٣ ـ قرأت الأعداد الماضية: القصائد

شوقي بزيع

حين عهد إليّ الدكتور الصّديق سماح إدريس بالكتابة عن النتاج الشعريّ الذي نُشر في مجلّة **الآداب** في النّصف الأوّل من العام الحالي ١٩٩٣ ترددتُ كثيراً قبل الاستجابة لهذا الطّلب المحرج، وذلك لأسباب متعدّدة. السّبب الأوّل يعود إلى كوني أحد كتّاب هذه المجلّة التي ما فتئت تحمل على كاهلها عبء الثّقافة العربيّة الطليعيّة منذ أكثر من أربعين عاماً. وقد خشيت بالتالي أن أقع في فخّ الانحياز الوجداني والتضامن العاطفي مع هذا المنبر الثّقافي الذي يدين له بالفضل معظم الكتّاب والشعراء العرب على امتداد نصف قرن من الزّمن. والسّبب الثاني يعود إلى قناعتي بصعوبة العمليّة النقديّة التي تحتاج إلى امتلاك أدوات في المنهج والمعرفة لا أدّعي امتلاكها وإن كنت أؤمن بأنّ كلّ شاعر حقيقيّ يحمل ناقداً حقيقيّاً في داخله، وأنّ مثل هذا النّاقد هو الذي يحميه من الوهن والشّطط ويدفعه إلى التشدّد مع نفسه قبل التشدّد مع الآخرين ويبعده بالتّالي عن الاستسهال والتراخي والتهاون مع نصوصه الشعريّة. لكن هناك فرقاً بيّناً بين الذائقة النقديّة الداخليّة التي تتجلّى بشكل آلي أثناء ممارسة الكتابة الإبداعيّة وبين النّقد العلمي المنهجيّ الذي يتعدّى الانطباع الصرف والاعتماد على الذائقة الجماليّة وحدها وإن كنت أعتبر هذه الأخيرة أساساً أوّليّاً لأيّة عمليّة نقديّة.

ثمّ إنّ الشّاعر، أيّ شاعر، حين يتصدّى بالنّقد لأيّ عمل شعري فلابدّ له مهما حرص على الموضوعيّة والتجرّد من أن ينطلق من تجربته الذّاتيّة ونتاجه الشّخصي في التعامل مع النّصوص التي يتصدّى لها. ولابدّ له بالتالي من أن يتعاطف مع ما يظنّ أنّه الحقيقة منطلقاً من مدى تطابق النّصّ مع النموذج القريب إلى نفسه أو مدى ابتعاده عن هذا النموذج. لكن الذي يقلّل من خطورة هذه الإشكاليّة هو كونها لا تنطبق فقط على الشّعراء بل إنّ أكثر النقّاد تجرّداً لابدّ له من أن يحمل في داخله نموذجاً معيّناً عمّا يعتقد أنّه الشّعر الأمثل ويرى إلى النّصوص التي يعالجها من خلال قربها أو بعدها عن هذا النموذج.

وكما في السّياسة كذلك في النّقد، كثيراً ما تبرّر الوسيلة الغاية وكثيراً ما تتزيّن القناعة بالتبريرات والبراهين التي تصل في كثير من الأحيان إلى نتائج متعاكسة وفقاً للأفكار المسبّقة التي تجد في النّص ذريعة لما تريد التأكيد عليه. لذلك سيبقى النصّ الشّعري، في رأيي، فائضاً عن النّقد مهما حاول الناقد ادّعاء النزاهة والإحاطة والتجرّد. وستظلّ القراءة النّقديّة مهما اجتهدت واحدة من قراءات متعدّدة لمستويات النّص الشّعري لا قولاً فصلاً أو حكماً تعسّفيّاً أو علامة تقديريّة. ليس الشّعر مستنقعاً لكي يتمّ تصنيفه بالسّهولة ذاتها التي توضع بها القوانين والأحكام العامّة بل هو بحر يجدّد أمواجه إلى ما لانهاية. وليس على النّقد أن يضع له ساحلاً أو نقطة ختام بل عليه أن يعمل على إضاءة بعض خفاياه وأسراره. والنّقد العقلاني كما يقول باشلار «لا يقود إطلاقاً إلى المقرّ الذي شُكّلت فيه الصّور الشّعريّة. يجب أن نمتنع عن إعطاء أوامر للصّورة كما يعطي المنوِّم المغناطيسيّ أوامره للمروبص».

السّبب الثالث الذي دفعني للتردّد في الكتابة هو وفرة النتاج الشّعري الذي نشرته **الآداب** خلال النّصف الأوّل من السّنة، الأمر الذي يتعذّر معه تناول القصائد جميعها بالنّقد المعمّق والجادّ، إذ إنّ مثل هذا المستوى في التناول يحتاج إلى دراسة طويلة لا يتوفّر لها المكان والزمان في مثل هذه الزاوية. لذلك فإنّني أقترح على المجلّة استعادة باب نقديّ كانت قد فتحته لسنوات طويلة خلت وهو باب «قرأتُ في العدد الماضي من **الآداب**» حيث كانت تتمّ القراءة النقديّة لكلّ عدد بمفرده بدلاً من قراءة النتاج السنوي أو نصف السنوي في مقالة واحدة.

أوّل ما استوقفني في العدد الأوّل من السنة ٤١ (كانون الثاني ١٩٩٣) هو تعدّد الأصوات الشعريّة النّسائيّة إذ نقرأ ثلاث قصائد لثلاث شاعرات عربيّات من أصل القصائد السّبع المنشورة في هذا العدد. وهي نسبة مرتفعة بالقياس إلى قلّة الأصوات النسائيّة العربيّة. وهذه النّسبة تتراجع بعد ذلك لتختفي تماماً في الأعداد اللاّحقة ثمّ تعاود الظهور بالمعدّل إيّاه في العددين السابع والثامن.

الأمر الآخر اللاّفت في العدد الأوّل هو انفتاح **الآداب** على قصيدة النثر بعد طول تمنّع(*). ذلك أنّ المجلّة على امتداد تاريخها الطويل ظلّت أمينة للإيقاع الشّعري الذي طالما اعتبرته شرطاً أساسيّاً من شروط الكتابة الشّعريّة. وقد شكّل هذا العنصر تاريخيّاً أحد وجوه الخلاف المستحكمة بين مجلّتي **الآداب** و**شعر** حيث

(*) يهمّ رئاسة تحرير **الآداب** أن توضّح أنّ ما نشرته وما تنشره من هذا النّوع لا ينشر بصفته ما يسمّى «قصيدة نثر»، وإنّما بصفته «نصوصاً» جميلة تستحقّ الاهتمام ولا تُعَدّ بالضّرورة شعراً...

حرصت الأولى على التمييز بين حقلي الشّعر والنثر معتبرة أنّ وجود النواة الإيقاعيّة (التفعيلة) في القصيدة هو خطّ أحمر واجب الوجود لتفريق الشّعر عن النّثر إضافة إلى الخطوط الأخرى المتمثّلة في بنية التعبير وكثافة الصّورة وغيرها من الفروقات. وقد ظلّت **الآداب** أمينة لهذا المبدأ باستثناء حالات قليلة ونادرة لا تتعدّى أصابع اليد

نجاري «الآداب» تشدّدها مع قصيدة النّثر بعدَ ما شهدته السّاحة الشعريّة من تسيّب وفوضى، ولكنّنا نأخذ عليها مبالغتها في هذا التشدّد!

الواحدة. وإذا كنّا نجاري **الآداب** في تشدّدها مع قصيدة النّثر بعدما شهدته السّاحة الشعريّة من تسيّب وفوضى وانعدام للمقاييس وضياع للمعايير فإنّنا كنّا نأخذ على المجلّة مبالغتها في التشدّد بحيث حرمت قرّاءها من الاطّلاع على أحد مسارات الشّعر العربيّ الهامّة والمشرقة والمتفتّحة على المدهش والجديد وغير المألوف، ولاسيّما أنّ المجلّة قد أخذت على عاتقها همّ الحداثة والتجدّد منذ تأسيسها وكان لها الفضل الأكبر في حمل عبء الحداثة الشّعريّة ومجافاة التقليد والركود والرتابة. فالهبوط المريع لغالبيّة قصائد النثر التي نشهدها في غير حقبة من الحقب لا ينفي وجود نماذج متطوّرة وأصيلة في المقابل، يكفي أن نعدّد من بينها التجارب النثريّة لأدونيس وأنسي الحاج ومحمّد الماغوط وسواهم. وإذا كانت **الآداب** لا تستطيع أن تتساهل مع ما تنشره من نصوص حفاظاً على دورها الأدبي المتميّز فإنّ هذا الدّور يقتضيها بالمقابل أن تكون مرآة عصرها وأن تنقل السجال إلى داخل صفحاتها بالذّات بدل أن يتحوّل هذا السجال إلى نوع من حرب المواقع بينها وبين غيرها من المجلّات.

في أيّ حال لا نستطيع إلّا أن نسجّل للمجلّة هذه النقلة الهامّة في تعاطيها مع الأشكال الشّعريّة المتنوّعة. أمّا النموذجان المتوفّران بين أيدينا فيكشفان عن تفاوت شديد داخل النسق الشعري الواحد ويدلّان على عدم استقرار بيّن في النظرة إلى قصيدة النثر وإلى تحديد مفهومها.

إنّ قصيدة وفاء العمراني «بيروت/الجسد الخرافي» تكشف عن تمرّس صاحبتها في هذا النّوع من الكتابة وعن فهم عميق لقدرة النّثر على التحوّل إلى شعر رفيع عبر تشذيبه واختزاله وتكثيفه. في هذا النّص تبتعد الكتابة عن الإنشائيّة والاندلاق اللّذين غالباً ما يلازمان التّعبير وتتحوّل مع العمراني إلى بنية محكمة تمتلك كافّة خصائص الشّعر وجمالاته المتعدّدة. تعرف الشّاعرة جيّداً كيف تبدأ التعبير وكيف تنهيه، كيف تمنحه توتّراً وكيف تشدّه إلى ما يليه عبر جمل قصيرة نابضة تعتمد الإيحاء والإيجاز. وتعرف كيف توازن بين الجمل الفعليّة التي ترسم حركة المتكلّم الفاعل أو المنفعل في انبهاره أمام المدنيّة وفي حالاته الأخرى التي تتراوح بين الحذر والدهشة وبين الواقع والرّؤيا وبين الجمل الاسميّة التي تضع للمكان عناوين وإشارات تبتعد عن التقريريّة، حيث المدنيّة «أوّل الطريق إلى الله/أزمنة مجدوعة/لغة ضاربة في الأشياء...». اللّغة هنا تبطئ وتسرع، تنوس وتشعّ وفقاً لحالات النّفس المخطوفة وتبعاً لتماسّها مع أشياء المكان أو ابتعادها عنه. كأنّ اللّعنة فعل جنسي حيناً «بسطت لك اسمي/انقباضي انبلاجي ارتضاضي جموحي خضخضة المسام صعود الدماء صهيل الرّوح دهشة التعرّف فتك الأضداد عناقة البذرة...» وهي حيناً آخر رقى وتعاويذ أو تباوح مرّ مع المكان الذي لا يمكن امتلاكه. على الجانب الآخر من التجربة يقع نصّ محمود علي السّعيد «ما تقوله الملّاجة لصخرة العشّاق» حيث ينجح هذا النّصّ فقط في الاحتفاظ بنثريّته دون تعديل. إنّه مجرّد بوح عاطفي بسيط لا يرغب في مغادرة الفطرة التي خرج منها ولا يأبه لما يرفعه إلى رتبة الكلام المشغول أو يدخله في ألق التوتّر الشعري. وأغلب الظّن أنّ ذلك لا يعود إلى نقص في شاعريّة صاحبه بقدر ما يعود إلى افتعال صاحبه لشكل شعري لا شأن له به. فالسّعيد ـ كما ألفناه ـ شاعر أصيل يعتمد في معظم نتاجه نظام التفعيلة الذي يعطيه حرّيّة أكثر في الحركة والتنوّع والتلقائيّة. ولا أحد سبباً واحداً يدفع الشّاعر إلى مغادرة جلده سوى رغبته ربّما في محاكاة الشّاعر الذي أهداه قصيدته، أو رغبته في الانسياق وراء «موضة» النثر التي يجهد أصحابها في اتّهام من لا يماشونهم بالرجعيّة والتخلّف!

زليخة أبو ريشة في قصيدتها «سنرحل للموت» تتميّز بهذا الصوت الخافت الذي يبتعد عن الصّراخ والنبرة العالية ليقترب من الدّافئ والمهموس والسرّيّ. لا يبدو الموت عندها فعلاً آتياً من الخارج بل هو فعل من صنع البشر أنفسهم حين ينأون في متاهاتهم أو حين يوغلون في وحشتهم وأسرارهم. إنّه نقطة اللّقاء الأخير بين المحبّين وتاج العزلة الأليفة. والخصائص نفسها نجدها في قصيدتها الأخرى «أمّ قيس» المنشورة في العددين السّابع والثامن من **الآداب** حيث الرّغبة في الاتحاد بالمكان أو برماده المحروق من أجل صياغة بذرة التكوّن الطالعة من حقول التعب والجفاف والموت.

تكشف تجربة باسل رفايعة في «صباحات لزهرة النشيد» عن شاعريّة حقيقيّة يتحسّس صاحبها موطئاً ثابتاً لقدميه، وسط زحام الشّعراء وضجيجهم. ورغم أنّ تجربة الشّاعر لم تمتلك بعد خصوصيّتها الكاملة ولم تصل إلى غايتها في النّضج والتفرّد فإنّها تأخذ مشروعيّتها من جدّيّة صاحبها ورغبته في تحسّس أرض صالحة لنموّ الشّعر وتفتّح زهرته التي تتأسّس وسط غابة الأسئلة ومهبّ

البحث عن مناخ ملائم للبدايات. يحاول رفايعة أن يهتدي عبر قصيدته إلى الخيط المفضي إلى «الشّعاع الأنيق» في عالم تكتنفه الظلمة ويعمّه الخراب ويتهدّده الصمت والغياب. فهو يؤمن أنَّ هناك وميضاً يتلصّص على الفجر وأنَّ هناك شهوة تختبئ في قرارة هذا الزمن العنّين وأنَّ هذه الآلام التي تعتّقت لابدّ لها من أن تبتكر لنفسها مجرىً يقود إلى رعشة البدء ويحز بشوكته هذا العجز المتخثّر.

في المقابل يغرق مهدي بندق في قصيدته «موج الفجر» في أسر البلاغة التقليديّة التي تجد ضالّتها في مدى لغوي مستهلك ومكرّر، متّكئاً على الإيقاع المجرّد والأفكار التي تتغذّى من البعد السّياسي المكشوف. وهو يبحث عن الغريب والمستهجن بشكل متعمّد وفجّ وداخل مناخ تعبيري جاهلي لا مبرّر له «وليس لديه في بوّان أو عمان أو وهران عنجوج/هو المركوب في الباسات ما بين الجنادب والظرابين»!

تنحو تجربة ياسين الأيوبي في قصيدته «منتهى الأيّام» إلى الإنشاد الملحمي والاحتشاد اللّغوي المكتظّ بالصّور والأخيلة. غير أنَّ هذه الملحميّة لا تتّجه إلى الخارج ولا تقرع طبول الحرب والتعابير الحماسيّة بل تتشعّب داخل قنوات الذّات الإنسانيّة التي تتصادم مع نفسها وتبحث عن خلاصها خلال مسيرة طويلة من التعدّد والانقسام. والشّاعر يستكشف باللّغة طريق التوحّد الوعر ويحاول أن يجمع ما تناثر من شظاياه في متاهة بالغة الاعتكار. متاهة تختلط فيها الحواسّ ويقوم البصر مقام السمع «صرت لا أبصر إلاّ الصمت» وتتبادل فيها العناصر أدوارها وأماكنها في إطار تعبيري يتغذّى من لغة الوجد الصوفيّ. غير أنَّ اللّغة تضيع أحياناً بين التجريد الذهني المعقلن وبين التداعي والسيلان اللذين يفيضان عن المعنى بدون مبرّر أو يقعان في تكرار كان يمكن ضبطه وتشذيبه. ومع ذلك فإنَّ تجربة الأيوبي تستحقّ الالتفات إليها خاصّة وأنّها تأتي من شاعر متواضع بعيد عن الادّعاء والشهرة.

بتميّز عدد الآداب الثاني (شباط ١٩٩٣) بتنوّع التجارب الشعريّة وجودتها بوجه عام، ويضمّ عدداً من الأسماء اللاّفتة ذات الباع الطويل في حقل الكتابة، فنقرأ لمحمّد عفيفي مطر ومحمّد سليمان من مصر ولفؤاد كحل من سوريا ولهنري زغيب من لبنان ولمحمّد القيسي ومحمّد لافي من فلسطين.

في قصيدة «فاصلة لإيقاعات النمل» يواظب محمّد عفيفي مطر على احتراح لغة شعريّة متميّزة تجعل منه واحداً من أبرز الشّعراء العرب الأحياء. ففي القصيدة التي تحمل اسم مجموعة جديدة له تتشابك عوالم الشّاعر ويتقاطع في داخلها عالم الداخل وعالم الخارج في بنية تشكيليّة متعدّدة المستويات. فإيقاعات النمل تصبح رمزاً لإيقاعات القلب البشري الذي تدبّ فيه عوامل الحياة كما تدبّ عوامل الموت. إنّه «غموض دم هارب يتقلّب في صفحة الوجه» وهو الدبيب العاصف الذي «تتكسّر تحت غرائزه الرّوح» ورمز الشهوة المتوزّعة في المسامات. وهو في الوقت ذاته رمز للخليّة البشريّة التي تتضاعف أعدادها في التواريخ وهو «الموكل في توالي الدهور بنقل الأهرامات». لغة هي نسيج نفسها وهي نفسها الحامل والمحمول والشيء وصفته، بينما تدخل مقاطع النثر في محاولة لاستقراء العالم وتسكين الإيقاع المتواتر.

محمّد لافي في «هواتف بعد منتصف اللّيل» يعتمد ما نستطيع أن نسمّيه البرقيّة الشعريّة أو قصيدة الفكرة التي تتألّف من ومضات متعدّدة تدور في فلك الفكرة الواحدة. مقطعات قصيرة أو هواتف متعدّدة المصدر تحيل إلى موضوعات الفقد والغيبة والسّاعة والقلب والسّؤال وسواها. يستخدم الشّاعر بحوراً عدّة لإيصال رسائله لكنّها تبدو لشدّة التصاقها بالفكرة إيقاعاً واحداً يتموّج بهدوء داخل لغة «مضبضبة» تنحو إلى التقشّف وتبتعد عن السيلان العفوي والإغراب المتعمّد، رغم أنّنا نجد تفاوتاً بيّناً بين مقطع وآخر بحيث تأتي بعض المقاطع محكمة النسج وبعضها الآخر بدا وكأنّه يحتاج إلى مزيد من العناية والسّبك.

«قصائد» محمّد القيسي هي بدورها متابعة لجهد الشّاعر في تصفية اللّغة وتخليصها من الزوائد والإنشاء. وهي تحاول أن تتخلّص من الجماليّة الزخرفيّة التي تطغى على الكثير من النتاج الشّعري المعاصر لمصلحة القول والفكرة. إنّها أشبه بالقصيدة الدائريّة، وهي غير القصيدة المدوّرة، التي تنطلق من فرضيّة أو نقطة ما لتعود إلى تأكيد نفسها في نهاية النّصّ بعد تقصّ للمعنى يتمثّل في تقديم الشّواهد والدلالات. وهو ما يبدو بوضوح في «مشاريع مرجأة» «والإبن»، في حين تعتمد مقطوعات أخرى على النصّ ـ الظلّ الذي يخلي له النّصّ المثبت مكانه مثل «غياب» و«نقش لوركا» و«نقش سومري».

بات لِزاماً على الشعراء أن يبحثوا عن منافذ أخرى للكتابة تتعدّى التغني بالدم والجوع والفقراء لتنفذ إلى العمق الإنساني الذي تتجلّى من خلاله مسألة الظلم والقهر والجوع.

وليس بعيداً عن تجربة القيسي يعمد محمّد سليمان في قصيدته «بورتريه» إلى إعادة تشكيل التفاصيل والوقائع الصغيرة داخل النّصّ ـ اللّوحة الذي يؤالف بين الأشياء البسيطة والمشهد اليومي.

فؤاد كحل في «لون الثّلج» يحاول أن يجعل من الثّلج خلفيّة للعالم غير المتيقّن من ثباته. هو الثّلج الموت والثّلج النسيان والثلج

البدايات والثّلج الحبّ والثّلج الغياب. وهو أيضاً الثّلج المرآة الذي نتعرّف بواسطته إلى الطفولة الأولى والذكريات الغاربة كما نتعرّف إلى شهوة العناق ودبيب الموت في أوصاله. لكن فؤاد كحل لا يرسم حدوداً بين الشّعر والنثر كما يفعل محمّد عفيفي مطر فيعمد دون أقواس إلى الانتقال بين الموزون وغير الموزون، من إيقاع المتدارك إلى النثر الكامل ثمّ يعود إلى الإيقاع من جديد، وكأنّه لا يقرّ بالحدود المعروفة التي تفصل بين الشّعر والنثر.

في العددين الثالث والرابع (آذار ـ نيسان ١٩٩٣) نقرأ لعصام ترشحاني قصيدة «أحوال الدمّ» التي ينسج من خلالها على منوال قصائده السابقة جاعلاً من الوطن والقضيّة والدم موضوعه الأثير. ورغم أنّنا لا نستطيع أن نفرض على الشّاعر موضوعات بعينها لأنّ له الحقّ في تناول الموضوع الذي يشاء، فقد بات لزاماً على الشّعراء أن يبحثوا عن منافذ أخرى للكتابة تتعدّى التغنّي بالدّمّ والجوع والفقراء لتنفذ إلى العمق الإنساني الذي تتجلّى من خلاله مسألة الظّلم والقهر والجوع، وهو ما يحاول العديد من شعراء فلسطين والجنوب اللّبناني الوصول إليه بعد مرحلة طويلة من التجريب والاختمار.

إنّ في قصيدة ترشحاني الكثير من المقاطع الجميلة المسبوكة بعناية والتي تعتمد التوتّر الداخلي والمونولوج الدّرامي، ولاسيّما في مطلعها المميّز، لكنّ الشّاعر سرعان ما يعود إلى لغة «الكليشيهات» الوطنيّة والقوميّة الجاهزة. والشّاعر الذي يقول: «أنا الخارج/مثواي وطيس النّبع والنقع سفوحي/لي حديد القبلة الأقوى/هبوب يوقظ الأجرام/والرّيح جروحي» هو نفسه الّذي يرتدّ إلى القول: «من رآني/شاهد النّار طويلاً في عروق الفقراء/من رآني/أوقد النّهر ونادى لقتال العملاء».

أمّا سلافة حجّاوي في «سبع قصائد» فتظلّ رغم تجربتها الشّعريّة الطويلة أسيرة لغة شعريّة مستهلكة ومعادة. وهي رغم هدوء نبرتها وابتعادها عن الصّوت العالي والموضوعات الخطابيّة لا تستطيع أن تبتعد عن الرومنسيّة الرخوة وما يتفرّع عنها من حديث الخمائل والغصون والغيوم الدّاكنة. فضلاً عن ركاكة غير مبرّرة في العديد من التعابير والاستعمالات اللّغويّة: «إلى متى نظلّ هكذا ندور/ندور دونما قرار/إنّي لقد أصبت بالدّوار»!.

محمّد فريد أبو سعدة في «آية الوقت» يظهر تمرّساً عالياً بالإيقاع والصياغة والتلوّن التعبيري، وهذا ما يجعل قصيدته أقرب للنشيد الملحمي رغم حاجته إلى المزيد من التكثيف الصّوري واللّغوي.

في العدد الخامس من **الآداب** (أيّار ١٩٩٣) نقرأ لمصطفى خضر قصيدة مطوّلة بعنوان «كائن الوقت العربي» يحاول الشّاعر من خلالها أن يستقرئ وجه الإنسان العربي الذي يريد أن يتعرّف إلى صورته وسط الرّكام والهزائم و«الرّماد الآدمي». هذه الصّورة التي تفكّكت وتبعثرت أجزاؤها يحاول الشّاعر استعادتها عبر أقانيم ثلاثة: اللّغة والتّاريخ والمكان أو الوطن. ويحشد الشّاعر في الطريق إلى ترميم صورته الكثير من المشاهد والأخيلة والمفردات التي تنتظم في إيقاع متلاحق متجانس الضربات. لكنّ القصيدة لا تستطيع المحافظة على كثافتها وخطّها البياني كما هو شأن الكثير من القصائد التي تتحلّق حول موضوع الوطن فتنتقل أحياناً من التعبير السرّي الباطني إلى تقريريّة غير مبرّرة: «وطني الأوّل فيها/وطني الآخر فيها/آه يا الله ما أحلى الوطن».

قصيدة حسن فتح الباب «شجى على منال» ليست على مستوى ما قرأناه من قبل لهذا الشّاعر سواء في مجموعاته الشّعريّة أو على صفحات **الآداب**. ورغم الأبعاد المتعدّدة التي يضفيها الشّاعر على موت الفنّانة في ريعان الصّبا فإنّ هذه الأبعاد ظلّت في إطار الاجتهاد الفكري والذهنيّة المجرّدة ولم تقارب حرارة الموت الدّاخليّة كما عاشتها الفنّانة الرّاحلة في حالة اصطدامها بلحظة الموت، وهو ما حرم القصيدة من توتّرها الدّاخلي الحارّ.

وليد منير في قصيدته «طيف واحد وأكثر من امرأة» يؤكّد حضوره المتميّز في السّاحة الشعريّة المصريّة والعربيّة. قصيدته طقس جمالي متناغم الدّلالات والعلائق. اللّغة لشدّة طراوتها تفضي إلى قشعريرة متلاحقة تتقافز من خلالها الأفكار دونما تعسّف أو افتعال. ثمّة إحساس قوي بحضور المرأة التي تتعدّد أطيافها في مرايا العمر من الطّفولة إلى الكهولة. المرأة هي المحال والشّاعر لا يتنبّه إلاّ في نهاية القصيدة ـ الرحلة إلى أنّه يشهد موته في زاوية الوقت خلافاً للفنّان إدغار ألان بو الذي يتنبّه في نهاية اللّوحة لموت حبيبته. لكنّ الموت الذي يتسرّب إلى سفينة انتظار المرأة هو الذي يعطي للرحلة معناها ويعطي للحياة تاجها ومغزاها وجوهرها.

في العدد السّادس (حزيران ١٩٩٣) نقرأ لجمال الدّين خضّور قصيدة «قناديل الصّمت والمنافي» التي يهديها «للشّاعر محمود درويش في كواكب المشهد الأندلسي». وباستثناء المقطع الأوّل الذي يتقمّص فيه الشّاعر شكل العرّاف أو الرّائي الذي ينبئ بنهايات الهول والفاجعة تتبع القصيدة فيما بعد خطّاً بيانيّاً واحداً وتأخذ المستوى نفسه من التوتّر بحيث تبدو شبيهة بما عرف بالقصيدة الدائريّة. يحاول خضّور أن يقيم تناصّاً مع محمود درويش سواء من حيث

استخدامه لضمير الجماعة التي يبدو الشّاعر وكأنّه مؤرِّخها أو عرّافها أو الناطق باسمها أو من حيث توالد المشاهد والعبارات بعضها من بعض دون توقّف، وحتّى في اللّعب اللّغوي والإيقاعي «كلّ الجبال بأقصى المحيط لنا... ها هنا مالنا.. ضوء القناديل يخبو على فجرنا... لنا وحدنا...». غير أنّ الشّاعر رغم امتلاكه لناصية الإيقاع في الكثير من المقاطع يبدو في مقاطع أخرى وكأنّه غير قادر على الاحتفاظ بالنّسق الإيقاعي فنلمح هنا وهناك خللاً وزنيّاً لا مبرّر له. وهذا الأثر يختلف عمّا نشهده عند بعض الشّعراء من دمج بين مقاطع الشّعر ومقاطع النثر لأنّ مثل هذا الدّمج يأتي في سياق معيّن يتطلّب تغييراً في التوتّر أو تفاوتاً في مستوى الخطاب. لكن ما نراه عند خضّور لا يتعدّى الخلل الوزني الذي نتمنّى على الشّاعر تجنّبه أو تلافيه ما أمكن. ويكفي لكي أدلّل على ذلك أن أورد نماذج مثل: «إلى آخر الدّرب في الشعاب البعيدة...» أو «يسوقون أيّامهم في قارس الوقت من خريف الرّماح»... أو «حيث الدّروب تهزّ رحيلاً مديداً إلى جبّانة الوقت يعلّقون أقدامهم في غابة من رداء التسكّع...».

حسن النجّار في قصيدته «امرأة بلون البحر والصّحراء» لم يستطع أن يؤلّف من مقاطعه الخمسة قصيدة محكمة البناء فتبدو المقاطع وكأنّها قصائد منفصلة في تركيبها وسياقها وبنيتها الداخليّة. وحبّذا لو وضع الشّاعر عنواناً مستقلاً لكلّ مقطع من المقاطع بدلاً من العنوان الذي اختاره لقصيدته والذي كنت أفضّل لو تجنّب فيه عطف الصّحراء على البحر فاكتفى «بامرأة بلون البحر» بدلاً من إضافة اللّون إلى عالمين متباينين يميل كلّ منهما إلى مناخات وظلال مختلفة. في رحلة البحث عن غرناطة يحاول الشّاعر أن يتفحّص طريقه إلى المدينة المستحيلة عبر الدّم الذي يسيل في الشّوارع وعبر أصوات المؤذّنين لكنّه لا يلمح إلاّ رايات بليت وشعراء ذهبوا. ثمّ ما يلبث أن يبصرها بعد أن «يمتشق الخيل حتى احتراق القصيدة» أو يدخل «الموت كالفاتحين». لكن رمز غرناطة على جماليّته وغناه بات أشبه بالأرض المحروثة التي استهلكت لكثرة ما استخدمها الشّعراء، لاسيّما وأنّ الشّاعر لم يضف جديداً إلى من سبقه في هذا المجال.

يستخدم أديب كمال الدّين في قصيدته «أنثى المعنى» حشداً من الصّور والدّلالات ليكشف عن الرّمز الأنثوي الذي تجسّده الباء بما هي معادل للأنوثة المنفعلة في مقابل ذكورة الألف الفاعل. والمقاطع الستّة التي تتألّف منها القصيدة تتبع النظام التأليفي نفسه فتقدّم تعريفات مختلفة وأبعاداً متفاوتة لهذا الحرف الذي يمتدّ بين الصحراء والموت حيث ينتهي الشّاعر عجوزاً أبيض الشّعر في مرآة الباء المجعّدة، ولا يملك بعد ذلك إلاّ أن يطلق النّار على رأسه الهرم.

محمود علي السّعيد في قصيدته «دليلي بقايا من الرّوح» يستعيد نفسه الشّعري المألوف خلافاً لقصيدته النثريّة السّابقة التي تحدّثنا عنها من قبل. والشّاعر هنا لا يكتفي باستعادة الوزن بل إنّه يلحّ في استخدامه حتى لتبدو القصيدة أشبه بالنّشيد الذي لا يحتاج إلاّ إلى من ينشده: «ابتسم يا قلم.. من رفات القبور تطلّ على الأفق شمس القمم».

في العددين السّابع والثامن (تمّوز - آب ١٩٩٣) يبدو محمّد الهادي الجزائري في قصيدته «تداعيات الرّسول بباب الثلاثين» شاعراً مفاجئاً وواثقاً من خلال النسيج المحكم الذي ينتظم قصيدته الطويلة. فالقصيدة تبدأ بداية مقنعة ولافتة: «منهكاً كنشيد البلاد أراني/ولم أتخطّ الثلاثين بعد/ولم أرتشف شفة النّار إلاّ قليلاً...» ثمّ تتدرّج في توتّرها الذي ينوّع على بوح الرّسول ومكابداته الحرّى وما يعيشه من تمزّق بين ما يرغب في فعله وما ينبغي عليه أن يفعله. يستعيد الجزائري في القصيدة فكرة الشّاعر النبيّ ويتلبّس شخصيّة الرّسول بما لها من أبعاد وظلال كاشفاً عن غربته القاتلة وسط عالم متهدّل يسير إلى ذبوله دون هوادة.

نقرأ في العدد أيضاً قصيدتين لعالية خوجة ومي مظفّر هما «غصن النصر» و«قصائد من زمن محاصر» تتميّز الأولى بهدوئها وانسيابها، أمّا الثانية فتنقصها القدرة على الإمساك بنبض الومضة الشّعريّة المفاجئة التي يحتاجها هذا النّوع من القصائد القصيرة.

قصيدة طرّاد الكبيسي «العشرة غير المبشرة» هي عبارة عن رسائل شعريّة يهديها الشّاعر إلى عدد من أصدقائه الأدباء والشّعراء مثل عبد الرّحمن الربيعي وخيري منصور وميشال سليمان وسهيل إدريس وأدونيس وخالد الكركي وإحسان عبّاس وعبد الرّحمن منيف... محاولاً أن يقيم جسر تواصل مشتركاً بينه وبين كلّ من هؤلاء. لكنّ الفكرة لدى الكبيسي تأتي على حساب الأسلوب والحبكة فتنحو المقاطع نحو نثريّة جافّة ينقصها النّبض والتوتّر والدفء.

لقد سبق وذكرت أنّ مثل هذه القراءة السّريعة لعشرات القصائد لابدّ وأن تنقصها الدقّة أحياناً ويحكمها شيء من التعسّف أحياناً أخرى، لأنّ القصائد التي عُهد بها إليّ تحتاج إلى المزيد من التقصّي والتأمّل والإسهاب، وهو ما لا يمكن تجنّبه في وضعٍ كالّذي أنا فيه إلاّ إذا اعتمد الدكتور سماح إدريس العودة إلى دراسة أعداد **الآداب** كلٌّ بمفرده. ودون ذلك يظلّ النّقد أشبه بالانطباع الذوقي أو التعليق العابر.

بيروت