا مرض. ولذا جاء في القرآن الكريم* (آيتك ألا تكلم الناس ثلاث ليال سويا) و(فتمثل لها بشرا سويا) أي من غير علة، وأنت في تمام صحتك، لا تعاني علةَ، ولا تشكو من شيء. وقد يظن القارئ، وبعض الظن إثم، أن الشاعر ياسين لا يهتم إلا بالشأن الخاص، ولا يعنيه ما يُعْنى به الشعراء الذين يثيرون في شعرهم إشكالات النضال، والكفاح، والحنين إلى الوطن، لا سيما وأن في سيرته ما يشير إلى مكان ولادته، وهو رام الله، فلا ريب في أنه يحنُّ للوطن الذي سُلب، واحتُلَّ على أيدي النازيين الجدد من بني صهيون. وفي هذا المقام تستوقفنا قصيدةٌ يستوحي فيها المشاعر، والأحاسيس، من القدس مسجدا وصخرة:

وأتوا من شتات البلاد

يجوسون أحلامنا
يحصدون بقية آمالنا
وها هي أسرابُهم في المدى
كالجراد يغطي سماء المدينة
تحنّ لسجدة صبٍّ، بمسجدها ،
إلى صخرة شرّف الله فيها،
لسور البراق لقديم(ص47)

وهي قصيدة توحي بما لديه من تؤق للقدس، ومسجدها الأقصى، وصخرتها المشرفة. بيد أن القصيدة ليست بقوة قصيدته عن الأم، أو الأب، أو الزوجة، أمّ مالك. ولا هي بقوة قصيدتيه اللتين تحدث فيهما عن مذهبه الشعري القائم على جدلية الإخفاء والإظهار، أو الحقيقة والمجاز، فلا يستقيم قوله شرّف اللهُ فيها لسور البراق، أو لسجدة صبٍّ لمسجدها، فإلى صخرةٍ شرف الله فيها، فالعبارات تبدو مفككة، تفتقر إلى التماسك، والترابط، وحتى للانسجام. وهذا ما تجنبه الشاعر في قصيدة بعنوان " على بُعْد حرب " ففيها مقاطع أشار لكل منها بأحد الأرقام المتسلسلة من 1- 5 ففي الرابع منها يبشر بالنصر:
هو الانتصارُ
لشعبٍ تناثر ملء الجهاتِ
وما مرّ من جمة الحرب
لكنه الانتصار
هو الإنهيار لمن قال: عودوا
ومن كان في رقعة الليل بيدق شؤوم يُدار(ص70)

وهذا الحسّ النضالي شبه الثوري يعاوده في قصيدة أخرى بعنوان "قمم بوجه الريح" ولا ندري ما الذي يعنيه بهذه القمم، إلا أن يكون قد أراد المقاومين الذين يتصدون للاحتلال في فلسطين، وفي غزة على وجه خاص. فالشاعر يقول بلسان هؤلاء المقاومين: إنهم كتبوا أسماءهم في سفر البطولات قبيل أن يرتقوا شهداءَ في الأعالي، يطاولون بهاماتهم، وجباههم المرفوعة، نجوم السماء البعيدة:

بغزة
قلنا الذي لا يقال
كتبنا بسفر البطولة أسماءنا وارتقينا
بغزة كان الشموخ لنا والإباء
وعزتنا طاولت أنجما لا تطال
صعدنا على دمنا
نوقظ الفجر من غفوة
نطرق الأُفق بأشلائنا
ونشقّ المدى كي يلين المحالْ

وثمة شيءٌ آخر لافت للنظر، وهو رثاء الشاعر محمد ياسين للشاعرة شهلا الكيالي(1942- 2006)، فهي شاعرة فقدها القراء ومحبو شعرها في 26/ 11 / 2006 فمن دواوينها خطوات فوق الموج1992 وكلمات في الجرح 1985 وانقطعت أوتار الصمت 1987 ووجهي الذي هناك 1997 ولها نحو ستة كتب للأطفال، بعضها قصص، وبعضها أشعار وحكايات. وإلى هذا يشير محمد ياسين في رثائه الحزين قائلا:

تركتِ الذي سوف يبقى

بليل الحياة مضيئا
يجدد فينا الحياة
مواقف عز وشعرا تدفق بالحب
للآرض للآوفياء
فكان الردى حافلا بالمعاني
وكان المدى طافحا بالبريق

نقول هذا ونحن لا نطمئن لاستخدامه، ولا نأنس، لكلمة الردى، لأن هذه الكلمة توحي بمعانٍ غير المعاني التي يريدها الشاعر، فهو كالذي لا يعترف بأن الشاعرة تموت، ولكن كلمة الردى تتضمن معاني الموت في الحرب، أو في مأساة كالذي يتردى عن حائط، أو ما يشبه ذلك، لذا قيل في مهاوي الردى، أما موت الشاعر، أو الشاعرة، وهما يتركان ما يخلدان به، فلا يوصف بالردى. لذا قال الشاعر:" ومن رام موتا شريفا فذا".

علاوة على أن الشاعر، في رثائه للكيالي، يتظاهر بمظهر الشاعر القديم الذي لا يفتأ يتحدث عن الوفاء، والعز، والكبرياء، ولو ذكر إلى جانب ما ذكر شيئا عن الكرم والبذل والسخاء لقلنا إنه شاعر تقليدي بجل ما في الكلمة من معنى. بيد أن الشاعر ياسين أنقذ قصيدته هذه في المقطعين 5- 6 فترك فيهما للمتكلم أن يتخلى عن تلك التقاليد في الرثاء مَيَمِّمًا وجهه شطر العراق تارة، وشطر القدس وفلسطين واللد مسقط رأس الشاعرة الكيالي تارة أخرى، وفي هذا يجد القارئ إشارات غير مباشرة لهيام الكيالي بعراق العروبة، عراق التصدي المتين للصهيونية، والإمبريالية، الأمريكية، والرجعية العربية: عراق الثورة ، وصدام حسين:
أيمم شرقا لأرض العراق

وأسأل عنك
فيدفق دجلة بالخير والحب
يرتعش النخلُ
يعلوه نفح من الذكرياتِ
تضيء الشوارع شوقا إليك
يعج الدى بالطيوف
وأسمع همسا بليل العراق
يردِّدُ شهلا

وها هنا أيضا لم نأنس لاستخدام الشاعر هذه اللهجة في العراق الحزين، والعراق الذبيح، فمثل هذه النعوت لا تليق بشعر يمجد العراق الأبيّ. ولا نجد ما يشجع على استحسان كلمة الطيوف، وهي جمع طيف التي اعتدنا على جمعها أطياف. وإن كان هذا مقبولا قياسا على ضيف تجمع ضيوف، وأضياف. إلا أن اللغة- في نهاية المطاف- يراعى فيها الذوق أكثر من القياس، وإن كان الصرفيون والنحاة يغلبون- أو على الأقل قسم منهم- القياس على غيره، فقيل: " إنما النحو قياس يتبع". والشاعر لا يضن على الفقيدة بصورة أخرى هي صورة البيت الذي ما فتئ يدعو الشاعرة للعودة إلى المنزل الذي أخرجت منه ظلما وقسرًا، فالبيوت، أو المنازل(لك يا منازلُ في القلوب منازلُ) تحنّ إلى أهلها مثلما يحن الأهل إلى البيوت:

ألمح بيتا على بعد فجر
ترفُّ القصيدة سعيا إليه
تحوم بشوق إليه
تردّد شهلا

وكنا نؤثر أن يقول الشاعر في البيت الأخير: يُردّد لا تُردد، فيكون البيت هو الذي يردد، لا القصيدة. إذ لو فعل هذا، لكان بفعله قد أنسن البيت، وبث الحياة فيه، وجعله تواقا مشتاقا لعودة من غادروه قسرًا، وقهرًا، عام 1948.

صفوة القول هي أن الشاعر محمد ياسين، على ضوء الإشارات التي توحي بها هذه القراءة، شاعر يحاول الاقترابَ من الحداثة، لكنه يواجه في سبيل ذلك بعض الصعوبات التي يمكن أن يتجاوزها بيُسر، فذخيرته من المعرفة بالشعر تؤهله لتحقيق ذلك، والمضيّ في تجاربه خطوة أخرى أكبر بعدًا، وأطول شأوا.

من الأسباب التي تودي بالشعر العربي- راهنًا – لمزيد من التدهور، إن كان على مستوى اللغة الشعرية، أو على مستوى القضايا التي تثار من المنظور الشعري، أو على مستوى المقاربات النقدية، ما يطغى على الوسط الإبداعي من مجاملات محورُها العلاقات الشخصية، فأكثر النقاد، إما أنهم يجاملون، أو لا يجدون المنبر الجريء الذي ينشر ما يكتبونه عن شعر هذا الشاعر، أو ذاك، لأن مجالات النشر ذاتها لا تخلو من تمترس المجاملين، فيحولون دون توجيه ملاحظة نقدية واحدة ليست في صالح الشاعر، كونه يرتبط بعلاقة صداقة حميمة مع المحرر الثقافي الذي لا يفتأ يمارسُ دور الدكتاتور في هذه المجلة، أو في تلك الصحيفة.

وهذا المثال من ديوان «خيْط مسحور» لعلي العامري ليس إلا واحدًا من أمثلة كثيرة يقرظه المقرظون فقط، ولا يُسْمح بغير التقريظ في أي وسيلة من وسائل النشر، من غير أن تعرف القوة الرقابية الخارقة التي يتصف بها الشاعر ومجاملوه.

يقولُ الشاعر يوسف عبد العزيز في كلمة له على الغلاف الأخير لديوان العامري «**خيط مسحور**»: إن الشاعر العامري يكتبُ قصيدة المشهد التي تتكئ على عدد من المرجعيات البصرية، مثل السينما والمسرح والفن التشكيلي. ويقول القاص المرحوم خليل قنديل في الموضع نفسه: إن الشاعر العامري يستحق لقب الشامان ـ نوع من السَحَرة ـ يطلق القطيع البدائي

الأول في رحلة الصيد، ويجلسُ أمام جدران الكهف يخط بنقيع الدباغة الحبْرية تحليقاته الشعرية، ويوزع تسمياته، وترميزاته للحالات والرؤى. وهذا الكلِمُ، إذا أنعم النظر فيه؛ تكشف عن أنه إنشاء بلا معنى. ويقول عمر شبانة، وهو شاعر: إن العامري " يشتغل " على مستويين، هما: المستوى اللغوي، بما ينطوي عليه من عناصر، وأساليب بناء، وتركيب، وتصوير، والمستوى الثاني هو ما تنطوي عليه القصيدة من مكونات يمتزج فيها المتخيل بالواقعي. ويضيف إبراهيم اليوسف في الموقع ذاته، مؤكدًا أن رسم الصورة الشعرية في مجموعة العامري الجديدة ينمُّ على براعةٍ، وتجربةٍ واضحة.

والصحيحُ، الذي لا مِرْية فيه، ولا جدال، أن هذه الكلمات، باستثناء بعض ما في كلمة عمر شبانة، لا تعبر عما هو كامن فعلا في الديوان، ومن يقرأ القصائد يكتشف أن بعض من يكتبون الكلمات على الأغلفة الأخيرة كثيرًا ما يفعلون ذلك دون اطلاع على الكتاب الذي يقرظونه بتذييل سخيّ بالمديح، ولو أنهم اطلعوا فعلا على الكتاب قبل نشره لترددوا في هذا الذي يكتبونه من باب المداهنات، والعلاقات الشخصية، وتبادل المجاملات، وتقارُض الثناء، عملا بمبدأ: «حكّ لي أحكّ لك».

وقد استوقفتني في الديوان (وزارة الثقافة، 2012 وط2 فضاءات، 2013) القصيدة الموسومة بالعنوان «نعْمة الالتباس» وهي بصفة عامة قصيدة جيّدة، غير أنني لا أجد فيها كغيري ممن يقرأون الشعر منذ زمن غير قصير، وتتبعوا حركات التجديد منذ البارودي حتى اليوم، شيئا مما ينبه عليه قنديل، أو عبد العزيز، أو إبراهيم اليوسف، أو النوايسة، أو حتى عمر شبانة، وهو أقلُّهم بعدًا عنْ النفاق الأدبي، وأقربهم للحقيقة. فالقارئ يجد نفسه أمام صورة مجزأة، تقوم على توليف من عناصر متفرقة تُلفّقُ، وتوضعُ،

في إطار تتشكل منها وحْدَةٌ نصية، إذا جاز التعبير، وَساغ. فمن ذِكْره الغيم الخفيف، إلى اليد التي تمسح الليل عن مرْمرٍ في ممر قديم، إلى ظلال، فإلى غصن توت، فضوء، فخابية فخّار، فريشٍ يَهُبّ على شرفة غامضة،ثم يتحول بنا المتكلم في القصيدة لوحدة هي الفتاة.

وحتى هذا الانتقال من الوحدة الأولى للتالية، والحديث عن الفتاة التي تقتعد مقعدًا من الخيزران، انتقالٌ لمْ يُبْنَ على أساسٍ من تواصل نصّي، فالفتاةُ التي تداوي الشموس بالعشب، والعناصر- ما العناصر ها هنا- يتساءل القارئ عنْ صلتها الفنية بما سبق من حديث عن الغيم الخفيف، والمرمر، وما شابه ذلك، وما شاكلهُ، من كلماتٍ جرى تلفيقها بلا داعٍ فني، والفتاة ذات الخلخال، والخلخال ذو النقوش، والنقوش التي توالف بين الرنين، والنداءات، والحنان، والهبوب، ما علاقتها بالغيم الخفيف الذي يمسح الليل، والروح الأمّارة بالهبوب:

كلّ نقش دليلٌ إلى ليلك في الأعالي
وكلُّ رنين شهيق،
وكلُّ نداءٍ سراجٌ على فضةٍ،
والحنانُ قرنفلة الفجر
والروح أمّارة بالهبوب.

والحقيقة أنّ في إمكان المرْء أن يأخذ كلَّ تعبير من هذا الجزء على حِدَته، فيجده تعبيرًا جميلا، أخاذًا. فليلك الأعالي تعبير أخاذ، و»الرنينُ شهيقٌ» تعبيرٌ أخاذ، و»النداء سراجٌ» تعبيرٌ أخّاذ، و»الحنان قرنفلة» تعبيرٌ أخاذ، والروح أمّارة بالهبوب، تعبيرٌ أخاذٌ، أيضًا، ولكن ما العلاقة الدلالية التي تصوغ هذه التعبيرات في صورةٍ كلّية تنمّ على معنى؟ وما علاقة كلّ تعبير

منها بالذي يليه، ويشاركه، في المقطع؟ وهل ثمة شيءٌ من التضافر بين هذه التراكيب التي يغلب عليها الانزياح المجازي؟

لا أظنُّ أنَّ بين الذين نوَّهوا بقصائد الشاعر منْ لديه جوابٌ مقنع عن هذه التساؤلات، كون هذه التراكيب يجري تلفيقُها وجمعُها من غير أن تخضع لنسق شعري يؤدي إلى معنى، إذ يكفي الشاعر أن يحظى بالتقريظ على اختراعه لها، وتنضيدها في هذه الوحدة، أو تلك. ويلي هذه الوحدة فراغ يُشْعر القارئ بانقطاع يعود بعده المتكلم لما بدأ به القصيدة، وهو ذكره الغيم الخفيف الذي يمرّ، لكنه هنا لا يمر مثل يدين تمسحان الليل عن المرمر، بل يمرُّ على صوْت الفتاة. والفتاة هي تلك التي تجلس على مقعد الخيزران الذي يهيم بذكره محمود درويش، أي: الفتاة ذاتِ الخلْخال، بدليل قوْل المتكلم: (على صوتها مرَّ مثل الحرير) وهي، أي: الفتاة، ترتدي في هذه الوحدة صورة أخرى تتجاوز الخلاخيل، والرنين، والنداءات، إلى تربية النيازك.

وهذه العبارات أضيفت للمقطع من غيْر ترابُط، وهو في هذا لا يختلف عن كثير من الشعراء الذين باتوا لا يهتمون فعلا بجدوى ما يكتبون، وهي تتمخَّضُ عن صورةٍ متخيّلة، هي – بلا ريب- صورةٌ مُدْهشة، ولكنْ ما الذي ينقذ هذه الصورة المستحسنة من قوله بُعيْد ذلك عن الفتاة: تربي النيازك في الروض، أو الإشارة إلى «مَشْبك كالفراشة» والقِرْط الذي في زرقة سماءٍ صافية، وهي مع ذلك لا تفتأ تدلّكُ روحَ الحصاة:

وتمحو كسوفا تراكَمَ مثلَ الرَمادْ
على لؤلؤ في أقاصي الكهوف

لا ريْبَ في أن البيتين المذكورين يحتويان صورة جديدة ترتقي بالشعر إلى مستوى الدَهْشة التعبيرية، غير أنَّ هذه الصورة لم توظف التوظيف

الذي يريدُه كلٌّ من الشاعر الافتراضي، والقارئ، لتنمَّ على معنى يُفسِّرُ لنا اجتماع الحصاة، والنيازك، ومَشْبَكِ الفراشة، وزرقة السماء الصافية، مع الكُسوف، والكهوف، واللؤلؤ. فها هنا يقف القارئ على نثار عجيبٍ من الانزياحات، وتراكم لافتٍ من الاسْتعارات، لا يُغني النصَّ دلاليًا، بل يزيده إرباكاً على إرْباك، على الرغم من أنَّ الضمير في كلمة صوتها يساعد على نظم العلاقة بين هذه الوحدة من القصيدة، والوحدة الأولى، في خيطٍ فنّي رفيع يكادُ لا يُلحظ.

وكلما وجد القارئ فراغا ينمُّ على انتقال من وحدة في القصيدة لأخرى، فاجأه الشاعر بالرجوع إلى ذِكْر الغيم، وهذا أسلوبٌ معرفٌ فيما يسمى جناس الاستهلال، وهنا نجد الشاعر قد وفق إلى حد ما في الإيحاء بتمّو القصيدة، فالفتاةُ التي تجلسُ على مقعد الخيزران، وهي التي يمرُّ على صوتها الغمامُ الخفيف، عاشقةٌ، بدليل قوله: «غمامٌ على صوتِ عاشقةٍ» أي: أن المتكلم عدل عن الفتاة ذات الخلخال، والخيزران، وعن الفتاة التي يسمع صوتها من غير تعريف بها، أي الفتاة النَكِرة، إلى فتاة تغدو معروفة بصفة، هي: العاشقة، فالانتقال من العموم إلى الخصوص أسلوبٌ معروفٌ لتوجيه دلالات القصيدة، يلجأ إليه الشعراء في العادة، ولهذا فإنَّ الغمام الخفيف لا يمر هذه المرة على مرْمَر، ولا على صوت الفتاة مرور الحرير، بل يمر على العاشقة مرورَ النعاس أوَّلَ القيظ.

ومثل هذا التعبير لا شكّ- لدينا – في أنه تعبير أنيقٌ، اقتنصه الشاعر من عالم الخيال، وجسَّدهُ على أرض الواقع اللغوي، غير أنّ الفتاة تظهرُ بقيثارة، وبندىً يتقطَّرُ، وقبتين على نعْمة الالتباس، وهاتان القبتان تضيئان، وبسرَّة تحرسُ البرْعُم الوثنيّ إلخ.. وهذا استرسال في الانزياحات يبْهر القارئ،

إلا أنّ هذا الانبهار لا يطول، لأن القارئ حين يعيد قراءة القصيدة يكتشفُ أن الشاعر لم يقلْ بعدُ ما أرادَ قوله عن علاقة المتكلم بتلك الفتاة، ولم يقلْ لنا ما إذا كانت هذه الفتاة فتاةً حقيقيّة منا نحن بني الناس، أم أنها (موتيف) رمزي جيءَ به للدلالة على أشياءَ أخرى، لا علاقة لها بالحبّ، ولا بالعشق، الذي ذُكر. وهلْ هي فتاة من فصيلة الشامان، الذين تحدث عنهم المرحوم خليل قنديل، فنطمع بالعثور عليها في عالم السحر، والسحرة، أم ماذا؟ شيء من هذا لا يتضح، ولا نحسبُ من كتبوا الكلمات على الغلاف الأخير للديوان، ولاسيّما من نوه منهم بما فيه من اتكاء على المشهد المسرحي، والسينمائي، والتشكيلي، بقادرين على الإجابة عن مثل هذه التساؤلات إجابة لا تكتفي بالقول هذه هي «الحداثة».

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن بعض شعراء اليوم، ولا ريب في أن لديهم نوايا جيدة ليقولوا ما يقولونه عن صدق، وتجربةٍ، وخبرة، يُغْرقهُم بعض النقدة في المجاملات، التي لا تخلو من إسْفافٍ يسيءُ للشعر، ويسيءُ للشاعر، ويسيءُ للذوق الأدبيّ والفني*.

---

*مستخرج من القدس العربي ، ع 27 نوفمبر- تشرين الثاني، 2016

ذاكرة الشعر وشعر الذاكرة في
لماذا تركت الحصان وحيدا

كغيره من الناس يحتفظ الشاعر في ذاكرته بالكثير من الصور التي يستعيدها في أزمنة متباعدة، ويضمنها شعره، سواء أكان هذا الشعر ذا مضمون خاص، ومحتوىً ذاتي، أم عام، ذي صفة سياسية، وإيديولوجية، ولمحمود درويش باع طويل في هذا الباب.

ففي قصيدة مبكرة له بعنوان " أغنية عن الصليب الأحمر" يسترسل فيها في تصوره الطفولي لعلاقة الفلسطيني صغيرًا بما كانت تقدمه لهم الجهات ذات الصلة من معونة: بعض الأرز والسكر والجبن الأصفر إلخ.. وهي قصيدة جيدة لا على مستوى الذاكرة المسترجعة حسب، بل على المستوى الفني الذي جمع فيه بين القصيدة التي تقوم على وحدة التفعيلة، وتلك التي تختصر الموشح، والقصيدة الغنائية المعروفة في الشعر العربي القديم، وغير القديم، في نسق لا يفرق الدارس فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، إلا لغرض الدراسة.

فالقصيدة تتوافر فيها عوامل الانسجام الصوتي توافرًا يُذهل المتلقي عن تلك الفروق بين الأنماط. فهذا شيءٌ مما يوضح لنا هذا التوليف بين أنماط من النظم في غاية الانسجام، والاتساق:

هل لكل الناس في كل أوانِ
أذرع تطلع خبزا وأماني ونشيـدا وطنيـــــــا
فلماذا يا أبي

نأكل غصن السنديانِ ونغني خلسة لحنا شجيا
يا أبي نحن بخير وأمان

هذا الجزء المؤلف من أسماط على عادة الموشح الأندلسي يتبعه آخر لا أثر فيه لهذا التوشيح، ولا يضطر الشاعر لا إلى أقسمة، ولا لغيرها من أغصان وأسماط،:

أخذوا منك الحصان الخشبي
أخذوا لا بأس ظل الكوكبِ
يا صبيِ
يا زهرة البركانِ يا نبض يدي
إنني أبصرُ في عينيكَ ميلاد الغدِ

وبُعيْد وفاته بأشهر كتب مدحت علام (الرأي ميديا: 25 سبتمبر 2008) يتذكر الشاعر الراحل، فاستوقفته بعض المقاطع من قصيدة في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟ " ولعل السبب الذي أغراه بالتوقف عند هذا المقطع:

في كوخنا يستريح العدو من البندقية
يتركها فوق كرسي جدي، ويأكل من خبزنا
مثلما يفعل الضيف... يغفو قليلاً
على مقعد الخيزران
ويحنو على فرو
قطتنا، ويقول لنا دائما
لا تلوموا الضحية
نسأله من هي

فيقول دم لا يجفّفُه الليل

أغراه أن هذه الكلمات مثقلة بالصور التي يتذكرها الشاعر، وقد اتخذت مواقعها في ذاكرة الطفل: العدو المدجج بالسلاح يتخلص من سلاحه ملتمسًا الراحة على فراش طُرد أصحابه من البيت، ملقيا بندقيته على كرسي جدّ المتكلم، وهنا تستثيرنا لفظة الجد، ولفظة الكرسي. فالشاعر يقترب بنا بهذه الصور المألوفة من الأسرة، ولا يتوانى ذلك العدو عن انتهاك خصوصية البيت والأسرة، فيأكل من خبزها، وهو على عداء شديد معها، مع أن المألوف ألا يتناول المرء طعام عدوه، ولهذا قيل للمتصافين "بينهم عيش وملح " أي أنهم على خير ما يرام. وهذا المدجج بالسلاح على الرغم من عداوته، وقح في تصرفه، وفيه صلافة، وخبث، ويتظاهر بمظهر الضيف، ممعنا في طلب الراحة، فيمسح على فرو القطة، ويتمدد على فراش للعائلة، متبجّحًا بالحديث عن الضحية، وعن الدم الذي لا يجفّ.

فالكلمات: البندقية، والكرسي، والجد، ومقعد الخيزران، وفرو القطة، والفراش، والخبز، من الألفاظ التي تتكرر في شعر درويش، وتكرارها ليس بلا سبب. فهي تثير لدى كل من القارئ، والشاعر نفسه، فيضًا من الذكريات التي تتضمنها ألفاظ اللغة. فالشاعرلا يفتأ يذكرنا بالحنين إلى البيت، وإلى فضائه، وإلى محتواه، بذكر مثل هذه الأشياء التي أضحت عنوانا من عناوين شاعريته التي تتردد في معظم الدواوين، ابتداءً من أوراق الزيتون 1964، وانتهاءً بـ " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " 2009.

وفي مقال في السفير اللبنانية 9- 2- 1995 ع 7006 استوقفت هذه الظاهرة، أي اللحظات التي تبدأ الذاكرةُ عندها بالغلوّ، الإعلامي حبش إسكندر. فالسؤال مشدودٌ في نص درويش الى هذه الذاكرة، الى عالم

الطفولة، والأم، والبلاد، والأب، والجدّ، والدار التي ضاعت، ومن هذا الضياع، يبرز السؤال. إنه شعر التساؤل. التساؤل حول مصيرِ طفولةٍ مشتهاةٍ، طفولةٍ يتمنى لو تعود إليه أمس قبل الآن.

ففي قصيدة له بعنوان (في يدي غيمة) يسترجع الشاعر ذكريات ميلاده على وفق ما قيل: تلة معدَّة من الرياحين، وزيتونة قربها زيتونة أخرى، ومصحفٌ، ورذاذ من الثلج يشبه قطنا يتساقط على شجر اللوز، ويتطاير في الريح. وفي هذه الأجواء يتذكر وليمة من (خبيزة) المكان، على كثبٍ من الكنيسة التي تحيط بها أشجار السنديان. ففي كل كلمة من هذه الكلمات سيلٌ يمور بالذكريات. المصحف يذكره بأجواء، وشجر اللوز في آذار يذكرنا بأجواء، والزيتون هو الآخر فيه تلك الأجواء التي تذكرنا بحصاده في أواخر الخريف. والسنديان هو الآخر يذكرنا بما تعِدُ به الغابات في الكرمل، والعوجا، ويَعْبد، وغيرها من الشعاب والمغاني. ولا يفتأ الشاعر يستكثر من هذه الكلمات التي تعيدُه إلى زمن الطفولة، وإلى صرخة الولادة، والأطفال الذين لعبوا، ولعب معهم، في ساحة الدار، ولم يعد يتذكر أسماءهم، ولكنه يتذكر إخوة، وأصدقاءَ، وضعوا له قمرًا على شرفة النافذة، ونسجوا بإبَرِهِم معطفا له من الأقحوان:

في باحة الدار
لا أتذكر أسماءهم
ولا أتذكر أيضا
طريقتهم في الكلام
ولا خِفَّتهم في الطيران

وفي عدد يناير كانون الثاني من المجلة الفصلية العمانية (نزوى) نشر الناقد المترجم خليل الشيخ ما يسلط الضوء على هذه الظاهرة، ونعني بها ظاهرة التذكـّر التي استوقفت كلا من حبش إسكندر، ومدحت علام، وذهب في ذلك مذهب من يرى فيها سيرة للشاعر ذاتية، أو شبه سيرة: فديوانه "لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟" يجسِّد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية عبر مجموعة من القصائد، مكتوبة على نسق فني، يتطابقُ فيها صوت الشاعر، والشخصية المحورية في السيرة، وصوتُ السارد، ومن الطبيعي أنْ تتناثر بعض ملامح سيرته في قصائده منذ الديوان الأول عصافير بلا أجنحة 1960، مرورا بأوراق الزيتون، فعاشق من فلسطين، وآخر إلليل، إلى هذا الديوان 1995.

والواقع أن السيرة، سواء أكانت نظما، أم نثرا، تختلف عن القصائد، ولو نظرنا في سيرة أدونيس " ها أنت أيها الوقت" أو سيرة علي جعفر العلاق "إلى أين أيتها القصيدة" أو " ظلّ الغيمة " وهي سيرة حنا أبو حنا، أو سيرة فدوى طوقان " رحلة جبلية رحلة صعبة" أو سيرة جبرا في " البئر الأولى " و" شارع الأميرات" أو خارج المكان لإدوارد سعيد، أو أيّ سيرة أخرى، لو جدنا الأمر مختلفا أشدّ الاختلاف؛ فالسيرةُ حكاية لا قصيدة، ولا قصائد، والسيرة نثرٌ مطردٌ، يسلط الضوء على العوامل، والأسباب، والمقدمات، والنتائج، ويعلل، ويستخلص، وهذا شيءٌ بعيد عن أن يكون شعرًا، أو مقبولا في الشعر الذي يكفي فيه اللمح، وتُغني لديه الإشارة، عن طول العبارة، فهو على رأي البحتري:

فالشعر لمحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالنثر طُوّلتْ خطبُهْ

والذي لا ريب فيه، ولا شك، هو أن لخليل الشيخ الحقَّ كله في الزعم بأن لمحمود درويش سيرة، لكن هذه السيرة ليست في " لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟" حسب، وإنما هي سيرة متناثرةٌ في جلّ دواوينه، من أولها إلى ديوانه الأخير الذي صدر بعيد وفاته 2009 . ها هو في قصيدة عنوانها "قرويون من غير سوء" يشير للعائلة إشارة لا ينقصها التفصيل: عادات الأم، الشاحنات، عباءة الجد، ورائحة التبغ، ورائحة القهوة، التي عرفها في ذلك البيت منذ ميلاده:

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية منذ وُلدت
كما يولد الحيوان الأليفُ هنا
دفعة واحدة

وفي قصيدة أخرى بعنوان " أبدُ الصبّار" يتذكـّـر الشاعر رحلة اللجوء إلى الجنوب اللبناني من البروة، مسقط رأسه. فهو لا يعرف إلى أين يتجهون، ولا يعرف ما معنى أن يكونوا متّجهين إلى الريح، أي: إلى لا مكان. فالحوار لا يخلو من تفاصيل تكاد تكون دقيقة، كأنَّ النظم ها هنا نثر، والنثرُ كأنه نظم:

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود (بونابرت) تلا لرصد
الظلال على سور عكا
يقول أبٌ لابنه: لا تخف. لا
تخفْ من أزيز الرصاص! التصق
بالتراب لتنجو. سننجو.. ونعلو

على جبلٍ في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

فهذا الحوار يروي ما حدث للشاعر، وما دار من حوار بينه وبين أبيه، وهو طفلٌ ينزح معه إلى الجنوب اللبناني، وفيه صورة كغيرها من الصور التي تتكرر في حكايات النازحين في أثناء الحرب عام 1948. فالأب يحاول، ما أمكن أن يُطمئن الطفل، وأن يعِدَهُ بالرجوع إلى البيت، مثلما ظنّ كثيرون أنهم عائدون بعد أسابيع، معتقدين أن الجنود الذين جاءوا من بعيد بالشاحنات سوف يعودون هم الآخرون إلى البلاد البعيدة التي قدموا منها بصفة مهاجرين يسعون للاستيطان في بلادٍ همْ غريبون فيها، وعنها. ولا يتوقف الحوار، بل يتصل، فيذكر البيت، والمفتاح، والحصان، الذي تركه الأب ليؤنس البيت، فالبيوتُ لا بد لها من مؤنسٍ يؤنسها على رأي الشاعر القديم:

لك يا منازلُ في القلوب منازلُ أقويتِ أنتِ وهنَّ منكِ أواهلُ

يقول الأبُ جواباً عن سؤال الابن:

لكي يؤنس البيتَ يا ولدي
فالبيوت تموتُ إذا غاب سكانها

واللافت أن في القصيدة كلمات توحي بالكثير من الذكريات، ففي واحد من الأمكنة تذكـر الإنكشاري الذي سقط عن بغلة الحرب، في إشارة لبعض الأتراك، وفي آخر يتذكر أتباع يهوشع بن نون وهم يبتنون قلعة في مكان قريب من قانا الجليل، متخذين من حجارة بيتها مادة للبناء. ومن باب التداعي يتذكران أيضًا المسيح الذي مر بالمكان، مثلما تقول الروايات، وظهرت إحدى معجزاته:

جعل الماءَ خمْرًا
وقال كلاما كثيرًا عن الحب
يا ابني، تذكر غدا
وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائشُ نيسان
بعد رحيل الجنود.

فهذه الشذراتُ من قصيدة "أبدُ الصبّار" لا تختلف عن أيّ شذرات تتفاعلُ، بعضها مع بعضها الآخر، في نسيج سردي لسيرة أو شبه سيرة. وفي نصٍ آخر بعنوان " إلى آخري وآخره " يجد القارئ شذراتٍ من سيرة يهيمن عليها التذكُّـر، يتخللها حوارٌ، لا تعوزه التفاصيل، بين أب وابنه، يتطرق للتعب، والحمل على الكتف، وعبور غابة البطم ذي الرائحة التي تملأ المكان، والسنديان، وهما نوعان من الشجر قد يوحيان للقارئ ببعض الرؤى لوطن الشاعر، وما فيه من الغابات، والنباتات، وهي ألفاظ تنمُّ على ارتباط الشاعر بالأرض، ثم يتذكر الأب، الذي يذكر لابنه أسماء الأمكنة التي يمرون فيها، وعلى نحو مفاجئ يسأل الأبُ ابنه إن كان يعرف الدرب لبيتهم، أم لا يعرفه، فيجيب الطفل إجابة لا ينقصها التفصيل الدقيق:

نعم يا أبي
شرقَ خرّوبة الشارع العام
دربٌ صغيرٌ يضيق بصبّارة
في البداية، ثم يسير إلى البئر
أوسع، أوسع، ثم يُطلُّ على
كرْم عمي جميل

بائع الحلويات

ويطَّرد الدالول لدى الشاعر، فيذكر طوْق الياسمين، وبوابة الحديد المشغول، والدرج الحجري، وعباد الشمس، والنحل المتطاير في الفضاء ليهيئ من رحيق الزهور فطورًا لجدّه على طبق الخيزران. وهذه الصور، كالتي سبقت، تتضمّن الكثير من الذكريات عن الأسرة، وعن البيت، وعن الطريق، وخروبة الشارع، وعن المكان بما فيه من ياسمين، ومن نحل ذكّره بإفطار الجد عسلا على طبق من الخيزران. وهذا الجد نفسه يعود للظهور في قصيدة أخرى منبثقا من سورة الرحمن، وهو يدرب حفيده على قراءتها بما لها من نغم، مركزا تركيزا شديدًا على الغُنّة في النون:

علمني القرآن
في دوحة الريحان
شرْقَ البئر،
من آدم جئنا ومن حواء
في جنة النسيان
يا جدي، أنا آخرُ الأحياء
في الصحراء
فلنصْعد

وهذه صورٌ تستحضر في أذهاننا، وتستدعي، ما لا يتناهى من الإيحاءات، والظلال، التي تعمق، وترتقي بدور الذاكرة في شعرية القصيدة، ولغتها ذات الثراء الحسّي الأنيق.

وفي قصيدة بعنوان "مرَّ القطار" وهي قصيدة يجد الدارس فيها إحدى محاولات الشاعر لكتابة قصيدة جديدة مستخدمًا الوزن التقليدي (مجزوء

البسيط) وهو وزنٌ قلذ تداوله، وشيوعه، في الشعر العربي القديم والحديث. ولكن الشاعر لم يكن هاجسه فيما يتضح هذا التجريب، بل كان هاجسه أن يتذكر العُمْرَ الذي يمر بسرعة كبيرة كسرعة القطار، والشاعر ذاته ثابتٌ على المفترق، لا يريم، وهو ينظر ليرى حوله الأشياء التي شُغل بها طوال الزمن الذي مرّ ثابتة على ما هي عليه من سكون:

مر القطارُ سريعا
مر بي وأنا
مثل المحطة لا أدري
أودع الناس أم أستقبل الناسَ
أهلا.. فوق أرصفتي
مقهى
مكاتبُ
وردٌ
هاتفٌ
صحفٌ
وسندويتشاتٌ
وموسيقى
وقافيةٌ
لشاعرٍ آخرٍ يأتي وينتظرُ

فمحمود درويش في هذا المقطع من " مرَّ القطار " يكتشف لنا ما ينبغي له أن يكون سيرة ذاتية، أو شبه سيرة، فقد مر العمر سريعا، وهو في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، على رأي البياتي: كالمحطة هو في ثبوته، وانتظاره.

أشياؤه هيَ هيَ: مقهى، صحف، ورد، مكتب، موسيقى، هاتف. ومن أقسى ما يحس به كاتب السيرة، ويشعر، أن تمضي الأشياء جلها من حوله مرورًا سريعا وهو ثابتٌ في مكانه ثبوت الصَنَم، فلا شيءَ يُشعره بالحياة غير قلق الانتظار:

مرَّ القطار سريعًا
مرَّ بي وأنا
مازلتُ أنتظرُ

صفوةُ القول، وزبدة الحديث، أن ما قيل في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" من أقوال تلفت النظر- حقا- لتركيز الشاعر على التذكـّر، وتضمين القصائد ألفاظا هي كيفما نُظر فيها، وفي دلالاتها، ألفاظ تفتح لنا ما أغلق من نوافذ الذاكرة، يسْتوي في ذلك تذكـّر الناس، والمكان، والزمان والأحداث، والأشياء، التي تحيط بالمتكلم، وهو بلا ريب قناع الشاعر نفسِه، فهي أقوالٌ لها ما يُسوغها، ويضفي عليها، وعلى ما تشير له من علاقة بالسيرة، معقولية الاستنتاج.

وفي الشواهد التي ذُكرت ما يؤكد هذه الحقيقة.

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ترجمة- ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993

12. غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
13. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
14. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994
15. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
16. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995
17. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
18. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
19. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
20. مهارات الاتصال(مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
21. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
22. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
23. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000

24. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
25. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
26. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
27. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
28. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
29. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
30. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
31. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
32. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
33. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
34. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
35. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
36. فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
37. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007

38. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
39. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
40. بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008
41. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
42. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
43. من الشعر الحديث والمعاصر(أعلام وشخصيات)، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
44. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
45. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
46. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
47. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
48. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
49. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010

50. محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
51. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011
52. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
53. الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
54. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 . ط2، عمان: دار الخليج 2024
55. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
56. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013 ، ط2، دار أمواج، 2020، ط3، عمان: دار الخليج، 2021
57. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
58. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014 ، ط2، عمان: دار الخليج، 2022
59. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014

60. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
61. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
62. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015
63. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
64. مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
65. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017
66. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
67. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
68. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
69. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
70. الناقد وعالمه دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف.ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018

71. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
72. محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018.
73. علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
75. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
76. بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
77. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021
78. شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021
79. السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
81. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
82. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
83. لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022

84. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
85. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
86. في اللغة والتراث، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
87. الإعلام عمَّن عرفتُ من الأعلام، ط1: عمان، دار الخليج 2023
88. مع النقد والنقاد، ط1،عمان: دار الخليج، 2023
89. الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
90. بهاء طاهر وآخرون، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
91. أوراق من الذاكرة، سيرة، ط1، عمان، دار الخليج،2024 ، ط2، عمان: دار الخليج.
92. قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دارا لخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
93. السياق وأثره في الدرس اللغوي- قراءة في التراث اللساني، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
94. لغويات جـ 3، ط1، عمان: دار الخليج 2024
95. في الأدب العراقي الجديد، ط1، عمان: دار الخليج،2024