

محمد عيتاني



وجوه الفرح والمأساة والثورة مهربة في قصائد مرهفة كالبكاء

قراءة نقدية في باكورة الشاعر محمد علي شمس الدين

مقدمة ومنهج

« كان منقارها المعدني المحنى بأشلائه
شاهدا للدماء » .
صحيح ان هذا الطفل هو « نموذج لواقع مجرد » ، فهو يحوي
شمولية اوسع نطاقا من هذا الطفل بذاته الذي :
« عاريا كان يعدو على سدره الارض
والارض تعدو على غارب الماء
والماء يعدو على صهوة الدم
والدم يطفو على بقعة في الشتاء .
ناشرا لحمه للطيور الابابيل تغدو خفافا
وتنفض سادية
ثم تاوي الى برجها في السماء » ..
لكنه من الواضح أيضا ، ان موضوعه « الرمز هو شيء يعبر عن
شيء مجرد » لا تكفي . ورغم ان (ديديه جوليا) حاول استكمال بناء
موضوعته النظرية لتحديد الرمز ، فاضاف : « والرمز حالة خاصة
من حالات الإشارة » الا انه يبدو ان بين الشعر ، وبين الفكر
الفلسفي والنقدي سجلا لا يهدأ . فالشاعر شمس الدين يطور صورته
أبعد من مقولة الفكر الفرنسي . فبعد ان يقول :
« هكذا يسقط الطفل في شمسها عاريا
هاريا
عاريا

ثم تكسوه جلدا غربيا
ووجها كفزاعة في المساء .. »

نراه يضيف :

« هكذا يلبس الطفل جلدا من الموت

والموت جلد السماء » .

نجد اذن ، قصورا في الفكر النظري المحدد بدقة ، لكونه لم يأخذ
في الحسبان ، الجانب الانفعالي لحدي المعادلة التعبيرية الرمزية :
« شيء يعبر عن شيء مجرد .. ونوع من الإشارة .. »

ولكن : اي نوع ؟ .. نرى ان اقتراح جوليا لم يسقط ، ولكنه فصر .
والان ، نستمع الى الشاعر يتحدث عن الطفل ايضا :

« يتناثر في حملات الريح

ويخل في سيلات الماء

وتسكنه الاجار ...

طفلا »

خبثات ملامح وجه الطفل واعلنت الترجس

لعله لا يمكن الاحساس بالقيم التي يحملها اي شعر ، وخاصة
باكورة الشاعر محمد علي شمس الدين الاولى (١٤) ، اذا لم يعمد
الدارس الى استبطان هذا الشعر المقدم ، (وهو من الشعر بامتياز)
بقراءة داخلية ، واضاءة نقدية باطنية ، تسلط الضوء على هذا العمل
المهم .

ان ذلك يتطلب ، وفقا لبنية المجموعة ، وطبيعة فصاندها ،
وخصايات هذه القصائد ، افتراح عدة وسائل للعمل عليها ، واننا ،
في دراستنا هذه ، سنعرض الى مدلولات المنظومة الرمزية ، مع
التركيز على رمزي (انفل) و (الريح) بوجه الخصوص ، كنموذجين
اساسيين ، كما سنتناول ، بالدراسة والتحليل ، مقولات الايقاع ،
والصورة ، والفرح الثوري ، والالنباس والانتينية (الاشكال) ، في
المجموعة ، ونركز في النهاية ، بالتحليل ، على اثنتين من اهم قصائد
الديوان ، هما : « اربعة وجوه في مرآة مكسورة » و « قصائد مهربة
الى حبيتي آسيا » التي أخذ الديوان تسميته منها .

اولا : حركة الرمز في المجموعة :

قد لا تنتهي اذا اردنا ان نحدد معاني الرمز في الفن عامة ،
والشعر خاصة . ولكن تبدأ بطرح هذا الاقتراح النظري (لديديه جوليا)
الذي يقول « ان الرمز هو شيء يمثل شيئا مجردا » ، وانه حالة
خاصة من حالات الإشارة . وهو ، في رأي (جوليا) يناقض التعبير
العقلاني ، الذي يعبر عن فكرة ، دون المرور بصورة محسوسة .

ننتقل من هذه المقولة ، للاحاطة برمزية محمد علي شمس الدين ،
ونتساءل : هل تكفي هذه الموضوعية وحدها لذلك ؟

لناخذ رمزين ركز عليهما الشاعر في مواضع عديدة من قصائده :

الطفل ، والريح .

أ - رمز (الطفل)

في القصيدة الاولى من المجموعة (الطوفان) : (بناء موسيقي في
ثلاث حركات) نرى ان الحركة الاولى من القصيدة ، ترسم في ابيات
ايقاعية ، وصور متداخلة متداخلة ، تصور مأساة طفل نشر لحمه
(لابابيل السماء) التي :

(١٤) : (قصائد مهربة الى حبيتي آسيا) منشورات دار الاداب

الطبعة الاولى شباط (فبراير ١٩٧٥) . ١٢٠ صفحة .

ودخلت مدار الهلة مهرا مذعورا خطفته طيور سابعة في الريح
ترف جوانحها ...

وانا

والريح تزلمني

أنداخل بين غصون الليل أعريها
وأراه يضيء ويسقط في حلقات دمي
جنذلا

كالعرشة حين تغرد في رحم الغابات ..»

هنا ، يبدو لي ، ان البون أصبح أكثر اتساعا بين صيغة « نوع
من الاشارة » ، الفكرية ، المجردة ، وبين بنائية الشاعر المتنامية .
فالتفجر المأساوي الكوني النطاق والمستوى ، لطفل يشاهده الشاعر ،
« يتناثر في حلقات الريح ويدخل في سبلات الماء وتسكنه الابار ..»
فيخبره منتج (الصورة الشعرية - الرمز) (الشاعر) ملامح وجه
الطفل ويعلم الرجس ، ثم يرى الطفل يسقط في حلقات دمه ...
التفجر المأساوي هذا ، يفجر كل اطار التعريف الفلسفي للرمز ، ثم
يزداد فيضانا مساوية الشعر بتتمة تطور الصورة ، حين ينشأ حوار
بين الشاعر وبين الطفل القليل الشائه الوجه (كزاعفة في المساء) ،
فترى الشاعر يتوحد في بطله الصغير ، رمز البراءة القليل .

ان دخول شهادة (الطفل) في اعماق المواطن الكونية المحمومة ،
لهذا القتل المناقض لسنة الوجود ، واستطاعة الشاعر تقديم
تعبير وإيقاعات يكون بوسعها تماما ان تحمل هذا العبء المضموني
الجمالي ... كل ذلك أدى الى تفجير الخاص جدا ، في اوسع
واعق معالم الكوني ، وبصمت وهدهد ، وكأنما ، بانة غاضبة تعض
على الجرح ، على الموت ، تصبح هذه الاستطاعة بحاجة لصيغة ثانية
تصف رمزيتها . ونقترح هذه : الرمز الذي يتوسله الشاعر هنا
للتعبير عن صورته المحسة العاشة من الداخل المحمي للقضية ، هو
عنصر استبدالي ، عنصر معادل ، ينبو عن جوهر الفكرة ، ذاتها ، او
الشيء الذي يمثله ، وهو عنصر ابدالي ، لكنه في الوقت ذاته ، وربما ،
بسبب ذلك ، فني بالمدلول ، ويعبر عن جوهر حركي ، لا سكوني .
تنمو القصيدة ، وينمو الرمز ، وتناخذ بخناق الفكر النقدي
مجدا . الشاعر يقدم لنا لحظة توحده مع الطفل القليل ، الذي يحاوره
بشدة وتوتر :

الشاعر : - من اين آتيت تنقر جذع الماء

وتفتح بابا للقلب المترج مثل اناء الدمع ؟

من أنت ؟

الطفل : انا التوحد فيك وفي الافلاك

انا الملك التوهم بين الصلع وبين الصلع !

... انا قدامك .. وترقص بي ... »

« تبدأ الرقصة الان مشحونة بالبكاء الثقيل

... ولا عشب ، لا شيء يطفو

ولا ظل يستأنس الوحش فيه

هنا يبدأ الرقص او ينتهي .. حاملا موته في هدأة الظل او في وعاء

الرحيل

تاركا طفنة عذبة للنخيل ..

.....

نقبت عيناه جدار الليل وفاجاتي

خبث ملامح وجه الطفل فاشعل لحم الساق وفاجاتي

ومضى يتدحرج مثل الموت على حجرات سماء كابية صفراء كأبخرة

الكهف الاوى

اعلنت الرجس ، فانطقت عيناه واسقط فوق الرمل محاجره

ومضى بتوكا جذع الريح .. » .

نلاحظ هنا ان بنية القصيدة ، في سياقها المتصاعد ، قد تطور ،

بحيث ان الرمز أصبح لا يمكن التعبير عنه ، الا بانه تلك الوسيلة في

الصياغة ، التي توصل ، من المنتج الفني الى الوعي الفني ، صورة

« مشحونة » بمضمون يكشف عنه لا وعي الشاعر الواعي لا يبدعه ،
مضمون لا يمكن وصوله الا بوسائل الرمز الفني .

اما البيت - الفروة : « تاركا طفنة عذبة للنخيل » فهو بجرسه
العذب ، والمرير ، يوسع الرمز الذي اتسع كفاية ، بحيث يشمل بكل
اناة ، واصرار ، اوسع نطاق يستطيعه تعبير شعوري على الاطلاق ،
وذلك ، بعد ان مهد الشاعر لذلك ، باشعاله مفردات المشاركة
في ذرات الكون ، حوله وحول بطله الشهيد الصغير .

ولكن ، في اللحظات التالية من نمو القصيدة ، نجد ان الطفل
يعود للانبعاث :

« ... في وهدة الرمل ابصرت ظلا غربيا فلما تلمسته كان طفلا على

شاطيء النهر يبكي ويكتظ من حوله الماء ، عانقته فاحتواني .. ولكنه

عاد يبكي ويكتظ من حوله الدم .. آه الدم الان يمتد حتى يوازي

الاقاليم تجري به الفلك تعدو خيول وتفتال فرسانها

جارفا

جارفا

ترتديه النواوير او يرتمي في جرار الصبايا وفي اعين الطير ،

هذي عيون تشظت دما .. حاذري .. » .

ليس هذا تكرارا او تراجعاً عن المستوى المأساوي الكوني الذي

منحه الشاعر لصورته ، بل هو تعميق وتوشيم للصورة على اشياءحية ،

زاهية الحيوية ، يشكل التضاد في اتصال الشاعر رمزه اليها ، وانتاجها

في سياق كتابة القصيدة ، اضاءة مذهمة لكونية الصورة ، وجماليتها

الاخاذة .

ثانياً : الإيقاع - الصورة

ليس الرمز وحده ، او الوسائل الرمزية ، هي التي تلبس ،

بمفردتها ، دور انتاج الانفعال الفني بل المعرفة الفنية ، في صياغة

قصائد الشاعر محمد علي شمس الدين . بل يتدخل ايضا ، الإيقاع

والصورة ، ليمنحا المضمون الذي ليس غامضا على احساس القاريه رقم

عمقه ، وشدة توتره ومساليته ، بعدا جديدا ومميزا للشاعر .

فما هو الإيقاع عامة ؟ وما هو الإيقاع بخصوصيته في المجموعة ؟ .

الإيقاع نظام . وفي اصله اللاتيني (ريثموس) اي حركة نغمية

مبسوطة ومتناغمة ، لكن الإيقاع ، في حقيقته ، اكثر من ذلك . انه

النغم الذي يشمل كل شيء فينا وحولنا ، من نبضات القلب حتى حركة

الافلاك . وللشاعر شمس الدين ، في (قصائده المهربة) ايقاعه

الخاص ، واستطيع ان اقول « مزاجه الإيقاعي المعين » المقارب ، بل

الساقط في حلقات دم السياق الدموي الاتهامي القائل والمقول .

تأخذ قصيدة الشاعر ، على الناقد الحامل مسطرة الرمز

والإيقاع السبل كلها : فالطفل شهيد ، والطفل هو البراءة ، والطفل

هو المرحلة التي يفدو بها الولد رجلا ، والطفل ، اخيرا . هو أطفال

العرب ، واطفال اخرون ، يهوتون لكي لا يموتوا ، وها هو الشاعر يقدم

لنا تيمة الصورة التي سيحاكيها التاريخ :

« اعلنت الرجس فانطقت عيناه

واسقط فوق الرمل محاجره

ومضى بتوكا جذع الريح ... »

ثم يأتي تطوير الصورة على الشكل التالي :

« حين اشتعلوا في الماء وكان النهر يلامس ظلمته

وخناجرهم تتوقد في عطش الاطفال وفي اكباد الطير تقدم دجلة

يشرب من عنقي

وينطق حبة دمع في فجوات القلب

لمست كفاي جبين الطفل فاقبل دجلة يشرب من دمه

ويضم على قسمات الريح اصابعه

فيوحد وجه الطفل ووجه الماء .. » .

في الحركة الثالثة من القصيدة ، تعلو الصورة اكثر فاكثر . نحن

هنا امام بناء سنفوني فعلا ، فلنقرأ :

« يا آلهة

تفتتح في عذريتها

حلمات الريح وتخصب في المطر - الاثنى

من أين يجيء الطفل كترجسة الزبد ؟ » .

هكذا ، القصيدة ، والمضمون الكامن وراءه ، والإيقاع ، والسياق النهري لها ، حيث يجسر هذا ذاك ، وذلك هذا ، في جدلية لا تهدأ ، يتجلى لنا دور الصورة ، الذي بدأ من هذا النشيد السنفوني :

« يا آلهة تفتتح في عذريتها

حلمات الريح ... »

ثم اكتمل في هذا السؤال :

« من أين يجيء الطفل كترجسة الزبد ؟ » .

الصورة أذن ، تتخطى ذاتها دائما ، بدنيامية المضمون ، بدوافعه الشعرية والموضوعية ، في حالة البعث والقيامة الجميلة هذه . فتصبح الصورة تصورا : وإذا اردنا ان نتمدد التعريف الفلسفي للصورة ، بأنهما « وعي نشيء غائب او غير موجود » ، وانها تتعارض مع الإدراك الحسي الذي هو تمثيل شيء حاضر ، الا ان الصورة الشعرية في هذا الموقع من القصيدة ، اصبحت كأيسة صورة شعرية اصيلة ، وحقائقية « وعيا مصورا » . او « صورة فاعلة » وليس مجرد مضمون لتصور او تمثيل .

ولكن ، اذا كانت الصورة ، في الفلسفة وعلم النفس ، « شيئا وهميا او شبه حقيقي » فالشاعر في تساؤله التشبيهي : « من أين يجيء الطفل كترجسة الزبد ؟ » لم يجسد الصورة فقط ، ولم يحقق لها فاعليتها فحسب ، بل انتجها مجددا في سياق عمله السنفوني ، ووضعها في مكانها الحركي ، مرة نهائية ، اي خلدتها كعملية ولادة جديدة وبعث وقيامة .

وفي قصيدة « البحث عن غرناطة » ، وهي الحالة الشعرية المكثفة لعملية البحث عن الزمن المفقود ، نجد هذه الصورة الملتبسة للرمز ذاته ، المقدم بايقاع اخر ، وصورة لا تقل عن الاولى فاعلية وقدره على الديمومة : « لا تلتقي في البحر غير اصابع الاطفال ... » . ثم نرى الشاعر يرى في الطفل تارة (نصف سماء) تصلح للعبادة ، وتارة (نصف موجة) تصاح للرحيل .. ثم نفاجا به مذبوحا على عتبات النهر ..

وهكذا ، تتواتر في القصائد ، وتتساقط ، صور الاطفال ، وحضوراتهم ورموزهم ، في احوال السلب واحوال الايجاب ، وفي مواقعهم الوظيفية من القصائد ، بحيث يصبح أغنى واوسع تعريفات الرمزية ، عاجزا عن الاحاطة برموز الشاعر .

ب - رمز الريح :

والصور المؤسسة على حركة الريح في النفس والطبيعة والوجود . الريح ، بصورة عامة ، في قصائد محمد علي شمس الدين ، تمثل عصف الزمن بنا ، وعصف قوانا الحجة بنا ، بل تمثل عملية السحق بسلا رحمة ، والصدام المنم الناشب بين قوى الطبيعة والقهر من جهة ، وقوى الانسان (الشاعر وما يمثله) من ابناء (جرح العصر) الذي يمتد على نطاق الوطن العربي كله ، من جهة ثانية .

ونبدأ بتدريج رمز الريح في المجموعة ، من الاكثر سلبية حتى الاعظم ثورية وفرحا وايجابية ، الصورة العامة للريح ، في شعر شمس الدين ، مأساوية ، عاصفة ، مدمرة ، خبيثة ، تمثل حركة الزمن الرديء ، وحيانا تجدها محايدة تسند فعلا اخر بصفتها عنصرا طبيعيا ، وحيانا قليلة ، نجدها اما مروضة تحت اقدام الانسان ، حيث المطر مدجن ، واما صديقة تمتص ذرات الطفولة البريئة القليل ، بل ، واكثر ، فهي في مثل هذه الصورة ،

« يا آلهة تفتتح في عذريتها

حلمات الريح وتخصب في المطر الاثنى .. » رمز ايجابي يدع وخصب .

لكن الريح تكون احيانا لدى الشاعر ، سلبية . ويمكن ان نتساءل هنا : انريح كما هي في الطبيعة ، حاملة المطر ، وذات مظهر الحركة الكونية ، ومستنطار الاحلام ، ومجال الرؤيا الحافز المثير للخيال .. هذه الريح ، كيف تكون سلبية ؟

لقد سبق واشرت ان نكل شاعر رموزه الخاصة ، ومنظومته الرمزية المميزة . وهذا ما يميز الشاعر محمد علي شمس الدين . المهم هو التساؤل : هل ادت هذه الرموز وظيفتها الفنية لدى الشاعر ؟ والجواب هنا بالاجاب ، وهنا بعض الامثلة النموذجية :

« عنقي يفتتح مثل الجمرة في ريح الفلوات

ويقدس كل هواء الكون

يتقدم بين الموت وبين الموت ويفتتح الظلمات .. » .

.....

« ... ولتنصب مشنقتي

او

مملكتي

في منصف الريح المرجانية .. »

« خذوني اسيرا ومرا وجارح

فما بين هذا المدى والصدى غير خفق الجناح

ويبروت برج كسيح وصوتي احتقان الرياح .. »

« لغة الريح هي الرمز الدم الصمت الصدى الرب - الاظافر»

.. « فهل كنت وجهاً لامي

وهل شردتك المسافات

هل غربتك الرياح التي كنت فيها ؟ .. » .

« آه لو تسمع هذي الريح هذا الليل هذا الصمت هذا

الابد النائي وعينك ندائي .. » .

الى ما هنالك من رموز للريح ، ماثونة في المجموعة .

ثالثا : الفرغ الثوري في المجموعة .

تحدث رضوان الشهل يوما عن احدى خاصيات شعراء المقاومة ، فقال انهم حققوا الخروج من الفناء الذاتي الوجداني ، نحو القيم التقدمية التي تتحرك في خط التاريخ . وكان الناقد يشير بذلك الى ان شعراء المقاومة قد افتتح في شعرنا العربي الحديث ، مرحلة شعر عريض النفية ، بوليفوني (متعدد الاصوات) واسع القاعدة ، شبه ملحمي . واعتقد ان هذه الصفة ، تصح فسي شعر محمد علي شمس الدين المقدم في مجموعته الشعرية . فالرمزية التي سبقت الاشارة اليها ، وتقسيمات موضوعاته الرئيسية ، بتلك الصيغة الثورية ، وذلك الطابع العام والتنوع للشاعر ، الذي يتصف بعمق الاحساس بنوعيات الاشياء ، وتصاعد الصورة ، وتوازن الإيقاع ، وجسارة الموقف ، والقدره الكبيرة المحددة ، الخاصة القوة ، على الايحاء واحكام البناء ، واتخاذ موقف حر من مسألة تطور القصيدة وسياقها باخضاع هذين المفهومين للهدف الاعلى للقصيدة .. كل ذلك شواهد على ان قصيدة الشاعر شمس الدين ، تتأوج في المواضيع المقصودة ، بنهوض ذروي يوصل ما يريد الشاعر ابصاليه من ضربات المأساة والفرح الثوري والسؤال .

اما السياق ، فهو دائم المسرى ، متلاحم عارم ، على اتصال جلي لا ينقطع الا حين يريد الشاعر ، لضرورات وظيفية في القصيدة . والشاعر صانع متشدد مع قصيدته ، وان كان ذلك على حساب اتساع رقعة التلقي . وانا أعلم بان محمد علي شمس الدين ، مثل

كل شاعر ثوري ملتزم ، يطمح الى الوصول لجمهور واسع ، ولكن ليس على حساب مبادئ وقيم فنية صارمة . فقصائده تعلمت من الواقع ، وارتنت اليه لتزيده حركة وقوة وجمالا . وهي ، وان تكن قد نبعت احيانا من احداث يومية ، الا انها هزت الشاعر بعمق ، فانفعل بها ، فانشد احداثها وابطالها بقوة وجمال كبيرين ، كقصيدته « تجليات الورد والحمى » عن مصرع يوسف العطار (العامل الذي اغتاله رصاص الراسمال في بلدنا) .

رابعا : الالتباس والاثنيئية في المجموعة (الاشكال)

« يا سيدتي : للورد وللحمى لون واحد
والرب انسان »

– من قصيدة تجليات الورد والحمى –
قلت في مقدمة هذه الدراسة ، ان قصائد محمد علي شمس الدين ، هي شعر قلق وغصة ، وتعبير عن مأساة شعب وموت قضايا وانبعاث ، امة للفرح والحياة ، الكبيرة . ولا يتخلى الشاعر ، في اي من هذه القضايا عن وسائل الشعر ، وهو ، بسبب وعييه لحركة التاريخ ، ومعرفته بان الامور الى تغير دائم ، الا انه يضع مسألة مأساوية الحياة وسلبيتها بصفتها لعبة مريرة وغير مريحة ، يلعبها الشاعر ، كما يعيشها الشعب ، من ضمن هوموه واهتمامه . لكن للشاعر عيني العلم واليقين المستمد من حركة الشعب ، والسابق لها لانه اشمل نظرا واقب واصلب . ولا انفصال بين القول والفاعل ، ولكن الفاعل ، ولو كان لسانه اصفر من الكتاب ، الا انه هو روح هذه الكلمة ، وهو هو الفاعل الاول ، وعلى مستوى الانعكاس والتعبير والسبق .

وانه من البديهي اننا قد عرفنا ، في حياتنا العربية ، خلال السنوات الاخيرة ، اخفاقات وهزائم ومرارات . ولا شك في ان انتصارات قد تحققت بدورها ، تعوض عن بعض تلك الهزائم . لكن المسألة في تصور الشاعر هي اعق بكثير : انها مسألة اشكالية ، شمولية ، وجودية تعرف بان حركة التاريخ وتقدم الشعوب لا تعود الى الوراء ، لكنه شاعر ، وليس داعية سياسيا . او هو شاعر سياسي ، لكنه شاعر صادق ، وحتى في تحريضه يعتمد ادوات الرمز والايحاء والتحريض الفني . فالیومي غذاء الشاعر ، ولكن ، في اتجاه البقاء الفني .

وسيكون صحيحا قول القائل : ليس محمد علي شمس الدين فريدا في هذا . فاعلم شعراء العرب الجدد هذا موقفهم ، او العديد منهم على الاقل . اقول ، هذا صحيح . لكنني سأضع اليد على بعض خاصيات الشاعر البارزة ، التي يكاد لا يشاركه فيها احد ، وهي خاصيات ملتبسة اثنيئية ، بل كل منها متعدد الجوانب : بساطة في غنى كبير ، هدوء بث مع لعللة ثورية في المضمون الباهر : التحريض والرفض والتمرد .

وإذا كان المعطى الاساسي هو هذا المعطى الانساني النزعة ، (الثقافة هي الانسان) ، فان شعر محمد علي شمس الدين هو تعبير عن انسانية الشعب العربي في لحظة بحث مؤرقة ، يضيئها من الداخل قوة ليست نابغة من القيم التشكيلية المهمة المتوفرة في قصائده فحسب ، بل من التصاق هذا الشعر بقضايا شعبنا العربي الكبرى ، كما ان شعره ليس تعبيراً آنيا عن لحظات هذا الشعب في فراغها الفاجع وامتلانها التبر الخصب ، بل هو تخط لهذه اللحظات ، تخط لا في الخيال ، بل في الوعي العلمي والفكري والوجداني ، المصوغ في صيغ الفن الشعري القادر : هذا عنوان مجد باكورة هذا الشاعر . ولكن : لماذا الالتباس لدى شاعر ثوري ؟ لماذا الاثنيئية ؟ لماذا تعدد جوانب النظرة الشعرية الى الشيء الواحد ؟ لان الشاعر صادق ، ولان الاشياء حولنا حتى الان ، ليست ملتبسة فحسب ، ولا متعددة المظاهر ، بل سلبية في اكثر ملامحها ، رغم بقع الضوء والفعل الانساني النير في هذا القطع او ذاك من قطاعات وطننا العربي الكبير . ولكن

ما تجدر الاشارة اليه ، هو ان الشاعر ، حين يلعب على اوتار المفارقات والسليبيات والفواجع والاسئلة المؤرقة ، لا يقف خارج ميدان المآسي ، التي كانهجرة الطينية يحولها عمل الناس الى دفاء وانطاف نحو الانسانية والتحرر . فكيف يلعب الشاعر على اوتار هذه المفارقات ، وهو في داخلها ؟ .

● الشاعر وتوحده مع شعبه في صميم المآزق المزدوج الحدين

« أتقدم لامرأة كالخنجر او كالبحر وادخل في الحدين »

– من قصيدة فاتحة للنار –

من اساليب النقد الحديث ، لبيان قيمة النص الفنية ، ان يهتم باحصاء الالفاظ والحالات والتعبيرات وحتى الاحرف ، وساعتمد بمضي هذه الطريقة ، لتبيان هذه النقطة .

ف عند موت الاطفال ، يعيش الشاعر خلاصهم . والطفل العربي القليل ، يقول للشاعر :

- ١ – انا التوحد فيك وفي الافلاك .
- ٢ – انا الملك المتوهج بين الضلع وبين الضلع .
- ٣ – شمسة والظلمات ، ماذا خبات لشمسك حين يلامسها غورالظلمات ؟
- ٤ – هنا يبدأ الرقص وينتهي .
- ٥ – حاملا موته بين شكلين : في هدأة الظل او في وعاء الرحيل .
- ٦ – احتقان الاصيل .
- ٧ – ويضم على فسمات الريح اصابعه فيوحد وجه الطفل ووجه الماء .
- ٨ – وتخصب في (المطر – الانثى) .
- ٩ – اذف نجمة كالنرد .. ثم اعيدها .
- ١٠ – .. دائما تنمو سماؤك اضمحل وتكبرين .
- ١١ – واسقط حين تبندئين فابتدئي .
- ١٢ – وأبيد ذاكرتي وذاكرة النخيل .
- ١٣ – وأقول اني آخر الموتى ووجهك أول .
- ١٤ – تنمو سماؤك : نصفها كالوج يصلح للرحيل ونصفها كالطفل يصلح للعبادة .
- ١٥ – .. فانا الشفاف الأسر والمظلم في الابار .
- ١٦ – وتعود الحرب : أنا البطلان كأنهما الجبلان .
- ١٧ – من يقتل من ؟
- ١٨ – وأرى للموتى كاسين وجمجمتين ..
- ١٩ – ولتنصب مملكتي او مشنقتي عرشي او مشنقتي ...
- ٢٠ – في الارض خيول عابرة للصحراء وخيول عابرة للاحزان وخيول عابرة للاصوات الكونية وخيول ياكلها البدو الغربان اذا جاعوا ..
- ٢١ – ولتفتح بشر النار على بشر الاحلام .
- ٢٢ – تتقدم سارية الاحزان وسارية الاكفان .
- ٢٣ – .. وبان دما يتأرجح بين الرمل وبين الماء .
- ٢٤ – من ابن آيت ؟
– من افواه بنادقكم
– لكن بنادقنا مختومة
– بين الزناد وبين اصابعكم
– زمن ضائع
– يتسلل منه التوابون .
- ٢٥ – أول القوسى بلادي
آخر القوسى بلادي
- ٢٦ – سماء الفرد ... الخ ...

... ان الشاعر لا يورد هذه الازدوجات ، هذا الطباق الثوري

ينبه (ماركس) الى ان « قيمة العمل الفني ، اي عمل فني ، لا يمكن ردها وحصرها فقط في مدركات ». لذلك ، فان بعض قصائد الشاعر محمد علي شمس الدين ، تستعصي على اي تحليل ، مهما دق وتمهر . لناخذ هذا البيت الصورة مثلا : « وهواء يشرب قلب الليل بلا عصفور ». هنا يصح قول فاليري : « الجمال هو ما يعبت فيك نوعا من اليأس ، حين تجهد لاكتشاف مقوماته » .

كما ان ايقاعات حركة الاناشيد من قصيدة الطوفان ، هذه الفلذات الاربعة البنية اساسا على مجزوء الهزج ، تشكل بصفاء صورها المعجمة ، ابداعات باهرة السطوع ، لدى قراءتها كانشيد يفرح بالخلق ويتبجح بدم هذه العنراء ، الجواب . هنا طابع النشيد الملحمي ، الموضوعي ، الكوني في بنائه الحميم ، تجلوه لنا هذه الفلذ الاربعة ، المتراوحة بين الغناء الداخلي الوجداني المتكامل القومات، والصور، والاقاعات، والنمو :

يا آلهة تفتتح في عنديتها حملات الريح

وتخصب في المطر الانثى ...»

ليس في ذلك اشارة الى (افروديت) الهة الجمال والحب عند الاغريق ، وفيونوس عند الرومان ؟ ان تمثال افروديت العاري الوجود في هيكل جوبتر على احدى تلال روما (الكابول) يصورها برفسع يدها اليمنى ملاسمة حلمة تديها اليسر .. وسواء كان ذلك انبعاثا لا واعيا لملسة ثقافية لدى الشاعر ، او تلاقيا بين الملهمين ، فان هذا التوافق يسهم في خلق الفنى الجمالي لهذه الفلذ الشعرية الاربعة . وان كنت اتوقف ببعض الاسهاب عند هذه الحركة الثالثة من قصيدة الطوفان ، الاولى في المجموعة ، فلانها ، من حيث صفاؤها ، وبنائها الحميم المتصاعد ، من اسرار النجوة الصوفية الايجابية ،

ولا يقل عنها ، هذا المقطع البالغ الروعة والجمال ، من قصيدة (آيات من كتاب الامام المنتظر) :

« وجهك الرعد وقرآني اجترأ المطر

وانا فيك نبي الرملة المطشى امام الحجر

فهلمي آية الوعد هلمي واقري

خشب الصدر اركعي وانفجري

واغمريني ..

.....

يوم نصبتك في الفار عروسا للعبادة

وجلوت الصدا الدهري عن سدرة عينيك

وعانقت الاله المستحيلة

كنت لي ظلا وعتقود رطب .

اطلعي الان من الكهف الى مرآة وجهي

واملئي كل التضاريس فاما ونخيلا

واغمريني - صدق الله العظيم » .

انسأل ببساطة : أليس هذا الشعر رائعا ؟ وهل هناك كثير من الشعراء العرب الذين يحافظون على هذه السافة والتلاقي في وقت مما ، بين تجاربهم الحسية والحياتية ، وتصوراتهم ، وبين اللغة الشعرية التي يقدمون لنا فيها ابداعاتهم . والمدح في شعر هذا الشاعر ، هو معاشته التجربة الوجدانية العميقة ، بلغة شعرية هو خالقها في الحقيقة . لكنها كان يمكن ان تتحول عند سواه الى تيسب كلاسيكي كشعر علي الجارم ومحمد البرم ، وحتى سعيد عقل في اخريات قصائده . فما السبب ؟ اظن السبب واضحنا ، وقريب التناول : انه العمل المخلص واخذ الموهبة بتواضع ومثابرة ثابتة ، واقفة من ذاتها دون استعلاء ، وخصوصا وجود موهبة كبيرة ترفدها ثقافة تخدم الموهبة .

خامسا : قصيدة (اربعة وجوه في مرآة مكسورة)

هذه القصيدة معروفة لدى قراء الشعر والمستمعين اليه في لبنان،

في اسلوب الكتابة ، بالاسلوب التعدادي الآلي ، بل ان هذه الثنائيات الطباقية ، التي تقدم بهذه المنظومة المتكاملة الواعية ، تعكس فسي شعرنا العربي ، بمنظور الفن وعلى مستوى وسائله وقياسه ، تناقض الاشياء ، وجدليتها . صحيح ان هذه الطريقة معروفة منذ ابي تمام، والشعراء الجدد ، ولا سيما شعراء المقاومة ، ولكن ، ما من شاعر وفق في المضي في هذه الطريق الى اخرها مثل محمد علي شمس الدين . ولايضاح ذلك ، نورد القطعة الثالثة من قصيدة « اربعة وجوه في مرآة مكسورة » فهي شاهد واضح على المردود الفني الذي توصل اليه الشاعر عبر طريقته ، في عزف النشيد الملحمي على وترين متداخلين يتنوع تجاوبهما اكثر من تنوع اشياء الحياة ، ولكن يظلال تلك الحقيقة العميقة المحركة لكل ما في الوجود : التناقض ، وهو هنا التضاد الجمالي شعريا .

وجه لامي :

« رمادية كانت الريح بين الفصون التي أعلنت حزنها

أنت تسأل النور عني وفي كفها آية من دمي .

أتأتين ؟ هذا أنا طفل هذي الضفاف التي انكرني

تعالني خذي مرفقي واجعلي منه جسرا وهدبي شراعا وطيري

على الماء بي او بدوني فلا فرق - آتيك لانتلقي

ونأتين لا نلتقي

ونبقى بعيدين : ابني لعينيك في اول القوس غيما

وتبين سيفنا كقوس الغمام

فمن أنت ؟ هل كنت وجهي لامي ؟

وهل شردتك المسافات هل غربتك الرياح التي كنت فيها ؟

وهل بعثرتك الضفاف البساتين جذع الاساطير بوابة للخيل النسي

خوضت في دم السبب مس من الجن غدارة في الظلام ؟

تعالني فقد ان ان نلتقي

وتخضر في راحتك العظام ..

.....

ما بين الموت وبين الموت ارى عجا

طفلا قمري الوجه

فما .. ذهبا .. ويدا

اشلاء نبت منها الورد ينسحقها عسبا .. عسبا

فرشت امي

ما بين الموت وبين الموت لي الهديا

فعبرت الجسر غسلت ببحر اليرموك التبا

واقمت وجذع الماء دم

ودم أرخت به العسبا

صبتي يا أمّ على تعبي

زهر النارج اذا التها

فالوت يهد لي سببا

والورد يهد لي سببا » .

ولا تتوقف عند هذا الحد الاساليب التشكيلية العفوية والمصوغة بوعي في الوقت ذاته ، بل نجد ان الطابع العام لبنى قصائد الشاعر ، مهوور بنمسية وجمال قادرين في التوزيع ، مما يجعل وصول القصيدة الى قارئها متعة رقيقة .

ان الاوزان التي يمتدها الشاعر في قصائده ليست كثيرة ، فهي تكاد تنحصر في الخفيف والبسيط والهزج .. ومع ذلك ، فان غناها السنفوني يبهنا لدى قراءة هذه القصائد . لكنه حين يعتمد وزنا من هذه الاوزان البسيطة يحشد له كل ما يستطيع من قدرات فنية . وهكذا يتكامل لديه ، بالاضافة الى قيمته الرمز والطباق الثوري ، قيم تشكيلية متعددة نابسة من مضمونه الثوري ، اي من موقفه من قضية الانسان العربي ، ودالما عبر منظور فكري ، وبادوات ووسائل شعرية . فالاقاع عنده ، هو (ايقاع - موقف) ، فضلا عن قيم الصورة والايحاء والبناء .

على نطاق واسع . وقد سبق للشاعر ان نظرها في مجلة (الطريق) العدد ٢ - ٧٣ ، وسمعتها منه في الكثير من الاسميات الشعرية . وهي في الواقع اربع لوحات متقنة الصنع فنيا ، تتجلى فيها موضوعات اربع: انتتان تراثيان مكتوبتان بمنظور عصري ، وانتتان معاصرتان بكل الوجوه .

(الحجاج) كما يصوره لنا الشاعر في قطعه الاولى بعنوان : (وجه للحجاج)

— وقد أهدي الشاعر هذا الوجه الى الشهيد عبدالخالق محجوب ، وكان يذكر ذلك في اسمياته — الحجاج هذا ، يتخطى الحجاج بن يوسف بذاته — مع احتفاظ الشاعر بملامح لطافية بني امية وجبارها ، ليصل به الى التعميم الموقفي والفني الحديث . والواقع ان الشاعر يهزبه ، تحت قناع الحجاج ، وجهها (انتي — حجاجيا) (anti) حجاجا مضادا ، يتسرب من طفائه هو ذاته . انه الحجاج ، ولكنه ايضا : هنتر ، وموسوليني ، ومارك انتي ، والسعيد ، وفرانكو ، وسالازار وسائر الطفاه انن ، لقد عمم الشاعر محمد علي شمس الدين ، شعريا ، وايدولوجيا ، صورة الحجاج ، الذي كان في مطلع حياته معلم صيبان (مثل موسوليني) لكننا نرى (وهنا المفارقة) وجه السفاح الاموي ، ووجوه كل هؤلاء انساحين وامثالهم وهي تولي الادبار امام يفتة الشعوب . الحجاج يبدأ كلامه ، كما كان يبدأ خطبه : « أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى اضع العمامة تعرفوني »

ثم يضيف :

« توضأت بالدم لم يقبل الماء جسمي »

ثم ها هوذا يفر من جرائمه الى دنيا آله : « وجهت نفسي لتريثة من رسول كريم » .

ثم يموت من الرعب امام وجه أحد ضحاياه

هذا جميل . ومن المفارقات ان الرواة قد رووا عن الحجاج انه كان يستعرض بسرعة خاطفة ، نص القرآن كله ، منذ ان يمسك بمقود جواده ، حتى لحظة تحرك الجواد . . .

يلجا الضبع (خادم بين امية) في القصيد ، الى احد المساجد ، حيث يصاب بالرعب حين يمتد نحوه ، على الدم ، رأس من ضحاياه ليحاسبه . وفي المقطع الاخير من هذه الاوبريت البالفه المعاصرة ، يسأل سائل عما يبصره في قسماات اوجه المهزوم ، يسأل شيخا يسديه الشاعر (شيخ الرايات السود) ، ولعله داعية عباسي او علوي ، فيقول الشيخ :

قال اسمع يا ولدي :

هذا زمن غلبت فيه الروم

فاذا ما اهتز السيف المرجاني على عنق الطفل المطوم

فأقرا (سبجانك) ثم اغمس فكك بسافية النيل المسوم

وتوضأ بالدم اغسل وجهك بالزقوم

فألدم

الدم

الدم هو الحي القيوم »

بهذه القوة ، ذات المنطق الحديدي ، والعبارات التي تحت وجوه الطفاه المتعاقبين بفاس من فولاذ بروليتاري ، يرسم شاعرنا القادر صورة ونهاية كل طفيان .

(فالدم

الدم

الدم هو الحي القيوم)

ليس هذا ما تقول به اعظم نظرية علمية عن المتحرك الاساسي للتاريخ ، عن دور العنف والصراع في التاريخ ؟ .

والوجه الاخير من هذه القصيدة ، هو (وجه لحامد) . وحامد هو احد اباطال قصص الشهيد غسان كنفاني ، الذي يمثل الحالة الروحية للثوار العرب . مقطع وجه لحامد هو مقطع حوار درامي ،

او صدام درامي ، داخل وجدان البطل ، احد جانبيه : الرابسة ، القيمة ، فعل الالهان المقدس اندي يركزه حامد في صدره كما يركز انسان نصل خنجره في صدره بلا رجفة ولا هوادة :

« . . . وأنا ارسم وجهها لبلادي

سلكتها يمتد بين العرش والطاعون ، جسرا دمويا

أول القوس بلادي

آخر القوس بلادي

وعلى اذعة النخل واوتار النوافيس بلادي

وعلى ارضفة الهجرة والقتل بلادي

كيف لا ابصر وجهها لبلادي ؟ . . .

والنقيض الاخر المجابه والمكمل :

.. « كيف لا ابصر واذلاه وجهي ؟

كسرت وجهي المرايا المستديرة

كسرتني آه يا امي اعيديني فتيا . . . » .

.. وبعد رسم مرهف ودقيق للتقلبات الرهيبة الايلام والمثيرة لهذه الروح الباسلة والمعذبة ، والمثلة للملايين من عرب هذا اليوم ، ينهض الشاعر بقصيدته وبطله بهذا المقطع الاخير :

« آه لو تسمع هذي الريح هذا الليل هذا الصمت هذا الابد

النائي وعينك نادائي

فانا احفر في الريح نادائي

صرخة تمتد في اروقة الذكرى الى سر بكائي

فاذا ما ارتج في وحشية الصمت عذابي او جنوني

صحت من قاع اساطيري استقبلي

امطري او فاستقبلي

يا سماء القرد والرب والقتيل

امطري او فاستقبلي » .

سألدنسا — (قصائد مهيرة الى حبيبتني آسيا)

اما العمل المسمى «قصائد مهيرة الى حبيبتني آسيا» والذي اخذت منه المجموعة اسمها ، فهو بنالف من مئة قطع شعرية ، استطاع الشاعر ان يقدم لنا في الاولى منها « الدخول في النعاس الجميل » عملا ابداعيا ربما كان من ارووع واكمل ما كتبه محمد علي شمس الدين . هناك ما يسمى « عتبة الابداع » ، مثل « عتبة السمع » في علم النفس الفيزيولوجي ، حيث يتحول العمل عند بلوغها الى ابداع ذي قيمة عالية . وقطعة (الدخول في النعاس الجميل) ، مثل اكثر اعمال الشاعر ، لا تعطي نفسها بسهولة ، بل لا تعطي نفسها ابدا للقارئ بصورة كلية .

ان شحنات شعورية من الاسي ، والبهجة المجهولسة المصدر ، وتعميما لامعق ما يفترض ان يحسه جميع ابناء شعبنا تحت كل نجم عربي ، قد اندرج ، بنصف لسات ، في هذا اللقط . لان تعابيره اكثر نضاعة وايحاء من كلمات « أم » و « طفل » و « حبيب » و « خبز » و « حب » و « ثورة » .

ومع ذلك ، فربما تقرأ القصيدة مرتين وثلاثا وخمسا ، وتظل تفعل فيك فعل السحر ، وتهز كوامن اساك الانساني النقي والرير ، لكنك تحس بشعور قوي من راحة التطهير .

هذه القصيدة هي تكثيف لمعق اعماق ما تعاناه النفس العربية ، مصاغا بسباق ليس شعريا فحسب ، بل هو ، من ناحية ثانية ، موسيقى بحت ، وتناغم صرف ، وتصادم درامي تناحري ، ولكن ، دائما عبر لفظة شعرية ، اسعفا كل ما يصنع الشعر الجميل الباقي .

وماذا نستطيع ، نحن النقاد ، ان نفعل في بعض اسرار العمل الفني الكبير ، الذي يولد تحت نجمة السعد ؟ ولا يعني ذلك بالضرورة ، انه فن مفرح او مطمئن هين . ما العمل اذن ؟ سأحاول تحليل هذه القطعة بصورة بنوية ، وعلى اساس النقد الحديث وادواته ، لعلي اكتشف ولو بصيصا خبيثا من اسرار تألقها .

« هي الآن في آخر الليل تبكي » .

صحيح ان تداخل الزمن ، في كثير من الاعمال ، يكون منساراً للجمال . اما ان يؤدي هذا التداخل الى مثل سحرية هذا المطلع ، فيجب البحث له عن سبب آخر :

(هي) : انثى : ومع ذلك فهي قارتنا الكبيرة وكل عواطفنا واحلامنا . زمن البيت الاول متداخل بسحر وبساطة : (آخر الليل) اصبح (الآن) ، وهناك (آن) آخر ، هو الآن الذي نقرأ فيه هذا البيت ، وكل الآتات الناتجة التي رأينا فيها نساء وحييات الى قلوبنا يبكين . وهي (آسيا) ساهرة الى آخر الليل . فإين هو الدخول في النعاس الجميل ؟ ان سليقة الشاعر الملمم هي التي دفعته الى اثبات هذه التضادات التلقائية ، والتي هي لقيات جمالية على مستوى رفيع .

الدخول في النعاس الجميل

(هي الآن في آخر الليل تبكي ...)

الشاعر هنا يثير لحن الاسى والشجى في قلوبنا . ولكنه لم يقل لنا لماذا الحبيبة آسيا تبكي في آخر الليل تحت مظلة حريرية من الدخول في النعاس الجميل ..

اضافة الى ما سبق وقلناه في المضمون والشكل لدى تبسّر الشاعر ، نلاحظ ان في هذا البيت الواحد : مدتين ، وهوة سکون : الياء بين اللامين (الليل) ، وفعل (تبكي) المشوبة نهايته بلون اسود يلتقطه العس الحميم لدينا بالوان الالفاظ ، في حين ان كلمتي (الآن) و (آخر) وحتى تجويضة كلمة (الليل) ، كلاهما ابيض اللون (حس لوني بالالفاظ) . وحتى فاتحة البيت ، اي كلمة (هي) مفتاح لكل تلوينية كروماتية : (هـ) بالكسر ، و (ي) بالفتح ، اذن ، نحن في اعماقنا قادمون على تعبير ملتبس ، اثنيي القيم ظاهريا ، لكنه يحفل بعدد لا يحصى من الوحيات الشعرية والقيم التي ذكرنا بعضها .

ويستمر الشاعر في وصف حالة (باكية آخر الليل) بين يدي الدخول في النعاس الجميل :

« واذا تنقر الريح بابا دما او جدار

عصافير للحزن تنحل في الذاكره

عصافير للماء تنحل في الهاجر

ويتنابني الوابل الموسمي للدموع الرصاص للدموع الرصاص للدموع
الدموع للدموع الضحك ..

انا اضحك الآن لكنني مرهف كالبكاء ..»

تستمر ألوان الحروف البيضاء ، مع توشيحها ببعض السواد كأجنحة بعض العصافير . لكن نقر الريح على الدم ، هو الذي يزيد في ارتفاع مستوى التعبير ، بحيث يتسق مع المطلع ويتخطاه ، من حيث اثرته للانبساط . ثم يأتي التفسير الملتبس بالمعنى الايجابي ، اي الفني ، اي الصورة المبدعة بامتياز .

« عصافير للحزن تنحل في الذاكره » .

ان المضمون الديناميكي المشحون بتوتر مأساوي ومستغرب فسي الوقت ذاته ، يجعل قارئ هذا المقطع هو الذي يصبح متلقي الرصاص وصاحب الدموع . اما موسيقى هذا المقطع ، البسيطة ظاهريا ، والمنصهرة كلياً مع حالة الشعور الداخلي حتى من حيث تصويرها التشكيلي الاونوماتوبي [Onomatopée] فتأتي من اشتباك الرمايسة بالوابل الموسمي : الدموع الرصاص للدموع الرصاص للدموع الدموع الضحك ..

الرصاص هنا ابيض لان الشاعر حلم به كرؤيا ، والقارئ يتلقاه كذلك ، ولن يجب التاكيد ، ما عليه سوى استعادة هذه الخاتمة للقصيد (فاتحة للنار) المقطع الاخير ص ٣٥ :

... واتمام

لا شيء سوى ما ابيض من الاحلام

لا شيء سوى ما ابيض من الاحلام

لا شيء سوى ما ابيض من الاحلام

اذن ، هذا التضاد الوارد في البيتين ، ضمن نصف لون ، نصف نغم ، انما هو صورة ملطقة لتجربة حسية يندر ان تجد في الشعر ، مثل قونها وصدقها على بساطتها وايجازها . هذا ، دون نسيان ترتيب الكلمات التي تأتي اولاً على صيغة طباق مكرر كما نجد في القطع الموسيقية المرهفة البناء : « هي الآن في آخر الليل تبكي

.....

انا اضحك الآن لكنني مرهف كالبكاء ..»

وينبغي ان نضيف أيضاً ، القيمة الكروماتية (التلوينية الفنية) حيث تتفتح في البيت الاول ، حالة الضحك بالوان زاهية ظاهريا ، وفي عمق البياض الحريري الخادع . لكن ، هنا ، تكمن شبه مأساة مكثفة ، وملتبسة في ثلاث كلمات « ولكنني مرهف كالبكاء » : (أنا) : بيضاء . (اضحك) : بيضاء وحمراء ، (الآن) : بيضاء مع ارتياح .. وكلها تعابير عن ختل ومكابرة للذات المرهفة في اعماقها كالبكاء (لكنني) : مرتبكة معقدة الشكل تشميا مع الحالة الملتبسة ، ثم هي حالكة السواد .. الخ . وهكذا تستمر القصيدة في التطور ، ونعود الى هذه الجوابة الذهبية :

(هي الآن منشورة كالنعاس الجميل) ..

بقول الفني بان الذي كان يأتي

وما بيننا خيمة او قنديل

وان الذي كان يأتي

وما بيننا وردة للقنديل ..»

ياخذ هذا المقطع اهميته من ابقاعه المتناوب النغام والتكرار المتع . علماً بان المضمون هنا ، على غموضه النسبي ، يبقى ذاتابع مأساوي (الوردة للقنديل) . ويستمر الحلم بين رؤى الرصاص وزقزقة طيور الغاب والنعاس المقرب :

« اسمي طيوراً باسمائها

وأموح السماء الاخيره

اقول ادخلي بين وقع الشظايا ووقع البلابل

وان فاجأتك الرياح البسي غابة او جزيره

ولا تلبسني :

مداري انا مفلق

وشمسي مزاجية والهوى أزرق ..

اسمي طيوراً باسمائها

وأموح سماء النحاس

يقول الفني

تقولين شيئاً

وانسى ...

وقوفا : انا داخل في النعاس » .

نرى هنا المضي في هذا الحوار الذي يلفه شبه غموض مقصود ، مع تواتر الضوء والظل ، واللب على انتظام الصور النغمية التي تسري فيها كل نيرة متعددة اللحظات ، لكنها مضبوطة هذه المرة ، على ايقاع انعكاس الخارجي القريب ، والنفسي الملتبس ، وصولاً الى اعماق اعماق الاحناء الحميمة في جوارح التلقي المرهف جدا لهذا الشعر الذي يكاد يكون كالضوء لفرط ارفاهه . علماً بان شحنة من الارتباك والمفارقة والشجن اللطيف ، فضلاً عن حوار الرصاص والدموع ، يجعل من هذا الطور من القصيدة عملاً لا يقل بشيء عن اي شعر عالمي رفيع .

ان ذلك هو دليل واتق على الاصاله الجذرية والمعانة العميقة لهذه التجربة الوجدانية النفسية ذات البعد الانساني الشمولي ، فضلاً عن الايقاع النغمي المدرج في المقطع كالنسخ في الفصن ، وكالنيبذ في العناقيد المخمرة ، وهو مقطع اتخذناه نموذجاً لسائر مقاطع القصيدة ، بل لجمل قصائد هذه المجموعة ، التي تقف ، في رأيي ، بصورة مشرفة ، امام اجمل واهم المجموعات الشعرية العربية الصادرة في السنوات الاخيرة .

بيروت