محمد إبراهيم لافي
شاعرا

إبراهيم خليل

محمد إبراهيم لافي
شاعرا

دراسة في التجربة الشعرية

الطبعة الأولى 2025

رقم الإيداع

المحتوى

مقدمة الكتاب	7
مقاربة عامة لشعره من 1972- 2005	9
– مواويل على دروب الغربة	9
– الانحدار من كهف الرقيم	17
– نقوش الولد الضال	21
– مقفى بالرماة	27
– أفتح بابا للغزالة	33
– لم يعد درج العمر أخضر	38
ويقول الرصيف	49
من النص الحداثي إلى النص التفاعلي	55
في سياق القصيدة القصيرة	67
معادلة الصوت والمعنى	93
غيمٌ على قافية الوحيد	103
ذاكرة الطفولة في شعره كتاب لسامح الرواشدة	115
للمؤلف	123

مقدمة الكتاب

هذه بحوث ومقالات كانت قد نشرت في أزمنة متباعدة، ومناسبات متعددة، في صحف، أو مجلات، أو كتب، أردت أن ألم شتاتها، وأن أجمع متفرقها في كتاب ييسر على المهتمين بشعر محمد إبراهيم لافي خاصة، والشعر الفلسطيني عامة، الوقوف إزاء تجربته الشعرية، وما اجتازته من مراحل وخطى، قد تكون معتادة لدى غيره من الشعراء المعاصرين.

فأولا يبدأ الشاعر رومانتيكيا يقلد في شعره ما ثقفه من أشعار العرب في القديم وفي الحديث. ثم يتخير من بين الاتجاهات السائدة في الشعر، وفي غير الشعر، اتجاها ينتمي له، وينتسب إليه، فتظهر في شعره ملامح من ذلك الاتجاه، وإمارات من ذلك التيار. وهذا ما نجده في شعر صاحب الخروج، ونقوش الولد الضال، وأفتح بابا للغزالة، ويقول الرصيف، ولم يعد درج العمر أخضر، وغيرها من عطائه الشعري الموصول.

وقد انتهى به البحث عن كتابة شعرية جديدة تنماز على شعر غيره ببصمة فنية يعرف بها، وتعرف به،إلى القصيدة القصيرة. وهذا يسير على القارئ الخبير بالقريض، المتذوق للشعر قديمه ومعاصره، أن يكتشفه في عطائه، ولا سيما في يقول الرصيف، وفي غيم على قافية الوحيد، فهي قصائد توظف المفارقة غالبا، وهذا ما توقفنا لديه مرارا في هذه الدراسات، والمقالات.

وثمة شيء لا بد من التنبيه عليه، والإشارة إليه، وهو الدراسة الموسومة بالعنوان في سياق القصيدة القصيرة. فالقارئ سيجد فيها إشارات متكررة

لشعراء آخرين، مع أن الكتاب هو عن محمد لافي لا عن غيره. والسبب هو رغبتنا في تحديد موقعه من الشعراء الذين غلب عليهم الاهتمام بقصار القصائد. فالمعروف أن لمريد البرغوثي فضل الريادة في هذا الباب، وذلك واضح في ديوانه " قصائد رصيف " الصادر في زمن مبكر 1980.

وممن برعوا في القصيدة القصيرة غير البرغوثي علي البتيري، وإبراهيم نصرالله، وأحمد مطر، والمناصرة، ولذا وجدنا أن من الحكمة تناول هذا النوع من القصائد في فِصْلة من هذا الكتاب تحدّد موقع شاعرنا لافي من هذا الباب، وفضله فيه، وما أضافة من جديد إليه.

ومختصرُ القول أن هذه المقالات، والبحوث، يخيم عليها طابع الجمع والتوليف من مصادر مختارة، لذا تقرأ كل فِصْلة منها على حدة، فكأنها مستقلة عن غيرها، لا علاقة لها بها إلا من حيث أنها تشترك معها في الحديث عن شاعر واحد هو محمد إبراهيم لافي. ولا ننكر أن فيها بعض التكرار سببه أن تناول ديوان الشاعر يتطلبُ - في بعض الأحيان - التمهيد بالإشارة لدواوينه السابقة، وبالطبع يستدعي ذلك الاقتباس منها، وهذا وجهٌ مُسوّغ لبعض ما في الكتاب من تكرار، وقد آثرت ألا أقوم بحذف ما تكرَّر في مثل هذه المقدمات، مراعيًا أن تمثل هذه الفِصَلُ تجارب الشاعر، وتجاربي، في قراءته، من غير تدخُّل فيها، وتعديل، أوحذف لما فيها من تفصيلٍ، وتطويل.

المؤلف

مقاربة عامة في شعره

على الرغم من العطاء الموصول للشاعر محمد إبراهيم لافي الذي تجاوز عدد مجموعاته الشعرية الثماني إلا أن النقاد، أو من يظنون أنفسهم نقادا، قلما يلتفتون إليه، أو يشيرون لشعره، سلبا أو إيجابا، باستثناء مقالة قصيرة للمرحوم إحسان عباس، عرض فيها لمجموعته نقوش الولد الضال(1990) ومقالة أخرى لزهير أبو شايب ضمنت في المجموعة الموسومة بعنوان مقفى بالرماة. ومقالة ثانية أشد قصرا وإيجازا وابتسارا لعمر شبانة يطغى عليها الطابع الصحفي السريع وبهيمن (1993). ومقالة أخرى ثالثة لمحمد سلام نشرت في صحيفة الرأي الأردنية في العدد البارز صبيحة الخميس 20 تشرين الثاني 2005 . وباستثناء المقالة الأولى التي كتبها ناقد محترف نجد المقالات الأخر من كتابة شعراء يذكرون فيما يكتبونه انطباعاتهم المباشرة عن منافس لهم في حلبات الشعر لا أكثر ولا أقل.

هذا مع أن ديوانه الأول مواويل على دروب الغربة 1973 استقبل عند صدوره استقبالا جيدا، ولم يكن استقبال ديوانه الثاني الانحدار من كهف الرقيم 1975 بأقل حفاوة من السابق.

مواويل على دروب الغربة

بدأ الشاعر تجربته رومانتيكيا كأي شاعر واعد، في غرة العمر، وباكورة الشباب. إذ نلمح من العنوان مواويل على دروب الغربة الاحساس بالوحشة والانفصال عن الناس. حتى اختلط الحب في شعره بمشاعر

الوحدة والعزلة عن الآخرين. فهو في قصيدة رحلة الليل والمصباح [1] يلتمس التحليق وراء الغيم بآماله العراض معانقا القمر الفضي بانيا بأحلامه المحمومة، وخيالاته الجامحة، قصرًا، له ولمن يحب، تحف به البساتين والجنان، وتترقرق حوله ينابيع الكوثر الخمري المذاق، فيعبّ منه عبا يشعره بأنه في دنيا غير الدنيا التي فيها يعيش، وعلى ترابها يدب ويسعى:

وتبني لي هناك بظله قصرا
تحف به جنان الخلد
وماءُ الكوثر الخمريّة السكرى
تروّيني
وتقتل في شراييني دماء العالم السفلي
تحييني
فأبعث مرة أخرى
وأهتف من صميم القلب
سبحان الذي أسرى
بأقدامي إلى دنيا سماوية[2]

وفي قصائده يكثر من النجوى، والآهات، وخفقان القلب،مشيرا إلى حكايات الحب الرومانسية، مثل حكاية قيس وليلى، وحكاية بينيلوبي مع يوليسيز، ولا يفتأ يكرر ذكر الفراشات، والحقل والأطفال، والهيام

1.مواويل على دروب الغربة، عمان، 1973 ص 14
2.السابق، ص 7

بالطبيعة كغيره من الرومانسيين الذين جعلوا من مفرداتها مادة للتعبير عن أحاسيسهم وانفعالاتهم وتجاربهم التي تفيض بالدموع والحزن:

وغنينا
طويلا للشذى، للنور، للأطيار
لسحر الغاب للأشجار
تأبطنا ذراعينا
وسرنا في جنان الخلد يا عمري
وكنت لذيذة كالنور
كالأحلام
كالفجر
وكنت رقيقة كالوجد
كالهمساتِ كالطيف الذي يسري
بعيدا عن عيون الناس والضوضاء[3]

وفي قصيدة أخرى بعنوان في انتظار أم العيون الخضر[4] يصف الحب بكلمات اعتاد على تداولها الرومانسيون؛ كالنغم، والتيه، والحنين العاصف، والجنون، والإحساس بأنه ملاحق، ومطارد، ويقتفي آثاره الأشرار في كل مكان. ويتعقبونه في كلّ ملاذ، فيهيمن عليه الشعور بالاختناق والحصار، فيهيب بحبيبته أن تنقذه بما لديها من حب ينقذ الغريق:

---

3. المصدر السابق ص ص 20- 21
4.السابق،ص 31

لعل رموشك السوداء
تنقذني من الغرقِ[5]

وفي موضع ثانٍ يصف حبه بالجنون، وعشقه بعشق الندى للأزهار، وأنه أشبه بالراعي الذي يحمل الناي، ولا يفتأ يطرب العالم بعزفه الشجي، وغنائه العذب الحزين:

على الجسرين أنتظرُ
معي شبابتي الغناءُ والقمرُ
معي الأحلام والصورُ
معي المطرُ
معي الخمرُ
على كفيّ باقة ورد
وأنتظرُ[6]

ومثلما يميلُ الرومانسيون إلى الحب البائس، المحروم، فقد أكثروا من ذكر ما ينطوي عليه من أشواق، ومن عذابات في قصائدهم، وتحدثوا عن آلامه الشديدة، وأوجاعه الأشد، وتوقهم المستمر للوصال، كذلك كرر محمد لافي هذه المعاني في أشعاره المبكرة ، فتصور نفسه عاشقا يتفجر لديه الحنين كلما أصغى، أو استمع لعصفورة تغرد على صفصافة قريبة من البيت:

ولكن قلبي الظمآن
وآهاتي وأشعاري

5.السابق ص 34
6.السابق نفسه

تسائلني إذا عصفورة غنَّت
على صفصافة في ساحة الدارِ ..
متى تأتين؟[7]

ومع البدايات الرومانسية تظهر البدايات الأخرى التي تجعل من الشاعر شاعرا يلتفت بعين نحو عالمه الخاص الذاتي، وبالأخرى نحو عالم الناس غير الذاتي. وقد أمده موضوع الغربة والحنين بالكثير من الزاد الذي غذى تجربته على هذا المستوى، وصقلها صقلا لا يخفى على قارئ، أو دارس. فهو يخاطب الأم خلف النهر، هناك في المحتل من الوطن، مازجا التجربة ببعديها الوجداني الذاتي والوطني، في أداء ينم على رؤية جديدة لعلاقة الشاعر بالعالم، فهو يخاطبها قائلا:

أماه إن فاضت عيوني بالدموع
وبطاقتي حملت إشارة لاجيء
أو ربما
لكنْ فديتك لا تهوني
فغدًا أعود مع الربيع
مع كلّ زهرة ياسمين
فترقبيني [8]

في بقية القصيدة يطرح تساؤلاتٍ عدّة عن الدار والكتب والدفاتر والغرفة والمرأة والرسم والزهور والجدران والطير والخراف الوديعة في جوانب البيت، معبرا بهذه التساؤلات عن ردود الفعل المبكرة تجاه العدو

7.السابق، ص 38
8.السابق، ص 43

المحتل، والتهجير القسري، مكتفيا بالإشارة إلى الدموع اللاهبة التي لا تهدئُ جراحه الغائرة:

أمي إذا فاضت دموع الشوق
لاهبة سخينة
رسمي بداخل غرفتي
لا شك أنك تحضنينه
أما أنا
ويلي أنا
من ذا يهدّئُ من جراحاتي الدفينة ؟[9]

وفي قصيدة السقوط [10] يعبر للمرة الأولى عن موقف حاسم من بداياته الرومانسية، باحثا عن مكان لنفسه بعد أن أيقن من أن رحلة الضياع لا يمكنها أن تستمر، والنتيجة التي يصرح بها المتكلم في القصيدة هي أنه نادم على ما كان، وبأنه يبحث لنفسه عن مخرج من الرحلة السوداء، في أقبية الوحشة، والاغتراب، والعشق البائس:

وأبحث عنكِ
عن ظلي المضيَّع في
سراديب الندامة آه... عن وجهي المعلق في مرايا البار
يا للعار ، دختُ ، تعبتُ، ألف دوار
هنا عجرية سمراء ترصدني

9.السابق، ص ص 45- 46

10. السابق، ص 47

تُشْرع في ممبّ الريح ساقيها
على الدربين تغريني
حصان الشهوة الحمقاء يصْهلُ في شراييني
فأهتف آه. يا ستار
لكن . لا. عثرتُ، سقطتُ في الطينِ [11]

وليس من المصادفة أن تأتي قصيدة وداعية لكوكبة الفرسان المبعدين[12] بعد القصيدة المذكورة مباشرة. ففيها يعبر الشاعر بلسان المتكلم عن النهوض المبكر في وجه الاحتلال الفاشي. وفي وجه الهزيمة. متغنيا للمرة الأولى بالفرسان الذين ثاروا على واقعي النكبة والنكسة. واجتازوا ظلمة الحدود الشائكة، وتيه النزوح الملدلهمّ، فأزهر بموتهم الغضب:

إذا رحلوا أحبتنا وخلفهمُ
أنين العشق والشرفات
إذا عبروا صحاري التيه
وابتلعتهم العتمة
على صهوات خيلٍ هدَّها التعبُ
أحبتنا
لو انتظروا قليلا أزهر الغضبُ [13]

11.السابق،ص ص49- 50
12.السابق ، ص 55
13. السابق، ص 58

وتتوالى في شعره الإشارات والرموز التي تنبئ عن رؤيته الجديدة لواقع المقاومة، والرفض، أما ما تقدم من رؤىً، ومن حنين بائس، ومن توق يتلوه شوق، فقد عبر عنه بوصفه شبيهًا بموت ينبعث منه مجددًا كطائر الفينيق الذي يحترقُ، ثم ينبعث حيًا من رماده. فجولاته وراء الأحلام الكاذبة، تتوقَّف بعد أن أضنته الإخفاقات المتوالية، والنكسات المكرورة:

لكنما قدماكِ والدَرْب الطويل
ودمدمات الريح في الليل البهيم
وحذاؤك الرث القديم
صرخت من الأعماق – عفوًا-
أنتَ تعشق مستحيل[14]

وما دام الماضي يمثل بالنسبة له حلما مستحيلا، فلا أقل من أن يلتفت لحاضره. ذلك الحاضر الذي يذيقه الفاشست فيه الأمرين. ولذا ينعت نفسه في هذه الرحلة بعاشق الدم والجراح عوضا عن عاشق المستحيل:

وهديتي أرجوحةٌ
فُرشتْ بأنوار الأقاح
يا عاشق الدم والجراح
لملم خطاك عن الدروب إذًا
فقد وُلد الصباح [15]

14.السابق، ص 75

15,السابق، ص 84

الانحدار من كهف الرقيم

ومن مولد الصباح في " المواويل"إلى ميلاد الأغنية التي يهديها الشاعر إلى صارية الفقراء في الانحدار من كهف الرقيم (1975) ففي هذا الديوان يخطو الشاعر خطوة جديدة نحو الالتزام الذي يهيمن على قصائده من هذا الديوان فصاعدا. ففي الأغنية المذكورة[16] نجده متورطا في عشق الطبقة المهمشة من الشعب. وهو في سبيل ذلك مستعد استعدادًا كافيا- لا ريب فيه، ولا شك - ليدفع عمره كله ثمنا لكلمة نابعة من القلب:

سيدتي تسألني
- ماذا يطلب منك السجان؟
- أشياءُ كثيرة
- هل تذكرها الآن؟
- موتي بعضٌ منها يا سيدتي.[17]

وفي خرطشات غارقة بالمداد الأحمر[18] نجده يخاطب الحبيبة خطابا يؤكد فيه الرفض، والرفض يعني، فيما يعنيه، ها هنا، مقاومة الاحتلال، والثورة على عملائه، وذلك ما يتشهّاه، ويتوق إليه، توكيدا لذاته، ولذا يتوسل إليها كي تعلمه كيف يتمرد، ويثور على من خانوه، وخانوا الوطن، وهم في مراكز القيادة:

أنا من أجل العيون السود

16.الانحدار من كهف الرقيم،جمعية عمال المطابع، عمان، 1975، ص 5
17.السابق،ص ص 8- 9
18.السابق، ص 11

أحببتُ المشاوير الطويلة
واشتهيتُ الرفض يومًا في حياتي
علني أثبت ذاتي
علميني الثورة الكبرى على شيخ القبيلة [19]

فشيخ القبيلة - ها هنا - يرمز به الشاعر لتلك القيادات التقليدية التي راهن عليها الشعب لكنها فرَّطت بالبلاد، دون أن ترفَّ لها جفون. وفي قصيدة أخرى بعنوان الرهان[20] يوضح، عبر رموز شتى، ما الذي يعنيه بالحبيبة، أو المرأة، فهي رمز الوطن الذي أبعد عنه مثلما يبعد العاشق عمن يحب ويهوى. فهو يخاطبها مؤكدًا عودته إليها عبر مسيرة الجراح، فجرا جديدا[21]. وعبر الشرايين طفلا وليدا [22] . وعبر اخضرار السنابل، وأغاني الجداول، وبأنها سوف تعود هي الأخرى له باسمة الثغر، وكالمطر رافعة الرأس:

وأنت تظلين باسمة الثغر
رافعة الرأس
من أنتِ .. من أنتِ ؟
أراهن أنك أقوى من الموت [23]

وفي (بطاقتان إليها في عرس واحد)[24]يعدل الشاعر عن ذِكْر قيس

---

19. السابق، ص13
20.السابق،22
21.السابق، 23
22.السابق، ص 24
23.السابق، ص 27
24.السابق، ص 33

وليلى، اللذين يمثلان بحبهما العذري العفيف رومانسية العشق البدائي، إلى ذكر المتنبي، وذكر الخيل والليل، والسيف، والرشيد، والمعز لدين الله الفاطمي، بما تمثله هذه النماذج العليا - على رأي كارل يونغ - من إحالات إلى ماض يحرك الكثير في النفوس، ويُذكِّر العربيَّ بماضيه الغابر، ومجده الزاهر، وتاريخه المليء بالمفاخر:

أجيئك من دمشق الخيلِ
من بلد الرشيد أجيء
من بلد المعزّ أجيء
أطلع من زمان الجدب أزهارا
ومن رمل الصحاري البيد في سيناءَ إعصارا[25]

وفي واحدة من غرر قصائده، وعنوانها " منتهى الحوراني" [26] وهذا هو اسم الشهيدة التي سقطت برصاص الاحتلال الإسرائيلي، يستوحي من الشهيد، والشهيدة، موقفا هو الموقف الذي يمثل نقلة كبيرة في تجاربه الشعرية المبكرة. فاكتسبت لغته الشعرية بفضل هذا التغيير نغمة جديدة طابعها التهديد والوعيد،والكشف عما يتصف به أعداؤنا من ضراوة، ولكنه مع ذلك تهديدٌ لا يهبط، ولا يسِفُّ، لمستوى الشعارات الرنانة الجوفاء، التي عرفناها، ونعرفها في صفوف الشعراء التقليديين، أو أشباه المحافظين:

من بلاد الضباب أتوْا
نحن نعرف لون رواحِلهم يا رفيق
من بلاد الضباب أتوا

25.السابق ص 34

26. السابق ص 47

نحن نعرف كيف نسدُّ الطريق
ونعرف زهر الربى والرحيق
من بلاد الضباب أتوا
نحن نعرف كيف نرد الخيول
وأن الجبال تقاتل مع ناسِها والسهول
نحن من جسد الأرض لا ..
لن يكون الرحيل[27]

وفي القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها [28] تكتسب المرأة الحبيبة أبعادًا جديدة. غير تلك التي عرفناها في "مواويل على دروب الغربة". فهو ينتظرها من عشرين عاما تقلبه الشمس ذات اليمين، وذات الشمال، وهو بهذا يرمز – بلا ريب- لمرحلة ما بين عامي 1948 و 1967 التي قضاها العاشق باحثا عن خلاصه الفردي بمحاولات رومانسية؛ فتارة ينتمي لهذا التوجه، وتارة لآخر، فيما يظل الهدف عصيًّا على التحقيق، والطريق يتأبى الوضوح:

المسافات تئأى..
والغبار يجلّل وجهي
والمعتدون ..
جرادٌ يسدُّ جميع نقاط العبور
الجنود يصيحون خلفي

27.السابق ص 50
28.السابق ص55

وتلهثُ خلفي الخيول[29]

إلى جانب ذلك لا يفتأ الشاعر يكرّر الإلحاح على حبه للوطن، وتعلقه الشديد به تعلق من لا يحب سوى امرأةٍ واحدة. متمنيًا ألا يلقى الموت إلا على صدرها، أو أن يهرول نحوها، تاركا جلَّ البلاد الأخرى وراءه:

كيف عشقتك وحدكِ
كيف أحبّ الممات على صدرك الآنَ
إني أطلّقُ كلّ الصدور التي احتضنتْني
وأرفضُ موتي عليها
وكلُّ الصدور كفنْ
أهرول نحوكِ أتركُ كل البلاد ورائي
وكل البلاد وطنْ [30]

نقوش الولد الضال

بعد الانحدار من كهف الرقيم عام 1975 وقصيدة الخروج 1985 ونقوش الولد الضال (1990) تكتسب تجربة لافي الشعرية بعدا كبيرا، وزخما أكبر جديدا. فالذي راهن عليه لم يمكنه من العودة إلى أرض الوطن. بل بعث به من منفى إلى منفى آخر. ومن مدينة إلى مدن أخرى. ومن جوع يكاد يمزق الأمعاء إلى قصيدة لم يكمل الشاعر فيها دورة نشيده. فما بين الحلم الذي رآه على مضرب العصا والخيبة (خيبة الخروج) لا شيء يبقى سوى استرجاع الذكريات، واستذكار الشهداء من القتلى:

29.السابق ص 59

30. السابق ص 65

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[31]

فالمرحلة التي أعقبت مرحلة الخروج لم تخلِّف إلا وشم العار والشنار على ساعدي العاشق الذي ترك الحبيبة، باحثا في دمشق تارة، وفي بيروت تارة أخرى، عن حبيبة تضمن له النجاة من عسف المتخاذلين. ولكن عبثا إذ لم تدع له هذه المرحلة شيئا سوى الأحزان. وسوى الأسئلة المقفلة التي لا تجد من يجيب عنها. فما الفرق بينها وبين المرحلة التي سبقتها إذا كانت النتيجة واحدةً، وهي الرقص مع الجميع في حفلات التهريج:

سنرقص في ساحة الراقصين
ونكتب في دفتر الحالمين
ولا حلم لا رقص
مما أشبه اليوم بالأمس
إني أقول انتهى كل شيء
ولا لطقوس الجنازة [32]

31.لافي، محمد إبراهيم: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، طرابلس، 1990 ص9
32. السابق، ص ص 13- 14

ويصوّر الشاعر خيبة الخروج في صورة الشخص الذي تخلى عنه الجميع وغادروه وحيدا إلا من أحلامه الكبيرة المنهارة، وذاكرته التي تملأ الفراغ. فقد تناثر الرفاق، منهم من ذهب شرقا ومنهم من ذهب غربا أو شمالا ومنهم من ارتحلو عن الأرض، ومنهم من لم يجد جهة من الجهات الأربع يرتحل إليها، فدارت عليه الدوائرُ، ومنهم من خلفوه في العشاء الأخير، لا أنيس له، ولا جليس، سوى عتبات الذاكرة:

هكذا كسرت حلمهم في يديك الجهات
هكذا دارت الدائرات
هكذا غادروكَ، وما خلفوا في العشاء الأخير
سوى رايةٍ في الفراغ
على مَدْرج الذاكرة[33]

وفي هذا الديوان، الموسوم بنقوش الولد الضال، يلخص الشاعر مسيرته في الحياة وفي الشعر، فقد أمضى عمره لاهثا وراء البنادق، يحاول النضال، والظفر بالشهادة، ولكنه – في الوقت نفسه - لم يفرط بواجباته بصفته شاعرا. أي أنه يجمع بين الفعل والكلمة فما نتيجة ذلك كله:

لا بنت عمي تزوجتُ
ولا في المسيرة دربا قطعتُ
ولا وطنا قد وصلت
وباع دمي رائدي في المزاد [34]

أي أن مأساة الشاعر كامنة في أنه لم يكفه الإخفاق في تحقيق ما يريده

33.السابق ص 21

34. السابق ص 24

وما تصبو إليه نفسه، وإنما يبيع دمه في المزاد مثلما يباع العبيد بثمن بخس. ولعل ما يخفف تأثير الصدمة لديه هو احتماؤه بالشعر، ففي نهاية المطاف، وايا كانت حدود الخيبة التي ألقت بها إليه المقادير، فلا بد له ولا مناص من أن يعتصم بخيزرانة شعره، وبسارية قصائده ، فهي- في النهاية – خيمته الأخيرة، ورهانه الأبديّ الذي لا يخفق:

في الخراب المعمّم
حيث قصائدنا تقفُ
في السقوط المعمَّم
حيث اندحار الكمين الأخير
المغني الأخير
العواء الأخير
سنعترفُ
نحن لا نحتمي بالكتابة لكنَّنا نتزفُ (35)

ومثلما وجد لافي في القصائد خيمته الأخيرة، وجد في الرفاق الصادقين، الذين لم يخدعوه، على قلتهم، حصنه الحصين، وحرزه الثمين، وصحبه الذين يخففون عنه أعباء الصدمة من حين لحين، فهم الأصدقاء الذين تلامس هاماتهم السماء، وتشمخ فوق برج الجوزاء، ولا ينحنون قطعا، لكنهم للأسف قليلون:

في الضواحي القصية
حيث ارتطام السماء بهاماتهم يقفون
يصعدون مسالك قلبي ولا يسقطون

---

35. السابق ص 35

إنهم أصدقاء المراثي الأخيرة
أو أصدقاء الجنون
إنهم أصدقائي القليلون [36]

وبسبب ما آل إليه الشاعر الذي لا يتمنى في هذه الدنيا إلا شيئا واحدا وهو ان يموت بعيدا عن أي شيء يحيل هذا الموت إلى موت غير نظيف [37] فإن ما يراه في حاضره، وفي ماضيه الذي قضاه، باحثا عن خلاصه من مرارة المنفى، وذل التشريد، غير خطئ ناشزة على طريق المرحلة، مرحلة ما بعد الخروج:

لم أكن رقما في سجلِّ الوظيفة
أو ولدًا صالحا للزواج
ولم أحسب الحالة المقبلة
ظلَّ خطوي نشازا
على(سِكّة) المرحلة[38]

ويمثل نقوش الولد الضال خطوة، أو نقلة كبيرة، باتجاه تطوير أسلوبه، الشعري، وبنائه للقصيدة بناءً غير تقليدي، بعيدًا عن المحاكاة. فقد دعاه التعبير عما يحس به من مرارة، ومن آلام مصدرها الشعور بالإحباط الذي اكتنف روحه بعد الخروج، ومن تراجع، وانكسارات، إلى التوجه نحو القصيدة القصيرة. التي تعتمد التهكم والمفارقة، مقتربا بذلك من قصيدة الهايكو وقصيدة التوقيع، التي عرفت في شعر مريد البرغوثي منذ " قصائد رصيف"

36.السابق ص 34
37.السابق ص 5
38.السابق ص 51

.1980

وقصيدة التوقيع هذه تعبر بكلمات قليلة جدا عن أوجاع الشاعر الحادة. وآلامه الكبيرة، ففي إحدى توقيعاته التي لا يتجاوز طولها الأبيات الخمسة، وعدد كلماتها العشرين كلمة لا أكثر، يضخم الشاعر إحساسه بالألم، وشعوره بالمعاناة، جاعلا من الكلمة (آآآخ) أيقونة تجسد هذا الألم:

وَتُجرجرُ الأقدام من مقهًى إلى مقهى
ويحذفكَ الذي يسوى ولا يسوى
ولا سَنَدُ
ويسيل خطوكَ في شوارعها وتعوي
آآآآآخ يا بلدُ [39]

تعبر هذه الومضات تعبيرًا مكثفًا عن مطال التيه، والضياع، والنفي الذي، مع احتياجه الماس إلى الملاذ والمأوى، يضطره إلى المقاهي، في حين تتقاذفه الأماكن، ويتقاذفه الآخرون، معبرا عن هؤلاء بكلمة عامية هي (الذي يسوى ولا يسوى) وهي عبارةٌ تنم على ذروة الشعور بالهوان الذي وصل إليه، وانحطت به الظروف نحوه، مع افتقاره للسند والظهير. وعبارة يسيل خطوك تعبير دقيق عن كثرة التجوال، وعن استمراره، وعدم مبالاة الشوارع بمن فيها من الناس به، ولا بصرخته المستمرة: آآآآخ يا بلدُ.

وعلى الرغم من هاتيك الآلام، والأوجاع، التي تجعل من لافي شاعرا يتمنى الموت، إلا أنه حريص حرصا شديدا، وبقوة على الوفاء للشهداء، فهو لا ينفك يتذكرهم، ولا يفتأ يدعو لهم، متغنيا بما فعلوه، متمنيا أن يهبهم

39.السابق ص 56

عمره، مستنهضا به الشهداء لكي ينبعثوا من قبورهم وليعرفوا أن الحياة هي الحياة، وأنها ما تزال تستحق أن تعاش، وأن يُضحّى في سبيلها:

سأهتف أهتف ليت لي
مليون عمر
كي أوزعها على القتلى بأوطان يسيجها الغزاة
كي يفهموني جيدا
ولينهضوا
وليعرفوا أن الحياة هي الحياة[40]

مقفى بالرماة

في هذا الديوان مقفى بالرماة(1993) يواصل الشاعر لافي تجربته في تطوير القصيدة القصيرة. وهي التي تقوم على تكثيف العبارة، وعلى المفارقة اللفظية تارة، وعلى المفارقة الساخرة تارات أُخَرَ. ففي قصيدة يهديها الشاعر للفنان مصطفى الحلاج(1938- 2002) يتذمر لكونه غادر المدينة التي يعيش فيها هذا الفنان، ولم يعد بإمكانه أن يلتقيه، و يلقي عليه السلام. وقد عبر عن هذا بسلسلة من الأماني في الحدود الدنيا التي تسمح بها لغة الشعر:

ليت المغني لم يراسل حالة الفوضى
ولم تهجره أنثى الطير
ليت المدينة أغلقت أبوابها
وارتاحت العربات وانقطعت خطوط السير
لأظلَّ ألقي في الصباح عليكَ يوميًّا

---

40. السابق ص 61

صباح الخير[41]

فما إن يتذكر الشاعر الفوضى، وأنثى الطير، حتى يبادر إلى عبارات مستقاة من لغة الحياة اليومية، غلقت أبوابها، ارتاحت العربات، انقطعت خوط السير،وصباح الخير، وألقي في الصباح عليك يوميا، إلخ.. وفي توقيع آخر يتساءل مع مَنْ. ولكنه يحرف الاستفهام ليستوي والنطق العامي (مين) ثم يصف العالم، وصفا دارجا(بلاد الخلق) وهو يشير إلى أيام المقاومة التي غدت تاريخا يكاد يُنسى في الزمن الذي صمتت فيه البنادق:

من أول الدنيا لآخرها أنا مع مين؟
طفنا بلاد الخلق
أشعلنا رماد الساكن اليومي
حاربنا وحوربنا
ولم نخلص من التنّين
ولّما نكسرِ المنفى
وعودتنا إلى زمن البنادق أصبَحت تخمين[42]

وفي توقيع آخر يتهكم الشاعر على المدينة التي لم تتغير، على الرغم من غيابه عنها نيفا وعشرين عامًا، فالشوارع هي هي، والناس هم هم، ولكن الذي تغيَّر هو الحراس فحسب:

بدَّلت كلّ شيء
غير حراسها

---

41. لافي، مقفى بالرماة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993ص25
42. السابق ص 36

فكأني غادرتها ليل أمس
ولهذا
أطوف شوارعها مثل بقية سكانها
دونَ رأس[43]

يفجأ الشاعر القارئ بالصورة الأخيرة (دون رأس). فهي تعبر عن خلو هذه المدينة من العقلاء، لأن سكانها يطوفون فيها بلا رؤوس. والرأس دون ريب يرمز لأشياء كثيرة جمة تفتقر لها المدينة التي لم تتغير إلا قليلا جدا. فصورة الناس يتجولون بلا رؤوس صورة يتهكم فيها الشاعر بلسان المتكلم على ما آل إليه هذا المجتمع من خواء روحي، وعقلي، بعد أن لم يعد فيه من يطالب بالحقوق التي أقرتها عدالة السماء والأرض، من حرية، وعودة للوطن، ومساواة. ويرى محمد إبراهيم لافي محاربا قديما، ومقاتلا شديدا، انتهت به الحال بعد الخروج إلى بائع خضار، فيثير مشهده الجم من التساؤلات في نفسه، فهل كان هذا المآل مصادفة أم ماذا:

مصادفةً يخسر العاشقون بنادقهم
ونزوِ جهم بسطة الخضروات
ومصادفة ينتهي كل شيء
ولا يتبقى سوى هامش الذكريات
هكذا نحنُ
من أطلقوا طيرَهم خطأً
في فضاء الحياة

---

43. السابق ص 38

هكذا نحن من عبروا في الممرّ مصادفةً في المتاه [44]

وفي قصيدة قصيرة بعنوان توصية، أو بكلمة أدق وصية، يوجه خطابه إلى من يحاولون امتطاء صهوة الرفض مثلما امتطاها قبل نيف وعشرين عاما. فقد خسر الفارس فيه زمن البنادق، وزمن الشباب، ولم يجد لنفسه حتى عائلة يأوي إليها، ولم يعتدل الحال، وبعبارة أخرى لم يكن حصاد رحلته هذه سوى قبض الريح:

ما الذي في مسيرك يجدي
وقد فضح الشيبُ منتصف الأربعين
ولم تُعْدلِ الحالة المائلة
أيها الراحلون إلى نجمة الرفض بعدي
اذكروا ولدا خسر البندقية يومًا
ولم يربح العائلة[45]

وعودًا على بدء، يتضح للشاعر الذي هو المتكلم في قصيدة بعنوان" اعتذار" أن حياته، وعمره، لا يتجاوزان سلسلة واحدة متصلة من الأخطاء المتراكمة ، والأحْلام المنهارة، وأرصفة تأكل من قدميه في الصباح والمساء، وهو لا يفتأ يتجول بلا رأس:

أنا زمن الرصيف، عطالة المقهى
وكسر الحلم في الخاطر ،
أنا الشاعر
أنا الخطأ المكرَّر من بداياتي

44.السابق ص 40

45. السابق ص 43

إلى الآخر[46]

عبر الشاعر في الأبيات المذكورة عن أشياء عدة تلخص تجربته، وتكثفها تكثيفا شديدا. فهي أخطاء متراكمة ومتكررة. وفي قصيدة أخرى يحدد لنا عمر هذه التجربة وتاريخها، فقد استغرقت ثمانية وثلاثين عاما (خريفا) من الخيبة المرة، ومن تلظي القلب، ومع ذلك لم تبؤ رحلته هذه للبحث عن خلاص، أو لالتماس الحقائق، بشيء، لأنه كسائر أبناء هذا الوطن، ممن اضاعوا عقولهم حين أسلموا قيادهم لمن لا يصلحون من أمراء المال، أو الجاه، أو السلطان:

بعد ثمان وثلاثين سنة
من خيبات العمر
ورقص القلب على الرمضاء
ما همّ إذا ضيعت العقل
فكل الأمة من زمن تركض دون حذاء
باحثة عن هذا الضائع
في آبار النفط
ورمْل الصحراء [47]

ويتضح في نص آخر أن سبب معاناة لافي الشاعر وخيباته المتكررة، هو أنه من البدء لم يكن شاعرا عاديا، ولكنه اعتاد من صغره، ومنذ أن كانوا ينادونه يا مقصوف الرقبة حتى اللحظة الأخيرة التي يكتب فيها شهادته شعرًا – اعتاد الشقاوة التي تعني الوقوف وحيدا في ساحة الرفض والعناد

46..السابق ص 44

47.السابق ص 54

وعدم الاستسلام للتيار، وإنسان كهذا اعتاد أن يغرّدِ خارج السرب، وأن يرقص خارج الحلبة، لا بد له من أن ينتهي هذه النهاية التعسة، التي تجعله وحيدًا وسط الخراب:

الليلة حين أراني وحدي في ساح الرفض
وما حولي يتهدم
سأقول أنا الولد المقصوف الرقبة
كنتُ شقيا إذ ذاك
ولكن، من صغري
حاولت الرقص بعيدًا
خارج هذي الحلبة[48]

ومن هو في مثل هذه المعاناة لا بد وأن يكون حيا في إهاب ميت، أو ميتا في إهاب حي. وقد آن الأوان ليكتب رثاءه بنفسه قبل أن يرثيه الآخرون. ولهذا نجده في واحدة من قصائده القصيرة هذه يوضح لنا: لمَ لمْ يكتب رثاءه بعد. فهو لم يفعل على الرغم من أنه لا يشعر بالأمان. ولا لأنه مطمئنٌ وفي منأى عن الموت. ولكن لأنه ينتظر ما لم يتحقق على يديه، فهو للأسف لم يستطع أن يكون شاهدا على العصر على الرغم من أنه كذلك. ولم يستطع أن يرفع راية العشق خفاقة عالية على الرغم من أنه شاعر، ولم يستطع أن يكون دليلا سياحيا في زمن يتحول فيه المناضلون إلى سياح. ولم يعد إنسانا كغيره من الناس يحبّ، وينجب، ويؤلِّـــفُ

---

48. السابق ص 56

أسرة، وهو مع هذا كله، وعلى الرغم من أنه ميت، مع وقف التنفيذ إذا جاز لنا، إلا أنه يخاف الموت، ويخشاه، كأن في المدى بقية من عمر، وواجبًا عليه أداؤه:

لمْ أكتب مرثاتي بعدُ
ولم أكُ شاهد هذا العصر
لم أرفع سارية الشعر
ولم أطلق مُهرًا للسياح
ولم أنجب ولدًا للبيت
ولهذا يا سيدُ ما زلت أخاف الموت[49]

أفتح بابا للغزالة

تؤدي القصيدة القصيرة عادة إلى التكرار، لأن الشاعر يقول في واحدة منها ما قاله في ثانية. ولكن بألفاظ أخرى. وقد يلجأ إلى صورة جديدة. أو إلى مفارقة مغايرة تدهش القارئ. فنحن نتذكر ما نبه عليه الشاعر في مقفى بالرماة، من حيث المتكلم الميت الحي في آن. ولكنه لم يكتب رثاءه بعد. ونجد هذه الفكرة في شيء من التحوير والاختلاف في قصيدة له ثانية بعنوان سيان:

تبدأ الحرب أو تنتهي
نكتب الجند في خانة العمر
أو تسقط الصلوات الأخيرة في شارع الميتين
ويرتد حلمي عليَّ
لم يعد أيُّ شيءٍ مهمًا

---

49. السابق ص 76

سوى أنني الآنَ حيّ[50]

ونتذكر أيضا المدينة التي لم يتغير شيء فيها إلا الحراس وأناسها يسيرون فيها بلا رؤوس، وفي مستهل الديوان (أفتح بابا للغزالة) يقدم الفكرة نفسها في صورة أخرى مغايرة. وهي عن أناس هذه المدينة فهم يمشون بالمقلوب، فرؤوسهم إلى أسفل، وأقدامهم الحافية في الأعلى :

سيشرب صوت المذيع الكسول
ويغادر غرفته
ويمد خطاه من الطوق إلى الطوْق
ويقرأ كيف يسير أناس المدينة هذا الصباح
وأرجلهم فوْق[51]

على أنَّ الشاعر يحاول في هذا الديوان تجاوز التكرار التقليدي في قصار القصائد باللجوء إلى قصيدة أكبر من حين لآخر. وللجمع بين النوعين لجأ إلى القصيدة التي تتألف من توقيعات عدة، فعلى سبيل المثال نجده في قصيدة البياض[52] يتحدث بلسان المتكلم- وهو قناع الشاعر عادة - عن العمر الذي يركض بصاحبه ركض الخائفين، فتضيق فيه المسافات وتصغر المساحات، وتسد على الراكض نقاط العبور، ومع ذلك يواصل الجري دون أن تبدو في الأفق بارقة أمل واحدة. لقد وارى هذا المتكلم أصدقاءه في التراب واحدا فواحدا، ولم يعد ثمة ما يسمعه أو يصغي إليه سوى

50. أفتح بابا للغزالة، ط1، بيروت، 1996 ص 15
51. السابق ص 9
52.السابق ص 49

عواء الذئاب القادم من بعيد، ولم يعد ثمة ما يراه إلا من شمعة تحترق في نهاية النفق، من غير أن تضيء. والتساؤل يبقى قائما بلا أجوبة، فالخواء والفراغ هو الشيء الوحيد الذي يظفر به هذا الفارس من رحلة العمر:

بياض على الطرقات
بياضٌ على الأغنياتِ
بياض على الشرفات
بياض على كل من رحلوا
وبياض على كل من قدموا للحياة
إلى أين تسرقنا من يدينا الجهات ؟ (53)

وفي نموذج آخر تقوم القصيدة على مبدأ النفي ، وتأكيد الغياب المطلق، فالمتكلم- الذي هو الشاعر عادة- يعرب عن أوجاع الحاضر بعد أن أضحى البياض يغطي كل شيء. الخنادق، مفارز الحراسة، الجدران التي كانت سابقا مغطاة بصور الشهداء وملصقات الثورة ، المدن ، الشوارع، الزمن، المكان، الأقحوان، الأخضر الكاكي، أجراس الطفولة ، في الزمن الماضي لم يعد ثمة ما يستحق أن يهتم به الشاعر ما دام كل شيء في نهاية المطاف كلا شيء:

والليلة انفك الزمان عنا لمكان
سأترك المرثاة ناقصة لتكملها الأرامل
ثم أنذرني لمنشور يسميني بلادا

---

53. السابق ص 50

سوف تكتبها يدان[54]

وما دامت رحلة النفي، ورحلة البنادق، لم تسفرا عن أي شيء، فلا أقل من أن يتعلق الشاعر (الرائي) بحبال الأمل الخادع الكاذب. وها هنا لا يجد الشاعر أفضل من الحب صورة تجسد هذا الأمل البراق. ولهذا، وعلى طريقة الأغاني الفولكلورية، يوكل من يحبُّ بإنفاذ ما كان وما سوف يكون:

وأقول للأطفال إن هدمت رياح الوقت ألعاب الطفولة
سوف يبنيها حبيبي
وأقول للفتيات يحملن الجرار على طريق النبع
إن غاضت مياه النبع يوما سوف يفجُرها حبيبي
وأقول للزراع في تعب القرى
يوما إذا عطشت سيرويها حبيبي
وأقول للمنفى إذا اتّسعتْ مراثينا
فلا تقتل حبيبي[55]

والمفارقة في القصيدة هي أن هذا الحبيب الذي تتحقق على يديه المعجزات غير محصن من المصير الذي لقيه الكثير الجم من العشاق والمحبين. لذا نجده في نهاية القصيدة يرجو المنفى ألا يقضي على هذا الحبيب ليملأ بموته فراغا في المراثي. واللافت للنظر أن الشاعر يركز تركيزا شديدا على الرثاء والمراثي في شعره، وقد أشرنا إلى مواضع ثلاثة على الأقل يتكلم

54.السابق ص 66

55.السابق ص 70

فيها عن رثاء الشاعر لنفسه. وعن مراثي الشهداء، والقتلى، وعن رثاء المرحلة، ورثاء المدينة التي يمشي أناسها وأقدامهم متجهة إلى أعلى، أو يمشون بلا رؤوس. وفي واحدة من قصائده القصيرة وعنوانها (وجه 3) يرسم بالكلمات ما يشبه البورتريه- مذكرا ببعض قصائد مريد البرغوثي القصيرة - لأحد المناضلين، خطوطها من الأماني والأحلام الكبيرة، وظلالها من الجوع، والمعاناة، والسجون، والتعذيب، لكن نهاية المأساة هي:

من سنوات
وهو يحدثني عن بيت أعلى من سقف الغيم
وفتاة لم تنجبها الحوريات
وبلاد لم يلحقها الضيم
منذ طفولته وهو يجرّ الجوع
ويبني زنزانات السجانين حدائق للعشاق
قبل ثلاثة أعوام مات
دون مراثٍ ماتْ
وظلت كلّ أمانيه على الأوراق[56]

بهذه القصيدة يرثي، في الواقع، مرحلة لم تتجاوز آمالها وأمانيها خطابات السياسيين، ولم تتجاوز وعودهم الكلامية. وأما دماء الشهداء، ومعاناة الأسرى، فقد ذهبت هباءً منثورا لقاء خرائط مسبية، ونوافذ لا هديل فيها، ولا حمائم. في سبيل مسخرة تسمى وطنا أو في سبيل هيكل سياسي نراه في الصباح فيعجبنا منظره، ولكنه في المساء إلى زوال:

---

56. السابق ص 93

لم تكن صدفة
أن نسمي مجازرنا وطنا
ثم نربط خيل النشيد على بحر غزة
كيما نخربش مُلكا على ورق في الصباح
وعند المساء يزول [57]

لم يعد درج العمر أخضر

ولا يفتأ الشاعر يردد الفكرة التي تتعلق بالعمر الذي ضاع سدىً. ولم يكن حصاد رحلاته فيه سوى قبض الريح. فالقلب ضاقت شرفاته، والأبواب المشرعة في وجهه سُدّت تماما. وأغلقت جل نقاط العبور وتوارى الأحباب في التراب شهداء ما به يكون العمر سدى أيضا. ولم يبق لدى هذا المتكلم سوى البكاء والعويل والندب لو كانت في المقلتين بقية من دموع :

هل ثمة في الأبعاد صدىً
ضاقت شرفات القلب
وغُلِّقت الأبواب
وضاع العمر سدىً
وتوارت كوكبة الأحبابِ
ولم تبق دموع في العينين
لأندب أحدًا (58)

---

57. السابق ص 118

58.لم يعد درج العمر أخضر، ط1، عمان: وزارة الثقافة 2005 ص87

وإزاء هذه التجربة المريرة .. ونتيجة للخيبات المتكررة، لم يعد يفرق صاحب القصيدة بين ما إن كان حيا أم ميتا، أو إن كان قد مات فعلا أم أنه بانتظار الموت. ففي قصيدة مؤثرة جدا يأرق الشاعر، ويأتيه الشهداء من قبورهم، أعدادًا كبيرة. وكلٌ منهم يفخر باستشهاده، وكيف كان، وهم يحتفون بتاريخهم المجيد الموشح بالرفض. ويخمنون منازلهم في جنة الرضوان. ليكتشف المتكلم، وهو هنا الشاعر، أنه وحده الذي كان ميتا لأن ماضيه كله يخلو من أي شيء يفخر به:

هذي الليلة يأتون
من كلِّ مقابرهم يأتون
لا يسعهم هذا البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماءِ الرفض
ويحترحون منازلهم عند الله
وينكسرُ الصمْتْ
كيما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي بينهم الميْت[59]

في هذا السياق يحاول المتكلم أن يتحقق بنفسه ما إذا كان حيا أم ميتا، لذا يتصفح كل صباح زاوية الوفيات في الجرائد اليومية دونما فائدة، كأن هاتيك الصحف تأبى أن تنعم عليه ببعض اليقين فتضاعف عذابه بإضرابها المتواصل عن نعيه:

59.السابق ص 88

من زمن فات
لا أتصفح إلا العنوانات
لا أقرأ فيها إلا زاوية الوفيات
كل مساء يتوجَّب أن أتحقق: إن كان شبيهي
ما زال يُعد من الأحياء[60]

فهو- في كل الأحوال- إن كان على قيد الحياة أم لا، ما يزال المدى يعِدُهُ بتلك النهاية التراجيدية. فالمدينة من حوله بما فيها من شرفات لاحتراق الشعر، وأخرى لاحتراق العشاق، وثالثة للزمن الرديء، وأخرى للسكوت، والرهبة تعده بأوسع هذه الشرفات، وهي تلك الشرفة التي تحمل دلالات الموت:

شرفةلاحتراق القوافي
على الشفتين
شرفة للمدينة تقتل عاشقها لتضيء
شرفة للزمان الرديء
شرفة للسكوت
شرفة للشوارع يحتلها الرهبوت
شرفة للفضاء الوسيع ا لمدى
لأموت[61]

وإذا كانت المدينة قد ارتبطت سابقًا بالخواء الروحي، في شعره،

60.السابق ص 81
61. السابق ص 91

وبالإفلاس المادي، والسير بالمقلوب، الرؤوس إلى أسفل والأرجل في الأعلى، فإنها في لم يعد درج العمر أخضر تواصل التعبير عن المدلول ذاته، فهي مدينة مكسرة المدى، ساحاتها معلبة، ومحتواها هو الخواء، بجل ما يعنيه من معنى. والفروسية فيها لا تعدو أن تكون في أحسن الأحوال بضاعة مهربة، ممنوعة، وإشارات محظورة، وفي مدينة كهذه لا دور فيها للشعر إلا التعبير عن الانتهاء، وعن الصدى المكسور الذي يورث الصمت، والصمت يورث الإحساس بالنهاية:

في هذه المدينة المكسورة الأمداء
في ساحاتها المعلبة
أرى خواء التجربة
ما زال فارس الزمان والمكان
حيث خطوتي إشارة مهربة
في هذه المدينة المكسورة الصدى
مدينة السكوت
في كل لحظة أموت[62]

ويلح محمد إبراهيم لافي إلحاحا شديدًا على أن العمر يضيع، والخذلان يدع الشاعر وحيدًا إلا من خيبته المرة. ففي إحدى قصائده نجده مثلما قال الشاعر لقديم:

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

فالأشعارُ، رمز الطبيعة، تغيب، والبراري رمز الوطن تضيق بالخطى،

62.السابق ص38

وكل سيدة أحببناها تخوننا، والعناوين لم يبق لها من أثر، لا في المدن، ولا في الصحاري، ولا في الضواحي، التي شملها الحريق. فليس ثمة ما يشهد على براءة هذا الإنسان – الشاعر- سوى الخنادق، التي لم يعد يتذكرها أحد في زمن التراجع، والانكسار:

أيها العمر قفْ
لنرى أي أشجارنا لم يجفّْ
أي نجم لنا لم يغبْ
أي برّية لم تضِقْ بخطانا
أي سيدة لم تخنا
وأي العناوين ظلَّ لنا صامدًا في المدائن
أي مدىً
أي ضاحية لم يطُلها لسان الحريق
وأي الخنادق كان براءة ذمتنا .. لو عُرفْ (63)

وليس غريبا أن يخطو لافي في ديوانه هذا خطوة الكبيرة كهذه، فهو لم يعتمد على التوقيع فحسب، وإنما أصبحت القصيدة لديه مجموعة توقيعات متداخلة تتضح فيها فكرة واحدة. أو ينجلي فيها خاطرٌ واحد من خواطره، أو بكلمة أدق: تجربة من تجاربه متعددة الظلال، متباينة الخطوط والألوان. فهي تعبير عن إحساسه بفقدان الذات الذي تقدم ذكره. فغالبا ما يرصف عددا من المشاهد أو الصور التي يتمثل في كل ركن منها، وفي

63.السابق، ص 74

كل زاويـــة شيءٌ ذو تأثير دلالي؛ كزجاجة الخمر، أو المدفأة، أو جهاز المذياع الصغير، أو مقاعد فارغة، أو بقايا قرطاسية لم تستعمل، أو جرائد لم تقرأ، وكتب مبعثرة، متناثرة، كل هذه الأشياء تنمُّ على الإهمال، وقلة الاعتناء، وهي مع ذلك جزءٌ لا يتجزأ من مملكة التعريف:

قنينة خمر
مدفأة، ومسجلة
ومقاعد فارغة لم تستقبل أحدًا منذ شهور
أقلام عاطلةٌ
رزمة صحف لم تقرأ
كتبٌ متناثرة
خمس كؤوس قذرة
كل الأشياء هنا تدخل مملكة التعريف
وأنا وحدي النكرة[64]

ويشبه هذا التوقيع توقيعًا آخر يكرر فيه الشاعر عبارة واحدة عددا من التكرارات. وهي عبارة نحن جيل كذا. فكأنّ في القصيدة لائحة اتهام أو اعتراف بما تراكم من أخطاء طبعت مسيرة هذا الجيل الذي سماه بعضهم جيل الذبيحة[65] ويسميه لافي جيل الهزيمة. وهو لا يعاني من الفراغ حسب، بل يعاني أيضا من اعتداء الخريف على ربيع العمر، ومن سبي الشوارع التي يكاد يقتلها الجوع والظمأ، واليتم، والخيانة التي تتكرر كل يوم لا سرا، بل جهرًا، وعلى رؤوس الشهود. جيل يعاني الضياع فلا هوية ولا

64.السابق ص 69

65. وهو عنوان ديوان للشاعر أحمد دحبور صدر عن دار الشروق بعمان1999

تاريخ:

تحن جيل الفراغ
جيل الجموع الغفيرة واللا أحد
نحن جيل الخريف
نحن جيل الشوارع مسبيّة للرغيف
نحن جيل اليتامى
وجيل الذين يخونون في كل يوم
عناوينهم في الرصيف
نحن جيل الوظائف، جيل الغُرف
نحن جيل الرجال الخزف
نحن جيل الفنادق والثورة المستباحة
جيل التواريخ غاربةً
والحكايا القديمة
نحن جيل الهزيمة (66)

أيْ أن الشاعر - ها هنا- لا يكتفي برثاء المرحلة، بل يعترف بالحقيقة التي يتهرَّب الكثيرون من الاعتراف بها. بل يرفضون مجرد الاستماع إليها. ولهذا لا يتردد في أن يقول للآخرين: إن الآمال قد تراجع حظها من البقاء، في زمن لم يعد المسرح فيه متسعًا لغير الطواويس منتوفة الريش، والشعراء الذين تنقصهم الشجاعة، وينقصهم الشعر الصادق، الشعرُ الحقيقي، والمحاربين من على الكراسي. أي أنّ المسرح لم يعد يتسع إلا لأشباه الفرسان:

66.لم يعد درج العمر أخضر ، ص 34

ما ظلّ على المسرح إلا طاووس
ينقصهُ الريش
وقافية ينقصها الشعرُ
وكاكيٌّ تنقصه الطلقاتْ
ما ظل على المسرح إلا أشباه الفرسان[67]

فالشاعر، إزاء هذه الحال، لا يجد خيرا من التهكم وسيلة تعبير، وذلك أن اللغة المهذبة ، لغة الأدب الرفيع، لم تعد قادرة على تصوير ما يحس به الإنسان من غثيان، وهذا التهكم ليس وليد اللحظة الراهنة من تجربة لافي الشعرية، وإنما هو في نقوش الولد الضال، وفي مقفى بالرماة، وفي أفتح بابا للغزالة، مثلما هو لافتٌ للنظر في لم يعد درج العمر أخضر. فهو لا يرى في الذين لا يسمعون إليه جيدًا، ولم يقرعوا الأجراس محذرين من مخاطر الانجراف وراء وراء الحلول السريعة الجاهزة التي تنتهي حتما بتصفية القضية الفلسطينية، وهضم الحقوق، لا يرى فيهم غير قطيع لا يكفّ عن الثغاء:

لم تسمعوني جيدا
لم تقرعوا الأجراس مثلي
لم ترَوْا شواهد القبور
في كلّ ليلة تنزاح عن سكانها
ولم تروا راياتِهم تكاتِبُ النُسور
تشقُّ زرقة السماء
لأنكم من أول اليوم إلى آخره

67.السابق ص 11

مسترسلون في الثغاء[68]

وهذا كله: من تهكم إلى شكوى، ومن إحباط إلى إحساس بالموت، أو بفقدان القدرة على التفريق بين ما هو حي وما هو ميت، والشعور بالوحدة، والخذلان، والضياع، والتقلب على جمر المعاناة، يمهّد بهذا تمهيدا، ويوطئ توطئة، لما يطلقه الشاعر من صراخ في نهاية المطاف، مخاطبا أباه في قصائد " إلى أبي، عازفا لحن الرجوع الأخير" :

أين ضيّعتني في البلاد البعيدة

آآآآآخ يا أبتي قتلتني القصيدة[69]

خاتمة

صفوة القول هي أن تجربة الشاعر محمد إبراهيم لافي تجربة اجتازت ثلاث مراحل: أولاها هي المرحلة الرومانتيكية التي تأثر فيها بالقيم الجمالية السائدة في ستينات القرن الماضي، واوائل السبعينات. فوجدنا في شعره الإحساس بالغربة، والحنين، والشوق، والعشق البائس.

وثانية هذه المراحل الاتجاه إلى الالتزام بالكلمة التي غايتها التحريض على الاختلال، والحنين إلى الوطن، والحثّ على تحريره، والتغني بالبنادق، وبالشهيد، والشهيدة .

والمرحلة الثالثة هي الأنضج، على المستويين الفنّ، والفحوى، ويمكن أن توصف - اصطلاحا - بمرحلة الرفض القائم على نقد الواقع السياسي بعد مغادرة بيروت 1982 وما آل إليه الموقف من قضية فلسطين.

68.السابق ص 97

69.السابق ص 58

وفي هذا الطوْر امتزج الحس الذاتي، على نحو لافتٍ، بالشعور العام تجاه ما يجري. واختار الشاعر بنية القصيدة القصيرة لما فيها من الجدَّة، والحدّة، والقدرة على التهكم، والمفارقة، في غياب التفاصيل القائمة على الفضول، والترف الإبداعي غير المقبول، وهيمنت عليه مشاعر الإحساس بالخيبة، والمرارة، والانكسار، وانهيار الأحلام الكبيرة، بل الإحساس بالخواء، والفراغ، والموت*.

---

*مستخرج من مجلة أفكار الأردنية ع 207 كانون الثاني- يناير 2006 ص 27 – 42

ويقول الرصيف

يواصل محمد إبراهيم لافي، في مجموعته الشعرية الجديدة "ويقول الرصيف"2010 ، ما ابتدأه في "نقوش الولد الضال" ، و"لم يعد درج العمر أخضر" ، و"أفتح باباً للغزالة" ، وغيرها من دواوين ، كتابة القصيدة القصيرة ، التي تقوم ، أساسًا على المفارقة الساخرة ، والتهكم اللاذع. فما الرصيف في القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها ، إلا تعبير 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 شاهد الزمن ، وأنه عن دراية ، وخبرة ، كافيين ، لا يعترف بالتفاوت والفارق المزعوم بين سيد ومسود ، وبين قائد وقطيع. 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 "مسئول 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، جميعها ، في رأس المتكلم ، من 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 زمن هؤلاء المتشبثين بالمناصب، إلى آخر رمق مع أن جل الحقائق تؤكد لهم ، صباح مساء ، وليل نهار ، أنهم لا يصلحون لهذه المواقع. ويتراءى للمتكلم ، في قصائد لافي هذه ، أن الزمن يقف إلى جانب أولئك الجلاوزة ، فهو خريف ، تارة ، "ولا يظل سوى خريف"، و"زمن حداد" ، تارة أخرى. وبين ذلك وذلك يبرز الرصيف ، بصفته الفضاء الوحيد الذي يحتضن الصادقين ، والمناضلين ، مثلما يظل الشعر أداة التعبير عن الرفض:

أقول كم تراجعت خيلّ ، وكم
تكسّرت سيوف ،
لكنما اثنان لم تطُلْهما
سهام هذي الرحلة الخريف:
الشعر، والرصيف."

وعلى المنوال نفسه ، الذي يقال في التهكم ، يكتب لافي قصيدة بارعة بعنوان: "رجال" تتجلى فيها الصورة المضادة لتلك التي أبرز لنا فيها

المتشبثين بالكراسي ، ممن ثبت إخفاقهم في إدارة الأزمة ـ إذا صح التعبير. ففي قصيدة أخرى ، هي: "البيوت" ، التي تنازل عنها أبطال المفاوضات العبثية ، رغم ما تمثله من تفاصيل حميمة عن حياة الناس ، في قراهم، ومدنهم، وأراضيهم الزراعية، التي تزحف عليها المستوطنات زحف الأخطبوط ، وتنتشر فيها انتشار السرطان ، يلفت الشاعر الانتباه لتنازل المفاوضين عنها:

البيوت التي لا تباع ولا تشترى
البيوت التي نقطت في الولادة أسماءنا
البيوت التي نقشت ، فوق جدرانها الطينَ ،
حكمةَ أجدادنا
البيوت البعيدة
البيوت التي غيَّبتها الجريدة
البيوت التي زوجوها الزمان المقايضْ،
لا تهمّ المفاوضْ.

تقيم هذه القصيدة شعريتها على التقاط تفاصيل اليومي ، دخان الطوابين، الناي ، العناكب ، الليل ، حكايات الجدة ، السهر فوق السطوح في ليالي الصيف القائظ ، القمر ، حبات التوت ، حبال الغسيل، الشبابيك ، رائحة البنّ ، والهيل ، وشاي العصر ، العصافير التي تضع أعشاشها في جدران لا تخلو من ثقوب ، الحمام الذي يحلق أسرابًا ثم يحط في هاتيك البنايات ، كرنفال الزواج ، وتناسل البيوت التي تنتج بيوتاً جديدة.. جل هذه التفاصيل تعيد إلى الشعر الذي هجره كثيرون إلى القصة والرواية ، رواءه الباهر ، وألقه الساحر. أما قصيدة "بيان" ففيها تنعقد

الصلة ، مباشرة ، بين الماضي ، متمثلاً في تعصب الجاهلي لقبيلته: "أنا من غزية إن شرقت" والمذهبي السياسي: " لا علاقة لي بمذابح صفين" والحاضر الذي يرتئيه "الكبار" ، على مذهب من ينخرطون في اتفاقية" أوسلو:

لا علاقة لي بالذي يرتئيه الكبار:
فأنا ـ في ملاك المعسكرْ ـ
محضُ عنصرْ ،
لا علاقة لي
باتخاذ القرار

يبرأ المتكلم ـ إذنْ ـ من تبعات المرحلة ، فمثلما نُبذ جانباً نَبْذَ القوم عنترةَ العبسيَّ ، حين تُرك لرعي الإبل كي يحسن الحلب والدَرّ، ترك المتكلم ، ها هنا ، جانباً ، فلا شأن له بما يحدث ، الآن ، وليس مسؤولاً عن الخيبة المرة التي حصدها دهاقنة الاتفاقيات، والمفاوضات العبثية ، لذا لا نعجب إذا رأيناه يعلق ـ على صدره ـ زجاجة خمر، متهكماً من شعارات المرحلة الأخيرة:

غير أني
أعلق قنينة الخمر في عنقي
جَرَسَ المرحلة"

ويحرص محمد لافي على إضاءة شمعة في نهاية النفق ، فكما هي الحال في قصيدة "الرجال" تظهر الصورة المضادة لصورة الهزيمة، والتراجع ، والخذلان في قصيدة "جنوبيون"، التي ترفع شعار "لا" في وجه الزمن الأمريكي ـ الإسرائيلي:

"جنوبيون نرفع لاءنا

فوق الخراب ، الآن ، لافتةً
نضيء حروفها ،
ويضيئنا فيها الجنوبُ".

وما لاحظناه ، في قصيدة "البيوت" ، يتكرر - بصورة أخرى - في قصيدة مؤثرة بعنوان "مقامتان" ، وهي قصيدة تعود بنا ، وبالقارئ ، إلى "نقوش الولد الضال" ، حيث صور الطفولة ، والحنين إلى المكان ، والماضي ، على اعتبارها مصدرًا من مصادر الغنى الوجداني ، والثراء الحسي ، العفوي ، للغة الشعرية: فهو لا يفتأ يذكر "حوش" الدار ، وقهوة المساء ، والهيل ، والحكايا ، التي لم تزل تدور على الألسنة:

كأنّ "حوش" الدار عامرّ بالساهرين ،
كأنّ قهوة المساء ، والحكايا
لم تزل تدور ،
كأن أتراب أبي
لم يصبحوا
من ساكني القبور".

ويشذ الطابع الموسيقي ، لهذه القصيدة ، عن بقية القصائد ، فقد اتكأ فيها على التدوير. وجعل من القوافي علاماتْ متداخلة في نسيج الأبيات ، بدلاً من أن تكون وقفاتْ نهائية على الأواخر ، ما يضفي - في الواقع - بعض الغرابة على جرْس القصيدة الصوتي. ويستطيع القارئ أن يتتبع ، في الشاهد الآتي ، قافية اللام التي أردفها بالياء ، تارة ، وبالواو ، تارة أخرى ، يقول:

ويسوقني قدري ، أنا الأعمى ، عصايَ
دليل خطوي ، كلما رنت على الطرقاتً

رنت في المدى أسمائي الحركية القتلى ،
أنا الإرث الثقيلُ ، أنا بقايا صافنات
الخيل في زمن تعز به الخيولُ ، أنا
الطبولُ ، أنا القوافل في الصحاري الجُوفً
ضيّعها الدليلُ"

فكلمات من مثل: ثقيل ، خيول ، طبول ، دليل ، هي قوافْ وقعت داخل نسيج النص ، وليس في أواخر الأسطر ، مثلما هو متبع. وقد راوح بين: الأعمى ، والقتلى ، وصافنات ، وطرقات ، والجوف ، وحتفي ، وغيرها في ما يعد قوافي ثانوية. ولا شك في أن لمحمد إبراهيم لافي ـ في هذا الديوان ـ تجارب جديدة على مستوى الأداة ، وعلى مستوى اللغة ، تضع ديوانه في المقام الأول من دواوين الشعر القليلة ، التي صدرت مؤخرًا. لذا نتوجه بالشكر لوزارة الثقافة التي أصدرت الديوان ، ولمبادرتها بمنح الشاعر إجازة تفرغ اغتنمها لإنجاز هذا العمل المثير.

من النص الحداثي إلى النص التفاعلي

من يقرأ الأعمال الكاملة للشـــاعر لافي، قراءة متأنية، تقف عند كل قصيدة، بل عند كل مقطع، وكل بيت، يكتشف أن لهذا الشاعر، الذي بدأت بواكيره منذ العام 1972 بمواويل على دروب غربته القاســـية، محاولاتٍ جادةً لمقاربة النص التفاعلي مقاربة أظهر من أن تخفى على قارئ. والنصّ التفاعلي - ابتداءً - هو النص الذي يتيح للمتلقي أن يكون حاضرًا موجودًا في الملفوظ البياني من خلال الاســـتعمالات التداولية التي تتكرر في القصائد، وبذلك يسهم المتلقي، شاء أم لم يشأ، في إنتاج الدلالة الأدبية للنص. وكلما ازداد اتكاءُ الشاعر المبدع على الوسائط المتعدّدة من رسوم، وإشـــارات صـــوتية، ومشـــاهد مكانية، ولقطاتٍ يمكن تأويلها بوســـاطة الصـورة، وترجمتها بصريًا، ازداد حظه من التفاعل، والتعدّد الدلالي الذي يغني النصَّ، بحيث يتحول على المدى البعيد إلى مجموعة نصـوص تضـاهي في عدَدها عدد من يتلقاها، ومن ينخرط في لعبـة الدلائل التي تحتويها انخراطاً جادًا.

فالنصّ التفاعليّ ليس مصـطلحًا جديدًا لم يعرف قبل عصر ـ الإنترنت، مثلما يظن كثيرون. فهو نمط حياةٍ، ووسيلة تعامل، مع الأمور المختلفة التي يمر بها الفرد في حياته اليوميةِ، بصـورةٍ متكررة، قبل أن يصـوغ المحدثون المصطلح السـائد interactivity text فهو يتفاعل بما في النصوص عند قراءته لها مثلما يتفاعل بما فيها من رموز وصـور ووســائط حين يمر بها في

مساره اليومي. وهذا التفاعل، سواء جرى بقصد أو عن غير قصد، من الأعراف السائدة التي يحتكم إليها هذا المتلقي كلما قارب أن يقرأ نصًا قراءة غير عابرة.

وهذا المدخل في نقد النصوص يواجه - في الواقع - بعض الاعتراضات من لدن المبدعين الذي لا يحبذون السمو بمنزلة القارئ سموًا يجعل منه منافسًا، أو شريكا لهم في الأداء، وكأن ديمقراطية العملية الإبداعية تسيء- بأسلوب أو بآخر - لمكانة المبدع، واحتكاره حلبة الرقص، إذا ساغ التعبير. إلا أن هذا لا يطرد في عموم المبدعين، لا سيما كتاب القصة، والرواية، إذ يسعدهم أن يسهم القراء في ترجمة أعمالهم السردية إلى رؤى جديدة، قد لا تكون خطرت لهم ببال عند كتابتهم هاتيك النصوص، غير أن الشعراء هم من يضيقون ذرعًا في العادة من تدخّل القراء، سواء أكان هذا التدخل في إطار التأويل، أم التفسير، وقد عبر شاعر العربية في القديم أبو الطيب عن ذلك بقوله:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهرُ القوم جرّاها ويختصمُ

غير أنّ للافي موقفا آخر مختلفا عن موقف أبي الطيب فيما أحسب، وأظن، وتشهد على ذلك كثرة الإشارات، والوسائط، التي يبثها في غير قليل من قصائد دواوينه، مما يجرى تداوله على ألسنة الأشخاص الذين يتوجه نحوهم بخطابه الشعري، فهل ثمّة من يتفاعل بكلمة (شين) وهي التي تومئ إلى الشيء القبيح، غير قارئ اعتاد هذا اللفظ ، وعرف معناه، ودلالته، معرفة تثير فيه الكثير من المشاعر، وهل يتوقع أن يستجيب قارئ لعبارة(قرعة أبو من وين) غير قارئ يألف هذا التركيب، ودلالته، التي توحي بمغامز في النسب:

رجل المهمات الصعيبة
في الزمان الشين
أنى تحط به الرحال تجد مراسمه
على الصفّين
لكنه سيظل لغزا حيث لا تدري إذا
فتّشْت عن نسبٍ له
(قرْعة أبو منْ وين) [1]

يتجاوز الشاعر بهذا الملفوظ ما تقره الأعراف الفصحى في لغة الأدب، وينزلق إلى العامي، مطوعًا الصوت لإيقاع الدارجة كي ينفذ أثره في السامع مثلما تنفذ الإبرُ، وفي المتلقي، الذي هو - بلا ريب - على بينة من الدلالات البعيدة التي يروم الإبانة عنها المتكلم في النصّ. وهو إلى ذلك لا يفوته التركيز على التنغيم الذي يؤدي لضرب من الانسجام الصوتي المحبّب في كلمتي صفَّيْن ووين، فعلى الرغم من علو الأولى، وارتقائها سلالم الفصحى، تهوي الثانية في حركة تلغي المسافة بين الرفيع والوضيع، بين النخبوي والشعبي، فالشعرُ عند لافي، لا يفرق بين المستويين. وفي صورة من صوره التي تذكر المتلقي بما يمر به من صور متكررة في حياته اليومية: البيوت، بما تعنيه من ألفة ومودة، والأماسي بين رائحة الهيل، والقهوة، والشاي، والجلسات العامرة بالسواليف، أحيانا، وبالنميمة أخرى، والطيور تطير أسرابًا تأتي، وأخرى تروح، متعالية على الدخان الكالح الذي يندفع من الطوابين. ومثل هذه الصورة لا تحتاج لأكثر من سيناريو قصير، ومصور بارع، حتى يجد المتلقي نفسه أما نص غنيّ، متشعب، تمثل المشاهد المصورة خلفية ترافق الملفوظ الشعري:

البيوتُ
دخان الطوابين سرُّ القرى
والبيوت الشبابيك سرُّ الفتى
للفتاة الخجول
والبيوت الأماسي، رائحة الهيل، قهوتنا
شاي جلساتنا في الأصيل،
العصافير تنشر أعشاشها في السطوح
الحمامُ يطيّر أعراسَهُ في الأصائل
سربًا يجيءُ وسربًا يروح (2)

فالطوابين، والشبابيك، والهيل، والقهوة، والشاي، والحمام الذي يجيءُ ويروح؛ مفردات غير استثنائية، لكنها في الوقت ذاته تثير في المتلقي الروابط الذهنية، التي تدفع به دفعًا لاستحضار صور من الذاكرة، وانطباعاتٍ، قد يسعفه الخيال في استعادتها على نحو تبدو فيه شريطا من الصور التي تشاهد في فيديو، أو على قرص مدمج C.D. والشاعرُ كأيّ فنان يهيم في الصور التي تنسج من خيوط ذات ألوان دافئة تناسب الذوق الشعبي، ولهذا نجده يلحّ على البيت الطينيّ تارة، ولعبة الغماية تارة أخرى، وعلى حياته القروية الريفية بين بيارات الموز، والسّواقي، والأتربة، التي تملأ قدميه الحافيتين غبارًا:

هذا الطفل تعرفه
وتعرف بيته الطيني
تعرف لعبة الغماية الحاراتُ
كم هالتْ سواقي الغور غبرتها على قدميه

تعرف خضرة الموز التي سكنت يديه[3]

لبيت الطين، مثلما (للغاية) سحرهما الذي يضع المتلقي، وجها لوجه، في مشـــهد مكاني يذكره بالمخيم، والحارات التي لا تخلو من الصـــبية العابثين، ومن الغبار، ومجاري المياه، وأما المجلسُ الذي ينحو لافي للتذكير به مرارًا فســـيّدهُ - عادَة - فنجان القهوة الذي لا يني يدور، والحكاية لا تنثني تُرْوى، والسيرة القديمة التي فُتحت لا تفتأ ترنّ، والولد الفرح (بولدنته) لا يفتأ يرنّ هوَ الآخر، وعلى وقع هذا الرنين تدورُ فناجين الحديث في الحنو تارة، أو في (الهيشـــة الفوقا) . وهذه القصـــيدة " المقامة" لا تكتفي بهذا المشـهد الحكواتي، وإنما تعود بنا أيضًـا إلى جذر ثقافي هو " المقامات " بما تسـدعيه من مذاق بديعي في نثر يشـبه النظم، مفعم بالموسـيقى، والحنين إلى الماضي:

ثمة قهوة فنجانها أبدًا يدور
وحكاية الأسلاف ما انفكت أبدا ترنّ
وعقرب الزمن الهتاف يرن
والولد الذي يصغي يرنّ
....
والولدنة الأولى
بسراب الشعر وكأس مغشوش
من هذا الفتى في الحنو، أو في الهيشة الفوقا
يمر من الكتاب المدرسي
إلى مغازلة البنات [4]

لا يفتأ لافي يكرر كلمة (الولدنة) في التعبير عن أيام المراهقة، والفتوة، ومطاردة ابنة الجيران تارة، أو البنات العائدات من المدرسة، أو الآيبات من النبع[5] . ولا يفتأ يذكر، في مشهد مكاني دقيق، الخربة أو الهيشة الفوقا أوالعوجا وجورة المجدرين وقهوة المساء مع سواليف لم تزل تحكى وتروى[6]. ولا ريب في أن مثل هذه الألفاظ تمثل إشارات كالتي يستخدمها بعض الناس على نمط من الشيفرة الخاصة بهم دون غيرهم من بني البشر. فالقارئ الذي يتوخاه الشاعر- ها هنا - هو الذي يستجيب لما في هذه الإشارة أو تلك من مغزىً، ومن أيحاء خاص. فما الذي تعنيه الهيشة الفوقا، والخربة، أو جورة المجدرين، وما الذي تعنيه لفظة ولدنة، ولِمَ تختصّ به عبارة ابنة الجيران التي تتكرر كثيرًا؟ أسئلة لا جواب لها إلا في شيء واحد، وهو أن هذا النصّ يقرأ تداوليًا، أي: أن يسبر القارئ الضمني، الذي له حضوره في النص، مثل هذه الإشارات، وفقًا لاستراتيجية المبدع الشاعر والمتلقي.

ومع أنّ الباحث الرواشدة تناول " ذاكرة الطفولة " في شعر محمد لافي في كتاب منشور[7] ومصنف معروف، إلا أن في الأمر زيادة لمستزيد، فهو، على سبيل المثال، لم يتوقف عند تذكر الشاعر لبعض الألعاب في القصيدة، تلك التي كان يلهو بها الصبيان في المخيم، مثل السيارة التي تصنع من الأسلاك، أو فتح أغطية القوارير (الكازوز) ولعبة(الفارت) وغيرها.. ولم يتساءل لمَ يكثر لافي من ذكر ذلك في بعض القصائد مع أن الغاية الأدبية، والعلة الفنية لذلك، واضحة جدًا. فالشاعر يريد أن يشرك القارئ في إبداع شعره، وأن يتقاسم الاثنان الملفوظ البياني، والدلالة المستخلصة من ذلك الملفوظ، والإسهام، معًا، في صياغة جمالية تتجاوز

الفرد إلى الآخرين، فهم - جميعا - داخل الحلبة التي لم تعد حكرًا على راقص واحدٍ معين:

مشاوير الضحى
سيارة الأسلاك
أغطية الكازوز، ولعبة الفارت
تركت الزهور بصندل الكاوتشوك
في العام الدراسي الجديد
وبدلة الكاكي [8]

فعندما تقرع أسماعنا كلمة الكازوز، أو فارت، أو بدلة الكاكي، إلخ. تنثال في الذاكرة خواطر، ويستعيد الخيال شريطا من الصور والانطباعات التي نكاد نظن أنها أصبحت مخبوءة عميقا في تلافيف اللاوعي، ليأتي لافي ويستثير المحلول الكيماوي المتحكم بتلك الذاكرة، فتنشط من جديد، وتضع ما كان مغيبا في مقدمة أولويات القاري المتعمّق. وهذا شيء يتكرر في شعر لافي تكرارا لافتا، ففي قصيدة أخرى بعنوان طفولة 2 لا يفوته تذكيرنا بشيطنة الصغار وسرقتهم البيض ومغافلة الأمهات والغش في الامتحانات بعيدا عن عيني المراقب. وكرنفال البنانير، وتصوير الحارة في المخيم كما لو أنها ملعب تطير فيه الطائرات الورقية تارة، وتمارس على أرضه ألعاب الحاب، والحرب الوهمية بين جيشين، واللعب بكرة مصنوعة من الخِرَق:

بعدنا كثيرا عن المقعد المدرسي
وعن طائرات الورق
وعن لعبة الحاب

عن ركضنا في الشوارع جيشين
عن حربنا بالحقائب
عن لعبنا بكُرات الخِرَق [9]

وقد يذهب الظنّ ببعض الناس إلى الزعم بأن هذا شيء بسيط، ويستطيع أي كان أن يذكر مثل هذه الأشياء. وهذا صحيح إلى حد ما، لكنه ليس صحيحا في المطلق، فلولا ما في شعر لافي من نظم سلس، ومن صور، وإشارات، ترتقي عن المستوى الشائع في النصوص، والخطابات، لما كان لمثل هذه الإشارات تأثيرٌ كالذي ذكرناه، فها هو ذا في قصيدة نحسبها ضربا من الغزل، يقول:

تلك الجامحة المهرة
أم الغرة
قنديل التنظيم، ورايته
في السنوات المرة
رفضت كلَّ يد طلبت يدها للبيت
وللأولاد،
لم تدرك أنّ زمان الأوغاد
سيبيع خطاها بالتقسيط، وبالجملة،
لعريس الغفلة[10]

سنقول هنا: إن أي شاعر غير موهوب يستطيع أن يقول أم الغرة، مثلا، أو أم الشامة، أو أم المريول الأزرق، أو أم الشباك إلخ. ولكنْ، أيٌّ من غير الموهوبين يستطيع أن يضمّن الكلام الملفوظ معنىً غير الذي ينم عليه اللفظ في هذا السياق إلا هذا الشاعر؟ فعندما قال: الجامحة والمهرة،

وقنديل، ورايةَ التنظيم، قصـــد معنى غير الذي توحي به هذه الألفاظ، وعلى أساس تداولي ينبغي للمتلقي أن يسبر غور هاتيك التراكيب ليصل إلى أن الفتاة المعنية في القصـــيدة متكبرة، على شيء من الثقة المفرطة في النفس، ولهذا لا تستجيب لتوسلات العاشقين ممن لا يطلبونها إلا لغرض شريف، مثلما يقال في المثل الشـــعبي، ومع ذلك، ماذا كانت النهاية؟ وما الذي تعنيه كلمة زمن الأوغاد؟ وما الذي تعنيه كلمات التجارة هنا: البيع بالجملة أو بالمفرق؟ وما الذي يعنيه اللفظ المتداول عريس الغفلة؟ كل هذا يومئ لمعان كامنة فيما وراء الملفوظ، وبه يكون الملفوظ نصًا، وبغيره يكون خطابا كأي خطاب عادي. فقارئ هذا الشـــعر لا مندوحة له من أن يتفاعل بكل صغيرة وكبيرة، وإلا فإنه لن يظفرَ من الغنيمة بغير الإياب.

من الملاحظ أن للافي ولعا بالصورة الحسية التي تخاطب فينا البصر- تارة، والبصيرة تارة، والذوق، وحاسة الشم، فضلا عن السمع. وهذا يضيف لنصّه التفاعلي عناصر تسمح للمتلقي بالتوغل بعيدا فيما وراء الكلمات، فرائحة الهيل، والبن، وخضرة الموز الذي لم ينضج بعد، أمور عرفناها في بعض شـــعره، وها هو يضـــيف إليها ثغاء الماعز في العوجا، وطرحة القش، وقد صـــفت فوقها أرغفة الخبز التي أخرجت توًا من الطابون، وخلف ذلك كله تتصادى ضحكات السامرين في مشهد كأنه حلقة في برنامج تلفزيوني:

يحدث أن تنزل هذي العوجا
من شباك الذكرى حاملة في سلتها قمر الصيف
وقطعان الماعز
طرْحاتُ القشِّ بصحن الدار

يحدث أن أسمع ضحكات السمار
أن أبصر أمي الذاهبة بعيدا
في خبز الطابون [11]

فشباك الذكرى، والسلة التي يوضع فيها قمر الصيف، وما يتجاوز ذلك إلى بقية عناصر الصورة، توحي للقارئ البصير بلغة الشعر أن وراء هذه الألفاظ مشهدًا يستحضره الشاعر في الأذهان مثلما تستحضر المشاهد في فيلم قصير تسجيلي أو وثائقي ولذلك يكتمل تذوقنا لهذه العناصر باستحضارنا المشهد ليرتبط ما نستحضره بما نقرؤه في الكتاب المطبوع. أما عن مراودة الشاعر لمسامع المتلقي فكثيرة جدا، تتجلى تارة بمحاكاة الأصوات، وتارة بالموسيقى والإيقاع، وطورا بإدخال تعديلات لهجية على بعض الكلمات لتغدو ذات أداء خاص يفرضه السياق المحلي للنص الشعري.

ففي قصيدة مهداة إلى عمر شبانة يميل الشاعر بالفتحة في كلمة مَنْ الاستفهامية إلى الكسر، فيلفظها المتكلم في القصيدة: أنا مع مين، بدلا من: مع منْ. أما الغاية من ذلك فهي محاكاة الشاعر لطبيعة السؤال مثلما تظهر في اللهجات الدارجة، ولكي تناسب، من جهة أخرى، كلمة تخمين التي تعد محورًا لفظيا أساسيا في هذا النص، كذلك تتناسب ولفظة تنين، ومن هذا القبيل قوله طفنا بلاد " الخَلْق " فكلمة الخلق ها هنا جاءت على وقع الملفوظ العامي على الرغم من أنها من اللفظ الفصيح:

من أول الدنيا لآخرها
-أنا مع مين
طفنا بلاد الخلق

أشعلنا رماد الساكن اليومي
حاربنا وحوربنا
ولم نخلص من التنين
ولما نكسر المنفي
وعودتنا إلى زمن البنادق أصبحت تخمين[12]

الشيء ذاته يظهر على نحو حيي في قصيدة بروفة 1955 فالصبي الذي يرتدي سروالا خيط من قماش الخيمة، كلما تحرك صدرت عنه أصوات كالخشخشة: خش. خش. خش. ومن سوء الطالع أن الصبي هو " قريد العش " ولهذا لا يفتأ سرواله هذا يؤكد اللفظ بالجناس: خش خش خش :

تصرُخ أمي:
هاتوا لي يا ناس قريد العش
غلبني هذا الشيطان [13]

وهذا مما يذكرنا بقصيدة أخرى ترى فيها الساعة المعلقة على الجدار، ويسمع صوت دقاتها: تك. تك. تك. ومثل هذه المحاكاة لأصوات الأشياء في النص الشعري يشحذ مخيلة المتلقي، ويساعده على استحضار المشهد إن كان قد فاته استحضاره.

وأخيرًا نستطيع بعد هذه المقاربة السريعة الموجزة لأعمال لافي الشعرية أن ندعي إفادته من استخدام وسائط عدة تضمنها الملفوظ اللغوي، أو أوْحى بها، وأحال إليها إحالة تتناسب مع السياق، وحضور القارئ الضمني، ولهذا يمكن اعتبار قصائد لافي القصيرة: وجوه، أوراق ، طفولة، هواتف، وغيرها.. نصًا واحدًا متشعّبًا يسوغ فتح أجزائه بعضها على بعض

لينشـــأ منها نصّ واحد مترابط مع التســـليم بقدرة القارئ الضـــمني على استحضار المشاهد، والأصوات، والأماكن، والوجوه، والشخوص، التي جرت الإحالة إليها عن طريق الملفوظ اللغوي، مما يؤكد شراكته للمبدع في إعطاء النص المتشعب هذا صورته النهائية التي تتجاوز الأثر المطبوع إلى المقروء.

الإحالات

1- محمد لافي: الأعمال الشعرية ص 29

2-الأعمال الشعرية ص 34

3-الأعمال الشعرية ص 40

4-الأعمال الشعرية ص41

5-الأعمال الشعرية ص 45

6-الأعمال الشعرية ص 46 وانظر أيضا ص 51-52

7- سامح الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، دار الكتاب الحديث، إربد، ط1، 2010 وانظر ما كتبناه عن الكتاب في:

8-الأعمال الشعرية ص 53

9-الأعمال الشعرية ص 166

10. الأعمال الشعرية ص61

11. الأعمال الشعرية ص 202

12. الأعمال الشعرية ص 220

13- الأعمال الشعرية ص 227 وقريد العش عبارة يوصف بها أصغر الأبناء أي كما يقال آخر العنقود.

في سياق القصيدة القصيرة

وشعرية المفارقة

لا ريبَ في أن الاختلاف حول تعريف المفارقة أكبر من الاتفاق. فالباحثون والدارسون الذين عرضوا لهذا المفهوم يختلفون في مرماه، ويتباينون في معناه. وقد أدى هذا الاختلافُ، وذلك التباينُ، إلى الحديث عن أنواع كثيرة من المفارقة، وضروب عدة من التناقض الظاهري. منها المفارقة اللفظية التي سماها بعضهم (النقيضة) paradox لكونها إحدى المحسنات البلاغية(البديعية) التي تبدو فيها العبارةُ عبارةً يتناقض معناها في الظاهر ومعناها في الباطن، لكنها – في مطلق الأحوال – تقوم على أساسٍ صحيح يجمع بين النقيضين[1] ويمزج مزجا طريفا بين المختلفين.

وربما كان هذا ما عناه كلينيث بروكس Brooks وقصد إليه في مقالته الموسومة بالعنوان: The Language of Paradox أي " لغة المفارقة" عندما وصفها بالأسلوب السفسطائي،وهو أسلوب لجأت إليه جماعة من الفلاسفة في الماضي يقوم على منهج في القياس يعتمد التمويه، والمغالطة في التعبير، والتغرير بالمحاورين، ليقلعوا عن الجدال [2] .

ومع أن المفارقة اللفظية ذات طابع سـوفسـطائي فيه شيء من الخفة، وغير القليل من الفظاظة، والتهكم witty إلا أنها كانت من الأسـلحة التي لجأ إليها شـيشرـون الخطيب الروماني المعروف في الرد على خصـومه في خطبه المشـهورة، مثلما نجدها متداولة على نحو لافت في أنواع متباينة من الشعر، لا في القصائد القصيرة المعـــروفة باسم المقطعاتEpigramفحسب ويســـتأنف بروكس كلامه على ذلك في أثناء تفريقه بين لغة العلم، ولغة الشـعر ، فيقول موضحا: " العالِـــــم هو الذي يحرص على أن يعبر عن الحقيقة بلغة الحقيقة التي تخلو من أي تناقض، في حين أنّ الشـــاعر يعبر عن الحقيقة بلغة تسـمح بالكثير من التضـاد اللفظي، والتناقض الظاهري" ويمثل على ذلك بأمثلة كثيرة من الشـعر لكنه يخص بالذكر أمثلة وشـواهد من شعر وردزورث Wordsworth، وكولردج Coleridge . فالأول يقول في إحدى قصائده الجيدة ما يأتي :

مساءٌ هادئٌ وجميلٌ وعفويّ
والزمن القدُسيّ يمر بهدوء تامّ
كأنّ راهبة لا تندّ عنها زفراتُ العشق.

والثاني يقول:

صلاةٌ أكبر ، حبٌّ أكبر
الأشياء كلها كبيرة وصغيرة[4]

ففي الشاهد الأول نجد الشاعر - أو المتكلم- يصف المساء بالإغراق في الهدوء والسكينة، والزمن بالقدسية والهدوء التام، وفي أثناء ذلك ثمة زفرات من العشق تصدر مدوية من قلب راهبة متبتلة أدنفها الحب. وفي الثاني نجده يصف الأشياء بالكبيرة والصغيرة في آن. وهذا القول كالسابق

فيه تناقض ظاهرٌ وواضح. فكيف يستوي أن يكون الشيءُ كبيراً وصغيراً؟ وكيف يستوي أن يكون المساء هادئا والصمت مطبقاً فيما تدوي صرخات العشـــق في قلب الفتاة المتعبدة؟أليس في ذلك ضرب من التناقض الذي يصدُق عليه وصف المفارقة اللفظية؟

وحقيقة الأمر أن هذا اللون من ألوان التعبير شائع في الشعر، متداول في النظم أكثر من سائر الفنون.

فهو في الشعر العربي القديم يظهر تحت مسمى التناقض تارة، وتجاهل العارف تارة أخرى، ومخالفة الظاهر تارة ثالثة، ويظهر تحت مسمى القلب طوراً، وطورًا تحت مســمى القلب أو العكس أو التورية.[5] وأيا ما كان الأمر ، فإن كثرة هذه المصــطلحات تنم على كثرة شــيوع هذا النوع من التعبير في الشعر العربي القديم، فقول الأعشى ميمون بن قيس مثلا:

وكأسٍ شربْتُ على لذّةٍ وأخرى تداويت منها بها[6]

لجأ في الشطر الثاني منه إلى ما يوصف بالتناقض الظاهري، إذْ كيف يمكن له أن يتخذ من ســـبب المرض(الكأس) علاجا يتداوى به، إلا إذا كان المعنى هو الإمعان في معاقرة الخمر، ردا على من لاموه وعذلوه، قائلا: لن أقبل لومكم ولا عذلكم، وسـأواصل شربي الخمر، فهي علاجي وعقاري مما تعدونه مرضــا أو علة أصــابتني، فلا تضــيعوا وقتكم في اللوم والعذْل والتقريع. ومثله قول أبي نواس:

دعْ عنك لومي فإنّ اللوم إغراءُ

وداوني بالتي كانت هي الداءُ

وقيل عن البيت الثاني مأخوذُ المعنى عن الأول، ولا ريب في أن الشبه في التناقض الظاهري بينهما كبير وواضح.

ونجد في الشـــعر المعاصر أمثلة على هذا التناقض، ولا ســـيما في الرومانسي ــ منه، فها هو عبد المنعم الرفاعي يقول من قصـيدة جيدة له عنوانها "الزهرة الذابلة" ما يأتي :

أسقيتها من أدمعي فانتشتْ وهزّ عطفيها الندى والمراح[7]

فقد جمع في المصرـــاع الأول بين الألم الذي يؤدي إلى إراقة الدموع، واللذة، أي: النشـــوة التي تجعل الزهرة تحيا بعد أن ران عليها الذبول واليُبْس، والرقص مرحا بعد أن خيم عليها الخمود والجفاف في الشـــطر الثاني. وبين العذاب واللذة فرق كبيرٌ جداً، لكنّ الشـــاعر الرومانتيكي إبراهيم ناجي يقول من قصيدة له متميزة بعنوان" الغريب " ما يأتي :

ملء ضلوعي لظىً وأحسبني أني بهـذا اللهيب أبْتَـرِدُ [8]

فهو يلتذ بما يسبّبه له الهوى من ضرام الحب، ولوعة الشوق، ويشبّهه باللهيب. أما اللذة التي تتحقق له من تلك الأشواق، وذاك الوجد، والتوق فهي التي يشـبهها بالابتراد بعد الاحتراق، فكأن نار الحب تقلّـــبتْ لديه ســـلاما وبردا. فالتعبير المتناقض(إني بهذا اللهيب أبترد ُ) تكشـــف عن معنى غير متناقض ، وحريٌّ أن يكون صحيحا غير خاطئ. وهذا ما تعنيه المفارقة اللفظية بالتحديد، لا أقل ولا أكثر.

وذلك معنىً يختلف عما يعرف بمفارقة الموقف Irony of Situation التي تكثر في المسرح، والسرد القصصي- والروائي، والملحمي. ومن أمثلة ذلك إلزام أوديـب في المسرـــحيـة المعروفـة بالعنوان" أوديـب الملك" لصـــوفوكليس، بالبحث عن قاتل أبيه ولما يتبيّنْ- بعدُ- من التحقيق والبحث أنه هو من قتل أباه. كذلك موقف خاطبي بنيلوبي في "الأودسا" من أودســـيوس المتنكر بثياب شحاذ، وقد أخذ يتفقّـــــد القوس تمهيدا

للانقضـــاض عليهم، واســـتعداداً، فيما هم يظنونه يهوديا ماهرا في تجارة القسيّ.

وفي جل الأحوال لا بد من الاعتراف بأن الفنون كلها ســـواءٌ أكانت أدبية أم بصرية تستخدم المفارقة، لكن طبيعتها تختلف، لكون الشعر هو الفن الوحيد الذي يستطيع فيه الشاعر أن يركز الضوء، ويسلطه على الفارق بين ما يقالُ، أو يُعتقد ، وبين ما هو واقع في الحال، وهذا هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة.(9)

وفي هذه الفصل لن نتطرق لمفارقة الموقف ، ولا للمفارقة التهكمية، أو الساخرة، أو الدرامية Dramatic Irony على الرغم من أنَّ هذه الأنواع تظهر في الشعر ظهورها في فنون النثر الأخرى. ولكننا سنقتصر على تناولها في القصيدة القصيرة، فهي مفارقة يمتزج فيها التناقض الظاهري مع مفارقة الموقف.

ففي قصيدة للشاعر علي البتيري عنوانها " تسبيح" نجد المزج بين النقيضين من الأدوات التعبيرية التي لجأ إليها :

لا صوت يرنّ ببحر سكوني
غير أنين جريح
لا شيء بهذا الليل الواجم يعوى
غير ذئاب الريح
وأنا ما بين أنين وعواء
أفرشُ سجّادة عشقي
وأسبحُ بالخفقات
فيؤنسُ روحي وَهَجُ التسبيح (10)

فالقصـيدة مثلما هو واضح تقوم على المزج بين الأضـداد : الوحشـة والأنس ، اللذين عبر عنهما بمفردات وصـور كأنين الجريح، وهدير البحر، وعويل الليل الواجم ، وصـوت الريح الذي يحاكي عواء الذئاب ، وأما النقيض الثاني ، فهو الأنس الذي عبرت عنه ألفاظ أخرى مثل السجادة، والعشـق، والخفقان، والروح، والتسـبيح، فجل هذه الكلمات ترمي إلى الإيحاء بأن ما يجد فيه المتكلم المعاناة إنما هو – في الحقيقة- شرط أسـاسي للتعبير عن طاقته الروحية التي تبدّد الحزن ، والقلق، وتفضي- إلى فيوض من اليقين الروحي. وتعتمد المفارقة اللفظية لدى البتيري على الجمع بين البهجة والموت، ففي قصـيدة له قصـيرة، بعنوان(راحلة) نجده يسـتهل المقطوعة بذكر العشب المحترق، الذي تدوسه الخطى، والوردة الذابلة التي لم تعد تتذكرها الأعين، والموت الذي يرافق المتكلم كظله، فتجفل منه كاهنة البهجة، ومع ذلك تنتهي القصـيدة بتأكيد أن هذا الرفيق وهو الموت هو الطريق الذي اختاره:

حين رأتْ كاهنة البهجة
أنّ الموتَ صديقي
جفلت من ظلي
وبكلّ نضارتها هربت
من وجه طريقي[11]

اجتمعت في الصـورة النقائض: البهجة والموت والطريق التي اختارها المتكلم أو الشـاعر، وأضـاف إلى ذلك النضـارة ، والهروب من وجه الاختيار، وهذا كامتزاج البكاء بالغناء والبسـمة بالدموع والرقص بالألم والمتعة بالمعاناة في قصيدة له وسمها بعنوان " طفلة رائعة" يقول فيها:

طفلة باسمة
تغني وترقصُ
تعبّر عن عشقها للقصيدة
وتسألني :
- هل ستكتب شعرا جديداً لأفراحنا القادمة
وتنشره في الجريدة؟
فأضحكُ .. أضحكُ حتى البكاءْ
ويجثمُ صمْتٌ على ضحكتي الدامعة
فتفهمني الطفلة الرائعة.[12]

من الواضح أن هذه القصيدة نموذج موفق للتعبير عن الشعور بكلمات يطغى عليها التناقض الظاهري، والتضاد اللفظي. فالبسمة والغناءُ والرقصُ والعشقُ والضحكُ ، ذلك كله يمتزج بالبكاء والضحكة الدامعة والأفراح القادمة – التي لن تأتي – فكأن المتكلم يريد أن يقول فيها – بطريقة غير مباشرة- إنه يلتذ بذلك البكاء ، ويستعذب تلك المعاناة، التي تؤدي إلى ولادة القصيدة في مخاضٍ عَسِرٍ كالذي تعبر عنه جملة المتكلم " ويجثم صمتٌ على ضحكتي الدامعة". فهل يستطيع الشاعر بغير هذه الأضداد أن يعبر عن أنّ الأفراح القادمة لن تأتي؟ فلو أنه لجأ إلى غير ذلك لما ضمن أنْ تنأى به القصيدة عن المباشرة والخطابة والتسطيح. وفي "تلويحة" نجده يوحي بالقلب الطليق الذي يخشى عليه من عيون حساده لنفاجأ وإذا هو حبيسٌ في قفص كالطائر الذي لا يستطيع التحليق:

لوّحتْ بالجديلة بنت الذينْ ..
ورمتْ قبلة في الهواءْ

فخفت على القلب من أعين الحاسدينْ
وحين ركضتُ إليها كطفل وقعتُ
ارتطمت بجدران قلبي السجين.[13]

فالأبيات التي أوحتْ لنا بالحرية أولا، والانطلاق وتحرر الفتاة من القيود ، فهي تلوّح ، وترمي بالقبلة في الهواء، وذلك شيء ينم على أنها لا تخشى قيودا ، في حين أن المتكلم، يحاول أن يحذو حذوها فيركض في براءة الطفل ليكتشف النقيض، وهو السلاسل التي تقيد قلبه وتمنعه من الانطلاق. ومثل هذا جمْعُهُ بين الكلام والصمت ، كالمزج بين الحار والبارد في قول من قال "كذلك الثلجُ باردٌ حارٌ" وذلك في قصيدة له قصيرة جدا بعنوان " شيخ الكلام" يقول فيها ما يأتي:

كيف لي أنْ أصدّق شيخ الكلام
بعد أنْ قال لي :
وهو يلفظ أنفاسه ويموتْ
عاشَ . عاشَ السكوتْ[14]

فالذي يفترض فيه أنْ يكون متكلما لا صامتا يمجّدُ السكوت، وتلك مفارقة لفظية في غاية الوضوح والتعبير التهكمي عن حقيقة أنّ من الناس من يعتقدون شيئا ويمارسون غيره. فالقصيدة ضد الزيف الذي يطبع تصرفات كثيرين لذا يرفض المتكلم في القصيدة سلوكهم بتهكم واضح.

وثمة نماذج من القصائد القصار التي تتجلى فيها المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف معًا كالتي يسميها أحمد مطر " المنشق "[15].

فالمتكلم يسخر من كثرة الأحزاب ومن ميلها الموصول إلى الانقسام والانشقاق ، زاعما أن تكاثر الأحزاب يتم تحت شعار السعي من أجل تحقيق التوافق، مما يؤدي إلى آمال عراض، بلا مردود:

عندنا عشرة أحزاب ونصف الحزب في كل زقاقِ
كلها ينشقّ في الساعة شقين
وينشقّ على الشقين شقان
وينشقان على شقيهما
من أجل تحقيق الوفاقِ
جمرات تتهاوى شرراً
والبرد باقِ
ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراقِ[16]

فالمتكلم يذكر في القصيدة أن حجة من ينشقون هي السعي لتحقيق الوفاق ، فكيف يستوي الانقسام والوفاق؟ ثم يعلق على ذلك قائلاً : " جمرات تتهاوى شررًا والبرد باق " وفي ذلك يمتزج النقيضان: الجمر والبرد، أو الصقيع والنار ، كالقول "كذلك الثلج باردٌ حارٌ" وفي ذلك ما فيه من التهكم على كثرة الأحزاب ، وهي كثرة لا تغني شيئا، ولا تحقق إلا ما يشبه الرماد الذي يخلفه الحريق " ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق " وزيادة في التهكم يضيف على لسان المتكلم الذي لم يجدْ رفاقا في البلدة فأنشأ من نفسه حزبا بمفرده، ثم يقرر كغيره أن ينشق على نفسه:

لم يعد عندي رفيقٌ
رغم أنّ البلدة اكتظت بآلاف الرفاق
ولذا شكلت من نفسي حزبا

ثم إني
- مثل كلّ الناس -
أعلنت عن الحزب انشقاقي[17]

فكيف يســـتوي كونُ الحزب فردا واحدا لا أكثر ثم ينشـــق مع ذلك حزبين؟ مثل هذا التعبير المتناقض – في الظاهر – تجســـيدٌ تهكمي لواقع هذه الأحزاب ، وكأن الشـاعر يقول بطريقة غير مباشرة : إن شـغف هذه الأحزاب بالانقسـام ، والانشـقاق، قد وصل إلى الحد الذي لم يعد مقبولا ولا معقولا ، فكأنه بذلك يجسم هسـتيريا الانشـقاق . وهذا التعبير عندما يُنظر إليه من زاوية المفارقة – لفظا وموقفاً- يتبين حجم ما فيه من الألق الشـــعري الذي يحيل الكلام المألوف إلى صـــور تدهش القارئ ، وتَعْلقُ بذاكرة المتلقي لما فيها من الطرافة التي تصل حد الفكاهة.

مريد البرغوثي

وفي قصيدة قصيرة للشاعر مريد البرغوثي عنوانها (الفخ) يساوي في تعبير متناقض بين العصفور والصياد؛ لأنّ كلا منهما يجد بغيته في الفخ:

العصفور والصياد
كلٌّ منهما ، وفي وقت واحد
يتوقع أنْ يجد مبتغاه
في قبضتي [18]

ولا ريب في أنَّ البرغوثي لا يريد المعنى الحرفي لهذه النقيضـــة، وإنما يريد أن يرمز بها للقاتل والضـحية، فكل منهما يجد بغيته في الموت. القاتلُ ليتخلص من ضحيته، والقتيل الضـــحية ليدافع عن نفســـه. وإذا كانت العصافير تسجن في أقفاص، فإن الإنسان يحسدها لأنها تستطيع أن تتبين

حدود ما هي فيه: القفص ، في حين أن الإنسان السجين لا يعرف حدود سجنه، فالسجن كبير لا سيما حين يستحيل الوطن نفسه سجنا كبيرا :

طوبى للعصافير في هذا القفص
إنها – على الأقل –
تعرف حدود سجنها[19]

ومن غريب الأمر أن البرغوثي يمزج بين السلب والإيجاب، فأن يقول الشخص شيئا أو لا يقول شيئا سيان. ومفارقته التي تصور بأسلوب مدهش هذه الفكرة ما يقوله عن الجواد الذي يعود من المعركة من غير فارسه :

قال الصمت
الحقائق لا تحتاج إلى بلاغة
فالحصان العائد
بعد مصرع فارسه
يقول لنا كل شيء
دون أن يقول أيَّ شيء[20]

والتناقض واضح في: قال الصمت، ويقول أي شيء ولا يقول شيئا ، فمن خلال هذه المحاججة يتضح أنَّ البرغوثي لا يريد إلا تجريد الكلام من التطويل، والزخرف، والزيف . وبهذه الصورة عبر عن مراده تعبيراً غير مباشر، وفي الوقت نفسه لا يخلو من مفارقة حولت الكلام المألوف إلى كلام فيه طرافة الغريب المستحسن، والجديد المستظرف. وفي نموذج آخر من قصار قصائده عنوانه (بطء) يحدثنا المتكلم عن مسئول يستمتع باختيار ضحاياه من بين الناس، فيقتلهم بدم بارد دون أن يرفَّ له جفن،

ويتابع مشـــيه البطيء مختالا ، لا يلقي بالا لمن يريد أن يتمرد أو يثور أو ينتفض :

يمر بطيئا أمام عيون الجميع
يمر بطيئا ويلقي قتيلا جميلا
ويختار من بينهم من يريد
يحاول بعضهم الانقضاض
ولكنه ظل يمشي بطيئا
وألقى قتيلا جديدا أمام الجميع
وما زال يمشي[21]

والواقع أنَّ في هذه القصيدة ما يثير الالتفات، فهو – من جهة يمشي- بطيئا – كونه لا يبالي بأحدٍ على الرغم من جرائمه المتكررة، وينتقي من يقتلهم من الناس دون رفض لما يفعله، أو تردد، واختياره يخضع لمزاجه هو لا لذنب ارتكبه القتيل أو اقترفه. وقد اختلفت صـــيغة الفعل من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي (ظل) و(ألقى) و(ما زال) فكأن الشاعر بهذا التحول فرض النتيجة الأخيرة على القصيدة. يضاف إلى ذلك تناقض آخر، وهو وصـــف القتيل بالجميل تارة، وبالجديد تارة أخرى. وذلك أمرٌ يعني أن القتل أصـــبح في هـذا الواقع ظـاهرة طبيعيـة لا استثنائية، فالجدة نتيجة التكرار، والجمال نتيجة الاختيار. فالقصيدة التي لا تتعدى كلماتها الثلاثين كلمة عدداً، توحي بالكثير من الأفكار والمعاني التي تنثال على وعي القارئ مما لم يخطر له ببال في الســـابق. ولم يكن ليحدث هذا لولا المفارقة المثيرة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته هذه.

وفي واحدة أخرى من قصار القصائد يروي المتكلم أحداثا وقعت في الماضي، تعرضت فيها قرية من القرى لقصف الطيران المعادي . يصف المفاجأة واقتراب الطائرات من الأرض ثم ارتفاعها ومضيّها مبتعدة، وأخيرا يتساءل بأسلوب يشبه أسلوب تجاهل العارف: أما تبقّى قرية محترقة أم جثة متفحمة، أم جمرة مشتعلة، أم أحجار ميّتة؟ وهل تبقّى شيء من أشواق وعلاقات محبين؟ فحتى الدجاجات والماعز نفقت، وماتت، ولم يتبقَّ شيء، ومع ذلك :

لكنْ
في ركام المَشْهَد الموغل في الصَّمتِ
وفي الريح التي تصْفرُ من حينٍ لحينٍ
فاجأتنا
وردةٌ منفردة[22]

ففي هذه القصيدة نهاية اتسمت بالمفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. ففي الوقت الذي عبرت فيه الأبيات السابقة عن الموت والدمار، وفناء كل شيء، بما في ذلك الحياة الطبيعية ذاتها إذا بها تنبئ - بصفة مباشرة- عن انبثاق الحياة من الموت في صورة وردة منفردة. وهذه الوردة – بلا ريب- ترمز لتجدد الحياة وتكرار الولادة بعد الموت، وانبثاق الطائر من رماده بعد الاحتراق. والأضداد التي امتزجت في هذه الصورة هي الخراب والدمار والحياة الغضة الجديدة. فأي وردة تلك التي انبثقت من ذلك التراكم إن لم تكن وردة الحبّ والتزاوج والانبعاث؟! وردة الصمود والمقاومة والرفض المتسلح بإرادة الحياة؟

ولإبراهيم نصرالله أكثر من مجموعة شعرية تضم قصائد قصيرة تنتهي في العادة بشيء مما يشبه المفارقة. ففي قصيدة له بعنوان" غريب" يفجأنا المتكلمُ إذ يقول عن نفسه: إنه لا يملك شيئا، فالريح داره، والطيور مجتمعه الذي يعتذر إليه، والليل منفاه، ثم وسط هذا الضياع الذي يحياه يعلن أن الثلج نارُهُ:

سأغني هكذا في الريحِ
إنّ الريح داري
والعصافير اعتذاري
سأغني : هذه الليلة منفايَ
وهذا الثلج ناري[23]

فالبيت الأخير يتضمن مفارقة لفظية بلا ريب، إذ ليس من المعقول أن يكون الثلج نارا، ولكن المتكلم أراد بهذا التناقض الظاهري أنْ يعبِّر، في السياق الذي تنمّ عليه الأبيات المتقدمة، عن أنه لا يملك مأوى، ولا يملك ما يتدثر به من شدة البرد والصقيع، فيتخذ من الثلج ناره. فالتعبير المتناقض في الظاهر غير خاطئ بل هو حريٌّ أن يكون أكثر شاعرية مما لو قال هذه الليلة منفاي، وهذا الصقيع رفيقي. وفي واحدة أخرى نجد التهكم عبر المفارقة موجعًا بدرجة لا تخفى، فالمتكلم يشير إلى أن بلاده مرعى، والمسئولون هم من يسوطونها بالهراوة، ولا يسوسونها بالوفاق، لذا كان الصمت المطبق الذي يقابل به الشعب هؤلاء المسئولين وتلك السياسية، كالموافقة على ذلك، بل أشبه ما يكون ببيعة:

لأنا اعترفنا أخيراً
بأن البلاد مراعٍ

وهذي الهراوة ُ راعٍ
ونحن قطيع الشياهِ
لنشربْ- إذاً - أيها الصامتون
كعادتنا
نخب كلّ الطغاةِ [24]

فالدعوة لشرب نخب الطغاة ألقت الضوء على محتوى هذه القصيدة المكثفة، فلولا هذه المفارقة الناتجة عن موقف تهكمي واضح لما اتضح للقارئ أن الشاعر ، أو المتكلم ، يؤذيه الصمت، وتؤذيه اللامبالاة التي تبديها الشعوب إزاء الطرائق المتبعة في قيادة البلاد، ومعاملة القادة للناس معاملة الراعي لقطيع من الشياه، بل أشد قسوة، وأقل احتراما وتقديرا. وإذا كان النخب يُشرب عادة تعبيرًا عن التضامن والفرح، فإنه - في هذه القصيدة- يأتي تعبيرا عن الخنوع والخضوع واستمراءَ الذل والمهانة . أما قصيدته " القاتل" فتنتهي بمفارقة لفظية عميقة الدلالة، إذ هي تعتمد على قلب المعنى تمامًا فبعد الحديث عن رجل يعدد مزايا الخيول نجده يلتفت إلى هذا الرجل نفسه فإذا هو من يقتل الجواد الرائع:

ظل نصف النهار الموزع بين السؤال
وبين السؤال
يعدد بعض مزايا الخيول
وينشر بسمته في السهول
وفي آخر اليوم شاهدتُ أجمل خيلي يموت
ومبتهجًا قاتلي ..
كان في العربة[25]

فابتهاج القاتل الذي انتهت به القصـيدة لا ينم إلا على شيء واحد هو زيف ادعائه بحب الخيول، ومعرفته لمزاياها، إذْ يتضـح أنه هو من يقتل تلك الخيول، ويبتهج بما ترتكب يداه. وثمة مفارقة أخرى في نهاية هذه القصـيدة القصـيرة ، وهي اسـتعمال الشـاعر لكلمة " قاتلي" ولم يقل قاتل الخيول، أو الجواد، وبذلك مزج بين القتيل – الإنسـان ، والجواد القتيل، وفي ذلك إغناء للقصـيدة يكسـبها الطابع الرمزي، كأنَّ الشـاعر يرمز - ابتداءً - بالخيول للناس الذين يذبحون بلا تردد من الطغاة. علاوة على ما سـبق جاء ذكر العربة دليلا آخر على هذه المفارقة، فالقاتل يقوم بما يقوم به، مع علمه أنَّ العربة تحتاج إلى الحصـان لتجر، فبقتله تفقد العربة جدواها، ويغدو القاتل عدو نفسـه، لأنه بقتله الحصـان حرم نفسـه من وسيلة الحياة، والتنقل، وربما القتال. وفي قصيدة أخرى بعنوان " أماني " نجد المفارقة اللفظية تتجلى بأدق صورها وأغناها دلالة ومعنى:

نمني الأغاني بأفق جديد
وننشدها في الظلام وفي الغرف المغلقة
نمني النساءَ ببيتٍ جديد
فيتبعْننا كالرضا فرحاتٍ لكي نعتلي
صهوة المشنقة[26]

فذكر المشـنقة في آخر القصـيدة عدل بالقصـيدة من ذكر الأماني إلى الموت والإعدام؛ مما يعني أن تلك الأماني ليسـت مشـروعة، ومن هو الذي يُشرْعنُ الأماني؟ الزعماء والساسة بالطبع، وهم الذين بيدهم إصدار الأحكام بالإعدام والموت، وهم الذين ينصبون المشانق. هكذا يتضح أنَّ المفارقة اللفظية عكست اتجاه القصيدة من الكلام على شيء مفرح وسار

إلى شيء مؤذ ومقيت هو الإعدام. فالأفق الجديد، والبيت الجديد، والأغاني، والنساء المتدثرات بعباءة الرضا، ذلك كله تحول إلى مشنقة ذات صهوة: والصهوة، مثلما هو معروف، هي السرج الذي يكسى به ظهر الجواد، فلنتأمل كيف تنقلب الأشياء أضداداً.

وممن برعوا في القصيدة القصيرة القائمة على المفارقة اللفظية أساساً محمد إبراهيم لافي، نجد أمثلة ذلك في " نقوش الولد الضال" الذي أوحى لشيخ النقاد الدكتور إحسان عباس بكتابة دراسة حول قصيدة لافي القصيرة. وفي" أفتح بابا للغزالة" أمثلة أخرى، ولا يخلو ديوانه الأخير (2005) من النماذج الدالة على هذا المنحى[27] ومنها هذه القصيدة القصيرة جداً:

من زمن فات
لا أتصفح فيها حتى العنوانات
لا أقرأ إلا زاوية الوفيات
كل مساء يتوجب أن أتحقق إنْ كان شبيهي
ما زال على قيد الأحياء[28]

فالمتكلم ها هنا قارئ صحف لا يهتم بغير صفحة النعي، فحتى العناوين الكبيرة في الصفحات الأخرى لا تستأثر بعنايته، ولا تحظى باهتمامه. إنما الذي يفجأ القارئ، ويعدل بالقصيدة عن مسارها الدلالي، هو قوله في النهاية إنه يتأكد في كل مساء ما إذا كان نعيه لم ينشر- بعد، فهو ميت أو كالميت ينتظر ما يضفي الشرعية على موته فحسب. وبهذا جاءت المفارقة من هذا التناقض الظاهري : شبيهي، الذي هو بحسب القصيدة أنا المتكلم الخفيّ. وإذا تجاوزنا قصيدته السابقة(صحف) وانتقلنا إلى أخرى

وجدناه يتحدث عن الشـــهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون عن شهادتهم :

هذي الليلة يأتون
من كل مقابرهم يأتون
لا يسعهم البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماء الرفض
ويجترحون منازلهم عند الله
وينكسر الصمت
كيما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي .. بينهم الميتْ [29]

ففي البيت الأخير انقلب المعنى إلى غيره، إلى ضـــده بكلمة أدقّ، وتحول المراد عن خط ســيره. فالمتكلم هو وحده الميت، والشــهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون هم أكثر حياة منه وأوفر. فالتهكم ها هنا واضح وضـوح الشـمس، ودلالة المفارقة أكبر من أنْ تخفى . ولأنّ في شـعر لافي الكثير من المفارقات نحيل القارئ إلى معالجتنا له في غير هذا الموضـــع[30] طلبا للاختصار وتجنبا للتكرار .

ويعدُّ المناصرة من أوائل الشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة ، أو ما يعرف بالتوقيع، وهو الاسم الذي اختير للدلالة على ما يعرف بالإنجليزية باسم epigram أي: نوع من القصـــائد القصـــيرة التي تنتهي عادة بحكمة بارعة أو فكرة ساخرة على سبيل المفارقة. ففي توقيعة يعود نشرها إلى عام 1969 يقول المناصرة :

رجعتُ من المنفى
في كفي خف ّحنين
حين وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفين.[31]

ففي هذه القصيدة القصيرة نجد الخاتمة تخالف توقعات القارئ، إذ كان من المتوقع أن يصـــل منفاه الثاني بخفين، وبدلا من ذلك نجده يعلن أن الأعداء سرقوا منه الخفين الأول والثاني. ناهيك عما في سرقة الخفّين من مفارقة وتناقض ظاهري، لأن المثل المأثور " رجع فلانٌ بخفي حنين " يعني - فيما يعنيه - أن العائد رجع دون أي شيء، فهم إذاً سرقوا منه اللاشيء مضـــاعفاً ، وفي ذلك ما فيه من دلالة على مطلق الاعتداء والسرـــقة التي تبلغ حدا غير معقول ولا مقبول. لقد عبر الشـــاعر بهذه الكلمات القليلة عما يريده تعبيرا فيه شيء من الطرافة.

على أن توقيعات المناصرة قليلا ما تحتفي بالمفارقة، ففي موضـــع آخر نجده ينهي القصـيدة بشيـء لا يتضـمن أي تناقض ظاهري، وإن تضـمن بعض التهكم الساخر مثلما نجده في النصّ الآتي:

أصطلي بالوهم دوماً بانتظار السحرة
جئتكم من ساحل الموت ومن قلب الأغاني
فامنحوني عفوكم والمغفرة
وبلادي فوق كفي مثل نقش المقبرة
وأنا أجري وأجري أزرع الحب وهم
يقطفون الثمرة
يحسدون الكلب ظل ّالشجرة[32]

تنبع السخرية من أنه – أي المتكلم – يزرع الحب والآخرون يقطفون ثمار ما يزرع ، وذلك ليس غريبا منهم فهم يحسدون حتى الكلب على قيلولته في ظل شجرة، فلو استطاعوا حرموه منه، وهو ظلّ، وهي شجرة، فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بثمار، وما يشابه الثمار، مما يجنيه الفلاح من تعبه وكد يده . ومع أن القيسي أسرف هو الآخر في كتابة القصيدة القصيرة إلا أنها قصيدة لا تعتمد المفارقة اللفظية، أو مفارقة الموقف، إلا في القليل النادر. ففي قصيدة له بعنوان" منزل 4" ترتكز البنية على المراوحة بين الإيجاب المتكرر والسلب، ومع ذلك فإن قليلاً من التأويل يبيّن أن ما يظنه القارئ إيجابا ليس كذلك:

في الصباح المبكّر ،
أين ترى يذهبُ العاشقان
كيف يمكن جمع أغانيهما في مكان
***
يطلبان إذاً مقعداً
يطلبان يداً
يطلبان الطريق التي يحلمان
يطلبان ولا يجدان[33]

فالمفارقة تنبع من كون الشاعر، أو المتكلم - بكلمة أصحّ - يكرر ما يريده العاشقان، ثم بعد أن يوحي بوجود ما يريدان يفجأ القارئ بعبارة ولا يجدان. وهذا النقيضُ يحملنا على الاعتقاد بأن العاشقين- في الواقع - يعرفان من الأساس أنهما لن يجدا ما يبتغيان، مما يفسّر لنا قوله أين تُرى يذهبان؟ وكيف يمكن جمع أغانيهما في مكان إلخ. وفي قصيدة له أخرى أكثر

طولا من القصيدة السابقة عنوانها " منزلٌ لها ولي" يخالف الشاعر ما يتوقعه القارئ إذ يكتشف الأخير أنّ المنزل لها وحدها :

التراب لها والحجارة لي
الأغاني لها
والهوامش لي
النهار الشفيف لها
والزوايا البعيدة لي
والهديل الذي ينتهي
عند شرفتها فَرِحاً
والضحى والأريكة والبيلسان
ورنينُ الكمانْ
وقطوف الكروم لها كلها
ولها المهرجان،
ثمّ لا شيء لي
غير هذي الحجارة
تسقط من منزلي[34]

فالمفارقة هنا تنبع من أن المنزل ليس منزلا في الواقع، بل هو بناءٌ متهاو، هي لها كل شيء والمتكلم في القصيدة ليس له سوى الحجارة التي تتهاوى، هذا مع أنَّ العنوان يوحي بوجود منزل واحد للاثنين . وما يتراكم من صور عن الكروم، والمهرجان، والأريكة، والأغاني، لا يعدو أن يكون عناصر تكميلية تعمق الإحساس بالتناقض الظاهري. فالعاشق يبدو هنا يائسا من فتاته يأسا شديدا، بدليل أنَّ لها كلّ شيء وليس له أدنى شيء.

وفي ذلك غاية الشعور بالخيبة والمرارة. وفي قصيدة له قصيرة جداً يجمع الشاعر بين الحياة والموت جمعا غير مألوف، فالمتكلم – وهو قطعا غير الشاعر – يرثي أحدا فيشترك في تشييع الجنازة، وعندما يصل إلى المقبرة يأسره موضوع الموت، فيتمناه مخاطبا الحياة معتذرا :

حينَ تبعْتُ النَّعشَ حتّى المقْبَرةْ
وجدتْني أَكْتُبُ في المُفكرة
أيتها الحياة مُعْذرة.(35)

فقد يتوقع القارئ أنْ يقول المتكلم إنه حين وصل إلى المقبرة بكى، أو حزن لموت من شيّعَتْ جنازته، أو جنازتها، ولكنه يباغتنا متمنيا الموت، معتذرا للحياة، لأنه يفضل الموت عليها، وذلك موقفٌ مؤلم فيه تناقضٌ ظاهر ،لأنَّ المتكلم لا يمكن أنْ يعتذر للحياة ما دامت هي أصلا نقيضُ الموت، ولكنه بطريقةٍ غيْر مُباشرة عبَّر عن هذا الشعور باستواءِ النقيضيْن: الموت والحياة ، وفي ذلك تعبير شعري بالغ الحساسية،عظيم الشاعرية.

خاتمة:

نستخلص ممّا سبق أنّ للمفارقة أنواعا منها المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، والمفارقة الدرامية الساخرة. وأنَّ القصيدة القصيرة - وهي لونٌ مُستحدثٌ في الشعر العربي المعاصر- تكثرُ فيها المفارقة اللفظية التي تتوسَّلُ بالتناقض الظاهري للتعبير عن معنىً لا تناقض فيه، بطريقة تعْدلُ بمسار القصيدة من الدلالة على معنىً إلى الدلالة على معنىً آخر مغاير، مما يعوِّض النقص القائم في العدد القليل من الكلمات، والصور التي تستخدم في نسْج القصيدة نسجا يعتمد التكثيفَ، والإيجاز، بدلا ممن التفصيل، والإطناب.فالمفارقة، سواءٌ أكانت لفظية، أم سياقية موقفية، تغني القصيدة

القصيرة ، وتجعلها قابلة للتأمّل، والتأويل، والدّرْس. على أنّها ليست حكرا على القصيدة القصيرة، بل هي موجودة في جلِّ أنواع الشّعْر، لكنَّ تركيزنا في الدراسة على القصيدة القصيرة للسّبب الذي ذكرناه،والحافز الذي أوْضحناه، وآثرناه، وهو ما يدفع عنها – أي القصيدة- تهمة الإخلال بالغرض نتيجة الإيجاز الشديد، والاختصار المكثف[36].علاوة على أن في هذا الفصل ما ينم على عناية الشاعر لافي بالمفارقة في قصاؤ قصائده.

الهوامش :

1. لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) تأليف : دي .سي. ميوميك، ط1، بغداد: وزارة الثقافة، ، 1982ص7

2. وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984 ص 199

3.Brooks, Cleanth, The Language of Paradox, in 20th Century .3 Literary Criticism, ed by David Lodge, London, Longman, 2ed ,1984, p.292

The Language of Paradox, p293. .4

5. شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002 ص 28 وانظر معالجته لموضوع المفارقة في القصيدة القصيرة ص 261 وهي معالجة تختلف عن معالجتنا ليس من حيث الطريقة حسب، ولكن من حيث الشعراء أيضا، فقد اقتصر على نماذج لسعدي يوسف ص 265-268، ونحن تناولنا نماذج كثيرة لشعراء ليس منهم سعدي يوسف.

6. ابن قيس، ميمون (الأعشى) : شرح ديوان الأعشى الكبير ، حققه حنا نصر الحتي ،ط2، بيروت: دار الكتاب العربي ، 1994 ص 68

7. الرفاعي، عبد المنعم: شعر عبد المنعم الرفاعي ، حققه وقدم له : إبراهيم الكوفي، ط1، عمان: الشركة الجديدة للطباعة، 2003 ص 49

8. ناجي، إبراهيم: قصائد، اختارها وقدم لها أحمد عبد المعطي حجازي ، ط1، بيروت: دار الآداب ، 1971 ص 105

9. ميوميك، دي ، سي ، المفارقة، ص 15-17

10.البتيري، علي : لماذا رميت ورود دمي ، ط1 ، عمان: دار البشير ، 2002 ص 95
11.لماذا رميت ورود دمي ، ص 96
12.لماذا رميت ورود دمي ، ص 97
13.لماذا رميت ورود دمي ، ص 99
14.لماذا رميت ورود دمي ، ص 101
15.مطر، أحمد : عايش ، محمد : أحمد مطر شـــاعر المنفى، ط1، عمان: بلا ناشر ، 2002
16.أحمد مطر شاعر المنفي، ص 96
17.مطر ، أحمد : الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، لندن : بلا ناشر ، 2001، ص477
18.البرغوثي، مريد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997 ص 167
19.الأعمال الشعرية ص 152
20.الأعمال الشعرية ص 143
21.الأعمال الشعرية ص 555
22.الأعمال الشعرية ص499
23.نصر الله ، إبراهيم : عواصف القلب ، ط1، عمان : دار الشروق ، 1989 ص 67
24.عواصف القلب ، ص 52
25.عواصف القلب ص 19
26.عواصف القلب ، ص 12
27.انظر كتابنا: شعراء تحت المجهر ، ط1، عمان : ورد للنشر والتوزيع ، 2006
28.لافي ، محمد إبراهيم : لم يعد درج العمر أخضر، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005 ص81
29.لم يعد درج العمر أخضر ، ص 88
30.شـــعراء تحت المجهر ص ص 44-63 انظر ص 93 وما بعدها و ما جاء في الفصـــلة الأولى مقاربة عامة عندواوين نقوش الولد الضـــال ومقفى بالرماة ولم يعد درج العمر أخضر ويقول الرصيف ص 49 وما بعدها.
31.المناصرة، عز الدين: الأعمال الشـــعرية الكاملة، ط5، بيروت: المؤســـســـة العربية للدراسات والنشر ، 2001 ص 154
32.الأعمال الشعرية الكاملة، ص 249-250

33.القيسي ، محمد : الأعمال الشعرية الكاملة ، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999 ج 1ص552
34.الأعمال الشعرية الكاملة، ج1ص 687
35.الأعمال الشعرية الكاملة ج2 ص 380
36.شبانة ، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 264

معادلة الصوت والمعنى

تعد القصيدة القصيرة أحد مكتسبات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فلم يعرف مثل هذه القصيدة في تراثنا الشعري . وعندما حاول بعض الدارسين نفي هذه الحقيقة، والزعم بأنها موجودة في شعرنا؛ القديم منه والجديد، باءت ادعاءاتهم بالإخفاق الفظيع، والفشل الذريع. لأن ما قدموه من أمثلة ونماذج – على قلتها وندرتها – أشبه بالشوارد لا بالقصائد، وبالشواهد لا بالفرائد. فالقصيدة القصيرة في شعرنا اليوم تقوم على فكرة فنية جديدة. وهي وجود معنى ما لدى الشاعر في غاية القوة والوضوح ولا يحتاج التعبير عنه إلا لما هو غريب وطريف من المفارقات التي تحطم ما هو مألوف ، وتتجاوز ما هو معروف.

فها هو ذا محمد إبراهيم لافي في قصيدة قصيرة هي إحدى لافتاته في ديوانه ويقول الرصيف (2010) ينشيء اتساقا بين الجحيم والتنظيم والعظيم على ما بين هذه الكلمات من تشابه في الوزن الصرفي يترتب عليه تشابه في الجرس الموسيقي. فكل من جحيم وتنظيم وعظيم على وزن فعيل، وجميعها تنتهي بتلك الميم الشفوية الساكنة ذات الغنة الخفيفة التي تسمح للمتكلم بإطالة أمد النطق، وهو شيء تختلف به عن الباء، على الرغم من وحدة المخرج. والعلاقة الدلالية بين التنظيم والجحيم والعظيم على الرغم من تباعد الحيز المعجمي لكل من الكلمات الثلاث إلا أن الصلة بينها قائمة وموجودة، فالتنظيم والعظمة، وكذلك الجحيم، تتراسل بعضها مع بعض من حيث المعنى. ويتضح من البيتين الأخيرين مثل هذا المعنى إذ في كل الأحوال، وجل الظروف لن يتغير القائد المستبد، صغر التنظيم أم كبر:

والليل والمنشور والجحيم
سيكبر التنظيم

ويصغر التنظيم
وفي كلا الحالين يبقى قائداً
قائدهُ العظيم

وهذه المقطوعة – القصيدة التي قل عدد كلماتها عن خمس عشرة كلمة، وأبياتها عن الستة، لا تستمد شاعريتها من التقاليد وزنا وقافية ونحوا شعريا وإنما تستمدها من هذه النبضة الإيقاعية المنبثقة من التوازي في القيم الصرفية : جحيم و تنظيم وعظيم. والثنائيات يكبر ويصغر، وليل ومنشور، فالمنشور يرتبط بنشر الفكرة أو الشعار أو التعليمات، والليل مثلما يقال أخفى للأسرار، وأدعى لتجنب الويل بسبب توزيع المنشورات. وقد عبر الشاعر بكلمة (وكلا الحالين) عن اندماج المتوازيات والثنائيات في شيء واحد هو المفارقة المثيرة باستمرار القائد في تسلطه على التنظيم، وقيادته له، فضلا عن مناداته بالعظيم على الرغم من أنه يفتقر لتلك العظمة.

على أن بعض القصائد القصار ينحو فيها الشاعر الحديث منحى الحكاية على الرغم من قصر النص. فالسرد في العادة يحتاج لتفاصيل تنم على تتابع الحوادث واطرادها في زمن تصوُّري مشترك بين السارد والمتلقي. بيد أن كثافة القصيدة القصيرة لا تسمح بهذا الاسترسال، والاطراد، فتقوم الحكاية فيها على الحذف والإضمار. وفي قصيدة لافي الموسومة بعنوان " وجه " يروى المتكلم شيئا عن فتاة ملت الانتظار في أبيات قليلة العدد، قصيرة الوزن (تفعيلتا رجز) تنتهي بالقوافي التي يتصدرها صوت أسناني مهموس يتكرر في مواقع متقاربة لا متباعدة ، تليه هاء الخروج مما يضفى عليها وعلى النصّ نغمة تذكرنا بالشعر القائم على الشطرين:

أعرف هذي السوسنة
منذ ثلاثين سنة

كم أشرقت شموس
وأغربت شموس
وهي على جلستها في الدار
تنتظر الخطّاب .. جاهة ابن خالها العريسْ

تتكرّر في الظاهر كلمة شموس، وقبلها تتردد كلمتا سوسنة، وسنة، ثم تأتي المفارقة التي لا يتوقعها القارئ بكلمة العريس، صارفا النظر عن الواو التي تسبق الرويّ في كلمة العروس إلى الياء في العريس. وهذا جائز حتى في العروض التقليدي، ولا يعد سنادا.. غير أنه بهذا التغيير خالف توقع القارئ، أو السامع، وعدل عن الصائت الخلفي الواو إلى الأمامي، وبهذا عبر عن طريق الملاءمة الصوتية عن تغيير في الحكاية، وفيما انتهت به.

ومن هذا النسق يتَّضح أن القصيدة القصيرة لا تستمد شعريتها من المعاني المبتكرة فحسب، ولا من تلك الإيحاءات التي لا تخطر إلا بأذهان القلة النادرة من الناس، وإنما تستمدها من هذه الروح التي تتجلى في ترقيص الاصوات ،والجمع فيها بين المتقابلات تارة، والمنسجمات تارة أخرى، مما يجعل الكلام العادي كلاما ذا جرْس يسترعي الانتباه.

والتناسب الصوتي في شعر لافي لا يقتصر على قصار القصائد، ولكنه شائع في غير القصار. ففي قصيدة " شرفة على ليالي الوحيد " نجده يلهو بتلك التوازنات الصوتية، والقوافي التي تحيل القصيدة، أو مقاطع منها، إلى رقاع تشدنا بما فيها من زخارفَ موسيقيةٍ لا تخفى على متلقٍ:

الليلة الوحيد في منامه
يحتله الكابوس
يرى الفؤوس
وساحة مقفلة

ومِقْصلة
يديرها الجلاد يوميا
على الرؤوس

فكلمة الكابوس، التي تصدم القارئ، تستدعي بصورة غير مباشرة ذكر الفؤوس، وذكر المقصلة، بعد الساحة - ساحة الإعدام- فالكلمات: كابوس، فؤوس، مقصلة، جلاد، رؤوس، ترتبط برابطة التداعي الصوتي، والدلالي. فذكر الكابوس والفؤوس، والرؤوس، تتابعٌ قائم على التداعي. وبعد ذكر المقصلة يتوقع القارئ إضاءة تنكشف بها رمزية الصورة، فتأتي كلمات: الجلاد، والرؤوس.. فكأنَّ فيها إجابة عن السؤال المقدَّر: وهو ما الذي يجعل هذا الرجل يرى كابوسا وأي كابوس هذا الذي يراه؟ أي أنَّ الشاعر نجح عن طريق السياق الصوتي: كابوس، فؤوس، رؤوس، في توضيح مأساة هذا الوحيد من غير أن تفتقر القصيدة - الصدمة ما هي في حاجةٍ إليه من تناسُبٍ إيقاعي، وإتقان صوتي.

وثمة قصيدة بعنوان " الورقة السادسة " من ديوانه " لم يعد درج العمر أخضر " (2005) ففي أبيات القصيدة، وعددها تسعةٌ يستهلها الشاعر بكلمة (أيُّ) الاستفهامية، ومن هذه الكلمة المتكررة في رأس كل بيت، نشأ نغم صاعد :

أيُّ نجم لنا لم يغبْ
أيُّ أرض لنا لم تضِقْ بالخطى

ويستمرّ هذا التكرار إلى نهاية القصيدة، واعدًا بنغمات هامسة تساندها القوافي، وتفعيلة المتدارك (فاعلن). مما يجعل الإيقاع شديد الانسجام، ففاعلن ذات إيقاع بطيء لكثرة الأسباب. أما كلمات: الردى، والخطى، والمدى، وتختا، و ذِمَّتُنا، فذلك كله يزيد من حركية الإيقاع المسفر عن الإحساس بالأناة:

أيُّ نجم لنا لم يغب
أيُّ أرضٍ لنا لم تضق بالخطى
أيُّ سيدة لم تخنا
أيُّ العناوين ظل لنا صامدًا في المدائن
أيُّ مدىً
أيُّ ضاحية لم يصلها لسانُ الحريق
وأيّ الخنادق كانَ براءة ذِمَّتِنا

والهاجسُ الموسيقي لدى لافي ليس جديدا فهو لم يظهر في دواوينه الأخيرة فحسب. ففي " مواويل على دروب الغربة " 1973 نجده يُفصح عن تصور لشعره، فهو أحلام تتراقص، وأنغام يصدح بها الأرغول، وتجود بها أوتار القيثارة.:

أنا وهواك والمصباح
وسيجارة
وأحلام تراقصُ في عيون الليل
تصنع من جلال الصمت
أرغولا وقيثارة
وآمالا تحلق بي وراء الغيم
تسمو، تلثم البدرا
وتبني لي هناك بظله قصرا

يعتمد محمد إبراهيم لافي في هذه المقدمة الشعرية لقصيدته على نسق تتكرَّرُ فيه واو العطف. فهي تضم ألفاظا عدة، وتصوغ منها تركيبا واحدًا تتألف عبره بعض الألفاظ المنتهية بالمقطع المنبور في سيجارهْ، و قيثارهْ، والبدرا، و قصرا، وسبحان الذي أسرى. وهذه التوافقاتُ تُضفي - بلا ريب - على هذه المقدمة

طابع الانسجام الصوتي. وقد يعتمد الشاعر لافي، مثلما اعتمد في كثير من أشعاره، على تداعي الكلمات التي يستدعيها بحرف الجر "

للنور .. للأنهار
لسحر الغاب .. للأشجار

وهذا يتردد في مواقع أخرى:

وكنتِ رقيقة
كالنور
كالأحلام .. كالفجر
وكنت لذيذة
كالوجدِ
كالهمسات.. كالطيف الذي يسري

تَطَّردُ التشبيهات باتفاق مع الكاف لتُشعر القارئ بالترديد، الذي تسفر عنه نغمة لافتة متكررة يتنبه لها المتلقي. أما تكرار الأدوات؛ من ياء النداء، إلى اسم الاستفهام متى، فإلى حروف الجر، وأمّ النواسخ(كان) في مقطع شعري يخلو عن القصيدة ما قد يشوبها من نثر، مؤكدًا ما فيها من طلاوة النظم، وحسن التأليف، مع مراعاة الشاعر، والتزامه، بتفعيلة الوافر التي عرض لها وتكرَّر فيها زحافُ العَصْب، وهو حذف ثاني السبب الثقيل:

متى تأتين يا حبا جنونيا
ويا عرس الصبايا البكر
يا عشق الندى والزهر
يا فرحًا طفوليًا
متى تأتين طال الدرب
حملتك وردة في القلب

حملتك غصة في القلب
فكنت عوالم الأفراح
كنت عوالم الأحزان
في آفاق عينيا

يجدُ المتابع - ها هنا - عناصر ائتلاف، وعناصر اختلاف، تُسْبغُ على القصيدة المزيد من الحس الغنائي المفعم بالإتقان الصوتي. فعدا عن النغمة الصاعدة في تكرار يا حبا، يا عرس الصبايا، يا عشق الندى، يا فرحا طفوليا، ثمة نغمة مستوية تخفّضُ هذا النغم، وتقترب به من الهمس الذي هو طابع الحوار بين العاشقين: متى تأتين؟ حملتكِ، كنتِ، ففي هذا السياق تؤدي هذه التراكيب نغَماتٍ متنافرةً مع تلك التي نجدها في النداء، والشكل المركب من عناصر مؤتلفة، وأخرى مختلفة، متباينة، وقوالب متوازية كحملتك وردة في القلب، يوازيه حملتك غصة في القلب، وكنت عوالم الأفراح، وكنت عوالم الأحزان، وما في هذا كله من تكرار، ومن أضداد، و من تنافر حينا، ومن تماثل، أو تقارب حينًا آخر، يذكرنا بالنمنمات التي تجمع بين تناظر الأشكال في موْقع، واختلافها في موْقع آخر.

وهذا لمن اراد تتبعه، واستقصاءهُ، كثير في شعره جدًا. مما يضطرنا للقول، والتأكيد على أن شاعرية لافي عدا عن أنها مستمدة أساسا من موقفه الوجداني، والسياسي، تصقلها كفاءة لغوية تغني أداءه، وتمده بما يحتاج إليه من تَطْريب، كقوله من قصيدة :

على الجسرين أنتظرُ
معي شبابتي الغناءُ والقمرُ
معي الأحلامُ والصورُ
معي العِطرُ

معي الخَمْرُ
على كفيّ باقةُ ورْدْ
نظمتُ من النجوم الزُّهْر أحلى عِقدْ
وأنتظرُ ..

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن الشاعر محمد إبراهيم لافي في أشعاره، المبكرة منها والمتأخرة، لا ينثني عن الاهتمام بالإيقاع الموسيقي في قصائده، القصيرة منها وغيرالقصيرة. وقد لاذ لأجل هذه المهمة الفنية بغير قليل من الأدوات، في مقدمتها التكرار، ومنه ما يكون تكرارا للصوت، أو للكلمة، أو الأداة، كحرف الجر، أو اسم الاستفهام، وغيرهما. ومنه تكرار العبارة، أو التركيب نفسه، مع اختلاف المفردات، عدا عن التكرار؛ يلوذ بالقوافي، وبالأوزان، وبالمقاطع المنبورة في الفواصل الوزنية، مثلما يلوذ بالتدوير في بعض المقاطع. ويعتمد على التوازي لا سيما في الصيغ الصرفية، ومنها ما يكون متجانسا ومنها ما يكون متنافرا. ولا تخلو أدواته هذه من استخدام واو النسق التي تنتظم عددا من الألفاظ في قرن. مما يشعر المتلقي بتوارد المشاعر، والإحساسات، تواردا يتخلل تدفق الكلمات، وفق إيقاع بطيء تارة، أو سريع تارة أخرى، وهذا ما يشهد له بمعادلته للمعاني بالأصوات، إذ الشعر ذو طبيعة شفوية في رأينا، وإن كنا قد اعتدنا قراءته في الكتب، والدواوين.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 14 تموز – يوليو 2023

1. انظر مقالة إحسان عباس عن الموضوع في: اوراق مبعثرة، تحقيق عباس عباس، ط1، إربد: عالم الكتب، 2006، ص ص 348- 350 وللمزيد انظر كتابنا: الناقد وعالمه، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر، 2018 ص 39

2. انظر أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، معجم مصطلحات علم العروض والقافية، ط1، عمان: دار البشير 1991 ص 179

3. للمزيد انظر ما كتبناه عن الشاعر في: من الشعر الحديث والمعاصر- اعلام وشخصيات، ط1، عمان: دار ورد الأردنية، 2009، ص ص 111 – 151

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 يجنح 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 :

وتجرْجر 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 يدينا) 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
كيما 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:

أيهذي 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.

ذاكرة الطفولة في شعره
كتاب لسامح الرواشدة

استأثرت تجربة لافي الشعرية باهتمام عدَدٍ من الدارسين، في طليعتهم الأديب الراحل د. إحسان عباس، الذي عرَضَ لمجموعته الشعرية 'نقوش الولد الضال' (1990) في دراسة جيدة تلوح عليها إمارات الناقد المحترف. واستأثرت، أيضًا، باهتمام الشاعر زهير أبو شايب، الذي تناول شعره في مقالة ضمنت في مجموعته 'مقفى بالرماة'(1993) والشاعر عمر شبانة الذي تناول هو الآخر تجارب لافي في دراسة غلب عليها الطابع الصحافي، ومحمد جميعان الذي نشر دراسة جيدة عنه، وعن شعره، في صحيفة 'الرأي' بتاريخ 2005/11/10 وصاحب هذه السطور الذي عرض لتجاربه ابتداءً من 'مواويل على دروب الغربية' 1973 مرورا 'بالانحدار من كهف الرقيم' 1975 و 'نقوش الولد الضال' 1990، و'مقفى بالرماة' 1993 و'أفتح بابا للغزالة' (1996) وانتهاءً بـ 'لم يعد درج العمر أخضر' (2005) في دراسة مطولة نشرت في العدد 207 من مجلة 'أفكار' الأردنية (2006) وتطرّق أيضا لبعض قصائده القصيرة في الدراسة الموسومة بعنوان 'شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة' التي نشرت في العدد 158 من مجلة عمان (آب / اغسطس- 2008) وتتبَّع جديدهُ في الديوان الأخير 'ويقول الرصيف' 2010 بمقالة نشرت في 'القدس العربي'.

وتأتي دراسة د. سامح الرواشدة الموسومة بالعنوان 'ذاكرة الطفولة في شعر محمد لافي' الصادرة عن 'دار الكتاب الثقافي' في إربد (2010) لتؤكدَ، بكثير من الأدلة، الأهمية الكبيرة التي تحظى بها تجربة لافي، فعلى الرغم من عزوفه عن ترويج شعره في الصحف، والمنابر، وندوات التوقيع، التي تنظم هنا وهناك بلا حساب، ما فتئ الدارسون، والنقاد، يلتفتون لشعره، وتجربته، لما تتسم به من أصالة، وصدق، وبعد عن التجريب المجاني الذي بات السمة الطاغية على ما يُكتبُ، وينشر، هذه الأيام، فتارة ينشر تحت مسمى الحداثة، أو ما بعد الحداثة، وتارة ينشر تحت مسمى قصيدة النثر، مع كونه هجيناً، لا هو بالشعر، ولا بالنثر.

ففي هذا الكتاب يحدّد الرواشدة الدوافع التي دفعت به لتتبع ذاكرة الطفولة في شعر لافي، وعلاقة ذلك بقصيدة بدر شاكر السيّاب المشهورة 'غريبٌ على الخليج'.وإذا كان الشبه – يكاد يكون – معدومًا بين قصيدة السياب المذكورة وتجربة لافي، فإنّ ما تراءى للمؤلف من حرْص السياب على تذكر طفولته، هو ما دفع به لتتبع ذاكرة الطفولة في الشعر العربي عامة، ثم تحوّل هذا الاهتمام من العامّ إلى الخاص، لتضيق دائرته، فتنصبّ على شعر لافي، وحده، لا على الشعر العربي. وفي ذلك ما فيه من حسن الاختيار، وسلامة الانتقاء، فاتساع نطاق البحث يؤدي إلى ضعف التركيز. ولهذا جاءت دراسة الرواشدة، بتركيزها على تجربة لافي دون غيره، مستوفاة، لا يعوزها العمق، والتوغل، حتى أدقّ التفاصيل، متخذًا من معجم الشاعر، وصوره، ورموزه، مسالك غير وَعِرَة للتتبع، والبحث.

فهو يحدثنا عمّا في شعر لافي من كلماتٍ ترتبط بالطفولة المبكّرة، أو بالأسرة: الأم والأب، أو بالبيت والقرية (حتا) التي لا نعرفُ إنْ كان الشاعر

يعرفها فعلا، ويعرف ما فيها من أناس، أم أنه كغريب ممدوح عدوان أحبها من غير أن يعرفها معْرفة جيّدة، مثلما يحدثنا عن كلماتٍ تمثل معجم الحبّ المراهق، والذات، التي تتهيأ لاجتياز برزخ الطفولة:

بعدنا كثيرًاعن المقعد المدرسيّ
وعن طائرات الورق
وعن لعبة الحاب
عن ركْضنا في الشوارع جيشيْنِ
عن حربنا بالحقائب
عن لعبنا بالكُرات الخِرَقْ
سريعًا.. سريعًا عبرْنا كتاب الرجولة... كي نحترقْ.

ولأنّ الألفاظ لا تأثير لها مفردة، وإنما تكتسب تأثيرها من وقوعها في تركيب، لا سيما في تركيب بلاغيّ، لا إبلاغي، فقد عُني المؤلف باستقصاء صوره، ذات العلاقة بزمن الطفولة المبكر. فهو يقسم هذه الصور إلى: بصرية، وسمعية، وشمية، وذوقية، ولمسية. فلافي لا يفتأ يذكر في شعره الريق، والسكر، وخبز الطابون، مثلما يذكرُ الشوارع، والأزقة، والركض ليلا، والدرج الأخضر، الذي أصبح جافا ذابلا، ورائحة البن، والهيل، وما شاكل ذلك، مما يثير في القصيدة أجواءً دلالية حسية، تغري المؤلف باتباع التحليل السيميائي.

وفي شأن متصل بالشعور يوقفنا المؤلف على علاقة الذاكرة – ذاكرة الطفولة – بالإيقاع، وفي هذا المقام تستوقفه قصيدة بعنوان 'أبي' مؤكدًا أنّ تسلسل الصور التي ترتد بالقارئ إلى ذاكرة الشاعر المبكرة تتناوب فيها تشكيلات تفعيلة المتدارك، بين فعْلن التي يعتريها زحاف التشعيث، وفَعِلُنْ

المخبونة، وفاعلُ المقبوضة، وهي من التشكيلات التي اخترعَها المُحدثون، يتناوب ذلك باستمرار في غياب التفعيلة السالمة (فاعِلُن) وهي نواة البحر العروضي، أما ظهور فعْلان في نهاية شطر معين، فيما يعرف بالتذييل، فشيءٌ يدهش له المؤلفُ، ويستغربُ، مع أن هذه الصورة تتكرّر في الشعر قديمِهِ، وجديده. ويرى في اطراد الصيغ الثانوية للتفعيلة دليلا على عَجْز الشاعر- المتكلّم، في القصيدة، عن استعادة أبيه بعد زمن، أو تعبيرًا عن عجز الذاكرة حيالَ استعادة الماضي، مثلما كانَ، من غير زيادةٍ، أو نقص. وهذا ما جرت ترجمته عن طريق الإيقاع، واطراد الصيغ الثانوية للتفعيلة، وغياب الصيغة السالمة فاعِلُنْ.

وهذا رأيٌ يحتاج - في رأينا - إلى إعادة نظر، فليس ثمة علاقة بين بنية التفعيلة سالمة، أو مخبونة، أو مقطوعة، أو مذالة، أو يداخلها زحاف القبض؛ واستعادة الماضي. فقصيدة الحُصَريّ المشهورة 'يا ليلُ الصبّ متى غدُه' قصيدة غزلية لا علاقة لها باستعادة الأب، أو الماضي، ومع ذلك تطرد فيها الصور الثانوية للتفعيلة اطّرادًا كبيرًا. وهذا شائع في قصيدة شوقي مضناك جفاه مرقده.

ولا نتفق مع الرواشدة في طريقة تناوله للإيقاع، فقد تصدى للبحث فيه من خلال الوزن، فيما يرى دارسون أنّ الإيقاع شيء مختلف عن الوزن، فهو ينتج عن استعمال بدائل صوتية (اختيارية) تتجاوز ما هو متبع في الوزن، كالتصريع، والترصيع، والتقسيم، والتكرار، والتسْهيم، والتجنيس، والتضادّ اللفظي، وردّ العجز على الصدر، وجناس الاستهلال، والتشكيلات فوق المقطعيّة الكثيرة.

أما الإحصاءُ الذي اعتمَدَهُ المؤلفُ، وما تضمَّن من أرقام تحدد نسبة شيوع تفعيلة ما في هذا الديوان، أو ذاك، فلا يعْدو أن يكون دقة زائدة، إذا ما تذكرنا أنّ غلبة نوع من البحور، أو التفعيلات، لدى شاعر، أو مجموعة من الشعراء، على أخرى، لا علاقة له بالتجربة الشعورية، فقد راج في الخمسينيات البحر الكامل في الشعْر الحرّ، وراج البحر الطويل في الشعْر القديم، وهما الآن يكادان يختفيان، ولا علاقة فيما نظنُّ، ونحسَبُ، لسيرورة هذا البحر، أو هذه التفعيلة، بالهموم التي يعبّر عنها الشعر.

ولا يفتأ الرواشدة ينقلنا من وجْه فنّي لآخر، فعدا عن المعجم، والإيقاع، يتناول ما يوصف بالبناء السردي للقصيدة. والقصيدة العربيّة؛ قديمة، وحديثة، لا تخلو من مَحْكيّ يُرْوى، فيتضمن سردًا قصيرًا يتعلق – على الأرجح – بشخصيّة المتكلم، أو المُخاطب، وقصائد لافي القصيرة، والطويلة، على السواء، لا تخلو من ذلك. لذا يوردُ المؤلف نماذج عدة تنبني فيها القصيدة على إطار يجمع بين زمنين: أحدهما ماضٍ يرادُ استرجاعُه، والآخر حاضرٌ يُرْجى تجنبه، والهروبُ منه، الأول مضى وولّى، والثاني آنيٌّ، وراهن:

من سنواتٍ
وهو يحدثني عن بيت أعلى من حدّ الغيم
وفتاةٍ لم تنجبها الحورياتْ
وبلادٍ لا يلحقها الضيمْ
لكنْ... قبل ثلاثةِ أعوامٍ ماتْ
دونَ مراثٍ* ماتْ
وظلتْ كلّ أمانيهِ على الأوْراقْ

وقد نبّه المؤلفُ على شيءٍ في غاية الأهمية، وهو تمثيلُ المقطع السردي لدى الشاعر لسيرة أحد الأشخاص. وهذا ما يوصَفُ في بعْض الدراسات بقصيدة (البورتريت) التي برع فيها مريدُ البرغوثي. وعرضنا لها في كتابنا 'من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن' 2006.

واللافت للنظر وقوفُ الرواشدة إزاء المفارقة في قصائد لافي، الطويلة منها والقصيرة؛ فهو، في فهمه لهذا المصطلح 'مفارقة' مختلفٌ عن سواه، مباينُ لمن عداه، ولا يتفق مع ما هو مألوفٌ ومعروف، ولا مع ما هو شائعٌ وسائد. فالمفارقة أنواعٌ، منها: المفارقة الدرامية dramatic irony ومنها مفارقة التهكم والسخرية، كتلك التي تتبّعها عبد القادر الرباعي في كتابه 'عرار الرؤيا والفن' 2002، وثمّة نوع آخر هو التناقضُ الظاهري، أو ما يسمّيه بروكس Brooks نقيضة paradox غيْرَ أنّ الرواشدة يُريد بالمفارقة – ها هنا – وضعَ النقيض إلى جانب النقيض، كقبح الحاضر مقابلَ حَلاوةِ الماضي. ويتضحُ، في موْقع آخر، أنه يعني بالمفارقة مخالفة الشاعر توقُّعات القارئ فيما يختص بنهاية القصيدة [1].

وهذه وجهة نظرٍ يستطيع القارئ الاختلاف فيها مع المؤلف، دونَ أنْ يُصادرَ حقه في الفهم والتفسير. مثلما لا يستطيع مصادرة حقه في التأويل، الذي يؤدي إلى هذا الرأي. فقد يُضاف هذا الفهمُ إلى مفهوماتٍ أخرى سابقةٍ، أدْرجَت فيما كتبَ ونشرَ عن 'المفارقة' في الشعر الغنائيّ خاصّة.

صفوة القول أنّ هذا الكتاب الموجز، المكثف، كتابٌ قيم، مُمْتع، ويعدّ

1.انظر ص 84 .

مساهمة نقديّة جادّة، وكان يمكن أن يحظى بما هو أكثرُ من الاستحسان، لوْ أنّ المؤلف استوعبَ في دراسته دواوين الشاعر كافة، فلا عُذرَ له فيما ذكر من أنه لا يمتلك نسخًا من الدواوين الأولى، أو أنّها ليستْ في مكتبة الجامعة، فاقتصرَ على ما أهدي إليه في مناسبةٍ أتاحتها المصادفة فحسب. فالباحثُ يسعى، وينقب، ويفتش، ويستقصي باذلا قصارى جهْدِهِ، إلى أن يبلغ مرادهُ من المصادر، والمَظانّ، ونحنُ لا نقول هذا من باب المناكفة، أو حتى المُداعبة، إنما نقولُ ذلك لأن بعض الدواوين، التي لم تدرسْ، لا تخلو من قصائد تتضمّن صورًا تعودُ بالقارئ لطفولة الشاعر، وصباه، وقد أشرنا لبعض ما تضمنته من صورٍ، وذكريات، في دراستنا المنشورة في 'أفكار'، ولا سيّما ديوانه 'نقوش الولد الضال' 1990 الذي لم يَحْظ من المؤلف – للأسف – بغير الإشارة.

وقد أفرط د. سامح في تكرير كلمة 'الاغتراب' في وصفه لتجربة لافي، لا سيما في أشعاره الأخيرة، والاغترابُ مصطلحٌ ذو بعد وجوديّ فلسفيّ، وآخرُ نفسيّ سيكولوجي، وأعتقد جازمًا أنّ ما يذهب إليه المؤلفُ ـ وإنْ حظيَ ببعض القبول من أحَد الوجوه – لا ينطبقُ على تجربة لافي. فهي تجربة لا غربة فيها ولا اغتراب، ونفضل، بدلا من ذلك، استعمال كلمة رفض، أو احتجاج، أو مواجَهة. وفي ص 25 يذكر المؤلف أنّ كلمة 'ضالّ' في عنوان الديوان 'نقوش الولد الضال' دليلٌ على وجود ظاهرة الاغتراب، أما ما لم يَفْطن إليهِ المؤلف، ولم يتنبه له، فهو أنّ صِفة 'الضالّ'[1] – ها هنا – وصفٌ أطلقه عليه الآخرون، لأنه اختار الانتماء للبنادق، والخنادِق، لا إلى البنائق والبيارق.

بقيَ أن نشيرَ إلى تصحيح شكليّ لما وَرَدَ في ص 24 فقد ذكر المؤلفُ عن الشاعر أنّه قضى عمْرَهُ بين عمان ودمشق وبيروت، ونريدُ أنْ نضيف إلى ذلك: الزرقاء، وجرش.

1.من المؤكد أن الشاعر لديه فكرة عن مسرحية الابن الضال وهي توظيف لحكاية وردت في إنجيل لوقا الإصحاح الخامس عشر وهي طويلة استخرج منها مثل شعبي، يقال: مثل الابن الضال. وثمة عناوين كثيرة لمسرحيات وأفلام ومسلسلات بهذا المثل، ولا أدري كيف غاب هذا كله عن ذهن المرحوم الرواشدة على الرغم من سعة اطلاعه.

مصادر الكتاب ومراجعه:

1.المصادر

لافي، محمد إبراهيم: مواويل على دروب الغربة، ط1، عمان، د.ن، 1973

نفسه:الانحدار من كهف الرقيم، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية،1975

نفسه: نقوش الولد الضال، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط1، طرابلس، 1990

نفسه: مقفى بالرماة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993

نفسه : أفتح بابا للغزالة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996

نفسه: لم يعد درج العمر أخضر، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005

نفسه: ويقول الرصيف: ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010

نفسه: الأعمال الشعرية، ط1، رام الله: بيت الشعر الفلسطيني، 2012

نفسه: غيم على قافية الوحيد، ط1، رام الله: بيت الشعر الفلسطيني، 2024

المراجع العربية:

أبو سويلم، أنور: معجم مصطلحات علم العروض والقافية، ط1، عمان: دار البشير، 1991

أحمد دحبور: جيل الذبيحة، ط1، عمان: دار الشروق، 1999

الأعشى ، ميمون بن قيس: شرح ديوان الأعشى الكبير، تحقيق حنا نصر الحتي،ط2، بيروت: دار الكتاب العربي،1994

البتيري، علي: لماذا رميتَ ورود دمي، ط1، عمان: دار البشير، 2002

البرغوثي، مريد: الأعمال الشعرية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997

خليل، إبراهيم: من الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية،2009

نفسه: الناقد وعالمه، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2018

الرواشدة، سامح: الشعر وذاكرة الطفولة، ط1، إربد، دار الكتاب الحديث، 2010

الرفاعي، عبد المنعم: شعر عبد المنعم الرفاعي، تحقيق إبراهيم الكوفحي، ط1، عمان: الشركة ا لجديدة للطباعة، 2003

شبانة، ناصر : المفارقة في الشعر الحديث ،ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002

عايش، أحمد: أحمد مطر شاعر المنفى، ط1، عمان: د.ن، 2001

عباس، إحسان: أوراق مبعثرة، تحقيق عباس عبد الحليم، ط1، إربد: عالم الكتب، 2006

القيسي، محمد: الأعمال الشعرية، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 3 أجزاء.

لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة ا لمصطلح النقدي(المفارقة) تأليف ميوميك، ط1، بغداد، وزارة الثقافة، 1982

مطر، أحمد مطر: الأعمال الشعرية، ط2، لندن، د.ن، 2001

المناصرة، عز الدين:الأعمال الشعرية، ط5، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001

ناجي، إبراهيم: قصائد، تقديم أحمد عبد المعطي حجازي،ط1، بيروت: دار الآداب،1971

نصر الله، إبراهيم: عواصف القلب، ط1، عمان: دار الشروق، 1989

وهبة، مجدي وأحمد كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984 .

المراجع الأجنبية:

Brooks, Cleanth, The Language of Paradox, in 20th Century Literary Criticism, ed by David Lodge, London, Longman, 2ed ,1984, p.292

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، 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. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994
14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995 ط2، عمان: دار الخليج 2025
15. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995. ط2، عمان: دار الخليج، 2025
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسة العربية للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
20. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
21. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001

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

36. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
37. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
38. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008 ، ط2، عمان: دار الخليج 2025
39. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
40. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
41. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
42. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
43. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
44. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
45. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
46. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
47. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
48. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011

49. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011
50. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
51. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
52. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ، ط2، دار الخليج، عمان، 2024
53. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013
54. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013
55. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021. ط3، دار الخليج، عمان، 2022
56. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014 .ط2 دار الخليج، عمان، 2022
57. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
58. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014
59. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015

60. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015
61. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
62. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
63. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن، عمان، ط1، 2017
64. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
65. جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
66. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
67. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. الناقد وعالمه- دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
69. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
70. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017

71. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2018
72. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
73. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2019
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، 2019
75. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2020
76. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسامة للنشروالتوزيع، ودار النبلاء، 2021.
77. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
78. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
79. السرد وظواهرة في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراسة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
81. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2021
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021

83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
84. لغويات جـ 2 ، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022
85. الرواية الكويتية بين جيلين، الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022
86. صفوة المجتبي من الأدب المغربي، دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2022
87. النافذة المضاءة: عن الشعر ونقده، مقالات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2023 .
88. في اللغة والتراث ،ط1، عمان: دار الخليج، 2023
89. الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
90. مع النقد والنقاد في مؤلفات مختارة، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
91. بهاء طاهر وآخرون ، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
92. الغاوون – شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
93. أوراق من الذاكرة - سيرة ، ط1، دار الخليج، عمان: 2024
94. قراءات في كتب السيرة، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
95. السياق وأثره في الدرس اللغوي – قراءة في التراث اللساني، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
96. لغويات، جـ3، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
97. في الأدب العراقي الجديد، ط1، عمان: دار الخليج، 2024

98. في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، ط1، دارا لخليج، عمان، 2024
99. رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية،ط1، عمان: دار الخليج 2024
100. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ،ط2، عمان: دار الخليج،2024
101. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الخليج، 2024