

إصدارات

يقرأها: حاتم الصكر

انشغالات الفائض الشعري

عام ١٩٩٧ وهي تختم شهادتها على وعيها وتجربتها الشعرية، تقول الشاعرة هدى أبلان، بعد أن تشخص التحديات التي تواجهها الأدبية في التعبير عن ذاتها: "لذلك يصعب تفجير قصيدة الأنثى الحية والحميمية في مثل هذا المناخ الاجتماعي الصعب والمغلق...". ولكن دواوين هدى اللاحقة خذلت توقعها المصرح به في الشهادة، فكانت تسهم بقصائدها التي جسدت تمرداً ورفضاً، شكلية أو أسلوبية تمثلها اختيارها لقصيدة النثر كمقترح مشاكس وتحول حاسم في الكتابة الشعرية، وفي تعبيرها عن اهتمامات النوع النسوي وهمومه، عبر التمثيل الفني للوعي بالدور النوعي للمرأة، لا ما تفرضه أعراف جنسها وطبيعتها التي خلقت بها.

وفي ديوانها "انشغالات الفائض" الصادر مؤخراً (عمان ٢٠٠٩) تواصل تعميق خط تلك الحادثتين، وما يرافقهما من انعكاسات اللغة والصورة، وقبل ذلك اختيار نقطة الالتقاء بالنص -كي لا نقول الموضوع، لأنه منصهر ومتنوع ومتشابه في قصيدة الحداثة.

ولكن ما الفائض الذي اشتغلت عليه التجربة الأخيرة للشاعرة قبل أن نتعرف على (انشغالاته)؟ في الإهداء الذي يتصدر الديوان، يبدو الموتى ممن تحب الشاعرة وتهدي لهم عملها "لم يكونوا يوماً فائضين عن الحاجة، لكنهم رحلوا خجلاً من فائض آلامهم اليومية.. واستباقاً للازدحام في طريق الرحمة...". لكن مدخل القصيدة الأولى، التي حمل الديوان عنوانها، يمجّد اللوحة الفائضة عن الحاجة



يسهلان تعرف القارئ على دلالته بمراقبة التحولات عبر المقاطع، وذلك ما تعكسه نصوص مثل: "هذا العالم ليس لنا" في ديوانها "نصف انحناء"، حيث تتكرر جملة العنوان مع تغير المنفي: "هذا العالم ليس لنا/ ليس لامرأة/ ليس لسنبلة/ ليس لبحر/ ليس لعصفور/".

وكذلك في "غرباء" من ديوانها "اشتماسات"، حيث تتكرر لازمة المقدمة: "ليس له أحد"، في كل مقطع، مع تغيير المنفي: "الدرب ليس له أحد/ القلب.../ البيت...". وفي قصيدة "تحولات امرأة" في الديوان نفسه التي تتدرج اللازمة بشكل يوحي بالنمو في كل مقطع، فالأول يبدأ بـ"حين لم تكن"، والثاني "حين صارت"، ثم "حين حلمت"، وتنتهي بـ"حين بكت".

هذا التصميم الخطي يخالف القول بأن قصيدة النثر لا تقوم على تخطيط أو تصميم منطقي أو إيقاع خاص، وقد تأكد في «اشتمالات الفائض» بشكل أكثر نضجا ووضوحاً، وتلازماً بناثياً.

تبدأ جملة الاستهلال في قصيدة "محفوظة بغيمتين" حين تضيق الروح من قميص موتها، لتختم بخبر في المقطع التالي: "سأعلن أنني أهلكت"، وفي المقطع الذي يليه: "سأعلن أنني آه..."، والذي يليه: "سأعلن أنني آه..."، وهكذا يجسد تتابع الفعل محذوف الأحرف بالتدرج ما تريد الشاعرة أن تصيره كعناء ومكابدة وتآكل.

وفي قصيدة "ما بعد العمران" تبدأ جملة الاستهلال بالاستهلال بالاستهلال: "ماذا سيحدث لو غابت البيوت؟"، لتجيب بالخبر في صدر كل مقطع من المقاطع التالية: "ستدخلنا الريح من كل اتجاه... سيدخلنا الفقراء من كل اتجاه... سيدخلنا البرد... سيدخلنا الحنين..."، لتختم في المقطع الأخير بجملة افتتاحية: "سيدخلنا الموت من كل اتجاه".

وتتكرر لازمة أخرى في قصيدة "ضلال المعنى"، هي: "أريد منك تعريفاً"، مع تغير المراد، فهو تعريف

التي تصنعها الخيبات بعد أن تطير الأشياء عن إطارها.

والفائض عن الحاجة ذو بصيرة كالرؤية الفائضة عن الحاجة التي جعلنا نرى الضوء في الطعنة. لكن مفهوم "الفائض" ودلالته النصية يتمددان من النص الأول الذي يحمل اسمه إلى نصوص أخرى، ما يؤكد دخوله في رؤية الشاعرة، واستخدامه قياساً تحتكم إليه في وزن الأشياء والحكم عليها، ليصبح ثمة نظام فائض في مدينة مهجوة لأنها لا تصنع شعراء (قصيدة: "اللعب في مدن كثيرة")، والأمهات اللواتي لم يجدن ليل فائضا عن قدرة القص في قصيدة "الرؤية تستيقظ بأظافر طويلة". وليست الرؤية في تأويلي إلا المرأة وقد بدأت تسترد حقوقها بنفسها وبكفاحها.

كما يتمدد الفائض، لغوياً، ليصبح باستخدام المرادف زائداً: "حين يندلق من جسدي إحساس زائد بالأشياء، أو يغدو فضفاضاً: "ستحيا فضفاضاً في جلباب الوقت/ تحلم عوضاً عن شعراء كثيرين"، أو يصبح ثرثرة: "ثرثرة الشعراء الفائضة عن أفعال الوزن، أو واسع الاتجاه"، يتناسل متدرجاً:

لك...

استدارة خاطفة في رقصة الحياة

التقطتها عدسة فائضة عن الوجه

لتعلق في جدار فائض عن البيت

في شارع فائض عن الوطن

سيرها أبناء فائضون عن قدرتك على الأبوة.. الفائض -إذاً- متعدد الوجوه والدلالات، لكنه مساوٍ للخارج والجانب والمتمرد، وهو متولد عن الخروج والفيض من حدوده.

وتجسد حداثة النصوص في تقنيات عُرِفَتْ بها الشاعرة في دواوين سابقة، حيث تنمو متدرجة في توزيع خطي لا يخلو من هندسة وتصميم يلائم من جهة ميل الشاعرة للقصائد القصيرة أو قصائد الومضة، ويحفظ للنص ملموسية وتجسيدا

ما قبل الكهف تجريب النبوءة

خارجه جلد العمر الذي يمضي بواقعية.

والكهف هو البدء أو التاريخ قبل لقاء جسدين تقول عنهما الشاعرة إن الطفل كان مشروع حرارتهما، فخرج من ظلمة باذخة. لكن المرأة هي الخصب الذي سيدلق الحبر والأيدي والدماء. وتختصر الشاعرة صرخة الحرية كلها ببيت افتتاحي للمقطع الثالث من القصيدة ذاتها:

ستخرج امرأة من شرفها الكاتم للسر
ثمة لعبة لم تكتمل.

وبهذا الانزياح من الكاتم للصوت إلى الكاتم للسر تكون للمرأة كينونتها ووجودها وتمكينها الذي طال انتظاره، فصار جزءاً مما تسميه الشاعرة "منظومة الأحلام".

في الديوان اصطدام بالمدن تعبيراً عن الرفض، لأنها تشعر بها فائقة التحضر؛ كتذكراتها عن باريس:

أنا جنين في أحشاء الحضارة

الحضارة التي لن تلدني

لأنني من أب ميت

ذهب في لعبة التاريخ ولم يعد.

فهنا اصطدام بين الحضارة التي تمثلها باريس، والتاريخ الذي تمثله مدننا بعد أن غاص الآباء في طبيعته ولم يعودوا إلى الحاضر.

وثمة مدن مرفوضة لا تسمي إحداها، وتضع للمقطع عنوان نقاط بين قوسين (...). لأنها مبهرجة كذبا دون محتوى، تجول فيها الشاعرة بحثاً عن نثر يشبهها فلا تجد شيئاً.

وهذا الصدام بالمدينة جزء من ثيمة الرفض الواضحة في رؤية الشاعرة، كما جسدتها النصوص المشبعة فنيا بتناص بليغ يعبر عن ثقافة الشاعرة واطلاعها النصي، بحيث تستحضر نصوصاً لها وقائع مختصرة في إشارات ذكية، كالعصا التي تشتعل ناراً يهش بها أسئلة...

للأرض في المقطع الأول من المقاطع القصيرة القصيدة، وللسماء في الثاني، وللبحر، وللنجم، وللشجرة، وللنار، في المقاطع التالية. وفي النص نسق تكراري آخر يتصل بالحواس وأعضاء الجسد، فاللغوي في المقطع الأول: "بلا قدمين يفرسهما في المحبرة"، و"بلا يدين يتحسس بهما سقف العالم" في المقطع الثاني، و"بلا عينين مفتوحتين" في المقطع الثالث، و"بلا فم قاضم لفاكهة الخروج" في المقطع الخامس... وهكذا.

وإذا كانت تلك حداثة تقنية وتعبيرية، فإن الحدائث في الرؤية التي تحركها تكمن في الضيق باللغة القديمة، وما تحمل من خطاب تعترض عليه الشاعرة، وتمثله رؤيتها لوظيفة اللغوي الذي تقول إنه واللغويين بقاموسهم "يتربصون بأخطاء الروح". كما تفرد قصيدة "ضلال المعنى" لتحميله وزر الإجابة على أسئلة الوجود: "أريد منك تعريفاً للأرض/ أيها اللغوي بلا قدمين..." ويبين لنا تجريد اللغوي من أعضائه -كما مر في الفقرة السابقة- رفض الشاعرة لوصاية التقاليد الشعرية القديمة، والتي هي جزء من منظومة مرفوضة مستبدلة بالذات وحداثة الرؤية، فهي تتحاز أخيراً للنار، رمز التجدد والتحول، والتي لا ينجو منها -بحسب النص- إلا الأنبياء والأطفال والشعراء: الأنبياء "لأنها تكون برداً عليهم"، والأطفال "لأن جلودهم أوهى من التقشر مرتين"، والشعراء "لأنهم كانوا وأنضجوا عليها الكلمات".

وتتجلى حداثة الرؤية في الديوان من خلال المنظور النسوي المتعدد الصيغ، فهي تستخدم رموزاً نسوية ودلالات أنثوية من جهة كتكرار مفردة الحليب ودلالاتها التي لا تستقيم إلا في وعي نسوي نوعي، وتثير مواقع المرأة التي يقع عليها الحيف والتمييز كنوع له دور تحدده خطابات الرجل ولغته عبر التاريخ:

المرأة/ العملة المتداولة في الحقب المختلفة

الذاكرة، كالنسب الممكن بين شعر السيفي ومحمود البريكان: ابن مدينته وأحد رواد القصيدة التفعيلية المطوّرة؛ أو الصلة (الواهية) بينه والمتن الأدونيسي. فالسيفي -يقول خالد- يحاول في شعره "أن يكون نفسه، بعيداً عن غيره بقدر ما يستطيع طموحه وقدرته أن يبتعدا".

ولكن ذلك طموح أي شاعر ومشروع يسخر له قدرته الفنية وخياله وذاكرته وشاعريته كلها. وهذا ما تحاول القراءة أن تتلمسه

في شعر السيفي، الذي تتوافق إيقاعيته الوزنية الحرة مع خطابه الشعري المعتمد أساساً على الوزن ورسم مشاهد تمثيلية للانفعال والشعور والإحساس، وهكذا تبدأ استهلالات قصائده التي لا تقدم تعيينات ملموسة بل حالات شعورية مرمزة:

الشوارع في قامة الليل

تسجد..

والقُبُرات.. لدمع الرياح

الرياح.. تفتش عن كوة

تحت هذا المدار!

من على شرفة الليل..

يسأقط الضجر مكتئباً.

الشفاه..

تتناثر كالثلج في

غرف مظلمة!

إذا ابتعدنا عن المؤثرات المولدة لهذا الاستهلال، وهو تقنية شعرية شائعة ترتب الالتقاطات اليومية والمكانية لتدمجها في مشهد بصري أشبه بالسيناريو الفلمي، فسنجد الرمزية واضحة في هذا الاستهلال والتعبير عن الإحساس بهذه الموتيفات (شوارع، قامة الليل، القُبُرات، الرياح،

وكما صرحت الشاعرة مرة خارج القصائد، فإن الذات كامنة في قصائدها، لكنها تخص الذات الأنثى، وأضيف: برؤية حدائية تحدد موقفها من العالم وأشياؤه ومخلفاته، لاسيما الفائض منها واشتغالاته.

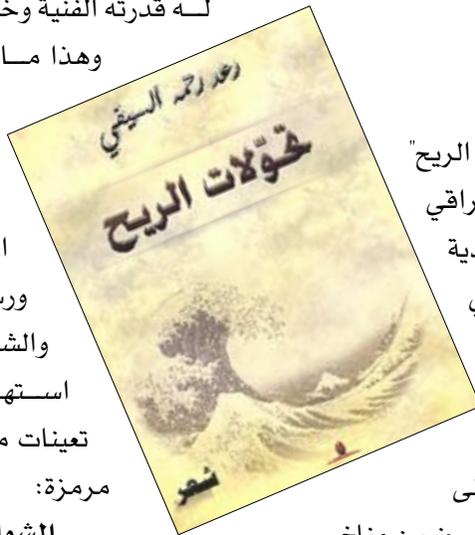
• (هدى أبلان: اشتغالات الفائض، دار أزمينة، عمان، ٢٠٠٩).

تحولات الريح

في ختام ديوانه "تحولات الريح" يثبت الشاعر والأكاديمي العراقي رعد رحمة السيفي دراسة نقدية مطولة كتبها الشاعر خالد علي مصطفى عن الديوان، وصف فيها عمل الشاعر بأنه "عزف منفرد خارج الجوقة"، مرمزاً بذلك ومشيراً بإيجاز إلى

عدم إمكان فهرسة شعر السيفي ضمن مناخ

محدد في الشعرية العراقية والنتاج الحدائي العربي، فخالد يصنف تيارات الشعر العراقي في ثلاثة: المتن التقليدي الذي يمثله الجواهري، ومتن الشعر الحر السيابي، والمتن الذي تمثله قصيدة النثر. وإذا كان شعر السيفي يقع من الناحية الإيقاعية في المتن الحر- السيابي، كما يقرر خالد، فإن الفحص من الناحية التصويرية (التخييلية) يوضع شعر السيفي خارج المتون الثلاثة، معززاً بذلك ما كان بدأه من ملاحظات سياقية على شعر السيفي. حيث يلاحظ خالد، السيفي نائياً بنفسه عن التجمعات الأدبية والمقاهي والنوادي والشوارع، وحتى النشر الذي تأخر عنه السيفي زمناً حتى أصدر ديوانه الأول هذا (السيفي مولود في البصرة عام ١٩٦٣). ثم يطرح خالد فرضيات قراءة تناصية ترشحها



وهذا النص يرينا خطة القصيدة وبرنامجهما الرمزي لدى الشاعر؛ فهو يعيد الضمير النحوي إليه في الأفعال: أراني، أسف، أشرب، أصدق؛ ثم يختمها بتوسيع الضمير إلى الجماعة (عزلتنا)، وهذا يشوش المتابعة الدلالية وعمل القراءة لاستخلاص المستوى الدلالي للنصوص، فضلا عن فقدان الاستعارات الملموسة: تلة الدمع، لون الغبار، عزلة الغيم، وهم الورود...

وأحسب أن ذلك كله جزء من شعرية قصائد السيفي وأسلوبه الذي جعل خالد علي مصطفى يضعه ضمن نفسه، لا يشبه أحدا، ولا يمكن تمييط قصيدته ضمن تيار أو جيل أو مناخ.

• (رعد رحمة السيفي: تحولات الريح، مركز عبادي، صنعاء، ٢٠٠٩).

ضلالات الشعراء

لم يعدت القراءة أن يروا اسم المهدي إليه على غلاف المطبوع، لاسيما إذا كان ديواناً؛ لكن هذا ما فعله الشاعر حسين حبش حين اختار لديوانه عنوان "ضلالات إلى سليم بركات - نص طويل"، ووصف نصه بأنه "نص طويل" على الغلاف أيضا وكجزء من العنوان يزيد من حيرة القراءة الغلافية، أي: التي تدخل إلى النص من عتباته، والتي صار لها في القراءة النقدية الحديثة حساب واهتمام، لما تقدمه من مساعدة للتعرف على برنامج النص وهويته وجنسه أحيانا.

لكن قراءة عتبة أخرى في الديوان سترينا المقصود من ضلالات، فالشاعر يقدم باقتباس

الفجر، الشفاء...)، وهي منصهرة في عملية تجميع صوري حر يقترب من التداعي الحر.

وثمة في شعر السيفي تعيينات بديلة لهذا التهويم تسببها عائدتها إلى مدن وذكريات: البصرة، وحيفا؛ وإلى أصدقاء: محسن اطمش، فيصل جاسم/ كأمثلة؛ ولكن الحنين من أكثر المشغلات الشعرية؛ فالسيفي، البعيد عن العراق، لا يفتأ يستعيد رؤاه ومشاهده، صريحة مرة أو مرمزة مرات، حتى لو كانت مغلفة بذكريات الموت.

الليلة تكتمل برائحة الموت

خالية من ظل الفتنة

في الأصداء..

الريح..

تؤجج في الروح مكانم رغبتها

وأنا..

لصق هواء الشارع

أفتح لثلاثين نوافذ روحي!

لعل هذا التعيين النسبي في المشهد الشعري المصور يعود إلى نفور السيفي من المباشرة التي يعاني منها الخطاب الشعري التقليدي؛ ولكن ذلك يضع قصائد السيفي ضمن الرمزية العالية التي تزدهم أحيانا في حمى التداعيات التي يأخذ بعضها برقاب بعض لغويا وصوريا، ما يجعل القراءة لاهثة خلف تلك التداعيات التي يصنعها الترميز وتعززها الموسيقى الوزنية. ونمثل لذلك بقول الشاعر:

أراني..

على تلة الدمع

كنت أسف الضياء!

وأشرب لون الغبار

بعزلة غيمي

أصدق وهم الورود التي

تجيء إلى السور مريكة..

كي تلامس معراج عزلتنا.



هكذا تستمر خطة النص: مقطع في كل صفحة يبدأ بفعل مضارع فاعله غائب يستدعيه الإهداء حتماً:

يطلق الندى من يديه مبتهجاً
ومتربناً كثقوب ناي مرمي في رحابة الريح
وفكاهته الطائشة.

أحياناً تبدأ المقاطع بجملة اسمية لكنها تبين الحال، كالقول:

فاره القلب/ ظمآن يتأرجح...

ولا أجد في ذلك خروجاً على خطة النص، بل هو تأكيد للملامح سليم بركات كما يقدمها نص حسين حبش، أو كما تتراءى له. فالنص بعد كل شيء حدس بتلك الضلالات التي انبنت عليها شخصية بركات الشعرية، وقراءة حبش له شاعراً خارجاً متمرداً، ليس في اختيار الأسلوب الشعري المشاكس المتمثل في قصيدة النثر، ولكن في اللغة ذاتها والتراكيب الصورية خاصة.

يفك سيور الغيمة ويلاطف شكوك
المطر المنثورة في أطوار السماء
المتقلبة كأمزجة الطيور
يزيح المزاليج عن شأبيه
ويصنف للأنهمار الحرون
على عواطف الأدغال
والغابات.

الدهش في هذا النص هو قدرة الشاعر على استحضار الطبائع والمزايا النفسية والشعرية معا، وكشف علاقة الشاعر بالعالم والأشياء، وتعيين زاوية نظره في ما حوله، وإن كان المنظور مكرراً مؤكداً فذلك لما يحمله الشاعر من علامات وما يحتفظ به من إشارات عن ضلالات صديقه وما يريد إيصاله عنه في هذا النص المحتدم كسيرة غيرية لشاعر مسكون بالضلالات التي تسري منه إلى النص وإلى القارئ بالضرورة.

ينشد هبوب نعم الخطايا

من طاغور هو: "أنتى تكن الدروب معبدة، أضل طريقي".

عائدية النص إلى الشاعر سليم بركات ليست في الإهداء فقط، بل تتضح في اللغة والتقطيع البيتي والخيال الشعري الذي يذكر كثيراً بعوالم سليم بركات وحدائثه نصه؛ لا لمجرد كون نص حسين حبش قصيدة نثر، ككتابات سليم بركات الشعرية، فحسب، بل في هذه الحرية العارمة في الصياغة والتمثيل اللغوي والصورى للأشياء.

يقع النص في حيازة سليم بركات أيضاً عبر الضمير النحوي الذي يؤدي به السرد في النص منذ المقطع الأول ويحافظ عليه الشاعر في انضباط وإتقان مدهشين، مما يساعد على تخيل بورتريه شعري لسليم بركات، بما أنه يتصدر الضلالات ويرافقها حتى في الغلاف الخارجي وعنوان النص.

وليس الضمير المسند إلى غائب، هو سليم بركات، هو التصميم المنضبط في النص، بل هناك المقاطع ذاتها والمصدرة بالفعل المضارع، والمستقلة في صفحات خاصة، أي أن التوزيع الخطي للنص مدروس ومفكر به، بحيث توزعت المقاطع بنسبة: مقطع في كل صفحة، مهما كان طوله، رغم أن التفاوت ليس كبيراً بين عدد أبيات المقاطع. وهكذا نرى النص يبدأ بالقول:

يزم شفتيه الضاليتين في جهالة الكلام

وينزل إلى الزوايا المختبئة للأودية المكتومة

محرراً غفوة الماء الصامت في القيعان العميقة.

ذلك هو سليم بركات؛ شاعراً تقوده جهالة الكلام بمعنى إدارة الظهر للشائع والمعروف ثم اختيار الهامش للتوضع في "الثنايا المختبئة للأودية المكتومة"؛ فكل الجغرافيا المشخصة هنا ذات وجود هامشي: زوايا/ الأودية، والزوايا مختبئة لا ظاهرة، كما أن الأودية، وهي أمكنة سفلى، موصوفة بأنها مكتومة.

ذات الاثني والخمسين مقطعا هي نصف ديوان "أوراق العشب" الذي مثل انتقاله في الشكل الشعري، حيث غامر ويتمان بكتابة شعر منثور خارج التفعيلات والموسيقى السائدة، والذي سيشرح ويتسع تأثيره لينتقل إلى لغات وآداب أخرى، من بينها العربية، التي تطوَّع أمين الريحاني وجبران لمحاكاته في شعرهما المنثور، حتى أطلق الصحفي والأديب العراقي روفائيل بطي، في عشرينيات القرن الماضي، على الريحاني لقب "وولت ويتمان العرب". وسنجد أثر "أوراق العشب" حتى في تجارب أقرب زمنيا يمثلها جبرا إبراهيم جبرا في "جماعة شعر".

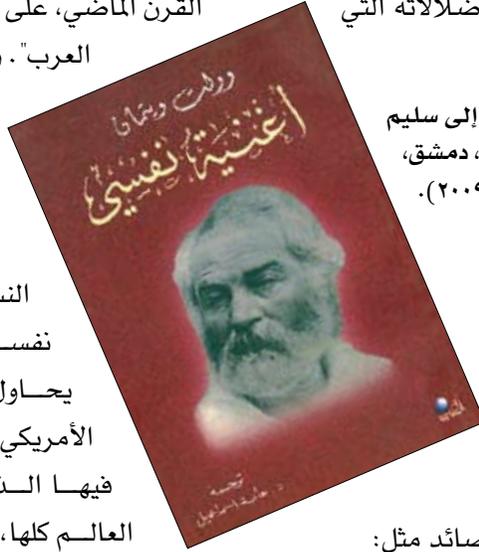
عام ١٨٥٥ صدرت النسخة الأولى من "أغنية نفسي" بلا عنوان، كنص ذاتي يحاول الإحاطة بما عرف بـ"الحلم الأمريكي"، عبر رؤية شخصية تتجلى فيها الذات عارضة صلتها بأشياء العالم كلها، وبروح ملحمية تتمدد على أجزاء النص المطول، وبأسلوب التداخي الحر الذي يستحضر من خلاله الشاعر مشاهداته ورؤاه وانعكاسات وعيه على حاضره وماضيه وعالمه الذي يعيش احتداما عقليا وكونيا. وفي الطبقات اللاحقة يتطور العنوان مؤكدا رؤية الشاعر، فيسمى قصيدته "قصيدة وولت ويتمان الأمريكي". ثم في طبعة لاحقة يكتب "وولت ويتمان" عنوانا، لكنه يستقر أخيراً على "أغنية نفسي".

الأمثلة التي تقدمها القصيدة تكمن في العمل المستمر للشاعر على نصها، فهو لا يكف عن تنقيحها وتعديلها في الطبقات المتتالية لها، مضيفاً وحاذفاً ومشذباً ومعدلاً ومنقحاً، وكأن القصيدة في مصهر أو مختبر تتعرض للخلق المستمر حتى تنتهي إلى ما انتهت إليه، وكما أرادها بوصفها في

ويدحرج المغاليق عن ذهب الخيال
فتتضح الرهبة فائحة في مراميه وضجره
يصرف شؤون اللعثمات في غرة الترجمة
ترجمة أسي المعاني الهاربة من إهانة النظم
وصرير الثغرات الهشيمة والمشقوقة والمقصومة
ما الترجمة وما اللعثمات والثغرات والمعاني
الهاربة من إهانة النظم؟

ذلك جزء من جذر الشاعر المحتفى به، وجزء من كيانه الشعري واللغوي وأس ضلالاته التي سرت عداوها إلينا عبر النص.

• (حسين حبش: ضلالات إلى سليم
بركات - نص طويل، دار الزمان، دمشق،
٢٠٠٩).



أغنية نفسي

كثيرة هي القصائد التي تتعدى حدودها النصية لتعيش في الذاكرة الشعرية علامة على التحول في الرؤية والذائقة، وفي تاريخ الفن وسيرورته، قصائد مثل: "الكوليرا" لنازك، و"أنشودة المطر" للسياب، و"خبز وحشيش وقمر" لنزار، و"الجسر" لحاوي، و"تويمة الجياح" للجواهري، و"المواكب" لجبران، و"سجل أنا عربي" لدرويش، و"الطلاسم" لأبي ماضي، و"إرادة الشعب" للشابي، و"أقول لكم" لعبد الصبور، و"هذا هو اسمي" لأدونيس، وغيرها.

عالمياً لا بد أن قصائد مثل: "المدينة" لكافافي، و"النمر" لوليم بليك، و"أربعاء الرماد والرجال الجوف" لإليوت، من الأمثلة الحاضرة على فعل النص وتأثيره. لكن "أغنية نفسي" لوولت ويتمان -بمناسبة ترجمة جديدة أنجزها الشاعر والأكاديمي عابد إسماعيل- تدعو للوقوف عند دلالاتها، ذاتياً بالنسبة لكتابتها، وموضوعياً باعتبار أثرها في الكتابة الشعرية. هذه القصيدة الطويلة

دارسي ثقافتنا العربية وأدبنا. ولئن كانت جهود الأوائل من مستعربي الغرب ومستشرقيه قد انطوت على ما أشار إليه إدوارد سعيد من إنتاج صورة نمطية عن الشرق تبرر كراهيته ورفضه، فهذه الجهود التي نشهدها اليوم تكاد تكون في أغلبها خالصة للأدب والثقافة الإنسانية والفكر الحواري المطلوب.

ومناسبة هذه المقدمة قراءة أبي تمام كما قامت بها سوزان ستيتكيفيتش، التي يعرفها دارسو الأدب، وزوجها يورسلاف ستيتكيفيتش، وما قدماه من دراسات وأبحاث معمقة لأدبنا القديم، لاسيما الشعر العربي الموروث وظواهره الفنية واتجاهاته. كتاب سوزان ستيتكيفيتش المنقول إلى العربية بترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين يحمل عنوان "الشعر والشعرية في العصر العباسي"؛ لكنه في حقيقته مكرس لدراسة أبي تمام في ثلاثة أجزاء تتناول التقليد النقدي العربي والخلاف حول البديع في الأول، وتحلل بصبر وعمق خمس قصائد في المديح لأبي تمام في الجزء الثاني، فيما تخصص الجزء الثالث لدراسة مختارات أبي تمام الشعرية في ديوان "الحماسة" ومنهجه في تلك المختارات، وأهميتها بين المختارات الشعرية العربية.

الدهش في الدراسة، التي كانت في الأصل أطروحة جامعية، هو ربطها بين الظاهرة الفنية المتمثلة في البديع وبين الظاهرة الثقافية المجسدة في الصلة بين الشاعر والممدوح؛ لذا لا غرابة أن يكون العنوان الجانبي أو الثانوي للكتاب هو: أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة.

ودراسة أبي تمام تقضي إلى إضاءة مناطق الحدائث المعتم عليها في دراساتنا التقليدية والمهمشة في الكتب النقدية القديمة التي ناوت تجربة أبي تمام وأدارت الجدل حول أسلوبه بكونه أراد الاستعارة فخرج إلى الاستحالة، وبأنه يقول ما لا يفهم، وأنه نبطي يقول بكلامنا ما ليس منه.

النص "كلمة الجموع - كلمة إيمان لا تهادن أبدا"؛ لذا يصف نفسه بأنه "شاعر الرجال والنساء، السادة والعبيد، الجنة والجحيم، الجسد والروح"، في الناس جميعا يرى نفسه حتى لتغدو "أغنية نفسه" نصا كونيا بجدارة، تحضر فيه ذرة الرمل والعشب والنملة والطائر والشجرة، كما يستحضر الكون الأبدي والأزلي بحركته وتحوله.

أغلالي وأثقالتي تغادرني

وكوعاي يستقران في التجاويف البحرية

أقطع الجبال الشاهقة، راحتاي تغطيان القارات

عند البيوت المربعة للمدينة - في الأكواخ الخشبية

أسكر مع الحطابين بمحاذاة الطرق الوعرة

قرب المسيلات الجافة وأحواض السواقي

أقطع السهوب، أتوغل في الغابات.

ولعل هذه الاستشهادات تمثل سواها من مقاطع النص الطويل الذي يحتفي به ويتمان بالحياة ويستقصي بجدارة مظاهرها ويحتفي بها.

أرحل كالهواء أهر خصلاتي البيضاء

فوق الشمس الهاربة

أسكب جسدي في دوامة المد والجزر

أذروه على شكل موجات

أورث نفسي للتراب

لكي أنمو من العشب الذي أحب.

هكذا تنتهي القصيدة الطويلة بحلول صوفي يعانق فيه الشعر موجودات الحياة ويتغنى بلذائذها مسترسلا، موثما اللغة بالصورة، والخيال بالفكرة، والأشياء بدلالاتها الغنية.

• (وولت ويتمان: أغنية نفسي، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٦).

قراءة أبي تمام: العيش غض والزمان غلام

أحس دوماً أن بنا حاجة لإنصاف المستعربين والمستشرقين المعاصرين، وهم جيل جديد من

شعراء البديع العباسيون وطورها المتبني ومدرسته من بعد .

سنقف مع تحليلات المؤلف لقصائد المديح على ما تسميه "تطوير الشعر السياسي"، وإعلاء هذا الفن بالبديع الذي عُرف به أبو تمام كما في قوله "والعيش غض والزمان غلام" فكَرَّسَ بذلك تخييلاته التي تقرن الحسي بالمعنوي والمادي بالروحي، وهو ما لم يألفه الشعر التقليدي، وما رفضه النقاد النسقيون، كما رفضوا تشبيهه للأخلاق بالخضرة، والكلام بنوار الشجر، والشتاء بالبعير .

أما في دراسة المختارات الشعرية التي وضعها أبو تمام فسنعثر على رؤية متقدمة تشخصها المؤلف وهي تستقرئ الأبيات التي يقطعها أبو تمام بحس فني راق تعكس ما تسميه المؤلف "فهم الشعر لا من حيث هو صور ومعانٍ شعرية محدّدة، وإنما من حيث هو نظام مؤلّد للقيم والأفكار... على نحو مجازي وجدلي".

إن قراءة أبي تمام بهذه الطريقة الفنية والتاريخية والنقدية تؤكد إمكان موضوعة شعرنا القديم في قلب الحداثة والمعاصرة، لا عبر التمجيد والتنفخ والعصبية، بل التحليل والتأويل والربط بين الظاهرة وسياقها الثقافي، وهو ما مكن المؤلف من كتابة هذه النصوص التي تشير إلى قراءة معمقة تجمع بين المتعة والعلم معا، وتصحح النظر إلى جهود المستعربين الجدد ودوافعهم المبرأة من الأحكام المسبقة.

● (سوزان ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، العدد ١٢١٥، القاهرة، ٢٠٠٨).



يبلغ الإخلاص لتجربة أبي تمام الحداثيّة حد أن المؤلّفة ترد تلك الآراء وتصحح منظورها لشعر أبي تمام، وهو متأث من سلطة التقليد ورفض الابتكار غالبا، وهاهي تناقش الأمدي، صاحب الموازنة بين أبي تمام والبحثري، الذي يتهم أبا تمام بالجهل بالخيال حين جعلها تلوك الشكيم في مكرّ الحرب، وهي عنده لا تفعل ذلك إلا واقفة وليس في حومة الحرب. فتري المؤلف أن الأمدي لم يلتفت إلى المجاز الذي يناظر فيه أبو تمام بين الحرب التي تلوك الخيل في الشطر الأول وبين الشكيم الذي تلوكه الخيل، وهو ما أسقطه تفسير الأمدي المعتمد على الأبيات الحرفية لا المجازية.

كما ترد على اتهامات الأمدي لأبي تمام بالسرقة من سابقه، وتمثل لذلك باتهام الأمدي لأبي تمام بسرقة استهلال قصيدته الشهيرة: "السيف أصدق أنباء من الكتب" من قول الكميّ الأكبر: "فإنه محا السيف ما قال ابن دارة أجمعا"، وتعلق على

ذلك بالقول إن الأصل يبدو شاحبا إزاء توسيع أبي تمام للمعنى وتطويره خلال القصيدة كلها. وهكذا ترد على ما رآه الأمدي أخطاء لغوية أو تصويرية في شعر أبي تمام، مبرراً ذلك بأنه "يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ". وبذا تقدم سوزان ستيتكيفيتش مثالا لقراءة فنية ترصد التأويلات الممكنة التي لم يستطع الأمدي أن يراها، لأنه "عاجز عن تناول مفهوم القصيدة بما هي شكل أدبي متكامل... وغير قادر على التعامل مع أي تجديد في هذا الشكل". وتكون أكثر إخلاصاً للعبقرية الشعرية والمخيل المولد للصور والاستعارات في شعر أبي تمام من ناقديه التقليديين الذين تذكر منهم ابن المعتز والأمدي والجرجاني صاحب "الوساطة"، وتناقشهم باستفاضة وصبر ودقة علمية ولغوية، منتصرة عبر الانحياز لشاعرية أبي تمام إلى الحداثة التي دشنها