قراءة في نماذج شعرية من الإمارات

ظبية خميس، كريم معتوق، محمد أحمد السويدي

رمضان بسطاويسي محمد

١ ـ صرخة الجنون وانكسار الحلم

قراءة في نص «خلخال السيدة العرجاء» لظبية خميس

ثمة ظواهر إنسانيّة وثقافيّة تستوقف مَنْ يحاول تأمّل الخطاب الثقافيّ للإبداع في دولة الإمارات. فلا يستطيع المتابع لهذه الصيرورة الثقافيّة أن يتجاهل الصراع الخفيّ بين أجيال المبدعين: مِنْ التزام بصورة الشعر العربي الأصيل لدى سلطان العويس، إلى التحرُّر الكامل من كل الصيغ الصوتية والعروضية والايقاعية. ورغم أنّني أرفض التقسيم العضويّ للأدباء حسب أجيالهم، إلاّ أنه لا يمكن إنكارُ التباين بين صورتين للكتابة وممارسة الإبداع. فالجيل الأول ـ ونقصد بهم الأدباء والشعراء الذين عاصروا حقبة ما قبل النفط بفترة ليست قصيرة، وأنتجوا حياتهم من خلال شروط الحياة الشحيحة ـ يمتلك رؤية لما قبل وما بعد؛ وهذا لا يعطيه امتيازاً الا بقدر ما يستفيد من هذه الرؤية في صياغة مشروعه الجمالي. والجيل الثاني قلق، متوتّر، ويتألم بعنف وبعذاب لا حدّ له، لأنه شهد اقتلاع الجذور الحميمة التي سمع عنها ولم يرها، فأصبح ممزّقاً بين حكايات المكان/الأرض، وبين الحياة المعاصرة التي لا تستكين إلى شيء. وفي حين كانت الكتابة لدى الجيل الأول تقطيراً للفن الصافي ـ وهو ما قد يتخذ الجنون موضوعاً للكتابة ـ فإنّ الجيل الثاني لا يرى في الجنون موضوعاً وإنّما يتّخذه آلية من آليات الكتابة، للحديث عن الممنوع والمكبوت، فإذا الكتابة هنا ضرورة لتخليق الوعي الذاتي بالعالم؛ وهي لذلك لا يهمها التواصل، وإنما إحداثُ الصدمة لدى القارئ ليتنبه إلى ما يعانيه المبدع؛ وكأنّ النص بطاقة «حضور» تزعج الفهمَ التقليدي...

وقد تأثر الجيل الثاني بما أبدعه الجيل الأول، رغم إنكارهم هذا. فالتأثر هنا قد يكون سلبياً، بمعنى رفضِ الصيغ الجمالية التي يُنتَج من خلالها الإبداعُ الأدبي والشعري، ومحاولةِ البحثِ عن صيغ جديدة خاصةٍ بتجربة هذا الجيل. ويشترك أدباء وشعراء الامارات في هذا مع نظرائهم ممن يماثلونهم في العمر في الاقطار العربية الأخرى. ويمكن هنا أن نتساءل: هل لأنّ ملامح التجربة واحدة وتلقي بظلالها على الجميع ـ فما تكتبه نجوم الغانم، وخالد بدر، وراشد آل ثاني، وحبيب الصايغ يتماهى مع تجارب مماثلة في البحرين وسلطنة عمان والسعودية ومصر وسوريا والمغرب ـ... أم أن مصادر التجربة الإبداعية واحدة وإن اتخذ [هذا الإبداعُ] مظهرَ التنوع؟

وظبية خميس «ظاهرة» إيجابية في الحياة الثقافية لا يمكن تجاهلها، بل إنها ملمح أساسيّ من هذه الحياة، يمكن الاختلاف معها حول بعض القضايا، لكن لا يمكن الاختلاف حول حضورها الثقافي، الذي يتعدد ليشمل القصة والشعر والدراسة والترجمة... وقد كانت «كبش الفداء» في احايين كثيرة، حين كانت تواتيها الجرأة في تناول قضايا لم تستقر مفاهيمُها لدى الخاصة، فما بالك بالعامّة؟ فكانت مفتتح طرق عديدة، لا تكملها هي، لكنْ يكملها غيرها ويستفيد مما قد أثارته من ردود أفعال حول ما تقدمه.

وأهم ما يستوقف الكاتبَ عند الحديثِ عن ظبية خميس هو هذا التحقّق الكتابي، الذي تحطّم المؤلفةُ فيه الحواجزَ بين الأجناس والأنواع الأدبية، لتقدّم نصاً له نوعية مختلفة. فأعمالها تدلّ على وعي يختبر أقصى حدود الممكن المتاح، في مغامرة خاصة بها. نجد هذا في كتاباتها الشعرية: **خطوة فوق الأرض** ١٩٨١، **وأنا المرأة ـ الأرض ـ كل الضلوع** ١٩٨٣، **وقصائد حب** ١٩٨٥، **وصبايا ـ المهرة العمانية** ١٩٨٥ **والسلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر** ١٩٨٨، هذا بالاضافة إلى أعمالها القصصية مثل **عروق الجير والحنة** ١٩٨٥، وغيرها من الأعمال النثرية

المتفرقة...

وبالطبع لا يمكن الحديث هنا عن كل أعمالها، وانما أختار ما استطعت الحصول عليه، وهو ديوانُ قصص **خلخال السيدة العرجاء**، إنْ صح أن نطلق على هذه المجموعة القصصية لقب «ديوان القصص»، لأنها تشي بزخم شعري وتقنيةٍ جماليةٍ تقترب من الشعري.

نتوقف أولاً عند العنوان، إذ يتكرر ذكرُ الخلخال مرتين في الكتاب: في نص «جدارية مزيونية.. وألوان النقش»، وفي نص «خلخال السيدة العرجاء». والخلخال يشير إلى الإيقاع الداخلي لمحاولة السعي الدؤوب للتحقق، وللبحث عن معنى أو حقيقة. وهذا الإيقاع يرتبط بسيدة عرجاء، لا ينتظم إيقاع الخطى لديها، لأنها تعيش حالات متباينة: من العجز الشامل، إلى الخوف الكياني، والتهديد بالفناء في التقاليد، أو الفناء في حضارة الغرب، والاحتياج المطلق إلى التحقق على مستوى الوجود الفردي والبشري، وتصدّع الذات وهي تعْبر أزمات الوعي. فالعرج هنا ناتج من عدم قدرة السيدة/الإنسان على الاندماج في العاديّة، لأنّ طاقة الحياة التي تبثّها في الموجودات لا تعود إليها في شكل تواصل حقيقي بل في شكل صدمات متلاحقة تلتقطها الحواس. ولهذا تحتجّ السيدة العرجاء، أو مزيونة، أو رقية، بالأسئلة الصارخة التي تعبِّر عن انشقاقات الوعي والذات في رحلة أليمة وتعسة.

في النص الأول من نصوص هذه المجموعة الأربعة، تتداخل الأزمنة عبر لغة حيّةٍ، يشتدّ فيها الحضورُ الزمانيّ بمفهومه الاستطيقي. فهو زمان حرّ، لا يرتبط بايقاع متراتب، وإنما هو ومضات للحلم الذي يتقاطع مع المدينة المعاصرة ورمالِ الصحراء. وركض مزيونة هو سعي لاكتشاف حلم جديد، يختلف عن كل ما رأته، هنا أو هناك، في الماضي أو المستقبل. لكن الكاتبة تنهي النصّ وتوضّح أنّه فرار دائم: «ومزيونة تفرّ، تهرب، تركض بعيداً، أقدامها تصطدم بالأجزاء الأخرى لجثث أخرى.. ومزيونة تركض نحو فضاء آخر.. لا شيء يا مزيونة، لا شيء غير حرارة الصيف الأسود من جديد، وإشارة المرور تتحول إلى نور أحمر»... ليتوقف الحلم، ولتعود الذات المنفصلة، والمغتربة عن العالم من جديد إليه، بعد أن كانت متناثرة ومفككة. وقد استخدمت الكاتبة ضمير الغائب، في سرد هذا السعي المرتبط بتشظّي أجزاء النفس، في صور متباينة تقدّم لوحة بصرية لهموم الذات من خلال شفرة خاصة بها: فنرى مزيونة تخرج من قبرها، وتدخل إلى مدينة الطين، وهي أسيرة الخوف من المدن القاتلة؛ والطفل ـ الذي هو حلم التحقّق ـ يتم قتلُهُ بأيدي الجميع، لكنهم يتملصون من الجريمة ويخبرونها بأنّ النهر هو الذي قتل الطفل، فتنشج بالبكاء، رغم أنها تعلم القاتل. لكنْ حين تفتح عينيها لترى الحقيقة، ترى جثثاً أخرى غير جثّتها، ولم يستطع أحداً تجاوز الأسوار. ويتزاوج ضمير المخاطب، حيث تحيل ذاتها إلى موضوع تحادثه، ويتوحّد مع ضمير الغائب، ويتراوح الحضور والغياب في تمامٍ قصير، يعقبه انفصال مروع.. وتتحول مزيونة إلى أسطورة لمحاولة التكامل مع الذات والبشر والمكان. وتحاول مزيونة أن تصنع من الأمس القاهر قوةً للحاضر المتوثّب نحو الإنسان الكامل، لكن عليها عبور اللحظة الراهنة، فلا تستطيع لأنها تهرب إلى البحث عن أفق المستقبل فتتوه منها الرؤية. وتصرّح الكاتبة في نهاية النص بأنْ ليس هنالك قضاء آخر غير هذا الجحيم المرتبط بعمق الرؤية التي تزيد من هول الألم. وهذا التوحّد في آليات السرد يكشف عن حوارٍ جدلي بين ضميري الغائب والمخاطب يجلو أساليب الذات في الهرب، ويدفعها نحو نقطة المواجهة، التي تكشف مزيونة بها عن حيواتها المختلفة التي جرّبتها، دون أن تفلح في النجاة من القتل.

وفي نصّ «كاظم عبد الحسين يزور رقية»، نلتقي بنصّ من نوع آخر. فهو تجربة ذات بنية رأسية، لأننا ننتقل فيه من نقطة إلى أخرى في تسلسل زمني موضوعي. ونكتشف عبر هذا النص العلاقةَ بين الأنا والآخر، واختبارَ الصورة التي رسمها الخيالُ للحضارة الغربية، والتي تبنّاها كاظم، حتى لم تعد رقية تجد فيه صورةَ كاظم الذي تعرفه: فهو الآن يقول إنّ الجنس الآري أفضل من العرب ومن كل الشعوب الأخرى، وهو بهذا يحلّ مشكلته الخاصة بتبنّي الحضارة الغربية بشكل مطلق تنمحي معه كل ملامح الذات. وقد استخدمت الكاتبة ضمير المتكلم لتعبّر عن التجربة التي بدأت بالمودة الكاملة لكاظم، وانتهت بكراهية هذا المسخ الذي رحل وسرق منها حلم إصدار مجلة للأطفال من لندن. وتتسع استراتيجيةُ السرد لتشتمل على ضمير الغائب، لتتيح للراوي/الكاتب أن يتدخل ليقدم رؤيته للشخصيات الثلاث: رقية، كاظم، ايفا.

أما نص «خلخال السيدة العرجاء» فهو محاولة لإعادة تنظيم الذات الداخلية من خلال الكتابة، ويبدو كصرخة النجدة في بداية الجنون. وهو ليس نصاً سريالياً، أو يعتمد على الفانتازيا، وانما هو نص يحاول أن يعيد التوازن إلى العالم المختلّ، وأن يبحث عن مسار لهذا النظام الذي يحكم

التاريخ العربي والشخصية العربية. فتظهر شخصيات متعددة أشبه بتركيبات متصاعدة، تجمع كل المتناقضات، نحو بؤرة إيقاعية هو السيد فهد، وهي وسيلة ظبية خميس للهجوم التساؤلي المحتجّ: فتنبعث نقاط متعددة، ودوائر متداخلة، متسقة أو مرتطمة، وكل دائرة لها لغة كيانية خاصة. وهذا النص يعبِّر عن هذا الارتطام لكل ما يحدث في الساحة العربية في داخل الوعي الكياني. ولهذا يأتي الصوت الآخر همساً بين القبور العفنة، كوسيلة للنجدة الوحيدة. غير أن هذا الصوت غائب في النص، لكنه حاضر بشكل معنوي، ولهذا تنتهي الحفلة، ويسقط القمر كالمرايا المحطمة، وتواصل السيدةُ العرجاءُ النوم.

فالذات هنا تقف في مفترق الطرق بين النموّ الذي يبدأ من الممكن، وبين التناثر الذي ينتهي بانكسار النفس وتشظّيها. وهذا النص يمثل يقظة حادة تجاه أشكال الوجود القائمة.. ولكن الرفض وإعادة النظر في هذا العالم قد يدمغان الذات أيضاً بالجمود والرتابة والآلية والتكرار، وبالتالي فالنصّ ينتقل من الرفض إلى التصريح بعجز الاستمرار... لكنه يعني يقظة واعية إلى حد الألم الذي لا يمكن احتماله، فيقع في اليقين الخاص، الذي يعزلنا عن العالم على نحو لا يمكن التواصل معه.

وقد نجحت القاصة ظبية خميس في نقل هذه الحالة إلينا عبر هذا النص، وهي بهذا تتطهّر من إثم التوقف وعدم الاستمرار، وتواصل طريقها نحو التطور دون انبهار بما يحدث في العالم. لكنْ كيف تواصل المسيرة نحو التطور؟ هذا ما نجده في النص الرابع في الكتاب وهو «خطاب ينبش قبر أنطونيو»، وهو نص تطهّريّ، له طقوس خاصة، تعكس تعدّد الذوات داخل الشخصية، أو قُلْ تعكس مستويات الذات في رحلتها:

١ ـ المستوى الغنائي: ويتمثل في لغة الشعر المليئة بالزخم الوجداني والانفعالي، وتتحدد فيه الشخصية في شكل امرأة تعشق الحياة، وتحرص عليها لنفسها وللآخرين، وتبحث عن الآخر/الضد الذي يكملها في رحلة الوجود. وتتشكل الذات هنا في صورة الوردة التي تنفجر بالرغبة والحياة.

٢ ـ مستوى الوعي: حيث تدير حواراً بين الشرق والغرب. ولا تنتقد ذاتها فحسب، وانما تنتقد الآخر، والقَدَرَ التاريخي الذي جعلنا ندخل القرن العشرين من باب المستهلكين لا من باب منتجي الحياة.

٣ ـ مستوى النبوءة: تتخذ الشخصية من ذاتها فداء للآخرين، فتكشف للملإ عن أقانيم مقدسة من الذات، لتغري الآخرين بكشف الزَّيف الذي يطمئنون إليه وتطالبهم بالخروج منه. وهي تجني الشهادة، و تكشف عن العجز عن التحقق.

٤ ـ الكشف عن المقموع والمكبوت: من خلال ادّعاء الجنون.

وهناك مستويات أخرى كثيرة تجعل هذا النص في حاجة إلى دراسة مستقلة تكشف عن خطاب ظبية خميس الإبداعي، وهو صرخة نجدة ضد الجنون وضد كل معوقات الحياة... ولعلي أستطيع في دراساتي المقبلة أن أقرأ هذا الأفق المستحيل الذي قد يوصلنا إلى الجنون، أو يوصلنا إلى التناغم مع الكون من خلال طقوس الفعل اليومي، فلا نقبل العالم بل نغيّره من خلال الممكن.

ترى، هل تتفجر ينابيع الغضب؟ ولماذا تحاول المرأة في الإمارات الكتابةَ الحَدِّيّة، التي تقف بها عند الحدود، أقصى الحدود الممكنة للتعبير عن الألم حتى لو كانت خروجاً عن أشكال الكتابة؟ لكأنّ هذه الكتابة هي كتابة الدم... والمستحيل.

٢ ـ غنائية التوحد والجنون والسفر

قراءة في «طوقتني» لكريم معتوق

يثير هذا الديوان أسئلة عديدة خاصة بالشعر في الإمارات. فالديوان يقدم تجارب متعدّدة لا تستكين إلى شكل ما، ولا يأسرها موضوع خاص، وإنما تتنقّل بين البحور وإيقاعات الشعر كما يتنقّل المسافرُ المغترب دوماً بين البلاد. وهذا يعكس نوعاً من التوتّر الداخلي تجاه صياغات اللغة الشعرية التي تطرح نفسها في الساحة الثقافية العربية. ولهذا يبدو الديوان، في القراءة الأولى، وكأنه مادة خام لعالم الشاعر الذي يبحث عن ذاته، ومن ثم يبحث عن أشكاله الخاصة. والديوان يقيم نوعاً من التناصّ مع النصوص الشعريّة المعاصرة، فتارة يظهر هذا التناصّ بشكل واضح كما هو الحال في ايراد الشاعر لبيت من شعر أمل دنقل وهو «وأحس بشيء في صدري.. شيء كالفرحة يحترق» في قصيدة «احتراق»، وتارة يظهر تناصّ خفيّ، حين يجعل الشاعر نصّه موازياً أو مضاداً لنصّ آخر من النصوص الشعرية المهيمنة على الساحة الثقافية. ولهذا فإنّ الشاعر لا يعيش قطيعة نصيّة مع الشعر العربي السائد، وإنما يتنفّس هذا المناخ الشعري، ويتأثّر به ويؤثّر فيه..

وتتجسّد لدى الشاعر سمات عديدة، هي ذاتها سمات الشعر العربي المعاصر، وهذه السمات هي:

١ ـ الأقنعة: فالشاعر يرتدي أقنعة هي حالات وهواجس ينقلها إلينا، عبر استخدام خاص للغة. ففي قصيدة «صدّ» يرتدي قناع الشاعر الذي يتوحّد دمه بالقوافي ويبحث عن التوهّم الخيالي الجميل، ويرتدي قناع الابن في قصيدة «اليها»، ويرتدي في أحيان أخرى قناع العاشق، وهكذا..

٢ ـ استخدام اللغة بمستوياتها الدلالية والصوتيّة في التعبير، وعدم الوقوف عند حدّ الدلالة الإخبارية للغة. ويتّضح هذا في المستويات الصوتيّة لقصيدة «الهين» حيث يشتد حضور الراء في عناق مع الحروف الأخرى، وكذلك «النون» و«الميم»، وهي حروف صوتيّة لها دلالة خاصة في صوتيّات اللغة العربية. ولعل هذا الاهتمام باللغة كقيمة في ذاتها، وتحوّلها إلى سحر خاص بعلم الحروف ـ وهو علم قائم بذاته في التراث العربي، يرى في الحروف قوة سحرية، تفصح عن معنى الوجود ـ قد دفع الشاعر إلى أن يجعل من «الحرف» عنواناً لقصيدة من قصائده، حيث تتعانق تجربة «الحرف» مع تجربة «العشق». فحين يتعلق الحرف بفستان الحبيبة يتعلق الشاعر أيضاً، فيتوحد مع الحرف، في تجربة الأسماء التي تعطي معنى الوجود.

٣ ـ تعدّد استخدام الضمائر في النصّ الشعري، وهو ما يؤكد الانفلات من أسر الذاتية إلى دراما النص، ويشكّل تعبيراً عن انشطار الذات المبدعة وتشظّيها. ففي كثير من قصائد الديوان يستخدم الشاعر ضمير المتكلم، ويعيد صياغة العالم وفق منظور الأنا؛ ولكنه في قصائد أخرى ـ مثل «صدّ»، و «لو أنّك جئت» و«أعاتب مَنْ»، و«الرجاء الأخير» ـ يزاوج بين ضميرَي المتكلم والمخاطب، ليقيم حواراً بين الأنا والأنت؛ وفي قصائد أخرى يستخدم الشاعر ضمير الغائب، لكن ضمير المتكلم يلحّ بشكل خاص في الديوان.

٤ ـ استخدام الحواس في قراءة العالم، والاستفادة من الفنون المختلفة في ذلك، ولاسيما الموسيقى، لأن الجرس اللغوي واضح حتى في تلك القصائد التي لا يعتمد فيها الشاعر على الوزن المحدّد لبحور الشعر. واستخدام الصور البصرية واضح في الصورة التالية: «لو أنك جئت عباءة ضيف، وظلاً على شمسيَ الحارقه، لنمت بفيء ظلال الرموش وأعلو مع القامة السامقه»..

ويحاول كريم معتوق أن يقوم بإضفاء الطابع الشعري على المواقف الحياتية، التي ينتزعها من سياقها ويُدْخلها في علاقات جديدة، كما في «في ليلة السفر»، وفي «قراءة ثانية لليلة السفر»، حيث يتحول الزمن من السياق التتابعي إلى السياق الشعري وينصهر في بوتقة خاصة تمحو الفواصل الحادّة بين وحداته الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل، فيتحول الزمان واحداً مركباً بصورة مغايرة عن تلك الصورة التتابعية التي نجدها في الزمان الواقعي. فليلة السفر تجعل الشاعر يعيد بناء تاريخ حياته من خلال لحظة الشجن التي تواتيه وهو يتأهب للسفر، فيقيم التقابل بين مسافات العمر ومسافات السفر، وتصبح أولُ البلاد مرتبطةً بأول دمعة، وآخرُ الطريق مرتبطاً بآخر عثرة في حياته. ويصل الحدسُ التخيليُّ إلى أقصاه حين يقول الشاعر:

أنت ما عدت كما كنت

وما زلت أنا

فكأن الوصل كوب وانكسر

...

كيف لي أن أفرح الآن، وأنا ودعت بك الأفراح، مذ وافقتك الآن على هذا السفر...

وتكرار لفظ «الآن» يشير إلى الرغبة العميقة في تملّك الزمان، الخاصّ بالشاعر، الذي يبحث عنه في الحبيبة فلا يجده، ويبحث عنه في تاريخه فلا يجده. ولهذا فهو يجهد في صنع هذا الزمان الخاص من خلال الوهم الجميل: الشعر.. ويرتدي الحزنُ لديه صورة المطر، ويمارس من خلال ذاته التي انشطرت وضاع شطرها اليتمَ، والموت. وتتماثل صورة النخيل اليتيم مع يتمه الخاص...

إنّ استخدام الشاعر لضمير المخاطب يقوم على آلية يتخذها في الديوان، حيث يجعل من ذاته موضوعاً للخطاب، فيجسِّد اغترابه عن نفسه، نتيجةً لاغترابه عن البنية الاجتماعية التي ينتمي إليها. وقد أثرى الشاعر هذا الانشطار الذاتي، حين جعل موضوع الخطاب رمزاً من الرموز التاريخية. فحين يتحدث إلى ذاته في قصيدة «اغتراب»، فإنّه يتحدث في الوقت نفسه إلى كل عربي يحمل الهموم والسمات والملامح نفسها، وهو أيضاً موسى بن نصير وعقبة بن نافع؛ فكلاهما يبحث عن تاريخه الخاص، عبر السفر بين البحار والرجال... ويستخدم من التاريخ الديني عصا موسى التي وردت في القرآن الكريم، وهذا ملمح أساسي من ملامح الشاعر، حيث يكثر لديه استخدام مفردات ورموز من القرآن الكريم، ويجعلها أيضاً موضوعاً

للخطاب كما فعل مع سيدنا موسى، حين يناديه:

وصرخت يا موسى... عصاك... عصاك.

وفي قصيدة «جنون الحرف» يؤرخ الشاعر تجربته الخاصة، ويحاول أن يرصد جنونه الخاص الذي دفعه إلى هذه التجربة الوجودية مع الحروف اللغوية كتعبير عن تجربته الحياتية.

٣ ـ حضور الآخر

قراءة في ديوان «أساور في ذراع القمر» لمحمد أحمد السويدي

ثمّة محاولات لم يتم الالتفات إليها، لأنها اختارت العامية أو اللهجة المحلية في التعبير، وهي مغامرة لا تراهن على التواصل مع القارئ، بل تراهن على الفن؛ فالقارئ التقليدي لم يجد ممكناً بالنسبة له استيعاب هذه النصوص، التي تجبره على إعادة بنائها لكي ينتج ذاته من خلالها. وتجربة محمد السويدي هي جزء من تجربة عربية تجتاح الشعر العربي: فاختيار العامية كمنهج جمالي قد أخذ به أدونيس على المستوى النظري، بمعنى أنه أدخل إلى القصيدة كلّ ما كان يُعتبر في النسق التقليدي عامياً؛ واختار العاميةَ يوسف الخال وسعيد عقل ـ الذي يشير إليه الشاعر محمد السويدي، من خلال نص له يصدّر به ديوانه **دقاقة الطار** الذي صَدَر عام ١٩٩٣ ـ معتبريْن أن الحاجز المانع أمام الحداثة العربية يكمن في اللغة العربية الفصحى، وأنّه يتوجب تحطيم هذا الحاجز للوصول إلى معاصرة وحداثة في البنية والمحتوى. وهذا يعني في البداية أن الشاعر محمد أحمد السويدي قد اختار أصعب الطرق إلى الحداثة، لأنه اختار العامية، وهي بنية لغوية تقدِّم مستويات مختلفة للوجود، تعتمد على الشفاهي والسماعي، وهي بنية مغايرة للكتابي وقد أشار إليها دي سوسير في تفرقته بين الأنظمة اللغوية، واستخدمها كثير من الباحثين في تحليل البنية الثقافية للكيان الأدبي لحضارة ما.

يتكوّن الديوان من أكثر من أربعين قصيدة... ويدلف الشاعر إلى عالم القصيدة دون مقدمات، متراوحاً بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب. ورغم سيادة ضمير المتكلم، إلا أنّها تبدو ذاتاً محايدة ترقب، وتبصر، وتستخدم حواسّها في التفكير الإبداعي؛ وهي محاولة جريئة من الشاعر في فك هذا الارتباط بين الذات الغنائية، والذات الدرامية، التي ينطبع داخلها العالمُ كله. فالذات هنا لا تتحدث عن نفسها، بقدر ما تفسح داخلها لهذا الآخر؛ وهذا الآخر عليه أن يكون الحبيبة، أو العالم، أو المرأة. ولهذا فإنّ القصيدة الأولى من الديوان هي دعوة للآخر، ودعوة للعناق والتواصل: «نجمي على نجمك، ويومي قبل يومك..»؛ و«اليوم» هنا إشارة إلى الموت: فالمعروف أنّ للإنسان في اللغة العربية، ولاسيما الشفاهية، يوماً واحداً، هو يوم موته؛ والشاعر يشير إلى هذا المعنى الكامن في علاقة النجم واليوم في التعبير عن الكيان الشخصي...

ويتصاعد حضور الآخر في القصيدة التالية «أقبّل يديك»، إذ إنّ الموت نفسه لا يساوي دمعة في العيون، يراها من الآخر، الذي يتخذ شكل الحبيبة... ولهذا فإنّ الشوق تعبير عن هذا الحبّ، الذي قد يصل إلى مكابدة الموت. لاحِظْ تكرار الإشارة إلى الموت، وهو تكرار يفصح عن المعاناة الشديدة التي تكابدها الأنا في محاولة تواصلها الحيّ مع الآخر.

وهناك تحوّلات مختلفة لهذا الآخر. فهو يبدو في صورة «قرين الذات» أو الحبيبة، أو يتّسع لمعنى الوجود كله كما في قصيدة «مولاي» التي نجد فيها زخم التصوف في علاقة محبة ودودة.. أو يتحول إلى صورة الملاك حين يفتقده الشاعر في الآخر الدنيويّ، فيسمو إلى عالم الملائكة، وهو مشدود بصورة الحبيبة التي كوّنتها الذات المتخيّلة. وتنقلب لدى الشاعر الصورة، لتصبح الصورة المتخيّلة أسمى من تصوّرات الوعي المجرّدة عن الملاك، فيريده في النهاية في جمال يوسف، وحلمِ عيسى عليهما السلام.

وتتغيّر صورة هذا الآخر من خلال حالات تبدّل الأنا. وزمانها الخاص هو الذي يُملي هذه الصورة؛ ففي اللحظة التي تعيش فيها الأنا حالات الظلمة الحالكة المتمثّلة في الشوق إلى الآخر، فإنّ الشمعة تكشف عن هذا الشوق الذي يسكن بين الجفون.

ويتكرر مفهوم الشوق في القصائد ليصوّر حالات عديدة له. فشوق المحب غير شوق المسافر الذي يكابد أمواج البحر، والبحر لدى الشاعر هو الهجر. وفي قصيدة «أنوار وأمواه» يقدّم الشاعر صورة بصريّة مركبة من عناصر مجازية مختلفة تصوِّر تلاطمَ الذات في حيرة الحب والسجن. وينتقل الشاعر مع الضمائر في هذه القصيدة ليصور حالات الأنا المختلفة في حيرتها بهذا الآخر الذي يتبدل مع كل صورة للذات، الأمر الذي يدفع الآخر إلى الغيرة والخوفِ من هذا التحول الذي يطرأ على الأنا. ولهذا

يشتد حضور بُعدَي الزمان الخاص: الماضي، والمستقبل، لكن ليس هناك وجود للحاضر، لأنه غير معيش، وهذا واضح في قصيدة «خطوة خطوة»، فيطلب من الحبيبة أن تذكره، ويستثير ذكرى الزمان الماضي، ويريد منها خطوة أهم من الماضي والمستقبل: «اكشفي هم الزمان، واعزفي غنوة حنيني»... «واذكري واطرقي سكة حنيني.. خطوة خطوة». ولهذا فإنّ تحليل الزمان في هذا الديوان يكشف عن تذبذب الأنا بين زمانين تتشظى الذات خلالهما، هما الماضي والمستقبل؛ والحاضر هو زمان الكتابة التي صاغ من خلالها الشاعر ديوانه. فالديوان يتضمّن ثلاثة أزمنة مركبة: زمان الكتابة، والزمان الخاص بالنصّ، وزمان الضمائر التي يشير إليها الديوان. ونجد قصائد تتخذ من الزمان الآتي بكل ما فيه من يوتوبيا موضوعاً لها، مثل قصيدة «بكرة» حيث يحلم بطعم جديد للأيام. وهذا التذبذب بين الماضي والمستقبل لا يجعله يصدق الحاضر؛ وهو ما نجده في قصيدة «بريق».

وقد خلق الشاعر السويدي ملاذه الخاص في ذلك الجمال الذي يهديه سبع رسائل. ففي «سبع رسائل إلى فينوس» يقدّم الشاعر صورة خاصة للحب بمفهومه الكوني الذي يتّسع لكل شيء، حتى يتوحّد بالله في صوفية عميقة، تفوح البؤرة منها بعبق خاص. وفكرة العبق أو العطر تُلحّ عليه كمرادف للجمال والحب في معظم قصائد الديوان؛ وفي هذا بعثٌ لحاسّة أصيلة في الإنسان شوّهتها، أو أضعفتها، الحياةُ المعاصرة. ويبدو أنّ لكل وقت من اليوم أريجه الخاص لدى الشاعر؛ فالعبق الذي يثيره الليل يختلف عن عبق الفجر، ويتلاحم الزمان والعطر بحالات الجسد وأعضائه في تناغم يظهر في زخارف الشفاه والذراع، ويلتقي هذا مع الياقوت والريحان والتوت والتماعات الضوء والنور التي تأتي من الشمس، ويتصاعد هذا اللحن ليلتقي بالكعبة والبيت وكلام الله.

هذه ليست تجربة عشق عادية، وإنما فرطُ وعيٍ بالعشق أودى به إلى تجربة صوفية، تنداح فيما بينها المسافات بين الحواسّ، فتلتقي عناصر اللون والضوء والعبق والزمان والجسد في تركيبة عضوية تُفصح عن رغبة عميقة في تجاوز حالات الأنا المحدودة إلى عالم لامحدود. لكنّ الشاعر ما يلبث أن يكتشف أنه مشدود إلى عالم المكابدة اليومي؛ ونجد هذا في قصيدة «صدفة»، حيث يقنع بعالم «العذاب الجميل» فيخاطب الآخر: «وأنت العذاب الجميل، وهجرك من المستحيل»، كأنه يؤوب من رحلة التحليق إلى العالم الأرضي، ليلتقي بألوان الإنسان المرتبطة بضوء القمر. لكنْ حين يعذبه هذا العالم إلى حدّ لا يستطيع الالتقاء بذاته الأخرى، فإنه يلجأ إلى الحلم، كبديل عن هذا العالم الذي لا يجد ذاته فيه، ويشعر بالشقاء. ثم يرى مفردات الطبيعة تشاركه همّه: فالورود لو رأت ما رأه لاتّخذتْ ألواناً خلاّبة، وشذى العطر منها يعبق بعبق لم يعرفه البشر. وتتنامى تجربة الديوان لتمتد إلى بُعد ثالث: فالثنائية بين الأنا والآخر تتطور إلى ثلاثية، بين الأنا والآخر. و«هو»، إن صح التعبير، الذي يقف بين الأنا والآخر. وهذا ما نجده في قصيدة «خيال»، كأنه لا يصدق أن هناك ثالثاً يفرق بين الأنا وذاتها..

يبقى أن نشير إلى أنّ عناصر تكوين الصورة اللغوية لدى الشاعر تتّجه إلى المسار البنيوي الذي تتجه إليه القصيدة المعاصرة، رغم اختلاف بنية كل منهما في اعتماد الشاعر على اللغة العامية، وسيادة اللغة الفصحى في الشعر العربي المعاصر. فالتركيب المزجي بين الأسماء والصفات، واستخدام الفعل المنسوب إلى المتخيل، أفكار تخيلية تسود الشعر المعاصر، ويُحسب للشاعر أنه استطاع أن ينقل هذا إلى اللغة العامية أو المحلية.

هذا ليس مجرد ديوان باللهجة المحلية، ولكنه شِعْرٌ فيه جرأة الصياغة بلغة لا تزال ثقافةُ النخبة تنظر إليها بإكبار نظريّ، واحتقارٍ عملي، حتى غدت ثقافة صامتة، لا تجد مَنْ يعبِّر عنها، ويزيح علامات التساؤل العديدة حولها.

فهل يحاول هذا الديوان، وغيره من أعمال الشاعر، بالإضافة إلى محاولات احمد راشد ثاني، الخروجَ من الانشطار الثقافي الذي تعانيه الأمة: بين ثقافة الصفوة أو النخبة التي تصرّ على اللغة الفصحى، التي تبدو في بعض دواوين الشعر وكأنها لغة مترجمة، وبين الشعر العامي الذي يتأسس على ثقافة صامتة ومكبوتة ومغتربة وغائبة عن المشروع الثقافي!؟

هل يحاول هذا الديوان، وغيره من محاولات في الإمارات وغيرها من بلدان الوطن العربي، أن يقاوم «موت الفن»، وانفصالَ الشعر عن متلقّيه من خلال لغة تقوم على المحلّيّ، لكنّ تركيباتها أعمق من المتاح، وتحاول الوصول إلى أفق آخر غير ذلك السائد؟!

هل هي محاولة للصدق مع الذات من خلال هذه المغامرة؟!

لكنْ أليس الفنُّ ذاته مغامرةً في محاولة التحقّق الوجودي، ومحاولة لما يستحيل الإفصاح عنه؟.