البحوث

قراءة نصية في قصيدة حديثة غامضة جدا «وللرماد نهاراته» للشاعر السعودي سعد الحميدين

د. علوي هاشم الهاشمي*

منذ أن كان الشعر الحديث ، وسمة الغموض جزء من تكوينه الجوهري ، وواحدة من خصائصه التي اختلف النقاد طويلاحول ملامحها الإيجابية والسلبية . إلا أن اثنين منهم لم يختلفا على وجودها فيه وارتباطها بمكوناته الأساسية .

ولا شك أن الاختلاف حول الملامح الإيجابية أو السلبية لهذه الظاهرة الحداثية ، مرده الاختلاف حول معدل درجة الانزياح التي يتخذها مؤشر اللغة الشعرية في هندسة النص الشعري الحديث وبنائه الرمزي على نحو خاص ، وهو معدل تتمدد مساحته المتدرجة من نقطة الشفافية الموحية التي تتخايل من خلالها الرؤى والصور والرموز والمعاني ، إلى أن تصل إلى درجة من العتمة الكاملة والغموض التام ، بل إلى حالة من حالات الإبهام التى تتحول ظاهرة الغموض بموجبها من مستواها الإيجابي المنتج إلى مستواها السلبي المغلق ، وهنا بالذات لا يغدو الشعر ضربا من الإبداع ، بل شكلا من أشكال الألغاز والتعمية والعبث الرخيص ، ولعل هذا ما يعطي لظاهرة الغموض في الشعر الحديث ، على نحو خاص ، دور البوصلة التي نتعرف بها على جهة الجمال في الشعر ، وعلى جوهر الإبداع فيه ، سواء أكان ذلك إيجابا أم سلبا .

وفي نظري فإن الغموض مهما يضرب أطنابه في القصيدة الحديثة ، تبقى للدلالة والرؤى مفاتيحها الرمزية ومفرداتها التي يمكن التقاطها وتفسير الغموض بها ، ولعل هذا ما جعلني اختار واحدة من القصائد الشعرية العربية التي أجمع كل من قرأها وكتب عنها من الصحفيين ونقادهم ، بالغموض والإبهام وانعدام الدلالة ، فهل كانوا محقين في ما قالوه؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه .

وستتخذ الدراسة لها قاعدة منهجية تنهض عليها في تفكيك دلالات النص من الناحيتين

(*) عميد كلية الآداب ـ جامعة البحرين

اللغوية والإيقاعية ، مما يمثل خصائص أسلوبية عامة في شعر الحميدين صاحب النص ، وهو ما سيساعد من ثم على اكتشاف الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها عالم النص موضوع الدراسة ، أما الخطوات الإجرائية التي سيتم اتباعها في تشغيل تلك القاعدة المنهجية ، فتتمثل في أربع خطوات هي :

١ ـ امتصاص صدمة الغموض .

٢ ـ اتخاذ عنوان النص مصدرا لمعرفة دلالته

٣ ـ محاولة التقاط أهم المفاتيح النصية .

٤ ـ الاتكاء على مزدوجة الحلم / الواقع أو الزمان والمكان ، إطارا عاما للرؤية المنهجية .

وبذلك تغدو المكونات النصية الثلاثية الرئيسية (الدلالة ـ اللغة ـ الإيقاع) هي الركائز البنيوية التي تتكون منها القاعدة المنهجية للدراسة ، والصورة العملية الحية التي تملأ ذلك الإطار النظري ، وتعبر عن رؤيته الفلسفية والجمالية في آن واحد .

وما دام النص المدروس يمثل خلاصة خبرة شعرية وفكرية وفلسفية طويلة ، كما نعرف عن شاعره ، فليس أقل من أن نأخذ كل ذلك مأخذ الجد ، ونقوم بالكشف عن تجلياته في قراءة ظلام النص وطلاسمه التعبيرية التي شاء منتجها وطبيعة إنتاجها الفني ، أن تكون على هذا النحو الشعري الغامض ، لذلك يبقى الشعراء ، كما قال الفراهيدي ، أمراء الكلام يصرفون أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده .

ـ ١ ـ

قصيدة الشاعر السعودي سعد الحميدين[1] (وللرماد نهاراته) التي نشرت في ملحق «ثقافة اليوم» بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٩٦م ، قصيدة إشكالية بامتياز ، ولذلك ترددت طويلا في مقاربتها نقديا مع علمي بأهمية هذه المقاربة وشعوري بطرافتها .

وصفة «الإشكالية» التي أسبغتها على القصيدة تنبع من عدة مظاهر ومسائل وقضايا فكرية وفنية ونقدية تحف بقراءتها والتعامل معها نقديا ، وأولى هذه القضايا أنها قصيدة صعبة ومتعبة في قراءتها قراءة أولى ، بل أكاد أقول إنها تتحدى القراءة الأولى ، دون صبر وإصرار من صاحب هذه القراءة على اجتياز ذلك البرزخ الصعب من التحدي الذي يفضي به إلى مجرد الانتهاء من قراءة القصيدة لمرة واحدة ، وخاصة إنها قصيدة طويلة .

وليس الطول مصدر صعوبة هذه القراءة الأولية فحسب ، فكثافة اللغة الشعرية وتتابع جملها وتداخل تراكيبها وغموض رموزها الكثيرة وتعدد مستوياتها التعبيرية وانتقالها بين الفصحى والعامية في المفردات والجمل والتضمينات ، واعتماد التناص وتوظيف الذاكرة التراثية والخاصة والشعبية . . وسوى ذلك كله من المظاهر الفنية والقضايا البنائية المتصلة بالمضمون واللغة والإيقاع مما يمثل جميعه ، دون استثناء ، مصادر حقيقية لهذه الصعوبة الكبيرة .

ولعل القارئ الجاد لهذه القصيدة الإشكالية الصعبة لا يملك إلا مواجهة ذلك السيل الغامر من الأسئلة والمسائل النظرية التي تتولد في رأسه وتحف به وهو يقوم بمشيه المتردد وخطوة المتأني ويشق طريقه شقا بين الأغصان المتشابكة في هذه الأدغال المظلمة ، ومن هذه الأسئلة الملحة : لماذا اختار الشاعر هذه الطريقة الشعرية الخاصة جدا في التعبير عن تجربته؟ ولماذا الصعوبة والتكثيف والغموض إلى حد العتمة؟ . وهل شق الحميدين لنفسه طريقا جديدة في التعبير تخالف مجمل مساره الشعري السابق؟ ولماذا؟ وهل ما كتبه في هذه القصيدة شعر على الإطلاق؟ أو أنه مجرد هذيان وهلوسة وفلتان مخيلة لا ضابط لها؟ وكيف يمكننا كقراء أن نتعامل مع هذه القصيدة الإشكالية المخيبة لتوقعاتنا في ضوء ما كنا نعرفه عن تجربة الحميدين الشعرية؟ ثم أين اللغة الشعرية وأين الصورة وأين الرمز وأين الإيقاع؟ بل أين الموضوع أو الحالة أو المضمون في القصيدة؟ وباختصار : أين الشعر في هذه القصيدة / اللغز؟ !

كل هذه الأسئلة وسواها قد قفز في رأسي وأنا أقرأ القصيدة للمرة الأولى ، مثلما قفز في رؤوس الكثيرين من القراء غيري دون شك ، إلا أن ثمة مسائل نظرية أخرى كثيرة كذلك كانت تحف بهذه الأسئلة وتسيِّجها وتمنعها من الانفلات المجاني أو الإمعان في العدمية والتوهان ، ومن هذه المسائل النظرية ما يمكن وضعه في صياغات استفهامية لمقابلة الأسئلة الأولى السابقة : ألم يكن سعد الحميدين شاعرا على مدى عشرين سنة أصدر خلالها خمس مجموعات شعرية؟ أو لم نتقبله شاعرا مبدعا ورائدا من رواد الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية منذ مطلع السبعينيات كما يرى سعد البازعي[٢]؟ أما كان الشاعر في مسار تجربته المتطور طوال هذه السنين يقوم بتشكيل وعينا الشعري الحديث باعتبارنا قراء ومتابعين لتجربته الشعرية؟ ألا يحق للشاعر أن يخرج عن دائرة توقعاتنا بانزياح كبير كهذه القصيدة؟ هل يحسب مثل هذا الخروج للشاعر أو عليه؟ ولماذا؟ أيحق لنا ، مهما نكن قراء متميزين ، أن نقوم بدور الأوصياء على الشاعر والموجهين لخطواته الإبداعية؟ أنحن من يقود رؤى الشاعر بخطواتنا أو أن رؤى الشاعر وفتوحاته

هي التي تقود خطانا إلى الآفاق الجديدة؟ إذن ماذا كان يعني الخليل بن أحمد الفراهيدي في كلمته التي أوردها حازم القرطاجني في (منهاج البلغاء) حين قال (الشعراء أمراء الكلام . . .)[٣]؟ أيستوي أمراء الشعر مع عبيده؟ ألا ينبغي أن نفكر في اللحاق بركب الشاعر والانتفاع بحيويته بدلا من الارتكان إلى الكسل ولوم الشاعر ومعاتبته؟

إن هذه المسائل النظرية من شأنها أن تقوم بدور الإطار الذي يحيط بصورة الأسئلة الأولى ، مما يجعلهما معا ، الصورة في إطارها ، وحدة متفاعلة لا محيص لأي باحث في قصيدة الحميدين (وللرماد نهاراته) من بسطها وتمهيدها وإبراز ركنيها المتلازمين رغم ما يبدو فيهما من وجود التناقض ، ومن ثم اتخاذ هذه الوحدة المتفاعلة نظريا قاعدة لأي مقاربة تحليلية يزمع الباحث إجراءها على القصيدة المذكورة ، وقد تكون مثل هذه القاعدة الفكرية التي تشيدها تلك الأسئلة والمسائل النظرية ، مما تثيره قراءات القصيدة المتعددة ، تشكل أهمية خاصة لا تقل أهمية عن المقاربة التحليلية نفسها ، إن هي لم تفقها وتتجاوزها شأوا وتقديرا ، ولعلها مما يقع ضمن أهداف الشاعر حين اتخذ هذه الطريقة الخاصة في كتابة قصيدته ، وأجبرنا على أن نركب معه هذا المركب الصعب ، وبذلك تحدث الصدمة التي أرادها الشاعر للقارئ ، أو لنوع معين من القراء الذين هم بحاجة إلى مثل هذه الصدمة ، ويسعدني أن أكون شخصيا من أولئك القراء المصدومين ، لكي أوظف هذه الصدمة حافزا في تحليل هذه القصيدة ومواجهة تحدياتها الكثيرة ، ولربما كنت ، لولا ذلك ، قد انصرفت عنها ومثلت دور القارئ المتعالي عليها ، هذا إذا لم استطع مهاجمة القصيدة والإزراء بها كما فعل بعض من كتب عنها في الصحافة السعودية فأراح واستراح[٤] .

إن ممارسة النقد الأدبي طوال هذه السنين علمتني أن أواجه صعوبة أي نص شعري وتحدياته ، على مستوى الشعر الحديث خاصة ، باللجوء إلى عملية إجرائية مزدوجة يتمثل وجهها الأول في استنطاق النص نفسه عن طريق معاودة قراءته مرات ومرات لا حصر لها ، أي الدوران المستمر حول أسواره العالية والإلحاح على طرق جميع أبوابه المغلقة ، بنفس الطريقة التي كان علمني إياها ، منذ وقت مبكر في حياتي ، الحرص على فك الدلالة الملغزة في هذين البيتين المعروفين بما فيهما من لعب جناسي :

طرقت الباب حتى كل متني
ولما كل متني . . كلمتني
فقال لي : أيا اسماعيل صبرا
فقلت لها : أيا اسما . . عيل صبري

أما الوجه الآخر من المزدوجة الإجرائية فيتمثل في العودة إلى مجمل تجربة الشاعر وقراءة جميع ما كتبه من شعر ، لعلمي أن كل الظواهر الشعرية الجديدة تستقر بذورها كامنة في بساتين الشاعر القديمة ، غير مكترث في ذلك بقول المعري الحكيم :

وإني وإن كنت الأخيـــر زمـــانه
لآت بما لم تأت قـــبلي الأوائل

وهذا ما جعلني أعود إلى قراءة جميع المجموعات الشعرية التي ضم الحميدين بين دفتيها أغلب شعره .

وفعلا وجدت هناك في تربة بساتينه الشعرية الخمسة تستقر بذور قصيدة الحميدين الجديدة (وللرماد نهاراته) وبخاصة في مجموعته الشعرية الأخيرة (أيورق الندم) الصادرة عام ١٩٩٤م[٥] ، وقد تلمست تلك البذور كامنة على نحو أخص في قصيدتين اثنتين من قصائد هذه المجموعة هما قصيدة (ابتعد عنها ودعني) وقصيدة (رسالة من احتضار العقم) ، فقد احتفظت القصيدة الأولى في تربتها ببذور الموضوع والمضمون والحالة الشعرية الخاصة بقصيدة (وللرماد نهاراته) ، كما جسدت القصيدة الثانية بذور الشكل البنائي المعقد الذي تبلورت صورته في قصيدة الحميدين الأخيرة .

أما بقية قصائد الشاعر في مجموعة (أيورق الندم) وغيرها من مجموعاته الشعرية فقد كانت مستقرا خصبا لمعجم الشاعر ومفرداته الدالة التي صارت مفاتيح أساسية لخارطة الدلالة في قصيدته الجديدة ، الأمر الذي ساعدني كثيرا على فهم اتجاهات الصور الشعرية ودلالاتها الرمزية وطرق توالدها واتصال بعضها بالبعض الآخر ، مما يؤلف في نهاية الأمر ملامح اللغة الشعرية في قصيدة (وللرماد نهاراته) .

وسيتم التطرق إلى جميع هذه البذور في تربة الحيمدين الشعرية القديمة ، أثناء محاولة الكشف عن ملامح قصيدته الأخيرة في مقاربتي التحليلية للقصيدة ، آملا أن أمر خلال هذه المقاربة المزمعة بعدد من المسائل النظرية وأن أحاول فيها الإجابة عن جانب من الأسئلة الفكرية التي تمت إثارتها في طالع هذه المقدمة ، أما المقاربة النقدية للقصيدة فستكون على ثلاثة مستويات هي مستوى المضمون الشعري ، ومستوى اللغة الشعرية ومستوى الإيقاع الشعري .

ولا أدعي أخيرا ، هنا ، أنني بدراسة هذه المستويات سأكون قد أحطت بجميع ما ورد في هذه القصيدة الصعبة ، أو فهمت كل دلالاتها وأضأت ظلماتها ومسالكها الوعرة ، بل كل ما أستطيع

أن ادعيه هو أنني قبلت التحدي الذي وضعتني القصيدة أمامه وجها لوجه ، حين استفزتني بكل ما فيها من خير وشر ، وصدمتني كقارئ متخصص بلغتها الرمادية المتناثرة التي حاولت جاهدا أن أستقرئ نهاراتها الضيقة وأستنطق صمتها المطبق .

- ٢ -

في المقدمة النظرية التي مهدت بها لمقاربة قصيدة الشاعر سعد الحميدين الموسومة (وللرماد نهاراته) ، وتحت عنوان (القصيدة الصدمة) ، حاولت أن أطرح الأسئلة المهمة التي تحف عادة بقراءة مثل هذه النصوص الشعرية الصعبة ، سواء على مستوى القراءة الأولى أو على مستوى القراءة النقدية ، ثم حاولت أن أضع إطارا نظريا أحيط به هذه الأسئلة المنفلتة ، لكي تبدو في صورتها الموضوعية المتفاعلة مع إطارها النظري والفكري المحيط بها . . الأمر الذي شكل قاعدة منهجية لا بأس بها تساعدني على مقاربة قصيدة الحميدين المذكورة من زوايا ثلاث هي : المضمون واللغة والإيقاع ، آملا في أن تتضمن هذه المقاربة بعض الإجابات عن جانب من الأسئلة الإشكالية المطروحة ، كما تتضمن إثراء البعد التنظيري وقضاياه الفكرية مما تطرقت إليه تلك المقدمة التمهيدية .

وهذا ما أرجوه فعلا ، في هذا المقام ، وأنا أحاول أن أحلل الجانب المضموني في هذه القصيدة الإشكالية الصعبة التي أسبغت عليها صفة (الصدمة) وبخاصة في مسار تطور تجربة سعد الحميدين الشعرية ، ولا شك أن جانب المضمون يمثل أهم جوانب التحليل ، للابتداء به ، في تحليل قصيدة من أبرز صفاتها صفة الغموض ، إضافة إلى الصفات الأخرى السابق ذكرها .

وتأتي أهمية المضمون عادة من كونه التربة التي تتنزل في ظلامها بذور وشفراتها ورموزها ، بحيث تصبح مكانات خصبا لإنتاج الدلالة وتوليد الصور الشعرية وتكوين التراكيب والأنساق اللغوية المخصوصة ، ومن تجسيد كل ذلك في بنية إيقاعية تتسم بالتجريد ، وعلى الرغم من ذلك تظل ملامح كل من بنيتي اللغة والإيقاع وعناصرهما أسبابا لا بد من التوسل بها للكشف عن ظلام المضمون ومتاهات الدلالة التي هي عبارة عن تقاطع الدال بالمدلول عند علماء اللغة ، هكذا تتكون تحت اسم «أسلوب» عند رولان بارت ، لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب ، تغوص في تلك الفيزيقا السفلى للكلام ، حيث تتكون أول زوج من الكلمات والأشياء ، وحيث تستقر نهائيا التيمات اللفظية لوجوده[٦] .

ينقسم هيكل قصيدة (وللرماد نهاراته) إلى ثلاث أقسام خارجية ظاهرة في جسم القصيدة الأساسي ويحتل مساحتها الغالبة ، وقسم بعنوان (حاشية) وقسم ثالث بعنوان (هوامش) ، وكلاهما يحتل مساحة صغيرة في نهاية جسم القصيدة الذي يمثل قسمها الأول ، وقد ذيلت القصيدة بتاريخ ميلادي دال كما سنرى ، حرص الشاعر فيه على تسجيل تاريخ كتابة القصيدة وهو ٢٣/ ٦/ ١٩٩٦م الرياض .

ولا شك أن الاستعانة بدلالة عنوان القصيدة ، في نص معتم صعب كهذا ، من الأمور الضرورية والمبررة كبداية لفض ظلمات النص والاقتراب من أعماقه المحتجبة ، حتى لو كان ما يسمح به العنوان من الضوء لا يزيد عما يسمح به ثقب إبرة ، يمكن من خلاله عقد طرف الخيط الدلالي الذي نستعين به لحياكة قميص المعنى وتفصيل خارطة الدلالة المنشودة ، ويكبر الأمل حين يكون العنوان دالا ، على النحو الذي يبدو به عنوان القصيدة (وللرماد نهاراته) الذي يوحي ، بدءا ، بأن الشاعر حين اختار هذا العنوان ، رغم قصره وتركيزه ، لافتة لقصيدته ، كان يدرك طابعها الإشكالي الغامض ، حتى لا نقول إنه كان يقصده قصدا ، فالرماد عنصر لا ينتج إلا عن طريق الاحتراق الذي ينتهي بمكوناته إلى حالة من التفسخ وتفكك العناصر وتناثر الأجزاء يرمز لها عنصر «الرماد» ، وعملية الاحتراق هذا تصاحبها بالضرورة حالة من الإضاءة تظل مكنونة في صور الرماد ، ويمكن استرجاعها عن طريق الذاكرة وتمثل مراحل الاحتراق والإضاءة السابقة لمرحلة التوقد . . الأمر الذي يبعث النار في الرماد ، والحياة في الموت ، والضوء في الظلام . وهذه العملية الاسترجاعية التي تقوم بها الذاكرة هي ما تفصح عنه مفردة (نهاراته) التي تدخل مع مفردة (الرماد) في علاقة تخييلية تتأسس بموجبها صيغة العنوان (وللرماد نهاراته) ، بحيث تكون (نهاراته) باختزال عملية الاحتراق ومراحلها ومكوناتها وما يصاحبها من آلام وعذابات ، في خلاصتها التي تعبر عنها مفردة (نهارات) خاصة حين ترد بصيغة الجمع ، لكي تفيض دلالة الضوء منها على مختلف المستويات ، وهي دلالة تتضمن في أبعادها الرمزية معنى الحلم بإشراقاته المختلفة ، وكأن العنوان في ذلك يردد معنى الآية الكريمة التي تتكرر صيغتها التركيبية مرتين متلاحقتين في سورة (الشرح) هما ﴿فإن مع العسر يسرا ، إن مع العسر يسرا﴾ ، تأكيدا على أهمية الإيمان بما يأتي بعد العسر من يسر محقق للمؤمنين ، وهو ما عناه الحديث الشريف (لن يغلب عسر يسرين) أو كأن عنوان القصيدة ، بعد ذلك ، ترديد للبيت الشعري المعروف :

اشتدي أزمة تنفرجي

قد آذن ليلك بالبلج

ويؤكد هذه الدلالة المركزية ويعمقها ضمير الهاء الملحق بمفردة (نهاراته) والعائد على مفردة (الرماد) المجرورة بحرف اللام ، مما يعطي للصلة بين النقيضين (الرماد # نهارات) حالة من الفجاءة المدهشة التي قام نسق العنوان التركيبي «وللرماد نهاراته» المكون من تأخير المبتدأ وتقديم الخبر ، بدور مهم في بلورتها ، إلى جانب التعارض الجلي بين صيغة الأفراد (الرماد) وصيغة الجمع (نهارات) .

أما وظيفة (الواو) الابتدائية في مطلع العنوان ، فإنها تعكس المستويات الدلالية المضمرة في بنية العنوان ونسقه التركيبي ، وبخاصة تلك التي تنتجها حالة التعارض والتناقض بين ركني العنوان (و . . للرماد / نهاراته) ، وكأن العنوان ، بهذه الواو الابتدائية ، يختزن حالة من الحوار المؤجل والمعاناة المضمرة (حين كان الرماد نارا وحجرا وعناصر قابلة للاحتراق) ، قبل أن يصير (الرماد) رمزا للواقع المتلاشي ، وتغدو (نهاراته) رمزا للحلم أو الواقع البديل .

ولهذا النسق التركيبي والتصوري الناضج الذي اتسم به عنوان قصيدة (وللرماد نهاراته) ، صورة أولية تمثل البذرة التي تفرعت عنها الصورة الجديدة المتبلورة ، وتتمثل تلك الصورة الأولية في عنوان قصيدة سابقة للشاعر كتبها عام ١٩٩٤م ، وهو (وللحروف . . رماد) حيث تبرز في هذا العنوان خصائص الفصل بين ركني العنوان ، بدلا من التواصل الجدلي الذي يمثله ضمير الهاء في العنوان الجديد ، وسوى ذلك من التقاطعات التي تمت الإشارة إليها ، أما الجنينية فواضحة في النسق التركيبي ، وفي ابتداء العنوانين بحرف الواو ، وفي تقديم الخبر على المبتدأ ، وفي تكرار كلمة (رماد) ، إلا أن التكرار نفسه ، أذا ما تأملناه ، ينطوي على مفارقة واضحة بين العنوانين ، على مستوى الرؤية الشعرية التي يجسدها النسق التركيبي لكل منهما ، فكلمة (الرماد) نفسها مبتدأ في العنوان الأول ، وهي خبر في الثاني . وكأن العنوانين كليهما يمثلان دائرة دلالية محكمة ، على مستوى الرؤية الشعرية ، يعبر النصف الأول فيها (وللحروف . . رماد) عن جانبها السوداوي المعتم الذي ينتهي بالرماد) ، ويعبر النصف الثاني منها (وللرماد نهاراته) عن جانبها التبشيري الحالم الذي يبدأ بالرماد لينتهي بنهاراته ، ويمكننا بسهولة واضحة ، قراءة الرؤية في كامل استدارتها ، لو نحن وضعنا العنوانين جنبا إلى جنب في وضع تراكبي . . هكذا :

(للحروف . . رماد ، وللرماد نهاراته)

إن الحلم المرموز إليه «بالحروف» ، صار رمادا في العنوان الأول ، أي صار صورة لتشوهات الواقع وضياع الإنسان فيه ، في حين صار «الرماد» الذي يرمز إلى الواقع في العنوان الثاني ، يتضمن حالات الحلم والانبعاثات الجديدة التي توحي بها دلاليا مفردة (نهاراته) .

ويستخلص من هذا كله أن العلاقة الجدلية بين الحلم والواقع أو الواقع والحلم ، هي علاقة عضوية وبنية دائرية عميقة في تجربة الشاعر سعد الحميدين وضمن إطار رؤيته الشعرية ومسارها المتطور ، على مستويات الفكر والتصوير والتركيب اللغوي والمعجم الشعري وحقوله الدلالية ، ويرى أحد النقاد الذين تناولوا تجربة الحميدين الشعرية منذ بواكيرها الأولى ، هذه الدائرية حتى على مستوى الإيقاع التدويري والصورة الشعرية الممتدة إذ «تشكل كل صورة بذلك مقطعا كاملا من القصيدة ، وتتلاحق المقاطع حتى تكتمل القصيدة ، وقد تكون القصيدة في هذه الحالة مقطعا واحدا أو صورة شعرية طويلة مركبة[٧] .

وهذا يعني ببساطة أن لقصيدة الحميدين الجديدة (وللرماد نهاراته) ، رغم ما توحي به من صعوبة ظاهرة وجنوح نحو صفتي المغايرة والاختلاف المطلقتين ، بذورا كامنة في تربته الشعرية وجذورا ممتدة في أعماقها ، ولم تكن قصيدته المشار إليها (وللحروف . . رماد) سوى مثال واحد من أمثلة كثيرة تبرهن على ذلك ، ومثل هذا النوع من الرجوع إلى بساتين الشاعر القديمة يسهل على الباحث مقاربة أي نص جديد للشاعر ، وهو ما أنوي القيام به في إطار مقاربتي لإنتاج الدلالة والكشف عن المضمون في قصيدة الحميدين / الصدمة التي تتسم بغموضها وصعوبتها للوهلة الأولى خاصة ، وربما بعد ذلك أيضا .

وما استعانتي بعنوان القصيدة في التمهيد لمقاربتها مقاربة تحليلية موسعة ، إلا من قبيل التوطئة لمحاولة التغلب على صعوبة القصيدة الظاهرة على نحو إجرائي متدرج ، وما مزدوجة (الواقع/ الحلم ـ الحلم / الحلم) التي كشف عنها عنوان القصيدة بالطريقة التحليلية التي تمت قراءته بها ، سوى خطوة أولى ، ولكن تتسم بالجوهرية ، على طريق طويل غايته الكشف عن مغاليق هذه القصيدة الإشكالية وإضاءة ظلماتها ، ومن ثم محاولة تذوق هذا النوع من الشعر الحديث بعد فهمه وإدراك كنهه .

ولا يسعني في هذه الوقفة الإجرائية التي خصصتها لقراءة عنوان قصيدة الحميدين (وللرماد نهاراته) باعتباره مصدرا لإنتاج الدلالة الشعرية في القصيدة ، ومفتاحا من أهم مفاتيحها الدلالية ، إلا أن أختمها بإشارة ذات أهمية خاصة على قيمة العنوان في النص الشعري الحديث ، أقتبسها من كتاب (دينامية النص) للدكتور / محمد مفتاح ، هذا نصها : «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ، ونقول هنا : إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية

القصيدة ، فهو ـ إن صحت المشابهة ـ بمثابة الرأس للجسد ، والأساس الذي تبنى عليه ، غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيرا ، وحينئذ ، فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه»[٨] .

وسأركز في الوقفة الإجرائية القادمة من مقاربة قصيدة الحميدين ذات العنوان المركز القصير على ذلك النوع من القرائن التي أسماها محمد مفتاح «فوق لغوية» والتي تتصل عندي بمزدوجة الحلم والواقع ، وقد تم استصفاؤها من صلب العنوان (وللرماد نهاراته) باعتباره مفتاحا نصيا ، كما لاحظنا .

ـ٣ـ

مثلما يصحو النائم مذعورا من حلم كابوسي غامض ، فيفرك عينيه بكلتا راحتيه محاولا أن يتذكر بعض ملامح ذلك الكابوس ، ينتهي القارئ الصبور من قراءة نص الشاعر سعد الحميدين أو قصيدته / الصدمة الموسومة (وللرماد نهاراته) ، وهو لا يكاد يتذكر منها شيئا ولا من قراءته لها شروى نقير اللهم إلا بعض هذيان لغوي يتناثر على طرف لسانه دون أن يعي معناه ، وآثار حمى تختلج في أطرافه الباردة من جراء احتباس أنفاسه داخل زجاجة النص الكابوسي ، وما عنوان النص ، حسبما تم تحليله تحليلا مركزا في الوقفة السابقة ، سوى بعض من تلك المظاهر الهذيانية الملتصقة بلسان القارئ المستيقظ لتوه من هذا الكابوس الحداثي ، وهي لم تزل عالقة كلماتها القليلة بتلابيب ذاكرته الدائخة .

ولم تكن الحالة الشعرية ، في حقيقتها ، إلا حالة كابوسية عاشها الشاعر في لحظة شعرية متميزة تحت ضغط قانون التداعي الحر الذي شاء أو لم يشأ أن يطلق له العنان ، فانطلق به إلى عالم الأحلام ودنيا المكبوتات وظلمات المسكوت عنه والمغيب ، مما تتفصد به الذاكرة الأولى وهامش الشعور ، ولعل مثل هذا المظهر الفني الذي انتحاه الحميدين في قصيدته الكابوسية هذه ، هو ما عناه مؤلف كتاب (بنية الشعر الجديد) محمد عزام حين قال : «تتجلى أعقد أنواع الخيال في ما يختلط بالأحلام والأساطير ، حيث يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق جمالي ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنساني ممكنا فحسب ، وإنما إعطاء التجارب الإنسانية آفاقا أرحب»[٩] ، بل أجد هذا المنحى الذي اختطه الحميدين لنفسه في هذه القصيدة أكثر تعقيدا فيما يتصل بالمخيلة الحرة ، مما عناه محمد عزام في قوله السابق . فالحميدين قد استسلم للغة

الحلم وقانون التداعي الحر ، على نحو ما كان يفعله السورياليون من شعراء ورسامين ، وترك لمخيلته حرية الانفلات من عقالها ، كما أطلق للغته حمى هذيانها لكي تبلغ ما تبلغه من أمداء ، دون رقابة من عقل . وعلى هذا ، كما يقول عزام أيضا» ، تصبح القيم التعبيرية للعلاقة بين المفردات ، ليست للمفردات ، وإنما لعلاقاتها ، وهذه العلاقات لا يتوصل الشاعر إليها بطريقة عقلية منطقية ، بل تحصل في النفس بطريقة تلقائية»(١٠) .

ولا يترك الحميدين قصيدته نسيجا مكورا معتما دون خيوط قليلة يمكن التقاط أطرافها للتعرف على نوع النسيج الملموم وشكله ومحتواه ، وهي خيوط ، كما سنرى ، تنتظمها مزدوجة الحلم / الواقع التي تقوم ضفيرتها بجمع تلك الأشلاء الضوئية المتفرقة في ظلام القصيدة ، لتجعل من مجموعها مساحة ضوئية مكثفة قادرة على قراءة القصيدة والتذكير بملامح الحلم الغارق في جسد النوم وظلام الواقع الكابوسي الذي تلبسته الحالة الشعرية في القصيدة ، وهي مزدوجة متعالقة بسواها كما سنرى .

ومن ضمن هذه الخيوط الضوئية القليلة المتناثرة في فضاءات القصيدة ، بعدما قام به عنوانها (وللرماد نهاراته) من دور جوهري في ذلك ، التناص الشعبي أو الفولكلوري المتمثل في تضمين مقاطع غنائية وأبيات شعرية ومفردات وعادات تتصل بالغناء ورقصات الزار وألحانها المصاحبة ، كالخبيتي الذي كان فاتحة لتضمين هذين المقطعين المعروفين من الشعر الشعبي :

١ ـ «يا طول ما جيت ساري في حراويك
عجل واخاف القمر يظهر عليه
نطيت أنا الداب وأنيابه مشاويك
والله كفاني من أسباب البلية»

٢ ـ «سليم سليم وش أسوي بمحبوبي
تلقى الخلا وأعطي المفاتيح عبد الله
يا وارد الما واسقني شربيت
واللي سقاني ما يخاف الله»

ولا شك أن المقابلة النصية والإيقاعية / اللحنية بين بنية كل من المقطعين السابقين اللذين تم تضمينهما في القصيدة ، والتجاوب الدلالي والعاطفي الموجود بينهما ، قد جعل من هذا التضمين أو التناص الشعبي مفتاحا من مفاتيح النص المهمة ، وربما من مفاتيح تجربة الشاعر سعد الحميدين

على إطلاقها[١١] ، وبخاصة إذا علمنا أن الحميدين لا يعود في تضمين هذين المقطعين إلى الموروث الشعبي العام فحسب ، بل هو يعود إلى موروثه الشخصي الخاص ، لأن الشاعر سبق له أن استخدم بعضها في بساتينه الشعرية القديمة ، مثلما نجد ذلك واضحا في قصيدته الموسومة (جوقة الزار) المكتوبة عام ١٩٦٩م والمنشورة في مجموعة الشاعر الأولى (رسوم على الحائط)[١٢] .

ولا شك في أن عنوان القصيدة (جوقة الزار) يؤكد شدة ارتباطها ، من ناحية الزار على الأقل ، بقصيدة الحميدين الجديدة (وللرماد نهاراته) التي يوحي فيها مثل هذا التضمين القديم / الجديدة بما تؤشر إليه من اختزال واضح لمجمل خارطة الشاعر وذاكرته الشعرية ، كما يؤكد ذلك العنوان القديم مدى تجذر رقصة الزار كمظهر رمزي في نفسية الحميدين وحالاته الشعرية المتكررة ، مع مراعاة ما آل إليه ذلك المظهر من تحديد وصفي هو (الخبيتي) ومن توظيف رمزي أكثر كثافة وتعقيدا مما كان عليه فعلا[١٣] .

وفي ظني أن متابعة صور (الزار) في قصائد الحميدين السابقة ، من شأنها أن تكشف ملمحا مهما من ملامح قصيدته الجديدة وتفتح طريقا مضيئة في دهاليزها المعتمة ، مع الأخذ في الاعتبار ، طبعا اختلاف المراحل التي تم فيها توظيف هذه الصور الفولكلورية وتطورها في مسار تجربة الحميدين ، وللتدليل على هذه المسألة تمكن المقارنة بين هذين المقطعين في قصيدتي (جوقة الزار) و(للرماد نهاراته) . . هكذا :

● **جوقة الزار :**

فهب يدك سطح الأرض ،
يبعثر ما تبقى من بساط أغبر نتن . .
على أنغام جوقته . .
يميد . . يميد . . في حمى انتعاشاته
تعثر في خطاه وأرسل الصيحة :
«ألا يا طول ما جيت ساري في حراويك
عجل وأخاف القمر يظهر عليه»
ودار ودار حتى شلت الحركة . .
تداعى مثل بيت شيدت أركانه من رمل

● وللرماد نهاراته :

يطلق النفثة بصقة خلفها الأزيباريها كبرق
يلسع المرآة شع فيها موقدا شمعدانات
شجيرات الشموع الهامسات على هامات
الجواري الراقصات الزار/ الخبيتي
(المقطعان الشعبيان المذكوران سابقا)
أجل تحفر الأرض ، سيقان ، أوتاد
تغرس (الأكعب) في رحم رمال التيه حتى
تنبع الآهات تعلو نما الجذر وفاض الساق آخر/

إن مشهد الزار هو في القصيدتين القديمة والجديدة ، إلا أنه في الأولى مشهد وصفي مباشر رغم ما يشف عنه من أبعاد رمزية تتصل بواقع الحال الاجتماعي المتسم بالجهل والتعلق بالخرافات ، مما ينخر الإنسان في هذه البقعة من عالم التخلف ، أما في القصيدة الأخيرة فالمشهد يصور حالة من التفسخ النفسي والحضاري ، يعبر عنها الشاعر بصورة قاسية إلى حد القبح ، من صور التفسخ الجسدي الظاهر المصاحب لتفسخ الذات الداخلي ، ويمكن ملاحظة ذلك في طالع القصيدة . . هكذا :

عقدة في المعصم الوقتي حز الجلد منها ، فبدا جدول الدم يحبو
غائبا بامتداد الساعد المعقوف قوسا خانه وتر راغت خطاه في
رقاع الدرب من غير التحام بالمزامير ولا حتى الحراب الثانيات
الظهر شريانا ضخ غسلينا ، تشظى قربه العظم تفحم حول
خصر من رماد هاجم الأعين يطرفها إلى سوق يبرك الكسل الوارم
حول لحن من سعال ناخر النغمة مزورا إلى قاع الخراب

ولا يعدو أن يكون المشهد الجحيمي ذو اللغة الكابوسية المتداخلة ، تصويرا لحالة راقص الزار وحركته في بعديها الداخلي والخارجي ، مما يجعل رقصة الزار التي ابتليت بها المجتمعات المتخلفة ، وصارت علامة على تخلفها ، «عقدة في المعصم الوقتي حز الجلد منها» ، بل صارت هذه «العقدة» طريقا يتخذه جدول الدم المتلاشي لتفكيك الكيان البشري وتفسيخه وجعله يتفصد (غسلينا) لا يمكن تخيله كالذي «يسيل من جلود أهل النار ولحومهم ودمائهم كأنه يغسل عنهم «كما تذكر مصادر اللغة[١٤] .

وعقدة الزار لا ينظر إليها من قصيدة الحميدين الجديدة باعتبارها جزئية معزولة ، وإنما يتم النظر إليها باعتبارها تربة خصبة لكون بذار التخلف ، وإعادة إنتاجها دون توقف (فانطوى حبل المكانزم) ، حتى تصير إطارا لسقوط حضاري مخيف لا يمنعه تعلق ذلك الإطار المفرغ من صورته الحضارية ، بأهداب شمس حضارية غاربة تلوك كلماتها الألسن والعقول المغيبة ، وهي تقضي وقتها وتصرف جهدها في التناسل الغبي قولا وعملا ، ثم تترك أنسالها نهبا للريح وسباع الغاب . . هكذا :

اعتلت لوحة الرسام (قوس قزح) يباري بعدها اللوني أبعادا بدت شجرا/ غابة حبلى بأفواه وأنياب يربض السبع يفلي الدرب ، «يمشع» الغصن أي غصن ناظرا أين الطريق الآخر اللهفان للوجبة في رأد الضحى مغناطيس أنفه يجذب الروح مع الريح إذا ما ساقها سوط الرياح . .

إن «جوقة الزار» هناك أو «عقدة المعصم الوقتي» هنا ، هي صورة رمزية لدوامة الحياة اليومية التافهة التي تبتلع المجتمعات العربية في كل زمان ، فتجعل الإنسان يتغاضى عن أقدس مقدساته ، عن عرضه ، الذي يتركه فريسة لسبع الغاب ، حيث ينسل منه أمشاجا لأجيال مشوهة هزيلة لا تستطيع الدفاع عن أعراضها ، فالأرض والعرض وجهات لحقيقة واحدة في حياة الإنسان العربي وحضارته كما يرى الدكتور إبراهيم بدران[١٥] ، ومن نقطة (الزار) هذه ، من الخرافة المظلمة وفقدان العقل والهروب من مواجهة الواقع في حقائقه الصلبة ، تبدأ أولى خطوات الانهيار :

حجر حط من القمة للسفح ، وغفا هكذا أوعز لي فألوي العنق للتاريخ ، أقرأ صفحات سجلت كنا . . وكنا . . ولكن كيف أصبحنا؟ لا أدري!

وبديهي أن تصول دوامة (الزار) الحضارية المتسعة في انهياراتها الرملية المتداعية ، إلى واقع العرب الراهن في صراعهم مع العدو الإسرائيلي وما آلوا إليه من انقياد ذليل إلى طاولة التوقيع على اتفاقية السلام مع عدوهم التاريخي . . هكذا دون ثياب من حياء تغطي أجسامهم العارية :

آن ، به تنفض الأنات الريش عن أجسامها اليوم تعرت ، رقصت في ساحة التاريخ نهارا أمام الناظرين نحو فعل لا يغضون طرفا خجلا

من فعلها/ لكن على ما آل له (الآن) من وخز عين بالدبابيس من
صفع بحروف / كلمات ، وتصافح بأياد تلوى إلى الطاولة غصبا
(وقعي) وقعت . . لا شيء بعد . . مخجلا عندما خجل الخجل .

إن هذا الواقع العربي المعتم يمثل مفتاحا آخر من مفاتيح الكشف عن ظلام هذه القصيدة الكابوسية ، وبخاصة فعل (التوقيع) المدوي المشطور بين الأمر (وقعي) والامتثال إليه (وقعت) ، وهذا ما يعطي مشهد الزار المحدود أبعادا رمزية مفتوحة تتجاوز الأطر الجغرافية (الخبيتي) والاجتماعية (جوقة الزار) والشكلية (الرقص) إلى ما هو «عقدة في المعصم الوقتي» لا تزول ، بل هي في اتساع مستمر نحو ضفاف الجرح العربي الذي لا حدود له ، ولعل تذييل القصيدة بهذا التاريخ الحزيراني الحزين (٢٣/ ٦/ ١٩٩٦م) يؤشر ما حفر في الذاكرة العربية من مرور ثلاثين عاما بالتمام والكمال على هزيمة يونيو عام ١٩٦٧م ، وهي الهزيمة التي فاجأت بها إسرائيل العرب بضربة قاصمة ، بينما كان أبرز قادتهم العسكريين ينغمسون في ما يشبه حفلة الزار ليلتها ، ولم تكن تلك الهزيمة سوى الفاتحة الحقيقية للضعف العربي الذي قادهم إلى مذلة التوقيع على اتفاقية السلام بعد عدد من السنين .

وموقف الحميدين من اتفاقية السلام ليس جديدا أو طارئا ، لكي نفسر به قصيدته الأخيرة ، ونتخذ منه مفتاحا لإنتاج الدلالة فيها ، بل هو موقف مبدئي متكرر في عدد من قصائد ورؤاه الشعرية ، وموجودة بذوره وجذوره الصريحة ممتدة بعمق في تربة بساتينه الشعرية السابقة ، وسبق للشاعر أن كرس قصيدة بأكملها لهذا الموضوع عنوانها (ابتعد عنا . . ودعني) وقد كتبها عام ١٩٩٣م مع مطلع انشغال العرب بعملية السلام السرية مع إسرائيل[١٦] ، ولعل من المفيد هنا اقتباس هذا المقطع من القصيدة المذكورة :

غير مجد . .
أن تسيري يا خطى النشء
ويا زهرة الأماني
نحو ما سمي : تصحيح المسار
وهو عار
خلف أشباح وأوهام انتصار . .

إنه . . بل لا يساوي

عشر ما كان انتظار

إنه ليس سلام

فهو إلغاء لتاريخ بحرف من قلم

خطه المخدوع . . والمهووس

والمدسوس . . مثل السم في صحن العسل

وليس بغريب أن يربط الحميدين في هذه القصيدة الهجائية لعملية السلام المذلة ، بين الاتفاقية نفسها موضوع القصيدة ، وبين هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م ، ويسميها «انتكاسة» ، فيقول في هذا المقطع الدال من قصيدة (ابتعد عنها . . ودعني) ، واصفا الانتكاسة بالوتد . . هكذا :

وتد قد دق تجسيدا لشكل

الانتكاسة

وتوارى قولنا المشهور من قبل :

«وليسوا بغير صليل السيوف

يجيبون صوتا لنا أو صدى»

فلقد صدأ . . الصدى

وانزوى الصوت ونادى هامسا :

«عدل سلام»

ويمكننا ملاحظة ربط الشاعر الاتفاقية بالانتكاسة ، وبمضمونها الإعلامي المتمثل في البيت الذي ضمنه ، مقتطعا من قصيدة مشهورة حينذاك وكان يغنيها الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب ، ولا أستبعد شخصيا ، أن يكون الحميدين قد كتب قصيدته هذه في شهر حزيران / يونيو من عام ١٩٩٣م ، وهو شهر الأحزان والمرارة نفسه الذي حرك الشاعر لكتابة قصيدته الأخيرة (وللرماد نهاراته) ، وأخيرا يمكننا ملاحظة تعبير (صدأ الصدى) الذي ورد في نهاية

المقطع السابق من قصيدة (السلام) القديمة ، وتكراره في قصيدته الجديدة ضمن الهامش الأول من هوامشها الخمسة الواردة في نهاية القصيدة . . هكذا :

(١) يصدأ الصدى في انحناءات عكاكيز العجائز

وهذا يعني ، مرة أخرى ، أن تلك القصيدة وسواها من قصائد الشاعر السابقة ، تمثل مرتعا خصبا لبذور تجربة الحميدين وخصائصه الأسلوبية ومفاتيحه النصية ، لذلك لا بد من الاستعانة بها في فك مغاليق قصيدته الجديدة الصعبة (وللرماد نهاراته) .

ومعنى هذا كذلك أن الصور والتعابير والمفردات والأنساق التركيبية المتكررة في بساتين الشاعر القديمة ، مثلها مثل العناوين والتضمينات والموضوعات والمواقف الفكرية ، تمثل واحدة من أبرز مفاتيح التجربة الشعرية في قصيدة الحميدين الأخيرة ، فقد سبق للشاعر أن استخدم صورة التفسخ الجسدي المصاحب للتحلل الروحي في قصيدة (ابتعد عنها ودعني) قائلا :

وهو من قطف زهره

قطع الأوصال

كسر الأغصان . . والأعضاء يكنسها

ويجمع ما تبقى

وينبغي أن نلاحظ ، هنا ، كيف أن الشاعر وظف سمة التضعيف للأفعال الماضية للتعبير عن حالة التفسخ ، ثم يكرر هذه الصورة المتفسخة بنفس السمة اللغوية (التضعيف) في قصيدة (أيورق الندم) هكذا :

يقيسها شبرا بإصبع معقوفة محدبة
تقرحت ، تجمدت ، ومجت الصديد(١٧)

كما سبق للشاعر في مجموعته الأولى أن تحدث عن (كف محدبة الأصابع تخدش الوجه الطري / تحيله نتفا من الأمشاج)[١٨] ، ويمكننا ملاحظة تكرار مفردات كثيرة وردت في قصيدته الجديدة ، وسبق لها أن تقلبت كثيرا في قاموسه الشعري ، مثل : الساق ، يباريها ، يفلي ، النفثة ، البصقة ، الغسلين ، يبرك الكسل ، ينغل ، الوارم ، الرائب ، الساعد المعقوف ، إصبع معقوفة ، الهباب ، يصدأ الصدى ، الخراب ، الرماد والترمد ، عقدة ، حز الجلد ، الأكعب . . إلخ . وأنا هنا

لم أعن إلا بالتقاط المفردات الدالة التي تشكل خصوصية المعجم الشعري وحقول التجربة الدلالية لدى سعد الحميدين .

أما أهم مفردة تدور حول رحاها صور الحميدين ورؤاه الشعرية وموقفه الفكرية وحالاته النفسية ، فهي مفردة (الزمان) بجميع مترادفاتها ، مع وجهها الآخر المتقابل معها والمتمثل في (المكان) .

وتمثل هذه المزدوجة الزمكانية (الزمان / المكان) التي تتردد بحيوية خاصة في فضاء الحميدين الشعرية ، واحدة من أبرز مفاتيحه الشعرية الخاصة ، لذلك نجده يفتتح بها قصيدته الأخيرة بقوله (عقدة في المعصم الوقتي) ، كما نجد الشاعر يفتتح مجموعته الشعرية الرابعة (وتنتحر النقوش . . أحيانا) بهذا المقطع الزمكاني الدال :

طاب المكان/ واللامكان تمددت أطرافه

وتشابكت أوصاله . .

تجتر خلف لعاب فكيها

مكاييل الزمان على الزمان ، وفي الزمان

توحدت أصوات أصهار السنين[١٩]

وقد ابتكر الحميدين للزمن بشكل خالص صورا لا يحصى عددها ، ويمكن رصد تقلباتها المتنوعة في تجربته الشعرية منذ مجموعته الأولى حتى الأخير ، مثل قوله :

ـ حبل الوقت

ـ سطح الزمن الراكد

ـ قيدوم الزمان

ـ قابض بخطام الزمن القادم

ـ أبجدية الأيام الآتية

ـ الليل يمد سرادقه

ـ بجلب الزمان

ـ غامض كالوقت

ـ زمان يحتضر

ـ واقـفـا أرفـو رداء الـوقـت عـنـوة
ـ تلـد الـوقـت وتجثـو عنـد بـاب المقـبرة
ـ الزمان الذي يتوكـأ يمـشي / خطـاه تجـسم
ـ تنحت في صخرة المختفي تحت إبط المراحل

وسعد الحميدين يلتفت إلى هذه الحقيقة في إحدى قصائده التفاتا مباشرا ، ويؤكد ارتكاز جانب مهم من تجربته الشعرية على فلسفة الزمن حيث يقول بوعي شديد وشفافية فنية لافتة :

أخرج الوقت من المعطف كوما من صور
بعضها من ورق
بعضها من شجر
بعضها من حجر
يتمـور . . . . .
بركـة من كـدر
ومكـان يستـدير
قرب حـوض الاستـدارة
وأنا الدائر إن دار المكان(٢٠)

وتتجلى في هذا المقطع الدال مزدوجة الزمكان واضحة في تمور الزمان وتحوله إلى (مكان يستدير) في صورة (بركة من كدر) ، كما تتحول الذات الشاعرة (أنا) إلى نقطة تقاطع حية بين الزمان والمكان ، بحيث تصبح الذات / أنا = الزمان الدائر في المكان ، كما يقول السطر الأخير من المقطع .

إن مزدوجة الزمان / المكان تعبير آخر عن مزدوجة الحلم / الواقع التي أجلت هذه الدراسة النقدية عملية تحليلها والكشف عنها إلى آخر مرحلة من مراحل قراءة قصيدة الحميدين (وللرماد نهاراته) ، نظرا لما فيها من تعالق بمزدوجات أخرى كمزدوجة الزمكان ، ومن تقاطع بمفاتيح ومصادر مختلفة لإنتاج الدلالة كالعنوان والصور والموضوعات والتضمينات والمفردات الدالة في قصيدة تتسم بالصعوبة والغموض ، كما تتشابك هذه المزدوجة (الحلم / الواقع) ببقية أبنية النص من لغة وإيقاع إلى جانب المضمون الذي تم الكشف عن أهم جوانبه المتصلة بإنتاج الدلالة ومصادرها النصية .

إن مفردة الزمان التي ابتدأ بها الشاعر طالع قصيدته (وللرماد نهاراته) في قوله :

(عقدة في المعصم الوقتي حُزَّ الجلدُ منها)

تمثل مفتاحا لمزدوجة الزمكان التي تجسد مزدوجة الحلم / الواقع في القصيدة ، ولكن المعادلة غير متوازنة هنا ، فأحد طرفيها مفقود ويطغى عليه الطرف الآخر ويغطيه ، إلا أنه بذلك يدل عليه ويشير إلى وجوده المستكن وحضوره الغائب ، فالحلم مسروق خائف مذعور كالطير أفزعه الواقع فتحوّل إلى كابوس مفزع يخفي تحت ظلامه وظلمه طائر الحلم المستلب الذي تدل عليه حركة الواقع الكابوسية ومحاولتها تغطيته واستلابه ومصادرة وجوده .

والحلم بحركته الدائبة وحيويته المستمرة يعتبر في قصيدة الحميدين عنصرا موازيا للزمان الذي يمكن تلمسه في بنية القصيدة ، باعتباره دالا لغويا مدلوله الحلم ، في حين يعبر الواقع بجموده وتحجره عن صورة المكان ، أما وظيفة الذات الشاعرة فتتمثل في تسليط الزمان على المكان والحلم على الواقع ، مما يجعل المكان زمانا حيا ويحيل الواقع إلى واقع ممكن أو بديل تجسده صورة الحلم ، وتشتد هذه الوظيفة الإبداعية وتزداد توترا ، حين يكون الوضع مقلوبا والأمر معكوسا : أي حين يكون الزمان متخثر متجمدا وكأنه قد تحول إلى مكان بلا زمان أو جسد بلا روح ، تماما مثلما يتحول الواقع إلى إنسان عجوز لا أحلام لديه .

وحين يفقد الإنسان في الواقع سمة الحلم ، ويتحول الزمان إلى مكان متحجر لا حركة فيه إلا الارتداد إلى الخلف ، والتلفت إلى أمجاد الماضي القديمة ، دون رغبة حقيقية في ممارسة شهوة الحياة ، فإن واقع هذا الإنسان يصير «عقدة» تشله عن الحركة وتجبره على الجمود ، وليس مصادفة أن يكون مكان هذه العقدة من جسم الإنسان هو «المعصم» الذي توضع فيه الساعة الحديثة مثلما يوضع فيه القيد والأغلال .

فالساعة التي لا تعمل والزمان الذي لا يدور من شأنهما أن يخرجا صاحبهما من شروط الحية الحقة ، لذلك يتحول «المعصم» إلى مكان للقيد والانحباس ، لا للزمن وحركته وانطلاقة الحياة ، وهذا معنى أن تبدأ القصيدة بمكان المعصم من أعضاء الجسم الإنساني ، لكي تجعل من الإحساس بالزمان سبيل لتحلل الكيان البشري وتفسخه أو سبيلا لتماسكه وانطلاقه .

أما وقد تحول هذا الإحساس بالزمن في طالع القصيدة إلى «عقدة» في المعصم الوقتي حز الجلد منها ، فإن ذلك إيذان بالجمود والموت وتفسخ الأعضاء الأخرى ، وتشوه التكوين الآدمي الذي خلقه الخالق في أحسن تقويم ، ويرتبط بذلك ويمهد إليه ، غياب الدم الذي هو رمز للحياة

وحركتها غيابا تدريجيا يدل على تباطؤ الدورة الدموية وأفول الحيوية في الجسد الحي وفمه الصادح بالغناء ، حسبما تمثله صورة المغني الراقص والمحتفي بالحياة وقد انعكس حاله في المقطع الأول من القصيدة . . هكذا :

فبدا جدول الدم يحبو غائبا بامتداد الساعة المعقوف قوسا
خانه وتر راغت خطاه في رقاع الدرب من غير التحام
بالمزامير ولا حتى الحراب الثانيات الظهر شريانا ضخ
غسلينا ، تشظى قربه العظم تفحم حوله خصر من رماد

إن المغني المسخ ذات التكوين الجسدي المشوه ، هو صورة رمزية للإعلام العربي الرسمي ، بينما تمثل الجمهور وترمز إليه في المقطع السابق نفسه صورة السوق التي (يبرك فيها الكسل) وتستقي الموت من جمود ذلك المغني وتشوهات تكوينه الجسدي والروحي :

هاجم الأعين يصرفها إلى سوق
يبزك الكسل الوارم حول لحن من سعال
نافر النغمة مزورا إلى قاع الخراب

وشيئا فشيئا تتحول هذه الكتلة البشرية إلى مسخ قبيح ، يصاحب غياب روحي وتشوه فكري وتخلف اجتماعي ، يفضي بها جميعا إلى «جوقة الزار» ، أي إلى واقع لا غناء فيه ويخلو من كل حلم جميل ، وإلى زمن لا روح فيه يمكنها خلاله أن تجدد شكل المكان وصورته القبيحة . . هكذا تكتمل صورة المغني / رمز الواقع الإعلامي العربي :

يطلق النفثة بصقة خلفها الأز يباريها
كبرق يلسع المرآة

ولا تملك جوقة الزار المبصوق في رأسها إعلاميا ، إلا تحويل مخيلتها الضامرة إلى مرآة عاكسة لاقطة لتلك الصورة القبيحة التي تقوم بتحويلها من ثم إلى صور (جمالية) موهوبة . . هكذا :

شع فيها موقدا شمعدانات
شجيرات الشموع الهامسات على هامات
الجواري الراقصات الزار (الخبيتي

ثم يقوم الشاعر باستحلاب الذاكرة الشعبية فيقتطع منها مقطعين شعريين ، ويقوم بتضمينهما في جسد قصيدته على سبيل التناص ، معبرا بذلك عن الحسرة وغياب الوعي

واللجوء إلى الذاكرة المستنزفة التي لا تستطيع تحريك الزمن المجمد في أوصال تلك الكتلة البشرية المغيبة والمسكونة بالخوف واللامبالاة ، وهي المعاني التي ينطق بها المقطعان الشعبيان المذكوران إلا أنها تكتسب من سياق القصيدة السالف دلالات رمزية خاصة غير التي قام عليها المقطعان في نصهما الأصلي ، قبل التوظيف الفني .

ويجمل الشاعر هذه الحالة الإعلامية التي تجمد عليها الزمن العربي ، في هذا المقطع الذي أعطاه ، في خاتمة القصيدة ، عنوان (حاشية) قائلا :

يلد الشجر شجيرات (شجار بين مائين اعتلى الآخر الآخر في لسان النهر هاجا) أزهر الحقل بساطا واتكى التاريخ ينغل في نفوس ماضيات ما قد خط إعلاما وإعلانا عن الكان بما ينسج في كهف العبر يمضغ الصبر ويرشف من مداعات الكسالى كل أنفاس الضجر (يعطس التمساح/ تسعل السمكة) والأنفاس ترى تحت ظل الشجـــــرة!!!!! .

إن شد عجلة الحياة البشرية إعلاميا إلى نقطة الماضي في زمنها المتجمد ، لا يستطيع مهما طال وثقلت وطأته على الأجيال المتعاقبة ، أن يمنع من ولادة حركة الزمان الجديد (يلد الشجر شجيرات) ، وعندها لا مناص من انفجار حالة الصراع أو ما سماه المقطع السالف (شجار بين مائين) ، وإن كان تصغير الشجر إلى شجيرات ، ثم خلو الحقل المنبسط منها واقتصاره على حالة الازدهار يوحي بضعف حركة الزمان الوليد حيث تجد التاريخ قد اتكى (ينغل في نفوس ماضيات ما قد خط إعلاما وإعلانا عن الكان . . .) .

وتصور بنية الإيقاع الخاصة بهذا المقطع الصراع المذكور والمتسم بعدم التكافؤ بين الواقع والحلم ، تصويرا إيقاعيا دالا تعبر عنه ثنائية العلاقة المحتدمة بين الوزن الذي يحاول الشاعر فيه التفلت من نظام التفعيلة الواحدة من جهة ، وبين نظام القافية الداخلية (العبر/ الصبر / الشجر) الذي راح يحكم بقبضته بنية الإيقاع في نهاية المقطع المذكور ، محولا إياه إلى مقطوعة نثرية ذات وتيرة سجعية عالية الترداد والرتابة ، وهذا ما جعل حركة الحلم / الزمان التي تساوي التحرر من الوزن ، محكومة بضغط / المكان المتمثل في تلاحق الفواصل المسجوعة ، وهو ما حول الحركة سكونا[٢١] .

ولا يقتصر هذا التجسيد الإيقاعي لمزدوجة الحلم / الواقع الزمكانية على هذا المقطع من

القصيدة الذي عنونه الشاعر بعنوان دال هو (حاشية) ، كما لا ينحصر هذا المظهر الإيقاعي في جدل العلاقة الثنائية بين الوزن والقافية ، وإنما نجده يحتل مواضع كثيرة في جسد القصيدة ، ويتخذ أشكالا عدة وعناصر فنية متعددة تعبر عن تمظهره النصي الواحد المتصل بالمزدوجة المذكورة ، ولعل أكثر هذه المواضع انتشارا في قصيدة (وللرماد نهاراته) وأشدها دلالة على هذه المزدوجة ، تأرجح مجمل بنية الإيقاع في القصيدة بين الانتظام التفعيلي أو الوزني الذي يمثل الاستجابة لضغوط الواقع وتقاليده الأدبية ونظامه الشعري السائد من جهة ، والتحلل من هذا النظام والانفلات نحو النثرية الإيقاعية (إن جاز التعبير) التي تمثل فضاءات الحلم المكبوت من جهة ثانية ، لذلك من الصعب أن نجد في القصيدة مقطعا أو حتى سطرا لا تزدوج فيه عملية التأرجح هذه بين الحرية والقيد إيقاعيا ، بل أستطيع القول إن هذه الجدلية الإيقاعية تمثل خاصية البناء الفني على كل المستويات النصية في قصيدة الحميدين هذه ، وتنسحب على كل تفاصيل جسدها الطويل ومجمل أبنيتها الثلاثة المتمثلة في المضمون واللغة والإيقاع ، وهذا ما يجعل اقتطاع أي جزء للاستشهاد به عملية صعبة في هذه الدراسة ، فالترابط المتشابك إلى حد التداخل والتماهي بين وحدات بنية القصيدة ، يحولان دون أية قدرة على الاجتزاء والتمثل ، وينطبق هذا الأمر ، بشكل خاص ، على جسد القصيدة الأساسي ، في حين نجده يخف قليلا في (الحاشية) التي تم الاستشهاد بها من قبل في مواضع أخرى من هذه الدراسة ، كما يخف كثيرا في هذا المقطع الذي ذيل به الشاعر قصيدته تحت عنوان دال أيضا هو (هوامش) ، ولهذا آثرت أن أتخذه ، في ختام الدراسة ، مثالا تطبيقيا على مزدوجة الحلم / الواقع الزمكانية :

● هـوامـش : (١) يصدأ الصدى في انحناءات عكاكيز العجائز .
(٢) التلاشي في انقراضات الصغار
بـاتجـاهـات التـلاشـي .
(٣) الحزينـات / السعيـدات الأرامـل
في امتداد الوهم/ الواقع خلف ضرر
الاختفاء .
(٤) حيرتان : صيف / شتاء!!!
في الشتاء عند مدفأة الجرح
صيف = خلف باب الفجر . . .

. . . يمثل هذا المقطع الختامي المكون من أربعة هوامش ، على مستوى البناء الهيكلي العام للقصيدة ، مخرجا من تلك الغابة المعتمة التي تاه القارئ طويلا في ممراتها المتشابكة ، كما يمثل إطلالة أخيرة عليها من كل الجهات الأربع ، فيشعر القارئ من خلالها بالرغبة في تنفس الصعداء من جهة ، وبتحسس الحالة الكابوسية التي كان يغرق فيها قبل أن يصحو من حلمه المزعج ، ويتخلص من براثن الحالة الخانقة التي نصبت فخاخها إليه ، لغة القصيدة بجسدها الغابي الملتف حول عنقه كالأفعوان من جهة ثانية .

إن المقطع مبنى بناء بسيطا واضحا ، فهو مقسم إلى أربعة هوامش ، وإلى سطور مقطعة لا تتس بالتدوير الإيقاعي الذي وسم شكل القصيدة كلها ، كما أن لغته تحيل بوضوح شديد على مزدوجة الحلم / الواقع الزمكانية ، متمثلة على المستوى الدلالي في مفردة (حيرتان) وعلى المستوى التركيبي في منظومة الأضداد اللفظية المتقابلة مثل الصغار والعجائز ، الحزينات/ السعيدات ، الوهم / الواقع ، صيف / شتاء ، كما تتمثل المزدوجة على المستوى الصوتي في ذلك الجناس التام والمتطابق بين فعل (يصدأ) وفاعله (الصدى) ، خاصة حين يُلفظ الفعل بتخفيف الهمزة في آخره (يصدأ الصدى) .

أما على مستوى الإيقاع ، فيمكن بسهولة ملاحظة مراوحة المقطع بين انتظام تفعيلي واضح في بعض السطور كالثاني والثالث ، وفي أجزاء من السطر كما في السطر الأول بعد جملة (يصدأ الصدى) من جهة ، وبين التحرر من هذا النظام في مساحات أخرى من جهة ثانية .

إن هذا المقطع الختامي الموسوم (هوامش) يجسد على جميع المستويات البنائية المتصلة بالدلالة واللغة والإيقاع تجسيدا حيا ، مزدوجة الحلم/ الواقع الزمكانية ، كما يشير إليها بوضوح على المستوى الزماني خاصة في مزدوجة الصيف والشتاء ومزدوجة الوقع/ الوهم ، وقد دلت مفردة (حيرتان) على أن مزدوجة الحلم/ الواقع الزمكانية ذات طابع إشكالي ، على النحو الذي تم إيضاحه في سياق هذه الدراسة ، ويؤكد هذه الطبيعة الإشكالية عنوان القصيدة نفسه (وللرماد نهاراته) على النحو الذي تم تحليله في مطلع الدراسة .

وختاما لا بد من القول قبل مبارحة هذه المقاربة النصية ، إنه لم يكن يعنيني ، وأنا أقارب هذه القصيدة/ الصدمة ، الحكم لها أو عليها ، فهذا موقف أستاذية لم أمارسه حتى على شعراء مبتدئين أو طالعين ممن تطرقت إلى تجارب بعضهم من قبل في مقاربات ومقالات صحفية ، بل إنني أحاول تجنب هذا الموقف مع طلابي في الجامعة ، فكيف يمكن أن أمارسه على تجربة شعرية

عريضة ورائدة كتجربة سعد الحميدين؟ !! فأنا غالبا ما أتعلم كثيرا من النصوص الشعرية التي أقوم بقراءتها أو بتحليلها ونقدها حتى ولو كانت لصغار الشعراء قبل كبارهم ، وهذا ما كان يعنيني وأنا أهم بالشروع في تحليل قصيدة الحميدين التي تمثلت إلي ، كما ذكرت سابقا ، حالة من التحدي لا يجدر بناقد أو باحث يحترم نفسه ألا يواجهها ويستخلص من عذابها عذوبة لا حدود لها ، لعل أولها الإحساس بالثقة واحترام تجارب الآخرين والنظر إليها نظرة محبة تنفتح على إثرها آفاق الفكر وخزائن التأويل ، حين يضيء مصباح القلب ظلمات العقل ، ويكون الحب زيت المصباحين معا .

الهوامش والمراجع

١ ـ ولد الشاعر سعد عبد الله الحميدين عام ١٩٤٧م ، في مدينة الطائف بالمملكة العربية السعودية ، حاصل على دبلوم معهد المعلمين ـ دراسة تكميلية ، يعمل الآن مشرفا برتبة مدير تحرير للشؤون الثقافية بجريدة (الرياض) ، يعده النقاد أول من نشر مجموعة شعرية حديثة في المملكة عام ١٩٧٧م له خمس مجموعات شعرية هي : رسوم على الحائط ١٩٧٧م ، ضحية أنت الخيوط أنا ١٩٨٦م ، ضحاها الذي ١٩٩٠م ، وتنتحر النقوش أحيانا ١٩٩١م ، أيورق الندم ١٩٩٤م ، (لمزيد من التفاصيل يمكن مراجعة ترجمة الشاعر في معجم البابطين للشعراء العرب ، ص ٤٤٠) .

٢ ـ في تفاصيل هذه الريادة تاريخيا راجع كتاب الدكتور / سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ، ط ٢ ، شركة العبيكان ، الرياض ١٩٩١ ، ص ١٩ .

٣ ـ يتضح ذلك من قول الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أورده حازم القرطاجني ونصه أن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم .

انظر منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط ٢ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٨١م ، ص ١٤٣ .

٤ ـ راجع بعض هذه المقالات في الصحف السعودية مثل : الجزيرة ، واليوم ، وعكاظ وغيرها خلال الفترة التي تلت نشر القصيدة .

٥ ـ أيورق الندم ، مطبوعات دار الطائف الأدبي ، دار الحارثي ، ط ١ ، الرياض ١٩٩٤م .

٦ ـ رولان بارت : الدرجة صفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٣٣ .

٧ ـ راجع التعليق النقدي الذي كتبه بدر توفيق على ديوان الشاعر الأول (رسوم على الحائط) وتم نشره مع تعليقات لآخرين ، في الطبعة الثانية الصادرة للديوان نفسه ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ط ٢ ، عام ١٩٩١م ، ص ١٩٤ .

٨ ـ محمد مفتاح : دينامية النص ، ص ٧٢ .

٩ ـ محمد عزام : بنية الشعر الجديد ، ص ٥٢ .

١٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

١١ ـ لا يقتصر التناص الشعبي ، باعتباره مفتاحا على تجربة الحميدين ، بل نجده يشمل خارطة الشعر السعودي الحديث كله ، ليصبح سمة من سماته في نظر عدد من النقاد ، فالموروث الشعبي ، كما يرى عبده الزراع ، قد تحول في الشعر السعودي الحديث إلى لغة حوار . . أو خطاب اجتماعي من خلال قصائد الشعراء الحداثيين ، وذلك لعودة الصلة بين الموروث وحاضرنا ، راجع مقالة بعنوان (التناص التراثي وتشكيلية الرؤية : قراءة في ديوان . . وتنتحر النقوش أحيانا . . لسعد الحميدين) نشرت بجريدة «اليوم» ـ الملحق الثقافي بتاريخ ١٥/ ١٠/ ١٩٩٧م ، ولمزيد من التوسع في هذه المسألة يمكن مراجعة الفصل الثاني (في توظيف التراث الشعبي) من كتاب (توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر) لأشجان محمد الهندي . ط ١ ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٩٩٦م .

١٢ ـ لقد اتصلت ظاهرة توظيف الموروث الشعبي في شعر الحميدين ، حتى دواوينه الأخيرة ، على النحو الذي تشير إليه وتحلل المقالة المشار إليها سابقا حول مجموعة الحميدين الرابعة (وتنتحر النقوش أحيانا) وقد استمر ذلك حتى مجموعته الأخيرة (أيورق الندم) . وما هذه القصيدة موضوع البحث إلا حلقة في تلك السلسلة المتصلة .

١٣ ـ يعرف الدكتور / شاكر النابلسي في كتابه (نبت الصمت) الخبيتي بأنه «لون من ألوان الغناء والموسيقى» الشعبية في بلاد الحجاز ، ويدعى (الخبيتي) نسبة إلى (الخبت) وهو سهل ممتد بين ينبع وجدة بمحاذاة البحر ، والخبيتي موسيقى وجدانية ، لها تأثير بالغ في النفس ، تمتاز بالرشاقة والسلاسة ، وتعزف على آلة السمسمية ، بمصاحبة الناي والطبل والدفوف» . ص ١٨٧ .

١٤ ـ ابن منظور : لسان العرب .

١٥ ـ يرى الدكتور / إبراهيم بدران «أن الرجل العربي ما زالت تسيطر عليه فكرة سلامة العرض من قبل الأرض» والمرأة العربية مشاركة في هذه النظرة ، غير أن المجتمع المتخلف الذي لا يستطيع أن يكيف نفسه لمواجهة التحديات ، مستنفرا كل أعضائه ومستفيدا من كل طاقاته ، معرض دائما لأن يخسر الأرض والعرض معا ، ولا يهم بطبيعة الحال أيهما السابق وأيهما اللاحق» ، راجع هذا الرأي في كتاب الدكتور / سلوى الخماش (المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف) ، ط ١ ، دار الحقيقة ، بيروت ١٩٧٣م (المقدمة) .

١٦ ـ راجع مجموعة الشاعر الخامسة (أيورق الندم) .

١٧ ـ راجع مجموعة الشاعر الخامسة (أيورق الندم) .

١٨ ـ راجع مجموعة الشاعر الأولى (رسوم على الحائط) ص ١٣ من قصيدة بعنوان (القول المقطوع وحكايا الأمس) .

١٩ ـ وتنتحر النقوش أحيانا ، ط ١ ، دار الشعر القاهرة ١٩٩١م .

٢٠ ـ أيورق الندم ، ص ٧٩ ، من قصيدة بعنوان (وإذا الريح انكفت) .

٢١ ـ لمزيد من التفاصيل التطبيقية لهذه المقولة النظرية ذات البعد الفلسفي (تحول الحركة سكونا والسكون حركة) ، يمكن الرجوع إلى كتابنا الموسوم (السكون المتحرك) بأجزائه الثلاثة عن الإيقاع واللغة والمضمون ، الكتاب من منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات (١٩٩٢ ـ ١٩٩٦) .

نص القصيدة

وللرماد نهاراته

عقدة في المعصم الوقتي حز الجلد منها ،
فبدا جدول الدم يحبو غائبا بامتداد الساعد المعقوف
قوسا خانه وتراوغت خطاه في رقاع الدرب
من غير التحام بالمزامير ولا حتى الحراب الثانيات
الظهر شريانا ضخ غسلينا ، تشظى قربه العظم
تفحم حول خصر من رماد هاجم الأعين يصرفها
إلى سوق يبرك الكسل الوارم حول لحن
من سعال نافر النغمة مزورا إلى قاع الخراب
يطلق النفثة بصقة خلفها الأزيباريها كبرق
يلسعُ المرآة شع فيها موقدا شمعدانات
شجيرات الشموع الهامسات على هامات
الجواري الراقصات الزار / الخبيتي

«يا طول ما جيت ساري في حراويك
عجل واخاف القمر يظهر عليه
نطيت أنا الداب وأنيابه مشاويك
والله كفاني من أسباب البلية»

«سِليَّم سِليَّم وش أسوي بمحبوبي
تلقى الخلا وأعطى المفاتيح عبد الله
يا ورد الما
واسقني شربيت
واللي سقاني
ما يخاف الله»

أرجل تحفر الأرض ، سيقان ، أوتاد تغرس (الأكعب) في
رحم رمال التيه حتى تنبع الآهات تعلو
نما الجذر وفاض الساق آخر / فانطوى حبل المكانزم
اعتلت لوحة الرسام (قوس قزح) يباري بغدها
اللوني أبعادا بدت شجرا/ غابة حبلى
بأفه اه وأنياب يربض السبع يفلّي الدرب ،
«يمشع» الغصن أي غصن ناظرا أين الطريق
الآخر اللهفان للوجبة في رأد الضحى مغناطيس
أنفه يجذب الروح مع الريح إذا ما ساقها
سوط الرياح . . عندما يهرب من سلطة الإعصار .
يلتجى للغابة الرابضة على مكنونها في راحة السهل
تدلّى رأسها صوب سفوح الراسيات
الشامخات ، الجنين / الأجنة توأم يربو
على الإحصاء بالدقة والقطع ، ولا (جزم)
يفتح الصفحة أو يختم بأن الرقم (هذا)
يحتوي البطن عليه
جورب الماء الذي قد لف / خف / ساقُ
المارد/ غتيري الصورة الرائبة في منخر الزمن
الممتد من قافميم (= ق . م) إلى باء ميم (= ب . م)
آنٌ ، به تنفض الآنات الريش عن أجسامها
اليوم تعرت ، رقصت في ساحة التاريخ
نهارا أمام الناظرين نحو فعل لا يغضون
طرفا خجلا من فعلها / لكن على ما آل
له (الآن) من وخز عين بالدبابيس
من صفع بحروف / كلمات ، وتصافح بأياد
تلوي إلى الطاولة غصبا (وقعي)
وقعت . . لا شيء بعد . . مخجلا عندما

خجل الخجلُ
حجر حط من القمة للسفح ، وغفا هكذا أوعز لي
فألوي العنق للتاريخ ، اقرأ صفحات سجلت
كنا . . وكنا . . ولكن كيف أصبحنا؟ لا أدري !
لعل . . عسى . . صفحة اطرتها أُسند اليوم
مضامين سؤالي/ ربما لا زال في الفانوس زيت
وإذا شح توارى الومض وامتد بساط من هباب
برقع يباري الوجه مشدودا/ تشد الروح
والتاريخ منه / نحوه
ربما دُقت مسامير إلى أقصى مداها في
تجاويف جباه يتمشى الزمن الرائب
منتعلا قمما منها بفعل (هو) قد جاء منها طلبته
أمعنت في اقتفاء الأثر البارز منه
كي تطبعه على طبع تجافي مبعدا عنها هروبا
سوف يبقى لاصقا كعلامات على زند تاريخ
بطولات نقشت قسرا مجاميع من اللوحات
شف العرض عن مكنون أبعاد لها الأقدام
قد تاهت خطاها في غدو ورواح دربها
قد (قد) من أصل له فرع ينافيه
هو منه بيد أن اللغو قد طال أطراف
الأماني الباقيات الحالمات
ترضع الأوهام في أثداء جف ما فيها
تحجر مسخ الجلد/ ورقا أصفرا يزكم
الآناف ، يخطف الأنظار . . لا تقدر
على رشقة من ضوء مصباح المزامير
الذي يمم شطر أنفاس الحبالى باحثا
عن حقه الذاهب/ الآتي كما يحلو للمقامات

من ترديد ما صاغه الصائغ في جوف حوت العبقرية . .
علة مشكاة الدبابيس . . حطت في دروب العابرين
أينما راحوا تراءت في اشتباك افعواني
ودارت نحوهم ، فإذا عادوا إلى آخر عادت
في حصار أبدي الصورة الملقاة من ملفات
بها الكيد / الراحة . . لهم / له كلهم
نسج الثوب دونما لبس ولا ستر ولكن
لاشتياق دائرة حومة الساحة
تحجب الغيرة فعل اللاعبين . .

● حاشية :

يلد الشجر شجيرات (شجار بين مائين اعتلى
الآخر الآخر في لسان النهر هاجا)
ازهر الحقل بساطا واتكى التاريخ ينغل في
نفوس ماضيات ما قد خط اعلاما وإعلانا
عن الكان بما ينسج في كهف العبر
يمضغ الصبر ويرشف من مداعات الكسالى
كل أنفاس الضجر (يعطس التمساح/ تسعل السمكة)
والأنفاس تترى تحت ظل الشجر ! !

● هوامش :

(١) يصدأ الصدى في انحناءات عكاكيز العجائز
(٢) التلاشي في انقراضات الصغار باتجاهات التلاشي .
(٣) الحزينات/ السعيدات الأرامل في امتداد الوهم الواقع خلف ضرر الاختفاء .
(٤) حيرتان : صيف/ شتاء ! !
في الشتاء عند مدفأة الجرح ،
صيف = خلف باب الفجر . .

I preserved the first poem in its soil with the seeds of subject, content and the poetic situation of which the poem 'And the Ashes have Flames' is about. Whereas the second poem embodied the complex structural form which crystallised its image in Al Hameedein's last poem.

The remaining poems in the collection The Flourishing of Remorse and others in his poetical works were a fertile platform for the poet's lexicon and his indicative terms which became the main semantic keys in his new poem. Thus, it assisted me a lot in understanding the trends in his poetic images and the symbolic implications and ways of generating and joining each other which at the end will shape the features of the poetic diction of And the Ashes have flames.

I have dealt with all of these stable seeds in the soil of Al Hameedein's ancient poetry during my research attempts to discover the features of his last poem and in my analytical approach to the poem with a hope that I reach by this intended approach a number of theoretical matters and attempt to answer part of the intellectual questions which have been raised in the beginning of this abstract.

The critical approach to this poem, however, touched upon the poetic content, the poetic language and the poetic rhythm.

Finally, studying these three levels, however, does not mean that I have exhausted this difficult poem or understood all its meanings and lit its dark and rugged paths. But what I can state is that I accepted the challenge which the poem confronted me with when it provoked me with what it contains of good and bad, and shocked me as a reader specialised in its scattered grey language which I tried my best to follow.

researcher of Al Hameedein's poem simplify or prepare to present its both united parts despite being paradoxical. Then to adopt this interactive unit theoretically as a basis for any analytical approach the researcher intends to apply to the poem. This intellectual basis which supports thess questions and theoretical matters which may emerge as the result of various readings of the poem may constitute a special significance which is not less in importance than the analytical approach though it exceeds it in status and in excellence.

It might be the poet's aim to adopt this special method in writing poetry and to force us to accompany him in this difficult voyage which would eventually cause the shock intended by the poet to the reader or any type of readers who need this shock.

I am pleased to be personally one of the shocked readers and thus to have this shock as an impetus for analysing the poem and facing its great challenges. Otherwise, I might have bypassed it and acted the role of an excelled reader. This means if I failed to encounter the poem and disparage it as some of those who sought comfort wrote about it in Saudi journals.

The practice of critical theory throughout the years has taught me to face the difficulty of any poetic text and its challenges specially in modern poetry and to adopt a dual procedure of which the first side is represented as interrogating the text itself by reading it repetitiously and endlessly which means going in a continuous circle round its high fences by insisting on knocking on all of its closed doors.

The second aspect of the procedural dualism is shown in the poet's whole experience and in the reading of all that he has written of poems; my knowledge is that all new poetic phenomena have their roots in ancient poetry. And this is what made me come back to the reading of all poetic collections by Al Hameedein.

In fact, I found the roots of Al Hameedein's new poem 'And the Ashes have flames' in the soil of his five collections especially in his last peotic collection The Flourish of Remorse which was published three years ago. I sought those hidden roots, in particular in his last two poems of this collection and these are 'Leave her... And Leave me' and 'A Letter from Fetching Sterility'.

mention the following: Why has the poet opted for this poetic approach which is an expression of his experience? Why should there be such difficulty, density and ambiguity? And has Al Hameedein carved for himself a new approach in writing which opposes his previous poetic path?And why? Can we call what he has written poetry? Or is it mere hallucination and lapses of unrestrained imagination? And how can we as readers deal with this problematic and disappointing poem if we consider his previous poetic experience? Moreover, where is the poetic language, the imagery, the symbol and the rhythm? Or where is the subject, the mood or the content in the poem? In short, where is poetry in this poem/riddle?

All these questions were triggered in my mind while reading the poem for the first time, as it did, undoubtedly, in the minds of other readers. And yet, there were many theoretical matters which are linked to these questions; they have woven them and prevented them from slipping or drifting towards nihilism or destruction. Of these theoretical matters that can be put in question forms to be compared with previous questions are the following: Wasn't Al Hameedein a poet in the past 20 years in which he issued 5 collections of poetry?Or didn't we accept him as a creative poet and the leader of Modern Poetry in Saudi poetry since the beginning of the seventies? Or was he in his long poetic and developed experience which took him years, attempting to shape our poetic awareness as readers and followers of his poetic experience? Doesn't a poet have the right to step outside the circle of our expectations, as in this poem? Is this drift a point for the poet or against him? And why? Don't we have the right, regardless of not being good readers, to play the role of the poet's guardians and inspectors of his creative achievements? Are we the ones who lead the poet's vision with our steps or is it the poet's vision and conquests which lead us to new horizons? Then, what did Alkhalil Bin Ahmed. Alfarhahidi mean in his words which were quoted by Hazim Al Qurtajni in (The Footsteps of Eloquents) that the poets are the princes of speeh'? Can the princes of poetry be equal to its slaves? Aren't we supposed to contemplate joining the poet's company and benefiting from his vitality instead of resting in lethargy by blaming and reproaching him.

All of these theoretical matters, though related to the earlier questions, form an interactive unit of pattern and imagery which under no circumstances can any

ملخص

A Textual Reading of a Very Modern but Ambiguous Poem: "And the Ashes have Flames" By Sa'ad Al-Hameedein

(Principal Article of the Issue)

D. Alawi H. Al-Hashemi *

The Poem 'And the Ashes have Flames' by the Saudi poet Sa'ad Al Hameedein which was published in Riyadh Journal on 14 November, 1996 is a problematic poem par excellence. Thus, I hesitated for a long time before approaching it critically though I realised the importance of this approach and had the feeling that it was exquisite.

The epithet Problematic which I attributed to this poem stems from several sources: intellectual, artistic and critical. I can say that it Challenges its first reading without any patience or resistance on the part of the reader to overcome this rugged isthmus of challenges to the end of the poem which is a long one.

But length is not the reason for its difficulty alone; the density of its poetic language, sequences of its sentences and the overlapping of its structures, the ambiguity of its many symbols, the range of its levels of expression and the shifting from standard to colloquial in words, sentences and implications, and text dependence, and the employing of personal, national and traditional memories; all of these constitute the artistic manifestations and structural matters which are related to the content, the language and the rhythm which constitute without any exception the actual sources of this difficulty.

Perhaps a serious reader of this problematic poem has no choice but to be confronted with a flood of questions and theoretical matters which are generated in his mind as he cuts his way through the entwining branches in these dark forests with his hesitating walk and slow steps. Of these urgent questions, one can