شعر المقالح: مرجعيته وشعريته

يمنى العيد

المحاولة التي أقوم بها لقراءة نصوص شعرية للدكتور عبد العزيز المقالح دعتني إلى التوقف عند علاقة هذه النصوص بالثقافي اليمني. فلقد بدا لي أن قراءة نصوص المقالح، وربما نصوص غيره من الشعراء المحدثين في اليمن، تبدأ من هذه العلاقة. أي من رؤية هذه النصوص في الواقع الثقافي اليمني، لا من أجل موضعتها فيه وتقويمها نسبة إليه، بل لرؤية هذا الثقافي فيها، من حيث هو أثر يتحكّم في صياغتها ومنطق قولها. والنظر في هذه العلاقة جعلني أفكر في سؤال منهجي قد يطرحه بعضهم عليّ:

كيف يمكن لقراءة في نصّ أن تنظر في العلاقة بين هذا النص وثقافيٍّ له؟

مبرر السؤال هو أن الثقافيَّ يكوِّن مرجعاً للنص. وهو، بالتالي، وجود خارجي. وعليه، فإن قراءة ما، تنظر في العلاقة بين النص وهذا الثقافي المرجعي، لا يمكن أن تُعتبرَ قراءةً في النص، حتى إذا ما ادَّعت القراءة النصيّة قراءة هذا المرجعيّ في النص نفسه كان عليها أن تأخذ بعين الاعتبار اختلاف هذا المرجعيّ، أو تحوّله، بحيث لا يعود هذا المرجعي هو ذاته كما في وجوده الخارجي، بل يصير هذا الاختلاف، أو هذا النص، وقد اكتسب تميّزه: يفقد المرجعي ما كان عليه من وجود خاص ومميّز، يفقده بتكوّن النص الآخر المختلف الذي يحمل مجرد مؤشرات تحيل على هذا المرجعيّ. ليس المرجعي وجوداً مدرجاً في النص، ولا تضميناً فيه، بل هو تحوّل، صيرورة، يحققها كون النص اختلافاً وإبداعاً.

هكذا وأمام هذه المسألة المنهجيّة رأيتني أتساءل: ما معنى التوقف إذاً عند علاقة نصوص المقالح الشعرية بالثقافي اليمني إن كنت أريد قراءة في هذه النّصوص؟

وفي الجواب على هذا التساؤل وجدت أنني أمام حالة خاصة، وصعبة في ما هو خاصٌّ بها: فالكتابة اليمنية المحدثة تتعامل مع مرجعيّ ثقافيّ هو عبارة عن كتلة من الصمت، أو هو ركام من المنطوق المقموع في محسوسه ومعيشه. وهو، بهذا المعنى، لم يتشكّل كثقافي لغوي أو كثقافي صياغي. كأنه، بحكم واقعه هذا، لم يتكوّن في جسده النصيّ، ومن ثمَّ، لم يكن له أن يتحرك في مجال الثقافي العربي العام، ويصبح نسلاً فيه. لم يصبح، وكما هو الطبيعي، هذا العنصر الذي له أن يدخل في نظام من التزامن ضمن حركة العناصر في المجال الثقافي العربي العام لتنهض هذه الرقعة الواسعة، مساحة الفضاء الكليّ.

أضف أن الثقافي العربي، أي ثقافي البلدان العربية، لم يتعامل، ومن على مستوياته الخاصة، مع هذه الكتلة من الصمت المشحونة بمخزونها النطقي. لم يتعامل معها من حيث هي مرجعية يمنية منطوية على خصوصية لها، وإن بدا هذا الثقافي العربي، في العام منه، مجالاً مشتركاً لكل ما هو إنشاء أو تأليف لغوي ثقافي. هكذا، ولئن كنا نجد في بعاد اليمن، أو في فرقته وعزلته الاجتماعية والثقافية التي عاشها طويلاً في ظل حكمه السياسي السابق على ثورته، والتي عمقها واقع جغرافي تواطأ السياسي معه، لئن كنا نجد في هذا الواقع السياسي والجغرافي سبباً يفسر علاقة الثقافي اليمني الخاص بالثقافي العربي العام، ويكشف كيف أنَّ هذه العلاقة لم تُمارِس، في مسارها التاريخي،

إيقاع تحركها الطبيعي، أي المتسق ضمن نظامه التزامني المفترض، فإن ما يعنينا هنا ليس، وبشكل محدد، هذا التفسير، بل ملاحظة الصعوبة التي يمكن أن تعاني منها الكتابة اليمنية الشعرية المحدثة في علاقة، لها وضعها الخاص، مع هذه المرجعية.

تتحدد هذه الصعوبة في كونها صعوبة العلاقة مع مرجع له طابع الازدواج: فالكتابة اليمنية المحدثة ـ شأن الكتابة في بلدان عربية أخرى تعيش ظروفاً مشابهة ـ تعاني في نهوضها مشكلة العلاقة مع مرجع له مثل هذا الطابع. والازدواج ليس له هنا معنى التعدد، أو التنوع، ومن ثمَّ الغنى والعمق والاتساع. بل له معنى **التفاوت والانكسار**.

التفاوت هو تفاوت في العلاقة البنيوية، وهو خللٌ في حركة العلاقات بين العنصر وحركة العناصر الأخرى المتسقة في ما بينها وعلى مستواها. الخلل هنا قائم بين المرجع الثقافي الخاص وبين المرجع الثقافي العام. هكذا ولئن كان لهذا التفاوت، كما ذكرناه أسبابه السياسية، وبالتالي، تاريخيته، فإنه يغري الكتابة، في محيط العنصر، **بالتقليد**، أو يوقعها في **المجانبة**.

فقد تقلِّد الكتابةُ من موقع التفاوت الثقافي، كتابة الثقافي الكلي الذي تتعامل معه كمرجع. أي قد تقلد الكتابة، في محيط العنصر، الكتابة من حيث هي اتساق بين حركة العناصر الأخرى. وقد تأبى التقليد، فتقتصر، إذ ذاك، على مرجعها الثقافي الخاص. وفي مثل هذه الحال قد تتراجع إلى أسوار محيطها الضيق يتهددها الفقر والانغلاق، وقد تجاهد وتكابد محاولة التفتح ضمن محيط مرجعها الثقافي الخاص في جانبها الثقافي الكلي وتعيش معه علاقة موازاة. لكن وفي هذه الحالات كلها، تنكسر العلاقة بين العنصر وهذا الكلي الذي تكوّنه العناصر الأخرى. تنكسر بين الخاص والعام. أو ينكسر التزامن لحركة العنصر داخل حركة العلاقات لعناصر الحقل الثقافي الكلّي ويبدو المرجع مزدوجاً.

تعاني الكتابة اليمنية المحدثة، وخاصة الشعرية من حيث هي الجنس الأبرز في التعبير الثقافي العربي، مسألة عدم الوقوع في التقليد والمجانبة. يدرك الشعراء اليمنيون المحدثون أهمية المرجع العربي العام، ويحرصون ، في الوقت نفسه، على قول واقعهم الخاص، وعدم السقوط في سهولة التقليد. وهذا ما يجعل الكتابة الشعرية لديهم تعاني، إذ تنهض للقول في زمن تطورها الاجتماعي، **مفصلة** العلاقة بين الخاص والعام، بين المرجع ـ العنصر، والمرجع ـ الكل، تعاني الكتابة مفصلة العلاقة كي تستعيد، هذه العلاقة، حركة تزامنها، كي ينجبر الكسر وتتليّن مسافة الازدواج فتتبدد في المستوى الطبيعي. ومن ثمَّ تقوم العلاقة بين مرجعي عام ومرجعي خاص لا يقلده بل يحاوره ويجد فيه جدله، غناه، لا مثاله، أو نموذجه، عمقه القابل للاتساع حتى المجال الكوني الأشمل.

تشكل المفصلة مسألة صعبة تخص الثقافي اليمني في علاقته بالحقل الثقافي العربي العام الذي عرف ملامح تقوم في بعض بلدانه بحكم ظروف اجتماعية وسياسية عاشتها، فكان لها قدر من الحرية والانفتاح والتطور لم تعرفه بعض بلدان هذا الحقل الأخرى. وعليه يمكننا القول أن ثمة بلداناً عربية أخرى تشارك اليمن هذه الصعوبة، بلداناً كان لها كسرها مع هذا الزمن الثقافي العربي العام. فالكسور كثيرة في زمننا التاريخي. لكن، ربما كان الكسر اليمني من أعمقها وأصعبها نظراً لما ينطوي عليه زمن اليمن من عريق الحضارة الموغلة في التاريخ، ونظراً لطول المسافة التي امتدت بين ماضيه العظيم ونهضته الحديثة في الزمن الحاضر.

هذه المسألة الصعبة تخص أيضاً ثقافتنا العربية بعامة في علاقتها مع الثقافي الكوني، أو تخص ما يسمى ببلدان العالم الثالث، بلدان التخلف، كما يقولون، في علاقتها مع بلدان العالم المتقدم. إنها مسألة التفاوت الكبير، وغير الطبيعي، في التطور على كوكبنا الواحد. الأرض. ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذا التفاوت فرضته أوضاع سياسية صار لها تاريخ طويل ومعقد لا مجال للكلام عليه هنا.

لكن، بدون الانتباه لهذه المسألة وللصعوبة التي تطرحها، في المجال الثقافي، على الكتابة. وبدون إيلاء عملية المفصلة والتليين الأهمية التي تستأهل، وبالتالي، بدون أخذ هذه العملية التي تحاولها بعض الكتابات الشعرية، من موقع التفاوت هذا، بعين الاعتبار . . بدون ذلك تفقد القراءة النقدية الكثير من مكانتها المنهجية، أو الكثير من مصداقية ما هو الواقع لموضوع دراستها: لا يعود الواقعي واقعياً. لأنه، إذ ذاك، يُسلَخ من المادي له، ويعزل عن التاريخي لزمانه.

فالمنهجية تعني في حقيقتها، وكما نعلم، استخدام أدوات مفهومية مُنتجة في واقع وللنظر فيه وفهمه ومحاورته، وليكون

هـذا الواقـع، من ثمَّ، حضـوراً عـلى مستـوى المعـرفـة. ولا تستخدم هذه الأدوات لتغييب هذا الواقع أو لإغفال حقيقته. وعليه نسأل:

كيف يمكن لمنهجية تعتمد النص مساحة مـادية تقـرأ فيها، بغية إنتاج معرفة بهذا الجسد، أن تغفل واقع النص، أو معاناة تكوّنه ونهوضه لغة مكتـوبة؟ أو، كيف تغفل القراءة المنهجيـة العلاقة القـائمة بـين النص المكتوب والثقـافي المرجعي لـه من حيث أن هذه العلاقة تعاني مسألتها الصعبة؟ هل تغفل القراءة المنهجية هذه العلاقة بدافع الحرص على استقلالية النص؟ لكن هل كان للنص أن يستقل بالشكل الذي هو عليه خـارج هذه العلاقة التي لها سمة التـاريخي والتاركـة أثرهـا فيه، في تكـونه وبنيته ؟ أم أن استقلالية النص هي في تهميش علاقته بالثقـافي المرجعي له، ومحو **الأثر** الناتج عنها فيه؟

تنسى القراءة المنهجية، حين تغفل هـذا **الأثر**، أن الكتـابة هي ممارسة العلاقة/ العلاقات مـع المرجعيّ (الثقـافي المكتوب والحي غير المكتوب). تنزلق منزلق الشكلية وتنحو باتجاه ما هو نقيض وظيفتها الأساسية. عنينا إنتاج المعرفة بواقـع الأمور، أو بواقع الظواهر التعبيرية التي تنهض بالعلاقات في ما بينها ضمن حقل ثقافي اجتماعي معين.

لا يمكن للقراءة المنهجية أن تقرأ الكتابة خارج واقعها، أو خارج معاناتها في الحقل الثقافي الـذي فيه تمـارس علاقـاتها المرجعية مع الثقافي المكتوب.

في نهاية هذا التوضيح السريع لما وجدناه مسألة صعبة لعلاقة الكتابة اليمنية (وغير اليمنية مما لها وضعها) بالمرجـع المزدوج في الحقل الثقافي العربي، نودّ أن نلفت نظر القارىء إلى أننا لم نورد هذا التوضيح بغية النظر في وجود مستقل للمرجع الثقافي، أو بغية النظر، وكما يقال، في علاقة خارجية بين النص الذي نقرأ وبين المرجع، والذي معناه النظر في وضع خارجي لأحد طرفي العلاقة (هو هنا المرجع) بإدعاء النظر في العلاقة نفسها.

لا، نحن لم نورد هذا التوضيح من أجـل فعل كهـذا نبرره فنهمل، إذا ذاك، قراءة في النص. بل نحن قمنا بهذا التوضيح لنفهم مـا ولّدتـه هذه العـلاقة من **أثـر** حكم منطق الكتـابـة الشعرية المحدثة عند المقالح فصاغ قلق النصّ وأقام بعديـه في الزمان والمكان كما نسج ايقاع فضـائه وهـو ينمو بـين **الصمت والقمـع**، أو، بـين **الغيـاب والمـوت** من جهـة وبـين **النـطق والقول**، قول حلم الحياة، من جهة ثانية.

على أن القلق هنا لا يعني وضعاً نفسياً للشاعر، ولا موضوعاً لشعـره، بـل يعني فعـل بحث وتكـوّن ينسجـه النص فيبني شعريّته. إنه تكوّن النص الخاص من حيث هو بحث عن زمن اليمن المفقود، الغائر في قتل يطول كلَّ نبضٍ للحياة.

يعاني نص المقالح الشعري مسؤولية انطاق الصامت اليمني وخلق تعبيـره ولغتـه. يحـاول تحـويـل المحسـوس إلى قـول، والمعيش إلى كتابة. وهو في ما يفعل ذلك، في ما يقول اليمني، يفسح مجالاً لهذا الخاص بالحضور في العام. كأنه بذلـك يعاني معالجة الكسر، كسر علاقة الكتابة اليمنية بمرجعيتهـا الثقافيـة العربية الأوسع. ذلك أنه لا رأب للكسر، لا حضور في الثقافي العربي إلا بقول الخاص وبصياغة لغته.

لحظة الكتابة عند المقالح هي لحظة مفصلة وتليين. مفصلة الكتابة اليمنية على حركة العلاقات بـين عناصر الحقـل الثقافي العربي وتليين بين المراجع ضد ازدواجيتها.

إن انطاق الصامت والمجيء بالحيّ، بالمعيش والمقموع، إلى الكتابة هو بمثابة سدّ الثغـرة القائمـة في علاقـة المرجـع الثقافي اليمني المقتـول بالمـرجع الثقـافي العربي المجـانب لـه. كـما أن الانفتاح على المرجع الثقافي العربي هو بمثابـة محو مسـافة هـذه المجـانبـة، والحؤول دون وقـوع الثقـافي اليمني في العـزلـة والاضمحلال.

يحيي المقالح المنطوق المقتول، أو هذا ما يحاوله. ومن موقع خصـوصية هـذا المنطوق ينهض بـه حضوراً في الحقـل الثقافي العربي العام. ولعلَّ هذا ما يجعل من القلق سمة تحكم نصه.

نرى إلى هذا القلق على المستوى الدلالي، كما نـرى إليه في النظام التركيبي لشعرية القول، أو لنسقه الصياغي. والقلق في ذلـك تعبير يخلق واقـع الزمن اليمني الـذي قتل، يـولده لغـة شعرية قادرة، ومن على مستواها، أن تمارس وظيفة **الإحـالة**. فتعيد إلى هذا الماضي حضوره، تحييه أمام الذاكرة لكن، لا من موقع القبول به، أو لمجرد التأسف والبكاء عليه، ولتصل، من ثم، إلى التماهي فيه وفي موته، بل تحييه من موقع الوعي لمعنى هذا الموت، أو من موقع الادراك لحقيقته التي هي حقيقة معاناة النـاس في ظـل مـا كـان عليـه واقعهم الاجتمـاعي، زمنهم وعيشهم. وبـذلك يتبـدّى الشعـري، وحتى في مبـدأ وجـوده

النطقي، ضرورة هذه الحقيقة، أو ضرورة كشفها. إنه نقدها وإقامة المسافة معها. يراها من زمن اختلافه، ويحمل همَّ تغييرها.

يرتسم القلق في كتابة المقالح الشعرية وبها، في حركة تجري بين **ماضٍ** هو في اللغة التي تبنيه وتنهض به، «جثة»، وبين **مستقبل** هو في هذه اللغة تطلّع وحلم:

فالماضي، كما نقرأ في نصوص المقالح الشعرية، هو «اللغة الميتة» و «الصمت» للنهار والسيوف والشفاه.

وهو «القبور»، و«حجارة المدينة النعسى».

وهو «البحار الظامئة».

وهو «الليل» للتاريخ، و «العتمة» للوطن، و «المنفى» للبشر.

وهو «البكاء» للعشب، و«السواد» للضوء.

وهو الجوع والفقر.

الماضي في هذه التعابير هو زمن أُلغيت فيه الحياة وسحق العيش. إنه القمع الذي يقتل بذرة النمو ويقطع سير التطور فيحوِّل الوجود الحيّ إلى جثة.

يمنع العيش فتصير الحياة موتاً، ويُحرَّم التعبير فيصير النطق صمتاً. وبهذا يصير الزمن سكوناً. تتراجع إيقاعات حركته، وأصداء الجدل له فتتبدّد ظواهره وتبهت دلالاته. إنه التكرار ورتابة الموت البطيء.

لا يمكن للماضي، من حيث هو زمن تعبيري لغوي، أن يشكل مرجعاً ثقافياً إلا كواقع مغيَّب ومقتول، وبالتالي، كفعل يقاوم الموت، ويحاول النطق ليكون له حضوره وحياته.

بالكتابة الشعرية يحاول المقالح، كما يحاول غيره من الشعراء المحدثين، إقامة هذا الحضور، يحاوله في رمز تعبيري يدلّ على هذا الماضي ويحيل عليه. لكن الكتابة الشعرية هذه هي بحث عن خصوصي لها، هو قولها وزمنها، موتها وحياتها. إنه فعل حدوثها، أي فعل مجيئها من اللاقول إلى القول. من الصمت إلى النطق.

ليس فعل الكتابة اليمنية المحدثة فعل استمرار طبيعي أو فعل تحوّل واختلاف عاديين، بل هو فعل وجود. فعل صياغة التعبير وايجاده. ذلك أن الفجر، وكما يقول المقالح «يموت قبيل الفجر»، والشمس تموت قبيل طلوع الشمس، والوردة يقطفها ـ قبل أوان القطف ـ شتاء مجنون، وأصحاب الشاعر «يتوارون بعيداً في صدور الأرض[1]»، فالزمن مقتول قبل ولادته، والأشياء تموت قبل أن ترى النور». حتى لا نموَّ ولا تطور ولا استمرار، بل ارتداد دائم إلى الموت ولحظة انتظار لبدء الحياة.

يتقدم نص المقالح كنص شعري يؤكد على قول هذه المرجعية في معيشها الخاص، في واقعها المادي التاريخي. فيأتي التعبير الشعري حاجة هذا المعيش، ونطق هذا الواقع وقد منع قوله وأجهضت ولادته الثقافية، فغدا جسداً له صدى الصمت ورائحة الموت وشكل الجثة. لقد كان الكلامي يقتل فيحال دون صيرورة الثقافي الصامت مادة نصية تقول.

ويتقدم نص المقالح فاصلة واضحة في التاريخ اليمني الثقافي. يتقدم بحثاً عن هذا المقموع في تراسيمه الدالة عليه وفي الظواهر العريضة التي أمكن لها أن تصارع الموت فتنطق بفقر الناس وجوعهم ونفيهم وقتلهم. وفي هذا الحيز من نهوضه، والذي هو حيّز علاقته الممكنة بالمرجع الثقافي اليمني الخاص، يبدو مجال تحرك التعبير النصيّ أمام المقالح، وأمام غيره من الشعراء المعاصرين له، مجالاً ضيّقاً. المساحة الأوسع فيه هي للبياض، لقلق الكلام وهو يصارع صمته ويدعو القراءة للبحث عن الحروف المولودة، ولكشف مخزونها الجنيني.

يفيد المقالح من الثقافي العربي العام، يلينّ، كما ذكرنا، العلاقة معه، يمفصلها. لكن لا على حساب المرجع الخاص. لذا لا يمكن القول إن شعر المقالح يسير وراء التجربة الشعرية العربية في عموميتها. فهو ليس خطوة تابعة أو لاحقة في زمن الشعر العربي العام. بل هو لحظة أخرى. لحظة لتكوّن شعر يمني عربي. لحظة لا تقف على خط الموازاة أو التماثل مع أحد محطات التجربة الشعرية العربية تقلّدها أو تنقلها، بل هي لحظة تنهض بتجربة شعرية لها زمنها وتاريخها وقولها الخاص.

ولئن كان شعر المقالح لا يتمايز، ولا يمكنه أن يتمايز، بالقطع مع التجربة الشعرية العربية التي خطت خطوات هامة في تحديث صياغتها وتصفية قولها وتأصيل شعريتها، وبالتالي، لئن كان شعر المقالح ينهض في نطاق هذه التجربة، فإنه، برفضه النقل والتقليد، وبحرصه على قول ما هو يمني، أو قول المعاناة اليمنية وتوخّية عدم الانزلاق نحو شكلية خاوية، بدا

شعر الاهتمام بالموضوع.

غير أن الموضوع ليس عند المقالح سوى الكتابة نفسها: ذلك أنه لئن كان الزمن اليمني في ماضيه، وعلى مستواه المعيشي، كما على مستواه التعبيري الثقافي عن هذا المعيش، هو زمن الصمت والموت، الزمن الذي يقمع القول ويقتل التعبير، فإن التعبير/ الكتابة يصير هو الموضوع، لأنه هو حياة الزمن في تشكله الفعلي، أو هو ممارسة هذا الزمن علاقات بين الناس وعلاقاتٍ مع موجودات العالم. إنه مجمل السلوكات الواقعة، على اختلافها وتنوعها، ضمن تنظيم اجتماعي. إنه النطق الخام والقول المشغول، وهو، في ذلك كله، إشارة الحياة، نسغها وإيقاع حركتها. بالتعبير/ الكتابة يتجسّد الزمن فعلاً ماديّاً، ويتمظهر الوجود.

من قصيدة له بعنوان «قراءة لكف الوطن العربي»[٢] يقول:

«كم طفل... حملته أصابع هذا الكف المتدلي كرهاً وضعته كرهاً.

لم ينطق... مات من الصمت».

ونحن لو تأملنا في هذه الأسطر لوجدنا أن شعريتها تكمن في العبارة الأخيرة، أو في العلاقة القائمة بين جملتي السطر الأخير: جملة «لم ينطق»، وجملة «مات من الصمت».

إن «زمن» في «مات من الصمت» تفيد معنى السبب، أي تفيد أن الموت كان بسبب الصمت، أو أن الصمت هو سبب الموت. لكن كيف يكون الموت من الصمت. أو كيف يمكن لطفل، لا يمكنه أساساً الكلام، أن يموت من الصمت؟

يبدو الصمت رمزاً مشحوناً بالكثير من معاني القهر والحرمان. هكذا ترتد جملة «مات من الصمت» على الجملة الأولى «لم ينطق»، وتمدّها بعمق دلالي، فلا يعود عدم النطق فعلاً عادياً، أو حالة تلقائية، كأن يكون، وكما يوهم بذلك مطلع الأسطر، بسبب الطفولة. بل يصير بفعل إعاقة خارجية. فالصمت هو من موقع القدرة على الكلام. والناطق محمولٌ عليه حتى موته..

بذلك تبرز الدلالة العميقة للنطق. إنه إشارة الحياة، فعلها الأسمى وقد اجتثه الصمت من مهده. تبرز هذه الدلالة بعد قراءة الجملة الثانية، جملة «مات من الصمت»، وبعد الارتداد بهذه القراءة إلى الجملة الأولى. السياق التعبيري هو الذي ولّد هذه الدلالة، وكثف مخزونها، ووشى بالمأساوي فيه محيلاً بذلك على رؤية فكرية عميقة تجد مرجعيتها في الواقع الحي الذي كان يعيشه أناس اليمن. ينتشل التعبير الشعري المعنى المبدّد في الواقع، والمسحوق في الموت. ينتشله من لا نطقه ليصوغه قولاً قادراً على اكتساب الحياة.

تقيم الكتابة موت الحياة، تتقدم فعلاً بديلاً لها، فعلاً له قدرة التغيير وقوة الانتقال بالزمن من صمته إلى نطقه، ومن غيابه وموته إلى قوله وحياته. هكذا تصير الكتابة هي السيف والثورة. إنها أداة التغيير وسبيله. صوت الجوع، الحنجرة التي فيها يتوقّد الحنين إلى الفعل، إلى الخلق، والعين التي تضيء وترى فتحرِّك القدرات المكبوتة باتجاه انتاج العيش.

يقول:

«خذي السيف من جوعنا واكتبي
فالكتابة بالسيف بابٌ إلى الخبز
وحين تخضر نار الكتابة

تتناسل أرغفة، وصناديق حلوى وحنجرة يتوقد فيها الحنين إلى الفعل»[٣]

على أن التغيير، وكما يعبر عن ذلك الشاعر، ليس في زمن الامام، انتقالاً من حالة إلى حالة، بل هو البداية، إنه خروج من الجوع وبداية الخطوة الأولى في الحياة.

تعادل الكتابة البداية، بداية الرحلة في الحياة، لذا تنهض الكتابة قصائد شاهرةً سيف الأحلام، ولغة تعجن الأرض وينشرها الشاعر كعكة للملايين من الجياع[٤].

الكتابة في صور المقالح الشعرية هي وعي هذا الواقع ووجوده في الشكل المختلف الذي هو الكلمة/ القصيدة. وهي الجسد النخيلي اليمني الذي تتوجع عظام حروفه. وهي قاسيون، وجوع صنعاء وأبجديات الأشواق والقمح الممدود شراعاً، واللحم الذي يزرعه الشاعر فيأكله المتخمون.

والكتابة حكاية الأرض التي كانت للأغنياء، تقرأ:

«كانت الأرض للأغنياء

وما تنبت الأرض كان لأسيادهم لبناً وشواء وفاكهة ولنا الجوع تشبعنا أجسادنا من مواسمه

ثم لا تعرف الارتواء»[٥].

في هذا الضوء يمكن القول إن اهتمام الشاعر بموضوعه ليس سوى اهتمامه بالكتابة نفسها من حيث هي فعل يعيش زمن صراعه مع قاتليه، ومن ثم من حيث هي فعل يعيش زمن تكوّنه ووجوده.

والكتابة، بهذا الاهتمام، تأبى أن تكون مجرد تحبير يغيّب معاناة الناس، أو يدفنها في اجترار قول ليس هو قولها. فالمقالح لا يكتفي بالتعامل مع المكتوب الشعري العربي ولا يقتصر عليه كمرجع ثقافي، بل يحرص على تحول المحسوس اليمني إلى لغة، وعلى جعل ظلم الناس وجوعهم وموتهم يقول ما له رغبتهم في العيش. ومثل هذا الحرص لا بد وأن يواجه معاناة تحقيق شعريته الخاصة ضمن العلاقة برجعيتها التاريخية المزدوجة، المكسورة في جانبها العام والمقتول في جانبها الخاص.

ليست الشعرية مجرد تقنية تخوّل الشاعر ترتيباً موسيقياً ما، أو ترسم شريطاً من الصور. بل هي اتساق بين مختلف مستويات النص، أو هي مجموعة علاقات نسيجية تكون جسده وتولد ايقاعه الحياتي. الاتساق بهذا المعنى ليس طابعاً خارجياً، ولا هيكلية جاهزة، بل هو فعل تكوّن، بناء تلتقي به المستويات للنص. تلتقي تقاطعاً وتناقضاً وتلتقي توازياً وتواكباً لكن على حدِّ توليد دلالات الجسد النصّي.

ونص المقالح الشعري يبدو ناهضاً باتساق له. يمكن النظر إلى هذا الاتساق في العلاقات القائمة بين زمن القول وإشاراته اللغوية من جهة وبين هذا الزمن والتوازنات الايقاعية من جهة ثانية:

فالنص الشعري عند المقالح ينهض بين زمانين: **ماضٍ** اشارته الموت والغياب. **ومستقبل** إشارته الولادة والحضور. وبين الزمانين قلق الحاضر الذي يعيش وطأة الماضي عليه وتكرار واقعه فيه.

لا حاضر والكلمة لحظة تحويل للزمن ونبض وعي لإحياء ما مُنعت عليه الحياة.

وبين حدَّيْ هذه الثنائية الرئيسة يتحرك النص الشعري ناسجاً مجموعة من الثنائيات المتسقة ووظيفتها الدلالية.

هكذا فلئن كان واقع الزمن الماضي يجد في **الموت** مؤشراً لغوياً يقوله، فإن زمن المستقبل يجد في **الولادة** مقابلاً لغوياً يقوله أيضاً وبإمكان القارىء أن يرى إلى مجموعة كبيرة من الألفاظ والتعابير التي تؤلف مساحة هذين المؤشرين اللغويين وتشكل تنوعاتها الدلالية:

في محيط بؤرة الموت نرصد المفردات والتعابير التالية: الحزن الراكع، والأرصفة المهجورة، وليل منفاي، والزنازن، والمقابر، والسجن، والقيد، ونخلة الجوع، والصوت الدامي، والصمت، والموت من البكاء، والجرح، والظلام، وليل الدخان، والكآبة، وساعة الدم ونوح النوافذ، وجثة الماضي وقواميس اللغات الميتة. وشجرة الدم ودماء التراب...

علماً بأن معظم هذه المفردات أو ما يرادفها يتكرر في صيغ مختلفة، معدداً صورها ومنوعاً أشكالها.

وفي محيط بؤرة **الولادة** نرصد:

النهار، الشمس، الماء، الشجر، الأمطار الخضراء، قدماها الخضراوان، تلال الشعر الخضراء، ساحاتك الخضر، الصوت الأخضر، خضرة النار، الربيع، البحار، النخلة، الأغنية، الطلقة، الثورة..

يخولنا هذا الرصد الذي توخّينا به التمثيل لا الحصر، أن نستنتج عدداً من الثنائيات المتقابلة، معنىً ودلالةً، على محوري الموت والحياة، نوضحها على الوجه التالي:

الموت/ الماضي	**الحياة/ المستقبل**
الليل/ الظلمة	النهار/ الضوء.
الصمت/ القمع	الصوت/ النطق/ الكتابة
الدم	الماء: ماء المطر والبحر والنهر
السواد	الضوء/ الخضرة
السوط	السيف
اللطمة	الطلقة
الراكع	الواقف
الحزن/ القهر	الفرح/ الرقص
التراب	النار
السيف/ السوط	المحراث /البن/ النخلة

تجد هذه الثنائيات القائمة على مستوى الزمان في النص بين الماضي والمستقبل، تكاملها في ثنائية أخرى رئيسة قائمة على مستوى المكان فيه، إنها ثنائية الـ **هنا** والـ **هناك**. أو ثنائية الاقامة في الوطن والرحيل عنه: هكذا فلئن كان القمع

والصمت والموت هو ما يعاني منه الشاعر، فإن المنفى والخروج من الوطن هما الوجه الآخر لهذه المعاناة. ففي الحالين حرمان من الوطن: حرمان منه على أرضه، وحرمان منه بالبعاد عنه. فالوطن ليس مجرد رمز يتغنّى به الشاعر، بل هو هذا الوجود المادي. إنه المكان الذي يُنبت الزرع، ويورق الظلال، ويفجّر المياه، لا لتذهب إلى قصور الحاكمين، بل لتكون عيش الناس وموطىء حريتهم وتطورهم.

يفارق الشاعر وطنه وقد تملكه «حزن كل اليمانيين»، يفارقه إذاً من موقع أناسه الذين يعانون الجوع والقهر والموت. فيتوزّع المكانُ نصه إذ يتوزّع جسده، نقرأ:

«كان قلبي هنا. . حين كنت مقيماً هناك
ومذ صار وجهي مقيماً هنا
صار قلبي هناك مقيما»[٦].

هكذا ، وعلى حدِّ الحرمان، وبين الماضي، من حيث هو زمن عيش مقتول، والمستقبل، من حيث هو زمن مأمول من جهة، وبين الـ هنا والـ هنا، أو بين الاقامة والسفر، من جهة ثانية، يبرز **الشوق** رمزاً دلالياً ملحّاً وحاراً في السياق الشعري، إنه دينامية تحرك التعبير، عصب النسيج وميدع دلالته المتنوّعة. يقول:

«بين الحزن الراكع والموت الواقف.
اختار الموت
بين الصمت الهاني والصوت الدامي
اختار الصوت
بين اللطمة والطلقة.
اختار الطلقة.
بين السوط وبين السيف
اختار السيف
هذا قدري. . .
هذا مجدي. . .
هذا شوق الانسان»[٧].

التوزيع واضح في هذا المقطع، وهو قائم على فاصلة الاختيار بين وضعين للوطن. لكن ما يهمنا هنا ليس النظر في هذه الثنائيات أو المقارنات بين. . . وبين. . . بل ملاحظة المعنى الذي يعطيه الشاعر للشوق. **فالشوق** هو اختيار باتجاه المستقبل، وهو لذلك فعل إرادة التغيير والثورة. إنه قدر الشاعر ومجده. وإذ يجعل الشاعر من اختيار الانسان للتغير شوقه معناه أنه يعطي للشوق معنى المصير والحياة ومعناه أنه يجعل من التغيير/ الثورة فعل هذه الحياة. الفعل الذي لا يصدر عن العقل البارد أو الإرادة المحايدة، بل الذي يشتعل به القلب رغبة وينبض به عشقاً. إنه ما تمليه مسام الجلد وزفرات الجسد لأنه المرئي في لقمة العيش والمسموع في نسيج الدم وانسكاب الدمع والألم، ترجعه الحناجر مع كل دفقة ريق. .

يتكرر لفظ الشوق يؤازره العشق في أكثر من تعبير وصورة مكتزاً، بذلك، بشحنة دلالية غنية وواسعة تجعل منه رمزاً يؤطر التعبير. فيما يلي نورد بعض هذه التعابير والصور[٨]:

- «إن شوقك للماء أوسع من رغبة الرمل» (ص ١٦).
- «هو العشق مهرٌ من النار
يرتاد أودية القلب
يركض في سرة الشمس» (ص ١٢)
- «كل أمسية حين يسترجع الليل أجساد أشواقنا
يتسلل من جسدي طائر الشوق
يرحل منفرداً نحو صنعاء» (ص ١٢)
- «لماذا غدا قصر غمدان سجناً
وصارت دهاليزه مخفراً وزنازن للعشق
قبراً لابنائك العاشقين» (ص ١٣).
- «يؤرقني ويعذبني البعد
يسكنني مطر الشوق
تسكنني كائنات الحنين» (ص ١٤).

إنه الشوق إلى الماء، الشوق ـ الجسد، والشوق ـ الطائر، والشوق ـ المطر، والشوق الذي للشجر ـ البيت (ص ٢٢) والذي للزمن. الشوق الأبكم (ص ٢٨)، والشوق الراحل نحو صنعاء. إنه عشقها والحنين إليها. إنه زنازن صنعاء.

الشوق هو وليد الجوع إلى الأرض والشمس (ص ٥٨) وهو سؤال القلب عمَّن يدل على أبواب المدينة (ص (٥٧).

وهو البحث عن الكتاب الضائع، والضوء المفقود[٩] وهو الظمأ إلى المسيرة وارتعاش دفوف الحنين واستغاثة الصوت وعذاب الشوارع الخالية، والشجن المأربي المعتق، ووجه اليمن

البعيد، والطريق إلى الماء[١٠].

الشوق هو توهج الدواخل إذ تعاني حرمانها من أواليات الحياة، فتشتعل شوقاً إليها.

وهو ذهاب الرؤية باتجاه الآتي: الحلم الذي حين يتقدم يكون الوجه هو أول ما يبين منه. والوجه هو أول ما يمكن للعاشق أن يراه من المرأة. هكذا يبرز الوجه رمزاً آخر يتسق ودلالة الشوق والعشق ويصير عشق المرأة هو، في الوقت نفسه، هذا الحلم بالوطن وهذا التطلع نحو الآتي.

البحث عن الوطن هو البحث عن المعشوقة يتسقان في معنى البحث عن الحياة. يشملهما الوجه كرمز مشترك وجامع، تتناغم في فضائه الدلالات. وتنسج عناصر النص شعريتها الخاصة.

يبرز الوجه رمزاً أعم وأشمل فهو، في عين الشاعر، مقدمة لكثير من المرئيات. كأنه أول ما يظهر منها، أو كأنه اشارتها. فهو للمساء ولجوع القرى وللنهار. وهو للحسين، منه ما تحمله القوافل من ماء وتمضي به في البحر. وهو لـ «يافا» و «المنامة» وقد استسلم العطش. وهو للمنفى نافذة[٢٤].

والوجه موجود في القلب، مدمّى. وهو ما ينكر الشاعر على الحبيبة تجاهله ويتمنى لو أن الريح استلفته منه «ونثرته فوق القبر بكاء مغترباً وطوته في الكفن الراحل جناز»[٢٥].

والوجه للصفصافة وقد علاها الضباب[٢٦].

تتناقض الوجوه فيكون منها ما يطعن، ويكون منها ما يحمل الدفء للقلب، ويكون منها ما يحفظ، ومنها ما هو السكاكين التي تجامل. وهي حين تكون غريبة تمنع على الشاعر الكلام[٢٧].

وفي الظل يحتل الليل وجه الحبيبة، ينهشه، الحبيبة صنعاء تأكلها العتمة وتغيبها الظلمة[٢٨].

والوجه مساحة للقراءة، فيها يقرأ الشاعر عيني الحبيبة، يقرأها سؤالاً وخارطة للبكاء. وفيها يقرأ وجه الملك الراحل، ووجه الملك القادم[٢٩].

والوجه هو الجنوب الذي صار وجه الشاعر فتماهى الوجهان في الثورة على «سجون الإمام»، وفي الحلم المخصب، يثمر الحب والضوء، يشدّ «لجام الدموع»، ويطلق للريح صوته[٣٠].

والوجه للمساء يغيره الحب، وهو للبنادق يقرأه الجرح، وهو للحبيبة، صنعاء، ما تبقى من جرحها الملكي القديم[٣١].

يتلألأ الوجه إذ يخرج من ليل الجوع، يتأبط أحزان الشمس ويشرق قنديل الثورة[٣٢].

والوجه للشاعر «جمجمة الملح»، يأكله الرمل ويسنده الشاعر إلى ظل عيني الحبيبة[٣٣].

تتناغم الدلالات وتتسع لتومىء إلى تفاصيل لها من البشري يوميه المادي ولها من الإنساني سموه الروحي:

- وفي اليومي نقرأ ما يقول الجوع والعطش. نقرأه في مكان يترمز أو يترمز بعض ما يدل عليه من أسماء: صنعاء، أو صنعا كما يتلفظ بها اليمني، الاسم المدلل، المكتفي بذاته حيناً والموصوف بأكثر من صورة من صور المعيش البشري حيناً آخر.

يتكرر اسم صنعاء منفرداً، يكفي الشاعر أن يقول صنعاء كي يقول المكنون الهائل من الألم والحب ولوعة الفراق.

ويتشكل اسم صنعا في علاقات وصيغ تميّز لغة النص وتكوّن مدلوله: فصنعاء هي ما يناديه الشاعر ويخاطبه[١١]، وهي ما يشرب نخبه[١٢]، وهي ما يرحل باتجاهه[١٣] وهي مكان اللقاء تعادله أو توازيه عدن[١٤]، وهي الـ «طالعة من رماد الفجيعة والقهر» تتبدد صورتها ساعة تقترب عين الشاعر منها، ساعة يمتد القلب كي يتحسسها، إذ ذاك يصرخ الشاعر مستنكراً ما يرى، وماذا يرى في مدينة حُبِّه؟ «رؤوساً مقطعة وأكفاً إلى الله ضارعة، وهواناً وليلاً يغطي وجوه النجوم»[١٥].

وصنعاء هي المدينة الجائعة والتي من جوعها تبدأ الرحلة[١٦]

تترمز أسماء أخرى في نصوص المقالح مثل «عيبان» و «غمدان» و «مأرب» و «الطويل». تترمّز أسماء بعض موجودات الطبيعة والمكان اليمني مثل: النخلة والبن أو القهوة، والقات.

يبرز النخيل، كرمز، في أكثر من صورة، يسم النص بخصوصيٍّ للمكان. نقرأ:

نخيل الهوى في مخاطبة الشاعر لصنعاء إذ يقول:

«آه سيدتي
طال ليل الحداد

بعينيك جفّ نخيل الهوى»[١٧].

ونقرأ أن النخلة «ضائعة في الكف»[١٨] وأنها تاريخ أو امرأة لها مواليدها[١٩]، قبيلة، أو امرأة حبلى تهز صنعاء جذوع النخلة ليخرج من ضلعها وطن[٢٠].

والنخلة جسد نصي تتوجع فيه عظام الحروف، ولوحة في قمر الليل ترسمها ريشة جبران في البلاد البعيدة[٢١] وهي عنوان للعيون وللجوع، تركض فينتفض العمر ويرتعش الحنين[٢٢].

وتحت وطأة الظلم وثقل وقع الموت تتحوّل صورة غابة النخيل إلى «غابة من نخيل الجماجم»[٢٣].

تتداخل صورة الناس مع صورة الأشجار أو النخيل، يتداخل الوطن والبشر، يصير الخارج داخلاً، تتنفس الأشياء أوجاع الجسد، وتبدو العلاقة بين الشاعر ومحيطة حميميّة حتى الألم المشترك. مع المقالح لا تعود عناصر الطبيعة والوجود الخارجية عناصر مجردة، منفصلة عنه، بل هي تأخذ شكلها من موقع نظرته إليها كإنسان يمني يعيش معاناة أبناء وطنه وهمومهم المجتمعية.

يبادل الوجود الخارجي الشاعر النظرات والأحاسيس، وهما في العلاقة بينهما يعيشان حركة صراع دائم. صراع وجهته التغيير والثورة، أي، تحويل المكان المقتول إلى مكان حي، إلى فضاء يخوّل الناس نسج خيوط الزمن المعيش والتقدم به نحو الأفضل.

هكذا توقظ الأسماء/الرموز الذاكرة على تاريخ يمني عريق في المقاومة وصنع الحضارة، أو على تراث من المثل والعادات والتقاليد الجميلة، وبذلك يصل التعبير إلى مدلوله الأعمق إذ يقول تجذّر الإنسان في أرضه وتاريخه، ويقول أيضاً شوقه المشتعل رغبةً في صنع وجوده الكريم وصولاً إلى فرحه العادل بالحياة.

الهوامش

(١) أنظر ديوانه «الكتابة بسيف الثائر عليّ بن الفضل» دار العودة بيروت، الطبعة الأولى ص ٥٦.
(٢) المرجع السابق نفسه ص ٤٤.
(٣) المرجع السابق ص ٤٦.
(٤) أنظر المرجع السابق الصفحات ١٠٢، ٤٨، ٩٩.
(٥) المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.
(٦) من قصيدة بعنوان «العودة ثانية من أطراف الأصابع».
(٧) من ديوانه «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» ص ٥، ٦.
(٨) هذه التعابير والصور مأخوذة من ديوانه المذكور أعلاه وسوف نكتفي بوضع رقم الصفحة أمامها.
(٩) راجع ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية» دار العودة بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١ ص ٦٥، ٦٦.
(١٠) راجع قصيدة «أشجان يمانية» من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية» المذكور سابقاً.
(١١) أنظر ص ٥١ من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية».
(١٢) أنظر ص ٢٦ من ديوانه «الكتابة بسيف الثائر عليّ بن الفضل».
(١٣) المرجع السابق ص ١٢.
(١٤) المرجع السابق ص ٣٣.
(١٥) المرجع السابق ص ٧٣.
(١٦) أنظر ص ٨٠ من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية» وص ١٠٢ من ديوانه «الكتابة بسيف الثائر عليّ بن الفضل».
(١٧) «البرقية العشرون» من قصيدته «برقيات شوق لصنعاء» راجع ديوانه «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل».
(١٨) المرجع السابق ص ٤٤.
(١٩) المرجع نفسه ص ٤٥.
(٢٠) المرجع نفسه ص ٤٨.
(٢١) المرجع نفسه ص ١٠٢ و ١٠٣.
(٢٢) ص ١١ من ديوانه «الخروج من دوائر الساعة السليمانية».
(٢٣) المرجع نفسه ص ٨٢.
(٢٤) أنظر «الخروج من دوائر الساعة السليمانية الصفحات: ١٦، ٢١، ٢٢، ٨٤ و ٧٥.
(٢٥) «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل». الصفحات ١٠٢ و ١٨ و ٥٧.
(٢٦) المرجع نفسه ص ٩٤.
(٢٧) المرجع نفسه أنظر على التوالي الصفحات: ٢٠ و ٨٣.
(٢٨) المرجع نفسه ص ٥٢.
(٢٩) المرجع نفسه ص ٢٣ و ٩٤.
(٣٠) المرجع نفسه ص ٩٧، ٩٨.
(٣١) المرجع نفسه ص ٢٤ و ٤٠ و ٢٥.
(٣٢) المرجع نفسه ص ٣١.
(٣٣) المرجع نفسه ص ٤٢ و ٣٨ و ٤٨.