

جريدة الأخبار: السبت 15 أوت 1987  
صفحة: رياح الإبداع (ص 14)

بين

## "الأرض عطشى" و "امرأة الفسيفساء"

بقلم: عبد الله مالك القاسمي

في الفن التشكيلي هناك نوع من الرسومات تبدو في خطوطها وألوانها بدائية، مجردة من كل تعقيد أو غموض، واضحة وبسيطة إلى حد "السذاجة" ومع ذلك فهي معبرة تحمل كل براءة الأطفال و"بساطتهم" بل إنها فعلا تسبه إلى حد كبير رسومات الأطفال ببعدها الواحد ويرتكز حول الشعور الذي يعتريني أمام مثل هذه الرسومات أحس به عند قراءة أشعار سوف عبيد، هذه السلاسة في التعبير والبساطة في الصور مع الوضوح في الأفكار، كلها تشدني بالقوة إلى عالم الأطفال فأسرح بذاكرتي في خيال لا حدود له. فهل أن هذا النفس الطفولي هو الذي أعطى سوف عبيد ميزته وسط هذا التزييف الذي أريد له أن يُسمى شعرا أم هل أن ذلك الضجيج الجميل بدأ يتحول إلى صخب ثم إلى صراخ اختلط فيه الحابل بالتابل ففرض الوضوح نفسه وسط الغموض المفتعل وتميزت السهولة عن التعقيد المبتذل. لقد تحدت العرب منذ القدم عن بلاغة السهل الممتنع وها أنا أتساءل اليوم هل "أن الخصائص التي ذكرتها عن شعر سوف عبيد تسجل له أم عليه؟"

لا أنوي في هذا الصدد تقديم دراسة ضافية عن شعر الشاعر لكنني أطرح بعض آراء التي أثارها قراءتي لمجموعته "امرأة الفسيفساء" في محاولة لرصد أوجه التطور التي عرفها الشاعر منذ مجموعته الأولى "الأرض عطشى" بعد أن أتم الشاعر قراءة قصيدته في مهرجان الأمة الشعري الأول في بغداد توجّهت إليه بالسؤال التالي: "إن ما سمعنا اليوم غير ما عرفنا عنك، فهل تعتبر ذلك تحولا أم أن للمهرجان أحكامه؟ فكان الجواب: إن هذه القصيدة (جزءا من قصيدة "الرورق أكبر من البحر" وقد نشرت فيما بعد ضمن مجموعته "نؤارة الملح ص 26) نتيجة لتونس، فإن كان فيها تحول في موقفي وأفكاري فلست الوحيد الذي تحول فتونس أيضا تحولت وتغيرت (الإجابة من حوار أجرته مع الشاعر مازال مخطوطا). ومفهوم التحول في ذاته يثير عدّة تساؤلات، فإن كان المقصود به بحر التغيير في بعض الظواهر العرضية فإن أهميته لا يمكن أن تطال إلا تلك الغشاوة التي تحجب عنا الحقيقة، أما إذا كان التحول والتغيير مرادفا للتطور والتجديد فإنه يعني باختصار الثورة، وهو في هذه الحالة يستهدف الواقع في جوهره أي أنه لا يقف عند الغشاوة بل يتعدّها إلى صميم الحقيقة ليخرجها عارية لا غطاء عليها لتبدو في جمالها أو قبحها، في حلاوتها أو مرارتها والتحول بمعنى الثورة لا يمكن أن يقتصر على جانب واحد في الكتابة الشعرية، فهو

بالقدر الذي يمسّ فيه مضمون القصيدة يشمل أدوات التّعبير عن هذا المضمون وهو في الإعتقاد أيضا لابدّ أن يحدث عن تناقض بين ذات الشّاعر الإنسان وذاته كفتان وهنا يتجاوز "الإبداع" المعنى الذي حصره فيه ابن رشيق ليلتحم بالخلق الفنّي الذي لا يمكن أن يكون مجرّد "خلق (ل) المعاني التّي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قطّ" كما جاء في كتاب "العمدة" وإّما يصبح إعادة تشكيل بالصّورة للواقع وتصدّي بالكلمة لمعاناة الإنسان الفرد ومعاناة الدّات الجماعي.

في مجموعته "امرأة الفسيفساء" عمل الشّاعر سوف عبيد على تجسيد هذا المتغيّر الذي بدأت ملامحه تبرز في القصيدة التّي ذكرت. وإذا لم نقل إنّ التحوّل أو التغيّر الذي حدث بشكل ثورة فهو بالتّأكيد يعدّ تطوّرًا غير هيّن إذا ما قورن بمجموعته الأولى "الأرض عطشى". فقد اختزن الشّاعر كلّ تجربته الماضية بل قل إنّّه اختزن كلّ تجربة جميلة ليخرج علينا بقصائد وإنّ عادت في جزء منها نفس الهموم التّي رافقت الشّاعر منذ "الأرض عطشى" فإنّها تجدّرت أكثر في الواقع وخرجت بأسلوب أكثر جماليّة وأبعد عن المباشرة فقصيدة "الشتاء" مثلا لا تبعد كثيرا في مضمونها عن قصيدة "الحذاء" التّي كتبت سنة 1973. فكلاهما تبرزان حالة التناقض الذي تتجاذب طرفي المجتمع، صراع المعدم ضدّ الذي يملك وصراع المحروم ضدّ ظروف القهر والحرمان، لكن في حين تعرّضت قصيدة "الحذاء" للمشكلة بشكل مباشر يخلو من أي جهد فنّي، ذلك أنّها اعتمدت الوصف أو التّقل أحادي الجانب.

### حلّ الشتاء

سيشتري حذاء

جاء الخريف

سيشتري حذاء

مضى الرّبيع

سيشتري حذاء

والصّيف انقضى

سيشتري حذاء

الشتاء عاد

تعلم المشي حافيا!

كانت قصيدة "الشتاء" في مقاربتها أقوى في تصوير المعاناة ذلك أنّها اعتمدت أسلوب المقارنة بل وحاولت أن لا تقتصر على الجانب الخارجي للحقائق فعمدت إلى سبر الأحاسيس والمشاعر التّي تحدتها الوضعيات المتنافرة.

ما أشهى جوارب النّساء!

هو الشّتاء

أقدام تمشي على الرّابي

وأقدام

في الطّين

## والماء

وما يقال بهذا الصدد يمكن أن ينسحب على عدّة قصائد أخرى في كلا المجموعتين مثل رؤيا وفراق أو صبيّة/ انتظار.  
ولعلّ الأهمّ من كيفة المعالجة الفنيّة، طريقة رؤية الواقع نفسها، هذه الرؤية التي كسرت طوق اليأس المضروب عليها في قصائد السبعينات، ذلك اليأس الذي جعل حضور الشّاعر حضورا سلبيّا فهو يشاهد ويصوّر وقد يشير إلى بصيص أمل لكنّه سرعان ما يخضع للواقع الذي يبدو كأنّه يكّمّم فمه ويمنع العبارة من الإنطلاق. فيحر التّيل المذي تحدّث عنه في "الأرض عطشى" يحيل بالصّيادين وبالأفلاك وبالسمك والنسوة أيضا رغم أنّ السمك في الشّباك وأنّ النسوة على الضفّة الأخرى، لكن بالرغم من هذا الحبل الحاضر أو المستقبل الذي تجسّد في الصّورتين المختلفتين يضلّ بحر التّيل حزينا وأبكما:

**إنّ التّيل يحزن حزنا أزرق**

**من زمن الفراعنة إلى زمن الإنجليز إلى زمن ...**

**لكن التّيل لم يتكلم**

**بحر التّيل أبكم**

**بحر التّيل أبكم!**

هذ البحر نفسه يخرج من صمته ليطلق عنان موجه الذي كبّلته القيود طويلا ثمّ يدخل بيوت النّاس ليهزّهم فيبعث فيهم غضب:

**ذات صباح**

**بعد الأذان بقليل**

**تنفّلت الموج صاخبا**

**كالبعير الهائج**

**لكنما الأزرق كان قد دخل إلى البيوت**

**حتّى العمارات الشّاهقة**

**وقال لليتامى صباح الخير**

**وعاد البحر**

**إلى البحر.**

كان الرّمز المستعمل في الحلة الأولى موتا لا حياة ولا حركة فيه بالرغم من حبله ولم يتمكن الشّاعر من أن يحركه ولا ينفخ فيه الرّوح لكن الرّمز نفسه في القصيدة الثّانية يتفجّر حياة والصّحيح أنّ الشّاعر عرف كيف يفجّر القوى الكامنة في رمزه. فالبحر الفضاء المشحون نورا وغبارا، البحر السحب المغلوب عن أمره الغاضب المتربّص لعدوّه، والبحر الجمود الهادئ والثّورة الكامنة، هو رمز الشّاعر اليوم. وهنا يكمن جوهر التّطوّر في رؤية سوف عبید الشّعريّة لقد تحوّل الشّاعر عن دوره السلبي إلى موقع المؤثّر الفاعل، موقع المحفّز الذي يعرف كيف يصنع من التناقض صراعا أو ائتلافا ليحدث من المزيج أملا جديدا إن لم نقل واقعا جديدا.

عديدة هي القصائد المعبرة عن هذه الحالة، بل لعلّ المقارنة بين ما كتبه الشّاعر في "الأرض عطشى" وبين قصائد "امرأة الفسيفساء" تصبح غير

ذات جدوى إذا ما نظرنا إليها من جانب النتيجة الحتمية لتطور التجربة لكن اعتقادنا مازال راسخاً أنه لا يخلو من أهمية إذا ما وضعنا الشاعر ضمن المرحلة التي تطوّر فيها. فبالقدر الذي كشف فيه الشاعر تجربته وخرن تجربة جيله عبّر عن رفضه جزءاً هاماً من تلك التجربة وأعني هذه المتهات التي خلقتها تجربة الطليعة الأدبية (فترة كتابة قصائد المجموعة الأولى) والتي كادت أن تهمّش الشعر التونسي لولا بعض الأصوات المسؤولة التي تصدّت للصخب وعمّلت على إيقافه بتطوير الجوانب الإيجابية للتجربة والإنطلاق من عمق الموروث الشعري العربي والعامّي لتحسّس الطريق الصحيح الذي يمكن أن يسير فيه الشعر التونسي.

في "امرأة الفسيفساء" هنالك جانب آخر لا يمكن إغفاله، ولا يخرج عن إطار التطوّر الذي ذكرناه ونعني به التراث وتوظيفه في الشعر. إنّ كيفة النظر للتراث تحدّد طبيعة الموقف منه بل وتحدّد طبيعة الموقف من التاريخ ومن الحضارة هذا في ما يتعلق بالمضمون.

أمّا بالنسبة للتقنيات الشعرية فإنّ كيفة توظيف رموز التراث وأسلوب التّحاور معها والتعامل مع ما تحمله من شحنات تعبيرية يمكن أن تدلّ إلى مدى التمكن من تقنيات بناء القصيدة الحديثة وإلى حجم القدرة على تفجير اللغة وخلق العلاقات القادرة على إعطاء أكبر شحنة ممكنة من الإيحاء.

في مجموعته الأولى "الأرض عطشى" لا يكاد القارئ يعثر على أثر للتراث ما عدا بعض الإشارات التي سنتعرّض لها في حينها. فكأنّما الشاعر كان في قطعة مع ذلك العمق الذي يحمل في طياته الكثير من المعاني التي يمكن توظيفها في العمل الفني وبالتأكيد فإنّه لا يمكن التأكيد بأنّ الشاعر لم يكن في تلك المرحلة واعياً بأهمية التراث أو أنّه لم يكن مدركاً لما يضيفه الإستعمار الواعي لهذه الأداة إلى العمل الفني لفترة السبعينات عرفت أوج التطوّر في أدوات الشعر العربي وقد كادت عملية إحياء التراث العربي والعالمى واستقاء الرموز الصور منه أن تصبّ عرقاً في كتابة الشعر في تلك الفترة. وعدم بروز هذه الظاهرة في شعر سوف عبيد لا يمكن أن يكون إلا نتيجة موقف واعى وقفة عدد من الشعراء الشباب في تلك الفترة وأملته ظروف التجربة الشعرية التي ولدت شعراً متيناً عن جذوره مقطوعاً عن أصوله بدعوى التجديد والتجريب وما شابه ذلك من المصطلحات. وإذا كانت محاولات الشاعر لا تندرج تماماً في تيار ما سميّ في حينها بالطليعة الأدبية فإنّها لم تكون أيضاً خارجة تمام عن التيار.

قلت إذا أنّ هنالك قطعة شبه تامّة بين الشاعر وبين عناصر التراث والواقع أن بعض القصائد تضمّنت إشارات محدودة جدّاً ربّما فرضها مناخ القصيدة. فقد كان للخرافة مثلاً حضور شبه قويّ في قصيدة "جنية الرّيح" التي حاول الشاعر فيها استحضار المناخ الخرافي باستعمال مفردات وعبارات محدّدة توحى بصورة القوى الخارق التي تطوّع المستحيل في محاولة لتجاوز اليأس الذي طغى معظم قصائد "الأرض عطشى"

**عندي عصا موسى في مقلّمتي  
سأجلب لجنية الرّيح كأس شاي من**

## سبحة السيجومي أرثه على شفيتها

ولعلّ هذا المناخ يبدي أكثر وضوحاً في قصيدة "خرافة" التي قطع فيها الشاعر تردده وحسن الصّراع لصالح الجانب الأضعف عندما استغلّ صور الخرافة لتجسيد الفكرة.

وبدون أن أتوقّف طويلاً عند المجموعة الأولى أنتقل إلى "امرأة الفسيفساء" لتحليل المنظور الجديد الذي أصبح الشاعر يتعامل من خلاله مع التراث.

قصائد عديدة في المجموعة المذكورة جعلت من عناصر التراث ورموزه معيناً للخلق والإبداع ولكنّي أعتقد أنّ قمة البحث تتجسّد في قصيدة "سنة أولى بيروت" التي اعتمدت في صياغتها على عدّة عناصر تراوحت بين الحدث التاريخي وبين الواقعة الأسطورية وبالرغم من أنّ هنالك نوع من المبالغة في تعدّد عناصر هذا المصدر المستخدمة في القصيدة إلا أنّ أسلوب التوظيف أبعدها عن كلّ حشو والرموز والوقائع التي اختارها الشاعر أدت الوظيفة التي أسندت إليها. ولعلّ فضل الشاعر يتجسّد فعلاً في أنّ تضمينه لم يكن خالياً من التمثيل بل على العكس فقد كان تضمينا فيه إضافة وتجاوز. فالرمز الأسطوري "علاء الدين" لم يبق منه في قصيدة "سنة أولى بيروت" غير الإسم ذلك أنّ الشاعر أعاد خلق القصة في عملية مزج رائعة بين عناصر الماضي والحاضر.

**علاء الدين ... مصباحه ... ما أضاء**

**وما لاح الصّباح**

**علاء الدين ليس علي بساط الرّيح.**

بدأ الشاعر إذا بنفي المألوف الذي يوحي به إسم "علاء الدين" عادة ثمّ أعاد التّشكيل في مرحلة ثانية حين أعاد التّشكيل في مرحلة ثانية حين اتّحد الرّمز بالرموز له:

**ها هو يشقّ السماء السابعة قرفصاء**

**في طائرته الخاصّة والجواري**

**يقامر ببراميل النّفط**

**ويسبح بالياقوت.**

هذه العمليّة، النّفي ثمّ إعادة الخلق تتكرّر بنفس النّسق في المقاطع السّتّ الأخرى للقصيدة فصلاح الدّين لم يمض سيفه في رقاب الإفرنج وزرقاء اليمامة غصّت الطرف عن جيوش الأعداء. وكذلك الأمر بالنّسبة لبقية الرّموز التي جرّدت من مضمونها اللغوي والحضاري لتحمل شحنة أخرى خلقها الشاعر من خلال العلاقات الجديدة. فإذا كان إسم الحلاج يوحي بالشّهادة والثّورة والوقوف في وجه ظلم ذوي الأمر فإنّ استعماله في القصيدة يمرّ عبر مرحلتين، الأولى تفصل الدّال عن مدلوله المألوف والثّانية تعيد خلقه من جديد في إطار حضاريّ آخر وبرؤية نقدية تجعل من الحاضر عنصراً أساسياً في وقفة التأمّل التي يحاول الشاعر من خلالها إبداء قراءة جديدة للتّاريخ وبصرف النّظر عمّا إذا كانت هذه

القراءة صائبة، واعتقادنا أنّها ليست كذلك، لأنّ رداءة الحاضر لا تنفي ما كان صحيحاً ومشرقاً في الماضي. فلا بصرف النظر عن ذلك فإنّ القصيدة بقدر ما تشكّل منعطفاً في موقف الشاعر من التراث فإنّها فنّيّاً تشير إلى قدرة واضحة على التّشكيل وإعادة الخلق بل وسهولة في التّحرّك عبر الفضاءات الزّمنيّة المختلفة، الشّيء الذي يجعل من تلك الصور المتزاحمة التي تعجّ بها القصيدة تتعاقب بسرعة مذهلة وعبر خطّ تصاعدي واضح يوصل إلى نتيجة واحدة وهي حقيقة الواقع الذي أراد الشاعر الكشف عنه أو الإشارة إليه وهو واقع بيروت ولبنان بصفة عامّة الذي نسفت فيه كلّ القيم الحضاريّة للأمة لتحلّ محلّها صراعات طائفية همجية تنفي كلّ ما قدّمه الإنسان العربي للإنسانيّة من عطاء هذه الحقيقة التي استطاع الشاعر أن يحدّد أسبابها التاريخيّة والحاضرة وكذلك نتائجها الحاضرة والمستقبلية.