الضروري الإشارة إلى أن الوطن، استأثر في هذا الديوان، بنصيب أكبر بكثير من نصيب الحب والطفولة.

ويمكن التمثيل لهذه الغنائية الخطابية السافرة، من خلال الإشارة إلى بعض العناوين التي لا تنفك عن الدوران في فلك الوطن، حتى حينما يعمد الشاعر للبحث عن عيني حبيبته (وطن في ذاكرة القصيدة، خماسين الوطن، حيفا سر النزيف، نشيد الأردن، خماسين الجنوب، الطريق إلى الوطن، أغنية لعينين صحراويتين) وتضج هذه القصائد بالرثاء لحال الهزيمة والتفرق المهيمنة على العرب والعروبة والتبشير بأن النصر آت، كما أنها تتسم بحس عروبي ووطني عالٍ، إذ تغنّى الشاعر بالقدس وفلسطين، وبغداد والعراق، وبيروت ولبنان، والجولان وسوريا، والحجاز والسعودية، كما تغنّى بعمان والأردن، ولم تخل من أسماء وإشارات وإحالات محمّلة بدلالات تراثية ودينية بارزة مثل (المسيح، مريم، الصليب، كربلاء، هارون الرشيد، عنترة، الشنفرى).

وقد خص باسل رفايعة، في ديوانه، عراراً وتيسير سبول، بقصيدتين أو نشيدين - فقد كان شاعراً غنائياً مخلصاً - تظهران مدى تأثره بهذين الشاعرين. ففي قصيدة (نشيد الأردن) المهداة إلى عرار، ينشئ باسل رفايعة مطوّله عمودية يبداها قائلاً:-

أردن يا وطني ذابت الاحـــــزاني
والوجد من كأسه في الليل يسقيني
مـــاذا أقـــول وأنت الحب منبـــعه
والعـــشق يدفق بوحاً في شرايبني
والأرض في وطني تبكي لواعـــجها
لو مس تربك إيلام السكاكين[10]

وقد ترسّمَ - وزناً وقافيـــة - في هـــذا النشـــيد، تلك المقطّعات التي كتبـــها عرار، وأعاد ترتيبها الدكتور زياد الزعبي تحت عنوان (بقايا الحان وأشجان) ومطلعها:-

عفا الصفا وانتفى من كوخ ندماني
وأوشك الشك أن يودي بإيماني
شربت كأساً ولو أنهم سكروا
بخمري وسقاني الصّابَ ندماني
لقلت، يا ساقيَّ هلاّ والوفاء كما
ترى تنكّر، هلاّ جُدتَ بالثاني[11]

ورمى باسل رفايعة في هذا النشيد عن قوس عرار، فراح يعدد نواحي الأردن ويتغنّى بها قائلاً:-

فلو توجّع في عمـــان ذو وجع
لهـــز إربد أوجاع المساكين
ولو معـــان بكت عزاً جدائلها
لضج شيـــحان أطراف الكوانين
صـــحـــراء يا وطني والله زهرُها
وفجّر الشهد في أم البساتين
أحب نشمية سمراء ساحرة
دلالها بعدها في النار يكويني
أحبها قسماً يا مادبا عبرت
بي القفار، بها ضاعت عناويني
تظل يا وطني شيـــحاً يعطّرنا
حنانه في متاهات الأحايين
تظل والسلط يشدو في منازلنا
خيلا تصفّق في عرس الميادين[12]

ولم يدخر وسعاً في إعادة تشكيل بيتي عرار المشهورين:-

يا أردنيات إن أوديت مغتربا
فانسجنها بأبي أنتن أكفاني
وقلن للصحب: واروا بعض أعظمه
في تل إربد أو في سفح شيحان[13]

فمضى يستولده ويخاطب عراراً قائلاً:-

يا مفرقيات والرمنا مزغردة
هواي حيًا نسيمات تحييني
يا مفرقيات والبلقان عادية
ايا عرار هوى الأردن دوّبني
ليلاً اباعده عني فياتيني[14]

وفي قصيدة (النشودة الغرباء) الهداة إلى تيسير سبول، ينشئ باسل رفايعة مطولة (مُتَفْعِلَة)، يبداها قائلاً في المقطع الأول،

سقتك الغوادي
وذرّ الندى من..
رشاش البرايا هواك الغريب.
لعينيك يا فارس الطلح.
وسْنى هي الشمس تغضي حياءً،
وأحلى البنات تهادت،
وكانت تقص عليك نبوءة،
هذي الكواكب.

ثم يتابع في المقطع الثاني قائلاً،

لزين الشباب،
وقحط السنين يعود..
ويكبر فيها العذاب..
فألله هذا العذاب.
ولله جوع الطفيلة.
وريح الجنوب،
وانشودة الغرباء،
ورمل الجنوب.
يمر علينا عطاء الخليفة...
في العمر مرة.
فيسعد كل الصغار بليل النبوّة.
ولكن سيف الخليفة أمضى...
من الأنبياء[15].

وقد استعاد في هذه الأنشوده قصيدة تيسير سبول

أيمم - نحو تخوم النهاية
نبياً غريب الملامح أمضي
إلى غير غاية
ساسقط، لا بدّ، يملأ جوفي الظلام
نبياً، قتيلاً وما فاه بعد بآية
وأنت صديقي
واعلم، لكن قد اختلفت بي طريقي
ساسقط، لا بدّ
اسقط يملأ جوفي الظلام
عذيرك، بعد
إذا ما التقينا بذات متام
تفيق الغداة وتنسى
لكم أنت تنسى
عليك السلام[17]

وإن كان التزام باسل رفايعة بإهداء قصيدة عمودية لعرار وأخرى (مُتَفْعِلَة) لتيسير سبول، أظهر استيعاءه الخصوصية الفكرية والفنية لكل من الشاعرين، فإن من المهم القول بأن تيسير سبول، عمّق عبر أحزانه الصحراوية[18] لدى باسل رفايعة، وعياً صحراوياً فاجعاً وقاحلاً، تردد صداه بدءاً من عنوان الديوان الذي أطلقه الشاعر على أكثر قصائده طولاً، حيث يقول،

حزيناً كان قلبي..
إذ هم الأحباب يرتحلون.
والصحراء ما زالت
هي الصحراء تأخذني وترميني.

وحيث يقول:

الإرادة تقتل الصحراء
غول الجوع...
والعنقاء تكسر بيضها
عن مستحيل ضاع في قلق الخماسين[19].

وإذا كان (خماسين الوطن) يكشف عن الحلقة المفقودة بين خطاب جماعة (أجراس) وخطاب الروّاد، فإن ما نشره باسل رفايعة بعد ذلك من قصائد في صوت الجبل وأفكار، يدفع إلى التساؤل عن حقيقة الدافع - أو الدوافع - الذي حدا بباسل رفايعة إلى مغادرة قصيدة الخطاب إلى قصيدة الحداثة: هل هو التأثّر بخطاب الشعرية العربية الحديثة؟ أم هو التأثر بخطاب شعراء الحداثة في الأردن؟ أم هو محصلة تبادل الخبرات بين أعضاء جماعة أجراس؟

إن قراءة أوّلية فيما نشره باسل رفايعة في مجلتي صوت الجبل وأفكار، تفضي إلى حقيقة انشغاله باستجلاء الأفق الكوني، حيث أخلت الصحراء مكانها للسماء والفضاء والشمس والنجوم، وحيث حل التأمل العميق محل الصراخ والتوعّد، وحيث تخلّى باسل - على صعيد الشكل - عن القصيدة العمودية وتصاعدت لديه الصورة الشعرية، واختفت الجملة التقريرية والانشائية. فنراه يقول في قصيدة حملت عنوان (نصوص):

الشمس لا تقود النهار
إلى فضيحة أخرى
كما تظن العتمة.
الشمس فقط تبحث عن
نافذة مفتوحة
وروائح جديدة[20].

ونراه يقول في قصيدة ثانية حملت عنوان (اكتفاء):

اكتفي بعيوني،
تدل طيور النعاس
على كوكب اليقظة.
اكتفي بغباري
يقود الغيوم برفق مريب
إلى حفرة في مهب الفضيحة[21].

ونراه يقول في قصيدة ثالثة حملت عنوان (شمس مهدّمة تماماً):

بلا حكمة
أسأل الغيم عن مشهد
لا يخص سماءً معلقة في سطور الهواء
وأيضاً بلا حكمة أو جنون.
أكون كما كان ظلي
يعارك شمساً مهدمة
وهزائم فاضحة
ونسيان[22].

فهل يؤكد ديوان باسل رفايعة الثاني، هذه المقاربة الأولية لتحوله الشعري؟!

محمد عبيدالله: شاعر آخر يخلع المدينة

(مطعوناً بالغياب) هو الديوان الأول لمحمد عبيدالله، وقد تضمن تسعة عناوين شعرية رئيسية، هي بمثابة أطر عامة تنتظم مجموعة من الحالات الشعرية الجزئية والخاصة، كما هو الحال مثلاً في (لم يعد ممكناً)، حيث تندرج تحت هذا العنوان مجموعة أخرى من العناوين الفرعية هي (انتظار، غربة، ذبول، وعد الخراب، عزلة، نبوءة).

ولعل هذا المثال الذي لم نضربه عبثاً، يبرز على نحو جلي، تلك المسحة الغنائية المهيمنة على قصائد الديوان، التي لا تعدم مسوغاً يقبع في أعماق تجربة الشاعر. على انه لا بد، قبل أن ننهد للكلام على هذه الغنائية ودوافعها، من الإشارة إلى التفرد الملحوظ في نسج الصورة الشعرية، بعيداً عن القاموس الصوري المتداول، كما يتبدى في قوله:

(من يجيب سؤال المياه، إذا سفحتها الغيوم، على سرة

الأرض؟ من سيؤسس للمستريب إجابته؟ ثم يرفو، من الحلم سجادة لليقين)[23].

لنلاحظ هذه القدرة على حشد العناصر الشعرية الناظمة لعلاقات صورية مطّردة، جزئية او كلية على السواء. ففي حدود الاقتباس الوارد أعلاه، تطالعنا الصورة الأولى: (من يجيب سؤال المياه/ إذا سفحتها الغيوم/ على سرة الأرض).

وقد قامت على العلاقة المتولدة عن اجتماع وتناسب كل من العناصر: المياه، الغيوم، الأرض.

وتطالعنا الصورة المركبة الثانية:

من سيؤسس/ للمستريب إجابته/ ثم يرفو/ من الحلم سجّادة لليقين).

وقد قامت على العلاقة المتولدة عن اجتماع وتناسب كل من العناصر: الريبة، الجواب، الحلم، اليقين.

ولا بد من ملاحظة تلك الظلال المضمّنة في فعلي التأسيس والرفو، إذ يلاحظ أن الشاعر يميل إلى تحميلها معنى التلفيق، وذلك لأن معنى الفعل الثاني (يرفو) يضيئ عتمة الفعل الأول (يؤسس). كما لا بد من ملاحظة تلك العلاقة الممتدة على مساحة الصورتين الجزئيتين، جاعلة منهما صورة كلية واحدة تتمثل في:

السؤال: (من يجيب سؤال المياه).

الجواب: (من سيؤسس للمستريب إجابته).

اليقين: (ثم يرفو الحلم سجادة لليقين..).

هذا إضافة إلى ذلك التناغم في الإيقاع الصوتي للصورة الشعرية، والمتمثل في اطّراد حرف السين في مفردات الصورة المستخدمة: (سؤال... سفحتها... سرة.... سيؤسس... للمستريب... سجادة).

ولا تعدم هذه الصورة الشعرية لدى محمد عبيدالله، عروقاً نابضة بالموروث المتحدر من النفَري الصوفي، والسّليك بن السلكة الصعلوك الجاهلي، فتراه يفتتح ديوانه قائلاً: (ضاقت بأحزاني العبارة) على نحو يذكرنا بمقولة النفري الخالدة: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) وكأنا بالشاعر يستبدل رؤية النفري ذات الأجنحة المحلقة، بأحزانه الأرضية، ولا نكاد نقع على عرق آخر ينبض بدم النفري، سوى هذه الأبيات:

(قال لي: كن مطمئن الشطح، ما البصر الذي يمتد منك سوى عيوني، والحروف مدارج الحب الخداج!)[24].

ولقد خص محمد عبيدالله السليك بقصيدة مطولة هي (مرثية لقبائل الكلس). وعلى الرغم من انه لا يأتي على ذكر الشنفرى صراحة، إلا أن القصيدة برمتها تتعبّد في محراب لامية العرب، من حيث انها إعلان نعي للقبيلة:

(كيف نسيت قبائل من كلس، ملأت عمرك بالرفض وبالآه، وحين عقدت عروقك، للريح المجنونة، الوبة، وتشنفرت، كشفت حقيقتها، فالقبيلة ما ماتت أبداً..... وسأبني أوردتي، لسليك من السلكة، ابياتاً من الشعر، لا يحفظها حتى من يملك أصغى ملكة، لا يحفظها، إلا من مر بدرب الصعلكة المغبونة أو سلكه)[25].

ولعل الكلام على هذه القصيدة الغنائية المطولة، التي لا تعدم ظلالاً ملحمية يدفعنا للإشارة إلى أن هذه القصيدة والقصيدة الأخرى التي تليها (مرثية لحب لم يمت)، هما القصيدتان الأكثر طولاً، قياساً إلى بقية قصائد الديوان التي جاءت في معظمها متوسطة الطول، خلا تلك المقطعات التي وردت تحت عنوان (*10* مشاهد لي، مطعوناً بالغياب). وبدت قريبة من (التوقيع) من حيث الاهتمام الزائد بالقافية المحبوكة، بقصد تفجير المفارقة الناوية في الأبيات القليلة:

(وأحاول، أن أنسى الوقت، لكن عقاربه، تسعى نحو الروح، تبشر بالموت، ولذلك عمداً، ضيّعت مفاتيح البيت)[26].

وعلى الرغم من أن هذا الضرب من الكتابة الشعرية، يغري عادة، بممارسة لعبة السرد، إلا أن هذه المقطعات بالذات، لم تتورط كثيراً في هذه اللعبة، وإن كنا لا

نعدم ذلك في إحدى أجزاء قصيدة (حكاية الأبجدية) حيث يقول الشاعر:

(وحيداً، على العشب في حرم الجامعة، يحرق العمر تبغاً رديئاً، يحاول أن يتذكر، منذ متى لوثته المدينة، ثم رمته إلى حرقة الفاجعة، وفيما يفكر، كانت تمر عليه، فتلقي السلام أو المرحبا، وتحاول أن ترسم الحب، أزرق أزرق، مثل السماء بنجماتها اللامعة، ثم تمضي إلى موقف الباص، وهو يدعو الدروب، بأن لا تزلّ خطاها، إذا ما أتت راجعة)[27].

إن الكلام على هذه السردية، يدفعنا للإشارة إلى شكل الكتابة النثرية للقصيدة، حيث مال الشاعر أحياناً إلى رسم قصيدته بشكل أفقي، (صاحبت بالمعروف وعده القديم، حفظته في جرح ذاكرتي، وهيّأت انتظاري أن يظل بلا حساب كالسماء، لكي يطير النبع سكراناً، يوزع في عوالم كائناتي وجدها، ويوبّخ الرمضاء حين تعيقها عن دربها، ويهدهد الولهان منها، يعتق الأسرار بوحاً خالصاً في ملكوته، فينا، وفي الطير التي لا يعرف الأصحاب جدواها)[28].

قلت إن الغنائية هي المسحة المهيمنة على قصائد هذا الديوان، وعطفت على ذلك قائلاً إن هذه الغنائية لا تعدم مسوغاً يضرب بعيداً في تجربة الشاعر، ولعل في انشداد الشاعر إلى (الغَوْر) ما يصلح مدخلاً إلى تفسير هذه الغنائية:

(في دمي سمرة، منذ صحراء جدي البعيدة، تركض حمقاء مثل الوراثة، ثم استبدت وما خفّفت وطأها، حين لم أصحب الشجر الوارف الظل، بل رقص الغَوْر عشرين عاماً على قامتي، رقصت شمسه - في أناقة أقواسها - مثلما امرأة الهبتها الوصاية والحبس في قمقم البدو والعرف)[29].

إن هذا الغور الضارب في وجدان الشاعر، بقراه الغارقة في الفقر والضنك، يؤسس في وعي الشاعر، إحدى طرفي المعادلة المتناقضة، التي لن تلبث طويلاً حتى تنفجر:

(القرى، كف اختي الصغيرة، حين تؤشر نحو الفجاءة واللمعان، من يؤرّخ للزهر رغبته في الحياة، يؤرّخ للفقر الذي انمرته الفصول، مرحاً كاذباً، أم جناناً معلقة في كتاب السنونو، خيالاً تكشفه صحوة الجوع، حين يمر الشتاء التصدع بأخذهم فجاة، خفقة الموت، أدنى من السقف، من كسرة الخبز، من باب مدرسة دهمتها السيول)[30].

ومن المرجّح أن المدينة (عمّان)، هي الطرف الآخر لهذه المعادلة المتناقضة، إنها خيبة أمل الشاعر القروي الفادحة، بالخلاص المديني، ولذلك فهو يمر منطلقاً من ضجيج المدينة، ويفيء إلى أميرته من تعب المدينة، ويحاول أن يتذكر متى لوّثته المدينة، لأن عمّان (دشّفت) أوراقه وهدّمت أحلامه واحداً تلو الآخر، ولأن المدائن موعودة بالخراب الذي يوشك أن يمتد صوب القرى الغافلة، ولأن الشاعر أصبح مثل مدن الخراب التي أطفأت مصباح روحه، فإن ذلك الفتى القروي قد مات فيه[31].

إن هذا التقابل الحاد في وعي الشاعر، بين القرية ببساطتها وفقرها، والمدينة بتعقيدها وفتنتها، الذي ينتهي بانفجار الطرفين، هو ما سيظل يمد عبيدالله بهذه الغنائية، ولأن هذا ما يحدث حينما تفض المدينة بكارة وعي الشاعر القروي.

علي العامري واستخراج الجوهر الباطني

ينطوي ديوان علي العامري (هذي حدوسي... هذي يدي للبهمة) على توق جارف للإمساك بتفاصيل الباطن، ومن ثم الدفع بها إلى سطح القصيدة، وعلى الرغم من أن الخشية من قصور المقولة الشعرية عن الوفاء بكثافة الباطن، هو أخطر ما يهدد توقاً من هذا القبيل، إلا أن علي العامري اجتاز هذا المحذور، من خلال حرصه على إفراز حالة شعرية لا تنفتح إلا على جوّاها، ولا تحيل إلا على ذاتها، بدءاً من العنوان الذي اضطلع جزؤه الأول بإفشاء هوية الحالة الشعرية، فيما اضطلع جزؤه الثاني بالتمثيل

لهذه الحالة. فحينما يختار علي العامري الجزء الأول (هذي حدوسي) فهو يعلن انتماء تجربته الشعرية، إلى عالم الاستبصار الجوّاني والتحاقها بركب الإشراف والتأمل، وحينما يعمد إلى التمثيل لهذا الاستبصار (هذي يدي المبهمة) فإنه يوفق في القبض على شرطي الخفاء والتجلي في آنٍ، لأن اسم الإشارة (هذي) لا يستخدم إلا للدلالة على معلوم ظاهر مادي أو معنوي، لكن هذا التجلّي لا يلبث أن يستدعي ذلك الخفاء المحمّل على (يدي المبهمة) فاليد التي هي أداة التأشيرة والاستدلال على الأشياء، تغدو معطلة بالإبهام أي الظلمة. ومن المرجّح أن الشاعر نظر بعين الاعتبار إلى أن العادة جرت بالقول "كان الظلام شديداً إلى الحد الذي لم أعد قادراً معه على رؤية يدي".

ترى.. ما الذي يمكن أن يضيء عتمة هذه اليد، هذه الأداة؟

بالنسبة لعلي العامري، فإن لغة الطفولة المحملة بذلك القدر من الإفصاح الشقي القائم بين الإبانة والسّعي، هي وحدها التي يمكن أن تعادل تجلي الخفاء أو خفاء التجلي الماثل في عالم الباطن. ويفصح ديوان علي العامري عن هذا الاستدلال بدءاً من عبارة الإهداء (إلى القليعات شاهدة الغياب وشاهدة اللثغة الأولى)، مروراً بقوله: ومشيت جنوب اللثغة مخفوراً بالماء المخفور. وقوله، يا وطني.. يا أول قمر تنطقه الأشجار ويا لثغة روحي. وقوله: نبحث عن لغة يتداخل فيها البرق، الوسيقى، التكوير ووسم اللثغة[32].

إن هذا الضرب الشقي من الإفصاح الماثل في اللثغة، يستبد بوعي علي العامري، إلى الحد الذي يدفع به إلى ترديد مفردة اللثغة ثلاث مرات في فقرة واحدة:

(... فلا تذبحني من أنى ناصعاً مثل لثغة طفل يلامس ندي الكلام، ولكنه لم يصل بعد حد الكلام، ولو أنه يعرف الآن أن كلام الكبار كسيح، وأن اللغات الجميلة تكمن في بهو لثغته، لبكى فوق عِذق الطفولة مستمسكاً، دون ريب، ليبقى هناك جميلاً، شفيفاً، بليغاً، يغني بلثغته ما يشاء)[33].

ولا يغرب عن بال الشاعر - والشيء بالشيء يذكر - الإلمام بذلك التخبط الذي يسبق هذا الضرب من الإفصاح أو يتلوه، ممثلاً في (اللعثمة) أو مخاض الكلام والرؤيا:[34]

(هل أعدّ الأناشيد؟ أم أنني ساكون نشيجاً يلطّخ جسم القوانين باللعثمات؟

يا للإشارة على طرف الروح، إني تلعثمت بالإنتباه.

سوف أطمس ما في الزجاج من اللعثمات الرديئة، حتى أرى شامة البحر أكثر قرباً من النافذة).

قلنا إن علي العامري ضنين بتبديد الكثافة الثاوية في عالم الباطن، وقلنا أيضاً أنه يتخذ من لثغة الطفولة معادلاً للتعبير عن الخفاء والتجلي الماثل في هذه الكثافة الباطنية، ومن الضروري أن نضيف إلى ذلك قائلين: إن علي العامري - بقصد أو دون قصد - استوفى توظيف هذا المعادل (اللثغة) باستخدام أكبر عدد ممكن من الكلمات التي تحتوي على حرفي السين والراء! ولعل احصاءً لأكثر الحروف تردداً في هذا الديوان سوف يظهر أن هذين الحرفين هما الأكثر تردداً، ولاعجب في ذلك، لأن اللثغ بهما هو الأكثر شيوعاً لدى الأطفال، ولأن أحدهما (السين) حرف مهموس يميل إلى الخفاء، وثانيهما (الراء) حرف مجهور يميل إلى التجلي والظهور[35]. وسوف أمثّل لهذا التردد ببعض الأمثلة، على الرغم من أنه أكثر من أن يحصى في الديوان.

في قصيدة (نَوْسان) يحشد علي العامري السين على نحو لافت فيقول:-

(الفوانيس ناست، وناس القرنفل في الروح، حتى ابتلاه اليباس. الفوانيس ناست، وفي سرّة الوقت، كان احتشاد الرمال، وكانت حقولي تدسّ الندى خلسةً في شغاف النعاس)[36].

وفي المقطع الحادي عشر من (تكوينات البرق) يحتفل بالراء على هذا النحو:

وبالشرفات والشبابيك المهجورة.

(نامت أرقام الساعة وتغطّت بالاصفار، لتبكي سيّدة الشبّاك قليلاً عند العتبة. يا للشبّاك المتروك بلا ايدٍ تتكئ عليه، كيف يسير وحيداً في الفتنة، ويلم الأفق بجفنيه، من باب الشوق[45].

في هذا السياق الشعري المشغول بتشبيث الواقع، خوفاً من تلاشيه واندثاره، يتجه الشاعر لتوثيق نموذجين انسانيين من نماذجه الواقعية النابضة بالحركة، هما نموذج الولد المشاكس ونموذج بنت الجيران. اما النموذج الأول فقد توّجه الشاعر أميراً للبيت، لكثرة ما يحدثه من جلبة وما يجترحه من جنايات صغيرة وجدت طريقها إلى ملفات الشرطة، ولما احترف من غراميات وخاض من معارك، ولأنه جندل (كلب الشيخ) فانتقل به من خلال هذا العمل، من (أزعر) إلى ثائر.

(الولد الأزعر، مبحوح الصوت الرنان بأعراس الحارات المنجوس.. الولد الغالي، دوّاس الليل المفتون بساعده الأسمر.. الولد الناموس، ضابع أولاد الحارات المعجونة بالأوف، لا يعرف طعماً للخوف، طخّ الكلب الغر، في عز الظهر، فارتفع ضجيج السيارات، عو... عو، كلب الشيخ الغالي مات)[46].

وأما النموذج الثاني (بنت الجيران) فقد بدا مصدراً لاضطهاد الآخرين (الأولاد) وهدفاً لاضطهاد الآخرين (الأب)، حيث تغدو الفتنة مصيدة الأولاد، ويغدو التمادي ذريعة الأب.

(استرخت أضلاع البنت على الشباك، ومالت بجدائلها المرخية، نحو قوارير الريحان، فاستأنف اولاد الحارة لعبتهم بصفير يعلو، وغناء يتمرجح فوق الحيطان، لكن الوقت تأخر، حين أتى والدها يصرخ، اطفئي يا بنت الـ... فبكت، حتى التم الجيران)[47].

(البنتُ، جارتنا في النزلة، وقفت على رأس الدرج مثل السمكة، لتدق قلبي، أخبرتني انها تتمزق، لعدم وضوح هالتها، تحت القوس القزحي)[48].

ولا يفوت الشاعر ان يوثّق لحظة تجمع بين النموذجين على نحو لا يخلو من الاحتفال بشقاوة الولد وتفوقه.

(راحت تتباهى، عند النافذة الجذلى، بالشفة السفلى، هذا الكنز من الورد، تمادى بالحمرة، واستعلى، لكن حبيب الروح، بكل هدوء، مد أصابعه المشوقة للعنق البضّ، والقى القبض على الشفة المغرورة، وهو يتمتم، في صدر سرائره، إني الأولى)[49].

لقد تمخضّ هذا الانشغال باستعادة الواقع واستدخاله شعرياً، عن ظواهر فنية بارزة في (جمل منسية)، لعل أهمها استخدام المفردة العامية الدارجة أو تلك التي تقع بين العامية والفصيحة، وعلى الرغم من ان هذا الاستخدام ما زال قضية خلافية بين النقاد العرب، إلا انه يبدو إفرازاً طبيعياً للرؤية الواقعية التي صدر عنها الشاعر، فالواقعية تقدم نفسها على أنها التعبير الأصدق والأشمل عن حركة المجتمع، وبوجه خاص حركة الشرائح الشعبية، المنتج الرئيسي للّهجات العامية، كما أن هذا الاستخدام يستند إلى تقليد رئيس في الشعر الأردني، أرساه مصطفى وهبي التل ووظّفه عز الدين المناصرة[50].

وتبدو الظاهرة الثانية، شديدة الصلة أيضاً بالهاجس الواقعي المنتج لديوان (جمل منسية)، إذ هيمن السرد عبر ضمائر متعددة أو عبر مخاطبة الذات (المونولوج) على كثير من قصائد الديوان، فتداخل الخطاب الشعري بالخطاب الروائي (ملحمة الواقعية) إلى حد بعيد.

(يحملُ ما ظلّ لديه من الأحلام على كتفين، يردان الماء إلى ساقية الروح، ينظر مشدوها من نافذة الدحنون، على أفق ذبحته الخيبة، أو، يعدو منكسر الخاطر عند الباب، ليغلق شفتيه طواعية دون الأنهار. نظر قليلاً من ساعته جهة الغرب، فرأى غرفته النهوبة، تتكئ مع جفنية، تريح أصابعها الفضية، في ماء نهايته الغرّاء، نام، وبعد قليل سيفيق الطقس، على فصل الخيبات، لينتشل الورد من الشوك المجنون)[51].

على أن الانشداد إلى (الماء) يمثل الهاجس الأكثر الحاحاً على وعي الشاعر، إلى الحد الذي لا تكاد تخلو معه قصيدة أو مقطع من هذه المفردة، وعلى نحو يفصح عن رغبة الشاعر في استئناف التحدي الماثل في رسم الماء، الذي كان وما زال يمثل أكثر الظواهر استئثاراً باهتمام الرسام، لأنه - وهو العديم اللون والطعم والرائحة - الأكثر سطوة في لونه وطعمه ورائحته، ولأنه مرآة الإنسان الأول ورمز الخصوبة ومستقر الأسرار، ولأنه اكتمال الدائرة الطبيعية من أية نقطة بدأ، بخاراً أو سائلاً أو ثلجاً. ولأنه الأصل الوحيد للحياة بإجماع الديانات وعلماء الطبيعة. لقد كان تسييل الكائنات "وتمويهها" - وما زال - وسيلة الإنسان الأولى، لتطهير الكائنات وغسلها من أدرانها وتخليصها من خطاياها. ولأجل ذلك، ظلت عروس البحر وحوريته هي المعادل النموذجي لهذه الطهارة والبراءة، كما تردد لدى محمد العامري، فيما لا يعد من المواضيع التي نمثّل لها بقوله:

(باتجاه الدروب الموشّاة بالمارقين، إلى الله، كان الدى بكُلّتي والنشيد قميصي، هكذا عضّ قلبي بأناته ناقباً، شرشف الماء كي يغتسلن الصبايا بنيرانه، ويصلي على كتف النبع، مستمسكاً برحيق الخطايا، ولا أحد غيره راكعاً كالخديعة. فوق المياه ومستسلماً للثغاء)[57].

وكما أحدث محمد العامري إزاحة في علاقة التلازم بين العتمة والإظلام... الضوء والإبصار، فقد أحدث إزاحة مشابهة في علاقة التلازم بين الماء والطهارة، متعدياً بها إلى علاقة تلازم بين الماء وتلك الحالة من العشق الشفيف الذي يحيل جسد المحبوب نافورة ماء:

(شلحنا الشراشف عن كتفينا، رفعنا الأصابع، فتحنا الفراغ، فدّشت حشود الهواء، تردد بالصوت ردم البكاء، بكينا جميعاً، وما من أحد، يجفف في اللهو أنثى المياه)[58].

(شراشف ماء تلف المدى بالتهليل، وتكسو المريدين نوراً وفلاً. أشوف براقع تفتح للتو أجفانها، دهشة بالمفاتيح ومنذورة بالتعاويذ، أقفالها، أشوف لهاثاً يلم المكان، أطوف كما الماء، ظمآن، أنسى، رحيقي)[59].

(حصىً نائم في سرير المياه، كأنثى تسوّي، جدائلها في مرايا النهار. حصى راقد تحت إبط الظلال، يموء من البرد، تمشي على ركبتيه الملاسة، مذبوحة خطوات شجيراته، بنعيق الطيور الذبيحة، خيط من الماء يرفو قميص التلال بأعشابه... يؤسسُ أنثى المياه بقشٍ، يطوف على بطنه، جدولٌ لو أراد المكوث، لمات وحيداً، ومتهماً بالمياه)[60].

رجع الصدى

عرضنا في ما سبق، لبعض وجوه التأثر عند أعضاء جماعة أجراس، فأشرنا إلى تأثر غازي الذيبة بعز الدين المناصرة ومن ثم عرار فيما يتعلّق باستخدام المفردة الدارجة، وتوقفنا مطوّلاً عند تأثر باسل رفايعة بعرار وتيسير سبول. ولعل من الأنصاف استكمال هذه الوجوه من التأثر عند محمد العامري ومحمد عبيدالله وعلي العامري.

فالحق أن محمداً العامري ليس مديناً لتجربته في الرسم فقط، بخصوص الصورة المائية، لكنه مدين أيضاً ليوسف عبد العزيز في ديوانه (دفاتر الغيم) الذي يمثل - فيما أظن - المصدر الشعري الأقرب زمنا - والذي تضمن تأسيساً للصورة المائية، لمحمد العامري وزملائه في جماعة أجراس.

يقول يوسف عبد العزيز:

(فرس وحصان، يسبحان، في سرير المياه، ويندفعان مع الموج نحو الصخور، ويشتعلان)[61]

ويقول أيضاً:

(تلك حبيبتي أطلقتها في الأرض، حين فتحها قلبي، وناي الماء).[62]

ونقف لدى محمد العامري في قصيدة (سرير المياه)[63] على صور كثيرة منتزعة مما سبق إليه

يوسف عبد العزيز، لعل ابرزها قوله:

(حصى نائم في سرير المياه كأنثى تسوّي جدائلها في مرايا النهار).

والحق ان يوسف عبد العزيز اسهم جزئياً، في تشكيل صورة اخرى تضمنها قوله: (رسمتُ على قميص الريح، عصفوراً، وغصناً واحداً، وسكت).[64]

اقول جزئياً، لأن زهير ابو شايب - فيما اظن - هو الذي اسهم بالقسط الأوفر في تشكيل هذه الصورة، حينما قال في ديوانه (دفتر الأحوال والمقامات):

(هذا دمي المتناسلُ، في كل حربٍ، وفي كل دربٍ، يضيق ويمتد، يحفر في الأرض اسراره، ثم يرفو عليها قميص التراب).[65]

وقد دار محمد العامري من حول هذه الصورة مراراً أو تكراراً فقال:

(وارفو من الحزن ثوباً لقبري)

(وارفو من الغيم ماءً لخيلي)

(ها هنا كنت ارفو قميص المياه)

(خيط من الماء يرفو قميص التلال باعشابه)[66].

وقد اسس يوسف عبدالعزيز عبر قصيدته (الحظيرة) لفعل الثغاء، وهي استعاره تعمّق معنى الصراخ الأدمي الطافح بالألم، وقد ترددت بكثرة لدى محمد العامري فقال:

(الموسيقا ثغاء الكائن)

(هل تفك السماء أزرّتها، لترينا ثغاء الكائن)

(يثغو على نبات الغيم[67] ان لا ماء هنا)

ويتفرّد يوسف ابو لوز في ديوانه (ضجر الذئب) بالتاسيس لصورة الباب في قصيدة حملت الاسم نفسه، فراح شعراء الجماعة يدورون من حولها بكثرة واصرار على استنباط المزيد من الدلالات، فافردها علي العامري بقصيدة حملت اسم (عين الباب) وتكونت من سبعة مقاطع، جاء في المقطع الأخير منها:

(هذا الكائن، ذو عين واحدة، من انجبه؟ من سمّاه الباب؟!).[68]

وافردها محمد العامري - مما افرد - بمقطعين جاء فيهما:

(ملعون هذا الباب، لم يُفتح يوماً للأصحاب، لكن المفتاح المغدور، اختار الموت مع الأحباب).

(الباب دهليز المفتاح، والأكرة مشنقة الأحزان).[69]

وان كان من غير المتعذر القبض على التصادي بين غازي الذيبة في قصيدته (الذين نحبهم) وعز الدين المناصرة في قصيدته (ذهب الذين نحبهم)، فان في مقدورنا ايضاً ترجيح التصادي بين محمد عبيدالله في قصيدة (مرثية قبائل الكلس) وزهير ابوشايب في قصيدة (القوافل). وكان تيسير السبول قد كتب قصيدة بعنوان (مرثية القافلة الأولى) عام *1967*، نعى فيها ضياع سيناء، وإذا كان استقصاء أصول الموقف الحاد من المدينة، عند محمد عبيدالله، سوف يحيل إلى بحث مستقل ومستفيض، كونه يتعلق بأحد الظواهر الكبرى في الشعر العربي المعاصر في الأردن وغيره من الأقطار العربية، فإن من المفيد الإشارة إلى جرائم هذا الموقف تجاه المدينة، عند تيسير سبول، في قصيدته (من مغترب)، حيث ضمنّها شكواه من الحصار الذي تضربه من حوله دروب المدينة، ملجئة إيّاه في المساء، إلى غرفة تعج بالأحزان، وختمها قائلاً:

صديقتي
كل العيون ها هنا حزينة
فالحزن قد غزا المدينة
جنوده الأقزام قد تسلّقوا البيوت
وحط في أفاقنا سكوت
تشي الوجوه ها هنا
باننا نموت
لا تشفقي - صديقتي

يقتلنا السام

برقة ودونما ألم.[70]

ملحق رقم(1)

الأردن/ عمان 21 تموز 1992

البيان الشعري الأول

لجماعة أجراس الشعرية

نبدأ بالحرية ولا ننتهي بغيرها،

نمجد الأجنحة، ونسكب الجحيم المتحرك في الجلاميد..

نمجد الحلم والجسد والطاقة الخفية في الكائنات والأشياء.

نبدأ بالحرية ونفتح الجدران والسقوف، سعياً لإعمار فضاءات رحبة ومتنوعة، يكون الإبداع هاجسها الأول والعالي، والذي يرفض محو الآخر أو شطبه.

هكذا تأتي جماعتنا كامتداد وتواصل مرتبط مع مسيرة الحركة الشعرية المحلية والعربية، فاتحة النوافذ والآفاق مع الشعر في العالم كله، مع الشعر الذي يتدفق من نبتة برية، أو من نافذة لا تزال تغني ليد عاشقة كانت تلوح لعاشقها في ليلة عمياء.

إن (أجراس) جماعة شعرية مفتوحة على كل التجارب الشعرية الحداثية ومفتوحة أيضاً على الأشكال الإبداعية الأخرى، وبهذا فإن (أجراس) لا تمثل قطيعة لما سبق، لكنها تطرح أسئلتها في ظل ساحتنا المحلية التي ينتابها التكلس والجمود، إذ تبدو للناظر أنها ساحة لا يمكن استفزازها.

نحن في (أجراس) نأتي لنستفز ما هو راكد.

نأتي لنقلق المطمئن.

نأتي لنبث روح الطيران في الحصى.

نأتي لنرجم الإسمنت..

وسنبقى في جدل وشجار إبداعي مستمر، معلنين أن "الزلازل فعل احتجاج على الهندسة".

هكذا، نحاول خلخلة السائد، وفي فهمنا أننا لسنا الوحيدين الذين يحملون هذا الطموح المشروع والضروري.

إننا ندخل الحياة من كل أبوابها، ندخل الكائنات والأشياء، نمارس الاشتباكات المتواصلة دون أن يكون في اعتبارنا تقديم إجابات جاهزة وواضحة لأن الحياة، ليست واضحة كما يظن الكثيرون.

قصيدتنا محاولة كشف وبحث وصعلكة جديدة، تستمد مؤونتها من القلق العميق، عنصر الحياة والجنون المختلف، ولهذا فإننا نعتقد أن العين الأولى لا تكفي للرؤية، وأن مستويات الحياة والكون تحتاج أن نحفر ونحفر حتى أعماقنا - هذه القارات القريبة والأكثر غموضاً أيضاً.

لسنا بعيدين عن الواقع، ولكن سؤالنا يتمحور حول كيفية التعامل معه بنص ترفعه الجمالية والفنية والعمق. نكتب متحررين من سلطة المتلقي ورقابته. نعلن انحيازنا للمتلقي الفاعل والمشاكس وضد المتلقي الكسول، لا نحتفي بالسهولة والسطحية، لكننا نحتفي بالصعوبة، لا سعياً للإبهام كهدف، وإنما تجاوباً مع التباس الواقع ذاته.

نحن في (جماعة أجراس الشعرية) نمارس الكتابة - الحرائة الإبداعية، وفي بالنا أننا لا نكتب ثمرةً مطلقة.

نكتب رافضين هيمنة الأساتذة، ومن يتوجون رؤوسهم بالنجوم الصدئة.

نكتب رافضين هيمنة الأوصياء، ومن يحسبون أنهم يكتبون نصاً مطلقاً.

هكذا نتقدم بأجراسنا..

وهكذا نطمح باخضرار الآتي..

نتقدم ونتقدم دائماً باتجاه الدهش.

دائماً... دائماً باتجاه الأجمل.

هكذا نتقدم.

جماعة أجراس الشعرية:

علي العامري- باسل رفايعة- محمد العامري- محمد عبيدالله- غازي الذيبة.