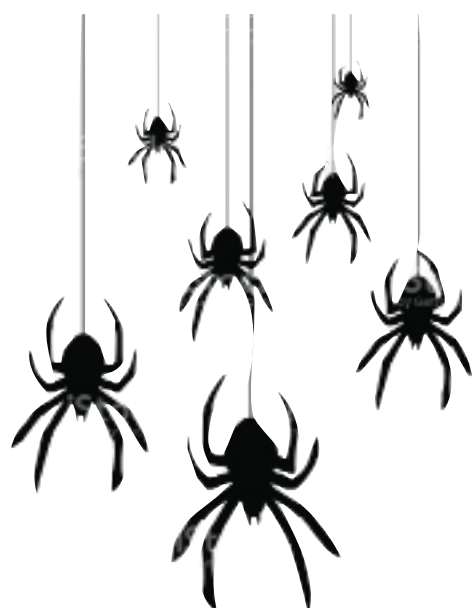




منشورات
مؤسسة
«إذا كنت تقرأ هذا؛ تهانينا
أنت على قيد الحياة!».»



حقوق الطبع © 2023 منشورات مواءعيد- اليمن

حقوق التأليف © 2023 عبدالرقيب الوصابي

جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقياً أو إلكترونياً أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. ويجوز استخدامه لأغراض تعليمية أو لإصدار كتب موجهة إلى ضعيفي البصر أو فاقدية شريطة إعلام الدار. تستثنى أيضاً الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب.

Shtrang Al-Motadid by Abduraqeeb Al-wasabi

Mawaheed/ © 2022 by Abduraqeeb Al-wasabi

المؤلف: عبدالرقيب الوصابي/ عنوان الكتاب: **شطرانج المتعدد**
الطبعة الأولى: 2023.

جميع الشؤون الفنية المتعلقة بالتصميم من عمل مواءعيد

لوحة الغلاف: **مارسيل دو شامب بتصرف**

منشورات مواءعيد

صنعاء/ اليمن.

إلى صالح البيضاني سؤالك الدائم عن صديقنا علوان
أيقظ هذا الشجن،
ثم إلى قارئ مختلف لم يأت بعد..

مقدمة

قراءة ثقافية أولى لكتاب شطرنج المتعدد!

قد يستغرب القارئ من تذييلي لهذه السطور بيافاطة قراءة ثقافية، لكن في الحقيقة أني قصدتها عن عمد، وذلك لما للنقد الثقافي من معطيات أجدها تكتنز في سياق هذا الكتاب، وسياق المبدع الذي يحتفي به أيضاً، وكذلك الإطار الثقافي العام الذي يمكن لنا كقراء أن نتعرف على علم من أعلام الثقافة والإبداع اليمني بحجم علوان الجيلاني، الذي أجزم على أن الاقتراب منه بعيداً عن أدبيات النقد الثقافي سيمثل احتكاكاً مهترئاً وانحرافاً عن الوصول إلى عالمه الرحب، والإمساك بتلابيب وغايات الدروب التي تفصح عنها الظاهرة العلوانية عموماً.

علوان الجيلاني ليس مجرد مبدع ما في المشهد الثقافي اليمني والعربي فحسب؛ بل هو ظاهرة ثقافية مختلفة من حيث سياقاتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية، لها امتدادات في الماضي والحاضر والمستقبل، ونكهة خاصة تميزها عن غيرها، وتمنحها فرادة وندرة لما لها من مرجعيات ثقافية ومغذيات خصبة دفعت بها إلى تشكيل حالة خاصة ملموسة وجلية تستدعي النظر لها عن كثب، وبصورة مختلفة عن أسماء ورموز إبداعية يمنية، وهذا السر الذي من خلاله يمكن تلمس خصوصيات هذه الحادثة الثقافية والوقوف معها لبرهة هنا.

من الهامش الثقافي والاجتماعي التهامي انبثق علوان، كمبدع تحدى هذا التوضع الثقافي الهامشي قاصداً صنعاً كتمركز ثقافي وإبداعي محاولاً كسر هيمنة النسق الثقافي، وإثبات وجوده كذات مبدعة تنتمي لذلك الهامش البعيد، الهامش الخصب

الذي يغفل أرباب الثقافة والسياسة عمقه وعبقه وتاريخه الزاخر بحيوية الثقافة وتشربها كسلوك اجتماعي، وجزء أصيل من الهوية والتكوين الاجتماعي، ففي ذلك الهامش تمارس الثقافة كوعي وسلوك وأسلوب حياة، وليس كترف أو تسلية؛ بل كإلحاح وحاجة ماسة يتطلبه نمط الحياة والواقع هناك، وتفرضه أدبيات الوجود منذ قرون.

وهذا يعني أن الوقوف مع الظاهرة التي تجسدت في علوان الجيلاني ثقافة وإبداعاً متعددًا من أهم الأولويات الثقافية، التي يتوجب على كل المهتمين بالشأن الثقافي اليمني أن يطيلوا التأمل فيها، والتعرف عليها، ولممة أشلاءها المتناثرة هنا وهناك، وإدراك كنهها كقيمة ثقافية تستحق الاحتفاء، ومحاولة تقديم صورة مقتضبة عنها، بما يجعلها ذات وضوح وحدود بالنسبة لقارئ اليمني والعربي عموماً.

كان للناقد والكاتب عبد الرقيب الوصايي فضل السبق في الوصول باكراً لعالم الجيلاني، في هذه الظروف العمياء التي نشهد فيها موتاً حقيقياً في المشهد الثقافي اليمني، وغياب تام لكل ما يتعلق بالثقافة، وإنكار وطمس لهويتنا الثقافية كمجتمع، والغرق في مستنقع العمى الثقافي الذي أبعدنا عن شؤون الإبداع ورموز الثقافة، لكن ما فعله الوصايي عن علوان في هذا الكتاب أمر ذو شأن كبير، من تقديمه صورة قرائية عنه، وفتح مغاليقه، والولوج إلى آفاقه، وإرشاد القارئ وتعريفه بتجربة إبداعية لامعة، يغفل أغلبنا بقصد أو بدون قصد عن جوهرها الحقيقي، وقيمتها الثمينة في الثقافة اليمنية.

وفي الحقيقة ليس من السهولة بمكان الإمام بالظاهرة العلوانية شعراً وسرداً ونقداً وأدباً شفاهاً وحفراً أنثروبولوجياً، وما لهذه الظاهرة من ثيمات فنية، وجذور صوفية، وانفجارات معرفية تتسم بالتجريب والوعي بالتاريخ والثقافة، وكما اعترف الكاتب بخطورة صنيعه هذا بقوله «الكتابة عن علوان الجيلاني و معارفه

المتنوعة وكتاباتهِ المتعددة أشبه بالسباحة في محيط متلاطم الأمواج عميق الأغوار، فالكتابة حينئذٍ لا تكاد تخلو من مغامرةٍ غيرٍ محمودَةٍ العواقبِ، ولكن المغامر قد يقضي بعض حاجته ويفوز بلذة الاكتشاف والغوص وعناء التجديف والبحث، ولأنني لست بالخائف فقد قررتُ السباحة في عرض المحيط الشاسع مع علمي أن هذه المجازفة تستوجب أمرين لا ثالث لهما؛ إما إتقان السباحة/ السباحة، وإما الغرق/ الغرق، ولعلي أعود من وراء هذا العناء بالكثير من اللآلئ التي قد تشبع رغبة ملحة في أعماق الروح التواقّة لاجتراح الأسرار»، وأنا أجزم على نجاته، وقمّنه من احتضان هذه الظاهرة في صفحات هذا الكتاب بشكل مقتضب وعميق، بما ينم عن إدراك معرفي ونقدي ثاقب، يؤكد معاشته وتبعه لها منذ زمن بعيد، وعن كُتبٍ بما تكشفه الرؤى والنظرات الدقيقة التي تلمسها في كل شطر من شطرنجه المتعدد علوان. ما يدهشني في هذا الكتاب هو ذلك المسلك الذي عبّره الكاتب وهو يحث خطاه في تجربة علوان، فهو لا يحتك بها من الخارج، وإنما يتوغل في أعماق الداخل، وتعكس طريقته الكتابية مدى توغله، وفكفكة الأنساق الثقافية الكامنة في هذه التجربة، والمدار الذي تتحرك فيه ثقافياً وإبداعياً.

ولذا سنجد أنه من اللازم عليه ككاتب أن يتتبع سيرة علوان منذ رحلته الباكّة من الهامش التهامي الرحب إلى المركز صنعاء/ المخلّق، وانصدامه بفضاء ثقافي معتم، لم يألفه بيسر، ولم يرضخ لشروط نسقه الثقافي، فتشبّث متكئاً بالبردوني كمرتكز ثقافي مكنه من الانطلاق والتعدد، ودفعه لترسيخ وجوده كمبدع مطلع التسعينيات.

من بين اللمسّات القرائية التي اهتم بها الكاتب وقادته لقراءة علوان كحادثة ثقافية التركيز على بداياته أو ما أسماه «رقعة التكوين» متخذاً منها مدخلاً إجرائياً لتفكيك وتفنيد الأبعاد الثقافية لعلوان كما في قوله «ربما يكون واحداً من أكثر

الشعراء المبدعين والأدباء المثقفين عامة الذين يمكن اعتبارهم مثلاً واضحاً، أو أنموذجاً مميزاً، لتأثير سنوات التكوين وقدرتها على عكس مجرياتها في حياته عامة وفي إبداعه بشقيه الشعري والروائي، واشتغالاته في ميادين النقد والسير والتصوف والفنون الشفاهية وغيرها من الممارسات الكتابية والبرامج المصورة أو حتى في طرائق مثاقفاته التي لا تتوقف فيها تدفقاته عند حد»، وهذا الإجراء القرأني الدقيق هو بالفعل مفتاح مهم لتفسير سر التنوع والثراء الإبداعي لعلوان، وتميزه عن أبناء جيله.

ولعل أهم المنطلقات التي جسدها كتاب شطرنج المتعدد تركيزه على الصراع النسقي الذي تدور حوله وفيه تجربة علوان الإبداعية القائمة على محاولة كسر هيمنة نسق المركز والتصدي له بنسق مضاد متمثل بإثبات وجود الذات المبدعة القادمة من خارج الدائرة النسقية المهيمنة وغير الخاضعة لاشتراطاته؛ فنلمح إشارته العابرة لهذا الأمر وتعليقه على ذلك بقوله: «وتلفت الجيلاني ليجد نفسه مثلاً لمعاني كثيرة صار هو رمزاً لها، معاني تُهمش وتُستبعد وتُحارب وتُظلم ويُتم التنكر لها رغم غناها وثروتها الثقافية الهائلة، هنا حضر تاريخ التصوف، وحضر التراث التهامي، ليشكلا بوابة لحرائقه»، فكان ثراء الموهبة العلوانية ردة فعل لصد نظرة الازدراء والانتقاص التي يبعثها المركز، ويتعالى من خلالها على أي نموذج مغاير وعياً وجذوراً وتجريباً.

ومن هذا المنطلق فيني أجد أن صاحب هذا الكتاب قد أحسن اختيار العنوان، وذلك لما تعكسه دلالة التسمية من مفاهيم ثقافية وأبعاد فلسفية في تجربة علوان، وفلسفة اللعبة تقوم على صراع الملك والوزير والحارس، أي أنها تعني استمرارية الصراع بين مركز وهامش، بين بقاء أو زوال، بين ثبات أو تلاش، ولذا فإن الكاتب يصب اهتمامه من خلال هذه المعطيات كقراءة نقدية ثقافية تستوحي أبعاد النقد الثقافي دون أن يصرح باتخاذ مرجعية منهجية لاشتغاله، بل يتدفق على سجيته لكنه يضع القارئ حيث

يجب أن يوضع، ويستوقفه في الزاوية التأملية ليتمكن من النظر عن كثب للأبعاد الثقافية التي حملتها تجربة علوان الثرية . ومن خلال تفحص محاور هذا الكتاب نجدها لا تحيد عن هذا التصور الأفقي الذي يلفت الانتباه باحترافية ومهارة كاتب متمرس صاحب رؤية ثقافية ثاقبة، «الوردة تفتح سرتها وتمركز الأنثى في التجربة الشعرية، خطاب المتشكل الإبداعي في رواية السيرة الغريبة: رواية «أروفيوس المنسي» أنموذجا، قمرٌ في الظل: فلسفة الهامش والكتابة بلغة الأساطير، عندما يتحول الوجود إلى جرح ينزف شعراً: مقاربة لكتاب (الحضرائي في الرمال العطشى)، بين الحفر الأنثروبولوجي ونوستالجيا الحنين» فهي في المجمل تدور في فلك قطب التمرکز/ التهميش، سواء في شعره أو سرده أو في نقده أو في أدبه الشفاهي ذي الطابع الأنثروبولوجي التوثيقي الذي يطمح علوان إلى الإمساك به قبل انزلاقه نحو هاوية الضياع والنسيان. ختاماً:

أترك للقارئ اكتشاف القيمة المعرفية التي يزخر بها هذا الكتاب، وما هذه السطور إلا تعبير عن ذلك الشغف الذي تركه الكتاب في مخيلتي فأحببت مشاركته معكم، والتأكيد على ما فيه من جمالية وإمتاع بلغة سردية شيقة وعذبة، بعيداً عن جفاف النقد الأكاديمي وخطابه المعتم، الذي لن يتمكن من تقديم مثل هذا البهاء، ومثل هذا العطاء، حيث لم يسبق لعلوان أحد قبل الوصائي، ولن يدرك عالمه قارئ وكاتب أكثر منه، فكم أنا سعيد بهذا الجهد المبذول في رمز ملهم من رموز الثقافة والإبداع في اليمن.

صلاح الأصبحي

علوان الجيلاني ونموذج المثقف حين تنقذه المعرفة

الكتابة عن علوان الجيلاني و معارفه المتنوعة وكتابات المتعددة أشبه بالسباحة في محيط متلاطم الأمواج عميق الأغوار، فالكتابة حينئذٍ لا تكاد تخلو من مغامرةٍ غيرٍ محمودٍ العواقبِ، ولكن المغامر قد يقضي بعض حاجته ويفوز بلذة الاكتشاف والغوص وعناء التجديف والبحث، ولأني لست بالخائف فقد قررتُ السباحة في عرض المحيط الشاسع مع علمي أن هذه المجازفة تستوجب أمرين لا ثالث لهما؛ إما إتقان السباحة/ السباحة، وإما الغرق/ الغرق، ولعلي أعود من وراء هذا العناء بالكثير من اللآلئ التي قد تشبع رغبة ملحة في أعماق الروح التواقفة لاجتراح الأسرار .

الرحلة إلى صنعاء

حين قدم الشاب التهامي الطموح علوان مهدي الجيلاني من سهول تهامة الساحلية؛ المتميزة بوفرة عطائها، وانفتاح فضاءاتها، واتساع آفاقها، متجها صوب مدينة الروح صنعاء كان يحده الأمل ويسبقه التفاؤل، ديدنه ودينه الاستزادة المعرفية والنضوج الفكري المبكر، والتعايش الثقافي مع الآخر في المدينة الكبيرة عاصمة الروح، بوصف ذلك الآخر كما كان يتصوره عوالم من التيارات المتلاطمة إبداعاً وألفة وحباً، بيد أنه لم يكن يعلم ما يخبئه له القدر في مدينة عالية الأسوار، مغلقة الأبواب، محاطة بالثكنات والعسكر تقبل الآخر بطريقتها، وتؤمن بالتنوع وفق شروطها، كان لذلك تأثيره المؤلم في تلافيف الروح، وعلى حين من الألم أنكر الجيلاني مدينة الروح صنعاء؛ التي قرأ عنها كثيراً وأحبها من خلال السماع

و بفعل تشربه قصائد الشعراء المحبين لها، لم يجدها كما قرأها في صحف ودواوين الشعر -حد تعبير الشاعر طه الجند- بحث عن روح المدينة، وفتش عن قلبها فلم يجد لها قلباً، بعد أن انفرط عقدها الاجتماعي المطرز بالحب والإيلاف والطمأنينة. لم يستطع الولد الناصي الطموح ربيب السهل الريحب المرحب بالآخر دائماً، وابن المقولات الصوفية الكبرى، أن يتأقلم مع وضع جغرافي بهذا القدر من الضيق والاختناق، فكان من اللازم عليه أن يتطهر من الألم عبر لؤلؤ المعنى المختلف، وأن يضرب موعداً مع الإبداع، واجتراح عوالم الكتابة المتنوعة شعراً وسرداً ونقداً وتوثيقاً.

فور وصوله إلى صنعاء نهاية صيف عام 1991 التحق بجامعةها قصد التحصيل المعرفي والتأهيل العلمي، إلا أن الجامعة لم يكن بوسعها أن تقدم له المزيد من المعرفة، وأنى لها ذلك وبضاعة أهلها مزجاة؟ وما عسى جامعة راکدة مياها أن تقدم للشباب المتشبع بالمعرفة والقراءة منذ نعومة أظافره وإشراقاته المبكرة؟ حينئذ قرر ألا يتسرب اليأس إلى أعماق روحه، وألا تهزمه صروف الأيام، أوتنال من براءة وجدانه، وراح يعمل على صقل مواهبه بالاشتغال على تطوير الذات وإكسابها المزيد من القدرات، والمواهب، احتفى بالحب كطريقة مثلى لتفجير المواهب، واحتفى بصحبة البردوني كجبل ضخم تفوق فائدة الاقتراب منه كل فائدة أخرى، واحتفى بالقراءة كما كان في قريته (الجيلانية) حتى لم تعرف مكتبات كلية الآداب ودار الكتب ومركز الدراسات قارئاً مثله، وفتح عينيه على المشهد الثقافي يراقب كل شاردة وواردة فيه، هكذا واصل سيره الحثيث على صراط المعرفة ينهل من عسلها وينتخب، إيماناً منه أن القراءة حياة إضافية وبقاء أصيل، وما عليه إلا أن يتعامل مع الحياة على أنها نص ينبغي عليه قراءته، واجتراح عوالمه المتداخلة، واستنطاق شفراته، وتأكيده على صوابية قراره، فقد أمضى سنوات الجامعة كلها، عاكفاً على قراءة الكتب وتمحيصها، واختبار جدوى الأفكار، يتنقل كالنحلة

في مكتبة الكلية باحثاً ومنقّباً فيها عن المعرفة؛ التي غابت عنه في مدرجات الجامعة وفي كرايس الأساتذة الأكاديميين، أو التي لم يجدها في مدرجات الدراسة، تعرف على نماذج متعددة للأساتذة الجامعيين، منهم من كان يُملي على مسامعهم من كتب قديمة، ومنهم من كان يعتبر تدريسهم نوعاً من التزييف للوعي، ومنهم من كانت معارفه أكبر من مواضع اللحظة ومن المتاح لها أن تقدم ما لديها بحرية، وأحسّ بالفراغ الذي يلتهم طموحات روحه التي تتوق للتجاوز والمغايرة.

حاول الجيلاني أن يحدثَ فارقاً، وتغييراً ملموساً لدى نفسه، وتورط لبعض الوقت في إثارة الأسئلة المشاكسة بغية تحريك المياه الراكدة، ربما تولدت هذه القناعة لديه بعد أن قرأ ما كتبه البردوني حين قال: «لعل من المفيد التنويه أن الإجابة وحدها - مهما بلغت - لا تحقق شهرة مترامية، فلا بد أن يصدر عن هذه الإجابة الفنية إثارة إجتماعية، ومشغل فكرية ذات خطورة»، فكر وقدّر وابتكر وسائل حديثة تعمل على ردم الفجوات المتسعة، وخلق لغة حوار تهز القناعات البائسة، وتفتح نوافذ باتجاه المستقبل المشرق، والتفكير الحر الذي يعيد للمعرفة مهابتها، ويعزز القناعة بالتعويل عليها، إلا أن سلطة القمع الأكاديمية لم تكلف نفسها عناء البحث عن إجابات شافية للتساؤلات المثارة من قبله، أو أن تسعى لإرواء عطشه للمعرفة؛ بل لجأت إلى إقصائه وقتل فرص تماديه، وقتها لم يفضل الجيلاني أن يدخل في ملاسنات لا طائل من ورائها، كان وقتها قد بلغ ذروة توهجه الشعري، كان قد أمسك بأسلوبه الخاص وتميز بمعجمه ولغته الصوفية المتكئة على تراث وخصوصية تهامية لا تضاهي، لحظتها أعلن في مطلع قصيدته «مقامات شمس الشمس»:

أريد لهييتي صيتاً

لصوتي أن يطمَّ

وأن أكون أنا

كان يطوي جنبه على تراكم معرفي كبير، فقد سبق له قراءة

الكثير من سيناريوهات الصراع والإقصاء الأكاديمي، كما حصل بين طه حسين وزكي مبارك من جهة، وطه حسين ومحمد مندور من جهة أخرى، وطه حسين ومحمود شاكر من جهة ثالثة، وعبد الرحمن بدوي وعبد المنعم حنفي من جهة رابعة، ناهيك عن صراعات مماثلة في جامعة صنعاء يتهامس بها الوسط الجامعي كثيراً لكن بهمسٍ غير مسموع.

وأدرك بقريحته الوقادة أن الملاسنيات قد تعصف بطموحاته وتستنزف المخبوء من طاقاته وقدراته، فأثّر الابتعاد بنفسه عن ذلك الوسط المكتظ بكلّ شيء سوى المعرفة، وامتلاً ثقةً بنفسه وبمواهبه المتنوعة، وتحولت حياته إلى دأب إبداعٍ وثقافي لا يتوقف، وتبين أن كل ما قرأه اختلط بروحه، وامتزج بدمه، فامتلات به المنتديات والمقاييل والمنابر الصحفية، ينطق فمه، ويدون قلمه، روائع العلم وبدائع الأدب، كل ذلك في همة قعساء، وخفة ظل، وأريحية فؤاد، ورحابة صدر، ورهافة كلمة، وصفاء عبارة، وذكاء إشارة، وسلامة منهج، وبراعة سرد، وقد أفادته ملازمة كبار الأدباء والمثقفين على المستويين المحلي والعربي أمثال عبد الله البردوني وعبد الله علوان وأحمد جابر العفيف، وإبراهيم الحضرائي وعبد العزيز المقالح وحسن الشرفي وعلي عبد الرحمن جحاف وعبد الباري طاهر واقترابه من عشرات التجارب قراءات ووثائق فنهل من معارفهم واستفاد من حضورهم وخبراتهم، فراح يحاورهم ويكتب عنهم مطلعاً في الوقت نفسه على أسرار كثيرة، وخفايا مثيرة عن المشهد الثقافي، وطبائع المثقفين فصار يعرف ما لا يعرفه غيره، وقد كان له الدور الواضح والقدر المعلن في إثراء التجارب الشعرية والنقدية لكل من حوله، وكأنّ الجيلاني بصنيعة هذا يسعى لتحقيق أحلامه الكبرى وفق اشتراطات المعاصرة والصحة، ولم يكن الاقتراب من الكبار سهلاً على غيره، لكنه كان سهلاً عليه لأنه قرأ ما قرأه وربما أكثر مما قرأه، هو من حفظ آلاف القصائد العربية، والمقامات المطولة الأدبية، واستلهم التاريخ بوقائعه الزاهية والسوداوية، ونخل الأدب وهضم التصوف، بأقوال

أعلامه المروية و المتوارية، كما أنه كان قارئاً جيداً لهؤلاء الكبار حريصاً على احترام تجاربهم، والنفاذ إلى أعماقها. ناهيك عن تميزه بالفهم العميق للخارطة الأدبية وسياقاتها الاجتماعية والتاريخية والسياسية والثقافية، واتسام نظره بالثقابة والغوص صوب الأعماق، والقدرة على تشريح النصوص، وتفصيل المسائل، إضافة إلى احتفائه بالهامش والمغمور، وكأنما قطع عهداً على نفسه بعد كل هذا الإصرار في الاشتغال على الذات أن يوظف جاهه ووجهه قلمه، وأصالة معانيه في الانتصار للبؤساء و المغمورين، فقد يقارب نصاً شعرياً قصيراً للغاية فيُخرج من أعماقه البعيدة درراً يعجز الآخرون عن الوصول إليها، ويكتشف كنوزاً كانت بالقرب منا، و لكن للأسف لم يرها أحد، يجمال الحياة بالمعنى، و يعيد ترتيب العالم، ولكن بعد أن يهش الزيف بعصاه، فتتقدح نارٌ من نيران أخرى مطفأة كانت أو تكاد تنطفئ.

لقد تمكن علوان الجيلاني بما أوتي من إصرار وإرادة خلال سنوات قليلة أن يتجاوز معظم مجاليه من كتاب وأكاديميين، وصار واحداً من أهم رموز المشهد الثقافي اليمني، وصارت موسوعيته العجيبة، وأسلوبه المميز في جميع اشتغالاته وحضوره الفارق بصمات لا يمكن إنكارها أو تجاوزها.

وها نحن ذا بعد ستة وعشرين عاماً منذ دشّن مشروعه الإبداعي والنقدي والبحثي والتوثيقي، نقف مذهولين أمام كم الإنجاز، فبين أيدينا أربعة وعشرون من الكتب المنشورة، تتمثل فيها إبداعاته الشعرية والسردية، ودراساته النقدية، وتحقيقاته وأبحاثه الصوفية، وتوثيقاته للشفاهية، وأطروحاته الفكرية، ومثلها عدداً وتنوعاً مالم ينشر من مؤلفاته، ناهيك عن برامجه الثقافية التلفزيونية التي تصب كلها في نفس المنحى، وتعبر عن سمة التعدد ذاتها، ولعل الأهم من الكم في اشتغالات علوان الجيلاني، هو حرصه على الاشتغال في الجانب الإبداعي على منطقة تخصه، دواوينه الثمانية تمثل مناطق لم يلجها أحد غيره، منذ ديوانه «الوردة تفتح سرتها» مروراً بدواوينه اللاحقة «راتب الألفة» و«اشراقات

الولد الناسي» و«غناء في مقام البعد» و«كتاب الجنة»، مثل منحاه الشعري مدرسة خاصة أثرت في جيله كله، وكانت طرق استفادته من بحر التصوف من أجل مواءمة بحر الأنثى فريدة وملهمة طوال الوقت.

وحين قرر أن يتغير شعرياً قدم ثلاث تجارب متميزة وملهمة، ديوانه «يد في الفراغ» كان الثمرة الأولى لتبدلاته المغايرة، وكان المنهج التأملي والرؤية الفلسفية ودراماتيكة المآلات والمصائر ترجمة واضحة لما شعر به باثر موت أخيه إبراهيم، ثم الحادث الذي كاد يودي بزوجته هو، أما ديوان «أحمد نشم أزمنة الفارس ومآثره» فهو ملحمة رثائه لأبيه استدعى فيه الموروث الشعبي والاجتماعي كي يؤثل بكائية متصلة في أبيه الذي كان له بالغ الأثر في تكوينه، بينما جاء ديوانه عالماً جديداً ومختلفاً تماماً فقد ترك نفسه على سجيته فتجاوزت فيه متغيرات لحظته وسنه وتأثيرات المكان الجديد، وتأثيرات وسائل التواصل الاجتماعي، إضافة إلى رواسب التجارب السابقة، وطبيعة التجربة نفسها.

أما اشتغالاته على السرد سواء في رواية «أورفيوس المنسي» أو رواية «معلامة» فهي تمثل مناطق لم يلجها أحدٌ غيره، لا في البناء وتقنيات السرد ولا في المرامي واللغة نفسها، وبحكم اتصالي الوثيق بالمرحلة الأولى من اشتغاله على «أورفيوس المنسي» أعني فترة توثيق ذاكرة ومحاولات إحياء حضوره بين نهاية 2012 وربيع 2014، فإني أعرف إلى أي درجة يحشد نفسه لما يشغل عليه، وإلى أي درجة تتحول حياته إلى شغف متصل كما يحب هو أن يصف اشتغالاته دائماً.

والمميز في كل ذلك وغيره من اشتغالاته هو استثماره لثقافته الموسوعية وسلاسة أسلوبه بفعالية عالية، إذ تجمع كتاباته على تعددها وتنوع مقتضياتها بين جمال الأسلوب والامتلاء المعرفي، والاستقصاء البحثي المثير للإعجاب، وهي كلها تتجلى كخير شاهدٍ على تجاوزه الركب، واعتلائه العرش المعرفي علاوة على أنها

مبذولة وفي متناول الجميع.

لقد نجح صاحبي الجيلاني أيما نجاح في بناء شخصيته الإبداعية والمعرفية حتى غدا أنهاراً متدفقة من الابداع والعلم، وكما هائلاً من المعرفة، وحدائق غناء من الشعر، وجداول رقاقة من الأدب، تراه فتطرب، وتسمعه فتعجب، وتقرأه فتجذب، مبدع يتذوق الكلمة ويسكن حروفها، قد يهزه بيتٌ من الشعر فلا يزال يترنح ويترنم، ويقوم ويقعد، ويضرب كفا بكف لا يقر له قرار، ولا يهدأ له بالٌ، ولا يتغير له حالٌ حتى يفك شفراته، ويجلو غموضه، ويسبر أغواره، مقارباتٍ نقدية ذكية تروي الغليل وتبرئ العليل. ولسان الحال والمقال يشهد أنه قد تفوق في الآن ذاته على أقرانه وذاته، إذ سعى في تقديم أصدقائه، وأبناء جيله التسعيني للقراء، فكان عراب الجيل دون منازع، واقترب من رموز الأجيال السابقة فقدمهم بحفاوة بالغة، ودرس العشرات من مهمشي المشهد الثقافي ووضعهم في دائرة الضوء، هكذا تتحدث مؤلفاته «أصوات متجاورة»، «قمر في الظل»، «مفاتيح الأدراج»، «ملازمة»، «عبد الباري طاهر صوت الحرية وقلمها»، «الحضرائي في الرمال العطشى».

وهكذا تتحدث اشتغالاته على تحقيق «ديوان الحضرائي»، و«تحقيق ديوان عبد الرحمن بكيرة» واشتغالاته على الشعارين علي عبد الرحمن جحاف وحسن الشرفي، وعلى بعض مؤلفات البردوني، وعلى تقديم عشرات الشعراء والكتاب، ناهيك عن اشتغالاته على التصوف تحقيقاً ودراسات، وبين أيدينا مما هو منشور من ذلك «بنو حشبير إرث العلم وبذخ الولاية» وتحقيق «منثور الحكم» للعارف بالله محمد بن عمر حشبير، نفس التوصيف ينطبق على اشتغالاته على الشافهيات وبين أيدينا منها «امناجي ثواب وكوميديا الألم»، و«ارتجال الوجود»، وليس بعيداً عن ذلك اشتغالاته بالدراسات الثقافية كما في كتابه «جغرافيا طلبية».

ولو شئت لظللت أعددُ وأعدد فبحكم معرفتي للصيقة به
أعرف كتباً أخرى جاهزة للنشر - في اللحظة التي أسطر فيها
هذه المقدمة - وربما تظهر قبل ظهور هذا الكتاب منها «أخطاء
القراءة» و«موجة خارج البحر» و«كتاب الحالات»، و«ديوان
العفيف بن جعفر» و«بدل فاقد» و«زمن المقالح عبد الكريم»
وأعرف كتباً يوشك على الانتهاء منها مثل «امبارك بكير شاعر
تهامة الأسطوري» و«سود معمى أو الغناء بضمير الجماعة»
و«شجون الغربية» وأعرف مشاريع أخرى يصعب الإفصاح عنها
وإحراق مفاجأتها.

لقد صنع هذا المتعدد شطرنجه في ظروف لم تكن مواتية أبداً،
فطالما كان محارباً في رزقه، وطالما ناله الإقصاء والتهميش، واستهدفته
الدسائس والمكائد التي يحفل بها المشهد الثقافي، لكن ذلك كله
لم ينل من طاقات روحه، فلا أوقفته عوائق الحياة والظروف بما
فيها من عنت وجهد ومشقات، ولا استطاع الحاقدون إبعاده عن
خط مشروعه الشعري والنقدي؛ بل العكس كان يحول كل دسيصة
أو حملة عليه إلى وقود يدفعه إلى إنتاج المزيد من الضوء. فأخذ
على كاهله عبء الكتابة النقدية عن أصدقائه الشعراء والكتاب
من أبناء جيله وغيرهم تنظيراً وتطبيقاً، فأثرى تجاربهم الشعرية
بكتاباته العميقة ونقداته العرفانية الذكية.

إن ما قدمه علوان الجيلاني للمشهد الثقافي اليمني كثير جداً،
وكان حقه على أبناء جيله بالذات أن ينصفوه، فقد أضاء بصنيعة
المعرفي آفاق التجربة التسعينية الإبداعية - شعراً ونقداً - وكان
خير من كتب ومن يكتب، ومن خلال كتاباته عرفنا وتعرفنا
على أصواتٍ شعريةٍ جديدةٍ ومغايرةٍ، وعلى الجانب الآخر من
اشتغالاته سلط الضوء، وأجرى مباضع النقد على كثير من
القضايا والظواهر الفنية والإبداعية، لم يرتض التحليق بمفرده في
سماوات المعنى، بل منح الكثير منه للآخرين، وجعلهم يتكئون
على أهداب عينيه، وأنبت في قلبه أشجاراً وارفةً تقيهم شمس
الهجير، ومآلات الآتي الميرير، لكن اقترابه منهم وما سلطه من

ضوء على تجاربهم كان حجاباً، فلم يروا أياديهِ، ولم يعترفوا بمقامه فيهم، ولعل تفردهِ عليهم كان مربكاً لهم حد عدم رغبتهم في رؤيته، صار مقامه فيهم كمقام صالح في ثمود، وحين لم يقدروا على مجازاته ارتضوا التماذي كثيراً في معاداته،

وهذا سبب مهم من جملة أسباب دعنتي إلى تأليف هذا الكتاب، وأول تلك الأسباب هذا التفرد الذي اتسم به بين أبناء جيله جميعاً، لقد ارتأيت أن أبادرَ إلى إنصافهِ، وأن أنسجَ كتاباً أقارب فيه تجربته الفارقة، الأخرى أن أقول دون مداواة إنني أيضاً أريد الإشادة بفضلهِ، وتعريف القراء بروافد شخصيته المتعددة، ومرجعياته، وسرَّ ثراء كتاباته الإبداعية والنقدية، فالمصادقية والإنصاف تحتمان القول إنَّ علوان الجيلاني نموذج حقيقي للمثقف المتعدد، والمبدع المتنوع الأصيل، وأن حضوره لم يقتصر على نوعٍ معين من الأجناس الكتابية، ولأنه لا يؤمن بهذه المحددات والتصنيفات، فقد اتكأ على إخلاصه واستلهم سرَّ الأسرار في الاستمرارية، والبقاء من قراءاته الدائمة، ومثاقفاته الواسعة؛ ليكون الشاعر المشروع، والسارد المدهش والروائي المتأنّي، والناقد الحصيف، والأنثربولوجي المتأمل، والمحقق العالم، وأكادُ أجزمُ أنه لولا كتابات علوان الجيلاني وحواراته الخصبة، وقصائده المحلقة، وجهده المعرفي المتنوع في التعريف بشعراء جيلهِ، لما استقرَّ لهم قرار، ولربما انطفأت جذوة تجاربهم قبل أن يكتبَ لها الظهور، ولما كان لهذا الجيل كل هذا الحضور، وكل هذا التحليق الأدبي الرائع على مستوى الداخل والخارج، في الوقت الذي ينام الأساتذة الأكاديميون عن مثل هذا الجهد المنوط بهم، ويكتفون بهز رؤوسهم إعجاباً بما يقدمه الجيلاني، سادرين في غيهم كالتي تنفُس ريشها لتواري سوءتها عن أعين العابرين.

هذا إذن هو علوان الجيلاني الطموح المتنوع ثقافياً ومعرفياً وإبداعياً، المثقف المتمرد على ثقافة السندويتشات والوجبات الخفيفة التي تقدمها منصات التواصل الاجتماعي، أو المعارف

المتخشبة التي يقدمها أكاديميون متخشبون، أو دردشات مقايل الأحزاب وحشوش المثقفين في المقاهي، فنراه يتجشم تبعات اقتناص المعرفة الحقيقية من مناهلها ومنابعها الأصلية، يغوص في أعماق أمهات الكتب القديمة والحديثة ويلحق الظواهر ويصحح الأخطاء ليحقق نبوءة أستاذه العظيم عبدالله البردوني حين قال:

وكان حضور إلى الحميتين

ينث حكايات وادي ضمد

وعلوان مهدي يصفى يضيف

إلى ما سيرد فصلاً سرد.

على أي أنبه القارئ إلى أن ما سأقدمه هنا ليس اقتراباً مستقصياً لكل اشتغالات الجيلاني شاعراً وروائياً وناقداً وباحثاً وموثقاً، إذ أن اقتراباً كهذا يحتاج إلى جهد كبير قد يتحقق في المستقبل، ما سأقدمه في هذا الكتاب هو مقتربات تكتفي من اشتغالاته المتعددة بنماذج من كل اشتغال، إضافة إلى توطئة عن فترة التكوين بنيتها على شهادته عن تلك الفترة من حياته، بمعنى آخر سأكتفي بتحريك بعض قطع الشطرنج على الرقعة الجيلانية الحافلة بالمربعات.

هذا هو علوان الجيلاني الذي ترددت كثيراً قبل أن أشرع في الكتابة عنه خشية الغرق في محيطه اللجي، أو خوفاً من الانكسار بفعل ارتطام أمواجه المتدافعة، هذا المحيط بكل اهتماماتنا والقريب جداً من اشتغالاتنا، عرفته جيداً، ولازمته كثيراً، فوجدته طاهر القلب واليد واللسان، لكنه أيضاً العنيد المثابر المتجاوز حتى لكأنه المعني بقول المتنبي المتنبي العظيم:

أنا صخرة الوادي إذا ما زوحت وإذا خطبت فإنني الجوزاء

وإذا خفيت عن العيون . فعاذر ألا تراني مقلة عمياء.

عبد الرقيب الوصاي

صنعا ١٨ سبتمبر / أيلول 2022

رقعة التكوين

في كتابه «الحضرائي في الرمال العطشى» يكتب علوان الجيلاني «يقال إن مستقبل كل إنسان في ماضيه، بذور وجدانه وأفكاره وأحاسيسه كلها في طفولته، كل تصرفاته أيام شبابه بخيرها وشرها انعكاس لذلك الماضي، وكل ما يعيشه في سنوات النضج هو ثمار تلك البذور.

والمفارقة تكمن في أن فترة التأسيس لا تكون باختيارك، خاصة في مجتمع كمجتمعنا، فأنت مجرد طفل يعيش سنوات طفولته حسب الظروف التي ولد فيها. فالبذور الوجدانية التي تكتنزها طفولة صادفت زمن سلم ورخاء، غير البذور الوجدانية التي تكتنزها طفولة عايشة الحروب والمخاوف وتوالي النكبات. كما أن البذور الوجدانية لإنسان ولد في أسرة عادية، غير البذور الوجدانية لإنسان ولد في أسرة مميزة بمكانة، أو طموح، أو منصب، أو موهبة استثنائية.

وكثيراً ما يتأطر وجدان المرء في سائر حياته بتأثير الأب أو الأم عليه أيام طفولته. كانت أم الفيلسوف الألماني شوبنهاور غنية، وكان صالونها الثقافي يغص دائماً بكبار أدباء وفلاسفة زمانها، أما ابنها فكانت تكرهه وترى أنه بلا قيمة، وذات مرة كان في صالونها حشد من الأعلام على رأسهم الشاعر الشهير جوته، وحاول شوبنهاور أن يدخل الصالون ليسأل جوته عن رأيه في كتاباته، لكن أمه دفعته على السلام فسقط متدحرجاً وهو يقول لها: «سوف تعيشين

وتموتين، ولن يذكرك أحد، إلا لأنك أم شوبنهاور»، فيما بعد عُرف شوبنهاور بوصفه أشهر أعداء المرأة بين جميع العلماء والفلاسفة في العالم كله، والمؤسف أنه كان عدواً لكل النساء دون تمييز، وأضرب أبو العلاء المعري طيلة حياته عن الزواج؛ كي لا يجني على أبنائه بتحميلهم تبعات الوجود ومراراته، كما فعل أبوه من قبل حين أنجبه، وقد عبر عن ذلك بقوله:

هذا جناه أبي عليّ

وما جنيت على أحد

مع ذلك فإن تاريخ الأدب العربي والعالمي يعرف الكثير من العبقریات الأدبية الكبرى؛ التي لعب الأب أو الأم دوراً محورياً فيما اكتنزه وجدانها أيام التكوين، في سنوات الطفولة وأول الشباب، بغض النظر عن نوع التأثير سلبياً كان أو إيجابياً¹. وقد جاء ذلك في مفتتح كلامه على طفولة الشاعر اليمني إبراهيم الحضرائي وقوة المؤثرات التي أحاطت بها، وجعلتها تسم طباعه ومزاجه وتنعكس على شعره، ومواقفه وسلوكياته ورؤيته للكون والوجود في سائر حياته التي أشرفت على التسعين عاماً. الجيلاني جعل ذلك المفتتح عاماً لأنه يعرف جيداً أن ما جاء فيه يكاد يصدق على كل طفولة عاشها إنسان، سواء كان مبدعاً استثنائياً أم عادياً من غمار خلق الله.

الجيلاني نفسه ربما يكون واحداً من أكثر الشعراء المبدعين والأدباء المثقفين عامة الذين يمكن اعتبارهم مثلاً واضحاً، أو أنموذجاً مميزاً، لتأثير سنوات التكوين وقدرتها على عكس مجرياتها في حياته عامة وفي إبداعه بشقيه الشعري والروائي، واشتغالاته في

1 الحضرائي في الرمال العطشى، علوان مهدي الجيلاني، عناوين بوكس - القاهرة، ط 1، 2022م، ص

ميادين النقد والسير والتصوف والفنون الشفاهية وغيرها من الممارسات الكتابية والبرامج المصورة أو حتى في طرائق مثاقفاته التي لا تتوقف فيها تدفقاته عند حد.

وإذا كانت اشتغالاته الكتابية تشبه في تعددها لعبة الشطرنج من جهة تنوع أدوات اللعب ومسمياتها وغواياتها وتنوع أشكالها، وهذا هو المقصود بعنوان الكتاب «شطرنج المتعدد»، فإن طفولته وسنوات تكوينه الأولى هي رقعة الشطرنج التي لم يكن للعبة برمتها أن تتم لولا وجودها.

قدم علوان أحمد عبدالله مهدي الجيلاني إلى الوجود في قرية الجيلانية عام 1970، وهو تاريخ تقديري وليس يقينياً، فلم يكتب أحد تاريخ ميلاده، وقد وضع أحد الأساتذة العرب هذا التاريخ عند قدومه للتدريس في الجيلانية عام 1980.

علوان الجيلاني يعد الأكثر بين جميع أدباء اليمن حديثاً عن سنوات تكوينه الأولى، ربما لا يدانيه في ذلك إلا البردوني؛ بل إنه بين قلة من الأدباء العرب المعاصرين يعدون الأكثر إفادة في الحديث عن طفولتهم وسنوات تكوينهم الأولى، ولهذا دلالة العميقة فدائماً هناك ارتباط شرطي بين الحاح المبدعين والكتاب والمفكرين الكبار على الحديث عن سنوات طفولتهم ومرحلة التكوين الأولى في حياتهم، وبين شعورهم بأثرها العميق في وجدانهم؛ بل باعتبارها الموقد الذي يحرك مسيرتهم، والنبع الذي تتفجر منه إبداعاتهم، وتتأسس فيه إنجازاتهم الكبرى.

يحدث ذلك بغض النظر عن ظروف تلك المرحلة، وعمّا إن كان الشقاء هو الغالب عليها، أو كانت السعادة هي الغالبة، أو كانا يتناوبان.

في حوار لي مع الجيلاني حول مدى صحة هذا الطرح قال لي: هناك أدباء يمنيون لا يمكن تناولهم دون أن يكون مؤثر طفولتهم

وسنوات تكوينهم حاضراً في أذهاننا؛ عبدالله البردوني، إبراهيم الحضرائي، وأحمد بن محمد الشامي أكثر الأمثلة وضوحاً. كذلك هناك أدباء عرب لا يمكن تناولهم دون أن يكون مؤثر طفولتهم وسنوات تكوينهم حاضراً في أذهاننا؛ طه حسين، عباس محمود العقاد، بدر شاكر السياب، محمد شكري، خيرى شلبي، فدوى طوقان أكثر الأمثلة وضوحاً.

وهناك أدباء من جهات العالم المختلفة لعب مؤثر طفولتهم وسنوات تكوينهم الأولى دوراً حاسماً في توجيه تفكيرنا فيهم وتناولنا لأعمالهم؛ آرثر رامبو، ألبر كامو، فريدريك نيتشه أكثر الأمثلة وضوحاً.

حين عدت إلى سير من ذكرهم الجيلاني، وجدت أن طفولتهم عانت من تحديات وجودية كبيرة؛ الفقر والعمى في حالة البردوني وطه حسين، الفقر وصدّات الطفولة في حالة الحضرائي والشامي والسياب، الظرف الاجتماعي والسياسي الصعب في حالة فدوى طوقان، تحديات الانقطاع عن التعليم بسبب الفقر كما في حالة العقاد وخيري شلبي، تحديات تأخر التعليم بسبب الفقر والتفكك الأسري كما في حالة محمد شكري. تحديات التدليل الزائد عن الحد والنبوغ المبكر في حالتي رامبو ونيتشه، وتحدي اليتيم وصمم الأم وقسوة الجدة في حالة كامو.

ولم تكن حياة كل واحد من هؤلاء ومن ثم إنجازاته الإبداعية والأدبية والفكرية إلا إصراراً على هزيمة ذلك التحدي.

وحين نقارن طفولة علوان الجيلاني وسنوات تكوينه الأولى بهؤلاء سنجد التحدي حاضراً بقوة، لكننا لا يمكن أن نفصل تأثيره عن عوامل أخرى كونت شخصيته، وغرست التعدد فيها، تمدنا روايته «معلامة» وهي سيرة ذاتية بصورة مشهدية واسعة وكثيرة التفاصيل للسنوات العشر أو لنقل السنوات الاثنتي عشرة

الأولى من حياته، كذلك تمدنا حوارته الكثيرة بصور رديفة وفيها إضافات أخرى أيضاً، فقد ولد في أسرة من أسر تهامة المركزية، حين فتح عينيه على الدنيا كانت أسرته من أهم الأسر وجاهة ويساراً في قضاء الزيدية، إلى ذلك كان جده شيخاً، وكان التصوف جزءاً من حياة الأسرة المرتبطة بالتصوف ممارسة وثقافة وأسلوب حياة، يشمل ذلك الارتباط برجال التصوف المؤثرين. وكانت الأسرة نفسها تشكل فضاءً مفتوحاً لجميع الفنون الشعبية المكتنزة بثقافة الناس، وكانت منزلة جده بحكم المشيخة والوجاهة مسرحاً واسعاً تحضر فيه أنواع الخصومات التي تقع بين الناس، وكان وفود رجال الدولة وفقهاء البلاد ووجهائها على تلك المنزلة عاملاً آخر، وقبل ذلك كله ارتباط الأسرة بالأرض وشغفها بالزراعة وعمق ثقافتها بها، كل ذلك عبأ طفولته بممكنات كثيرة، كل تلك العوامل كانت بذور معارفه الأولى، كانت لحمة رقعة الشطرنج التي كانت الدراسة في المعلمة ثم الشغف بالكتب سداها ومحورها الأهم.

لكن الجيلاني الذي يمكننا أن نتبين بسهولة كيف أغدقت عليه حاضنته شتى الهبات ليكون ما هو عليه الآن و غداً، فإن أبويه وجديه، -خاصة والده وجدته لأمه- قد كانوا أكثر إغداقاً في جوانب الرعاية المختلفة.

«كان عمنا علي ماس والد زميلي جيلان، يسمر كل ليلة عند جدي سود، وكان محمد سيفاني والد الشاعر أبو صخر الجيلاني، يسمر كل ليلة عند جدي أيضاً، فقد كان وقتها خطيباً لخالتي، وكلاهما يقرأ القرآن. محمد سيفاني (رحمه الله)، كان يتمتع بصوت يستنزف الدمع من العيون.

جدي من شدة فرحها بحفظي لآية الكرسي، كانت تنادينني كل ليلة لأسمعهما، هما ومعهما جدي سود يدعون لي بفرح ومحبة،

وجدتي تكون قد جهزت المعلوم، ربع ريال بحاله، ورقة حمراء، لا يحلم بالحصول عليها أثخن شاب في الجيلانية، ويا الله طريق دكان هَفَنُ، كل ليلة حلاوة وبسكويت وشكلية ومليم.

تتابعت الأيام، وانضافت سورة يس إلى آية الكرسي، وزاد إغداق جدتي علي، تدليلاً ومكافآت دون توقف حتى ختمت القرآن»²

والصور التي يرسمها لأسرته أو لبيتهم الكبير المتعدد الأسر؛ بل للجيلانية كلها تبدو مثالية جداً لطفولة سعيدة؛ أكثر من ذلك لطفولة تعيش حياة من الدهشة جراء الممارسات الوجودية التي يعيشها الناس.

كتاباتهِ عن التصوف تتأسس في مشاهداته الأولى في منزلة جده وأبيه التي يسميها في روايته «منزلة أهل الله» لكثرة ما احتفت بالصالحين والمجاذيب وال دراويش من الصوفية، ولكثرة ما كانت تشهده من رواتب قرآنية وختومات وموالد وغير ذلك، أما تجربته الشعرية فقد أعلنت عن نفسها من ذروة حدث صوفي شهدته تلك المنزلة في أعذب تجلياتها، وهو يرويهِ بهذه الطريقة: «بدأت حفظ القرآن صغيراً، وكان رمضان أكثر المناسبات جلباً للسعادة إلى نفسي، ليس لميلي في تلك السن المبكرة إلى التأله والتعبد فحسب، بل لأن ليالي ذلك الشهر كانت تزخر بأوراد ومذاكرات ودروس قرآنية، تسمى بـ(الراتب) إذ تؤخر صلاة العشاء والتراويح إلى ما بعد الساعة العاشرة، وما بين المغرب والعشاء يجتمع السامرون في عريش (منزلة) عند كبير القرية وشيخها (بيتنا) ويقرأون خمسة أجزاء من القرآن كل ليلة، وفي ليلة السابع والعشرين من رمضان يقام حفل كبير لختم القرآن تذبح فيه الذبائح، ويدعى العلماء والصالحون والوجهاء، وفي أجواء يُغَيِّمها بخور العود تتم قراءة قصار السور، ثم يتلوها

دعاء ختم القرآن وهو الدعاء المعروف في بقاع واسعة من العالم بدعاء أبي حربة، تتبعه خطبة (قاف) لابن الجوزي، ثم يتبارى المسمعون (المنشدون) في أداء قصائد وداع رمضان بحضور قصائد البرعي وابن صايم الدهر، وأرواح شمس الشموس أبي الغيث بن جميل وابن عربي وابن الفارض وابن علوان والسودي وغيرهم. وفي إحدى مناسبات ختم القرآن فتح صوت رقيق يتغنى بدعاء أبي حربة نافذة دخل منها كائن خرافي، وعلى مرأى ومسمع من الجميع، اختار فتى صغيراً ليصيبه بمسه المدهش، كان ذلك الفتى الصغير أنا، أما الكائن الخرافي فلم يكن إلا الشعر³.

كذلك كتاباته في التراث الشفاهي بوجوهه المختلفة تتأسس كلها في تلك الطفولة الممتدة بين 1970 و1980، فعوالم الفنون الشفاهية وما يرتبط بها من رقص وغناء وطقوس دينية أو طقوس قديمة خرافية أو أسطورية طوطمية تبدو لنا أكثر من أن توصف بالدهشة حين نقرأ سرده لها في رواية «معلامة» أو في كتاباته الأخرى مثل «ارتجال الوجود» أو في مقابلاته واستدعاءاته الكثيرة لها في كتاباته؛ لنقرأ شيئاً من ذلك كما ورد في رواية «معلامة». «بيوت قري وأديرة تهامة عامرة بالفن، يُقدم الفن فيها فطرياً ومميزاً، بيتنا لم يكن يخلو يوماً من عرض نتفرج عليه. يحدث ذلك باستمرارٍ في أي وقت يمكن للفرجة أن تتوفر.

يمر عازف الربابة وله جمهوره ومحبوه، يمر عازف السمسمية، يمر عازف الطمبراية، يأتي الموزعي بألحانه الشجية، أو تأتي التُميليات يغنين على الطيّنة (الضرة)، ويأتي الحوابين (المجاذيب) بنفوسهم وسيوفهم وغُرُزِهِم وتُعابِينهم وقلّاقِلهم، أو يمر المداحون بطاراتهم، أو يمر الحُجَّيَّانِي يضرب على بطنه ويغني، وكلهم

3 من حوار أجراه معه الشاعر عبد الوكيل السروري ونشر في صحيفة الأمة في نوفمبر 1999م تحت عنوان « هدي دائماً ارتياد آفاق جديدة».

يقدمون عروضهم ويُقدّم لهم العيش أو الحب أو بعض المال،
كلهم كانوا يقدمون لنا متعة عروضهم ويدخلون بها السرور
علينا، لكن ذلك كله كوم وعروض بنات امرمي كوم لوحده،
خاصة عندما يصحبهن المُزَمَّرُ زايد، ظل أبي وأمي يحكيان كثيراً
قصة امعيدة.

صباح ذلك اليوم ارتفعت الشمس قليلاً، فإذا بطبولهن ومعها
مزمار زايد تصدح على الباب، دخلوا البيت، أمر جدي لهن
بِقِرَاعٍ مميز، وطلب بَزّاً أهدها لهن، ونفحهن ريالاً فرانصياً كاملاً،
بعد أن أكملن إفطارهن، طلبت جدتي منهن أن يلعبن، الحمامة
وهي إحدى العاملات في البيت، ذهبت إلى المطرَح، جلبت حزمة
من القَرَطِ (حطب من أعواد الذرة)، وضعتها في القبل وأشعلت
النار فيها، اقتربن من النار، حَمَسْنَ طبولهن (الصَّحِيفُ والمَشْكَلُ)،
ثم بدأن الرقص والغناء، والنساء يتوافدن ومعهن بعض الرجال
والكثير من الأطفال، كانت عيدة بِكُرَّتَيْهَا الأنيقة، وجسدها
المتناسق اللين، تهتز على نغم وإيقاع الشَّنْبِ كأنها فراشة، كان
الحضور يتسابقون على وضع الهلال لها في التراب، وهي أثناء
رقصها تنعطف على عقبها متقوسَةً وتلتقطه بعينها، تحوّل الجو
كله إلى صيحات إعجابٍ وشغفٍ لا حدود له، فهذا إبداع فوق
طاقة الناس على التخيل، ولا يستطيع تخيله إلا من عرفوا بنات
امرمي.

كان أبي ذلك الصباح منحرف المزاج، قد أغضبه أمرٌ ما، حين
أقبل على صهوة فرسه مُقَطَّباً، كانت عيدة تتقوس حين صاح
ينهرها: ما هو ذا؟

اهتز المكان لصيحته، لم يكن عليه أن يصيح في حضور جدي
وجدتي، لكن عيدة لم تترك لهما وقتاً لإظهار أي ردة فعل، فهي
لم تهتز لصيحته، بل ازدادَ مسُّ الفن تمكناً منها، فطارت محلقةً

فوق المهرة لتضع أصبع رجلها الكبير في حزام أبي، أصبع رجلها الكبير فحسب، ثم راحت تتطوح راقصة، ذهل أبي وذهل الحاضرون، أما هي فلم تلبث إلا قليلاً قبل أن تقفز في الهواء، وتضع إصبعها السبابة على أنفه، ثم تحلق بجسدها الأنيق أفقياً، وهي تهتز قبل أن تقفز؛ لتحط بإصبع رجلها الكبير وحده على قُرْقَعَةِ القَعَادَةِ، وتواصل الرقص.

استسلم أبي ومعه الحاضرون جميعاً لروعة المشهد وفنتته، واشتعل زائد المزمر وبدأ يتشجن⁴

وإلى جانب الفنون بأشكالها المختلفة نجد أنفسنا أمام طفولة عامرة بالمعتقدات التي تقع بين الديني ذي المأثي الصوفي وبين الخرافي ذي المأثي البدائي الأسطوري أو الطوطمي، فاستدعاء الباهوت أحمد ابن علوان للتخلص من الثعابين عادة ما يتحول إلى طقس خرافي؛ بل إلى عرض مسرحي يأخذ الأبواب، ومثله التعامل مع خرافة البدة، كذلك ترويض الخيل ونطاح الثيران وحفر الآبار وعادات وتقاليد الأعراس، وتوديع الحجيج واستقبالهم. أيضاً الاشتغال بالزراعة يتم في كل مراحل مرتبطاً بطقوس دينية عميقة وذات دلالات غير عادية:

«يا الله بريح (يكررها علي الحجي كل يوم). وهو يُصَفَّر للريح كي تهب، أفكر الآن في هذا بشجنٍ يملأ نفسي، كيف يأنسون الأشياء، كيف يتواصلون مع الطبيعة، ويتيقنون أن بينهم وبينها روابط وتفاهات، إنه يُصَفَّر للريح كي تهب، والريح تهب فعلاً، ويرفع الهبة المنخل مملوءاً بخليط الهماط والقَمَع والطعام، شيئاً فشيئاً يتشكل المَوْر في الجهة الشرقية من المجران دائماً، فالريح إما شمالية غربية وإما غربية، يتشكل المَوْر بشكل مستطيل وبزوايا غير حادة، مغلاف وموتة تثابران على فصل أول القَمَع

4 معلامة

عن آخر المَورِ، بينما تدأب ليلَى مَحْبَاطِهَا (مزلاقها) على حَبْطِ ما تبقى من طعام في عَصَابِيرِ الدخن، أو عَزَمَةِ الذرة على حسب النوع المخبوط، وفي نفس الوقت تُجَنَّبُ الْقَصْعَةَ على جنبٍ، سيكون هذا الخليط من العضاير والحب عشاء الحمير الليلة. الآن الساعة الخامسة عصرًا، ها هم يقومون جميعهم بنقل طعام المَورِ إلى وسط المِجران، وتكويمه صافياً نظيفاً في كومةٍ هرميةٍ، في هذه اللحظة يكون أبي في الطريق إليهم، يجيء بملابسه البيضاء النظيفة وكوفيته الخيزران ورائحته المميزة، الرائحة التي ظلت أحبها كثيراً، كُلُّ شيءٍ يكون جاهراً، الظروف المصنوعة من الطُّفَى، قد قامعلي اللحجي برشها بالماء وتجفيفها، الظرف يسع سبعة أقداح.

تبدأ الطقوس الآن، يقول الهبة (بسم الله الرحمن الرحيم) وبرأس الجنبية يرسم خمسة خطوط عمودية على هرم الطعام، حين ينتهي هو، يسأل أبي جَنِيَّتَهُ ويضع سنّها أسفل الهرم، ثم يقول: الفاتحة للنبي.

تبدأ قراءة الفاتحة، فيما أبي يرسم بسن جنبيته دائرة كاملةً حول هرم الطعام، بعدها تمسك موته ومغلاف بفم الظرف، ويبدأ أبي الكيل بالثُمْنِيَّةِ، هو يَعُدُّ وهم يرددون بعده:

هو: بسم الله

هم: بسم الله

يضع الكيلة في الظرف

هو: البركة من الله

هم: البركة من الله

يسكب الكيلة الثانية في الظرف.

هو: ثلاثة

هم: ثلاثة

وهكذا حتى يصل إلى الكيلة العاشرة، وهذه لا يضعها في الظرف وإنما يضعها في الحَزْبَةِ (أَجَبٌ كبير) الخاصة بهم، تسع كيلات له والعاشرة لهم، هي عِمَالُهُمْ (أجرهم)⁵.

ولا شك أن الناس يختلفون في تذكر تفاصيل طفولتهم، ثمة أناس لا يهتمون لذلك كثيراً، وثمة أناس يبدو أن ذاكرتهم بطبيعتها لا تحتفظ بتفاصيل مهمة، الكتاب هم أكثر الناس تذكراً لتفاصيل طفولتهم، لكن طريقة تذكرهم لها عادة ما تقع تحت تأثير مواقفهم منها، أعني مواقفهم التي تشكلت فيما بعد، مواقفهم الحاضرة لحظة الكتابة، بعضهم يتذكرها بقدر من الاستهتار والسخرية كما فعل الشاعر الأمريكي مارك توين وهو يصف قرية مولده وطفولته، وبعضهم يتذكرها بقدر كبير من التوازن والحرص على وصف مالها وما عليها كما في حالة طه حسين والعقاد، وبعضهم يستحضر قسوتها وجفافها الذي بقي محفوراً في وجوده الحياتي كما فعل البردوني، وبعض آخر لم يستطع مقاومة حميميتها وإظهار الامتنان لها، ومن أكثر هؤلاء الكاتب علوان الجيلاني.

لكنَّ ثيمة التحدي التي أثّرت في حياة الكثير من الكتاب كما ذكرنا في أول هذه التناولة كانت موجودة، فإذا كانت أهم ميزات الأم في حياة علوان الجيلاني؛ هو تمتعها بالجمال الداخلي والخارجي، وتفانيها في رعاية بيتها وأولادها، إلى جانب صوتها الجميل، وذوقها الراقي في استصفاء أجمل نصوص الشعر الشفاهي المغنى والحكايات المرتبطة به، وهو ما شكل جزءاً من مخزون ذاكرته، فإنَّ دور الأب كان أوسع من ذلك بكثير، إذ كان عالماً غنياً بالمعاني كأب جيد، ورجل يضرب المثل برجولته وشجاعته وقوة حضوره في

مجتمعه.

غير أنَّ الأب كان يعاني عقدة نقص تنغص حياته باستمرارٍ، فقد كان وحيداً والده الغني الذي يمتلك أراضٍ زراعية واسعة، لذلك حرمه أبوه من التعليم بذريعة احتياجه إليه في أعماله، وكان شغف الأب بالعلماء والفقهاء والمتعلمين يختلف عن شغف الجد، كان الجد يرعاهم ويجلهم ويستضيفهم، ويوالي إرسال الهدايا إليهم، وكان الأب مثله في كل ذلك غير أنه كان يحلم أن يكون مثلهم متعلماً يفتحُ الكتاب فيرى العالم كله، يرى الماضي بطبقاته الكثيرة ويرى الحاضر أيضاً.

كان هناك نموذجان يمثلان له عقدة دائمة أولهما الدكتور حسن مكي ابن وادي مور الذي درس في إيطاليا وصار رئيساً للوزراء في اليمن، أما ثانيهما فهو الأديب الدكتور عبد العزيز المقالح فوالده الذي يشغل منصب العامل على قضاء الزيدية، وتربطه بالجد صفة قوية، ما يفتأ يتحدث عنه وعن شهرته في القاهرة بفخر كبير، يقول الأب لابنه علوان «كان جدك أغنى من والد حسن مكي ووالد عبد العزيز المقالح، وكان يستطيع إرسالني إلى أوروبا للدراسة، لكنه لم يكن متعلماً مثلهما، ولو كان متعلماً مثلهما لفعل فعلهما»⁶.

بسبب هذه العقدة حرص والده على تعليمه وتعليم إخوته، وحين بدأت بوادرُ شغفِ الولد بقراءة الكتب وسماع الراديو قبل أن يبلغ العاشرة من العمر، كان ذلك يشكل حالة انقلاب في حياة الأب، لم يعد يتعامل معه كأب صار يتعامل معه كصديق، وصار يحرص على أن يقرأ له، وأن يشاركه شغفه بالراديو وسماع الأغاني. وفي هذه اللحظة بالذات وجد علوان الجيلاني نفسه يدخلُ فترة تحدٍ غير عادية، فقد أدت هجرة الناس إلى السعودية بعد

6 أخبرني بهذا الكاتب نفسه.

منتصف السبعينيات إلى فقد اليد العاملة في الأرض، وبذلك فقدت الأسر الغنية المرتبطة بالزراعة غناها، وأصبح والده كثير الأولاد مرهقاً بمشاغل الحفاظ على وجاهة الأسرة ومشيختها، ومرهقاً بتحديات توفير مستلزمات أسرته، وحال عدم اعتياد الأسرة على إرسال أبنائها إلى المدن للتعليم دون إقدامه على خطوة كهذه، ووجد الفتى الصغير نفسه الشغوفة بالعلم والكتب في حالة عجز عن فعل أي شيء.

وقتها جاء الإرسال التلفزيوني، وكان أول مسلسل يشاهده هو مسلسل العملاق الذي يسرد لوحات من حياة الكاتب الشهير عباس محمود العقاد، وكان تغلب العقاد على التوقف عن مواصلة الدراسة بقراءة الكتب، ومن ثم تحوله إلى أعظم كاتب عرفته البلاد العربية في القرن العشرين أمراً ملهماً وعميق التأثير فيه، فقرر أن يكون مثله.

أما والده فلم يقصر في التقاط الخيط فراح يساند هذا التوجه بشغف لا يقل عن شغف ابنه بالكتب.

عند هذه النقطة كان علوان الجيلاني يغادر سنوات الطفولة الحافلة بكل تلك العوالم المتشابكة والملمهة، والحافلة أيضاً بشقاوة غير عادية لازمتها طيلة تلك السنوات، لكنه لم يتركها مختاراً، فقد تدخل القدر ليوقف علوان الشقي، كي يستنبت منه علوان التقى القارئ الملازم للمحارب لا يفارقه، لقد تعرض لحادثة مفصلية كتب عنها كثيراً:

«سبقتني إلى الحياة ثلاثة إخوة ذكور أنا رابعهم، وكنت أصحهم بدنأً وأكثرهم شيطنةً، كنا نشكل عصابة ولا ندع كبيراً ولا صغيراً (لا أقصد الكبار جداً) أقصد من هم دون سن الشباب ولكنهم أكبر عمراً، إلا ولنناه بالأذى ضرباً ومقالب وافتراءات.

أذكر أن الآخرين كانوا يسلكون مختلف الطرق لإرضائنا، وأذكر

أنه لم يكن يمر يوم دون أن ينالنا عقاب من أحد أهلنا الكبار. أما كيف ترك الصخب أثره في حياتي فلذلك قصة: عندنا مزرعة بها بركة ماء كبيرة نسبياً، تصب فيها قصبه الماء، وكنا نسبح فيها دائماً، وفي أحد الأيام تحداني أخي الأكبر، قال أنه يستطيع أن يغطيني في الماء فلا أستطيع رفع رأسي للتنفس إلا برحمته، وقبلت التحدي شاعراً بقوة التي كانت تمكنني أحياناً أن أصرعه، ولكن أخي استطاع فعلاً أن يغمسني في قاع البركة، ويبدو أن نشوة الانتصار قد جعلته ينسى أن قدرتي على التحمل محدودة، وحين فاض بي الكيل اندفعت وأنا أشعرُ بالنهاية، وكان اندفاعي عالياً إذ أنني تجاوزت جدار البركة لأقع خارجها، واصطدم معصم يدي اليسرى بشيءٍ حاد فقطع شريانٍ لتنهمر الدماء غزيرة لا ندري كيف نوقفها؟ أطلقنا أرجلنا للريح، هو عليه خرقة وأنا عارٍ تماماً، وعندما وصلنا إلى القرية كنت قد نزفت دماً كثيراً، وكان يلزمني زمناً طويلاً لأتمائل للشفاء، ويستعيد جسمي الذي أصابه النحول والهزال صحته، وحز في نفسي كثيراً أنني لم أعد مخيفاً لمن هم في سني، فضلاً عما هم أكبر سنّاً مني، فأغرقت نفسي في قراءة الكتب والتفرغ لسماع الراديو والجلوس في المسجد، ولم أدر أن ذلك كان بداية التحول لأصبح شاعراً وكاتباً فيما بعد، حدثت الحادثة وأنا في الثالثة عشرة تقريباً⁷.

كان هذا هو التحدي الثاني الذي يواجهه، وقتها كان يتجه رويداً رويداً إلى فترة المراهقة، وفي هذه الأثناء بدأت موهبته الشعرية بالتبازغ، حدث ذلك في ليلة من ليالي ختم القرآن كما أوردناه سابقاً، لكن والده سارع إلى ترسيخ ذلك الحدث في ذهنه بوصفه قدره الذي خلق لأجله:

7 من حوار أجراه معه الشاعر محمد عبيد للجمهورية الثقافية نشر بتاريخ الخميس 9 يوليو 1998م.

«في مطلع الثمانينيات، وفي نفس ليلة ختم القرآن التي بليت فيها وكتب أول نص شعري، كنت ما أزال أرتعش، وأنا أقرأ ما كتبته على المحتفلين بالختم في المنزلة، وهم يرددون: فتح الله عليه بالشعر.

تذكر أبي الشيخ حامد المغربي، قال وهو يتتسم، ويسرح بنظره بعيداً: الله يرحم الشيخ حامد المغربي.

قال له الخليل: ما ذكرك به الليلة؟

رد أبي: كنت أسامره ذات ليلة، ونحن نسمع إذاعة صنعاء، كانت الاذاعة تقدم شاعراً من الشعراء، وقد ألقى ذلك الشاعر شعره بطريقة جعلت جسدي يقشعر، قلت له: يا شيخ حامد أتمنى أن يكون لي ولد شاعر.

ابتسم الشيخ حامد وقال لي: سوف أحفظك دعاءً تقوله قبل أن تجامع زوجتك، فإذا حملت سيكون المولود الذي حملت به شاعراً، حفظني الدعاء وقتله تلك الليلة قبل أن أجامع زوجتي، وحملت بعلوان، وما حدث هذه الليلة ذكرني بالشيخ حامد»⁸. ولم يتوقف الأب عند هذا الحد؛ بل راح يساند شغف ابنه بالكتب ويوسع بعد الصداقة القائم بينهما على تشارك السهر مع الراديو، وفي السطور القادمة سنستدعي واحداً من مشاهد دالة ومؤثرة ذكرها علوان الجيلاني في كتابات ومقابلات كثيرة:

«قادني إلى حب القراءة كان يجلسني كل ليلة أسمع ما حفظت من الكتب التي أعيش في صفحاتها معظم ساعات اليوم، وقادني إلى عشق الاذاعات ومتابعة الأخبار والبرامج الثقافية، يسهر مستمعاً فإذا جاء برنامج أو تمثيلية عن شاعر أو أديب أو موضوع تاريخي جاء من المكان الآخر، يوقظني بفرح قم نسهر معاً، نحمل أنا وهو قعادتي ونعبر القبل الذي فيه أُمي

إلى القبل الآخر الذي فيه زوجته الأخرى، نضع سريري جوار
سريره ونسهر معاً.

ورغم اهتمامه بكل أبنائه شدة وحزماً وحنواً وعطفاً إلا أنه
عاملني دائماً بتميز واضح عليهم، أذهب معه إلى الحديدية،
يقضي أعماله في المحافظة أو سواها من إدارات الدولة، ثم قبل
أو بعد أن نذهب للغداء في المطعم «مغداية مهدي» يمر بي إلى
المطراق حيث مكتبة الثقافة، وفي زاوية منها يقف سعيداً وقد
أخرج الفلوس من حزامه، بينما أنا أستعرض الكتب وأختار؛
ساعات بين الكتب، رجعة أبي العلاء، خان الخليلي، القاهرة
الجديدة، السراب، شيء من الخوف، الأيام، بين بين، وجوه
دخانية في مرايا الليل، ديوان السياب، ديوان خليل حاوي، بين
مدينتين، المعلقات السبع، الأمالي، كليله ودمنة، أظل أنقي
وأختار، دواوين شعر، روايات، كتباً نقدية، كتباً تاريخية، يحدث
ذلك كل مرة لأضيف لمكتبتي عشرات الكتب، أما هو فيقف
سعيداً مبتهجاً يراقبني حتى أكتفي من الكتب ثم أنصرف إلى
المجلات، الهلال، العربي، الدوحة، المختار من دايجست، سبع
أو ثماني مجلات أسبوعية؛ المصور، آخر ساعة، النهضة، اليقظة،
الكواكب، ألوان، المجلة، الحوادث.

يدفع الحساب ونخرج، أنا أحمل الكتب وهو يقطر بهجةً.
منذ الثالثة عشرة لم أعد ألعب مع الأولاد، كان أبي يحرص أن
أكون معه في المقيبل، كان يفرح بي وأنا أناقش زواره من فقهاء
ومثقفى البلاد ومن القادمين من الحديدية أو صنعاء أو غيرهما.
كنت أستعرض معارفي وكأنه هو الذي يتحدث، وكان ذلك
يقودني أكثر إلى مزيد من القراءات، سعادته وهو يراني لا تمر بي
لحظة من يقظتي إلا وأنا أحمل كتاباً، كانت تجعله يتغاضى عن

تكلفني بأعمال تساوي ما يقوم به إخوتي من أعمال»⁹

حين التحق علوان الجيلاني بالتعليم في المدارس الحكومية درس الابتدائية من آخرها، أكملها وأكمل بعدها الإعدادية والثانوية فيما كانت قراءاته تمتد ساعات طويلة خارج المنهج، قرأ مئات الكتاب، وإذا كان العقد قد شكل منذ البداية نموذجاً متعالياً بالنسبة له، فإن جيل العقد والأجيال اللاحقة حتى فترة ثمانينيات القرن العشرين كانوا كلهم نماذج يجرب نفسه في موازاتهم، يكتب بشكل يومي، قصائد ومذكرات وقصصاً، ويحرص على قياس نفسه مع كبار الكتاب الذين يقرأ لهم. آنذاك كان بعض إخوته مثل محمد وإبراهيم يجارون قراءاته ويسمعون إبداعاته، وكان ذلك كله ينعكس على كتاباته.

في شهادة كتبها كمقدمة لمختارات من تجاربه الشعرية تحت عنوان «بواكير علوان الجيلاني» وهي لم تنشر حتى الآن يضع علوان الجيلاني بين أيدينا الكثير من مجريات سنوات التكوين التي عاشها، قراءات وإبداعات وضيقاً بالمكان في فترات معينة: «أما اختيار (بواكير) عنواناً لها، فيستجيب لعدة معطيات، أو لنقل عدة موحيات، أولها أن عنوان البواكير يصدق عليها، فهي بواكير فعلاً تخص فترة التكوين الإبداعي والثقافي، تبدأ من أول مرحلة الدراسة الإعدادية، وتنتهي في سنة الخدمة التعليمية التي أعقبت المرحلة الثانوية، وثانيها أنها تمثل فترة القرية بامتياز، وتمثل استجاباتي المختلفة لكل ما كنت أعيشه أو أتخيله وأحلم به آنذاك، أما السبب الثالث فمبعثه الزهو بها، وبما اكتنزته من تجربة حارة وتنوع فني، تجربة لا يخيل لي أنها ستكون

9 من شهادة قرأها في الذكرى الأولى لرحيل والده قدمها في تدشين ديوانه الذي كتبه له «أحمد نشم أزمنة الفارس ومآثره» في مؤسسة أروقة في القاهرة بتاريخ 15 يناير 2019م

مبعث منغص كما حدث لشعراء آخرين. يتضمن هذا السبب كوني أريد أن أقول للآخرين انظروا هذه بواكيرى، السبب الرابع رغبتى في توجيه تحية للشاعر العظيم بدر شاكر السياب، فقد كانت بواكيره التي جمعها وقدم لها ناجي علوش وتضمنها المجلد الثاني من أعماله الكاملة طبعة عام 1974. سبباً كبيراً في تطور تجربتي، وتنضيجها، إنني أشعرُ بهذا الآن وأنا أختار هذا القدر من بواكيرى. لقد تعالقت تجربتي بتجارب عديدٍ من الشعراء آنذاك، السياب البردوني، صلاح عبد الصبور، محمود درويش، خليل حاوي، عبد الوهاب البياتي، محمد الفيتوري، أدونيس، فاروق شوشة، المقالح، أمل دنقل، حجازي، سعدي يوسف. كنت أقرأهم وأتأثر بهم، لكن بواكير السياب كانت تمثل شيئاً مهماً، كانت القصائد تقتزن بتواريخ كتابته لها، في مراهقته وأول شبابه، وكثير منها انكتب في جيکور قريته، كانت بواكيره تمثل مهمازاً يستحث قريحتي على الكتابة بمقدار ما يدفعها للترقي إجادة وصوراً»

يضيف الجيلاني «أصعب ما واجهته هو قراءة قصائد بدايات البدايات، أعني تلك الخبرشات التي كتبتها في عامي 1983 و 1984، فرغم كونها مجرد بدايات قاصرة لغة وتكنيكاً ومعجماً، إضافة إلى ما تتسم به من سذاجة في مواضيعها وأفكارها، إلا أن السمات التي أخرجتها من فرصة الاختيار، لم تستطع إخراجها من رؤيتي الخاصة لها؛ بوصفها تمثل حالات شعرية حميمية عشتها، إنها في جوهرها شعر، إنها حالات شعرية، كتبتها بشجنٍ وشغفٍ، كتبتها بجسدٍ مرتعشٍ، وروح يحلق عليها الحزن، وشعور بلحظة الخلق الفارقة.

ليس ذنبها أنها تعاني قصوراً فادحاً في لغتها وأوزانها وصورها، لقد كانت انبثاقات ينباع حقيقة، كانت لحظات شعر بكل ما

تعنيه الكلمة، إنني أتأملها الآن كما يتأمل الفلاحون في تهامة الدخن أيام التّكذيب، ثمّة سنابل يُمَجِّها نجيل الدخن وهو يتهيأ للاكتمال، سنابل صغيرة، ضعيفة، وقليلة الثمرة، تموت غالباً. سنابل لا تنجح في البقاء، لكنها تحمل بشارةً بقدوم السنابل الحقيقية، بشارة بالخير والغلة الوافرة. النصوص التي أشيرُ إليها تحملُ هذه الصفة، صفة سنابل الدخن الكاذبة، لكنها تحمل بصمة مرحلة من مراحل النمو والتطور. بمقدار ما تشي بتحقيق قادم.

إنني أقرأها مبتسماً، أتأمل قصورها الفادح، سذاجتها وبعدها الكبير عن الاكتمال، لكنني أتذكر لحظات كتابتها، أتذكر صرخاتها في روحي، مطرها الحار، وجعها وعذوبتها، ولا أملكُ إلا التعاطف معها، وإبقاءها في دفاترها، وإذا كان يتعذر عليّ إيراد نماذج منها، فإنه بنفس المقدار يتعذر عليّ تمزيقها، إن التفریط فيها تفریط في لحظات وجود فارقة عشتها، والاستخفاف بها هو استخفاف بلثغات طفولتي، وخطواتي الأولى، تلك الخطوات الفرحة بنفسها رغم اهتزازها، ورغم توالي السقوط أثناء محاولات التمكن منها. منذ مطلع عام 1985 بدأ الأمر يتغير، توقفت أمام عشرات القصائد أتأمل تعب المحاولة، الحرص المفرط على استقامة وزن البيت، أو نجاح الإيقاع التفعيلي، الاضطراب مرات كثيرة للحشو من أجل تكملة الإيقاع، وتوقفت كثيراً عند كمية الاحتراق التي عشتها وأنا أكتب تلك النصوص، الاحتراق باللغة، الاحتراق بالايقاع، الاحتراق بالتجربة نفسها، بوصفها حالاً أستطيع التأكيد أنه كان يخرجني عن مألوفي، لم أكن أثناء الكتابة متصلاً بما حولي، أتذكرني منعزلاً في مكان ما من بيت أخي عبدالله الذي كان غير مشغول بساكنين غيري، أو في المنزلة، أو في بيت أخي محمد أو في مكان ما من بيتنا لا يشاركني فيه أحد، أتذكر

ضيقي بتعمد أخي محمد اقتحام خلواتي لا شيء إلا ليري ما أكتبه طازجاً، رغم غضبي من قطعه لي، أتذكر كيف كنت أكتب النص منفصلاً تماماً عما حولي، وأتذكر كيف كنت أقرؤه مرتجفاً، أحس بمزيج من التأثير والرضا أحياناً، أو أشعر بعدم الاكتمال أحياناً أخرى. أتذكر شعوري بعد انتهاء النص بالعودة التدريجية للاتصال بالآخرين، وبقدر كبير من التوازن.

إن البواكير التي يضمها هذا الديوان تمثل مختارات أو الأصح تمثل ما أرضى عنه اليوم - أرضى عنه بوصفه بواكير طبعاً - وهي تتوزع على ما كتبه بين مطلع عام 1985 ومنتصف يونيو 1991، إذ كتبت خلال تلك الفترة حوالي ثلاثمائة نص، اخترت منها مئة وثلاثين نصاً، وتركت البقية مع احتفاظي بها في دفاترها، أما الاختيار أو الترك فقد اعتمد على عدة اعتبارات. الاعتبار الأول: جودة النص فكرة وخلو لغته من الأخطاء التركيبية والنحوية.

الاعتبار الثاني: دلالة النص على حدوث انتقال فنية تجعله يتميز على النصوص التي انكتبت مجاورة له، قبله أو بعده. الاعتبار الثالث: مدى خدمة النص لخط تطور تجربتي أدوات ورؤية وتفكيراً، في الشعر نفسه أو في العالم من خلاله.

عملية الاختيار بدأت صعبةً، اخترت نصاً واحداً مما كتبه عام 1985، ثم صارت القدرة على الاختيار تتسع سنة بعد سنة، وذلك طبيعي فلا يمكن مقارنة نضج التجربة في عام 1985 بما بلغته عام 1987 مثلاً. لهذا كان الاختيار من نصوص عام 1987 أكثر بكثير مقارنةً بالعام السابق عليه. رغم أن قصائد عام 1986 أكثر عدداً وأكثر احتداماً بالمحاولات والاكتشافات.

لقد اضطررتُ إلى التضحية بنصوصٍ عبرت بقوة عن تجارب نفسية وحياتية وعقلية وثقافية عشتها، اكتشفت أن هيجانات اللحظة

حرمّت تلك النصوص من النجاح الفني الذي ترضى أن يقرأه بعدك الناس. على سبيل المثال ثمة نص طويل عنوانه (ثلاثية التحول) كتبته بتاريخ 15 يناير 1986، وهو نص يصور أهم هزة فكرية، وجدانية، روحية عرفت لها حياتي حتى لحظة كتابته، نص يصور لحظة تحول فارقة، نتجت عن تراكمات قرائية وحياتية، وعن نقاشات فكرية مع أحد أساتذتي في مدرسة الفتح بالقناوص، عززتها قراءتي آنذاك للجزء الثاني من أعمال السياب، الجزء الذي يضم بواكيره الشعرية وسيرة حياته، لكن ثلاثية التحول رغم أهميتها كعلامة في مسيرتي الثقافية والفكرية، لا تصلح للحضور بين هذه المختارات بسبب خطابها المباشر، هيجاناتها اللفظية، وافتقارها إلى الكثير من فنيات الشعر وجمالياته. وكما تخطيتها تخطيت مجموعة من القصائد التي كتبتها في الشهور الأولى من ذلك العام، ويظهر فيها تأثري الشديد بالبردوني، لم أخت منها غير قصيدتين هما (هذياناً في ليل الأرق) و(نكران الطفولة)، وقد اخترتهما لنجاح شعريتهما، وبعدهما عن التقليد الفج للبردوني، أيضاً لسلامتهما من الأخطاء النحوية والاختلالات الوزنية. ورغم أن ما كتبته من شعر في تلك السنوات بمجملها، كان كفاحاً حاراً خضته بشغف من أجل التمكن من القصيدة، بما هي تقنيات تشمل العاطفة والفكر واللغة، إلا أن سيرتي الذاتية، أحلامي وطموحاتي وقراءاتي وتأثيراتي كلها ماثلة في النصوص، أستعيد بسهولة لحظات كتابتها، فكرتها، ومصدر الفكرة، والقراءات المؤثرة، أعرف القصائد التي استجابت لأسلوب البردوني، من تلك التي استجابت للسياب، أو صلاح عبد الصبور أو أدونيس، أو محمود درويش، أو البياتي إذ يكاد هؤلاء يكونون الأكثر تأثيراً على كتابتي خاصة في خضم العامين 1986 و1987 وهما عامان مفصليان في بداياتي وبواكيري، كما في قراءاتي وما عصف بحياتي

من أفكار. وأحلام، وهيجانات عاطفية تخللها ضيق حقيقي
بالمكان، وشعور عارم بضرورة مفارقتة.
والحقيقة أن معارفي الواسعة كانت قد بدأت تعزلني عن
المحيط، وكنت جراء ذلك أشعرُ بإحباطاتٍ كثيرةٍ عبرت عنها
نصوبي ومذكراتي التي كتبتها بين نهاية عام 1985، ونهاية عام
1987، وهناك ثلاثة نصوص كتبتها في تلك الفترة تعبرُ بقوةٍ عن
هذا الشعور:
أولها نصٌّ بعنوان «فاقد الورد» كتبه بتاريخ 21 ديسمبر 1986،
أقول فيه:

ضائع أنت لا تدري
ووجهك مستكين للمساء
تحسو شقاوات النهار
تنوء تحت مساقطِ الآهات
تحترف الأسى
تشتاق
يقتلك التسكع في زوايا الذكريات
تسائل الأسماء والأيام عن سر تدثر بالسنين

وحينما ضاقت عن البيت القصيدة
كنت ترحل حاملاً
تأتي نواك
تقلب الأوراق
تختصر المسافة كلها في آهة
متأججاً ومدججاً بالشعر والإيقاع

تحدو حدو من سبقوا لتلبية النداء

واليوم هذا أنت
لا حلم
وقد جفت ورود صباحك الريان
لا عينان، لا شفتان، لا جسد
تداور بعدما شربت لياليك الطوال
السحر من شفة الخيال
نم يا أخي
لا شيء ترضى عنه في هذا المساء
تهفو إلى قمرِ الطفولةِ كي تعيدَ بناءِ ظلك من جديد
ماتت عصافيرُ الطفولةِ يا أخي
وتحجبت عنك السماءُ
فانظر لصوتك كيف صارَ بصدرة مئة اهتراء

وتنوء تحت مساقط الآهات
يقتلك التسكع كل يوم يا أخي
كم تغضب الأشياء
حين تهيم في خصر المساء

وثانيها نص بعنوان «في أتون الانتظار» كتبه في 4 مارس عام
1987، أقول فيه:

جوقة من خواطر تملؤ الجوَّ بالعكر

حومت حول روحه
ترشق الملح فوقه والفقاعات والدرر
متعبٌ كان ساهماً
يرصد السرب إذ عبر
ونجوماً تقوّعت
غالها الدهر والكبر
عندما رجت الفضا
ضجة توقظ الحجر
جوقة من خواطر تملؤ الجو بالعكر
ما الذي كان وانتهى
ما الذي غاب أو حضر
يفقد الوجد طعمه
يفقد الشوق لونه
يفقد اللحن روحه
يفقد العازف الذي جف في حزنه الوتر

مت يا حلمٌ بغتةً لم يعد منك من أثر
بعدهما كنت بهجتي لذة القلب والنظر
ليت يا حلم قلت لي: يا صديقي خذ الحذر

أي عشق تهافتت
أعين الناس كلها والبنائيات والشجر
كي ترى الموكب الذي مر كالموسم الأغبر
وهو يهفو لبسمة علّه أن يرى القمر
راقب الليل كله شاردًا يأكل الكدر
ما صحا الغيم لحظة ما دنى منه ما اعتذر

ناء بالرأس عنقه والتوى ثمة انكسر
وهو ما زال ساهماً يرصد السرب إذ عبر
مثلما كان قلبه لم يزل بعد ينتظر
لم يزل

بعد

ينتظر.

أما ثالثها فنص عنوانه «خرافة الانتظار» كتبه بتاريخ 7 مارس 1987، أقول فيه:

عقود أشواقي لمن صغتها لمن ترى يهفو فؤادي الصدي
لمن أغني والعيون التي غنيتها في الغيب لم تولد
عانقت مرات بنات المني في ليلى الملهوف كالموقد
تحسو ضلوعي دمدومات اللظى وتثور كالبركان في مرقي
لا هففات النوم تأتي ولا يبيل أشواقي سنا الموردي

عقود أشواقي لمن صغتها خرافة من حظي الأنكد؟
أكان ترحالي وراها سدى حتى مضى عمري ولم أهتد
أكنت طفلاً عندما صغتها ما زلت في جهل ولم أرشد
خمس مضت والوهم يقتاتني يمتص أشواقي ويفري يدي
يا قطرة في صحاري الظما نادتك أشواقي فلا تبعدي
ألقت عليّ الريح بعض الشذى وأغصنت في الخافق المجهد
فرحت أستجدي الزمان للقا ويلّ لقلبي من زمني الردي
كم قبضة أودعت فيها المني تحطمت في بابه الموصد.

ومما قاله الجيلاني في شهادته تلك «منذ خريف عام 1987 ستخذ
تجربتي منحىً يبتعد عن التجريب والسعي لمماثلة المقروءات،
لصالح التدفق التلقائي المتسم بالرومانسية، وذلك بسبب قصة

الحب التي عشتها؛ منذ أول أيام انضمامي للدراسة في ثانوية ذوال بالزيدية، فقد أحسست أن الكتابة بتلقائية يتسقى مع ثورة الحب العاصفة التي كنت أعيشها، وليس بعيداً عن ذلك أنني دون قصد، كنت أول مرة في حياتي أكتب وفي ذهني مرسل إليه، قبل ذلك كنت أكتب نفسي مخاطباً نفسي أولاً، وكنت أضع تجربتي في مقارنة دائمة مع الذين أقرأ لهم، لكنني منذ تلك اللحظة، صرت لأول مرة أوجه قصائدي لمخاطب يقف نصب عيني وأنا أكتب، كانت الفتاة التي أحببتها زميلتي في نفس الفصل، وكنت أناولها القصائد أولاً بأول، أيضاً كانت هناك أسباب أخرى تضاف لذلك السبب، فقد كان انضمامي لاتحاد الأدباء صيف ذلك العام، ومشاركتي في فعاليات شعرية في الحديدة والزيدية، ووجود مجموعة من زملاء الثانوية المثقفين، مساهماً قوياً في تخفيف تأزمي، أو جدتي التي اتسمت بها قبل ذلك، كما ساهمت في ابتعادي عن التعامل مع الكتابة كمعركة، والتعامل معها بدلاً من ذلك كتعبير تلقائي.

أجواء الفرح بالحياة، وأجواء عيش تجربة الحب على أرض الواقع، وأجواء مجموعة الداودية أحمد سليمان وعبدالله سليمان وأحمد عبدالقادر، وحسن بواح ومحمد عبدالله حسن وجيلان علي، ومحمد الذهب، غيرت من طرائق تعاملتي مع الحياة ومع الكتابة أيضاً، كانت تلك المرة الأولى في حياتي أجد شباباً تمثل القراءة والاهتمام بالكتابة شاغلاً حقيقياً لهم، لكنني بمقدار ما كنت أقودهم إلى قراءات أعمق، وإلى أخذ الاهتمامات الثقافية والفكرية مأخذ الجد، وكذلك الكتابة بوصفها مشروعاً حياتياً، فإنهم قادوني بدورهم إلى التنازل عن جدتي، وعن ارتباط تلك الجدية بالحماس للقضايا السياسية والفكرية حد الجهامة والتعب، تعلمت منهم أن أفرح بنفسني كشاب، وأن

أغير ملابسِي وهِيَاتِي، وفي نفسِ الوقتِ تنازلْتُ قليلاً عن استعلاءِ نصي، وحاجته بالنسبة لهم إلى الشرح. لم تكن ثقافتهم تماثل ثقافتِي، ولا ارتياداتهم القرائية تفكرُ حتى مجرد التفكيرِ في مرتاداتي، كانوا أقرب إلى عوالم المنفلوطي وإحسان عبد القدوس ومحمد عبدالحليم عبدالله وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه ونزار قباني وبشارة الخوري وغادة السمان وفاروق جويده، منهم إلى العقاد وطه حسين والمازني وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ والسياب والبردوني ومحمود درويش والبياتي والفيتوري وسعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر وأحمد حجازي وجبرا إبراهيم جبرا والطيب صالح والمقالح وأمثالهم. كانت مقروءاتهم مجرد جزء من مقروءاتي، لكن مقروءاتي كانت بالنسبة لهم شيئاً عالي المقام، لم يحتاجوا إلى أخذي إلى مقروءاتهم فقد قرأت ما قرأوا، لكنني أخذتهم إلى بعض مقروءاتي. وبالمقابل أخذوني هم إلى ممارساتهم الحياتية، بساطة الحياة وعدم التحفظ والنكتة.

التدفق التلقائي الذي لم ينصب كله على تجربة الحب وحدها بل انساح في شجونٍ أخرى، على رأسها الانتفاضة الفلسطينية التي عشتها بحماسٍ وخضت غمارها بتوهجٍ عالٍ، يبقى اللطيف فيه أن مستوى نجاح النصوص كان عالياً جداً فقليلة هي النصوص الضعيفة التي يمكن تجاوزها، وغالباً ما تكون هذه النصوص ظلاً لنصوصٍ أهم انكبت قبلها مباشرةً، فهي مثل الجانب الآخر من الجبل الذي يكون حظه من المطر قليلاً، بعد أن تكون الغيوم قد أفرغت حمولتها في صدر الجبل المواجه للريح.

لذلك فإنني واجهت تحدياً حقيقياً عند الاختيار من نصوص هذه التجربة، وقد تبين لي الآن أنها تتمتع بفارق حقيقي لصالح امتلاك الأدوات ولصالح الشعرية أيضاً. كما أن المستجدات المشار إليها

سابقاً ساهمت في إحداثِ تغييراتٍ معجميةٍ واستدعاءٍ تعابيرٍ وصورٍ لم تكن تجربتي تستدعيها من قبل. على سبيل المثال هناك نسان بعنوان (يوم ثأر الطيور) وآخر بعنوان (قصة الأسر) وكلاهما من وحي المشهد العربي والفلسطيني بالذات في تلك اللحظة، الأولى فيها رمزية مبهرة، والثانية فيها نفس ملحمي يتجلى في مضامينها وفي طولها أيضاً، ولن يصدق القارئ أنها كانت موضوع إنشاء قرره علينا أستاذ اللغة العربية السوداني محمد الأمين، وعندما فاجأته اليوم الثاني بالموضوع شعراً على ست صفحات كاد يجن، أخذ الدفتر وراح يطوف به على الفصول وذهب به إلى الإدارة، ثم قال لي: أنت لن تخيب ظني، ستكون أديباً كبيراً مثل زميلي في جامعة الأزهر الشاعر اليمني حسن اللوزي.

لكني استثنيت هذين النصين من المختارات لطولهما أولاً، ثم لكون إيرادهما وغيرهما من النصوص المكتوبة في تلك الفترة بعددها الوافر، يناقض من حيث المبدأ فكرة المختارات. كذلك استثنيت نصوصاً عديدة من قصائد تجربتي العاطفية في تلك الفترة، منها مثلاً نص جيد وطويل عنوانه (رسالة عن الذكريات)، وكان سبب استثنائي له رغم جودته والتفاصيل التي وردت فيه بشأن تلك العلاقة، هو ميله إلى سرد كل شيء وكأنه يعيدُ سردَ القصة كلها خلال ثمانية أشهر مضت منذ بدايتها.

ولا أدل على وفرة ما أظنه تحققاً فنياً للنصوص، هو أنني من تلك النصوص المكتوبة بين مطلع نوفمبر 1987 ونهاية 1988، اخترت أربعين نصاً. لكن الملاحظ أنه إلى جانب تحليق معظم النصوص شعرياً وتميزها بثرءٍ معجمي يدهشني الآن، وأنا أعود إليها بعد ثلاثة وثلاثين عاماً، هو تراجع حضور قصيدة النثر التي كانت تزاخم الشكلين الآخرين العمود والتفعيلة قبل ذلك، فقد انكبت

معظم نصوص هذه الفترة في الشكلين العمودي والتفصيلي، حتى النص التفصيلي المكتوب في هذه الفترة كان ضاحاً بالموسيقى؛ بل إن ثمة نصوص يتمازج فيها الشكلان معاً.

وأظن أن هيمنة التلقي من جهة، والحالة الغنائية التي كنت أعيشها من جهة أخرى، هما وراء الانحياز الوافر لهذين الشكلين، أقول هذا لأني لا أذكرُ أني تقصّدتُ ذلك أو أردته، مطلقاً لم يكن قصدياً في كتابتي آنذاك. وهذه ملاحظة أكتبها الآن من واقع قراءتي لهذه النصوص كي أختار منها.

الملاحظ أيضاً أن قصائد هذه الفترة تشبه يوميات ترصد قصة الحب المشار إليها، وترصد تطوراتها، ترصد النظرة واللمحة والخطرة، ترصد الصوت والصدى والشذى، تبني من الوهم وأوهاماً، وترتب على اللوحة لمحات كثيرة، كما هو شأن الحب دائماً، فهي تذهب في التأويلات والتفسيرات والظنون كل مذهب، فتعتبر الاشاحة لأي سبب صدأً، وترى في تلاقي العينين حتى وإن كان غير مقصود وصلاً. أمر يذكر بقول الشاعر القديم.

وقربن أسباب الهوى لمُتيم يقيس ذراعاً كلما قسن إصبعاً
لذلك يغدو كل ما يتصل بالمحبوبِ جميلاً بجماله، وباعث على القول الشعري مثله تماماً، كما في قصيدة (مراكب البوح) التي كتبتها بمناسبة أني رأيت البيت الذي تسكنه، وكانت تلك أول مرة أراه. ما يؤكد على منحى السيرة المقصود في نصوص الفترة المشار إليها، هو أن معظمها تسبقه عتبات نصية مفسرة، تذكر سبب الكتابة ودوافعها، في رغبة ملحّة على توثيق كل لحظة وكل نبضة وكل تصرف.

انتهى هذا المنحى الذي استمر من خريف 1987 إلى مطلع عام 1989، وستتسم قصائدي بعد ذلك بكونها مزيجاً من سمات عامي 1986 و1987، وسمات التجربة التي انقادت لها بين خريف

87 ونهاية 1988. لكن عام 1989 سيكون بين أقل أعوام فترة الاختيارات من حيث الوفرة الشعرية، ربما لكونه أعقب نزيفاً متعاقباً وكثيفاً استمر أربعة أعوام، وربما لكون حياتي لم تشهد جديداً أثناءه.

لقد كتبت خلال ذلك العام ثلاثين نصاً هي أقل من نصف ما كتبته في العام السابق عليه، اخترت منها ست عشرة قصيدة، الاختيار اقتصر بالتأكيد على القصائد التي نجت من فتور الحس الشعري، أو نجت من التكرار، ثمّة عدمية وإحساس بالملل، وربما أنني فقدت الحماس والبهاء النفسي. لكن القصائد التي اخترتها تؤثر بوضوح على اهتماماتي وأيضاً ترصد سيرتي الوجودية بشكل عام، أعني جوانب حياتي الاجتماعية والعاطفية والنفسية والثقافية. وثمة قصائد مما كتبته في ذلك العام، لم أخترها رغم أنّ كل واحدة منها كانت في وقتها تمثل حدثاً. منها ما وقع في التكرار، وقد استثنيت تحت هذه الذريعة مثلاً أربع قصائد عناوينها: (يا رفاقي) و(رفاقي وأنا)، (رسالة وداع)، (زمان يا عطر)، كما استثنيت نصوصاً وثيقة الصلة بعاطفتي، لكنها رغم ما مثلته في لحظتها لم تستطع إرضائي اليوم منها نص بعنوان (آسى عليك) وآخر بعنوان (رجاء). قد يجد باحث في المستقبل، أنّ تلك النصوص تقدم وجهاً آخر لتجربتي غير ما رأيته فيها، وقد يرى في استثنائها ظلماً لها، وفي هذه الحالة لن أشعر بالأسف، إذ سأكون قد تركت له ما يضيفه ويسعدني باكتشافه.

بعكس ذلك ما كتبته منذ مطلع عام 1990 حتى منتصف 1991، إذ شهدت تجربتي تقدماً مضطرباً شمل التمكن من أدوات الكتابة، وشمل جودة القصائد، وارتياحها أفقاً موضوعية أخرى، نصوص هذه الفترة التي تربو على أربعين نصاً، بدت صالحة للاختيار دون استثناء. لذلك فإنها حضرت هنا باستثناء

نصين؛ أحدهما لم أختره بسبب كونه مناسباتياً محضاً، استدعت مناسبته مضامين لا تصلح للمدار الذي انبنت عليه المختارات، وثانيهما نص شهير ومميز، لكن سبق نشره في ديوان (غناء في مقام البعد) الذي طبع المرة الأولى عام 2000،»

تلك ملامح لـ «رقعة التكوين» التي شملت سنوات الطفولة وسنوات المراهقة وأولى سنوات الشباب، وهي كما قلت مجرد ملامح دالة استهدينا فيها بسردياته وحواراته وكتابات أخرى له بعضها منشور وبعضها غير منشور، وفهمنا بعضها من ثقافتنا الكثيرة معه. وهي فيض من غيض مما يحفل به سجل كاتب مختلف ومتعدد.

لقد تعب علوان الجيلاني على نفسه كثيراً كما يكرر دائماً في ماثلة مقصودة مع الكاتب المصري رجاء النقاش الذي كان يقول «أنا تعبت على نفسي كثيراً»، ورجاء النقاش واحد من الكتاب الذين بينهم وبينه قدر من الشبه، فداًماً هناك كتاب قرأهم، وهناك كتاب قرأهم ووجد شبيهاً بينهم وبينه في ناحية ما. لقد تعب علوان الجيلاني على نفسه كثيراً خلال فترة التكوين، ومنذ بدأت صلاته بالكتب قارئاً، بدأت تتشكل عنده ملامح الكاتب، كان يقرأ ويحلم بتأليف كتب كثيرة.

وحين غادر الجيلانية ليعيش في صنعاء بعد منتصف عام 1991، كان المقالح أول من ملح اكتمال تكوينه المعرفي، فعبد مرور بضعة أشهر من انضمامه إلى جامعة صنعاء حضر مقيلاً المقالح الشهير وكان وقتها المقيلاً يعقد كل أحد في مركز الدراسات والبحوث، ولفتت مشاركته في ثقافات المقيلاً الدكتور المقالح فقال: علوان جاء إلى جامعة صنعاء مكتملاً.

وإذا كان الاقتراب من البردوني قد شكل فارقاً استثنائياً في حياته

العقلية والثقافية، فإنّ مثاقفات شعراء الجامعة والاحتكاك المتواصل بتجاربههم قد حفز نمو تجربته وتطورها. في رحاب البردوني استطاع على مدار سبع سنوات وبضعة أشهر تحويل كل ما اختزنه من مقروءات إلى تمثيلات عملية في مثاقفاته معه، التحامه الطويل بكبار الشعراء العرب من الجاهلية إلى تسعينيات القرن العشرين، وقراءته لأساطين النهضة العربية، استيعابه لأمّهات الكتب؛ كتب الجاحظ، والتوحيدى، وابن قتبية، وابن سلام، والجرجاني، والأصفهاني، وابن عبد ربه، وابن حزم، وابن عربى، والغزالي، وإخوان الصفا، والحريرى، والهمذاني، والأبشيهى، والحموي، ومعاقرته الطويلة لكتب التاريخ من الطبري العربى إلى قصة الحضارة لويل ديورانت، وقراءاته في كتب الفلسفة من عربى ومترجم إلى شغفه بأدبية زكى نجيب محمود وعقلانية محمد عابد الجابري. وفي القلب من كل ذلك العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد أمين ومحمد حسنن هيكلى وعشرات الروائيين الشعراء عرباً وأجانب، كل ذلك كان زاده في مثاقفاته مع شاعر اليمن ومفكرها الذى التقط خيط المستقبل متنبئاً كعادته ليخبرنا عما سيكونه الجيلانى فيما بعد وذلك في قصيدته «من ذا بقى»¹⁰: وكان حضور إلى الحيمتين ينث حكايات وادى ضمد

وعلوان مهدي يصفى يضيف إلى ما سيسرد فصلاً سرد ورد هذا في ديوانه «رجعة الحكيم بن زايد» على أن الجيلانى لن يلبث أن يجد نفسه أمام مجموعة تحديات كبيرة؛ أولها وقوع المشهد الثقافى اليمنى في قبضة مجموعة من النافذين لا يستطيع أياً كان تجاوزهم، وثانيها نزعتة الاستقلالية التى تأسست في تكوينه الثقافى المتين، وثالثها انتماءه للبردونى وتلك كانت جريرة كبيرة عند أولئك النافذين، وقد دفع ثمن ذلك فوات الكثير من

10 رجعة الحكيم ابن زايد- دار الحداثة- بيروت- 1994م، ص56.

الفرص على رأسها عرقلة تقدمه العلمي في الجامعة للحيلولة دون وصوله إلى الدراسات العليا، وتلك حيلة يلجأون إليها كثيراً، وثانيها استبعاده؛ بل منع استحقاقه لإحدى الجوائز بعد فوزه بها.

وتلفت الجيلاني ليجد نفسه مثلاً لمعاني كثيرة صار هو رمزاً لها، معاني تُهمش وتُستبعد وتُحارب وتُظلم ويُتم التنكر لها رغم غناها وثروتها الثقافية الهائلة، هنا حضر تاريخ التصوف، وحضر التراث التهامي، ليشكلا بوابة لحرائقه.

لكن الأهم من ذلك كله تنامي عمق وعيه بنفسه وبالمشهد الثقافي ووصوله إلى ذروة الامتلاء والقدرة على العطاء، ومن هنا بدأ انهماكه بتشكيل حضوراً وأسلوباً وتعدداً كتابياً لافتاً، وإذا كانت السنوات التي قضاها في صنعاء من خريف عام 1991 وحتى عام 1996، كانت سنوات مثاقفات محتدمة وتجريب شعري ونقدي حفلت به عديد الصحف والمجلات اليمنية والعربية. فإن عام 1997 سيشكل العلامة الفارقة في حياته الأدبية، تجربته الشعرية التي بدا خطها واضحاً جداً وخاصاً جداً منذ نهاية عام 1993، سيتحول إلى مشروع يشكل بصمة خاصة، وسيكون ديوانه الأول «الوردة تفتح سرتها» حدثاً أدبياً في المشهد الثقافي اليمني برمته، واشتغالاته على التصوف ستتجاوز الشعر إلى الكتابة عنه والتاريخ له وسيتبلور ذلك بوصفه مشروعاً كبيراً، أما اشتغالاته على الشفاهيات التي بدأت عملياً منذ منتصف عام 1996 فستتحول بدورها إلى مشروع غني بالتوثيق والدراسات النوعية، وفي نفس الوقت سيدشن مقارباته النقدية لأبناء جيله من الشعراء والقاصين، بالتزامن مع السعي لوضع القامات الأدبية الكبرى التي تجاوزها الانصاف في دائرة الضوء، مع اهتمام دؤوب بالأمكنة المهمشة والجغرافيات النائية ومبدعيها، ولن ينفصل كل ذلك عن

ممارسة التحقيقات وكتابة السرد، والانشغال بالفعاليات الثقافية التي عاش احتداماتها منذ عام 1997 خلال عمله في مؤسسة العفيف الثقافية وفي اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ووزارة الثقافة اليمنية، والمكتب التنفيذي لاتحاد الأدباء والكتاب العرب ومؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر وغيرها، ناهيك عن البرامج التلفزيونية وتحكيم المسابقات الشعرية والجوائز الأدبية، وتمثيل اليمن في كثير من الفعاليات في البلاد العربية والعالم.

اليوم يقف علوان الجيلاني على هرم من إنجازاته التي يتجاوز المكتمل منها الثلاثين كتاباً؛ منها ثلاثة وعشرون كتاباً منشوراً. وعشرة كتب تنتظر النشر، هذا غير كتب أخرى تنتظر الاكتمال، وقد كان اشتغاله على معظمها يمثل تحدياً من نوع ما إما تحدياً بحثياً أو تحدياً مادياً، أو تحدياً للمكائد والمعوقات وأنواع الحروب التي تلاحق حضوره المربك للآخرين، ويكفي أن نعلم أنه أنجز كل هذا فيما هو يعيش دون وظيفة، ودون مصدر مادي ضامن. أقول قولي هذا ويظل المسكوت عنه أكثر مما قلته، فهناك الكثير مما لم أكتبه هنا سيرد في ثانياً بقية بحوث هذا الكتاب، وهناك الكثير أيضاً مما لم أذكره هنا، ولن أذكره في ثانياً بقية بحوث هذا الكتاب، إذ هو مما لا يحسن كشفه الآن.

شطرنج الشعر عن خصوصية التجربة الشعرية عند الجيلاني

سئل الصوفي ابن عطاء الله السكندري: ما بالكم أيها المتصوفة
قد اشتققتُم ألفاظاً أغربتم بها على السامعين، وخرجتم بها عن
اللسان المعتاد فهل هذا للتمويه أو لستر عواركم؟
فقال ابن عطاء: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا ولعزتها علينا كيلا
يشربها غيرنا.
وأنشد:

إذا أهل العبارة ساءلونا
أجنبناهم بأعلام الإشارة
نشير بها فنجعلها غموضاً
تقصر عنه ترجمة الإشارة

فلغة أهل التصوف هي لغة الإشارة، لا يعرفها سوى الدارس
للتصوف، والآخذ به والمتشبع بمرجعياته، وإنها لفرصة حقيقية أن
أجد في إجابة ابن عطاء منطلقاً حقيقياً ومدخلاً عميقاً لاستنطاق
تجربة الشاعر علوان الجيلاني، وذلك من خلال الاقتراب من
دواوينه الأولى «الوردة تفتح سرتها» الديوان التي أنجزت قصائده
بين نهاية 97 ومطلع 1998، و«إشراقات الولد الناسي» الذي يضم
قصائد تمثل المرحلة الأولى من مطلع التسعينيات إلى نهاية عام
1997، والقصائد التي يضمها تفعيلية ونثرية وقد صدر عام

1999، أما قصائد «راتب الألفة» فيبدو أنها تمثل مرحلة سابقة على قصائد «الوردة تفتح سرتها» وثمة قصائد منها رافقت تجربة الوردة ولحقت بها، ونفس الزمن يشمل ديوان «غناء في مقام البعد»، والفرق أن ديوان «غناء في مقام البعد» يضم تجربة الشاعر مع العمود الشعري منذ مطلع التسعينيات إلى عام 1998. وقد صدر عام 2000، وأخيراً «كتاب الجنة»، وهذا الديوان يمثل ذروة الاشتغال الشعري الذي تنتظم ملامحه وأبعاده في نطاق ما يسمى التجربة الشعرية، أو المشروع الشعري المتعاضدة عناصره، والمتنوعة أساليبه الشعرية، وبما لا يغفل دور التجريب والتطوير والترابط العضوي والموضوعي.

ففي هذه الدواوين الشعرية طقوس سرية عمد الشاعر الجيلاني إلى ممارستها عند كتابة قصائد هذه المرحلة، وهو بالتحديد في قلب المشهد الكتابي التسعيني، إذ انبرى لاجتراح مغامرة شعرية بدت مستقلة تماماً عن كل ما يجاورها، أو بتعبير آخر بدت مغلقة أو مكتفية بنفسها، بمعزل عن جاذبية أو ضوضاء ما يكتبه الآخر، فلم يكن ثمة هم يسكن الشاعر سوى أن يطرح رؤية إنسانية، من خلال ذاته المتصوفة التي تشعر أنك أمام شاعر مسكون بهم المجاوزة والمغايرة، شاعر نقي مرهف، غايته المثلى في الحياة أن يتجاوز مصيره الفردي، وأن يتخطى أزمته الخاصة إلى عالم أرحب، دون ادعاء للبطولة أو زعم لامتلاك الحقيقة، لكنه في سبيل ذلك واجه صعاباً كثيرة، أولها صعوبة البحث عن ذاته الشعرية الخاصة، التي بحث عنها كثيراً قبل أن يجدها في داخله، بمعنى آخر قبل أن يجد ذاته الشعرية في ذاته الصوفية، في طريقة تمثله هو لمكونات وجدانه. كما عبر عن ذلك في قصيدته «الباحث الفرد» منتصف عام 1994 وهي إحدى قصائد ديوانه «إشراقات الولد الناسي»:

لم تسعني الجهاتُ
لجأتُ إلى ذرعِ قلبي
ولكنهُ ضاقَ بي

يتيماً
تذكرتُ كلَّ طقوسي القديمةِ
مخرتُ عُبابَ المحيطِ على بعضِ لوحٍ
تجردتُ أصغي إلى منطقِ الطيرِ
طرقتُ ظلامَ الكهوفِ
اختفرتُ العناكبَ
سَلَقْتُ أديمي على ضفةِ النهرِ في ليلةٍ باردةٍ
وأدمنتُ طعمَ خلوفٍ فمي في الهواجرِ
وحينَ أضاءتْ دُبالةُ قنديلكِ المُشتهى
وقعتُ على رُكبتَي
تنامينَ ملءَ شغافي وأبحثُ عنك؟!

لكن المعاناة لا تتوقفُ عندَ البحثِ عن الذاتِ الشعرية، بل
تحولت إلى معاناة يخلقها له الآخرون جراء اختلافه عنهم، بدت
لهم لغته أشبه ما تكون بلغة باطنية سرية لم يجربوها من قبل،
يقول من نفس القصيدة:

لم أقل دمعتي بعدُ للحافرين وراء منابتِ قلبي
لم أقلها سوى للذي في خِصَمِ الظلامِ افتراضي
وكوَمَني غَبَّ أحشائه
وقال: تُسَبِّحُ؟

قلت: بكائي صلاةُ الصلاة!

ثم يتوسع في توضيح مشكلتهم مع خصوصية الذات الشعرية
التي صار إليها، إنها مشكلة من يعرف اختلافك ولا يريد الاعتراف
به، يريدك أن تكون جزءاً من القطيع فحسب، هذا ما يكشفه

المقطع الأخير من النص:
يَعْدُبُهُمْ أَنَّنِي لَا أُغْنِي كَمَا يَشْتَهُونَ
هَمْسْتُ أَجْبُكَ
صاحوا هَلَاكًا، وَتَبًا، وموتا
وطاردني صَوْتُهُمْ مُنْكَرًا كالنهيق
أَنْ اِسْمَعْ وَلَسْتُ بِمُسْمَعٍ
فقلتُ حبيبي الذي يصطفي من يشاءُ
ابتلاني بهذا
دعوني له ... وَشُدُّوا عَلَى صَدْرِكُمْ بِالظَّلَامِ
وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه عنوانها «بازل من خيوط
النهار» يتحدث الشاعر مرة أخرى عن الوضع الذي وجد نفسه
فيه، يتحدث عن ذاته الشعرية الخاصة التي تصدم الآخرين:
سواك يرونَ جُنُونِي مباحًا لهم
كلما قلتُ حرفًا، سارعوا ينظرونُ
هذه كَوَّةٌ لَا تُوَدِّي إِلَى قَلْبِهِ
قَلْبُهُ مَقْبَرَةٌ فِي هَرَمٍ

وعندما نَمعن في قراءة ديوان «إشراقات الولد الناسي» نجدُ
العديد من نصوص تلك الفترة التي توثق لحظة اكتشاف الشاعر
لذاته الشعرية، خصوصيته وبصمته المميزة، قدر ما تعبر عن
انشقاقية تفارق المجرى العام للفاعلين في المشهد الشعري، قبل
منتصف عقد التسعينيات مباشرة، فالقصيدة المحورية في التعبير
عن هذه اللحظة هي قصيدة «إشراقات الولد الناسي»، وهي دون
شك علامة من علامات التسعينيات، وعلامة من علامات تجربة
الشاعر نفسه، فقد ظل اسمه منذ كتبها يُستبدل في كتابات
أصدقائه عنه بلقب «الولد الناسي»، كما أن اتخاذ عنوانها اسمًا
للديوان يعد دليلًا على ذلك، فالقصيدة واضحة، كما أن استعمال

لفظ «إشراقات» يعبر عن لحظة الاكتشاف، أو لحظة تلقي الجديد، أما إضافة الاشراقات إلى «الولد الناسي» فمعناها واضح، مع أن كل من كتبوا عن تجربة الشاعر على كثرتهم لم ينتبهوا لماذا «الولد الناسي» بالذات؟ والمعنى ببساطة أن الشاعر اكتشف ذاته في ذاته، اكتشف أن ما كان يبحث عنه مخبوء في داخله، وأنه في لحظة انبهاره بالمشهد الجديد، وبالكتابات المتناسخة فيه نسي نفسه، نسي تكوينه الثري، خصوبة مأتاه، وخصوصية تراثه لبعض الوقت.

لكنَّ اكتشافَ الذات والتعامل مع إشراقاتها لم يكن سهلاً، فقد وجد الشاعر نفسه قليلاً أمام خضم ذاته اللامتناهية، وهو خضم محفوف بمحاذير ومخاطر كثيرة، هكذا راح يعترف في قصيدة «إشراقات الولد الناسي»:

يا سيدة الليل: اللحظة بحرٌ

من يفتح عينيه عليها يغرقُ

من يسكنها لابد له أن يخضع لقوانين الملح

من لا يدركها، مختومٌ بغشاء الران على قلبه

من يسأل عنها يجهلها

يرتدُّ إليه الشوقُ قليلاً وهو حسيّرٌ

وهذا المعنى سيطرقه مرة أخرى في مفتتح قصيدة «بازل من

خيوط النهار» حيث يقول:

تدلّ ضياؤك

من لا ينأ، يُغني

ومن لا يُغني يموتُ

تحفّزت... قلت: إذا مسّني طربٌ

لم أزل في عيون حبيبي متاعاً

لنفعٍ سيُوحى أوانه

وها أنتَ ذا مِن أخاديدِ حنجرتي

ومن نَسِغِ قلبي

شممتُ تجلّيكَ حينَ أويتَ إلى شجرِ الآهِ

كنتُ أنادمُ سورةَ حزني حينَ أتيتَ

كنتُ أرى وردةَ المشتى تستحِمُّ على

دمعةٍ من شميمِ العرارِ

كنتُ أقولُ لنفسي: إنَّ القوافلَ تنسى محطاتها

وإنَّ الذي كان ينتابُني

صوتُ حادي الغبارِ

وها أنتَ تأتي على بازلٍ من خيوطِ النهارِ

والذي لم يجئْ كان حادي خُطاك

ولأن اكتشاف الذات الشعرية له زلزاله كما ورد سابقاً، وكما سيرد لاحقاً، إذ هو يشبه تلقي الوحي الأول، خضّت روع الموحى إليه، ومواجه وصدمات الرافضين له، المستعدين لتنميطة وحبه في توصيفات حتى لو فارقها هو فلن يفارقوها هم، إلى غير ذلك مما يحدث عادةً، والمقطع الذي سنقرأه حالاً من قصيدة «بازل من خيوط النهار» توصيف آخر لتلك اللحظة، بقدر ما هو نبوءة بالقادم كله:

في دمي بعضُ جمرِ عُيونك

أُضلى بنارِ الذين على الأرضِ من طينتي

وأُضلى بناركِ

تدثرتُ كُلَّ منابرٍ وعيي

وحينَ فتحتُ فمي

دعتني مواقيتُ ذاكَ الشجنِ

بل هي أكثر بياناً ووضوحاً في قصيدة أخرى من نفس الديوان هي قصيدة «الفتى في غير زمانه»:

كلما قلتُ: كيف؟
يصرُّ العارفون:
-كسرتَ العمودُ!
كلما قلتُ: أين؟
طالبوني بتعديلِ هذا الزحافِ
كلما قلتُ هل؟
أرغمّني على تركِها القافيةُ
الفتى دائماً بعدَ لا النافيةُ

إن النماذج السابقة من نصوص الجيلاني تؤكد ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن «التجربة الشعرية بما تحمله من قيمة نفسية وحدسية شاملة ومستقلة بذاتها، تتجلى على نحو عميق وشامل في اللغة الشعرية المعبرة عن جوهر هذه القيمة، واللغة الشعرية في نشاطها الجمالي الخالق، هي التي تؤسس الفعالية الشعرية في شكلها النهائي، وهو ما يقود إلى تشكل الأسلوب الشعري الموازي الفني والجمالي للتجربة، إذ يتصل مفهوم البنية بتركيب النص المتعلق بشعريته، في حين يعمل الأسلوب على طريقة تشكّل النسيج اللغوي المكتوب حين يتحول من تشكّل لغوي محض إلى بناء جمالي نصي»¹، لذلك سأعتبر تلك النصوص دليلاً جيداً، أو مفتاحاً صالحاً يتحقق منه غرض الولوج إلى خصوصية التجربة الشعرية للشاعر علوان الجيلاني، وعليّ الآن أن أبدأ الغوص قدر الإمكان في ثناياها بغية إلقاء مزيد من الضوء على مكوناتها وطرائق إفصاحها عن نفسها، لكن استبطان هذه التجربة الشعرية، وسبر أغوارها يحتم عليّ أولاً استبطان كتب المصطلحات و المعاجم الصوفية، إذ هي في تصوري مفاتيح

1 التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع، ساجدة عبد الكريم خلف، 2015م، <https://oaji.net/pdf.1452868472-1621/articles/2016>

ضرورية لاستكشاف خيوط هذا الاشتغال الشعري، وفضاءات تحرك الشاعر فيه، والاهتداء إلى أسرار نسيجه واحتشاده الذي يراعي انتقاء المفردات بعناية فائقة، وخلق علاقات جديدة في الكلام، عبر الإفادة من معجم المفردات والمصطلحات الصوفية، ولكن بأسلوب أجدّ مكنّ الشاعر الجيلاني من استخراج مفردات جديدة من ثنانيا معجم قديم، وبدلالات مبتكرة ومنزاحة، تؤكد على التفرد وعلى تحقيق قفزة شعرية طويلة.

وعند الاستئناس بالמושوعات وكتب المعاجم والمصطلحات الصوفية، قد يهتدي القارئ إلى خصوصية هذه التجربة الشعرية فـ «اشراقات الولد الناسي» مثلاً تحيل إلى نور النور للولادة الصوفية، وهي غير الولادة الأولى التي ينفصل فيها عن مشيمة والدته، ففي الولادة الصوفية يصير للذات ارتباط بالملكوت إذ تصير جزءاً منه، وفي هذا ما يمنح الذات بسطة في الموهبة على أقرانها، إذ هي ترى ما لا يراه الآخرون، وتعيش تجربة لم يعشها أحد سواها، تجربة تتحول بمرور الوقت إلى شغف يستزيد ويستزيد، كما نقرأ في قصيدة «بوح لسراب المعشوق»:

أُغْلِقُ عَيْنِي عَلَى نَفْسِي فَأَرَاكَ هُنَاكَ

وَهَاجاً كَسَرَاكِ الْحِكْمَةَ

نَتَصَافِي بَيْنَ يَدَيْكَ أَنَا وَأَنَا

تَسْأَلُنِي، وَيُجِيبُ دُهُولِي

تَتَفَتَحُ أَزْهَارُ الْكَلِمَاتِ

أَدْنُو سَيْفاً مَصْقُولاً

كَاذِبَةً رَنَحَهَا الْعِطْرُ

هَلَالاً

مُؤَالاً

أَلْوَاناً تَتَشَكَّلُ

نتعانقُ كسيولٍ وترابٍ،
كجناحينَ يرقانِ على قلبٍ
أهمسُ والرؤيا تُشعلني:
ما زلتُ أفتشُ عن شيءٍ
يجعلُ معشوقي أحلى
من شجنِ الصمتِ
ويجعلني أجتازُ
الشوقَ

وشوقُ الشوقِ

الملاحظ أن الجيلاني لم يقدم تجربته من خلال نسق واحد؛ بل قدمها بأشكال مختلفة ومتعددة، وهذا دليل آخر يفيد قولنا بفرادها ويؤكد على خصوصيتها، إذ هي تتوفر على إمكانات تتعلق بالموهبة الشعرية نفسها، وسيتأكد هذا في ديوان زامنت معظم قصائده قصائد «إشراقات الولد الناسي»، أعني ديوان «راتب الألفة» وهو ديوان حنين نوستالجي يستثمر هذه الخصوصية، حيث تقع كل قصائده تحت هيمنة مدلول عنوانه بما يعني أن الشاعر لم يكن يصدر دواوينه بشكل اعتباطي كما يفعل معظم الشعراء، حين تتوفر لأحدهم مجموعة من القصائد فيجمعها ويصدرها تحت عنوان ما، لقد أنجزت قصائد دواوينه الثلاثة «إشراقات الولد الناسي» و«راتب الألفة» و«غناء في مقام البعد» في فترة ممتدة بين أول التسعينيات وخريف عام 1998، لكن الشاعر عمد إلى تصنيف قصائدها حسب المهيمنات الكبرى عليها، فغلب على ديوان «إشراقات الولد الناسي» مهيمن اكتشاف الخصوصية، وتوالي إشراقاتها وتنزلاتها، وما لازم تجليه بها كخصوصية من مكابدات وتصنيفات، وغلب على «راتب الألفة» مدلول التوضع في أكثر التعبيرات وضوحاً عن تلك الخصوصية

، أعني الراتب القرآني الرمضاني الذي يحكي الجيلاني دائماً كيف
تفجرت ينباع الشعر في وجدانه؛ من حفل ختم الراتب في أحد
الرمضانات؛ حين كان يفارق زمن الطفولة ليبدأ رحلة الوعي
بالحياة؛ لذلك تتحول قصائد الديوان كلها إلى راتب لمألوفاته
القديمة كلها وجوها وأمكنة وذكريات، لكن اكتشاف بحر الذات
وخصوصيتها على الطريقة الصوفية يظل ماثلاً بشكل دائم،
ويظل استغراب الآخرين ماثلاً في مقابله، كما يقول في أولى قصائد
الديوان «تهيات لك»:

سَوْفَ يَفْتَرِّقُ النَّاسُ

حَوْلَ

اخْضِرَارِ

يَدَيِ

بَعْضُهُمْ قَالَ:

لَوْ أَنَّ مَا لَا يَجِيءُ تَبَدَّى

آخَرُونَ احْتَفُوا بِالْبَهَاءِ

وَالَّذِينَ ارْتَضُوا الصَّمْتَ

كَانُوا حَيَارَى

وَفَزْتُ أَنَا

بِضِيَاءِ

اخْتِيَارِكُ

وسنكتشف في هذا الديوان إلى أي درجة ارتبط اكتشاف الذات
لإشراقاتها بلوعة حب جارف، وكيف صار الأمر إلى اعتبار الحب
جزءاً من المشروع الشعري نفسه، وأن زلزاله مثل زلزال الشعر،
ومثل زلزال اكتشاف خصوصية الذات يحضر حتى في نوستالجيا
الحنين، كما نقرأ في قصيدة «أغنية لأمي»:

أَوْصَلَنِي الْحُبُّ هَذَا الْمَدَارَ

وكاشفني:

ليس في الدار غيرك!

أصغيت للخفق

حتى نسيت كتاب وصاياك

«راتب الألفة» يحفل بدلالات واسعة على فرح الشاعر باكتشافاته، بخصوصيته وفرادة تجربته؛ بل إن الأمر ليتحول إلى استمتاع بذلك النوع من الوحشة التي يعاني منها المتفردون، هكذا يقول متحدياً في قصيدة «وحدك تسمع»:

دع القلب يكرع من دورة الوجد

دع الوحشة المستطابة تأتي إليك

معبأة الصمت

دانية الدمع

وحيداً تجرّك في طرقي النّهي

في شبه العشق

ترسم وجهك نقطة ضوء

على غفوة الورق المستلذ

تفتح في شهقاتك شباكها

وتورد جفنيك حوض الحضور

ليخضر نبضك

تسمع أنّ السرى جنة المبتلين

وأنّ الذي يعتلي جمرة الصّابرين

يبوح

له

سرّها

من جهة أخرى فإن قصائد هذا الديوان تعدّ بمثابة الجسر الذي يربط ما قبل ديوان «الوردة تفتح سرتها» بما بعده، ولعل نظرة

معمقة في تركيب جملة عنوان هذا الديوان المتكونة من خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره «هذا راتب» و«الألفة» مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة في آخره، تتسق بقوة مع الدلالة الصوفية التي تعني ميلان القلب إلى المألوف، ولا تعاكسها كما توحى بذلك دراسة الناقد عبدالله علوان للديوان²، ففي هذه الدلالة ما يسوغ مجيء قصائد الديوان على هذه الشاكلة الترابطية إذ تربط ما قبل «الوردة تفتح سرتها» في بناء هرموني تصاعدي يعزز تماسك التجربة الشعرية، ويعضد تداخل اشتغال قصائد الدواوين، وتكامل دلالاتها، ألا يبدو ذلك واضحاً حين يقول الشاعر الجيلاني في قصيدة «إشراق عابر» من ديوان «راتب الألفة»:

ترى في أي غرفة من غرف الكلمات

سأجد السر

كلما ضاعفت جهدي

اصطدمت أهدي بجدار الوهم

كلما داريت أسفي.. فأجاني المتلصصون

على وحدتي كلما حاولت الابتسام

صاحت بي الوحشة

«أيها الغريب.....»

إن إشارات المقطع السابق واضحة، إذ تبتدئ بالبحث عن السر وتنتهي بالنداء على الغريب، وكل عاشق متصوف غريب، وإن كان قريباً، وتحيل هذه الإشارات في مجملها إلى كتاب شعري تتضح فيه معالم التطوير والتجريب والتخطيط المسبق للخلق الفني، وهو خلق يعتمد بناء «الجنة» على هذه الأرض، في قلب الشاعر وفي تجربته وفي نصوصه، جنة تعنى بالمعنى وتنتصر له، وتهتم

2 راتب الألفة (اللغة، الوزن، المعنى)، عبدالله علوان، نشرت في صحيفة الثورة بتاريخ 1999/11/9م.

بمبدأ تجاوز الأساليب، وتعالق النصوص، وإعادة ترتيب العالم ترتيباً عادلاً يتوازى فيه المتن والهامش والأطراف، وتتعالق فيه النصوص الحاضرة بالنصوص الغائبة لإنتاج معنى تفاعلي يشترك في إنتاجه الناص والمتلقي على حد سواء.

وللإنصاف فإن أبرز ما يميز تجربة علوان الجيلاني الشعرية أنه يعتمد النظر إلى باطن اللغة، حين ينظر أقرانه الشعراء إلى ظاهرها، وأنه يطل مثالياً في تجلياته الشعرية، بينما يظهر غالبية الشعراء من حوله أكثر تعلقاً بالعالم المادي والحسي، ولعل هذا الوعي مكنه من خلق علاقات شعرية مبتكرة، وتوليد معجم شعري أجد يكشف عن عبقرية وموهبة أصلية لا تتكرر في العمر مرتين.

إنَّ الفترة الزمنية الواقعة بين اكتشاف خصوصية الذات الشعرية وذروتها الأولى قصير جداً، وسنجد هذه الذروة في معظم قصائد ديوانه «غناء في مقام البعد» ففي هذا الديوان نجد مكابلات عالية ونجد تصريحات واضحة عن اكتشاف خصوصية الذات الشعرية من خلال الوصول إلى ذات المحبوب، كما في قصيدة جراح:

ساذقي أغفْتُ مصابيحُ الدُّجى

وأنا تأبى جراحي أن تناما

جرمُ ذا المشتاقِ أنْ غَنَى بكم

وعلى مَوَالِكُمْ صَلَّى وصاما

ونجد هول لحظة الاكتشاف في تصوير لحظات التجلي، وما تحف بها من مواجيد كما في قصيدة «سياط الحب»:

حين ألقاك.. تَأَمَّلْ في شحوبي

سَلْ عيوني عنك.. تدري ما الذي بي

حين ألقاك.. تَأَمَّلْ وقففتي

في رياح الشوقِ كالطَّيرِ الغريبِ

ونجد دهشةَ الاكتشافِ هنااك إذ يكمن الكنزُ في ذات الشاعرِ
نفسه وليس في مكان آخر، إذ يتحول الاكتشاف إلى خلق شعري
لا يتوقف، وإلى فضاء لا نهائي يعوض كل الفضاءات التي أغلقها
الآخرون في وجهه، كما جاء في قصيدة «قافية الدهشة»:

وهذي أنت سافرةُ المعاني
تكلك العذوبةُ والنَّقاءُ
أُنهِي دَفَقَ قافيتي كَلالٍ؟
وليس لبحرٍ دهشتي انتهاءً
وأسمعُ هاجسَ الخطراتِ يدنو
فلا وجدٌ يكونُ ولا فناءً
وها أنذا لقطرٍ نذاك أُصغي
وقد جَفَّتْ من الماءِ السَّقاءُ
أأبحثُ عنك؟ أنت هنا بقلبي
ومن خفقاته جاء النداءُ
وأنت حمامةٌ نثرتَ شجوني
على فَنَنِ فطوَّقها الضَّياءُ
صهيلٌ أنت نارِيّ بروحي
ورؤيا لا يُحددها فضاءُ
وأستفتي المرايا عن عيونِ
يقولُ الشعرُ فيها ما يشاءُ
وعن شفةٍ إذا نطقتُ حروفي
تفجَّرَ من صبابتها الغِناءُ
غرامٌ صاغَ أخیلتي مقاماً
يمدُّ شِراعَهُ فيها المساءُ
لهذا كنتَ خمرَ تجلياتي

وأدعيتي إذا حَمَّ الشقاءُ
أَلَوْنُ فيكَ أوطانَ اشتياقي
وأسكنها فتتسعُ السماءُ

ونجدُ قوةَ التحدي التي يبثها اكتشاف خصوصية التجربة في ذات
الشاعر، كما تعبر عنها قصيدة «وردة المشتهى»:

لأنَّ في خاطري معنَاكَ يأتلقُ
تُمسي النجومُ على جفني والأرقُ
لأنك المشتهى يَخْضُرُ محتفلاً

حرفي ويختالُ في إشراقه الورقُ
تبدلينَ حديثَ الحزنِ في شفتي
حلماً له في سماء المرتجى طُرُقُ
وتفتحينَ لقلبي ألفَ نافذةٍ
وكانَ في مُدْلهم الصمتِ يختنقُ
إذا تجليت لي أمسيْتُ مندهشاً
كأنني فوقَ ريشِ البرقِ أنطلقُ
وهل تنالُ السَّوافي من فمي عطشاً
وأنت نافورةٌ في القلب تنبثقُ

وإذا عدنا إلى الاستئناس بمصطلحات الصوفية، فعلى ضوءها
يكشف «الغناء في مقام البعد» عن طبيعة البوح والغناء عندما
تكون الذات في مقام البعد، و«المقام» هو ما تقوم به الذات
من مجاهدات، ورياضات لاكتشاف خصوصية الصوت، والنحت
المستمر في الذات، من أجل تجاوز مقام البعد والوصول إلى
المكاشفة والمشاهدة.

ولأن الغناء في مقام البعد يتطلب صوتاً مسموعاً؛ كانت قصائد
هذا الديوان في مجملها عمودية بقصد الإسماع ولفت الانتباه،
وهو ما يؤكد على أن المضمون في الإبداع الشعري ينتقي الشكل

الملائمَ له، وفي هذا الاستنطاق ما يؤكد أن قصائد الديوانين السابقين يحملان خصائص الرحلة إلى الجذور البعيدة، والغوص في أعماق الداخل، واستمرارية النحت في الذات، وصقل الموهبة الشعرية رغبة في الوصول إلى الأسلوب الخاص، والتشكيل المتفرد الذي يرفض تكرار الآخرين، ويأبى على الشاعر تكرار ذاته في أكثر من قصيدة مرتين، ولأنَّ الكشف يأتي نتيجة حال متواصل من الوقوف في مقامات الرحلة والبحث وهي مقامات متغيرة تحتم على الشاعر أن يكون تعبيره عنها مختلفاً، فمن البديهي أن يأتي كل كشف على مقدار التعب لتحصيله، بل القلق وعدم الشعور بالطمأنينة أيضاً، وإن قصيدة «غناء في مقام البعد»، وهي القصيدة التي أعطت الديوان عنوانها لتعبر عن ذلك بكل وضوح:

غَنَاءٌ فِي مَقَامِ الْبُعْدِ

مَدَارُ حَزَنِي عَلَى الْآفَاقِ مَسْفُوحٌ
 عَنْ كَوْكَبٍ يَصْطَفِينِي تَبَحُّثُ الرُّوحِ
 هَذَا الظُّمَأُ سَوْرَةٌ الْأَنْوَاءِ فَاتَنْتِي
 أَنَا التَّرَابُ وَأَنْتِ الشَّمْسُ وَالرَّيْحُ
 شَمْسُ حَرِيقٍ صَبَابَاتِي فَمَنْ وَهَجِي
 أَمْسَى عَلَى وَجْهِكَ الْمُخْتَالِ تَلْوِيحُ
 تُغْضِي عَلَى جَمْرَةِ الْإِمْعَانِ أُمْنِيَّتِي
 وَلِيْلِكَ الْمُشْتَهَى جَوْعٌ وَتَبْرِيحُ
 وَتُلْمَحِينَ إِلَى ضَوْءٍ يَخَاصِرُنِي
 حُكِّي صَفَائِي يَرُوجُ الْبُؤْسُ وَالنُّوحُ
 عَلَى فَمِي مِنْ غَبَارِ الْعَسْرِ سَافِيَةٌ
 تَرَاكِمُ الْمَلْحُ حَتَّى أَوْجَعَ الْبُوحُ
 لَا أَسْتَطِيبُ لَغَيْرِ الْحَزَنِ قَافِيَةً
 أَلِنْ تَجَاهَلْتُهُ تَنَأَى الْأَرَاغِيحُ

تزامنت في شغافِ الصمتِ أسئلتي

بلا جوابٍ وصمتي فيكِ تصریحٌ

إنَّ من الضروري التأكيد على أنَّ النصَّ الجيد لا يحدده شكله، بل أدوات الشاعر وقدرته في تفعيل اللغة وجعلها ذات طاقة شعرية عالية، اللغةُ هي ما يحدد جودة النص من عدمه، فالجودة حادثة دائمة كما يقول البردوني، وأبيات الأبيات المقتطعة من قصيدة الجيلاني السابقة تعكس مدى القلق والحيرة، كما تعكس حال الركض الذي يدمنه الشاعر في بحث لا ينتهي عن كوكبٍ يصطفيه، والاصطفاء لا يكون إلا للقلب الفارغ حتى يمتلأ بالمعرفة والعشق، وطبيعة المناجاة في المقطوعة تشف عن ذلك، تقول إلى أي مدى يبدو بعد المحبوب قريباً في نفس الوقت، إذ يتخالج القرب والبعد في فضاء الروح قدرَ تخالج الصمت و التصريح في فضاء النص، وقدرَ استجابة النص للتحقق كتعبير عن مدار التجربة وخصوصيتها، وإذا كانت الأبيات السالفة قد تعمدت غياب المحبوب أو تغييبه، إلا أنها تشتمل على العديد من المؤشرات التي تؤكد على قربهِ وحضوره، ومن أبرز الإشارات المؤكدة على قرب المحبوب الإيقاع الهامس، والمناجاة الدافئة التي توحى باقتراب المحبوب، وقدرته على السماع، فثنائية «الحضور والغياب» تحضر في خطاب المتصوفة، وهذا يقتضي التلازم، فمعناه حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر عنده وإن غاب عنه³، ثم ألم يقل الشاعر الجيلاني في ذروة هذا النص هذا البيت الشعري الذي تعنقت من جمالياته عشرات النصوص عند زملائه التسعينين:

أنا المعنَى بترتيبِ الفضاء لمن

3 اللمع في التصوف، أبو نصر السراج الطوسي، تحقيق عبدالحليم محمود، طه عبدالباري سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، 1960م، ص416.

غابتْ وشَبَّأُهَا في القلبِ مفتوحٌ

ثم هذا العشق للمحبوب الذي من شأنه الحضور في الغياب، ألا يشبه إلى حد التطابق ما نجده عند شعراء الصوفية الكبار الذين اتخذوا من الحب أداة للتعبير عن عشقهم الإلهي، وعن رغبتهم في الانتقال من واقعهم المرير إلى فضاءات أرحب، وإلى امتزاجٍ يغدو معه المحب والمحبوب واحداً.

لا بأس فبعد هذا العناية والضياع سيتجلى الوصول، والكشف كحقيقة ملموسة في ديوان «الوردة تفتح سرتها» وهنا نصل إلى ذروة الجيلاني الكبرى، فقوائد هذا الديوان تمثل انتقاله مذهلة في الكتابة الشعرية، من جهة المغامرة والجودة وجدة التشكيل، ومن جهة المضامين المطروقة بأساليب ومفردات تفتح وتتسع دلالاتها حتى يغدو التأويل لا نهائي ومتعدد الاحتمالات والمقاصد. فـ «الوردة» تقوم مقام الكعبة التي يعتبرها المتصوفة سرّة الكون ، وهنا يتضح أن «الوردة» رمز للأنثى، فهي كعبة الشاعر يطوف حولها، إثر سطوة تصدم عقله المحب من هبة محبوب لقيه بعد الإياس من وصاله والامتزاج به، وأستطيع القول بتطور مفهوم الشعر لدى الشاعر الجيلاني في هذا الديوان الشعري بالتحديد؛ ليصبح أداة توازن للروح في عذاباتها وجروحها، ويتجلى رغبة أكيدة وشغفاً حقيقياً في مداوات النفس والقلب، وصقل للمرايا التي تعين الذات الشاعرة على استنطاق العالم الذي يعيش فيه، ورؤيته بجلاءٍ وشفافية متناهية.

لقد اتسعت الرؤيا، نضجت التجربة تماماً، واتضحت ملامح الأسلوب الشعري حين غدت القصائد كشفاً وتجلياً روحياً، واشتغالاً معرفياً، ومجاهدات، ومقامات، وأحوالاً، ومعارج يرقى فيها الشاعر باللغة ومن أجل اللغة.

فإذا كانت قصائد «إشراقات الولد الناسي» تتجانس وتتنوع في

وقتٍ واحدٍ ، فإنها تمثلُ في الآن ذاته رحلة للبحث المضمّن، والنحت الدائم في الذات، لكنها في نفس الوقت تكشف عن مسافةٍ كبيرةٍ جداً بين الحلم المشتته، والقدرة على الوصول إليه، كما تكشف عن رغبةٍ حقيقيةٍ لاكتشاف اللغة الخاصة ، والأسلوب الشعري المتفرد ؛ أما ديوان «الوردة تفتح سرتها» فهو يتجاوز ذلك كثيراً، إذ يعدُّ بحق أكثر دواوين الجيلاني الشعرية غنىً بالتجربة والتجريد، وأكثرها وعياً وإخلاصاً لاجتراف عوالم خاصة، يبدو فيها ميّالاً إلى تفريغ المفردات والتراكيب الصوفية من دلالتها التقليدية، وشحنها بدلالات مبتكرة للانتقال بها من طور الروحاني إلى طور الكتابة بالجسد وعنه اشتهاً ورغبة، وبما يجعل الأثرى بؤرة هذه التجربة الشعرية، وفي هذه الحاضرة تتفجر الأشكال، وتنقذُ الأساليب واللغات والتقنيات المتعددة، لكنها في الآن ذاته تحافظُ على نسغها الحراري، ونبضها الوجداني والإنساني. وهذا ما ستحاول المقاربة القادمة تفنيده.

الوردة تفتح سرتها

و

مركز الأنثى في التجربة الشعرية

تعدُّ الأنثى وسيلة لتحقيق السعادة، وإكمال نقص النفس، والعثور على العزاء من وحشة العالم، وقد يتجلى حضور الأنثى على مستويين:

الأنثى الملاك والأنثى الهلاك، فالأنثى الملاك هي تلك التي تكمل الذات، وتنشر ألوية التفاؤل والعزاء. وتتمثل في شعر الجيلاني بنوع من الفرح الذي يعيده إلى فضاءات الفردوس المفقود، وكأنه عاد إلى امتزاجه بالوجود، وعثر على حرته الكاملة، وكأن كل شيء في الشاعر قد تحرر، وفقد ثقله التراخي والمادي، وبذلك تغدو الأنثى وكأنها رمز للكمال القديم والمستحدث، فيها ومن خلالها تسطع كرامات الطبيعة وآياتها، والحب بالنسبة لها يبرر ذاته بذاته، وليس له حاجة إلى ما دونه أو سواه، إنه مقدس ومتى حلَّ في النفس حررها، وطهرها من أدرانها ومن سقطاتها، ومن البؤس الذي تحل فيه، والحب معصوم لا قبل له بالخطأ والخطيئة، إنه أبعد من وحدة الدين، ومن عادات المجتمع، ومن روابط الزواج، ويكفي أن يخفق في قلب المرأة حناناً ومودة حتى تحس أنها متطهرة من ذاتها وعواطفها، وقد يكون الحب مدنساً في الحلال الاجتماعي، أي الزواج ويستحيل عندئذٍ إلى نوع من الزنى الشرعي، وقد يغدو مقدساً بالحرام من الحرام والحرم

في مداهما الاجتماعي، وذلك حين يكون نوعاً من التعبد للمحبة، والأنثى الملاك لا تنال بنوالٍ، يبرح الوجد إليها مقيمةً ونازحةً كأنها من هباء في النفس، ومن الحنين والألم والحزن، وكأنها المثل الذي يتراءى في سرابه، ومن هنا صلبه الأم الدائم والحزن المقيم ، والتغرب والالتياح الأصم، كل هذا وأكثر منه يمكن أن نتلمسه في ديوان «الوردة تفتح سرتها»، الديوان الذي يقع في قلب تجربة الجيلاني حين نتحدث عن خصوصية التجربة الشعرية عنده.

في إحدى قصائد «الوردة تفتح سرتها» أعني القصيدة المعنونة بـ «في غنج هيئها» نلاحظ أن الشاعر تعمد تغييب الأنثى، مركزاً على إظهار براعته كشاعرٍ متمكنٍ يبتعد عن الخطابية، ويتمرد على الذاتية، ويتعمد الاقتراب من الموضوعية، لكنه في رأيي لم يقصد بذلك قياس مدى تأثير هذه الأنثى/ الملاك التي تسلمه للحزن والقلق، ولا قياس قدرته على رسم مشهدٍ لذاته وذاتٍ محبوبته من خارج مدارهما المتوهج؛ بل كان يعيش حالة الاصطلام الكبير الذي تفقد فيه الشاعر والحواس تمايزاتها، فكان غياب الأنثى كمخاطبٍ مباشرٍ دليل تجاوزها مرحلة المخاطب الذي يستلزم وجود آخر بأي شكل من الأشكال، فأنت لا تعرف عن أي أنثى يتحدث؛ لكن تشعر بذلك فحسب:

لمورقةٍ في جراح المساء

تغني... وتجترح التوق

تقترح البهجة المشتهاة

الفضاء الذي كنت رتبته

الرحيل المعني... بفاتنةٍ شاخ شباكها

في متاه المدي

ألا تبدو سطوة حضورها واضحة رغم قصيدة الشاعر في تغييبها من خلال استعمال الأفعال المضارعة، إذ هي «تغني، تجترح التوق،

تقترح البهجة المشتهاة» ولكن هذا التغييب المقصود سرعان ما يتلاشى، إذ ينتقل الشاعرُ إلى الحوارِ أو المونولوج الداخلي في المقطع الثاني، والذي نحس من خلاله عودة المرأة وحضورها وهيمنتها على عاطفة الشاعر إذ يقول:

لا تدعها تخبئ جمرة الحفاوة
كل حافة في مقام تجسدها سفر وامتحان
برازخ وقفها مجاهدة لا تؤدي إلى الشهد
تقتاد عاشقها للمر من الخوف
لا الصمتُ يمنحنا هدوء الحواس
لا الصبرُ فاتحة المشتهى
أنت في غنج هيئتها قد سباك التولّه
وهي لا ترقب الله فيك.

و لو قمنا بإحصاء المفردات الصوفية التي استلهمها الشاعر الجيلاني في المقطع السابق (مقام، برازخ، مجاهدة ، عاشق، الصمت، الصبر، التولّه)، فمن المؤكد أننا سنصلُ إلى نتيجةٍ؛ مفادها أن تتابعَ هذا الحشد من المفردات الصوفية، يؤكد دورها مجتمعةً في شحن القصيدة بعاطفةٍ مكثفةٍ تجاه الأنثى، وإنَّ المدرك لهذا التحول في بناء المقطع الثاني، والانتقالات المرسومة فيه بدقة عجيبة ومدهشة؛ من «الغياب إلى الحضور»، ومن «العشق الحسي إلى فضاءاتِ العشق الصوفي»، ستتضح له الرؤيا أكثر من ذي قبل بأن هذه الأنثى هي الخلاصُ الذي يطلبه الشاعرُ من واقعه، وبأنها الوحيدةُ القادرةُ على منحه أسباب الحياة، والإحساس بما فيها من جمال، وتفاؤل وفرح، لكنها أكثر من ذلك قادرة على منحه الشعر نفسه، وهنا لا بد من الإشارةِ إلى سمةٍ مهمةٍ في شعر الجيلاني تتأكد خاصة في هذا الديوان، فثمة ثلاث مهيمنات على التجربة لا تدري وأنت تقرأ الديوان

أيها يحتل الأهمية الكبرى ؟ ! ذات الشاعر أم الأنثى المعبودة، أم
جوهر الشعر المنشود؟
ذات الشاعر نلقاها في أول مقطعٍ من أول قصيدة في الديوان،
قصيدة «مقامات شمس الشموس»:

أريد لهيبتني صيتاً

لصوتي أن يطمّ

وأن أكون أنا.

أيضاً رؤيته لمستقبله حاضراً بقوة في المشهد الأدبي ومكانته فيه،
حين يقول في نفس القصيدة متقنّاً بالصوفي الشهير شمس
الشموس أبي الغيث بن جميل:

أنت هنا

ستنبزُ من رؤاك

شمسُ شمسٍ هذا الكونِ

كلُّ مشارقِ الآياتِ

تُسفرُ

عن بهاءٍ وضوءك الأزلي

كلُّ رياحٍ هذا الدربِ ريحك

واضحةٌ معاني الكلام في المقطع السابق ، واضح فيها الطموح
الكبير إلى الحضور القوي في تجربة شعرية ذات خصوصية وتميز،
أما إذا قرأنا ديوان «الوردة تفتح سرتها» في ضوء استهلال الشاعر
ديوانه، وقد اتخذ من شمس الشموس قناعاً له، ثم في ضوء
ما نعرفه من تأكيد الجيلاني على مركزية شمس الشموس في
التصوف اليميني، إلى جانب رمزيته الخاصة بالنسبة له، و بناءً
على ما نعرفه عن سيرة شمس الشموس الذي انتقل من لا شيء
في المجتمع إلى شيخ شيوخ التصوف في اليمن بلا منازع ، فإن
حضور الذات الطامحة إلى التحقق يصير ثمرة أصيلة في الديوان

لا جدال فيها.

-جوهر الشعر نجده في المقطع الثاني من القصيدة نفسها،
والتخلق فيها يرتبط مباشرة بفعل الكينونة الذي يعبر عن
قدرات لا متناهية:

قَالَ لِرُقْرَةٍ:

كُونِي

فَكَادَ جَلَالُهَا يَنْشَقُّ

وفي قصيدة شمس الشمس إشارات كثيرة إلى مكابدات البحث عن
الذات الشعرية الخاصة، وعمّا عاناه الشاعر كي تتكشف له ذاته،
فيعرف سر الخلق، أو ينفذ إلى جوهر الشعر، وإلى بصمته الخاصة
فيه، من ذلك قوله:

لَكَ سَكْرُ الْمَعْنَى

وَلِي مِلْحُ الْكَلَامِ

وَلَجْتُ مَسْعَبَةَ التَّجَرُّدِ

لَا حَ لِي فِي شَرَنْقَاتِ اللَّيْلِ

وَجْهُ

فَجَاغَتِي

مُتَلَعْنِمًا

وَأَنَا أَصَوِّغُ لِمُبْهَمِ الْأَشْيَاءِ

قَافِيَتِي

فَضَاءُ شَقَاوَتِي يَزْدَادُ

تَطْرَحُنِي الشُّجُونُ

عَلَى شَوَاطِئِهَا

أُطَارِحُ بَحْرِهَا

أُنْشُدُ التَّبْرِيحَ

نَجْلِسُ فِي فِتْنَاءِ عَذَابِنَا

لُغَةً مُتَيَّمَةً
تَصَاعُدُ مِنْ مَبَاخِرِ
بُوحِنَا
الْأَحْزَانِ
كُلُّ جُرُوحِنَا مَفْتُوحَةٌ
لَا نَجْمَةٌ تَأْسُو
وَلَا صُبْحُ
نُؤْمَلُ
أَنْ يَجِيءَ

وفي هذا تأكيد واضح على أن اكتشاف طينة الخلق الشعري، والوصول إلى سر «كن» لم يكن مجانياً، وإنما جاء بعد مجاهدات وعذابات لا حصر لها، وهنا نلاحظ اختلاف الجيلاني عن عديد من الشعراء الذين توسلوا اللغة الصوفية طريقاً للكتابة، فاستحضر الموروث الصوفي، واستحضر ألفاظه ومصطلحاته، وطرائق توظيفها في شعره يجيء سهلاً، وينقاد طبعاً دون أي صعوبة تذكر. -أما ذات الأنثى المعبودة المعشوقة، فتأتي ممتزجة في القصيدة بذات الشاعر وجوهر الشعر في آن معاً، نحو قوله:

يَا مُبْدِعَ الْوُجْدَانِ
كَيْفَ جَعَلْتَنِي أَشْتَاقُ لِلْعُذَالِ
يَلْحُونَ انْتِشَائِي
كُلَّمَا أَرَخَى الشَّقَاءُ
عَلَيَّ كَلْكَلَهُ؟
وَكَيْفَ جَعَلْتَنِي طَيْراً
يُعَرِّدُ بِالنَّاءِ
وَقَدْ تَبَعَّرَ
عُشُّ حُبِّي

في رِيّاحِ
العُسرِ؟
صَعْنِي أَيُّهَا الْعَالِي عَلَى كَفِّكَ
نَضْرُ
غَصَنَ
قَافِيَتِي
بِمَاءِ الشَّعْرِ
بَوْنِي .. هَوَاجَسَ تَفْتَحُ لِي
شَايِبَ الْكَلَامِ
تَلْمُنِي مِنْ قَفْرِ
هَذَا
التَّيِّهِ
صَارَتْ بَيْضَةُ الْقَلْبِ الْمُتَيِّمِ
فِي قَمِ الثَّعْبَانِ
غَاصِبِنِي الطَّرِيقُ
وَمَالَ عَنِي السَّفَرُ
مَجَّتَنِي قَوَافِلُ
كُنْتُ أَحَدُو حَجَّهَا
لِحَيَاضِكَ الْمَلَأَى
بِيَأْقُوتِ
السَّعَادَةِ
وَالْأَمَانِ

فلا فرق في هذا المقطع بينَ حضورِ الذاتِ، وحضور الشعرِ،
وحضور المحبوبِ «ذاتِ الأنثى» على الإطلاقِ، فقد استهله بهذا
النداءِ «يا مبدع الوجدان» والوجدان حالٌ يستولي على المرءِ حتى
لا يملك معه حاله ونفسه، يحدث ذلك في حال استيلاء حبِّ

الله عليه، ويقع في حال استيلاء وجد بمخلوق أو شغف بعمل
يعمله¹. وكل هذه المعاني تتحقق في النص، فهو يطلب الخلاص
من وجع الذات ومن وجع تعلقها بالمحبوب:

كيف جعلتني أشتاق للعدال

يلحون انتشائي كلما أرخى الشقاء عليّ كلّكـه

وكيف جعلتني طيراً يغرد بالثناء

وقد تبعثر عش حبي في رياح العسر

وهو يطلب التحقق الشعري مقتنئاً بتحقيق الذات، ومقتنئاً

بالخوف من ضياع الحب:

ضعني أيها العالي على كفيك

نصّر

غصن

قافيتي

بماء الشعر

بوئني .. هواجس تفتح لي

شآبيب الكلام

تلمني من قفر

هذا

التيه

صارت بيضة القلب المتئيم

في قم الثعبان

بهذا النص سيحسم الشاعر مسألة التحقق الشعري، أو البحث
عن الذات الخاصة والتأكيد على مصادرها، كذلك البحث عن
المحبوب بوصفه مجرد نجمة بعيدة، أو غائباً يلوح في شباك القلب

1 الإملاء عن إشكالات الإحياء، بهامش: إحياء علوم الدين، الإمام الغزالي، ط الحلبي، القاهرة 1957

م، ج 1 ص 87

المفتوح، ستتحولُ قصائدُ الديوان إلى تمردٍ على الوجدِ المجاني، وعلى مدارِ التمنيات البعيدة، سنجدُ أنفسنا أمامَ منازلٍ من نوعٍ آخر، وبالمناسبةِ فالمنازلاتُ في المعجمِ الصوفي هي «أن يريد هو النزول إليك، ويجعل في قلبك طلب النزول إليه، فتتحرك الهمة حركة روحانية لطيفة بين نزولين، نزول منك عليه قبل أن تبلغ المنزل، ونزول منه إليك قبل أن يبلغ المنزل. فوقوع هذا مع اختلاف الطبيعتين يسمى منازل²»، وبسبب تلاقح الطبيعة الشعرية للتعبير عند الجيلاني بحالة الجنون بأنثى معشوقة كما يتجلى ذلك في جميع قصائد الديوان فإن المنازلة هنا تتسع وتنزاح لتعبرَ عن حالات التضاد وحالات التوافق بين العاشق أو حالات الفصل والوصل بينهما على حد سواء؛ لكن ذلك كله سيحدثُ في ظل هيمنةٍ طاغيةٍ للأنثى، بما يجعلها مركزَ التجربة، والمفجر الأساسي لفيضها الهادر. نجد ذلك في قصيدة «يا ذا الوجد» حبا جارفاً والتياغاً بالغ العنت، يشتعلُ تبرماً وشكوى وأنيماً يشبه التمرد:

يَا ذَا الْوَجْدِ

صَارَ الْوَقْتُ

قَبْرًا

ضَيْقًا

مَنْ لَقْنِي بِمَرَاتِي

وَأَثَابَنِي جُوعًا

وَأَوْحَشَنِي؟

أَلَيْسَ هُوَ الَّذِي أَمْسَيْتُ مَفْتُونًا

بِأَحْرِفِ إِسْمِهِ؟

بَجُفُونِهِ تَصْطَادُ قَافِيَتِي؟

2 الفتوحات المكية، محيي الدين بن عربي، دار صادر - بيروت، د. ت، م 2، ص 577

هَمَاءٍ سَالَ مِنْ كَفِّهِ
شَفَّ كَمَا تَشَفُّ عِبَارَةٌ

المُشْتَاقِ؟!!

ونجدها في قصيدة «الوردة تفتح سرتها» وصولاً ومكاشفة واتحاداً،
أو الالتحامَ جسدياً يعضدُ الالتحامَ الروحي، وهنا يظهر حذقُ
الشاعر ويتحقق تمكنه من أدواته، حينَ تتحولُ لغةُ التصوفِ
الروحية إلى لغةٍ تعبرُ عن ملذاتِ الجسدِ ورغائبه:

هَلْ

أَلْقِي تَعْبِي

وَأَمَدُ شُقُوقِ عَذَابَاتِي

وَأَنَا مُ

الآن؟

هَلْ

أَتْرُكُ بَابِي مَفْتُوحاً

لِمَلَاكٍ

يَأْتِي

يَقْرَأُ فِي أُذُنِي فَاتِحَةَ الْغَيْبِ؟

يَهْمَسُ لِي أَنِّي مَغْسُولٌ بِضِيَاءِ اللَّهِ!

-اغْمُضْ عَيْنَيْكَ

-افْتَحْ

-عَيْنَيْكَ

تَبَارَكَ

رَبُّ

الْحُبِّ

هُنَا اتَّكِنِي

شَعْشَعَتِ الْكَأْسُ

بأنوارِ
فتَقها الأَنسُ
قُدوري .. يا دُنيا
دُوري
أَلِفُ
لَامُ
لَامُ .. أَلِفُ

ونجدها في قصيدة «معراج النشوة» منازلَ توصيفٍ لحالٍ لذةٍ
جسديةٍ لا تدرك لغتهما كنهه، أو تحيط بكثرة ما أفاض عليهما
من عطاءاته:

لَمْ يَكُنْ
نَبأً كاذباً
واَحْتَفَيْنَا بِمَوْعِدِنَا
كُنْتُ
أَلَعَقُ
أَهْدَابَهَا
ثُمَّ يُغْشَى عَلَيَّ!
-ما الَّذِي فَيْكَ أَبْصَرْتُهُ
يَوْمَ أَرْسَلْتَنِي
لِسَمَاءِ الْخُرَافَةِ؟

قَالَ لِي هُدْبُهَا:
كَانَ مَا تُبْصِرُ الْآنَ!
مَدَّ لِي
كَأْسَهَا
نَارَهُ
قُلْتُ:

يَا سَيِّدِي

مَنْ أَنَا؟

قَالَ:

مَا تَشْرَبُ الْآنَ!

زَلَزَلْتَنِي

المُحَارِفُ

قُلْتُ:

يَا سَيِّدِي

إِنَّ رَوْحًا تُرْفَرُ

مَا بَيْنَنَا

قَالَ:

لَكِنَّا فِي الْمَدَارِ الْأَخِيرِ

ثم نجدها في بقية قصائد الديوان استقصاءات لتقلب الأحوال بهما وبينهما، فالأنثى المرتكزة في قلب التجربة تتجلى غيابًا موصوفًا تقوله قصيدة «في غنج هيئتها» القصيدة التي عرضنا لها سابقاً، والمنازلة في قصيدة «قالت» اعتراف من الأنثى بالحب، ودعوة للعاشق إلى ملذات الجسد:

قُمْ نَتَمَرِّ

فِي زَغَبِ الطِّينِ

فِي مَاءِ الْحَضْرَةِ

نَسْتَلْقِي

فِي نُورِ الْقُدْرَةِ

تُلْقِينَا

مَا بَيْنَ الْكَافِ

وَبَيْنَ النَّوْنِ

وهي في قصيدة «بعثني في خلجات الريح»، تعبير عن لا مبالة

العاشق بما سيكون، ما دام المعشوق في قلبه:

وَقَعَ الْعُصْفُورُ
وَلَمْ تَسْكُتْ أُغْنِيَةُ الْمَاءِ
لُئِمْنِي يَا سَيِّدَ قَلْبِي كَيْفَ تَشَاءُ
بَعَثْنِي فِي خَلَجَاتِ الرِّيحِ
قُلْ .. إِنِّي رَاوَدْتُ الْهَاجِسَ
عَنْ عَيْنِيكَ
إِنَّ وُضُوءِي
كَانَ رِيَاءً
بَيْنَ يَدَيْكَ.

ومن قلب هذه المنازل يتفجر الشعر، مثلما تحققت بالمنازل
تجربةُ العشق، وهي تعبر من فضاء الروح العالي إلى غسل
الجسد ومباهجه، أو كما يقول الشاعر في قصيدة «مديح الوليمة
الطيفية»:

تُوقِعُكَ مِنْ مَدَارَاتِ الْأَقْمَارِ
عَلَى كَاذِبَةٍ أَشْعَلَتْهَا الْبُرُوقُ

فإنَّ الشعرَ كان يتحقق من داخلِ المنازلِ نفسها، نجده على
سبيل المثال لا الحصر في قصيدة «بعثني في خلجات الريح» في
قوله:

إِنَّ حُرُوفِي لَا تَشْرَبُ إِلَّا مِنْ كَفِيكَ
وَنَجْدُهُ فِي قَصِيدَةِ «الوردة تفتح سرتها» في قوله:
ثَمَّةٌ شَرِيَانٍ مِنْ عَسَلٍ
مَا بَيْنَ قُودِي
وَلِسَانِي

كذلك في قوله من القصيدة نفسها:
الْوَرْدَةُ تَفْتَحُ سُرَّتَهَا

عِطْرًا
وَمَنَادِيْلَ زُرْقًا
وَبَهَاءٍ يَتَكِي عَلَيْهِ
الْحُبُّ

إنَّ هيمنة الأنثى في ديوان «الوردة تفتح سرتها» لا يأتي اعتبارًا، فعلاوة على طبيعة العاشق الواضحة في شخص الشاعر، وما عرف عنه من شغف بالنساء، ومن ميل جارف للعيش في حالة حب دائم، إلا أنَّ هيمنة الانثى على تجربة الديوان تتجاوز ذلك كثيرًا، إذ هي تتعلق بأنوثة الوجود، وأنوثة اللغة، وأنوثة التجربة الشعرية نفسها، وهذا يأتي من قلب مفهوم الصوفية للوجود، فنحن نجد محورية الأنوثة في التجربة الصوفية حاضرة بقوة، في تجاربهم الكبرى، فالأنثى عند صاحب الفتوحات الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي تتخذ معه طابعًا معرفيًا بشكل واضح وصريح؛ وهو عبرها يخترق الأزواج المفاهيمية على المستوى الأنطولوجي والأنترولوجي والمعرفي واللغوي، فهي نقطة محورية لاستقطاب التجليات الإلهية، كونها تمثل البعد المنفعل في تلقي الانوار الإلهية، ولا يكف خطاب ابن عربي عن الاحتفال بالأنوثة، حضورها الباذخ، وبهائها اللامع، جمالها المضيئ، وعتمتها الواعدة، وسريتها الكاشفة.

وهو يفعل ذلك من داخل كينونتها المحيرة المعبرة عن ماهيته الأسرار كلها؛ لذلك يحضر مفهوم الأنثى عنده بشكله الواسع والعميق إلى حدٍّ يجعل خطابه خطاب أنوثة في مجمله، على اعتبار أنها تمثل قوة العبور نحو الطاقة الفعالة للفكر وممكناته، بقدر ما هي قطب الوجود الذي يمثل صيرورة الخلق «الولادة»، وكل كتابة ولادة جديدة³، والجيلاني يعرف هذا المفهوم ويخبره،

3 بتصرف من «الأنوثة في فكر ابن عربي» مروءة كريدية، <https://kasnazan.com>

88%D8%AB%D8%A9-%86%D9%84%D8%A3%D9%/ZD8%A7%D9

86-%83%D8%B1-%D8%A7%D8%A8%D9%81%D9%8A-%D9%81%D9%D9

ويعرف كيف يتمثله.

الجديد هو أن الجيلاني عكس اللعبة، فبعد أن كانت ليلي «الأنثى» رمزاً لشفافية التصوف ومشغلاً لروحانية معجمه اللغوي، صار التصوف رمزاً لطينية الأنثى ومشغلاً لجسدانية المعجم الشعري الواصف لمذاتها، وهو بالتأكيد أول من أقدم على الانزياح بالمفهوم على هذه الشاكلة، وقد كان فعله لافتاً لكل من تناولوا الديوان عند صدوره خريف عام ١٩٩٨م - قبل ٢٤ عاماً من لحظة هذه الكتابة-، وما أكثر من تناولوه وقتها. كتب الشاعر محمد حسين هيثم إن تجربة الديوان «تتوسل بالتجربة الصوفية طريقاً إلى التجربة الإنسانية المفعمّة بالحسية»⁴ أما الناقد عبدالله علوان فقد فسر تعمد الجيلاني تداخل الضمائر بكونها تنطلق من هذه الرغبة بالذات، أعني تحويل لغة التصوف من لغة روحية إلى لغة حسية جسدية، يقول «يتداخل ضمير الأنثى المخاطبة، بضمير المتكلم البارز «أنا» حتى لا نعرف الواله من المتوَّله به، ولا ندرك ذات الصوفي من ذات الرحمن».

يضيف الناقد عبد الله علوان «قد يكون هذا من باب التوحد، توحد الذات بخالقها توحداً يصعب الفصل بينهما على طريق الحلولين، لكن نحن هنا كما قلنا أمام شاعر يحيل لغة الصوفي، إلى لغة التواصل اليومي، ولغة التعاشر بين الذكر والأنثى بصورة لا لبس فيها»⁵

وذهب الشاعر والناقد محمد المنصور في دراسته لعتبات الديوان إلى أن عناوين القصائد فيه «أسماء تتبادل الدلالة فيها المسميات الحقيقية للأنثى، مع المدلول القاموسي للشمس، والوردة والنشوة. إنَّ العلاقة هنا في مقام الفيض تزهدنا في العالم الأرضي، وترتقي

/8A%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9

4 الوردة تفتح سرتها تحليق صوفي في فضاء الأنثى، محمد حسين هيثم، ملحق الثورة الثقافي بتاريخ 1998/11/27م.

5 الفاجعة والتشظي في وردة الجيلاني، عبدالله علوان، صحيفة 14 أكتوبر 5/3/1999م

بنا في مدارج تفضي إلى المعراج والنشوة بحضرة امرأةٍ كان لها أن
تتنفس كائنًا في القصيدة وتخضوضر وتتنامى»⁶

إنَّ تمرکز الأنثى في التجربة الشعرية كما يسفر عنه ديوان
«الوردة تفتح سرتها» سيتبلورُ بشكل أكبر في «كتاب الجنة»،
إذ هو كتابٌ شعري، تستمد فيه الجنة نعيمها من كل الروافد
المتعاضدة من القرآن والحديث، وكتب الزهد والترغيب والترهيب،
وكتب التصوف، وكتب المقامات والرحلات والتراجم، وتراث الشبقي
الجنسي من ألف ليلةٍ وليلةٍ؛ إلى الجنس في الجنة، إضافة إلى منجزِ
الحداثة المتنوع والمتعدد.

و سيبدو الصوتُ التراثي -الصوفي بالذات- وقد اعتمد على تقنيةٍ
من تقنيات قصيدة النثر وهي المقابلة، المقابلةُ القائمةُ على
تصادم الأشياء والصور والمعاني التي تتدفق منها أنهار الشعر،
ونجد أنفسنا أمامَ جنةٍ خلقها باقتدار الشاعر الجيلاني بطاقاتِ
حواسه اليقظة وتأملاته المبصرة، ومعارفه المتعددة فهي جنة
المعنى، وجنة المشاهدة، وجنة الأساليب والتساوير، جنة تتجاوز
فيها الأساليب المستحدثة، وتتعالق فيها النصوص، فلكل نصٍ
حاضر نصوص غائبة، تحضر في غيابها، جنةٌ تعبّر عن طاقة حية،
وقدرة متجددة، ومن حظي بدخولها فإنه ينعم ولا ييأس، ويخلد
و لا يموت، لا تبلى أفكاره، ولا يفنى معناه. فهي تجربة المشاهد،
وتجريب الرحلة الطويلة والعميقة فينا ومن حولنا، مفاتيحها
كلمة ابن عربي «أنت غيمة على شمسك»، وهو مفتاح الإفادة
من كل معطيات التفجر الشعري، والخلق الفني واللغوي العربي
عبر عصوره، وكذلك من معطيات القدرة على عدم الارتهان
للسائد مهما كان شأوه. جنة فيها ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت،
وفيهما المزيد مما لا يخطر على قلب بشر، والطرائق إليها بعدد
الخلائق. لذلك سنقف عندها كما يجب لها في تناولتنا القادمة.

6 الوردة تفتح سرتها وجمالية الانطلاق (مقاربة للنص الموازي)، محمد المنصور، ملحق الثورة الثقافية بتاريخ 1998/12/4م.

أسرارُ التجريب الشعري وهَمُّ التجاوز مقاربة نقدية في كتاب «الجنة»

عندما ندلف إلى «كتاب الجنة»، العمل الشعري الخامس له، لابد أن نتذكر بهذه المناسبة أن الجيلاني أحد أهم شعراء الجيل التسعيني، هذا إذا لم يكن أهمهم على الإطلاق؛ لكن هذا الديوان سيجعلنا على يقين أنه فوق ذلك صاحب المشروع الشعري الأكثر خصوصيةً بينهم، وأنه يفارق الجماعة ليكون أمة بنفسه، إذ لا يمكن أن نمر على هذا الديوان كما نمر على أي ديوان، فهو ليس ديواناً ولكنه كون شعري لا حدود له.

يستخدم الجيلاني - براءة - لغة التصوف، أو لغة الدين عامة في رسم مشاهد تصور ولادة حب جنسي، قوامه تخيُّل الكمال في المحبوب والرغبة في الاكتمال به، وتتغيا اللغة التي تقوم على التصعيد والإعلاء من شأن اللذة الجسدية، والرغبات الجسدية المبطنة، تشييد تجربة شعرية فكرية تقوم على مبدأ التحوار بين الشاعر و المحبوبة حول فكرة الحب الجسدي الروحي، إلا أن أصالة الإبداع والموهبة في الشاعر تمكنه من تصريف لغة التصوف كيف يشاء؛ ليفتح أفق التأويل باتجاهات شتى معتمداً في ذلك على ثقافته و ثراء لغته، وموهبته الكبيرة، وذوقه وإحساسه، وخبرته الطويلة في تشكيل عوالم التجربة الشعرية.

يضم كتاب «الجنة» بين دفتيه 59 قصيدة موزعة عبر ثلاثة

أساليب 27 قصيدة تفعيلة تمثل «المتن»، و19 نصاً نثرياً جاءت لتمثل «الهامش»، وهو الذي يظهر من ثناياه صوت المحبوبة/ النون وينتظم في الكتاب تحت مسمى «وارد»، وكذلك 13 مقولة صوفية جاءت في «الذيل»، وتجاوز الأساليب على هذا النحو يؤكد أننا أمام تجريب شعري يؤمن بالصوت والصوت الآخر، وبما يضمن عبر هذا التنوع والترابط إمكانية تأسيس مشاريع شعرية يعول عليها، ويتألف كتاب «الجنة» الشعري من خمس وحدات تتوزع على النحو الآتي:

الوحدة الأولى: بعنوان «يرسم الظل فوق رماد الكلام»، وتضم سبع قصائد تعكس في مجملها معاناة الشاعر جراء الصد والجبروت من قبل معشوقته، والوحدة الثانية بعنوان «منازل دنا فتدلي»، وتضم خمس قصائد تشف عن اقتراب وجهات النظر وتفعيل مبدأ الحوار فيما يتعلق بقناعة كل طرف، ويفصل بينها وبين الوحدة التالية نص مفرد بعنوان: «موقف هل أدلك»، ويمثل هذا النص ترجيح كفة قناعات الشاعر المتحرر الذي يقدر الرغبة، ويسعى إلى أنسنة الحب الجسدي، الوحدة الثالثة بعنوان «عبور»، وتضم ثلاث قصائد، والوحدة الرابعة بعنوان «العرفات» وهي تتوزع على تسع قصائد، ويمكن اعتبار النصين الأخيرين، «ألذة أيامنا»، «وتظل العبارة واسعة لا تضيق» بمثابة وحدة خامسة. وسأقوم في هذه العجالة بمسألة قصائد كتاب «الجنة» الشعري للتعرف على منطلقات هذا التجريب الشعري، وما الذي يود أن يقوله الشاعر علوان الجيلاني من وراء جرأة قصائد هذا المنجز الشعري؟!

اللفظة / الألفاظ

إن طبيعة اللفظة تختلف عن طبيعة التجربة، ولقد بين ذلك

برغسون بما لا يدع لبساً، فاللفظ مادي ذو قرار، والتجربة حية متلاحقة متحولة، لذلك فقد عمد الشاعر الجيلاني إلى تفجير اللغة، وإزالة حدودها، فلا يأخذ من المعنى إلا صدها في النفس، فلم تعد اللفظة خطأً، وإنما هي ظل، لم تعد معنى بل هي جو، انقطعت عن علاقتها بقاموس الذاكرة، واتصلت بحرارة المقصد التجريبي، فأصبحت شعراً بعد أن كانت نثراً.

و ليست اللفظة في الشعر ظلاً أو معنى فقط ، وإنما هي نغم كذلك، وهذا ما يشكل إضافة حقيقية في هذا الكتاب الشعري، ناهيك عما يشكله من إضافة في تجربة الجيلاني بشكل عام، فتأثير اللفظة في النفس لا يتأتى بفضيلة المعنى، بقدر ما يفيض من الطاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللفظة في أجراس حروفها، وبالتالي في أنغامها، إن الحرف في قصائد «كتاب الجنة» الشعري سواء في «المتن أو الهامش أو الذيل»، وتر يصدح بنغم، يهيل أجواءً من قلب الحروف، تزي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائية، وقد بلغ الاهتمام بالحرف وتفجير طاقته الدلالية بما يومي إليه من إحياءات بصرية، أو دلالات رمزية صوفية حدّاً يستوجب التوقف والتأمل:

قلت: وماذا بعد؟

قال: أدغم اللامين

وأدخل في حوض النون حريق العين

تشرب من كأس الذات بالذات.

أو قد يأتي الحرف كيانا مستقلاً، ومسمى لـ «غرفات الجنة» ليرقى درجة عما كان عليه من قبل في الاستعمال النحوي، إذ كان لا يدل على معنى إلا باقترانه مع غيره، كما هو الحال مع قصائد القسم الرابع «الغرفات»، وعددها تسع غرفات، كل غرفة من هذه الغرف تحمل اسماً، هو في الأصل رمز على سر بين العاشق

والمعشوق، أو بين الشاعر ومعشوقته، الحروف هنا حروف من اسميهما ومن رموز وإشارات بينهما، لكن السياق بعد ذلك يحول كل حرف إلى اسم حورية من حوريات الجنة «غرفة ألف» و«غرفة نون» و«غرفة واو» و«غرفة باء» و«غرفة ياء» و«غرفة حاء» و«غرفة لام» و«غرفة كاف» و«غرفة هاء».

غير أن سبر أغوار هذا التجريب الشعري في كتاب «الجنة»، يكشف لنا عن مركزية حرفين من هذه الحروف وهما حرف «العين» و«النون» وهذان الحرفان يشكلان طرفا الحتمية في التجربة الشعرية، ولكل منهما دلالة فـ «العين» يدل على «عين المعارف» ولك «النون» دلالة عند المتصوفة فهو «رحم العالم وسر التكوين»، أي أن الحرفين يحضران في التجربة الشعرية حضوراً مركزياً، بينما تحضر باقي الحروف في هامش التجربة الشعرية. ولا يتأتى اعتناء الشاعر بالحرف ارتجالاً، بل هو مقصود وله غايته ودلالته من وراء ذلك، ها كه يقول:

سوف يتركنا

ويخنس في عتمة الشكل

حرفاً

يجاور

حرفاً

ينظم هيكله خيط قافيتين ... زواج

بينهما الصمت:

برق

وقرب.

فلاشتغال في هذا الكتاب الشعري لا يكتفي بتفجير اللغة، إذ يعتمد الشاعر إلى ما هو أبعد فنراه يفجر اللفظة لتحدث نغماً من نوع خاص، يجاور مساحات البياض ذات اليمين، وذات الشمال من

الحرف، يقول الشاعر:

ل
ل
ب ب
ل ل
ب ب
ء

إلى نبعها.

وقد ينتهج الشاعر الجيلاني في جنته إلى كتابة قصيدته في المتن بطريقة حروفية الصوفية، معتمدا إبراز المعاني الصوفية التي وضعوها لحروف الهجاء، وما يتركب منها من كلمات، ها كه يقول في نص بعنوان «سكران من وجع الحب»:

طار طائره في منامي

فطوقني الميم

ناديت يا همزة الزبيغ

أكثرت لامي

وها كه يقول. من نص «مائدة من حدائق غلبا»:

طار طائره

في مسائي

فناديت

يا نقطة الباء

رفقا بحائي.

ولفظ «الطائر» الوارد في النصين، هو مصطلح صوفي يقصد به الصوفي الذي يصل إلى اللطيفة الروحية.

كما أنَّ الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها، ذلك أنَّ اللفظة تطلعنا على معنى نفهمه، أما النغم فيبعث حالة

لا حدود لمعناها، إذ هو يبعث فنيا ذهولا وتحولا عن النفس إلى غيبها، فإذا كسونا اللفظة بالنغم فكأنما نغمرها بالذهول والدهشة الذي يحيل اللفظ إلى جسد حي بعد أن كان دمية أو مومياء، شريطة أن يكون نغما داخليا ينبعث من صميم الحالة الشعورية، يكون شجوا متآلفا ينبعث من سيمفونية النفس، فمن السهل العثور على المجال المعجمي، الذي طغى على متن الشعر في كتاب «الجنة»، وهو معجم المصطلحات الصوفية التي تتوزع بكثافة في كل نصوص الكتاب الشعري، غير أن هذه المصطلحات والألفاظ الصوفية لم تحضر بدلالاتها المألوفة في المعاجم والذاكرة، فقد أضفى عليها الشاعر أجواء الحالة النفسية، ومضى بالمفردات والألفاظ أبعد من ذلك، حين أنزلها من مقام التأليه والتقديس، وعبر بها عن الشهواني والمعنى الأيروسي.

وهذه بعض الألفاظ والمصطلحات مقرونة بما تم التواضع على معانيها في معجم المصطلحات الصوفية، أوردتها للاستئناس بها ومعرفة ما يطرأ عليها في اشتغالات الشاعر:

-(الفناء): هو تبدل الصفات البشرية بالصفات الإلهية، دون الله كما لو كنت مغيبا في الرحم، وكونك رضيعا في المهد.

-(السر): يكون حين تصفو النفس، ويعرج القلب من مقامه، أو تعرج الروح من مقامها، وهو الذي يسمونه سرا.

-(الستر): ويعني كل ما يسترك عما يفنيك.

-(الوجد): ما يكون من شوق لغائب.

-(وارد): المراد به كل ما يرد على القلب من المعاني الغيبية من غير تعمد من العبد.

-(الحال): مقام من لا يميز البلوى عن النعمى.

-(جنة الذات): هي من مشاهدة جمال الأحدية، وهي جنة الروح.

- (شعشة): ويراد بها تفرق الضوء، وشعشة الخمر يعني تفريقها للدم والمزاج والإدراك.

- (ملكوت): والمقصود به عالم الغيب المختص بالأرواح والنفوس.

- (عمائك): ويقصد به العماء ما فوقه هواء، وما تحته هواء، يعني لا حق ولا خلق.

- (برق): والمقصود أول ما يلوح ويبدو للعبد من اللوامع النورية فيدعوه للدخول في حضرة القرب.

- (الحضرة): ويقصد بها شهود مخصوص في حال مخصوص، أما «الحضور» فهو حضور المحبوب في القلب بدلالة يقين به.

- (الإشارة): ويقصد بها تلميح بمعارف وأحاسيس ومشاهدات وتجارب، على عكس «العبارة» فهي تصريح بمعارف وأحاسيس ومشاهدات وتجارب.

- (البهاء): المقصود به منتهى الجمال وكماله سواء كان حسيّاً أو معنوياً.

- (الطائر): المقصود به الصوفي الذي يصل إلى اللطيفة الروحية.

لكن الشاعر الجيلاني يقوم بإفراغ هذه الألفاظ والمصطلحات من معانيها التقليدية المتعارف عليها عند المتصوفة، وينزع عنها غلالة التقديس؛ ثم يمزجها بالحالة الشعورية في عملية تحويل وتحويل دلالي شاسع، لتنتقل وتنزاح من طور المقدس والديني إلى التعبير بها عن الحسي، الجسدي والشهواني وإليكه يقول:

هذا هو الأخدود الأشهب

وئى دمي

وكعبة أعضائي

هاهنا تجتمع كل معارف الإنسان.

ماؤنا يغسل رمال الفجاجة

التي راكمها الأسلاف

زلازلنا تسقط الجدار
تبعثر الجبال

وتجتاز بنا الدار.

أي أننا أمام خلق فني جديد، يستعير العبارة الصوفية بقصد خلق جنة شعرية تقدر اللذة، وتؤمن بطاقة الجسد، تنطلق من الحب الجارف الذي شبع من دعاوي الروح، وصار يرى في احتياج الجسد واندفاعه للممارسة نغما حقيقيا مثله مثل أي ممارسة في الكون بين الأجرام، والذرات وفي كل المظاهر والظواهر، فهناك دائما السالب والموجب، الذكر والأنثى. بعبارة أخرى هو خلق شعري بديع ينزل المحبوبة من مقام نزوات التأله إلى متطلبات واحتياجات الناسوت.

مرايا البيئة في المشروع الشعري

لو نظرنا إلى الآثار الشعرية التي أنجزها الشاعر علوان مهدي الجيلاني، لرأينا إلى أي مدى أن هذه المواضيع التي يتصدى لها كشاعر، هي غالبا مستفادة من واقع بيئته، وعليه فمن الضروري على الناقد أن يلتفت إلى المؤثرات؛ التي تسربت من البيئة إلى نفس الشاعر الجيلاني عند مقارنة منجزه الإبداعي، سواء كانت هذه المؤثرات جليلة كثيرة الوضوح، أو قائمة غامضة قد تتطلب سبر أغوار التجربة الشعرية وإزاحة غلالاتها، ولنا أن نغوص في أعماق هذه المقطوعة للجيلاني في ديوانه «راتب الألفة» يقول:

وأذكرُ كُنّا قديماً

إذا راعنا الجذبُ

نصعدُ حتى عُذوقِ النّخيلِ

ونستغفرُ اللهَ ممّا اقترفنا.

فالشاعر الذي يتذكر علاقته بالبيئة المجاورة مذ كان طفلاً، لن

يغيب عن حدسه ووعيه استلهام هذه البيئة وتوظيفها في مدونة المتن الشعري الذي يشتغل على تحديد فضاءاته، وتجاور أساليبه، وإنضاج رؤاه وأصواته شكلا ومضمونا، ففي كتابه الشعري هذا «كتاب الجنة» يعمد إلى تأثيث جنته من خلال استعارة مشاهد من البيئة التهامية، بيئة التصوف والتنوع الخلاق المصاحب للمناسبات والفعاليات الدينية ذات المنحى الروحاني، ها كه يقول:

كنت في سفر والنهار معي

كالبخور

تمشيت بيني وبين اختلاجاتها

صاعدا مثل نور الصلاة

إلى حضرة الباء.

ففي المقطع الشعري السابق، نستشف أجواء الحضرة الصوفية، وما يصاحبها من روائح البخور الزكية التي تغطي المكان بمن فيه، كما تعنُّ للناظر مشاهد الصلوات النورانية الصاعدة في مقطع شعري، لا يتجاوز عدة أسطر تتجاوز فيه الرائحة واللون والحركة، «لا يشخص أمام مظاهر البيئة التي جاء منها دارسا متفهما بأفكار ونواميس واعية مدركة، وإنما يشخص أمامها بانفعالاته وتأثيراته، ويعبر عنها من خلال تلك الأطياف النفسية، إذ تبدو في نفسه في إطار الانفعال والخيال بشكل قد يخالف واقعها في إطار الحس والبصر، أي أنه يلتفت إلى مظاهرها من خلال نفسه، ويفيض بها فيها على الكون، بما يجعله أكثر وعيا لها، وتنازعا مع أسرارها، يراها في كل شيء و يرى كل شيء فيها، الطبيعة في نفسه ونفسه في الطبيعة»¹، وليس الأمر مقتصرًا على رؤيتها بل يتعدى ذلك إلى المعاشة اليومية، فهو يراقب حضورها في أعماقه من خلال صلوات أمه، وألعاب إخوانه وجيرانه، وتبلور

1 في النقد والأدب، إيليا الحاوي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط5، 1986م، ص 78 و 79

أزید فی کرامات آبائه وأجداده الصالحین، أو یعیشها فی حکایات
جدته کل مساء، حین تتسلل إلى أعماقه الشاعرة روائح هذه
البيئة الخلابة یقول على لسان المعشوق:

کل فاغیتی

وریا حین روحي

وحنائی، والخضاب المملون فی راحتی

لأجل وحدک.

مشهد یعیدنا إلى دیوانه «راتب الألفة»، حین یهرب من عذابات
قصة الحب نفسها إلى صدر أمه:

إِنِّی أَسْتَقِیلُ مِنَ الْوَهْمِ

-قلت لأُمِّی -

کنتُ

مُحْتَرِقًا بِالنَّهَارِ الْمُبَدَّدِ

منهزمًا أَسْتَجِرُّ المَرَارَةَ

وهی تَخْضِبُ حُزْنِی

بحنائِها

وَتُسَلِّسُ صُؤْوَی:

«لا یرى الناسُ

أَنَّکَ تَعْلِکَ قَهْرَکَ من بنتِ صنعاء!

لکن الحال فی «کتاب الجنة» تبدل، فقد صارت المعشوقة هی
من تزیین بالفاغية والریحان والحناء والخضاب المملون لأجله.
وتحضر البيئة فی کونها قيمة تؤدي للشاعر موضوعه، فیعطي
معانیها وصورها من قدرته على الخلق والكشف، لهذا نقول إن
قيمة البيئة المادية لیس فی الموضوع الذي تبذله للشاعر؛ بل فی
الصور التي تمده بها للتعبیر عن انفعالاته.

فالبيئة التي ألهمت الشاعر بموضوع خلق «الجنة»، هی ذاتها

التي فجرت في أعماقه ملكات الإبداع وقدراته على الخلق الإبداعي والفني، مجاوراً فيه العديد من الأساليب والنصوص الغائبة.

النص الغائب في «كتاب الجنة»

يتركب النص الشعري كبنية لغوية متميزة، من مستويات معقدة من العلائق اللغوية، الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسج ترابطه، وبنيته على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى، من شعرية ونثرية، في اللحظة التاريخية نفسها التي كتب فيها، أو الفترات التاريخية السابقة عنها².

وقولنا إن النص الشعري بنية لغوية متميزة، لا يعني أن هذا النص ينسج قميزه من خلال تركيبه الداخلي، منفصلاً في ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإما القصد من هذا التحديد هو اعتبار النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، استطاع الشاعر أن يجعل منها كنزه الشعري، وذكرته الشعرية، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، والعام بالخاص، والذاتي بال موضوعي، مما يجعل قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي ساذج، لا يقدر على الكشف عن خبايا النص، كعمل متكامل، ومتاهة لا نهائية، حيث ترقد تحت صمته الوهمي علاقات، وقوانين، ونصوص، يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من المقاربات النقدية، والتطور التقني

2 ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة - بيروت، ط1، 1979م، ص 251

الشعري ، على الأقل³.

وفي «كتاب الجنة»، يفتح المتن الشعري سرتة على التقاء مجموعة من النصوص الغائبة، ذات الصبغة الدينية المقدسة كآليات القرآنية، والأحاديث الشريفة، إضافة إلى إلماحات من قصص السيرة النبوية، والإسراء والمعراج، والإفادة من مقولات عدة للعديد من أقطاب التصوف كابن عربي، والحلاج، وأحمد بن علوان، و آخرين، كما تتعايش أساليب عدة في تكوين خطاب هذا التجريب الشعري، إذ تظهر قصيدة التفعيلة باعتبارها «المتن» إلى جوار قصيدة النثر باعتبارها «الهامش» وهذان الأسلوبان يظهران بمحاذاة الإشراق الصوفية باعتبارها «الذيل»، ووفق هذه الترسيمية ينمو النص الشعري الجديد، باعتباره حصيلة نصوص غائبة يصعب تحديدها، وقد قام الشاعر بهضم هذه النصوص جيدا، وأعاد إنتاجها وفق قانوني الامتصاص و الحوار، وهي أكثر من مجرد الاستشهاد على وجودها، وتستحق دراسة مستقلة ومطولة، غير أنني سأتوقف عند مقولة من أقوال الصوفية المشاعة؛ لأن استخدامها وإعادة إنتاجها يأتي في صلب تكوين هذا التجريب الشعري، يقول الجيلاني:

«وتظل العبارة واسعة لا تضيق»

المقطع السابق هو إعادة كتابة للقول المشهور المنسوب للنفري:

«كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»

وقد عمد الشاعر الجيلاني إلى إعادة كتابة هذا القول وفق قانون الحوار، أي أنه عرض القول للنقد والمساءلة، ولم يسمح بإنتاج نفس الدلالة، فنراه ينتج دلالة أخرى مغايرة تماما، ولعله أراد بذلك التأكيد على مشروعية تجريبه الشعري في كتاب، وكيف نجح في تفريغ العبارة من مدلولها الصوفي، وتحويلها باتجاه الإحياء والتعبير عن الشهواني، أو لعله أراد أن يقول إذا كانت

3 المرجع السابق، نفس الصفحة.

العبارة أضيق من أن تصف مشاهد التجلي الروحي، فإن التعبير عن مشاهد التجلي الحسي الجسدي بمفاته اللانهائية، تظل واسعة الممكنات ولا حدود لتدفقاتها الأبدية.

ومن النصوص الغائبة التي تحضر في «كتاب الجنة»، بعض أبيات شعرية أو مقاطع من قصائد للشاعر نفسه في دواوين ومجاميع شعرية سابقة، وهنا سأحاول توضيح القوانين التي تحوّل بفعلها النص الغائب في المتن الشعري لـ «كتاب الجنة»:

نموذج (١) يقول في قصيدة «يا سقم زد»:

ولكنه ظل يسألني أن أظل المعنى

أرتب شباك قلبي لعيني

وكذلك قوله في قصيدة «سلني عنك»:

هل في سريرة هذا المعنى

سوى سرك المحض؟

كذلك الحال مع قوله في قصيدة «سكران من وجع الحب»:

لم تكن مثلما تشتهيك

وترنو إليك شبابيكها

فالمقاطع الثلاثة السابقة هي في الأصل إعادة كتابة لبيت شعري يعد من أيقونات جيل التسعينيات، أعني قول الجيلاني الأكثر شهرة في قصيدته العمودية «غناء في مقام البعد»:

أنا المعنى بترتيب الفضاء لمن

غابت وشباكها في القلب مفتوح

إن إعادة كتابة البيت الشعري العمودي، في ثلاث قصائد من قصائد «كتاب الجنة» واستحضار هذا البيت عن طريق امتصاصه، وتحويل دلالاته بما يتوافق مع اشتراطات اللحظة الراهنة، وبما يتراسل مع مقاصدها البلاغية، إنما يؤكد على مهادنة للبيت الشعري العمودي، والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية، ومن

ثم لا تكون القصائد الثلاث في كتاب «الجنة» إلا استمراراً للنص الغائب وفق قوانين مغايرة، لا تتعارض معه، ولكنها تتناقض معه فقط؛ حيث يشير استدعاؤه في تلك السياقات إلى تبدل أحوال العاشق رغم بقاء أحوال المعشوق كما هي.

نموذج (٢) يقول في قصيدة «سكران من وجع الحب»:
أين أنت من السر يا مشتكي
أين أنت من السر حتى تجاهر بالحب
في حانة الأمنيات
فوق رصيف البطالة
في مجلس العابرين من القات للشعر.
وقريب من النموذج السابق قوله من قصيدة «مائدة من حدائق غلبا»:
خبئ رواية رؤياك في غامض
لا تعريه ثرثرة الأصدقاء
والمقطعان السابقان هما إعادة كتابة لقصيدة بعنوان «قالت»
من ديوان «الوردة تفتح سرتها» للشاعر نفسه:
لكن القالة تجعلنا
خشباً يحترق بماء السين
يا عين القلب اجعل نوني
أخفى من نزغات التخمين

إن امتصاص هذا المقطع الشعري، وإعادة كتابته في قصيدتين من قصائد «كتاب الجنة» لذات الشاعر، ليؤكد بما لا يدع مجالا للتخريج أو الشك أننا أمام تجربة شعرية متكاملة عاشها الشاعر سنوات متواصلة، ولهذا فهو يعتمد إلى إيجاد روابط حية بين

دواوينه الشعرية السابقة وبين «كتاب الجنة» عينة مقاربتنا النقدية هذه، ويتجلى هذا الحضور وفق قانون الامتصاص في إشارة ذكية إلى قبول سابق للنص الغائب وتقديسه، وفي الارتضاء من الشاعر للنص الغائب، تأكيد على استمرارية للنص الغائب استمراراً لا يتوقف فيه عن النمو، والتكامل مع النصوص الجديدة، مع مراعاة للسياقات والمقاصد البلاغية التي ارتأها الشاعر.

نموذج (٣) ويظهر في قوله:

«وصارت أوراق وردتك شظايا».

فهو استحضار للنص الغائب «الوردة تفتح سرتها»، وإعادة كتابة له بطريقة تكشف عن الصيرورة التي آلت إليها الوردة جراء الامتزاج الجسدي الذي جمع بين الشاعر والمعشوقة، وقد تم حضور النص الغائب وفق قانون الحوار، وهو تفجير للنص الغائب، وإفراغه من بنياته المثالية، وإعادة كتابته على أسس القوانين المساعدة على فهم وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل أخاذ.

تقديس الرغبة وأنسنة حب الجسد

يقيمُ الشاعر في كتاب «الجنة» علاقة بين الرغبة والشعر: الأولى شعر جسدي، والثاني إحياء إيروتيكي لفظي، كلاهما يتألف من تعارض تكاملي؛ تبدو معه اللغة الصوفية قادرة على تسمية أكثر الأشياء انفلاتاً وتلاشياً، أي الأحاسيس، والإيروسية هي الجنس محولاً إلى استعارة، إلى طقس وتمثيل، والفضاء الصوفي هو الوسيط الذي يحرك فعل الشهواني والشعري معاً ويمنحهما قيمة، المخيلة هي القوة التي تحول الجنس إلى طقس و شعيرة واللغة إلى

إيقاع و استعارة⁴، علاقة الإيروسية بالجنس، كعلاقة الشعر باللغة؛ الشعر لغة لا تريد أن تقول، بل تريد أن تكون؛ الشعر يريد ذاته، والإيروسية كذلك، لا تريد الإنجاب، بل تريد ذاتها، ومن البديهي أن ينبثق الجمال من هذه الإرادة في الحاليين.

و بالمجمل فقوائد «كتاب الجنة» تنتمي إلى مجال الكتابة بالجسد الذي يؤسس التحرر والانعقاد من كوابح الواقع وموانعه، ويعيد تأسيسه باطراد محاط بأجواء التصوف، مستعيناً بالحوار الخلاق الجريء بين الممكن والواقع، أي بين الذات المتحررة وشروط تحققها وافتكاكها من القيود الاجتماعية، من جهة، والحوار بين الذات الإنسانية، وذاتها المتعينة في الآخر المحبوب، من جهة ثانية؛ فتتخطى المنطق إلى ما فوق المنطق، الأنثى والشاعر، في الحب، كلاهما محبان ومحبوبان، وإن كان لكل طرف قناعته، يمارس كل منهما ذاته، ويتعرفها به وفيه، بقدر ما يتعرف الآخر، فهما في تنافر حيناً كما في قصائد الوحدة الأولى إذ يظهر الشاعر عاشقاً مخذولاً، يعاني البين والصد والاحتياج من محبوبة تبدو وكأنها تزاوّل نزوات التآله، ثم يصيران على تقارب - حيناً - آخر بفعل الحوار، وتقارب وجهات النظر، لينعم فيما بعد الشاعر بالمحبة في علاقة عشق جنوني، لا يتم فيها أي فصل ما بين الروحي و الجسدي، كما تفصح بذلك قصائد الوحدة الثالثة.

وللتجربة الشعرية طرفان مذكر ومؤنث، والتجربة تجربة كل منهما، وتجربتهما معاً في الآن ذاته.

عندما أحب الشاعر العاشق بعث في من «أحبها/ النون» القدرة على تحرير قواها الكامنة، وأعانها على إدراك ما يمكن أن تكونه في الحاضر، واستشرف كينونتها في المستقبل، وعمل على تحويل

4 الإيروسية انطباعات وتأملات، نفوس المهدي، الأنطولوجيا، بتاريخ 22 يوليو 2015م، <https://alantologia.com/page/9702>

هذه القدرة إلى حقيقة واقعية، وقصائد «الهامش» ترصد تحولات
المحبوبة، واستيقاظ أنوثتها، والاحتفاء باختلافها، وحريتها في
الاستجابة لمنطق الشاعر، كما سنرى من خلال هذه النماذج:
-نموذج (١) الأنثى المتمنعة في قصيدة «يا سقم زد»:

كان مولاي ... يهمس

إني توحدت فيه

أن عيني عنته

ولكنه ظل يسألني:

أن أظّل المعنى

أرتب شباك قلبي لعينيه.

-نموذج (٢) الأنثى في مقام التأله في قصيدة «منزلة الهروب»:
قال:

لم لا تبحث عن هموم الكون

كسائر الشعراء

قلت:

شغلتنني أسرار الملكوت

في عينيك

كما في:

-نموذج (٣) تنزل فيه الأنثى من مدار التأله، وادعاءات الحب
الروحي، وتدخل في حال من التوسل في قصيدة «هيت لك»:
قال:

هديرك يلحق أمواجي

فأرخ فضاءك لي ... ساعدني

قلت:

إنك إليّ وإني رائج في الطين يا مولاي

قال:

لهب عينيك
يخرج أعضائي من توابيتها!
قلت:
جئت لأجلك فأبعدتني .. فجئت منك!
قال:
أنا قسمة بيني وبينك
بلغتك رائحة النار
ولم يأتك الدفء

قلت:
لا اتصلت بك ... ولا انفصلت عنك!
على هذا المنوال يمضي بنا النص متصاعداً، حتى نصل إلى ذروة
الحوارية:
قال:
قد عرفت اسم الحب الأعظم
إنه يخرج من ظلام الطين
داخلي وداخلك
فالثمني بشفاه القدرة
أنزلني من يباس التقديس
فأنا معك.

ما أود قوله هنا أن الشاعر علوان الجيلاني، قد نجح إلى مدى بعيد
في تجريبه الشعري؛ الذي أجراه وفق تحد كبير للذات وللآخر،
وللخطاب الصوفي نفسه - الخطاب الصوفي الذي نعرف يقيناً أنه
يشكل لب الهوية الروحية بالنسبة له- فهو على مستوى الذات
قد استطاع أن يتجاوز ذاته الشعرية مضمونا وأساليب وشكل،
وتجريبه في هذا الكتاب الشعري، يؤكد على صحة ما أقول به في
هذه المقاربة، أما على مستوى الآخر، فإن الجيلاني قد استطاع

باقتدار أن يتجاوز أقرانه من شعراء جيله، ومن تقدم عليهم بتجريب شعري خاص يفتح على أساليب عدة، وطاقات شعرية لا محدودة، وأما بالنسبة للتحدي الذي أجراه على مستوى مدونة الخطاب الصوفي بشقيه الشعري والنثري، فإنه استطاع أن يثبت شعرياً أن الفعل الجنسي / الروحي، يُصير الإنسان قادراً على رؤية الصفات الجوهرية للمحسوب وميزاته الخاصة، والأكثر من ذلك، يصيره قادراً على رؤية ما هو كامن فيه ولم يُستكشف بعد، لكنه يجب أن يُستكشف.

* استفادت هذه المقاربة النقدية، من دراسة نقدية للأستاذ الناقد عبدالله علوان -رحمه الله- عنوانها «المبنى والمعنى في جنة الجيلاني».

شطرنج السرد

خطاب المتشكل الإبداعي في رواية السيرة الغيرية رواية «أروفيوس المنسي» أنموذجا

يشكل التماس بين الرواية و السيرة رافداً من روافد الرواية، وذلك من خلال اجتزاء جزء من السيرة يوظف في صلب الرواية على هيئة لقطات ذهنية، بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي، كاللقطة التاريخية فيما يتعلق بالزمن، أو الجغرافية فيما يتعلق بالمكان، أو الرمز الأسطوري العارض ضمن السياق الروائي، ويشكل التماس بين الفنين المتشابهين في المظهر، المختلفين في الجوهر (*السيرة والرواية*) إشكالية معرفية، سببها التشابه الظاهري والتداخل في معنى المسمى غير الاصطلاحي؛ فكل منهما ينضوي تحت المسمى المشتق من الفعل العربي فيما يعني القص والتتبع في الثقافة العربية، وسبب التداخل الذي جعل هذين النوعين من فن القص _ بشكل عام _ متشابهين، هو القص العربي المنقول من الماضي بالرواية المنحدرة من الفعل العربي (*روى*) و فاعلها (*راوى*)، والرواية في المصطلح العربي القديم تعني النقل من الماضي، وتعتمد في الكثير من الأحيان على مقتطفات من سير الأبطال والمشاهير من طبقات المجتمع¹، و لكن السؤال

1 سلطان محمد القحطاني، التماس الفني بين السيرة و الرواية _علامات في النقد _ مجلد 17 _ ج 65 _ مايو 2008.

الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: هل بالإمكان أن توظف السيرة بكاملها لتكون رواية ؟ وما الذي يلزمنا من القدرات والتقنيات الروائية حتى نتمكن من توظيف سيرة كاملة في بناء روائي دون الوقوع في أي التباسات تقوض عالم الرواية، وتسيء في الآن ذاته إلى السيرة الذاتية؟

حتى نستطيع الإجابة على السؤالين السابقين، سنحاول أن نسلط مقاربتنا النقدية هذه على «أورفيوس المنسي» للروائي علوان مهدي الجيلاني الصادرة في نوفمبر 2021 عن دار عناوين بوكس في القاهرة.

تقع «أورفيوس المنسي» في 599 صفحة من القطع الكبير، توزعت هذه الصفحات في 80 فصلاً، وقد أُلقت الصفحات والفصول ضوءاً مكثفًا على سيرة حياة الموسيقار (السوماني) / ناجي القدسي، إبداعه وتنقلاته في بيئات مختلفة «السودان - جدة - العراق - اليمن»، كما كشفت عن عبقرية موسيقية نادرة، عانت في سبيل تميزها ورغبتها الأكيدة على المغامرة والتجاوز، كما أوضحت بعمق مدى معاناة المبدع المتميز والموسيقار المختلف في مواجهة السلط السياسية في بيئات وأمكنة مختلفة، ومحاولة السياسي الدائمة من أجل تجيير الموسيقى والإبداع الأصيل لخدمة توجهاته المناوئة لرغبات الشعوب والأمم في الحصول على حريتها.

وحتى يتسنى لنا الإجابة على السؤالين السابقين خصوصاً إذا أدركنا أنَّ السيرة الذاتية - بوصفها جنساً أدبياً - ما زالت مشدودة إلى ترابطات مع أجناس أخرى، مثل الرواية واليوميات والمذكرات، وبناءً على هذا يلح علينا سؤال ثالث، ويلزمنا الإجابة عليه بكل حيادية ومنهجية؛ بعيداً عن فوضى المصطلحات النقدية التي أصابت الدرس الأدبي في مقتل، والسؤال يقول: هل ما قدمه الشاعر الناقد والكاتب/ علوان الجيلاني في «أورفيوس المنسي»

يندرج تحت مسمى «السيرة الروائية» أم «الرواية السيرية»؟ وبالعودة إلى عناصر وروافد كل من الرواية والسيرة الذاتية، ومن خلال الغوص في المتشكل الإبداعي / عينة المقاربة النقدية، نستطيع بجلاء أن نحدد الجنس الإبداعي لـ «أورفيوس المنسي»، فإذا كانت السيرة الذاتية أو السيرة الغيرية - حسب بعض الأطروحات النقدية - لا يمكن أن تكون رواية، فإنني أجزم أن بمقدور المبدع الأصيل أن يحول السيرة الذاتية أو السيرة الغيرية إلى رواية، وذلك عبر تفعيل ضوابط تتعلق بتقنيات السرد، إضافة إلى طريقة تحريك السرد، لأن الروائي الحصيف من الممكن أن يستعين بأي شيء، ويكتب أي شيء في سبيل خلق حياة وعالم متكامل الأبعاد ومنتظم العناصر.

-بنية العنوان «أورفيوس المنسي»:

يتجلى عنوان العمل الإبداعي الذي نقوم على مقارنته نقدياً في بنيته التركيبية على النحو الآتي «أورفيوس المنسي» إذ يحضر «أورفيوس» خبراً لمبتدأ محذوف تقديره «هذا _ هنا» ولعل هنا أوقع في النفس وأقرب إلى الدلالة حسب السياقات المتعاضدة في بنية العمل، و«المنسي» صفة مرفوعة، وقد جاءت في بنيتها الصرفية على صيغة «اسم المفعول» والذي يعمل عمل الفعل المبني للمجهول، وعند هذا المستوى تنعدم الفاعلية تماماً ليقع عليه ما يقع على المفعول به من أثر «الفعل» المحصور دلاليّاً حسب _منطوق الرواية _ في النكران والإقصاء والتهميش.

ويستعير المؤلف أسطورة «أورفيوس» لإيصال مضامين عمله الإبداعي بغية تقوية المقاصد المتوارية، والعمل على تأكيدها في الخطاب المعلن والمضمر، وبهذا الوعي تتكشف للقارئ أوجه الشبه التي تجمع بين «أورفيوس» في الأسطورة وشخصية الموسيقار ناجي القدسي، فـ «أورفيوس» كما تقول الأسطورة كاتب

وموسيقي أسطوري إغريقي، ونبي في الديانة اليونانية القديمة، وفي الميثولوجيا الإغريقية.

ألف «أورفيوس» عدة أغاني لأجل زوجته يوريديس من العالم السفلي الإغريقي. تعلم العزف من أبيه أبولو فأصبح بعزفه يجتذب الحيوانات وحتى الجماد من حوله ليستمعوا لألحانه. وهو بهذا التحقق الإبداعي وأصاله موهبته وقوة تأثيره؛ قد بلغ شأواً رفيعاً تمكن من خلاله إحداث فعل التأثير الموصل إلى أنسنة قيم الغابة وحيواناتها، وهنا يبدو الفعل والتأثير ذاته الذي اشتغل الموسيقار/ ناجي القدسي للتأكيد عليه، فالموسيقار القدسي استطاع بمجموع ألحانه أن يشكل وعي المجتمع السوداني، وأن يجعل من ألحانه صلاة خالصة ترفع عن الشعوب المقموعة وطأة الاستبداد و الطغيان السياسي، هذا وجه الشبه القريب والجامع بين طرفي التركيب، أما وجه الشبه البعيد الجامع بين «أورفيوس» والبطل الموسيقار القدسي فيتمثل في انسحاب «أورفيوس» وعدم التصدي للدفاع عن حبه أو تكرار المحاولة.

أخذ أورفيوس يجوب الأنحاء عازفاً أنغامه الحزينة بعد تعثره بجسد حبيبته يوريديس حتى بكت الحوريات والآلهة، فنصحوه أن يذهب إلى العالم السفلي لاسترجاعها، وقد تمكن بعزفه المتفرد أن يلين صدر هيديس وزوجته برسيفوني آلهة العالم السفلي، و سمحوا له باسترجاعها شريطة أن يسير في المقدمة، وألا يلتفت للخلف، لكنه وقع ضحية لهفته فخسر حبيبته يوريديس مرتين، و لعل هذا ينطبق إلى حد بعيد على ما حصل للموسيقار القدسي، إذ يتضح انسحابه وعدم تكرار محاولاته للدفاع عن حبه، فحين أخبرته مها عن موقف أهلها منه بعد خروجه من سجن كوبر في السودان، انسحب مقررًا العزلة دون بذل أي محاولة للدفاع عن حبه، بل انعكس ذلك في انسحابات له كثيرة، ولنا أن نمنع النظر

في هذه الفقرة التي توحى بالاستباق و الدمار النفسي الشامل يقول:

«أني لم أتخيل وأنا أطوي قصة أجمل حب في حياتي، وأشاهد بعيني موت أجمل آمالي، وأروع مصادر إلهامي، أني كنت في نفس الوقت أودع الأمل في الحياة كلها، أودع السعادة، أودع النجاح الفني، أودع الشهرة وصفو الأصدقاء، أودع كل شيء يمكن أن أفرح به، كان علي في تلك اللحظات، أن أبدأ خطواتي الأولى في سنوات الظلام والاختناق» أورفيوس ص 221، 222.

ما أود قوله هاهنا أنه إذا كانت السيرة الذاتية لا تستعين بالأسطورة في بنائها، فإن الأسطورة تحضر وبقوة في بناء الرواية باعتبارها واحدة من أهم روافد بناء السيرة الروائية الغيرية الحديثة، وهذه أولى تقنيات السرد التي استعان بها الجيلاني لتحويل السيرة الغيرية إلى رواية.

٢- الواقعية أم الخيال

علينا في البدء أن نتفق على أن مسألة الواقعية مسألة مشكوك فيها، سواء كانت في الرواية أو في السيرة الذاتية، أو السيرة الغيرية، وإن كان منسوب الخيال في الرواية أوفر، وأكثر حظاً، وفي «أورفيوس المنسي» لا يخفى الصدق الواقعي، والاحتفاء بالحدث اليومي، وبدرجة عالية من الصدق والتجرد الذي قد يغيب في أرقى السير الذاتية الغربية، من ذلك مثلاً:

«عندما بدأت الحياة تدخل بي ذلك المنعطف الصعب، كان صديقي المزمّل حامد يمر بظروف سيئة، كان قد طلق ابنة عمه وله منها ولد وبنت، تحت شجرة المانجو الضخمة، في حوش بيت أسرة المزمّل حامد، جلسنا نتبادل الشكوى، نحاول إسكات

شجون الأحزان والمرارات بالخمير والبانجو، كانت شكواي أكبر من شكواه، ومأساتي أشد وقعاً، حملتُ خيبة حبي لـ(مها) بثقل الماضي وحياته كلها، فشلي في الحصول على شهادة توفر لي وظيفة أتقي بها غائلة الاحتياج، وسوء ما ألقاه من تقدير مادي لفني، مضايقات الزملاء، تجافي الأصدقاء، لا مبالاة الأهل، حتى زمن عائشة وخيبة حبي لها، كان يضمّن نفسه في مأساتي الجديدة.» أورفيوس ص 230

أو كقوله «أعجبت بالأكلات العراقية، شغفت بالسّمك المزكوف، اللحم المشوي، الطبخات المرتكزة على الخضروات كثيرة، أما تفنن العراقيين في تقديم أنواع المزة مع الشراب فهو أجمل ما رأيت. أكثر من ذلك كله أعجبنى شارع أبي نواس، وجدت فيه مرتعاً واسعاً للذّي الثانية في الحياة بعد الموسيقى، أنواع الخمور والأنبذة موجودة، لكن العرق سيدها جميعاً. وعلى مقربة من الفندق الكثير من المسابح التي تشبع عشقي للماء والسباحة، واستلهم روح الماء في التحليق الإبداعي الذي عودني عليه النيل العظيم.» أورفيوس ص 342، 343.

وقريب منه قوله «سبل الرزق لا تيسر لي بسهولة، رزقي في الموسيقى والشهرة أوسع وأكبر بكثير، أنا في بنوك الموسيقى والشهرة مليونير، وفي الفلسف شحات» أورفيوس ص 178 غير أن هذا الصدق الكثيف الذي يعد من أبرز اشتراطات الرواية السيرية لا يجفف روافد الخيال، بل يكاد حضوره يتوازي مع منسوب الخيال؛ فالقارئ يلمس أن الواقعي ينسحب في مواضع شتى لصالح الخيال وبحرفية ومهارة تفصلك عن العالم المحيط بك.

وخذ مثلاً على ذلك، عند حادثة السجن الذي تعرض لها ظلماً بذريعة الردة والكفر، هذه الحادثة التي كانت نتيجة تشبعه

وتعلقه بالتصوف على طريقة بالحلاج؛ يقول: «وفيما كان القضاة يغادرون المكان، والحارس يقتادني عائداً بي إلى الحبس، أرسلت بصري وراءهم، فهياً لي أن طيف الشيخ فرح يخلق فوق رؤوسهم.

في تلك الليلة، نمت وحلمت بالشيخ فرح، جاءني كعادته مبتسماً حكيماً وقوراً بهالته النورانية، قال:
-حلينا قيدك يا ناجي.
سألته:

-خلاص اتحلّيت من كل وجع؟

اتسعت ابتسامته وقال:

-حلينا قيدك من مسرحية الحلاج.

- يعني الحلاج هو الجاني السجن.

-طريق الحلاج متعبة يا ولدي، وقد أصابك بعض ما أصابه.»
أورفيوس ص 503، 504.

وهناك مواضع كثيرة يصل الخيال فيها ذروته، من ذلك ما نجده عند تلقيه نبأ موت صديقه المزمّل حامد إثر وصوله في إحدى زيارته للسودان «شقني ما سمعته نصفين، تهاويت على الكنبّة كأني أسقط في بئر لا قرار له.

-قلت شنو.. يا محمد؟

-الله يرحمه.. مات من مدة.

لم أسأل عن سبب وفاته، ولا تذكرت واجب أن أعزي مضيفي، أو أسمع عزائي منه، فقدت صلتي بأي شيء حولي، خرجت أخرجرجر رجلي، ليس إلا جملة واحدة يهمس بها لساني:

-مزمّل حامد مات.. مزمّل حامد مات.. مزمّل حامد مات.

قادتني الخطى حتى حاذيت البيت الكبير، بيت المزمّل، ذكريات الزمن القديم تتوالى كشريط سينمائي يعرض أمام عيني، أنا

ومزمل تحت شجرة المانجو، أنا ومزمل في الصالون، في العريش
نختلي من أجل لحن جديد، مزمل أول من سيسمعه مني،
تقدمت بي الخطى إلى رملة الشاطئ على النيل، لم أهتم بما طرأ
على المكان، أو ما لم يطرأ، لم أر النيل ولا رملته الحبيبة في تلك
اللحظة، كنت أرى ذكرياتي وجلساتي مع المزمل قبل عشرين سنة،
فوجئت أن المزمل قد سبقني، كان يجلس على الشاطئ وقد
خلع ملابسه، كان يجلس بالمايوه، بجواره عدة السهر من أكل
وشراب وسجائر ملفوفة:
-أهلاً يا ناجي.

قالها، وهو يشعل لي سيجارة، بعدها أشعل لنفسه أخرى:
-شنو يا ناجي.. داير تسمعنا لحن من ألحانك؟ الجو الليلة
مناسب جداً جداً.. أقوليك: اشرب هذا الكأس.. وخذ لك غطسة..
وبعدها سيجارة ثانية، ومن ثم نسمع منك.
لم أجبه، اكتفيت بتأمله، ثم أخذت العود، وبدأت أدندن (حمام
الوادي يا راحل)، غنيتهما كما لم أغنها من قبل، كنت أغنيها
وأنا أنظر إلى صديقي، الذي تألق حتى تحول إلى نور يصعد في
الفضاء، حين أنهيتها قال المزمل:
-أول مرة تغنيها يا ناجي بالشكل دا.. بعدين انته الليلة زي ما
تكون تغنيها لي.

لم أجبه وبدأت أعزف.
- (أحلى منك قايله بلقا)، كنت أحور الكلمات أحيل الخطاب
فيها للمذكر، أيقن مزمل أنني أعنيه، زاده ذلك تألقاً وشفافية
ونورانية.. حين أنهيتها.. قال ضاحكاً:
-الحاصل شنو يا ناجي..

.....

-طيب.. خذ الكاس دا.. والسيجارة دي.

حسوت الكأس مصحوباً بأنفاس عميقة من السيجارة، احتضنت
العود بحنان فائق وقد تلبستني حالة من الجذب، صدحت
بصوت متهدج خيل لي أنَّ المدينة كلها تسمعه، حجب الدمع
المقيم في عيني وجه صديقي وأنا أشهق:
حلو قيدي أنا المشبوك.

يا يا شيخي يا ود تكتوك

سال الدمع ورمشت، لم يعد صديقي المزمّل حامد هو الجالس
بجواري على رملة الشاطئ، كان الجالس شيخاً مجللاً بهالة
من نور، يلبس ملابس خضراء مهيبية، استمع إلى الأغنية بوقار،
تنفرج شفتاه عن ابتسامة بهية توحى بالحكمة واليقين، واصلت
صداحي المتهدج، الذي تحول إلى استغاثات مقتولة، حين أنهيت
الأغنية استدناني، دنوت حتى شممت رائحته الزكية، ضمني
إليه، ثم مسح بيميناه على وجهي وصدري، شعرت بخدر ناعم
يسري في أوصالي وغبت عن الدنيا.. لم أصح إلا بعد أن سلطت
الشمس عليّ أضواءها» أورفيوس ص 458، 459.

ومن شواهد تجاوز الخيال كل الحدود هذا المشهد الذي يجسد
حالة عميقة من حالات تماهي ناجي القدسي في مسرحية صلاح
عبد الصبور «مأساة العلاج» أثناء اشتغاله بتلحينها:

«كان دون وعي منه، قد وجد في مأساة العلاج سيرته الذاتية،
حياة ناجي القدسي وعذابات، استثنائية تجليه، وجراته على
المجاهرة بما يرد عليه دون مداراة، لكنه أكثر من ذلك، لم يفتن
إلى أنه كان يعيد تماماً سيناريوهات العلاج. كان في الظاهر يردد
إعلان العلاج عن أفكاره، وكشفه المتهور للأسرار التي بينه وبين
ربه، لكنه في الحقيقة، كان يعلن عن أفكاره وأسراره هو. كان
يمثل لحالة العلاج ويتمثلها، أو يشعر أنها تمثله وتعبر عنه. ذات
يوم توجه إلى مقيل المقالح. كان قد انقطع عن المقيل زمناً. دخل

بهيتته تلك، رافعاً أكمامه ومسداً لحيته الكبيرة على صدره، لم يسلم. جال بعينه اللامعتين في المقييل، وقال: دعاني إلى هنا ولم يأت؟

أجابه أكثر من صوت: من تقصد؟

-أقصد من عاقبني في بدني.

-من لا زال يراني أخلص عشاقه.

قال له الشاعر عدنان أبو شادي مستغرباً: مالك يا ناجي اليوم.

-لا تشتمني يا ولدي فالسب خطيئة.

اختلطت الأصوات ترد عليه: لم يسبك يا أستاذ ناجي، الله المستعان.

تجاهلهم وصوب نظره على المقالح: يا صاحب هذا البيت، شكرًا، لم يبطئ نورك.

التقط المقالح خيط ناجي، وبهدوئه المعهود قال: دعوه، هذا ليس ناجي، هذا الحلاج، الله يكون في عونيه.

صاح ناجي: يا صاحب هذا البيت

هب ضيفك نوراً حتى يكشف موضع قدميه.

ثم انعطف مغادراً المكان، لتدور كل مثاقفات المقييل تلك الليلة

حول ناجي والحلاج وصلاح عبد الصبور.» أورفيوس ص 494، 495.

وشواهد ذلك كثيرة يجدها القارئ في مظانها وسياقاتها المختلفة.

٣_ الشكل و تعدد الأصوات

ثمة مقاربات ومقولات نقدية تؤكد إن شكل السيرة الذاتية يختلف اختلافاً جوهرياً عن شكل الرواية، فتودروف «يشير إلى أن السيرة الذاتية تختلف عن الرواية في كون مؤلف السيرة الذاتية يدعي اعتماده على الحقائق، بينما مؤلف الرواية يعتمد في بناء

عالمه ببناء القصص»².

وقل مثل ذلك أو قريباً منه تعدد الأصوات، فبنية السيرة الذاتية بنية الصوت الواحد، فلا نجد في السيرة الذاتية تعدداً في الأصوات، وإنما هي أحادية الرؤية، وهي رؤية توحد فيها صوت الراوي مع صوت الشخصية، إذ لا يستطيع القارئ الفصل بينهما بسهولة، بينما يختلف الوضع مع الرواية، إذ تتعدد الأصوات في الرواية إذ تسمع صوت الروائي تارة، وتسمع صوت الراي تارة أخرى، وقد ينسحب الصوت إلى أبعد من ذلك فتسمع صوت البطل، وهذا ما يؤكد لنا إن بنية الرواية مرنة، فعلى الرغم من أن الرواية يُوْطَرها ضمير سردي معين، إلا أن بنيتها المرنة تسمح بظهور ضمائر سردية أخرى بحسب ما تفرزه المواقف السردية في بنية الرواية، ومن خلال تعدد الضمائر السردية، وتعدد الرؤى و أساليب السرد.

وفي «أورفيوس المنسي» تتعدد الأصوات وتتوحد الضمائر، وتتوحد في الظهور بين المتكلم والمخاطب والغائب، فمثلاً قد يظهر صوت عابر للمواساة لا هو صوت الروائي ولا هو صوت الراي، كما أنه ليس بصوت البطل يقول علي الأسدي:

«يا ناجي لا تحزن على حظك من الحياة، فلديك موقع في تاريخ الفن، يكفي لتخليد موسيقاك.. وإذا لم تنصف اليوم، ستنصف مرات في المستقبل» أورفيوس ص 478.

أو قد يعلو صوت الراي، ويقصد بالراي هنا البطل، ولكن في لحظة معينة، وهي لحظة استعراض شريط ذكرياته الحياتية، يقول الموسيقار لحظة تجاوز الجبال الأربعة التي تفصله عن بيت أخيه في قرية الحدالة بالعدين سيرا على قدميه، وقد أحس

2 نظر كتاب: نظرية الأجناس الأدبية: دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار نينوى، سوريا - دمشق، ط 1، 2016م، ص 42، 43. وانظر أيضاً: عادل الدرغامي زايد، إشكالية النوع و التجنيس السيرة الذاتية نموذجاً _ مجلة علامات _ مجلد 17 _ ج 62 _ مايو 2008.

ألمأ في قدمه، وتذكر مشهد سقوطه من بلكونة منزلهم في عطبرة أثناء محاولته الأولى للعزف والتلحين:

«من ذلك اليوم وأنا أدفع ضريبة حبي للفن» أروفيوس ص 390.

وقد تنطفئ هذه الأصوات جميعها إذ يعلو صوت الروائي / المؤلف في تحليل أحداث معينة فيقول:

«اللحن الذي قدمه للفنان محمد عبده، ومثله لحن (غبت عني فما الخبر)، والقطعتين الموسيقيتين (ليالي جدة) و(ليالي بحري)، لن تضيف شيئاً لرصيده في السودان» أروفيوس ص 356. أوقد يستعين المؤلف بصوت يستدعيه من خارج الرواية في لحظة متعمدة لإيقاف حركة الزمن والأحداث؛ ليأتي هذا الصوت على هيئة مقالة قد تمتد في بنية الرواية مقدار أربع صفحات من ص 365 إلى ص 369.

تتوقف حركة الزمن، وحركة الأحداث عند الدرجة صفر، فيما يشبه المقالة يحيى فضل الله من السودان وفيها يسرد لحظة التقاء الموسيقار القدسي بالفنان مصطفى سيد أحمد في موضع يعرف بـ «الديم».

وهذه تقنية سردية ثانية يستعين بها المؤلف لتحويل السيرة الذاتية إلى رواية.

٤-الأحداث

تركن الأحداث في الرواية إلى الفنية الجمالية والخيال، وهذه الأحداث في الرواية تختلف عن بقية أنواع القص، فهي تعنى بربط الحدث الماضي في تصوير مستقبلي، ويستعين الراوي بالماضي في بناء روائي له مقومات تختلف عن مقومات بقية الفنون القولية، في نقل الحدث وتوظيفه التوظيف المناسب في رؤيا إستشرافية لما

يتخيله الروائي بناءً على معطيات الحاضر، وهذا بطبعه لن يتوفر إلا لمن وهب ملكة في السرد. بينما تركن أحداث السيرة الذاتية إلى الصديقة والتاريخ، فهي لا تسعى إلى تحميل الكاتب المضامين الموضوعية لحياة البطل، وإنما تتلمس الإسقاطات التي طبع بها الكاتب شخصية البطل³، ومن يتتبع الأحداث في «أورفيوس المنسي» سيلاحظ إلى أي مدى تتنامى الأحداث وفق مبدأ السببية، وليس معنى هذا أنه لا ترد مجموعة أحداث تركن إلى الصديقة والتاريخ، ولكن النوع أبرز شيوعاً وأكثر حضوراً، بل قد ترد هذه الأحداث بصورة مستجدة، وينجم عنها أحداثاً كاستجابة حتمية؛ فمثلاً تخاطب الحاجة فاطمة والدة الموسيقار ولدها بقولها:

«ناجي يا ولدي.. أنا والله شفت ليك منام.. شفتك بين ناس في حضرة بذكروا الله ومعاكم شيخ» أورفيوس ص 484.

لتطراً بعد ذلك متواليات أحداث يصبح معها البطل مريداً ضمن طريقة صوفية تعرف بالمكاشفة، ولا يتوقف الأمر عند هذا فحسب، بل يتحكم الموسيقار على يد شيخ الطريقة، ومن بعد ذلك تتوالى الأحداث في اتجاه معين يصبح معها الموسيقار من أهم الروافد التي ترقى بمستوى أدبيات الطريقة المكاشفية الإنشادية، تتنامى الأحداث أزيد فيقع ديوان صلاح عبدالصبور بيده، وتستوقفه مجموعة قصائد تصور مأساة الجلاح، فنراه عالقا في أجوائه متقمصاً طريقته الصعبة في التصوف، وهذا الحدث بالذات يتسبب في انفتاح أبواب الأذى والتربص بالموسيقار، فيضرب ويعتدى عليه، ثم يودع فترة في سجن الاحتياطي بتهمة الكفر والتطاول على الله.

وقد يتجلى حدث يشف عن استهانة بالموسيقار، أو تلاعب بأعضائه ضمن ما تقوم به منظومات الشلية بقصد تكسير

3 سلطان محمد القحطاني، التماس الفني بين السيرة و الرواية، مرجع سابق.

مجاديف الموسيقى، أو النيل من اعتداده بنفسه، فتعقبه جملة أحداث مبررة تؤكد على نقاء المعدن، وبراءة الموهبة الأصيلة التي يعاني صاحبها في اتجاه الاشتغال على الذات، وتطوير القدرات والإمكانيات ولنقرأ هذا المشهد الذي يتلاعب فيه موظف في مبنى الإذاعة بموعده تسجيل الموسيقى لمجموعة من ألقانه: «كانت أعصابي تغلي، وقدم لي الفراش الشاي ساخناً، تناولته منفعلًا وسكبته على نفسي، خوجلي» ألجمته الدهشة، وقبل أن ينطق هويت بالعود على رأسه، وخرجت مسرعا أوزع الشتائم واللعنات في كل اتجاه، حين وصلت إلى النهر قفزت في الماء، كنت ألبس بدلة صوف إنجليزي ثقيل، مع ذلك سبحت من المسرح القومي حتى جزيرة توتي، حيث ارتحت قليلا قبل أن أواصل السباحة إلى بحري» أورفيوس ص270، 273.

5- الزمن والمكان السريين

يشكل الزمن أهمية قصوى في السرد بجميع أنواعه، ولكن تزداد أهميته في الرواية الحديثة والسيرة الذاتية على وجه الخصوص، غير أنه يختلف اختلافاً واضحاً في خط سيره، ولقد انخدع الكثير من النقاد والدارسين بوجود الزمان والمكان في الجنسيتين الأدبيتين، وترتب على فهمهم القاصر الوقوع في اللبس وعجزوا عن التفريق بينهما، ولم يلاحظوا الاختلاف في الحدود والمفاهيم، للزمان والمكان، وهو الذي جعل الكثير من النقاد غير المتمرسين على سبر أغوار الرواية، يظنون أن العناصر المشتركة المكونة للنصين كافية وكفيلة لتكوين الرواية، لأنها كافية لتكوين سيرة ذاتية، أو رواية سيرية، أو سيرة روائية.

وليس الأمر كما زعموه فالاختلاف المتعلق بالزمن في «السيرة الذاتية والرواية» يكمن في خط سير الزمن، فهل هو رأسي أو

أفقي؟ فالخط الرأسي يلزمه عقدة روائية تمثل قمة الهرم، وهو عبارة عن خط يبدأ من خط القاعدة متجهًا إلى الأعلى يشكل أحد أضلاع مثلث تتكون منه الرواية، ينتهي رأسه بالعقدة ثم ينزل منه خط يلتقي بالخط الثالث الذي تقوم عليه القاعدة من طرفه المقابل لبداية الخط الأول، الذي يمثل النهاية أو الحل التقريبي؛ بمعنى أنه زمان تقريبي، بينما زمان السيرة الذاتية محدد وأفقي غالبًا ما يكون مثبتًا بتواريخ، فإذا كان الزمن في «أورفيوس المنسي» قد يتجلى في بعض تمظهراته مثبتًا بتواريخ إلا أن تلك التمظهرات ليست الزمان كله، فالزمن له تنوعاته فيظهر لنا زمن الكتابة، ويوازيه زمن الحكاية والمقصود بهما:

١- زمن الكتابة:

ويقصد به الزمن الذي يروي فيه المؤلف، غير أنه يبدو أن زمن الكتابة قد تكرر محوًا وإثباتًا، هذا الإجراء الذي أوصل النص إلى قمة عالية من النسيج والسبك، ولكن أجدي مضطرا لإثبات زمن الكتابة الذي نتج عنه «أورفيوس المنسي» في صورته النهائية، ويمتد زمان الكتابة من أول مارس ٢٠٢١م إلى أول يونيو من العام ذاته.

٢- زمن الحكاية:

ويقصد به الزمن الذي يروي عنه المؤلف، ويمتد من 1944م إلى 2014/3/30.

٣- الزمن النفسي:

ويقصد به الزمن الذي يلقي بظلاله على شخصية البطل قبضًا وبسطًا وتأزمًا وانسراحًا، وهذا الزمن قد يرتبط بحالتين تكرر

ذكرهما في الرواية:

أ- زمان دوي السحابة:

ويقصد به الزمن المتعلق بالتلحين والعزف، وفيه يكون الموسيقى منفصلاً كلياً عن الوجود من حوله، وهي عوالم خاصة بالمبدع، ولكل مبدع أصيل عوالمه الخاصة التي تميزه عن الآخرين لحظة الخلق الفني، وللتدليل على ذلك اقتطع هذا المقطع:

«حين دخل على الكوبليه الثالث، نهض من كرسيه محتضناً العود، وبدأ يدور في المكان، يقف وسط الصالون والعيون تتحلق حوله، أو يتجه إلى جدار، يتكئ عليه بكتفه مندمجاً في العزف، صار العود قطعة من جسده، ما يسمعونه من أوتار العود ليس عزفاً، وإنما هي دقات قلب الموسيقى ونبضات روحه» أورفيوس ص 116، 117.

ب- زمان الرحلة إلى الداخل:

ويقصد بها الأوقات التي كان يقضيها على رملة الشاطئ منفرداً بذاته لاصطياد لحن متجاوز، أو بمعية صديقه الحميم المزمّل حامد:

«خلال ساعات امتدت من الخامسة مساءً إلى الواحدة بعد منتصف الليل، دخل الموسيقى العبقري في حال أشبه ما تكون بغيوبة جذب في حضرة صوفية، آنّا يمشي على الشاطئ يتحفظ الأبيات، وأنّا يجلس يدلق كأساً في جوفه، أو يدخن سيجارة ملفوفة، يخلع ملابسه ويغطس في النهر، يتمدد لبعض الوقت على ظهره فوق الماء، ثم يخرج ليجلس على الرمل بالمايوه ولا شيء غيره. يراه الناس ولا يراهم، لقد انفصل عن العالم تماماً» أورفيوس ص 81، 82.

أما المكان في الرواية فيختلف عن مكان السيرة، فمكان السيرة معروف محدد و أفقي، ومكان الرواية خيالي، موظف أو متعدد مفتوح، وزمان الرواية تقريبي، والمكان في «أورفيوس المنسي» ليس شرطاً أن يكون هو ذاته المكان في الواقع؛ بل على الأرجح هو المكان «اللفظي التخيلي»، أي هو المكان الذي ترسمه وتصنعه اللغة استجابة لمقاصد التخيل الروائي، وهو متعدد ومتناوب ما بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، ولعل المكان سيتضح أكثر عند حديثنا عن الحكمة الروائية.

٦- اللغة الروائية:

إذا أراد القارئ الفحص والتدقيق في اللغة الخاصة بـ«أورفيوس المنسي»، فسيجد أنَّ لغة هذا العمل الإبداعي، لغة روائية تعبر عن مضامين القص الفني العام، والسرد بأنواعه المتعددة، وهذه المضامين ليس بمقدور السيرة الذاتية التعبير عنها، ومن تلك المضامين:

أ- السرد التاريخي:

يحضر السرد التاريخي في مواضع شتى من «أورفيوس المنسي»، ويتبلور هذا الحضور باتجاه تقوية الخطاب، فقد نجد السرد عند تذكّر كرامات الشيخ فرح واستشرافاته المستقبلية، وتعلق أهالي سنار به، يسرد الموسيقار زيارة أمه واصطحابها له معها في تلك الزيارات.

«وتجهز للزيارة، أرافقها مبتهجاً، تقبل على الضريح الذي يفيض برّكة ونوراً، تدخل الحوش، تلمس بالقبر، ترمي النقود، نَقيل هناك مع الزائرين، وتظل منشغلة بالدعاء من ضحوة النهار،

وتوزع ما معها من أكل، حتى بعد الغداء، لطالما أحبت تلك
الزيارات» أورفيوس ص176.

ثم يواصل سرد مظاهر تعلق الناس بالشيخ فرح وكراماته وصدق
نبوءاته، وأنه سيأتي زمن يكون فيه «السفر بالبيوت» يقصد
القطارات و«الكلام بالخيوط» والمقصود به الهواتف، والوسائط
الرقمية.

وقد يظهر هذا السرد التاريخي في نقل معلومات معتمدة،
ومستقاة من المدونة التاريخية، ويمكن العودة إليها عند الحاجة
في مظانها، خذ على ذلك هذه الفقرة:

«ينتمي -أيضا- إلى أسرة كبيرة عريقة، حكم أبناؤها «آل الهيثمي»
قلعة التعكر خمسة وثمانين عاما. أسسها جدهم الأول محمد بن
الهيثم سنة ٩٥٣م وحكم بعده ستة من ذريته، وصل نفوذهم
في بعض المراحل إلى عدن، وانتهت دولتهم سنة ١٠٣٥» أورفيوس
ص 377.

ب-الخبر:

للخبر صيغ وصور متعددة، ولكن ما أقصده هنا الخبر الصحفي،
ومن تلك الأخبار التي أيقظت صراعاً عميقاً في نفسية شخصية
البطل / الموسيقار هذا الخبر الصحفي، صباح اليوم الثاني كانت
جريدة الثورة تنشر الخبر بهذه الصيغة:

«عاد الفنان اليمني ناجي الهيثمي من مغتربه في السودان إلى
بلاده اليمن». أورفيوس ص 409.

شكل الخبر الصحفي السابق صدمة وهزة عنيفة في أعماق
الموسيقار، بل لقد أيقظت صيغة الخبر في نفسه صراعاً مريراً،
أيقن في ذروته بجملة من التنازلات التي قدمها منذ مجيئه إلى
اليمن.

ج- التحليل:

ويقصد به إبداء وجهة النظر في سياق الحوار الخارجي، وقد يكون التحليل موافقا لوجهة نظر الآخر، أو مخالفا له، وقد يظهر كـ «تفريغ شحنة مكظومة» «لارتباطه بالذات، من ذلك على سبيل الاستشهاد:

«معظم ألحاني بعد الساقية، -منذ عام ١٩٧١ بالذات - دخلت في حالة من التجريب والتحديث، شمل ذلك جملها وتكنيكاتها، وتلك الكلمات التي كانت تحفز شهوتي للتلحين، صارت تدخل تحت هذا الشرط، تجاوز التجريب -أحيانا- قدرة الساحة الغنائية على استيعابه، أو التجاوب معه. لا ترقى إلى هذا المستوى» أروفيوس ص360.

د -التعليق:

إذا كان من الممكن للروائي أن يستعين بأي شيء، وأن يكتب أي شيء، وهذا ليس متاحا لكاتب السيرة الذاتية، فإن الجيلاني في «أورفيوس المنسي» قد قام بتوظيف تقنية «التعليقات» واستعارها من عوالم الوسائط الاجتماعية لتأدية وظيفة تفاعلية تسهم في إثراء الإبداع المتشكل وتفيده من جانبين:

أولهما التحري والتقصي، والثاني خلق تفاعلية تحفز فعل التذكر، والتعلقات كثيرة وقد بلغت حد التواتر في التأكيد على عبقرية البطل / الموسيقار، والتأكيد على مكانة لحن «الساقية» في الذاكرة الجمعية للسودانيين:

-وفي حوار مع الملحن إسماعيل أبو بكر قال: يكفي أنه قام بتلحين رائعة الدوش (الساقية لسه مدوره). أروفيوس ص 550
-وكتب محمد عبد الماجد: كانت الساقية بشكلها الذي ظهرت

به تشكل مفاجأة للوسط الفني والأدبي، ونستطيع أن نقول إن أغنية(الساقية) لها دور كبير في تفجير ثورة أبريل. أورفيوس ص 550.

-وكتب محمد سنّي دفع الله: ناجي القدسي حكاية من حكايات الجن، ولد مجنوناً بالألحان، أظهر العديد من الفنانين في السبعينيات، أصوله من اليمن، ولكنه سوداني حتى النخاع، ناجي نقطة تحول في مسار الأغنية السودانية. أورفيوس ص 550.

-وكتب محمد عثمان: الملحن القامة ناجي القدسي: هو الذي ترك لنا أعمالاً رائعة وخالدة في الوجدان، قبل أن يرحل راجعاً إلى وطنه، وتبقى الساقية وخلص مفارق كسلا، تحكى عن قدراته اللحنية الرهيبة. أورفيوس، ص 551.

٧-الحبكة المتعددة:

تعد الحبكة من أهم مظاهر بروز الحدث، فتعتبر «التنظيم الداخلي للنص، بحيث يلائم بعضه بعضاً»⁴. بهذا تكون الحبكة العصب الرئيس في الحدث ومن خلالها تعمل بقية المكونات مقدّمة النص بشكله السردي الخاص.

يظهر -جلياً - أن لكل مكان من الأماكن الأربعة الواردة في «أورفيوس المنسي» «السودان _ جده _ بغداد _ اليمن» حيكته التي تنسج الأحداث وتوحد مساراتها مع الزمن باتجاه رأسي، يبدأ من خط القاعدة متجهاً إلى الأعلى وينتهي رأسه بالذروة، ثم ينزل منه خط يلتقي بالخط الثالث الذي تقوم عليه القاعدة من طرفه المقابل لبداية الخط الأول، ممثلاً الحل التقريبي، ومن ثم تبدأ

4 إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص2015.

حبكة أخرى، غير أن لكل حبكة من هذه الحبكات خصوصيتها وفضاءاتها؛ التي تنطبع بذاكرة المكان الحميمية أو العدائية، مع مراعاة توالي الأحداث وانتظامها وفق مبدأ السببية، وفي ظل هذا التوتر وديناميكية الأحداث، نلمح التحام الحبكات الأربع بالحبكة الخامسة، التي تعد بمثابة الحاضنة الأم التي تضم بداية الأحداث بنهايتها.

-الحبكة المرتبطة بسرد الأحداث في السودان/ المكان: العرض:

ويشمل ذكر بدايات الموسيقى وشغفه بالموسيقى، وما تخلل ذلك من تعلقه بالسينما والأغاني الملحنة بها، وانفتاح وعيه على قدرات محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش و سيد درويش، وتشجيع الملحن عبدالمنعم عرفه للقدرات التي يمتلكها الموسيقار، وتأثير العازفة الإيطالية عليه ذلك التأثير الذي دفعه للتسرب من الفصل الدراسي.

الحدث الصاعد:

ويتمثل في نجاح مجموعة من ألحان الموسيقى، وذيوع صيته، وشهرته في أوساط الشعراء والفنانين السودانيين، ومظاهر الاحتفاء به، وتعلقه الجارف بـ «مها»، ودورها في الحفر على الذات والتحقق الفني، والإصرار على التجاوز والمغايرة، ومن ثم تكرر دعوات الأصدقاء له من أجل العزف في العديد من السهرات؛ التي تقيمها الأسر الغنية في أنحاء كثيرة من عاصمة السودان وضواحيها.

الذروة:

وتتمثل في ارتباط لحن «الساقية» بالمظاهرات الشبابية، والتحام كل طبقات الشعب السوداني بها، الأمر الذي أدى إلى سلسلة من

المطاردات التي تنتهي بسجن الموسيقار في كوبر عام 1971.

الحدث النازل:

ويتمثل في إنهاء علاقة حبه بـ «مها» وانصرافها عنه بسبب رفض أهلها «قالوا لها: هذا مخلوق للفن، حياته حياة فنان لا تصلح للزواج.» أورفيوس ص220 .

ثم انصراف الأصدقاء عنه، والانزلاق في عالم الإدمان المتزامن مع سلبية الأصدقاء وتكرهم، وقيام النظام بوضع اسم الموسيقار في القائمة السوداء.

الحل والنهاية:

الاستجابة لدعوات السفر والخروج من السودان.

-الحبكة الثانية المرتبطة بسرد الأحداث «بليالي جدة»:

تكشف هذه الحبكة عن تحول مهم في مسار شخصية الموسيقار، والابتعاد به من عوالم الإدمان والإغراق في الشراب.

العرض:

ويتمثل بمرحلة البحث عن كفيل يعقبها رحلة البحث عن فرصة عمل، ومن ثم التحول إلى ترس في آلة عمل توجب الانتظام في العمل مدة 16 ساعة في اليوم.

الحدث الصاعد:

ويتمثل بمظاهر اعتداد الموسيقار بنفسه، ورفضه للسلوكيات المتعالية؛ كحادثة رد الشتيمة على زوجة أحد المتنفذين (الطيّار) في مكتب الأمير متعب بن عبدالعزيز، وكذلك عدم الانصياع لرغبات أحد أخوة كفيله الرامية إلى تحويل سكن الموسيقار إلى مبغى للاختلاء بمعشوقاته.

الذروة:

وتتمثل باللقاءات والحوارات الصحفية التي أجراها معه صديق سوداني (الصحفي عكاشة حمد) التقاه مصادفة في أحد شوارع

جدة، هذا الحدث الذي قاده للتعرف على مجموعة من الشعراء والفنانين والملحنين، ومنحه فرصة تلحين أربع قصائد.

الحدث النازل:

إصابته بجائحة إسهال حاد، وإدخاله المحجر الصحي، ومن ثم خسرانه فرصة عمله كموظف في شركة تهامة.

الحل:

الاستجابة للعرض المقدم من أخيه صلاح والسفر إلى العراق.

-الحبكة المتعلقة ببغداد/ المكان:

وتشف هذه الحبكة عن إحساس الموسيقار بالرضا، والشعور المؤقت بالإنصاف والتقدير، كما تكشف عن رغبة السلط السياسية في توجيه الفن والإبداع لخدمة توجهاتها، وتتجلى هذه الحبكة على الترسيم الآتية:

العرض:

مشاهد متعددة تعكس مدى إجلال وتقدير الموسيقار وتوفير كل احتياجاته، والعودة إلى جلسات الشراب المصاحبة لأجواء الفن والتلحين.

الحدث الصاعد:

إحياء سهرات متعددة والتعريف بعبقريّة الموسيقار في التلحين والعزف، واكتمال الرغبة في التحقق الفني من خلال الالتحاق بمعهد الموسيقى، والتعرف على قائمة كبيرة من أشهر الفنانين والملحنين العراقيين.

الذروة:

وتتمثل بمطالبة الموسيقار بتلحين عمل غنائي يمجّد مآثر الزعيم القائد صدام حسين إبان التعبئة الجماهيرية، والاستعداد للحرب مع إيران.

الحدث النازل:

ويتمثل في قيام الموسيقار بتلحين قصيدة بعنوان «الثورة ثورة شعب»، تتغنى بالشعب وحقه في الحياة الكريمة.
الحل:

السفر والعودة إلى السودان لفترة وجيزة.
-الحبكة المتعلقة بسرد الأحداث المتعلقة بـ «30 سنة من التكر والجحود في اليمن».

وتكشف هذه الحبكة عن آليات متعمدة في تعطيل قدرات المبدع، وجهوده الذاتية، وتهيأته للإنجاز الموسمي، والفعاليات والمناسبات العابرة، التي تصب في خدمة السلطة، وتوسيع الفجوة بين المبدع وقضايا الناس.
العرض:

ويتمثل في أحداث تقتضي مطالبة الموسيقار بإثبات هويته اليمنية، والشعور المتكرر بتشظي الذات كحادثة نشر الخبر الصحفي، وكذلك هتافات الأطفال الترحيبية له، والمؤكد على سودانيته.
الحدث الصاعد:

يتمثل في محاولات الموسيقار المتعددة لتلحين مجموعة قصائد، والمشاركة بها في مناسبات وطنية، واكتشافه للمحيط المؤذي، ورصد محاولاتهم المبذولة عبر متوالية من الأحداث التي تضرر إلحاق فعل الإيذاء بالموسيقار للتفرد بالمشهد الذي يبدو دون موهبة الموسيقار وقدراته العالية.
الذروة:

وتتمثل في اكتشاف الموسيقار للشخصية التي تكمن وراء محاولات إبعاده، وكسر اعتداده بنفسه، ومن ثم الاصطدام المباشر بوكيل وزارة الإعلام، مع سرد بعض الأحداث التي تكشف عن عبقرية الموسيقار ناجي القدسي.
الحدث النازل:

ويتمثل في المكاشفة الصارمة والواضحة من قبل الموسيقار مع وكيل الوزارة، بعد ذلك تتاح بعض الفرص للتعريف بموهبة الموسيقار في صناعة الألحان السيمفونية والمشاركة في بعض الفعاليات والعروض الموسيقية والمسرحية.

الحل:

الانكفاء على الذات، ومن ثم التصوف والالتحاق بالطريقة المكاشفية، والتأثر العميق بطريقة العلاج في التصوف. وأمام هذه الحبكات الثلاث، وحرصاً على ضرورة تماسك العمل الإبداعي أكثر، يلجأ المؤلف إلى عدة تقنيات سردية، تؤدي إلى ترابط الحبكات الثلاث وتماسك مداмикها:

- أثناء إقامة الموسيقار في جدة ثلاث سنوات، نجد أن المؤلف يدفع بعدة شخصيات سودانية يلتقي بها الموسيقار مصادفة الشخصية الأولى «عكاشة حمد» تحتفي به وتقاسمه شجن تذكّر الأمجاد، وما حققه الموسيقار في السودان ثم تكفله بإعداد اللقاء صحفي موسّع معه ونشره على صفحات صحيفة عكاظ، الشخصية الثانية «مرتضى صباحي» مؤلف أغنيته المبكرة «حبّيت عشانك كسلا» وهو بدوره يقاسمه شجن التذكر ووفر له فرصة عمل في شركة تهامة، الشخصية الثالثة «أبو آمنة حامد» مؤلف الأغنية الشهيرة «سال من شعرها الذهب»، الذي يلقاه في خواتيم أيامه في جدة، ويقدم له بعض النصوص، ويمنحه الكثير من المرح.

- أثناء إقامة الموسيقار في العراق يعمد المؤلف إلى إقحام وفود موسيقية سودانية للمشاركة في فعاليات غنائية في العراق، يتعرف عليهم الموسيقار ناجي القدسي، وتشكل له هذه اللقاءات الحقيقية روابط قوية تعزز انتماءه الروحي والإبداعي للسودان. - في اليمن نجد أن الموسيقار يتعرف على أكثر من شخصية سودانية، ربطته بهم علاقة صداقة في السودان، في لقائه بالشخصية

الأولى «الشاعر محمد أحمد سوركتي»، كانت نفسية الموسيقار شبه مدمرة جراء التنكر لعبقرية موهبته، وكذلك كان التقاؤه يثنائيه الأهم «حمد الريح» عندما جاء لإحياء حفلات فنية في صنعاء، أما لقاءه بالدبلوماسي «سيد أحمد الحردلو» فقد كانت إيجابية، إذ أسهمت إلى حدٍ كبير في إعادة توازنه النفسي، ورفعت الكثير وأتاحت له أكثر من فرصة للانتشار، والتمكن الإبداعي، ورابع تلك الشخصيات الشيخ طارق المكاشفي الذي مثل لقاءه بالموسيقار واحدةً من أهم منعطفات حياته الفنية والفكرية. ولربط بين طرفي خط القاعدة الممتد عبر ثلاث حبات، والممتد واقعيًا وبصريًا من السودان إلى صنعاء، مرورًا بليالي جدة وبغداد، ابتكر الجيلاني حبكة رابعة تهدف إلى تقوية هذا النسيج، لكن هذه الحبكة لا تظهر إلا من ذروتها باعتبارها (أم الذروات) والتي تتمثل في:

«عواصم الثقافة العربية»

1- صنعاء 2004 2_ الخرطوم 2005

وما يصاحب ذلك من التنكر للموسيقار، والتجاهل لحجم منجزه الإبداعي تلحينا وعزفاً.

الحل التقريبي:

الإحساس بالذنب، والتداعي لإنصاف الموسيقار من خلال إخراجه من عزلته، وإتاحة الكتابة عن منجزه، ومن ثم تتوجه الجهود -تزامناً- لإصدار هذا العمل الإبداعي «أورفيوس المنسي»، ومحاولات ربط الموسيقار بقائمةٍ من أصدقائه الذين كانوا معه في تأسيس البدايات، وتحقيق النجاح والانتشار طيلة فترة الستينيات في مدن السودان.

٨-الشخصيات:

ومع تنامي الأحداث وانسجام الحركات المظفورة بعناية، ووفق تقنيات تضمن تداخل المداميك البنائية، وترابطها تعزيزاً وتقوية للبناء الروائي، فإن الشخصيات المرافقة للشخصية الرئيسية المتمثلة في شخصية الموسيقار ناجي القدسي، تتجلى داخل السرد، ويتناوب حضورها باعتبارها مصدراً للفعل، ومحركاً للحدث، فلا سرد بلا شخصيات حاملة للسرد، واتكاء على تصنيف غرياس الذي يميز الشخصيات في بناء الرواية بين مستويين؛ مستوى ممثلي ومستوى عاملي؛ في المستوى الممثلي، تظهر الشخصية بصورة فرد يقوم بدور ما في الحكى؛ أي يؤدي دوراً عاملياً أو أكثر.

ومن شخصيات «أورفيوس المنسي» التي تحضر في هذا المستوى الأول «عائشة الحجازي - عبد المنعم عرفة - العازفة الإيطالية - إسماعيل حسن - بدر الدين مدثر» القيادي البعثي السوداني في بغداد» - و آخرون».

أما المستوى العاملي «فتتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها»⁵، بهذا تعلق مفهوم العامل بدوره في السرد، و تركيزنا يكون على المستوى العاملي باعتباره المستوى الذي تظهر فيه وظائف الشخصيات، وحركتها الداخلية في السرد على اختلاف أبعادها، ومن الشخصيات التي ظهرت في هذا المستوى العاملي «حسين حمزة - هاشم حمزة - التاج مكي - حمد الريح - أبو عركي البخيت - السر نايل - مها - مصطفى سيد أحمد - المزمّل حامد - محمد الأمين - منصور منصفون، عمر الدوش، إسحاق الحلقني، عبد الرحمن مكاي، عز الدين هلاي. محمد أحمد سوركتي. هذا على سبيل المثال. كما تحضر شخصيات على مستوى آخر غير المستويين السابقين،

5 شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشور 2009م، ص 154. الاختلاف، الجزائر، دار الأمان . المغرب، ط1، 1430هـ / 2009م، ص 154.

وتكون في حضورها مؤكدة وشاهدة على عبقرية الموسيقار في الزمان والمكان، ومن تلك الشخصيات «محمود محمد مدني، عبد الرحمن الباشا، صديق محيصي، عثمان الموصلي، عادل أمين، عمر كدرس، سامي إحسان، علي الأسدي، عبد الرحمن الغابري، علي بن علي صبرة، يحيى الشلال».

وإذا عدنا إلى الفترة التي تلت تعرض الموسيقار للسجن بسبب «الساقية»، وانهايار تجربة الحب التي أيقظت فيه الحافز، وانزلاقه في عالم الإدمان، نلمس تحولاً في علاقة الشخصيات الثانوية به، كما يقول السارد:

«صار الموسيقار بالنسبة لهم مجرد شخص معقد ومزعج. صحبته تثير رغبة الحكومة. تركوه لوحش العزلة، لأزمته النفسية وإدمانه المقيت، دون أن يحاولوا الأخذ بيده، أو مساعدته على تخطي لحظة الوجع. عثرة الحظ، فقدان البوصلة، زلزال الروح الأكبر، كان هو يتدهور وتتفكك أوضاعه» أورفيوس ص357.

٩- الراوي / السارد:

يمكننا تتبع الراوي/ السارد في العمل السردي باعتباره المكلف بسرد الأحداث، ويتم ذلك وفق التتابع الزمني لها، كما يعتبر من حيث حضوره «كائن تخيلي يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد»⁶، ويمكن تتبع مستويات مختلفة من حضوره في «أورفيوس المنسي» حسب مدى إدراكه وعلمه بالأحداث، ومن هذه الأشكال نجد الراوي العليم ورؤيته من الخلف حيث يعرف كل شيء عن الشخص، كذلك نجد الراوي الحامل للرؤية (مع)، حيث يعلم ما تعلمه الشخصية، ولا يزيد عنها وعادة

6 ينظر، م ا رد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص13.

يكون بضمير المتكلم، عكس الرؤية من الخلف حيث يغلب عليها الضمير «هو»⁷. وفي كل حالة يتشكل السرد بكيفيات خاصة حسب جنسه، فيؤثر حضور الراوي في التقديم وباقي المكونات السردية، هاكه قائلًا:

«ووجدتني أكرر لنفسي، وكأنني أريد إقناعها بما هي مقتنعة به أصلاً: عبقرية الرجل تتركز كلها في ناحية واحدة: هي الإبداع الموسيقي. ذكاؤه الإبداعي في هذا المجال أكل عقله كله. تركه عاطلاً من الذكاء في بقية جوانب الحياة، بما فيها تدبير ما يتعلق بمأكله ومشربه، وشؤون حياته، إنه عاطل حتى من القدرة على تسويق فنه، عاطل من الاستفادة مما تنتجه عبقريته. هو عاطل تماماً من الذكاء الدبلوماسي. من فن تسويق الذات، ونسج شبكة علاقات نافعة، إلى آخر ما هنالك». أوفريوس ص334.

١٠- خصوصية شخصية صاحب السيرة وموجبات التفرد:

هو الموسيقار العبقرى ناجى القدسى ولد لأب يمني وأم سودانية، اكتشف نفسه مبكراً في مجال العزف والتلحين، ومنذ صباه المبكر تمنى وهو يحتضن العود أن يكون «جملة موسيقية»، صاحب شخصية متقدمة، وذكاء موسيقي انتزعه من كل مظاهر الحياة، أبدع في مجال التلحين ما يربو عن مائة وسبعين أغنية وقطعة موسيقية في كل من السودان وجدة والعراق واليمن، عبقرى التلحين الأول، والمخلص حد التماهي والفناء في تجويد ألحانه، وتدريب الفرق الموسيقية على أدائها، وهو صاحب «الساقية» التي أطاحت الطاغية عن عرش السودان في ثورة إبريل ١٩٨٥م. وهو - إبداعياً - صاحب روح كبيرة، روح أنغامٍ علويةٍ، هبطت في غير محلها، روح تعيش في محيط لا يفهمها، وكل هذا المحيط يسوده الصمت، لكن الحياة ستدرك الحياة جيلاً بعد جيل أن

7 شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مصدر سابق، ص154.

ألحانه جبلت من خلاصة الجمال في هذا الوجود.
أسهم في تحديث الأغنية وتطويرها، ورغد المكتبة السودانية
واليمنية بمئات الألحان، صاحب رؤية مستقلة ورأي فني سديد،
وهنا سأقدم جملة من آرائه الموسيقية كما وجدتھا في «أورفيوس
المنسي»:

-أما عن الغناء في العراق فهو محكوم بسلطة غنائية ديكتاتورية
هي المقام العراقي. أورفيوس ص401
-في السودان تستطيع أن تقول إن الغناء الموجود في معظمه:
مزيج من التراث الشعبي وفي مقدمته المديح الصوفي ومؤثرات
مصرية و عالمية. أورفيوس ص401.
-الأغنية الصناعية تصر على التمركز في الربع تون. أورفيوس
ص402.

-الللحجي الأمير القمندان، فاجأني استعمالاته لإيقاعات الرومبا
في بعض أغانيه. أورفيوس ص403.
- الفنان علي الأنسي أبدع كثيراً فهو الوحيد الذي زواج بين السلم
الخماسي والسباعي في رائعته «ممشوق القوام» أورفيوس ص402.
وعن أزمة الفن في اليمن يقول:

«تكمّن الأزمة في تحويل الإبداع إلى جهد تعبوي مناسباتي،
يختص باحتفالات الدولة بالمناسبات الوطنية، أو بالأسابيع
الثقافية التي تقام في الدول العربية والأجنبية، أو القوافل
الفنية التي تقيم أنشطة وطنية في المحافظات. أي أنه توجه
يقتل الجهد الذاتي» أورفيوس ص405.

وفي هذا السياق أؤكد وأجيب على ما أثرته من أسئلة في مفتتح
هذه المقاربة إن رواية «أورفيوس المنسي» للكاتب علوان مهدي
الجيلاني، قد أثبتت تحققاً إبداعياً وقدمت إضافة نوعية للمنجز
الروائي الخاص بالرواية السيرية الغيرية، كما أراهن على تجاوزها

حدود المحلية، فثمة مؤشرات تؤكد على استحقاق ترجمتها إلى
أكثر من لغة عالمية، واستحقاق مؤلفها المبدع علوان الجيلاني
لانتزاع جائزة عربية تليق بجهوده واشتغالاته الإبداعية.

.....

شطرنج النقد

قمرٌ في الظل

فلسفة الهامش والكتابة بلغة الأساطير

ومن اشتراطات الصوفي «أن تكون وجاهته للضعفاء والمقهورين.. لا لنفسه». لا أعرف فيمن أعرف من كتّاب اليمن من سعى لبناء ثقافة تراكمية شاسعة وموسوعية كما فعل علوان الجيلاني، ولا أعرف كاتباً استفاد من الإجراءات والآليات النقدية المتنوعة كما فعل هو، أكثر من ذلك لا أعرف كاتباً امتلك درجة الحماس التي امتلكها للاشتغال على تجارب الآخرين وسيرهم ومناحي اهتماماتهم المختلفة ليحولها إلى كتابات لا تتوقف. تلك لها مقومات مكنت الناقد في علوان الجيلاني من اجترح عديدٍ من المقاربات النقدية، والتفرغ للكتابة على العديد من التجارب الإبداعية، فضلاً عن كتاباته الإبداعية المتوزعة بين الشعر والسرد والتوثيق للفنون الشعبية بأنواعها المختلفة والبحث في التصوف أيضاً.

رغم ذلك كله فإنني لست أدري أي مدد يمنحه القدرة والطاقة الأسطورية ليغدو مهياً نقدياً ومعرفياً للاقتراب من عوالم شتى مختلفة التراكيب والمؤدى؟ وأي رغبة تدفعه دون انقطاع إلى سبر أغوار مبدعين كثر على اختلاف مشاربهم وأجناسهم الكتابية المتنوعة؟

لعل الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن في مقدار إخلاص الناقد

للمعرفة، وتعلقه بها، وقماهيه معها، علاوة على قراءاته الدائمة، و سعة ثقافته، وبصيرته الثاقبة المرهفة، ووضوح رؤيته وعمقها واتساع مداها وامتدادها في اتجاهات شتى، إضافة إلى رغبته الدائمة في التجاوز والمغايرة، ناهيك عن روافد تكوين شخصيته العلمية و الإبداعية منذ طفولته المبكرة، وأخلاق الرعاية والعناية اللتين أفردنا الحديث عن أبرز مظاهرها في رقعة التكوين، هذه الأسباب مجتمعة مكنت الجيلاني من الإمساك بزمام القراءة النقدية، وومنتحه خبرة الغوص في أعماق عوالم ومدارات نماذجه المختارة كمادة لكتابه (قمر في الظل)، الذي يمثل نموذجًا لمنحى من مناحي اشتغالاته في هذا الباب وهي اشتغالات تتوزع على أكثر من كتاب.

و(قمر في الظل) كتابٌ يلقي الضوء على عشرين شخصيةٍ، شكلت تجاربها في الشعر والفن والنقد والفكر والتنوير، بصمات مهمة في المشهد الثقافي اليمني، من ثلاثينيات القرن العشرين إلى إطلالة القرن الواحد والعشرين.

والقارئ المنصف لهذا الكتاب الرائد في موضوعه، والمختلف في لغته، وطرائق طرحه سيجد قدرة استنطاق مؤلفه؛ للشاعر والناقد والمؤرخ والتربوي والمفكر، وبإمكانيات وقدرات تتوافق مع خطوط النقد المعروفة ومقولاته الثقافية الكبرى، وبما لا يتعارض مع طبيعة الرؤية النقدية الحديثة ومحدداتها المنهجية.

فلسفة الهامش

اشتغل الناقد علوان الجيلاني في كتابه (قمر في الظل) وفق محمولات فكرة فلسفية حديثة مفادها الاعتناء بالهامش، والتخفيف من حدة مركزية المتن، ويأتي اهتمامه بهذا المنحى من إحساسه المبكر و وعيه الدائم؛ بضرورة أن يكون اعتناؤنا

واهتمامنا بالمقهورين والمظلومين الذي آثروا أن يرفدوا المشهد الثقافي والفني بأجمل ما عندهم ليؤثروا _ بعد ذلك _ العيش في الظل مبتعدين عن كل مظاهر التزاحم والضجيج، كما أن مدعاة اهتمامه بالهامش والأطراف، يتجلى كتأكيدٍ على إيمانه بمظلومية أهالي تهامة، ولعل إحساسه بهذه الجزئية بالتحديد، تدفعه ليكون منذورا للترافع عن المظلومين والمقهورين، ومن هذا المنطلق فإنَّ فلسفة الهامش هذه تقوم في أساس مواضعاتها الثقافية، وأسئلتها المعرفية، ومنطلقاتها الفكرية على أساس حقيقة لا مناص أو مفر من أولوياتها المعاصرة، فالهامش فلسفة جاءت بقصد ضبط المعادلة الخطية، وتغيير زوايا النظر فيما يتعلق بالمتن والهامش، وعليه فإنَّ الهامشي سيصبح وفق التموضعات الحديثة، ومع تقادم الوقت مركزاً للحدث، وسوف تتنامى هذه الفلسفة الهامشية شيئاً فشيئاً على امتداد رقعة المركز الذي عمل دائماً على تجاهل الهامش ورفضه وعزله، وساهم من مركز تسلطه إلى إبقاء الهامش مصمّماً و منسياً، ولكنها في _ الآن ذاته _ وككل الحركات الهامشية ستقاوم ضغط المركز، وستحتاج المزيد من الوقت لضبط أطراف المعادلة الخطية، وبما يضمن إعادة الاعتبار للمقصي والدوني؛ ووفق هذه المقاربة سيعطى الهامش قيمة وحيوية تفضي به إلى إعادة ترتيب العالم، وتتعامل مع الهامش باعتباره متناً والمتن باعتباره هامشاً.

زد على ذلك أنَّ الناقد والمتأمل للعالم وفق اشتراطات هذه الفلسفة الحديثة سيقف في زوايا جديدة، غير الزوايا التي كان يقف عليها فيما مضى لينظرَ من خلالها للعالم، زوايا وجهات تختلف عن الزوايا التي كان يقف عليها النقد التقليدي وينظر من خلالها إلى العالم والأشياء.

و قيمة هذا الاشتغال النقدي الحديث مهمةٌ للغاية، وتبدو أهميته

أكثر ضرورةً في إجراءاته المتبعة، ونتائجه التي يتوصل إليها؛ لأن عرباته المعرفية ومقصوراته الفكرية، ستُقلُّ القارئ والمتلقي معاً إلى جزر مغمورة لم يصلها الضوء بعد، ولأن هذا الاشتغال الحديث يستدعي كذلك استخدام إجراءات ووسائط قرائية حديثة، تُعين القارئ على استغوار أعماق النصوص مستعينا بالإجراءات المتبعة؛ من تفكيك وتحليل و تأويل متعدد للمستوى القرائي والنصي، الأمر الذي يجعل النقد التقليديين يحجمون أو قد يأنفون عن مزاوله مقاربات النقد في ظل اشتراطات ومحددات هذا الاشتغال النقدي، الذي يعد ضمن اشتغالات نقد ما بعد الحداثة، وهما يتواءم مع جوهر فلسفته واشتراطاته ومحدداته النقدية.

ولعل تصدر الناقد الجيلاني لقراءة نماذجه وفق هذا الاشتراط الحدائي هو ما ميزه وجعله مغايراً ومختلفاً، ولست أشيرُ في هذا إلى اشتغالاته _ بإخلاص _ على مادة هذا الكتاب، بل هي ميزة مصاحبة لكافة اشتغالاته السردية والنقدية والشعرية، وهذا هو السبب الحقيقي الذي أعطى كتابه (قمر في الظل) هذا التميز، ومنحه الفرادة في سبره عوالم غير معهودة، والتعريف بتجاربٍ أثرت الظل بعيداً عن الضجيج والزحام.

الكتابة بلغة الأساطير

- هل تشكل اللغة عند الناقد هاجساً في كتابة مشروعه النقدي؟ هل اللغة النقدية تساير الإبداع أم تظل منفصلةً، ومكتفيةً بجفافِ المصطلح والاجترحات المعتادة؟ هل اللغة الشعرية في النقد لغة ملتبسة ومضللة للمتلقي؟ أسئلة قد تبدو مهمة للناقد الذي يتعامل مع اللغة برؤيا تتسع في رصدها هذه الإشكاليات، خاصةً عند تحرير خطاب نقدي يواكب أحدث النظريات النقدية.

لعل أهم الإشكاليات التي تنطوي عليها هذه القضية؛ هي

إشكالية العلاقة بين منتج المقاربة النقدية ومتلقيها 'إذ كثيرًا ما تتسع الفجوات بين الناقد وقارئه، إما اعتدادًا منه بأنه ينشئ نصًا علميًا له لغته الخاصة، ولن يتواصل معها بالضرورة إلا من امتلك الحد الأدنى من لغة العلم ومفاهيمه، وإما عمدًا منه بتلبس لباس العلمية، وتكلف ما يدل عليها من شكليات لا تعشق المغامرة مكتفيةً بالوقوف على السطح ونواتجه الأولية السهلة، فيكون اصطناع العلمية والتمظهر بها هدفًا في ذاته، وإما لأنه يعتقد أن النص النقدي لا بد أن يُلبس بلباس اللغة الجمالية التي قد تزين واجهة النص، لتستر بعض البقع المهترئة فيه، أو كأن تقوم تلك المحاولات بدور تعويض النص مؤقتًا عن الأفكار التي تعوزه ويحتاج إليها، كما يقول جوته: «نلجأ إلى الكلمات حين تعوزنا الأفكار»، أو أنه يعتقد أن النص النقدي هو نص إبداعي بمعنى ما، وإن كان ينبغي الاحتراز في معنى هذه العبارة، إذ ليس القول إنه نص إبداعي آخر إلا من زاوية كونه ليس دائمًا مجرد تفسير، أو تعليق على النص الإبداعي فحسب، وهذا ما جعل الجيلاني يمزج لغة الخطاب النقدي بالتوظيف الأسطوري؛ حتى يضيف على منطوقه النقدي مرونة وحيوية تكسر حدة الرتابة والملل؛ التي قد يجدها القارئ عند قراءة تحليل نقدي، وتكمن أهمية الأسطورة في كونها تكتسب حضورها من الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسًا للشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها فضاءها التخيلي والوجداني، ودلالاتها الرمزية الموحية؛ فعند كتابة الجيلاني عن نوافذ جحاف _ مثلا _ نجده يوظف أسطورة بنات الجرجون، وهن اللواتي حسب منطوق الأسطورة يقمن بتحويل المعاني المجردة إلى أشياء ملموسة، المخاوف تصبح تماثيل حجرية، وكذلك هو صنيعهن مع شأن السعادة والألم، ويعادل حضور بنات الجرجون في الأسطورة،

دور المبدع و نشاطه تمامًا فهو يحول الكلام العادي إلى جواهر
ولآلئ ثمينة، وهن كذلك مثل أعلى لكل النقاد، فهم لا يستطيعون
أن يدرسوا شيئًا إلا إذا تحول في أيديهم إلى شيء يعرفون ماهيته
وخصائصه.

و كأن بنات الجرجون هن اللواتي يضعن أسس النقد الأدبي
واشتراطاته، فإذا لم تتحول الكائنات الحية إلى جثث، إلى أشياء
يسهل تشرحها وتحليلها، فلا علم ولا نقد أدبي يرجى، ولأن قيمة
توظيف الأسطورة، أو توظيف رموزها وخصائصها لا تتمثل، في
بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزها إلى البعد الجمالي
المتأني من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر
الدرامي اللذين تمتلكنهما، والفضاء التخيلي الذي تستدعيه معها
فإن هذا ما يؤكد صوابية مقاصد الجيلاني، وهو ما نلمسه -
كذلك - عند توظيفه انبعاث (برمثيوس) عند مقاربتة للنهر
الظامئ / أيوب طارش، وبرمثيوس هو الكائن الذي تنهش النسور
قلبه، ثم ينبت له قلب جديد لتجيء النسور وتنهشه من جديد،
هكذا دواليك؛ وفي هذا التوظيف المحدد الذي أراده الجيلاني هكذا
مبتسرا عن باقي الأسطورة ما يخدم رؤيته، وإلا فإن برمثيوس
حين سرق شعلة المعرفة من «زيوس» كبير الآلهة ليعطيها للبشر،
كان بروميتيوس إلهًا كذلك، لكنه ارتأى أن المعرفة لا يصح أن تبقى
لدى الآلهة فقط، ولم يكن أبدًا مؤيدًا لزيوس في عزله عن البشر
واحتقاره لهم، و بالرغم من تحذيرات زيوس له بأن المعرفة
المقدسة لا تصلح للبشر، فقد خدعه بروميتيوس وأعطى للبشر
- الساكنين في الكهف المظلم آنذاك - ما يحقّز عندهم نزوعًا
ورغبةً للتأله. حين أضاءت النار المقدسة الكهف المظلم، تفجّر
الإبداع لدى البشر! وبدا أنهم قد يصيرون كذلك آلهة أو ما
شابه، اشتد غضب زيوس - كبير الآلهة - على بروميتيوس وعلى

البشر قاطبة؛ فقرر أن يعاقب الجميع!
عوقب بروميثيوس - الإله الطيب- بأن عُلق على جبل القوقاز
عاريًا، بينما النسر الإلهي يأكل كبده، و حتى يدوم عقابه
للأبد، فقد أمر زيوس بأن يُخلق له كبَدٌ جديد كلما فني الأول؛
بعد اتضاح الرؤيا لهذه الأسطورة نلاحظ أنها في عمقها تخدم
فكرة الهامش المقصي المستبعد من الحضور لأسباب كثيرة ذاتية
 واجتماعية وثقافية وسياسية، وهكذا يتحمّل أيوب طارش اليوم
ما تحمله _ من قبله _ بروميثيوس ثمن محبته للبشر وانحيازه
للمغمورين والمهمشين!.

ومن هنا تأتي مسaire اللغة النقدية للإبداع، وهي جلية في
اعتمالات الجيلاني، ولكنها المسائرة التي لا تصل إلى حد الذوبان
الكامل في مكونات الإبداع؛ الذي تضيع معه الكثير من الحدود
الفاصلة بين لغة الإبداع ولغة النقد، ويتعزز لدينا هذا الاستنتاج
عند الاقتراب من مقاربة المؤلف النقدية لاشتغالات الشاعر عبد
الرحمن بكيرة ومن باب العلم بالشيء فـ «بكيرة» هو أحد
أساطين السماع الصوفي في اليمن، وقد قام الجيلاني بتحقيق ديوان
شعري له بالاشتراك مع الباحث أحمد حسن عياش يعقوب.

وعند هذه المقاربة بالتحديد يبلغ الاشتغال النقدي ذروته؛
حينما يسعى إلى التأصيل لمفردة **(التشطير)** وتلاقي معنى المفردة
المعجمي والبلاغي، ومدى تعالقها بمصطلحات بلاغية أخرى؛
كالمعارضات والنقائض والمطارحات والإجازات ومناقشة ذلك على
ضوء المناهج النصية، والتناس، والتماثل النصي؛ كما هي عند
جيرار جينيت، وهو ما يمكن تسميته بـ**(التعالق النصي)**، الذي
عبره يحاول النص تمثّل واستيعاب نصوص سابقة عليه زمنيًا،
وتحويلها إلى مكون ضمني في بنيته النصية، لتصبح مكونًا أساسيًا

في بنائه الفسيفسائي المتمازج؛ فإذا كان النص بنيةً دلاليةً تُنتج ضمن بنية أوسع من السياقات النصية المنتجة؛ فإن الدلالة تتسع واللفظ يضيق، وعند هذا المستوى يوظف الناقد الجيلاني لإنضاج مقاربتة أسطورة أوديب، وملخص هذه الأسطورة تشير إلى أن العراف قال لملك طيبة آنذاك بأنه سيقتل بيد ابنه، قال ذلك و مضى في توقيت كانت زوجته (جوكاست) حبلً، فلما ولدت «أوديب» أمر الملك بأن تدق مسامير في أقدام الوليد، وبأن يرمى من ذروة الجبل، وربما لهذا السبب كانت تسميته بأوديب، وهكذا دقت المسامير ورمي من أعلى قمة في الجبل، فوجد الرعاة ذلك الطفل على تلك الحالة، فأخذوه إلى ملك (كورنثيا) الذي تولى تربيته كما يُربي الأمراء، ولما كبر أوديب أراد أن يعرف موطنه ومولده، لكن العراف لم ينصحه بالعودة إلى بلاده، بل حاول أن يثنيه عن ذلك قائلاً له: إن ثمة خطرٌ ينتظرك وستقتل أباك وتزوج أمك، لم يأبه أوديب بذلك وقرر أن يغادر كورنثيا ويذهب إلى طيبة موطنه الأصلي، وفي الطريق صادف رجلاً تشاجر معه واشتدت المشاجرة حتى قتله، ولكنه لم يعرف أنه إنما قتل أباه، ذهب أوديب إلى طيبة، وفي ذلك الوقت كان موعد ظهور (ألسفينكس) الحيوان الذي له رأس امرأة وجسم أسد وجناحا طائر، استلذ الاستبداد والقسوة على أهالي طيبة، يعذبهم أشد العذاب، وتزامن أن أرسلت الآلهة (ألسفينكس) إلى طيبة ليسأل الناس ألغازاً، ومن يعجز عن حل تلك الألغاز، فعقابه المستحق هو القتل، دفع هذا الوضع (كربون) خليفة الملك (لايوس) أن يعلن للناس بأن كل من يخلّص البلد من محنتها؛ التي كان سببها هذا المخلوق الشرير، فإنه سيكافأ بتنصيبه ملكاً على العرش؛ ويكون من حقه الزواج بأرملة الملك (لييوس) الملكة الجميلة (جوكاستا)، عند دخول أوديب المدينة قابله (ألسفينكس) وألقى

عليه اللغز كالمعتاد، و قد كان يتضمن الآتي: (ما الحيوان الذي
يمشي على أربعة صباحاً، وعلى اثنتين ظهراً، وعلى ثلاثة مساءً؟)
أجاب أوديب على هذا السؤال قائلاً: إنه الإنسان، أي عندما
يكون طفلاً يحبو على أربعة، وعندما يكبر يمشي على اثنتين،
وعندما يشيخ يستعين بالعصا فيكون عدد ما يستعين به عند
المشي ثلاثة.

هناك روايتان إحداهما تقول إنه عندما سمع سيفينكس هذا
الجواب انتحر، وأخرى تقول إن أوديب قتله. ونتيجة اهتداء
أوديب للإجابة الصحيحة التي عجز عن تقديمها غيره؛ صار
ملكاً على طيبة، وكان من قدره أن تزوج الملكة دون أن يعرف
بأنها أمه؛ فأنجب منها طفلة واحدة، عندها جاء العراف وأبلغه
بالحقيقة المرة، فعندما عرفت زوجته التي هي أمه الحقيقة
شنقت نفسها، أما أوديب فقد فقأ عينيه، وغادر طيبة مع ابنته
التي ولدها أمه، وهام ليعيش بقية حياته في فصول طويلة من
العذاب والبؤس.

وعند استقراء الدلالة من الاشتغال النقدي، وما تومي هذه
الأسطورة إليه، وما توحى به من دلالات، ألا يقترب صنيع المبدع
حال_ تعالقه النصي_ بما أقدم عليه بطل الأسطورة حين قتل
أباه وتزوج بأمه؟ وهل الأب هنا إلا معادل موضوعي للنصوص
السابقة؟ وهل الأم إلا معادل موضوعي للنص الجديد؟

أما عند ولوجه في عوالم الفنان ”هاشم علي“ فلا بد من
التركيز على متضادات ومفارقات لا يملك قدرة تأملية لاستيعابها،
أو استخلاص أفكار غير آنية منها، لأن أي لوحة من أعماله
رحلة و سفر طويل، ذو حمولة جمالية خاصة، وكل لوحة هي
تجسيد شعوري لا تدنسه شوائب الروح، أو انكسارات المرحلة
التي ينتمي إليها الفنان، وهو ما دفع الجيلاني لاستجلاء أجواء

أسطورة بجماليون والعازف الأعمى، ولهذا التوظيف دلالة فإذا كان بجماليون أصابه أمر لم يكن يخطر بباله؛ فقد أحب تمثاله حباً شديداً، وأصبح لا يقدر على فراقه لحظة واحدة، يقضي معه ساعات الليل الطويلة يقبله ويدغدغ يديه، ويتحسس وجهه، كان يفعل كل ذلك وهو يتخيل أنه أمام امرأة حقيقية، وليست مجرد تمثال، وهذا ما يتراسل دلاليًا مع شغف هاشم علي بفنه وتعلقه بأجواء الفن التشكيلي .

وهكذا استمر الجيلاني في عرض خطابه النقدي المتعاضد برؤيته النقدية الحديثة، والتوظيفات الأسطورية، يؤسّر حياة المقهورين والضعفاء، وبما يعكس هذا التعاضد العضوي من دلالات تخدم فكرة الناقد التي بنى عليها فكرة كتابه، والكتاب في مجمل أطروحاته النقدية لا يخرج عن هذا الاشتغال الناضج، وبهندسة تكاملية تؤكد على إبداع خالص وثقافة واسعة قل مثيلها، وبما يخدم إظهار العديد من القيم المغمورة والمقموعة التي صحبت إقصاء أعلام و مبدعين أتي الجيلاني على ذكرهم، وحاول في كتابه (قمر في الظل) إعادة الاعتبار لهم من خلال أسطورة حياتهم ووجوههم في الزمان و المكان.

وإذا كان الجيلاني قد أبدع في انتهاج هذا النوع من الكتابة، فلا يمنع _ مطلقاً _ أن أستدرك عليه هنا، إذ أستغرب لماذا غابت المرأة وتمّ استبعادها من اشتغالاته في هذا الكتاب القيم، فالأنثى هي دلالة الهامش ذاته؛ فلماذا لم يتطرق الناقد الجيلاني لتجارب بعضهن لاسيما الناضجة منها؟ وهذه الملاحظة لا تقلل من أهمية الكتاب وريادته في هذا الباب، فقد بذل الناقد علوان الجيلاني جهداً رائعاً فوق المنتظر منه، وثقتي أن المأمول منه أكبر في الأيام القادمة وحتى ذلك الحين أتمنى له تحليفاً أعلى واستغواراً أعمق للعالم ونصوصه الثرية.

حادثة النقد وأوهام الحداثة أصوات متجاوزة

ليس النقد لوًّا جديدًا من مكوناتنا الثقافية، وإِما هو من أقدم العلوم والمعارف في بيئتنا العربية التي أكدت الإشارات على نمو خطاباته وتحولاته من الشفاهية إلى الكتابة؛ غير أنَّ النقد الأدبي يعدُّ من أكثر الألوان الفكرية تعقيدًا و صعوبةً، إذ ينبني على التأمل والتحليل، وفي هذا النوع من النشاط العَلقي ما يلزم الناقد بأن يكون ملماً ومُطلعاً على ملابس الحركة الثقافية والفكرية، وأن يكون موضوعياً وعارفاً بحقائق الأمور وتداخلاتها؛ إذ يكونُ أعلمُ الناسِ بعلوم اللغة والشعر والبلاغة والخطابة، فمن كانت هذه صفته، وتحققت على هذه الهيئة حالته فهو الأجدر دون غيره للقيام بهذه المهمة، والتصدي لاستعراض النتائج الأدبية¹ الشعرية والسردية والفكرية، وقيامه بعد ذلك بتحليلها ونقدها، وكشفِ اعتواراتها ومواطنِ الهشاشة والضعف فيها، إيماناً بدور النقد في إنضاج الأعمال الإبداعية و تصويب مساراتها، ولعل في تقدير الأمم والشعوب للنقد ما يسهمُ بجلٍّ في تقدمها الحضاري، وإنضاج معارفها، وخطاب مدوناتها الإبداعية، وحينئذٍ لا يستوي الغث والسمين، بل يتميزُّ

1 بتصرف عن الثقافة والثورة في اليمن. عبد الله البردوني، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط2، 1993م

الإبداعُ الأصيل عن غيره، وفق تراكمِ الجهودِ النقديةِ التي تسهم في رقيِ النتاجاتِ الأدبية، وتعيُنُ القارئَ للارتقاءِ بوعيه وبقدراته على التقاطِ الأثرِ الأدبي، وتمييزِ الأصيلِ من الزائفِ؛ وحينئذٍ تجني الأممُ ثمارَ هذه الاشتغالاتِ النقديةِ الواعيةِ.

و بناءً على ذلك فالناقد هو مجموع المبدعين الذين يقف على نتاجهم الإبداعي، ويحددُ مسار كل واحدٍ فيهم مجتهداً في كشفِ منطلقاتهم، وتحديدِ مزالقيهم، إضافة إلى تراكماته القرائية وخبراته المتعددة، ولعل الصراع الدائر اليوم لم يعد بين الناقد والمبدع، وإنما بين النقاد أنفسهم، بين الجديد في النقد والأجد من الأطروحات النقدية الوافدة، وعن الطريقة أو الطرائق التي يتمُّ بها تناول العمل الأدبي، وهل تتم تلك المقاربات النقدية وفق منظور النقد الذي ساد في النصف الأول من هذا القرن، وامتدت آثاره حتى الخمسينيات والستينيات، أم من منظور حديثي يستخدم فيها الناقد الإجراءات والنظريات النقدية الحديثة، ويفيد من المناهج التي بدأت تسود الحياة الأدبية وتتناول النصوص الإبداعية من منطلقات تختلف تماماً عن تلكم التي كانت سائدة إلى وقت قريب، ومع هذا لا تزال الفجوات واضحة للعيان، بينة للمعاين الذي ما بين القراءات الأكاديمية للخطاب الشعري، واشتغالات النقد الصحفي والثقافي، فالاتجاه الأول: الأكاديمي يتمحور حول نصوص الكبار من الشعراء قديماً وفي النادر القليل حديثاً معتمداً في ذلك على لغة لا تسعى إلى تقريب الخطاب الشعري من القارئ العادي، الأمر الذي يعمق الفجوة بينه وبين المبدع حسب تعبير الدكتور فاضل القعود في دراسته عن الخطاب الشعري الآن. أما الاتجاه الثاني: النقد الصحفي، الذي يحتفي بالجديد غالباً، لكن تغلب عليه ممارسة القراءات التأثرية الانطباعية التي لا تنجو في مجملها من التعجل والتناقض والمجاملة، رغم سبقها إلى التأشير على السمات والظواهر الجديدة أحياناً.

ولعل هذا التوصيف للإشتغالات النقدية بشقيها الأكاديمي

والصحفي يقودنا للتساؤل عن طبيعة اشتغالات علوان الجيلاني النقدية وإلى أي الاتجاهين يمكننا أن نعزوها بعد ذلك.

علوان الجيلاني .. أصوات متجاورة

إنَّ الناقد الحقيقي هو الشاعر الحقيقي، وإنه ما من ناقد حقيقي إلا وقد مارس الشعر واستمر في معاشته أو تخلّى عنه². ولقد كان الشعراء هم أصحاب الرأي المسموع في أشعار بعضهم، وإن نجمت بعض الملاحظات النقدية الذكية عن آخرين، فإن الرأي المسموع هو رأي الشاعر في شعر غيره، باعتبار أنه يصدر عن تجربة، فعندئذٍ يحكم صاحبه بما يعرف، ولذا فقد كان أغلب الشعراء يعون مسئولية الحكم على تجارب الآخرين، فتراهم يناون بأنفسهم عن المناكفات، ولا يرتضون أن تتدخل أجواء التنافس فيما بينهم؛ حتى لا يؤثر ذلك على مسار طروحاتهم النقدية، ولعل الناقد علوان الجيلاني انطلق في ميادين النقد المتنوع من كونه قارئاً واسع الثقافة بشكل عام، وقارئاً تجارب أصدقائه و أبناء جيله بشكل خاص، لذلك فهو يدرك سلفاً مثل هذه القيم والحقائق المعرفية المؤسسة للخطاب النقدي، في الآن الذي نلاحظ أنه انتقل إلى التحليق في مدارات النقد، بعد أن حلقت روحه في حضرة الشعر، وكان صاحب القدح المعلى شعرياً، وأجزم أن تجربته الشعرية تصبُّ فيما يمكننا أن نطلق عليه توصيف (المشروع الشعري)، الأمر الذي هيأه لأن يكون الأجدر بين أبناء جيله للنهوض بتبعات العمل النقدي، والقيام بمهمة التعريف بتجارب شعراء جيله، وتقديمها للقارئ في الداخل والخارج على حد سواء، وهنا أجدني محاصراً بضرورة الإجابة عن السؤال المهم في هذا السياق.

-ماذا عن الاشتغالات النقدية عند الناقد علوان الجيلاني في كتابه

2 من حوار مع د. عبد العزيز المقالح، أجرته د. وجدان الصائغ ... وهو مثبت في كتابها النقدي مباهج النص.

«أصوات متجاورة»؟ وما الذي قد يحسب له أو يؤخذ عليه؟
وبادئ ذي بدء، فإن (أصوات متجاورة) كتاب ضخم، يؤرخ لأبناء
جيل التسعينيات الشعري في اليمن، ويرصد تباذلاتهم الأولى، و
تلاحق موجاتهم، وتنوع تجاربهم، ويشير في _ الآن ذاته _ إلى
مفاصل اختلافهم عمن سبقهم؛ مع رصد لمظاهر التأثير والتأثر
ومجاورة التجارب ومفارقتها.

إنَّ العمل النقدي لا يختلف عن العمل الأدبي في شيء، بل لعله
العمل الأدبي إضافة إلى شيء آخر، فإذا كان الأديب يواجه كل
مجريات الحياة حوله بثقافته التي حصلها بتجاربه، فالناقد يواجه
هذه الحياة بكل تبعاتها؛ مع ذلك يواجه معطيات، ومكونات
العمل الأدبي الذي يعرض عليه بين الحين والآخر، فتزداد المسؤولية
في العمل النقدي على المسؤولية في العمل الأدبي، وبناءً عليه فإن
الناقد عندما يتفاعل مع العمل الأدبي يكون شبيهاً بتفاعل المبدع
في الحياة عامة إضافة إلى تكاليف أخرى؛ لا يسلم من تبعات
المساءلة عنها - لاحقاً - مادام أنه ارتضى لنفسه أن يتصدر للقيام
بمهمة استنطاق تجارب الآخرين، والاطلاع على تفاصيل حيواتهم
الإبداعية، وتحولاتهم وفضاءات التجاور والتباعد _ حسب تعبيره
_ في أكثر من موضع من كتابه أصوات متجاورة.

لعل الفقرة السابقة تنطبق كثيراً على أجواء الاشتغالات النقدية
عند الناقد علوان الجيلاني؛ فقد استطاع - كما يبدو لي - في
كتابه النقدي أنف الذكر أن يخرج النقد من أن يكون حكماً
على العمل أو المؤلف ليصبح سياحة قرائية، أو قراءة مفتوحة
على آفاق الحياة من خلال العمل الأدبي/ مادة الاشتغال النقدي،
واستطاع في _ الآن ذاته _ أن يقيم حواراً خصباً مع مجموع تلك
النصوص الشعرية المختارة للدرس النقدي؛ بعيداً عن صيغ
التفضيل، أو إطلاق أحكام نهائية، وصارمة الأمر الذي مكنه من

استكناه خفاياها على المستوى الفكري والجمالي، إذ لا يفتح على القيم الجمالية والفنية وحدها، بل تراه يفتح كذلك على القيم الفكرية «بين التقييم الجمالي لأي نص أدبي، والتقييم الفكري من حيث كون النص أداة معرفية، تؤكد لها علاقة الفن القوية بالمجتمع»، كما أنه يطل علينا من صفحات كتابه ناقدًا حقيقياً يتفاعل مع الحياة العامة و يعالج ظواهر عدة، ويبحر في أعماق النصوص الشعرية محاولاً الاقتراب من أجواء مبدعيها، والتعرف على طرائق تشكيل النصوص الإبداعية لدى كل واحدٍ منهم على حدة، مستعيناً بالتأمل الجاد والعميق كخطوة أساسية للكتابة عن أي عمل إبداعي يرضيه للكتابة النقدية، إنَّ السعة الثقافية والتراثية والحدثية التي يتميز بها الجيلاني، ويتفوق بها عن أبناء جيله، هي التي مكنته من التعامل مع النصوص الإبداعية بحرية تامة، وبأدوات إجرائية متعددة؛ فالنقد بالنسبة إليه شأنه شأن الأدب، يبدأ أولاً بالذوق وينتهي بالعلم، وحتى يتسنى له أن يتفاعل مع العمل الأدبي باعتباره كائنًا حيًا «فلا بد له أن يتذوق بعض خلاله وخصائصه»، فالكتابة - وفق هذا المعطى - عن العمل الأدبي بالنسبة لقناعاته، هي كتابة عن تذوق قبل أن تكون كتابة عن علم، ولكي يصل إلى ذروة مبتغاه فليس ثمة مفتاح نقدي واحد يستخدمه الجيلاني ليفتح به مغاليق النصوص الشعرية، بل لابد من توافر إجراءات نقدية متنوعة يفتح بها مغاليق النصوص، ويعمل على استنطاقها، ويبهر عبرها باتجاهات شتى بقصد إضاءة عُتمة النصوص، وملامسة العمق فيها، وهذا معناه أن النص هو الذي يقود الجيلاني إلى استخدام الإجراءات التي تتلاءم معه (بنائياً وفنياً)، ومن هذا المنطلق يتضح أن الجيلاني لا يلوي عنق النص لمفاتيح منهج نقدي معين؛ ارتضاه سلفاً أو اعتاد على ترويض قوالبه، ولا يكسر عنق النص ليقوله

ما لم يقله؛ بل إن مطلق الحرية التي ارتضاها لنفسه هي التي جعلت النص ذاته يفتح نفسه بنفسه، ويكشف عن مواطن الفتنة والإثارة فيه، وهو السر وراء تشكل خطابه النقدي المغاير للخطاب النقدي المألوف باشتغالاته على إعادة إنتاج المنتج، وهو ما يشجعني على إعداد قراءة أخرى أقف فيها على طبيعة الخطاب النقدي في مقارباته، وفق الأسئلة المطروحة عند - فوكو - والعمل على إبراز أهم السمات التي تميز خطابه النقدي، وإلى أي مدى تفوق في إنتاج خطابه النقدي المتفرد عن مدارات اشتغال الآخرين، صحفيًا وأكاديميًا.

الجيلاني لا يفصح صراحة عن استخدامه لأي من المناهج النقدية عند صياغة مقارباته تلك، وهذا لا يعني غياب المنهجية، بل على العكس فهو يسعى بكل ما أوتي من معارف قديمة وحديثة إلى الاستفادة من كافة إجراءات المناهج النقدية الحديثة، وبما يسعفه ويمكّنه من استنطاق النصوص، واستجلاء أغوارها دون أن يصدر عنه ما ينقضه، أو ما يشوه صورته كناقذ متمكن وحصيف، يؤمن بأن لكل نص أدبي طبيعته وكيونته الخاصة وصورته. كما أنه يؤمن أن قيمة الفن الحقيقي تكمن في احتفاظه بجوهرية الموقف الإنساني الخالد ورؤيته للكون، وحضوره إزاء الواقع بكافة ظواهره التي تنجم عن هذه المجاورة للأصوات الشعرية.

إن تتبع فصول الكتاب في القسم الأول منه تجعلنا نقف على حجم المراقبة التي حرص علي إيلائها لهذا المشهد منذ تباذلاته الأولى، كما أن معرفته العميقة بالتجارب الفردية، والتيارات الجماعية والشلل التي تشكل منها تقدم صورة واضحة لهذا الجيل لم يحظ بها في اليمن جيل مثله، وهنا نستطيع وضع أيدينا على مجموعة من فوائد هذا الكتاب سواء فيما يخص الجيل التسعيني، أو فيما يخص طبيعة النقد عند الجيلاني، من ذلك مثلاً:

انطلاق الجيلاني في أحكامه النقدية على بعض الظواهر التي صاحبت الجيل التسعيني من خلال فهم أو تفهّم أسبابها، وليس

من خلال الأحكام المسبقة القائمة على تحيزات فنية راسخة في الذهن. كان التيار الذي يتبنى قصيدة النثر كشكل شعري وحيد ونهائي يزدري كل من يكتب خارج العمود ولا يراه منتمياً إلى جيل التسعينيات، وكان الجيلاني يرى في ذلك تصنيفاً غير مقبول، ويرى أن وصم شعراء التفعيلة والعمود بالتخلف تجاوز للواقع، فالشعراء الذين يكتبون هذين الشكلين جاءوا جميعاً إلى العاصمة من حواضن علمية تقليدية ومن مناطق ريفية، لذلك احتاج قسم منهم إلى فترة عيش في العاصمة كي يشعر بضرورة مغادرة عالمه القديم، ومن ثم المغامرة صوب أشكال أخرى للكتابة الشعرية «لقد جمعت كتاب هذه القصيدة جامعة صنعاء في تسعينيات القرن العشرين، تسعينيات الحروب والأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية يميناً، وهزيمة اليسار العربي والتيار القومي، وصعود التيارات الدينية السلفية إقليمياً، وسقوط الأيديولوجيا وتغول العولمة عالمياً، لذلك فإن هذه القصيدة بمقدار ما تعبر عن رغبة شعرائها في استعادة إحساسهم بذواتهم وأرواحهم، وتوقعهم إلى ما يحقق لوجودهم معناه، تبدو إلى جانب ذلك مؤشراً إلى المدى الذي يمكن أن تلعبه المكونات الأولى..- المهمل الأسري، المؤثر الاجتماعي، والأفضية المكانية - في تحديد استجابات بعض المبدعين القادمين منها لصدمات المكان الجديد والمفاهيم الجديدة، ثم المتغير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والثقافي والإبداعي بشكل عام»³

أما القديم فلا بد من معاينة نصوصه قبل الحكم عليها كشكل، ومن ثم تقود الجيلاني معايناته إلى مجموعة خصائص وسمات تجعل هذه القصيدة في نماذجها المميزة منتمية إلى مرحلتها بكل جدارة «فقد تخلت قصيدة العمود التسعينية عن الموضوع

3 أصوات متجاوزة، علوان مهدي الجيلاني، وزارة الثقافة اليمنية، تريم عاصمة الثقافة الإسلامية

2010م، ط 1 2010م، ص 269، 270

الوطني والقومي، والأيدولوجية السياسية والاجتماعية، كما تخلت عن الخطابية، وعن رسالتي التثوير والتنوير، وفارقت المرجعية المألوفة للرومانسية، مجترحة لنفسها توجهًا رومانسيًا جديدًا ذي مرجعية ذاتية صوفية، يبحث الشاعر من خلالها عن نفسه كمتحقق إبداعي ووجودي، وهي بهذا تختلف عن التجارب الشعرية بأشكال استفادتها في الأجيال السابقة سواء في تجلياتها العربية أو في تجلياتها اليمنية.

إضافة إلى ذلك فإن قصيدة العمود التسعينية تؤثر على سمة من أهم سمات التعدد والتجاوز في المشهد التسعيني اليمني، فاختيارها للتصوف متكئًا تم مرتبطًا بالعودة إليه كدال بديل على الهوية، الهوية التي لم تعد هوية جمعية اجتماعية ملزمة، بل الهوية الغير ملزمة، ستجعل من ذلك المتكأ الصوفي، متكأ ومرجعًا لذات الشاعر وحدها، ولذلك فإن التعامل مع هذه الهوية، يختلف ويتمايز من شاعر إلى آخر، وذلك يعد مؤشرًا حقيقيًا على تبدلات واضحة في الاشتغالات الجمالية لهذه القصيدة، والانزياحات الغير هينة في الإحساس الجمالي عند مبدعيها، المنتمين غالبًا لحواضن علم تقليدية ذهب زمانها أو بيئات ريفية قبلية، تحكمها ظروف اجتماعية وثقافية يمكن تفهمها»^٤

ويتضح مدى نفع ثقافته الواسعة في الفصل الذي خصه لنقد القراءة الأفقية، فمن يريدون للمشهد أن يتشكل وفق شكل كتابي واحد وتوجه أيدولوجي واحد لم يقرأوا تاريخ الأدب، ولا فهموا مواضع اللحظة التسعينية التي تجاوزت التنييط والتصنيف، لذلك صار التعدد حتميًا بعد أن سقطت المرجعيات الجامعة، والأيدولوجيات المتحكمة، وصارت ذات الشاعر هي مرجعيته، ثم

٤ المرجع نفسه ص 268، 269.

إن تجاور الأصوات يشبه اللحظة الزمنية نفسها، فقد شهد فترة التسعينيات تعدد الأحزاب والمنابر، فلماذا نطلب من الشعراء ألا يشبهون لحظتهم.

وفي هذا السياق القائم على تأمل عميق للمشهد يأتي الفصل المعنون بـ «مشهد اللاحياة في مدينة التسعينين اليمنيين - صنعاء من الأسطوري الباذخ إلى الوحشي المتآكل» ليقدم مقارنة نقدية عميقة لتبدلات المكان وانعكاسه في التجارب الشعرية لأبناء ذلك الجيل الذي قدم معظم أفرادهم من قرى ريفية للدراسة في الجامعة معظم هؤلاء سكنوا غرفاً أرضية، أغلبها كانت دكاكين في الأصل، ومعظمها تنقصه الحمامات والتهوية وتفوح منه روائح العطب والعفونة.... وإذا كنا نعرف أن معظم هؤلاء عاشوا سنوات طويلة... يرزحون تحت ظلام هذه الغرف.... ويتجرعون الغربة في زحام الأسواق، والتسكع على الأرصفة ومقاعد البوفيهات والمقاهي والمقاييل، ثم الكتابة المترافقة مع هلاوس الصوטי وروائح أقدامهم المتسلخة.

لقد أصبح هذا النوع من المبدعين بالذات نموذجاً شعبياً للمبدع التسعيني في مدينة صنعاء، ذلك المبدع الذي يقضي وقتاً طويلاً في ممرات كلية الآداب... يراقب الطالبات اللائي لا يطمعن مظهره ووضعه حتى بالتفاتة من إحداهن... ثم يذهب غالباً إلى مقيل إحدى الصحف ليناقش ويصرخ ويحتج على كل شيء في الدنيا حتى إذا (قرحت) التخزينة انكفأ على نفسه يكتب ويجتر سيرته اليومية المحزنة.

وقد تراه بعد المغرب على مقهى من المقاهي يراقب الدخان المتصاعد من كأس شايه ويحصى في غير مبالاة السيارات والناس ولافتات المحلات، وخيالاته التي لا تحصر»⁵.

5 أصوات متجاورة ص 287، 288.

ويستعرض الجيلاني بشكل مؤلم كيف تبدلت الصورة النمطية المتعالية للمدينة كما قدمتها قصائد الشعراء عبر القرون، وحتى ثمانينيات القرن العشرين، لتصير في التسعينيات مجرد مسخ مريع، فالأمر ببساطة أن شعراء الأجيال السابقة كانوا نخبًا تتمتع بمستوى إجتماعي واقتصادي وسياسي رفيع وكانوا «يرونها من طيرمانات ومفارج عالية تطل على بساتين يرون خضرتها من رواشين غيمتها المباخر والتنباك الفاخر، ويسمعون ألحان طيورها وقد قماهت في أصوات مطربين يغنون أعذب ألحان الحميني (لله ما يحوي هذا المقام)، (صنعاء حوت كل فن)، (أحبة ربي صنعاء).

أما شعراء اليوم فيكتبون عن مدينة صنعاء من غرف رطبة عفنة امتزج فيها هواء الحمام غير المهورى -إن وجد - مع روائح أحذية رديئة ومهترئة⁶.

مثل هذا اللون من المقتربات النقدية لا يمكن أن نحظى به إلا نادرًا، حين تجتمع للنقاد المعرفة الواسعة والقدرة على الملاحظة، ومعاينة النصوص ومعرفة الظواهر التي شكلتها، وهي مقتربات ينبغي أن تجد طريقًا إلى النقد المعاصر، والاعتراف المشهود، فما يقدمه علوان الجيلاني نقد يصدر أولًا عن إيمان عميق بجدوى الحداثة، بما هي خروج و انفتاح و تحرر من كل القيود والقوانين التي تحول دون الخلق والإبداع والتجديد والتجريب، ولأنه يصدر ثانيًا عن ذوق رفيع وحس لغوي مرهف، وثقافة واسعة، وهو نقد يحفظ للنص روعته، ويدفع القارئ إلى متابعته ويشجعه على الرجوع إليه، ليستمتع به، ويجد لذة لا يجدها في نقد يتخذ من الأسباب ما تأباه طبيعة الأدب الرفيع، غير أن الإشارة إلى هذا الجهد النقدي لا تمنع كاتب هذه السطور من تسليط الضوء على بعض أوهام الحداثة التي وقع فيها علوان الجيلاني أثناء اشتغالاته، ولعل أبرزها وأجلاها التعامل مع قصيدة النثر

باعتبارها المنجز الأرقى لمشاريع الحداثة العربية، ولعل الجيلاني أنجر- بلا وعي منه - وراء مواقف شعراء قصيدة النثر من النقد والنقاد، الأمر الذي جعله يتعاطف معهم، ويعلي من شأن ما يكتبونه، مع أن الإشكالية قد لا تكمن في عدم احتفاء النقد بهم، وبما يكتبونه من نصوص؛ بل ربما تكمن الإشكالية في رداءة ما يكتبون، أو انعدام الرؤيا التي كان ينبغي أن ينطلقوا من ثنائها، الأمر الذي يجعل امرؤ القيس أكثر حداثةً منهم في أفئدة الملتقين وأعينهم.

ومما يؤخذ على الجيلاني في كتابه (أصوات متجاورة) أن الشاعر في علوان الجيلاني، وليس الناقد هو من يطلق بعض الأحكام النقدية - أي إنه يقوم الشعر وفق ذوقه، أو طريقته في الكتابة الشعرية، غير أن ذلك لا يشكل خطاباً ملموساً في أحكامه النقدية، فهو قليل ولا يقاس عليه، قد يجده القارئ بسهولة حين يقرأ ما أنجزه الجيلاني عند استنطاقه لتجربة جميل حاجب، وهذا لا يقلل من أهمية الكتاب؛ بل أنه يضيف عليه بهاء ورونقاً واعتلاءً، وتأسيساً لنقد ثقافي نحن في أمس الحاجة إليه، ولعل الإنسان المتوثب في أعماقه يدفعه لتسليط الضوء على حياة المبدعين بما فيها من تشظ ومعاناة وبؤس، وهو ما يميزه وما يجعلني أتذكر - في الحال - قوله/ الشاعر:

أريد لهييتي صيتا

لصوتي أن يطم

وأن

أكون

أنا.

عندما يتحول الوجود إلى جرح ينزف شعراً مقاربة لكتاب (الحضرائي في الرمال العطشى)

الكتابة عن العظماء المشهورين اشتغال صعب، والكتابة عن العظماء المغمورين اشتغال أصعب، لكن الكتابة عمن جمعت سيرهم الحياتية والإبداعية بين ضبابية الغياب والحضور، أو الشهرة الواسعة المليئة بالفجوات فهذا أصعب الصعوبات، ذلك ما يمكن أن نشعر به ونحن نقرأ كتاب العقاد «ابن الرومي حياته من شعره»، حيث تمت به استعادة ابن الرومي إلى متن الحضور في تاريخ الأدب العربي، وقد تمثلت عظمة ما فعله العقاد في ترميم سيرة ابن الرومي من نصوصه الشعرية، إذ فعل ذلك في ظل غياب شبه تام للشاعر الكبير في المصادر التاريخية والأدبية، وإذا كان البردوني في كتابه «مستطرف معاصر» قد عد دراسات العقاد عن ابن الرومي، وطه حسين عن أبي العلاء، ومحمد النويهي عن أبي نواس، وعبدالرحمن عثمان عن عبد الحميد الديب أنضج الدراسات عن الشعراء وأفضلها¹، فإن كتاب علوان مهدي الجيلاني «الحضرائي في الرمال العطشى» الصادر عام 2022 عن دار عناوين بوكس في القاهرة، يقف على قدم المساواة مع تلك الكتب بكل تأكيد.

وبهذا الكتاب الذي يلقي الكثير من الأضواء على حياة الشاعر

1 مستطرف معاصر، عبدالله البردوني، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط1، 2022م، ص30

إبراهيم الحضرائي وشعره، يواصل الجيلاني تعميق مجرى نهريه متعدد الروافد مؤكداً عبر إصداراته المتوالية على خصوصية تجربته وفراستها على مستوى خارطة الوطن العربي كلها اليوم، إذ تتوزع اشتغالاته على الشعر والرواية والنقد والسير والتحقيقات والتصوف والشفاهيات، وهو يفعل ذلك كله متكئاً على ثقافة واسعة، ودأب لا يكل، وقدرة لافتة على الإنجاز.

في الكتاب يستعرض الجيلاني سيرة الحضرائي ويتأمل مدى انعكاسها في شعره. كما يتناول الظروف الأسرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي أحاطت بنشأته، وأثرت في تكوينه، وشكلت طباعه ومزاجه، ورؤيته للشعر، وأسلوب حياته ومواقفه من الأحداث التي عاشها على مدار تسعة وثمانين عاماً.

-١-

(جرح الوجود واجتراح الشعر) هو عنوان القسم الأول الذي يحتل أكثر من نصف الكتاب بقليل (240) صفحة، ويحتوي على أحد عشر فصلاً، قام الجيلاني من خلالها برسم صورة متكاملة لحياة الحضرائي، وما حفلت به من تجارب وأحداث، مقارباً شخصيته والمؤثرات الكبرى فيها من زوايا مختلفة، بدءاً من مرارات الطفولة التي بلغت ذروتها بين سن التاسعة والحادية عشرة، حين تركه والده رهينة عند السلطان الرصاص مقابل حصان ومبلغ من المال، ثم رحل يلاحق أحلامه بإقامة دولة في إحدى بقاع اليمن، لكن رحلة الأوهام قادتة إلى عدن والهند وسنغافورة وأندونيسيا، وهي رحلة استغرقت عامين كاملين، وخلال غيبة الأب التي لم يكن السلطان الرصاص ولا حاشيته يعرفون مآلاتها، تم التعامل مع الابن (إبراهيم الحضرائي)، بوصفه عبداً، وعاش حياة العبيد بكل مقتضياتها وما يترتب عليها من استضعاف وكد

وشعور بالدونية، يورد الجيلاني من أحد حواراته مع الحضرائي حول هذه الفترة (لقد أشرفت على الهلاك في بلاد الرصاص بسبب الحمى، وكانت غربتي ووحدتي أشد من غربته المتنبى ووحدته، كان المتنبى رجلًا ناضجًا، صيته يملأ الدنيا ويشغل الناس، أما أنا فكنت طفلًا غريبًا، أتبع عبدًا من كبار عبيد السلطان، يكلفني من العمل فوق ما أطيق، حتى شعر إبطه كنت أنتفه له، وكان الناس في تلك البلاد يعيشون مجاعة طاحنة، ويعيشون تخلفًا غير عادي، يأكلون عظام أرجل البقر المجففة بعد طحنها وطبخها، ويعالجون استعار الحمى في أجسادهم بالكي، وما زلت حتى اليوم أشعر بألم المتنبى وهو يقول:

وزائرتي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً

فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ

بَدَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا

فَعَاقَتْهَا، وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي

يَضِيقُ الْجِلْدُ عَنْ نَفْسِي وَعنها

فَتَوَسَّعَتْ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ

إِذَا مَا فَارَقْتَنِي غَسَلْتَنِي

كَأَنَا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامِ

كَأَنَّ الصَّبْحَ يَطْرُدُهَا فَتَجْرِي

مَدَامِعُهَا بِأَرْبَعَةِ سَجَامِ

أُرَاقِبُ وَقَفَّتْهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقِ

مُرَاقَبَةِ الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ

وَيَصْدُقُ وَعْدُهَا وَالصَّدْقُ شَرٌّ

إِذَا أَلْقَاكَ فِي الْكَرْبِ الْعِظَامِ

ينهي الحضرائي كلامه قائلًا: لكني لا أعتقد أن المتنبى عانى ما عانيته، جراء الكي بالنار. وجراء قهر الاستعباد والشعور بالضياع

ثم يخاطبني: أنت تذكر رواية *(امبراطورية الشمس)* للكاتب جيمس بالارد، استعرتها مني قبل سنة.

- نعم قرأتها، وشاهدت الفيلم، إنه عمل روائي عظيم ومؤلم جداً.

- ربما كان وضعي أصعب من وضعه وأكثر إيلاًماً ص 40، 41.

وهي فترة ظلت تنعكس على حياة الشاعر، وقد عانى منها في ضحوة شبابه عندما التحق صحبة أبيه عام 1938 ببلاط سيف الإسلام أحمد حميد الدين ولي عهد اليمن آنذاك، حيث عانى لفترة من ضعف الحضور في المكان جراء انعكاسات فترة العبودية على شخصيته، وتجلت على مدار عدة سنوات في عدم قدرته على مزاحمة ومنافسة أقرانه من الشعراء في ذلك البلاط الذي كان يشجع الشعر ومبدعيه.

يتناول الجيلاني هذه المتلازمة وأمثالها في عدة فصول من هذا القسم تحت عناوين مثل: *(يتعلم من أبيه ويتألم منه)*، و*(مزاحمة العقبان والدعاميص)*، حيث يتضح لنا مدى تأثير الأب على الابن فهو سبب فخره وهو أيضاً سبب قهره، كما أن تلك المتلازمة تظل تتردد في فصول أخرى من هذا القسم؛ منها مثلاً ما كتبه في مفتحه تحت عنوان *(الحضرائي في الرمال العطشى)*، ويستحضرها حتى في فصول من القسم الثاني من الكتاب سيأتي ذكرها لاحقاً. لكنه توقف عندها طويلاً في فصل عنوانه *(على هامش البلاط وهامش الحياة أيضاً)* حيث تتداخل في هذا الفصل مسارات طبيعة الحضرائي الشخصية وسلوكياته التي ما تزال تتأثر بما حدث له في طفولته، وبين طبيعة الحكام من خلفاء وملوك وأباطرة وأمراء إذ يحتاج الانضمام إلى بلاطاتهم طبائع خاصة، وقدرات على التكيف مع وضع البلاط والعاملين فيه كيفما كان، وقدرات على استشعار تقلبات الوضع وامتلاك حس المبادرة، فهذه الأماكن رجاجة كثيرة الزلازل لا يسلم من

عواصفها أكثر الشعراء والكتاب ذكاءً، ولعل استدعاء المدخل الرائع الذي دشن الجيلاني به هذا الفصل أكثر قدرة على وضعنا في الصورة الواضحة لما يمكن أن يكون عليه الحال، كتب الجيلاني (في مطلع القرن الثامن عشر قَدَّمَ الناقد الفرنسي داسبيرو أحد الشعراء ليعمل في بلاط الملك: يا صاحب الجلالة أقدم لك رجلًا سوف يهبك الخلود، ولكن أرجو أن تعطيه رغيًا حتى يتمكن من أداء هذه المهمة.

ونظر الملك إلى الشاعر، تأمله طولًا وعرضًا وعمقًا، ثم وجه السؤال إلى الناقد: ولكن يا داسبيرو ما الذي يأكله الشعراء؟ قال داسبيرو: ما يأكله كل المواطنين.

قال الملك: فمن أين يأتون بهذا الكلام الغريب إذا كانوا يتناولون الطعام نفسه؟

أجاب داسبيرو: هذه هي الموهبة التي انفردوا بها. قال الملك: ولماذا لم يعطهم الله بعض المال حتى لا يمدوا أيديهم إلى الملوك؟

رد داسبيرو: هذا هو مصدر تعاستهم، والتعاسة هي أحد ينابيع الشعر، فإن لم يجدوا التعاسة عند غيرهم، ابتدعوها هم لأنفسهم.

قال الملك: دعني أفكر قليلًا في الذي قلت، إذن هذا الشاعر سوف يدخل قصري فيسخط على الملك الذي ليس شاعرًا، وعنده كل شيء، ويسخط على حاشية الملك التي لا رأي لها ولا عقل، ويسخط على عشيقات الملك اللاتي أعطاهن الله الجمال وحرمنهن نعمة العقل، إذ كيف يركعن عند قدمي الملك، ولا يركعن عند عظمة الشاعر، إن كان هذا هو المقصود من وجود الشاعر في البلاط فيأني أوافق أن أكون مصدر تعاسة له ليقول شعرًا.

وعلى مر التاريخ كان الشعراء وأهل الأدب يعانون الأمرين جراء اتصالهم بالملوك والأمراء، فغالبًا ما يكون الملك جاهلاً، لكن خواص مستشاريه يقنعونه بضرورة وجود الشعراء في بلاطه، فهم من سيشيد بمآثره وسجاياه وبطولاته، وشعرهم سيكون معرضاً لبصماته في زمنه. ويوافق الملك، لكنه قد يرضى عن الشاعر فيحظى بالمجد والمكانة اللائقة به منصباً وعيشاً، وقد لا يرضى فيعيش الشاعر على هامش البلاط يعاني غمز ولمز واستهتار موظفي البلاط وندماء الملك ومحظياته، فالعادة في البلاط رفع من يرفعه الملك أو الأمير وخط من يحطه.

أما حين يجمع الملك بين الجهل والحمق، فمصيبة الشعراء لا حل لها: ذات يوم جمع الامبراطور نيرون شعراء مملكته وسألهم: كل واحد منكم يتقدم خطوة، ويقول بسرعة: ما هي صناعته. واندesh الإمبراطور حين عرف أنهم لا يجيدون شيئاً غير كتابة الشعر، مع ذلك يجدون شراً وطعاماً ويحترمهم الناس، فطردهم وطلب أن يختار كل واحد منهم عملاً يقتات منه وإلا قتلهم جميعاً.

وبعد وقت استدعاهم، وسألهم ماذا تعلّموا؟: فأبرز كل واحد منهم قصيدة، ظل طوال تلك المدة ينقحها ويحكك ألفاظها ومعانيها، وكاد الإمبراطور يُجن، فهو لا يفهم مغزى هذا الكلام، ولا يدري لماذا يعتبرونه شيئاً جيداً، لكن أحد الشعراء قال له: إن شعري يشفي الصداع.

ونطح الإمبراطور الحائط حتى دارت به الدنيا، وقال للشاعر: إن رأسي الآن توجعني، فهات أسمعني شعرك الذي يشفي وجع الرأس.

قرأ الشاعر القصيدة، لكن الإمبراطور أمر بإيداعه السجن، فشره لم يشف وجع الرأس.

وقال شاعر آخر: إن قصيدي تجعل المرأة القبيحة جميلة.

فقال الإمبراطور: أحضروا لي أقبح امرأة في القصر لنرى كيف يجعلها شعره جميلة.

جاءت المرأة وكانت قبيحة جداً، وطفق الإمبراطور ينظر إليها فيما راح الشاعر يعزف على قيثارته ويغني شعره. لكن المرأة ظلت في عيني الإمبراطور كما هي. فأوقف الشاعر عن الغناء وسأل الحاضرين: هل ترونها جميلة؟

وردوا بصوت واحد: إنها قبيحة كما كانت دائماً.

وسأل الإمبراطور الشاعر: وأنت كيف تراها؟

أجاب الشاعر: أراها جميلة جداً.

فقال الإمبراطور: لقد أمرنا أن نتزوجها على الفور.

وصرخ الشاعر ولكن دون فائدة.

وعلى مر التاريخ أيضاً ظل الشعراء والأدباء هم الطرف الأضعف في علاقتهم بالحاكم كيفما كان لقبه خليفة، أو إماماً، أو ملكاً، أو أميراً، أو وزيراً، أو والياً على جهة ما. حتى حين يكون صاحب السلطة من أصحاب المواهب الشعرية، أو كان البلاط عند نشأته بيئة جيدة للشعر والعلم والأدب، وتقدير المنتجين لهذه الفنون، بل حتى عندما يكون صاحب البلاط من المحسوبين على الشعر والأدب والثقافة مشاركة وتأليفاً؛ لأن السلطة تفرض منطقها الخاص، فقوة النفوذ التي تنعكس في القدرة على إنفاق المال والجاه الواسع وطاعة الناس وكثرة المديح وسهولة استبدال المقربين، تغير النفوس.

وقد يلعب التنافس والتزاحم حول صاحب البلاط دوراً كبيراً؛ في ما قد يصيب شاعراً أو أدبياً مميزاً من نكبات، جراء الوشائات ونسج المكائد، وحككة التأويلات، والبحث عن المثالب، وكشف المعاييب. التي غالباً ما تجد القبول عند الحاكم لا لشيء إلا

لإرضاء نزعة التسلط والاستعلاء التي صار يمتلئ بها، ولا أدل على ذلك مما حدث للمتنبى في بلاط سيف الدولة، فنحن بعد ألف سنة نشعر بالأسف والحنق الشديدين، جراء تعرض شاعر بحجم المتنبى إلى موقف مهين لا يليق بقدره أبدًا، وما نقرؤه ليس إلا مسرحية سخيفة، يتبارى خلالها المنافسون في النيل من الشاعر العظيم، فيما يبدو سيف الدولة مستمتعًا ومستريحًا لما يحدث، قبل أن يفصح عن تواطئه بضرب الشاعر الذي أثّل مجده وصنع أسطوره، والذي لولا شعره؛ لكان سيف الدولة مثل مئات الأمراء الذين لا يعرفهم إلا المتخصصون في التاريخ. أما ما فعله ابن العميد والصاحب بن عباد بأبي حيان التوحيدي فهو أنكى وأشد، فقد كانت مكانتهما الأدبية أهم كثيرًا من مكانتهما كسلطة، وكان علمهما بمكانة التوحيدي وفضله أكبر بمراحل قياسًا بأهل زمانهما؛ من أهل السلطة ومن أهل الأدب أيضًا، ولم يكن التوحيدي يحظى بنجومية المتنبى ولمعانه، ولا بتهافت قصور الملوك والأمراء عليه. فتجرع مرارة التهميش والظلم، وعانى وجع التحقير والتصغير؛ بوضعه في غير موضعه تعمدًا وقصدًا، والخط من مقامه، والتكبر عليه. ورغم أنه انتقم منهما بتأليف (مثالب الوزيرين)، وهو كتاب لم يترك فيه نقيصة إلا وألصقها بهما، إلا أنك تظل تشعر بالغضب من أجله وتشعر بالحزن الشديد وأنت تسمعه يقول عنهما وعن غيرهما من ذوي النفوذ والجاه: (ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، وي طرح في قلب صاحبه الألم).

تداعت هذه الأمثلة من التاريخ؛ بمجرد أن فكرت في بدء مقاربة

اللحظة الأولى لاتصال الحضرائي ببلاط سيف الإسلام أحمد حميد الدين في تعز. فهل سيفضي بنا تتابع سرديتها إلى اختلاف يميزها، أم أن التاريخ سيعيد نفسه فيها؟ ص 59، 63.

بعد هذا المدخل يستقصي الجيلاني معاناة ست سنوات حافلة بالألم والمواجه وضيق الحال والشعور بالعدمية، عاشها الشاعر الحضرائي على هامش البلاط، رغم أن بعض نجوم البلاط كانوا أقرب الناس إليه مثل أبيه القاضي والشاعر والراويّة أحمد الحضرائي، ومثل صديقيه أحمد الشامي وعبد الوهاب الشامي. وسيقضي وقتاً طويلاً يقول الشعر بعد الشعر «محاولاً لفت انتباه ولي العهد إليه من ذلك قوله:

مولائي حتّام أرى ضائعاً

أجري وراء الأمل الضائع

كأنني العقّاد مستسلماً

والدهر في قسوته الرافعي

إلا أنه قليلاً ما كان يفلح، فإذا أفلح فإن ما يصيبه يكون مجرد مهدىء آني، كتب مرة:

ولست أبالي إن طلبت وفاتني

لدى الناس أكلّ ناعمٍ وشرابٍ

ولكن شجى نفسي الحزينة أنني

ظمئتُ وفوقي راعدٌ وسحاب

وفي المقام أطلع واحداً من ذوي الحظوة على البيتين، فأخذ الورقة من يد الحضرائي، وذهب إلى حيث يتكئ ولي العهد فسلمها إليه، قرأ ولي العهد البيتين وأمر له بمبلغ جيد من المال، وكتب له ردّاً شعرياً يقول فيه:

إليك فخذ ما تشتهييه فقد همى

عليك من الخير الجزيل سحابٌ) ص 72، 73

غير أن ذلك لا يتعدى أن يكون نوعاً من المهدئات كما يقول
الجيلاني، وسيحتاج الحضرائي إلى زلزال يهز المكان ويجبر نجوم
البلاط من الشعراء والخطباء على الفرار ليخلو له المكان ويتفرد
بالنجومية فيه، فقد هدد ولي العهد سيف الاسلام أحمد حميد
الدين بإرواء سيفه من دماء دعاة العصرية، ما أجبر الشعراء
محمد محمود الزبيري وأحمد النعمان وأحمد الشامي وغيرهم
على الفرار إلى عدن، وبقي الحضرائي الذي سيظل بقاؤه لغزاً
محيراً، إذ أنه كان مشمولاً بذلك التهديد والوعيد، لكننا ما نلبث
أن نسمعه يخاطب نفسه بسعادة غير خافية:

الآن طاب لي المقام

ولذ لي فيه السرور

وإليك يا سيف الخلافة

هز أخيلتي الشعور

كأس من الشعر المعتق

سوف ترويه العصور

قد ضوّأت من آل أحمد

فيه هالات تمور

فقد تحقق له ما يريد وصار شاعر البلاط الأول، وإن لم يمنعه
ذلك من مراسلة أصدقائه الهاربين إلى عدن ومشاركتهم في وقائع
الانقلاب على إمام اليمن، الإمام يحيى حميد الدين عام 1948.
إلى جانب ذلك يتناول المؤلف في هذا القسم من الكتاب قضية
أخرى ارتبطت بتجربة الحضرائي الشعرية، هي قضية ضياع
معظم ما كتبه من شعر، بسبب تفريطه وعدم اهتمامه بالتوثيق
والحفظ، وعدم رغبته في إصدار شعره في مجموعات كما يفعل
سائر الشعراء خلال حياتهم، أو حتى اهتمامه بإصداره في كتاب
واحد في السنوات المتأخرة من العمر، ويؤكد الجيلاني أن من

المفارقات الكبرى أن يضح كبار كتاب اليمن مثل أحمد الشامي وعبدالله البردوني وعبد العزيز المقالح وعبد الودود سيف وأمثالهم، ومعهم جملة من كبار الكتاب العرب مثل عباس محمود العقاد ومحمود حسن إسماعيل وفاروق شوشة وهلال ناجي بتقدير شعر الحضرائي، ولتأكيد على أهميته كتجربة فريدة وقوية الحضور والتأثير، وأن تتكالب المهرجانات الشعرية العربية على دعوته سنوات طويلة تقديراً لهذه التجربة، فيما هو لا يهتم لشعره ولا يفكر في توثيقه.

ويذكر الجيلاني أن ما بين يدينا من شعر هذا الشاعر الكبير هو بالتأكيد أقل من نصف شعره، وذلك في ضوء ما كان يؤكد أنه ويؤكد أنه أصدقاؤه والمعاصرون لتجربته؛ مثل صديقه الأقرب إليه الشاعر أحمد الشامي ومثل الأدباء عبد الودود سيف وعبد الله البردوني وعبد العزيز المقالح من أنه كان من أكثر الشعراء إنتاجاً. وفي ثلاثة فصول أخرى من هذا القسم هي **(الكثير الذي صار قليلاً)** و**(بعد ستين عاماً بكى الحضرائي)** و**(حتى لو تحولت القصيدة إلى امرأة)**. يستعرض الجيلاني الكثير من وقائع وأسباب ذلك الضياع، ويذكر كيف حاول الشاعر أحمد الشامي عند مطلع التسعينيات إنقاذ ما يمكن إنقاذه من شعر الحضرائي، فلجأ إلى إرشيفه وإلى مراسلاته، وأصدر ديواناً تحت عنوان **(القطوف الدواني من شعر إبراهيم الحضرائي)**، وجاء من منفاه الاختياري في لندن ليحتفل به في صنعاء، وأنه حين حدث ذلك كان عمر الحضرائي (74) عاماً، ثم تمت عملية جمع أخرى قام بها الشاعر والناقد عبد الودود سيف الذي استطاع العثور على قصائد أخرى للحضرائي أصدرها في ملف خاص على صفحات صحيفة البريد الأدبي عام 1999، ثم تصدى الجيلاني نفسه للمهمة منذ عام 2001 ليسفر جهده عن العثور على قصائد أخرى قام بضمها إلى ما

قدمه الشامي في ديوان (**القطوف الدواني**) وما قدمه سيف في البريد الأدبي، ومن ثم عبر تواصل امتد لسنوات مع الحضرائي نفسه قام بمراجعة وتحقيق كل ما تجمع من جهد سابقه وجهده وإصداره عام 2004 في مجلد واحد تحت عنوان (**ديوان الحضرائي**)، ثم بعد (15) سنة استأنف البحث وعثر أثناء إقامته في القاهرة سنة 2019 على قصائد جديدة، وكان الفصل المعنون بـ (**حتى لو تحولت القصيدة إلى امرأة**)، مخصصاً بكامله للحديث عن تلك القصائد.

الجيلاني خصص أربعة فصول أخرى من القسم الأول من الكتاب للحديث عن جوانب مختلفة من حياة الحضرائي، فصل بعنوان (**سنوات الشعر العجاف**) يتحدث فيه عن فترة صمت مرت بالحضرائي بعد خروجه من السجن في مطلع الخمسينيات، واستمرت حتى سفره إلى الكويت للمشاركة في مهرجان البطولة في الشعر العربي سنة 1958. وهو فصل يكشف عن الكثير من أسرار الحضرائي ومراسلاته الأدبية وقربه الشديد من محمد البدر ولي عهد اليمن آنذاك.

وفصل بعنوان (**الشعر لذة أبيقورية والتزام خاص**) يفصل فيه تحولات طرأت على حياة الحضرائي وشخصيته أثناء إقامته في مصر والكويت؛ خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ويستعرض علاقاته بعدد المبدعين المصريين مثل محمود حسن إسماعيل وأم كلثوم وأحمد رامي وطه حسين ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وأنيس منصور وفاروق شوشة وصالح جودت وأمل دنقل والعضوي الوكيل ومختار الوكيل، كما يتحدث عن ارتياده صالون العقاد ورأيه في العقاد ورأي العقاد فيه. وعن معرفته بالعقاد يروي الجيلاني عن الحضرائي قوله (**وعرفت العقاد، وكان حضوري لندوته الأسبوعية حدثاً مؤثراً في**

حياتي، كان العقد أشبه بشجرة ضخمة تحمل كمًا هائلًا من الثمار اليانعة، وبينما كنت في الطريق إلى بيته، فوجئت أن قلبي يدق بعنف، وأن داخلي تختلط فيه السعادة بالرهبة، إنها نفس الأحاسيس التي انتابتني وأنا أدخل مقام سيف الإسلام أحمد حميد الدين للمرة الأولى في حياتي، وقلت لنفسي: ما هذا يا إبراهيم أنت ستلتقي بكاتب وأديب قرأت معظم كتبه، ألفتُه وألفت أسلوبه وطريقة تفكيره منذ أكثر من عشرين سنة. إنه العقد الشاعر والكاتب والمفكر وليس الإمام أحمد حميد الدين الدولة والسطوة والرعب، وتذكرت نكتة ذمائية مضحكة: ذمار كما تعرف باردة جدًا، وكان أحد علمائها حريصًا على أداء ابنه الشاب الصلوات الخمس في الجامع، وكان موعد صلاة الصبح يتحول كل يوم إلى صياح وشجار، فالوالد يحرص على إيقاظ ولده للصلاة، والولد يَعدُّ أباه أن يلحق به، ثم يغلبه الكسل ولذة النوم تحت الغطاء فلا يلحق به، ذات يوم عاد الوالد من صلاة الفجر غاضبًا، أزاح الغطاء عن وجه ابنه وقال له: ما معي منك.. ما بلا أدور لنفسي مخرج من خطاب الله سبحانه وتعالى في قول: **يا أيها الذين آمنوا قوا أنفسكم وأهليكم نارا** وقودها الناس والحجارة عليها ملائكة غلاظ **شديد** ومد صوته على طريقة الخطباء (شدداداد)، فشَوَّح الولد بيده، وقال باستهانة: يا به.. هم ملائكة مش مقادشه.

ضحكت بيني وبين نفسي، وكان برفقتي العوضي الوكيل، وهو شاعر ومثقف خفيف الظل وهجاء غير عادي. لا حظ ابتسامتي الصامتة فقال لي: إيه يا عم الحضرائي بتفكر في إيه؟ قلت له أفكر في العقد.

ابتسم العوضي وقال لي كلامًا، اعتبره حتى الآن مثالًا للتقدير والاحترام الذي يمكن أن يناله كاتب ما: قال لي: ومن الذي

يكون في طريقه إلى العقاد ولا يفكر فيه، تصور يا حضراتي أن هذا التفكير ينتاب مريديه جميعًا صباح كل جمعة. لكن العقاد حين دخلت عليه لم يكن شجرة واحدة كما كنت أقول لنفسي، كان أشجارًا كثيرة، وعندما قدمني العوضي الوكيل إليه، أسعده أنني من اليمن، فرحب بي وسط مجموعة أصدقائه ومريديه، وصادف أن زاره ذلك اليوم واحد من أقدم أصدقائه هو الكاتب علي أدهم وكان مسنًا، كذلك كان مريده الشهير محمد خليفة التونسي موجودًا، وكان في الصالون أحمد عبد الغفور عطار من السعودية، والشاعران أبو سلمى وهارون هاشم رشيد من فلسطين. والشاعر محمد محمد علي من السودان، وآخرون من تونس ولبنان والعراق. يومها شعرت أنني أزداد طولًا، وأن إضافة حقيقية طرأت على حياتي، بدا لي العقاد فريدًا أكثر مما كنت أتخيل، وبدا مهذبًا تشعر فيه بالجبوت، لكنه جبوت العلم والمعرفة والذكاء والعصامية والشعور القوي بالذات، يتكلم في كل فن الشعر والأدب والفكر والفلسفة والدين والتاريخ والسياسة، ويجيد النكتة ويجيد الضحك عليها، ويفهم علم النفس الإنسانية فهمًا دقيقًا، تحتار وأنت تشاهده وتسمعه بأي خصلة فيه تعجب. يومها تمنيت لو كنت جئت إلى مصر قبل عشرين سنة، وقلت لنفسي: لقد ذهب الكثر من أيام عمرنا هباءً ص 141، 142.

إلى جانب ذلك يفصل الجيلاني جوانب من أسرار حياة الحضراتي، وأسفاره ومشاركاته في المهرجانات، وقراءاته والمجلات المصرية التي كان ينشر فيها قصائده، وقصص الحب التي عاشها في القاهرة، وكيف نقلته تلك القصص شعرياً من الرومانسية الروحانية الملهومة في السماء إلى وصف ملذات الجسد والتغني بأحاسيسه، وفي هذا السياق يرد المؤلف على الشاعر والمفكر اليمني عبدالله

البردوني الذي سخر في أحد مؤلفاته من تحول الحضرائي واصفاً تحوله بـ(النيزرة) نسبة إلى الشاعر نزار قباني، أو تشبهاً بأسلوبه، وقال الجيلاني إن نقد البردوني لهذا التحول في أسلوب الحضرائي لم يكن موفقاً، فقد كان يحمل سمة التحامل أو الاستكثار، فالبردوني يستكثر على الحضرائي أن يحب وأن يعشق. وهذا الاستكثار حسب الجيلاني سمة يمنية أكثر من كونها رأياً نقدياً.

وهناك فصل بعنوان *(الحضرائي في ضجيج فارغ)* يقدم فيه المؤلف قراءة تفكيكية ممتعة لرسائل تبادلها الحضرائي أثناء إقامته في الكويت عند مطلع السبعينيات مع صديق له، وهو أديب ودبلوماسي ومناضل يمني من جيله اسمه أحمد المروني، ويبرز الجيلاني من خلال قراءته لتلك الرسائل الظلال القائمة التي ألقته نكسة أو هزيمة 1967 على نفوس المبدعين العرب، فامتلاً الخطاب في تلك الرسائل بالتشاؤم، والشعور بالإحباط والملل وعدم الثقة في كل شيء.

أما الفصل الذي حمل عنوان *«المبدع الكبير بعيداً عن ثقل الهيبة»* فيقدم الجيلاني فيه خلاصة قراءاته لشخصية الحضرائي أو خلاصة لحياته كلها، إبداعه، ذاكرته، سمات التأمل في شخصيته ومزاجه، أو يرسمه كما عرفه هو شخصياً، فبعد أن يسرد مراحل معرفته به قارئاً عنه وله من بعيد، ثم لقاءاته المتباعدة به عبر عشر سنوات كاملة أعقبها فترة ارتباطه به أثناء اشتغاله على تحقيق ديوانه، حيث تعمقت صلته به في السنوات السبع الأخيرة من حياته. يقول الجيلاني (كان في زملاء الحضرائي من يشبهه في بعض وجوه إبداعه. كما كان فيهم من يلتقي معه في آراء وأفكار وأحلام وأمنيات. لكنني أستطيع أن أجزم أن ليس فيهم من كان يشبهه في تواقعه، وفي تأمله، وحسه الإنساني الذي يكبر ويسمو على قيود المعتقد وعادات المكان).

كنت كلما لقيته. ورأيت طريقة إصغائه إلى حديثي معه. لا أستطيع أن أمسك نفسي من سرحة تأمل في تواضعه العجيب، ولم أكن في تأملي لتواضعه قادرًا على منع نفسي في كل مرة؛ من استحضار جملة من رفاق دربه وأمثاله من الكبار الذين يملؤون حياتنا. بعضهم ترك أثرًا حقيقيًا، ولكنه خَمَّجُه بالضجيج حول ذاته التي جعلها مركزًا للكون. وقطبًا لذوات الآخرين يجب أن تدور كلها حولها. وبعض آخر لم يفعل شيئًا يذكر بل كان من أسباب مآسينا. ومع ذلك فهذا البعض لا يريد أن يتركنا لشأننا. وهو يحاول جاهدًا تحميلنا تبعات كل ما حصل ويحصل بسببه وسبب أمثاله. من الفارغين إبداعًا وإنسانية) ص 235، 236.

تجدر الإشارة إلى ميزة قوية يتميز بها هذا القسم من الكتاب تتمثل في استهلاكات الفصول، فكل استهلال يعد قطعة فنية فلسفية، تمثل قيمة مضافة للمحتوى الذي يتميز بالإحاطة بالوقائع والقدرة على توضيح سياقاتها، وتبرير مآلاتها بما يتلاءم معها، وهذا من أكثر ما يجذب القارئ لقراءة لقراءته.

-٢-

القسم الثاني من الكتاب جاء تحت عنوان (من سمات تجربته الشعرية)، ويقع في 170 صفحة، ويشتمل على عشرة فصول أو عناوين داخلية، فتحت عنوان (مفهوم الشعر عند الحضاري) انطوت ثلاث عناوين هي (أصداء المثاقفات وبوح النصوص) و(التصورات النظرية واشتراطات الواقع) و(ماهية المتحقق من خلال تناصاته)، تلتها ستة فصول أخرى جاءت عناوينها على هذا النحو: (الحزن والألم في تجربة الحضاري) و(الحضاري شاعر الومضة والتكثيف) و(الشعر مرآة وجود الذات) و(الحضاري والقصيدة الطويلة) و(الإيقاع والأوزان في مدار التجربة الحضرائية) و(سمات

الصورة الشعرية وتجلياتها) إضافة إلى خلاصة قصيرة ختم بها المؤلف الكتاب.

عنوان القسم (من سمات تجربة الحضرائي) يعني أن الجيلاني لم يشأ دراسة سمات تجربة الحضرائي كلها، وإنما اختار منها ما يدل أو يؤكد على انعكاس سمات شخصيته في شعره، أعني تلك السمات التي قدمها من زوايا مختلفة في القسم الأول من الكتاب، وهذا اشتغال ذكي يمثل حرصاً على وحدة موضوع الكتاب، ويمثل في نفس الوقت فكرة المؤلف في تقديم صورة متكاملة الأجزاء للحضرائي، حياة وطباعاً ومزاجاً وميولاً فكرية وفنية، نستطيع تبينها في مشواره الحياتي ومشواره الشعري على حد سواء.

في مفتتح هذا الفصل نقراً مدخلاً توضيحياً يضع الحضرائي كتجربة شعرية في سياقه التاريخي والذهني فهو (ينتمي إلى الجيل الثالث من أجيال الشعر اليمني في القرن العشرين، وهو الجيل الرومانسي، الذي يمكن أن نسميه جيل العافية الشعرية، والمقصود بهذا التعبير أن هذا الجيل كان يعيش في زمنه، ويعبر عن ذوات شعرائه، ويتصل صلة قوية بمعاصريه في الجغرافيات العربية المجاورة. وأهم من يمثل هذا الجيل الشعراء: حسن بن عبدالرحمن السقاف، إبراهيم الحضرائي، أحمد بن محمد الشامي، علي محمد لقمان، عبد الوهاب الشامي، محمد عبده غانم، لطفي جعفر أمان، إدريس حنبلة، صالح الحامد. ويمكن أن يندرج معهم من المتقدمين عليهم الزبيري في جانب من شعره، رغم انتفاء القصيدة في كتابته؛ إذ لو توفرت القصيدة لكان مبشراً حقيقياً بهم. كما يمكن أن يندرج معهم من المتأخرين عنهم البردوني خاصة في ديوانه الأول. بما يجعله ثمرة لهم. وقد تماهت إبداعات هذا الجيل مع معاصريهم من الشعراء في مصر والمهجر والشام والعراق والسودان وتونس وغيرها. فركبوا مع

الملاح التائه على المركب نفسه) ص 243.

والمقصود بـ(الملاح التائه) الشاعر المصري علي محمود طه (توفي عام 1949) صاحب ديوان (الملاح التائه) وقد كان لهذا الديوان تأثير كبير على الشعراء العرب في النصف الأول من القرن العشرين.

يذهب الجيلاني إلى أن تجربة الحضرائي الشعرية انبنت (على خمس ركائز؛ أولاهها: التراث العربي الواسع المتمثل على وجه الخصوص في شعر المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي تمام والبحري وأبي نواس والشريف الرضي ومهيار الديلمي ونهج البلاغة ومقامات الحريري، وثانيتهما: تأثره القوي بوالده، الذي كان شاعرًا ومحبًا للشعر، يختار أجملها، ويفضل ما كان منه صادقًا في عواطفه، وثالثتها: تأثره بكتابات العقاد والمازني وشكري، وإعجابه بدعوتهم إلى تجديد الشعر، ورابعتها: تأثره القوي بشعر إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل ومدرستي (الرسالة) و(أبولو)، وخامستها: مثاقفاتة مع سربه من الشعراء والكتاب، في بلاط سيف الإسلام أحمد حميد الدين، وعلى رأس أولئك الشعراء أحمد بن محمد الشامي، وعبد الوهاب الشامي، وتتصل بذلك المحيط مثاقفاتهم عبر صحيفة فتاة الجزيرة، وعبر المراسلات مع نظرائهم في عدن من أمثال علي محمد لقمان، محمد عبده غانم، لطفي جعفر أمان، إدريس حنبلة، صالح الحامد) ص 247.

ويؤكد الجيلاني على أن مفهوم الحضرائي للشعر ينحاز للرؤية الفنية الجديدة التي بلورتها جماعات (المهجر والديوان وأبولو) وقد أقبل الحضرائي منذ عام 1938 على قراءة نتائج هذه الجماعات من خلال دواوين شعرائها ومؤلفاتهم، ومن خلال تنظيراتهم الشعرية التي حفلت بها مقدمات دواوينهم، وكتاباتهم النقدية

التي عجت بها عديد المجلات وعلى رأسها (الرسالة) و (أبولو).
ويقارن موقف الحضرائي في طفرة شبابه خلال عقد الأربعينيات
من شعر المديح الذي اشتهر به معاصره الشاعر محمد محمود
الزبيري بموقف العقاد من شعر المديح الذي اشتهر به أحمد
شوقي. فعندما قال العقاد:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس

والشاعر الفذ بين الناس رحمن

كان يتحدث عن الشعر ووظيفته بالنسبة لشاعره وبالنسبة
للمجتمع، فيما كانت أصداء قول شوقي المشهور:

شاعر الأمير وما بالقليل ذا اللقب

ما زالت تتردد في أرجاء الوطن العربي كله

وعندما قال الحضرائي:

إنما الكون مصحف أنت يا شاعر

قاري الجلال من تبيان

وتسرب إلى قلوب المحبين

بنشر الربيع في إبان

كان يتحدث عن الشعر ووظيفته بالنسبة لشاعره وبالنسبة
للمجتمع، فيما كانت تتردد أصداء قول الزبيري يمدح سيف
الإسلام أحمد حميد الدين بعد أن اختاره أميراً لشعراء اليمن:

عليّ أن أخلب الأبواب محتكماً

كما تحكم في الأعناق بتار

وأن أقيم لك الدنيا وأقعد

حتى تكون كما تهوى وتختار

لكن الجيلاني ينبهنا في موضع آخر وتحت عنوان (التصورات
النظرية واشتراطات الواقع) إلى أن (تطلعات الحضرائي إلى التجديد
كانت محكومة باشتراطات واقعه، وقد اضطره واقعه أن يكتب

في الأغراض التي طالما أعلن رفض الكتابة عبرها، فقد مدح وهجا، وكتب شعراً اجتماعياً ووطنياً، بمعنى آخر، فإن وضعه ومواضع واقعه لم تدعه وشأنه) ص 260، 270

وينبها إلى أن تلك مفارقة وقع فيها العقاد نفسه فقد (استهدف أحمد شوقي استهدافاً واسعاً، وخص شعره في المديح والرثاء بكثير من الازدراء، مع ذلك فإن المسافة بين التصورات النظرية وبين الإنجاز النصي، كانت مسافة هائلة لديه .. فكتب شعراً في المديح) ص 262.

ويرى الجيلاني أنه إذا كان اتجاه الحضاري للمديح قد أملت ظروفه الصعبة واشتراطات واقعه الأكثر صعوبة، فإن اتجاه العقاد للمديح يبدو غير مفهوم، فقد كان يتمتع بمكانة عالية، وشهرة واسعة، وشخصية جبارة، ولم يكن محتاجاً لتزلف أحد.

مثل هذه الملاحظات والمقارنات الذكية ترد كثيراً في قراءة الجيلاني لسمات التجربة الشعرية عند الحضاري، فيما هو يواصل رصد الجهد النظري الموازي الذي قدمه الحضاري حول مفهومه للشعر؛ من خلال كتاباته في مجلة البريد الأدبي عند منتصف الأربعينيات، ومن خلال تقديمه لديوان صديقه أحمد الشامي (النفس الأولى) في مطلع الخمسينيات، ثم من خلال مراسلاته مع الأديب أحمد مداعس.

وتحت عنوان (ماهية المتحقق من خلال تناصاته) يتتبع الجيلاني تناصات الحضاري مع التجارب الرومانسية العربية؛ التي يعد حضور تأثيرها في لغته ومعجمه ومعانيه دليلاً على قوة التمثل قدر ما يعد دليل على مدى تناغم مفهوم الشعر عنده في جانبه النظري مع مفهوم الشعر كما يتحقق في النص، ومن أجل توضيح ذلك يستعرض مجموعة من نصوص الحضاري ويقارنها بنصوص لشعراء مثل إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود

حسن إسماعيل. مورداً في هذا السياق اعترافات للحضرائي تدعم استدلالاته.

ويذهب الجيلاني إلى أن سمات الحزن والألم والميل إلى الطبيعة وإلى التأمل، هي أهم سمات شعر الحضرائي، وقد جاء ذلك في فصل عنوانه «الحزن والألم ومرادفاتهما في شعر الحضرائي» وهو يستهل هذا الفصل بعتبة نصية منتزعة من أحد حوارات الحضرائي جاء فيها ((هناك شيئان غامضان، هما الحب والشعر، ليس من السهل أن يعرفهما الإنسان، ولكن لكل إنسان طريقة خاصة لممارسة هذين الفنين: ممارسة الحب وممارسة الشعر) ص 297 والحقيقة أن نصوص الحضرائي التي أمدته بهذا اليقين كانت كثيرة جداً، كما أن قدرة الجيلاني إلى ربط كل ذلك بفترة تكوين الحضرائي ومعاناته في بعض سني طفولته كانت قوية وقادرة على إضاءة هذا الميل وتقديره، مع ذلك فهو يؤكد أن ما أورده في هذا الفصل عن هذه السمات ليس إلا جزءاً يسيراً من حضورها الواسع، كما ورد في ختام الفصل نفسه (تلك كانت إلمامة بمآثر الحزن والألم ومرادفاتهما في شعر الحضرائي، وهي مجرد محاولة لإضاءة الخلفيات والمرجعيات، واستقراء بعض النصوص والتجليات، اقتصرت على فترة الأربعينيات بوصفها فترة تأسيسية في حياته الشعرية، وفي مذهبه في الكتابة إن جاز لنا أن نقول، والنصوص الواردة هنا ليست إلا قطرة من مطرة، فقد استولى هذا الهم على مدونة الحضرائي الشعرية حتى آخر حياته، فإن يكن هذا التناول محكوماً بضرورة الإجمال، فإنه قد يهدي القارئ إلى تفاصيل كثيرة) ص 313

وتحت عنوان (الحضرائي شاعر الومضة والتكثيف) يقول الجيلاني إن مجموع نصوص الحضرائي المتوفرة عددها (171) نصاً (وقد تبين أن قصائد الومضة، التي تتراوح بين البيت الواحد والأربعة أبيات

يبلغ عددها أربعة وأربعين نَصًّا، وأن النصوص القصيرة المكثفة التي تتراوح أطوالها بين خمسة وتسعة أبيات يبلغ عددها اثنين وخمسين نَصًّا، وبذلك فإن مجموع النصوص الوامضة والنصوص القصيرة المكثفة يبلغ ستة وتسعين نَصًّا) ص 314

ومعنى ذلك كما يذهب الجيلاني أن الكتابة الوامضة، وكذلك الميل إلى التكتيف سمة بارزة وقوية في تجربة الحضرائي، وهو يدل على ما يذهب إليه بمقارنة وجود هذا المنحى في شعره بوجوده في شعر غيره من سربه مثل الشامي، أو شعراء ممن تأثر بهم مثل إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وأمثالهم حيث تثبت المقارنات أن الحضرائي يتفرد فعلاً بهذه السمة.

والجيلاني يتتبع قوة تعبير الحضرائي عن نفسه من خلال تلك النفثات الوامضة المكتنزة بالشعر، كقوله الذائع الصيت بين اليمنيين حين قيل له أن يستعد للإعدام بعد مشاركته في الانقلاب على الامام يحيى حميد الدين عام 1948:

كم تحملت في سبيل بلادي

وتعرضت للمنون مرارا

وأنا اليوم في سبيل بلادي

أبذل الروح راضياً مختاراً

أو قوله:

لا أحب العيش إلا قمة

إن تفت فالموت أعلى القمم

أو قوله يخاطب نديمه الشاعر المصري أمل دنقل:

هات كأسٍ وخذ لنفسك كاساً

نتسلى بها وننسى الناسا

سمحة تقتل الهموم وتأبى

أن تمس الشعور والإحساسا

ويتتبع الجيلاني المعاني الكثيرة التي طرقها الحضرائي عبر قصائده الوامضة المكثفة؛ مقرونة بالكشف عن براعة الصور والمفارقات والتلاعب بالألفاظ، دون أن ينسى مقارنة نصوص الحضرائي الذي يتفوق نصه رغم قصره على نصوص عديد الشعراء، سواء طرقوا نفس المعنى في نصوص قصيرة كنصوصه أو طرقوها في نصوص بالغة الطول، وفي هذا السياق يقارن نصوصاً للحضرائي بنصوص لأبي مرة المكي وابن الرومي وابن حزم (صاحب طوق الحمامة) وإبراهيم ناجي وغيرهم.

ويذهب الجيلاني إلى أن إجادة الحضرائي في النصوص التي تميل للقصر، ليست أقل من إجادته في النصوص الوامضة الكثيفة، ويعلل ذلك بقلة إرغام الحضرائي نفسه على القول، جاء ذلك في فصل عنوانه (الشعر مرآة وجود الذات) وهو يتتبع فيه عديد النصوص التي صارت علامات في مسيرته الشعرية؛ مثل قصيدته (الندامي) و(على قبر جوته)، ومثل مرثيته للشاعرين محمود حسن إسماعيل وعبدالله عبد الوهاب نعمان، ويقول في ختام هذا الفصل (وهكذا فإن الحضرائي في كل ما عرضناه في هذه المقاربة وفي المقاربة السابقة عليها من نصوص؛ ميزتها الومضة أو الكثافة أو ميل النص للقصر، انكبت كلها بعيداً عن أية إملاءات، أعني أن النص فيها جميعاً كان ينكتب بوصفه كوناً موازياً لوجود الشاعر، إنه مرآته التي تتمرأى فيها حياته بتجلياتها المختلفة) ص 357

ولا ينفصل رأي الجيلاني في قصائد الحضرائي الطويلة عن رأيه الذي بسطناه سابقاً في بقية شعره، ففي فصل بعنوان (الحضرائي والقصيدة الطويلة) يقول الجيلاني (إذا كانت المقاربات السابقة، قد أثبتت بالأدلة النصية ميل شاعرية الحضرائي إلى الكتابة

الواقعة وإلى النصوص الكثيفة، وأثبتت قدرتها على حماية النصوص القصيرة من الترهل والهيجان اللفظية، وأثبتت أن ميوله تلك قد شكلت الجانب الأكبر من نصوصه الناجية من الضياع، كما أثبتت أن موجهات النصوص كانت ذاتية في كل أحوالها وتعدد موضوعاتها، وتلك سمة من سمات تشكل بصمة الحضاري الخاصة، فإن الثابت أيضًا أن الحضاري كتب مجموعة لا بأس بها من النصوص الطويلة نسيًا، فثمة مجموعة من النصوص تتراوح أبياتها بين 21 و30 بيتًا، مجموع أبياتها 515 بيتًا، تتوزع تلك النصوص تحت عناوين مثل: (إلى ابنتي، نغم يترنح، شكوى صامتة، الشلال، صدى الشوق، رثاء عبدالله الوزير، يا صديقي، رسالة، الذخر والمعتمد، مع مغترب جديد، لقاء الحباب، في رثاء الزعيم النعمان، في رثاء هاشم طالب، موعدنا غدًا، الاحتفال بيوم النصر، فليعيش رجال الفن والتجديد، يا قلبي، بين نفسي وبينني، مع حفيدي بعد عام 2000)، وهي أيضًا تتوزع على رحلة الحضاري الشعرية من مطلع أربعينيات القرن العشرين حتى تسعينياته، ففيها من فترة الأربعينيات نصوص مثل (رثاء عبدالله الوزير، فليعيش رجال الفن والتجديد، يا قلبي)، وفيها من فترة الخمسينيات (الذخر والمعتمد، الاحتفال بيوم النصر)، وفيها من فترة الستينيات (أنا في العراق، رسالة، موعدنا غدًا)، وفيها من فترة السبعينيات (نغم يترنح، شكوى صامتة، الشلال، صدى الشوق، مع مغترب جديد، رثاء هاشم طالب، بين نفسي وبينني، مع حفيدي بعد عام 2000)، وفيها من فترة الثمانينيات (يا صديقي) وفيها من التسعينيات (في رثاء النعمان). أما همومها فتتوزع بين الاستعطاف والمديح (الذخر والمعتمد، الاحتفال بيوم النصر) ورثاء رفاق الدرب من زعماء وأدباء مثل: (عبدالله الوزير، عبدالله حمران، النعمان، وهاشم

طالب)، والهموم الوطنية والقومية مثل: (مع مغترب جديد، لقاء الحبايب، رسالة، بين نفسي وبينني)، والهموم الوجدانية والشعرية التي تلتبس فيها الذات بالآخر، والحب بالتأمل، والطبيعة بتبدلات المصائر، والطموح إلى التجديد بالكتابة نفسها، وفي هذا المدار انكبت قصائد مثل (نغم يترنح، شكوى صامتة، الشلال، صدى الشوق، فليعيش رجال الفن والتجديد، يا قلبي).

الواضح من استقراء النصوص أنها قد انكبت في مجملها بدوافع ذاتية، عدا نصين في الاستعطاف والمديح، والملاحظ أن طول القصائد في المجمل لم يؤثر على بناء القصائد وجودتها، ولعل من أجمل هذه النصوص وأكثرها امتلاءً بالحضرائي في شاعريته، وتأملاته ورصده لرحلته وطريقة تفكيره في الشعر والحياة والحب والأصدقاء والسياسة، والموت ومآلات الوجود في تجلياتها المختلفة، قصيدته (صدى الشوق) وهي قصيدة كتبها لصديقه الشاعر أحمد بن محمد الشامي سنة 1978. ص 359، 360.

أما فصل (الإيقاع والأوزان في مدار التجربة الحضرائية) فهو فصل حافل بالتفلسف الذكي لكن ما يلفت النظر هو حرص المؤلف على ربط نوعية الإيقاع والموسيقا بمزاج وطبيعة الحضرائي، وفي سبيل ذلك جمعت الكتابة بين الحصر والتحليل الفلسفي، فالحضرائي (قد جمع في مسيرته الشعرية بين الطبع والمزاج والروح، وبين الوعي بالاشتغالات الإبداعية، وهو يبدو متوائماً مع نفسه في ميله الغالب إلى الكتابة عبر بحر الخفيف ثم الرمل ثم السريع، كتب على بحر الخفيف ثلاثة وخمسين نصاً، وعلى بحر الرمل ستة وعشرين نصاً، وعلى بحر السريع خمسة عشر نصاً، وهذه البحور تشبه الحضرائي كثيراً، فهي تستجيب لثوريته الوجودية من جهة، وتستجيب لمواجيده الذاتية من جهة أخرى، فبحر الخفيف مثلاً يصلح لموضوعات الجدّ مثل الفخر والحماسة، لكنه يصلح أكثر

لموضوعات اللين والرقّة كالوجدانيات ونوستالجيا الحنين الناتجة عن الغرق في الرومانسية، وكثرة التأمل في تبدل المآلات وتغير المصائر والرتاء، كما تصلح للغزل الحسي، وهذه المعاني تشكل لب شخصية الحضرائي، ولب تجربته الشعرية أيضاً، بدوره يمتاز بحر الرمل بالرقّة؛ لذلك شاع استخدامه في مواضيع الغزل، والخمر، والمجون، واعتمد عليه شعراء الموشحات بسبب ملاءمته لأغراضهم الشعرية خاصة الغزل، والخمر، ووصف الطبيعة، ومجالس الأنس، ومن منا يستطيع تصور الحضرائي بدون هذه اللوازم فقد عاش حياته عاشقاً، لجمال الأنثى وجمال الطبيعة، وكان عطر مجالس الأنس، لا نديم مثله ولا أجمل من مشاركته، هو ذاته يتحول إلى كأس حمياً تشع أنساً وشعراً وتجلياً إنسانياً يفوق الوصف، أما المجون فقد كان الجزء المسكوت عنه في حياته دون شك، لكنه كان معروفاً ومشهوراً، ومثل بحر الرمل البحر السريع، وهو ثالث البحور المفضلة عند الحضرائي، إذ هو بحر سلس عذب يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف والانفعالات. فروحه تصب في روح الحضرائي، وعالمه من عالمه.

بقية البحور كان حظها أقل من حيث عدد النصوص، لكن حظها من الجمال الشعري كان كبيراً ووفيراً، فنحن في النهاية لا نقارب تجربة شعرية لشاعر أي شاعر، وإنما نقارب تجربة الحضرائي وهو شاعر كبير وتجربته عظيمة بكل المقاييس، وقد كتب ثلاثة عشر نصّاً على البحر البسيط، وأحد عشر نصّاً على بحر الكامل، كما كتب عشرة نصوص على المتقارب، وعشرة على بحر الطويل.

الاجترحات الأقل عدداً تتمثل في نصين على بحر المنسرح، ونصين على بحر المديد، ونص على بحر الرجز.

أما المجزوءات فقد حظي مجزوء الكامل بثلاثة نصوص، ومجزوء الخفيف بثلاثة نصوص أيضاً، فيما كان نصيب مجزوء الطويل

نص واحد، ومجزوء الرجز نص واحد. وثمة نص واحد على مُخَلَّع البسيط. أما بالنسبة للقافية فإنها كما يبدو لم تشكل همًا تجديديًا عند الحضرائي، فهو رغم تماهيه في مفهوم الشعر الذي أنتجته مدرستا الديوان وأبولو ومعهما جماعة المهجر، إلا أن نصوصه التي تحفل بتعدد أو تنوع القوافي محدودة جدًا، فهو لم يفعل ذلك إلا في عشرين نصًا) ص 387، 388.

كذلك فعل الجيلاني وهو يقارب بعض (سمات الصورة وتجلياتها في شعر الحضرائي) فبعد مدخل فلسفي مستفيض عن الصورة ودورها المحوري في جعل الشعرا شعراً، يبدأ تلمس أبرز سمات الصورة في الشعر الحضرائي، فيجدها شديدة الارتباط بمفهومه للشعر، وهو نفسه مفهوم الصورة الذي شاع (في كتابات شعراء جماعتي الديوان وأبولو، حيث تميل الصورة عند شعراء هاتين الجماعتين إلى التغلغل في جوهر الأشياء فتكشف أسرارها من داخلها، وتبرز انعكاس الحالة النفسية والشعورية للشاعر من خلالها، فتتجلى كفيض من مشاعر وعواطف، ينطبع فيها الوجود كله بمحسوساته ومجرداته بذات الشاعر وحالاته. وهي في غالبها صور تلتبس بميل الشاعر إلى التأمل، وإن كان أحياناً يترك للتداعيات الحرة أن تقوم بالمهمة كلها، وفي سائر شعر الحضرائي هناك إبداع واسع في رسم الصورة، لكن التجاوز الذي يخترق المألوف قليل جدًا، مع ذلك فبصمته الدالة على خصوصيته لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال) ص 402، 403.

-٣-

وينتهي الجيلاني من ارتحالاته في حياة الشاعر إبراهيم الحضرائي وسمات تجربته الشعرية إلى خلاصة يقدمها في نهاية الكتاب مفادها (أن شعره كان مرآة وجوده، في المقام الأول، فهو تعبير

عن نفسه ووجدانه، وانعكاس لرحلته الوجودية بكل ما عرفته تلك الرحلة وما خبرته وجربته. وهو ينسجم في ذلك كله مع مفهومه للشعر بوصفه نبض القلب، وصوت الوجدان. ومن خلال حس رومانسي، ومسحة حزن وألم وشعور دائم بالوجع وتوالي الخسرانات، وأسلوب جمع بين الميل للتكثيف والتأمل؛ صور الحضرائي في شعره عواطفه وحالاته النفسية والشعورية، وعبر عن استجاباته تجاه مشيرات القول من أحداث كبرى وقضايا وطنية وقومية وإنسانية، أو وشائج أسرية واجتماعية وإخوانية، أو هموم فكرية وتأملات فلسفية تتعلق بالوجود ومآلاته. وقد فعل ذلك - غالباً - بمزيج من الاندفاع المحسوب، والتأني المتأمل، مع وضوح الأفق الإنساني، والحس العالي بالجمال. والانحياز الكامل للحب وللحرية والتنوير، وهي سمات تليق بمقام شاعر كبير، ومثقف موسوعي ومناضل قل أن اتسم المناضلون بصفاته تعقلاً ومسالمة وخيرية.

وإذا كانت تجربة الحضرائي تمثل أولى محاولات التجديد والخروج الواعي على التقاليد في الشعر اليمني المعاصر، فإن تأييده محاولات التخطي والتجاوز لم تتوقف حتى آخر العمر، إن لم يكن مؤيداً متحمساً عن إيمان وتحييزات حقيقية، فهو يفعل ذلك عن قناعة فكرية، وعن يقين بحتميات التبدل والتغيير، حتى لو كان التغيير يتجاوز ما نادى به، أو ينقلب عليه، أو يهمله وينكره تماماً.

وقد تحقق ذلك كله على مستوى حياته عامة، وعلى مستوى شعره عامة. كذلك على مستوى علاقاته بأطراف المشهد اليمني - وهو مشهد بحكم تركيبه، يلتبس فيه الاجتماعي بالسياسي بالثقافي بالإبداعي-، ظل الحضرائي يحضر في كل الاتجاهات لا يعطي نفسه أو إيمانه أو يقينه كله لتوجه أو تيار أو اصطفاف

أبدًا، فإن فعل ذلك في فترة مّا، فإنه سرعان ما يعدل الموجة، ليس لشيء إلا ليتواءم مع طبيعته التي ترفض العداوات، وتأنف العيش في قلق الاستفزازات والصراعات زمناً طويلاً. ولعل هذا من أسباب ضياع الجزء الأكبر من شعره، لقد ظل الحب والفضاء الإنساني معتقده الأول، وقد عاشهما قدر الإمكان وقدر ما سمحت له ظروف اليمن المليئة بالصراعات والتجاذبات، وهذا نفسه ما حدث لشعره، فقد بقي لنا منه ما استطاع أن يبقى قدر الإمكان، وقدر ما سمحت به ظروف اليمن المليئة بالصراعات والتجاذبات) ص 416، 417

ولا خلاصة بعد هذه الخلاصة في نهاية هذا العرض الذي قصدت أن يكون شاملاً وموسعاً، لأني قصدت منه تقديم تحية حقيقية لصديقي الشاعر والروائي والناقد علوان مهدي الجيلاني، فهذا الكتاب بما يحمله من عمق واستقصاء وجهد واضح يبني على معارف ممتازة وثقافة موسوعية؛ ناهيك عن روعة الأسلوب وبراعة الاستهلاكات والعناية باختيار العناوين؛ إنما يعبر عن كاتب غير عادي. كاتب يمتلك أدواته، ويعرف كيف يتعاطى مع مادة كتابته، من جهة أخرى فإن كتاب (الحضرائي في الرمال العطشى) يقدم للقارئ العربي فرصة قل مثيلها لمعرفة جانب مهم في مسيرة الأدب اليمني الذي طالما غاب عنا.

شطرنج الحوار
إشباع الشغف وإنصاف التجارب
أنصفت تجربته، وأشبع شغفي بالحضرائي شاعرا و إنسانا..

علوان مهدي الجيلاني عن كتابه «الحضرائي في الرمال العطشى»
قمت بجبر ما فات.
علوان مهدي الجيلاني ناقد حصيف متمكن من أدواته وإجراءاته،
وهو كذلك باحث جاد للغاية وشغوف بالمعرفة والتقصي
والتنقيب، يؤمن بقداسة الكتابة ويخوض في غمارها تحديا
مستمرًا، حتى تبدو الكتابة في أرقى تجلياتها على يديها تقدماً
للجديد والمختلف وتعني التحدي والإصرار على الاكتشاف الذي
يأتي عن طريق البحث أو عن طريق اختلاف المقتربات المنهجية
والأسلوبية.

والجيلاني علوان كاتب يمتاز بحسن التقديم والقدرة على الإدهاش
ودائماً، فمع كل منجز معرفي يطل به على المشهد الثقافي اليمني
والعربي يشعر القارئ أنه يضع جزء من جهله جانبا ليملاً مكانه
بالشغف واللهفة.

في منجزه المعرفي الأخير «الحضرائي... في الرمال العطشى» تجسدت
جهوده المضنية محاولا الإفادة من إقامته الأخيرة في القاهرة
في البحث والتنقيب في المجلات والصحف والمختارات الشعرية

المصرية

والعربية لاستكمال ما بدأه قبل عقد و نصف في تسليط الضوء على حياة الشاعر الحضرائي في تكثيف تمتزج فيه سردية المؤلف الجيلاني بسردية الشاعر و المناضل إبراهيم الحضرائي، ليكشف الكثير من المخبوء و الضائع في حياة الشاعر.

فماذا اكتشف الناقد والشاعر علوان الجيلاني؟ وما هي الإضافات الجديدة التي قدمها في ثانيا «الحضرائي ... في الرمال العطشى»؟

هذا ما سنعرفه من خلال هذا الحوار فقد يكون فيه جبر كثير لما فات.

س: لماذا الحضرائي؟

الحضرائي تجربة كبيرة، ملهمة، وجديرة أن تقرأ وأن تتم دراستها بعمق، من أجل فهم أفضل لتكوينها، مرجعياتها، المؤثرات والمثيرات التي صنعتها. نفهم مزاجها وطبائعها والطبيعة الخاصة لابداعها. إنه تجربة كبيرة في الحياة وفي الكتابة. ثم هناك ظلم وحيث لحقا به وبتجربته. كانت هناك أسباب تتعلق به مثل إهماله شعره ومساهمته في ضياع جزء كبير منه، وأسباب تتعلق بالظروف الحياتية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي رافقت تجربته في عمرها المديد. وكان عليّ أن أضع هذا كله بين يدي القارئ.

س: سبق لك أن قلت أشياء تتعلق بما ذكرت في مقدمة تحقيقك لديوان الحضرائي الصادر قبل أكثر من عقد ونصف العقد، ما الجديد الذي يقدمه كتاب « الحضرائي في الرمال العطشى »؟

كتاب «الحضرائي في الرمال العطشى» يقدم الكثير مما لم يتم ذكره في تلك المقدمة، أيضاً يقدم الكثير مما لم أكن أعرفه عن الحضرائي وشعره آنذاك. على سبيل المثال، كتاب «الحضرائي في الرمال العطشى» يقدم اكتشافاتي لنصوص جديدة من شعر الحضرائي، لقد كانت في حكم الضائع، لم يكن بإمكانني الوصول إليها آنذاك، ولذلك قلت في مقدمة جمعي وتحقيقي لديوانه قبل عشرين سنة من الآن إنها في حكم الضائع. لكن إقامتي في القاهرة قبل سنوات مكنتني من البحث في أعداد مجلات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وفي بعض كتب المختارات وكتب الإصدارات الانطولوجية الجماعية الصادرة آنذاك، وكانت نتيجة بحثي العثور على مجموعة من النصوص لم يتضمنها الديوان ناهيك عن عثوري على مكملات لنصوص وردت في الديوان ناقصة. العثور على هذه النصوص شكل جزءاً من سردية الكتاب ودراساته. وهو إضافة حقيقية للمهتمين بالحضرائي كقامة أدبية كبيرة، وللمهتمين بخصوصية تجربته الشعرية بحكم اعتبارها بصمة مهمة في المدونة الشعرية اليمنية، كذلك للمهتمين بقصة الضياع التي طالت جزءاً مهماً من شعر الحضرائي وهي قصة مثيرة ومؤسفة بكل معنى الكلمة. تضمن الكتاب هذا وقد تمازج مع سرديتي الخاصة، سواء ما يتعلق منها بقصتي مع الحضرائي وشعره، أو بعذاب البحث ومواجهه واكتشافاته المبهجة.

الكتاب يقدم إلى جانب ذلك اكتشافات كثيرة لم تكن معروفة من قبل وهي اكتشافات تساهم في فهم طبيعة الحضرائي وطبيعة تجربته، كمثال على ذلك مراسلاته في النصف الأول من خمسينيات القرن العشرين مع أحمد محمد مداعس حول مفهوم الشعر. فقد دلت تلك المراسلات على فترة صمت شعري عاشها الحضرائي،

مدة تتراوح بين ست وسبع سنوات. وكمثال آخر مراسلاته في مطلع السبعينيات مع الشاعر أحمد حسين المروني، وهي مراسلات دلت على فترة يأس وميل الى الاستمتاع بالحياة بعد عقود حافلة بالنضال والتنوير.

وثمة إضافة تتعلق بما اكتسبته خلال معاشرتي الطويلة للحضرائي وتجربته من استبصارات عميقة بشعره، وفهم لمختلف السيناريوهات التي تم تفسير حياته وشعره من خلالها. إنه شغف عشرين عاماً كما تعرف. لقد كان الحضرائي من أكثر الناس شغفاً بالشعر الحميني. وكان كثيراً ما يعلق على أي إهمال أو تقصير في أي شيء بيت من الحميني يقول:

**عليكم جبر ما فات والعلم منكم بالمراد كافي
وأظن أنني بهذا الكتاب قد جبرت الكثير مما فات.**

س: تقديرنا لأي كاتب بعد أن نشتبك مع تجربته، وبعد أن ننجز عنه كتاباً يختلف عن تقديرنا له قبل ذلك، ما الذي اختلف في تقديرك للحضرائي بعد هذا الاشتباك معه؟

صرت قادراً على سماعه بشكل أقوى، ورؤيته بشكل أوضح، ومعرفته بشكل أعمق، الجميل أن شغفي به صار أكبر، وتقديري لشخصيته، ومنجزه وتاريخه وطبيعته وجوده تقدير اتسع كثيراً، أظنه صار جزءاً من تاريخي الأدبي بمثل ما صرت أنا جزءاً من تاريخه الأدبي أيضاً.

س: بشكل عام ما الذي أردت أن تقول للقارئ من خلال كتاب الحضرائي؟

كنت أريد أن أقول لنفسي وللقارئ أن تجربة عظيمة كتجربة الحضرائي مهما عانت من الظلم أو الحيف أو لم تنل التقدير

الذي تستحقه من مجايلها، ستجد الانصاف من الأجيال القادمة بكل تأكيد، هناك كتاب تتدخل أسباب خاصة بهم وأسباب أخرى تخص وضعهم في سياق لحظتهم الزمنية لتجعلهم إما في دائرة الضوء والاهتمام والتقدير طوال الوقت، أو دائرة التهميش والظلام والحيث طوال الوقت، ثمة كتاب يحصلون على ما يليق بهم، وكتاب لا يحصلون إلا على أقل القليل، وهناك كتاب يحصلون على أكثر مما يستحقون، وكتاب لا يحصلون على شيء، لكن الزمن يغربل وتأتي أجيال جديدة تكتشف وتبدل الصورة. قد تجد كاتباً عاش حياته كلها في دائرة الضوء ثم يصير نسياً منسياً بعد وفاته، وقد تجد كاتباً كان نسياً منسياً في حياته ثم بعد مماته يصبح محط أنظار الباحثين والدارسين. والتاريخ يحفل بكتاب ومبدعين كانوا أساطير أزمنتهم ثم نسيهم الناس بعد ذلك كما في حالة ابن حجاج وابن سكرة في القرن الرابع. كما يحفل بكتاب ومبدعين تجاوزهم الانصاف في زمانهم ثم حصلوا على الانصاف بشكل وافر بعد موتهم؛ بل بعد قرون طويلة من زمانهم كما في حالة ابن الرومي وأبي حيان التوحيدي والنّفري.

س: اشتغالاتك على الجوانب السيرية صارت ملمحاً من ملامح تجربتك، قدمت اشتغالات مركزة في كتابين هما «قمر في الظل» 2010، و «ملازمة» 2019. وشملت عشرات الأسماء. وقدمت اشتغالات موسعة على ثلاثة أسماء في ثلاثة كتب هي «امناجي ثواب وكوميديا الألم» 2008، «أورفيوس المنسي» 2021، و«الحضرائي في الرمال العطشى» 2022. ما هي وجوه الشبه في هذه الاشتغالات، وما هي وجوه الاختلاف؟

يجمع بينها جميعاً أنني أنجزتها جاداً شغوفاً بمن أكتب عنهم، لكنها تختلف في تكتيك الكتابة، ونوع الجهد، وإذا كان «قمر في

الظل» و«ملازمة» أكثر تشابهاً في عوالمهما وطرائق مقترباتهما. فإن «امناجي ثواب وكوميديا الأم» و«الحضرائي في الرمال العطشى» يتشابهان أيضاً في كون كل منهما يمثل اشتغالا على وجود حياتي وإبداعى فارق. كما يتشابهان في كون أسلوب انكتابهما يعد عابراً للأنواع إذ يجتمع فيهما السرد السيري والاشتغالات الوثائقية، والتحقيق الصحفي الاستقصائي والبحث الأدبي وتنصيب الذات في الكتابة عن الآخر.

أما «أروفيوس المنسي» فهي اشتغال أصعب وأكثر مشقة بمقدار ماهي بالتأكيد أكثر امتلاءً وأوسع عالمًا، إذ هي رواية تتمتع بجمال سردي أخذ يقوم على قصة حياة مذهلة، وإبداع عبقرى لا مثيل له. وقد لعب بطلها الموسيقار العبقرى ناجى القدسى دوراً كبيراً في جعلها تتجلى على هذا النحو. فقد كان أجراً على الاعتراف، وأكثر قدرة على الإلهام والتحفيز. إنها تجربة أكثر من كل وصف يمكن أصفها به.

س: لكن أأست معى أن هذا التنوع يبدو متعباً، ويحتاج إلى استعدادات خاصة فى كل مرة؟

لا قيمة للكتابة السهلة، الكتابة يجب أن تكون تحدياً مستمراً، تعنى تقديم الجديد والمختلف، كما تعنى الإصرار على الاكتشاف الذى يأتي عن طريق البحث، أو عن طريق اختلاف المقتربات المنهجية والأسلوبية. بالنسبة للاستعدادات فأنا أظن أنى قد تعبت على نفسى كثيراً، ولدى الشره المعرفى الذى يمنعنى من التوقف عند شكل أو مستوى معين، إننى أعلم باستمرار وأطور نفسى باستمرار، وذلك لا يعنى ادعاء الكمال بمقدار ما يعنى نشدانه والطموح إليه.

س: أنت تركز كثيراً على فنية الأسلوب، جماليات السرد وجماليات اللغة الواصفة، ما هي القيمة التي تعتقد أن هذه السمة تؤديها؟

الكتاب الأكثر حضوراً وقدرة على البقاء في ذاكرة الناس هم الكتاب الذين يحرصون على فنية الأسلوب وجماليات الكتابة إلى جانب الجدية والغنى المعرفي والقدرة على البرهنة والاستدلال وتبرير ما يذهبون إليه، يمكننا أن نختصر ذلك كله في جملة واحدة هي حسن التقديم، كل كاتب من الكتاب الذين شغفنا منجزهم لديهم مقادير متفاوتة من هذا، لقد قدموا كتباً يقرأها الناس ويكررون قراءتها جيلاً بعد جيل، أقصد أنهم لم يقدموا كتباً بحثية جافة و متخشة يعود إليها الباحث مضطراً، وإنما قدموا كتباً يعود إليها الباحث مبتهجاً ومستمتعاً ويقرأها الجمهور بشغف دائم، وإلا فما الذي يجعلنا لا نمل قراءة البردوني وأدونيس والعقاد وطه حسين، وتوفيق الحكيم وزكي نجيب محمود ورجاء النقاش وصلاح عبد الصبور وإحسان عباس وعبد الودود سيف، وحاتم الصكر وعبد الفتاح كليطو وأمثالهم.

س: أظن أن الكاتب - أي كاتب - ينتهي من إنجاز كتاب ما يشعر لحظة نشره بخلاصة اكتسبها من تجربته معه. ما هي خلاصتك؟

لقد أشبعت جزءاً من شغفي بالحضرائي، حاولت إنصاف تجربته، وخدمت المشهد الثقافي، وقدمت عملاً جديداً حرصت كل الحرص أن يكون نافعاً، وأن يكون إضافة حقيقية لتاريخ الحضرائي وللحياة الأدبية، ولي ككاتب لا يخفي أنه يحاول مراكمة جهد يتغيأ أن يكون علامة حقيقية. لقد أنجزت عملاً فعلت ما بوسعي كي يكون هادفاً وحقيقياً، وأظن أنني أستطيع الفخر بما فعلت.

أما خلاصة الخلاصة فإن التجارب الكبرى مثل تجربة الحضرائي
تظل أكبر من كل اقتراب، فكلما حاولنا الإحاطة بها زاد اتساعها
وتضاعفت دهشتنا بها وتبادخ تقديرنا لعظمتها وجمالها.

س: ما هو مشروعك القادم؟

إن كنت تقصد الكتاب الذي سأنشره بعد هذا، فالأولوية لروايتي
«معلامة»، أما إن كنت تقصد الكتاب الذي أشتغل الآن على
إنجازه فيأني أفضل الإعلان عنه بعد الانتهاء منه.

س: كلمة أخيرة تود قولها للقارئ؟

أرجو أن تتمكن من قراءة «الحضرائي في الرمال العطشى» وأتمنى
أن يكون كما تتوقع .

شطرنج التصوف
شطرنج العارفين
الرقعة الممتدة بين السيرة الحشيرية و«منثور الحكم»

لقد تعرضَ التصوفُ في اليمن خلال العقود الماضية للعديد من التحديات و محاولاتِ الاستهداف نتيجة تحولات ثقافية واجتماعية و سياسية طارئة على اليمن ، و تتجلى هذه التحديات على شكل استهداف ممنهج و مقصود للنيل من منظومة القيم التي صنعها التصوف ورجاله في فترة ممتدة من التاريخ اليمني ، و قد تجلى هذا الاستهداف و الإقصاء عبر تجاهل العديد من الأسر العلمية ذات التوجه الصوفي و المشاركة في تغييب موروثها العلمي أو التواطؤ على مصادرتة وإتلافه أو على أقل تقدير المشاركة الفاعلة في الإساءة إلى رموزهم والهمز واللمز في تدينهم و معتقداتهم و يقظتهم الروحية وصولاً إلى حملات التكفير واستباحة المال و الدم ونهب الممتلكات الخاصة بهذه الأسر أو الممتلكات العامة ذات الارتباط الوثيق بذاكرة الإنسان اليمني على مر العصور.

في كتابه «**بنو حشير.. إرث العلم وبذخ الولاية**» يقدم علوان الجيلاني السيرة الحشيرية في سلسلة ممتدة ومنتظمة، وذلك من خلال سرد سير مجموعة من العلماء والأولياء والأدباء والوجهاء

الذين أثروا كثيراً في تاريخ المنطقة، عبر اشتغالهم بالتعليم وإصلاح المجتمع، وكذلك عبر إرثهم التأليفي المنتظم في علوم الفقه والأصول والحديث والسلوك و التصوف والادب، ثم من خلال مساهماتهم في نشر الإسلام في شرق أفريقيا وجنوب شرق آسيا، إذ يقف ضريح العلامة محمد جمال الدين بن حشبر المتوفي سنة ١٠٠هـ في حيدر أباد الدكن شاهداً على تاريخ أثيل لا ينسى، في محاولة جادة من المؤلف الجيلاني إلى «تنصيب الذات»، () و إعادة الاعتبار للحواضر التهامية، وهجر العلم ومعاقله المستهدفة بالتهميش الممنهج، والإقصاء المتعمد، وفق سياسات تعتمد التجهيل والتجاهل للفضاء الصوفي الممتد بطول تهامة، وارتفاع منجز إنسانها المعرفي و الحضاري.

بمعنى أدق فإن الكاتب و الناقد علوان الجيلاني يدشن مجموعة قراءات جديدة وجادة في الآن ذاته؛ تهتم بكل الناس وبالبنى النفسية والذهنية المتحكمة في السلوك البشري لإنسان المكان، معتمداً في ذلك على الموروث المتواتر في مجالات الدين والإنتاج العلمي والفكري والأدبي والتاريخي بتجلياته وتمثلاته وإشراقاته، وهو في جهوده تلك لا يغفل الطقوس والعادات والتقاليد الشعبية، والفنون والإبداعات الشعرية الشفاهية، وتجليات الذاكرة وغيرها، بتركيز واستفادة قصوى من الجانب الأنثروبولوجي والزمن الاجتماعي؛ ناهيك عن دور التاريخ البيولوجي المرتبط بطرق المعيشة والسكن، والبيئة ومفرداتها المجاورة لوجودنا الإنساني، بالإضافة إلى الوقوف على الأمراض والأوبئة والجوائح الطبيعية، والكوارث المباشرة من قحط وسيول مدمرة وعواصف وبروق وسائر ما يمكن أن يشكّل دوافع وروافع للوجود تعزز إمكاناته وتثري حضوره، أو ضواغط معيقة لذلك الوجود تستوجب ردود فعل تكيفية.

وبنو حشِير أسرة تهامية علمية انحدرت من بني هليلة، قُبيل منتصف القرن السابع الهجري، قبيلة الحشَابرة (بنو حشِير، آل الحشِيرِي)، نسبة إلى أول من تَلَقَّب منهم بهذا اللقب، وهو الولي الشهير عمر بن أحمد حشِير (توفي قبيل منتصف القرن السابع الهجري). إذ تذكر المصادر التاريخية أن الكلمة مركبة، أصلها (حُشيت برّاً) أو (حُشي برّاً) وتذكر تلك المصادر أن جدهم هذا كان تلميذاً لشمس الشمس الشيخ أبي الغيث بن جميل (ت ٦٥١هـ) وأنه ذات مرة دعا له بقوله: (حُشيت برّاً و تقوى) أو أثنى عليه بقوله: (هذا حُشي برّاً وتقوى) وأن الاستعمال الدارج جعلها (حشِير)، ذكر هذا المرتضى الزبيدي في مادة (ح، ش، ا) من كتابه (تاج العروس) حيث قال: (وبنو حشِير قبيلة باليمن والأصل فيه حشي برّاً).

وبحسب _ الجيلاني _ فقد كان لمجموعة القيم الثقافية والاجتماعية التي راكمتها الأسرة الحشيرية، وما شابهها من أسر العلم والتصوف في تهامة، تأثير حاسم في الذهنيات والمعتقدات الشعبية، والطقوس المؤثرة في الحياة اليومية التهامية لقرون طويلة. وهذا ساهم بدوره في ترسيخ خصوصية المكان وناسه، وفي ذلك ما يؤكد على كون وجهاء وأعلام وصلحاء هذه الأسرة، قد صاروا مركزين في المنطقة، إذ يغدو النفع العام للمجتمع مرتبطاً بهم، فهم من الأسر التي يفرع إليها الناس في المجاعات والنوازل، وعند اختلال الأمن، وجور السلطان.

و في الاستناد إلى هذه المعطيات وغيرها في مواضع متفرقة من الكتاب، ما يؤكد تساند الطريق الصوفي، والمقام العلمي، والوجهة الاجتماعية، التي كانت محور حياة أسر تهامية كبيرة كالأسرة الحشيرية، وقد ركز الجيلاني على دور هذا التساند والتعاقد في بناء أخلاق العناية، وقواعد التكافل الاجتماعي في

مواجهة قسوة الظروف، وفجائع الحياة من مثل تأثير التصوف في التعامل الحاني مع المجانين والمبتلين بأمراض مستعصية، كذلك تأثيره في توجيه الناس إلى التواضع والزهد وتفضيل الفقر على الغنى، وشيوع عادات الدروشة والسياسة والاختلاء، وانتشار المجاذيب، وترهيف الذوائق بالسماع، إذ سيفضي بنا كل ذلك إلى ما جاء في مقدمة ابن خلدون حين يؤكد أن «حقيقة التأريخ أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بأعمالهم ومساعدتهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال».

كما يعود لبني حشيب الفضل في حفظ سيرة الوليين الكبيرين شمس الشموس أبي الغيث بن جميل، ومثقبه الشيخ علي الأهدل، فكل ما هو معروفٌ عنهما مروي عن طريق الجد الحشيري الأكبر أحمد بن عمر حشيب الذي صحب الشيخ أبا الغيث مبكرًا، وقد تضامّت رواياته مع روايات ابنه اللامع محمد بن عمر حشيب، لتشكّل المدونة التي توارثتها الأسرة، واتكأ عليها البدر الأهدل في رسم تاريخ وسيرة الوليين الكبيرين، والبدر الأهدل يستقي معلوماته عنهما من طريقين، الأول: طريق الفقيه المتقن أحمد بن أبي بكر الدهل الحشيري، الذي ينقل عن كتابٍ بخط جده الرابع محمد بن عمر حشيب، أو يروي عن أبيه عن جده عن جده الرابع، الثانية: طريق الفقيه محمد بن يوسف المزجد الذي كان يحتفظ بأوراق يروي فيها أيضا عن الولي محمد بن عمر حشيب.

وأما فيما يتعلق بالبنية العميقة لاشتغالات الكتاب، فإن الجيلاني

يتبع من خلال تاريخ الذهنيات سمةً الفاعلية ، و مدى التأثير الذي أحدثته هذه الأسرةُ والأسرُ الأخرى التي تتساند معها، ومنظومة القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تبنتها، والتي ارتكزت كثيراً على الحذب والعطف والتكافل الاجتماعي، وأخلاقيات العناية، كما رصد في كتابه العديد من العادات والتقاليد والمظاهر الثقافية والاجتماعية، التي تخلقت عن تلك الروافد ، مع إيضاح دقيق لما يترصدها اليوم من تبدلات جزافية جراء عواصف المتغير الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، إذ طال الحاضنة الحشيرية في تهامة اليمن ما يطال المنطقة من تهميش وإقصاء واستبعادٍ وظيفي وسياسي، وتجفيف اقتصادي، علاوة على نهب موارد ومصادرة أراض وإفقار متعمد.

وقد حرص المؤلف على تتبع الحالة زمنياً ، فشمّل هذا التتبع ضمّ عشرات الأسماء التي برزت على الساحة الحشيرية في العقود القليلة الماضية، يقول المؤلف: « لقد حاولتُ عبرَ هذه الفصول أن أبني سيرة إن لم تكن متكاملة فهي شبه متكاملة لتاريخ الأسرة الحشيرية ، فاستقصيت قدرَ الإمكان كل ما استطعت الوصول إليه من المصادر التاريخية، متكلّماً على السرد التتابعي لرؤية المؤرخين لها في حقبة التاريخ المتلاحقة ، ثم حاولتُ ربطَ المتأخرين بالمتقدمين مع إلقاء مزيدٍ من الأضواء على واقع الأسرة وأعلامها في الحاضنة الأم، وامتداداتها خارج موطنها الأصل من خلال بعض مشاهير الأسرة الذين نبغوا في مجالاتٍ مختلفة ، وفي سبيل توضيح الصورة أكثر حاولت استيعاب كل شاردة و واردة وصلني علمها، حتى المعلومات الهامشية التي كان يمثل سردها حالات استطراد إلى حد ما، تعاملت معها بوصفها مكملات ضرورية للصورة العامة التي أحاول رسمها.

الكتاب الثاني عبارة عن دراسةٍ وتحقيقٍ لمخطوطةٍ «منشور الحكم»، وهو كتاب في التصوف ألفه الولي العلامة محمد بن عمر بن حشِير المتوفي سنة 718هـ. والجيلاني يقدم اشتغاله عليه بوصفه مكملًا لاشتغاله على الكتاب الأول «بنو حشِير.. إرث العلم وبذخ الولاية»، فهو بمثابة نموذج لما قدمته الأسرة الحشيرية في هذا المجال، لكنَّ الجيلاني يؤكدُ أن أهمية الكتاب لا تكمن في هذا السبب الخاص به، أي بالجيلاني كمشتغل على سيرة الأسرة الحشيرية وتاريخها، فأهمية الكتاب تكمنُ في كونه واحدًا من أهم إنجازات التصوف اليميني من حيث غنى مادته الفنية، وقيمتها الصوفية والأدبية والفنية، بل هو يقدم الكتاب بوصفه كنزاً نادراً، واكتشافاً مميزاً، يمثل ما هو مساهمة في رفع الحيف، ونفض الغبار الذي طال هذا التراث وغيَّبه عن أعين المحققين والدارسين والمهتمين.

وكتاب (منشور الحكم) يتضمنُ خلاصةً تجربة ابن حشِير الصوفية، وطرائق تعبيره عنها، وإشكالات التعبير نفسه حين يتمزقُ الحرف، وتتلکُ العبارة مرتبغةً في خضم أحوال وواردات ومنازلات، يشتجر فيها المعرفي باللاموصوف، كما يتضمن مواقف من جملة قضايا حياتية ودينية، أبرزها موقفه من فقهاء ومتصوفة زمنه، الذين كان يوجهُ إليهم سهامَ نقده اللاذعة بسبب ما كان يعتبره مخالفات لما يجب أن يكون عليه الفقيه والصوفي.

غير أنَّ التأمل والإمعان في نصوص (منشور الحكم) عند ابن حشِير، ومن سار على ساكنته في التأثر بابن عربي هو باختصار جهلٌ مستقرٌّ بالمعنى. الكتابة ضرب من ضروب العلم به. لكن اللغة في تصوراتهم لا تفي وتخون دائماً في أن توصلهم، دوماً ما تُخاتلهم فتُخاتل القارئ من بعد. إلا أنَّ هناك احترازاً منهجياً لا بدَّ من التنويه إليه: وهو أنَّ (النص) الصوفي ليس نصّاً ناجزاً،

وليس نصًّا منطقيًّا يبتدئ من فواتح إلى خواتيم ضمن تسلسل بنائي وهرميّة منطقيّة، بل إنّ نصًّا كنصّ بن حشِير الذي يجترح النصّ القرآني ويفارقه في الآن ذاته إنما هو في الأصل نصّ إشاري يسفر عن نصّ تهذيبي وغير نسقي، نصّ غير كتابي، رؤى مخضرة، والتماعات وجوديّة عميقة.

قلت: إنّ الكتابة الصوفية التي يُعاني قارئوها _اليوم_ من تيه دلالي وغموض في الرؤية، قد يعلل ذلك بأنّ المتصوف يذهب إلى الكتابة، ولم يكن النصّ قد تبلور في ذهنه بعد. وأكاد أجزم أنّ هذه الملاحظة مهمةٌ للغاية، خاصّة في ظلّ تصاعد الشكوى من غموض التصانيف الصوفية على كثيرٍ من القراء، فلن يحتمل كلّ أحدٍ أن يقرأ المواقف للنفري، ولا الفتوحات لابن عربي، أو «منشور الحكم» لابن حشِير إلى آخر تلك النصوص المركزية في الفضاء الصوفي، ما لم يكن ملماً بأسرار الاشتغالات الصوفية، وفضاءات التوسع الدلالي للألفاظ والمصطلحات الصوفية، وباطن المفردة، واتساع ظلها على مستوى البنية العميقة، وهو ما يؤكد أن الرؤيا تتسع وبها لا يتيح للقارئ الكسول إمكانيّة الإحاطة بالمعاني المتعددة، التي تنقذ من نيران الوجد والخيال الصوفي الذي يمزج الوعي باللاوعي والحالة الواصفة باللاموصوفية في التوقيت ذاته.

لقد قال النفري في مواقفه كلمة عظيمة سألعلها محور تفسير، أو أداة لاستبصار هذا الغموض الحادث، قال: «قال لي: العلم المستقر، هو الجهل المستقر». وهذا هو الحادث على صعيد الكتابة الصوفية تماماً. نلاحظ ونحن نقرأ نصوص «منشور الحكم»، أنّ صاحبها يُعالج نفسه وأفكاره من خلاله، النص هو حالة من اللامجهول للوصول إلى نقطة هناك، إن وصلت إليها فأنت في بداية الطريق، هو حالة من اللاوعي لإدراك الوعي الحقيقي. كما إنّ كلّ نص من نصوص «منشور الحكم» هو مرآة أو انعكاس لـ«حال»

أو لـ«موقف» ما. فلا عجب أن نجدَ ضمنَ النص الصوفي عدّة «إغماءات» لغويةً متكررةً، وكأنّ ابن حشِير يغيّبُ حتى يغمي عليه من فرطِ اللغة. أي أنه لم يتصوّف بروحه فقط، بل تصوّف بلغته كذلك، تصوّف بما يملك للوصول إلى ما لا يملك، عبر بنى وأساليب نثرية متنوعة، ومتداخلة تبدأ من اقتداح نيران هدى مُستجدةٍ من نيران مقدسة تتوزع بين « النص القرآني والأحاديث النبوية وغيرها » و من ثم العمل على إذكاء تلك النار و تعهدِ توقدها عبر الإفادة من طاقات وقدرات النثر و أساليبه المتنوعة، ومن اللازم التأكيدُ على أن أبرز السمات في اشتغالات ابن حشِير، فهو حين يستعين بالنصوص آيات وأحاديث مثلاً، تتحول وجهتها في نصوصه لتصير ضمنَ لُحمة النص، تتلون معانيها بمعانيه، وتضاف لها دلالات جديدة، ويكاد كل نص من نصوص هذا الكتاب أن يتكوّن من ثلاثة مستويات، مستوى الخطاب الموجه للمتلقّي المفترض (الموعوظ)، ومستوى الخطاب الموجه للذات (المتأملة)، ومستوى الخطاب الفني، بما هو إبداع كتابي يزاوج بين بلاغة وجماليات الشعر و النثر .

يقول ابن حشِير في نص (على النار هدى): (لما جد الطالبون في جادة العزم إلى الجنب المقدّس، أعينوا بملاطفة التقريب إلى المقام الحبيب، فما زالوا يسعون في قطع مفاوز الحجب، وحادي الذكر يحدوهم بألحان التوحيد، إلى أن لاح منار الحضرة في ترحيب الترحيب، (أنا جليس من ذكرني)، فأناخوا نجائب العزائم في حضرة الكريم الدائم، حيث لا حيث ولا جهة ولا أوان ولا مكان، فإن قيل: كيف؟ يحرم الجواب، وإن قيل: أين؟ فشرك محض، جلّ ذلك الحي عن التكييف، وتنزه عن وصف الواصف وقول: كيف، فرد صمد، ليس له جهة ولا حد، باين الأشياء مع قربها إليها فلا يدرك:

كَمْ أَجْدٌ فِي دَارِ لَيْلَى أَحَدَا
غَيْرَهَا يَوْجَدُ فِيهَا أَبَدَا
قَدْ تَخَلَّتْ بِفَوَّادِي جَهْرَةً
كَانَ ذَلِكَ الْحَالُ مِنْهَا سَرْمَدَا
غَيَّبْتَنِي عَنْ وُجُودِي فَأَنَا

مثل من أعطي على النار هدى

فكأنما جاء على قدرٍ حاله في ذلك حال موسى الكليم عليه
السلام).

شطرنج الشفاهيات

الشفاهيات.. بين الحفر الأنثروبولوجي ونوستالجيا الحنين

يقعُ الاشتغال على الشفاهيات بين إرغامين لا بدّ منهما، أولهما مواضع المناهج الأنثروبولوجية التي تعتبر التراث أو التاريخ الشفاهي منهج بحث ؛ بل تعدّه وسيلة أو محاولة لإعادة رسم حياة أو حقبة زمنية بأحداثها وتفصيلاتها، وحتى بألوانها ورائحتها، لأنّ شفاهية هذا المنهج تمنحه تلك الخاصية التي تجعل التفصيلات تولد مزيداً من التفصيلات لتخلق في النهاية كائنًا حيًا هو الجانبُ المقصي من تاريخنا، ذلك التاريخ الذي تجاهلته المدونات الرسمية ، وتعالّت عليه الاشتغالات الكتابية زمنًا طويلاً، رغم ما يكتنزه من إمكانات يمكنها أن تساند التاريخ المكتوب أو تساند الوثائق التاريخية، إذ أنّ الموروث الشفاهي لا يعمل منعزلاً عنهما، كما أن الأنثروبولوجيا بوصفها وراء إيمان النخب العالمية بضرورة الاعتراف بالتنوع الثقافي فإنها قد منحت جوانب كثيرة من الثقافات الأكثر خصوصية حقّ الحضور في المتن الثقافي العالمي وقد عنيت الدراسات الأنثروبولوجية بمصطلح التنوع الثقافي عمومًا إيمانًا منها بالاختلافات القائمة بين المجتمعات الإنسانية من حيث الأنماط الثقافية السائدة فيها، والعوامل المؤدية إليها وهناك نظريات تفسر هذه الظاهرة باعتماد على المنظور التاريخي وأخرى تميل إلى دراستها من وجهة نظر البنائية

الوظيفية بينما نجد نظرياتٍ أخرى حتمية تعتمدُ على عاملٍ وحيدٍ وتتخذ هذه الحتمية صوراً متعددةً من الحتمية العنصرية والجغرافية والاقتصادية، كذلك اهتمَّ علماء الأنثروبولوجيا بتصنيف الثقافاتِ إلى نماذج مختلفة يمكن معها الإحاطة بالتنوع الثقافي الملاحظ في المجتمعات الإنسانية، وهذه الخدمة التي قدمتها الأنثروبولوجيا للتراثِ الإنساني تعيدنا إلى أحدِ تعريفاتها وفحواه أن «الأنثروبولوجيا هي علمُ الإنسان من حيث هو كائنٌ اجتماعي»¹ وبناءً على هذا فلا بد للمشتغلِ بتوثيقِ ودراسةِ التراثِ الشفاهي من التوسلِ بمناهجِ الأنثروبولوجيا فلديها الكثيرُ من المفاتيح التي تسهّل مهمته.

أما ثاني الإغرامات فهي المعرفةُ الجيدةُ بمناهجِ الشفاهية ومواضعاتها والمنجز المتحقق فيها، ومعرفة الفرق بين الشفاهية والكتابة إذ تقدم هذه المناهج والدراسات المنجزة فيها زاداً وفيراً للباحث في هذا الحقل.

لم أستطع تجاوزَ التفكيرِ في هذين المنهجين وأنا أقرأُ كتابَ «امناجي ثواب..وكوميديا الألم» وهو ذاكرةٌ شعبيةٌ سطرها الكاتبُ علوان الجيلاني بأسلوبٍ سرديٍّ أخذٍ في محاولةٍ جادةٍ منه وحقيقيةٍ تهدفُ إلى توثيقِ التراثِ التهامي و حفظه بكلِّ ما يشتملُ عليه من شعرٍ وغناءٍ وأزياءٍ ورقصٍ وألعابٍ وعاداتٍ وتقاليده؛ وما يتناقلُهُ الرواةُ من حياةِ المجتمع في تهامة قبل ستين عاماً؛ إضافةً إلى حكاياتٍ مختلفةٍ عن المسمّعين «المُقصدّين/ المنشدين» وعن عادات المجتمع وثقافته الرائجة في تلك الحقبة الزمنية؛ ولعل الناظرَ في سيرة امناجي ثواب و شعره؛ سيجدُ شاعراً يختلفُ عن كل الشعراء الشعبيين، إذ هو شاعر يستحق التوثيق؛ لأنه يستحقُ

1 أنظر الأنثروبولوجيا المجتمعية، عثمان آيت مهدي، مجلة منهل الثقافة التربوية، <https://www.manhal.net/art/s/20126>

<https://www.manhal.net/art/s/20126>

البقاء، ففي شعره تجربة إنسانية فريدة، صيغت في صورٍ بديعةٍ وعميقةٍ تناسج فيها الإتقان والإحساس العالي بمسحةٍ عذبةٍ ومدهشةٍ من المرح و الفكاهة، الفكاهة التي يعرف صاحبها كيف يشكلها بذكاءٍ من مفردات الحياة اليومية، ومن لغة أهل الحرف و المهين والمتعاملين في الأسواق، وهو إلى جانب ذلك يتميز بميله إلى مخالطة الصفوة من علماء ومناصب ومشائخ وتجار، مرهفًا سمعه وذكرته إلى الألفاظ المتداولة والتعابير والمصطلحات التي تستعملها الفئات المختلفة أينما كان موقع كل فئة منها، ولا أدل على ذلك من كتابته قسمًا من شعره باللغة الفصحى، وكان جزء من ذلك يعود إلى هوايته في فنّ السماع «التقصيد/ الإنشاد»، كما أن أسماء البلدان والأحداث التي يذكرها في شعره فصيحًا كان أو عاميًا تدل على ثقافته التي اكتسبها من مخالطته للفئات سالفة الذكر، وكذلك من انتقاله بين قرى تهامة ومدنها خاصة الحديدة التي خالط علماءها واتصل بحكامها وعمل في مينائها وسجن في سجنها أيضًا.

وفي هذا النوع من الاهتمام الكتابي الذي يتصدى له الجيلاني احتفاءً بالعبير واليومي، وإعلاءً من شأو البساطة والتلقائية في حياة الإنسان على امتداد الشريط التهامي، هذه البساطة التي تصرُّ على الاستمرار في مواجهة كلِّ قيم الإقصاء والتوحش التي تحاول طمس كل خصوصيات المكان، وانتزاع الإنسان من بيئته وعاداته وتقاليد الروحية، في مقابل إحلال وتكريس خطابات وثقافات وافدة لا تؤمن بالتعدد أو التسامح واحترام الآخر.

كان «امناجي ثواب» نموذجًا فريدًا للمبدع الذي يحول متاعب

2 من كتاب «امناجي ثواب كوميديا الألم، علوان مهدي الجيلاني، مركز عبادي للدراسات والنشر،

صنعاء، ط 1 2008م، ص

الحياة إلى إبداع جميلٍ مائعٍ ، كان فقيراً وعائلاً في مجتمعٍ فقيرٍ ، كما أنه كان قلقاً ذلك القلق الذي يعرف به كثير من المبدعين ، وهو قلق ينتج عن عدم ثبات الموارد المعيشية و يؤدي إليها - أيضاً- ولم يكن «امناجي» ممن يقدر على الثبات والاستمرارية في عملٍ داخلٍ مسقط رأسه «القناوص» إذ عمل - بدايةً - في صياغة الذهب والفضة عند أسرةٍ من أشهر الأسر المشتغلة بهذا المجال في تهامة - آنذاك - قبل منتصف القرن العشرين- كانت موهبته الشعرية و طموحاته الحياتية، وميوله إلى السماع كلها عوامل تجعل سعادته تتحقق في منازل ومجالس عليّة القوم؛ الذين تنسج مجالسهم للشعراء و المسمعين، وتحفل وتحتفل بالفنون المتنوعة ، وغيرها من فنون سائدة آنذاك، وهذا كان يتحقق أكثر في «امناجي» وأمثاله عندما يكونون بجوار وجهاء المدن خاصة، وهذا ما حاول «امناجي» أن يجده في الحديدية أكثر الوقت كما حاول أن يجده لبعض الوقت في مدينتي عدن و جيزان، ولكن سوء الحظ كان يطارده، ففي عدن خطف ابنه فاضطر ليقتل، أو كاد يقتل لكي يستنقذه من خاطفيه، مما أدى إلى فراره من هناك خائفاً يترقب، وفي جيزان اضطر للتدليس من أجل أن يبيع شخصاً حرّاً بوصفه عبداً، ولكن ذلك الشخص دلس عليه فخسر هو مهر ابنته الذي صرفه في الرحلة وعاد خالي الوفاض ، أما في الحديدية فقد كيد له، واتهم بسرقة الجمرك، ودخل السجن - مظلوماً - ستة أشهر - كل هذه «الكوارث»، وغيرها من فقرٍ و تهمةٍ ومتاعب يومية - إضافةً إلى ما كان بينه و بين شعراء زمنه من صراعات - كان بقدره عجيبة يحولها «امناجي» إلى شعرٍ جميلٍ أخذ يعكس ذكاء المبدع و بهاء روحه ، كما يشق عن قدرات هائلة على التصوير الكاريكاتوري، كأنه كان يستعين بالسخرية من عالمه المقيت ومفارقاته العجيبة، ليتغلب عليها، كل ذلك

جعل من حياة «امناجي» وشعره وحكاياته ومواقفه عوالم مغريّة للكتابة عنه، وعن سرديته، ومن ثمّ توثيقه والمحافظة عليه .
و كتابُ «امناجي ثواب.. وكوميديا الألم» بما اشتمل عليه من اشتغالات عميقة ومعقدة يعكسُ عناءَ سنواتٍ من البحث والتوثيق والدرس، والتحلي بالإخلاص والصبر في تحرير سيرة وحياة وإبداع شاعرٍ مغمورٍ، عاش في مديرية القناوص قبل ستينيات القرن الماضي، تنقل بينها وبين الحديدة وعدن وجيزان بحثًا عن فرصة للعيش الكريم، هذه السيرة الشعبية بمقدار ما هي سيرة للكثير من الألم والتعب والبؤس والإملاق وجفاف الحياة، وجفوة الإنسان، فإنها في المقابل سيرةٌ للمكان ومفرداته ومبدعيه من خلال مجريات حياة هذا الشاعر الشعبي وكمعطى عنه وعن معاصريه، وما كان يعتمل في حياتهم من إبداع واهتمامات و هموم.

مع ذلك فالكتاب لم يقف عند سيرة امناجي وشعره بل تعداهما إلى التوثيق لجوانبٍ مختلفةٍ من الحراك الاجتماعي، ومجريات الحياة التي وجد امناجي نفسه في غمارها بين العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ومنتصف خمسينيات القرن العشرين، إضافةً إلى التوثيق لصور من المشهد الشعري الشفاهي في ذلك الوقت، من خلال شعراء عاصروهم امناجي واحتك بهم، والتوثيق لفنون وألوان شعرية أبدع فيها شعره، أو من خلال «ما جرتنا إليه الاستطرادات وما أكثرها _ خاصة حيث يتشجن الحديث ويأخذ بعضه بأطراف بعض» كما كتب الجيلاني على الغلاف الأخير من الكتاب.

لقد جمعت اشتغالات الجيلاني في هذا الكتاب بين التوثيق والتحقيق والتاريخ والدرس الأدبي والسرد السيري، إضافةً إلى الاشتغال المعجمي، وهي اشتغالات لا يقوم بها إلا شخصٌ موسوعي

الثقافة متعدّد الاشتغالات الكتابية، ولو أن غير الجيلاني تصدى لمثل هذا العمل لما جاء بهذا التجلي المتكامل من كل الزوايا، ناهيك عن اللغة السلسة العذبة التي انكتب بها، وأسلوب السرد التشويقي الذي اتبعه في صياغته، وهو ما يجعل القارئ يبدأ قراءة الكتاب ثم لا يستطيع تركه إلا إذا أكمله.

الكتاب يضع بين أيدينا صوراً مذهشة للحياة في تهامة خلال الفترة التي عاشها أمناجي، فألى جانب التعريف بالمناجي وأسرته ومسقط رأسه «مدينة القناوص» ثم تتبع الأحداث الدراماتيكية التي اكتنفت حياته متداخلة بوجوه الحياة الاجتماعية ومتغيراتها في الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب فإنه يقدم في الفصل الرابع علاقة أمناجي بشعراء عصره، وهي علاقة حافلة بالمناكفات والمطارحات لذلك يعد هذا الفصل من أطرف فصول الكتاب ؛ لأنه يضعنا في مضمار حي يتنافس فيه مجموعة من الشعراء الشفاهيين الذين يمثلون المستويات الدنيا من اللهجة العامية، وذلك من خلال مواقف ومشاهد وطرائف تبدو صغائر وترهات، لكنها عميقة المغزى إذ أنها تسبر أغوار الحراك الإبداعي في قاع مجتمع ريفي أمي مغرق في أميته ، لكنه ثري في فنونه التلقائية التي من خلال توثيقها تتجلى في صور مذهشة و غير مشهودة للحياة الشعبية، كما تفصح عن مصادر المتعة والتسلية التي كانت تتوفر للناس إبان ذاك، فنجد جملة طويلة من الأسماء الغريبة لشعراء مثل: هُلُهل، سود معمي، سعيد اعمى، امدغفول، أبو العيس، إلى جانب شعراء كانت لهم سطوة أسطورية مثل مبارك بكير والنهارين حسن وامحمد والقفله وغيرهم. كل ذلك قبل أن يتحوّل السرد إلى أغنية حزينة في الفصل الخامس الذي يحمل عنواناً دالاً هو شعر أمناجي بين خيانات الذاكرة والتفريط في المكتوب» وأكاد أجزم أن هذا الفصل يمثل صلب اشتغال الجيلاني،

فالدافع الأساس إلى اشتغالاته على الذكرِ الشعبية هو خياناتها إذ يضيع عالم واسع من الابداعاتِ والمعارفِ والقصص والأحداث بسبب نسياناتِ المسنين أو موتهم، وهذا الوجد لا يخص الجيلاني وحده إذ هو وجع كل المهتمين بالشفافية والدراساتِ الأنثروبولوجية في العالمِ ألم يقل كلود ليفي اشتراوس؟ «إن موت معمر في بعض المجتمعات يساوي فقد مكتبةٍ كاملةٍ؟» ألم يكن هذا الإحساس بالفقد داعيه الأول لتأليفِ كتابه الشهير مدارات حزينه؟

أما الجيلاني فإن ما زاد أنشودته حزناً، هو أن ضياع معظم شعر امانجي لم يكن بسببِ تصدعات الذاكرة وخياناتها، أو بسبب موت الرواة المعمرين، بل بسببِ تفريطِ أسرته في قصائده المكتوبة أيضاً، لذلك فقد تحول هذا الفصل إلى صرخة احتجاج ضد الإهمال والتفريط واللامبالاة من قبل المجتمع والمؤسسات الرسمية تجاه ذاكرتنا الشعبية، وهو يقدم صرخة احتجاجه من خلال لغة آسف حزينة تبع شعر امانجي ووقائع ضياع الكثير منه، وتصف محاولاته استقطار ومزج الذكريات المتبقية من أجل الحصول على ما يقيم أود الكتاب منه.

ولم يفتصر الجيلاني على ذلك فقد خصص فصلاً لمناقشة خصائص شعر امانجي ثواب ونواحي تميزه عبر تتبع تعدد الألوان الشعرية التي كتب من خلالها قصائده، وقدراته المدهشة على التصوير، التصرف في الألفاظ، القدرة على الحجاج.

وعوداً على بدء فإن قراءة كتاب «امناجي ثواب .. وكوميديا الأم» من هنا تؤكد لنا أهمية وجدوى دراسات الأنثروبولوجيا وتعزز لدينا القناعة بضرورة مواصلة هذا النوع من الدراسات التي تهدف في جوهر اهتمامها إلى:

-وصف مظاهر الحياة البشرية والحضارية وصفاً دقيقاً، وذلك عن طريق معايشة الباحث للمجموعة أو الجماعة المدروسة في

نطاق البيئة المستهدفة، من وراء تبني هذا النوع من الدراسات، وتسجيل كل ما يقوم به أفراد هذه الجماعة، أو تلك من سلوكيات في تعاملهم، ورصد تحركاتهم واشتغالاتهم على مستوى الحياة اليومي، والاحتفاء بالتفاصيل المثيرة، وتشكيل صورة مكتملة عن دور الإنسان في الزمان والمكان، وصولاً إلى استنطاق الذهنيات، ومعرفة الأسباب الحقيقية، وراء كل تعثر أو نجاح.

- تصنيف مظاهر الحياة البشرية والحضارية، ودراستها دراسة واقعية ومتأنية، بقصد الوصول إلى أنماط إنسانية عامة، في سياق الترتيب والتراكم الحضاري العام للإنسان: «بدائي- زراعي- صناعي - معرّفي - تكنولوجي - روعي».

- تحديد أصول التغيرات الذي تحدث للإنسان والبيئة المجاورة، ورصد أسباب هذا التغير وعملياته بدقة علمية فاحصة، وقراءة ما ورائها من غايات ومقاصد من خلال الرجوع إلى التراث الإنساني، وربطه بالحاضر والتأكيد على خصوصية المكان، وبما يسهم في تشكيل وعي جمعي يرفض كل محاولات الطمس والتقويض.

- استنتاج المؤشرات والتوقعات لاتجاه التغير المحتمل، في الظواهر الإنسانية / الحضارية التي تتم دراستها، وبالتصوّر بالتالي لإمكانية التنبؤ بمستقبل الجماعة البشرية التي أجريت عليها الدراسة³.

وقد قام المؤلف في كتابه هذا بعرض سيرة شخصية معذبة قلقة ؛ تعاني قلة ما في اليد؛ في مجتمع ضيق مليء بالجور والظلم والحسد والنميمة؛ والرزايا؛ تنغص حياؤه أينما اتجه كما تسرد مشاهد متعددة تعكس مدى تشبئه بالحياة وإصراره عليها؛ ففي عدن تنغص حياؤه بمحاولة اختطاف ابنه؛ حتى كاد يتورط في محاولة قتل أو أنه قتل بالفعل؛ وأخيراً؛ ينغص عليه في الحديدة

3 (لينتون، 1964، ص15).

التي كانت جلسته فيها ستكون حقاً حافلة بالمسرات؛ وتعينه على نيل المراد؛ لكن حياته تتحول إلى كابوس؛ ولكن كابوسه الذي صنعه له بلطجي اسمه مسعود - ويا للمفارقة - قد تسبب في جعل امناجي ثواب يقول أجمل ما جمعه المؤلف في دفتي هذا الكتاب من شعر، ومن مواقف تدل على تنامي الصراع، وحدة الموقف الوجودي الباحث عن فرص لاستمرارية الحياة.

لقد قام الجيلاني بدراسة «امناجي ثواب» واجتماعياً وحضارياً وإبداعياً وإنسانياً؛ أي: أنه لم يدرسه ككائن وحيد بذاته، أو منعزل عن أبناء جنسه، إنما قام بدراسته بوصفه كائناً اجتماعياً بطبعه، يحيا في مجتمع له ميزاته الخاصة، وفي مكان وزمان معينين؛ يؤثر ويتأثر بها حوله، كما تتبع تحولات هذه الشخصية وتحولات العالم من حولها؛ ورصد ملامح قلقها وعدم استقرارها؛ ومحاولاتها في البحث عن مصدر للرزق؛ كما أنه لم يغفل المظاهر والإشارات التي تؤكد على خفة الدم ومفارقات الحياة، وما ينجم عنها؛ بالإضافة إلى إبراز ما تتمتع به شخصية امناجي ثواب من ميلها إلى المغامرة والطرفة والمقدرة على الإدهاش.

إن ما قدمه الجيلاني من اشتغال في كتاب «امناجي ثواب» .. وكوميديا الألم»، ليس إلا جزءاً من اشتغالات قرأنا الكثير منها على صفحات الصحف وعلى الشبكة العنكبوتية، فلا يمكننا ونحن في هذا السياق مقارباته المنشورة في صحيفة الثورة منتصف العام 2008، وهي مقاربات كتبها في سياق توثيقه لسيرة «بكير شاعر تهامة الأسطوري»، شخصية هذا الشاعر الذي تقول المرويات إنه كان يتمتع بقدرات خارقة مثل الاستبصار والعرافة وقوة العين إضافة إلى حضوره الشعري الفارق تحول اشتغال الجيلاني عليها إلى استنفار لكل قدراته البحثية من أجل توضيح صورة مايروى عن

بكير رجع إلى التراث العربي، وتتبع المعتقدات الشعبية في العالم، واستدعى الدراسات المتعلقة بالشفاهيات والأنثروبولوجيا، وهذا كله يعني أننا أمام كاتب لا يرضى بالقليل، ولا يكتفي كسائر الموثقين بتوثيق النصوص وذكر بعض ما يتعلق بها. الاشتغال بالشفاهيات عند الجيلاني يتحول إلى مزيج من النوستالجيا والتحليق المعرفي. مثل ذلك ما قرأناه في حلقات «سود معمى أو الغناء بضمير الجماعة» وهي حلقات نشرت في صحيفة الثورة عام 2009، فهي تتقدم رصداً أنثروبولوجياً واسعاً لحياة الناس وعاداتهم وتقاليدهم وأسلوب حياتهم من خلال المضامين التي يحفل بها شعر سود كالأحداث والتبدلات السياسية بعد قيام ثورة الساد والعشرين من سبتمبر 1962، وتأثيرات الغربة على الناس، وطرائق تعامل المجتمع مع موضوعات الحب، والتساند المجتمعي في سنوات الجذب وانعدام المطر، إضافة إلى طرائق تصور المجتمع للعالم، ناهيك عن الرموز والكنيات التي يحفل بها هذا الشعر ويحولها إلى وود مواز للوجود الإنساني.

وفي هذا السياق ستغدو دراسته العارفة والواعية والمعمقة التي نشرها عام 2005 دراسته المعمقة عن «فن الطارق» ذلك الإبداع الشعري المجنس الذي يمثل حسب رأيه أجمل ما في الإبداعات الشفاهية اتهامية، فإنه يمكن اعتبارها درساً قوياً في طرائق التوثيق والتحقيق كذلك في فهم الأنساق الجمالية لهذا الفن، الذي كثرت الأخطاء حوله عند معظم من تعرضوا له.

لقد استطاع الجيلاني موسوعيته الثقافية ومعارفه الواسعة في جعله اشتغاله على الشفاهيات يتميز بهذا القدر من الاكتمال، فقد استفاد بعمق من مناهج الأنثروبولوجيا والدراسات الثقافية، ومناهج الشفاهيات واهتم فأثرى توثيقاته ودراساته بكشوفات كثيرة عن المعتقدات والعوالم الخرافية والماورائيات التي تتحمل

بها النصوص والسرديات المتعلقة بها، كما استطاع أن يقدم بجلاء تقاليد الفنون الشفاهية، وخصائص لهجتها، وطرائق التعبير من لوازم وتكرارات وتنغيمات وبنى لفظية، كذلك تعديد الدلالات، وتوظيف مفردات البيئة وجيراننا فيها بوصفها عوالم مخلقة للنصوص أو بوصفها عوالم يتماهى وجودها فينا أو يتماهى وجودنا فيها. ولعل كتابه «ارتجال الوجود» يمثل غاية هذا الاشتغال، فهو معزوفة عالية التحليق، بل هو خلاصة روح المتعدد وذروة شغفه بهذه العوالم الواقعة في مكان بعينه من هذا العالم.

لقد اعترف الجيلاني مراراً أن اشتغالاته سواء على الشفاهيات أو على التصوف أو على التاريخ والعادات والتقاليد إنما يكمن هدفها الأساس في فهم المكان وناسه وسائر مكوناته يقول في أحد حواراته «لقد حاولت وأنا أمارس هذه الاشتغالات أن أتعلم من المناهج الحديثة في الدراسات الثقافية والتاريخية (تاريخ الذهنيات وتاريخ المتخيل مثلاً، وعلم الأنثروبولوجيا، والدراسات الشعبية، ومسائل الشفاهية والكتابة) إضافة إلى النقد الأدبي والنقد الثقافي، والتجربة الحارة والممارسة المخلصة والحدس الشخصي، والاستفادة أيضاً من قراءتي السابقة، والتعدد المعرفي الذي رافق تكويني، وحاولت من خلال البحث والدرس النقدي ومقاربات التاريخ والتراث الشعبي والروحي بكل مفرداته أن أفهم شخصية المكان وناسه قبل أن أحاول فهم مصادر التنميط ودوافعه ومن ثم دحضها وبيان سلبياتها، مثلاً في التصوف حاولت الاستفادة من الدلالات، والتضمنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تؤثر على ذهنية أبناء المكان وطريقتهم في الوعي بالعالم في أوقات مختلفة من خلال مثلاً الأوراد والأذكار، والموالد، والأدعية، وعلوم الحقائق، والشذرات والعبارات، والتوهجات الروحية التي ثابر كثير من متصوفة اليمن على إنتاجها منذ فترة تسبق القرن

السادس الهجري، إضافة إلى ما تقدمه كتب التراجم والسير والتواريخ والحوليات، والمتداول المحكي في الذاكرة الشعبية، الذي يقدم لنا أيضاً وجهاً آخر للتصوف والمتصوفة والعلماء، وحضورهم القوي في الذاكرة الشعبية، وعلى هذا النحو أتعامل مع الشعر الشفاهي المغنى والموروث الحكائي الملتحق به، وما يرتبط بكل ذلك من رقص وغناء وزينة وعادات وتقاليدها لغتها المنطوقة، كما أنها لا تخلو من تعبيرات جسدية إشارية دالة، مع اتكاءات وتداخلات كل تلك العناصر بالبيئة وجيرانها فيها، وبالموروث الديني العام، ونظم التعليم على مر التاريخ الإسلامي في المساجد والمدارس والأربطة والزوايا والمعاملات، كذلك بنوع علاقات المجتمع مع السلطة في كل زمان ومكان، ومن خلال ذلك حاولت تحسس المتغيرات التي ارتبطت بتحولات المكان وناسه صعوداً وهبوطاً (تحول المكان في تهامة مثلاً من مركز ثقافي وسياسي إلى هامش مقصي ومعتم عليه).

مجموعة كبيرة من النظم والأنساق أعتقد أنها تشكل الشخصية التهامية، وتشكل مجموعها هوية المكان على نحو كبير، فهُمْ هذه العناصر ودراساتها وتكفيك معطياتها، ومعرفة طبيعة خطابها ومدلولاته ووضعها في سياقاتها الزمنية والمكانية يوصلنا دائماً إلى معرفة كثير من قضايا المكان ويوضح الصورة التي صار إليها اليوم بشكل كبير.

وأعتقد أننا قبل أن نصحح صورتنا عند الآخرين يجب أن نصححها لأنفسنا أولاً⁴.

يضيف الجيلاني «إن الاشتغال على توثيق ودراسة هذا التراث تفتح أعيننا كل يوم على مفاجأة، فنحن بسبب ذلك نكتشف جهلنا كل يوم، وفي حين يغمرنا الفرح بانجلاء ظلمة الجهل عن

4 من حوار أجراه معه هيثم محمد نشر في ملحق الثورة الثقافي، بتاريخ الاثنين 15 فبراير 2010م

ناحية من نواحي حياتنا، يصد منا أن ما نعرفه ليس إلا أشياء
تفنى وتبتعد، وتلاشى من حياتنا، إنها أطلال معارف وعادات
وتقاليد وأعراف وفنون وإبداعات تموت وتنتحر، تجعلنا كما
يقول شتراوس: (نبني معرفة من مواد إنسانية في طريقها إلى
الانحلال). وأنا إذ أتأسى فيما كتبت على أشياء كثيرة عشتها في
طفولتي، وأتأسى أكثر على أشياء فاتتني، فإن باحثاً آخر بعد
عقدين أو ثلاثة من الزمن لن يجد من ذاكرة المكان ما يتأسى
عليه، سيكون كل شيء قد تلاشى قبل أن يفتح وعيه، (هذا
نفسه ما كتبه شتراوس وهو يبكي لاندثار ثقافات الهنود الحمر
تحت وطأة الهيمنة الغربية المتعجرفة»⁵.

وبعد فهذه مجرد تلويحة فحسب لأن تناول تلك الاشتغالات
كلها تناولاً شاملاً يخرج عن خطة هذا الكتاب. إذ غايته الإمام
بأطراف من منجز المتعدد وليس الإمام بها جميعاً كما أكدنا
ذلك في غير مكان من فصول الكتاب السابقة.

5 المصدر نفسه.

خانة اليك

في لقاء إذاعي سابق استضاف الدكتور محمد ناصر حميد أستاذ النحو العربي في كلية الآداب _ جامعة صنعاء، المثقف والكاتب المتعدد علوان مهدي الجيلاني للتحاور معه، والثقاف الجاد حول قضية إشكالية أثارت جدلاً عميقاً في ذلك التوقيت، ألا وهي «قصيدة النثر الجذور والبدايات»، وكان الدكتور حميد قد بيت النية مسبقاً حسب تعبيره الذي تكرر في الجولات المتعددة للقاء، أن يضع علوان الجيلاني في خانة إليك، وكان من الطبيعي أن يعد العدة لأجل هذا اللقاء، ولكنه تفاجأ بعد افتتاح هذا اللقاء والتعاطي الساخن في كافة أجندة الحوار أن المأزق الذي كان يريد وضع الجيلاني فيه قد صار مأزقاً وقع فيه هو، وتبين له بما لا يدع مجالاً للشك أن الضيف المتعدد والمثقف المستنير قد أحاط به إحاطة السوار بالمعصم، وأنه من غير سابق إصرار وترصد قد وضعه في خانة إليك، عبر سبر ذكي، واقتناص موفق، وموقف واع يجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ دون تعصب للماضي لمازويته وأصالته، ودون الوقوع على حين غفلة في متاهة الحداثة، ونعيق الداعين إليها بلا سابق معرفة أو بصيرة مستنيرة، اكتشف د حميد أن محاوره مثقف من عيار ثقيل لا يكتفي بالتوقف عند سطح القضايا وقشورها، بل يهوى الأعماق ويسبر أغوار الأغوار البعيدة. يتمكن واحترافية عالية، وهو ما اضطر حميد للتنسيق لإجراء جولة أخرى، بعد اعتراف صريح بأن الجيلاني قد وضعه

في خانة اليك.

وتكرر الموقف ذاته في الجولات المتلاحقة؛ مع إصرار الدكتور حميد للإيقاع بضيفه وحشره في زاوية ضيقة، أو في خانة اليك حسب تعبيره المتكرر، لكن للأسف كانت جميع محاولاته تبوء بالفشل، ليؤكد مع كل جولة جديدة إن الجيلاني قد نجح بجدارة في وضعه من جديد في خانة اليك.

ومن هنا والآن وجددتني أمام ثغرة في جدار سميك جدا، وأنه قد صار بإمكانني التسلل عبر هذه الثغرة للتأكيد على جملة من النتائج؛ التي اقتنعت بها بعد ارتحال دام طويلا في منجز المثقف والمبدع علوان مهدي الجيلاني، وفي اعتراف أكاديمي بحجم الدكتور محمد ناصر حميد ما يعزز قناعتني، ويؤكد عليها بعد سبر أغوار كل مؤلفاته، وقائمة طويلة من إبداعه المتنوع، وأبحاثه الواعية، وتحقيقاته العلمية منقطعة النظر فيما اندثر من موروثنا الثقافي والروحي، ومدونة إنجازاته الإبداعية المتنوعة شعرا وسردا ونقدا، وأهم ما ينبغي التأكيد عليه في هذا الصدد؛ أن المثقف والمبدع المتعدد علوان الجيلاني يعد نموذجا للمثقف اللامنتمي؛ الذي تشظى كثيرا في سبيل الحرية والمعرفة الحقيقة، وفي ارتحاله الطويل أنجز العديد من اشتغالاته الإبداعية والمعرفية خارج مؤسسات الدولة الثقافية، وبعيدا عن صروح الجامعات الحكومية التي أصاب العقم منتسبها، فعميت عليهم وعميت أبصارهم في التوقيت الذي ظلّ الجيلاني في البحث عن صوته، والنحت العميق في ذاته، ينقش على أوردة المستحيل قصة إصرار الولد الناسي؛ بأن يطمّ، وأن يعم، وأن يكون ذاته التي تأبى التشابه مع أحد و لا تقبل محاكاة الآخرين.

وبفعل وعيه العميق والوقوف على امتداده في الزمان والمكان، واكتشاف أدق أسرارهِ وتفصيلهِ، تجلّى التعدد والثراء في كل مظاهر

الوجود الروحي المحيط به، وحينذاك استفاق من إغماء نسيانه، وتفتحت كينونته كوردة المشتى؛ ليكتشف كم هو كثير ومتعدد في واقع أعمى، وسائرون من حوله ينظرون مليا فيه ولكنهم للأسف لا يبصرون.

ما أود تأكيده هنا وبعد رحلة تأمل وإبصار؛ أن المثقف المتعدد علوان الجيلاني لم يضع محاوره في اللقاء الإذاعي فقط في خانة اليك، إذ تعدى الأمر ذلك بكثير حين وضع كل سربه من المبدعين والكتاب، ووضع العديد من المؤسسات الثقافية بقطاعيها العام والخاص في خانة اليك، وتجاوز العديد من الأكاديميين الذين أنفقت عليهم الدولة دم قلبها وسلافة ثرواتها، وهو إذ ينجز كل هذا الكم الهائل من الإبداع والمعرفة ليبدو - غير مكترث - بالالتفات إليهم؛ لكأما يريد سباق الزمن ذاته، وهنا أؤكد على أن ما اجترحه المتعدد الجيلاني على كافة الأصعدة المعرفية والإبداعية، كان الأجدر أن تقوم على انجازه مؤسسات الدولة الثقافية، وأكاديمياتها العلمية، وكليات علومها الإنسانية، لكن الزبد يذهب جفاءً و أما ما ينفع الناس فيبقى علامة فارقة اسمها **علوان الجيلاني**.

الفهرس

7	مقدمة
13	علوان الجيلاني وموذج إلمثقف حين تنقذه المعرفة
23	رقعة التكوين
	شطرنج الشعر
57	عن خصوصية التجربة الشعرية عند الجيلاني
77	الوردة تفتح سرتها (مركز الأنثى في التجربة الشعرية)
93	مقاربة نقدية في كتاب «الجنة»
	شطرنج السرد
113	خطاب المتشكل الإبداعي في رواية السيرة الغيرية
113	رواية «أروفيوس المنسي» أمودجا
	شطرنج النقد
145	قمرٌ في الظل.. فلسفة الهامش والكتابة بلغة الأساطير
155	حادثة النقد وأوهام الحداثة.. أصوات متجاوزة
167	مقاربة لكتاب (الحضرائي في الرمال العطشى)
	شطرنج الحوار
197	إشباع الشغف وإنصاف التجارب
	شطرنج التصوف
205	شطرنج العارفين.. السيرة الحشيرية و«منثور الحكم»
	شطرنج الشفاهيات
215	بين الحفر الأنثروبولوجي ونوستالجيا الحنين
229	خانة اليك

