البحرين الثقافية

السنة الثانية ـ العدد الخامس/يوليو ١٩٩٥م ـ صفر ١٤١٦هـ ٥

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA - JULY 1995

قيثارة المعاصرة.. بين الذات والموضوع

أسماء البحرين في التاريخ

حوار الذكريات مع راشد الزياني

ماذا يريد المثقف من الصحافة؟

قيثارة المعاصرة بين الذات والموضوع

دراسة لغنائية الشاعر علي عبدالله خليفة

د. سليمان العطار / جامعة البحرين

أكشف للقارىء عن منهجي فى هذه الدراسة . منذ فترة وأنا منشغل بالتاريخ الأدبي من منظور يضعه فى قلب التاريخ العام . وهكذا كنت ـ سنوات ـ بعيداً عن العمل النقدي للشعر . والناقد يعاني كثيراً من تلك الغيبة إذا عاد إلى الشعر ناقداً . ولهذا وجدتني أقرأ أعمال الشاعر علي عبدالله خليفة مرات دون العثور على المنهج ؛ والعثور على المنهج دائماً يكون داخل العمل الشعري نفسه لأن النقاد الذين يلتزمون بمنهج محدد صارم يخونون العمل الشعري خيانة لا تنتهي إلا إلى تدعيم منهجهم وتقويض خصوصية كل عمل شعري حيث يتحول المنهج إلى أيديولوجية لا تدرس شيئاً إلا بمقدماتها التى تصل فى الآخر إلى ما بدأت به : نفس الأيديولوجية . وهذا جوهري في التفريق بين صرامة الإجراءات فى العلوم البحتة ومرونتها الإبداعية فى العلوم الإجتماعية .

وقد انكشف لي المنهج ـ ودائماً ينكشف عن مفتاح للنص ـ عبر التطور التاريخي للشاعر. وقد كان هـذا التطور علاقة متغايرة بين الذات والموضوع. وهذا يعني أن دراستي هذه ستركز على تجليات تلـك العلاقـة فى نص الشـاعر المطـرد التطور عبر تطـور كل مـن الذات والموضوع فى تفاعلهما النصي.

ومن هنـا نقرأ الديـوان الأول للشاعر «أنين الصـواري» حيث يتقمص الموضوعُ الذاتَ، وتفلـت الشاعرية لتبقى الخطابـة الرنانة التى عـاشها جمع غفير مـن الشعراء العـرب فى جيل الستينيـات لم يتميز منهـم إلا أفراد بميـزة نسبية جعلـت فقط خطـاباتهم خفيفـة الصـوت نسبياً لحسـاب شيء من الشـاعـرية. وحسبنـا هنا فقـرة تكشف عـن اختفاء أي خصوصيـة للذات فى القصيدة الافتتـاحية للديوان والتى يكشف عنـوانها عن الأمر: «الجرح الكبير (إلى أمي الأرض)» فكبر الجرح هنا إشارة صريحة إلى كل جـرح، أما أمومة الأرض فهي أمومة لنا جميعاً. أما الفقرة التى أشير إليها فهي:

أنا الإنسان يا أمي
أنا الإنسان فى شتى بقاع الأرض
فى الإصرار . . فى الزحف
أنا فى اليتم . . فى التشريد . .
فى التنكيل والعسف
أنا جمعٌ من الفقراء والبؤساء والمرضى
وتاريخ من التشتيت والكبت
أنا المغلول فى قيدي وفى نفسي
على الأسفلت . . بين مسارب الخوف
أنا فى بسمة الثوّار مجبول
بحب الأرض والأنسام والماء
أنا أنت
أنا حرقى (١)

تكـاد «الـذات الأنـا» هنا أن تُقْسـم أنها الموضـوع وأنها «أنـا» مغايرة لنفسها. ترد هذه الفقرة بعد تجليات للأنا فهى أنا هندية ثم فلسطينيـة ثم فيتنـامية ثـم عمالية . . الـخ. ضاعـت الذات وبقـى الموضوع يتحدث عن نفسه بلغة ليس فيه «دالٌ» شعري إلا الايقاع المتدفـق الذى سيتميز به الشـاعر دائماً وتنبثق عبره فى هذا الـديوان أوائل أصالته التى سنشير إليها حالاً كما تجلت فى ديوانه الثاني.

***

للشاعـر ثلاثـة دواوين أشرنـا منذ قليـل لأولها. أما الـديوان الثاني فهو «إضاءة لذاكرة الوطن». ومبكراً تظهر أصالة الشاعر فى ديوانـه الأول، وإن كنا سنعـرض لها كما تجلت فى هـذا الديـوان. وأعني بالأصالة ـ وهـي كلمة وصل استعمالها إلى حد الإبتذال فلا مناص مـن تحديد قصـدي ـ الإنتماء إلى تـراث قومـه الشعري أولاً

● د. سليـــمان العطـــار

وغير الشعري ثانياً، ثم الإنتماء إلى واقعه بكـل عناصر ذلـك الـواقع بما فيـه عنصر الشعـر ــ وهـذا ما يطلقـون عليـه خطـأ المعـاصرة كمقـابـل لـلأصـالـة مـع أن المعـاصرة وحـدة بنيـويـة فى بنيـة تلـك الأصـالـة ــ ثـم الإنتماء إلى الموهبة ــ على غموض المصطلح لكني أعني بها إمتلاك رؤيـة شعـريـة للعـالم (وهـذه يمتلكهـا الكثير) ممزوجـة بالقـدرة على التعبير عن هــذه الـرؤيــة (وهـذه لا يمتلكهــا إلا الشعراء).

ولسـت بصـدد إثبـات ذلـك لكنـي أضرب مثالاً: فـالشاعـر يركـب الريـح التى كـاد أن يركبها المتنبي ويرثـى الفتى سلطـان توأم الفتـى مهـران عند صـلاح عبدالصبور، ثم إن عمـود الشعر القديم يتسلل مُجَدِّداً جلده فى شعره فمثلاً الرحلة التـى تمفصل مقـدمـة القصيدة الجاهليـة بخـاتمتها تتحـول إلى صفـة للذات التـى تتجلى فى القصيدة بضمائر وظواهر مختلفة أهمهـا ضمير المتكلم. أمـا البكـاء الطللي افتتـاح القصيـدة القديمـة فيمثـل مجمـل الدلالـة العاطفيـة لمعجم صـور الشاعـر ومجمـل قصـائده؛ وكأن مصير الشـاعـر العربي أن يقرأ إحباطاً فرضته الطبيعة على كل عربي مـن قديم الزمـان ثم يتحول إلى

أفق للرؤية الشعرية التى قد تفرح كمتغير لثابت هو الحزن.

أما الإرتباط بالواقع فيتجلى أبرز ما يتجلى فى الدال اللغوي: معجم الشاعر ثم فى المدلول الشعري: إضاءة لذاكرة الوطن.

أخيراً الموهبة تتجلى فى تلك الغنائية التى يبرزها إيقاع راقص سريع يفرز رفقة شعرية يستقبلها السامع للشعر باعتباره أولاً أصواتاً موقعة تفرض دلالتها الإيقاعية على السمع قبل دلالتها المعجمية والسياقية (المعنى). وتتجلى الموهبة (الرؤية الشعرية للعالم مع القدرة على التعبير عنها متداخلة مع عناصر الأصالة الأخرى) عندما يحاول الشاعر البحث عن متغير السرور فى ثابت الحزن مع الحبيبة التى لابد أن تغدر إن لم يغدر بها الحبيب:

تعالى نقص من الليل شطرا
ونكشف بعض خوابى السرور
علمت بأن الوفاء
كطير صغير
يحط قليلاً
لكسرة حب وقطرة ماء
يحط قليلاً، وثمَّ يطير
ويسقط يوماً ككل الطيور[٢]

فهو يتحدث عن الغدر دون أن يذكره، ولكنه يحوِّل الوفاء إلى طائر فى لحظة أن يحط، والطائر لا يحط إلا ليطير ومثله الوفاء. لكن الشاعر الفطن يستعين بقوانين تراث القارىء ليلغي وجه الشبه الظاهر من التشبيه التمثيلي «للوفاء» بطائر يحط ثم يطير، ووجه الشبه هنا قصر المدة التى يحط فيها الطائر قبل أن يطير والتى نعيش فيها الوفاء ثم نغدر، أما القانون التراثي: ما طار طير وإرتفع إلا كما إرتفع وقع، والوقوع هنا يعني السقوط النهائي:

ويسقط يوماً ككل الطيور

أى الفناء، فقد يكون السقوط برصاصة الصياد أو بالموت، ماذا يعني هذا؟ أن التشبيه هنا يخلو من وجه الشبه بل إن التشبيه كله يسقط فليس الوفاء مُشبّه والطائر مشبّه به بل إن الوفاء والطائر فى لغة هذه القصيدة الشعرية مترادفان أو لنقل إن الوفاء نوع من أنواع الطيور. وهذا ينقل كل صفات الطيور المشتركة للوفاء فهو معظم الوقت فى سموه وإرتفاعه أبعد من أن يُطَال وهو يهاجر ويناقر ويظهر ويختفي لكنه قبل السقوط قليل المطالب (كسرة حب وقطرة ماء) وهما يكفيان لتزيين وجه الحزن بالسرور.

لكن لماذا هذه المأساوية فى الرؤية الشعرية؟ سنُجيبُ على ذلك فيما بعد، لكن ما قصدته هو إبراز كيف تتجلى الموهبة الشعرية فى العمل الثاني فى مرحلة مبكرة من حياة الشاعر.

وبعد إبراز صفة الأصالة عند الشاعر فى هذا الديوان «إضاءة لذاكرة الوطن»، نبدأ فى إبراز تطور العلاقة بين الذات والموضوع كما تجلت فى قصائده.

● أنين الصواري

مُبكراً تظهر أصالة الشاعر فى ديوانه الأول

الديوان بعضه إمتداد للديوان الأول يتقمص الموضوعُ الذاتَ ويلغيها ويخرج عن إستراتيجيته المعاصرة، وهى محاولة تجاوز شعرنا القديم الذى جاورت وظيفته الإعلامية والسياسية الوظيفة الشعرية، التى يطمح الشعر المعاصر أن ينفرد بها ويتفرد تاركاً الإعلام والسياسة لفنون أخرى أدبية أو غير أدبية. وأضرب مثلاً لذلك قصيدة «قادم فى الزمن الآتي» وآية هذا التقمص أننا يمكن أن نقدم معادلاً نثرياً للقصيدة به نستغني عنها بل يمكن أن نتحدث عن ملخص القصيدة أو خلاصتها أو موضوعها دون حرج ثم تلك اللغة التى تعتمد على فعل الأمر «تعال»، وذلك المنطق الخطابي والحلم الملحمي البعيد عن الغنائية بقدوم بطل معلّم (يحل محل البطل المعلم جمال عبدالناصر فتاريخ القصيدة: إبريل ٧٠).

ولكنَّ هذا الحلم الملحمي يتحول إلى واقع غنائي (فالقادم فى الزمن الآتي) قد جاء لكنه ليس بطلاً معلماً ولكنه مغنى مطارد فى القصيدة المؤرخة ٣ يوليو ٧٣، وهنا تصبح الذات موضوعاً أو تتقمص الذاتُ الموضوع ليصير رؤية شاعرية للواقع. وهنا تتشكل الدلالة الظاهرية للقصيدة من ذات وموضوع منفصلين، الذات تتحرك داخل القصيدة مع الفعل المضارع والموضوع مع الفعل الماضي. وفى آخر القصيدة يتلاشى الفعل الماضي ليبقى الفعل المضارع الذى لا يدل على الحاضر فحسب ولكن على كل ما يستقبل من الزمان؛ الذات فى تجليها القادم الحاضر أبداً فى كل ما يستقبل من الزمان عبر خلود النصِّ الشعري.

أما هذه الذات الظاهرة فتأخذ شكل الراوي المشارك فى الفعل:

سأحضن المعزف بعد غيبة طويلة
واستضيف غنوة سُكَّرةً مذابهْ
كان بها على الطريق ذلك المغني

وفى السطر الأخير يسرد قصة المغني، ويبدأ السرد بفعل السرد الخالد «كان». والراوي فى الدلالة الشعرية هو الموضوع أما المغني فهو الذات وكلاهما ذات الشاعر تصير موضوعاً يبرز عندما يتحدان ويبدأ الفعل المضارع فى الإنفراد:

كتب وأعواد ثقاب
حكاية بيضاء
تضيء بالنور والدماء
ذاكرة الوطن

فالكتب وأعواد الثقاب (**كناية عن التدخين الذى اختصر فى أعواد الثقاب لتكثيف دلالة النور**) هى الشاعر أما الحكاية فهى حكاية المغني التى كمن فيها فعل «الحدّوتة» الماضى «كان» كناية عن الموضوع المتحد بالذات (الظاهرة) لتشكيل «الذات الكلية الشعرية» وتحدث واقعة الاتحاد هذا فى آخر سطرين فى عملية معقدة تشترك فيها الأسماء الفعل المضارع والفعل الماضي الذى هو آخر لفظة فى القصيدة وآخر كلمة ينطق بها الراوي الذى ينفصل ظاهرياً عن حكايته (موضوعه أو نفسه أو أرض الوطن) حينما يعلن عن الإتحاد بشكل كوني:

وتظل أنت يقصد المغني
كهذه الأرض التى بحضنها الدامي ارتميتْ

وتاء الفاعل هنا تشير للراوي.

أما ما أشرنا إليه من أسماء فهى الضمائر (أنت، هذه، ها، تاء الفاعل، الكاف وهى اسم بديل لكلمة مثل. إنها جميعاً تشارك فى خلق الإتحاد دلالياً بتدعيم من التركيب النحوي:

(وتظل أنت/ كهذه)

وتصبح أنت بدلاً من أنت الغائبة فى تظل، أى أن أنت الكامنة ذات الوظيفة النحوية، وأنت الظاهرة ذات الوظيفة الشعرية، قطبا اتحاد المغني بالراوي. وينطبق ذلك على تاء الفاعل الساكنة إمكاناً التى لنا ضمها (إرتميتُ) أو فتحُها (ارتميتَ) بمعنى أنها قد تشير إلى (أنا) و(أنت) كنا متحدين فيها دون أى انفصال ظاهر أو خفي بتسكينها الممكن فهى فى آخر الكلام.

ومع ذلك الضمير (أنت) يفصل «يظل» عن خبرها (كهذه) ولكن هذا الانفصال يزول بمجرد تداخل (أنت كهذه) فى بنية واحدة شعرية هى بنية التشبيه.

إن معمار هذه القصيدة ذروة فى الأداء الشعري الذى تكون فيه الذات موضوعاً لنفسها ولا يكفى المقام لتفصيل ذلك فإنه يطول، لكن ما ذكرناه فيها يلفت النظر إلى أمرين:

١ ـ القصيدة السابقة «قادم فى الزمن الآتي» على طولها لم يظهر بها فعل ماض واحد بل كلها فى المضارع حتى لو فرض السياق إستخدام الفعل الماضى وبجانب المضارع هناك فعل الأمر. ودلالة المضارع هنا الحدث العارض (الموضوع). ومعنى ذلك أن الموضوع عارض كالموضوع الصحفي أو موضوع أية خطبة.

٢ ـ ان الشاعر حصيف له عين ناقدة يجب الإشادة بها، فقد احتفل بهذه القصيدة واشتق منها عنوان الديوان كله؛ وهذه العين الناقدة للشاعر هى التى قدمت تقييماً للديوان الأول فيه تنصل الشاعر من عمله وتحميل العمل مسئولية تقديم نفسه لأنه:

«هذه محاولات شعرية أولى، أتمنى لها أن تسقط إذا لم تستطع ـ وحدها ـ تقديم نفسها إليك».

***

ونسرع الخطى نحو الديوان الثالث «فى وداع السيدة الخضراء»، حيث يَنْضُج

لماذا هذه المأساوية فى القصيدة الشعرية؟!

الشاعر وتتشكل شخصيته فى أسلوب متفرد رفيع. والشاعر أول من يكتشف نضج نفسه كقارىء جيد للشعر فكما اكتشف تميز قصيدة «ذاكرة البلاد مضاءة» باشتقاق عنوان الديوان منها «إضاءة لذاكرة الوطن» دون أن يأخذ عنوانها حرفياً لوعيه بأنه يضع عنواناً لكل قصائد الديوان من القصيدة «الذروة» فيه، ولوعيه بأن عنوان الديوان هو فى حد ذاته قصيدة مكثفة تتضمن كل القصائد، فإنه هنا فى هذا الديوان الثالث لم يضم إليه إلا كل القصائد «الذروة»، لأن جمع ديوان معاناة حقيقية يمارس الشاعر فيها الإنتقاء وإستبعاد قصائد لا يراها تليق بنظائرها المختارة. وإستبعاد قصيدة أشبه بطرد إبن من أبنائك خارج البيت. ومع ذلك فلا أظن إلا أنه قد طرد بعض أبنائه وإستبقى من يجلب له ولأسمه الفخار منهم، وهذا عمل من أعمال النضج لا يقدم عليه إلا الشاعر الذى أصبح أفضل ناقد لشعره. ثم إنه أطلق على الديوان إسم واحدة من قصائده «فى وداع السيدة الخضراء» ولم يعد فى حاجة إلى إشتقاق أسم منها لذلك الديوان. فقصائد الديوان نظائر وكلها تشكل أفقاً شعرياً واحداً أبدع فيه عبر الإكتشاف روح العربي المعاصرة التى تشكلت من متاعب العصر وبنية ثابتة ثباتاً كبيراً نبتت فى الصحراء جعلت منه دائماً رجلاً يودع السيدة الخضراء التى تختفي فجأة أمام الجفاف فيروح مبعثراً نفسه وعمره بحثاً عنها حتى يجدها لتعود للإختفاء. أثناء البحث عنها يعرف أن علامتها الماء فلا يجد إلا السراب الفيزيقي يهرب منه بقدر ما يتقرب إليه، وإذا وجد الماء فهو ظهور مؤقت للسيدة الخضراء التى تعود للإختفاء، فكأن الماء الحقيقي والعشب الأخضر يمثل دور السراب فى حياته؛ والماء الأكيد فى حياته هو ماء البحر لكنه لا يروى غلته. هذه بنية ثابتة أسقطت وعيها السرابي على عصرنا حيث أنها تترك الممكن وتبحث عن المستحيل فأنبتت فى حياة العربي المعاصر سرابين: المستحيل الذى هو توأم السراب الفيزيقي، والممكن الذى هو دائماً لا يظهر إلا ليصبح الفرصة الضائعة، فيصير سراباً آخر مثل عشب الصحراء ومائها الآيلان دائماً إلى الجفاف. إن العربي دائماً «فى وداع السيدة الخضراء» مُهْدِرٌ للممكن باحثٌ عن المستحيل.

من ثمّ كان العنوان تلك القصيدة المكثفة التى يكمن فيها الديوان بكل قصائده ومن بينها القصيدة التى حمل عنوانها.

وإذا عدنا لمنهجنا الذى وجد مفتاحه فى العلاقة بين الذات والموضوع، فإن موضوع الشاعر فيما أرى هو رؤية شعرية لروح العربي اليوم. أما الذات فلها خصيصة متفردة غنائية تتجلى فى تقنية العمل نفسه وآليّة تركيب اللغة وفرادة المعجم الشعري للشاعر. وهذه الفرادة تأتى من بنية تتشكل من تفاعل ثلاثة عناصر: العنصر الأول: هو «المعجم البحريني العام» الذى هو عنصر مشترك بين كل شعراء البحرين «النخلة والبحر». ثم «المعجم البحريني الشخصي»؛ الذى يمثل إضافات الشاعر للمعجم البحرينى العام ليَتَميز أسلوبُه بين شعراء البحرين، أما العنصر الثالث: فهو مختاراته من بين معاجم الشعراء القدماء والمعاصرين مما ينسجم مع المعجمين البحرينيين من ناحية ومع أفق الرؤية الشعرية لروح العربي وهو موضوع الديوان كله.

الإلتزام بمنهج محدد صارم خيانة للعمل الشعري

وخلاصة ما سبق؛ أن الذات هنا هى إطار الرؤية الشعرية وأداتها أخذت تقنيات خاصة تتجلى فى لغته الشعرية.

ونبدأ بالمعجم رابطين له بالعناصر الأخرى، وسبيلنا إلى ذلك الإنتقاء - لضيق المقام.

يرد النخل فى خمسة مواضع:

١ ـ تُرى، فى قائظ الأيام، قل لى
من يجارى نخلة حبلى
هنا، والأرض مشبوب بها وعد وقتلى؟(٣)

٢ ـ كيف بكل جنون الحب يعيش النخل وحيدا
فى أطراف النهر الناضب؟

٣ ـ مهما تراجع البحر
ومات فى النخل زهو الحياة

٤ ـ لماذا يهز جنون العواصف سعف النخيل
وتمضي العواصف. . تمضى
ويبقى النخيل؟

٥ ـ مازال يومض فى المدى النجم
فابتسمى
والنخل مازالت له سيرة
فى الناس تروى،
ويرطب صيفها دبسا على قدمى

فى المواضع الخمسة يرتبط النخل بالخلود والجفاف من الناحية الدلالية وبالأسلوب الانشائي (سؤال فى ١، ٢، ٤ ثم شرط يثير تساؤلاً لعدم ظهور جوابه فى ٣ ثم أمر فى ٥).

والخلود والجفاف؛ الجفاف موت يحيط بالنخل، لكنه يقاومه بالحبل والخصوبة، أو بجنون الحب والوحدة،

● إضاءة لذاكرة الوطن

أو الحياة بدون زهوها، أو بمقاومة العواصف، أو بالبطولة والعطاء حتى تصير له سيرة ويرطب صيف الإنسان دون طلب من الأخير. إن الصحراء تشبه واقع العربي اليوم وإذا أراد البقاء فَعَلَيْه أن يجارى النخيل. وهكذا النخيلُ بحرينى لكن رؤيته هنا ذاتيةَ شعرية تحوله إلى رمز للبقاء رغم الموت. ومن ثمّ فالصياغة الإنشائية لها دلالة خطيرة. إن الإنشائية ليست هى الشيء (النخيل)، لكنها رؤية الشاعر له، أو إحساسه تجاهه، أو إسقاط حالته عليه. إنه أحد العناصر التكوينية لأفق الروح.

والخلود هو المستحيل، أما الجفاف فهو الموت يمتص الحياة؛ إنه الممكن الضائع. ولهذا يعادى الشاعر الزمان الرامز للخلود والذى يقضي على الحياة. بمعنى أن المستحيل فى روح العربي يهلك الممكن لنَصلَ إلى مأساوية:

١ ـ وعالج زَمانك
إن الزمان يخاتل فيك الأجل
٢ ـ ما عادت أيام العمر حليفاً يعتد به
ما عدنا نقدر فالدنيا هاربة
من بين يدينا فانتبهى
إن جروحى مازالت تنزف، فابتعدى
٣ ـ وأحس بأن العمر قصير
٤ ـ وسلّت لنا فى الخفاء السنين/ خنجراً أزرقاً
٥ ـ وَهَجَ العمر وتطفو
فإذا الوهج، مع الأيام، طعم وشراك

شاعرنا حصيف له عين ناقدة يجب الإشادة بها

من يناديك فتأتى
تجلد الساعات ما شئت
وتفضى بالليالى للهلاك
٦ ـ وصارت مشاغل هذا الزمان العجيب
صليباً يموت عليه الحبيب
٧ ـ يا عمرنا المتشظى
لماذا تغادر البيت
وتسحب أطرافك منسلا
تشربك الأبعاد

إن عنصرى الخلود والموت فى رمزية النخلة يجلب معجم الزمن كله تقريباً فى لغتنا العربية ماعدا (قرن، ودهر) فكلاهما لا يناسب ولادة الموت من الخلود. لكن هذه الولادة سفر مستمر نحو المستحيل فى مراحل تجعل فكرة الذهاب والرجوع فى دورية لا تنتهى تسيطر على كل السياقات وتأخذ كل التجليات المعجمية والتصويرية:

جاء ها متعباً
انهكته البلاد التى ترتمى فى حدود السراب.

ورغم أهمية السراب فى رؤية الشاعر المسافرة فلم يرد إلا فى هذا الموضع لأنه تحول إلى مزيج ينتشر فى نهاية الرحلة التى لا تنتهى ويأخذ كل الألفاظ إلا لفظة السراب فها هو:

أقول الشعر ظامئاً
أطارد الذى يلوح لى على مشارف الصحارى

إن ما يلوح له هو السراب حيث يستمر:

عذاب الشعر يستفزنى
يبعثر انتظارى
كلما داهمنى الشعر اعترانى
شعور نهر لا يقر إلى قرار
فاقبليها نتف القلب وَقُومى
للتوحد الجميل
قد آن أوان الإنصهار

فالنهر الذى لا يقر إلى قرار هو السراب.

إن الرحلة قد تكون مجرد تمزيق

القلب إلى نتف تنتشر فى انفجار يشكّل دائرة، فهو قبل ذلك :

كيف بالشعر أهيم فى أزقة الحوارى
وأنثر القلب شظايا صامتات

ثم يلتئم ليعود للإنتشار :

وأسكت الروح مَليًّا، كى أُدَارِى
غضبة العواصف آلتى
بداخلى تنذر بانفجار

وقد يأخذ السراب دلالته التى أشرنا إليها :

وَجْهُكَ العَربى النحيل/ جاءنا هارباً لحظة المستحيل
فاستعد ما افتقدت

إن السياق يجعل المستحيل هنا دلالة للسراب، كما أن ما افتقد هنا هو ما يذكره :

. . . أضعت ملامح وجهك بين الوجوه

إنه الممكن المضيع . لكن هذا أبعدنا قليلاً عن فكرة الذهاب والإياب . انه البحر :

تغادر الشطآن فى خجل
وترتد منسحباً
تلملم الموج إثر الموج

وانه العاشق :

إنى أتلاشى بين يديك . . أذوب
وأرى سفناً من ورق تُبْحِرُ بى . .
وتثوب

إن الذهاب والإياب يفرض معجم السفر ولكنه سفر دائماً فى دائرة تؤدى إلى الإنتشار عبر سيادة معجم الإحتراق والإنصهار والتلاشى، وهذا كله يحتاج إلى النار التى تتردد مفرداتها فى الديوان (أيضاً يرادف النار ومعجمها الدماء والجراح والنزيف) :

تقبله قبلةً . . قبلةً
وتفتح للنار في قلبه ألف باب

إن هذا المعجم يكشف عن رؤية فى نهر من التجليات تبدو فى مخزون من القبل يخرج فى تكرارية (قبلةً . . قبلةً) وانتظام، خالقاً التشظى (يا عمرنا المتشظى) والتّتْفْ (نتف القلب) بلّ ومحوّلاً المعشوقة إلى شيء يشبه الجنّيّة دائمة التحولات

فأحسُّك فى صَحْرَاء القلب غزالا مرعوب
وقوَافل أفراح تترى
وأحسك نورا ، وخياما ، وطيوب
وأحسك شيئا يشعلني
وأحسك شيئا يطفئنى
ويمد حنانا يُسْعِفُ لوعةَ
هذا القلب المنهَوب

لاشىء يربط تلك الصور التى تتحول فيها المحبوبة التى بدأ ما سبق مخاطبا لها :

ياسيدة القلب المتعب
إنى أتلاشى بين يديك . . أذوب

أقول لا شىء يربطها سوى أنها عناصر الحياة المتناثرة فى الصحراء فالغزال المرعوب (حيوان الصحراء والصياد معا) والقوافل (هى الابل والبشر والتجارة) والشىء المشعل (رمضاء الصحراء ونهارها وشمسها) والمطفىء (ليل الصحراء وقمرها ونجومَها) . إن كل شىء تناثر بلا علاقة سوى إطار صحراوى سرابى هو أفق الروح العربية .

هكذا يتشكل المعجم من عناصر ذاتية بجوار العناصر البحرينية والعربية الصحراوية ، أما المعجم المختار من التراث القديم والمعاصر ، فأخال أن الشاعر أخذ عن عمر بن أبى ربيعة والمتنبى وابن خفاجة من القدماء وعن صلاح عبدالصبور من المحدثين يتعدى صداهم عنده تَنَاصُّ المفردات إلى الأفكار والصور والروح التى تمثل موقفاً متميزاً من المرأة والطبيعة وما وراء الطبيعة فى

● فى وداع السيدة الخضراء

تضامٌ وتفاعل لهذه العناصر الثلاثة.

أما التركيب اللغوى فيعتمد على الجملة الفعلية فى افتتاح القصائد. وتطول هذه الجملة مكونة مقطوعة كاملة من القصيدة التى تتكون فى المتوسط من مقطوعتين. ومعنى ذلك ان الجملة الفعلية الإفتتاحية تسيطر على النص لتكشف وتعمق فكرة الحركة فى رحلة الذهاب والإياب.

وتعتمد الجملة الإفتتاحية فى طولها على المكملات الجُمليَّة التى تنتهى إلى قرب نهاية القصيدة ونضرب لها مثلاً:

مرَّ صوت طير غريب
جاءنى من زمان مضى
ناشرا ظله
راعفا بالفجيعة
أسودَ الريش كنت أراه
إذا أوجس القلب جرحاً
وسَلَّت لنا فى الخفاء السنين
خنجراً أزرقاً،
ويوماً بلون الجفاء.. بلون القطيعة

وهكذا تنتشر الجملة من أول القصيدة حتى نهايتها التى لم يبق منها غير ثلاثة سطور.

وقد تتخفى الجملة الفعلية الإفتتاحية بتقديم أحد مكملاتها الإسمية ثم تقديم الفاعل الذى يكون (مبتدأ) فى نفس الوقت.

فارعاً صوتك يأتي

ولكن هذه التركيبة الغريبة المخالفة للمعيار لا تتكرر كثيراً فى الديوان وإن كانت هناك بعض المخالفات فهى تشبه الصدفة وإن كنا ننكر الصدفة. وقد أوردنا هذه المخالفة لكى نكشف عن معيارية لغة الشاعر مع أن الديوان فى جملته يتجاوز المعيار. والسر فى تلك المعيارية هى غلبة الروح السردية على الشاعر لتتحول قصائده إلى كناية تمثيلية (أشبه بقصة رمزية) أىْ مَثَلٌ على شىء مخالف لظاهرها. فالطائر الذى (مرَّ بى صوت طير غريب) هو الموت يسرى فى حياتنا خنجراً أزرق للسنين ومجافاة لكينونتنا بالأمس أو قطيعة.

ويفارق السرد هنا سرد القصة، بأنه يعتمد على خلق الإيقاع بتمزيق الجملة الإفتتاحية إلى مسافات إيقاعية، أى إلى سطور، كل سطر يحوى فقرة من الجملة الطويلة، تنتهى بوقفة بيضاء حتى يبدأ السطر التالى، وبين السواد والبياض تتشكل مسافات متباينة فى نظام موسيقى خاص بكل قصيدة، داخل هيكل يتشكل من أكثر من مقطوعة؛ المقطوعة الإفتتاحية جملة فعلية، والمقطوعات التى تليها فى معظم الديوان إما نداء أو تعجب أو تكرار للسطر الأول من القصيدة. وقد يخالف هيكل القصيدة القاعدة السابقة فى بعض القصائد حيث بدأت قصيدتان بالنداء والتعجب على التوالي وقصيدة واحدة بالاسم.

الشاعر يستجيب لنداء التطور والتفوق على نفسه

***

بقى أن أشير إلى أمرين أولهما قصيدة «فى وداع السيدة الخضراء» مرثية للبواسق التى تغطى بر البحرين وطرقه جمالاً يكاد يتلاشى بقص هذا الشجر لصالح الأسفلت؛ وهى مرثية للبيئة المتدهورة فوق كل أنحاء الكوكب الأرضى مما يدفع إلى تكرار المقولة «**إن الوصول إلى العالمية لا يتم إلا عبر المحلي**» ودراسة هذه القصيدة القصيرة تحتاج لمقال مستقل. أما الأمر الآخر الهام جدا فهو أن وعى الشاعر النقدي الذى أشرنا إليه قد تدخل فى ترتيب هذا الديوان حيث أن قصائده الأخيرة تكشف عن مرحلة رابعة فى تطور شعر هذا الشاعر الذى يستجيب لنداء التطور والتفوق على نفسه دائماً. ونكشف عن خَصيصتَيْنْ جديدتين أولاهما نَفَسٌ تصوفىَ يخترقَ أسوار الحس بحثاً عن جمال مفقود يكاد يمسك به فى شعره، ثم شفافية فى اللغة تجعل بعض قصائده صالحة لهدهدة الأطفال دون أن تفقد جراماً واحداً من ثقلها كفن رفيع بالغ العمق ليحوِّل الغموض اللفظي فى شعرنا المعاصر إلى بنية القصيدة العميقة؛ ليصيرَ خفاءً يحرك مشاعرنا عبر حسِّنا الجمالى. ■

الهوامش

(١) أنين الصواري، الطبعة الثالثة ١٩٩٤ ـ دار الغد.

(٢) إضاءة لذاكرة الوطن، الطبعة الأولى ١٩٧٣ ـ دار الآداب.

(٣) في وداع السيدة الخضراء، الطبعة الأولى ١٩٩٢ ـ دار الغد