قراءة جديدة لمجموعة (كيف) للشاعر شاكر لعيبي

هذا الذي يرفع ظل الحمامة؟

د. احمد الدوسري
كاتب كويتي مقيم في سويسرا

هذه المجموعة الصغيرة التي تحوي خمس قصائد هي اولا اسم على مسمى. فهي قصائد (كيف) تهدر الكم. لكن اكثر ما لفت نظري فيها قصيدتان: (هلالات) و(مدائح لغلام عربي). لا يعني ذلك ان النصوص الثلاثة الاخرى تستحق قراءة متلصصة فقط، لكن هاتين القصيدتين تستحقان وقفة اطول من غيرهما. وبالطبع لاسباب فادحة أنوي الافصاح عنها هنا بالتأكيد.

لأبدأ بـ(هلالات) التي افتتح بها لعيبي كيفه هذا العجيب. فلعيبي يشتغل مثلما يشتغل نساج بارع على رمز كبير واحد هو الهلال، ثم يعدده في النص، ثم يربطه بمئات الرموز التي يمر بها الهلال التاريخي في طريقه. لكن الهلال المعني يجرف في اجوائه المبني ايضا. لذلك تستحق هذه القصيدة النص ان اسميها النص او القصيدة الهلالية بامتياز.

ولان النص من هذه الناحية بصري للغاية فالشاعر يعمد الى الكتابة المعمارية الفنية او التشكيلية ان جاز التعبير. تأخذ القصيدة شكل مقاطع غير متساوية فيشكل مجموعها القوام الرشيق للنص، واعرف ان الشاعر المتميز شاكر لعيبي مختص وباحث في التراث والفن العربي الاسلامي ومن هنا تأثره البالغ بالاشكال الهندسية الاسلامية في المعمار. وهو هنا يقدم نصا شعريا في فن العمارة الاسلامية التي رصدت الهلال لقرون عدة ذهبية. لذا فان عين شاكر لعيبي التاريخية والفنية نقلت الى قلبه هذا الشغف بالمعمار الاسلامي الذي يتضح هنا في هذه التجربة. ضمن حزمة الرمز المتعدد نجد: (خيمة العربي/ هلال بني هاشم/ المرفرف فوق قلاع الترك/ الكوكب الدري/ قمر الفواجع العجوز....) وضمن الاستدعاءات الضمنية نجد: الهلال الخصيب وهلال العالم الاسلامي وهلال بني هاشم وهلال الترك وكلها بالطبع اهلة او هلالات غابت وانطفأت. والنص لا يذكر فقط بهذه الانطفاءات الجمة لكنه ايضا يتحول الى مرثية تاريخية معاصرة في صيغة المتكلم. فيلتحم الرمز بالانسان صاحب الرمز (ربما الشاعر نفسه) الذي:

هذا العاري في احتفال الكواكب

فالكواكب كلها محتفلة الا هذا الكوكب العربي! وليس الا من قبيل المفارقات الحزينة والساخنة ان ينشرح النص في البدء هكذا:

بكفي هاتين ارفع ظل الحمامة

فالكفان المرفوعتان يشكلان هلال لعيبي المفقود الذي يتشكل تعبيرا شعريا على امتداد النص:

طوق الحمامة في قدم الزمان
الانشودة المخرومة الوسط
هذا الحاجب الذي لا يغمز لأحد
هذا الحرف الترابي في أبجدية الشعوب
هذه المظلة التي لا تقي
هذه الستارة المسدولة على الصباح
علامة الاستفهام المبلولة بالغيوم
هذه الصرخة المؤبدة التي تطل
هذه الورقة التي سقطت من كوكب آخر
هذا السنام الذي تمتطيه الذكرى
هذا الطلل البالي الذي سيسقط
هذا العجوز المتقوس على ندمه
هذه الغلطة العرجاء في منعطفات اليقين
هذا الكسول المتجول في منازله

لكن الهلال الرمز لا يتكلم.. فهو بغير حضور حقيقي في النص. فكأن الشاعر يقف امام اطلال الشاعر القديم. لكنه هذه المرة امام اطلال وطن بأسره. او حتى اطلال الانسان العربي. وهو (القيثارة التي سنعزف لها بغيرها) فهو رمز بائد او يكاد كما في النص الآخر (مدائح لغلام عربي) والذي سأتحدث عنه لاحقا. ويتجلى المنفى في وجه الزمان الآخر:

إلى الأمم التي تهز عصيها بوجهك
يا هلالا ناحلاً ينثر الاعياد كالحلوى
.....
بجسدي كله أتوجه إليك
لبيك لبيك يا حجر اليأس

ولا اعلم نصا كاملا من قبل جعل الهلال رمزا للعربي الغارب الا هذا النص. واهمية الهلال هنا في شكل القصيدة يذكر باهمية المطر في انشودة المطر للسياب. فالقصيدة السيابية بلا مطر لا شيء اطلاقا، فكذلك هذه القصيدة ذات الاسلوبية غير المحدودة، فان الهلال هو مركزها ومرتكزها، وعن الهلال تثمر غابة باسرها من الصور الشعرية. واذا كان الاسلوب هو الرجل فان القصيدة (هلالات) هي شاكر لعيبي نفسه. فكل كلمة هي ضمن خريطة التقاء الكلي للنص الذي هو الصورة الشعرية ممسوسة بالروح الكلي. كما ان تقنية التقفية هي من التراث المطبق والمشهر في وجه المعاصرة خالقة جدلية الهلال العربي/ المنفى والآخر، وهو ما ينتفع به النص الى ابعد الحدود مؤسسا موسيقى صاخبة ترتكز على المتكرر خاصة اسماء الاشارة التي يحفل بها النص وتستغرق المقطع الثاني كله وهو الاطول في القصيدة ليعود الشاعر للالتحام مرة اخرى بالنص في المقطع الثالث بـ

بيدي هاتين

وقد بدأ المقطع الاول والقصيدة بـ بكفي هاتين. وهو ما يجعل القصيدة انشودة بحق لكن من صوت واحد جامح متفرد في المنفى المطلق. وتبقى هذه القصيدة الهلالية كذلك على الرغم من ان الشاعر يحاول في الاشارات الواردة في نهاية الديوان ايجاد تبريرات معقولة للشكل ويضع المتلقي امام امكانية قراءة النص «بالمفرق وبالجملة» أي كما نشرت او بالتنضيد العادي للنصوص.!

اما قصيدة (مدائح لغلام عربي) فهو شكل ايضا غير مسبوق. وببساطة تشكل مسيرة النص صوتين احدهما اساس بارز والآخر ثانوي يأتي على الدوام بين قوسين وبحرف اصغر مشكلا صدى مقوسا للبيت الشعري الضاج بنفسه. ومنهما معا تأخذ مقاربة فريدة للشكل التراثي للقصيدة العربية او ما يسمى بالقصيدة العمودية وذلك على النحو التالي:

يا لنصاعة قيافة العربي
(العربي المنحني لالتقاط حجر المجد الثمين)
يا لمجد عقيق البحر الاحمر ورايات فتوح الشام
(الشام المتقلب تحت
أنسام المتوسط وسياط
الروم)
يا لقبابه الزرق الحبلى
بسبع سماوات
(سماوات ينقلب البدر،
نشوان، في قطنها)
يا لرائحة الصندل في
سيور نعليه
(نعلاه المعفران بتراب
الجنة)

والاختيارات بلا ترتيب بالطبع. في الحقيقة يمكن بسهولة تخيل الجوقة وهي تقوم بترديد المقاطع بين الاقواس، لكن ليس هذا كل شيء فالمقطع/ البيت لا يرد في القصيدة الا مرة واحدة فقط وهذا ما يجعلني اميل الى عدها ابياتا صدى للمطالع. وابعد من ذلك يمكن عدها حداء حديثا لعربي فوق ظهر ناقة الزمن يتقلب في صحارى المنافي. (يا) المنادى الآسفة الملتاعة في مطالع الابيات او ياء الأسى ترشحها لكي تكون هذا الحداء المفترض.

البنية الشعرية متلبدة بطقس الحزن والتأوه. وهي بلا شك التي جرت اللغة والصورة لكي تتشكلان على هذا النحو الفريد من صوت وصدى. لكن صبرا قليلا فالصدى ليس في الواقع صدى مسايرا. انه سخرية عن اخرها. مثلما هي مفارقة نصية بامتياز. سأورد هنا مرة اخرى هذا المديح لهذا الغلام العربي الذي صعد من نشيجه مجربا الدنيا:

لا لنصبه التذكاري وسط الربع الخالي
(الخالي سوى من الثعالب التي تخط ذيولها الرمال)

تحاول لغة الصدى ان تهرب من الهامشية التي حصرها بها الشاعر الى ان تكون اساسية وخارجة عن التنصيص. رؤية اخرى يمكنني ان اضيفها الى هذا الصدى المجاوب وهو اعتبارها التاريخ ايضا بينما يمكن القول ان الصوت الاول هو الرجاء والامل بان يكون مثلما كان عليه لا ما هو كائن عليه. نجح الشاعر في الواقع في اثارة النص وفي جعله مثيرا في الوقت نفسه. وفي النهاية ينتصر الصوت الاول لكي يصبح الخطاب الشعري مديحا مفرطا للغلام العربي اقرب الى المرثية!:

يا لأسنانه المنظومة بجمان من القوافي
يا لعينيه الشاهينيتين الملتمعتين بمياه الخليج
يا لجبهته المأخوذة من لون قمحة مغسولة بمطر موسمي
.....

يبقى ان اقول بان هذا النص هو من اجمل النصوص الشعرية التي يتذكرها الانسان طويلا قبل ان يثلمه نص شعري آخر.

في القصائد الاخرى النفس الرثائي الطاغي هو الذي يتجلى قويا. في الحقيقة شاكر لعيبي ينتمي الى أقل الاجيال العربية حظا. انه جيل الخيبة والأسى على مستوى المصير. وان كان هو أي هذا الجيل لا يقل ابداعا بالطبع. في قصيدة (عرض هذا الخريف واعرض منه جباهنا/ نشيد جذل بمناسبة ربيع الثعلب) ذات الرثاء في خطاب جماعي هذه المرة. لكن النص ينقلب الى تقرير غير سري عن الاحوال الخارجية لجيل المنفى منذ ان يبدأ هكذا:

نمشي في بلاد غريبة
نصادف برقا في
عيون المتطلعين إلينا
.....
نضع الارض فوق
الرؤوس كالقبعة

والنص بعد ذلك تجرفه مفردات الواقع ولا تتكرر مفردة مثل (الجوع) بلا سبب بالطبع. بينما يتجلى الوطن برمز المومياء. الضمير الجمعي هو الذي يقود الحراك الشعري للنص. وللمنفى نصه المختلف تماما لذا يرد هذا التضاد معه: (ونحن الأبيين/ نحن الأباة/ نحن الذين قلتنا الملوك وقتلونا/ وكنا الانسيين، وكنا حليب أمهاتنا المرتج/ كنا جماهير من زمرد ورحيل/ ونحن نحن الحاشية المضادة/ الهاربون الى بعضنا كالاوتار/ المتعالون على الحواشي/ النائمون على فوهات الينابيع) في مقابل اجتياحات الآخر مثل:

أعداؤنا صابرون علينا

بمثل هذا القول الشعري تتحرك الابيات باتجاه بعضها بعضا حتى لا يكاد توجد لحظة ترهل واحدة في ثنايا التعبير الكلي:

وننتهي عند اسوار احزاننا العالي

هذا القول بالمناسبة من فيض حصار بيروت الذي كان الشاعر شاهدا عليه، اي على مقربة متر واحد فقط من جحيمه المتواتر. وكان ضمن افواج المقاومة الخارجة من بيروت. اجواء الحصار والانكسار والخيبة تكاد تخنق النص الشعري عند شاكر لعيبي. لكن شاكر، مرة اخرى لفت الانظار لازدهاره الشديد بفتنة اللغة، بارع في جعل النص يتغلب على حساراته النفسية واللغوية والتعبيرية ليخرج عليها. والآن احاول ان افسر قليلا. فشاكر بحسه الشعري يتوصل الى تقنيته الخاصة في جعل النص باكمله بناء وتركيبا غير منتظر. فهو مغرم الى حد بعيد بكل ما هو مغاير تماما لكل سائد. انها روحه الشعرية التي لا تطيق ان تكون تكرارا لاحد او عن احد. ولا يخص هذا الهوس الابداعي الشكل فقط كما قد يتبادر لأول مرة في الذهن وهو يتحدث عن قصيدته «هلالات»:

(ليس الشكل في «هلالات» ترفا ولعبا، انه يود الاحالة على المناخ الذي يكتنف القصيدة. كل صفحة يمكن ان توحي بهيئة ما، بجسد ما. انه يود التلامس مع اشكال الطلسمات والرقي والتعاويذ العربية التي يحوم عملها، اساسا، حول الكتابات، والتي تستمد من الكتابات اشكالا وقدرة. لكن هذا الشكل ليس اساسا في القصيدة، انها يمكن ان تقرأ بالترتيب العادي للأبيات محتفظة، كما أزعم بطاقتها).

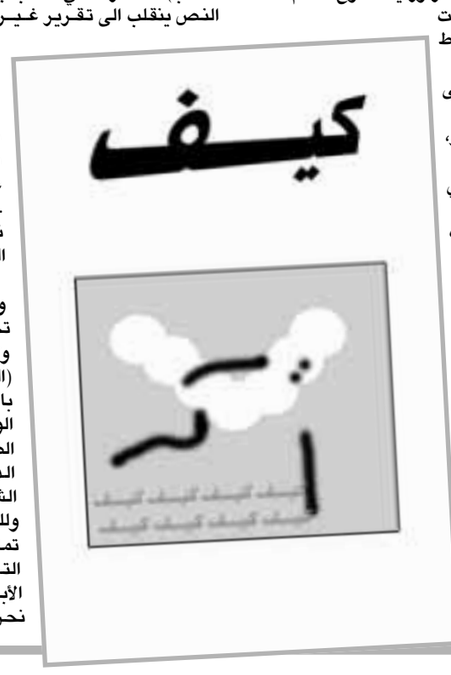
بل كما هو واضح من النص نفسه، وليس فقط من المذكرة شبه التفسيرية التي يرفقها الشاعر بهذه المجموعة الشعرية، فان الشعر نفسه هو المقصود من هذا السعي وراء الاختلاف الكلي عن النصوص السائدة في الشعر العربي.

اما لغة لعيبي فهي على الرغم من نزوعها الكبير نحو العلاقات الجديدة والغريبة في الوقت نفسه والتي تكاد تقترب للوهلة الاولى من شعار اللغة من اجل اللغة فقط، مثلما نقرأ عند آخرين مهووسين باللغة، او بالاحرى باللعبة اللغوية، الا ان لغة لعيبي مشحونة بالمس العاطفي الى حد ينأى بها عن أي احتمال لوجود لعبة لغوية:

والأغاني
آه..... الاغاني كانت تنبعث من نافذتها المهيبة
تذكرنا بفتوتنا الماشية تحت الغبار
كانت بشفرة تلاعب ارواحنا
كانت عقربا تحت قوقعة
أو إبرة تحت دمعة
آه..... الاغاني

بالطبع هذا ليس كل شيء عن تجربة الشاعر المبدع شاكر لعيبي. لكن يبقى ان أنوه الى ان تجربته الشعرية الثرية والمميزة على صعيد الشعر العربي تحتاج الى دراسة تتناول هذه التجربة باسرها وحسبي هنا انني استمتعت باحدى ثمار هذه الشجرة الباسقة.

* د. احمد الدوسري: شاعر وكاتب. أنهى سنة 1999 اطروحته في جامعة جنيف للدكتوراه عن الشعر العربي الحديث في الجزيرة العربية. من بين العديد من المجموعات الشعرية والدراسات نشير الى بحث الدوسري (أمل دنقل شاعر على خطوط النار، القاهرة 1991). صدرت (كيف) عن دار المدى.



رواية البرزخ للكاتب البحريني فريد رمضان

ارتحالات الروح بعيدا عن الجسد

شادية الترك
لندن

ان ما يحملنا على الوقوف عند رواية (البرزخ) للكاتب البحريني (فريد رمضان) هو ان البرزخ لم تكن تعرف قبل ولادتها انها ستعيش تجربة انتصار الحياة بعد الموت وان ما جسدته سطورها من وقائع واحداث ترسم واقع الموت وعذابات الحياة وصراع الروح والجسد سينعكس عليها ويصبح واقعا حيا وتجربة حقيقية تمر بها البرزخ مع اول يوم ترى فيه النور وتصبح عملا روائي ادبي على وشك النشر. البرزخ رواية تنقلنا من برزخ إلى اخر في خط سردي لا يكف عن طرح الاسئلة وزعزعت ما هو صامت ومسكوت عنه في مرحلة تاريخية وواقعية باحداثها وشخوصها وارتحالاتها ما بين الزمان والمكان وعوالم الحياة والخيال انها حياة تتجدد من خلال برزخ جديد يبدأ بانتهاء البرزخ الذي قبله وموت ينعكس من خلال ملامح لوجوه وشخوص لم تعرف سوى الموت حياة لها. في عالم من التحديات والاستفزازات التي تؤطر ارواحنا رغما عنها في قالب من الواقع المفروض والحلم المرفوض لنظل نحلق في برزخ الوهم القاتل.

اولا: البنية السردية العامة: يقوم السرد في رواية البرزخ في خطين من السرد المتوازي احدهما يمثل انعكاس الاخر فخط السرد الاول يحكي قصة (الفتاة ساره÷ وحياتها العادية من خلال سرد الاحداث الواقعية التي تمر بها. اما الخط الثاني للسرد والقائم على مزيج من الوهم والخيال لحياة هلامية لا تعدو كونها انعكاسا نفسيا لتجربة حقيقية تمر بها شخصية سارة وتبني من خلالها برزخ الموت وحياة أخرى شخوصها الارواح واحداثها السراب والوهم اللذان لا يتواجدان الا في برزخ سارة، الخطان متوازيان في سرد الاحداث والوقائع الا انهما مختلفان في المكان والزمان فالاول في البحرين وتحديدا في منطقة (البسيتين) والثاني في جبال مطرح وارض عمان. ورغم اننا نؤول الخط السردي الثاني كانعكاس لحياة سارة في خط السرد الاول إلا اننا نشتبك مع واقع الاحداث التي تعكس الصورة وتصور لنا خط السرد الثاني كروح ملهمة للجسد في خط السرد الاول وذلك من خلال توافق الوقائع في حياة سارة العادية مع تنبؤات الروح عالمها الاخر ليتضح جليا تمييز الكاتب في خلق جو من الالتفاف والتعايش الحميم ما بين روح وجسد سارة.

ثانياً: الرؤية السردية: تتميز الرؤية السردية (لفريد رمضان) في عدم تركيزها على بطل واحد للرواية وخلق ابطالها مع كل برزخ جديد لشخص من شخوصها كذلك في قدرته على التحايل على القارىء وايهامه ان السرد على لسان راو اخر غير شخصية البطلة (ساره) التي كنا نعتقد منذ بداية السرد انها هي من يروي لنا ويسرد الاحداث ولكن ومع اقتراب النهاية يكشف لنا الراوي الوهمي عن وجوده قائلا (لم يخطر ببالي رغم ما يشغلني من اسئلة وحيرة. انني سوف اقع في مصيدة السرد) وكأن كل ما سبق من الاحداث جاء بالخطأ لينسج على لسان السارد روايته وليس بغاية السرد الروائي لكاتب الرواية.

فالبداية كان الراوي عليم اومشاركا في سرد الاحداث يتخاطب مع القارىء بلسان ساره وبعدها وبظهور السارد الوهمي صار الرواي عليماولكن شاهداغير داخل في مصيدة السرد كما سماها وبرىء من التدخل في نسج الاحداث وسرد الوقائع فهو راو حيادي.

ثالثاً: سلطة الوصف: لعبت دورها القيادي في رواية (البرزخ) لفريد رمضان فالقاص لم ينخرط في الوصف التقليدي لشخوص روايته ويصف لنا باسهاب ملامحها السميائية وملابسها الجديدة أو المرثية بل انه برع في وصف حال شخوصه وتفرد في وصفه للوضع الاجتماعي والسياحي الذي غذى حياة هؤلاء الشخوص والذي من خلاله يستطيع القارىء الاستدلال على ملامح هذه الشخصيات وطبيعتها الفسيولوجية التي تتحكم بافعالها وردودها والتي من خلالها تعيش واقعية السرد وتكتشف مصداقية الحدث ولم يقف ذلك على وصف شخوصه بل تعداه وصولا إلى وصف المكان والزمان اللذان برع الكاتب في اختزالهما وجعل القارىء يشعر بوجودهما الان «في الافق تبدو مقبرة المحرق ناهضة بعظام موتاها. وانين قبورها عن سطح الارض المنبسط عليهما تبدو اسوار قاعدة الانجليز العسكرية وهي تحرس مطار المحرق الصغير، من هنا حيث دعابة المكان المتسع لبضع بيوت متناثرة حتى شاطىء البحر والبساتين المتباعدة. تشكل قرية اليستين» فريد رمضان.

رابعاً: التحفيز الواقعي: بالرغم من واقعية الاحداث وحقيقة المكان والزمان الا ان الكاتب اراد ان يشدنا اكثر إلى الواقع ويجرفنا نحو الاحساس الاعمق بالاحداث والوقائع يجعلنا اكثر قرباً منها ومن مكان حدوثها وذلك ما تستكشفه من خلال محاولة اظهاره لبعض التعابير ما بين الطائفة السنية والطائفة الشيعية في المراسيم العامة للدفن كوجود الاضرحة لدى الشيعة وكذلك في حديثه عن فاجعة الحسين ووصفه الدقيق لبرزخ الشعائر الحسينية التي تتجدد كل عام، كمحاولة منه لابراز التعدد المذهبي في بيئة شخوصه وكذلك استخدامه لبعض المفردات الدارجة +كالدكه / الليوان/ البلم/ العين وبعض من تلك العادات السائدة آنذاك كقفز النسوة على قبر الشهيد من اجل تحقيق احلامهن وغاياتهن، وكذلك ذكره للاغاني الشعبية السائدة آنذاك مثل صوت يوسف فوني.

خامسا: الرؤية العامة والعامل الفكري تنطوي الرؤية في رؤيتها العامة على محاولة من الكاتب لنقل واقع من الالم والحزن من العذاب الانساني والقسوة اللذين كانا يخيمان في فترة من الفترات التاريخية التي عاشتها البحرين وذلك من خلال كشف ملامح حياة اجتماعية قاسية واوضاع سياسية مظلمة كانت تتسم بغياب للحريات وضياع الحقوق والواجبات، واقع من التعتيم والكتم على الحقائق والوقائع حالة من القمع والاضطهاد عانى منها كل شخص بصورة مختلفة عن الشخص الاخر ولكن في النهاية كان الموت هو الحتف المنتظر ولكنه ليس الموت الحقيقي الذي نعرفه انه الموت بعيون الاحياء الذين يشهدون مع كل صباح مزيد من الظلم والعذاب الذي يستل ارواحهم ويبقى على اجسادهم فارغة من كل معنى للحياة ومن كل احساس بالامان والحب والامل انها الحياة ولكن حياة ما بعد الموت.

سادساً: مرحلة النضج والبلوغ

في الشهر القادم سأبلغ الثالثة عشرة، فجأة احسست بهذه التغيرات وهي تجتاح جسدي، وكأنني كنت في نوم ثم يقظة، ثم اكتشاف لجسد غير متسامح مع نفسه، جسد مسحوب من طفولة ناعمة إلى مواقع عميقة تقترب في فضح ابعادها الخاصة».

هذه اللحظة لحظة البلوغ والنضوج هي لحظة التأزم في رواية البرزخ وهي البداية التي اعلنتها النهاية واللحظة التي صاحبها سؤال (كيف يموت من يغسل الاموات؟) و(من الذي يغيره الموت بالجسد؟) هي التي قلبت حياة سارة وادخلتها في مرحلة جديدة من حياتها. اصبحت فيها سارة اخرى ولكن ما الفرق؟ وما هي العلاقة بين الموت الحقيقي والموت الدوري الذي يحمل دما غامضا نزع منها براءة الطفولة واعلنها امرأة حقيقية عليها ان تضطلع بوظيفة جديدة مل بها مكان شريفة وتقوم بغسل الاموات بدلا من حفر القبور انها اللحظة الحاسمة التي لم تستطع سارة انتفهم سرها أو تتقبل واقع حدوثها وظلت جراءها تعاني وتتألم هذه اللحظة كانت بالنسبة لها معادلة للموت ولذا كان الخوف منها لا مفر منه سوى الهروب إلى عالم الوهم ولكنه الوهم القاتل الذي تتوسل اليه ان ينقذها ويعجل موتها مادامت روحها لا تسكن وقلبها لا ينبض فلم يبقى جسدها؟

سابعاً: برزخ الموت

القبور والأموات.. العويل والنواح هما ما فتحت سارة عيناها على رؤيتهم، فالموت هو رفيقها اليومي الذي لا مفر من مصاحبته وكيف ذلك؟ وهي ابنة لأب حافر قبور وام «تغسل الاموات فهل لها ان تهرب من قدرها في معايشة الموت؟ ولكن ما هو الموت وكيف عرفته ساره انه الموت الاول موت (شريفة) التي احبتها كثيرا» واعتادت على سمع صوتها في كل يوم انها الان جثة صامتة سيواري جسدها التراب ولن تعود أبدا «الى الحياة هكذا هو برزخ الموت لا يكف عن النداء ولا يشبع من التهام الاجساد فمع كل صباح هناك مزيد من الاموات وجثة شريفة تتبعها جثة ناصر افندي وحكاية مقتله وتسبقها جثة الخال ومقتله هو ايضا» وبعدهما موت صفية ومحرقتها التي اشعلتها بنفسها وحكاية جديدة لموت الصبا وانتهاء ومزيد من الاسى الذي طال حياة سارة واقترب من اختها مريم وكأن ملك الموت اصر منذ ولادتها على الوصول لروحها وقبض انفاسها أو ليس «من مهنته حفر القبور ودفن الموتى ان يصبح بيته مقبرة».

أخيراً: لا نستطيع ان نقول سوى ان هذا التحليل ليس الا تأويلا. لنسق هذه الرواية يفتح الابواب على تعدد الدلالات واختلاف الرؤى والاتجاهات بتعدد القراء واختلاف وتباين القراءات.

قصائد الشتات.. الغيوم المقبلة

أناشيد الأسى في دوّامة الذكريات

هادي الربيعي
عمان

للمرة الأولى منذ امتداد رحلة عطائها الإبداعي الطويلة، تكتب الشاعرة آمال الزهاوي، مقدمة لمجموعتها الشعرية الجديدة (الشتات) حيث كانت في مجموعاتها الشعرية السابقة، تترك قصائدها كأزهار برية من دون تدخل، لتقدم نفسها للمتلقي بحيوية الشعر وعنفوانه وتدفقه، وقصائد الشتات كما تشير الشاعرة في مقدمتها، تتحدث عن تجارب معاصرة لمرحلة التسعينيات الحافلة بالأحداث الكبيرة، فهي حصاد مؤلم لتجارب قاسية، وقصائد حب لتجربة معاشها، لعب الموت دوراً كبيراً في تكوين عوالمها ورؤاها الشعرية المنطوية على شجن عميق، فظلت ذكرياتها المتواثبة عبر السنوات البعيدة ساطعة الحضور لتأخذ مكانها بهيمنة طاغية الحضور في فضاء الشاعرة عبر مجموعتها الشعرية الجديدةً.

يمكن القول، ان قصائد (الشتات) التي تنضح الى حدّ البكاء، بالأسى والشجن والذكريات البيضاء البعيدة، محاولة يائسة للثبات أمام الانهيارات الكبيرة التي شهدتها الشاعرة وعاشت تجاربها المريرة القاسية، محاولة يائسة في وجه رياح الزمن العاتية، على ارض من الرمال المتحركة، حيث اللا استقرار الجسدي والروحي يمثل مدخلا لمتاهة الاغتراب التي تعيش عنفوانها الكبير، وحيث يبدو فارس الحلم عداي النجم، الرجل الذي احتل معظم المساحة في فضاء هذه المجموعة الشعري، وكأنه الأسطورة الوحيدة التي تبقت لها من انهيارات عالمها القديم، لتستهدي بضوئها الوهاج في ليل الأزمنة القادمة، وتبدو روح عداي النجم المهيمنة، وكأنها البطل الوحيد الذي يستطيع حتى بموته الأسطوري، ان يضيء المصباح لسفينة الشاعرة التائهة في مهب الأعاصير في بحار العجائب، ولا تتوقف القضية عند حدود موته كرجل شغل حضوراً متألقاً في حياتها وروحها، بل انها تتجاوز ذلك الى حقيقة موت المعنى في دوّامات هذا الزمن الحافل بالانهيارات الكبيرة في شتى جوانب الحياة، وهكذا يبدو هذا الفارس الأسطوري قادماً من أعالي المعنى، ليشق بنور حقيقته، ظلمات هذا العالم السفلي، ويردف خلفه المرأة التي انتظرت طويلاً لحظة الخلاص من هذا الموت البطيء الذي يتسلل الى روحها المتوهجة بمعنى الماضي الكبير.

في قصيدة (من رحلات جلجامش) تستحضر الشاعرة أسطورة جلجامش الخالدة، لتستعين بها في تصعيد زخم الأداء الشعري، وبطبيعة الحال يبدو اشتغال الشاعرة مخالفاً لنمطية الاشتغالات المألوفة في توظيف هذه الأسطورة، حيث تكون هي جلجامش الباحث عن عشبه الخلود، ويكون عداي النجم، هو انكيدو الذي يطويه الموت في التراب، دون ان يكمل رحلة البحث:

سريت وهمت كما هام جلجامش ألامس
في قلبه برعم من أسى
حبيبي.. رفيقي اختفى
كما البرق في خيمة الزعفران (1)

غير ان إيقاع الصخب الداخلي والانفعالات الكبيرة، يحول من دون تركيز الشاعرة، على توظيف هذه الاسطورة، وتطوعها ضمن هيكلية بنائية حديثة، توسع فضاء الاشتغال الشعري الذي شهد مئات الانشغالات التي اتخذت من هذه الأسطورة الجديدة، مثابة الى فضاءات شعرية جديدة، فسرعان ما تنهار الشاعرة تحت وطأة انفعالاتها الصاخبة، ليفلت زمام تعميق مجرى هذه الأسطورة في بنائيتها الشعرية، هاربة الى غابة الدموع والأحزان الكثيفة: ـ

أيا بابلُ.. بابل.. بابلون
ادوناي.. اصباؤت.. الـ شداي
ددم.. جانم.. يا افتتان
فمن أين جئنا.. الى أين نمضي؟
فيا أيها السرُ.. بن.. وانكشف لي
جراحات قلبي شكت لي وفرَّ الأمان (3)

العراقيون وحدهم يعرفون عمق الإيقاع في تلك الكلمات التي ترد ضمن قراءة المقام العراقي، ومدى الشحن الذي تنطلق منه هذه المفردات، وقد وضحت الشاعرة للملتقي، معنى الكلمات التي ترد في هذه المقامات، وكان هذا دالاً عميقاً على ارتباطها الوثيق بذلك الإيقاع القديم الذي تفتقده في محشة حياتها الصاخبة وهي تعيش عبر متاهات الغربة وممراتها السود تحت سموات ملبدة بالغيوم دائماً، ولكنها لم توضح معاني الكلمات. ادوناي.. اصباؤت.. الـ شداي ـ التي تصل أهميتها في البناء الشعري، الى حد وضعها كخاتمة إيقاعية مؤثرة في نهاية القصيدة، ولعل الشاعرة أرادت بهذا الإخفاء المتعمد، تصعيد فاعلية المتلقي في التأويل، وإشراكه في لعبة إنتاج الرؤى الشعرية.

في قصيدة ـ النهر القديم ـ المهداة الى الفارس الذي هيمن بحضوره على فضاء مجموعة ـ الشتات ـ عداي النجم، يتوضح لنا شيء من ملامحه ومعناه الأكبر في حياة الشاعرة:

هذا أمير الجند نحوك قادمٌ
وميلك قلبي هائم
وعلى وشاحك نسمةٌ من روحه
قد هام فيك وذي خيوط الضوء
شدّته إليك
وبلحظة قد وضعت منه وضاع منك
لمّا رآك ولم يصدق قلبه
فضّى الغبار وغيبية عن خلايا الذاكرة
واسترجعي الأيام والساعات واللحظات
في تلك العصور الغابرة(4)

ترتفع الشاعرة دائماً، وعلى امتداد الفضاء الشعري لمجموعتها، بهذا البطل الى مصاف الأساطير القديمة، فهو كنز المعنى الكبير المتبقي من حياة توغل في اللامعنى، لذلك تحرص على رسم التفاصيل الصغيرة، بنفس الأهمية التي ترسم بها التفاصيل الكبيرة، ليكون حضوره دائماً بكامل البهاء الذي يليق بما يعني من معنى كبير في حياتها، ولكي تتمكن من الوقوف صارخة في وجه هذا الزمن الرديء.. هذه أنا.. الأميرة التي اختارها هذا الفارس الأسطوري.

ان حضور هذه الشخصية التي ارتفعت الى مصاف الأسطورة بهذه القوة، ينفخ ما تبقى من جمر تحت الرماد، ليتيح امكانية الحياة وتواصلها، أمام شاعرة متوهجة المشاعر، عنيفة الانفعالات، تعرف أهمية حجمها الحقيقي أمام حقائق تتجاهل هذه الأهمية، ومن يتوغل في قراءة المجموعة، يشعر بفيضان الأسى الى حد الاختناق به، ومع اتضاح حقائق الانهيارات التي يعيشها زمننا العربي تضيق فسحة الأمل، حتى يكاد بصيص الأمل ينعدم في نهاية النفق الذي لا حدود لأعماقه، وقوة المعنى في حقيقة الأسطورة التي تحملها في الأعماق متوهجة بكل التفاصيل الصغيرة، هي محاولة الخلاص الأخيرة للامساك بما تبقى من معنى، والارتفاع به على ما لا معنى له في رحلة القلق والهواجس واللا أمل:

قف.. تمهل فهل من حديث معك
واستدر لي فلا بد ان نلتقي
في مضارب حزني
لتسمعني.. اسمك
لي حديث طويل
يفيض به الوهج يسري
كيف لي الآنَ ان أطلعك
والذي بيننا جزر الغيب
ضمت بنور الندى مطلعك
آه.. من حرقة الروح
لا بد تسمعني
آه.. لا بد ان أسمعك(5)

أينما توجهت الشاعرة في رحلة عذاباتها الكبيرة ـ فان بوصلتها لا تتجه إلا الى الفارس الذي وهبها قيمة المعنى الكبير في وجودها الانساني، وإذا كانت كل الطرق تفضي الى روما كما يقول المثل القديم، فان جميع القصائد في مجموعة ـ الشتات ـ تتجه الى الرجل الأسطوري الذي استحوذ على كامل مشاعرها بحضوره المتوهج، وفي الوقت الذي ترى فيه أباً وزوجاً وأخاً وصديقاً، فانها ترثيه كابن خرج من أحشائها الى موته الكبير، ليمنحها وحشة الخنساء وآلامها وهي تودع أبناءها الى مثواهم الأخير فيصعد صوتها عالياً وهو يتداخل في المرتبة التي اعتمدت فيها الشاعرة على صعيد الخنساء الشهيرة: ـ

اذا حلّت نجوم الليل
حولي
أعانق زهرة الدفلى
بنفسي
أقول لعله يأتي الينا
كما يأتي الحبيب من دون لبس
ويصرخ باسمك القلب المعنى
ألا يصل الهوى همساً.. بهمس
ويقلقني انتظارك كل يوم
فكيف وانت في أجواء رمس (6)

كان اشتغال الشاعرة في هذه المجموعة، معتمداً على التوزيع في الإيقاعات،حيث اشتغلت بطريقة التفعيلة، ثم انعطفت الى الأداء الكلاسيكي التقليدي، ومن ثم الى قصيدة النثر، وفي الوقت الذي نشير فيه الى هيمنة قصيدة التفعيلة، فاننا نؤكد ايضاً ان انشغالها بالطريقة الكلاسيكية ـ في بعض القصائد ـ ينضوي هو الآخر تحت راية قصيدة التفعيلة، ولا يربطها بهذه الطريقة إلا خاتمة بعض الأبيات التي تنتهي بإيقاع كلاسيكي، ولكننا مع ذلك لا يمكن ان نغفل ان هذا الاشتغال كان متطوراً في الأداء، بما أنقذ القصائد من رتابتها الشعرية، ومنحها دفقاً شعرياً عالياً، ولا تكاد قصيدة النثر تشكل حضوراً إبداعياً مهماً، فمركز القيمة لدى الشاعرة من وجهة نظري، يكمن في قصيدة التفعيلة التي خاضت غمار تجاربها الطويلة، حيث تجد الفضاء الواسع الذي تتحرك فيه بأقصى فاعليتها وعنفوانها.