عظام الأحلام وشعرية الضجر

عند محمد الدميني

سعد البازعي

عظام الأحلام هي بقايا الأحلام.. وهي أيضاً الأحلام العظيمة. ومع أن الدلالة الأولى هي المبرّر الأقرب للعبارة كما جاءت في سياقها، فإنّ من شأن الدلالة الأخرى – وهي تتسلّل من ذاكرة الكلمات – أن تكثّف إحساسنا بما يبعثه تقوُّضُ الحلم من خيبة وضجر، وبالمفارقة الوجودية التي استلّ منها الشاعرُ تركيبَه المجازيَّ الجميلَ والبائسَ الدلالةِ في الوقت نفسه:

المدينة أثثت جرحك السرّي. فلا مطر هنا يقيك
هواجسَ الليل والذئاب. وستوصد الشرطة هذه
المكتبة لأن الصعاليك – منذ القدم – يحيكون
أنخابَهم المُرّة، ويتأمّلون عظامَ أحلامنا.

الأحلام التي صارتْ رميماً كانت أحلاماً عظيمة كأحلام الصعاليك الذين يتوحّد بهم الشاعر: أحلاماً بالحرية والتفرّد والإبداع بعيداً عن خوف المؤسّسة من الثقافة. عظام الأحلام هي «أنقاض الغبطة» كما تعبر مجموعة الدميني الأولى، وقد أدرك الصعاليك خيبةَ تلك الأنقاض والعظام حين تأمّلوها قبلنا. والذي يحدث الآن هو استمرار للمأساة نفسها، للحسرة التي تخيّم على المكان وتنبعث من يبابه القاتل: «هذا المطر لن يغسلني لأنني صحراء، ولم أرث من الأودية أكثر من صخورها الملساء، وعقاربها اليقظة.»

القصيدة التي ترسم مشاهد هذه الحسرة هي التي تتصدّر مجموعة محمد الدميني الأخيرة **سنابل في منحدر** (لندن ١٩٩٤)، ومجيء هذه القصيدة في المقدّمة لم يأتِ عبثاً، فهي بعالمها الكئيب تهيِّئنا لرحلةٍ من المعاناة لا تخففها سوى الإمكاناتِ الفنيّةِ العالية للشاعر كما تتجلى في الكثير من قصائد المجموعة.. هذا في الوقت الذي تصلنا فيه هذه القصيدة بالمجموعة السابقة للشاعر، **انقاض الغبطة** (عمان ١٩٨٩)، وفي دلالات العنوان ما يكفي لتأكيد الصلة. صحيح أنّ ثمّة فوارق بين المجموعتين لكنّ ثمّة صلات مهمّةً أيضاً، وسأسعى في ملاحظاتي التالية إلى التوقّف عند الجانبين معاً. غير أنّ شاغلي الأساسي سيكون ما أشرت إليه في العنوان: أقصد الشعرية المتولّدة عن الإحساس بالضجر أو الاكتئاب كمهيمن موضوعي على النصوص. وبتعبير مختصر سيكون شاغلي هو محاولة الشاعر تحويلَ هذا السأم إلى شعر، وبالتالي تحقيق المفارقة القديمة: وهي جَعْلُ ما يؤلم أو ينفّر لا مقروءاً فحسب وإنّما ممتعاً أيضاً إن أمكن. ولعلّ من الطبيعي أن يؤدّي هذا الشاغل الأساسي في ملاحظاتي هنا إلى إثارة جملة من الأسئلة حول التجربة الشعرية التي يُعتبر الدميني أحدَ أبرز ممثّليها، وحول التشكيل الاجتماعي والتاريخي والجغرافي الذي ترتسم التجربةُ ضمن مناخاته وشروطه.

في مقدّمة الأسئلة التي أشير إليها يَمْثل سؤالٌ حول قصيدة النثر التي تتّصل مباشرةً بالشعرية التي يسعى

الدميني إلى استيلادها. ومع أن هذا ليس مقام التوصيف النظري لقصيدة النثر، فإنّ من المفيد في تصوّري أن أسبق ملاحظاتي بطرح تصوّر عام وإن كان مختصراً جداً لهويّة قصيدة النثر التي تسيِّر مجموعة الدميني الأولى باتجاهها وتتبنّاها مجموعتُهُ الأخيرةُ بوضوح. فالملاحظ أن المجموعتين تسيران باتجاه النثرية عبر إيقاعيّة تهمينُ ثم ما تلبث أن تتفكّك تدريجياً في المجموعة الأولى، لتختفي تقريباً في المجموعة الثانية؛ وعبر خصائصَ أخرى لتلك القصيدة منها: تكثيف الصور والمفردات والاعتماد على المبتكر من المفارقة الشعرية والمجاز الخاطف، مع فتح القاموس الشعري على مقوِّمات الحياة المدنية المعاصرة بعيداً عما عُرف بـ«اللغة الشعرية» ونشداناً لتلك الشعرية في مهمش الحياة اليومية. فقصيدة النثر ليست مجرّد تخلٍّ عن الإيقاع التقليدي، وإنما هي قبل ذلك شكلٌ شعريٌّ اقتَضَتْهُ تجربةُ الحياة المدنية بالكيفيّة نفسها التي أدّت إلى ولادة القصيدة العربيّة الجاهلية من إيقاع الجَمَلِ وصلابة الصحراء. ومثلما أنّ تجربة الحياة المدنيّة المشار إليها تجربةٌ عربيّةٌ، أو مصوغةٌ رغم عناصرها الغربية صياغةً عربيّة، فإنّ قصيدة النثر قد جاءت هي الأخرى إفرازاً لتلك الحياة المدنيّة لا بمضامينها فحسب وإنّما بلغتها وشكلها أيضاً. وإذا كان لهذه القصيدة أصلُها الغربيُّ فإنّ ذلك الأصل، على أهمية الوعي به، ليس دليلاً على إمكانيّة قراءة النموذج العربي منها ضمن سياق غربي. ويتّضح ذلك على مستوى الرؤى المطروحة مثلما يتّضح على مستوى التكنيك المتبنّى.

تُعرِّف موسوعةُ **پرنستون للشعر والشعرية** قصيدةَ النثر على النحو التالي: «هي نوع من الإنشاء الذي يتّسم لكلّ خصيصةٍ من خصائص القصيدة الغنائية أوْ أيٍّ منها لولا أنه يُكتَبُ على الصفحة كما يُكتَبُ النثر، وإن لم يُفكَّر فيه على هذا النحو. وتختلف قصيدةُ النثر عن النثر الشعري في أنها قصيرة وموجزة؛ وتختلف عن الشعر الحرّ في أن أسطرها تخلو من الوقفات؛ وعن المقطوعة النثرية في أن فيها عادة إيقاعاً أكثرَ وضوحاً، مع مؤثّرات صوتيّة، وتصوير، وكثافة في التعبير». ولو استعرضنا هذه الخصائص لوجدنا أنها لا تنطبق جميعاً على كثير من تجارب الشعر العربي في هذا السياق: فوقفاتُ الأسطر التي تشبه ما في قصيدة التفعيلة موجودةٌ لدى محمد الدميني كما هي موجودة لدى سعدي يوسف وغيرهما؛ أما الإيقاع فيكاد يختفي الظاهر منه والباطن.

«قصيدة النثر ليستْ مجرَّدَ تَخَلٍّ عن الإيقاع التقليدي، بل هي قبل ذلك شكلٌ شعريٌ اقتضتْه تجربةُ الحياةِ المدنيّةِ، على نحو ما أدّى إيقاعُ الجَمَلِ وصلابة الصحراء إلى ولادة القصيدة الجاهلية!»

لكنْ لعلّ وجه الاختلاف الأكثر بروزاً هو الرؤية وكيفيّة تناول مظاهر الحياة المعاصرة التي يُفترض أنّ قصيدة النثر هي إحدى نتائجها. ففي أكثر الممارسات الشعرية العربيّة الناضجة لا نجد المدينة الغربيّة، وإنما المدينة العربيّة، مثلما نجد الإنسان العربيّ بخصائصه المميّزة. وتجربةُ الدميني، التي تضارع أفضلَ النماذج لا في بلادنا فحسب وإنّما في غيرها أيضاً، هي واحدة من الشواهد على ما أقوله وأسْعى إلى إبرازه. فالدميني لا يعانق الحياةَ المدنية كما يعانقها شاعرٌ غربي عَرَكَتْه التجربةُ الحضاريةُ زمناً طويلاً؛ وفي المقطع المستشهد به قبل قليلٍ حول إرث الصحراء ما يؤكّد ذلك. غير أن هذا بالطبع لا يتناقض مع المسعى الأساسي لدى الدميني لمواجهة التجربة المدنية والتفاعل معها، وذلك برسم أوجهها المختلفة التي قد يلتقي بعضُها مع ما في الشعر الغربي وغير الغربي؛ ومن هذه الأوجه: الوعيُ والانفعالُ بما فيها من مرارةٍ، منها مرارةُ الضجر التي تبرز في شعره وكأنّها إرث إنسانيٌّ مشترك للحياة المدنية حيثما وُجِدَتْ.

I

من الصعب في تصوّري ألاّ يرنَّ في أذن قارئ الدميني ضجيجُ الضجر، إذ يتكرّر مفرداتٍ ومترادفاتٍ وينفرد صوراً وكآبةً. فالضجر هنا حضورٌ متواترٌ، بل ومضجرٌ أحياناً

ومثيرٌ للتساؤل دائماً عن أسباب هذا الاكتئاب الفارد حضورَه على قصائد المجموعتين وصورها وأخيلتها ولغتها:

الشمعة التي لم تطفئها العواصف
سيطفئها الضجر
(قصيدة «ملاك الحسرة»، من مجموعة **سنابل في منحدر**)

ارفع يا ضجر رايةَ حربي
(قصيدة «حنكة الغيم»، من المجموعة نفسها)

مللت هذا الصديق
الذي أهزمه على الدوام
(«مقهى»، من المجموعة نفسها)
سئم النعاس من عينين تتسليّان بالنوم
(«الورد النائم في السلال»، من المجموعة نفسها)

لقد سئمتُ حَمْلَ هذه الجثّةِ
(«منذ قرون»، من المجموعة نفسها)

سَأَمُ النجمة
(من قصيدة «سأم النجمة»، من مجموعة **أنقاض الغبطة**)

قد سئمتُ يدي
سئمتُ الجهات
سئمتُ حلب
(«حالة شبه أخرى»، من المجموعة نفسها)

وعلى يديك.. أنام مقتولاً
ليرثيني الضجر.
(«السيّدة» من المجموعة نفسها)

هذا بالطبع عدا القصائد التي تتضمن السأمَ أو الضجَرَ في صُوَرٍ ترسمه دون أن تسمّيه، وهي كثيرة. وإذا طرحنا السؤال المتبادرَ بداهةً حول مصدر هذا الضجر، فسنجد أنفسنا وسطَ مجموعةٍ من الأسئلة حول قضايا فنيّة وموضوعيّة متعدّدة، منها ما يتّصل بقصيدة النثر والإشكاليات المتعلّقة بها، ومنها ما يقود إلى علاقة الشاعر المعاصر بالمدينة وتعقيدات الحياة المعاصرة. لكنّ هذه القضايا تظلّ متداخلةً في نهاية المطاف، أو أنّي سأحاول مداخلتها فيما يلي من ملاحظات.

وبدءاً أقول للتذكير بأننا حين نتحدّث عن الضجر لا نتحدّث عن مشكلة غريبة. فليس الضجر مجهولاً لدى أيّ منّا، بل هو جزءٌ أساسٌ من الحياة الاجتماعية قديماً وحديثاً، وليس من البشر مَنْ لم يحسَّ شيئاً قليلاً أو كثيراً منه، بل كلّنا معرّضون لما تخلّفُهُ تكاليفُ الحياة من سَأَم وليس بالضرورة حين نبلغ الثمانين حولاً كما هي حال زُهير بن أبي سُلْمى. ولكنّ السؤال هنا كما في حالات أخرى مشابهة ليس عن وجود المشكلة أم عَدَمِهِ، وإنّما عن انتشارها أو هيمنتها، أي حضورها على نحو يلفت النظر ويحيلها إلى ظاهرة إشكالية. ويصدق هذا على الحياة الفردية والاجتماعية بمعزل عن الثقافة والإبداع، مثلما يصدق على الثقافة والإبداع في اتّصالهما بالحياة الاجتماعية؛ أيْ أنّ الضَّجر يمكن أن يتحوّل في الأدب إلى ظاهرة تلفت النظر وتستثير الأسئلة حول مهادها النفسي والاجتماعي وحول دورها في العمل الإبداعي وتوظيفها الفنّي. وعلى هذا الأساس يمكننا التساؤل عن الضجر في قصائد محمّد الدميني: مهاده الاجتماعي والنفسي ومكانته في النصّ الشعري.

كل ما يمكنني قوله في هذا الصدد سيأتي ضمن محاورة النصّ الشعريّ نفسه في سياقاته الإبداعية لا في سياقات اجتماعية أو غيرها. والسياقات التي أشير إليها ثلاثة: سياق عالمي، وسياق محلّي، وسياق ذاتي أو سياق النصّ مستقلاً عن غيره. في السياق العالمي يستلزم الحديثُ عن الضجر استحضارَ الشاعر الفرنسي بودلير الذي التصق اسمُهُ به، وذلك في مجموعته الشعرية الشهرية **أزهار الشر** (١٨٥٧)، التي يستهلّها بقصيدة تقديميّة تقول نهايتها:

... ثمّة شرٌّ آخر خبيثٌ وشاذّ!
ومع أنه لا يعبّر عن نفسه بإيماءة كبيرة أو صرخة حادّة،
فإنّ بإمكانه أن يدمّر الأرض وهو في غاية السعادة،
وبتثاؤبة واحدة يحتوي الخليقة.

إنّه الضجر! عيناه تلمعان بدموع عصية،
يحلم بالسقالات، ويدخن أرجيلته،
أيّها القارئ، هل تعرف هذا الوحش الرقيق،
أيّها القارئ المنافق، يا شبيهي، يا أخي!؟

ها هو الضجر إذاً في مقدّمة مجموعة شعرية تقف بدورها في مقدّمة الشعر الحديث. فبودلير دون شكّ هو أحدُ روّاد الحداثة الشعرية، لا من حيث تجديدُهُ الفنّي فحسب، وإنّما من حيث الإشكاليات التي واجهها ضمن مواجهته للمدينة المعاصرة وتطويعه لهذه الإشكاليات لتَدْخُلَ القصيدةَ ربما لأوّل مرّة. وقد لا يكون من قبيل الصدفة أن يكون شاعرُ الضَّجَرِ الأشهر هو أيضاً شاعر قصيدة النثر الأشهر (إذا استثنينا رامبو الذي يقتبس منه الدميني في الصفحات الأولى من **انقاض الغبطة**). فهل هناك ما يبرّر هذا الترابطَ الثلاثيَّ بين الضجر والمدينة من ناحية، والحداثة الشعرية (بل قصيدة النثر تحديداً)، من ناحية أخرى؟ لا أظنه يصحّ أن نخرج من مثل هذا التساؤل بمعادلة أو قانون، لكن من الممكن أن يكون هناك ترابطٌ ضمنيٌّ وبالتالي قابل للتبلور في تجارب شعرية معيّنة اعتماداً على متغيّراتٍ معيّنة أيضاً. الواضح بالنسبة لي على الأقلّ أن قصيدة النثر شكل شعريّ مدنيّ يتضمن لا إنجازاتِ الشاعر المعاصر فحسب، كما قد يحلو للتنظير الأيديولوجي أن يؤكد، وإنما يتضمّن أيضاً تأزّماتِ ذلك الشاعر ككائن اجتماعي مثقّف يتعايش مع غيره في تكوين حضاري معقّد كالمدينة. فقصيدة النثر ليست ترفاً حضارياً أو نخبوياً بقدر ما هي ناتجُ التفاعل مع بعض معطيات الحياة المعاصرة في المدينة خاصّة، ومحاولةٌ لاستيلاد الشعرية من تلك المعطيات جميلِها وقبيحِها (كما ذكرت من قبل)، أو كانت كذلك على الأقلّ حين ولدتْ في فرنسا في أواخر الثلث الأوّل من القرن التاسع عشر.

مجموعتا محمد الدميني المتأمَّلتان هنا هما، على ما بينهما من تفاوت، ناتجٌ آخر لذلك التفاعل ومحاولة الاستيلاد، ولكنْ ضمن شروط حضاريّة وتاريخيّة وفنيّة مغايرة. فللمدينة حضورٌ طاغٍ وممضٌّ في المجموعتين، ولاسيّما الأخيرة وهي **سنابل في منحدر**. والمدينة هنا يبابية مزروعةٌ بالموت والأسر والعجز عن التواصل الاجتماعي. ولكنّ الذي يذكّرنا أنّ هذه المدينة المرتسمة ليست باريس بودلير أو لندن إليوت، هو أنه في مقابل ذلك الزخم من الكآبة المدنية تمثُل القريةُ المثقلةُ بذكرياتِ الطفولة والحرية والمحبة (مع أن هذه القرية لا تخلو من شوائب هي الأخرى). هذا بالإضافة إلى أنّ المدينة حتى حين تحضر تفقد الكثيرَ من تفاصيلها كما سنشعر لَوْ قارنّا الدميني بكثير من الشعراء الغربيين من شعراء قصيدة النثر. لكنّ الذي لا يغيب عن تفاصيل المدينة هو الضجر لأنه نتاج الأسر فيها واستحالة العودة إلى ما قبلها. إنه ضجرٌ منبعث من موقف رومانسيّ أساساً، موقف معادٍ للمدينة، ولكنه مخالف للموقف الرومانسي التقليدي في عدم هروبه من الواقع الكئيب سواء في دلالات القصائد أو لغتها. ولعلّ القصيدة الأكثر تمثيلاً لهذا كلّه هي قصيدة «ملاك الحسرة» الطويلة نسبياً التي تتصدّر **سنابل في منحدر**، متّخذةً موقعاً يذكّرنا بمقدّمة بودلير الشعريّة لـ **أزهار الشر**، التي تتناصّ معها لا في الضجر وحده وإنّما في سمة أخرى سأشير إليها، مثلما تتناص مع قصائد أخرى كثيرة منها «الأرض اليباب» لإليوت وقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «كائنات مملكة الليل».

«ملاك »الحسرة كان يمكن أن يكون ملاكَ الموت، لكن الشاعر أراد فيما يبدو أن يذكر بما هو أكثرُ قتامةً من الموت: الحسرة الناتجة عن موت لا يحدث فعلاً، أو لا يجلب معه راحةَ الموت، فهو موت يأخذ سمة السهر بانتظار صباحٍ قاتم؛ والموتى بلا قبور والمعاصي ضجرة على ثيابهم:

لا مقابرَ قرب هذا المنزلِ. كان الموتى قد سهروا
حتى أطفأهم الصباح. ورأيت المعاصي وهي
تضجر فوق ثيابهم. وهذا الصباح بلا ضوء.
لقد كنّسته عربةُ القمامة.

المتحدّث هو ممثّلُنا في هذا العالم السوريالي المرعبُ والضجِر، هو شاهدُنا على ما يحدث بوصفه «المفكّر» كما يشار إليه أو كما يشير هو إلى نفسه. لكنه ليس شاهداً معزولاً، وإنما هو معذَّبٌ بما يرى وما يصل إليه من تأثير. نراه ملتحماً باليباب المحيط، متماهيَ الأسر والمعاناة بالطبيعة سواء أكانت صحراء قاحلةً أم بحراً: «وفكرتُ في

البحر ساهماً يتقرفص تحت هدير البوارج. وفيه أودعتُ أحلامي لأنّ المصارف مقفلة هذا النهار...». وفي الصحراء يجد المتحدّثُ الجفافَ والموتَ، ويلمح طفولته في صورة تناقض ما اعتدناهُ من صور الطفولة: فهي هنا متلوّنة ومنفّرة كالحرباء. بل إنّ الأمل بالنهوض من جديد غير وارد في هذه الصور المناهضة لرومانسيةِ ما سبق أن أسميتُهُ «ثقافة الصحراء»:

الطلح سيّد الوادي. وفوق شجيرات اللوز تتلبّد
طفولتي كحرباء. والفكرة الضالّة مزّقت جسد
صديقي. وقريباً من جثّته الحارّة وجدتُ عينيه

وقرأتُ بهما شَغَبَ البارحة. هذا المطر لن يغسلني لأنّني صحراء، ولم أَرِثْ من الأودية أكثرَ من صخورها الملساء، وعقاربها اليقظة.

وحين تدخل القريةُ القصيدةَ عبر طفولة المتحدث وخيال أمّه، فإنها تبدو معزولة وبعيدة ليس فيها سوى صورة الأبوين والابن الراحل نحو مستقبل قائظ لا يرحم:

أخرُ تلّةٍ ودّعتْها تلك التي جفّتْ فوقها دموعُ
الأم. كانت الجنادب تتقافز في حضرةِ شمسٍ
تنهض من سريرها وتذكّر الأمَّ بفتاها الذي سيكبر
قبل أن تهطل أدعيتها فوق جنباته. وأمام نافذة البيت
سيشرب الأب قهوته الفقيرة
وسيعد أغنامه مخطئاً، مراراً، قبل أن يتذكّر في
ثغائها القارص، رحيلَ سيدها، حيث يزحف
الضبابُ فيمحو آخرَ ظلاله وهو يختفي وراء
الحصون البعيدة.

لكنّ المساحة الكبيرة من القصيدة التي تُفرَد لعوالم البحر والصحراء والقرية مجتمعةً لا تجعلها تهيمن على عالم المدينة التي يقطنها المتحدّثُ حالياً، وهي التي كانت المصدرَ الرئيسَ لتعبه وتعب الأصدقاء والناس من حوله: «المدينة أتْتْ جرحَك السريَّ». ومصدر السِّرِّيّة هنا هي عزلةُ المتحدِّث وخوفه من معرفة الآخرين بما لديه، هذا الخوف الذي يمتد حتى يشمل الصمتَ كما يأتي التعبير البديع التالي: «بعد لأْيٍ.. سيفتح باب هذه الغرفة عنوة.. لأن / صمتي يطفح في الشارع. / وسيعثر عليَّ رجالُ الأمن / مسجوناً في كتاب». فليس الكلامُ وحده هو المرفوض وإنما الصمتُ أيضاً. وتذكرني المفارقةُ الجميلة التي يصنعها الدميني هنا بمفارقة أخرى لشاعر لا أتذكّر اسمه الآن يصفُ فيها الصمتَ بالمئذنة. والمفارقتان تنصبّان في خاتمة المطاف في إشكاليّات الحياة السياسيّة والاجتماعية في العالم العربي التي أفضتْ إلى ألوان من الصور الفنيّة والأبنية القصصية التي يعتلي عناوينَها الاحتجاجُ بأشكاله المختلفة وفي طليعتها الصمت. فالصمتُ عن الحقيقة سمةٌ من حياة المدينة المعاصرة بتفاصيلها الصغيرة والكثيرة، بل هو جزء من المنزل ومن الروتين اليومي المضجر، وبالطبع من الخطب التي لا تقول شيئاً:

«الصمتُ، والضَّجَرُ، سِمَتَانِ مِن سمات حياة المدينة المعاصرة هنا وفي الغرب معاً!»

وبعد ساعة سينهض
الضوءُ
الذي يشبه هشيم البارحة. وقبل الوظيفة سأتفقّد
مرآبَ الصمت الذي شيَّده فرسانٌ
حائرون من خطب فولاذية وأسمال مدفونة.

تستثير هاتان المفارقتان - الصوتُ الذي لا يقول والضوءُ الذي لا يضيء - وغيرهما من المفارقات، مفارقةً أخرى، هي الربيع الذي لا يبعث الحياةَ، في مطلع «الأرض اليباب» لإليوت: «أبريل أقسى الشهور، يولد الليلكُ من الأرض الموات، ويمزج / الذاكرةَ بالرغبة، محرّكاً /الجذورَ المتبلّدة بمطر الربيع». والحقّ أن القصيدتين مُتَنَاصّتان على أكثر من مستوى، وفي طليعة هذه المستويات: المشاهد اليبابيّة للموت المحيط. ولكن بالإضافة إلى ذلك هناك العلاقة ببودلير التي تأخذ بعداً مباشراً لدى إليوت الذي سبق أن أشار إلى إفادته من الفرنسيين (ومنهم بودلير) في كيفية التعامل مع المدينة في الشعر. ويؤكّد الشاعر الأنجلو - أمريكي هذه الصلة نصياً في نهاية المقطع الأوّل من قصيدته الشهيرة باقتباس من مقدّمة بودلير لـ**أزهار الشر** التي

يخاطب فيها القارئ بوصفه شريكاً في كل ما تذكره القصيدةُ من معاناة وإشكاليات. ولعلّ من الطريف أن يتكرّر هذا، وإن لم ترافقه إشارةٌ مباشرة إلى بودلير، في نهاية «ملاك الحسرة» للدميني، حيث يتوجّه بالخطاب إلى القارئ مودِّعاً وتاركاً أنشودَته السوداء:

وفي جوار الحسرة
سأترك هذه الأنشودَة السوداء
تنزف فوق معاطفكم..
كما
نزفتْ
فوق
دفتري
الأبيض.

تأتي هذه النهاية تتمةً لخطاب ورد في مكان آخر من القصيدة، يحتجُّ فيه المتحدِّثُ (الشاعر في هذه الحالة) على مخاطبيه، وهم أصدقاؤه (الموتى وأشباه الموتى) وغيرُهم من سكان هذه المدينة الكئيبة: «وحين توصِدون الأبواب / لا تتركوا شجرةً تعربد في محبرتي / وثعباناً في سريري / ودِناناً في شراييني...» إلى آخر ذلك من التركات المؤرقة التي اعتاد الآخرون تحميلَها كاهلَ الفنّان وحده وسبق أن عبَّر عنها أكثر من شاعر، منهم أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة «مرثية لفيكتور هيجو» من **كائنات مملكة الليل**: «دائماً ستروِّع في آخر الليل بالراحلين، / وقد تركوا لك سؤر الكؤوس، / رماد السجائر، / آنيةً للغسيل!». غير أنّ تصوير الدميني لهذه التَّركةِ يتفوّق بقوّة المجاز ودلالاته: فالشجرة التي تعربد في المحبرة أكثرُ دينامية من رماد السجائر، والدِّنان في الشرايين أعمقُ تأثيراً من سؤر الكؤوس.

إنّ ارتفاع صوت المتحدّث لدى الدميني بمثّل هذه المشكلات يشعرنا بتماهيه مع الشاعر، وذلك عكس المواقف التي توحي بشيء من الانفصال الدرامي، مثل خروج الشاب من قريته بعد أن كان راعياً للغنم فيها. لكنّ المواقف عموماً، على تفاوتها، تعمّقُ الإحساس بغنائية القصيدة، كما هي الحال مع القصائد الأخرى في مجموعتي الدميني؛ والمقصود بالغنائية: هيمنةُ ذات الشاعر على النصوص، وتضاؤلُ الموضوعيةِ أو الانفصالِ الدرامي - وهو تضاؤلٌ يتكثّف لدى إليوت في قصيدة كـ«الأرض اليباب». وكما سبق أن أشرتُ في دراسات سابقة، كتلك التي تناولتُ فيها إليوت وأحمد حجازي، فإنّه يمكن اعتبار هذه الغنائيّة سمةً مميّزةً للخطاب الشعري العربي عموماً الذي يندر فيه التموضُعُ خارج الذات بتوظيف الشعر لخدمة مواقف ورؤى لا تتّصل بالشاعر مباشرة، كما هي الحال في الكتابة القصصية (أنظر مجلة **النصّ الجديد** ع2).

بمناسبة الإشارة إلى حجازي أودّ التنبيه إلى أن قصيدة الدميني «ملاك الحسرة» تَتَناصُّ، كما ذكرت في بداية هذه الملاحظات، وبقوّة مع قصيدة حجازي الاستهلالية الرئيسة في **كائنات مملكة الليل** التي تحمل عنوانَ المجموعة. فملاك الحسرة شبيهٌ بـ«إله الجنس والخوف» أو ملك الليل الذي يصاحب معشوقته الملكةَ في جولة على عالمهما المحاط بالعقم والموت والاختناق المؤدّي إلى الضجر. غير أن ثمّة اختلافاً يبرز بين القصيدتين ماثلاً في أن قصيدة حجازي أكثر تماسكاً وأكثرُ اتكاءاً على هذا التماسك في جمالياتها الشعرية، بينما ينتشر التفكّكُ بين أجزاء قصيدة الدميني. على أن هذا ممّا يُحتمل أن يكون الدميني قد تعمَّدَهُ مثلما تعمّدَهُ إليوت كتعبير آخر عما ترسمه القصيدةُ من انهياراتٍ وفوضى. فلدى الدميني تنتشر العباراتُ المبهمة أحياناً أو التي تبدو وكأنّ لا رابط بينها سوى واوِ العطف... مع نوع من الانتماء غير المباشر إلى عالم الضجر المحيط إما من خلال تنافر عناصر الصورة وإمّا من معاناة المتحدث:

لتنم أيها الكلب
قرب قلبي
ويأيها الضوء
ابقَ خليط غيمتي
والقيظ لن يشذِّب هذه الوردة لأنها تقتات
من معاصي الفاتنة.

ومن الملاحظ شكليّاً أنّ هذه المقاطع التي تتخلّل القصيدة تختلف عن المقاطع الأخرى لا في طريقة صفِّها على الورقة فحسب، وإنما في الترقيم أيضاً. ففي هذه المقاطع نجد ما

يذكّر بالطريقة التقليدية لصفّ الأسطر الشعرية، في مقابل المقاطع الأخرى التي كُتبتْ على شاكلة المقطوعات النثرية سواء في طريقة الصف أو في قيامها على الجمل كوحداتٍ مفصولةٍ بعضها عن بعضٍ بنقاط وفواصل، بينما تغيب هذه العلامات عن الأسطر المصفوفة على شكل أعمدة دون نقاط أو فواصل، ما عدا ما يرد في نهايات بعض تلك المقاطع. ومعروفٌ أنّ هذا الأسلوب نفسَه متَّبَعٌ في «الأرض اليباب» حيث تزاوجُ القصيدةُ بين «الشعريّ» (حسب المفهوم التقليدي للشعر بوصفه قائماً على لغة رفيعة ومنتقاة) و«النثريّ» بجمله المفكّكة أو المستقاة من محكيِّ اللّغة.

«مفرداتٌ مألوفة، وضَجَرٌ متراكم، لكنّ ثمّة شِعريّة تجعل الحديث عن الضَّجَرِ ممتعاً فنيّاً!»

II

يأتي الضجر إلى معظم قصائد **سنابل في منحدر** من إمكانية التنبؤ بكل ما سيحدث، كأنّ الشاعر قد اعتاد حدوثَ الأشياء آلافَ المرّات، ولا من جديد. والصيغة التي يتّخذها ذلك في كثير من القصائد هي صيغةُ المستقبل حيث تدخل السينُ على الأفعال لتؤكّد حتميّة الحدث. ففي «ملاك الحسرة» مثلاً نقرأ: «وقريباً من البحر / سيرقص القتلة»، و«قريباً سيحدث الموتُ أمام عينيك»، «بعد لأيٍ سينفتح باب هذه الغرفة»، و«بعد ساعة سينهضُ الضوءُ»؛ وفي «أفقر المسرات» نقرأ: «سنؤوب إلى الشاشة ذاتها»؛ وفي «برد»: «سيمرّ الشتاءُ الوَجِلُ على الجباه». لكنّ ثمّة الكثيرَ من التكرار دون صيغة مستقبل بالضرورة:

وفي المساء
الذي ننفقه في مطاردة المسرّات
عبر أفقر الأزقّة
نعود إلى المنزل
جاهزين لسحق آخر جرذ ومشاهدة مسلسل بارود بيروت المسائي. (من «أفقر المسرّات»).

الضَّجَرُ المندلِقُ من هذه الصور لا يأتي إلينا وحدَه بالطبع وإنّما تصحبه عناصرُ أخرى، وفي هذه العناصر يكمن ما أسميته شعرية الضجر القائمة على جعل الحديث عن الضجر ممتعاً فنيّاً. والكوميديا التي تطالعنا في صورة هؤلاء العائدين من مطاردة المسرّات إلى مطاردة الجرذان هي أحدُ هذه العناصر. لكن لعلّ العنصرَ الأكثرَ شيوعاً وأهميّةً هو الصورة الشعرية المتفرّدة ذات التركيب المجازي المدهش، تشبيهاً أو استعارةً أو مفرداتٍ:

ليس هذا وقت الخصب
إنّه وقت أن تطلّ من شرفتك المغبرة
على هذا العمر المعتاد
وتلقي بدموعك من دلوها
على هذا الرصيف الذي يتعثر في الغسق
(من «حنكة الغيم»)

الخدر الذي تركه لي أصدقائي على مرأى من زجاج البارحة لم يزل يتناسل في حشفة الرأس.
في الصباح كان عليَّ أن أغسل تبغهم من مداخل الجسد، وأن أخترع حكايات سارة للطفلة التي تتعثّر تحت شمس واجمة.
(من «وصايا البارحة»)

مللت هذا الصديق
الذي أهزمه على الدوام
أريد نداً
يستحقّ هذه الهزيمة
وطاولةً
تستحق بياضَ أيدينا المتقاطعة
وحطامَ كؤوسنا
(من «مقهى»)

مفردات مألوفة، وضجر متراكم، لكنَّ ثمّة متعةً ثرّةً تمضي بنا من صورة إلى أخرى ومن قصيدة إلى التي تليها. انضمام كلمة «معتاد» إلى «العمر» يجعله عمراً غيرَ معتاد، والإطلالة على ذلك العمر من شرفة مغبّرة كما نُطلُّ

على شارع أو منظر مملّ تعبئ تلك الإطلالةَ بدهشةٍ تزيل الغبار. ثم تأمّلْ صورةَ غسل مداخلِ الجسد من التبغ، وكيف أن هذه الصبورة تستولد بلاغةَ التعبير عن التركة المزعجة للسهر من إيحاءات الضجر والتقزّز، ثم كيف تتكثّف المفارقةُ من وضع هذه الصورة إلى جانب صورة الطفلة التي تنتظر من محدِّثِها أن يخترع حكاياتٍ سارةً لها. أما المثال الثالث فتأتي دهشته من تحوُّلِ الهزيمة إلى منحةٍ لا يستحقّها كلُّ أحد، كما لو كانت الهزيمةُ تكريماً «يُستحق»، وهو وضع مألوف نعرفه جميعاً حين نشعر أن منافسنا ليس نداً مساوياً فتغدو هزيمتنا إيّاه هزيمة عادية؛ لكنّنا لم نعتد أن نصف الهزيمة على النحو الذي نجده هنا، وإنما يعتادها أو يقدر عليها شاعرٌ أدرك معنى الهزيمة من خلال شاعريته، وواجَهَ تحدّي تحويل هذه الهزيمة إلى شعر، بعد أن امتلأ الشعرُ بالبطولات وبلاغياتها. وليس محمد الدميني بِدْعاً في هذه المعركة الإبداعية، لأنّها سمةٌ أساسيةٌ في الشعر المعاصر الذي يعيش معاصَرَتَه حقّاً. والمتأمّل في شعر درويش وسعدي يوسف والماغوط وغيرهم سيجد الكثيرَ من «بهاء الهزيمة»، كما سبق للشاعرة فوزية أبو خالد أن عبرت في قصيدة نشرتها في العدد الأوّل من مجلة **الكاتبة**. ولعل المفارقةَ القصوى في هذه المعركة هي خروجُ الشاعر من معركة التعبير عن الهزيمة منتصراً، مثلما هي الحال في التعبير عن الضجر بما لا يجلب الضجر.

لكنَّ التعبيرَ عن الضجر بما لا يُضْجِرُ يتداخل مع التعبير عن الضجر الذي لا يضجر بما لا يضجر. وليستْ هذه لعبة لفظية؛ فثمَّ صُوَرٌ لدى الدميني تتضمّن التكرار والاعتياد دون أن يتحوّل ذلك التكرارُ إلى مصدر للشكوى ودون أن يخفق في التعبير عنه أيضاً، شأنه حين يواجه ما يتكرّر ويضجر:

وأنا
أنظّف نافذتي من الكلمات المسوّسة
تهبطين
من تلال نسياني
كيومٍ قديم يتسكّع في الضباب.
(من «من تلال النسيان»)

في الحالات الأخرى يتضمّن تشبيهُ شيء ما بيوم قديم يتسكّع رغبةَ الشاعر بالايحاء بالملل، لكنّ هذا لا يحدث هنا لأننا إزاء رمز استثنائي في عالم الكآبة المحيطة والسأم المتكوِّم. إنها المرأة «فضة العتمة / الرأفة المنثورة فوق عصاب الطاولة / أحجاري التي يلمعها الندى»؛ الحضور الذي يتكرّر دونما ضجر؛ بل إنه إذ يتكرّر يكرّر معه بارقةَ الخروج الصعب من الظلام... هذا مع أن المرأة تبدو أحياناً ضحيةً أخرى لذلك الظلام عينه: «لن يضيء الشارع سوى هذه المرأة المغدورة بالعتمة»، كما تقول قصيدة «ملاك الحسرة».

ليست المرأة هي المصدر الوحيد للأمل في مجموعة الدميني الثانية، فعنوان المجموعة نفسه يضع إيحاءات السنبلة في المقدمة بما تتضمنه تلك من حياة ونماء. لكنّنا حين نأتي إلى النصّ الذي يحتضن السنبلة نفاجأ بتربة معادية للحياة. أَهلُ هذه العالم الببابي الكئيب يفرحون لكل بارقة، سيقترضون «المال، والسهر، والصداقة» «من أجل فكرة يسيرة». لكن ما يحدث بعد ذلك هو انهيار كل شيء:

سيأتي الفجر بمعاوله وشاحناته
ويرفع الأحجار والرطوبة
عن أيّامنا
السنابل اللقيطة
التي لن نحسن انتزاعها
من أشداق الحيوانات.

III

ليس حال السنابل في مجموعة **سنابل في منحدر** بأفضل كثيراً من حالها في المجموعة الأخرى، **أنقاض الغبطة**؛ وفي عنوان المجموعة الكثير من الدلالات غير السارّة. لكنْ ربّما ازدادت بوارقُ الأمل في هذه المجموعة الأولى أو الأخرى عنها في **السنابل** زيادةً يشي بها التزامُ مجمل قصائد المجموعة إيقاعاً تفعيلياً يخرجها من حيث البناء؛ إن لم يكن من حيث الدلالات، من حيِّز النثرية المهيمنة على مجموعة **السنابل**. والنثرية المشار إليها نثريةٌ إبداعيةٌ شعريةٌ بالطبع، وأكثرُ انسجاماً مع الدلالات النصيّة المنبعثة

منها، بل إنها نثرية تميّز **سنابل في منحدر** وتجعلها، على الرغم من غياب الإيقاع التقليدي، التجربةَ الشعريةَ الأكثرَ نضجاً لدى الدميني. وهو ما جعل من الطبيعي أن أبدأ ملاحظاتي بها في تتبّعي لما أسميته «شعرية الضجر» في المجموعتين. فلقد وجدتُ أنّ المجموعة التالية زمنياً تتضمّن تعبيراً أعمقَ وأكثرَ انضباطاً وصلابةً من **أنقاض الغبطة**.

القصيدة الأولى في **الأنقاض** تؤذن منذ البدء بعالم مثقل بالكآبة ربما خفّفَ منه الأملُ بالخروج، ولكنه أملٌ ضعيف. فالقصيدة وشاعرها يطالعاننا «تحت هذا الغبار» أمليْن أملَ النافذة بالشمس، لكنّ الغبار ينتهي مسيطراً بيأسه وضجره: «تحت هذا الغبار... الفتى / ضجِراً / نازفاً / كلحاءِ الشجر». ويتكرّر هذا الضجرُ والأملُ المتواري في صورة الشاعر في القصيدة التالية «أوّل الأرض / آخر الدم»، وقد صار فراشةً تتصيّد «في معقل الضوء لون الفراشات / لون الدماء التي أينعت / في صحاري الندم...». وعلى الرغم من قتامة الإيحاء بالدم فإنّ ثمّة أملاً يتبادر في أن يكون الدمُ دمَ تضحية «ترتقُ اللغةَ الشائنة» أو تفعّلُ اللغةَ بإعادة أصابعها المقطوعة إليها. عمليةُ الاصطياد بحدّ ذاتها تحمل الأملَ، مثلما يحدث في خاتمة قصيدة «الخارطة» التي تلي حاملة السؤال: «هل ترى سمكاً؟/ ربّما...». ومع ذلك فإنّ احتمال وجود الأسماك كبارقة أمل يظل مطارداً بقوى التدمير: «غير أنّ السنانير لا تختفي».

في قصيدة «شوال العتيبي / شمسه وأمانيه» نلمس نصّاً خارجاً بشعريّته عن بقيّة النصوص في المجموعة، بل في المجموعتين كلتيهما. ومع أنّ الخروج هنا بنائيّ لا مضموني، فإنه جدير بالتأمّل، خاصّة إذا ما قورنتِ القصيدةُ هنا بقصيدةٍ توازيها في **سنابل في منحدر**. ولأني سأختم قراءتي هذه بتلك المقارنة، فسأكتفي هنا بالإشارة إلى الحلم بالفجر في نهاية «شوال العتيبي» حيث يهيمن الضَّجَرُ على حياة هذا العامل في الشركة «من شمس إلى صيف / إلى شمس شتاء»، ليلوح الفجر من ثم كأمنية: «آه.. يا شوال / لو أن له فجراً صغيراً..». فإذا انتقلنا من هذه القصيدة إلى التي تليها، وهي التي تحمل «الهاوية» عنواناً، وجدنا أنه لا ينبغي المبالغةُ في الاحتفاء بالفجر إذا جاء، فقد يأتي مفرَغاً من أجمل ما فيه:

فجر بلا نشوة.
شجر من الأصداف.
بوح بلا روح.
بحر بلا أصداف.

حين يجيء الفجر بلا نشوة والبوح بلا روح تكثر الأصدافُ في غير أماكنها لتغدو مفرَغَةً من لؤلؤ الاحتمالات الجميلة. ومن هنا لم يكن غريباً أن ينتهي المتحدّثُ في قصيدة كهذه إلى احتمالاتٍ غيرِ جميلة إطلاقاً تتمثّل في الموت أو الفراغ القاتل حين ينقّب «عن مساء / كي أواري طلقتي فيه...». ومما يزيد من بؤس هذه النهاية المحتملة إدراكُ الشاعر / المتحدثُ أنه يحمل الأملَ بالخلاص متمثّلاً بيديه – المفتاحيْن ولكن العاجزتيْن عن فتح ما بين يديه من مدن:

ويداك مفتاحان
حارتْ بين أيديك المدن...
مدنُ النزوح إلى النزوح.
مفتاح من...؟
هذا المضيّع بين قفر الموج
والصدف المحاصر..

الإشارةُ إلى المدن والنزوح بينها متّصلةٌ بتجربة الشاعر إبّان اغترابه بين مدن الولايات المتّحدة الأمريكية حيث أمضى بعضَ الوقت في بعثة دراسية أو تدريبيّة على ما يبدو. وهي تجربة تتوسّع في تفاصيلها قصائدُ مثل «كتابة نهارية عن ليل نيويورك»، و«علي / يراسل عروة بن الورد»، و«محمد / في سرير الحصى!»، و«رباط يوم في قلب لينا»، و«بدايات أخرى لويتمان»؛ وهذه القصائد شأنها شأن قصائد أخرى مثل قصيدة عن حصار بيروت عنوانُها «تمثال يحدّق في شاشة» تخرج كثيراً عن موضوع هذه القراءة، ولذا فسأستثنيها متّجهاً نحو نصوص تتّصل مباشرة بجدلية الضجر والأمل في هذه المجموعة، الضجرِ الطاغي والأملِ الضعيف.

لن نتعب كثيراً في متابعة تلك الجدلية، فهذه «قنوط» تطالعنا بمتحدّث يستسلم لفأس جاره، منتظراً خطى قادمة «ليس فيها من الشوق / غيرُ / دخان الملل.» وهذه «الذي

كان طفلاً» تحمل الحلم بأقحوانة يتهدّدها الموت من ناحية واحتمال الحياة من ناحية أخرى، ولكن على جثّة مَنْ كان طفلاً يوماً ما وسيغدو ميتاً يوماً آخر:

هو ذو الأقحوانة
إن ماتت الآن.. تحيا غداً
بين كفي
أو فوق ذلك التراب الذليل
الذي
سوف أغدو.

بيد أن صورة الطفولة كماض كئيب هنا سرعان ما تُفضي إلى صورةٍ أكثرَ إشراقاً في قصيدة تتلوها بعنوان «طلح الطفولة». فعلى الرغم من ربط الطفولة بالداء وبالطلح ذي الدلالة السلبية في مكان آخر، فإنّ الإيحاء عموماً إيجابيٌّ شأنه شأن ذكريات القرية التي تنتظم السياقَ وترسم أجواءَهُ الرومانسية الحالمة. والقصيدة باختلافها هذا وبخروجها على حدة الإيقاع في معظم قصائد المجموعة تؤكد مرّة أخرى عدمَ انتظام النصوص هنا ضمن سياق واحد كما هي الحال في مجموعة **سنابل في منحدر**. لكنّ هذا الخروج لا شأن له بالطبع بالقيمة الفنيّة للقصيدة بحدّ ذاتها؛ والحق أن هذه هي إحدى أجمل قصائد المجموعة، بل المجموعتين، بما تحفل به من ثراء تصويري ومجازي بديع:

والصبايا اللواتي كبرن، ولمّا نزل لن نتعثّر في نظرة
أوَ حجر.
*أوَ ما زلن يذكرن ذاك الندى
وهو يقطر من شجر الطلح
فوق سواعدنا؟
وتلك السماء التي لم تكن غير زرقاء.. حتى ولو أعتمت
كيف يذكرْنَها؟
كيف أنسى الحصى الغائرة
وهي تنهض تحت الحوافر لاهثة بالصباح؟
كيف أنسى الفتاة التي علّمتني اسمي، وسكت
لنا قمراً شاهداً فوق رجف العناق الأخير..

هذه الصور الفاتنة حقاً والنابعة من شعريةٍ غيرِ شعرية الضجر تُختتم بتساؤلٍ جميل وبعيد عن التشاؤم إن لم يكن متفائلاً:

هل سيذكرنا النبع
ذلك النزيل
نزيل
طفولتنا الفاتنة..؟

تتلو «طلحَ الطفولة» التي كتبتْ عام ١٩٨٤ قصيدةٌ كتبت عام ١٩٨٢ بعنوان «مدن» تناقضها تمامَ التناقض في رسمها معالمَ الحياة المدنيّة التي تهيمن على **سنابل في منحدر**، لولا المباشرة التي تضعف فنيّة القصيدة التي كُتبت أوّلاً: «وفي المدن ذاتها / أسير / وأنجو / آملاً أن أخرج من دمي / حماقات المدن / ومدية البحار / والشرايين الفاسدة». وكان بإمكان قصيدة كـ«مدن» أن تكون شاهداً مبكراً على شعرية الضجر لولا مباشرتها الفنيّة. غير أنّ هذهِ المباشرة تختفي تقريباً في القصيدة التالية التي تعود بنا إلى عام ١٩٨٤ مرّة أخرى، ففي الشطر الأخير من «السائر في خلوته» نقرأ تراكيبَ مجازيةً تسعى إلى اقتناص سمات المدينة المعاصرة بتناقضاتها المضجرة والفاتنة في الوقت نفسه مع اختزال في الدلالة يذكرنا بما في مجموعة الدميني الثانية:

ها أن أنفض عن عمري غباره.
لاهثاً
أصغي لجرذ ينهش الحائط
أو عابرةٍ ترمي لظاها
هاأنا لم يبقى مني
غير
ما يبقي الغريق.

يوحي نفضُ الغبار عن العمر بالتجدّد، لكنّ الذي يحدث هو انتهاء أو شبه انتهاء يسبقه لهاث بين يباب المدينة (الجرذ) وفتنتها (العابرة بلظاها). وحين يواصل الشاعرُ ملاحقته للفتنة في شوارع الحياة المعاصرة، كما في قصيدة «رغبة في شارع»، فإنه لا ينسى أن يبدأ بالتذكير بأن «الشوارع مَوْؤودة»، ثم لينطلق من ذلك ليرسم مطاردةً شبقة لسواد امرأة (أي امرأة مغطاة بسواد العباءة وغطاء الرأس) في منظر لا يخلو من الكوميديا سبق أن تأمّلناه في قصيدة

«أفقر المسرات» من مجموعة **سنابل في منحدر**: فهي المطاردة نفسها عبر الأزقّة نفسها أيضاً (والقصيدة تستدعي المقارنة بقصيدة لأحمد عبد المعطي حجازي في **كائنات مملكة الليل** عنوانها «ثلج» يبدو فيها السواد دلالة على السقوط لا الجمال المثير كما هنا، فهو لدى حجازي «السواد الأليف» لا «الشفيف»).

في قصيدة «معاتبة» تبدو شعريةُ الضجر والكآبة وهي تتشكّل فعلاً باتجاه قصائد المجموعة الثانية. فالصورة الأخيرة تحديداً في المجموعة تتصل مباشرة بقصيدة «وصايا البارحة» في **السنابل**:

لكنها الذكريات.
خلف نافذة معتمة.
وشراب رخيص.
تتزنر بالفجر
تاركة خلفها
بعض قتلى...!

ففي القصيدتين يبرز الضجر إرثاً حتمياً لسهرة الأصدقاء في عالم مدني موحش بعتمته وفجره وقتلاه الباحثين عن المتعة المؤقّتة. ولكن هؤلاء الأصدقاء – القتلى ليسوا هم الضحايا الوحيدين هنا، وإنما هي الذكريات أيضاً التي تعمّر التصوّر الرومانسي التقليدي كمصدر لمتعة قديمة، والتي تتكشف هنا عن وحشية قاتلة تقتلها هي في المقام الأوّل حين تسبغ عليها كل هذه الوحشية.

IV

غير أن النصين اللذين يستثيران المقارنةَ فعلاً بما يبرز جانباً هاماً من تطوّر التجربة الشعرية لدى محمّد الدميني خاصة في الإطار الذي شغلتُ هنا بمتابعته هما، كما أشرت من قبل، قصيدة «شوال العتيبي / شمسه وأمانيه» من **الأنقاض** و«الحارس» من **السنابل**. والقصيدتان كما يتضح سريعاً للقارئ متكاملتان أو أن الأولى تمهيد للثانية، على الرغم من اختلاف التفاصيل.

في «شوال العتيبي» نقرأ عن موظّف في الشركة (والشركة في الغالب هي شركة أرامكو التي أصبحتْ، خاصة في المنطقة الشرقية، معروفة بـ«الشركة»، ويعمل فيها الشاعرُ مثل آلافٍ غيره من السعوديين وغير السعوديين). ويتضح سريعاً أنه قد قصد من شوال هذا أن يكون نموذجاً لغيره من الموظفين الذين يحكمهم روتينُ الوظيفة وما يتضمّنه من ضجر، إضافة إلى أن هذا الموظّف بالذات يؤدّي عملاً ميدانياً شاقاً يعرِّضه للشمس القاسية، الأمر الذي يضيف إلى شقائه شقاء ويجعله لا موظفاً فحسب وإنما عاملاً كادحاً يتناهب الكدحُ والإرهاقُ اليومي حياتَه دونما رحمة:

هو ذا يومك يا شوال
عمر طاعن في الضنك
من شمس إلى صيف
إلى شمس شتاء.
...
هو ذا عمرك يا شوال
شمس وأمان وعرق.

شعرية القصيدة تأتي من مصدرين: الأوّل تمثّلهُ مجموعةُ المجازات والتعابير المتناثرة في النصّ (العمر الطاعن في الضنك، الزمان الذي يسرق الطفل من الحضن، إلى غير ذلك)... والثاني تمثّلُهُ النهاية التي نشعر عند الوصول إليها أن القصيدة قد احتشدت لتفجّرها؛ فبعد كل هذا الوصف السردي – العادي في تصوّري – لعمر شوال المثقل بالتعب يصل الشاعر إلى التساؤل: «آه يا شوال / لو أن له [أي للعمر] فجراً صغيراً»، وهي نهاية جميلة دون شك من شأنها إنقاذ القصيدة من بعض عاديتها المنتشرة. وسرّ جمال هذه النهاية هو في مقابلتها شمساً منتشرةً وحارقةً بفجر صغير، في تأكيد واضح أنّ في فجر كهذا ما يُغني عنْ كلّ تلك الشمس.

ولنقارنِ الآنَ هذه القصيدة بقصيدة «الحارس» في **سنابل في منحدر**، التي تقبل المقارنة لسبب بارز هو أن القصيدتين كلتيهما تتناولان موظفاً يرزح تحت ثقل الوظيفة. ومع أنّ مقرّ الوظيفة لم يُسَمَّ فإن كلّ السمات تتطابق مع مقرّ وظيفة شوال العتيبي، أي الشركة، ومن غير الضروري طبعاً

أن تكون هي أرامكو تحديداً، لكنّها أحد الاحتمالات التي تصل القصيدتين واحدتهما بالأخرى وتجعل «الحارس» إعادةَ كتابةٍ للقصيدة السابقة وإنْ بتمكّنٍ فنّيٍ وموضوعي أكبر. فعلى الرغم من غياب الاسم في «الحارس»، فإنّ القصيدة تضيف خصوصيةَ الوظيفة عبر تسميتها، ثم - وهذا هو الأهم - عبر ربط أجزاء القصيدة من خلال هذه الوظيفة حتى تصل إلى نهايتها الأكثر إدهاشاً من نهاية القصيدة السابقة. ففي «الحارس» تتولدّ الشعريةُ في المقام الأوّل من مفارقة عمل الحارس الذي يقضي العمر يحرس البوابة، يراقب الأرقام والناس، ولكنه حين يذهب إلى بيته يكتشف أنه لم يحرس عمره هو:

في آخر النهار
يذهب الحارس إلى منزله شغفاً
لقد أتمّ وظيفته
بشكل خارق
لم يعبر عامل إلا وتفرّس في هويّته
ولم تمرق عربة دون أن يدعك أرقامها

لكن حين يذهب الحارس إلى بيته يفاجأ بالنهاية المفزعة:

في الصباح التالي
لم يتفرّس في هوية أحد
تقرفص في مقعده كمصدور
نشر الجريدة (مروحة الهواء اليدويّة)
فوق وجهه
وفكر في العمر
الذي نهبه غزاة وأصدقاء
من
مدخراته السرية

إنّ مما يميّز «الحارس» على «شوال» هو أن الوعي المأساويّ السخريةِ في «الحارس» يأتي من داخل القصيدة، من داخل الحارس نفسه الذي «فكّر في العمر»، على عكس «شوّال» الذي لا نعلم إن كان قد اكتشف وضعه المأساوي المقابل أم لا؛ بل الذي نعلمه أنّ هناك شاعراً يروي القصيدة ويدرك ما حدث في خطابه الموجّه إلى العامل: «آه.. يا شوال / لو أن له فجراً صغيراً». ونقطة الضعف هنا هي في جعل الشاعر وعلى نحو مكشوف شريكاً في الهمّ، كأنما هو يرثي عمره هو. وإذا كان هذا التماهي هو الحاصل غالباً في شعر الدميني وغيره كما أشرت من قبل، فإنّ الذي يميّز قصيدة «الحارس» هو تمكُّنُ الشاعر من إظهار خصوصية المأساة معزولةً عن ذاته، أي جَعْلُها تبدو وكأنها تخصّ الحارس وحده، دونما تعاطف مباشر منه وآهات تكشف معاناته هو كشاعر على نحو رومانسي. في «شوال العتيبي» يأتي السرد من الخارج، بينما يأتي في «الحارس» من الداخل، وهو تكنيكٌ أقلُّ شيوعاً وأصعب. فليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في القصيدة، لكن المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً ميسراً لا يحتاج إلى جهد لاكتشافه. والمعروف أن جهد الاكتشاف مصدر رئيس من مصادر المتعة الفنية، على ألا يتحوّل ذلك إلى جهد خارق بالطبع.

«ليس محظوراً على الشاعر التماهي مع الشخصية في القصيدة، لكنّ المشكلة هي في جعل ذلك التماهي واضحاً ميسّراً... أو في جعل اكتشافه جهداً خارقاً يفقده المتعة!»

ما أود الوصول إليه من كل هذا هو معالم الشعرية التي يستولدها الشاعر من إشكاليات الحياة المدنية المعاصرة وفي طليعتها الضجر. وفي ظنّي أن قراءة نصوص المجموعتين مع إجراء مقارنات كالتي أجريتها في ملاحظاتي السابقة، ومنها مقارنة قصيدتي «الحارس» و«شوال العتيبي / شمسه وأمانيه»، تقرّبُنا من استكشاف تلك الشعرية التي يقاربها الدميني في مجموعته الأولى **أنقاض الغبطة** ويحقّقها على نحو أكثر نضجاً في المجموعة الثانية **سنابل في منحدر**. ولعلّ المقارنة الأخيرة تختصر الكثير ممّا حاولت قوله في بقيّة أجزاء هذه الملاحظات.

الرياض