

August 2021

BEIRUT PORT'S SPARKLE IN ARABIC POETRY ومضة مرفأ بيروت في الشعر العربي

Samir Itani

Assistant Professor - Department of Arabic Language – Faculty of Human Sciences, Beirut Arab University, Beirut, Lebanon, s.itani@bau.edu.lb

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal>



Part of the [Architecture Commons](#), [Arts and Humanities Commons](#), [Education Commons](#), and the [Law Commons](#)

Recommended Citation

Itani, Samir (2021) "BEIRUT PORT'S SPARKLE IN ARABIC POETRY ومضة مرفأ بيروت في الشعر العربي," *BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior*. Vol. 3 : Iss. 1 , Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.bau.edu.lb/schbjournal/vol3/iss1/9>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ BAU. It has been accepted for inclusion in BAU Journal - Society, Culture and Human Behavior by an authorized editor of Digital Commons @ BAU. For more information, please contact ibtihal@bau.edu.lb.

ومضة مرفأ بيروت في الشعر العربي

BEIRUT PORT'S SPARKLE IN ARABIC POETRY

Abstract

The explosion that occurred at Beirut port on the 4th of August 2020 was not a transient event, but rather a dreadful disaster the Lebanese have faced. It echoed in Arabic poetry. Some depicted the disaster, some denounced it, and some depicted Beirut as a doomed city, so they lamented it. The odd thing about it is that most poets who wrote about the explosion developed short poems or poetic flashes. Their expressions came out as intense, quick, and denounced, and were therefore honest. However, the arguments presented in their poems were clashes between life and death. The results were either fleeing, silence, or sobbing.

لم يكن الانفجار الذي وقع في مرفأ بيروت في 4 آب عام 2020 حدثًا عابرًا، بل هو كارثة أصابت اللبنانيين في الصميم، وتركت صدًى على ألسنة الشعراء؛ فمنهم من صوّر الكارثة، ومنهم من استنكرها، ومنهم من تعامل مع بيروت بوصفها مدينة منكوبة فراح يرثيها. واللافت في الأمر هو أنّ معظم الشعراء الذين تناولوا هذا الموضوع اعتمدوا القصيدة القصيرة أو الومضة الشعرية، فجاءت تعبيراتهم مكثفة، وسريعة، ومستنكرة، فنضحت عاطفة صادقة. أمّا الجدليات في قصائدهم فقد فرصتها الوقائع تدافعًا بين الحياة والموت في أوسع مجالاته، فكانت النتيجة هروبًا أو صمتًا أو عوبلاً.

Keywords

انفجار مرفأ - بيروت - رثاء بيروت - الومضة الشعرية - الشعر الحديث - كارثة
the explosion of Beirut port - Lamenting Beirut - poetic flash - modern poetry - disaster - بيروت - رثاء بيروت - الومضة الشعرية - الشعر الحديث - كارثة

المقدمة:

في الرابع من آب عام ٢٠٢٠ زلزل لبنان حدث جلل، فقد دوى انفجار عظيم في مرفأ بيروت عند السادسة مساء على وجه التقريب، فدمر جزءاً من المدينة فوق رؤوس أبنائها، ناهيك من محو المرفأ تقريباً، وتسبب الانفجار الذي سُمع من مسافة مئتي كيلومتر تقريباً بتدمير الحجر والبشر على حد سواء؛ فأثرت هذه الكارثة في أهل المدينة ومن أحبها، فرثاها الفاصي والداني. وشكلت هذه الومضة أي ومضة الانفجار ومضة أخرى صدمية شعورية في نفوس الناس جميعاً.

والناظر في هذا الموضوع يعلم أن جمع المادة الشعرية التي قيلت في الكارثة ليس سهلاً؛ لأنّ هذه المادة لما تُنشر بعد، فوجب البحث عنها في دفاتر الشعراء، ولملمتها من صفحاتهم الإلكترونية إلا القليل النادر الذي طُبع ونُشر في ديوان أو على صفحات الجرائد أو المجلات. أما الإشكالية فتكمن في العلاقة بين الكارثة وشكل القصيدة وموضوعها، فهل أثرت الكارثة هذه في الشعر من حيث الموضوع فحسب؟ أو أنها تركت بصمة أخرى من أي نوع كان؟ أما المنهج المتبع المتبع في هذا البحث فهو المنهج الأسلوبية الذي يتمكن من الربط بين البنية العامة للقصيدة وما سواها.

وللإجابة عن التساؤل السابق، قسّمت البحث إلى أقسام: أولها يتعلّق بالحدث ذاته، فهل هو كارثة؟ وما الكارثة؟ والثاني يتناول ردة الفعل الشعورية عند الشعراء، وتحليل قصائدهم، والثالث جاء ليشير إلى مصطلح الومضة وعلاقته بالإشكالية البحث. وتمّ تدليل البحث بخاتمة.

١ - كارثة انفجار مرفأ بيروت

شكل حدث انفجار نيترات الأمونيوم في مرفأ بيروت في ٤ آب ٢٠٢٠ كارثة بالنسبة إلى اللبنانيين جميعاً، ولا سيّما الذين يسكنون بالقرب من المرفأ. أما الشعب فقد خسر مرفأً حيويّاً من مرافق الدولة التي تشكل همزة وصل بين الداخل والخارج، وخسر أموالاً طائلة في ظلّ ظروف اقتصادية صعبة يمرّ بها الاقتصاد اللبناني. وأما القاطنين قرب المرفأ، بل على بعد غير يسير منه، فقد تضرّرت منازلهم كثيراً أو قليلاً، فبعض المباني باتت مهددة بالانهيار، وبعضها الآخر يحتاج إلى ترميم مكلف في حين أنّ العائلات لم تعد قادرة على ترميم المنازل بسبب الأزمة الاقتصادية.

فعدت "الساعة السادسة وثمانية دقائق (١٥،٠٨ ت غ) من الثلاثاء الرابع من آب/أغسطس، وقع انفجار أول في مرفأ بيروت بعد نشوب حريق في أحد عنابره، تلاه انفجار هائل ألحق دماراً كبيراً بالمرفأ وبالأحياء القريبة منه. وأحدث الانفجار وفق خبراء فرنسيين حفرة بعمق ٤٣ متراً. وأسفر الانفجار عن مقتل ١٩٠ شخصاً، بينهم أجانب منهم عدد كبير من السوريين الفارين من بلادهم بسبب النزاع، وإصابة أكثر من ٦٥٠٠ آخرين بجروح، بينهم ألف طفل، وفق الأمم المتحدة. وتسبب الانفجار بتشريد نحو ٣٠٠ ألف شخص بعدما باتت منازلهم غير قابلة للسكن. كما تسبب بخسائر اقتصادية تتراوح بين ٦،٧ و ٨،١ مليارات دولار، وفق تقديرات البنك الدولي". (جريدة الشرق الأوسط، ٢٠٢٠/٩/٤)

وانطلاقاً من تعريف الكارثة، فإنّ هذا الانفجار يشكل كارثة حقيقية حلت بالشعب اللبناني. فللكارثة العديد من التعريفات والسبب في تعدد هذه التعريفات هو المعايير المختلفة المتبعة والهيكلي المؤسسي وعملية التخطيط والتشريعات. ويفضل أن يتم الاختيار بما يتناسب مع أهداف الدولة وإمكانية التطبيق، وفيما يلي بعض هذه التعريفات:

- اضطراب خطر في الحياة العادية يمكن أن يكون مفاجئاً وغير متوقع وواسع التأثير.
- التأثير على الحياة الإنسانية مثل فقدان الأرواح والمعاناة والتأثير السلبي على الصحة.

أما التعريف الأكثر شيوعاً فهو: حدث طبيعي أو من صنع الإنسان، مفاجئ أو متوقع يؤثر بشكل كبير على مجرى الحياة الطبيعية، مما يترتب على المجتمعات أن تتخذ إجراءات استثنائية لمواجهته بقدراتها الذاتية أو بمساعدة خارجية. (مجموعة من الباحثين، ٢٠٠٩، ص ١٢ - ١٣).

فالكارثة تغير مفاجئ حاد الأثر يحدث بسبب تغيرات متواصلة في القوى يكون من نتائجها انهيار التوازن. كما أن هناك من يعرف الكارثة بأنها حالة مدمرة ينتج عنها أضرار سواء في الماديات أو غير الماديات أو كليهما معاً. كما يوجد تعريف ثالث للكارثة بأنها: تعطيل لحركة العمل في مجتمع ما وتتسبب في خسائر بشرية ومادية وبيئية تتعدي طاقة المجتمع المصاب وقدرته على التعامل معها من خلال موارده الذاتية. وبإجاز عرف قانون البيئة ٩٤/٤. الكارثة بأنها: "الحدث الناجم عن عوامل الطبيعية أو فعل الإنسان والذي يترتب عليه ضرر شديد بالبيئة وتحتاج مواجهتها إلى إمكانيات تفوق القدرات المحلية". وهذا كله حدث بالنسبة إلى الشعب اللبناني والدولة اللبنانية بعد انفجار مرفأ بيروت كما بين الباحث سابقاً. وبناءً على ما تقدّم، فإنّ انفجار مرفأ بيروت يشكل كارثة بالمعنى العلمي المتعارف عليه للكلمة. أمّا طريقة استجابة الشعراء لهذه الكارثة فسيجري عرضه تالياً.

٢ - انفجار المرفأ والشعر

أصابته كارثة مرفأ بيروت إنسانية الإنسان، فاتخذت بعداً عالمياً، وتعاطفت مع الحدث مشاعر الأناس من كلّ أصقاع الأرض. لذلك، نجد أنّ عدداً من الشعراء حول العالم قد عبّروا عن حزنهم جزاء الحادثة، فقد رثا الشاعر والدبلوماسي وسفير المملكة العربية السعودية السابق في لبنان، عبد العزيز حوجة، بيروت بعد الكارثة التي حلت بها، بقصيدة عنوانها "حبيبتني بين الركام" قال فيها: [مجزوء الكامل]

وبحثتُ عن بيروت ما
وسمعتُ أنّاتُ تُنا
ورأيتهَا غضبانةً
قالَتْ أتبحثُ عن غرا
ضاع الذي قد كان في
ضاع الذي قد كان يس
بين التولة والركام
دي لهفتي تحت الحطام
نظرتُ ولم تُلقِ السلام
م ويلهُ ضاع الغرام
دنياك خلماً لا يُضام
عيك المودة والهيام

بيروتُ قد سُرقتُ وبا

عوها لأحلام اللّنا

أوّاه يا بيروتُ يا
يا ليلتي المثلّي وتوّ
وروانة تسقي صبا
بيروتُ يا هبة الإلـ
أما سهاؤك في النوى
منها تعلمتُ الهوى
عشقي هنا المخبوءُ والـ
عودي لنا بيروتُ إنـ
(خوجة، ٨ أب ٢٠٢٠)

يرى الباحث نفسه أمام قصيدة قالها شاعر غير لبناني عن بيروت، بيد أنّ هذا الشاعر المرهف قد صال في هذه المدينة وجال، أحبّها وأحبّته، علّمته الهوى فرثا حبيبته التي قضى عليها الانفجار فصارَت جميلة تحت الرّكام. وتطالع القارئ مأساة بيروت من العنوان الذي اختزل الأفكار والمشاعر، فبدا الومضة التي أشعلت نار القريض، وفي هذا العنوان يرسم الشاعر خلجاته نحو الخرائب التي تكاد تقضي على حبيبته بيروت، فالمدينة التي بحبّ باتت تحت الركام. ومن الإبداع تلميحاً وترك مساحة من المسكوت عنه في العنوان، فمن هي الحبيبة؟ وما الذي وضعها تحت الرّكام؟ وأي نوع من الرّكام هذا؟ كلّ هذه المساحات الفارغة تستثير المتلقّي ليقراء القصيدة فيكتشف المعاني المغلفة، فإذا هو أمام صورة مؤلمة لحبيبة ضاعت فجأة، حبيبة تمثّل الحبّ، وتهب الغرام بوصلها كلّ الناس. هذه الحبيبة طوتها الكارثة بعد ومضة من نار، فترجم الشاعر الومضة قصيدة رثاء. لم تتكلم بيروت مع حبيبها بعد ما أصابها (لم تلق السلام)؛ لأنّها أضاعت محرّك وجودها وسببه (ضاع الغرام) فباتت لا تشبه نفسها، واجتاحتها البشاعة بعد أن كانت (أحلى نساء العالمين). أمّا الذين ارتكبوا المجزرة هذه فلم يحدّدهم الشاعر، بل نأى بنفسه عن ذلك، وبقي على مسافة من هذه المشكلة، فوجهه بذلك مراسه بالسلك الدبلوماسي وسمّى المرتكب "النّيمًا" واكتفى بذلك (بيروت قد سُرقت وباعوها لأحلام اللّنام). وهذا المعنى العام ينطبق على كلّ من أسهم في التسبب بهذه الكارثة دون أن يكون الشاعر قد صوّب الاتهام لأحد، وربّما تجنّب الخوض في وحل السياسة الداخليّة اللبنانيّة كونه من جنسيّة أخرى، وعمل سفيراً لدولته المملكة العربيّة السعوديّة في لبنان. وتابع قصيدته تحذوه عاطفة صادقة نحو المدينة المنكوبة، فتوسّل أسباب البلاغة ليعبّر عن عواطفه، فجاءت قصيدته تقليديّة وزنها على بحر مجزوء الكامل، وقسمها قسمين: الأول يميّزه رويّ الميم الساكنة بعد الفتحة الطويلة (الألف الممدودة) والثاني يميّزه رويّ النون الساكنة بعد الكسرة الطويلة (الياء الممدودة). بين المقطعين صراع رغم تناغمهما. ولا يخفى أنّ الميم والنون حرفان يميّزان بالغة، ويعبّران عن الانكسار في هذا السياق والألم والأنين. أمّا الصراع الداخليّ عند الشاعر فقد ضج بين الحبّ والموت، وظهر ذلك من خلال حقلين دلاليّين انتشرا في القصيدة، واحد للموت انتشر بشكل أكبر في القسم الأول من القصيدة (التوّله والرّكام/ أنات/ الحُطام / غضبانة / ضاع / سُرقت) وآخر للحبّ هيم على القسم الثاني من القصيدة (أحلى نساء العالمين / وتوّقي / مساء الحالمين / صبابتها / العاشقين / للهائمين / الهوى / عشقي) وترك الشاعر في النهاية نافذة مفتوحة على الأمل، فهو ينادي حبيبته المدينة المنكوبة لتعود إلى الحياة لأنّه يحنّ إليها عروساً جميلة كما كانت، ويبدو أنّ الشاعر يشير إلى أنّ بيروت يمكن أن تعود إذا قدّمتها لها المحبّة، وقدّمتها لها كلّ شيء بمحبّة، فالحبّ يغلب الموت في النهاية.

أمّا من ناحية الصور، فقد استعمل الشاعر ما اعتاد عليه الشعراء من مراعاة النظير، فقد عامل بيروت المدينة على أنّها امرأة، وظهرت هذه الاستعارة بدءاً من العنوان بحدّ ذاته (حبيبتي تحت الرّكام) وبعد ذلك حافظ على الصورة هذه ففصل عناصرها، وبقي البيت الواحد تقريباً جملة متكاملة يحمل صورة، ولم يرسم صورة إيحائيّة رمزيّة، فلم يترك مساحة للمتلقّي لملء الفراغات على غرار شعراء الحداثة. وربّما حمله على ذلك تأثره المباشر بالحدث، وفيض المشاعر الصادقة التي أراد إظهارها كما هي دون أن تضيق في التّأويلات، ولا سيّما أنّ الشاعر عبد العزيز خوجة قد نشر القصيدة بعد أربعة أيام على الكارثة فقط.

وبعد مطالعة هذه القصيدة، يستنتج الباحث أنّ الكارثة أثارت انفعال الشاعر، وأنطقته بخالص المحبّة، بيد أنّها لم توطّر لبناء شعريّ جديد، وهذا ليس منتظراً من حدث واحد بحدّ ذاته. ففي النتاج الشعريّ تقليديّاً إلى حدّ ما، دون أن ينتقص هذا من جماليّة النصّ.

ومن الشعراء الذين تلقّفوا الحدث فعبّروا عن مشاعرهم تجاهه الشاعر العميد الدكتور محمد توفيق أبو علي، قال:

لن أكابر
أنا بيروتُ الجريح
أنا طفلاً غاب عني وجه أمي
أنا أمّ ضيّعتني غصص الهجر وأضنتني الرّزايا
وأنا وجه أب لم يبق في عينيه
دمع، فاستندانّ الذمّع من كلّ المحاجر
وأنا بيروتُ أشكو جدب تبض،
ولقاحات لريح
أخبروني كيف لي أن أستريح
وشخصُ الظلم ليسوا في المقابر
فمتى تُضحّي دمانا الجبر في كلّ المحابر
ومتى أوجاعنا تبني المصائر
ومتى يهجر ليل قاتم نور البصائر
أيّها الشعب متى تُضرم في هذا الهشيم الهشّ نيران المجامر

قل متى حتى أكابر

(أبو علي ٢٠٢٠/٨/١٠)

بنى الشاعر محمد توفيق أبو علي قصيدته من الناحية الإيقاعية على أساس التفعيلة، واستعمل تفعيلة "فاعلاتن" بوصفها وحدة إيقاعية شكّلت أساساً للنظم. وهيمن على القصيدة قافية مقيدة (الجرّح - لريح - أستريح - المحاجر...) تسهم في إظهار الاختناق الذي يشعر به الشاعر. وهيمن على القصيدة كذلك حرفان أدبا دور الروي هما الحاء الساكنة، والراء الساكنة. والحاء حرف حلقي رخو، وصوته، في هذا الإطار، ساكنًا، يشبه خروج الروح من الجسد، فنجد أنّ الشاعر قد رَوّض الأصوات لتؤدّي المعاني التي يريدّها. وأمّا الراء الساكنة التي تتّصف بالتكرير فقد انتشرت في القسم الثاني من القصيدة (المحابر - المحاجر - المقابر...) حيث تحوّل المعنى من الألم إلى الحنّ على الثورة ومحاسبة الفاعلين، فجاءت صفة التكرير لتُعرب عن إرادة الشاعر بعدم الاستسلام، وتكرار المحاولات للوصول إلى ما يصبو إليه الشعب، وهو محاسبة المسؤولين عن الكارثة. ولن يستقيض الباحث في تحليل مستويات الجماليات الإيقاعية الخارجية الكامنة في القصيدة، والشاعر معروف بأنّه سيّد من أسياد الإيقاع، والبحث في هذا المجال قد يتطلّب حيناً طويلاً، وهو ليس من اهتمامات هذا البحث.

أمّا الجدلية التي بنى على أساسها الشاعر هذه القصيدة فتتجلى في الصراع بين المتناقضين (الحضور / الغياب) لذلك انتشر حقل دلالي للغياب فرضته الكارثة التي غيّبت الجمال بل غيّبت الحياة (غاب - ضيّعتني - لم يبق - فاستندان - جذب). ثمّ جاء حقل للحضور المأمول دوره في تغييب الألم (أستريح - شخوص - الجيز - تبني - يهجر ليل - نور البصائر - تُضرم نيران). واللافت هو أنّ الحقل الدلالي للحضور جاء مطلبًا غير متحقّق، فالشاعر يسأل متى يحصل ذلك، في إشارة إلى أنّ هذا الحضور هو المطلوب لمحو الغياب الذي يمثّل الموت الذي أصاب المدينة والشعب، ولا يكون حضور الحياة إلا في معركة تتغلّب فيها على الموت، وهذه المعركة يجب أن يخوضها الشعب المنكوب، والفرصة سانحة أمامه (متى تُضرم في هذا الهشيم الهش نيران المجامر)؛ لأنّ السلطة العاشمة التي تسببت بالانفجار، باتت هشيمًا هشًا لا تجد من يدافع عنها.

ونرى أنّ الشاعر قد رسم صورة لبيروت جعلها من خلالها عائلة، وهي الخلية الاجتماعية التي تبني المجتمع (أنا طفل - أنا أم - أنا وجه أب) فلا حياة بلا بيروت، ولا شعب بلا عائلة. والمصيبة التي حلّت بهذه العائلة هي الغياب الذي فرضته الكارثة، فالتشرد. وبذلك يجعل الشاعر المتلقي يتأثر بشكل أكبر بالنصّ لأنّه العائلة، فهو الأب والأم والطفل. وقد قدّم الشاعر الطفل لسببين: الأوّل أنّه يستدعي الشفقة من المتلقي على صورة الطفل التي تمثّل البداية والبراءة والقطرة، والثاني أنّ صورة الطفل تمثّل الاستمرارية، وبما أنّ الشاعر يخشى على استمرارية صورة الوطن ودوره، فقد قدّم صورة الطفل التي يخشى عليها، وجعل هذا الطفل مهدّدًا في وجوده؛ لأنّه خسر وجه أمّه، أي أنّه خسر مكنم الطمأنينة والرعاية، بل خسر المرضع التي لا يمكن أن يعيش من دونها. وبيروت فجأة تصبح الكلّ في واحد، فهي الطفل الذي خسر أمّه، وكذلك هي الأمّ التي لم تتخلّ عن دورها طوعًا بل أصيبت بالمصائب والرزايا حتى تاهت وتأخرت عن دورها الذي بات مهدّدًا بالزوال. وبيروت هي الأب بكى حتى جفت الدموع ثم استندان الدموع لأنّ المصائب جلت، وما عنده من مشاعر لا تكفيه دموعه. ولو تنبّهنا إلى دور الأب في إعالة العائلة لوجدنا أنّ هذا الأب / المدينة قد فقد هذا الدور وترك الشعب فريسة الجوع، ليس لأنّه يعاقبهم أو يتخلّى عن مهمّاته، بل لأنّ يديه قد كُفّتا عن العمل. ويرى الباحث أنّ طبيعة الحياة كلّها قد تغيّرت فجأة بعد المصيبة التي ألمّت بالمدينة، لذلك هي كارثة وفق كلّ التعريفات التي قدّم لها الباحث، وكذلك انطلاقًا من الشعور الجمعي المتمثّل في ما يظهر من قصائد الشعراء.

واللافت هو رسم الشاعر صورة المدينة / العائلة، وقد كسر بذلك الصورة النمطية التي ظهرت في الشعر الحديث عمومًا وهي صورة المدينة / المادة، وصورة الأرض / الأمّ.

وبالعودة إلى عنوان القصيدة "لن أكابر" يتبدّى الهدف الذي أراده الشاعر بعد أن ردّد جزءًا من العنوان في الشطر الأخير (قل متى حتى أكابر) فالمكابرة تمثّل الثورة على الظلم بكل أشكاله، ولكنّ الشاعر ساكت ما سكت الشعب، وينتظر منهم أن يهبوا ليُكابر أي ليثور معهم، فجاءت هذه القصيدة دعوة إلى الثورة، بل دفع سريع للشعب إلى ساحات الاحتجاج والمطالبة بأبسط الحقوق. ويبدو أنّ بيروت، لن تعود ولن تستعيد دورها إلا من خلال ثورة تكفّ يد الطغاة والقتلة والمجرمين، ثمّ تعيد الأمور إلى نصابها، فتستعيد بيروت دورها البناء. والثورة لن تكون بلا ثمن، فدون الوصول إلى المبتغى دم يكتب التاريخ، وأوجاع شعب هي مخاض ولادة من رحم الثورة (تُضحى دمانا الجيز في كلّ المحابر - أوجاعنا تبني المصابير) أمّا الهدف فهو أن يرى الطغاة في المقابر، ونجد أنّه يريد أن يحكم بالإعدام على الفاعلين لشدة تأثره بالأمّ الشعب، فمن قتل الناس، وشرّد الناس، وأسال دماء الجرحى لا يستحقّ الحياة.

وأما بناء القصيدة من حيث الصور، والعلاقات الجديدة بين الكلمات التي وأدّها خيال الشاعر في خلق جديد (على سبيل المثال: بيروت الجريح - استندان الدمع....) فهي مواصلة لنهج الشاعر في ميدان الحدائث الشعرية، حيث تميّز القصيدة بالصورة المتكاملة فبدت كلاً واحداً، وأمّا مسحة الغموض فمساحة للمتلقي ليكون مشاركًا في رسم الصورة وتكاملتها حسب إحياء الشاعر من جهة، وحسب مجريات الأحداث من جهة أخرى. ونجد أنّ الكارثة قد دفعت الشاعر إلى النظم في موضوع يفرض نفسه على الشعب، ولكنّها لا تفرض نوعًا جديدًا من التعبير الشعري، بل ظلّ كلّ شاعر ينظم وفق طريقته التي ألفها من قبل.

ومن الشعراء الذين تصدّوا للكارثة الشاعر مكرم غصوب، فقال:

سائرٌ إلى حتفي

من جببي تسقطّ الأمانيات

اليمام جانع

لا أنظر إلى الوراء، كي لا تحترق المدينة!

المدينة صنجج عاقر فيها اكتشفت أنّ كلّ الأنبياء دُكور فكفرت!

سائرٌ إلى حتفي
من جيبِي تسقطُ الصورُ القديمة
الكلُّ هنا يَنسُدُّ الـ"هناك"
والـ"هناك" عباءةٌ بالية
لا أنظرُ إلى الوراء، كي لا تحتشمَ العاهرات!
سائرٌ إلى حتفي
الحرزُ فوضى
العيونُ تائهة
الزمانُ رُكام
المكانُ رُكام
وفوق الرُكام يمرّ الحلم
كطفل يطيرُها مية
رفوف اليمام
وتحت الرُكام
تنام في قبيلتها أميرة مدينة الأحلام...
أتعلمين يا بيروت،
أنّ الليل ليس الظلام والصمت
ليس السكوت
إنما من أشكال الكلام
والأسود إغماض عين واللون منام...
أتعلمين يا بيروت،
مازلنا ندفن فيك موتانا
ونرحل إلى موتنا وحيدين
ألم يحن الوقت يا بيروت؟
أن يموت الموت على يدك
كفانا أوقاتاً ضائعة
كفانا أخطاءً شائعة
كفانا وكفانا يا أم الشرائع
يقتلنا معاً سؤال السكوت
أين الله؟ متى الله؟ من الله؟
لا أنظرُ إلى الوراء، كي لا يموتَ الله مرتين!!
(غصوب، <https://www.almayadeen.net/investigation>)

إنّ اللافت في قصيدة "غصوب" هو استعماله الأساطير أو القصص الديني لتكثيف الصورة، فهو مشى دون أن ينظر إلى الخلف تمامًا مثل النبي لوط عندما خرج من مدينة سدوم التي كانت تهوي وتُدك، فكان مصيرها الفناء، والشاعر قال: "سائر إلى حتفي ... لا أنظر إلى الوراء" في إشارة إلى أنّ ما أصاب بيروت إنّما شبيه بما أصاب سدوم، وذلك لتكثيف الصورة التي توحى بالكارثة الكبرى، وترمز إلى هول الفناء.

ومن الشعراء الذين أثرت فيهم كارثة المرفأ ماهر برهومي، فقد رثا بيروت بقوله: [الكامل]

صوتٌ مهيبٌ يتقبُّ الأذانا
وتدفقت سحُبُ الدخانِ بشدة
سبحٌ تصاعد في السماء مضرّج
وتفجرت جممٌ، وألقت شهبها
النارُ تلتهمُ البيوت، وأهلها
بيروتُ صارت هيكلاً متأكلاً
جُل في الشوارع تلَقَّها منكبوبة
جثثٌ وأتاتٌ وجرحٌ مُنخَن
وترى الزجاجُ بأرضها متناثرًا
والله لولا لطفه في أهلها
بيروتُ، يا وجعي، ونبضَ خاطري
يا أجملَ الملكات لا تستسلمي
يا أيها العهدُ المضرّجُ بالذما
الكلُّ شارك في الجريمة عامدًا
يا ربُّ إنا قد ظلمنا فانتصر
لم يشهد التاريخُ قومًا مثلهم

(برهومي، ٢٠٢١، ص ٧)

بنى الشاعر ماهر برهومي قصيدته على أساس من التقليد، فالصور واضحة في نصّه بشكل جليّ، والعلاقات بين المفردات مألوفة، وتراه لا يترك مجالاً للمتلقّي ليكون مشاركاً في رسم صورة الحدث. ولكنّ هذه الكلمات تصل إلى شريحة من القراء ببسر دون الحاجة إلى إعمال الفكر أو الشعور لتلقّي الصورة الشعريّة أو الدفقة الشعوريّة. ولولا انتشار فهم خاطئ للشعر في الفكر العربي مفاده أنّ الشعر كلام موزون مقفّى فقط لا غير، لكان ما قدّمه الشاعر كلاماً تقريرياً يجده القارئ على صفحات الجرائد وعلى ألسنة الناس عموماً كقوله: وتدفقت سحُبُ الدخان بشدّة ... النارُ تلتهمُ البيوت، وأهلها ... بيروتُ صارت هيكلاً متأكلاً ... جُلّ في الشوارع تلّفها منكبوبةٌ... "فما من صورة شعريّة في هذه العبارات، والتشابيه الواردة في القصيدة قريبة جداً، ومألوفة، فما جرى في بيروت يشبه الزلزال (وكأنّ زلزالاً بها قد كانا) والعمود الضخم من الدخان كالشبح (شبحٌ تصاعد في السّماء مُضرجٌ بدم السّواد). وخلاصة القول، إنّ الشاعر تقليديّ، تأثر بالحدث، وقاربه على طريقة شعراء المناسبات في التراث العربي، حشد ما استطاع من ألوان الألعاب النحويّة خدمة لإقامة الوزن، ولكنّه لم يقدّم صورة شعريّة، بل اكتفى بما يراه عامّة الناس. ونجد أنّ هذا النموذج بقي بعيداً عن التأثير بالعصر ناهيك من تأثره تأثراً واضحاً بالأحداث.

ويقول الشاعر الدكتور كامل فرحان صالح:

أن تحبّ مدينة
يصبح قلبك لغة
تصبح يدك أرفصة
وكلّ هذه الشوارع أبطال حكايات
يخرجون من الزمان ليكونوا أعمدة إنارة
وبقايا ظلال
أن تحبّ مدينة
تكبر كحديقة عامّة
يَسْمَعُ فيك ضجيج الدهشة
وتنام كأفق تعب من النهار
أن تحبّ مدينة
تحبّ كلّ الناس
تصير فئات خبز ليمام الساحات
وفي ثيابك الملونة
تخبيّ نشيداً حزيباً
لظنّك أنّ المدن تتعب من الحياة.
(صالح، ٧ آب ٢٠٢٠)

إنّ الشاعر يكتّف المعاني في موضوع واحد اختاره، وهو "أن تحبّ مدينة". ما معنى ذلك؟ يبدأ الشاعر بتفصيل القول وشرحه معتمداً صورة حلزونيّة، فهو يشرح معنى الجملة من وجهة نظره الشعوريّة، ثم يعود لي طرح السؤال من جديد، ويشرح بطريقة أخرى ليعبّر عن مشاعر إضافية من جديد. والصورة التي يرسمها واحدة هي صورة المدينة بل حبّ المدينة. ثم تأتي المفاجأة مدهشة القارئ في النهاية لأنّه لا يتوقّعها بقول الشاعر (المدن تتعب من الحياة) فتتكتّف التفاصيل كلّها، ليعيد القارئ هذه المرّة رصف المعاني في الفراغات التي تركها الشاعر لإشراك المتلقّي في بلورة الصورة.

ويقول الشاعر نفسه كذلك:

لم ينته موتنا بعد
نحن نأخذ استراحة
لتناول القليل من الحياة
لا تخافوا
سنموت ككلّ شيء
لن يبقى منا أحد ليكي في الحكاية
لا تخافوا
حتّى الستارة الأخيرة ستحال إلى رماد
وجبالنا إلى عظام
وكلّ هذا البحر سيحال إلى أنين عتيق
يومض قليلاً في السماء
ثم يختفي
يختفي إلى الأبد.

واللافت أن فرحان صالح قد اعتمد منهجاً في نظم قصائده هو القصيدة الومضة، أو الومضة الشعرية. فما الومضة؟ وهل ستكون منهجاً مستقبلياً في الشعر العربي؟

الومضة الشعرية

تعددت تعريفات قصيدة الومضة، فهي عند بعض الباحثين "القصيدة البالغة القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة". (خرفي، ٢٠٠٥، ص ٢٢)، بيد أن هذا التعريف يحدّد الومضة على أساس الطول لا غير، ولا يحدّد شيئاً من سماتها الفنية المتميزة. ومنهم من يعرفها على أنها "الدفقة الشعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النص، تتكوّن من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزال" (الطالب، ٢٠٠٩، ص ٤). وهذا التعريف أفضل من السابق قليلاً لأنه يحدّد قصيدة الومضة فنياً رغم أنه ليس جامعاً مانعاً. ومنهم من عرف الومضة على أنها "إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرّة على حدّ سواء، فهي مجازة لعصر السرعة؛ لأنّ قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تُفاس بشيء إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم الذي كان دائم البحث عن شيء يُنسيه وقته". (كعوان، ٢٠٠٣، ص ٦٠) وهذا التعريف لا يختلف عن التعريف الأول، فهو لا يحدّد قصيدة الومضة إلا على أساس الطول، وراها بعد ذلك حديثة ناسياً أن الشعر العربي زاخر بالمقطعات أو البيتين المستقلين، وأحياناً بالبيت الواحد المستقل. والواقع أن قصيدة الومضة يجب أن تكون مختزلة، وفي الوقت عينه يجب أن تقدّم للمتلقّي ما تقدّمه القصيدة الطويلة بأسلوب مكثّف، فاتحة المجال أمامه، من خلال فراغات يتركها الشاعر له، ليجعل المتلقّي مشاركاً في العمل الشعري. وتقوم الومضة على التكتيف والمفارقات و"تأتي الجملة الشعرية المتشحة بالزّي الفني بعد الصورة الذهنية، وأبرز ما يميّزها التكتيف في اللغة، والتسلسل في السرد الشعري وصولاً إلى لحظة الذروة والإدهاش، فتكون رسالة الشاعر ذات سمة انفعالية مولدة للوظيفة الانتباهية لدى المتلقّي." (الذيب، ٢٠٢٠)

هل أثرت كارثة المرفأ وجعلت الشعراء ينظمون قصائدهم على شكل ومضات شعرية؟

الحقيقة أنّ حدثاً واحداً مهما كان عظيماً، لا يمكنه أن ينقل طريقة الأداء الشعري من حيّز إلى حيّز آخر، بل يجب أن يتبدّل أسلوب العيش شيئاً فشيئاً وانطلاقاً من أسلوب العيش المتغيّر ينسحب الأمر على فنّ الشعر. وللومضة إرهاصات في الشعر العربي من خلال البيت الواحد يقوله الشاعر، والبيتين، والمقطعات. وقد نشأ هذا النوع من الشعر مع الإنسان، إلا أنّ التحول اليوم هو في استقلال هذا النمط من النظم، ورسم إطار عام له، وتحديد سمات خاصّة به لا تكفي بكون القصيدة قصيرة، بل يجب أن تكون مكثّفة تحمل ومضة شعورية واحدة بصورة مكثّفة، ومعاني عميقة، وتترك فراغاً للمتلقّي الذي تهزّه هزاً من خلال هذه السمات، وربما انبنت الومضة الشعرية على المفارقات أحياناً، إذ يجب أن تقدّر على لفت الانتباه بسرعة، والتأثير في المتلقّي بسرعة. ويعود إزهار هذا النوع من الشعر إلى تطوّر العصر، وتبدّل أسلوب العيش بشكل أو بآخر، فالتغيير يحصل على مستوى شكل القصيدة لأنّ المتغيّر هو أسلوب الاتصال بين المبدع والمتلقّي، فهذا الاتصال بات يحصل من خلال منصات التواصل الاجتماعي، والمتلقّي يهيمن على المبدع آخر الأمر؛ لأنّه هو المقصود وهو الذي سيتفاعل مع النص، فإن كان النصّ طويلاً فلا مجال لقراءته، وإن كان غير معيّن فلا مجال للتأثر فيه. لذا، فُرض على القصيدة أن تكون ومضة، قصيرة، ومشحونة بعاطفة مكثّفة، ومكتوبة بلغة بسيطة سهلة تصل إلى الجمهور بيسر، وتُشرك المتلقّي في العمل الفنيّ من خلال الفراغات المتروكة للقارئ. وبذلك نكون أمام تكنولوجيا علمية مؤثرة في بنية الشعر لا في فلسفة عامّة منبثقة من أسلوب عيش تغيّر المذهب الأدبيّ المتبع. فقصيدة الومضة بهذه الطريقة تبقى محاولة فرضها التطوّر التكنولوجي وطريقة العيش السريعة، وطوفان البيانات الموضوعية أمام المتلقّي. ومن البديهي أن نكون أمام تجارب من هذا النوع تتناول انفجار مرفأ بيروت موضوعاً لها. ولا يرى الباحث أنّ الحادثة بل الكارثة التي حلّت ببيروت هي التي دفعت الشعراء إلى هذا النوع من الكتابة رغم أن قصيدة الومضة قد تكون أسلوب شعراء المستقبل ونحن أمام بداية نهر سيفيض في عالم الشعر.

الخاتمة

شكلت حادثة انفجار مرفأ بيروت صدمة استثنائية في المجتمع اللبناني خصوصاً، والمجتمع العربيّ عمومًا. وقد انبرى الشعراء يؤدّون أدوارهم في التعبير عن هذه المأساة التي هالهم مرأها، عبّر كلّ منهم بالطريقة التي اعتاد عليها في نظم شعره، فمن كان تقليدياً ظلّ كذلك، ومن نهج نهجاً تجديدياً تابع ما كان منه. ولم يحد الباحث علاقة بين الحادثة وحدّ ذاتها وأساليب النظم الشعريّ، إلا أنّ البحث انتهى إلى أنّ قصيدة الومضة ستكون أساسية ومحورية في مسيرة التطوّر خلال الفترة المقبلة نظراً إلى الحاجة إليها لأسباب كثيرة، منها أنّها تناسب طريقة النشر الحديثة على وسائل التواصل، وتسائر إيقاع العصر السريع، وتكثّف المشاعر وتدققها عند المتلقّي.

المصادر والمراجع:

- www.aliwaa.com.lb ٤ كانون الأول ٢٠٢٠
- أبو علي، محمد توفيق. (٢٠٢٠/٨/١٠) لن أكابر. مدونة ميزان الزمان. www.mizanalzaman.com/article/3576
- برهومي، ماهر. (٢٠٢١). ديوان الجرح النازف. بيروت: دار الرشد الثقافية.
- جريدة الشرق الأوسط، ٢٠٢٠/٩/٤.
- خرفي، محمد الصالح. (٢٠٠٥) التجريب الفنيّ في النصّ الشعريّ الجزائري "الممكن والمستحيل". مجلّة الناص. جامعة جيجل. عدد ٢ - ٣ - ص ١٨ - ٣٢.
- خوجة، عبد العزيز. (٨ آب ٢٠٢٠). حبيبتي بين الركام. www.annahar.com
- الديب، أمين. www.al-binaa.com.

- الطالب، هايل محمد. (٢٠٠٩). قصيدة الومضة: دراسة تنظيرية تطبيقية. دبي: نادي المنطقة الشرقية.
- غصوب، يوسف. www.almayadeen.net تم الاطلاع عليه بتاريخ ٢٠٢١/٣/١٤
- كعوان، محمد (٢٠٠٣). شعرية الرؤيا وأفقية التأويل. الجزائر: اتحاد الكتاب الجزائريين.
- مجموعة من الباحثين. (٢٠٠٩). مراجعة القوانين والتشريعات النافذة ذات العلاقة بالكوارث وإدارتها ضمن منطقة العقبة الاقتصادية الخاصة. الأردن. مشروع دعم بناء القدرات الوطنية للتقليل من اثر الخطر الزلزالي لمنطقة العقبة الاقتصادية الخاصة.