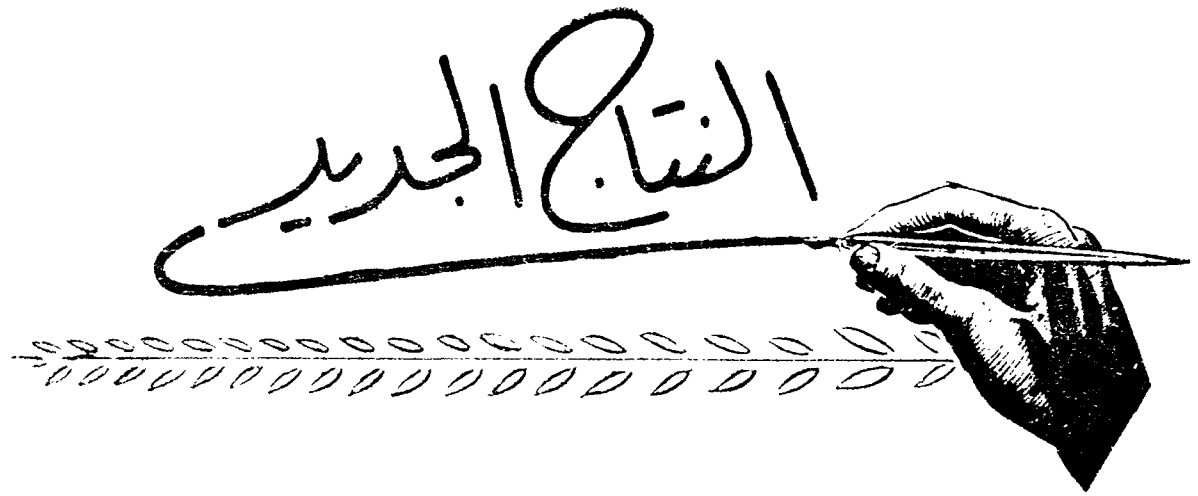

قراءة في ديوان « غيم لأحلام الملك المخلوع »

وثيقـــة عن الحرب، والرفـــض، والفقراء.

عبد الرحمن حمادي

هل ثمة فاصل زمني يمكن أن يؤثر على قيمة العمل الإبداعي؟

بصيغة أخرى: هل تقادم المدّة الزمانية يمكن أن يمحو أو يقلل من أهمية وماهية الأثر الإبداعي؟

إن طرح سؤال كهذا يقتضي الإجابة عليه بأحد أمرين:

أ- إن تقادم الزمن يقلل من قيمة الإبداع، وهذا يعني بالضرورة أن نتخلى عن أكثر الأعمال الأدبية والفنية التي ما زالت تفرض نفسها علينا بإلحاح، رغم اتساع المسافة الزمانية بينها وبيننا.

ب- لا، إن الإبداع الحقيقي يبقى محتفظاً بقيمته، مهما تقادمت المسافة الزمنية بين ظهوره، وبين المتلقي، في أية فترة كانت. وهذا هو الصحيح، لأن هذا الإبداع بالحقيقة عبّر عن آنيته، وعن ما هو آت من الزمن، لهذا بقي إعجابنا بهوميروس، وانجذابنا لأعمال دانتي، وتعلقنا بابداعات المعرّي، وأنشدادنا لقصائد ناظم حكمت... إلى ما هنالك من أعمال ظهرت في الماضي، ولكنها لازالت تحتل مكانها البارز في نفوسنا حتى اليوم.

ما كنت بحاجة لهذه المقدمة عن خلود الأعمال الحقيقية، لولا أنني أهم الآن بتناول الديوان الثاني للشاعر (محمد علي شمس الدين) المعنون بـ (غيم لأحلام الملك المخلوع) (١)، معتبراً هذا التناول المتواضع تتمة لتناولي السابق لثالث دواوينه (أنا ديك يا ملكي وحبيبي) (٢)، منوهاً بأن هذه العودة، تعني الإقرار بضرورة العودة للأعمال الأكثر تأثيراً في حياتنا بين الفينة والأخرى، ومحاولاً استقراء الجانب الأكثر أهمية في عالم هذا الشاعر.

وثيقة الحرب

إذا كانت الحرب اللبنانية قد باتت جزءاً من هموم المواطن في لبنان، فإنها بالتالي أصبحت جزءاً من الأدب العربي الحديث، حتى أن البحوث الأدبية صارت أكثر من أن تحصى من الأعمال الأدبية التي تناولت هذه الحرب البشعة (٣). وإذا كانت الرواية قد تصدرت القمة الأدبية لدى النقاد، كشكل إبداعي استوعب جوانب هذه الحرب، فكانت مثلاً روايات (كوابيس بيروت) لغادة السمان، و (الممر) لياسين رفاعية، و(بستان الكرز) لفمر كيلاني، و (الشياح) لاسماعيل فهد اسماعيل... فإن الشعر كوسيلة من وسائل الإبداع والتعبير، لا بد أن يكون قد استوعب هموم تلك الحرب، وعَكَسَها، ولا أبالغ لو قلت إن ديوان محمد علي شمس الدين، يحتاج إلى دراسة مطوّلة، باعتباره وثيقة من وثائق تلك الحرب، الحرب التي لا زالت مستمرة، إن في مدن لبنان، أو في الجنوب اللبناني المضطهد، ذلك أن أغلب قصائد الديوان كتبت في فترة الحرب، وغمست حروفها بمدادها ومآسيها.

إن قراءة الديوان تكشف أن الحرب هي الهاجس والهمّ الأول، عند هذا الشاعر الذي رماه بؤس الجنوب إلى بيروت، فكان عليه أن يستقبل الحرب بسذاجة الفلاح وطيبته، لا بنفسية المحترف المعتاد:

« قال لي صاحبي

(١) دار ابن خلدون - ١٩٧٧ - بيروت.

(٢) دار الآداب - ١٩٨٠ - بيروت - وقد تناولته بدراسة متواضعة نشرت بمجلة الأسبوع العربي اللبنانية - العدد (١٠٧٨) حزيران - ١٩٨٠، وأخرى نشرت بمجلة الآداب - العدد/٧/١٩٨٠.

(٣) مثلاً دراسة سمر روحي الفيصل عن رواية الشياح لاسماعيل فهو اسماعيل - الآداب - العدد/٦/١٩٨٠.

نشأنا معاً
وضحكنا معاً
وشربنا وجل أقدامنا
فهل أنت مثلي، غداً، ميت في المدينة؟ »

إن الموت في عين كل مواطن، داخل معمعة لا خيار له فيها، خلال حرب نشرت المتاريس في الشوراع، والموت في النفوس:

« كان لي صاحب واقف في الظهيره
بين متراسه وبين الدموع الصغيره »

حرب لم تترك بشاعتها شيئاً إلا احتوته، فالقتل على الهوية.. رمي الجثث بعد تشويهها تحت الجسور.. العنف.. النهب.. الاغتصاب..، أشياء احتوتها ذاكرة الشاعر، وجسدتها كلماته:

« قرأنا عناوين كل المساكين تحت الجسور
قرأنا سطور الجثث
وما خبأ الدود بين الرصاص
قرأنا معاً شاهدات القبور ».

الحرب تدمر كل شيء، ومن كان يتصور أن بيروت زهرة الشرق تصير خراباً ذات يوم، بيروت التي كانت توزع الحب لكل العالم. توزع على نفسها الخراب، ثم يأتيها الأعداء فيزيدونها خراباً على خراب:

« بيروت يشاغلها القرصان فتذهل عن أصوات محبيها
جبل الريحان بكى
ومضى يتوغل في الأسواق ».

كان الرصاص هو سيد الموقف، هو الحاكم في الشوارع، هو الذي يحدد الحجم الجنوبي للقتل، والساحة الواسعة للموت، وهو الذي يخلي الشوارع من الناس، ويُسكن الطرقات أعراس الدم، واحتفالات الفجيعة:

« حين أتيتك في منتصف الدهر أفتش
عنك، وجدت رصاصاً محتفلاً
وشوارع تمضغ وهوهة الدم، وأرصفة خرساء ».

الحرب لم تكن في بيروت فقط، بل نشرت سطوتها على كل المدن اللبنانية، وبعثت بأفاعيها إلى كل قرية، وإلى كل بيت، ولم تترك سوى الخراب والمآسي والويلات:

« لقد سبقتني الحرب
إلى وطني
وأرى مدناً تطفو أو تتراكم كالقاذورات
أقدام الأنهار، أرى الأنهار تعود مقيدة
».

والحرب هي الحرب، أسبابها كثيرة، ولكن أحد أسبابها في منظور الشاعر السبب الطبقي، ففيها حمل الكثيرون السلاح لأنهم لم يجدوا سبيلاً آخر لدرء الجوع في وطن تتخم فيه القلّة، لتجوع الأكثرية:

« فقلت له لا تبك عينك إنما نحاول (خبزاً) أو نموت فنعذراً »

ولبنان كان هو الضحية أولاً، وكان الضحية آخراً، فالحرب من الداخل، والحرب من الخارج على الجنوب، والعزاء لم يأت إلا بمزاودات تنهال من كل جانب، من هيئات العالم الرسمية، ومن دول الوطن التي كانت سبباً رئيساً في جراحه، ومن اسرائيل التي كانت ولا زالت تطعن جسده بيد، وتترحم عليه بمزاودات اليد الأخرى:

وسيخاطبك الوسطاء، تخاطبك الدول الكبرى
ويخاطبك الأعداء، وأنت همست « هموأهلي ».

والحرب التي عانى منها الشاعر في لبنان، تقوده بالضرورة إلى الحديث عن حرب العرب، عن هزائمهم في حزيران، عن نكساتهم التي عادت لتتكرر بشكل أو بآخر في بلده:

« مات البعض قبل الغزوات
ولهذا
حين فرّوا
تركوا أمواتهم في الفلوات »

ولعل أكثر ما تجسد هذا الحديث في قصيدة « رماد في ذاكرة جندي حياً بعد الهزيمة » والتي سأكتفي بنقل هذه الشريحة منها:

« جثة الفارس. والفارس ملقى
سحقته العجلات
والبساطير التي مدّت عليه
تركت في ساعديه بصمات
شرب النمل دم القلب
ارتوت من مقلتيه الحشرات ».

إن ما ذكرت، هو بعض يسير من وثيقة الحرب في ديوان الشاعر، والتي أعود فأقول، إنها بحاجة إلى وقفة مطوّلة منفردة، ولكننا لن نستطيع بالنهاية أن نعزل جانب الحرب في الديوان عن الجوانب الأخرى، فمهما يكن تبقى الحرب حدثاً استثنائياً في حياة الإنسان، وهي فعل طاريء على فعل مستقيم، الفعل المستقيم هو السلم، والفعل الطاريء هو الحرب، الحرب التي تقطع مجرى السلم (٤)، ولهذا نترك هذا الجانب في الديوان إلى:

المعاناة – الانتماء:

أما الانتماء، فلجحافل الفقراء المحرومين، وأما المعاناة، فلآلامهم وهمومهم، وهذا يتعلق بنشأة الشاعر، فهو ابن الجنوب، ابن القرية الفلاحية الفقيرة، وكأي فلاح، عرف معنى الفقر، ومعنى تسلط الإقطاع. لهذا نحس بأن محمد علي شمس الدين لم تسرقه حضارة المدينة من مزارع التبغ وتراب الحقول، ولم تُنْسِه المضطهدين من طبقته في الجنوب وقراه، بل ظل يعلن اعتزازه بالانتماء لمملكة الفقراء في الجنوب بكل اعتزاز الفلاح:

« فقلت هذا اتجاهي
من النهر حتى احتراقاته في الخليج
جنوباً
جنوباً
وكل الجهات التي حددتني
غدت واحدة »

والروعة الحقيقية سنراها في هذا المقطع، فهو بصوت جميع الفقراء المحرومين يصرخ، ويعلن عنفوان هذه الطبقة وقيمها، وأن لها مباديء تنبع من مواقعها. وتسير بطموحها نحو الخلاص:

« أيها السيد يا ظل السماء
فوق هذي الأرض نحن الفقراء
نحن ملح الأرض نحن الفقراء
نشرب السمّ ونبقى شرفاء »

الفقراء الذين هم أكثرية هذا الوطن، هم الذين بنوا تاريخه بدمائهم، وهم حموا هذا التاريخ، ومع ذلك هم في الموقع الأخير من حقوقهم، لا جزاء لهم إلا الظلم والاستلاب والحرمان:

---

(٤) أدب الحرب – حنا مينه ونجاح العطار – وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق ١٩٧٦.

« أبت، اشتعلت في الشمس مدينتك الورقية
واندك عمود الملح
وعرّش فوق الجدران دم الفقراء »

محمد علي شمس الدين، في خضم معاناته وانتمائه، يعي التناقض الطبقي، ويدينه بعنف في وطن التناقض، وطن امراء النفط، وآلاف العبيد، وطن المستغِل، ومئات مئات المستغلين، يدين هذا التناقض مقدماً نفسه أضحية لخلاص الفقراء الآتي ذات يوم بلا ريب:

« أيها الظامىء في صحراء نفط الأمراء
إنني آخر ينبوع لمجد الفقراء
فاحتضني
وتلمس خطك الفاصل بيني وبين الآخرين »

في الديوان، نشعر دائماً بصيحة الغفاريّ للفقراء أن يثوروا في وجه ظالميهم، فما دامت صيحة المظلوم بحق ظالمه تصعد للعرش الغيبي تهزه (٥)، فالفقراء يجب أن يهزوا سارقيهم:

« يا قيصر من يؤويك إذا ما امتشق الفقراء سواعدهم
وأتوا من زنزانات الوطن المفتوح
يجرّون إليك نساء كمويل الصحراء
وألوية حمراء
وأطفالاً منحدرين من الظلمات »

بل إن إيمان الشاعر بانتصار الفقراء إيمان عميق، ذلك أنهم يصبرون، ولكنهم في النهاية يثورون، هذا هو منطق التاريخ:

« أقول لنفسي يا ولد اسمع
فيثور الفقراء هنا، تتنفس تحت الجلد
تتنفس كالجسد المفتوح »

الرفض:

إننا نجد أنفسنا أمام سؤال هو: ماذا نتوقع من هذا الشاعر الواعي، إلا أن يعلن رفضه، رفضه لكل القيم العفنة التي خلقّت التفاوت الطبقي، والهزائم، والحروب، والنكسات:

« وأنصب روحي على شكل مشنقة
أشرب في ظلها القهوة المرّة العربية
وداعاً
سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي »

والرفض لا يطلقه الشاعر ليسجل موقفاً رفضياً فقط، بل يستند في رفضه على وعي ثوري أولاً، وعلى وعي تاريخي ثانياً، يستند على تاريخ حافل بالثورات، فمن خلال فاطمة (الدفتر التاريخي) يستمد الشاعر رفضه.

« يا فاطمة البيداء، وفاطمة السحر الفاجع
يا فاطمة الليل المربوط بأذيال الغزوات.. »

ثم إن هذا الرفض ليس رفضاً مأساوياً، بمعنى أن الشاعر يرفض الواقع وينكفيء على نفسه، لكنه يرفض مع ارتباط عميق بالأمل، وبالخلاص، فما دام الإنسان العربي موجوداً، فإن رفضه باق، وبالتالي، لا بد أن يأتي المستقبل المشرق معلناً مجد الفقراء:

« ويقول المغني
يأتي
من كهف الريح إلى
كهف الظلمات إلى
الكهف الجبلي إلى
جبل الزيتون
ولد
يتدحرج بين الكاف وبين النون
ولد
يتكون من الهجرات وفي ورق الأحزان
ولد
تتكور في خطوته شمس الإنسان »

وعي التراث:

وهي ناحية أهملها الشعر الحديث إهمالاً كلياً، ثم استدركها بعض الشعراء في ما سمي بالاسقاط التاريخي، وظهر ذلك أكثر ما يكون عند الشعراء الشباب، كفايز خضور وعز الدين المناصرة..، ولكن تعامل محمد علي شمس الدين تعامل تاريخي كلي، يشمل كافة جوانب التراث، وهو يعرف كيف يوظفه، ويصله بالواقع، وهذا أحد أسباب نجاحه الدائم في جذبنا إليه، ففي ديوانه جسَّد مقولة إن « الأدب القومي هو الأدب الذي يمكن أن يعبر فعلاً عن أهداف الأمة العربية في المرحلة التي نمرّ بها، وهذا الأدب يجب أن يستوفي عنصر الاتصال بالتراث والتشبّع بروح التراث العربي والثقافة العربية » (٦)، وإن « أي كاتب أصيل في أي ميدان من ميادين الأدب. لا بد أن تقوم صلة حيّة بينه وبين هذا التراث، فالتراث العربي تراث حي، متصل بحياتنا اليومية، وما يزال يحيا بيننا » (٧).

الشاعر محمد علي شمس الدين من الذين تفهموا ووعوا هذه المقولة في التراث، وليس لهذه العجالة أن تستوعب هذا الجانب في شعره، إلا أننا سنحاول أخذ شرائح.

في البداية نرى تعامله الواعي مع قمة التراث العربي: القرآن الكريم، تفهم الجوانب التي يمكن أن تضع القصيدة الحديثة في مكان الحداثة التي لا تفقدها كيانها وهويتها الأدبية والبلاغية، مثل:

« سلام هي حتى الفجر سلام هي حتى الفجر
سلام ».

و (فاطمة الزهراء)، تمثل اسقاطاً تاريخياً، يبثه الشاعر همومه، ويستوحي منه خلاصه، وذلك في قصيدته (من مراثي فاطمة)، ففاطمة هي التاريخ في ماضيه وحاضره ومستقبله، وهي الأمل بالخلاص الآتي:

« يا أجمل ما يتسلق في الأرحام
وأجمل ما يتنزل في الأقلام
وأجمل ما تحمله الأحلام
ماذا تبغين؟! »

إن التراث موظف ببراعة، فها هو ينقلنا إلى أجوائه لنرى أنفسنا بداة وفرساناً، نعيش المبارزة والقراع بين الفيافي:

« ناديت يا سكان القصر تعالوا فأنا
أدعوكم لمباهلة في طرف الصحراء تكون الريح
لها العراف، ويسقط فيها الباغون على أطراف خناجرهم ».

حتى القصص التراثية المعروفة لها مكانها في الديوان، وسأسوق المقطع التالي لنقرر إن لم نعش من خلاله أجواء مجنون ليلى في تفرّده ووحشته في الصحراء:

« أنذا الآن وحيداً كضريح مهجور دون بكاء
من يجرحني في هذا القفر الشاسع؟

(٥) إشارة للحديث الشريف: « اتقوا دعوة المظلوم، فإنها تصعد للعرش تهزه، وتقول ربي إلى دعوة مظلوم فأنصفني ».

(٦) مقابلة مع الدكتور عبد الله عبد الدائم - الآداب - العدد (١) ١٩٨٠.

(٧) المصدر نفسه.

من يدفع من دمعته
قرباناً لعطاش الطير وسائمة المنفى ».

حتى التفعيلة يعيها الشاعر من جوانبها التراثية، ويسوقها لما يخدم حداثة القصيدة، واستيعابها لهموم العصر، وبما إني قد تحدثت عن هذه الناحية في شعره سابقاً، أعفي نفسي من تكرار الحديث عنها، منتقلاً إلى جوانب أخرى.

العالم الداخلي

في عالم هذا الفنان المبدع تشابك معقد، عالم اجتيازه ليس سهلاً، ولكنه يحمل خاصية الترغيب في اجتيازه، والسكون إليه ليس مريحاً، ولكنه يملك سرّ أن نسكنه دائماً، هذا العالم الشعري، يمحو ستار التألف في الوجود، ليرسخ ما يجب أن يكون مألوفاً، بعبارة أخرى: إن محمد علي شمس الدين، بتشابك عالمه الشعري يمحو العادي، ويكشف بالتالي عن الحياة الكامنة في جمل جزئيات الكون، ويجعلنا نرى الأمور المعتادة، وكأننا لم نرها من قبل على الاطلاق.

لقد أعلن بودلير قبل قرن من الزمن «أن وظيفة الشعر هي استخراج المدهش الذي يغمرنا ويروينا كالفضاء، وأن الشعر الحقيقي يواصل المغامرة من أجل تحقيق هذه المهمة» (٨)، ولهذا نقول إن المدهش في عالم شمس الدين يتألف من أمور أهمها:

١ - حيوية الأشياء: أن كل شيء في عالمه يتحرك، لا مكان للجمود فيه، إنه كالساحر الذي يجعل كل شيء ينطق ويتحرك، فالإنسان والسماء والقمر والكلاب والصخور والديدان والرصاص والتبغ والدم... الخ، كلها أشياء حيّة، ذات تأثر وتأثير، وبالتالي نجد عالمه عبارة عن أحداث متتابعة، كل حدث يرتبط بالحدث الذي يليه، هذا التتابع نجده في القصيدة كلها، في كل مقطع، وفي كل دفقة شعرية، وكشريحة لنأخذ المقطع التالي:

«أتربص بالنجم القطبي متى يأتي
نجم يبرق في صحن الليل
ونجم يبرق في صحني
أتربص بالدب القطبي متى يأتي
سبقتني الأسماء، وأعيتني قسماتك
حين أجمّعها، ويبعثرها الطوفان»

لنلاحظ هنا مدى الحركة الكامنة، وتوالي الأحداث، فالشاعر يتربص بالنجم، والنجم.. يبرق في صحن الليل، يتربص بالدب، ثم السؤال عن مجيئه.. الخ، وبالتالي كانت النجوم والليل والصحن والدب والقسمات والطوفان، أشياء كلها حيّة وفاعلة، وهذا سرّ إبعاد الملل عن القارىء، وجذب انتباهه على الدوام.

ب - الموسيقى: ولا أشير هنا للموسيقى التي وفرتها التفعيلة فقط، بل الموسيقى الداخلية التي أتت من براعة استخدام الشاعر للكلمات، بحيث أنها تقولبت بشكل خلصها من امتهانات النثر العادية (٩)، مثلاً لجوء الشاعر لتكرار ألفاظ بعينها في مقطع واحد، خلق أثرا موسيقياً نحسّه موزعاً في باقي الكلمات، وهاكم مثالاً:

«تجيء في السماء
تنام مثلما تريد أن تنام
تنام مثلما أريد أن تنام
فأخلع الجسد
وتخلع الجسد
ونستحم في العراء مرتين».

إن تكرار كلمة يخلق رنّة موسيقية، تتحد مع التكرار الموسيقي التالي، وهكذا حتى تكونت سيمفونية داخلية، خدمت بالنهاية ايحائية القصيدة، والدفقة الشعرية فيها.

ج - المفارقة: والمقصود هي المفارقة الفنية التي تجسد المدهش، المدهش الذي لا نراه إلا في الأسطورة، ووصفها لما هو غير عادي ومألوف، ولنلاحظ (المدهش) الكامن في مفارقات هذا المقطع:

«نادى الرعيان قطيع الغيم فأقبل ممتثلا
وأناخ على الشطآن
نادى الصياد لآلئه
نادى الربان سفينته
وتجمع من كل مغامرة صنوان»

إن عالم محمد علي شمس الدين عالم غني وواسع، لم تمرّ هذه العجالة إلا على بعض جوانبه، ولكنها تعود لتؤكد مرّة أخرى، أن ديوانه (غيم لأحلام الملك المخلوع) لا يقبل الشك، في أنه وثيقة حيّة عن الحرب، والرفض، وآلام الفقراء.

بيروت

(٨) أنظر الدراسات المشار إليها في رقم ٢.

(٩) الآداب - العدد/٦/١٩٨٠ - الأزمة والضرورة في منهج لنقد الشعر الحديث - عبد الرحمن حمادي.

وقفة مع مجموعة وفيق خنسة

«لعينيك ما اشتهي أن يكون»

ممدوح السكاف

أنا مع الرأي القائل إن حركة الشعر العربي الحديث أو حركة الحداثة الشعرية بتعبير أدق، تعاني من أزمة قد تؤدي بها إلى طريق مسدود بسبب تكاثر الأصوات الشعرية المبحوحة أو الخافتة التي لا تحمل في أوتارها نبض الشاعرية الحق، وتكرر في معطياتها الايقاعات القديمة للرواد الأوائل في هذه الحركة ولكن بنشاز ملموس وبرودة ممجوجة. ولولا بعض الأسماء الشعرية الجادة التي تحاول مخلصة تقديم نماذج جديدة متقدمة لتطوير حركة الحداثة وإغنائها بدم موار، كصوت عبد الكريم الناعم وأحمد يوسف داوود وبندر عبد الحميد على سبيل المثال وليس الحصر، في سورية، لقلنا إن هذه الحركة، على الرغم من مرور ثلاثين عاماً على ميلادها آخذة بالمراوحة ان لم أقل بالتراجع، وذلك بدلاً من التقدم والتطور إلى الامام، دون أن نتعرض لجمل الأسباب الأساسية التي أدت بها إلى مثل هذا المصير، لأن المقام حالياً ليس مقام هذه الوقفة. ولكننا اليوم نريد أن نتصدى لمجموعة شعرية صدرت منذ فترة للشاعر وفيق خنسة وهي بعنوان «لعينيك ما اشتهي أن يكون» عن اتحاد الكتاب العرب بستين صفحة من الحجم المتوسط، تحوى ضمن دفتيها ثماني قصائد كتبت بين الأعوام ١٩٧٢ - ١٩٧٦.

في البدء يمكننا القول إن هذه المجموعة ملتزمة التزاماً واضحاً بأهداف الأمة العربية النضالية وقضاياها المصيرية (فلسطين، العمل الفدائي، الفقر، حب الوطن، قضية الحرية الخ..) ولكن أي التزام هذا، وبأية صورة يجسد، وكيف يطرح؟... للجواب عن مثل هذه التساؤلات يكفينا أن نقرأ قصائدها قراءة متعجلة أو قراءة متأنية، ليثبت لنا أن الشاعر يترجم افتتاحيات الصحف السياسية اليومية وزواياها التي

(١٠) المصدر نفسه.

تخوض في هموم المواطن الحياتية إلى قصائد مباشرة اللغة نثرية العرض، تقريرية المواقف، كي ينبئنا بطبيعة تفكيره الثورى. وحتى لا يتخيل أننا نظلم الشاعر في مثل هذه الأحكام التي قدمناها آنفا، فاننا سنورد مقتطفات محدودة من بعض قصائده تدليلاً على آرائنا:

(•) يقول في قصيدة (الفرح الموعود ص ٥٤)

تعيش الشعوب
ويحيا الوطن

(•) يقول في قصيدة (البحر ص ٤٨)

(فأنت الطريق إلى وحدة الفقراء
وأنت محك عبور بلادي إلى النصر
ترسم خارطة الجائعين
وتطرد كل الحواة، وكل الطغاة)

(•) يقول في قصيدة (كان اسمه النهار ص ٢٧)

موضوعة دماء من يموت ميتة وحشية دماء جاهلية
موضوعة ثاراتنا الشرقية الغبية)

ليس هناك خلاف في مقولة الالتزام. فالأديب العربي اليوم، وخاصة الشاعر، مطالب بالالتزام أكثر من أي وقت مضى، لأن أمتنا العربية تخوض معركة مستميتة ضد اعدائها، وعلينا أن نستنجد بكل الأسلحة، ونشهرها في وجه هؤلاء الأعداء، ومن ضمنها، سلاح الكلمة الفاعلة، الكلمة الرصاصة، لكن شريطة أن يكون هذا الالتزام مصاغاً بلغة فنية مضيئة ولامحة تستعمل الاشارات الوامضة والرموز الشفافة والألفاظ الموحية للتعبير عما يريد أن يطرح فكره الثوري لا بقوالب متخشبة وأساليب جافّة تنأى عن لغة الشعر، خالية من التصوير، ومن الحرارة الشعورية، مصابة بالترهل والاستطالة التي لا مسوغ لها إلا حشد أكبر كمية ممكنة من « الشعاراتية » الفارغة دون أن تقدم المعادل الفني لها.

صحيح أن الأديب يكتب للجماهير، وصحيح أيضاً أن الوضوح شرط من شروط الأدب المقروء ،لكنَّ الوضوحَ- وهذا صار أمراً مفروغاً منه - ، لا يعني التدني إلى مستوى متسطح ضحل من الصياغات المستعجلة التقريرية كما مر معنا في الأمثلة السابقة.

لقد أصبح من لغو الكلام أن نقول بالوحدة المتعضية بين المضمون والشكل، فقد حسم النقد الأدبي هذه القضية منذ زمن بعيد. لكن النماذج الشعرية التي تنشر لا تستوى فيها مثل هذه الوحدة في أغلب الأحيان - بشكل مرض مقبول، فعلى حين نرى في قصيدة مضموناً ثورياً متقدماً، نلمح شكلها الفني متخلفاً، وحين نرى. في قصيدة أخرى شكلاً فنياً متقدماً، نلحظ فراغاً فكرياً واضحاً، المعادلة لا تتحقق على الأرجح، وهذه مثلبة من جملة مثالب حركة الحداثة الشعرية الجديدة.

والآن لنتوقف بشكل خاص أمام التقنية الفنية لهذه المجموعة بعد أن أوضحنا أن طابعها الالتزام وانها بعيدة كل البعد عن (أنا) الشاعر الفردية، فحب الحبيبة ينسرب في حب الوطن، والوقوف أمام مظاهر الطبيعة كالبحر مثلاً، موظف للتغني بشواطىء الوطن، ومناجاة الشاعر لطفله أو طفلته، مكرس للطفولة في الوطن، والحديث عن قريته يمتد للحديث عن قرى الوطن، وهكذا تغيب صورة الشاعر الشخصية أو وجدانه الفردي ليحتل الوطن الصورة العامة، ولكن بشكل نشعر معه أنه مضخم ومقصود وافتعالي للتدليل على التزام الشاعر وانتمائه إلى صف الفقراء والمسحوقين بصورة تهويلية تحمل طابع المبالغة والمغالاة، وتطرح تفاؤلاً مجانياً فجاً لا يستند على أرضية علمية موضوعية، على الرغم من إرادة الصور المأساوية التي يعرض فيها الواقع العربي دون أن يبرز من خلالها إلا السلبيات والظلام والبؤس منسربة ضمن انشاءات تفاؤلية مقحمة اقحاماً على فنية القصيدة وتناميها البنائي.

١ - في بنية القصيدة: تشكو معظم قصائد هذه المجموعة من الطول غير المسوغ والناتج عن تراكم الجزئيات والمعاني الهامشية الجانبية التي لا تؤدي إلى نمو في جسد القصيدة وتسارع في دورتها الدموية، ولا تضيف بالتالي أي اضافات مفيدة على منظورها الفكري، فالشاعر يتمركز على معنى من المعاني ويبدأ بالتفريع منه، والتهميش عليه، والتعليق حوله بهدف التضخيم والترويع وتكبير الصورة، مما يسبب الملل السريع للقارىء ويسرق منه متعة الكشف والاستنباط وسبر اغوار العمل الفني، ومما يوقع القصيدة في فخ الوضوح المسهب ويهوى بها إلى درك التسطح والتشتت والتسيب، وكمثال على هذه الناحية نشير بالذات إلى القصيدة الأولى في المجموعة وهي بعنوان (لم يكن حلماً) على الرغم من أن هذه السلبية تكاد تنسحب على معظم القصائد فيها ما عدا القصيدة التي تحمل اسم المجموعة، فبناؤها الفني متماسك.

ب - في لغة القصيدة: تحاول هذه المجموعة في قصائدها، بل تطمح أن تكون حديثة اللغة، لكن قاموس الشاعر لا يعرف شيئاً اسمه التفرد والتميز والامساك بزمام لغة خاصة به، فألفاظه التي يستعملها هي تلك التي يجترها الشعر العربي الحديث ويدور في فلكها منذ سنوات مديدة، دون أي محاولة لتجديد العبارة أو تفجير امكانات اللغة أو تحديث صياغاتها. الشرط اللغوي لدى شاعرنا مفقود. اللغة عنده مستهلكة ومكرورة قرأناها في مئات القصائد السابقة لشعراء من رعايا حركة الشعر العربي الحديث المتأخرين، ولا نحس فيها أي نبض من أنباض الابداع أو الخلق الجديد للعبارات الشعرية أو تخليقها، والشاعر يطمح إلى أن يزاوج في قصيدته بين لغتين قديمة وحديثه، وهنا تضيع شخصيته ويختفي صوته الشعري، وتمحي قسمات هويته، فتراه يستعمل مفردات تراثية صدئت وبهتت من كثرة الاستعمال وانطفأت جذوتها، وفقدت تأثيرها على القارىء (الناهد المشرئب) ويمزجها بتعابير متجددة (خاصرة الموج) لكنها أضحت مشاعاً متداولاً بين شعراء الموجة الجديدة.

وتسفُّ أحياناً لغة الشاعر حتى تسقط سقوطاً محزناً في مطب النثرية الباردة، وأحابيل الصياغات الجاهزة كقوله (الخوف من فرس الشرطي ومن عاديات الحكومة) وبذلك تفقد قدرتها على الايحاء وتزول عنها صفة الجمال الفني، وهي الشرط الرئيس في أي عملية خلق ابداعية.

ج - في الصورة الشعرية: ان ظهور شخصية الشاعر الجديد، يكمن في جملة ما يكمن - من مكونات ومقومات وشرائط - في ايراده صوراً جديدة مبدعة. لقصيدته، فالضمونات الشعرية المعاصرة في حركة الشعر الحديث أضحت متشابهة مكرورة لدرجة تدعو إلى الشفقة بل الرثاء وصارت قاسماً مشتركاً لمعظم الشعراء العرب بفعل تشابه الهم القومي العام، ومعطيات التجارب الحياتية للمبدعين منهم. وإذا دققنا النظر في الصور الشعرية عند وفيق خنسة نرى أنها، في قصيدته، صور تراكمية وليست بانورامية، صور متوالدة بعضها من بعض، وليست نابعة من ضرورة السياق الفني، بمعنى أن الشاعر يورد في قصيدته مجموعة من الصور التي تتكىء أكثر ما تتكىء على التشبيه المتجاوز وأحياناً تجنح إلى تشكيل الاستعارة، لكن دون أن تؤلف في النهاية لوحة متسعة الخطوط والألوان والظلال، وحتى إذا نظرنا إليها مفردة في مسارها الأحادي في القصيدة لا نجدها تدلنا على شاعر ذي خيال أو يملك قدرة فنية على التخيل، أو التخييل، كما يبدو في هذا المقطع من قصيدة (كان اسمه النهار):

يا قاتلي
يا وجهي الملقوح يا رصاصة تخطىء في اختيارها
تخطىء في انفجارها.
ضحيتان ينغل اللصوص في دمائنا

وتنهش الوحوش والعشيرة
يا قاتلي المسكين
نذرت عمراً هادراً كالسيل.
كالنيران، كالنبوة.

وهكذا فأنا كعارض لهذه المجموعة لا اعتقد أنني بحاجة إلى تعليق أو أدنى ملاحظة على خيال الشاعر المحسر الناصر عن العطاء التجديدي أو الإضافة الإبداعية في مجال تكوين صور جديدة. تعارف على توليدها الشعر الحديث. فقوله مثلاً (هادراً كالسيل) مبتذل متداول إلى درجة أن تلاميذ السادس الابتدائي يستعملونه في مواضيع تعبيرهم، أما تشبيه الشاعر لـ (العمر الهادر) بالنبوة فداخل قطعاً في الخلط الشعري والمعنوي والخيالي!

أو قوله في هذا المقطع من قصيدة (بشيلي. وتعرفني طفلها العاشقا):

ليست دنانا من الخمر
ليست مصايف للسائحين
وليست مروجـــــا من القمـــــح
ليست مناجم من ذهـــــب
أو مشاتـــــل للياسمـــــين
ولكنهـــــا طفلـــــة رائعـــــة

السوق الاستهلاكية للعبارات الشاعرية الجاهزة، عند الشاعر رائجة (دنان من الخمر) (مصايف للسائحين) (مروج من القمح) (مناجم من ذهب) (مشاتل من ياسمين) ما الجديد، ما المولد، في مثل هذه العبارات، ولا أقول الصور، الخالية من أية نكهة مستعذبة، فالكلمات تستدعي بعضها بعضاً دون أدنى صعوبة فالدن للخمر، والمصيف للسائح الخ.. الخ.. والسؤال اذن ما هو وجه الروعة في قرية الشاعر التي اسمها (بشيلي)؟ هل صخورها وحواكيرها، وغبارها، وفولكلورها البطولي (..) عن الزير وأشباهه من الأبطال الاسطوريين، أم قفر أراضيها، وجوع أطفالها ومرضهم، كما ينبئنا الشاعر في تتمة قصيدته.

جـ. في الموسيقا والقافية: لقد جاء مخاض حركة الشعر الحديث نتيجة أزمات لا حصر لها في الشعر الكلاسيكي المتوارث لعل في مقدمتها، ضرورة التحرر من قيد القافية الذي كان يغلل الشعر والشاعر السلفي بألف قيد وقيد ويمنعه من التعبير عن خلجات نفسه وأحاسيس قلبه. بشكل حر وتلقائي ومفتوح. وما اعتقد أنني قرأت مجموعة شعرية حديثة خلال عشر السنوات الأخيرة كان شاعرها فيها عبداً للقافية مطأطئاً عنقه لها كما قرأت في هذه المجموعة. ويا ليت أن هذه القافية تأتي في مستقرها ليست قلقة ولا مفتعلة ولا نابية، إذن لقلنا إن الشاعر مأخوذ برنين القرار الرخيم الذي يتولد عن الروي، ولا غبار على ذلك، فالموسيقى في أية قصيدة جديدة، موسيقى داخلية وموسيقى خارجية، الأولى تنبع من ائتلاف الألفاظ مع المعاني والثانية نتاج البحر العروضي المستعمل والقافية، ولكن مراجعة سريعة لقصائد هذه المجموعة تبين لنا أن الشاعر قد نسي أنه يكتب قصيدة حديثة ليس من المهم كثيراً في أبجديات ابداعها، الإتيان بالقافية إلا إذا جاءت عفوية مناسبة لمكانها، وانجر إلى تبيان قدرته الكلاسيكية على إيراد القوافي بشكل سمتري منظم، ولو كان المجال يسمح لنا هنا بأن نورد أكثر من مثال على تعلق الشاعر بالقافية وعشقه لها لفعلنا لكننا نكتفي بإثبات المثال التالي:

يا قاتلي، يا أهل، يا
ارى عيونا طفلة مذعورة عكرها النشيج
ارى شفاها جرها الصراخ والضجيج
ارى البليخ حائراً يمر من جبيني
وينثر الدماء في عيوني
ضحيتان، ضفة ترقص في مأتمها وصفة نواح
وجهان منذوران للاحقاد والجراح.

لا أود التعليق حتى لا اكشف عيوب هذا المقطع من جميع نواحيها، ولكنني اود أن اتساءل هل يعد هذا الشعر شعراً حديثاً، وما وجه الحداثة فيه؟

وولع الشاعر بالقافية المصطنعة كان يدفع به احياناً إلى الضرورات الشعرية المستكرهة، كقصر المهموز مثلاً وصولا إلى التجانس بين قافيتين في شطرتين شعريتين متلاحقتين كقوله:

كنت أموت، وأحيا
واحيا، أموت، فيسألني الادعيا

هذا على الرغم من ركاكة هذا التعبير وضعف الصياغة الشعرية وقلقها في هاتين الشطرتين وانغلاق المعنى وشردوه فيها.

وقبل أن أنهي هذه المراجعة النقدية السريعة لهذه المجموعة، أرغب في طرح التساؤلين التاليين،

الأول: إذا كان شاعرنا وفيق خنسة، قد عاب في إحدى مقالاته الصحفية على شاعر قوله (الحزن الأسمر) فكيف يحق له بالله أن يستعمل في مجموعته هذه قوله (مسرتك السمراء)؟...

الثاني: ماذا تضيف (لعينيك ما اشتهي أن يكون) لحركة الشعر العربي الحديث أو لموجة الحداثة، من رفد أو افادة؟

حمص