

صداع الحقيقة بين إكسیر المجاز وتریاق الجسد

قراءة فی شعر جاسم الصحیح ۱-۲

سامی العجلان

بأربعة عشر ديواناً ومئات القصائد، ومسيرة شعرية تمتد لأكثر من اثنين وثلاثين عاماً، وتحديدًا منذ عام ۱۴۱۱هـ/ ۱۹۹۰م، وهو التاريخ الذي ذیل به القصائد الثلاث الأقدم في ديوانه الأول (ظلي خليفتي عليكم)، وببصمة إبداعية لافتة هيأت له انتشاراً جماهيرياً واسعاً، وحصدًا متتابعاً لجوائز أدبية متنوعة في العالم العربي، بهذا كله وأكثر يبدو الحديث عن شعر جاسم الصحیح تمريناً شاقاً على الاختزال والاكتفاء ببعض الإيماء.

ومع هذا فإنّ للإيماء لوازمه ومتطلباته، ومن هنا ستعتمد هذه القراءة على اقتناص الحقول الدلالية المرتبطة بـ(الثيمات) الكبرى المُكوّنة للنسيج الشعري عند جاسم الصحیح، ورصد فُرادة حضورها: كمّا، ونوعاً على امتداد تجربته الشعرية، ومن خلال هذا الرصد المتساقق تحاول القراءة أن تصل إلى مفاتيح الخصوصية الإبداعية التي منحّت هذا الصوت الشعري بصمته الذاتية وإيقاعه المختلف عن بقية الأصوات الشعرية.

تُقارب هذه القراءة إذن شعر جاسم الصحیح عبر مجموعة من المحاور المتعاقبة المستخلصة من ثيماته المتواترة، وأهمّ هذه المحاور: قناع الجسد وتأنيث العالم، نار الثرى وفراش اللهب، نهر الحيرة ومجداف السؤال، وتر النحيب المشدود على المقام العراقي، فردوس هاييل المفقود، ظلال الأسلاف، هاجس التبسيط، فتنة الأقواس وإغواء الرنين. وهذه المحاور بالتفصيل كما يأتي:

۱- قناع الجسد وتأنيث العالم:

ربما تكون ثيمة الحس والجسد هي الواجهة العريضة لشعر جاسم والبوابة الكبرى التي يستقبل بها قارئه، وحقولها الدلالية هي الأوسع حضوراً وانتشاراً في قصائده، وبكثافة تكرارية عالية: وكلمات مثل: (الإثارة، والرغبة، واللذة، والنشوة، والاشتهاء، والشبق، والعري، والعريضة، والغريزة، والفحولة، والنزوة، والغواية، والغزو، والمضاجعة، والافتضاض) هي من الأبيديات المألوفة في معجمه الشعري، بالإضافة إلى سيل لا ينقطع من التراكيب المتفنّنة في التعبير الصريح أو الكنائي عن جسد المرأة بكل تفاصيله وحالاته، وغني عن القول: إنّ قصائد

الحب والغزل تشغل مساحة واسعة من شعر جاسم، وفي جلّ هذه القصائد هناك إلحاح متكرر على فكرة: التطابق بين الحب واللذة الحسية، وأنه لا معنى للعشق دون ارتواء الجسد، بل لا معنى للشعر إن لم يكن منبثقاً من دفق اللذة، وكما يقول: "تعالى إذن.. فأنا لا أحسُّ اكتمالَ القصيدة.. قبل اكتمالِ السرير".

يتكى جاسم في مذهبه الحسي هذا على تقاليد موروثية لقبيلة ممتدة من شعراء اللذة، بدءاً بالآباء المؤسسين في فجر الشعر العربي، من أمثال امرئ القيس، وطرفة بن العبد، والمنخل اليشكري، مروراً بعمر بن أبي ربيعة، والأحوص، وأبي نواس، وصولاً إلى العصر الحديث الذي تنامى فيه هذا التوجه عند مجموعة من الشعراء المعاصرين، مثل: صالح جودت، وإلياس أبوشبكة، ونزار قباني، وواكب هذا التوجه جهدٌ نظري موازٍ حول شعرية الجسد وجماليات الحواس، ويكفي هنا أن نتذكر إصرار منظر الحداثة الشعرية الأبرز: أدونيس في أكثر من موضع على تحطيم التقابلية المعهودة بين الجسد والروح، مستعيداً إرثاً ممتداً من التوريات الصوفية القديمة التي كثيراً ما كانت تفضّل الإيماء إلى الروحي الخفي بالجسدي الجلي، وكعادة أدونيس يمضي في هذا الشوط إلى آخره، فينقل عن بالاماس قوله: إن "الجسد قُبّة الروح" ! أمّا جاسم الصحيح فيعبر عن هذا التمازج بين الروح والجسد بقوله:

ستجفُّ من وهج الهوى أرواحنا إن شئتِ أن نحيا بلا أجسام

هكذا لا حياةً للروح دون ارتواء الجسد، ولا مكان للغزل العذريّ عند الخبير الحقيقي بالعشق، ماذا عن الشوق إذن؟ عن طيف الحبيبة والنجوى البعيدة؟ في أي صورةٍ يمكن أن تتجسد هذه العاطفة المعنوية عند شاعر اللذة؟ لا مواربة هنا أيضاً عنده، إذ لا يستطيع الشوق أن يدقّ أجراس الشعر داخله إذا لم يتلقّع برداء الغريزة:

وإذا طيورُ الشوقِ تلهتُ داخلي وكأنها في موسمِ النزوانِ

وحتى حين يستجرُّه التقليد الشعري إلى بعض التسامي الروحي في الحب، فيقول مثلاً:

أُعيدُ الهوى والحبَّ من أن أراهما غرائزنا ملفوفةً بالبراقعِ

فإنه لا يدع لك فرصة كي تفرك عينيك من المفاجأة، إذ يُتبع هذا البيت مباشرةً بقوله:

وما كَفَرَتْ بالطينِ روحي، فلم أزلُ أعمقُ إيماني بحلوى المضاجع !

ويذهب جاسم بعيداً في الاحتفاء بالحس، فيرى أنك أقرب ما تكون إلى حقيقتك الصادقة حين تنغمس في اللذة الحسية، بعيداً عن ادعاء الزهد والتظاهر بالورع، ومن هنا فإن الشاعر الحقيقي عنده هو (المتشجّر بالكائنات) الذي:

ما ملّ من لحم الحياة فحيثما ألفاه، شبّ غرامه وشواه
أغرّت به شفةٌ تُدلكُ أختها وأثاره نهدٌ يجسُّ أخاه
الصدقُ كلُّ الصدقِ في شهواته والزيفُ كلُّ الزيفِ في تقواه !

ولأجل هذا (الصدق) الحسي في التعبير يجترح الشاعر هجاءً مرّاً لأعزّ كلمة عليه، وهي كلمة (المجاز)، فهذه المفردة المتواترة في شعره -تنوبهاً بها، وتعظيماً لأثرها- لم يجد بُدّاً في النهاية من هجائها، حين غدث -بتصويرها الضبابي المخاتل- متكاً عند الحبيبة تعبّر به رمزياً عن الرغبات الحسية، وهو ما دفع الشاعر إلى أن ينظم قصيدة كاملة بعنوان (في هجاء المجاز) يُوصي فيها صاحبتَه بأن تعيش سخونة اللحظة، فتُسَمِّي الأشياء بأسمائها الحقيقية !

ومن تسمية الأشياء بأسمائها عند الشاعر: نفوره من التزييق المثالي لما يريده العشاق، ويحضرنا هنا تلك الصورة الحسية الطريفة التي كررها في أكثر من موضع: صورة العاشق/الثور، ففي ثلاث قصائد تنتمي كلُّ واحدة منها لديوان مختلف -وهو ما يشي باللاح الصورة وتمكُّنها منه- يُماثل جاسم بين عُرام الاندفاع الجسدي للعاشق وهيجان الثور، نصادف أولاً في ديوانه (رقصة عرفانية) قصيدة كاملة مخصصة لهذا التماثل، ومعنونة بكلمة واحدة: (الثور)! وفي ديوانه (أولبياد الجسد) يواجهك هذان البيتان الظريفان:

وقالت بُرجك الجسديُّ ما هو؟ قلتُ: بُرجُ الثورِ !

أحسُّ خوارهُ يمتدُّ في صدري بعيدَ العورِ

وفي ديوانه (ما وراء حنجرة المغني) يقول: "عاجلتُ داءَ الوقتِ بالأنثى.. فألهنتني بِبُرجِ الثورِ عن بُرجِ الأسد".

ويطرح هذا التصوير الحسي حتى في القصائد التي يشعر القارئ بثقل الشجن ولذعة الأسى فيها، وخدّ مثلاً قصيدة (النعشُ أثقلَ حامليه)، فهي قصيدة تعزية لامرأةٍ استأصلتْ نديها المتسرطن، هل يمكن أن تُوحى لك هذه الحالة بغير الحزن والتعاطف لانكسار الفقد؟

أما جاسم فإن خياله دائماً أوسع مما تتصور، ولهذا يستطيع أن يتجاوز سريعاً الإيحاءات الروحية التي تولدها لحظة الألم، لينتقل بسلاسة مدهشة إلى ما يثيره موضوع المعاناة ومكانها المخصوص من اندلاق حسي وشبق متلذذ وممتد! ثم تنتهي من القصيدة وأنت لا تدري: أكان الشاعر فيها يُواسي أم يتشهي؟

ويتمدد هذا التشهي الحسي حتى يكاد يشمل جميع الظواهر الحسية والمعنوية، هذه مثلاً لوحة كونية لا تشتكي من نقص الإثارة:

مرّت عليّ الرِيحُ تصهّلُ في المدى مشبوقَةً في رغبةٍ غجريّةٍ

والبرقُ يغتصبُ السحابةَ كلّما غلبتُ عليه الشهوةُ الضوئيةُ

هل افتقدت في هذه اللوحة الكونية المشبوبة حضور السماء؟ لم يفت هذا على الشاعر، فلها في مواضع أخرى من شعره نصيبها الوافي من هذا التشهي:

خشيتُ على السماواتِ العذاري أفضُ غشاءهنّ بتمتماتي

وتتكرر هذه الفحولة المتشهيّة في صورة سماوية أخرى تستحضر -ربما دون قصد- عصر الجوّاري المجلوّة:

أجلو السماواتِ الإنانثَ لعلني أُلقي سماءً تستحقُّ غمامي

وللنخل أيضاً طقوسه في تلقّي الخصوبة:

والنخلةُ العذراءُ فضّ صلاتها في الحقلِ إعصارٌ من الأحقادِ

وحين يقول الشاعر مثلاً:

في جسمكِ اختزنتِ حواءَ رقصتها حتى نما جبلُ الأردافِ وانتصبا

فهو هنا لا يصف جسد امرأة خرافية المقاييس كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ، بل هو يصف مدينة من مُدن الله تُدعى: أبها !

وللفكرة أيضاً حضورها الجسديّ الرّيان عند الشاعر: "أنا في مِريةٍ مِتي.. وأنشدُ فكرةً رِيانَةَ الأثداءِ تُرضعني اليقينَ ولا فِطامٌ"، وفي المقدمة النثرية لديوانه (ما وراء حنجره المغني) ستصادف مثل هذا الوصف المتشهيّ للفكرة التي "تخرج من حَمّامِ ساخن في غيمة الأرق..

تفتح نصف جيبها، وأحدق في نهدا يجلس القرفصاء على صدر الورقة" !
والقصيدة كذلك هي أيضاً موضوع للغواية وعسف الرغبة، فكتابة الشعر ليست سوى
ليلة إبداعية حمراء:

الليل يقتاد الكتابة كي يُضاجعها الخيال
كم فكرةٍ بكرٍ هناك يفضُّها حُلْمٌ مُحال
فإذا القصيدةُ ليس أكثرَ من رحيقٍ دمٍ يُسال
والشعرُ من فرطِ الخطيئةِ لا يُطهرُهُ اغتسال

وتواوماً مع هذا التصوير الشبقي للشعر ولحظات الإبداع، لن يكون غريباً أن قوافي
القصيدة مهيأة دائماً كي تُنكح:

والقوافي تتشهى ظلنا فهي لولا ظلنا لم تُنكح

ماذا عن المشاعر داخل الإنسان؟ شعور الخوف مثلاً؟ إنه عند جاسم ليس سوى
(جنابة) يحسن بالقلب أن يغتسل منها:

قلبي تغسّل من جنابةِ خوفِهِ فزكا، وأصبح بالشجاعةِ أنبلا

وتصعيداً لهذا المنوال: من اللافت حقاً أن الشاعر حتى وهو في أشدّ حالاته الشعرية
شجناً لا يستطيع أن يتصور علاقات الوجود -مهما تسامت روحياً- دون معنى الخصوبة
الجسدية، ها هو مثلاً في بكائيته الطللية على الحسين يناجيه فيقول:

ضَعْنَا على مرمى الحقيقةِ إننا عبرَ احتمالاتِ الجهاتِ نُهدِّفُ

واطمِثْ بِمَائِكَ رَحْمَ كُلِّ إرادةٍ عقمْتُ، فمأوؤُك بالخصوبةِ ينطفُ

من شُرفةِ الحسِّ إذن يُطلُّ هذا الشاعر على الوجود وعوالمه، ومن بوابة الجسد يتملّى
حضور المرأة فيه، ومع الكثرة الظاهرة لقصائد الحب في شعر جاسم، فإنّ هذا لا يعني
بالضرورة أنها نتاج (تجارب) حب حقيقية، والشاعر نفسه يُقرّ بأنّ (تجربة الحب) في حياته
نادرة جداً، ففي مقدمته النثرية لديوانه (كي لا يميل الكوكب) ظلّ جاسم يكرر في حدود
صفحة واحدة سبع مرات عبارة: "نادراً ما كنتُ أحبّ"، ثم يُضيف: "كانت لكلّ الصبايا

نكهة واحدة في روعي، لأنني لم أجرب الحب الذي يمنح المرأة طعم الفُرادة، ولست من الشعراء العُذريين".

هكذا يدرك جاسم أن شغفه الحسي بالمرأة لا يعني أنه واقع في الحب، فكيف نفسّر كل هذه القصائد الغزلية في شعره؟ هل سنقول: إنّ (بريق الجسد) الذي لا يعدو حدود الحواس هو الدافع لمعظم ما كتبه جاسم في الغزل بالمرأة؟ أظنّ أنّ ظاهرةً بهذا الاتساع والتنوع والإلحاح -والإبداع أيضاً- هي أعقد من أن تُحتزل في باعث واحد، ويُحاجج هذا المقال على أنّ (الانشغال بالمرأة) عند جاسم لم يكن مجرد تعبير شعري عن استغواء حسي، وأنّ لهذا الانشغال بواعث أخفى وأكثر تعقيداً.

وأول هذه البواعث: (صداع الحقيقة) الذي سيأتي تفصيل الحديث عنه في المحور الثالث من هذا المقال، ولكنّ ما يمسّ محورنا هنا هو: أثر هذا الانزلاق الارتطامي والسقوط الحر الذي شعر به فتى قضى شطراً من عمره متعلقاً بحبال الطمأنينة والأجوبة المسبّقة، ثم بعد تنامي الأسئلة الحارقة داخل عقله، وتعالى غواء الذئب (ذئب الوعي بحسب تعبيره) بين جنبات روجه، أطلق أخيراً بملء إرادته حبال الطمأنينة من يده، راضياً بأن يواجه الهاوية دون معونة من أحد أو تيار، ولا عُدة له سوى: أسئلةٍ مصيرية ما تزال تتوالد، وطائرٍ بالغ الحفّة والرشاقة، مدهش الرُفرة والتحليق يُسمّى: الشعر، وكائنٍ صلبٍ في هشاشته، هسّ في صلابته، كأنما خُلق ليبتّ الدفء في أوصال العالم، ويُدعى: المرأة.

علاجاً لهذا الصداع المزمن، ولخيبات العمر التي ما تزال تتوالى، ولثقوب الروح التي ما فئتت تتسع وتكبر لم يكن أمام هذا الفتى المفعوع في طمأنينته سوى أن يرمي في أحضان الجسد الأنثوي، منغمساً في خدر نعومته، هارباً من يقظة الفكر إلى غفوة الحلم، ومن صحوة الوعي إلى سكرة اللذة، ومتشَبِّهاً بهذا القناع الحسي المثير الذي يُخفي حيرة العقل وارتجاف الروح.

من أجل هذا كان جاسم يُسائل نفسه منذ ديوانه الثاني: "هل العُمرُ ثَقْبٌ تُرَقِّعه بالنساء.. ويقتقه عنفوانُ القدر؟"، ثم يجيب بأن الحياة ليست سوى قهوةٍ مُرّة، والحب هو سُكرها الذي يلطّف بعضَ مرارتها: "حنانيك عُودي.. فليس الحياةُ سوى قهوةٍ مُرّةٍ بالحقيقة.. والحبُّ سُكرها".

وعلى امتداد دواوينه اللاحقة ظلّت هذه الفكرة النُواسية/الحيّامية: (علاج صداع الحقيقة بالانغماس في اللذة الحسية) تتردد طويلاً طويلاً في قصائده: "وهناك أغمسُ حيرتي في رغبة الضحكات.. ممسوساً أمشّطُ شعر ذاكرتي.. فيحمد في دمي كهلي ويشتعِل الغلام"، و: إذا اندلعتُ حيولُ الهمّ..: "فماذا يصنعُ الإنسانُ غيرَ تقمُّصِ الأفراح.. ويحلّمُ أن يُعيدَ الخيلَ نحو حظيرة الأشباح".

في قصيدته المطوّلة: (يا بحر.. يا شيخَ الرُواة) هناك أبيات يصف جاسم بما البحر، وكأنه يصف ذاته المنهكة بالأسى والمتقنعة باللهو، يقول:

حَبَّاتُ حَزَنِكَ خَلَفَ أَلْفَ فُقَاعَةٍ وبرزتَ في ألوانِها تتبسّمُ
لا تَأْمَنُ الزَيْدَ الضُحُوكَ فَطالما فضحتَ أساكُ فُقَاعَةٌ تتهشّمُ
وأطلَّ وجهُكَ مِن مَرايا عَتمَةٍ في العمقِ تغرُقُ في مداها الأَنجمُ

وفي قصيدته (دعوة للغرق) يقدّم وصفته الخاصة للهروب من ألم الوعي: الغرق في لذائد الاستدراج:

نحنُ أشهى مِن أن نجيء ونمضي لم تُدقنا ولم نُدقها الحياةُ
كائناتٌ مُوقَّتون.. ويكفي أَلماً أن تُوقَّتَ الكائناتُ
نتبعُ الصيدَ حيثُما استدرجتنا ظبيةً فيه، أو دعتنا مَهأهُ
عَرِقُ نحنُ ذاهبونَ إليه فخذِي الطوقَ وارحلي يا نِجاةُ !

وفي ديوانه: (قريب من البحر بعيداً عن الرُزقة)، و(تضاريس الهديان) قصيدتان متماثلتان في دعوة الأنتى إلى الرقص، وفلسفته في هذه الدعوة هي خلاصة الترياق نفسه: "الرقصُ: فنُّ القفزِ فوق جِراحنا"، هروباً من مآسي العالم وخيبات الواقع وانكسار الذات، عبر اصطناع الاستمتاع، ولو كذباً: "فكذبُ كهذا الكذبِ يُحترّمُ" !

وهو في ديوانه الأخير (طيورٌ تخلقُ في المصيدة) أكثر وضوحاً في التعبير، فالغناء اللاهي ليس سوى قناع يرتديه النُوح المكابر، و(الأوركسترا) التي تؤديها جوقة العازفين هي في حقيقتها هممةٌ شخصٍ وحيد:

يراني من يرى أني أغني ولكني أقيم طُقوسَ ندبي
أُغني: يا جراحَ الروحِ قَرِي ويا روحَ الجراحاتِ استتبي

هكذا يبدو أن تناسي صداد الحقيقة كان أبرز باعث لهذا الغرق في الاستشارة الحسيّة،
بعد ذلك ستتداعى البواعث الأخرى، فتتشكل الحشيات العقلية والتسويغات الفكرية لهذا
الموقف الوجودي والشعري معاً، فيعلن الشاعر أولاً: أن اللهو هو هدف الحياة:
جئنا إلى العالم نلهو به لم نأت للعالم كي نُصلحه!

وبناءً على هذا التأسيس المبدئي لأوليّة العبث، فإن الزهد في ملذّات الأرض و(تفاحة)
الجسد خطأً في الرّهان: "إنّ امتحاناً كهذا الذي يجبسُ الخيلَ في الروح لا يستحقُّ الرّهان..
خطأً ذلك الإمتحان.. خطأً آخر: أن نمرَّ على الأرض مُستعجلين فلا نحتفي بالمكان".

والاحتفاء بالمكان الأرضي هو ما يصنعه هذا الشاعر (البُستاني) بعد أن (كسر مقصّه
القدسي)، مائلاً عينيه من مُتّع الحياة الأرضية: "فالأرضُ أجملُ فكرةً.. من أن تكونَ لنا
عقاباً"، ومُكتفياً بطموحٍ أقلّ رفرفةً: "أحاولُ أن تكونَ الأرضُ ثامنةَ السماواتِ ! على أن
تظلّ مع ذلك سماءً أرضيةً أبعد ما تكون عن المثالية ولوازم الجديّة:

فلا تطلبي أن أتقي في محبّتي تموتُ قطافُ الحبِّ في موسمِ الثّوى
تعبنا من الملهى الكبيرِ نديرةً بجدّ، وننسى أن نعيشَ به اللّهوا

ثم يقدم الشاعر ثانياً تأصيله الخاص للحب الحسي، فالعري هو دستور الطبيعة:
آمنتُ بالعريِّ إيمانَ الخريفِ به وإن نكنُ قد تخالفنا بمقدارِ

وانطلاقاً من بكاره الحس يرى أن الجسد هو الموطن الأصلي للشعر، وأن العشق بوابة
إلى المطلق، فيقول في (أولمبياد الجسد):

الشعر في جسدِ العشقِ موطنه بئسَ القصائدُ لم تُنحتْ على الجسدِ !

ثم يُعيد تأكيد الفكرة نفسها في ديوانه اللاحق (قريبٌ من البحر بعيدٌ عن الزُرقة):

والوحيُّ من كلِّ عضوٍ فيكِ يُلهمني أنَّ القصيدةَ من أشكالها الجسدُ

هي إذن شعريّة الجسد، وجسدية الشعر، ولهذا يقدم الشاعر شهادة براءته من الحبِّ
العُدريِّ والتعلُّق الروحي العفيف، ومن: "بقاء الحب دون فطام"، جاعلاً من الجسد نقطة

ارتكاز لعاطفة الحب الحقيقية: "أجسادنا: أوطاننا الأولى هجرناها إلى منفى من الكلمات..
تبتت هذه الكلمات.. إنَّ الحبَّ: مقدارُ التورُّطِ بالترابِّ"، والتورُّع عن هذا (التورُّط الترابي) يجعل
الحبَّ مثل (حديقة بلا غناء) كما هو عنوان قصيدة أخرى له يستهلُّها بقوله:

لا يأنسُ الطيرُ حتى يحضنَ الطينا فلا أريدك ريحاناً ونسرينا !

بعبارة أخرى: لا انفصال بين لذائذ الجسد وأفراح الروح، أو كما يقول في (تضاريس
الهديان): "الرقصُ ماءُ الروح في إبريقه.. فدعي الجمودَ وحرّكي الإبريقا".

ثم يخلص الشاعر ثالثاً إلى تكثيف مشروعه الحسي الكبير في تعبير واحد: أن يظفر
بحب المرأة، ويكرر هذا التعبير/الحلم في قصيدتين: "ولم أحلم بغير محبة امرأة.."، و: "كلُّ
الذي أصبو إليه محبة امرأةٌ مُجدِّدٌ لي أثاثَ الوجدِ في روحي".

فالأنثى - كما يتصورها جاسم - هي تاج الفتنة في الأرض، وهل يبحث شاعر اللهفة
الحسية إلا عن أشدَّ الفتن إثارة: "كان لا بدّ من الأنثى لتكتمل الفتنة في الأرض وتشتدَّ
اختباراً"، بل إن الأنثى هي فتنة لكل شيء، وليس للرجل فحسب، ولك أن تقرّ قصيدته
(تحيين نهرية المشي)، وترى كيف راح يتتبع مشاعر (الفستان) الذي يغطّي جسد الجميلة،
وما يضطرم داخله من سُعار اللهفة والاستئثار، ونار التملُّك والغيرة، وما يزال يُمعن في فضح
أحاسيس هذا الفستان (الوعد)، حتى يجعلك تستعيد أجواء قصيدة (القمر العاشق) لعلي
محمود طه.

والأنثى هي أيضاً بوصلة قلبه حين يتيه عن ذاته: "تقود قلبي نحوي حين ينساني"،
وهي كذلك ما يحتاجه المكان كي يزداد أنساً ورحابة:

ولم نزلُ كلما ضاقَ المكانُ بنا نأوي هناك إلى أنثى تُوسِّعُهُ

وتصل هذه الرحابة الأنثوية إلى حدودها القصوى في شعر جاسم، عبر (تأنيث
العالم)، فالأحياء والأشياء تتلبس في قصائده بروح المرأة ونكهة الأنوثة:

كلُّ شيءٍ في الحسنِ ندعوه أنثى حين تجلوه راحةً الشعراءِ

فإذا النسوةُ المليحاتُ حمراً ننتشيتها، والخمرُ إحدى النساءِ

وحيثما تلامسه الرِّقَّة في الكائنات، فلن يرى فيها إلا تجسيدا إضافياً من فيض الأنوثة: "أُوْنْتُ الأَرْضَ مأخوذاً بِرِقَّتِهَا"، وكثيراً ما ينسب بعض أحوال المرأة وتفصيلها إلى الكائنات، فليل (ثديّ شهرزادي)، وللصبيحة كذلك، وهو ما يتكرر أيضاً مع الطبيعة، ومع الحياة، أمّا الوعي فلديه: (ثديه، ورحمه، وولادته، وسنُّ يأسه)، بينما (تتوخم) المحطّة بالقطار، وتنقبض القصيدة في (مخاضها، وطلّقها)، وأقصى ما تطمح إليه بعد كل هذا المخاض والطلّق: "أن تُعني عن امرأة".

لكنّ أعجب مظاهر التأنيث في شعره: تأنيث الذكورة، والشاعر يبدأ بنفسه، ومع فائض التشهّي الفحولي المنتشر في قصائده، فإن هذا لا يمنعه من الإقرار بأنه: "في الأربعين بلغت سنّ اليأس من نفسي"، وبتعبير أكثر صراحةً يقول: "وأراني -من فرط الأنثى في جسدي- يعصرني الكرم ويقضمني التفاح"، وهو لا يرى أيّ التباس في هذا التداخل:

على قدر الفحولة كنتُ أنثى على قدر الأنوثة كنتُ فحلاً !
وغايته ما يصل إليه المدُّ الأثوي في نفسه حين يُرهفه الغناء ويُشجيه الوتر:
وهناك في روحي.. هناك تفتّحتُ أنثى، وفي رأسي نما بُستانُ
وأنا أغنّي والغناءُ بحيرةً في شطّها تنزّه الأحرانُ
تطغى عليّ أنوثةٌ وتريةٌ من فرط ما يطغى عليّ حنانُ

يبقى أن نتساءل في ختام هذا المحور -دون أن نجيب- عن دلالة هذا الاحتفاء الكبير بالأنوثة في شعر جاسم: أهو نتاج موقف فكري مبدئي ومتماسك تجاه المرأة، أم إنّ اللوع الحسي المتجدد أثره في إدكاء هذا التوجّه، وتوسيع رقعة حضوره (التكراريّ) في هذا الشعر؟ هل يمكن أن نفرز -ونحن نتلقى الشعر- حيوط الموقف المبدئي عن حيوط الملابس الظرفية وجموح الخيال الشعري؟

٢- نار القرى وقراش الذهب:

جاسم الصحيح: هذا الصياد المبحر دائماً على إيقاع الحَبب، المبهور أبداً بوهج النار ومواقد الحطب، والذي لا يثير قريحته الشعرية شيء كما تثيرها عواصف التغيير وأعاصير

المفاجآت، حتى لكأنَّ كلَّ درب يسلكه يبدو دون جدوى إن لم تنتصب فيه نار سيناء متوهَّجة بالوعد المحبوء على امتداد الأفق، ولو تمثَّله قارئاً لتاريخ البشرية، فلا أظنَّ أنه سيغادر بسهولة صفحة الطور التي آنسَ فيها موسى -عليه السلام- النارَ من بعيد، فأوحتْ إليه بفكرة الاصطلاء، فهذا تماماً ما ينتظر جاسم حدوثه في كل منعطف يسير فيه: أن يقتنص جذوته الملهممة من نار الثرى، ولم يكن في الواقع يصف سوى هذا الانجذاب الفطري في داخله نحو الاحتراق حين كان يتحدث عن أبي الطيب المتني فيقول:

لاحتْ له نارٌ فقال لنفسِهِ ما قاله موسى الكليمُ لأهله
ومشى إلى النارِ/النبوءة حافياً لتشُبَّ نارُ الانتظارِ بِنعله

وهي الصورة التي سيعود إليها جاسم أكثر من مرة على امتداد تجربته الشعرية، ففي حديثه مثلاً عن (الشاعر المتشجَّر بالكائنات) يقول:

ماضٍ إلى المعنى مُضيئٍ نبوءةٍ فكأنَّه موسى إلى سيناء

وفي تصويره لنداء الحب لا يجد سوى هذا المشهد الاصطلائي للتعبير عن خصوصية النداء ولهفة الاستجابة:

لنا (الوادي).. وحبُّك (نارٌ) وحيٍّ وثمة لا (نبيٍّ) سواي تُودي!

ثم يعود إلى (وادي طوى) للمرة الرابعة في قصيدة أحدث، فيقول:

قلتُ: احذري فعناقتنا (وادي طوى) لا تدخلني (وادي طوى) بِنعالٍ!

وفي ديوانه الأخير: (طيور تحلَّق في المصيدة) يعود لنار الطور للمرة الخامسة، فيقول عن (سَلْمَى المجازية):

فَنُودِيْتُ مِنْ طُورَيْنِ: وجهكِ والهوى لكي أتلقَى مِنْهُمَا الوحيَ والوهما

وُنُبِّئْتُ مِنْ نارَيْنِ: نارِ غوايةٍ ونارٍ إلى غيرِ الصبابةِ لا تُنمَى

يذكّرني هذا الاستحضار المتكرر لنار الطور عند جاسم باستحضار شاعر آخر لها، وهو محمد عبدالباري الذي يقول في قصيدته (ذاهباً كالبرق):

لقد شددتُ إلى طُورِ النساءِ دمي وما وجدتُ على نيرانهنَّ هُدى!

أمّا جاسم فلم يزل شاقاً عليه - وهو صاحب الرحلة الأطول - أن يسلم بالنتيجة التي خلص إليها عبدالباري، فكم من هدى في نارٍ (طُور النساء) سيجده جاسم! وكم من جدوةٍ سيقتبسها منها، ويصطلي بها في مواجهة الرياح الشتوية التي تعصف بالعالم، على الأقل كما يوحي بذلك شعره.

والواقع أن هناك ما يشبه الصداقة الحميمة بين جاسم وفكرة اللهب، فالحلل الناريّ شائع جداً في شعره، حتى يكاد يكون شعره كله ناراً تجذب فَرَّاش اللهب ليحترق (في أتونها الواري)، أو كما قال مُنتشياً:

تجمّعتِ البصائرُ حولِ ناري وذاقتِ نشوةَ اللهبِ الذواثُ

وهو يرجو أن يزداد هذا الشعر الملهب توقُّداً، وأن تغدو قصائده (حُور الجحيم) في هذه المملكة النارية:

خُذْنَا فتافيتَ جمرٍ عبرَ محرقةٍ من الهواجس كي تبني بنا سَقْرَكَ
واشعلْ جحيمَكَ واجعل من قصائدنا حُورَ الجحيمِ لكي تقضي بها وَطْرَكَ

ومثل شعره يلخّص حياته بأنها مجرد محطات حارقة من اللظى المضطرم، لكنه مع ذلك ممتنٌ لما أهدت له من نغمات مشتعلة وجمرات راقصة:

في موقدِ العمرِ أهداني اللظى نَعْمًا وعَلَّمْتَنِي فنونَ الرقصِ جمراتي

وفي مقدمته النثرية لديوانه (كي لا يميل الكوكب) التي اختار لها عنواناً لافتاً: (جهنماتي الصغيرة) ! يقول: "أنا أحد أبناء النار، إخوتي أعواد الثَّقَاب، والكبريت أبي، أتيتُ من فوهة الجحيم أبحث عن امرأةٍ تربّي معي جهنماتي الصغيرة حتى يعشوشب اللهب !"

وأرحب ميدان تتجلى فيه جهنماته الصغيرة هو ميدان الحب، حيث تشتعل نيران الهوى وتتوقد جمرات الصباية:

موقدٌ عاشقٌ توجَّجه الريحُ بسحرِ الأنوثةِ اللهبِ
وأنا جمرَةٌ من اللهبِ الطائشِ في موقدِ الهوى والشبابِ

وما الذي ستقضي هذه الجمرّة وقتها فيه غير انتشاء رائحة الحرائق في أديمها، وترصد حرارة اللهب في جوفها المتوقد:

أشتمُّ رائحةَ الحرائقِ داخلي تزكو، وأكتشف اللظى بِشغافِي

وللحمراتِ أيضاً منطقتها، فهي لا ترى في الاحتراق المتبادل بينها سوى تعبير عن
حرّيتها في إدكاء التوقُّد:

ودعينا نَحترقَ في ضَمَّةٍ إِنَّ حَرِّتَنَا فِي الإِحتراقِ

ويعبّر الشاعر في موضع آخر عن هذه الضمّة النارية بأنها: (حوار بين نارين)، كما هو
عنوان إحدى قصائده الغزلية في (أولبياد الجسد)، فالنار تتوق إلى الالتحام بنارٍ أخرى تزيدها
لهباً:

أهواك عاصفةً يمتصُّ مُهجتَها حرفي، فيجترخُ النيرانَ والحُرَقا

ويرتمي فوق أوراقي فيُشعلها لا يصدقُ الحرفُ حتى يُشعلَ الورقا

وفي هذين البيتين يتجلى أحد أسرار (سارق النار)، وباعث إضافي من بواعث (شعرية
الجسد) عند جاسم الصحيح، فهو يوظّف نار الحسّ لإيقاد جذوة الإبداع داخله، فالشعر
في النهاية هو ناره الكُبرى التي يحرص دائماً على استمرار توقُّدها بإضافة المزيد من الحطب
والحرائق الصغيرة إليها، وستدرك أنه لم يختر عنوان ديوانه (ما وراء حنجرة المغّي) عبثاً حين
تقرأ في إحدى قصائد الديوان هذا الاعتراف الذي يكاد يبوح بكلّ شيء: "ما زلتُ أركبُ
موجةَ الأنتى إلى شطّ القصيدةِ كي أدافعَ بالقصيدةِ عن خيالي"، وكم كان الشاعر قريباً من
أن يكمل دائرة هذا التوظيف المتسلسل الذي يختصر رحلته الشعرية لو أضاف بعد هذا
الاقتراب: ولكي أدافعَ بالخيالِ عن اختياري، فهذه فيما يبدو دائرة الوجود عند جاسم:
جسدٌ يكتمل بالمرأة، وامرأةٌ تُلهِمُ القصيدةَ، وقصيدةٌ تستكشف وثبةَ الخيال والإبداع، وإبداعٌ
يدافع - كما سيتبين في محور لاحق - عن حرية الاختيار عند الإنسان، وحرية اختيار تفتح
على أفق السؤال والشكّ في صحة الاختيار، لتسقط في بئر الحيرة والقلق، ريثما تمدُّ حبالها
من جديد إلى الجسد الساعي نحو الاكتمال بالمرأة.

وبينما ما تزال تتعجب من (ناريّة) هذا الشاعر وحرائقه التي لا تنطفئ، سيزداد مع
القراءة عجبك وأنت ترى شواهد (مائيّته) تتكاثر أيضاً أمام ناظريك، منذ أن قال في ديوانه
الأول (ظلّي خليفتي عليكم): "خشعةُ الماءِ رُفُرتُ في كياني"، ثم ما زال بعد ذلك يشكو من

فيضان الماء داخله: "و حين تفيضُ بُحيرةُ أجسادنا باتساع المكان"، وليس بعد الفيضان سوى الغرق، أحياناً بمياه الحقيقة: "ما زلتُ أغرقُ في مياهِ حقيقتي"، وأحياناً بماء البكارة وطفولة الأشياء:

غَرِقْتُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ فِي طِفُولَتِهِ وَعُدْتُ أَقْطَرُ مِنْ مَاءِ الطُّفُولَاتِ

ومن تحصيل الحاصل - في شعر جاسم - الإشارة إلى ما تُومئ إليه بعض هذه المائيات من دلالات غريزية، كهذا الوصف المائي للقاءٍ حميم:

هتَفَ المِصْبُ بِنَا فبَاكَرَهُ مِثْلَ الفُرَاتِ مُخَاصِرًا دِجْلَهُ

نَهْرَانِ مَا انْكَفَا كَأَنَّهُمَا مِنْ مُتَعَةِ الجِرْيَانِ فِي حَفْلَةٍ

من أعلى ألسنة اللهب إلى أقصى تدفق السيل تنبسط أجنحة هذه الكينونة، والشاعر نفسه مُدرك لهذا الامتزاج الفائر بين النار والماء في داخله، وقد جعل عنوان ديوانه الثاني شاهداً على هذا الامتزاج: (عناق الشموع والدموع)، كما يشتمل ديوانه (أولبياد الجسد) على أكثر من إشارة حائرة من هذا الامتزاج، كقوله: "هل أنا جسمٌ من الماء أم النار؟ تحيرتُ فوحدتهما ملء شعوري.. حارتِ الغرفةُ بي وانبهرتُ من كتلةِ الجمرِ التي تسبح في مجرى الغدير" !

وكما هو متوقع فإن ملعبه المفضل لإظهار هذا الامتزاج في أعجب تدافع له هو ملعب الغريزة: فلما تعانقنا تجلّت حديقةً من النارِ فجّرنا بأعماقها بئرا

لحمود درويش قصيدة بعنوان (وجوه الحقيقة) يبدو فيها وكأنه يصف هذا الامتزاج الحير بين رقصة النار الصاخبة واندفاق الماء الغامر عند جاسم الصحيح، يقول درويش: "الحقيقة أنثى مجازية.. حين يختلط الماءُ والنارُ في شكلها.. والحقيقة شخصيةٌ في القصيدة.. لا هيَ ما هيَ أو عكسها.. إنها ما تقطرُ من ظلّها".

كانت القصيدة - أو الأنثى المجازية بتعبير درويش - هي ترياق جاسم للشفاء من معضلة هذا التدافع المتشاكس داخله بين أسئلة النار الحارقة وأجوبة الماء الرخوة، بين ضحيج البركان الثائر وهدوء المحيط المكتنز بالأسرار، في النهاية قدّمت القصيدة له عبر إكسير المجاز ما كان بحاجة إليه لتخفيف حدة هذا التدافع: ما تقطرُ من ظلّ الحقيقة.

٣- نهر الحيرة ومجداف السؤال:

ثيمة كُبرى لا تخطئها عينُ القارئ لشعر جاسم الصَّحِيح: ثيمة السؤال اللوح المرتاب، منذ ديوانه الثاني (عناق الشموع والدموع)، ثم غدت ظاهرة لافتة جداً في شعره مع ديوانه الرابع (رقصة عرفانية)، واستمرت متوهَّجةً حتى ديوانه الرابع عشر: (طيور تُحَلَّق في المصيدة)، وعلى امتداد ربع قرن: "لم يَخْبُ قنديلُ السؤال" على حدِّ تعبيره، فالتفكُّر يقود لا محالة إلى الاستشكال، و"الوعي مصيدةُ السؤال" كما يقول أيضاً، وإذا كان الوصف الأكثر رواجاً بين متلقِّي شعر جاسم أنه شاعر الصبوة والغزل، فإن الوصف الأقرب إلى حقيقته الأعمق أنه شاعر الأسئلة المتوالدة، وهو الذي يقول:

ما انفكَّ يفتنني السؤالُ فقادني كالسامريِّ إلى عبادةِ عجلِهِ

ويقول: وا حيرتي وأنا كُثبانُ أسئلةٍ تعدو بها ريحُ أسلافي إلى خَلْفِي

ويقول: فما حصَّنتُ بالأوهامِ نفسي كفاني أن يُحصَّنني سُؤالي

والسؤال حصنه المنيع؛ لأنه مبتدأ العلم ومُنْتَهَاه: "فإن لم يكن بُدُّ من العِلْم فليكن سؤالاً.."، ثم إنَّ السؤال المفتوح على مصراعيه هو أقصر طريق لإبقاء دهشة الطفولة داخل روحه، ولهذا كان يقول:

لا بُدَّ لي من سؤالٍ في طُفولتِهِ يبقَى، وإن ساقني عُمرِي إلى الشَّيبِ

ولماذا يبقى السؤال الطفوليُّ مُشْرَعاً بامتداد العمر؟ لأن إجابته تظلُّ غالباً محدودة ومؤقتة ومتلقَّعة بأردية الغموض، وكم يشقى (الطفل الكبير) بهذا الغموض، وكم تُوجعه هذه الحيرة، وهو وجع مُضاعَف؛ لأنَّ هذا العالم الغامض بطبيعته لا يستطيع مجازاة قدرة (هذا الطفل) اللافتة على شرح نفسه وتفسير نهجه، فكأنَّ ضَعْف التجاوب الكوني مع هذه الأريحية التفسيرية وهذا الشرح المسهب المضياف عنده هو ما يسبِّب له كلَّ هذا الإحباط والقنوط، إذ ينصرم العمر وهو يتأمل الوجود المصمَّت من حوله دون قدرة على النفاذ، كزجاج شفيف مُحاطٍ من كل جهاته بجدران صمَّاء.

أمَّا أسئلته فما أكثرها، حتى أثقل حملها كاهله وهو يقطع بها دربه المتلوي الطويل:

كم من سؤالٍ على مَتْنِي أطوفُ بِهِ في التيهِ والدربِ مصلوبٌ على قدمي

ولكن يبقى لغز الموت والمصير من أكثر الألغاز استدراكاً لأسئلته، وقد قال: "الغيبُ
مأساتي الكبرى"، كما قال أيضاً: "روحي تحنُّ إلى الغيوب"، وفي قصائده الرثائية الوفيرة لا
يكاد يملُّ من إعادة طرح السؤال نفسه على المراكب المغادرة لشواطئ الحياة، وكأنه (صوتٌ
على باب الخلود) يتساءل:

ماذا وراء البحر غير مساحةٍ صمّاءٍ يجرسها الغموضُ المطبقُ؟

وفي مقدمته الثرية لديوانه: (كي لا يميل الكوكب) يتأمل جاسم القبور فلا يراها سوى
سِلّال مهملات تُرمى فيها مُسوّدات الكتابة، وكما هو معتاد يتجاوز سريعاً هذا المشهد
المنظور، نحو سؤاله الاستشراقيّ اللحوي: "ماذا وراء سِلّال المهملات تلك؟".

وهو لا يهنئ الموتى بشيء كما يُهنئهم بوصولهم لمرفأ الجواب وكوكب الأسرار، يقول
هذا في رثائه لأبيه:

يا صاعداً كوكب الأسرار تسكنهُ روحٌ محرّرةٌ من كوكب الضحير

كما يقوله في رثاء غازي القصيبي:

واليومٍ حيث دعاك أترابُ الصِّبا وتجمّعوا: تريباً مقابل تريبه

اليوم تعرفُ أيّ لغزٍ غامضٍ ألقى الحقيقةً في غيابة جُبّه

ويقوله أيضاً في رثاء محمد الشبيبي:

اليوم أمسكت بالمعنى وطائرهِ وطاشَ بين يديك الرِّيشُ والزغبُ

كفأك في الموتِ سرٌّ أنت كاشفُهُ فاهناً بكشفِكَ واستمتع بما يهبُ

والطريف أنه مع نفوره من الأجوبة اليقينية القريبة التي تحاول إغلاق دائرة السؤال، كما
قال يوماً: "وظفقتُ أسألُ واليقينُ/الشيخُ يغتصبُ الجواباً"، وتضجُّره من حصارها له
وتضييقها عليه: "ها نحنُ أسئلةٌ ضاقَ اليقينُ بها"، فإنَّ هذا كلُّه لم يمنعه من محاولة تقديم
إجابة عن حكمة الغيب وخفاء الأقدار واتساع أفق المجهول:

وماذا لو برئد الغيبِ وأقى وشُقَّ لنا عن المكتوبِ ظرفُ

أكنّا نحتفي بالأرضِ؟ نجلو قماشتها؟ نشقُّ بها ونرفو؟

وهل يبقى لنا شَعَفٌ إذا ما تصالحَ بيننا عُتُقٌ وسيفُ؟

ولكن في نهر الحيرة الذي يجول فيه هذا المركب القلق بمجذاف السؤال، سيظل هذا الجواب (الافتراضي) أقرب إلى ومضة تائهة وسط الضباب، فالسؤال في هذا النهر: مجذافٌ أبديّ، إذ يبدو أحياناً وكأنّ هدفه ليس الوصول بالمركب المضطرب نحو الضفة المستقرة، بل الاستمرار في التجديف إلى ما لا نهاية، فالضفاف المطمئنة والساكنة من بعيد تثير دائماً ارتياحه القلق المتحرّك، فهو "خائفٌ من طمأنينة تُصدئ النفس"، بينما يمنحه النهر امتياز التوجُّس: "هنا قلقي لا يتوبُّ ونفسي مصقولةٌ بالشكوك"، أو كما يقول في ثلاث قصائد لاحقة: "محمّوّة بالشكّ روعي"، و: "شكّي رديفي.."، و: "شكّي يُقلّبني على حَسَكاته"، ولهذا كلّ لا يكاد يستثني شيئاً من نظرات ارتياحه:

لا شيء في الخلق لم أغرق بريبته الخلق أجمع طوفان من الرّيب
أطفو وأحمل جثمان اليقين على لوح بفلسفة المجهول مضطرب

وفي مواضع متعددة من شعره يرثي يقينه القديم وطمأنينته الغابرة: "أنا اليقيني الذي أركائهُ انهدمت"، ويصوّر ذاته وكأنها بحرٌ صاحب الأمواج:

غرقت به سُفُنُ اليقين ولم أزل عبثاً أشدُّ حُطامها وألملم
ونمت شكوكي في مداه أظافراً طولي، وما كلُّ الشكوك تُقلّم

ويعجب حين يتذكر خطواته الأولى على الدرب؛ كيف تغيّرت رؤاه وتبدلت أحواله:

صوفيّة الشرق القديمة لم تعدُّ تُذكي مزاميري بوهج غنائي
أنا أنا الإنسان في صلواته - الأولى يُروّض وحشة الآناء؟
يا صوت تاريخي سماحة غافرٍ إني غدرتُ بعقّة الأصداء!

وفي مقدمته النثرية لديوانه (ما وراء حنجرة المغني) مناجاة متهدّجة لليقين المنحني لرياح الشكّ العاصفة، وسيتعاضم هذا الانكسار لاحقاً مورثاً إحساساً غامراً بالتيه والغربة:

ما بين شكّي واليقين مسافةٌ ضيّعتُ في عُرباتها عنواني

في دواوينه الأخيرة؛ بدءاً من ديوانه (كي لا يميل الكوكب) سيتجلى الشك بصورة أكثر تماسكاً وعناداً، وستكبر الأسئلة، كما هو واضح في قصائده: (اعترافات لم تكتمل أوراها)، و(سقراط.. السُّمُّ العبقريّ)، و(كتابي ترابُّ الأرض)، و(دموع نون النخلة)، و(حسب تقويم الغراب)، و(العابر في التآويل)، وهو ما يومئ إليه قوله في قصيدة (ساكنٌ بين احتمالين):

عُدْتُ بِالشِّكِّ أَنْ أَبوءَ بِمَعْنَى فِي غَدِيرٍ مِنَ القِنَاعَةِ سَاكِنٌ
وقوله كذلك في قصيدة (لا عِشْتُ شِرْكَاً فِي هَوَاكِ):
وأنا صديقُ (المؤمنين) وإنْ تَكُنْ رُوحِي بِأَكْثَرِ مَا ارْتَضُوهُ مُشْكَكَةً

ومن اللافت أن هذا الشعر المرتاب كثيراً ما يستوحي (الهدهد السليماني)، فهذا الطير
—بالإضافة إلى الغراب: معلّمنا القديم— من أكثر الطيور استدعاءً رمزياً في شعر جاسم،
ولكنّ رمزية الهدهد لا تُحِيلُ عنده إلى معنى (النبأ اليقين) كما هو متوقع، بل على العكس:
إلى معنى الشكِّ والحيرة والشتات، يقول في (رقصة عرفانية): "كم جرحنا (هُدْهُدًا) بِالشِّكِّ
حين اختلّت النجوى"، ويقول في (تضاريس الهذيان):

فكيف أجزُّ أقدامِي وأمضي وَهُدْهُدُ رَحْلِي قَدْرُ شَتِيثٍ!
ويفسّر الشاعر في ديوانه (كي لا يميل الكوكب) لماذا تبدو محاولات الهدهد في إقناعه
بما لديه من (نبأ يقين) غير مُجدية:

عندي شكوكُ سُلَيْمَانٍ، فمَعذِرَةٌ إِذَا ذَبَحْتُ بِرَأْسِي (الهدهد) الفِطْنَا

وكنزوعٍ طبعي ستبحث هذه الحيرة عن آبائها، فتمدُّ جبالها بعيداً نحو كبار الحائرين،
ومن أبرزهم: أبوالعلاء المعري، وقد خصه الشاعر بالاستلهام في أكثر من قصيدة، مثل
قصيدته الحائرة: (ارتطام بجدران الذات) التي أخلصها بالكامل لمناجاته، وفيها يقول:

شُدَّ فِي مُهْرَةِ اليقينِ رِكَابِي إِنَّ دَرَبِي مُعَبَّدٌ بِارْتِيَابِي
أَهْ يَا فَاتِحَ المَجَاهِيلِ مَاذَا شَدَّنِي مِنْ غَمُوضِكَ الخَلَابِ
نحنُ.. من نحن؟ غير وحدةٍ ضِدَّيْنِ: يقينٍ مُبْطِنٍ بِارْتِيَابِ

ثم استحضره بعد ذلك في قصيدة (ساكنٌ بين احتمالين)، وفيها يقول:

لم يفتني بأن أخفّفَ وطْئِي لم أَخُنْ—يا أبا العلاء— المدافنُ

كما استحضره كذلك في قصيدة (حسب تقويم الغراب)، فقال:

لم يخبُ قِنْدِيلُ السُّؤَالِ، ولم تَخُنْ بِأَبِي العلاءِ شَرَارَةٌ فِي (زَنْدِهِ)

ثم لن تعدم الشواهد المتكررة على استلهامه المستمر—غير المصرّح به— لروح المعري
وموقفه المنقبض من العالم وجدوى العيش، كقوله مثلاً في قصيدة (ملائكة بلا سماء):

تُكْرِّرنا الحكاية كلَّ يومٍ كأنَّ حياتنا نسخٌ وحذفٌ
إذا رَحِمَ هنا بصقتُ وليداً تفورُ على شِفاهِ الدهرِ (أُفُّ)

يبقى أن نقول: إن الشاعر - في موازاة كلِّ هذه الخلجات الحائرة - قد هَيَّأ جوابه لمن يُسارعون إلى الاستنتاج، فهو لا يرى أن سؤال الشكِّ يتعارض مع الإيمان؛ لأنه كما يقول: "لا دليلَ يقودني نحو الحقيقة غير شكِّي في الحقيقة"، وبصياغة أكثر وضوحاً يقول في قصيدته (مناجاة عرفانية):

ما زالَ في الأرضِ ما يكفي من الغيبِ لكي أظللَّ غريقاً فيكَ يا ربي
كثافةُ الله في نفسي يُضاعِفها شكِّي، فلا بدَّ من شكٍّ ومن ريبِ
لا بدَّ لي من سؤالٍ خالِدٍ أبداً يشدُّني لكُ بالإيمانِ يا ربِّي

وستجد أنه - حتى في دواوينه الأخيرة - يؤوب في كلِّ مرة إلى روحانية شفيفة، فيقول: "يا ربُّ ألقني من عثراتِ العقلِ الواهنِ.. علِّمَ روحي كيف تجددُ غابتها أشجاراً وهواءً... يا ربي لا تترك في العتمة قلبي.. لا تترك (يوسف) في أعماقِ الجُبِّ"، ويقول:

يا صائغَ الغيبِ والإيمانِ جوهره ممّا تصوغُ فأصلحِ خدشَ إيماني
ويقول:

في ياءِ (يا ربُّ) ارتفعتُ ولم يزلْ جذري بأعماقِ الثرى متبتلاً
ما زلتُ مئذنةً تُفاوِضُ أفقها في حيزٍ أعلى لتُصبحَ أطولاً

٤ - وتر النحيب المشدود على المقام العراقي:

في فاتحة ديوانه المنبري المبكر: (أعشاش الملائكة) كتب جاسم الصحيح مقدمة نثرية بعنوان (أناي الشعري)، كانت أقرب إلى مُرافعة حجاجية، دفاعاً عن شعر المناسبات، وعن مشروعية الجمع بين الأنا الذاتية والأنا الجماعية في التعبير الشعري، والواقع أن سيلاً من الأسئلة لا يلبث أن ينهمر عليك وأنت تقرأ المجموع الشعري الكبير الذي ضمَّ دواوين جاسم المنبرية، فتساءل: أهذا حقاً هو نفس الشاعر الحسبي اللعوب والمتلذذ الطروب؟ تُرى من أيِّ بئرٍ غائرٍ العويل يغترف حزنه الشجي كلما تبدل مزاج القبيلة؟ ومن أين لشاعرٍ اللهفة الحسبية والشكِّ العقلي المتغلغل إلى أقصى الروح هذا الاندماج المدهش في أجواء المراثي الطقوسية ومقامات الأحزان (الولائية) حتى يغدو فارسها المحلي وشاعرها الأشجي، فينظم

عشرات القصائد البكائية التي تكتنز بها ثلاثة دواوين تستغرق مجموعها ٦٠٠ صفحة من القطع الكبير؟ تُرى أهي وشائج الذكرى؟ بصمات الطفولة؟ ملامح القرابة؟ وحدة التوجُّس؟ اشتراك المصير؟ حرارة الدم؟ جاذبية (النموذج الأسطوري) في التاريخ؟ رمزية الترفُّع والممانعة؟ أيقونة الكرب والمعاناة؟ ثم كيف يمكن الجمع بين النظرة المرتابة المدققة في متن القصة بحملها، وبين التصديق الخاشع المبهور بحاشية محددة من حواشيتها؟ وهل كان شاعرنا (شاعراً) بهذه المفارقة التوليفية بين الشكِّ الأوليِّ الواسع والتسليم الانتقائي المحصور حين قال في قصيدة (شُبَّاكَكَ المَبْكِي):

دُمَّكَ اليَقِينُ وما سِوَاهُ مُرَشَّحٌ للشكِّ.. للتدليس.. للوسواسِ !

ثم حين قال في قصيدة (رحلة في جرح الحسين):

أَقِيسُ بِحُبِّكَ حَجْمَ اليَقِينِ فحُبُّكَ فيما أرى مرجعي

خلعتُ الأساطيرَ عَنِّي سِوَى أساطيرِ عِشْقِكَ لم أخلعِ

وَجِئْتُكَ فِي نَشْوَةِ اللا عَقُولِ أجزُّ جنازةً عقلي معي !

الغريب أن الشاعر نفسه كان قد تعجَّب -قبلنا- من هذا الشجن الذي يعتريه ويُسيل في نهر الحزن قوافيه، على الرغم من انصراف نفسه إلى الاستمتاع بالحقول الأرضية، والتغني بمباهجها الراقصة: كيف تسقى لشجر المراثي الكئيب أن يجد مكاناً رحباً وسط هذه الحديقة الصاخبة المزدهمة بأزهار الغزل وروائح الصبابة.. لولا (بئر العويل) المدفون بإحكام تحت تربتها الناضرة:

قَفَيْتُ رُوحِي بِالْحَقُولِ، فَيَا تُرَى مِن أَيِّ قَافِيَةِ أَسَايِ تَسَلَّلَا ؟

أحنو على شجرِ المراثي في دمي وأشدُّ عُصْنًا بالعويل تَهَدَّلَا

وهذا السبق في التعجُّب والتعليل شاهد واضح على ظاهرة (الاكتفاء الشعري) عند جاسم، وأقصد بها: أن شعره يُؤوِّل نفسه بنفسه، حتى يكاد يبدو مُستغنياً عن الشرح والتفسير، ويعود هذا إلى أمرين: أولهما: الحساسية النقدية العالية عند الشاعر التي تمكَّنه من التقاط ثيماته المتواترة ومفارقاته الدلالية أيضاً، ومحاولة تأويلها إبداعياً في قصائد لاحقة، ليحقِّق قدراً من الانسجام في رؤيته الشعرية، وثانيهما: حرصه اللافت على البوح وكشف ذاته أمام المتلقي، وكأنه يدوِّن -بالشعر- سيرته الذاتية، وهذا الحرص على البوح هو ما يجعله

أميل إلى التعبير الواضح والتصوير المُبين، وسيأتي تفصيل الحديث عن هذه السمة الأسلوبية في المحور السابع من هذا المقال.

من (بئر العويل) إذن يغترف الشاعر هذا الشجن الجماعي، ولهذا يقول في قصيدته (ملائكة بلا سماء): "أتينا من سُلالاتِ المرثي"، ويقول أيضاً في قصيدته (أعمى وتُخَطِنِي عصاي): "إنَّ الحزنَ بيثُّ سُلالتي منذُ السُّلالةِ والعويلُ سليلُ أجدادي القديم.. وما أنا إلا حفيدُ الحزنِ يحملني عويلي".

أمَّا ما يؤكد أثر (الحمولة الرمزية) في إبقاء هذا الوتر الوجداني مشدوداً، وقادراً على مقاومة كل ارتخاء (عقلي) فهو: أن تجد الذاتِ الشاعرة في الرمز مرآة لما تعانيه هي من مكابدات خاصة:

الكربلاءُ التي كابدتها في النفسِ، شدَّتني بثورةِ كربلا
بلَّتُ صوتي بالحسينِ، فما ترى أيجفُّ صوتُ بالحسينِ تبلاً؟

وهي تجد في هذا الرمز أيضاً عنواناً عريضاً يؤكد (العود الأبدى) الذي تتسم به المأساة الإنسانية، حتى كأنَّ الزمن لا مهمةً له سوى المحافظة على أظفاره الطويلة كي تنكأ في كلِّ عهدٍ الجراح القديمة:

وكلِّما عاد في أحجارِ زلَّتهِ قاييلُ، أيقظُ جرحَ الكربلاءِ

وأمَّا ما يشهد لأثر (وشائج الذكرى والملاحم الإنسانية) في استمرار هذا الحنو على (شجر المرثي) عند الشاعر فهو: ما يكتنزه هذا المجموع من قصائد رثاء وثناء موجَّهة لشيوخ وأعلام وأصحاب يبدو أن أهمَّ ما يجمعهم بالشاعر هو: العلاقات الإنسانية؛ بصرف النظر عن التوجُّهات الفكرية المتباينة، ولك أن تعود مثلاً في ديوان (أعشاش الملائكة) إلى قصيدته بالغة الشجاعة (دموع بين القُبَّة والمِحراب) التي رثى بها إمام المسجد في قرينته الصغيرة: علي الخليفة، وكذلك في ديوان (كاتب الوحي الأخير) إلى قصيدته التي رثى بها جاره (المؤدِّن)، لترى كيف تنهمر غيوم الوجد عند جاسم حين يتحسد الدين في ملاحم إنسانية نبيلة.

على أن وتر النحيب ما كان ليظلَّ مشدودَ الإيقاع؛ لو لم ينعقد أنغاماً وأشجاناً على المقام العراقي، إذ يبدو العراق في شعر جاسم وكأنه وطن الروح، لا بإطاره الجغرافي (الرسمي)،

بل بإرثه التاريخي الثقيل الذي يثير في نفسه الكثير من الأسى واللوعة والحنين، وهنا تحديداً نصل إلى الجرح، بل إلى نهر الجراحات داخله، فالعراق في وعيه الثقافي والشعري هو: خريطة كبرى من الوجد، أو نسخة أخرى من (طريق الآلام) في المسيحية، وبسبب هذا الرمزية الوجدانية المكثفة لم يكن غريباً أن يقول الشاعر: "لم يكتمل وطنٌ على خطِّ استواءِ العشق في روحي كما اكتملَ العراقُ"، وأن يقول أيضاً:

فإذا انتميتُ إلى العراقِ فعاذري أنَّ العراقَ عراقُ كلِّ الناسِ

والعراق حاضر دائماً في وجدان الشاعر، مهما كان الموضوع الشعري الذي يستقطب اهتمامه، فهذا هو ذا يتأمل مقلتي الحسنة، فلا يذكره بريقهما بشيء كما يذكره بنهري العراق:

خَطَرْتُ مُقْلَتَاكَ فَاخْضَرَ قَلْبِي مُقْلَةً (دِجْلَةً)، وَأُخْرَى (فُرَاتُ)

وتذكرنا هاتان المقلتان النهريتان بشاهد آخر مررنا به في المحور الثاني من المقال استحضرت فيه الشاعر أيضاً نهري العراق حين: (هتف المصبُّ بنا فباكره.. منّا الفُراتُ مُحاصِراً دِجْلَةً)، أمّا في قصيدته (الحب عزفٌ مثني)، فيحكى كيف برح به الشوق إلى المحبوبة، ثم كيف أدكت وجدّه أغنية عراقية باكية كتب كلماتها الشاعر العراقي مظفر النواب تحت عنوان: (للربيل وحمد)، وفي تصوير هذا الانخفاف يقول جاسم:

أصغى لـ(مَرَيْنَ بَيْكُم) حيث يدهسني (ليلُ القطارِ)، ويكي داخلي (حَمْدُ)

وتصعيداً للعزف على (المقام العراقي) يتعجب الشاعر في ديوانه (وألنا له القصيد) من اقتران المآسي بالعراق: تاريخاً، وواقعاً، وأفق احتمالات:

ينمو العراقُ وليس في غدِهِ غُدٌ ويجودُ لكنْ ليس في يدِهِ يدُ
وطنٌ ذخيرتُهُ الفَرَادَةُ في الأسي وكذا جميعُ الأنبياءِ تفرّدوا
وطنٌ تعلّمَ من سوادِ مصيرِهِ ألا يُفاجئُهُ مصيرٌ أسودُ !

وللشاعر ملحمة شعرية بعنوان (سُقياءُ يا والدَ النهيرين)، ألقاها في مهرجان بغداد الشعري قبل عشر سنوات، وتعنى فيها بالعراق ما شاء له التعلّق، وبكى مآسيه التاريخية ما وسعه لسان الجرح:

هنا العراق ولولا ماء دجلته ما كان صلصالاً هذا العالم انعجنا
فيا قديماً تجلّى - والمدى عدّم - فمهّد الأرض حتى أصبحت سكناً
تالله يا والد النهرين لو جبل لاقى من الدهر ما لاقيت لانطحنا
ما زلت كبش فداء الأرض يذبحة رب القطيع لكي يرضي به وثنا

ثم ما تزال حماسة الشجا تُحرّض الشاعر حتى يعلن براءته من ثقافة الصحراء ومعلقات الأطلال، منحازاً لحضارة الماء وثقافة الأنهار:

أتيث أنفض عن نفسي (معلّقة) من الوصايا فلا رنعا ولا دمننا
ولا تسل شاعراً عما قبيلته تحيا بميراثها من شقوة وعنا
جدّي الفرزدق لم يبرح يطارحه عمي جريز سباباً بائناً نتنا
دعني أعاتب حادي العيس في لعتي: كم كان أهدر في الصحراء نهر غنا!
لا تخدعنك أسفار مذهب فريما تحمل الديدان والعفنا

والعشق لا منطق له، وإلا فهل كان جرير والفرزدق يعيشان (ويتسابقان) في مدينة أخرى غير (البصرة) العراقية؟ وهل كان الشاعر نفسه قد (أهدر في الصحراء نهر غنا) حين نظم قصيدتيه المطولتين اللتين حاورَ بهما كلاً من: امرئ القيس، وعنتر العبسي في ديوانيه: (رقصة عرفانية)، و(قريب من البحر)؟ ثم ما الذي سيبقى من الشعر العربي الذي نظمته (الحواضر) - ومنها حواضر العراق - إذا أزلنا ميراث الصحراء منه؟

يبقى أن (مظلة المناسبات) هي ما يشدّ خيوط النظم في معظم قصائد الدواوين المنبرية الثلاثة التي يضمها هذا المجموع الشعري، ليس فقط عبر طغيان (الأسلوب) المنبري فيها، بل أيضاً عبر هذا الحرص (الموضوعي) على شمول القصائد لأهم الأحداث التاريخية الفارقة والأعلام المؤسسين الذين يلهم بذكرهم الوسط العلمي والمحيط الشعبي، يُضاف إلى هذا مجموعة من القصائد الموجهة لشخصيات ورموز معاصرة، وأخيراً: قصائد مكررة سبق نشرها في الدواوين (العامة)، ولهذا الملحظ الأخير دللته، إذ كأنّ هناك تمييزاً بين نوعين من القراء، فالقراء الذين يتلقون هذه الدواوين المنبرية ربما لا يتطلعون كثيراً لقراءة الدواوين الأخرى للشاعر، ولهذا لا بأس من إحضار بعض القصائد المناسبة لهم.

ويبقى لنا في ختام هذا المحور أن نقول: إن المقام العراقيّ - بكلّ ما فيه من جاذبية الأسي وأسي الجاذبية- لم يُنسِ هذا الشاعر الهجريّ أحسائيته، وقد تغنّى بها طويلاً على امتداد دواوينه؛ ولكنها كانت تظهر في كثير من الأحيان في صورة نخلة متوحّدة أو واحدة منعزلة عمّا يحيط بها من رمال وكُثبان.