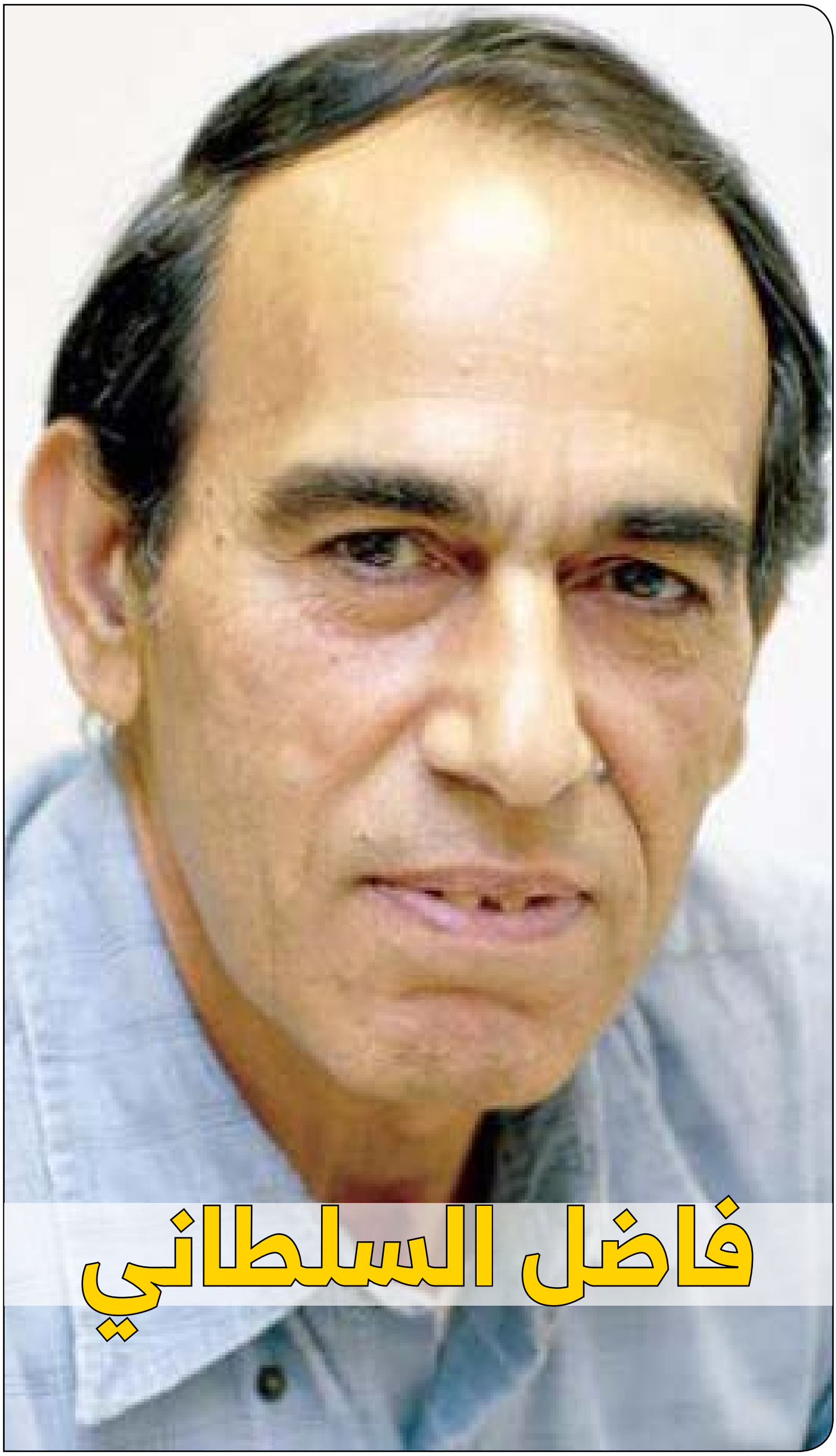
عراقيون
من زمن التوهج

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

العدد (4402) السنة السادسة عشرة -
الخميس (4) نيسان 2019
WWW. almadasupplements.com



فاضل السلطاني

5-4
حوار مع السلطاني

ما كدت أفرغ من قراءة مجموعة» محترقا بالمياة» حتى شعرت بالإغراء، إغراء الدخول في عالم فاضل السلطاني الشعري، والكتابة عنه. كان لا بد إذن من العودة إلى مجموعته السابقة» النشيد الناقص»، إذ لا يكون هذا الدخول ممكناً من دون مرافقة الشاعر منذ بداياته، فهل كانت المجموعة الأخيرة مجردة امتداد يكرر فيه الشاعر نفسه، أم أنه امتداد متطور يغتني بأبعاد جديدة من دون أن يقطع مع ثوابته الأساسية. وبهذا المعنى فإن قراءتنا أقرب إلى المقارنة ، ومن هنا نبدأ.

أول ما نلاحظه هو أن أعواماً ثمانية تفصل بين» النشيد الناقص» و» محترقاً بالمياه»، فقد صدرت الأولى عام ١٩٩٢، والثانية عام ٢٠٠٠. وهي مدة طويلة نسبياً، وتقدم مؤشرا واضحاً يدل على أن فاضل السلطاني شاعر مقل لأسباب تخصه قد يكون التنأي أو الكسل أو مشاغل الحياةاليومية إحداها او بعضها أو كلها. ومهما كان الحل، فمن الواضح أن خيطاً أساسياً ينتظم بين المجموعتين هو» حياة المنفى» ، مما يشجع على افتراض وجود عالم شعري متكامل بينهما، وأنه عالم متطور كما سوف نلاحظ ليس بسبب العالم الزمني وحده وإنما بسبب تطور الرؤية الفنية ذاتها عند الشاعر.

شوقي بغدادي*

قراءة مقارنة بين مجموعتي «النشيد الناقص» و «محترقا بالمياه»

التماثل عن طريق التكامل

في المجموعتين إذن يقف فاضل السلطاني ممزقاً بين المنفى والوطن وما يتصل بهذه الدراما من أبعاد نفسية واجتماعية وسياسية، فالعالم واحد هنا وهناك سوى أن عالم المنفى سيغدو واقعاً أكثر استقراراً في مجموعة» محترقاً بالمياه»، كما سيبدو الوطن أكثر نأياً. ومن هنا ستتطور المضامين ليس من حيث النوع بل من حيث العلاقة وبالتالي تتطور الاشكال الفنية ليس من خلال المهارات اللغوية بل من حيث النضج النفسي الذي يتداخل مع النضج اللغوي، وقبل كل هذا سوف تتطور المشاعر ليس من حيث طبيعتها بل من حيث عمقها وقدرات الشاعر على مراقبتها والسيطرة عليها.

في المضامين

هنا سوف يتكرر الحديث عن حياة المنافي واسترجاع الوطن غير أن العلاقة بهذه الحياة الموزعة والممزقة بينهما سوف تتغير من مرحلة» الصدمة» إلى مرحلة» التعود». فالتماثل يتجلى في معظم الموضوعات تحت مثل هذه العناوين: « الولادة الثانية» و» مقطع من سيرة ذاتية» و» الرحلة» و» النفي»، في مجموعة» النشيد الناقص»، يقابلها في مجموعة» محترقاً بالمياه» مثلاً» صباح» و» يوماً ما» و» المنفى في عامه السابع عشر» و» أما-أر-جي». ولكن لأن العلاقة اختفت مع المنفى وبدأ « التعود» يهدد أوجاع الصدمة حتى ينيم حدتها، فأن موضوعات المنفى سوف تتضاءل في مجموعة» محترقاً بالمياه»، أو تتخفى فلا تتلامح إلا من خلال موضوعات أخرى تبدو مستقلة عنها-ظاهرياً- كما في مقطوعة» فان كوغ»- الرسام الهولندي المشهور بإسلوبه الانطباعي وحياته البوهيمية البائسة- ومقطوعة» تضليل» مثلاً حيث نواجه موضوعات جديدة تمتص المنفى لكنها لا تلغيه بل تلونه بأصباغ ذاتية-بالشاعر- أقل عكراً وحدة معاً مما كانت عليه في» النشيد الناقص». ففي مقطوعة» فان كوغ» يبزغ المنفى فجأة في العبارات الاخيرة حين نقرأ:» كف عني أنا الغريب القادم من أرض أخرى...» إلى أن يختمها بقوله:» يكفيني كرسيّ الفارغ/ عاهرات بابل/ شمسي المقطوعة العنق منذ ولدت»، مازجاً ببراعة بين الموضوع» صورة فان كوغ» والذات-حالة الشاعر- في أداء مبتكر. وفي مقطوعة» تضليل»، حيث تبدو جملة واحدة فقط مثل» اجتزت بحار العالم السبعة» كي توحي بعالم المنافي الذي بين التجلي والتخفي ينبهنا إلى أن الشاعر وهو يتعود على عذابات المنفى فأنه في الوقت ذاته يغتني بموضوعات جديدة تماماً كما في هذه المقطوعات» يداك» و» التمثال» و» امرأة». ولكن هيهات أن تنجو الموضوعات الاخرى- وهي الاكثر- من هاجس الحنين إلى الوطن. وهذا ما نعنيه بالتماثل عن طريق التكامل وليس عن طريق التكرار. فالسؤال الذي طرحه الشاعر على نفسه قبل ثماني سنوات في» النشيد الناقص» حين قال في» مقطع من سيرة ذاتية» :» كيف سأحمل تسعاً من السنوات»، سيجيب عليه بعد هذه السنوات في» محترقاً بالمياه» بأسلوب ساخر مختلف تماماً حين يقول في قصيدة » المنفى في عامه السابع عشر»:» ما زال المنفى فتى قاصراً/ فكفي عن إغرائه أيتها المدن الحكيمة».

في الشكل الفني

يبدو التطور هنا خفياً أكثر إذ نكاد نواجه الأساليب ذاتها من حيث استخدام نمط التفعيلة، مع التنويع بينها أو مزجها بمقاطع نثرية في النص الواحد عبر أساليب المونولوج والحوار والاسقاطات التاريخية، واللعب على الاسطورة وغيرها من أساليب. كل هذا يتكرر في مجموعة» محترقاً بالمياه»، غير أن النضج النفسي والثقافي سوف يحرر هذه الأساليب من إطار الخطابة والمناجاة نسبياً كي يغلب عليها الاسلوب المشهدي التصويري والذي يبدو حيادياً مطعماً تحيزه العاطفي خلف صور المشهد. ففي كل مقطوعة تقريباً نشهد مشهداً صالحاً للتصوير كما في قصيدة» صباح» عبر مشاهد المدينة الاوروبية الضاجة بالبشر، وفي قصيدة» التمثال» عبر تفاصيلة الحجرية، وقصيدة « امرأة» عبر الغرفة الباردة، وهكذا. .. إضافة إلى الميل الواضح نحو التكثيف في استخدام اللغة، إذ تبدو مجموعة» محترقاً بالمياه» أحفل بالقصائد القصيرة جداً كأنها ومضات، بل وحتى حين يطيل كما في قصيدة» أما-أر-جي» فإن الشاعر سيميل إلى التكثيف عبر الحوار ممزوجاً بالمونولوج في جمل خاطفة. وهذا شاهد لا على التعيين من مقطوعة « إيقاع»-ص ٤٩-:» من الصباح للمساء/ يهبطون/ للاسفل العظيم/ ويصعدون/ للأسفل العظيم/ أصيح/ تمهلوا/ تزودوا ببعض خبز ونبيذ/ لكنهم يزدحمون فوق الجسر/أقدام وأذرع تنوس/ تهبط ثم تصعد/ فلم أعد أرى سوى الرؤوس/ ترنو إلي...تدعوني/ فأسسرع الخطو بلا خبز أو نبيذ/ للطريق».هذا الإسلوب المشهدي المركب من لقطات خاطفة في جمل قصيرة جدا... وباختصار هذه الكثافة المعبرة نكاد لا نجد لها شبيهاً في مجموعة» النشيد الناقص» إلا نادراً... فهل هو إيقاع العصر، عصر السرعة في المدن الكبرى المزدحمة؟ أم هو إيقاع الزمن الذي يلتهم عمر الشاعر؟ أيا كان فلا شك أن قصيدة» إيقاع» هي خير تجسيد لهذا التطور في استخدام اللغة والمجاز.

في الجو النفسي العاطفي

هنا أيضاً سنلاحظ امتداداً في المشاعر بين المجموعتين ولكنه متغير ومتطور. فإذا كان الامتداد يعني تكرار العزف على أوتار الحزن والوحشة إلا أن الاسطوانة الجديدة للجو العاطفي سوف تشعرنا بلا اصطناع أن حدة الانفعال تغدو أكثر استجابة للرقابة والسيطرة، إذ تتراجع الصرخات وتخفت نداءات الاستغاثة وضربات الهجوم العنيف على الخصوم بعد أن روضها الزمن ووقار العمر والحفر العميق في التجارب، كي تتحول إلى أصداء عميقة الأغوار لا تسمح بصعود رغوة الغليان إلى السطح، ولا بتدفق الحمم المفتوح كما في» النشيد الناقص»، هذه السمات التي تميز عادة مرحلة الفتوة والشباب، وهو الجو النفسي الغالب في » النشيد الناقص» . فإذا قرأنا فيها مثل هذه المقاطع: يا أهل بابل إني توكلت/ لن أشتري ثمنا/ لن أجيء بالبينات/ ولا الكتب المنزلات/ ولا الصحف المرسلات/ وليس عندي بشرى»، إلى أن يقول» والطغاة / يلدون طغاة»- من قصيدة» الولادة الثانية»-، أو كما في قوله من »مقطع من سيرة ذاتية»: » وتضيق المنافي/ كيف سأحمل تسعاً من السنوات/ كم رأيت/ كم سيبعدني البعد عني؟»، حيث تنفجر الجمل والتراكيب المتدافعة بمشاعرها الساخنة كحمم البراكين، في حين لا نواجه في» محترقاً بالمياه» إسلوباً من هذا النوع الحماسي جداً، بل نقرأ إسلوباً أكثر رصانة، وبالتالي أعمق شجناً كما في قوله:» يوماً ما/ سأغادر هذا المنفى للبيت/ يوماً ما/ سأغادر هذا المنفى للموت»، أو كما في » شجرة»:» أذكر الآن في الأربعين/ شجرة/ جنب بيتي تماما»، أو كما في »أغنية»:» طوال الليل/ ظلت الأغنية تتشبث بالجدران...»، وغيرها، حيث يبدو الحزن محزناً أكثر ذلك لأنه صار أهدأ وأعمق، وحيث تتسلل أحياناً نكهة السخرية المريرة التي تميز تجارب العمر الذي يوغل في الزمن، هذه النكهة التي تغيب تماما في» النشيد الناقص»، كي تتلامح في» محترقاً بالمياه» هنا وهناك معلنة عن امتياز إضافي للجو العاطفي كمرحلة يسيطر فيها الشاعر على منابعه ومجاريه أكثر مما كان عليه قبل ثماني سنوات. وإلا ماذا تعني هذه النكهة الساخرة في قوله وهو يحاور الشاعر بدر شاكر السياب:» وقال لي؟ أنت أيها المنافق يا أخي/ ألم تخضر جثتك بعد؟». فما في اخضرار الجثة سوى السخرية بالحياة نفسها حين تطول بلا جدوى؟ أو كما في قوله مخاطباً المدن الكبرى: فكفي عن إغرائه أيتها المدن الحكيمة!». وما هي من الحكمة في شيء؟.

وأخيرا...

هذه المقارنة بين البدايات والنهايات عند فاضل السلطاني تمدنا بالعناصر الأولى للدراسة المعمقة الطويلة النفس التي لا ندعي القيام بها في هذه الأسطر.

× نشرت المقالة في جريدة « تشرين السورية» بتاريخ ٢٦/١٢/٢٠٠٢ .

فاضل السلطاني شاعر الأحزان الشخصية

ديمة الشكر*

«ألوان السيدة المتغيرة» ديوان للشاعر العراقي، المقيم في لندن، فاضل السلطاني صدر حديثاً عن دار المدى في دمشق. يبدو الديوان ذاتياً منذ القراءة الأولى، تحفّ به من جهة، أحزان شخصية مرتبطة بالمقربين الذين رحلوا (الأخت، الأمّ، الأصدقاء...)، ومن جهة أخرى تطفو على صفحاته، قصّة حبّ ملتبسة قوامها

الامتزاج بين المرأة والمكان. وبين الجهتين تطلّ قصائد تخصّ المنفى الإنكليزي من زاوية ثقافية، إن جاز التعبير، تعيّنها الأمكنة (سوهو، نهر التيمز...) وبعض شعراء لغة شكسبير (أر إس توماس، أندرو مارفل، تي إس إليوت).

أضحى المنفى موضوعاً رئيساً في الشعر العربي الحديث. في البداية ظهر المنفى في قصائد الشعراء المهجّرين كالنتيجة الواضحة التي تبطن بلا كلل، الأوضاع السياسية غير المحتملة في البلاد العربيّة منذ عقود طويلة. ثم انتقل «أثر» المنفى إلى داخل البلاد التي لا تُحتمل، فطبع قصائد الشعراء فيها، بميسم الاغتراب عن المكان. لكأن المنفى- كموضوع شعريّ- أدّى دوراً رئيساً في إظهار حجم القهر والظلم في بلادنا.

ونظراً إلى «تمرّس» المنفى، إن صحّ التعبير، في الشعر العربي، أضحى لزاماً على الشاعر أن يتحايل على مساربه المعلومة سلفاً، التي أصيبتْ باستهلاك جماليّ بسبب كثرة استعمالها ودورانها. فالشاعر المنفيّ يقيمُ أبداً على خيط صلب يمتدّ ما بين الوطنَ والمنفى، يشتاق إلى الأوّل ويحنّ إلى صورته الفردوسيّة التي يبدّدها الواقع الظالم باستمرار، ولا يتألف مع الثاني إلا نادراً. فخطر نسيان الأوّل بل التنكّر له يلوح في أفق القصيدة، كلّما مدح الشاعر منفاه، أو أعجب به. لذا تضيق خيارات الشاعر المنفيّ، فنراه ينكفئ على خساراته الشخصيّة، ويحنّ إلى صورته طفلاً في الوطن، ويعيّن منفاه من خلال حوارات، مفترضة أو لا، مع شعرائه ومشاوير عاطفية في شوارعه ومعالمه الشهيرة غالباً، فالقصدُ هو رسم صورة السائح رغماً عن أنفه.

ويبدو فاضل السلطاني في ديوانه هذا، مهتمّاً بتوسيع خيارات الشاعر المنفيّ الضيقة قدر المستطاع. فمن الصحيح أن الطريق التي عبّدها المنفيّون قبله واضحة المعالم، بيد أنها تحتمل دربساً جانبية تخصّ السلطاني، قوامها: صورة ملتبسة قصداً للمرأة في القصيدة، والتركيز على المقرّبين الذين ماتوا في الوطن، ورغبة واضحة في التركيز على حالة المنفيّ بصورة مختلفة؛ فهو مقيمٌ ولكن في المتصف، في المسافة الضيقة الواقعة بين الوطن والمنفى.

تكاد المرأة تحتلّ الديوان برمّته، إذ إنها حاضرة بصورة الحبيبة (ماذا لو كنتِ معي؟)، والآلهة البابلية المقدّسة (عشتار في متحف برلين)، والمؤنث الشهير الذي يزاوج بين المرأة وأرض الوطن (سيدتي الجميلة؛ «كأنّك تلك البلاد التي رحلتْ من بلادي»). وفي حالاتها كلّها، تؤدي دوراً رئيساً في حياة المنفيّ، إذ إنها السند العاطفي الذي يمدّ الشاعر بالقوة. لكنها أيضاً تتيح له، عبر تعدّد صورها، التعبير عن نفسه الممزقة بين الوطن والمنفى. الأمر الذي يمكن إدراكه من خلال تكرار لفظ «المتصف» في الديوان.

فاللفظ حاضرٌ في عدّة قصائد؛ منها قصيدة «ألوان السيّدة المتغيّرة»: «نحن في المتصف الآن/ أنسرع أم نعود»؟ أو: «كيف كبرتِ في لحظتين/ والأرض لم تكملْ دورتها/ ونحنُ في منتصف الشارع»، وحاضرٌ أيضاً في قصيدة ساوث بانك: «لكنني في منتصف الموت عرفتُ/ كم ضللني الحكماء القدامى/ فالنهر قد يجري مرتين/ وإنك قد تأتين... مرتين».

ربما تمكن قراءة قصيدة «عشتار في متحف برلين»، باعتبارها مجازاً لحالة «المتصف» التي تلمّ بالشاعر، إذ إن آلهة الخصب البابلية تقيم في الانتظار، من دون أن تتمكن من أداء دورها الرمزي في البعث والعودة إلى الحياة. لذا تبدو مختلفة في المتحف، فهي خارج زمنها، وليست في الجحيم الذي سيعقبه بعثٌ أكيد، بل منفية -كالشاعر- من مكانها، مقيمة في المنتصف، في منتصف المسافة بين الحياة والبعث، وجلّ ما تبغيه الموت لا البعث: «وعشتار تنتظر/ في سريرها الخشبي/ في متحف ضائع في الأرض تنتظر/ تعبت من الحياة وهي تنتظر/ أن يأتي الزائر المنتظر/ كي تموت». وفي كلام مختلف، يعبّر الشاعر عن نفسه وحالته بعيداً من أرضه من خلال صوت عشتار، مبيّناً أثر الاقتلاع عن المكان في الروح وفي تعطيل دورة الحياة.

يدمن الشاعر حالة المنتصف، فيكتب في قصيدته: «ما أجمل العالم في منتصف الذاكرة/ وأنت هناك/ في حديقة الطفولة الصغيرة/ تدخلين وتخرجين/ تلوّنك النباتات/ وتلهو بك العصافير/ حتى تنفقَ من الحبّ».

وللأسف غدتْ دواوين الشعراء العراقيين ممتلئة بالموت لا باعتباره موضوعاً شعريّاً كبيراً فحسب، - وثمة مراث كثيرة في الديوان-، بل باعتباره مجازاً للحالة العراقية برمّتها. فهذه المفردة، شأنها شأن سابقتها، تحضر صراحةً في القصائد: «سأعود لذاك البيت/ سأقول: لك الله كم موتاً مرّ عليك»، أو «ليكن أحدٌ منكم جنبي/ يشغل عني هذا الموت/ الواقف فوق الشرفة يرقبني/ أن أدخل فيه». مثلما تحضر عبر طرق ملتوية، كما في قصيدة «رسام»، حيث يتقمص الشاعر صوته: «كيف أنام/ وأنا أبدلُ ليلاً بليل/ ولوناً بلون؟/ لكنه كلّما يهبط الضوء/ يدخل لوحته/ من جديد».

وفي الحالة العراقية، لا يجيء الموت منفرداً، بل ترافقه غالباً مفردتا الجنود والحرب: «كيف تكلكل فوقي الليل/ تلك اللحظة في سوهو/ فتكوّرت الحرب/ وانتشر الجند الموتى فوق البار». الأمرُ الذي يشير إلى قوّة الواقع في التأثير على مخيلة المنفيّ. بيد أن الأهمّ في قصائد السلطاني، هو ربطه الصائب تماماً بين الطاغية والحرب والموت: «ماذا سأفعل بالحرب هذه الليلة/ كيف أقتلها/ كي لا تنهض في الصباح/ معربدةً في الدروب/... ثمّ ماذا أفعل بهذا الطاغية/ وهو يولّدها، كلّما استبدّ به الملل»، أو «بنى موسوليني سبعةً وسبعين نفقاً/ نفقٌ لكلّ امرأة/... وظلّ يركض ذهاباً وإياباً/... من سالو حتّى روما/ ومن روما حتّى آخر الليل/ حيث كان الرجال/ المتبقون من حروب الصباح/ ينتظرون نساء المساء/ النائمات في النفق». الطاغية وحده من يقود البلاد إلى كوارث الحروب، كما لو كان وصفةً جاهزةً لقتل الشعوب. ولعلّ هذا ما يفسّر كيف ظهر الشاعر في المقطع الأول متفرجاً حانقاً على ما يحدث، لا يملك القدرة إلا على الصراخ. أمّا في المقطع الثاني، فقد ظهر الرجال كما لو أنهم مساقون إلى الحرب قسراً، فهم يتناقصون، ويبدو أن شأنهم كشأن الشاعر: مجردين من كل قدرة على الفعل، وفي الحالين يظهر الشاعر والرجال والنساء أقرب إلى صورة الضحية العزلاء.

ماذا تفعل الضحية العزلاء؟ وكيف يوّسع الشاعر المنفيّ هوامش كلامها الضيقة؟ الظنّ أن ذلك يحتاج إلى امرأة ما، فالديوان أصلاً يحتفي بها. وربما، يكمن الجواب عن هذين السؤالين في قصيدة خادعة (عابرة في شارع دمشقي)؛ ظاهرها غزلٌ محملٌ بتراث عريق لا رادّ لجماله، وباطنها يشفّ عن إيمان بالحبّ وشهواته: «كنتُ أتبعك من الحمراء/ حتّى المنعطف الواصل لابن عربي/ لأسرق شيئاً من الثوب/... شيئاً من ذاك السوسن في حدائق فارس/... لكنك كنت تحثين الخطى/ نحو ذاك الموت المبارك/ وأنت تحملين وجهي القديم/... وأنتِ تحثين الخطى/ من ذلك الزقاق الدمشقي/ إلى الطريق التي لن تعود/ سوى إليك». ففي هذه القصيدة يغيّر الموت لونه، إن جاز التعبير، وإذ اتخذ صفة البركة، فمن أجل ترك الأمور عند «المنتصف»، ملعب الشاعر الأثير، حيث لا شيء يكتمل ولا شيء يقترب من الوصول، لذا يكتفي الشاعر العاشق بأن يتبع امرأة لـ «شهوة الحبّ لا الحبّ».

× (عن جريدة» الحياة»٢٠١١ ،) ناقدة سورية.

حوار مع السلطاني

على هامش كتاب لاركن: شاعراً لا منتمياً: التسامي بالعزلة والجنس والعادي

الدراسة التي قام بها الشاعر والمترجم والصحفي فاضل السلطاني عن الشاعر فيليب لاركن والموسومة بعنوان « فيليب لاركن، شاعراً لامنتمياً: التسامي بالعزلة والجنس والمألوف» قد تعد الوحيدة لكاتبٍ عربي باللغة الانكليزية مؤخراً عن ذلك الشاعر. يعيش السلطاني في

الدراسة التي قام بها الشاعر والمترجم والصحفي فاضل السلطاني عن الشاعر فيليب لاركن والموسومة بعنوان « فيليب لاركن، شاعراً لامنتمياً: التسامي بالعزلة والجنس والمألوف» قد تعد الوحيدة لكاتبٍ عربي باللغة الانكليزية مؤخراً عن ذلك الشاعر.

أجرت الحوار: سوزانا طربوش*

ترجمة: فيحاء السامرائي

يعيش السلطاني في لندن منذ عام ١٩٩٤، حيث يشتغل مسؤولا للقسم الثقافي في صحيفة عربية رائدة هي «الشرق الأوسط»، وسبق له أن عمل رئيساً لتحرير المجلة الثقافية الدورية (أقواس) من سنة ٢٠٠٩-٢٠١١ وهو ما انفك يُسهم في رفد صحيفة «المدى» العراقية المستقلة بقصائده لتصل الى القارئ العراقي بعد فترة انقطاع دامت سنين.

ودراسة السلطاني عن الشاعر لاركن هي أساسا رسالة لشهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر من كلية بيربك- جامعة لندن، وطبعت أطروحته تلك (دار ميرا) للنشر في مدينة ليدز البريطانية، في كتاب تضمن ٨٤ صفحة. وعلاوة على كتابه هذا، يمكن عد السلطاني من المترجمين القلائل لقصائد هذا الشاعر للغة العربية، إذ تضمن كتابه (خمسون عاماً من الشعر الانكليزي ١٩٥٠- ٢٠٠٠) قصائد مترجمة الى هذا الشاعر مثل (حاجات) و (عالم الأدب) و (عيون جديدة كل عام) و (كيف لي أن أنام). وتضمنت تلك الأنطولوجيا المطبوعة في دمشق في عام ٢٠٠٨، دار المدى، المنجز الأدبي لستين شاعر بريطاني، وامتد البحث فيها مدة عشر سنوات تخللتها فترات انقطاع.

يتصدر السلطاني المشهد الثقافي العربي في بريطانيا وتنشر أشعاره المترجمة عن اللغة الإنكليزية في مطبوعات شتى كمجلة (بانيبال) المتخصصة بشؤون الأدب العربي المعاصر والشعر الحديث المترجم، وظهرت قصائده أيضا في كتاب « الشعر العراقي اليوم» الذي حرره الكاتب العراقي سعدي السماوي، وهو أول كتاب عن الشعر العراقي الحديث ظهر في الغرب، وكذلك في المجلة الأدبية الأميركية المعروفة، الشعر الحديث مترجما»، وفي الموقع الالكتروني البريطاني» اوبن ديموكرسي»، كما وترجمت قصائد السلطاني الى اللغات الهولندية والإسبانية والكردية والفارسية.

وُلد السلطاني في مدينة الحلة، عاصمة محافظة بابل عام ١٩٤٨، العام الذي شهد العالم فيه ولادة حركة الشعر الحر، التي وصفها السلطاني بأنها « أكبرثورة في الشعر العربي الحديث منذ ما يقارب الألف عام»، وامتد تأثيرها الى بقية البلدان العربية مثل لبنان ومصر وبقية الدول الأخرى، لأن « الشعر العربي الكلاسيكي أو العمودي يلزم الشعراء بالخضوع الى قواعد صارمة تتعلق بالقافية والوزن، وبرغم أن الشعر الحر لا يفتقر الى هذين العنصرين، لكنه يتميز بوحدات بناء مختلفة، لا كما الشعر العمودي الملتزم بوحدة واحدة»، كما يذهب السلطاني.

أبرز الذين قادوا حركة الشعر الحر العراقي هما الشاعران بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي والشاعرة نازك الملائكة، متأثرين بشعراء غربيين كـ (تي اس أليوت) و(دبليو أج أودن) و(إزرا باوند) والشاعرة (أديث ستويل)، التي تأثر بها السياب بشكل بليغ وفي الخصوص بقصيدتها (مايزال المطر ينهمر) التي استوحى منها قصيدته (انشودة المطر) عام ١٩٦٠.

في هذا العهد التجريبي لحركة الشعر الحر، تكشفت موهبة السلطاني كشاعر وفي سن مبكر، فكتب بعمر الحادية عشرة أول قصيدة تتناول بداهة موضوع (الحب)، وفي عمر السابعة عشرة، نُشرت له قصائد في ملاحق أدبية لصحف عدة.

ومن يومها تعاظم توق السلطاني الى كل ما يتعلق بالشعر الجديد، وكان يستدين المال من أجل اقتناء نسخة من مجلة (الآداب) الأدبية البيروتية آنذاك، متأثراً على وجه الخصوص، بالشاعر السياب الذي يعدُّه أعظم شاعر عربي في القرن العشرين.

درس السلطاني الأدب الانكليزي في كلية الآداب- جامعة بغداد كما ينوّه: « درست نثر وشعر كُتّاب وشعراء كبار من بينهم اليوت وديلان توماس وغراهام غرين وهنري جيمس وآخرين غيرهم». وعقب تخرّجه عام ١٩٧١، عمل في التدريس لثلاث سنوات، ثم استقال ليتفرغ للعمل في جريدة الحزب الشيوعي العراقي (طريق الشعب)

غير أن السلطاني غادر العراق عام ١٩٧٧ بعد خيبة أمله من سياسة الحزب الشيوعي العراقي في أعقاب تحالفه في جبهة سياسية مع حزب البعث العربي الاشتراكي، في الوقت الذي غدا فيه صدام حسين أقوى رجل في العراق مستهلاً ديكتاتوريته في الحكم. ويذكر السلطاني أنه في عام ١٩٧٨ غادر قرابة خمسمئة مثقف من الشعراء والروائيين والتشكيليين والمفكرين العراق عقب موجة القمع، وما تلاها من حروب متعاقبة وحصار اقتصادي.

عمل السلطاني مدرساً للغة الانكليزية في المغرب، ومن بعدها في الجزائر، ونشر آنذاك بعض القصائد في مجلة الحرية الصادرة في دمشق التي كان يحرر صفحتها الثقافية الشاعر الفلسطيني غسان زقطان، كما ونشرت له دار (شرق غرب) العراقية أول مجموعة بعنوان (قصائد) عام ١٩٨٢. وفي عام ١٩٨٥ انتقل الى دمشق حيث صدرت مجموعته (النشيد الناقص)، ومجموعته الثالثة (محترقاً بالمياه)، التي طبعها في بيروت عام ٢٠٠٠، وصدر أحدث ديوان له بعنوان(ألوان السيدة المتغيرة).

ينوّه الكاتب العراقي- الأميركي المتميز سعدي السماوي بأن السلطاني يمثل جزءا من اتجاه جديد في الادب العراقي « فيه ضرب من الخيال المعقد حيث تتواشج الوجودية مع السخرية لتنتج عاطفة غير عادية لكل البشرية».

ومن الجدير بالذكر أن الكاتب السماوي هو محرر «الشعر الحديث بالترجمة/ الشعر العراقي اليوم / الذي ترجم بعض من شعر السلطاني.

قدّم لدراسة السلطاني عن لاركن، الكاتب الصحفي أمير طاهري مشيراً في (لا ركن والسلطاني) الى ثمة ملاحظات مشتركة بينهما « ولّدت قراءة أطروحة السلطاني لديّ متعة لسببين، أولهما لأنني أحد المعجبين بالشاعر لاركن منذ اطلاعي على شعره في الستينيات حينما كنت طالباً في لندن، وثانيهما لأني نلت شرف الصداقة بفاضل السلطاني في التسعينيات وتفضّل عليّ كوني من بين أول المطلعين على قصائده قبل أن يخطّها في دواوينه المنشورة». وأضاف الطاهري بأن كلا الشاعرين « ينهلان من آفاق مختلفة، إلا أن لاركن والسلطاني يلتقيان في مفاصل مشتركة لأن كليهما نتاج حضارتين لا زالتا تتعاملان مع الشعر بأهمية بالغة» . كما ويسترعي الطاهري الانتباه الى دهشته في البداية لانجذاب جمهور واسع من البريطانيين للشعر واهتمام بريطانيا بالشعر مقارنة بنظيراتها من الدول الأوروبية كفرنسا وألمانيا « ويقول عن العراق « لا يمكن لأحد أن ينكر بأن العراق، أرض وادي الرافدين القديمة وموطن ملحمة كلكامش هي من استولدت الأدب كرد فعل على خفايا الوجود البشري وأسراره»، ويربط ذلك بالقول « من الوهلة الأولى رأيت ان عمل لاركن نسخة شعرية من (موسيقى الحجرة) ذات اللمسات اليسيرة واللحظات المتلاشية والومضات النبهة، فهو شاعر يمتلك انتقالات متينة مسبوكة بإجادة تلمسها في واحدة من قصائده القصيرة (قناعات)، ومن جهته، نأى السلطاني بنفسه عن المطامح الملحمية كما يحدث لدى العديد من مجايليه من الشعراء العرب، واقترب أكثرفي قصائده التي كتبها في العقد الماضي على وجه الخصوص، من «موسيقى الحياة البسيطة المتواضعة» كما يقول رينيه شار.

يشير فاضل السلطاني في مقدمة البحث « الى كتاب اللامنتمي (١٩٥٦) لكولن ولسن، الذي صدرت ترجمته العربية عقب صدور نسخته الانكليزية واستقبلها القراء والكتاب العرب بحماس ظاهر. ويلاحظ بأن المناخ الثقافي في منتصف العشرينيات في انكلترا كان متحفظا إزاء تقنيات السريالية ومفهوم اللاإنتماء، باستثنائه الشاعر السريالي (ديفيد كاسكوين) الذي عاش فترة في فرنسا مما حدا به أن يكون مختلفاً بطروحات له شذت عن القاعدة. انصب جهد ولسن في اللامنتمي بصورة وافية على الكُتّاب الأجانب باستثناء (تي إي لورنس) و (أج جي ويلز)، وقد يكون هذا السبب، كما يقول السلطاني، وراء عدم نظرة النقاد البريطانيين الى لاركن كشاعر لا منتم، ما خلا في بعض الإشارات الى جوانب الانعزال والعزوبية في حياته، التي ليست لها علاقة بمفهوم اللاإنتماء بتفسيره الفكري والفلسفي، غير أن لاركن في الأصل، يضيف السلطاني، لم يكن وحيداً أو منعزلاً فحسب، فقد تبنى وجهات نظر ووجودية حول الحياة والفن والمجتمع والجنس والانعزال والذاتية والآخرين والتملك والتشكك وإدراك الذات والقلق والتردد»، ويزيد: « بالنسبة لي، أعد لاركن شخصاً وشاعراً وجودياً بكل ما يعنيه مفهوم الكلمة وأنه كان منسجماً مع نفسه، ولم يكن، كما يشير كثير من منتقديه، فردين مختلفين أو فرداً بشخصيتين متناقضتين، ولو نجري مقارنة بين شعره ونثره ورسائله الشخصية، نستطيع أن نفطن الى وجهات نظر ورؤى متساوقة تحكم مواقفة المتناقضة ظاهريا، ومن هذا المنطلق يشكّل عمل لاركن، قصيدة ممتدة واحدة يتأمل فيها قضايا كبيرة تشغل بال الانسان وتستحوذ على اهتمامه في القرن العشرين».

ينطلق السلطاني في محاججته تلك من تحليله لباكورة قصائد لاركن عائداً لغاية عام ١٩٣٠ مقارناً إياها بقصائد لاحقة «نلحظ ثمة قضايا وجودية متناسقة متلاحمة تكتنف شعره من البداية».

منظور الانعزال والإغتراب عن العالم الخارجي هو ما يميّز معظم شعره. ففي أول قصيدة منشورة (منظر الليل الشتائي) التي نشرها في مجلة مدرسته الـ (كوفنتري) عام ١٩٣٨ حينما كان بعمر ستة عشر عاماً ، نجد مايلي: (نسيج منساق من سديم فوق الغابة والقفر / ساكن كما الموت) والبيت الختامي (يتسلل ليل داكن / ويدع العالم وحيداً). وفي قصيدة (تلك الأماكن المحببّة) التي كتبها عام ١٩٥٤ ونشرها عام ١٩٥٥، وفي قصيدة (الأقل انخداعاً) يكتب لاركن: (كلا، أنا لم أجد/ المكان الذي يمكنني البقاء فيه/ والقول عنه/ هذا هو المكان المناسب/ وهنا ينبغي عليّ البقاء). وفي مقابلة له في صحيفة الاوبزرفرعام ١٩٧٩، قال: (بالفعل، أنا لا أدري أين أعيش). وتحمل قصيدة (الحياة ذات التقّب) عام ١٩٧٤ مضمون الفكرة الرئيسة نفسها والمناجزات الضارية لقصيدة (حاجات) ١٩٥٠ والمنشورة في المجلة الأنفة الذكر بالتفصيل. ولعل أكثر قصيدة تنضوي على مفهوم اللاإنتماء هي(السيد بلبني) التي نشرت عام ١٩٥٥ في مجلة (وتسن ودينغ). وبخصوص روايتي لاركن (جل) و(فتاة في الشتاء)، فأبطالها (جون كيم) و(كاثرين لند) كانا شخصيتين لا منتميتين مسكونتين بالتغريب.

ويذهب السلطاني أيضاً الى أن « (تيري ويلين) أشار في كتابه لعام ١٩٨٦ (لاركن والشعر الانكليزي)، بأن هذا الشاعر كان قريباً من شعراء مثل (تيد هيوز) و(توم كن) و(أر أس توماس)، متماهياً معهم ليس في مدى العمق والصدق ، بل في الشكوك والتوترات السحيقة والقلق الوجودي والاستقصائي وكشف الحقائق والوقائع السوداء الكالحة في عالمنا المعاصر».

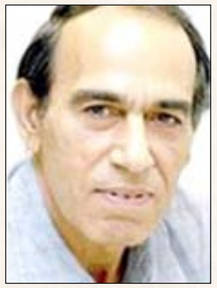
ويمضي السلطاني مشيرا الى أن لاركن هو قريب الصلة بـ (أر أس توماس) أكثر من أي شاعر انكليزي آخر في النصف الثاني من حياته في القرن العشرين وإن اختلفت مفاهيمهما ومقارباتهما، مضيفاً « تجمع كلا الشاعرين مفردات مشتركة شائعة في خطابهما الشعري مثل الانتظار والغياب والموت والفشل والمعاناة والاسترجاع والظلال». وعلى ما يبدو فهما، حسب السلطاني، إنهما كلاهما يحاكيان أفكار (كيركجارد) عن غير قصد ربما، كما في حالة لاركن، وعن وعي وإدراك كما في حالة (توماس) الذي اطلع على أعماله وأهدى قصيدة إليه». « كلاهما معنيان بثيمات الوجودية عينها كما (كيركجارد) على نحو ما « وخلافاً للاركن العلماني، كانت مقاربات توماس لاهوتية، لكن اهتمامه انصبّ مثل لاركن على حال الكائن البشري». ويبيّن السلطاني ذلك في مقارنته بين قصيدة (في الكنيسة) لتوماس مع قصيدة لاركن (الذهاب الى الكنيسة). ويأتي حماس السلطاني للاركن وأعماله لكون هذا الشاعر تخطى حدود القومية واللغة، وظفر شعره بجاذبية عالمية برغم وصمه بالانعزالية.

× عن مجلة "حول لاركن" البريطانية

أمام بوابات المنفى، فاضل السلطاني يتساءل:

«لماذا ضللتني يا أبي؟»

تيسير نظمي



«اتونابشتم.. يا أبي الحكيم
هل قلت لي يوماً
إن الآلهة يسكنون على ضفة الفرات؟
إجتزت البحار السبعة:
قتلت وحش الغابة،
حتى وصلت
لكني لم أجد غير الوحوش
على ضفة الفرات.
لماذا ضللتني يا أبي؟»

تصلح القصيدة أعلاه من آخر ديوان «محترقاً بالمياه» للشاعر العراقي فاضل السلطاني لأن تكون مفتاح عالمه الشعري ورؤاه حاملة إرثاً من المعاناة العراقية الصادقة التي لا تخلو من كبير إرث السياب لكن دون إفتعال أي تفاؤلية أيديولوجية ليست إبنة مرحلتها التاريخية ودون أن تندغم تماماً أو تفقد استقلاليتها الشعرية أو الفكرية عن عالم بدر شاكر السياب الشعري وتجربته. ولعل هذا ما جعل لقصائد الديوان بطبعته الأولى عام ٢٠٠٠ عن دار الوراق للنشر في كل من لندن وبيروت لونها الأشد قتامة والأقل ميلودرامية مما يسم تلاوين الشعر العراقي الحديث لدى جيل من الشباب الذين يكتبون الشعر ضمن ثقافة المنفى مع الإحترام لتنوع وتباين وجهات النظر من المسببات الموجبة لخيار المنفى ضمن الخيارات المتعددة أحياناً لدى المثقف العراقي الحتمية منها في شقها السياسي والتي تجبرنا تجربة الشاعر في هذا الديوان على إحترامها . فقد بدأت قصائد فاضل ص٧ على النحو التالي:

«صباح الخسارات.. طبت صباحاً
وألت تجمّعني
وتطلقني
على شرفاتك ... طيراً قتيلاً»

غير مفضية – كما جل قصائد الديوان – لغير نهاياتها القاتمة وأقلها قتامة ، الموت ، الذي يكبل تجربة الشاعر وقصائده ويغلف معظم قصائد الديوان بتلك النهاية / الخلاص كشيء وكملاذ حتمي ويسيطر على أجواء عالمه بما لا فكاك منه . يختتم القصيدة التي أوردنا مقطعها الأول قائلاً ص١١:

«تفتح بوابة ثم تدخل...
شيئاً فشيئاً سنهدأ ...
ثم ننام
طويلاً ... طويلاً» .

وعلى امتداد صفحاته الـ (١١٠) لا يزيد قارئ فاضل السلطاني سوى اكتئاباً وبأساً أشبه بكآبة الراثين والفلاسفة واليائسين والمتصوفة في منافيهم الإجبارية أو الطوعية وليس شرطاً أن يكون المنفى هنا مكاناً بقدر ما هو زمان ضائع ومفقود.

«لمذا ضللتني يا أبي؟» سؤال في أشد لحظاته صدقاً وطهارة ، وجودي أحياناً وفي أحيان أخرى ميتافيزيقي أبعد من بشارات السياسيين وطموحاتهم وانشغالاتهم . والاقتصاد في البوح ليس سمة شعرية وحسب بل أنه ينال من عناوين الديوان التي جاءت على النحو التالي:

صباح، ذلك الشيء ، يداك، التمثال ، يوماً ما، نداء ، غمرأة، سنة أخرى ، زيارتان ، المنفى في عامه السابع عشر ، نشيد آخر ، مقعد فارغ في أمسية شعرية، شجرة ، أسئلة فائضة، المجنون، النهر أمامي، إيقاع، عندما الوقت كي نموت ، أما – أد- جي، زيارة إلى مسجد عقبة بن نافع ، نزهة في المغرب العربي، أغنية ، باث، فان كوخ، تضليل.

والعناوين التي تبدو طويلة ظاهراً مثل « مقعد فارغ في أمسية شعرية» عملياً استطالة اللغة فيها الأفقية تعبير شعري عن استطالة الفراغ وتأكيد على خلو المقعد رغم طول الأمسية الشعرية تلك بانتظار مستمعة لن تجيء . يقول فاضل، وهذا متن القصيدة كاملاً:

« يمتد ظل القصيدة الطويل
ليفترش مقعداً فارغاً،
هرب من قصيدة قديمة لنازك الملائكة
و دسّ نفسه بين المقاعد في قاعة مليئة
فاضحاً قلقه الذي ينخر خشبه العتيق
بانتظار مستمعة لن تجيء» .

وباختصار، يحيلك فاضل السلطاني في كل قصائد الديوان ، حتى تلك التي عن فان كوخ، إلى الهم العراقي والمنفى دون كبير عناء ويظل بأسرك بداخله دون منحك فرصة أمل بالتطهر أو الخلاص قبل أن تكتب عنه ، عنك ، مما يجعل من فن الكتابة الأداة والمطهر في ىن واحد و لايبقى في ذاكرتك بعد كل ذلك سوى الشجن.

عراقيون
من زمن التوهج

المرأة: الطريق إلى السماء ..

قراءة يونغية لديوان الشاعر فاضل السلطاني: ألوان السيدة المتغيرة

لـــؤي عـبـد الالــه

مقدمة: على عكس دواوينه السابقة، يضع الشاعر العراقي فاضل السلطاني في ديوانه «ألوان السيدة المتغيرة»، الهم الخاص قبل الهم العام أو النبرة الشخصية قبل نبرة الجماعة، فبدلا من أن يكون صوته (حال الشعراء ما قبل الإسلام) متماهيا مع صوت القبيلة (الحزب أو الشعب) ومعبرا عنها، نجده في هذا الديوان ينشغل بثيمات وجودية تتعلق بالمصير الفردي أكثر منها بمصير الجماعة. مع ذلك فهو ينجح بكسب قراء اكثر لأنه استطاع أن يمس وعبر المجاز والبناء الدرامي للقصيدة والصور المكثفة والتناص مع شعراء آخرين مخزونا مشتركا يتمثل بتلك الصور أو المركبات البدئية القائمة في اللاشعور الجمعي.

يطرح مؤسس علم النفس التحليلي، كارل يونغ، مبدأ اللاشعور الجمعي باعتباره ذلك الجزء الموروث والمشترك بين الناس جميعا او هو العناصر الكامنة في لا شعور الفرد المستمدة من تجارب الأسلاف، فهو «مخزن الذكريات سواء من البشر أو من الحيوان... فمثلا طالما لجميع الناس امهات، فإن كل طفل يولد لديه استعداد لإدراك الام والاستجابة لها» (موسوعة علم النفس والتحليل النفسي الدكتور عبد المنعم الحفني ص١٤٦)

ولذلك يرى يونغ بأن اللاشعور الجمعي هو (الاساس العنصري الموروث للبناء الكلي للشخصية، وعليه يبنى الانا واللاشعور الشخصي وجميع المكتسبات الأخرى».(نفس المصدر والصفحة).

ولا ينشط هذا الجانب من النفس البشرية إلا عبر صور بدئية (او أنماط) مثل الأم والأب والقرينة لدى الرجل (انيما) والقرين لدى المرأة (أنيموس).

وفي «ألوان السيدة المتغيرة» يشكل مركب «القرينة» (كما يبدو لي) الاساس لأهم قصائد المجموعة .

يصف كارل يونغ القرينة كالتالي:

كل رجل يحمل في داخله صورة أزلية للمرأة، وهي ليست صورة لهذه المرأة أو تلك، بل هي صورة محددة للانثى. وهذه الصورة هي لا شعورية اساسا، وهي عنصر متوارث ذات أصل بدائي محفورة في النظام العضوي الحي للرجل، فهي بصمة أو صورة بدئية لكل التجارب السالفة للانثى، ترسبٌ ما، لكل الانطباعات التي تركتها المرأة... ولأن هذه الصورة لا شعورية ، فإن اسقاطها يتم لا شعوريا على شخص المحبوب وهي واحدة من الأسباب الرئيسة للانجذاب أو النفور العاطفي» (On Jung by Anthony Stevens, page ٤٦)

اتحاد صورتين بدئيتين

في قصيدة «أمي» نجد هاتين الصورتين البدئيتين (أو النمطين البدئيين) يتكاتفان لتقديم حبل النجاة تحت وطأة سطوة الموت القائمة في أعماق كل انسان، والتي سعت الديانات إلى انسنته، فهنا تستولي الأم (او صورة الأم) على القرينة مما يسمح لها أن تظهر ارضا وماضيا، ودرعا حاميا من الفناء لكنها في الوقت نفسه تدفع نحو الحياة، ومن خلال العلاقة الجدلية بين الجانبين استطاعت ان تستفز المتلقي فتجعله في قلب القصة، وانّ هذه القصيدة تعنيه:

انتِ هنا في غرفتي الصغيرة
النقطةُ الاقربُ في الكون إلى السماء
أسمع طولَ الليل، يا أمي،
صلاتك الأخيرة
والمس الجبين، وهو ينحني، إلى الإلهْ
أنت هنا، ايتها الميتةُ،
في غرفتي الصغيرة،
النقطة الأقرب في الكون ...
إلى الحياة.

في قصيدة «سهام» يرثي فاضل السلطاني اخته المتوفاة التي كانت خلال سنوات طفولته وشبابه المبكر رفيقة له حتى مغادرته العراق إلى المنفى في أواخر السبعينات من القرن الماضي. لكنها هنا تعود لتأخذ مكان صورة «الأم» البدئية، او بصيغة أدق أن تكون امتدادا لها. وهي تبدو قصيدة حب بكل معنى الكلمة، ومن خلالها يؤنسن الشاعر الموت ويسعى إلى التفاوض معه عبر التحاور معه، وعبر مكونات اللاشعور الشخصي الذي حدد ما بين الليل والنهار، وما بين عودة الأرواح عند حلول الفجر إلى السماء، لكنه هنا يقلب رجاءه ليقدم صوتا كورواليا هشا ورقيقا كالرماد:

ساقول لموتك ما لا يقالُ.
سأقول لموتك يكفيك ليلٌ
لتفعلَ ما قد تشاء،
ثم ولٍّ مع الصبح حتى تقول القتيلةُ
ثم تطير إلى البيت (كان بيتا كبيرا)
لتسقي النباتَ،
وترعى الحديقةَ
ثم تعودَ إلى النوم بين يديكْ.
انها قسمة عادلة
أيها الموتُ..
ليلكَ لكْ
ونهار قصير لنا سيكفي
لاكتمال الحياة

مع ذلك فإن القرينة تتخذ هيئة أخرى لمد حبل النجاة للشاعر (والمتلقي) في لحظات اليأس العميقة. إنها تحضر في الحلم على هيئة كائن انثوي آخر. إنها الانثى الحارسة في الأعماق : الإلهة عشتار: إنها تدعو للخروج من الداخل؛ الدعوة للدخول في مسار جديد؛ الدعوة إلى فتح آفاق جديدة، وهذه هي من أجمل قصائد الديوان بسبب تمحورها حول فكرة الدعوة لقبول اليد الداعية لمغامرة الإبحار ضد التيار:

هناك يد تدق على النافذة
لعله جاء أخيرا
متعبا من حمل الصباح
وحمل المساء
يد تتنفسُ
تجمع راحتها
كأنها تمتص البيت
ثم تدقُّ
يد ترسم جسدا
يد تكتب شيئا
فوق النافذة
افتحي النافذة
هناك يد تدق

الحب من دون محبوب

هل هو اعتراف ضمني من قبل الشاعر عن رفض لا شعوري عميق بالسماح لامرأة محددة الملامح وحقيقية الاستيلاء على قرينته، حين قال في قصيدة «عابرة في شارع دمشقي»: شهوة الحب لا الحبّ». وهذه عبارة مقتطعة من أبو العباس العُريبي، استاذ (الشيخ الأكبر) محي الدين بن عربي في الاندلس ، حين كان يردد :«اللهم ارزقني شهوة الحب لا الحب».

فشهوة الحب لدى المتصوفة هو ذلك التوق الأزلي للتوحد بالله، وهذا عادة يتحقق عبر جملة مجاهدات منها الذكر والصلاة، والصوم عن الطعام والكلام والنوم، حتى تتحقق المعجزة حين يستطيع المتصوف تلمس الفعل الإلهي عبر المعجزة. ولعل الأمثلة الكثيرة عن الحلاج وابو زيد البسطامي بالقيام بأفعال خارقة هي بفضل هذا الحب الإلهي وتحقق الوحدة الصوفية أو كما يطلق عليها Union Mystique.

لذلك فإن المرأة بالنسبة لابن عربي هي منزلة من الحب نحو حب الله. وهي مصدر إلهام. اي بلغة يونغ هي صورة بدئية اخرى اطلق عليها تعبير «المرأة الملهمة». وقد استخدم التعبير الفرنسي لوصفها: La Femme Inspiratrice . انها المرأة التي تشكل جسرا للوصول إلى الله بالنسبة لابن عربي، وهي على الرغم من احتلالها قرينته فهي تظل خارج دائرة المعايشة. إنها بالنسبة له «النظام» ابنة استاذه في مكة ابي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرجا الأصبهاني، والتي ذكرها في مقدمة ديوانه «ترجمان الأشواق»، واصفا اياها بأنها «ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت، إن نطقت خرس قس بن ساعدة... شمس بين العلماء، بستان بين الأدباء، حُقّة مختومة، واسطة عقد منظومة، يتيمة دهرها، كريمة عصرها.. أشرقت بها تهامة، وفتح الروض لمجاورتها أكمامه، فنمّت أعراف أزهار المعارف، بما تحمله من الرقائق واللطائف..»

وإذا قرئ «ترجمان الأشواق» قراءة مجردة فيسكتشف القارئ بين خطوطه ذلك الوجد المحرق الذي ظل متقدا بين ضلوعه للفتاة «النظام» . وهذا هو الحال نفسه كما يقول المستشرق الفرنسي هنري كوربان في دراسته عن ابن عربي «وحيد مع الواحد» والذي يقارن بين «النظام» وبين «بياتريس» الفتاة التي استولت على قرينة دانتي خلال سنوات مراهقته على الرغم من أن اللقاءات التي جمعتهما قليلة جدا، وعلى الرغم من أنها ماتت في عمر مبكر، لكنها ظلت المحرك الروحي والعاطفي وراء عمله الخالد «الكوميديا الإلهية». ولعل المثال الثالث هو ليونارد دافنشي وموديله «ليزا ديل جيوكوندو» فبعد اكمال جزء كبير منها عام ١٥٠٦ اخذ اتللوحة معه إلى فرنسا ولم يسلمها لزوجها التاجر الذي كلفه بالرسم. وهناك ظل يعمل عليها عشر سنوات أخرى. هل وجد دافنشي في تلك اللوحة صورة قرينته المدفونة في أعماق لا شعوره؟ وكم تختلف الصورة التي خلفها لنا والتي أصبحت تعرف باسمين: «الموناليزا» و«الجيوكوندا» عن صورة زوجة التاجر الايطالي فرانسيسكو ديل جيوكوندو.

في قصائد الحب التي يشملها ديوان «ألوان السيدة المتغيرة» نجد أن المرأة حاضرة غائبة في آن في متن النص. إنها «كانت» هنا وهي «ما عادت» موجودة الآن. القصيدة محاولة استرجاع تلك اللحظة المخطوفة عبر طبقات الزمن. في قصيدة « صورة» وهي مثال عن قوة هذه المرأة الملهمة في الاستحواذ على القرينة لكن بعد أن تكون قد ابتعدت تماما عن الشاعر بسبب فاصلتي الزمان والمكان. إنها الصورة الفوتوغرافية التي تقع في اليد وراء هذا الاستحواذ اللحظي:

«كنت تجلسين وسط الصورة
لاهية عن الموسيقى،
عن لحظة ثبتتك إلى الأبد
صورة في إطار»
«غير أني وأنا في غرفتي المعتمة،
اراك أحيانا
تنسلين من الصورة
مثلما ينسل اللحن من العازف،
والنغمة من الموسيقى،
والخطوة من الراقص،
ثم تدخلين إلى الضوءِ..
كي تحترقي.»

مع ذلك يظل الفرق قائما بين ما يهدف إليه المتصوف وما يهدف إليه الشاعر السلطاني. لكن النتيجة في كلتا الحالتين هي القوة المطلقة. في قصيدة «سيدتي الجميلة»، ومثلما هو الحال مع المتصوف الذي يظل يمارس طقوسه لكي يصل إلى انتقال القدرة الإلهية إلى يديه فيصبح أداة لها للفعل وهو في موضع المراقب، نجد الحال مماثلا مع اختلاف في المنطلق والإطار: الشاعر يستحوذ على محبوبته. إنها بيده تتحرك وفق سلطة مطلقة:

ليّنة أنتِ بين يديَّ
كالطينة الأولى
أعلّم أصابعك التشكيل
أعلّم ساعديك القوة
أعلّم عنقك الاستدارة
أعلّم طولك الانحناء
ليعبرَ تحتَ يديّ

في هذه القصيدة يختفي القلق والشك والموت والحيرة ليحل محلها شعور بالتوحد الكامل مع امرأة تقترب إلى الحلم أكثر من الواقع، فكل صفاتها أثيرية وهي طوع بنان الشاعر. إنه أخيرا يحقق هذا التطابق المستحيل: قرينته تسقط صورة على المحبوب والمحبوب يسقط صورة على الشاعر فيتطابق الاثنان معا.

القرينة راضية إلى حين. لكن الطريق إلى السماء لا ينتهي بمحطة واحدة.

لقد انتهت «النظام» بمأوى مخصص للنساء العابدات اللواتي لا يرغبن بالزواج في إحد أحياء بغداد في القرن الثاني عشر ثم ماتت بصمت هناك، وفي زيارته الوحيدة إلى بغداد استحضر ابن عربي «النظام» دون أن يذكرها، كأنه يكتب باستخدام أسلوب النسيب الجاهلي ما أرادت قصيدة السلطاني أن تقوله في «صورة»:

أَحَبُّ بلاد اللهِ بعد طيبة
ومكةَ والأقصى مدينة بُغدانِ
فقد سكنتها من بُنيَّات فارسٍ
لطيفة إيماء مريضةُ أجفانِ
تُحيِّي فتُحْيِي من أماتت بلحظها
فجاءت بحسنى بعد حسن وإحسانِ

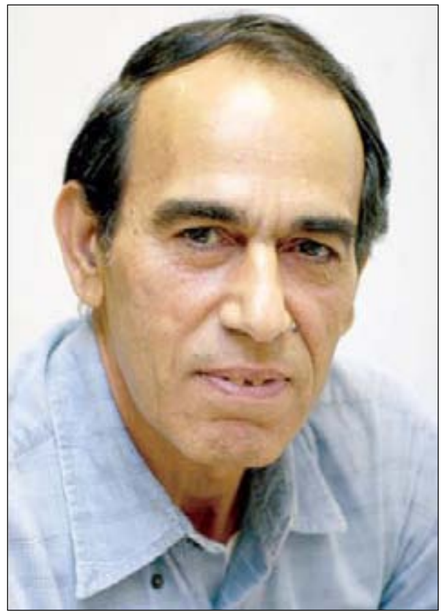
يضع كارل يونغ بعض الصفات لنمط «المرأة الملهمة» البدئي، فهي تجمع الغموض والالتباس والمراوغة المعقدة والتشوش والقدرة على الأسر. إنها كما يقول يونغ «مملوءة بالوعود مثل صمت موناليزا المتكلم». « (On Jung by Anthony Stevens, page ١٦١)

ولعل هذه الأوصاف تنطبق على بطلة هذه القصيدة من ديوان السلطاني والتي تحمل عنوان «شكرا لكِ»:

«شكرا لك
للعشاء الأخير في ٢٠٠٥
لمساء آخرَ قبل الموت،
لشحنة الشمس في كفيك،
للضوء سربته أصابعكْ»
«شكراً لذاكرة الحمامِ
وهي تستعيدك،
تمزج ضوءك بظلك،
تفرش كلَّك فوق كفِّي
في المساءِ الأخير قبل الموتْ
فأرى الذي ما كنتُ..
قد رأيت.»

العدد (4402)
السنة السادسة عشرة - الخميس
(4) نيسان 2019

إلى فاضل السلطاني
بعد قراءة قصيدة «الشجرة»
للشاعر الفيتنامي هاي داغ فان*



حول نخيل الحلة، تتوهج الفواكه الأولى،
الأساور المرصعة بالجواهر تتدلى من أذرع الأشجار.

الصقور تحوم فوق البساتين
والفرات اختفى خلف الأشجار

الحكايات عن الغاردينيا وفتاة تركت
ظلها على الماء، رويتها أنت للشجرة

بإسلوب يحاكي تموج اللاجئين
طيور تهرب من مدينة الأشجار القديمة

في داخل جيبي أحمل كيسا من بذور
حاملة في أغشيتها نسخاً من الأشجار

الغد هو بلد آخر حيث هنا
سيكون في مكان آخر، وسوف لن أعرف أسماء الأشجار

المشمش هدايا برتقالية. أنت تدعوني «هادار».
تحدث عن قريتك وأشجارها المئة.

× أستاذ في كلية غرينيل الاميركية

عراقيون
من زمن التوهج

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة
المدى للإعلام والثقافة والفنون

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
فخري كريم

رئيس التحرير التنفيذي
علي حسين

سكرتير التحرير
رفعة عبد الرزاق

الاخراج الفني: خالد خضير

طبعت بمطابع مؤسسة
المدى
للإعلام والثقافة والفنون

WWW. almadasupplements.com

قراءة في كتاب

«خمسون عاماً من الشعر البريطاني»

في مقالته الشـهيرة المعنونة «تأملات في قصيدة النثر»، يرى تي. إس. إليوت أنّ قصيدة التفعيلة توفّر لشـاعرها أدوات ترفع سويّته الشعريّة كالغنائية والإيقاع. أما صاحب قصيدة النثر، فتُشبه حاله محارباً بلا أسلحة: إما أن يكون شاعراً عظيماً وإمـا لا. هذا هو رأي إليوت وهو تقريباً آخر المشـاهير البريطانيّين الكبار والقلّة الذين قُيض لهم أن يُتَرجموا وينقلوا إلى لغات أخرى ويؤثروا في أدبائها.

نـــــوال الـعـلـي

يبـدو أنّ الشعـراء العظام في بلاد شكسبير قـد جفت أدواتهم نثراً وتفعيلة. ليس مستغرباً أن تقف صرامة التقاليد الثقافية البريطانية وقسوة النقد، حائـلاً أمام نشوء حركات تجديدية جنونيـة كتلك التي حدثت في الأوساط الأدبيـة الفرنسية. أو علـى الأقل هذا ما يخرج بـه المرء لدى قراءة كتـاب المختارات الشعريـة «خمسون عاماً من الشعر البريطاني» («دار المدى»)، من إعداد فاضل السلطاني وتعريبه.

عنـوان الكتاب يقترح النظر إلى الشعر من زاوية الحقبة التي حددها المترجم، أي بين ١٩٥٠ حتى بداية الألفيّة الثانية. كأنّه يدعونـا إلى وقفة مسحيّة لمن فاته أن يقرأ هذا الشعر مترجماً. ولنقـل إنّ العـرب لم يهملـوا التجربـة الشعريـة البريطانية، لكنهم اكترثوا أكثر بالحالة الفرنسية. وقد أسهم في ذلك بروز المجـلات الثقافية مثل «شعر» التي رفـدت هذا التوجه وثابرت في تعريـف المثقف المشرقـي بالحركات التجديديـة في الشعر الفرنسي.

إضافـة إلى ما تتيحه المختارات من الاطـلاع على نتاج شعراء ما زال بعضهم حياً، وتلمّس سمات التجارب الحديثة، وبعض الظواهـر المثـيرة للانتبـاه كغياب «الشعـر الأسود» مثـلاً، أو تتبـع المراحـل التاريخيـة التي مـرت بهـا التجربـة الشعريّة البريطانيـة... إلا أنّ ما يلفت حقاً هو علاقة الشعر البريطاني بمـا حدث للقصيـدة العربيـة في منتصف القـرن الماضي، من انقسامها إلى مشهدين لم يحفل كثير من النقاد بقراءتهما. وها هـو السلطاني يلفـت في مقدمته إليهما: المشهـد العراقي الذي قـاده بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة متأثرين بما اطلعا عليه مـن التجارب الإنكليزية، والمشهد اللبنـاني المنشغل بالتجربة الفرنسية. أمّا الأوّل فشاطر الشعر الإنكليزي شيئاً من سماته، كالنزعة الواقعية، والغنائية، والالتزام بالإيقاع. وهي عوامل أثّـرت في تأخّـر قصيدة النـثر العراقية عـن نظيرتها في بلاد الشـام. إذ جنحت القصيـدة إلى الرمزية والسريالية وتحطيم البنية الموسيقية بكاملها.

ومـن ناحية أخرى، ترك السلطـاني الشاعر العراقي المقيم في لنـدن العنان لذائقته لتكـون حكماً في انتقاء هـذه المختارات، ولم يمنعـه هذا من الحرص على تعدد مشارب القصائد. هكذا، ضمّ الكتاب أشعاراً لـ٥٦ شاعراً وشاعرة من أجيال مختلفة من إنكلـترا وويلز واسكوتلندا وأيرلندة الشمالية. ولم يتردد في الإقـرار بغياب بعض الشعراء المهمين نظراً إلى عجزه عن نقل شعريتهم إلى العربية.

وغالبـاً ما قـدّم السلطاني ترجمة معقولـة لأشعار صعبة، مثل قصيـدة تشارلز كوسلي «عشرة نماذج من زائري المستشفى». تقسـم إلى عشـرة مقاطـع، في كل واحـد منها، يتأمـل الشاعر المريـض أحـد زائريه. لننظـر إلى هذا المقطـع: «الزائر الثامن يبـدو أكثر خـوراً/ وجهـه كالح جـداً/ هناك نفحـة من زهور بيضـاء تطـوف حولـه/ ومنظـر رثّ لكفـن استخـدم قليـلاً/ المريـض الذي تشجع بلا حدود/ يشكـره بحماسة/ ليس على البرتقال/ والبسكويت والكعك/ ولكن على رؤية شخص يبدو بوضوح أنّه أكثر مرضاً منه».

وفي الواقع، إنّ صدور مختارات من الشعر البريطاني مسألة نـادرة حتـى باللغـة الإنكليزيـة. إذ لم يظهـر مَن يهتـم بإبراز التجربـة الشعريـة البريطانيـة الحديثـة منـذ صـدور «شعر منتصـف القـرن» عـن «دار بينغويـن» أو «الشعـر الإنكليزي» لمحـرّره سـي داي لويس. وهي مختارات انتهـت حداثتها عند الستينيـات. والأمـر نفسـه يؤكـده الناقـد البريطـاني أندرو دانكـن في كتابـه The Failure of Conservatism in Modern British Poetry. إذ استعرض مسيرة القصيدة الإنكليزية في خمسين عاماً خلت، وكشف أنّه رغم أنّ الآلـة الثقافية المحافظة التي تعمل فيها غالبية الرموز الثقافية البريطانيـة، هي أشبه بالحطام... إلا أنّ شيئاً جديداً لم يضف إلى هذا الحطام الذي يدير الثقافة ويريد من الشاعر البريطاني أن يكـون مجرّد قيّم عليه. ألا يذكّرنا هذا بحال الشعر في مكان آخر من العالم، مكان قريب جداً؟