

## الغربة الكبرى

### دراسة في أشعار أحمد الصافي النجفي

لم تحظَ تجربة أحمد الصافي النجفي ١٨٩٦ - ١٩٧٧ بدراسة نقدية رصينة تتناسب مع أهمية إنجازهِ الشعري، ودوره في مسار تطوُّر القصيدة العربية وانتقالها من مرحلة التقليد إلى حقبة التجديد، ومن إرث القديم إلى أفق الحداثة، حيث يمكننا القول باطمئنان، بأنَّ الصافي النجفي ينتمي إلى صميم الحداثة الشعرية اللازمية، وتقف قصائده بثقة عبر العصور بينما تنحني أمام دولا ب الزمن تجاربُ أخرى عديدة سابقة عليه ومعاصرة له ولاحقة من بعده. فأغلبُ الكتب المتوفرة في المكتبة العربية، والتي تدور حول تجربته وشعره، هي من نوع الشهادات الشخصية، عن سيرة الشاعر، ومحاولة إضاءة جوانب إنسانية ونفسية من حياته، كما أنَّ قسماً كبيراً من تلك المؤلفات يعتمدُ بشكل أساسي على استذكارات شخصية ولقاءات مع الشاعر يستعيدُها عددٌ من مريديه وقرَّائه وأصدقائه، حيث تُدوّن تلك المجالس المشتركة بنكهة صحفية، وهي تندرج في سياق «أدب الأمالي» أي تلك الكتب التي تُملَى على الآخرين فيجري تدوينها، بوصفها مرويَّات عن لسان كاتبها.

وإزاء ندرة الكتب النقدية التي تقارب تجربة الصافي النجفي الشعرية مقارنة بنية ثقافية شاملة، وتحاول الإحاطة بعواملها المركّبة، والكشف عن بنيتها المضمرّة، بقيَ هذا الشاعر النادر في عزلة من نوع آخر، وكما حرص هو دائماً على هجران الناس، وإنكار النقاد وهجوهم، ها هم يقتصُّون منه بشكل آخر معاكس، أو لعلَّهم لا يجرؤون على المغامرة لتفحص إرثه

محمد مظلوم\*

سلالة تمتدُّ بين غابتين، ونسبه السلالي:

يوحّد سوريةً بالعراق

ويجمعُ لبنانَ في بابل

لقد وقف النجفي وحيداً بين جيلين، وبينهما جرت محاصرته، فما بين الذهنيات التقليدية في مقارنة القصيدة العربية القديمة التي أعلن قطيعته معها مبكراً، وبين ظهور قصيدة التفعيلة في الشعر العربي، وما صاحب انطلاقها من حفلات تبشير مضاعف حظيت به، بعد انطلاقها، وسرديات متوالية من السجال والمعارك حولها، كان النجفي في صراع دائم مع الحقتين معاً، فبقي حليف عزلة أخرى وهو ملكُ العزلات المتوجّج بشتّى نعوته وسيمائها.

وتحاول هذه الدراسة، لفت الانتباه إلى أهمية اختراق تلك العزلة الأصعب والأكبر: عزلة الشاعر بعد موته، بعد عزله الكُبرى في حياته. كما تحاول الإضاءة على المناطق الأشدّ عتمّةً في تجربته في التمرّد والاغتراب والانشقاق والعصيان ورفض التلقينات الأبويّة في الثقافة والوعي والحياة بشكل عام، وتقصي فرادته في ذلك، وهي فرادة صادرة عن وعي أخلاقي وإحساس عالٍ ونادر بالحرية الإنسانية. لقد كان الشاعر حسن الظنّ في المستقبل الذي يعرف أنه لن يكون موجوداً فيه

رغم رحيله، ربّما فَرَقاً من ذلك العالم صعب المراس والقياد الذي تعيش فيه قصائده، العالم الذي يبدو عصياً وغريباً رغم بساطته، فهو شاعر يخوض في موضوعات غير مألوفة ومعانٍ غير مطروقة في تراث الشعر العربي ممّا يشكّل اختباراً نقدياً صعباً للأدوات النقدية التقليدية ومناهجها التليدة في مقارنة الشعر المختلف والمغاير.

فلا إبراهيم السامرائي في «لغة الشعر بين جيلين» ولا يوسف عز الدين في «الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات الاجتماعية والسياسية فيه» استطاعا إدراك أهمية تجربة الصافي النجفي، وتفردّه، ودوره في تحديث القصيدة العربية، فأخذ الأوّل عليه اقتراب مفرداته من الحياة اليومية، حتى غدت نوعاً من الكلام السائر! وإهمال الجزالة في اللغة! بينما رأى الثاني خطيئة الصافي في «خروجه عن المدرسة النجفية في الشعر!»

إننا لم نقرأ، حتى الآن كتاباً نقدياً لناقد عراقيّ «حدثني» عن النجفي، يعيد فيه اكتشاف أحد أبرز شعراء العراق في القرن العشرين، بينما جاءت أكثر الدراسات جدية واقتراباً من حرارة تجربته ولوعتها، وباطن عزلته من شعراء ونقاد عرب غير عراقيين<sup>(١)</sup> وهذا مما يعدّ منقبةً للشاعر ومثلبةً على النقد العراقي، وعلى شعرائه كذلك، بلا أدنى ريب. ومن المؤسف حقاً أن هذه القامة المديدة لتلك النخلة التي نبتت على الجانب الشرقيّ من نهر الفرات، ثم سمقت في الجانب الغربيّ منه، لا تبدو مرئيةً من الضفة الأخرى بوضوح تام يليق بها بين حشد من الأعشاب والأشجار في الغابة (أكثر اللوم)، مع أنّ تلك النخلة، كانت نتاج لقاح النخيل بالأرز فهو من

لم تحظَ تجربة أحمد الصافي النجفي  
١٨٩٦ - ١٩٧٧ بدراسة نقدية رصينة تتناسب  
مع أهمية إنجازهِ الشعري

جسدياً، على أمل حضوره الإبداعي فيه، وهو الذي كان الأكثر خيبة من حاضره وماضيه، وظلَّ يردّد في أشعاره مراهنته على الآتي لكي ينصفه، وبيقينية لا يساورها الشكّ، لكنّ ذلك لا يبدو متحقّقاً حتى الآن، إذ ما تزال نزعة الإنكار للحقيقي والنبيل، وغياب الإنصاف، والتقييمات الخاضعة لمآرب واعتبارات خارج الشعر، إن لم نقل خارج الأخلاق بشكل عام، تتحكّم في إعادة تقييم خريطة الشعر العربي، بل غدت أكثر تعقيداً من ذلك العصر الذي أعلن فيه الشاعر خيبته التي لا رجعة عنها.

كان ديوان «الشلال» وهو آخر ديوان أصدره في حياته، أوّل ديوان أقرأه من دواوين أحمد الصافي النجفي الشعرية، كان ذلك قبل أكثر من ثلاثين عاماً، متزامناً مع رحيله بعد عودته لبغداد من بيروت مصاباً برصاص الحرب الأهلية اللبنانية. ويسبق قليلاً صدور أعماله غير المنشورة التي طُبعت بعد رحيله بقليل، ثم قرأت له في أوقات مختلفة لاحقة عدداً من كتبه الأخرى: «الأغوار» فـ«هواجس» و«أشعة ملوّنة»

ورغم أني لم أكن قد تعرّفتُ بعد وقتها على خريطة الشعر العربي الشاسعة وتضاريسها جيداً، إلا أنّ ما لفنتني إليه في تلك الفترة من شعره، ذلك المناخ المختلف،

وتحاول هذه الدراسة، لفت الانتباه إلى أهمية اختراق تلك العزلة الأصعب والأكبر: عزلة الشاعر بعد موته، بعد عزلته الكبرى في حياته

والأداء التعبيري المغاير، لما عهدته من شعر وقتذاك، فقد كنت أقرأ النجفي في وقتٍ كنت فيه مهتّماً، حدّ الشغف، بتجربة «جماعة أبولو المصرية» وخاصة روافدها الأساسية: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، وعلى خلاف ما وجدته في تجارب هؤلاء، وهم من مجايله ومعاصريه، لم أعهد لدى النجفي أية مسحة رومانسية أو غنائية مخفّفة، كما لم أصادف بلاغة استعراضية، ولا زركشة معجمية، ولا تطويلاً في قصائده. بالمجمل شكّلت أشعاره صدمةً نوعية لذوقي وفهمي الشعري آنذاك. وأنا في سنّ مبكرة، ابن الرابعة عشرة الباحث عن غزليات وجدانية، بل أنني صدمت، من هذا الجانب بالذات، منذ أوّل صفحة من «الشلال» حيث اعتاد الصافي النجفي أن يصدر ديوانه بيتين أو ثلاثة على الأكثر، يلخص فيها روحه الشعرية، ورؤيته الفنية العامة في الديوان:

شعراء عصري ما همُّ إلا التغزل من أرب  
لعب الطفولة شعْرهم وهم كيشعرهم لعب

وفي متن الديوان لمستُ لديه شحنة مكثّفة من العنفوان الشخصي، مفصّحة عن هذه الروح المتعالية، والنبرة المتدمّرة التي تقارب النزعة العدائية تجاه محيطه الثقافي والاجتماعي، وملاحق بقدر واضح لنزعة «سايبوباتية» أو ما يمكن أن يسمى «الجنون الأخلاقي» و«التحلّل المتفوّق» لكنني لم أكن وقتها في وارد أن أفسّر ذلك النزوع. عادت حكاية شاعر «الشلال» مرّة أخرى إلى اهتمامي، في فصل جديد منها، بعد أن أقمتُ في سوريا، وسكنت بحي «القيمرية» في دمشق القديمة بداية التسعينيات من القرن الماضي، فبينما كنت جالساً في بعض الأحيان، في

**كثيرة هي المحاولات إذن لإدراج شاعر  
«الأغوار» في صورة تقريبية تمثله، لكنه بقي  
وسط زحمة تلك المحاولات الترميضية حراً  
عصياً**

صورة الشاعر العراقي الذي لا أهل له أو وطن، نزيل  
الفنادق والمقاهي والغرف القديمة الباردة، ومع هذا  
كله لم تنجح صورة الشاعر في حياته في تنميط صورته  
في قصيدته، وبقيت عصية على الاندراج في كل إطار  
صنّغ لتحجيمها وضبطها. لقد ظلّ شاردًا من كل النور،  
متمردًا ومنشَقًا ومغتربًا في خيار وجودي وكياني قلّ أن  
نجد نظيره في الشعر العربي في القرن العشرين.

ولعلّ الصورة الأقدم المرسومة لهذا الطير «السباح في  
التراب» هي تلك التي حاول أمين الريحاني تلخيصها في  
عبارات نثرية بليغة في كتابه «قلب العراق» حيث يقول  
عنه: «ومن قفص النجف فرّ طيرٌ آخر هاربًا، فرّ يطلب  
قسمته من الإرث السماوي. هو طير ولا كالأطيّار،  
له منقار البومة وصدر الورقاء وجناح الهدهد وذنّب  
الطاووس. هو طير غريب فريد، يدعى بين الناس  
بأحمد الصافي النجفي ويعرف بالشاعر المجدّد والشاعر  
البائس. فقد ولد في النجف الأشرف، يوم كان الحُسن  
الخُلقي والصحة والنعمة تنتزّه كلّها في الكون الأعلى، فما  
رمقته بنظرة ساعة الولادة ولا دنت بعد ذلك من ملعبه،  
أو من رجله أو من كوخه. إنه لطيرٌ عجيبٌ غريبٌ، يحسن  
الطيران والغناء، ولا يحسن سواهما»

شيء آخر مثير للأسى في تجربة هذا الشاعر وصورته

غروب دمشقيّ، في مقهى «النوفرة» القريبة من سكني،  
قبل أن تصبح واجهة سياحية كما هو حالها الآن، اقرأ  
كتاباً أو أدوّن ما يخطر لي من عبارات شعرية، انتبهت  
لرجل ستيّني يبدو أنه كان يتفرّس فيّ، فبادر إلى سؤالني،  
وقد شجّع انتباهي له، عن بلدي لأنني لست سورياً  
كم بدوّت له، فأجبت: أنا من العراق، وأسكن في  
حارة مجاورة، فسألني عن أوضاع البلاد، وعن عملي  
واهتمامي، ولما عرف أنني اهتمُّ بالأدب، وأنّ الكتاب  
الذي معي هو ديوان شعر، سألني باهتمام: هل تعرف  
أحمد الصافي النجفي؟ فأجبت: نعم فهو هو شاعر مهمّ  
من شعراء العراق، وقبل أن أترسل، علّق باسم كمن  
يقول إنه يقصد شيئاً آخر تماماً: لقد كان «المسكين»  
يسكن هنا، في الحي المجاور، وحيداً بلا أهل ولا أصدقاء  
وكان شريداً وشارداً باستمرار. لم تكن تلك الحوارية  
الوجيزة والعبارة مع ذلك الرجل الدمشقي الستيّني،  
مع منفي مثلي في يفاة منفاه، إلا حيرة أخرى في رأسي  
فأوصاف «المسكين» و«الوحيد» و«الشريد» و«الشارد»  
لا تتناسب، كما كنت أرى، مع صورة تلك الروح المتعالية  
التي رسمها الشاعر لذاته، وظلّت تدفّق في ذاكرتي مع  
عنقوان «الشلال» بكبرياء لا يضاهي، حوارية سنجد  
أنّها نوع من الصورة النمطية المتشكّلة عن هذا الشاعر  
في وعي كثيرين ممن عرفوه في دمشق، ممّن التقيت بهم  
من أدباء سوريا الروّاد، ومعاصريه وأصدقائه، كالشاعر  
شوفي بغدادي والراحلين شكيب الجابري وعبد السلام  
العجيلي وبديع حقي.

إذن فقد كانت صورته في دمشق، صورة «الشريد»

الذات لديه، والاهتمام بحصيلة تفرّغه الكهنوتي لمشروعه الشعري، بأصالة وإخلاص قلّ نظيرهما بين شعراء العربية. بيد أن البحث عن كتبه المفقودة تقريباً من سوق الكتاب حالياً، ينطوي على مفاصل أخرى في الحكاية، والغريب أن سوق المكتبات في النجف نفسها، لا تكتفي بعدم احتوائها على دواوين ابن البلدة الذي حمل اسمها، ولعله الوحيد بين شعراء العراق القرن العشرين من حمل اسم المدينة في كنيته. فمكان قبره في مسقط رأسه النجف بحث آخر مضمّن سيحتاج لمشقّة أكبر، إذ لا أحد يعرفه اليوم، وضاعت آثاره بين قائل إنه من بين تلك القبور التي تهدّمت خلال انتفاضة عام ١٩٩١، ومن قائل أنه ضاع قبل ذلك التاريخ، ولا يزال الطريق إليه مجهولاً حتى الآن.

### الاغتراب في مكان آخر

سيرته المركبة والصعبة دونها براعة، في تجربة فذة ونادرة في دواوينه العشرة التي أصدرها في الشام «سوريا ولبنان» كلّها، ابتداءً من «الأمواج» في عام ١٩٣٢، وصولاً إلى الشلال عام ١٩٦٢، قبل أن تصدر أعماله غير المنشورة بعد وفاته بقليل في مجلد، يربو على نحو من ٧٠٠ صفحة.

وباستثناء جزء من ديوانه الأول «الأمواج» المكتوب بين العراق وإيران ودمشق، فإنّ جميع أشعاره اللاحقة، أي تلك الدواوين التسعة الأخرى، ومجموعة الأعمال غير المنشورة، المتضمنة خمسة دواوين، كتبت جميعها خارج العراق، ما عدا أبيات ومقطعات صغيرة، كتبها بعد عودته الأخيرة جريحاً للعراق ونشرت كملحق بعنوان

النمطية المغلوطة المتشكلة لدى القراء وحتى لدى عدد من المهتمّين بالأدب في العقود الأخيرة، وهي أن صيته ذاع مع ترجمته لرباعيات عمر الخيام الشاعر النيسابوري القلق، حتى بدا للكثيرين وكأنه مُترجمٌ نموذجيٌّ لتلك الرباعيّات ليس أكثر، فراحت أنوار المشعّصات الخمرية للرباعيّات المترجمة براعة عالية تطفئ على الظلام الداخلي العميق للصافي وهو يترجمه هذه المرّة من قلق دواخله، ومن لغة الباطن، أفكاراً ومشاعراً وصوراً وأخيلة مشعّة، إلى شعر له بصمته وملامحه وعبر عنه في أكثر من نصف قرن من التجربة المتفرّدة في الحياة والكتابة، في خمسة عشر ديواناً شعرياً. كثيرة هي المحاولات إذن لإدراج شاعر «الأغوار» في صورة تقريبية تمثله، لكنّه بقي وسط زحمة تلك المحاولات التنميطية حرّاً عصياً على الامتثال والطاعة والخضوع لأية سلطة، فحريته في الواقع كانت قد نشأت من غرابته واغترابه المركّبين.

واليوم بعد ثلاثين عاماً، من بداية تلك الحكاية، أجدني أتعبُ الكتب المفقودة للصافي النجفي بين «دمشق» و«بغداد» وحروبها الأهلية، لإعادة العثور على ذاته الضائعة، أو المضيّعة، في سلسلة عمياء من التنميطات والمقولات والافتراضات الظاهرية لشخصيته، والمؤلّفات المنشغلة بالجانب الشخصي والاجتماعي، عن تقصي قلق

مكان قبره في مسقط رأسه النجف بحث  
آخر مضمّن سيحتاج لمشقّة أكبر، إذ لا أحد  
يعرفه اليوم، وضاعت آثاره

«أشعار ما بعد العودة» وهي آخر ما كتبه الشاعر.

في متون تلك الدواوين الخمسة عشر وحيوية سطورها، تكمن الصورة الباطنية النموذجية اللامعة لسيرة شاعر الاعتراف الإنساني الأبرز في الشعرية العربية في القرن العشرين، وتتكشف بفصاحة تخصّ الباحثين عن الشعاع المنزوي لتجربته وحياته.

إذن فهو شاعر منفى بامتياز، كتب أعماله خارج العراق، وطبعها خارج العراق كذلك، وهو صاحب الرّقم القياسي في عدد سنوات المنفى بين شعراء العراق في القرن الماضي، منذ منفى عبد المحسن الكاظمي في أواخر القرن التاسع عشر حتى وفاته في القاهرة عام ١٩٣٥.

بيد أنّ منفى النجفي، يمتاز كيانياً، عن سابقه الكاظمي، وكذلك عن معاصره الأشهر الجواهري. فقد كان منفى الجواهري مثلاً منفى سياسياً، بما يحمله هذا المنفى من شروط واستحقاقات، فهو منغمّر في صميم المشهد السياسي العراقي لأكثر من نصف قرن على مختلف عهوده، ولذلك كان المنفى بالنسبة للجواهري استحقاقاً مفهوماً لما تسفر عنه الصراعات السياسية، وتبدّل الولاءات بين العهود، ولذلك أيضاً سنجد في الكثير من شعره محاكاة ضاحكة بوقائع ذلك الصراع ومراحلها، فهو يجسّد بحق «ديوان العراق الوطني السياسي» لحقبة كبرى من تاريخه المعاصر.

**ليست الدار وحدها من يرفض ملكيتها، وهو الذي سكن غرفة بالإيجار لأكثر من أربعة عقود**

ولأنّ الثقافة العراقية بشكل عام مأخوذة بتأثير السياسي، وإرهاصات الشعور الرومانسي الوطني فقد بدا الجواهري في سياق تلك الثقافة نموذجاً أوضح لهذا المنفى، بينما ظلّ المنطلق مع «الأموّاج» يتقلّب في «منفى آخر» منفى متعدد الطبقات، وهي طبقات لا تزال بعيدة عن الدراسة والبحث في الثقافة العراقية والعربية بشكل عام، إذ كان منفاه مركباً فعلاً، فهو لم يتزوّج، ولم يُنجب، ولم يعيش بين عائلة، ولم ينخرط في عمل رسمي أو وظيفة، ولم يتمم لأحزاب، ولم يعمل في أية مؤسسة، كما أنه وطيلة حياته كان يرفض الملكية، لأي عقار أو دار، أو مال، فالملكية بالنسبة له استعباد، لا يتناسب مع الحرية التي ينشدها، وتجعله كسيحاً متردداً في تجواله، مشدوداً إلى مكان معين، ومشغولاً به، لهذا نراه في قصيدة «الدار المرفوضة» يرفض نوعاً من ذلك الاستعباد الممقوت بالنسبة له:

وراحَ يعرّضُ داراً      رفضتُها تَكَرَّاراً  
فَراحَ يَعْجَبُ مِنِّي      ورامَ نُصْحِي مِراراً  
فقلتُ: ما الأمرُ عِنْدِي      داراً وقصراً وجاراً  
ترومُ قصَّ جناحي      فلا أُطِيقُ مَطاراً

ليست الدار وحدها من يرفض ملكيتها، وهو الذي سكن غرفة بالإيجار لأكثر من أربعة عقود تشاركه السكن فيها البراغيث والفئران والعناكب، وحتى الأفاعي، ومع هذا يرفض الملكية بالمطلق كشأن الشعراء الأحرار النادرين، وبالمقابل نجده يمنح أهم ما يعتز بملكيته الرمزية، وهو فكره وشعره، هبة للناس: أطوفُ في الكونِ حرّاً لا أرومُ سوى



ترى الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في شخصيته «صورة نادرة من البطولة الفردية، يندر وجودها، في الحياة العربية المعاصرة

كشف أغذي به عقلي وإحساسي

لم أمتلك أي شيء كي يقيّدني

لم أمتلك غير فكري، وهو للناس

وأظن أن لا سلالة ولا من يرث طريقة هذا الشاعر في الشعر العراقي حتى الآن، في تجنّب المفرط لمغريات العالم، والطموحات الرخيصة وانشغاله الاستبطاني في استثمار معطيات الحياة فناً وسحراً وجمالاً، فلا مكاسب أو مغنم تودي بشكيمته، لذلك فهو وحده «أمة حقيقية من الشعراء» كما يقول في أكثر من مكان في شعره:

فإن لم أكن في أمة الشعر واحداً

أكن أمة أعلى من الشعراء.

هذه التجربة الإنسانية الفريدة ذات النزعة الشخصية العصبية على الاندراج في المتن الموروث، خلقت لنا شاعراً ذا شخصية استبطانية غير قابلة للانحناء أمام العواصف، ورغم أن قامته مديدة، ونحيلة، لكنّه كان يجتاز تلك العواصف في دروبه نحو الحرية مُتَنَكِّباً بعباءته، ومتنكباً أمام سواقي ريحها ورمالها، بعقاله المائل، ويشماغه الأبيض وهو متعكّر دائماً بهبوب تلك الرياح السواقي التي لم تلوّث روحه. فقد ظل الصافي صافي السريرة، وصافي السيرة، وصافي الشعر، كاسمه.

ولذلك ترى الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في شخصيته «صورة نادرة من البطولة الفردية، يندر وجودها،

في الحياة العربية المعاصرة، فصورة البطل في حياة العرب اليوم صورة وطنية، وتتصل البطولة فيها عادة، بالقضايا العامة» أما الصافي فقد «بالغ بالانشغال بصراع مكشوف ضد المفسد، والحقارة، والخسة، والمعاييب، والخمول والنفاق، والجهل، والجشع، والفجاجة، والفوضى والسياسة الغوغائية في حياة العرب اليومية من حوله، لذا فهذا العذاب الصامت الذي استمر طوال حياته، وهذا الإنكار التام، والرفض لجميع الفعاليات الصاخبة في حياة العرب المعاصرة، كما تظهر عند الآخرين بين حب الوطن، وحب الحياة الطيبة، قد أضفت وزناً وقوة روحية على شعره، لم يقبل الصافي المساواة، ولا حب الظهور، بل حاول تصوير الوضعية الإنسانية عن طريق تصوير وحدته الشخصية بشكل جرح وصريح. (٢)»

غير أن ثمن هذه اللامهادنة، واختيار طريق آخر مختلف، كلّف الشاعر المنشّق كثيراً، ذلك أن الطريق نحو تحصيل الحرية يصطدم دائماً بمضيق «الاغتراب» بوصفه معضلة إنسانية وفلسفية، وكان اغتراب النجفي المركّب ذهنياً ومكانياً، بمثابة «صخرة سيزيف» في دروب الحرية الوعرة تلك.

من المعروف إن مفهوم الاغتراب الفلسفي نشأ بوصفه نقداً تنويرياً في أوروبا مع صعود هيمنة الأديان «المسيحية واليهودية» خصوصاً، وكانت طروحات «فويرباخ» أساسية في هذا السياق، وإن سبقتها بقرون طروحات عدد من المتصوّفة المسلمين خاصة «الحلاج» و«السهروردي» وهو نوع من التعبير عن قلق الذات وإشكالية علاقة الإنسان بالله في ذروة الصراع بين

مفهومَي التدين والإيمان تحديداً.

والصافي النجفي، في نموذجهِ، ابن فاتيكان إسلامي شيعي، متمثلاً بـ «الحوزة العلمية في النجف» وعاش في عصر النهضة وما بعدها من تحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية، لكنَّ هذا «الفاتيكان الشرقي» ليس مجرد قبة لمجمّع روحي، وأيقونة رمزية للمواعظ والإرشاد، كما هو الحال في فاتيكان المسيحية في روما، بل إنه هنا يتدخل أكثر في الحياة العامة وحتى الخاصة للناس، ولهذا كان تمرّد النجفي على هذا الإرث، رغم أهميته في مواجهة بنى وعي قارّة ومؤثرة، إلا أنه انتهى محبطاً، وأشبه بمهزوم في معركة دون كيشوتية أمام هذه الطواحين الكبرى. فانتهت به الرحلة، لأن يغدو «مسافراً بلا جهة» أو «سائراً في دوران» كما يقول في أشعاره.

لقد خلع «لباس المشيخة» مبكراً وترك مدينة النجف في رحلة عائرة إلى إيران لم تدم طويلاً خلال الحرب العالمية الأولى وعندما عاد إلى مسقط رأسه وجدها قد سقطت بيد الإنكليز، وسرعان ما غادرها ثانية إلى إيران، بعد أن شارك في أول ثورة عراقية عام ١٩٢٠، حيث بدأ منفاه مع قيام الدولة العراقية، وحين عاد بعد ثماني سنوات وجد إرث الثورة قد جرى اقتسام سهامه، ولم يكن هو حاضراً تلك القسمة ولم يكن من الوارثين لأيّ سهم من تلك السهام.

معاصروه وأقرانه ممن عاصروا الحقتين كالزهاوي، والرّصافي، والجواهري، والشيبسي، وعلي الشرقي، أصبحوا نواباً في مجلس الأعيان وانخرطوا في المؤسسات الناشئة آنذاك في حين اضطرّ من جانبه إلى العيش في

المنفى، وبما أن لكل ثورة في العراق ضحية شععية من طراز رفيع، فقد كان الصافي النجفي ضحية ثورة العشرين بامتياز، والشاعر المنبوذ الذي لن يجد له مكاناً في الدولة التي أسفرت عنها تلك الثورة، تماماً كما سيذهب الرّصافي ضحية «ثورة» أخرى بعد تأييده لحركة رشيد عالي الكيلاني حيث بقي معزولاً بعدها، ومات وحيداً في منفاه الداخلي.

لقد دفعه هذا الاغتراب في عصره، إلى البحث عن «التماهي» مع نماذج مغتربة في عصور أخرى، كنوع من

**والصافي النجفي، في نموذجهِ، ابن فاتيكان إسلامي شيعي، متمثلاً بـ «الحوزة العلمية في النجف»**

الاستعانة بقناع متماسك لاجتياز الممر الضيق المحاط بالمرايا المتعددة التي تحاصره في عصره. إن «التماهي» في التحليل النفسي يمنح نوعاً من الأمان، للذات في مواجهة العالم، عبر آلية دفاع الأنا عبر التماهي Identification (٣)» بآخر ما.

وكانت رحلة الصافي المذعور مما حوله من نكبات وقبح وإنكار، تستدعي أن يجتاز المضيق مموّهاً بحراسٍ أقوى، فكان كلٌّ من «المعري» و«المتنبي» قناعي التمويه في ذلك الاجتياز الصعب، بنوع من «التماهي الرمزي» حسب «لاكان» مع الأب، وليس الخيالي، فهو ينأى عن المحاكاة والتقليد نحو «تماهٍ مزدوج للذات مع أكثر من



صورة، يفصح فيها عن قلق الذات، والشغف بهوية أخرى، أنه نوعٌ من ترسيخ الخصومة مع العالم، معبراً عنه في هذا النزوع نحو إعادة صياغة الذات.

فالمعري صنوه في العزلة، وفي السيرة الشخصية لكلٍ منهما تشابهٌ ظاهرٌ، فكلاهما لم يتزوج، ولم ينجب لدوافع فلسفية وجودية، وكلاهما «رهين محبين» أو ثلاثة سجون حيث يقول المعري:

أراني في الثلاثة من سُجوني

فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْحَبْرِ النَّبِيثِ

لِفَقْدِي نَاطِرِي وَلَزُومِ بَيْتِي

وَكَوْنِ النَّفْسِ فِي الْجَسَدِ الْحَبِيثِ

أما النجفي فهو رهين محبين معاصرين: «ضنى وفقر» وسجن ثالث حقيقي وليس مجازياً:

رهينُ المحبين: ضنى وفقر

وَأُسْجَنْ؟ جَلَّ ذَلِكَ مِنْ نَصِيبِ

وحين يفصح المعري عن اكتشافه للعالم من حوله، يصل إلى حالة إنكار، وانفصال:

سَكَنْتُ إِلَى الدُّنْيَا فَلَمَّا عَرَفْتُهَا

تَمَكَّنْتُ أَنِّي لَسْتُ فِيهَا بِسَاكِنٍ

أما النجفي، فإن انفصاله عن الدنيا يعبر عنه بقطيعته الذهنية والسلالية مع أهله:

أَتَيْنَا إِلَى الدُّنْيَا عَلَى خَطَأٍ مَعًا

فَفَارَقَهُمْ عَقْلِي، وَفَارَقَهُمْ دَمِي

وفي أشعار الصافي قصائد عديدة تجسّد لهذا التماهي مع المعري، في أغلب دواوينه الشعرية، وفي ديوان «اللفحات» وحده نماذج عدة منها: «مهرجان المعري» و«عيد وعيد

المعري» و«عكازة المعري»:

إِنِّي وَقَوْمِي كَلَانَا خَابِطَانِ دُجَى

لَكُنَّيْ بِالْعَمَى وَسَطَ الظَّلَامِ أَرَى

فَهَبْ لِقَوْمِي عَمَى يَسْتَرِشِدُونَ بِهِ

يَا رَبِّ أَوْ هَبْ بَعْكَازِي لَهُمْ نَظَرًا

لِللَّهِ أَعْمَى يَقُودُ الْمُبْصِرِينَ ضُحَى

يَمْشِي أَمَامَهُمُ وَالْمُبْصِرُونَ وَرَا

أما التماهي مع المتنبي، فيبدو أكثر كثافة، بفعل متانة عناصر الدمج، والتفاعل بين الشخصيتين، رغم تباعد العصر بينهما، فكلاهما له اسم واحد: «أحمد» وكلاهما يتحدّر من بلد واحد: العراق، وفي مساحة جغرافية واحدة: الكوفة للمتنبي، والنجف للصافي، وكلاهما شدّ الرحال في وقت ما من حياته إلى شرق البلاد وغربها: إيران والشام، وإن اختلفت بينهما المطامح أو المطامع كما يسميها النجفي:

إِنَّ عِنْدِي رُوحَ النَّبِيِّ، وَلَكِنْ

لَيْسَ عِنْدِي مَطَامِعُ الْمُتَنَبِّئِ.

وكلاهما بعد ذلك اصطدم بواقعه بقوة، ونال الكثير من حسد شعراء عصره وضغائنهم، وإنكار أهله لعبقريته وشعاع روحه، فلا ندري أيهما فرّ نحو الآخر، لكنّ المتنبي هو من فرّ من غربته البعيدة، وعاد للظهور في غربة جديدة هي غربة النجفي، أنه «تقمّص» Reincarnation

غادر إلى إيران بعد أن شارك في أول ثورة عراقية عام ١٩٢٠، حيث بدأ منفاً مع قيام الدولة العراقية.

وهل يُلاقِي له قريباً  
مَنْ عاشَ في أَهْلِهِ غريباً؟  
يرجِّي غريبُ الدَّارِ عوداً لأهله  
فهل يرتجي عوداً غريبٌ بأفكار  
وحين يضع المتنبي أسئلة الآخرين من حوله في عبارة  
مؤلمة وعميقة:

يَقُولُونَ لي: ما أَنْتَ في كُلِّ بَلَدَةٍ  
وَمَا تَبْتَغِي؟ ما أَبْتَغِي جَلًّا أَنْ يُسَمَى  
يبدو النجفي وكأنه يكمل في اللاوعي عبارة المتنبي  
تلك بألم وقلق لا يقلان عن ألم وقلق المتنبي نفسه:  
أبغِي أسافرُ لكنْ لا إلى جِهَةٍ  
كأنَّني عن جُودِي أَبْتَغِي السَّفَرَا  
فَكَمْ قَصَدْتُ جِهَاتٍ ما لَهَا عَدَدٌ  
فما بلغتُ بها قَصْداً ولا وَطْراً  
لقد جمع الصافي في رحلة تماهيه المزدوج هذا، بين  
زهو المتنبي وكبريائه، وترفعه، وقلقه، وبين زهد المعري،  
وعزلته، وضيقه بها ومن حوله.  
شاعر آخر، قارب الصافي تجربته روحياً، وإن لم تصل  
تلك المقاربة، إلى ذلك «التماهي» الذي أشرنا إليه، وهو  
«عمر الخيام» وجانب المقاربة بين حياة النجفي والخيام-  
والثاني قريب كذلك في فلسفته من المعري- تتضح في نزعة  
التشاؤم من الوجود، وفي رحلة الشك والخيبة والقلق  
الوجودي، في ما يتعلق بثنائية: الإلحاد/ الإيثار، التي  
عبر عنها الخيام في رباعياته تعبيراً دقيقاً، وهي تلخص إلى  
حدٍّ نوعاً من السيرة الأخرى للنجفي، في تقبله في أسئلة  
الوجود، وموقفه المضاد للتدين الذي بدأ من الأمواج:

فالمعري صنوه في العزلة، وفي السيرة  
الشخصية لكل منهما تشابهٌ ظاهرٌ، فكلاهما  
لم يتزوَّج، ولم ينبج لدوافع فلسفية  
وجودية، وكلاهما «رهين محبسين» أو  
ثلاثة سجون

«انتقائي روحي إنساني نبيل ومحدّد، وليس مجرد  
«تناسخ / Metempsychosis» مفتوح على احتمالات  
لا بشرية «مسخ» إنه خلود القيم، وليس معاقبة الروح،  
كما يفرق الفكر السري لدى الفرق الباطنية، وهو ليس  
«تماهياً طفولياً» صورياً في مرآة بعيدة:  
قالوا: مَضَى المتنبي فعادَ بي يتكلَّم!  
ولعل الأبيات التالية من ديوان «أشعة ملونة» تشير  
بوضوح إلى كثافة عناصر الدمج تلك التي تجعل  
التماهي مع المتنبي يبدو قائماً على محاكاة ظاهرية مع  
تلك العناصر، وفي الوقت نفسه ينطوي على إبداع في  
جوهر العملية الشعرية:  
من المتنبي في روحٍ تَرَدَّدُ

فحسبي منه اسمٌ وأرضٌ وسُودُ  
يوحِّدنا في الرُّوحِ دارٌ ومهجَرٌ  
ويجمَعُنا في الشُّعْرِ فنُّ وحُسَدُ  
وبينما يستشعر «ابن الكوفة» غربته بين أهله:  
وَهَكَذَا كُنْتُ في أَهْلِي وَفي وَطَنِي إِنَّ النِّفْسَ غَرِيبٌ  
حيثما كانا  
يتساءل «النجفي» باستفهام إنكاري عن وجوده  
الغريب بين أهله:

مسالك دِيننا مُلئتُ صُخوراً  
تعوقُ السَّالِكِينَ عَنِ المُرُورِ  
قد اختلفَ الوري دِيناً ولكنْ  
تساووا في المآثمِ والشُّرُورِ.  
لا شيوخُ الدِّينِ تقبلُني  
لا رجالُ الكُفْرِ تَرْضاني  
وظلَّ في صورته الإنكارية لدى الآخرين بين حدي  
ذلك القلق:

لا شيوخُ الدِّينِ تقبلُني  
لا رجالُ الكُفْرِ تَرْضاني  
وقد تعمَّقَ هذه القلق في «أشعة ملونة» واستمرَّ  
في كتاباته اللاحقة، قبل أن يتحوَّلَ إلى نوع من الإيمان  
الصوفي، اللا ديني، في «الحن اللهيبي» و«شرر»:  
تَمَرَّدَتْ نفسي على كُلِّ ما قد خلقَ اللهُ وسوَّاهُ  
حتَّى بدتْ للعَيْنِ أنوارُهُ فلم تشوَّهها مَراياهُ  
بل أنه يسعى إلى تطويع روح المعري لإيمانه الصوفي  
هذا:

روحُ «المعري» فيَّ قد آمَنتُ  
فأبصرتُ في الموتِ عيناهُ.

تمرَّد حتى المشيب.. العزلة والانشقاق والمنفى المركَّب  
بدأ المنفى المركب في حياة الشاعر من الحلقة الأكثر  
حميمية ودفقاً: العائلة، فنشأت غربته من هناك! حيث كان  
أهله يسمُّونه وسط أفراد العائلة بـ «العجمي» وينادونه  
بهذا النسب الغريب، ويقول عن تلك الفترة والشعور  
الذي خلَّفته في نفسه: «كنت في طفولتي أدعى عند أهلي

بالعجمي، حتى إذا نشأتُ اشتبه عليَّ الأمر فمضيتُ أسألُ  
عمِّي عن حقيقة ذلك فكذَّبه وجاء يؤنِّب أهلي على تلك  
الدَّعوة» وقد ترك هذا الشعور البعيد ظلالاً كثيفة في  
أشعاره اللاحقة لأكثر من نصف قرن.

غريباً لدى أهلي أُعدُّ من الصِّبا  
ولم آتِ لولا غُربتي بِغريبٍ  
يسمُّونني بالإعجمي لُغُربتي

فما كنتُ من أفهامهم بِقريبٍ

ومن العائلة التي غرست في ذاته الشعور المبكر  
بالاختلاف، والخلع، وربما النبذ راح يكرِّس انشغاقه  
وتمرُّده عبر توسيع تلك الدائرة التي بدأت حلقاتها تنفصم  
بالتدرج لتصبح فضاء لغرية بلا حدود فبدا منزوياً  
ومستوحشاً للناس من حوله.

وخلال وجوده في إيران صار أكثر ميلاً إلى التأثر  
بتجارب عدد من «الشعراء المنزوين» كما يسمِّيهم.

وسنجد أنَّ تلك الطبيعة الانزوائية والوحشة  
اللازمنية لها جذر بعيد يعود إلى عالم الطفولة لديه، وبما  
أنَّ شعره مرآة لتلك الأعماق البعيدة والقريبة لحياته، فإننا  
سنجد أكثر من مشهد فصيح لتلك الطبيعة في عمق تلك  
المرآة وأبعادها الداخلية، ولعلَّ قصيدة «طفولتي» نموذج

التماهي مع المتنبي، فيبدو أكثر كثافة،  
بفعل متانة عناصر الدمج، والتفاعل بين  
الشخصيتين، رغم تباعد العصر بينهما،  
فكلاهما له اسم واحد: «أحمد» وكلاهما  
يتحدَّر من بلد واحد: العراق

يفصح عن ذلك الانزواء وهو اجس الوحشة المبكرة غير  
المفسرة:

تعودُ بي الذكري لعهد طفولتي  
فأبصرُ طفلاً في التلاميذِ وادعاً

قالوا: مضى المتنبي فعاد بي يتكلم!

كأنِّي أراه الآن من خلف درجه  
هزِلاً حياءً خافض الطرفِ خاشعاً  
به وحشةً، مُستغرقٌ في خياله  
يُخال، إذا كلمته، ليس سامعاً  
إذا انصرفوا للعب شاركهم به  
قليلاً وولّى للزوية قابعاً  
يفكرُ في ألعابهم مُتفجعاً  
ويُسرعُ في حقلِ التفكيرِ راتعاً.

في رحلته إلى مدن إيران التي تناقض النجف في  
طبيعتها وتضاهي دمشق في عذوبتها، لم تنكسر تلك  
الصحراء الشاسعة من الاغتراب في روحه، فالطفل  
الذي كان يسمّى بين أهله «الأعجمي» سافر إلى بلاد  
العجم، ووجدهم يسمّونه «سيد أحمد عرب». إنه إذن  
«الأعجمي» في بلاده، والعربي في بلاد العجم، وهو بينهما  
منشغلٌ بتسميات مختلفة في رحلته الأخرى.

وكما هجا مدينته الجالسة على الصحراء والعاطلة  
وذات العجز المتوارث، هجا النزعة الشعبوية في الثقافة  
الفارسية، حينما اصطدم بوعي شعبي شوفيني متوارث

ضدّ العرب، معبراً عنه في الشغف الزائد بترديد تلك  
العبارة اللاذعة في «الشاهنامة» التي كتبها الفردوسي  
على لسان كسرى آخر الملوك الساسانيين، في سخريته من  
العرب وعاداتهم وكونهم قوماً لا يحسنون سوى شرب  
حليب النوق وأكل اليرابيع، فكتب قصيدته «بين العرب  
والفرس»

لقد كان هذا الشاعر المدوّي في عزلته كهدير «التيار»  
نموذجاً رصيناً للمثقف المنشق، والخارج عن الطاعة،  
بتمرد كياني وجودي على آلية التلقّي والتلقين نحو فضاء  
الشكّ والنقد.

بعد أن أكمل انتبائه النهائي، عن العائلة والمدينة،  
والبلاد، والجماعة المحلية، واصل تشييد عزلته «الفخمة»  
في منفاه الشاميّ، لتغدو تلك العزلة تاجه في غربته، حتى  
وهو يعيش بين الناس، فبينما يجد نفسه، على الدوام، معهم  
في زحامهم البشري اليومي، إلا أنه يكون في عالم آخر،  
منفصلاً تماماً عن جلسائه، أنه «وحده مع الجميع» كما  
يقول:

أرى النَّفْسَ تشكو، وهي في الناس، وحدهً  
وتشكو، وإن تقربَ لهم، أَلَمَ البُعدِ  
يُبعدني طبعٌ عن الناسِ نافرٌ

فأحسبني بينَ الورى جالساً وحدي  
حتى المقهى ذلك المكان الذي يبدو الأكثر ألفة  
وحضوراً في شعره، فإنه يبدو كأنه الجحيم المزدهر  
بالآخرين، فهو يرى عالمه في مكان آخر:

أجاورُ أسفلَ الطبقاتِ فيه  
ونفسي في سُمُوِّ وارتقاءِ

ولم تكن عزلته نخبوية، بمعنى أنه لم يهجر الجماعة ليلوذ بالنخبة، بل إن اغترابه بين تلك النخبة المزعومة سيبدو أكثر قسوة، فهو لا يريد التواطؤ مع التسميات الكاذبة ليلحق بتلك النخبة ويمشي في ركبها، وفي واحدة من أكثر مراحل عزلته وانزوائه دلالة، أعلن البراءة من «الشعراء» منذ ديوانه «اللفحات» في قصيدة تحمل العنوان ذاته: «البراءة»:

خَالَفْتُ شَرَّعَهُمْ وَأُدْعَى شَاعِرًا  
اللَّهُ كَمْ ذَا تَكْذُوبُ الْأَسْمَاءُ

مَعَهُمْ سَكَنْتُ بَيْتَ شَعْرٍ وَاحِدٍ  
لَكِنْ نَعِيشُ كَأَنَّا غُرَبَاءُ

إن نقد «النخبة» ومواجهتها بجرأة، يعد نقداً جذرياً لثقافة الطاعة والخضوع والتزوير، في الوعي العربي، ولا نكاد نعثر على شاعر عربي، في القرن العشرين على أقل تقدير، حفلت تجربته بهذا القدر النوعي من الخطاب النقدي الجمالي، كما حفلت به تجربة الصافي، وتحديدًا عندما يكون هذا النقد منسجماً حدّ التطابق مع سيرة الشاعر وخياراته في الحياة، ليغدو تعبيراً أصيلاً وحقيقياً وليس فصامياً أو مجازياً منحصرًا في نصّه، أو خطابه في ذلك النص.

وعلى هذه الحال ظلّ البريء متمرداً حتى المشيب، وهو

جانب المقاربة بين حياة النجفي والخيام-  
والثاني قريب كذلك في فلسفته من  
المعري- تتضح في نزعة التشاؤم من الوجود

العنوان الذي وضعه لأحد دواوينه الأخيرة التي ظهرت ضمن مجموعة الأعمال غير المنشورة: «تمرد المشيب» بعد أن بلغ عزلة سديمية، خارج الجاذبية الأرضية، التي نفر منها كمغناطيس البوصلة الذي يحنّ إلى كون آخر، بعد أن مشّت «خطوط فيضه» باتجاه آخر منذ الطفولة.

حَلَقْتُ فَاجْتَرَّتْ السَّمَاءُ  
فَاصْبِرْ عَلَى الطَّيْرَانِ وَحَدِّكَ

### الخروج من المفهوم الرومانسي للوطن

رغم أن مفهوم الوطن في الثقافة العربية في جذره الثقافي يرتبط بمكان العيش، ومسقط الرأس، حيث عرّفته القواميس العربية بأنه: محلّ الإنسان، وأوطان الغنم: مرابضها، كما جاء في الصحاح، فإن هذا المعنى اللغوي اكتسب معنى آخر في أدب عصر النهضة، وأصبح يحاكي المفهوم النازي للوطن أحياناً، والنزعة العنصرية في أحيان أخرى، وكان الشعر العربي منذ ذلك الوقت قد شحّن فكرة الوطن، بشحنات زائدة من المشاعر الروحية الفائضة، مما كرّس نوعاً من المفهوم الرومانسي للوطن.

وفي ذروة الهجرات الثقافية لأسباب شتى، بين الأدباء العرب في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وبروز ظاهر «أدب المهجر» في الثقافة العربية شاع بيت «سارت به الركبان» كما تقول العرب وهو يوضح المفهوم المأسوشي للبلاد، تلك التي تقسو علينا ونبقى نجبها فيغدو الوطن نوعاً من الاستلاب المعكوس، الذي ينتهي بالفرد إلى عدم القدرة على الاندماج في أي مكان جديد:

وخلال وجوده في إيران صار أكثر ميلاً إلى  
التأثر بتجارب عدد من «الشعراء المنزوين»  
كما يسميهم

بلادي وإن جارت عليّ عزيزة

وأهلي وإن شحوا عليّ كراماً. (٤)

وخلال تلك الفترة بالذات، وتحت تأثير تلك الشحنات الفائقة، ظهر مصطلح « شعراء الوطنية» بيد أن هذا المصطلح، الذي شغفت به الثقافة العربية آنذاك، ارتبط عضوياً بتلك المحاولات المحلية للخروج من الهيمنة التركية خلال القرن التاسع عشر، والأوربية لاحقاً متمثلة بهيمنة بريطانيا وفرنسا، على البلدان العربية في مطلع القرن العشرين، إنها ارتدادات آنية أذن، وتفاعلات شعورية مع تلك الحركات التي كانت تتطلع للخروج من الهيمنة، ولذلك عندما نشر المؤرخ المصري عبد الرحمن الرافعي كتابه «شعراء الوطنية في مصر» افترض أن تاريخ مصطفى كامل هو بداية لتاريخ الوطنية في مصر، ومع هذا بحث عن إرهاصات روحية شعورية لذلك التاريخ، فبدأ في تأصيلها مع أواخر القرن التاسع عشر، ووجدها كما يقول معبراً عنها في أشعار لـ«رفاعة الطهطاوي» و«عبد الله النديم» و«محمود سامي البارودي» والأخيران كانا معاصرين لمصطفى كامل.

وبالتزامن مع بداية الصراع العربي الإسرائيلي، ازدهر المجال التنازعي بين الوطن «العربي القومي» والوطن «اليهودي التوراتي» وجرى مرة أخرى شحن الوطن

بمزيج من العواطف وحتى الخرافات لتكثيف صورة شعورية للوطن المهتد، والكيان الذي تحيط به الأخطار. وبالنسبة للصافي النجفي، فإن الأمر مختلف جذرياً، فإذا كان الوطن يرتبط بالدلالة اللغوية البدائية أي الأرض والمكان اللتين يعيش عليهما الإنسان، فالنجفي عاش معظم حياته بعيداً عن تلك الأرض وعن ذلك المكان، أما إذا كان الأمر يتعلق بمجموعة العلاقات الإنسانية التي يكوّنها الإنسان في مكان ما، فإنه عاش غريباً طوال حياته سواء في الوطن المفترض، أو المنفى المفتوح. إذ إنه كسر مبكراً عرى العلاقة بينه وبين الوطن، بالمفهوم التقليدي سواء في كون الوطن أرضاً يعيش عليها، أو جماعة ينتمي إليها.

وتشير الصورة المغايرة في شعره للمفهوم السائد عن الوطن إلى تحرر مبكر مما يمكن أن نسميه «لوثة الرومانسية الوطنية» وربما يعدُّ رائداً حقيقياً في هذا الجانب، فلم يستغرق الأمر منه سوى بضع قصائد في ديوانه الأول «لأمواج» مكتوبة في عشرينيات القرن الماضي، استنفد بها إمكانات النشيد الجماعي، وأوهامه الحشدية ليتفرغ منذ ذلك الوقت تقريباً، إلى تجربته الشخصية، ولم يعد معنياً أو مُصغياً إلى تلك الثقافة التي ظلت تدبج الأناشيد عن وطن هو بالنسبة له ليس انتهاءً لأرض أو لبشر، وإنما لفكرة ومثل:

أقول: ما لي وطن واحد

فموطن الشاعر كل الجهات

ويتكرّس لديه وعي الخروج من الوطن التقليدي الأحادي ليكسبه غنى وتعدداً، خاصة عندما يتحوّل



عَوَى الذَّبُّ فَاسْتَأْنَسْتُ بِالذَّبِّ إِذْ عَوَى  
وَصَوَّتَ إِنْسَانٌ فَكِدْتُ أَطِيرُ

فإننا سنجد في ما يتعلق بمعاشرة الحيوانات والاستئناس بها دون البشر، أن الصافي الذي قلّم كتب قصيدة طويلة، كان يكتب مطولات غير معهودة في شعره عن الحيوانات والحشرات التي تبدو كائنات أليفة ومنزلية تماماً في حياته هذه، وليست وحشية كما هو الأمر في صحراء الصعاليك، فهو يكتب عن الحيوانات الضعيفة والضيئلة، لا الشريفة والنبيلة، فمعظم قصائده عن الفأرة، والدجاج، والنملة، والسمكة، والبراغيث. ولم يتغنّ طويلاً بجمال الخيول مثلاً، وهو بذلك إنما يدرج على ترسيخ ستراتيغيته الشعرية الواضحة في خلق عمل كبير، من موضوعات صغيرة، دون أن يتكئ على إرث كبير، وموضوعات ضخمة، لشحن قصيدته بها.

#### قصيدة المدينة، وشاعرها المسافر.

ارتبطت دراسة صورة المدينة في الشعر العربي وعلاقة الشاعر بها، بنقديات قصيدة التفعيلة، وفي مراحل لاحقة منها تحديداً، ومن ثم بقصيدة النثر، وهي على العموم قضية لا تزال تنطوي على أسئلة كثيرة تتعلق بمفهوم المدينة نفسها، وحول ما إذا ما كانت المدن العربية، مدناً صريحة حقاً ترتبط بالتحويلات الصناعية ونمط العلاقات الاجتماعية وتعقيداتها، أم أنها مدن هجينة ومختلطة بين صورة القرية، وصورة البلدة.

ورغم أن المدن العربية، بشكل عام، قد لا تبدو مدناً صناعية كبرى، كالمدين الأوربية، ولكن صورة دمشق في

ذلك الخروج الغلگامشي إلى رؤية الوطن بوصفه فكرة أو جدل أفكار تتحوّل، وتكتسب هوية جديدة عبر الزمن ومشقّة الرحلة، وليس مجرد سور لأرض وبشر: وطني فكرٌ أعيشُ به

إنَّ لي آلافَ أوطانٍ

ولذلك سنقع على أبيات كثيرة في التجربة الشعرية للصافي النجفي، تدلُّ دلالةً صريحة، على هوية وجودية لصعلوك مقدّس، ونزعة كيانية حقيقية غير مفتعلة لهذا الشاعر، في كونه وريثاً نموذجياً لأولئك المخلوعين، والمطرودين، والعدّاءين في القفار هرباً من البشر، باحثين باستمرار عن حياة الانفراد والعزلة ومعاشرة الحيوانات البرية، والمكابدات الطويلة في يوميات القسوة والتأمل في الطبيعة، وانقطاعهم عن حياة الدّعة والرفاهية.

ولذلك فهو هارب دائم في المكان، محاطاً بالوحشة أينما حلّ:

وإذا كان الشعراء الصعاليك قد عقدوا حلفاً معروفاً مع الوحوش في البرية وخلقوا أنساً معها دونّوه في أشعارهم كما في قول العنبري:

وَحَالَفْتُ الْوُحُوشَ وَحَالَفَتْنِي

بِقُرْبِ عُهُودِهِنَّ وَبِالْبُعَادِ

والبيت الشهير للأخيمر السعدي:

الطفل الذي كان يسمّى بين أهله

«الأعجمي» سافر إلى بلاد العجم، ووجدهم

يسمّونه «سيد أحمد عرب»

«أهميتها الجيوسياسية كونها آخر مستوطنة مدينية تقع على طريق الحج إلى مكة، قبل دخول الصحراء(٦)»  
وتعدُّ منذ أوائل القرن الماضي مركزاً صناعياً تجارياً مختلطاً، بل إنَّ «محمد كرد علي» رأى فيها المركز الصناعي الأول في المنطقة، قبل أن تزاحمها حلب، وكانت مظاهرها المدنية تتجلى في الصناعات النسيجية الأهم في المنطقة، وفي ازدهار فنون الرقص والتصوير، والمسرح الذي بدأ مبكراً مع «أبي خليل القباني» منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقلدت المدينة في وقت مبكر من القرن العشرين المدن الغربية في معظم مرافق حياتها، وتلقفت تقاليد أهل الحضارة ومصطلحاتهم في حياتها، وكانت أسرع من القاهرة وبغداد، في استبدال غطاء الرأس: العمامة بالطربوش الذي انحسر بدوره أسرع مما عليه في القاهرة وبغداد كذلك.

هذا جانب موجز من حياة المدينة التي عاش فيها الصافي ما قرب من ثلثي عمره، وكتب معظم أشعاره وهو يتأمل حركة الناس وتبدل الوقائع فيها، رغم أنه على ما يبدو لم يكن يتوقع أن تمتد إقامته في المدينة كل هذه العقود: أتيت «جُلَّقَ» مُجتازاً على عَجَلٍ فَأَعَجِبْتَنِي حَتَّى أَخْتَرْتُهَا وَطَنًا.

حتى أنَّه وجد أن مقامه في الشام، كان شاهداً على انطواء الكثير من الشواهد والأمكنة فيها:

طال الثواء بأرضي «جُلَّقَ» فاختنفى

ما قدَّ عهدتُ بها من الآثار

فمنذ أن غادر العراق إلى سوريا عام ١٩٣٠ وحتى عودته من بيروت إلى بغداد عام ١٩٧٦، بدا وكأنه استقرَّ

الثلاثينيات، إزاء النجف التي قدَّم منها الصافي، تبدو صورة مدينة حقاً، فمط البناء الكولونيالي والأوربي، وكذلك النمط المتوسطي، واضحان في البناء العمراني، ولا يزالان حتى اليوم يشكّلان جزءاً من الملامح البصرية لدمشق كفندق الشرق وأمية، ولا تزال حتى البيوت الدمشقية القديمة صورة مهمة لهوية المدينة. بل إنها تقترب بشكل ما من الشكل التخطيطي، ونمط الحياة من بعض المدن الأوروبية، وتشير المؤرخة الأمريكية «ليندا شيلشر» إلى أن مخطط دمشق الداخلية في القرن التاسع عشر في واقعه، هو تحويل قسري لنمط الزاوية القائمة الكلاسيكية من العصر الروماني... «ولقد أشار وصف أنموذجي لدمشق قام به رحالة أوروبيون، إلى شوارعها الضيقة المسدودة وجدرانها الملساء الخالية من النوافذ وطينها وأسرارها». «ولئن تكن بعض الوصوفات قد تعمدت إضفاء طابع شرقي على المدينة ليسر بها الرومانسيون في أوربا، فإنه مما لا ريب فيه أن دمشق لم تكن تتكلّف إلا القليل لإصلاح الطرق وأعمال التنظيم أو تنظيم حركة النقل مما ألفه هؤلاء الأوروبيون في مدنهم». (٥) لقد اهتمَّ العثمانيون بعمران مدينة دمشق منذ مطلع القرن السادس عشر كونها مركزاً مهماً للإمبراطورية العثمانية بسبب

وكما هجا مدينته الجالسة على الصحراء  
والعاطلة وذات العجز المتوارث، هجا النزعة  
الشعبوية في الثقافة الفارسية، حينما  
اصطدم بوعي شعبي شوفيّني متوارث ضدَّ  
العرب

كان يكتب مطولات غير معهودة في شعره  
عن الحيوانات والحشرات التي تبدو كائنات  
أليفة ومنزلية تماماً في حياته

في مكان واحد حيث سكن في دمشق القديمة بغرفة في مدرسة قديمة «المدرسة الكاملية» وعلى بعد أمتار من «الجامع الأموي» وكذلك «سوق الخياطين» المتفرع عن «سوق الحميدية» وقريباً من مقام «نور الدين الشهيد» والحمام المسمى باسمه، و«سوق البزورية» فكان طريقه من دمشق القديمة حيث يسكن، إلى وسط دمشق الحالية، حيث دأب على الجلوس في مقاهيها لساعات طوال، يمر في صميم المركز التجاري للعاصمة وسط زحام بشري، وضجيج يومي، ليصل إلى ضجيج آخر، وربما تطفل بشري في المقهى، فقد كانت يومياته صخباً متواتراً في مدينة ضيقة الطرقات:

كلُّ ما في الكونِ يُوجي الضَّجْرا

من ضجيجِ المدنِ أو هذرِ القرى

فكان يغيّرُ، المقهى بالمقهى، كأنه يستبدل عالماً بعالم آخر، فمن مقهى «الكمال» إلى مقهى «الحجاز» التي تعرف كذلك بمقهى «النصر» إلى مقاهي «ساحة المرجة» وصولاً إلى مقهى «الهافانا» في محاولة لمقاومة الملل، الذي كتب عنه الكثير من القصائد لكنه ملل ممزوج بالحنين:

أعافُ كلَّ مكانٍ زرتُهُ مللاً

لكنْ إذا عفتُهُ إبقى إحنٌ إليه

ومن مقهى إلى مقهى كان يلتقي «حلقة» من أصدقائه

من الأدباء السوريين واللبنانيين: «عمر أبو ريشة» إذا قدّم من حلب، و«خليل مردم بك» و«فؤاد الشايب» و«عمر الفاخوري» و«رئيف الخوري» و«أحمد الجندي» وله قصيدة مداعبة مع الأخير نشرها في أشعة ملونة:

رأينا أحمدَ الجنديَّ يعلو

حصاناً كانَ أشبهَ بالأتانِ

فلَمْ نَرِ قبلَ أحمدَ إذ علاهُ

جِماراً راکباً فوقَ الحصانِ

وكما تخلص من الرومانسية الوطنية فقد تخلص كذلك من الإنشاد الرومانسي للمدينة، فلا هي أفلاطونية نموذجية مطهّرة، ولا هي «عاهرة» كما لدى «بودلير» أو «مبغى» كما لدى «السياب» ولا هي المقاومة للحروب، أو الساقطة بيد الغزاة، كما لدى الشعراء «الوطنيين والقوميين» لكنها مدينة شخصية تماماً، وهذا سرٌّ من أسرار حداثة الصافي غير المرئية للنقد العربي، فقد كتب عن الغرفة في المدينة في الثلاثينيات، فيما كان الشاعر العربي لا يزال قابلاً في كوخ رومانسيته القروية، كتب عن اغترابه فيها وضياعه فيها، وعن بشرها من الهوامش، أو القادمين من قرى مجاورة، كالشحاذ، وصبّاغ الأحذية، وبائع الحصير، والمصايين بالجنون، وأطفال الشوارع المشرّدين.

لكنّه، بالمقابل، لم يبدِ تعاطفاً مع ضحايا الترف الزائد في المدينة، كالسكارى، ونساء الليل، والشحاذين بطرق تنطوي على نفاق، كباعة نسخ القرآن في الطريق.

كان يعبرُ عن صراع بين الروح الرومانسية مجسّدة بالحنين إلى المكان، والوعي المتحرّر من فكرة الخضوع

وكما تخلص من الرومانسية الوطنية فقد  
تخلص كذلك من الإنشاد الرومانسي  
للمدينة، فلا هي أفلاطونية نموذجية  
مطهرة، ولا هي «عاهرة» كما لدى «بودلير»  
أو «مبغى» كما لدى «السياب»

«التيار» «هواجس» «اللفحات» و«شرر». وكنت أظنّ  
أن ذلك سمة عصر، ومنحى في التسمية خلال حقبة من  
تاريخ الشعر العربي في عصر النهضة وما تلاها، حيث  
يسمي إيليا أبي ماضي دواوينه «الجدول» و«الخمائل»  
ثم لاحظت أن عناوين الصافي، تتوزع بشكل لافت  
على عنصرين من عناصر الطبيعة، فهي أما مائيات:  
«الأمواج» «التيار» «الشلال» أو ناريات: «أشعة ملونة»  
«ألحان اللهب» «اللفحات شرر» أو تنكفي إلى تأملات  
داخلية في العوالم الباطنية للنفس: «الأغوار» و«هواجس»  
بينما تبقى تجربته في «حصار السجن» ذات منحى خاص،  
فهي قصائد كتبها في سجن الأمن العام الفرنسي ببيروت  
بأمر السلطات الانكليزية، قضى خلال ثلاثة وأربعين  
يوماً معتقلاً بشبهة تأييد ألمانيا الهتلرية ضد الحلفاء.

في الظاهر تبدو تلك العناوين تجريدات ذهنية لا  
تشي بالمتن الشعري الذي ينطوي عليه كل كتاب حمل  
ذلك العنوان. كما تفصح تلك العناوين عن دلالة  
صريحة لعنفوان الطبيعة، وقوة شكيמתها، وعصيانها على  
الترويض. بيد أن مجمل أشعار ذلك الرجل الذي اختار  
تلك العناوين بقصد ومنهجية كما يبدو، تهتم بتفاصيل  
الحياة اليومية، وتقوم على التأمل باسترخاء لمشهد يتكوّن

لأي مكان حتى وإن كان الوطن:  
رُوحِي بِأَرْضِ الْعِرَاقِ عَالِقَةً

والعقلُ سام عن أمدنِ المَدُنِ

وكان يهجو المركز ويمدح الأطراف، يتذمّر من المدينة  
فيهجوها، ثم يمدحها، والملاحظ بشكل شبه متواتر  
في كل هجائياته للبلدات في سوريا ولبنان، أنها كانت  
موجهة، للخراب الإنساني لا إلى البناء العمراني، موجهة  
للناس فيها، وليس للمكان بذاته.

الأرض تُهَجَى بأهلِها وليس لها

ذنبٌ وكم شوّه الأهلون آفاقا

وفي جانب آخر نقرأ له عيون أشعاره في وصف  
المدن والتماهي مع تاريخها عندما تكون مهجورة، متشبثة  
بماضيها، كأعمدة الرخام والتماثيل والأيقونات أعلى  
الجدران في قصيدته «قلعة بعلبك» حيث يضيف مساحة  
إنسانية ممهورة ببصمته في أنسنة الأشياء وتلويها بعناصر  
الزمن اليومي، ليجعل من تلك التماثيل كائناتاً بشرياً، له  
سيرةٌ وذكرياتٌ وحواس ودموع في واحدة من عيون  
الشعر العربي حقاً، وكذا الحال في قصيدته عن «حماة»  
حيث حركة النواير التي تبكي على العاصي، والجسور  
المتكئة على ذلك النهر. في مشهد يضجّ بتفاصيل حكاية  
حب معاصرة بين عناصر الطبيعة.

الفوتوغرافي البدوي، والشعرُ والحياة عاريان

من بين ما يستدعي التوقف عنده، في تجربة الصافي،  
عنونه لدواوينه المنشورة في حياته. فهي تسميات غالباً ما  
تتكوّن من مفردة واحدة: «الأمواج» «الشلال» «الأغوار»

ثم سرعان ما يتهدم، بينما يدونه الشاعر في تشكُّله وانهدامه في دراما لافتة.

وفي هذه الدراما ما بين عزلة الطبيعة وهي تعيش شروطها الداخلية بإيقاع أبدي، وبين ضجة الحياة الزائفة التي تحتفل بالنشاز، نجد الشاعر ينتمي للجانب الآخر، الجانب الغريب، كغربة «الشلالات» عن المدن وهي تعزف موسيقى عزلتها، وكتلك «الأغوار» المطموسة والغامضة، وذلك «الشرر» المتطائر كالمagma من البراكين أو في تصادم النيازك، أو في حريق ناءٍ، أو كمسير ذلك «التَّيار» حيث المصببات تائهة، أو في تلك «اللفحات» التي تأتي من صحراء بعيدة، أو في الإصغاء إلى «هواجس» موحشة، وعميقة في الذات.

إنه البدوي الذي يسعى إلى أن يكون نبياً، بعد أن يغمر الطوفان كل شيء إزاءه، ولذلك كان بأسه أقوى من بؤسه، فهو القادم من الصحراء، من بحر من الرَّمْل، إلى مدن البحر، والحجر، ولكنه ظل متمسكاً بزيّ الأعراب، متوجاً بعقاله، مخبئاً رأسه المائر بتزاحم الأفكار تحت كوفيته في احتجاب إضافي عن الناس من حوله، في وقت تحولت فيه الرؤوس إلى حاسرة، والسيقان المضمومة تحت الثوب القديم غدت منفرجة في البنطال، وهذا تعبير إضافي، عن الشخصية الاستبطنية، والمزاج المختلف، وإشارات ظاهرة للتأكيد على تمايزه عن محيطه، أنه صنو الطبيعة وتربها، وفي الوقت نفسه مستكشف للمكان الجديد، بعين الغريب المسافر، لكن الأكثر تأملاً لبلاغة المكان، وهو يسترخي في مقعده طويلاً مراقباً هرولة الجميع إلى شؤون يراها مضحكة.

ويمثل ديوان «هواجس» الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٤٩، التجربة الأوسع لهذا الاختزال، وهو وإن كان بدأها منذ ديوان الثاني «أشعة ملونة» عام ١٩٣٨، إلا أن «هواجس» يمكن أن نصفه بأنه ديوان «البيت الواحد» والبيتين اللذين يشكلان القصيدة، حيث يستعصى اكتمال القصيدة في هذا الحجم ولا تجد معياراً نقدياً لها في النقد العربي، بيد أنها تكتمل مع ديوان «هواجس» كمالاً نموذجياً في الحجم، وتمتدُّ وتطول، داخلياً، مشعة في باطن غائر وكثافة مرصوصة.

ومن الواضح أنه مع هواجسه السريعة تلك، كان يمتلك وعياً نقدياً متقدماً لأهمية «البساطة العميقة» والرؤيا الواسعة «المتنكرة بالسذاجة» في تجربته الشعرية وفي قراءته لنماذج مختلفة من الشعر العربي المعاصر له، ففي مقدمته لديوان «البراعم» للشاعر السوري الحموي عمر يحيى، المعروف بشاعر النواعير، و الصادر في دمشق عام ١٩٣٦ يقدم الصافي النجفي رأياً لافتاً في فهم الغموض في العمل الشعري، مفرِّقاً بين الغموض كغاية يعتمد إليها الشاعر للإيهام بعمق ما، وبين الغموض البناء، الذي يغدو جزءاً حيوياً من التعبير عن غموض العالم من حوله، وليس دجلاً بلاغياً محضاً.

ولذلك فهو يسمي الغموض المتعمد إيهاماً، القصد منه تغطية معنى سطحي، أما الغموض، فيرى أنه صفة

يرى أن الشعر هو فنُّ بذاته، وأية عناية فنية زائدة به تخرجه عن جوهره

طبيعية للعمل الذي ينطوي على عمق أصيل: «هنا نرى واجباً علينا أن نلفت نظر القارئ إلى أن ما انتقدناه في الأدب الرمزي هو أن تكون المعاني سطحية و لكن تأخذ إبهامها من وضعها في الرموز و الطلاسم، أما إذا كان

**لغة الصافي التي رأى النقاد التقليديون أنها مُسرفة في نثريتها ... أصبحت اليوم في عصر الألفية الثالثة المعجم المنتقى لشعراء الحداثة العرب من الأجيال اللاحقة.**

الأدب الرمزي مبنياً على أن يكون المعنى بحد ذاته عميقاً و قد بقي مبهماً، بالرغم عن سعي الشاعر لتوضيحه لأنه بعيد التناول، فإننا نرحب بهذا النوع من الأدب الرمزي و نضعه في أعلى طبقات الأدب» ويؤكد أنه في هذا التمييز ينحاز لجلال الدين الرومي أكثر من انحيازه لابن عربي «لأن ابن عربي جعل البديهي مشكلاً أما جلال الدين الرومي فقد جعل المشكل بديهاً» ويصل إلى خلاصة تلخص موقفه المتقدم في التفريق بين الغموض والإبهام: «إننا نحارب الأدب الرمزي القائم على المعنى البسيط و التعقيد اللفظي أما الأدب الرمزي القائم على التعبير الواضح و المعنى العميق البعيد المتناول فإننا نرحب به ونقدسه.»

إن تراكيبه ليست بتلك «الجزالة» الصاخبة والصارمة، والقادمة من موروث شديد الوطأة، بل هي تبدو مهلهلة

وأكثر سكوناً في جمالياتها الظاهرة، رغم أنها مَوَّارة قلقه في بعدها الخفي. كذا الأمر مع قافيته الأقل ادعاءً وصخباً، والأكثر التصاقاً بالمعنى العام للقصيدة. وليست الموسيقى وحدها عارية من موجات التقاليد ومتممات التركيب وكليشيهاته في شعره بل انه يسعى كذلك، إلى صياغة معنى مشعّ وغير محتجب، أو مموّه بالحيل الشعرية وسيرك اللغة وكرنفالها المجاني:

أهوى المعاني عن ثياب اللفظ تظهر عارية  
فالشعر تُحجب نورهُ ألفاظهُ والقافية  
ويرى أن الشعر هو فنُّ بذاته، وأية عناية فنية زائدة به تخرجه عن جوهره:

جئتُ في عالم القريضِ بفنٍ  
لست تلقاهُ عند أنسٍ وجنٍّ  
قلَّ عرْفُهُ، اهدنا بسنأه  
قلت: فني أن لست أعنى بفنٍّ  
ولأنّ مآزق التصادم بين اللامتناهي: الخيال  
والشعور، والمتناهي: اللغة ومفرداتها، يقلقه فهو يتطلّع  
إلى جعل قصيدته سكوناً كلها، سكوناً حياً لا يُقبر في لغة  
ضيقة:

أهوى الكلام من الشعور مجرداً إن الشعور قبوره  
الألفاظ.  
إنها اللغة عارية مرّة أخرى، عارية وصامتة كذلك،  
لكنّها أكثر تعبيراً في صمتها وعريها معاً:  
شفّ لفظي عن روح شعري حتّى  
خلت شعري ليست له ألفاظ  
إن لغة الشعر الحديث، مدينة لهذه الجرأة الكبرى التي



أحدثت فتحاً حقيقياً في الشعرية العربية، وقادت القصيدة العربية في وقت مبكر، إلى هذا المنعطف الجديد، فلغة الصافي التي رأى النقاد التقليديون أنها مُسرّفة في ثريتها، لأنها مستلّة من مشاهد الحياة، والتي عدها لاحقون من أوهام الحداثة: كالغرفة، والفندق، والأثاث، والمرأة، والسينما، والفيلم، والمسرح، والممثل، والمعارض والأسواق، والبنك، وجواز السفر، والجرائد، والراديو، والتلفون، والتلفزيون، والطاولة، والمطعم، والمقهى وكأس الشاي، وفنجان القهوة، والسماور، والموقد، والفحم، ولاعبو النرد والورق والقمار، ولاعبو الكرة، والكتب، والسجائر والتدخين، والستائر، والنافذة، والمرأة، والكرسي، وكاميرا التصوير، والموسيقى، والحيوانات الأليفة والغريبة، والقطار، وسائقو السيارات والحافلة، والمستشفى، والصيدلية، والعيادة، وحتى القنابل، وشعاع الليزر، والغازات القاتلة، والمدافع والطائرات، والعشرات من الألفاظ اليومية الأكثر معاصرة، التي اتهمه النقد التقليدي بسببها بأنه شاعر شيئي، ينحو إلى لغة النثر اليومي، في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، أصبحت اليوم في عصر الألفية الثالثة المعجم المنتقى لشعراء الحداثة العرب من الأجيال اللاحقة.

وفي معتقد النقد العربي التقليدي في تلك الفترة، يعدّ النجفي مخرباً كبيراً، لأنه كان متساهلاً، إلى حد بعيد،

وربما بلا تحفظ، مع بلاغة الشارع والمشاهد اليومية، إلى درجة السماح بتسلل النبوة الثرية إلى الشعر، وكذلك مرونته وتساهله في بناء الجملة والإضراب عن تلك المتانة المنشودة دائماً في الشعر العمودي التقليدي، بيد أن الصافي النجفي شاعر الحياة، وحياته حاضرة سواء بعريها اليومي أو باستبطانها الداخلي في شعره، فهو أكثر شاعر عربي نقلَ صورَ الحياة في شعره، وجلس على مقاهي الأرصفة في المدينة يتأمل عبر اللحظات العابرة في الأبدية التي تنتزه في كثافة اللحظة. إنه شاعر تجربة وليس مؤلفاً بلاغياً، والمسافة بين التأليف البلاغي المستعار والتجربة الأصيلية هي التي تخلق الفرق بين «الحذقة» في ادعاء العمق، و«المهارة» في اصطياذه برشاقة، ولذا كان من الطبيعي أن يرى ما لا يراه الآخرون، الذين يعيشون في الكتب، «للكُتب يحتاج مَنْ لا يعي كُتبَ الوجود» بينما هو يعيش في صميم الوجود، ويرى من عزلته كوميديا العالم فيدونها، دون أن ينسى تقديم شكره الجزيل، لمن تركوا تلك المشاهد له وحده:

سأشكرُ الشعراءَ العُمى كلَّهُم

لأنَّهُم تركوا شِعْرَ الحياةِ لِيَا!

ونجده في لحظة أخرى يبحث عن تدوين المسرّات في الحياة، بعد أن وجد نفسه متعباً من التقاط الصور، ومن الشعاع الكثيف الذي يرتدّ نحوه ليجعل منه عرضة للفناء:

قلْ للحياةِ تحجّبْ لي محاسِنَها

فقدَ تعبْتُ من التّسجِيلِ للصوَرِ

في معتقد النقد العربي التقليدي في تلك الفترة، يعدّ النجفي مخرباً كبيراً

سأشكر الشعراء العُمِّي كلَّهم  
لأنَّهم تركوا شِعْرَ الحياةِ لِيَا!

أعلِّمكم بشِعري الشعرَ لكنَّ  
تعلُّمكم حياتي ما الحياةُ

ولأنه جعل من عينيه كاميرا تسجيلية، ومن كلماته  
تشخيصاً فنياً لما يراه من صور حية، فهو لا تنقصه الحيلة  
أمام زحف الفنون البصرية ومزاحمتها الشعر، فهي  
تعرض أشباحاً بينما شعره يتجول في الناس مُتجسِّدين،  
لهم نبضات يمكن استشعارها تماماً:

لا أختشي سينما الأشباح فارغةً  
عرَضْتُ بالشَّعر أشباحاً وأزواحا

لكن «الفن السابع» الذي يقدِّمه في شعره، هو من  
نوع الكوميديا السوداء، وهنا يقدِّم الفوتوغرافي دعوة  
مجانية للمشاهدين، لمواجهة سيرهم الكاريكاتورية في  
مرآة شعره:

هَيَّا لشعري فهو أعظم «سينما»

كلُّ المشاهدِ فيه منكم ساخرُ

وهكذا تنفصل المسافة بين شريط السينما وصخب  
المقهى، وتتداخل الأبعاد بين الممثل والمشاهد:  
وأبصرُ فيه مُختلفَ البرايا

كأنِّي جالسٌ في سينما

أما هو، الفوتوغرافي المحتجب، والمخرج  
المتلصص، فينأى في ظلام استيطاني غير مرئي، لينشغل  
بعمله باحترافية عالية:

ويرى الدكتور جلال الخياط إنه «أول شاعر عربي  
يخرج على طوق الأغراض الشعرية المقننة، وقبل  
أكثر من سبعين عاماً وقبل أن يتبلور هذا الاتجاه عند  
الشعراء الجدد، فيقدم موضوعات متنوعة وشاملة،  
لا تعد ولا تحصى، نتيجة اقتران شعره بأحداث يومه.  
وإنه تمرد في زمن لا يتيح لأمثاله أن يتمرد ففعل، فلم  
يعترف بالأغراض الشعرية المحددة، وأن إحصاء عدد  
موضوعاته التي كتبها يفوق ما نظمه أي شاعر قديماً  
وحديثاً، فلكل قصيدة موضوع، وبهذا كان نسيج وحده  
ورجلاً له قدر من الشجاعة استطاع به أن يتحدى عصره  
وان يجوب مفازات غريبة غير مطروقة (٧)»

ولأنه إمبراطور المعاني، وخزنتها الأكبر، سماه  
مصطفى جمال الدين في مراثيته له بـ «شاعر المعاني»:

كيف يرقى إلى رثاء البيان

وعلى شِعْرِه يعيش الزَّمانُ

لم يمت شاعرُ المعاني ولكن

هوَّمت في ضلوعه الألحانُ (٨)

وفي شتى تجلياتها البهية والشجية، لا تبدو الحياة  
بالنسبة لشاعرها مشهداً عابراً، ومنتهاً عند حدود  
اللقطه المتجمدة في صورة فوتوغرافية، أنها كما الوقائع  
اليومية، كناية عن إشارات لعوالم خفية، لذا فهو يبحث  
عن رحلة أخرى نحو الباطن:

ليس هذي الحياة غير ستار

فأمض فينا لما وراء الستار

وكما شعره مدرسة، فإن حياته كذلك تعلم الشعراء  
ما الحياة:

أنير ظلامهم إماماً تناءوا

وإن قربوا وقفت عن الشعاع

لعل من المفارقة هنا، أنه كاد يفقد، قبل عودته المتأخرة إلى بلاده، خمسة من دواوينه التي أعدها للطبع بعد أن سقط في أحد شوارع بيروت جريحاً مشرفاً على الموت، وترك دواوينه في غرفته قرب مستشفى «أوتيل ديو» إلا أن سيدة لبنانية كريمة تدعى «أم حسن» أنقذت تلك المخطوطات من غرفة الشاعر ببيروت، وسلمتها إلى السفارة العراقية التي قامت بدورها بإرسالها إلى الشاعر في بغداد حيث نقل للعلاج من الإصابة التي أودت بحياته فيما بعد، وهي الدواوين التي صدرت بعد رحيله تحت عنوان «الأعمال غير المنشور» وقام بتحريرها وإعدادها للطباعة الدكتور جلال الخياط، الذي تدخل كثيراً في ترتيبها وحكم رؤيته النقدية فيها، بينما كان الشاعر خطط لها أن تظهر بدواوين مستقلة عددها خمس.. وهي على التوالي: «شباب السبعين» «بلا اسم» «كما جاء» «تمرّد المشيب» و«المطعم»

### المختلف في عصر مؤتلف

منذ أول عبارة في ديوان «الأمواج» وهو أول ديوان يصدره، وقد صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٣٢، أي بعد عامين من خروجه الثاني من العراق - نقف أمام رسالة مختلفة لشاعر مختلف، فهو يُصدّر الديوان بإهداء: «إلى المثل العليا التي بها أحياء وفي سبيلها أموت: الحقيقة، الحرية، الرحمة، أقدم أمواجي هذه» وقد حرص سواء في حياته أو شعره على تبني تلك المثل والتمسك بها حدّاً

الشهادة فمات وهو لا يكاد يؤمن بسواها.

في ديوان «الأمواج» نجد تقديماً للزهاوي لإحدى قصائد الصافي «الليل والنجوم» وهي أول قصيدة ينشرها بعد عودته من طهران إلى العراق، يشير الزهاوي في مقدمته الموجزة تلك إلى نزعة الاختلاف في شعره فيصفه بأنه شاعر يتنزّه عن التقليد، والمبالغة وهو «وصاف ساحر، معاني شعره مبتكرة في ألفاظ سهلة» متوقعاً أن يكون له شأن في تاريخ الشعر العربي. وواجه صدور ديوان «الأمواج» آراء متباينة، في المراكز الثقافية العربية التقليدية، آنذاك، كالقاهرة ودمشق، بينما لم يلق في العراق، ذلك الاهتمام. فمجلة «الرسالة المصرية» رأت في صدور الديوان، إعلاناً لأدب القوة، إزاء نماذج كثيرة من أدب الضعف، فهو «لا يسمعك مدحاً في أمير أو سلطان، ولا تجد في شعره تلك العواطف المبتذلة، وليس في الكتاب نسيب يستحق الذكر.. ولقد عاش شعراء العرب هذه القرون الطويلة وهم يحرقون فنهم بخوراً أمام أصنام بشرية زائلة». (٩) بينما رأى «خليل مردم» أنه من الشعر السائع السهل بموضوعاته الطريفة، التي تبوح بدقّة عن نفس الشاعر وحياته ونظيره إلى المجتمع بصراحة لا جمجمة فيها وبيان سهل لا تكلف فيه ولا صنعة، حيث «الصراحة والاعتماد على النفس والاستقلال بالرأي ومجاعة الطبع والبعد عن المغالاة والصنعة والتزويق». (١٠)

يرى الدكتور جلال الخياط إنه «أول شاعر عربي يخرج على طوق الأغراض الشعرية المقننة.

وفي جانب آخر، مضاد كتب «مارون عبود» مقالات عدة عن شعر الصافي النجفي، تناولت خمسة من دواوينه على فترات وهي: «الأمواج» «التيار» و«الأغوار» «أشعة ملونة» و«ألحان اللهيبي» واشتعلت بينهما حرب نقد وهجاء، خاصة بعد أن نقد عبود ديوان «الأمواج» بطريقة لم ترض الشاعر، إذ أعاب عليه تلقائيته، وأن لا اتجاه واضحاً لمواجهة. ومع أن عبود يعيد تأكيد ما كتبه «الرسالة» عن نموذج شعر القوة، في ديوان «أمواج» فيرى أنه رغم يؤسه الواضح، إلا أنه بائس صلف وليس بائساً رخواً، ويؤكد أن شعره وثيق الاتصال بحياته. إلا أنه يأخذ عليه شراسة ثوريته في التعبير والتصوير بشكل يجعل النقد عاجزاً عنه «والصافي ثائر على كل شيء، ولهذا يصعب علينا تحديد اتجاهه في أمواجه (١١)» ويعيب عليه كشفه لما يراه الجانب المقرف من الحياة! فالشعراء يحبون الموسيقى والجمال كما يقول، فكيف يكتب عن الفارة والبرغوث؟

وأخذ عليه، كذلك، في قصيدته «غرفة الشاعر» أنه صوّر قبحاً وليس جمالاً! ورأى أن الصافي يبالغ جداً في وصف غرفته تلك، حتى أنه شك أن يكون في دمشق مثل تلك الغرفة!

وعندما يتحدث النجفي عن بهجته وهو يسكن كوخاً شعرياً، بناه بنفسه، مفضلاً إياه على العيش في قصر شعري

سماه مصطفى جمال الدين في مرثيته له  
بـ«شاعر المعاني»

موروث بناه سواه:

وكم وارث في الشعر عرشاً لسالف  
وبات لقصر في بناء مقلد  
وأسكن كوخاً ما به أي زخرف  
ولكنه كوخ أقامته لي يدي  
فإن عبود يدعو البلدية للمسارة إلى إحراق هذا الكوخ في إشارة مزدوجة إلى قصيدته «غرفة الشاعر» التي يشاركه السكن فيها الفأر والبق والعنكبوت. وعدم رضاه عن مجمل تجربة الصافي في «الأمواج» وكذلك إلى أبياته عن كوخه: «التجديد البسيط والصريح» الذي يفضل على القصر «التقليد الفخم المزخرف»

ويصل عبود إلى هذه الفقرة القاسية التي تلخص موقفه المضاد لشعر النجفي: «وبوجه عام ينقص شعر الصافي كثير من الدم فهو بحاجة إلى كمية وافرة من زيت السمك، أما هو فيرى الشاعرية كلها في مخالفة الناس، ولهذا يكتفي بوصف الأشياء دون تشخيصها، فتبقى كما هي أشياء (٢١)»

وقد غضب النجفي من نقد مارون عبود لشعره، في الأمواج فكتب في «الأغوار» هجاء للنقد بشكل عام، استشعره عبود لاحقاً وأبدى تبرمه إزاءه رغم أن لا وجود لشخصنة في هذا الهجاء:

بنقاد القريض برمت لما  
رأيتهم وقوفاً في طريقي  
فتعثر فكري بهم إذا ما  
أردت السير في نظم دقيق

وكلُّ قد دعاني نحو نهج  
فحرتُ كأنَّما في مضيقٍ  
فلم أَرِ حيلةً لي غيرَ أنِّي  
أسيرٌ ولا أبالي بالنَّقيقِ

ولأنَّ قوافيه غيرُ مجلجلة، إنما تنحو نحو الاسترخاء الذي يحاكي السكون، فإنَّ «مارون عبود» رأى أن شعره بطيء «يزحف مثل السلحفاة» «إذا صَحَّ أنَّ للمحيط تأثيراً بالشاعر وهذا لا شكَّ فيه، فخطيئة الصافي في رَقبة تلك الغرفة، فالذي يأوي إلى مثلها لا يبالي بتكرس ألفاظه وتدريبكها»

إذن فقد بدا الصافي النجفي للنقد في عصره متمثلاً بنموذج مارون عبود، وكأنَّه «أعجمي» يرطن بين فصحاء، تماماً كما اتهمه أهله في صغره، وبرأيي إن هذا يشير إلى فشل النقد في الإحاطة بتجربة الصافي المغايرة، وعدم تقدير لجرأته في خرق السائد الشعري، وباعتقادي، إنَّ واحداً من أسباب مشكلات النقد مع شعر النجفي، هو غرابته وغربته بشكل عام، وجرأته على المروق، وكسر المعتاد في الذائقة والذاكرة معاً، فقد قرأ الشعر الفارسي جيداً، ولعله أول شاعر عربي استفاد من ثقافته الفارسية، ودمجها عضوياً في أشعاره ورؤيته، وقد صار معروفاً الآن أنَّ الشعر الفارسي، بشكل عام، لا يميل إلى التعقيد

واجه صدور ديوان «الأمواج» آراء متباينة، في المراكز الثقافية العربية التقليدية، آنذاك، كالقاهرة ودمشق، بينما لم يلق في العراق، ذلك الاهتمام

اللفظي، إنما يقوم على سهولة ظاهرية مفرطة، ولكنَّ هذا الشعر وبسبب مزجه المناخ العرفاني بالحياة اليومية، واهتمامه بأن تكون المتعة في القراءة مزدوجة في التلقي المباشر والتأويل البعيد، قد صوِّر للبعض أن هذا السياق غر المؤلف من «السهل الممتنع» يبدو وكأنَّه إسفافٌ، ويمكن أن يراه دعاة شعر «الديباجة» و«الفخامة» وقوعاً في العادية، ولهذا فإنَّ ما وصفه عبود بغياب «الديباجة في شعر الصافي» هو تعبير دقيق عن ذلك المأزق النقدي، الذي لا يستطيع تقبُّل الشعر خالياً من الديباجة القديمة، وظهوره عارياً أو على الأقل في إهاب جديد.

ومن الواضح أن النجفي تأثر بفنَّ الرباعيات في الشعر الفارسي بشكل عام، تأثراً هضمياً لا بإيقاعها العروضي، فهو لم يكتب على بحر «الدوبيت» شعراً، بل انه حتى في ترجمته لرباعيات الخيام، لم يلجأ إلى تحقيق ذلك التماثل العروضي مع الأصل في الترجمة، بل كان تأثره بعالم الرباعيات الداخلي، وبومضية عبارتها، وتماسكها في البناء الداخلي للإمساك بمعنى موحدٍ وبعيد، وحتى ذلك التاريخ لم تكن الثقافة العربية على إطلاع جيد بالشعر الفارسي، لأسباب تتعلق بالصراع في المنطقة وهيمنة ثقافات أخرى مجاورة، ولا شكَّ أن هذا التأثير، وخاصة بشعر الخيام الذي انشغل ثلاث سنوات بترجمة رباعياته، في موطنه بایران، قد قاده إلى طريق مختلف، بهذا المزج الرصين بين الغيبي واليومي، وفي مقاربة مضامين عرفانية وروحية ونحت الحكمة من يوميات الحياة.

وقد بدأت تلك ملامح ذلك التأثير في نهاية صفحات «الأمواج»: وهنا نموذج من متفرقات في آخر الديوان:

بشّر الديكُ باقترابِ الصباح  
يا نديمي فانهضْ لرشفِ الرَّاحِ  
إنَّ للديكِ في الصباح أذاناً  
داعياً للهناءِ لا للفلاحِ  
ليس من مذهبي صلاةُ جسمٍ  
فصلاحي في سكرةِ الأرواحِ  
لم أجذلي على الحميّا غناءً  
هو أحلى من رنةِ الأقداحِ  
ومن «أشعة ملونة» نفع على مشاكلة للروح الأبيقورية  
لدى الخيّام:

شهرُ الصَّيام أتى لكنني ثملٌ  
فيه أعبُّ الطَّلا جهراً بلا حذرٍ  
قالوا: أتشربها والنَّاسُ صائمهٌ؟

فقلتُ: إنِّي إلى الأخرى على سَفَرٍ  
وإذا كان النقد لم يع أهمية الاختلاف في تجربته، فإنَّ  
إشارات معاصريه من الشعراء إلى تلك النبوة الجديدة، لم  
تكن مؤشراً كافياً على ما يبدو لتحقيق مشروع نقدي موازٍ  
يعيد لشعر النجفي اعتباره في النقد العربي، فرشيد سليم  
الخوري يؤكد في رسالة نشرت في الطبعة الثالثة من ديوان  
«اللفحات» أن شعر النجفي لا ضريب له ولا شريك  
في بساطة مواضيعه وجمالية صوره وسحر معانيه، وان

غضب النجفي من نقد مارون عبود لشعره،  
في الأمواج فكتب في «الأغوار» هجاء للنقد  
بشكل عام

السخرية والزهد والظرف هي ملامح استقلال صوت  
النجفي عن سياق معاصريه من الشعراء، ويرى أنه أبرع  
من نحت التماثيل الشعرية الزاخرة بالحياة من صخرة  
الواقع الملموس.

ربما لن نكون متجنّين على الشاعر إذا قلنا إنه ينتمي إلى  
مفهوم الشعر الحر ليس في الشكل الخارجي، وإنما بالمعنى  
الفلسفي للحرية. فشعره تحرّر مبكراً، من أهم الموروثات  
المضمونة للقصيدة العربية التقليدية، وأعني بها:  
الأغراض الشعرية، فلا مدائح في شعره، لأن المداحين  
أكذب الشعراء كما يرى:

مدّاحهم أدنى وأكذبُ قائل  
قولاً وأصدقهم هو الهجاءُ

ولذلك لم نجد، في دواوينه أي أثر للقصيدتين اللتين  
قال أنه كتبهما قبل أن يبلغ العشرين من عمره، تحية  
للشريف حسين والثورة العربية في الحجاز.

أما المراثيات في شعره فلا تكاد تذكر، سوى تلك  
المراثية المؤثرة عن «موت كلب!!» وانحسار الرثاء  
وندرته في شعر الصافي النجفي، وهو ابن النجف، ذات  
البيئة الرثائية، الدينية/ القبورية، له دلالة أخرى تدرج  
في سياق تمرّده الدائم على كل ما هو حوله من زيف،  
فهو ابن تلك المدينة التي تضم أكبر مقبرة في العالم،  
وعددٌ كبيرٌ من سكانها، يعتمدون في معيشتهم على ما  
يمكن أن نسّميه «سياحة الموت» إضافة إلى السياحة  
الدينية، ولا شك أنه كان متذمراً من مشهد أولئك الذين  
يخرجون فجأة من بين المقابر، حالما يصل الناس لزيارة  
قبور ذويهم، فيسارعون إلى إحراق البخور ووضع الآس



فكأنهم ديدانُ جسمٍ ميّت  
نشرتْ من الأمواتِ في الأحياءِ  
يرثونَ ميّتهمَ بشعرٍ ميّت  
قد كانَ أولىَ منهمُ برِثاءِ  
يا موتُ رفقا لا تُصبِ ذا مَحْتَد  
كيلاً تُهيجَ عفونةَ الشعراءِ!

أما غزلياته فهي شحيحة كذلك، وهذه أبرز الأغراض التقليدية للشعر العربي.

وأما هجاؤه فيكاد يكون الغرض الوحيد من تلك الأغراض الذي اهتم به في أشعاره، ومع هذا فهو لم يقاربه بتلك التقليدية الفنية المعهودة، فهجاء الصافي النجفي متعفّف عن ذكر الأشخاص، بل هو لا يشخص هجائيّاته مطلقاً، ولا يوجهها للتنكيل بشخص معين ليُلحق به أذى رمزياً، كما درجت العادة، ولكنه يوجهه نحو الجماعة، وحتى النخبة، إلى الآخرين الذين يديمون الجحيم من حوله كلّ يوم بل كلّ ساعة، إلى تلك القبائح والمثالب المتحكمة في يوميات العالم، وهو في هجوه للجماعة أو النخبة، فإنما يهجو المساوي لا أشخاصها بذاتهم.

ومع استغنائه الاختياري عن أبرز الأغراض الأساسية في الشعر العربي فهو أكثر الشعراء تطرّفاً لموضوعات جديدة، ومعانٍ مختلفة في شعره، إنّه بتمرّده على الأغراض الموروثة، تحرّر من وطأة

ومن الواضح أن النجفي تأثر بضّ الرباعيات في الشعر الفارسي بشكل عام

بدا الصافي النجفي للنقد في عصره متمثلاً  
بنموذج مارون عبود، وكأنه «أعجمي» يرطن  
بين فصحاء

ورش المياه على قبور الموتى حين يحضر ذوهم لزيارتهم، ثم يشرعون بقراءة الأدعية والآيات والمرثييات وينتظرون، بل يبادرون إلى الطلب من المفجوعين بالتصدّق على «روح المرحوم» وربما يعمدون إلى استعادة ما تبقى من أعواد البخور وأوراق الآس من على القبر حالما يغادر ذوو المتوفى، ليوقدوها أو يضعوها على قبر آخر، جاء ذوو ساكنه للتو لزيارته، وهم يعيدون قراءة المراثي ذاتها.

إنّ هذه الصورة، إضافة إلى صور المراثي الحسينية التي لا تكون كلها صادقة، عززت لديه على الأرجح، نفوراً من شعراء المراثي الذين يدبجونها في موت شخص ذي مكانة، فيتقرّبون من جثة الميت لا من روحه، بعد موته، في أشبه ما يكون بحفلة نفاق، أو «وليمة دود» كما يسمّيها طمعاً في «الأجر والثواب» العاجلين، لذا فهم لا يعبرون عن صدق التجربة، التي تتطلب فنّ الرثاء عادة، فيما يسخر من هذا الصنف من شعراء المراثي، على نحو من هجاء، فيحيل التراجيديا إلى نوع من الكوميديا، وكأنه يهجو أولئك المنافقين في مقابر مدينته القديمة التي يعرفها جيداً:

ما مات ذو شأن بناً إلا بدتْ  
شعراءُ قد جلتْ عن الإحصاءِ

لن نكون متجنّين على الشاعر إذا قلنا إنه  
ينتمي إلى مفهوم الشعر الحر ليس في  
الشكل الخارجي، وإنما بالمعنى الفلسفي  
للحرية

محدودية الموضوعات، ففتح باباً جديداً للشعر العربي،  
للإطلال على الحياة برحابة أكثر، ورؤية أوسع، ورغم  
موقفه المضاد لشعر التفعيلة، لكنه في العمق يعدّ  
الممهّد الحقيقي لكن الخفّي للقصيدة العربية الحديثة،  
ذات المناخ الشعري المتموّج وغير الخاضع لأحادية  
الغرض أو حتميته.

لقد كان مختلفاً حقاً، وظل في اختلافه الكياني  
والفني يسعى إلى طواف دائم، حتى بعد مماته، لكأنّه  
يرى الطواف نوعاً من تحقيق الهوية المضمرة والغائبة  
للذات، بل إنه يرى في طوافه بعد موته تحقّقاً لتلك  
«الحرية الخالدة» وهو العنوان الذي اختاره لقصيدته  
التي تحمل نوعاً من النبوءة والخشية من مصيره بعد  
الموت، حيث فُقدت آثار قبر أحمد الصافي النجفي في  
أرض مقبرة النجف اليوم، وقد حاولت أن أستدلّ على  
ذلك القبر، لكن يبدو أنه غداً قبراً ضائعاً!

إقذفوني في الفلا من بعد موتي  
حبذا عيشي وموتي في الفلاة  
لا تزجوني بقبر إنني  
أبغض السجّن ولو بعد مماتي

وإذا أصبح جسمي مأكلاً  
لنسور أو سباع ضاريات  
سأرى أجزاء جسمي سافرت  
سائحات بي في كل الجهات  
يا لها، بعد مماتي، رحلة  
فذة مت عليها في حياتي  
كل جزء سائر في عالم  
ناسياً أجزاءه المنفصلات  
وإذا أجزاء جسمي اجتمعت  
بعد أن طافت جميع الكائنات  
فسيعطي كل جزء خبراً  
لي عما قد رأى من أحداث  
هكذا أفنى وأحيا ناقلاً  
لحياتي من مماتي مبهماتي  
إن هذا هو الحشر الذي  
وعد الناس به بعد الوفاة

وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٧. وهو في

الأصل خمس مجموعات شعرية جمعت في

مجلد واحد، وكانت عناوينها الأصلية التي

وضعها الشاعر كالتالي: «شباب السبعين» «بلا

اسم» «كما جاء» «تمرّد المشيب» و«المطعم»

أمّا تواريخُ صدور مجموعاتهِ الشعرية في طبعاتها الأولى

فهي كالتالي:

«الأمواج»: ١٩٣٢ و«أشعة ملوّنة» ١٩٣٨ و«الأغوار»

١٩٤٤، و«التيار» ١٩٤٦ و«ألحان اللهب» ١٩٤٨

و«هواجس» ١٩٤٩ و«حصاد السجن» ١٩٥١، و«شرر»

١٩٥٢ و«اللفحات» (١٩٥٨)، و«الشلال» ١٩٦٢.

## إشارة:

طبعت دواوين أحمد الصافي النجفي التي اعتمدت

في هذه الدراسة:

ديوان «أمواج» دار العلم للملايين بيروت الطبعة

الرابعة ١٩٦١م.

ديوان «أشعة ملوّنة» مكتبة المعارف بيروت لبنان

الطبعة الرابعة ١٩٨٣م.

ديوان «هواجس» مكتبة المعارف بيروت الطبعة الثانية

١٩٦٧م. والطبعة الثالثة ١٩٨٣م.

ديوان «اللفحات» مكتبة المعارف بيروت الطبعة

الثالثة ١٩٨٣م.

ديوان «التيار» مطبعة دار اليقظة العربية دمشق

١٩٤٦م.

ديوان «حصاد السجن» مكتبة المعارف بيروت دون

تاريخ.

ديوان «ألحان اللهب» دار العلم للملايين، الطبعة

الثانية ١٩٦٢م.

ديوان «شرر» دار العلم للملايين، الطبعة الثانية

١٩٦٣م.

ديوان «الأغوار» دار العلم للملايين، الطبعة

الثانية ١٩٦١م.

ديوان «الشلال» دار العلم للملايين بيروت الطبعة

الأولى تشرين الثاني ١٩٦٢م.

«المجموعة الكاملة لأشعار أحمد الصافي النجفي

غير المنشورة» قدّم لها وهياها للطبع الخياط.

## الهوامش

- \* محمد مظلوم كاتب وشاعر ولد ببغداد (١٩٦٣) وهو مقيم في دمشق منذ العام ١٩٩١. بكالوريوس في الدراسات الإسلامية جامعة بغداد ١٩٨٧. له العديد من الكتب منها في الشعر: معلقة دمشق (٢٠١٤)، كتاب فاطمة (٢٠١٠)، بازي النّسوان (٢٠٠٨)، اسكندرُ البرابرة (٢٠٠٤). وفي النثر والدراسات والمختارات ديوان رثاء الزوجات: من الشعر السومري إلى قصيدة النثر (٢٠١٣)، ديوان بغداد: مدينة تروي وشعراء يدوّنون (٢٠١٣)، أصحاب الواحدة: اليتيمات والمشهورات والمنسيات من الشعر العربي (٢٠١٢)، حطّ إبراهيم أو الجبل البدوي: شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية (٢٠٠٧).
- ١ من تلك المقاربات: الصفحات الخمس في كتاب الدكتور سلمى الخضراء الجيوسي «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت الطبعة الثانية ٢٠٠٧م، الصفحات من ٢٥٨ - ٢٦٣. والكتاب في الأصل كتب باللغة الانكليزية ونشر في جزأين عام ١٩٧٧م، وصدرت الطبعة الأولى من ترجمته عام ٢٠٠١م.
- ٢ الجيوسي مصدر سابق ص ٢٦١.
- ٣ يعدّ فرويد أول من استخدم مصطلح « التماهي: Identification» للتعبير عن نوع من آلية دفاع الأنا إزاء الأخطار، وقد جرت ترجمة المصطلح «بالتقمّص» في كثير من الترجمات القديمة لمؤلفات فرويد، راجع مثلاً «الأنا والهو» سيجموند فرويد، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي، دار الشروق القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٨٢، قبل أن يظهر هذا المصطلح في الترجمات الحديثة، خاصة بعد ترجمة كتابات «جاك لاكان» الذي طوّر هذا المصطلح ففرق بين صورتين للتماهي هما: التماهي الخيالي، والتماهي الرمزي.
- ٤ هذا البيت ظل حائر النسبة بين عدد كبير من شعراء عصر النهضة، وهو في الواقع تضمين في شطره الأول لبيت من قصيدة من الشعر العربي تعود للقرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي ومنها: بلادي وإن جارت عليّ عزيزةً ولو أنني أعرى بها وأجوع وما أنا إلا المسك في غير أَرْضِكُمْ يَضُوعٌ وأما عندكم فيضُيعُ والقصيدة تنسب لأبي العباس السِّنْكي المتوفى سنة ٦٦٤

- هجرية بعد تهجيرها من دمشق عنوة، كما جاء في «شذرات الذهب في أخبار من ذهب» لابن العماد، عبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد العكري «المتوفى: ١٠٨٩هـ» حققه: محمود الأرناؤوط دار ابن كثير، دمشق - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٦ م الجزء ٧ ص ٥٤٧. بينما ينسبها الجزيري في «الدرر الفرائد» للشريف قتادة، وهو أحد الطالين، وقد تولى إمارة مكة عام ٥٩٧ هـ وتوفي عام ٦١٧ هـ «الدرر الفرائد المنظمة في أخبار الحاج وطريق مكة المعظمة» عبد القادر بن محمد بن عبد القادر الجزيري الحنبلي، تحقيق محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م، المجلد الأول ص ٣٦٦.
- ٥ «دمشق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر» ليندا شيلشر ترجمة عمر الملاح ودينا الملاح مراجعة عفاف مارديني الطبعة الأولى ١٩٩٨ مطبعة دار الجمهورية دمشق ص ٢٤
- ٦ «دمشق مدينة السحر» محمد كرد علي سلسلة «أقرأ» مكتبة المعارف القاهرة ١٩٤٤ ص ١٨
- ٧ جلال الخياط «الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور» دار الرائد العربي بيروت طبعة ثانية ١٩٨٧ ص ١٠٩. ولعل الراحل جلال الخياط الناقد الأكاديمي العراقي الوحيد، الذي خصص صفحات، وإن كانت محدودة، لدراسة شعر الصافي. وهذا الرأي قريب جداً من رأي بدر شاكر السياب في الصافي النجفي، في مقالة كان نشرها، في مجلة أهل النفط في الخمسينيات، ونشر جزءاً منها في نهاية ديوان «اللفحات» «الصافي عالم قائم بذاته متسع الأفق بشكل لا مثيل له عند أي شاعر عربي بمفرده، لم يترك موضوعاً، ولا عاطفة إلا وصورها، فهو شاعر فلسفة وحكمة وهجاء وسخرية، وهو شاعر ذاتي إلى أبعد حدود الذاتية، وموضوعي إلى أبعد حدود الموضوعية، أنه ظاهرة ضخمة في الشعر.
- ٨ ديوان مصطفى جمال الدين، دار المؤرخ العربي ١٩٩٥ ص ٥٩١. وكانت تلك القصيدة قد أقيمت في الحفل التأسيسي الذي أقمته وزارة الثقافة والفنون للصافي النجفي في قاعة ابن النديم ببغداد في ١٢ شباط ١٩٧٨.
- ٩ مجلة الرسالة العدد ١٢ - بتاريخ: ٠١ - ٠٧ - ١٩٣٣.
- ١٠ مجلة الثقافة لخليل مردم العدد ٢ - بتاريخ: ٥ - ٥ - ١٩٣٣.
- ١١ مؤلفات مارون عبود المجموعة الكاملة المجلد الرابع القسم الثاني «مجددون ومجترون» بيروت ١٩٨٠. ص ١٨٢.
- ١٢ «مجددون ومجترون» ص ١٨٥.