مدخل إلى نظرية الأجيال في الشعر

(دراسة نقدية تطبيقية)

د. غسان إسماعيل عبد الخالق(*)

جامعة فيلادلفيا / كلية الآداب والفنون - قسم اللغة العربية وآدابها

dr.ghassan62@hotmail.com

الملخص:

تمثل هذه الدراسة، محاولة نقدية تطبيقية لاختبار مصداقية نظرية الأجيال في الأدب بوجه عام، وفي الشعر بوجه خاص. وقد اتخذ الباحث من (جماعة أجراس) الشعرية نموذجًا تطبيقيًا، عمل من خلاله، على إبراز مبرّرات ظهورها والجوامع الفكرية والفنية المشتركة بين أعضائها فضلاً عن إبراز الخصائص الفكرية والفنية عند كل فرد من أفرادها.

An Introduction to the Theory of Generation in Poetry

A Critical Study

Dr. Ghassan Ismail A Abdulkhaliq

Philadelphia University- College of Arts – Department of Arabic

dr.ghassan62@hotmail.com

Abstract:

This study is an empirical criticism aimed to test the objectivity of the generation's theory in literature at large and in poetry in specific. The researcher used (Ajras) poetic group as a practical model through which he attempted to highlight the rationale behind their appearance. In addition, the researcher investigated the communal aesthetic and ideological concepts that the members share and those which are held by each member individually.

(*) عميد كلية الآداب والفنون بجامعة فيلادلفيا/ الأردن.
رئيس جمعية النقاد الأردنين.

مشكل الأجيال:

تمثّل نظرية الأجيال، ظاهرة جدلية ما زالت موضع رد وقبول بين النقاد، لما تنطوي عليه من محاذير تتمثّل في صعوبة الفصل التام بين جيل وجيل، وفي خطورة إبراز السمات العامة للجيل، على حساب الخصوصيات الفردية. ومع ذلك، فهي قد تكون مفيدة، إذا استند الناقد إلى مبرّرات تاريخية أو نظرية تسوّغ له دراسة مجموعة من الشعراء الذين تعرضوا لمؤثرات موضوعية متشابهة، وتقاربوا في الأعمال أو الرؤى. إن ناقداً مثل (رينيه ويليك) يبدو متشككاً في جدوى الانطلاق من مقولة الأجيال بالمعنى البيولوجي خاصة، إلا أنه يبدي تقبلّاً لحقيقة أن (بعض اللحظات في تاريخ التغير الأدبي تتأثر بفئة من الشباب متقاربي الأعمار)[١] الذين شهدوا أحداثاً تاريخية أو ثقافية كبيرة. وإن كان ميّالاً بوجه عام إلى الاعتقاد بأن الشيوخ، أصحاب الأعمال الناضجة، هم الذين يملكون إحداث تغيّرات جوهرية في الأدب[٢] .

ولا يعدو مسمّى (الشعراء الشباب) كونه أحد الصيغ الممكنة لنظرية الأجيال، فهو على الصعيد الزمني، يمكن الاتساع به ليشمل شعراء تخطوا عتبة الأربعين وأصدر بعضهم أعماله الشعرية الكاملة، كما يمكن اقتصاره على الموجات الأحدث من الشعراء الشباب. أما على صعيد التغيير، فمع أن الشعراء الشباب هم الأكثر جرأة على الابتكار والتجديد في الشكل والمضمون في العادة، إلا أننا لا نعدم استثناءات تحول دون إطلاق القول باطّراد العلاقة بين التجديد وحداثة السن، إذ قد نقف على وجوه من التجديد والجرأة والابتكار لدى شعراء في سن الشيخوخة، فيما نفتقد هذه الوجوه لدى شعراء حديثي السن.

وعلى الرغم مما يبعثه مسمّى (الشعراء الشباب) من نشوة في نفوس المبدعين الواعدين، إلا أنه سرعان ما سينقلب إلى لعنة ستظل تطارد كل من نُسب إليه سنوات طويلة، فهو لا يخلو –كما لا يخفى على الجميع– من الإيحاء، بأن تجربة كل من ينضوي تحته هي في طور التكوّن الذي لا يخلو من بعض بعض العثرات التي يمكن تسويغها بحداثة التجربة، وقد بلغ الأمر بأمجد ناصر – وهو شاعر أردني يقيم في لندن– حد التصريح في مهرجان جرش الخامس عشر، بأنه لم يعد شاباً ولم يعد راغباً في أن يُقرأ كشاعر شاب، لأن معيار الشباب حال –كما يرى– دون التفات النقاد إليه أو إلى غيره من الشعراء بجدية كافية، لأنهم (النقاد) يفضلون الانهماك في قراءة التجارب الشعرية التي تم التسليم باكتمالها ونضجها[٣].

ولأنني على يقين من أن أمجد ناصر، ليس الشاعر الوحيد الذي زهد في الانتساب إلى جيل الشعراء الشباب، لما جرّه عليه هذا الانتساب من غبن، فإنني أرى أن الاتجاه إلى استخدام مسميات

توصّف الحالة الشعرية التي أفرزها عدد من الشعراء، هو الإجراء المنهجي الذي يمكن أن يتكفل بدفع إشكال من هذا النوع، وقد سبقنا إليه شعراء أوروبيون، فكفوا أنفسهم وكفوا النقاد مؤونة هذا الارتباك، حيث اعتنوا بإصدار بيانات أدبية مُدعمة بنتاجات شعرية، اعتبرت منطلقات أساسية للدراسات النقدية، مثل بيان الرمزية أو السوريالية[٤]. وإن كان هذا الاتجاه لم يحل دون دراسة بعض الشعراء (الغاضبين) دراسة منفردة، كما فعل الدكتور محمود السمرة، حينما أفرد بالدراسة – فيما أفرد– صمويل بيكيت وجان جينيه وجيته[٥].

إن عدم تمكّن السواد الأعظم من الشعراء الشباب، من نشر قصائدهم ضمن دواوين مطبوعة ومتداولة، يمثّل عقبة كأداء أخرى، تحول دون اعتناء النقاد بالشعراء الشباب؛ إذ ليس أصعب من تعقب ومتابعة قصائد هؤلاء الشباب المنشورة في صحف ومجلات كثيرة، علاوة على أن هذه القصائد –إن توفرت فرصة الوقوف عليها– لا تقدم صورة وافية عن مستوى تجربة هذا الشاعر أو ذاك، أي أن التورّط في قراءتها نقدياً، سوف يفضي بالناقد إلى استقراء ناقص ونتائج تعوزها الدقة والشمول، مع أن بعض هذه القصائد المفردة المتفرقة يشي بتميز أصحابها. ولا يقل الشعراء الشباب الذين أصدروا دواوين شعرية إرباكاً للناقد، نظراً لتباعد هواجسهم وتفاوت مستوياتهم، إلى الحد الذي سيدفع بأية دراسة ينقصها الوقت الكافي وتتورط في دراستهم مجتمعين، إلى الوصف والتوثيق ليس إلا.

وإزاء هذا التشتت الذي قد يدفع بالدراسة إلى الوقوع في أسر الاستعراض الأفقي لمجمل النتاجات الشعرية الشابة، بما ينطوي علية هذا الاستعراض من ملاحظات جزئية ووصف وتوثيق خارجي للمضمون، فقد فضلت الاقتصار على دراسة نموذج لظاهرة شعرية شابة هي (جماعة أجراس)، لأنها تتيح فرصة القيام بمقاربة نقدية تطبيقية معمّقة.

الصخب الذي سبق الهدوء:

تمخض النصف الثاني من عقد الثمانينات، عن موجة من الشعراء الذين سبق لهم أن تورطوا بنسب متفاوتة، فيما يسميه الناقد عبد الله رضوان (قصيدة الخطاب)[٦]. أي تلك القصيدة التي كانت تستمد رؤاها مباشرة، من الحدث السياسي والهموم الوطنية الكبرى. وقد استطاعت هذه الموجة من الشعراء ممثلة بيوسف أبو لوز ويوسف عبد العزيز وزهير أبو شايب، أن تحدث قطعاً جوهرياً مع ماضيها الشعري على نحو لافت يمكن التدليل عليه ببساطة، من خلال المقارنة بين عناوين الدواوين الأحدث لهؤلاء الشعراء وعناوين دواوينهم السابقة[٧]. لقد غدت شعرية الشعر هاجس هذه الموجة من الشعراء، فكست خطابها السياسي بطبقة سميكة من اللغة والاستعارات

والصور والأخيلة، وأبدت اعتناءً بارزاً بقضايا الإنسان الوجودية والمعرفية وتجلية موقفه من ذاته ومن الكون، ممهدة الطريق لجماعة أجراس –أهم ظاهرة شعرية في التسعينات– يمكن دراستها للأسباب الأتية:

أولاً: التقارب العمري بين شعرائها؛ فقد ولد محمد العامري في عام ١٩٥٩، وولد علي العامري في عام ١٩٦٢، وولد غازي الذيبة في عام ١٩٦٥، وولد باسل رفايعة في عام ١٩٦٦، فيما ولد محمد عبيد الله في عام ١٩٦٩.

ثانياً: تعرّض شعرائها لظروف تاريخية وثقافية متشابهة، إذ عاشوا ظروف الصراع العربي الإسرائيلي، وخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، وواكبوا انبثاق الديمقراطية في الأردن، وانعقاد مؤتمر مدريد للسلام وما أعقبة من تحولات. وقبل ذلك وأثناءه وبعده، فإن خطاب الحداثة الشعرية (أدونيس بوجه خاص) وخطاب العقلانية النقدية (الجابري بوجه خاص) كانا في متناول أيديهم، فهما الخطابان اللّذان مثلا في جانب رئيس منهما محصلة مراجعة نقدية للماضي والحاضر، أملتها هزيمة حزيران التي أسهمت في خلخلة مجموعة الثوابت الأسلوبية والفكرية التي كان يتبناها معظم المثقفين العرب؛ فبدلا من الصراخ الأيديولوجي برزت الحاجة إلى الحوار المعرفي، وبدلاً من الاستعراض الأفقي لمجموعة القضايا الوجودية الملحة غدت الحاجة ملحة للحفر الرأسي المتعمق. لقد أسقطت هزيمة حزيران الخطاب العربي الإنشائي والاحتفالي، وأنبتت الحاجة إلى خطاب جديد راح يتسلل من خلال تيسير السبول وعز الدين المناصرة، ثم من خلال زهير أبو شايب ويوسف عبد العزيز ويوسف أبو لوز، بعد أن تعرض لانتكاسة أغرت بها ما لوَّحت به حرب تشرين (١٩٧٣) من بشائر لم تلبث أن تلاشت، مؤكدة الحاجة إلى مواصلة الخطاب النقدي من جديد.

ثالثاً: اعتناء شعرائها بإصدار بيان مشترك يمثِّل مستنداً نظرياً يسوغ دراسة الجماعة نقدياً، وإقدامهم على إصدار دواوين شعرية توفر فرصة القيام بقراءات نصية مستوفاة ومقارنات أسلوبية ومضمونية.

رابعاً: إصرار أعضاء الجماعة على الاستمرار في الحضور الشعري عبر النشر المتواصل الفردي والجماعي، في الصحف والمجلات الأردنية والعربية.

إن التغير الرئيسي والجوهري الذي أحدثته جماعة أجراس، يتمثل في القيام بانقلاب شعري على صعيد المضمون الشعري بوجه خاص. أما على الصعيد الشكلي، فهي لم تفعل أكثر من مواصلة اختبار الإمكانات التي تتيحها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، مثلها في ذلك مثل كل التيارات العربية الحديثة في الشعر. على أن المفارقة الأكثر بروزاً في خطاب الجماعة، هو الميل إلى

الهدوء في تناولها وترتيبها للموضوعات الشعرية، خلافاً لما ألفناه من عنف الجماعات الشعرية الجديدة خاصة إذا كانت شابة؛ فالتأمل والحوار والحفر والتساؤل يتعاضد عموماً، لدى شعراء الجماعة، بدلاً من الصراخ والإنشاء والتعميم والقطعيّة. والمقولة الأيديولوجية وتفاصيلها الكبرى: الوطن، التحرر، الفقر...الخ، تذوَّب في النص الشعري ولا يطفو منها إلا أجزاؤها المُحَمّلة بالدّلالات الرمزية الغنية التي أُخضعت لتأملات ذاتية عميقة، كالباب والشارع والنافذة. والأهم من كل هذا أن شعراء الجماعة مارسوا الحق بنسب متفاوتة، في تظهير جُوَّاهم وتفاصيل واقعهم اليومي، وسرَّحوا أنظارهم في رحاب الأفق البعيد بدلاً من الارتهان للواقعة السياسية أو الاجتماعية، التي رسّخت على امتداد قرون مضموناً وشكلاً ثابتين.

نعم... إن الحق في إعادة النظر وتحريك الراكد وخلخلة الساكن، استناداً إلى مبدأ الحرية في التحديق، هو الهاجس الذي بشَّر به شعراء الجماعة عبر بيانهم الأول (٢١تموز ١٩٩٢) ومارسوه على أنحاء مختلفة، أفضت إلى التحرر من سلطة المتلقي الكسول ورقابته، والاتجاه إلى المتلقي الفاعل والمشاكس، والاحتفاء بالملتبس بدلاً من المبتذل، وإنتاج نص شعري ترفعه الجمالية الفنية والعمق، وفك طوق الارتهان للأساتذة ومن ينصِّبون أنفسهم أوصياء[٨].

لكن البيان تضمن تأكيدات (تكتيكية) لا ينبغي التسليم بها على علاّتها، مثل الإقرار بالتواصل مع (مسيرة الحركة الشعرية المحلية)، إذ أن القراءة المستوفاة لمنتج الجماعة الشعرية، تقف بهذا التواصل عند رموز النصف الأول من العقد الثامن (١٩٨٥) بوجه خاص، وعند بعض رموز النصف الثاني من العقد السابع (١٩٦٥ – ١٩٧٠) مثل تيسير سبول وعز الدين المناصرة، وعند أحد رموز الريادة الشعرية في النصف الأول من القرن المنصرم، وأعني به مصطفى وهبي التل – بصورة غير مباشرة كما سنلاحظ –لكنها لا تشمل حسني فريز وعبد المنعم الرفاعي وعبد الرحيم عمر.

ولا ريب في أن هذا التقطّع، يؤكّد حقيقة تواصل الجماعة مع الذاكرة الشعرية الحداثية العربية، أكثر بكثير من تواصله مع الذاكرة الشعرية (المحلية)، خلافاً لما يمكن أن نقف عليه لدى شاعر وثيق الصلة بالذاكرة الشعرية المحلية، مثل حبيب الزيودي الذي رمى عن قوس مصطفى وهبي التل في غير موضع من ديوانه الأول، كما لاحظ الدكتور خالد الكركي في تقديمه لهذا الديوان[٩].

ومع أن البيان لم ينص حرفياً على الإقرار بالتواصل مع التراث، ولكنه أوحى به، إلا أن القراءة المتمعنة في المنتج الشعري للجماعة – بعد إعلانها – تفضي إلى الجزم بضعف هذا التواصل، إذ باستثناء عبارة فريد الدين العطار التي ضمَّنها علي العامري صفحة الإشارات في ديوانه، والإشارة

العابرة للشنفرى والسّليك التي ضمَّنها محمد عبيد الله ديوانه، فإننا لا نكاد نقع على أي دليل على التواصل مع التراث، إلا إذا عددنا بعض قصائد علي العامري، تمثّلاً خاصاً وغير مباشر للتجربة الصوفية.

وإن كان ثمة عقد يوحّد تجارب أعضاء هذه الجماعة، فهو ممارستهم الحق في حرية التعبير عن هواجسهم بهدوء وعلى أنحاء مختلفة، كما جاء في بيان الجماعة، ما أغنى هذه التجارب، وجنَّبها محذور الوقوع في إسار الصوت الواحد. وإذا ما استثنينا ديوان باسل رفايعة، الذي سبق تشكيل الجماعة بخمس سنوات، ونظرنا بعين الاعتبار إلى ما نشره بعد تشكيل الجماعة وقبل تشكيلها بسنتين، سنلاحظ اتجاه شعراء الجماعة إلى قصيدة التفعيلة بوجه خاص، وقصيدة النثر بنسب متفاوتة، واستبعاد القصيدة العمودية استبعاداً تاماً.

باسل رفايعة: من الصحراء إلى استجلاء الأفق:

من المعضلات التي تقضّ مضجع الناقد، اتجاه كثير من الشعراء إلى التكتّم على بداياتهم الأولى، خاصة حينما يحققون طفرة نوعية في تجربتهم الشعرية. ولا يخلو هذا التكتّم من مسوّغ مشروع يتمثل في تخوّفهم من أن لا توضع هذه البدايات في موضعها المناسب، من السياق العام للتجربة. والحق أن بعض الدراسات النقدية التي تعقبت هذه البدايات عزّزت هذا التخوّف وأكّدت وجاهته، حينما تعلّقت بأمر البدايات وراحت تستمد منه كثيراً من الأحكام وتسحبها على مجمل التجربة، إلى الحد الذي قد يتضخم معه هذا التعلّق بالبدايات حتى يغيِّيب المرحلة التالية عليه ويبتلعه تماماً. على أن هذا التكتّم قد يفضي – من جهة أخرى – إلى خسارة حقيقية، لا يحس بها إلا الناقد المتلهف على تأصيل تجربة الشاعر، أو تجربة مجايليه من الشعراء، والكشف عن جذوره الشعرية وهواجسه الأولى، التي إن صادفت تفهماً نقدياً، أسهمت في توجيه القراءة النقدية وجهه إيجابية.

وأَحسب أن تكتم باسل الرفايعة، على ديوانه الأول (خماسين الوطن) يعد أمراً متوقعاً في ضوء هذه المقدِّمة، إذ أن القراءة المقارنة بين أي من قصائد ديوانه الأول وما نشره من قصائد متفرقة في بعض الدوريات بعد عام ١٩٩٠، تظهر القفزة الكبرى التي حققها على الصعيدين: الشكلي والمضموني. على أن الفائدة الحقيقية والجوهرية التي ينطوي عليها ديوان (خماسين الوطن) تتمثّل في الحضور الواضح والجلي لرائدين بارزين من روّاد حركة الشعر الحديث في الأردن، وأعني بهما: مصطفى وهبي التل وتيسير سبول. ولا شك في أن هذا الحضور يكشف عن الحلقة المفقودة في سلسلة التجارب الشعرية الأخرى التي ضمّتها جماعة أجراس، حيث أسهمت حماسة باسل

رفايعة لإصدار ديوان مبكِّر، في الوقوف على نماذج شعرية مرجعية، نجح زملاؤه الآخرون في طمس مثيلات لها على الأغلب، لأنهم ببساطة لم يمتلكوا الحماسة الكافية لإصدار دواوين شعرية في ذلك الوقت (١٩٨٧).

يضم ديوان باسل رفايعة، الذي صدر قبيل تشكيل جماعة أجراس بخمس سنوات، ثماني عشرة قصيدة منها خمس قصائد عمودية طويلة وثلاث عشرة قصيدة (مُتَفْعَلة) يمكن عدّها قصيرة، إذا قورنت بالقصائد العمودية. ويشي العنوان الرئيسي للديوان فضلاً عن عناوين القصائد، بنزعة غنائية وخطابية عميقة، سواء على الصعيد المضموني أو على الصعيد الإنساني، وإن كان من الضروري الإشارة إلى أن الوطن استأثر في هذا الديوان بنصيب أكبر بكثير من نصيب الحب والطفولة.

ويمكن التمثيل لهذه الغنائية الخطابية السافرة، بالإشارة إلى بعض العناوين التي لا تنفك عن الدوران في فلك الوطن، حتى حينما يعمد الشاعر للحديث عن عيني حبيبته (وطن في ذاكرة القصيدة، خماسين الوطن، حيفا سر النزيف، نشيد الأردن، خماسين الجنوب، الطريق إلى الوطن، أغنية لعينين صحراويتين). وتضج هذه القصائد بالرثاء لحال الهزيمة والتفرّق المهيمنة على العرب والعروبة والتبشير بأن النصر آت، كما أنها تتسم بحس عروبي ووطني عالٍ، إذ تغنَّى الشاعر بالقدس وفلسطين، وبغداد والعراق، وبيروت ولبنان، والجولان وسوريا، والحجاز والسعودية، كما تغنّى بعمّان الأردن، ولم تخل من أسماء وإشارات وإحالات محمَّلة بدلالات تراثية ودينية بارزة مثل (المسيح، مريم، الصليب، كربلاء، هارون الرشيد، عنترة، الشنفرى).

وقد خص باسل رفايعة في ديوانه، عراراً وتيسير سبول، بقصيدتين أو نشيدين – فقد كان شاعراً غنائياً مخلصاً – تظهران / يظهران مدى تأثره بهذين الشّاعرين. ففي قصيدة (نشيد الأردن) المهداة إلى عرار ينشئ باسل رفايعة مطوَّلة عمودية يفتتحها قائلاً:

أردن يـــا وطنـــي ذابـــت ألاحـــيني والوجـد مـن كأسـه فـي الليـل يسـقيني

مـــاذا أقـــول وأنـــت الحـــب منبعـــه والعشـــق يـــدفق بوحـــاً فـــي شراييـنـــي

والأرض فـــــي وطنـــــي تبكـــــي لـــو مـــس تربـــك إيـــلام السكاكيـــن[١٠] لواعجهـــــــــــــــــــــــــــــا

وقد ترسَّم – وزناً وقافية – في هذا النشيد تلك المقطَّعات التي كتبها عرار، وأعاد ترتيبها الدكتور زياد الزعبي تحت عنوان (بقايا ألحان وأشجان) ومطلعها:

عفـــا الصـــفا وانتفـــى مـــن كـــوخ نـــــــــــــــــــــــــــــدماني وأوشـــــــك أن يـــــــودي بإيمانـــــــي

شـــربت كـــأساً ولـــو أنهـــم ســـكروا بخمـــري وســـقاني الصّـــاب نـــدماني

لقلـــت: يـــا ســـاقِ هـــلاّ والوفـــاء كمـــا تـــرى تنكَّـــر، هـــلاّ جُـــدتَ بالثـــاني[١١]

ورمى باسل رفايعة في هذا النشيد عن قوس عرار، فراح يعدّد نواحي الأردن ويتغنّى بها قائلاً:

فلـــو توجّـــع فـــي عمـــان ذو وجـــع لهـــــز إربـــــد أوجـــــاع المساكيـــــن

ولـــو معـــان بكـــت عـــزاً جدائلهـــا لضـــــج شـــــيحان أطـــــراف الكـــــوانين

صـــــحراء يـــــا وطنـــــي والله زهَّرهـــــا وفجَّـــــر الشـــــهد فـــــي أم البساتيـــــن

أحـــــب نشـــــمية ســـــمراء ساحـــــرة دلالهـــــا بعـــــدها فـــــي النـــــار يكـــــويني

أحبهـــا قســـما يـــا مادبـــا عبـــرت بـــي القفـــار، بهـــا ضـــاعت عنـــاويني

تظـــل يـــا وطنـــي شـــيحاً يعطرنـــا حنانـــــه فـــــي متاهـــــات الأحـــــايين

تظـــل والســـلط يشـــدو فـــي منازلنـــا خـــيلاً تصـــفِّق فـــي عـــرس الميـــادين[١٢]

ولم يدخر وسعاً لإعادة تشكيل بيتي عرار المشهورين:

يـــا أردنيـــات إن أوديـــت مغتربـــاً فانســـجنها بـــأبي أنتـــن أكفـــاني

وقلـــــن للصــــــحب: واروا بعــــــض أعظمـــــــــــــــــــــــــــــــــه فـــي تــل إربــد أو فـــي ســفح شــيحان[١٣]

فمضى يستولده ويخاطب عراراً قائلاً:

يـــا مفرقيـــات والرمثـــا مزغـــردة هـــواي حيـــّا نسيمـــات تحيّينـــي

يـــا مفرقيـــات والبلقـــاء عاديـــة هـــي الحيـــاة وطيـــر الفجـــر يشدونـــي

أيـا عـرار وجـرح الشـعر ينـزف بـي مـــا لـــي أضـــاحكه جرحـــي فيبكينـــي

أيـــا عـــرار هـــوى الأردن ذوَّبنـــي ليــــلاً أبــــاعده عنــــي فيأتينـــي[١٤]

وفي قصيدة (أنشودة الغرباء) المهداة إلى تيسير سبول، ينشئ باسل رفايعة مطولة (مُتَفْعَلة)، يفتتحها قائلاً في المقطع الأول:

سقتك الغوادي،

وذرّ المدى من...

رشاش البرايا هواك الغريب

لعينيك يا فارس الطلح

وسْنى هي الشمس تغضي حياءً

وأحلى البناب تهادت،

وكانت تقص عليك نبوءة...

هذي الكواكب.

ثم يتابع في المقطع الثاني قائلاً:

لزين الشباب،

وقحط السنين يعود...

ويكبر فيها العذاب...

فلّله هذا العذاب

ولله جوع الطفيلة،

وريح الجنوب،

وأنشودة الغرباء

ورمل الجنوب،

يمر علينا عطاء الخليفة...

في العمرة مرة

فيسعد كل الصغار بليل النبوّة

ولكن سيف الخليفة أمضى...

من الأنبياء [١٥]

وقد استعاد في هذه الأنشودة قصيدة تيسير سبول (الأخيرة)[١٦] التي ردد فيها مقولة (النبي الغريب):

أنا يا صديقي

أسير مع الوهم أدري

أيمم – نحو تخوم النهاية

نبياً غريب الملامح أمضي

إلى غير غاية

سأسقط لا بد، يملأ جوفي الظلام

نبياً قتيلاً وما فاه بعد بآية

وأنت يا صديقي،

وأعلم، لكن قد اختلفت بي طريقي

سأسقط لا بد

أسقط يملأ جوفي الظلام

عذيرك، بعد

إذا ما التقينا بذات منام

تفيق الغداة وتنسى

لكم أنت تنسى

عليك السلام(١٧).

وإن كان التزام باسل رفايعة بإهداء قصيدة عمودية لعرار وأخرى (مُتَفْعَلة) لتيسير سبول، أظهر استيعاءَه الخصوصية الفكرية والفنية لكل من الشاعرين، فإن من الضروري القول بأن تيسير سبول، عمَّق عبر أحزانه الصحراوية(١٨) لدى باسل رفايعة، وعياً صحراوياً فاجعاً وقاحلاً، تردّد صداه بدءًا من عنوان الديوان الذي أطلقه الشاعر على أكثر قصائده طولاً، حيث يقول:

حزيناً كان قلبي...

إذ هم الأحباب يرتحلون

والصحراء ما زالت

هي الصحراء تأخذني وترميني

وحيث يقول:

الإرادة تقتل الصحراء

غول الجوع...

والعنقاء تكسر بيضها

عن مستحيل ضاع في

قلق الخماسين[١٩].

وإذا كان (خماسين الوطن) يكشف عن الحلقة المفقودة بين خطاب جماعة (أجراس) وخطاب الروّاد، فإن ما نشره باسل رفايعة بعد ذلك من قصائد في مجلّتي (صوت الجيل) و(أفكار)، يدفع إلى التساؤل عن حقيقة الدافع – أو الدوافع – الذي حدا بباسل رفايعة إلى مغادرة قصيدة الخطاب إلى قصيدة الحداثة: هل هو التأثّر بخطاب الشعرية العربية الحديثة؟ أم هو التأثّر بخطاب شعراء الحداثة في الأردن؟ أم هو محصلة تبادل الخبرات بين أعضاء جماعة أجراس؟

إن قراءة أوّلية فيما نشره باسل رفايعة في مجلّتي (صوت الجيل) و(أفكار)، تفضي إلى حقيقة انشغاله باستجلاء الأفق الكوني، حيث أخلت الصحراء مكانها للسماء والفضاء والشمس والنجوم، وحيث حلّ التأمل العميق محل الصراخ والتوّعد، وحيث تخلّى باسل – على صعيد الشكل – عن القصيدة العمودية وتصاعدت لديه الصورة الشعرية، واختفت الجملة التقريرية والإنشائية، فنراه يقول في قصيدة حملت عنوان (نصوص):

الشمس لا تقود النهار

إلى فضيحة أخرى

كما تظن العتمة

الشمس فقط تبحث عن

نافذة مفتوحة

وروائح جديدة[٢٠]

ونراه يقول في قصيدة ثانية حملت عنوان (اكتفاء):

أكتفي بعيوني

تدل طيور النعاس

على كوكب اليقظة.

أكتفي بغباري

يقود الغيوم برفق مريب

إلى حفرة في مهب الفضيحة[٢١]

ونراه يقول في قصيدة ثالثة حملت عنوان (شموس مهَّدمة تماماً):

بلا حكمة

أسأل الغيم عن مشهد

لا يخص سماءً معلقة

في سطور الهواء

وأيضاً بلا حكمة أو جنون

أكون كما كان ظلي

يعارك شمساً مهدمة

وهزائم فاضحة

ونساءً[٢٢].

محمد عبيد الله: شاعر آخر يخلع المدينة:

(مطعوناً بالغياب) هو الديوان الأول لمحمد عبيد الله، وقد تضمّن تسعة عناوين شعرية رئيسية، هي بمثابة أطر عامة تنتظم مجموعة من الحالات الشعرية الجزئية والخاصة، كما هو الحال مثلاً في (لم يعد ممكناً) حيث تندرج تحت هذا العنوان مجموعة أخرى من العناوين الفرعية هي: (انتظار، غربة، ذبول، وعد الخراب، عزلة، نبوءة).

ولعل هذا المثال الذي لم نضربه عبثاً، يبرز على نحو جلي، تلك المسحة الغنائية المهيمنة على قصائد الديوان، والتي لا تعدم مسوغاً يقبع في أعماق تجربة الشاعر. على أنه لا بد قبل أن نتصدّى للكلام على هذه الغنائية ودوافعها، من الإشارة إلى التفرّد الملحوظ في نسج الصورة الشعرية، بعيداً عن القاموس الصّوري المتداول كما يتبدّى في قوله:

(من يجيب سؤال المياه، إذا سفحتها الغيوم، على سرّة الأرض؟ من سيؤسِّس للمستريب إجابته؟ ثم يرفو، من الحلم سجادة لليقين)[٢٣].

فلنلاحظ هذه القدرة على حشد العناصر الشعرية الناظمة لعلاقات صورية مطَّردة، جزئية أو كليّة على السواء، ففي حدود الاقتباس الوارد أعلاه، تطالعنا الصورة الأولى: (من يجيب سؤال المياه / إذ سفحتها الغيوم/ على سرّة الأرض). وقد قامت على العلاقة المتولّدة من اجتماع وتناسب كل من العناصر: المياه، الغيوم، الأرض. وتطالعنا الصورة المركبة الثانية: (من سيؤسِّس/ للمستريب إجابته/ ثم يرفو/ من الحلم سجَّادة لليقين). وقد قامت على العلاقة المتولّدة من اجتماع وتناسب كل من العناصر: الريبة، الجواب، الحلم، اليقين.

ولا بد من ملاحظة تلك الظلال المضَمّنة في فعلي التأسيس والرفو، إذ يلاحظ أن الشاعر يميل إلى تحميلها معنى التلفيق، وذلك لأن معنى الفعل الثاني (يرفو) يضيء عتمة الفعل الأول (يؤسِّس). كما لا بد من ملاحظة تلك العلاقة الممتدة على مساحة الصورتين الجزئيتين، لتجعل منهما صورة كليّة واحدة تتمثل في:

السؤال: (من يجيب سؤال المياه).

الجواب: (من سيؤسس للمستريب إجابته).

اليقين : (ثم يرفو الحلم سجادة لليقين...).

هذا إضافة إلى ذلك التناغم في الإيقاع الصوتي للصورة الشعرية، والمتمثِّل في اطّراد حرف السين في مفردات الصورة المستخدمة: (سؤال... سفحتها... سرة... سيؤسس... للمستريب... سجادة).

ولا تعدم هذه الصورة الشعرية لدى محمد عبيد الله، عروقاً نابضة بالموروث المنحدر من النِّفري العارف الصوفي، والسّليك بن السلكة الصعلوك الجاهلي، فنراه يفتتح ديوانه قائلاً: (ضاقت بأحزاني العبارة) على نحو يذكِّرنا بمقولة النِّفري العتيدة: (كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة). وكأنا بالشاعر

يستبدل رؤية النفري ذات الأجنحة المحلِّقة، بأحزانه الأرضية، ولا نكاد نقع على عرق آخر ينبض بدم النفري، سوى هذه الأبيات: (قال لي: كن مطمئن الشّطح، ما البصر الذي يمتد منك سوى عيوني، والحروف مدارج الحب الخداج!!)[٢٤].

ولقد خص محمد عبيد الله السليك بقصيدة مطولة هي (مرثية لقبائل الكلس). وعلى الرغم من أنه لا يأتي على ذكر الشنفرى صراحة، إلا أن القصيدة برمّتها تتعبَّد في محراب لامية العرب، من حيث أنها إعلان نعي للقبيلة:

(كيف نسيت قبائل من كلس، ملأت عمرك بالرفض وبالآه، وحين عقدت عروقك، للريح المجنونة، ألوية، وتشنفرت، كشفت حقيقتها، فالقبيلة ما ماتت أبداً،... وسأبني أوردتي، لسليك بن السلكة، أبياتاً من الشعر، لا يحفظها حتى من يملك أصفى ملكة، لا يحفظها، إلا من مرّ بدرب الصعلكة المغبونة أو سلكه)[٢٥].

ولعل الكلام على هذه القصيدة الغنائية المطوّلة، التي لا تخلو من ظلالاً ملحمية، يدفعنا للإشارة إلى أن هذه القصيدة والقصيدة الأخرى التي تليها (مرثية لحب لم يمت)، هما القصيدتان الأكثر طولاً، قياساً إلى بقية قصائد الديوان التي جاءت في معظمها متوسطة الطول، خلا تلك المقطّعات التي وردت تحت عنوان (١٠ مشاهد لي، مطعوناً بالغياب). وبدت قريبة من (التوقيع) من حيث الاعتناء الزائد بالقافية المحبوكة، بقصد تفجير المفارقة الثاوية في الأبيات القليلة:

(وأحاول، أن أنسى الوقت، لكن عقاربه، تسعى نحو الروح، تبشِّر بالموت، ولذلك عمداً، ضيَّعت مفاتيح البيت)[٢٦].

وعلى الرغم من أن هذا الضرب من الكتابة الشعرية، يغري عادة، بممارسة لعبة السرد، إلا أن هذه المقطّعات بالذات، لم تتورط كثيراً في هذه اللعبة، وإن كنا لا نعدم ذلك في أحد أجزاء قصيدة (حكاية الأبجدية) حيث يقول الشاعر:

(وحيداً، على العشب في حرم الجامعة، يحرق العمر تبغاً رديئاً، يحاول أن يتذكر، منذ متى لوّثته المدينة، ثم رمته إلى حرقة الفاجعة، وفيما يفكر، كانت تمر عليه، فتلقي السلام أو المرحبا، وتحاول أن ترسم الحب، أزرق أزرق، مثل السماء بنجماتها اللامعة، ثم تمضي إلى موقف الباص، وهو يدعو الدروب بأن لا تزلّ خطاها، إذا ما أتت راجعة)[٢٧].

إن الكلام على هذه السردية، يدفعنا للإشارة إلى شكل الكتابة النثرية للقصيدة، حيث مال الشاعر أحياناً إلى رسم قصيدته بشكل أفقي: (صاحبت بالمعروف وعده القديم، حفظته في جرح ذاكرتي،

وهيَّأت انتظاري أن يظل بلا حساب كالسماء، لكي يطير النبع سكراناً، يوزع في عوالم كائناتي وجدها، ويوبِّخ الرمضاء حين تعيقها عن دربها، ويهدهد الولهان منها، يعتِّق الأسرار بوحاً خالصاً في ملكوته، فينا، وفي الطير التي لا يعرف الأصحاب جدواها)[٢٨].

قلت: إن الغنائية هي السمة المهيمنة على قصائد هذا الديوان، وعطفت على ذلك قائلاً: إن هذه الغنائية لا تعدم مسوغاً يضرب بعيدًا في تجربة الشاعر، ولعل في انشداد الشاعر إلى (الغَوْر) ما يصلح مدخلاً إلى تفسير هذه الغنائية:

(في دمي سمرة، منذ صحراء جدي البعيدة، تركض حمقاء مثل الوراثة، ثم استبدت وما خفّفت وطأها، حين لم أصحب الشجر الوارف الظل، بل رقص الغَوْر عشرين عاماً على قامتي، رقصت شمسه – في أناقة أقواسها – مثلما امرأة ألهبتها الوصاية والحبس في قمقم البدو والعرف)[٢٩].

إن هذا الغور الضارب في وجدان الشاعر، بقراه الغارقة في الفقر والضّنك، يؤسّس في وعي الشاعر، أحد طرفي المعادلة المتناقضة، التي لن تلبث طويلاً حتى تتفجّر:

(القرى، كف أختي الصغيرة، حين تؤشّر نحو الفجاءة واللمعان، من يؤرَّخ للزهر رغبته في الحياة، يؤرَّخ للفقر الذي أثمرته الفصول، مرحاً كاذباً، أم جناناً معلّقة في كتاب السنونو، خيالاً تكشفه صحوة الجوع، حين يمر الشتاء، التصدع يأخذهم فجأة، خفقة الموت، أدنى من السقف، من كسرة الخبز، من باب مدرسة دهمتها السيول)[٣٠].

ومن المرجّح أن المدينة (عمّان)، هي الطرف الآخر لهذه المعادلة المتناقضة، إنها خيبة أمل الشاعر القروي الفادحة، بالخلاص المديني، ولذلك فهو يمر منطلقاً من ضجيج المدينة، ويفيء إلى أميرته من تعب المدينة، ويحاول أن يتذكر متى لوّثته المدينة، لأن عمّان (نشَّفت) أوراقه وهدّمت أحلامه واحداً تلو الآخر. ولأن المدائن موعودة بالخراب الذي يوشك أن يمتد صوب القرى الغافلة، ولأن الشاعر أصبح مثل مدن الخراب التي أطفأت مصباح روحه، فإن ذلك الفتى القروي قد مات فيه[٣١].

إن هذا التقابل الحاد في وعي الشاعر، بين القرية ببساطتها وفقرها، والمدينة بتعقيدها وفتنتها، والذي ينتهي بانفجار الطرفين، هو ما سيظل يمدّ محمد عبيد الله بهذه الغنائية، ولأن هذا ما يحدث حينما تفض المدينة بكارة وعي الشاعر القروي.

علي العامري واستخراج الجوهر الباطنيّ:

ينطوي ديوان علي العامري (هذي حدوسي... هذي يدي المبهمة)، على توق جارف للإمساك بتفاصيل الباطن، ومن ثم الدفع بها إلى سطح القصيدة. وعلى الرغم من أن الخشية من قصور المقولة الشعرية عن الوفاء بكثافة الباطن، هو أخطر ما يهدد توقاً من هذا القبيل، إلا أن علي العامري اجتاز هذا المحذور، من خلال حرصه على إفراز حالة شعرية لا تنفتح إلا على جوّاها، ولا تحيل إلا إلى ذاتها، بدءاً من العنوان الذي اضطلع جزؤه الأول بإفشاء هوية الحالة الشعرية، فيما اضطلع جزؤه الثاني بالتمثيل لهذه الحالة؛ فحينما يختار علي العامري الجزء الأول (هذي حدوسي) فهو يعلن انتماء تجربته الشعرية، إلى عالم الاستبصار الجوّاني والتحاقها بركب الإشراق والتأمّل، وحينما يعمد إلى التمثيل لهذا الاستبصار (هذي يدي المبهمة) فإنه يوفق في القبض على شرطي الخفاء والتجلي في آنٍ، لأن اسم الإشارة (هذي) لا يستخدم إلا للدلالة على معلوم ظاهر مادي أو معنوي، لكن هذا التجلّي لا يلبث أن يستدعي ذلك الخفاء المحّمل على (يدي البهمة)، فاليد التي هي أداة التأشير والاستدلال على الأشياء، تغدو معطّلة بالإبهام أي الظلمة، ومن المرجَّح أن الشاعر نظر بعين الاعتبار إلى أن العادة جرت بالقول "كان الظلام شديداً إلى الحد الذي لم أعد قادراً معه على رؤية يدي"!

ترى ... ما الذي يمكن أن يضيء عتمة هذه اليد، هذه الأداة؟

عند علي العامري، فإن لثغة الطفولة المحمّلة بذلك القدر من الإفصاح الشقي القائم بين الإبانة والعيّ، هي وحدها التي يمكن أن تعادل تجلّي الخفاء أو خفاء التجلّي الماثل في عالم الباطن، ويفصح ديوان علي العامر عن هذا الاستدلال بدءاً من عبارة الإهداء (إلى القليعات شاهدة الغياب وشاهدة اللثغة الأولى)، مروراً بقوله: ومشيت جنوب اللثغة مخفوراً بالماء المحفور، وقوله: يا وطني... يا أول قمر تنطقه الأشجار ويا لثغة روحي[٣٢]، وقوله: نبحث عن لغة يتداخل فيها البرق، الموسيقى، التكوير ووسم اللثغة.

إن هذا الضرب الشقي من الإفصاح الماثل في اللثغة، يستبد بوعي علي العامري، إلى الحد الذي يدفع به إلى ترديد مفردة اللثغة ثلاث مرات في فقرة واحدة:

(... فلا تذبحي من أتي ناصعاً مثل لثغة طفل يلامس ثدي الكلام، ولكنه لم يصل بعد حد الكلام، ولو أنه يعرف أن كلام الكبار كسيح، وأن اللغات الجميلة تكمن في بهو لثغتة، لبكى فوق عذق الطفولة مستمسكاً دون ريب، ليبقى هناك جميلاً، شفيفاً، بليغاً، يغنّي بلثغته ما يشاء)[٣٣].

ولا يغرب عن بال الشاعر – والشيء بالشيء يذكر – الإلمام بذلك التخبط الذي يسبق هذا الضرب من الإفصاح أو يتلوه، مثلاً في (اللعثمة) أو مخاض الكلام والرؤيا [٣٤]:

(هل أعِدّ الأناشيد؟ أم أنني سأكون نشيجاً يلطّخ جسم القوانين باللعثمات؟

يا للإشارة على طرف الروح، إني تلعثمت بالانتباه.

سوف أطمس ما في الزجاج من اللعثمات الرديئة، حتى أرى شامة البحر أكثر قرباً من النافذة).

قلنا: إن علي العامري ضنين بتبديد الكثافة الثاوية في عالم الباطن، وقلنا أيضاً إنه يتخذ من لثغة الطفولة معادلاً للتعبير عن الخفاء والتجلي الماثلين في هذه الكثافة الباطنية، ومن الضروري أن نضيف إلى ذلك قائلين: إن علي العامري –بقصد أو دون قصد– استوفى توظيف هذا المعادل (اللثغة) باستخدام أكبر عدد ممكن من الكلمات التي تحتوي على حرفي السين والراء! ولعل إحصاءاً لأكثر الحروف تردداً في هذا الديوان سوف يظهر أن هذين الحرفين هما الأكثر تردداً، ولا عجب في ذلك، فاللّثغ بهما هو الأكثر شيوعاً لدى الأطفال، ولأن أحدهما (السين) حرف مهموس يميل إلى الخفاء، وثانيهما (الراء) حرف مجهور يميل إلى التجلّي والظهور[٣٥]. وسوف أمَثّل لهذا التردد ببعض الأمثلة، على الرغم من أنه أكثر من أن يحصى في الديوان:

في قصيدة (نَوَسان) يحشد علي العامري السين على نحو لافت فيقول:

(الفوانيس ناست، وناس القرنفل في الروح، حتى ابتلاه اليباسْ، الفوانيس ناست، وفي سرّة الوقت، كان احتشاد الرمال، وكانت حقولي تدسّ النّدى خلسةً في شغاف النعاس)[٣٦].

وفي المقطع الحادي عشر من (تكوينات البرق) يحتفل بالراء على هذا النحو:

(الأنثى ارتبكت، حين انتبه الدرج الغافي، فاحمرّ الوردُ، وعاتبها الرّمان)[٣٧].

ولا عجب أيضاً في أن تحظى (المرآة) بحضور بارز في ديوان علي، لما توفره من: خفاءٍ وتجلٍ، ظهورٍ وإبطان، عبر الصورة الموجودة فيها وغير الموجودة في آن. إنها حقائب لا تمتلئ حقاً، وتراتيل الأشكال وذاكرة تنسى، لأن في باطنها المخفي خواء رغم ظهور الصورة فيها، ما يدفع بالشاعر إلى التساؤل بمرارة:

(هل تنسى المرأة، أن المعدن سوف يشيخ، وأن الصورة زبد المرآة).

إن المأساة لا تكمن في خواء الصورة التي تعتقلها المرايا، ولكنها تكمن في مدى تقبلنا لتلك الصورة التي يقبض عليها زعيم الرعاة... رمز البساطة والحقيقة والجوهر والباطن:

(هل إذا لم أشاهد – ومنذ الطفولة – لي صورة لي في المرايا، ولا في المياه النقية، ثم أتى من جبال الشهيق رعاة، وفي يد أكبرهم صورتي، هل سأعرفني، أم سأبكي؟)[٣٩]. نعم... حتى حينما تتحول المرآة إلى آلة تثبت الصورة، فإن العَرَض الظاهر يبقى عَرَضاً، أما الجوهر القابع في العتمة فإنه يظل منتظراً من يقبض عليه: (في الباحة رجل مجهولٌ، سدّد صوب حمام آلة التصوير، وبكى، حين تذكّر، أن الصورة تبقى صورة)[٤٠].

غازي الذيبة واستدخال الواقع الخارجي

يبدو غازي الذيبة مشغولاً بالخارج اليومي المعاين والصاخب، ولم يأل جهداً للاحتفال بتفاصيل المكان وساكنه وإعادة الاعتبار إليه. وإن كان الانهماك في استخراج الباطن لا يعدو كونه أسلوباً لتفسير الظاهر وتجلّيه وفهمه، فإن ملاحقة الظاهر تنطوي على خوف بالغ من تلاشيه واندثاره، ما قد يفسر العنوان الذي اختار غازي الذيبة أن يطلقه على ديوانه (جمل منسية)! وكأنّا به يضمر النظر إلى هذه التفاصيل المكانية والإنسانية، على أنها سياقات (جُمل) مهددة بالنسيان والإهمال، فالشارع سياق شعري، والزقاق الطافح بالأولاد سياق، والحائط سياق، والباب سياق، والشباك سياق، والشرفة سياق، والدرج سياق، والولد (الأزعر) سياق، وبنت الجيران سياق.

إنها سياقات تنشئ المدينة، ولكن المدينة تلغيها حين تكبر، فيشتد خوف الشاعر من تلاشيها، ويروح يَهتف بالعودة إلى لحظة البدء وتأمّل التفاصيل:

* (أرجِع صداكَ إلى مبتداه، وخذ بيمينك المنعطفات... الشوارع... أضلاع الماشين، ولهاث الأسفلت، الشوارع أكتاف التعب الواقف، في حلق المتاهة، لك ارتفاع المنائر، وأنت الوحيد، الذي يطلق شراكه بالغناء... تستيقظ المدن، تسرق هيبتها من الأرصفة العادمة، تسرق الأعمدة العالية... بالوهج، فيموت الضوء...) [٤١].

* (بعد سبع، خلت ذاكرت من الزقاق، بإمكاني الآن أن أتزوج ملح النسيان، ووحدي أتذكر المزاريب والكوخ ومغارة الرجولات، والقناة الشهية للسباحة، الأولاد أيضاً، الأولاد جميعهم، عندما يركلون صفيح الحكاية، وهم يركبون خيول الخراريف عن جدّهم السابع، حين ذبح الغول في الحاكورة، بالضبط: عند السابعة مساءً، والأعوام المشغولة بالشتاء، وبوابير الكاز، والسيل الغابر الذي سحبنا جميعاً مع النسيان..)[٤٢].

لكنه رغم هذا الإقرار بالخيانة يعود ليحتفي بتلك الغرف المنسية التي ذابت تفاصيلها في جسد المدينة:

(قلبي ما ترك الوردة، ما ترك الشبّاك، ولا أعطى أحداً أرقام الدّور، ليعيد إلى القفل بقايا خشخشة سكنت، لأضيء الغرف المطعونة في أول أسرار القلب)[٤٣].

سيحتفي أيضاً بالحائط وبالدرج الذي راح يتكسّر تحت أقدام الهابطين والصاعدين دون أن يأبه به أحد[٤٤]، وبالشرفات والشبابيك المهجورة:

(نامت أرقام الساعة وتغطّت بالأصفار، لتبكي سيّدة الشبّاك قليلاً عند العتبة، يا للشّباك المتروك بلا أيدٍ تتكئ عليه، كيف يسير وحيداً في الفتنة، ويلم الأفق بجفنية، من باب الشوق)[٤٥].

في هذا السياق الشعري المشغول بتثبيت الواقع خوفاً من تلاشيه واندثاره، يتجه الشاعر لتوثيق نموذجين إنسانيين من نماذجه الواقعية النابضة بالحركة، هما: نموذج الولد المشاكس ونموذج بنت الجيران. أما النموذج الأول فقد توّجه الشاعر أميراً للبيت، لكثرة ما يحدثه من جلبة وما يجترحه من جنايات صغيرة وجدت طريقها إلى ملفات الشرطة، ولما احترف من غراميات وخاض من معارك، ولأنه جندل (كلب الشيخ) فانتقل به من خلال هذا العمل من (أزعر) إلى ثائر:

(الولد الأزعر، مبحوح الصوت الرنان بأعراس الحارات المنجوس... الولد الغالي، دوّاس الليل المفتون بساعده الأسمر... الولد الناموس، ضابع أولاد الحارات المعجونة بالأوف، لا يعرف طعماً للخوف؛ طخّ الكلب الغر، في عز الظهر، فارتفع ضجيج السيارات: عو ..عو، كلب الشيخ الغالي مات)[٤٦].

وأما النموذج الثاني (بنت الجيران) فقد بدا مصدراً لاضطهاد الآخرين (الأولاد) وهدفاً لاضطهاد الآخرين (الأب)، حيث تغدو الفتنة مصيدة الأولاد، ويغدو التمادي ذريعة الأب:

(استرخت أضلاع البنت على الشباك، ومالت بجدائلها المرخية، نحو قوارير الريحان، فاستأنف أولاد الحارة لعبتهم بصفير يعلو، وغناء يتمرجح فوق الحيطان، لكن الوقت تأخر، حين أتى والدها يصرخ: انضبي يا بنت ال... فبكت، حتى التم الجيران)[٤٧].

(البنتُ، جارتنا في النزلة، وقفت على رأس الدرج مثل السمكة، لتدق قلبي، أخبرتني أنها تتمزق، لعدم وضوح هالتها، تحت القوس القزحي)[٤٨].

ولا يفوت الشاعر أن يوثّق لحظة تجمع بين النموذجين على نحو لا يخلو من الاحتفال بشقاوة الولد وتفوقه:

(راحت تتباهى، عند النافذة الجذلى، بالشفة السفلى، هذا الكنز من الورد، تمادى بالحمرة، واستعلى، لكن حبيب الروح، بكل هدوء مد أصابعه الممشوقة للعنق البضّ، وألقى القبض على الشفة المغرورة، وهو يتمتم في صدر سرائره، إني الأولى)[٤٩].

لقد تمخض هذا الانشغال باستعادة الواقع واستدخاله شعرياً، عن ظواهر فنية بارزة في (جمل منسية)، لعل أهمها استخدام المفردة العامية الدارجة أو تلك التي تقع بين العامية والفصيحة. وعلى الرغم من أن هذا الاستخدام ما زال قضية خلافية بين النقاد العرب، إلا أنه يبدو إفرازاً طبيعياً للرؤية الواقعية التي صدر عنها الشاعر، فالواقعية تقدم نفسها على أنها التعبير الأصدق والأشمل عن حركة المجتمع، وبوجه خاص الشرائح الشعبية، المنتج الرئيسي للّهجات العامية. كما أن هذا الاستخدام يستند إلى تقليد رئيس في الشعر الأردني، أرساه مصطفى وهبي التل ووظَّفه عز الدين المناصرة[٥٠]. وبغية التمثيل لهذه الظاهرة لدى غازي الذيبة، فسوف نورد مسرداً بالألفاظ العامّية أو القريبة من العامية، وما يقابلها من ألفاظ فصيحة مقرونة بعناوين القصائد التي وقعت فيها هذه الألفاظ وأرقام الصفحات:

اللفظ العامي أو القريب من العامي	اللفظ الصحيح	القصيدة	الصفحة
خراريف	حكايات	ذاكرة	٥
يدْرُز	يخيط	جنازة	٧
أبوس	أُقبّل	تحت الصورة	١٢
المتجعلك	المتجعد	تحت الصورة	١٢
فرشة	فراش	رقابة	١٩
حوش	فناء	كلام	٢١
قوّار	أصيص	أغنية	٤٥
سأكُبُّ	سأدلق	غُرف	٤٨
فُرن	مخبز	بوح قصير	٥٩
أزعر	شقي	أمير البيت	٦٢
طخّ	قتل	أمير البيت	٦٣
تشْلِفُ	تسرق	السكين	٦٤
بكارج	أباريق	القرويون	٧١
زغزغ	دغدغ	نكات مائية	٧٣
مطمط	مط	عزف ناءٍ	٧٦

باغة المسدس	مخزن المسدس	روح سوداء	٨٣
سبطانة	أُسطوانة	روح سوداء	٨٥
أُقسدرُ	أتمشّى	المتاهة	٨٨
البلكونات	الشرفات	غيوم للهاوية	٩٧
أمْزَعُ	أُمزّق	الذين نحبهم	١١٠
قُزْنة	زاوية	متاهة للضحك	١٢٥
يمرُط	يفْرُط	وقت أسود	١٣٠
جُوَر	حُفَر	وقت أسود	١٣٤

وتبدو الظاهرة الثانية، شديدة الصلة أيضاً بالهاجس الواقعي المنتج لديوان (جمل منسية)، إذ هيمن السرد عبر ضمائر متعددة أو عبر مخاطبة الذات (المونولوج) على كثير من قصائد الديوان، فتداخل الخطاب الشعري بالخطاب الروائي (ملحمة الواقعية) إلى حد بعيد:

(يحملُ ما ظلّ من الأحلام على كتفين، يردّان الماء إلى ساقية الروح، ينظر مشدوها من نافذة الدحنون، على أفق ذبحته الخيبة، أو يعدو منكسر الخاطر عند الباب ليغلق شفتيه طواعية دون الأنهار، نظر قليلاً من ساعته جهة الغرب، فرأى غرفته المنهوبة تتكئ مع جفنيه، تريح أصابعها الفضية في ماء نهايته الغرّاء، نام، وبعد قليل سيفيق الطقس، على فصل الخيبات، لينتشل الورد من الشوك المجنون)[٥١].

محمد العامري و"تمويه" النص:

الكلام على تجربة محمد العامري الشاعر، يستدعي النظر إلى تجربته في الرسم بعين الاعتبار، إذ يصعب دون ذلك تفهم خطابه الشعري. وعلى الرغم مما يبدو من انقطاع بين عنوان الديوان وقصائده، إلا أن ثمة حالة شعرية لافتة، تستوطن هذا الديوان. إن هاجس التصوير بفعل التعامل المباشر مع الرسم وأدواته، يستبد بوعي الشاعر، إلى الحد الذي تستحيل معه الكتابة إلى مجموعة من الصور المتقطعة المكثفة التي تمتح عناصرها (ألوانها) من اللغة ومفارقاتها ومجازاتها، وإلى الحد الذي تستحيل معه القصيدتان اللتّان يستهل بهما الشاعر ديوانه، إلى توقيعات شعرية وامضة، تستحضر في أذهاننا صورة لفنان يريد أن ينجز مجموعة من اللوحات، بضربات فرشاة سريعة وقليلة وحاسمة.

ففي قصيدة إشارات (سبع وثلاثون صورة) تطالعنا هذه الضربات الصورية السريعة [٥٢] (الأيادي غابات خرساء)... (الجدار فراغ يابس). وفي قصيدة مفتاح العتمة (اثنتا عشرة صورة) تطالعنا

أيضاً هذه الضربات[٥٣]: (النهر خيال أعمى والماء محراث مجنون)، (الباب دهليز المفتاح والأكرة مشنقة الأحزان).

وإن كان عنوان قصيدة مثل (لوحات)، وما انطوى عليه من عناوين فرعية مثل (فراغ طبيعة متحركة)، يمكن أن يفصح عن استبداد المنحى الصوري بوعي الشاعر، فإن تعلّق وعيه ببعض التقنيات البصرية والهندسية المستمدة من تجربة الرسم، يؤكد هذا الاستبداد ويبرره. ولعل الإلحاح على المقابلة الظاهرة أو المبطنة بين النور والظلام، هو أبرز ما يمكن رصده من تقنيات تتعلّق بالإضاءة والإعتام، وما يمكن أن يقوم بينهما من درجات الظل، وهذه المقابلة هي من الكثرة بحيث يتعذّر إيراد كل النصوص التي انطوت عليها، وإن كان يمكن التمثيل لها بالأمثلة التالية[٥٤]: (الضوء ممحاة الظلام، فكلما فرك الفراغَ بأنفه، ضحك النعاس)، (الضوء مشنقة الفراش، والنار تابوت أخضر).

وعلى الرغم من علاقة التلازم بين العتمة والعمى والضوء والإبصار، إلا أنه ينجح في فك هذه العلاقة التلازمية، عبر الممكن الشعري، وعلى نحو جدلي يسمح بأن تغدو العتمة بالنسبة للأعمى والعاشق، دليل اهتداء أو مصدر طمأنينة، كما أن الضوء يمكن أن يتمخض عن إظلام[٥٥]: (العتمة عكاز الأعمى والخفقة بندول العشّاق)، (العتمة قنديل العشاق والضمّة تكوين أوّل).

كما يمثل الإلحاح على (الفراغ) أحد ملامح الإنشداد إلى عالم الرسم وهندسة الأبعاد، حيث يستبدل محمد العامري، دلالة الخواء المكاني الماثل في الفراغ الهندسي، بدلالة الشعور بالعدم الوجودي الذي يستوطن الإنسان ثم يسبغه على ما يحيط به[٥٦]: (لماذا يذبحني الجوع كذئب خرب؟ –لأنك الفراغ–!).

على أن الإنشداد إلى (الماء) يمثل الهاجس الأكثر إلحاحاً على وعي الشاعر، إلى الحد الذي لا تكاد تخلو معه قصيدة أو مقطع من هذه المفردة، وعلى نحو يفصح عن رغبة الشاعر في استئناف التحدي الماثل في رسم الماء الذي كان –وما زال– يمثّل أكثر المظاهر استئثاراً باعتناء الرسام، لأنه –وهو العديم اللون والطعم والرائحة– الأكثر سطوة في لونه وطعمه ورائحته، ولأنه مرآة الإنسان الأول ورمز الخصوبة ومستقر الأسرار، ولأنه اكتمال الدائرة الطبيعية من أية نقطة بدأ؛ بخاراً أو سائلاً أو ثلجاً. ولأنه الأصل الأول للحياة بإجماع الديانات وعلماء الطبيعة. لقد كان تسييل الكائنات "وتمويهها" –ومازال– وسيلة الإنسان المثلى لتطهير الكائنات وغسلها من أدرانها وتخليصها من خطاياها، ولأجل ذلك ظلت عروس البحر وحوريته هي المعادل النموذجي لهذه

الطهارة والبراءة، كما تردّد لدى محمد العامري، فيما لا يعد من المواضيع التي يمكن أن نمثّل لها بقوله:

(باتجاه الدروب الموشّاة بالمارقين، إلى الله، كان المدى بُكلْتَي والنشيد قميصي، هكذا عضّ قلبي بأنّاته ثاقباً، شرشف الماء كي يغتسلن الصبايا بنيرانه، ويصلي على كتف النبع، مستمسكاً برحيق الخطايا، ولا أحد غيره راكعاً كالخديعة، فوق المياه ومستسلماً للثغاء)[٥٧].

وكما أحدث محمد العامري إزاحة في علاقة التلازم بين العتمة والإظلام... الضوء والإبصار، فقد أحدث إزاحة مشابهة في علاقة التلازم بين الماء والطهارة، متعدياً بها إلى علاقة تلازم بين الماء وتلك الحالة من العشق الشفيف الذي يحيل جسد المحبوب نافورة ماء:

* (شلحنا الشراشف عن كتفينا، رفعنا الأصابع، فتحنا الفراغ، فدّشت حشود الهواء، تردد بالصوت ردم البكاء، بكينا جميعاً، وما من أحد، يجفف في اللهو أنثى المياه)[٥٨].

* (شراشف ماء تلف المدى بالتهليل، وتكسو المريدين نوراً وفلاً، أشوف براقع تفتح للتو أجفانها، دهشة بالمفاتيح ومنذورة بالتعاويذ، أقفالها، أشوف لهاثاً يلم المكان، أطوف كما الماء، ظمآن، أنسى، رحيقي)[٥٩].

* (حصى نائم في سرير المياه، كأنثى تسوّي جدائلها في مرايا النهار، حصى راقد تحت إبط الظلال، يموء من البرد تمشي على ركبتيه الملاسة، مذبوحة خطوات شجيراته بنعيق الطيور الذبيحة، خيط من الماء يرفو قميص التلال بأعشابه... يؤسس أنثى المياه بقشٍ، يطوف على بطنه، جدولٌ لو أراد المكوث، لمات وحيداً، ومتَّهماً بالمياه)[٦٠].

رجع الصدى:

عرضنا فيما سبق، لبعض وجوه التأثر عند أعضاء جماعة أجراس، فأشرنا إلى تأثر غازي الذيبة بعز الدين المناصرة ومن ثم عرار فيما يَتَعلَّق باستخدام الفردة الدارجة، وتوقفنا مطوّلاً عند تأثر باسل رفايعة بعرار وتيسير سبول، ولعل من الإنصاف استكمال هذه الوجوه من التأثر عند محمد العامري ومحمد عبيد الله وعلي العامري. فالحق أن محمداً العامري ليس مديناً لتجربته في الرسم فقط، بخصوص الصورة المائية، لكنه مدين أيضاً ليوسف عبد العزيز في ديوانه (دفاتر الغيم) الذي يمثّل –فيما أظن– المصدر الشعري الأقرب زمناً، والذي تضمن تأسيساً للصورة المائية – لمحمد العامري وزملائه في جماعة أجراس.

يقول يوسف عبد العزيز:

(فرس وحصان، يسبحان في سرير المياه وينـدفعان مع الموج نحو الصخور، ويشتعلان)[٦١].

ويقول أيضاً:

(تلك حبيبتي أطلقتها في الأرض، حين فتحها قلبي، وناي الماء)[٦٢].

ونقف لدى محمد العامري في قصيدة (سرير المياه)[٦٣] على صور كثيرة منتزعة مما سبق إليه يوسف عبد العزيز، لعل أبرزها قوله:

(حصى نائم في سرير المياه كأنثى تسوِّي، جدائلها في مرايا النهار).

والحق أن يوسف عبد العزيز أسهم جزئياً في تشكيل صورة أخرى تضمنها قوله:

(رسمتُ على قميص الريح، عصفوراً، وغصناً واحداً، وسكت)[٦٤].

أقول: جزئياً، لأن زهير أبو شايب – فيما أظن – هو الذي أسهم بالقسط الأوفر في تشكيل هذه الصورة حينما قال في ديوانه (دفتر الأحوال والمقامات):

(هذا دمي المتناسلُ، في كل حربٍ، وفي كل دربٍ، يضيق ويمتد، يحفر في الأرض أسراره، ثم يرفو عليها قميص التراب)[٦٥].

وقد دار محمد العامري من حول هذه الصورة مراراً وتكراراً فقال:

(وأرفو من الحزن ثوباً لقبري)

(وأرفو من الغيم ماءً لخيلي)

(هاهنا كنت أرفو قميص المياه)

(خيط من الماء يرفو قميص التلال بأعشابه)[٦٦].

وقد أسس يوسف عبد العزيز عبر قصيدته (الحظيرة) لفعل الثغاء، وهي استعارة تعمِّق معنى الصراخ الآدمي الطافح بالألم، وقد ترددت بكثرة لدى محمد العامري فقال:

(الموسيقا ثغاء الكائن)

(هل تفك السماء أزرَّتها، لترينا ثغاء الكائن)

(يثغو على بنات الغيم أن لا ماء هنا)[٦٧].

ويتفرد يوسف أبو لوز في ديوانه (ضجر الذئب) بالتأسيس لصورة الباب في قصيدة حملت الاسم نفسه، فراح شعراء الجماعة يدورون من حولها بكثرة وإصرار على استنباط المزيد من الدلالات، فأفردها علي العامري بقصيدة حملت اسم (عين الباب) وتكونت من سبعة مقاطع، جاء في المقطع الأخير منها:

(هذا الكائن، ذو عين واحدة، من أنجبه؟ من سمَّاه الباب؟!)[٦٨].

وأفردها محمد العامري – فيما أفرد – بمقطعين جاء فيهما:

(ملعون هذا الباب، لم يُفتح يوماً للأصحاب، ولكن المفتاح المغدور، اختار الموت مع الأحباب)، (الباب دهليز المفتاح، والأكرة مشنقة الأحزان)[٦٩].

ودار من حولها غازي الذيبة فقال:

(ذهل الأستاذ، حين صفقت الباب بوافر أعصابي، وركلت عصاه

- يا ملعون
- يا أستاذ
- اخرس)

(لجة أبواب، وخفير يترنح منتحياً في المنعطفات ولا كسرة حب).

وإن كان من غير المتعذّر القبض على التصادي بين غازي الذيبة في قصيدته (الذين نحبهم) وعز الدين المناصرة في قصيدته (ذهب الذين نحبهم)، فإن في مقدورنا أيضاً ترجيح التصادي بين زهير أبو شايب في قصيدته (القوافل) ومحمد عبيد الله في قصيدته (مرثية قبائل الكلس). وكان تيسير السبول قد كتب قصيدته بعنوان (مرثية القافلة الأولى) عام ١٩٦٧، ونعى فيها ضياع سيناء. وإذا كان استقصاء أصول الموقف الحاد من المدينة، عند محمد عبيد الله، سوف يحيل إلى بحث مستقل ومستفيض، كونه يتعلق بإحدى القضايا الكبرى في الشعر العربي

المعاصر في الأردن وغيره من الأقطار العربية، فإن من المفيد الإشارة إلى جراثيم هذا الموقف تجاه المدينة، عند تيسير سبول، في قصيدته (من مغترب)، حيث ضمَّنها شكواه من الحصار الذي تضربه من حوله دروب المدينة، ملجئة إيّاه في المساء، إلى غرفة تعج بالأحزان، وختمها قائلاً:

صديقتي

كل العيون ها هنا حزينة

فالحزن قد غزا المدينة

جنوده الأقزام قد تسلّقوا البيوت

وحط في آفاقنا سكوت

تشي الوجوه ها هنا

بأننا نموت

لا تشفقي – صديقتي

يقتلنا السأم

برقة ودونما ألم(٧٠).

ملحق – رقم (١).

البيان الشعري الأول والوحيد لجماعة أجراس الشعرية

نبدأ بالحرية ولا ننتهي بغيرها،
نمجد الأجنحة، ونسكب الجحيم المتحرك في الجلاميد...
نمجد الحلم والجسد والطاقة الخفية في الكائنات والأشياء.

نبدأ بالحرية ونفتح الجدران والسقوف، سعياً لإعمار فضاءات رحبة ومتنوعة، يكون الإبداع هاجسها الأول والعالي، والذي يرفض محو الآخر أو شطبه.

هكذا تأتي جماعتنا كامتداد وتواصل مرتبط مع مسيرة الحركة الشعرية المحلية والعربية، فاتحة النوافذ والآفاق مع الشعر في العالم كله، مع الشعر الذي يتدفق من نبتة برية، أو من نافذة لا تزال تغني ليد عاشقة كانت تلوح لعاشقها في ليلة عمياء.

إن (أجراس) جماعة شعرية مفتوحة على كل التجارب الشعرية الحداثية ومفتوحة أيضاً على الأشكال الإبداعية الأخرى. وبهذا فإن (أجراس) لا تمثل قطيعة لما سبق، لكنها تطرح أسئلتها في ظل ساحتنا المحلية التي ينتابها التكلس والجمود، إذ تبدو للناظر أنها ساحة لا يمكن استفزازها.

نحن في (أجراس) نأتي لنستفز ما هو راكد،
نأتي لنقلق المطمئن،
نأتي لنبث روح الطيران في الحصى،
نأتي لنرجم الإسمنت...

وسنبقى في جدل وشجار إبداعي مستمر، معلنين أن "الزلازل فعل احتجاج على الهندسة". هكذا نحاول خلخلة السائد، وفي فهمنا أننا لسنا الوحيدين الذين يحملون هذا الطموح المشروع والضروري.

إننا ندخل الحياة من كل أبوابها، ندخل الكائنات والأشياء، نمارس الاشتباكات المتواصلة دون أن يكون في اعتبارنا تقديم إجابات جاهزة وواضحة لأن الحياة، ليست واضحة كما يظن الكثيرون.

قصيدتنا محاولة كشف وبحث وصعلكة جديدة، تستمد مؤونتها من القلق العميق، عنصر الحياة والجنون المختلف، ولهذا فإننا نعتقد أن العين الأولى لا تكفي للرؤية، وأن مستويات الحياة والكون تحتاج أن نحفر ونحفر حتى أعماقنا – هذه القارات القريبة والأكثر غموضاً أيضاً.

لسنا بعيدين عن الواقع، ولكن سؤالنا يتمحور حول كيفية التعامل معه بنص ترفعه الجمالية والفنية والعمق، نكتب متحررين من سلطة المتلقي ورقابته، نعلن انحيازنا للمتلقي الفاعل والمشاكس وضد المتلقي الكسول، لا نحتفي بالسهولة والسطحية، لكننا نحتفي بالصعوبة، لا سعياً للإبهام كهدف، وإنما تجاوباً مع التباس الواقع ذاته.

نحن في (جماعة أجراس الشعرية) نمارس الكتابة – الحراثة الإبداعية، وفي بالنا أننا لا نكتب ثمرةً مطلقة.

نكتب رافضين هيمنة الأساتذة، ومن يتوّجون رؤوسهم بالنجوم الصدئة
نكتب رافضين هيمنة الأوصياء، ومن يحسبون أنهم يكتبون نصاً مطلقاً
هكذا نتقدم بأجراسنا..
وهكذا نطمح باخضرار الآتي..
نتقدم ونتقدم دائماً باتجاه المدهش.
دائماً... دائماً باتجاه الأجمل.
هكذا نتقدم.

جماعة أجراس الشعرية

علي العامري – باسل رفايعة – محمد العامري – محمد عبيد الله – غازي الذيبة

الأردن / عمّان: ٢١ تموز ١٩٩٢.

الهوامش:

١. رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط٣، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٨٢.

٢. المرجع السابق، ص ٢٨٢.

٣. من حديث شخصي، أفضى به الشاعر أمجد الناصر، للباحث.

٤. نشر جان مورياس بيان الرمزية الأول عام ١٨٨٦، ونشر أندريه بريتون بيان السوريالية الأول عام ١٩٢٥، وللتوسع انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤، ص١٨١ – ١٨٢، ص٢٠٢ – ٢٠٣.

٥. د. محمود السمرة، متمردون: أدباء وفنانون، الدار المتحدة للنشر، ط١، بيروت ١٩٧٤، ص٢٧ – ٣٧، ص٨٧ – ٩٦، ص١٣٢ وما بعدها.

٦. عبد الله رضوان، أدباء أردنيون، وزارة الثقافة، ط١، عمّان، ١٩٩٦، ص٥٣ – ٥٤.

٧. صدر ليوسف أبو لوز قبل ديوانه (ضجر الذئب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان، ١٩٩٢) ثلاثة دواوين شعرية هي:

- صباح الكاتيوشا أيها المخيم – ١٩٨٣
- فاطمة تذهب مبكرة إلى الحقول – ١٩٨٣.
- نصوص الدم – ١٩٨٦.

وصدر ليوسف عبد العزيز قبل ديوانه (دفاتر الغيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان، ١٩٨٩) أربعة دواوين شعرية هي:

- الخروج من مدينة الرماد – ١٩٨٠.
- حيفا تطير إلى الشقيف – ١٩٨٣.
- نشيد الحجر – ١٩٨٤.
- وطن في المخيم – ١٩٨٨.

أما زهير أبو شايب فقد صدر له قبل ديوان (دفاتر الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمّان، ١٩٨٧) ديوان شعري واحد هو: (جغرافيا الريح والأسئلة – ١٩٨٦).

٨. انظر الملحق رقم (١) في نهاية هذه الدراسة، ومن المفيد الإشارة إلى أن بيان جماعة أجراس، استدعى جملة من التعليقات النقدية نذكر فيها:

- عمر شبانه، البيان الشعري الأول لجماعة أجرس، الرأي الثقافي، الجمعة: ١٩٩٢/٨/٧.
- محمد جميعان، جماعة أجراس الشعرية، الرأي الثقافي: ١٩٩٢/٨/١٤.
- د. توفيق أبو الرب، أجراس الشعر، الرأي الثقافي، الجمعة: ١٩٩٢/٨/٢٨.

٩. حبيب الزيودي، الشيح يحلم بالمطر، شقير وعكشة للطباعة والنشر، ط١، عمّان، ١٩٨٦، ص١٢، ٢٢ – ٢٤.

١٠. باسل رفايعة، خماسين الوطن، عمّان، ط١، ١٩٨٧، ص٢٢.

١١. مصطفى وهبي التل، عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم: زياد الزعبي دائرة الثقافة والفنون، ط١، عمّان ١٩٨٢، ص٣٦٠ – ٣٦١.

١٢. باسل رفايعة، خماسين الوطن، ص٢٢ – ٢٣.
١٣. مصطفى التل، عشيات وادي اليابس، ص٣٧٣.
١٤. باسل رفايعة، خماسين الوطن، ص٢٤.
١٥. المرجع السابق، ص٢٩ – ٣٣.
١٦. تيسير سبول، الأعمال الكاملة، دار ابن رشد، ط١، بيروت ١٩٨٠، ص١٨٠، وقد أشار الدكتور سليمان الأزرعي (مقدّم وجامع الأعمال) في هامش هذه القصيدة، إلى أنها اشتهرت باسم (الأخيرة) بين بعض أصدقاء تيسير سبول، مع أنها ليست الأخيرة من حيث الترتيب الزمني، علاوة على أن تيسير سبول لم يُعنونها.
١٧. المرجع السابق، ص١٨٠.
١٨. هذا هو اسم ديوان تيسير سبول، وقد تضمن أكثر من قصيدة أطلق عليها الاسم نفسه.
١٩. باسل رفايعة، خماسين الوطن، ص١٣ – ١٥.
٢٠. مجلة (أفكار)، ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة، عمّان ١٩٩٣، العدد ١١٠، ص١٠٨.
٢١. مجلة (أفكار)، ١٩٩٢، العدد ١٠٧، ص٨٣.
٢٢. مجلة (صوت الجيل)، شهرية تعنى بالإبداع وأدب الشباب، تصدر عن وزارة الثقافة، عمّان ١٩٩٢، العدد ١٧، ص٩٦.
٢٣. محمد عبيد الله، مطعوناً بالغياب، دار آرام، ط١، عمّان ١٩٩٣، ص٢٨.
٢٤. المرجع السابق، ص٨.
٢٥. المرجع السابق، ص ٦٧ – ٧٢.
٢٦. المرجع السابق، ص ٥٨ – ٥٩.
٢٧. المرجع السابق، ص ٣٣.
٢٨. المرجع السابق، ص ٢٨.
٢٩. المرجع السابق، ص ٢٩.
٣٠. المرجع السابق، ص ١٩ – ٢٠.
٣١. انظر كل هذه المواقف تجاه المدينة، لدى محمد عبيد الله، في الصفحات: ١٥، ١٧، ٢٣، ٤٥، ٤٧، ٥٣، ٨١، ٩٥، ٩٨.
٣٢. علي العامري، هذي حدوسي، هذي يدي المبهمة، دار آرام، ط١، ١٩٩٣، ص٤٠، ٥٨، ١٣٧.
٣٣. المرجع السابق، ص٢١.
٣٤. المرجع السابق، ص٥٤، ٧٦، ١٠٨.
٣٥. والطريف في الأمر أن الحرفين يكونان معاً كلمة (سرّ)، كما تنبه لذلك الشاعر حينما لفتُّ نظره –خلال حديث شخصي– إلى كثرة تردّد هذين الحرفين في ديوانه.
٣٦. علي العامري، هذي حدوسي، ص٥١.
٣٧. المرجع السابق، ص١٣.
٣٨. المرجع السابق، ص١٤.
٣٩. المرجع السابق، ص٢٩.
٤٠. المرجع السابق، ص٤٠.

٤١. غازي الذيبة، جمل منسية، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٤، ص١١٧.
٤٢. المرجع السابق، ص٥.
٤٣. المرجع السابق، ص٤٨.
٤٤. المرجع السابق، ص٣٠–٩٢.
٤٥. المرجع السابق، ص٣٢.
٤٦. المرجع السابق، ص٦٢–٦٣.
٤٧. المرجع السابق، ص٥٠.
٤٨. المرجع السابق، ص١١٤.
٤٩. المرجع السابق، ص٤٢.
٥٠. قام الدكتور إبراهيم خليل باستقصاء ضاف لظاهرة العامية في الشعر العربي الحديث في الأردن، في كتابه (فصول في الأدب الأردني ونقده)، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ١٩٩١، ص٩٧–١٢٧.
٥١. غازي الذيبة، جمل منسية، ص٩–١٠.
٥٢. محمد العامري، خسارات الكائن، دار أزمنة، ط١، عمّان ١٩٩٥، ص١٣–١٠.
٥٣. المرجع السابق، ص٢١–٢٣.
٥٤. المرجع السابق، ص١٨–٢٢.
٥٥. المرجع السابق، ص٢١.
٥٦. المرجع السابق، ص١٥، ٣٦، ٩٩.
٥٧. المرجع السابق، ص٤٧.
٥٨. المرجع السابق، ص٥١.
٥٩. المرجع السابق، ص٥٥.
٦٠. المرجع السابق، ص٦٠.
٦١. يوسف عبد العزيز، دفاتر الغيم، ص٥٤.
٦٢. المرجع السابق، ص٢٧.
٦٣. محمد العامري، خسارات الكائن، ص٩٥–١٠٣.
٦٤. يوسف عبد العزيز، دفاتر الغيم، ص٢٧.
٦٥. زهير أبو شايب، دفتر الأحوال والمقامات، ص١١٠.
٦٦. محمد العامري، خسارات الكائن، ص٢٦، ٣٠، ٩٧، ١٠٢.
٦٧. المرجع السابق، ص١٤، ١٩، ١٠٥.
٦٨. علي العامري، هذي حدوسي، ص١٢٤.
٦٩. محمد العامري، خسارات الكائن، ص٢٢–٢٣.
٧٠. تيسير سبول، أحزان صحراوية، ص١٢٠.