اللغة المغامرة في رياح المرحلة الموصدة

«يحي القلب على الوجه الحميلْ
يحي حتى انكسارات الحسدْ
أنت أقفلت المدى قبل الرحيل
فافتح الباب قليلاً يا ولد»
(من «انحناءات على الجسد الجميل» في أميرال الطيور ص ٢٧)

د. سامي سويدان

طيور القصائد وأبواب فضائها

يغري عنوان الديوان الأخير للشاعر محمد علي شمس الدين **أميرال الطيور** بتعقب أوجه هذا التعبير ودلالاته في مجموعة القصائد الثماني عشرة التي يتضمنها هذا الديوان. وإذا كان اللفظ الأول فيه يحيل على أصله العربي «أمير البحر» وعلى معناه الاصطلاحي الدالّ عامةً على القائد العسكري العام للبحرية، فإن إضافة «الطيور» إليه يضعه في شبكة دلالية جديدة تبرز فيها مسألة القيادة البحرية على علاقة برحيل هذه الطيور أو هجرتها، لتطرح من خلالها رؤية إنسانية وجودية و/أو اجتماعية محددة. لكن هذه الإضافة تطرح في الوقت نفسه علاقة مختلفة ترجح فيها كفة المضاف وبالتالي تتبدى الطيور دالة على مجموعة بشرية متصلة بالدور القيادي (العسكري) للأميرال وما قد ينتج عن ذلك من آثار. وفي الحالتين يتقدم موضوعُ الرحيل أو الانتقال كموضوع محوري وحيوي مميز، ويكون النظر فيه مناسبةً للتحقق من صحة الافتراضات المرجحة، ومن السمات الايجابية أو السلبية التي تنتج عن سيرورته ومآله.

● ضمن هذا المنظور لا تأتي القصيدة الأولى «وليّ الريح» (ص ٧ ـ ١٠) مفاجئة، وذلك بقدر ما تشكل مخاطبة المتكلّم فيها لوليّ الريح من تناول لهذا العنصر الهوائي المتحكّم في طرق البحر والجو وعابريها، ومن استدعاء لوليه أو ربه كمحاولة للوغ القدرة المتحكمة فيه وإرضائها حتى يتم التوصل إلى عبور مضمون. فتبدو صيغ التقرب جامعة لأكثر من طقس ديني من الوثنية إلى المسيحية والإسلامية. ولما كان الرحيل شاغل المتكلم فإنه يأتي متميزاً في صيغته الإنشائية أمراً واستفهاماً عما عداه في القصيدة. وإذا كان الأول (ارحل... ولا ترحل...) ملتساً في تناقضه فإن الأخير («ترحل عني؟») الذي تحتتم به القصيدة يرجح لاجدوى كل تلك القرابين، كل ذلك الكلام. وهو يأتي في صيغة نافرة تشكل انكساراً في مسار القصيدة بقدر خروجها عن خطها المألوف الذي تكرس حتى حينه، وتشكل في الوقت نفسه انفتاحاً في نهايتها بقدر ما يستدعي السؤال من احتمالات تأويل وتوقع أجوبة. كأن هذه القصيدة تعلن بدايةً أن لاضمان مسبّقاً للرحيل، أو أن المهام التي يفترضها والغايات التي يرمز إليها تبقى في نطاق المغامرة بما فيها من مفاجآت ومخاطر. وقد يصدق على الرحيل في الديوان مس هدا الباب التحذيرُ العامّ نفسه. فيبدو التيقظ لحركة الريح في القصائد ضرورياً لمعرفة أحواله، والتنبه لسلوك الأميرال والطيور في جميع الأوضاع أكثر ضرورةً لمعرفة سيرورته ونهايته، وبالتالي تلمس أحوال السؤال وما يناسبه مس أجوبة.

● في تصفّح لهذه القصائد تبدو صور الطيور متنوعة متعددة طاغية فيها على ما عداها، تنهض غالباً في صلب أوضاع الرحيل المختلفة التي تتناولها إراءها تبرر أوضاعُ الإقامة، سواء أكانت منطلقاً للرحيل أم بلوغاً لمآله، حيث يظهر الباب قرينة محظيّة للتعبير عن قسماتها. وفي جدلية العلاقة بين هذا الطرف وذاك، بين الإقامة والرحيل، الأبواب والطيور...، تتراءى صيغ من الانكسارات حادةُ الشرخ عميقة دون أن تكون مع ذلك على الدوام معلنةً ومباشرة.

هكذا تعلن «جمرتان في الأعشاب» موت ذلك الصبي «واقفاً بالباب» بعد أن حوّم طويلاً حول «بابها المهجور». كأن الموت هنا مرتبط بفشل مزدوج: حواء المكان المستهدف، وتوقف قاصده عن الرحيل أو الطيران. وإلى موت مماثل تشير «كوكب الطباشير» حيث يتكسر هذا الكوكبُ أو العصفورُ المتعبُ ـ قلبُ المتكلم أمام وجهِ المرأة المرتج أو الموصد دونه بأبوابه «السبعة والأقفال»، على «أن الأبواب السبعة موصدة». أما البعث والنهوض فيرتبطان في «انحناءات على الجسد الجميل» بفتح الباب والجلوس في الحقول. وإذا كانت قصيدة «آدم لا يندم» تبدأ بالقول «هجرتني الطير/وملّتني

امرأتي» فإن الجسد يأخذ فيها محلَّ البيت، إذ تفتح فيه المرأةُ «كل صباحْ/نافذة»، كما أن تجربة آدم والله تختصر في مسألة المنح والمنع المتعلقة بالأبواب السبعة وباب الأعناب وفي «شكوى إلى ميمون» يتقدم بين الأسئلة عن الآخرين المسافرين «هل دقوا جرس الباب؟» من قبل متكلم انتهى من طوافه إلى العبث أو الفراغ والعودة إلى مسكنه ـ القبر.

في «رحل ظل امرأة» يفضي الرحيل إلى الانقطاع والزوال، وفي هذه التجربة تظهر «عصافير منذورة للرحيل» ويظهر المتكلم إذ ينتظر طويلاً وحيداً شكلاً بدون حياة «كفزاعة الطير عند المساء». وفي «خفة الميزان» يعتبر المتكلم الريح في هبوبها «ضد رحلة السفينة» لعنَتُهُ فيسوقُ كلامَه ضدها، كما يعتبرها لعبَته فيطلب منها أن تكنس «الشعوب والطيور/عن شوارع المدينة» ويدعوها للدخول إلى غرفته الصغيرة، وهي تدخل «من ثقوب الباب» أو ثقوب جسده. كأنها في هبوبها المضاد تحمل الموت والفناء، لا ينجو منهما مكان أو احد.

وتفتتح «نحيب الدهب» بالطير المقيم الحزين («سمعت الحمام الذي في الذهب/سمعت النواح/رأيت هديلاً على الحجر الأصفر الملكي»...) لتفصح في النهاية عن الموت الكامن فيه: المتكلم في القبر والمخاطبة فوق رأسه تنوح «مثل الحمام». أما في قصيدة «أميرال الطيور» (المهداة إلى عبد الوهاب البياتي) فالموت معلن في مطلعها بصورة نافرة («تناثر لحم الطيور على شاطئ البحر»)، ولئن لم تذكر الريح واستعيض عنها بما ينتج عنها («فوق الصخور الزبد»...) فلإبراز دور «أميرال الطيور» ومسؤوليته في هذه النهاية المأساوية: «أمير النوارس أعمى/وفي ساحة الموج تهوي الطيور». وربما من وجهة النظر هذه يجدر فهم اختيار عنوان القصيدة والمجموعة بأكملها.

في قصيدة «الهدهد» كذلك موت مماثل في نفوره، إذ رغم أن الشاعر يقارب فيها أسلوب شوقي أبي شقرا ـ وهي مهداة إليه ـ ويعتمد فيها إحالاتٍ على بعض دواوينه وخاصة الأخير **لا تأخذ تاج فتى الهيكل** وبالأخص «قصيدته» «القبان»، فإنه يطلب منه الدخول «من هذا الباب إلى اللا ـ باب» وأخذ ريشة هدهده في تابوت يديه والرحيل «فالهدهد مات/وتناثر لحم فتاك على الطرقات» جامعاً في ذلك، على طريقة أبي شقرا، المتباعد والمتعارض واللامتآلف في محاولة لإيجاد مخرج أو عزاء. في «ملائكة تسترق السمع» تعبير عن التأثر والانفعال المتوقعيْن من العزف على البيانو في غرفة المتكلم كارتماء «على بهاء هذا البلبل/الأسير/في أصابع اليدين» كأنه تعبير عن ذلك التوق الأصيل إلى الانطلاق في الفضاء الضيق المفروض كالسجن المميت. وفي «دفوف القمر» (المهداة إلى محمد عبد الوهاب) ترسم أوضاع الطيور منذ البداية حالة الكآبة التي يتأتى بها موت الموسيقار المذكور: «طيور مهاجرة في الأعالي/تلوح وتخبو/ولا شيء تحت الشجر/سوى بجع النهر/جمع أحزانه وانتظر/قدوم المغني»؛ وتبدو الرياح مطفأة ويشغل النغمُ الحزينُ المدى: «أطلقت قصبات الهواء مزاميرها في السحاب/ودقت دفوف القمر/يد كجناح الغراب» ليأخذ العنوان في إطار هذا التعبير والسياق الذي يجيء فيه مدى دلالته ومراميها الفعلية. ويروي الناي حكاية هذا الموسيقار المغني للمدى ذاكراً كيف لصلاته «يرتجف المسكُ المنشور على باب الهيكل». وهناك صلاة أخيرة وباب أخير بانتظار الجنازة القادمة أو القيامة المتوقعة.

في «ساعات الرمل» يتقدم «ديك الفجر» الطائر المقيم لا ليلغي في أذانه نكرانَ المبادئ وحسب، بل أيضاً بدء الجلجلة فيتخذ الاثنان هنا صورة نظيفة لتمزيق العربي أخاه ونهشه. وكما في العنوان كذلك في المطلع تعلن «عبد الله المقتول» عن قتلٍ أضحى تقليداً: «أن أصبح عبد الله المقتول/لا عبد الله القاتل: /هذا دأبي». ويحدده هنا بتلك الريح العاصفة «عاصفة الصحراء» التي لا يصمد فيها طير ولا أميرال طيور كما لا تصمد العين إزاء السكين. وإذا ما اتخذ الأميرال صورة المهدي فإن انسحاب الشعراء من الرحلة التي يقود فيها أتباعه يتحول إلى انكسار مأساوي يقعي عند أبواب الانتظار، انتظار «أن يخرج من سرداب آخر/مهدي آخر». ومع أن هذا الانسحاب قد تم بناءً لتمييز الأعجوبة من الأكذوبة فأتاح لهؤلاء الشعراء النجاة ـ إلى حين ـ «في منتصف الصحراء» التي كان المهدي يقودهم فيها، فإن أولئك الذين كانوا يسقطون في هاوية الموت كانوا يتميزون بسمة العمى: بالعيون المغمضة أو المفتوحة التي لا ترى، كما هو الحال في «أميرال الطيور» وكما هو أيضاً في «اصطياد عباد الشمس» حيث يجر المتكلم «بعينين مغمضتين» إلى هاوية البئر والموت، أو في «المرآة (طاولة مستديرة) حيث يهوي الأول «في النهر كصياد أعمى»...

● على هذا النسق تلتئم القصائد كأنها أناشيد مجموعة في غناء كلي واحد أقرب ما يكون إلى النواح، نظراً لما يعتمل فيها من تفجع وتحسر وحزن تتردد أصداء للانهيارات والانكسارات والفشل التي أحاقت بالمساعي والمشاريع التي تناولتها. يتبدى ذلك كله في مدار الرحيل والإقامة وما يتصل به من صيغ تتحقق خاصة في مغامرات الطيور وأميراتها، وحالات الريح وأحوال الأبواب والمسالك والساحات. إلا أن هذا المدار لا يتخذ دلالته الفعلية إلا في البنية العامة الغالبة على القصائد. وقد لا تخرج هذه البنية عن أن تكون بنية الخيبة والفجيعة بشكل عام. فليس هناك من مهمة تحقق غايتها، ولا يصل أيُّ رحيل إلى هدفه المأمول، والنتيجة الحاصلة إجمالاً تتردَّد بين الاندحار والانتحار. ومع ذلك لا ينطفئ ذلك التوقُ إلى المغامرة والتغيير، إلى البدء من جديد وإنْ تفاوت تألُّقُهُ من

قصيدة إلى أخرى. ولو حاولنا تقصّي خلفيات هذه النتيجة وأسبابها لوجدناها قائمة في الشروط المحيطة كما في الذات السّاعية إلى أهدافها. وإذا كانت هذه الشروط ممثلة بالرياح التي يكاد يستحيل التحكم بها، فإن المسؤولية تلقى هنا على الذات قيادةً (أميرالاً) وعناصرَ (طيوراً). فالعطب الأساسي هو في هذه الذات قبل أي شيء آخر، على أنها هي التي تحدد الأهداف وعليها يقوم الرهان. وليست الإشارات المتعددة إلى القيادة العمياء (أمير النوارس وأميرال الطيور) وإلى الأفراد المغمضي العيون الذين لا يبصرون الحقيقة أو الواقع (مثل «قطة عمياء» أو «نقطة في جوف هذا العالم الضرير» ص ١٧، والمرأة لا تبصر رجلها ص ٣٨، والحبيب «في قفص أعمى» ص ٤٣ و«بعينين مغمضتين» ص ٥٤، وإغماض «عيون الشمس من الرؤيا» ص ١٠٠، و«الوقت الأعمى» ص ١٠٧، و«كصياد أعمى» ص ١١٣ . . .) إلا بعضاً من الصور البارزة الدلالة على هذا الوضع، ترد منها صورُ التحسّر والبكاء والنواح (مثل «دمعك يجري» ص ٧، و«مسكين/يا صبي» ص ١٦، و«أجراس العويل/وهي تبكي/حيث يمتد البكاء» ص ٣١، والحبيب «يبكي» ص ٤٣، والبئر «تنوح علينا» ص ٥٥، و«النواح» الذي للحمام ص ٧٥، أو المرأة ص ٧٦، والسفن «كمسيح لا شبهة في أحزانه» ص ١١٨، والشعراء «خلف مدامعهم» ص ١٢٤ . . .).

مغامرة الكبار إحباطات الأمس

إذا أتيح للقول الشعري في لزوميته أن يعرف اتّساقاً في تراكيبه اللغوية وصوره وإيحاءاته الرمزية يتعدى الانفعالية الذاتية إلى التعبيرية العامة، فقد لا يكون من التعسف تلمُّسُ ما قد يوحي به من مواقف وقناعات تتردد في ثناياها أصداءُ المرحلة والأحداث التي يتفاعل معها، وهي أصداء وأحداث تلقي مزيداً من الضوء على أبعاده الدلالية المختلفة؛ دون أن يعني ذلك أن هذه الأبعاد هي بالضرورة معطياتٌ مباشرة دائماً من ناحية، أو أن تكون قطعاً مقصودة من الشاعر بصورة واعية من ناحية ثانية.

قد ييسّر بلوغَ تطلّع كهذا في مقاربة القصائد ذلك التاريخُ الذي يخرجها من ترتيبها الجمالي كما يراه الشاعر، أو من إخراجها الفني كما يفترضه التسويق إلى انتظامها الحدثي أو إنتاجها الموضوعي، فتجيء دراسة العلاقة بين هذين الوضعين مناسبةً لرصد مواقف الشاعر في مستجداتها وتحولاتها. ويشير تاريخ القصائد إلى أنها أنجزت بين ١٩٨٨/١٢/٤ (الأولى: «جمرتان في الأعشاب») و١٩٩٢/١/٢٣ (الأخيرة: «شكوى إلى ميمون») على تباعد يجعل، حسب التأريخ، بين الأولى والثانية («كوكب الطباشير») أكثر من ثلاثة أشهر، وبين هذه الأخيرة والثالثة (عبد الله المقتول») أحد عشر شهراً؛ في حين تأتي فيه بقية القصائد من الثالثة حتى الثامنة عشرة الأخيرة في حوالي أحد عشر شهراً. بناءً على ذلك تتقدّم القصائد في تشكيل جديد تنفرد فيه القصيدتان الأوليان عن بقية القصائد اللاحقة التي تتميز بتقارب وتجاور زمانيينْ في أوضاع إنتاجها يتيحان البحث فيها عن إمكان تماثل و/أو اتساق دلالي ما.

● يرجح النظر في القصائد الأخيرة الست عشرة(من الثالثة حتى الثامنة عشرة) وجود هذا الاتساق بشكل لافت. فالقصيدة الثالثة المؤرخة ١٩٩١/٢/١٩ لا تبدأ من القتل الذي يقع على الذات وحسب، وإنما تشير صراحة إلى موقع القتل المذكور، إلى «آخر حرب تجري في عاصفة الصحراء» (ص ١١٧) أو ما سمي بحرب الخليج حيث كانت آنذاك العمليات العسكرية (التي بدأت منذ ١٩٩١/١/١٧ والتي أطلق عليها اسم «عاصفة الصحراء») للقوات المتحالفة بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق في أوجها وعند أبواب نهايتها المأساوية للعراق وللعرب. وتشكل هذه الحربُ الركيزةَ المرجعيةَ الأساسية التي تحيل عليها بأشكال مختلفة معظمُ تلك القصائد الست عشرة، بحيث تأتي متأثرة بها متفاعلةً معها معبرةً عن موقفٍ إزاءها وإزاء المضاعفات الفجائعية التي رافقتها ونتجت عنها. ويظهر هذا التفاعل عميقاً إلى حد يسمح بقراءة خاصة لهذه القصائد تجعلها بناء على ذلك موزعة في مجموعات ثلاث.

تتضمن الأولى القصائد الخمس الممتدة من الثالثة حتى السابعة: «خفة الميزان» المؤرخة في ١٩٩١/٥/١٥ (على أن الرابعة «المرآة (طاولة مستديرة)» والخامسة «المهدي» في ١٩٩١/٢/٢٦ والسادسة «ساعات الرمل» في ١٩٩١/٣/٥). وهي جميعها تتصل بأوضاع حرب الخليج و«عاصفة الصحراء» وما أتت به من قتل وتدمير (في الثالثة) ومن خلافات عبر المواقف المتهورة فيها والناتجة عن الإغراق في الذاتية (في الرابعة) ومن انجرار وراء قيادات دجالة يفضي إلى نار الصحراء (في الخامسة) ومن تهشيم العربي لمثيله العربي «في هذا الوقت الأعمى للصحراء» (في السادسة) وفي اكتساح التحالف الأميركي للمنطقة العربية وفرضه لإرادته وعدالته التي تشبه عدالة القط مع الطيور (في السابعة).

المجموعة الثانية أقرب ما تكون إلى الرثائيات، كأنها ردة الفعل الأولى المضمّخة بالحزن والكمد على الخسائر الفادحة التي أدت إليها حرب الخليج ورياحها العاصفة. وهي تتخذ من جميع مناسبات الموت فرصة لتطلق فيها صوتها الباكي المتفجع على الكوارث التي حلت بالوضع العربي. المجموعة مكونة من ست قصائد تبدأ بالثامنة («انحناءات على الجسد الجميل» المؤرخة في ١٩٩١/٧/٨) وتنتهي بالثالثة عشرة («أميرال الطيور» المؤرخة في ١٩٩١/١٢/٢٤) بينهما تأتي التاسعة («دفوف القمر» في ١٩٩١/٧/١٠)، والثانية عشرة

(«نحيب الذهب» في ١٩٩١/١٢/٢٤). ففي الثامنة رثاء «الوجه الجميل» الذي ترتعش للمسه الأرضُ وتعول عليه المياهُ. وفي التاسعة رثاء الموسيقار والمغني محمد عبد الوهاب تبكيه سَعَفُ النخل ويحزن عليه بجعُ النهر وتحمل جنازته دموعُ البشر. وفي العاشرة رثاء أيلول الذي مات. وتدور الحادية عشرة الموجهة إلى شوقي أبي شقرا حول الهدهد الذي مات وفتى الهيكل الذي تناثر لحمه على الطرقات وحول البكاء وجدوى المراثي المقلوبة. وتعرض الثانية عشرة الندبَ والنواحَ القائمينْ على رأس المتكلم في قبره. وتعتبر الثالثة عشرة نوعاً من التفجع على قتلى «الطيور» وبكاء السفن الغرقى. ويكاد يتنازع الرثاءَ في هذه القصائد، إلى تعبيره عن الحزن العميق، موقفان: الأول يتراءى فيه تطلُّعٌ إلى مستقبلٍ أفضلَ يحول دونه الموتُ أو إلى تجديدٍ يجابه الموتَ ويتخطاه، وتشير إلى هذا التطلع صورُ البعث والقيامة التي تحضر بقوة في القصيدة الثامنة (ص ٢٩ ـ ٣٢) والتاسعة (ص ١٠٠ ـ ١٠٢) معبرة رغم التأثر الفجائعي عن انفتاح وبوارق أمل؛ والثاني لا يتضح فيه أيُّ مخرج يتعدى الواقعةَ المأساوية وندبها تعبيراً عن وضع يائس مغلق.

المجموعة الثالثة تتقدم كنوع من المتابعة لما آلت إليه الأوضاع بعد عام من حرب الخليج فيتخلل القصائد المعنية هنا، إلى جانب ذكر الأحوال الجديدة كمضاعفات ونتائج لما سبق حدوثه، بعضُ التأملات المتصلة بذلك. تشتمل هذه المجموعة على القصيدة الرابعة عشرة («آدم لا يندم») والخامسة عشرة («رجل ظل امرأة») وهما مؤرختان في ١٩٩٢/١/١٧، والسادسة عشرة («ولي الريح» في ١٩٩٢/١/١٩) والسابعة عشرة («ملائكة تسترق السمع» في ١٩٩٢/١/٢١) والثامنة عشرة («شكوى إلى ميمون» في ١٩٩٢/١/٢٣). والملاحظ أنها جميعها أُنتجت في شهر واحد (كانون الثاني ١٩٩٢) بل في أسبوع واحد منه (١٧ ـ ٢٣) وذلك بدءاً من تاريخ يحمل أكثر من دلالة. إذ إنَّ القصيدتين الأوليَيْنْ (الرابعة عشرة والخامسة عشرة) تقعان في الذكرى السنوية الأولى لبدء عملية «عاصفة الصحراء» ضد العراق التي تشير إلى الخلفية العامة التي قد تكون شكلت الشاغلَ الأساسي لقصائد هذه المجموعة. الأولى منهما تتسم بتمعّنٍ في الوضع الذاتي فتطرح من خلاله أسئلةً تحمل في بساطتها قلقاً وجودياً يجد في حكاية آدم والله توضيحاً لذلك عبر الانحياز للفضول المتصل بالتحدي والكشف والتجاوز رغم ما يشكله ذلك كله من مخاطرةٍ بالمكاسب المتحققة، ومن خطر الوقوع في أضرار كبيرة. أما الثانية فتعبر عن فشل المغامرة بين المتكلم والمخاطبة، إذ يعترف بتضييعه لها وانكفائه إلى بيته. في القصيدة السادسة عشرة تبدو الريح ووليها قريبين من عاصفة الصحراء وقيادتها. ويطرح السؤال في نهايتها التباسَ الوضع بأكمله. وفي القصيدة السابعة عشرة استغراقٌ في أثناء وضع يحمل علاماتِ العطب التي نالت من العراق والعرب، في ذكر الصدر المثلوم و«البلبل الأسير» والارتماء على الهواء والدماء... على أن لقاء الملائكة ملتبس كذلك بقدر ما تبقى غامضةً الجهةُ التي يتم فيها اللقاء ـ الحياة أو الموت ـ وفي القصيدة الثامنة عشرة الأخيرة يأتي الكلام من القبر بحد ذاته معبراً عن بؤس الشروط التي أضحى الوضع يتسم بها عامة. وهو إذ يثير مسألة العزلة الرهيبة فإنه يشير إيضاً إلى العطب الحي والموجع في صاحبه؛ ليعلن في هذه المفارقة ما يشكل ميزةَ المرحلة إجمالاً. هكذا من آدم أسطورةِ بدءِ الخليقةِ والخطيئةِ الأولى، إلى القبر نهايةِ الخلق وآخر المطاف، تشكل قصائدُ هذه الأخيرة استدعاءً لأسئلة الوجود المحورية التي، وإن لم تتجاهل الواقع المباشر، لا تتوقف عنده، لتحاول بسذاجة لطيفة عابرة وسرد غرائبي وصور ومشاهد عجيبة إدراكَ كينونة الإنسان ومغزى العالم.

● سبق أن أشرنا إلى الموقفين اللذين ينبجسان في قصائد الرثاء (التطلع إلى بعث مجدد، والانغلاق في حدود اليأس) وهما الموقفان اللذان تعبر عنهما القصيدتان السابقتان على عام ١٩٩١. وفي الحقيقة يظهر الموقف الثاني (اليائس) راجحاً لا في الكمّ فحسب ـ من حيث عددُ القصائد (أربع قصائد في الرثاء من أصل ست) ـ وإنما أيضاً في الكيف، من حيث كونه يأتي محكم الإطباق، مقابل الموقف الأول الذي لا يتضمن بالضرورة تغييراً. فالملاحظ أن إحدى القصيدتين المعنيتين بهذا الموقف الأخير (الأول) في الرثاء (التاسعة) لا توحي ببعث مختلف عن الماضي السابق على الموت، بحيث لا تشير إلى تغير فعلي إلا قصيدةٌ واحدة (الثامنة). وهذا ما يسمح باستنتاج غلبة اليأس على نظرة الشاعر إلى المرحلة والأوضاع، وإن بقيت هناك بعض فسحات أو شعاعات أمل.

يقود النظر في القصيدتين السابقتين على عام ١٩٩١ إلى تأكيد ذلك. ففي الأولى منهما («جمرتان في الأعشاب» المؤرخة في ١٩٨٨/١٢/٤)، تأتي الدعوة إلى البعث أو البدء من جديد غير متضمنة لغير احتمال تغيير، ويظهر التشديد منصبّاً على العيش «مرتين». بينما تتقدّم الثانية «كوكب الطباشير» (المؤرخة في ١٩٩٠/٣/١٩) معلنةً بوضوح لا الفشلَ وحده، وإنّما الخضوع لمضاعفاته كذلك. كأن البنية العامة للمواقف التي يمكن استكناهها في مجمل القصائد ليست طارئة ومرتبطة بأحداث حرب الخليج وعاصفتها الدموية المدمرة وحدها، بل هي قائمة قبلها وإن تأثرت بها وعرفت معها تكريساً يغلّب جانباً فيها على آخر.

رحيل الصغار رهان الغد

ربّما كان للتوقف عند تلك القصيدة الاستثنائية أن يسمح بتملٍّ دقيق لموقف الشاعر في أكثر وجوهه إشراقاً وتفاؤلاً، ولعمله الشعري في ركائزه الجمالية المتعددة.

تُشاد هذه القصيدة دلالياً على التضاد بين الموت والحياة الذي يتضمن شبكة من التعارضات المترابطة بين الماضي والرحيل والغياب واليأس... من ناحية، وبين الحاضر (والمستقبل) والعودة والحضور والأمل... من ناحية ثانية؛ فتتقدم عبر تعرضها لمن قضى بحزن يتناسب وصيغةَ الرثاء التي تتسم بها، متحولةً إلى الهزج بما تحقق، انطلاقاً من الموت بالذات، من إنجازات غيّرت المعطياتِ القديمةَ ومنها مفهومُ الموت نفسه، وإلى دعوة الميت بالتالي للمشاركة في مواكبة هذه التحولات الجديدة وما تستدعيه من مواقف ملائمة. إذ لمّا كان لموتِ المخاطبِ هنا أن يؤدّي إلى بعث لذلك الجيل الخامل، في استنهاضه لعزائمه وإطلاقه لحيويته كي يبني حياة جديدة على شاكلة طموحاته، فإن هذا البعث بالذات هو بعثٌ للمخاطب نفسه بقدر ما يشكل تحقيقاً لأهدافه وتجسيداً للغايات التي كان يسعى إلى بلوغها.

● على هذا الأساس تبني القصيدة في تشكل متميز قوامه حركتان رئيستان متصلتان رغم اختلافهما، ليتعين بذلك تماسكها في وحدة كلية جامعة، وإن تحدد في الوقت نفسه توزُّعُها نظمياً إلى ثلاثة أقسام. فالحركة الأولى التي تعين القسم الأول تقوم على محور دائري تفضي فيه المقاطع الواحد منها إلى الآخر في شكل لولبي ذي وجهة جاذبة مركزها المخاطب الميت. ميزتها أنها في إفضائها من مقطع إلى ما يليه تعمل على توضيح متزايد للموقف الذي تبلوره حتى بلوغها غايتها في نهاية المقطع الرابع. منذ المقطع الخامس تنطلق الحركةُ الثانية المحددة للقسم الثاني في القصيدة، وهي كسابقتها ترتكز على محور دائري تتتابع بناءً عليه المقاطعُ في شكل لولبي. إنما خلافاً للسابق تبدو وجهته نابذة لانطلاقه من المواقع الضيقة والمحصورة إلى الآفاق الرحبة والمديدة، ليعرف في المقطع التاسع حداً يستقر عنده. يفضي هذا الاستقرار المحدد بالذات بدوره إلى استعادة بداية الحركة الأولى في المقطع الأخير (العاشر) الذي يبدو أنه في الوقت الذي يكرر فيه المقطع الأول يحفل بمغزى جديد يستمده من تواصل الحركتين في المقاطع التسعة السابقة، كما يمكن تلمس ذلك في تفاصيل القصيدة.

● يبدأ المقطع الأول على شيْءٍ من الغموض الناتج عن العلاقة المحتملة التي تقوم بين وحداته المكونة الأربع. ذلك أن احتمال إسناد الانحناء في الوحدة الثانية في أقوى ترجيحاته إلى الوجه الجميل، أو في أضعف ترجيحاته إلى القلب، يعين قراءتين مختلفتين لها. كما أن تحول الوحدتين الأخيرتين (الثالثة والرابعة) إلى المخاطب، إزاء التعبير عن الغائب في الوحدتين الأوليين، يُدخل توتراً إلى المقطع بقدر ما يؤدي إلى التباس بصدد العلاقة بين هذا المخاطب والوجه المذكور في الوحدة الأولى مع ما يتصل به من قراءة محتملة من جهة، والمتكلم (المخاطِب) والقلب مع قراءته المحتملة الأخرى من جهة ثانية. يضاعف ذلك التوترّ قيامُ الوحدتين الأخيرتين على توتر داخلي بين عناصرهما يشير إليه خاصةً ذلك الانغلاقُ الواسعُ والكبير في الوحدة الثالثة، والانفتاحُ الضيقُ والصغير في الوحدة الرابعة من جهة، والتباس وضع المخاطب بحيث لا يستبعد كونه في إحداهما (الثالثة) مختلفاً عنه في الأخرى (الرابعة) عدا عن عدم استبعاد دلالته على المتكلم أيضاً من جهة ثانية.

هكذا تبقى اللهفة على الطفل الجميل والإكبار له، واتصالها مع الحزن والانكسار سرجاء أن يفتح هذا الطفل بعودته باباً في سد الحصار والضيق الذي أنشأه قبل رحيله، من بين احتمالات المعنى المتعددة التي يتضمنها المقطعُ الأول الذي تبقى دلالته في الحقيقة معلقةً بانتظار أن تفصح عنها المقاطعُ التالية وتبلورها. ورغم ما يظهره هذا المقطع من اتساق إيقاعي متمثل بتوازن وحداته العروضية وقافيتيه المتميِّزتين روياً وإيقاعاً (فلو اعتبرنا أن روي القافية الأولى «اللام» أ وإيقاعها «فاعلاتْ» ١، وروي الثانية «الدال» ب وإيقاعها «فاعلن» ٢، لكان لدينا التوزيع التالي للقوافي في المقطع الأول: (أ ١/ب ٢/أ ١/ب ٢) فإنه يفتقر إلى أي تطابق إيقاعي بين وحداته. ذلك أن كلاً منها تأتي بتشكل مختلف عن الأخرى (فلو اعتبرنا أن الوحدة الإيقاعية مكونة من ثلاث تفعيلات، وأن التطابق بين الوحدات قائم بين تلك التي تأتي تفعيلاته جميعاً مطابقة للأخرى، ولو أعطينا لكل صيغة من صيغ تشكيل الوحدات الإيقاعيّة رمزاً ـ رقماً عربيّاً يدلّ على عدد التفعيلات وأعطينا إلى جانبه حرفاً يدلّ على صيغة تشكّلها ـ للاحظنا أن الوحدات الأربع الأولى تأتي على النسق التالي: (3 أ/3 ب/3 ج/3 د. فلا تتكرَّر أي صيغة من صيغ الايقاع المعتمدة فيها) كأن في هذا الاختلاف الداخلي إيحاءً بتعلّق إيقاعي، وبعدم استقلال أو اكتمال الحركة الإيقاعية فيه، وهو اكتمال يجدر البحث عنه في ما يلي من مقاطع؛ ليؤكد الوضع الإيقاعي بذلك الوضع الدلالي للمقطع.

قد تكون الوحدة الأولى التي يبدأ بها كل من المقاطع الثلاثة اللاحقة العلامة اللغوية والإيقاعية والدلالية الأبرز ـ وإن لم تكن الوحيدة ـ عل ترابط المقاطع الأربعة الأولى وتضافرها في تأدية المدار الدلالي الخاص بالحركة اللولبية الأولى للقصيدة، وعلى اشتراكها في تشكل إيقاعي واحد يجد فيه التبعثرُ الذي وسم الوضعَ الإيقاعيَّ في المقطع الأول اتساقَه الفعلي في التوازن الذي يرسيه التطابقُ بينه وبين المقاطع اللاحقة، والذي يعطيها جميعاً بعداً جمالياً خاصاً يتخذ مداه الفعلي في نسبة تلاؤمه مع وضعها الدلالي كما سيكون لنا فرصة لبيان ذلك.

● في المقطع الثاني تعلن الوحدةُ الثانية سببَ الحزن والانكسار

واللهفة والإكبار التي ميزت مطلعَ المقطع الأول، في الوقت الذي تعلن فيه كذلك مغزى الرحيل المشار إليه في هذا المقطع (الأول)، باعتبار أنه الموت الذي نال من الطفل، وهو موتٌ يبدو هنا موتاً جزئياً. ولا تأتي جزئيته فقط من حدود الرؤية «البصرية» المتوقفة عند ساعدي المخاطب وإنما كذلك من الرؤية «الفكرية» الناظرة إلى دلالة هذا الموت ومغزاه.

يسمح هذا المغزى المطروح بتوضيح معنى الرجاء الذي يختتم به المقطع السابق. فالتوقف عند الساعدين هنا يتقدم وكأنه تأمل للعنصر الأكثر فعالية وحيوية في المخاطب يختصر عبره ذلك الدورَ الذي يؤديه. وترتسم بعضُ ملامح هذا الدور من خلال ما يُشار إلى افتقاده عبر هذا الموت. فإذا كان الموت المذكور جزئياً باعتبار حدوثه كنصف غياب، فإن هذا النصف المقصود يتعلق بالأهداف التي كان المخاطب يتطلع إليها، وبالعمل الذي كان يسعى فيه لبلوغها: فيبدو المخاطب بذلك متجاوزاً الفرد الواحد ليتصل بمجموعٍ له سماتُه وخصائصه، وكأنه، كما هو حال ساعديه بالنسبة إليه، يختصر جماعة أو جيلاً بأكمله.

في هذا الإطار تصبح دعوةُ المخاطب في نهاية المقطع الأول مفهومةً على أساس المراهنة، وسط المرحلة المتسمة بالنضال والعمل من أجل قضاياه مع ما تتضمنه من تضحيات، على إمكان تغيير في الوضع بناء لما يتمتع به المخاطب ـ الجماعة من إمكانيات، رغم ما فقده حتى الآن.

● إلا أن العلاقة بالمخاطب القتيل تعرف وجهاً جديداً من خلال ما يتراءى في المقطع الثالث من تمثيل لوضع جديد معاكس للمعهود والشائع، حيث لا يعود النجم دليلَ هداية في السماء بقدر ما هو ذات ضائعة على الأرض، وهو يبدو كذلك بقدر ما ينشد على هذه الأرض مكاناً مستقراً. كما لا يتصل الفجر عند نهايته بالنهار بقدر ما يتصل بالغروب الكامن في أطراف الأصيل، وهو يبدو بدوره كذلك بقدر ارتباطه بالموت الذي يصل المخاطب بهذا الأصيل. كأن في هذا التمثيل الذي يقلب المعطيات فيجعلها أقرب إلى متضاداتها مزيداً من التوضيح لوضع الموت المتناول، فيظهر كأنه متجاذب في المكان والزمان عبر العلاقة التي يستثيرها إزاءه من عطف وتقدير ليصبح منارة، وكأن استمرارها بذلك مرهون بمن يكمل المسيرة حتى نهايتها.

قد لا يرجح هذا التصور إلا بقدر ما يجد في المقطع الرابع من تأكيد له. ففي هذا المقطع يتقدم الانعطاف على وجه المخاطب كاستجابة لرسالة وجّهها المخاطبُ إلى صاحبه، بل كأن القائم به ليس إلا رسولاً يعود إليه بالجواب. ضمن هذا المنظور يتبدى النضالُ للقضية دعوة كذلك لمؤازرتها ومخاطبة المعنيين بها ليصلوه ويدعموه، ويضحي الفداء مناسبةً للقاء والتلاحم. وبناء على ذلك تصبح الإشارة سابقاً إلى النجم الضائع والفجر المنقضي مفهومةً في إطار هذا الدور الذي أداه النضال والذي لم يُتَحْ لأصحابه أن يلتقوا بالمبلغين به قبل الفداء. إلا أنه يصبح مفهوماً أيضاً عند هذا الاتصال ألا يعتبر الموت إلا عابراً ومرحلياً، وذلك لما يشكله من انكسار مؤقّت في المسيرة المستمرّة في الوقت الذي يمثل فيه استغراقاً في العشق المديد. بل لا يصح الحديث عن موت حين يعتبر النضال تجربة صوفية، والفداء بلوغاً لأبعد مراحلها وغيبوبة في الوصل، فينفى الموت عن المخاطب ليتكرس وجوده في هذه التجربة الجماعية طليعة متقدمة تجاوزت المراتب المعهودة فيها حتى الخروج إلى وضع جديد من الغياب والحلول.