

ملتقيات

- فدوى طوقان
- جعفر ابراهيم طوقان
- صبحي حديدي
- أحمد درويش
- خليل الشيخ
- المتوكل طه

احتفل مهرجان جرش التاسع عشر للثقافة والفنون في العاصمة الأردنية عمّان، في مطلع آب من العام الجاري، بتكريم الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان، من خلال تكريس ندوة خاصة امتدت لثلاثة أيام، قدّم فيها كل من: د. أحمد درويش، د. علي الشرع، د. صبحي حديدي، د. خليل الشيخ، حياة عطية الحويك، والمتوكل طه، دراسات عن تجربة الشاعرة وحياتها، فيما قدّم جعفر إبراهيم طوقان شهادة خاصة عن عمته الشاعرة.

وكانت الشاعرة طوقان قد افتتحت الندوة بشهادة موجزة، أضاءت بدايات تجربتها الشعرية، مثلما أوضحت موقفها من الشعر وأسئلته.

ونحن في مجلة «الشعراء»، إذ نوّكد الشكر لإدارة مهرجان جرش، فإننا نقوم بنشر ما تم تقديمه في تلك الندوة ولم ينشر.

هيئة التحرير

الجنون الوهاج

كلمة فدوى طوقان في مهرجان تكريمها

ورائي الآن مسيرة شعرية بعيدة المدى، لقد جنّت في زمن كان شعر المرأة فيه بدعة، ونحن لو رجعنا إلى موروثنا من الشعر النسائي، باستثناء الجوّاري، لوجدناه يقتصر على شعر الرثاء فحسب. وباستثناء رابعة العدوية في القرن الثاني للهجرة، هذه الشاعرة التي أبدعت شعراً في الحبّ الإلهي له ظاهر وباطن، وكان غزلاً حسياً في ظاهره، ولكنه في باطنه دعوة إلى التقرب إلى الله عن طريق حبه، لأنه أهلّ لأن يُحَبّ. وباستثناء رابعة، فالمرأة العربية القديمة لم تتعد دورها المرسوم لها، وهو دور الرثاء وإبراز مناقب الفقيد من أقربائها المقربين.

وظلّ هذا الباب هو الباب الوحيد المفتوح أمام المرأة الشاعرة، والمسموح لها بالخروج منه إلى فضاء الشعر، أما الأغراض الشعرية الأخرى، فكانت taboo، محرّمات لا تجرؤ على الاقتراب منها، لكن إذا التفتنا إلى شاعرات الأندلس، فلهؤلاء شأن آخر، هناك مارست المرأة العربية حرّية لم تعرفها المرأة في المشرق، والحرية هي مصدر الإبداع، وهي التي تتيح لطاقت الإنسان أن تتفجر وتبدع، وهي نزوع أصيل في الإنسان والكون.

في المشرق، ظلّ كبح مشاعر المرأة ومنعها من البوح هو التقليد السائد الذي بقي قائماً حتى الخمسينيات من هذا القرن.

لقد ظلّ أدبنا وشعرنا يخاف أن يتكلم أو يبوح، وظلّ ينقصه الإحساس العنيف بوحدة الذات والاندفاع اللاشعوري إلى البوح والتعبير شعراً أو نثراً، أو بتعبير أصحّ، ظلّ ينقصه الجنون الوهاج الذي يجعل الشاعر يكسر حواجز الخوف ولا يتردد في التضحية بكل شيء من أجل التعبير. حين بدأنا، نحن شاعرات الأربعينيات، انطلاقتنا في فضاء الشعر، وكنا قلّة قليلة، كان علينا أن نخوض

فترة مترججة مضطربة، وكنا ندرك أقوى إدراك أننا نشقّ طريقاً صعباً غير ممهد، وأن شاعرات أكثر توهجاً ستسطع بعدنا وتضيء، إلا أننا كنا نعرف أن باستطاعتنا أن نغمض عيوننا في شبه ارتياح، فذاك ما كنا نستطيعه في حدود زماننا وظروفه الاجتماعية والثقافية.

مع هبوب رياح التغيير والثورات والمجتمعات، بعد سقوط السقف الفلسطيني عام 1948، تغيرت الدنيا العربية وتغير الناس، وحملت رياح التغيير المرأة إلى آفاق الحرية والتعليم العالي والانطلاق في مختلف الأصعدة العلمية والأدبية والثقافية بصفة عامة، وأخذت المرأة العربية تلامس الحياة ملامسة حقيقية واقعية.

في الخمسينيات، ظهر الكثير من الأسماء النسوية الشعرية، ولكن نتاجهنّ لم يكن وفيراً، ولم يكتسبن شهرة الرجال من الشعراء العرب المعاصرين، باستثناء نازك الملائكة، تلك الشاعرة الرائدة، أما الأخريات، فقد خفت صوتهنّ وانقطع بعد سنوات قليلة، غير أن ما تميز به شعرهنّ هو انفصاله عن تقاليد قصيدة الرثاء.

في العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، وبعد أن كانت المرأة العربية هي الموضوع المرصود في شعر الرجل الشاعر، أصبحت ذاتاً شعرية، تكتب بأمانة وجديةً نصوصاً شعرية ونثرية لها ما يميزها ومن يهتم بها من النقاد.

تبارك الشعر مستودع التجارب الإنسانية.

وتبارك الشعر الذي ظلّ وسيطاً حاجة إنسانية حضارية لا غنى عنها للإنسان، لأن الإنسان حُلُق عاطفياً، وما دام عاطفياً، فسيظلّ الشعر.

الشاعرة فدوى طوقان.. العمّة النجمة

جعفر إبراهيم طوقان

منذ أن بدأت أتذكر الأشياء، كانت العمّة فدوى تشغل الغرفة المجاورة تماماً لغرفتنا أنا ووالدتي وشقيقتي في بيت العائلة الكبير في نابلس، حيث انتقلنا للعيش بعد وفاة والدي عام 1941، وكانت لي من العمر ثلاث سنوات، وبقينا متجاورين لمدة تقارب الخمسة عشر عاماً.

والصورة التي تكونت في ذهني عن غرفتها ذات الباب الزجاجي، والتي ترتفع بأربع درجات عن مستوى غرفتنا، هي صورة شيء أشبه ما يكون بالمحراب. كانت غرفة صغيرة تغطي جدرانها رفوفاً مرصوفة بالكتب، ويتوسط كل جدار من جدرانها الثلاثة شبك صغير يطلّ على حديقة الجيران، وأذكرها وهي تجلس على سريرها على الناحية اليمنى من الغرفة وبجواره طاولة الكتابة وكريسيان. كانت الغرفة محراباً يغشاه الضوء والهدوء، أذكرها تقرأ أو تكتب سابعة في الضوء والهدوء، وإذا ما تعبت من القراءة أو الكتابة، كانت تتناول عودها تعزف عليه ألحاناً لعبد الوهاب وأم كلثوم وتنشد بصوت هادئ رقيق مع دندنات العود.

هذه هي الصورة - الذكرى التي تعود وتتجسد أمامي كلما ذهبت إلى البيت القديم وصعدت إلى الطابق الذي كنا نشغله وأرى غرفتها الخالية بعد انتقالها إلى صومعتها الجديدة القديمة على جبل جرزيم.

علاقتي بالعمّة فدوى، ومن وجهة نظري الشخصية، كانت علاقة خاصة جداً، فمن جهة، كانت هي القناة التي كنت أتعرف من خلالها على والدي، الذي لم تتح لي وفاته المبكرة فرصة معرفته مباشرة، من علاقتها الخاصة به، والتي تعرفون عنها الكثير، استطعت أن أعرف جوانب من شخصية والدي ما كان

يمكن لي أن أعرفها من أي شخص آخر، وخاصة عندما ترويها لي العمدة فدوى بعباراتها الواضحة الرقيقة التي كانت تتدفق بسلاسة ودفاء مضمخة بالحب العميق الذي كانت تكته لإبراهيم. من جهة أخرى، كانت علاقتي بها علاقة المعجبين بنجومهم المفضلين، فقد كانت بالنسبة إليّ هي النجمة ذات القدرات الغامضة، تفعل أشياء إعجازية تقرأها لنا بصوتها الخافت الذي كان يبدو وكأنه يخرج مباشرة من أعماقها، ونجلس كلنا، كباراً وصغاراً، صامتين خاشعين، حتى تنتهي فدوى من قراءتها، وكنت، في كل مرة أسمعها، أشعر بشيء يختلج في حلقي وتتدافع الدموع في عيني، ولم يكن البكاء، بل كان هو الشعور نفسه الذي أحسّ به دائماً وحتى هذه اللحظة عندما أرى الإبداع. وأجمل ما في فدوى أنها لم تكن في يوم من الأيام واعية إلى هذه النجومية، لم تكن ترى أنها تختلف عن سائر نساء العائلة أو الجيران والأصدقاء، لقد كانت، بكل هذه النجومية، واحدة منا، تخاف وتفرح وتخجل وتتردد وتغضب وتكره وتحب. وبعد ذهابي إلى لبنان للدراسة ومن ثم العمل، لم أعد أراها بالكثافة السابقة نفسها، وعوضت عن هذا الغياب بمتابعة ما تكتب. ومرّت علينا، كفلستينيين خاصة وكعرب عامة، ظروف أليمة، تغطّ بالإحباط والهزيمة والقهر، تتخللها ومضات من الأمل، سرعان ما كانت تتلاشى تاركة إيانا في أعماق أكبر من الإحباط والهزيمة والقهر، وكانت أشعار فدوى، كما كانت أشعار محمود درويش وسميح القاسم، الرثات التي استطعت من خلالها أن أتنفّس من تلك الأعماق أنفاساً نقيّة تساعدني على تحمل عفن تلك الأعماق. كنت أردد بصوت عال وأنا أذرع زنزانتي المنزلية:

قول فدوى:

«يا وطني الحبيب لا، مهما تدر
عليك في متاهة الظلم
طاحونة العذاب والألم
لن يستطيعوا يا حبيبنا
أن يفتأوا عينيك، لن».

وقول محمود درويش:

«شدّوا وثاقي
وامنعوا عني الدفاتر والسجائر
وضعوا التراب على فمي
فالشعر دم القلب

ملح الخبز
ماء العين
يكتب بالأظافر..

وقول سميح القاسم:

«أندحرج يا جبل الأحران
أندحرج مطعوناً عريان
أندحرج من أقصى السطح إلى القمة
وأنا أُمته».

من خلال عملي كمعماري، أتاحت لي فرصة الاحتكاك بالعديد من الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والموسيقى والأدب، نثره وشعره، والمسرح.. إلخ.. وتوصلت إلى فناعة مهمة كان لها أثر كبير على نظرتي للعمارة كفن، بالمقارنة بالفنون الأخرى، الإبداع المعماري يبدأ مكبلاً باعتبارات مادية، فقبل العمل، لا بد من وجود صاحب العمل، وقيود الموقع، وأنظمة البناء، ومواد البناء والميزانية المرصودة لتنفيذ العمل وغيرها. الإبداع الفني المطلق لا يسبقه إلا تفاعل الفنان مع مشاعره الخاصة، فاللوحة الفنية والمقطوعة الموسيقية والقصيدة، هي تفاعل مباشر بين وجدان الفنان وعاطفته، ودون وجود مشاهد أو مستمع خارج الذات.

لقد كتبت فدوى الكثير خلال رحلتها الطويلة في عالم الشعر والنثر، ولم أشعر في يوم من الأيام أن فدوى كتبت شيئاً سوى ما يجيش بصدرها ويعتمل في وجدانها، كتبته برشاقة ملائكية وبساطة ما بعدها بساطة، لتقول بسطر واحد رائع، ما لا نستطيع قوله بأضعاف الكلمات. وفي كل هذا، لم تكن فدوى تبحث سوى عن نشوة ولادة القصيدة بعد المخاض الوجداني، وكان كل اعتبار غير هذا غائباً. ولعل الانغماس التام في العملية الإبداعية والانشغال بها دون سواها للغوص في أعماق نفسها وتحسس ما يعتمل في هذه الأعماق من تفاعلات تثيرها الحالة العاطفية، شخصية كانت أم وطنية، كان وراء هذا الصفاء وهذا العمق، ووراء سمو البساطة في شعرها. ولعل هذا الانغماس كان وراء زهد فدوى في المظاهر المادية للحياة، في ملابسها ومسكنها ومأكلها، وعندما حازت فدوى في العقد الأخير على العديد من الجوائز العربية والدولية، التي كان لها جانب مالي سخي، كنت أراها وكأن هذه المكافآت المالية عبء ثقيل سرعان ما كانت تتخلص منه بتوزيعه على أحبائها، وكانت دائماً تتحدث عن التقدير والإعجاب اللذين لقيتهما هنا وهناك بنبرة يشوبها دائماً شيء من الاستغراب وشيء من الاستحياء. إن تكريم فدوى ضمن فعاليات مهرجان جرش، هذا التكريم المعنوي الكبير، لا شك أنه سيثلج صدرها، لأنه من تظاهرة ثقافية عريقة في وطننا العربي أصبحت معلماً من معالم النهضة الفنية والأدبية فيه،

ولأنه يعكس صدقاً وشفافية وبساطة هي فدوى. وتقف فدوى بهيكلها الرقيق وصوتها الخافت المرتجف عملاقاً يزمجر بتعبير كوني عما يتفجر به الضمير الفلسطيني والعربي والإنساني، وأشعر باختلاج في حلقي وتغرورق عيناى بالدموع.. إنه الإبداع مرة أخرى.

«الحدائفة العاطفية»:

فدوى طوقان والريادة النسوية في الشعر العربي
الحديث

صبحي حديدي*

I

تركز هذه الورقة على الأطوار الأولى من تجربة فدوى طوقان الشعرية، أي مرحلة ما قبل نكسة حزيران 1967، وتحاول البرهنة على أن موضوعة الحبّ والقصيدة العاطفية إجمالاً، كانت، وعلى النقيض من الافتراض الشائع في بعض النقد العربي، إسهام طوقان الأعمق والأكثر دلالة في حركة التحديث التي عرفها الشعر العربي على مستوى الموضوعات والأشكال في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي، كما تسجل هذه الورقة ضد الرأي الشائع الآخر الذي يرى أن طوقان «تحررت» بعد العام 1967 من إسهام النزعة الرومانسية التي هيمنت على نتائجها قبل النكسة، الأمر الذي ينطوي على القول بأن هذا «التحرر» كان تطوراً إيجابياً نقل تجربتها إلى مصاف أعلى.

وتنطلق الورقة من فرضيات مغايرة لتلك التي تقيم حالة من التنازع بين الموقف العاطفي والموقف الحدائي، وترى أن الخيارات العاطفية في شعر طوقان لعبت دوراً حاسماً في تطوير جبهة حدائفة نسائية حيوية، كانت حركة التحديث العامة بحاجة ماسة إليها، خصوصاً إزاء استئثار الخطاب الحدائي الذكوري بالقسط الأعظم من الموضوعات والأشكال والأساليب. وبقدر ما كان الخطاب الحدائي الذكوري مخلوّلاً بتمثيل الشرائح الصاعدة والظافرة في المجتمعات العربية، كان الخطاب الحدائي النسائي مضطراً إلى تمثيل الشرائح المهمشة والمقموعة.

والموقف العاطفي الذي اتصفت به قصائد طوقان في المراحل الشعرية الأولى كان «خطاب العاشق في عزله القصوى»، على حدّ تعبير رولان بارت، ليس فقط لأنه كان يحمل رسالة تحرير اجتماعي ويرتطم تالياً بالمحرمات الاجتماعية في البيئات المحافظة، بل، أيضاً، لأنه خضع لآزدراف فلسفي من جانب

التيارات الحدائيه التي رأّت فيه نكوصاً رومانسياً و«رجعياً أحياناً!» لا يليق بمقتضيات التهديم الراديكالي للنصّ القديم، غير أنّ حالة العزلة هذه لم تسقط عن ذلك الخطاب وظيفته التحريرية، والتقدمية تالياً، في إغناء حركة الحدائيه عن طريق الارتقاء بالنصّ الشعري النسائي.

II

في «رحلة جبليه، رحلة صعبه» (1)، وهو الجزء الأول من سيرتها الذاتية، تسرد فدوى طوقان جمله من الشروط التي خضعت لها في طفولتها ويفاعتها، وكان لها أثر عميق سوف يلازم معظم محطات حياتها اللاحقة، وستتكلّف بتكليف ميولها الحياتية إجمالاً، والإبداعية بصفة خاصة. فإلى جانب واقعة منعها من الذهاب إلى المدرسة بسبب استلامها رساله غراميه من فتى مراهق، وأنها واصلت تعليمها - وخصوصاً في جانب التلمذ الشعري - على يد شقيقها إبراهيم طوقان داخل أسوار البيت العتيق المحافظ الذي كانت ترى فيه «حظيرة كبيرة تملأها الطيور الداجنة»، نقف في هذه السيره على سلسله من السياقات الاجتماعيه والعائليه والنفسيه التي تشخصها طوقان كما يلي:

1. «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّ لتقبلي. أمّي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكررت المحاولة، ولكنها فشلت، عشر مرّات حملت أمّي، خمسة بنين أعطت إلى الحياه وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قطّ إلا حين جاء دوري، هذا ما كنت أسمعها ترويّه منذ صغري» ص 12.

2. «لم تكن الظروف الحياتيه التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسيه، كما أنّ حاجاتي الماديه لم تعرف في تلك المرحله الرضى والارتياح. وإذا كانت الطفوله هي المرحله الحاسمه التي ترسم الشخصيه وتقرّرها، لما لها من أهميه في حياه الفرد، فإن طفولتي - لسوء الحظّ أو لحسن الحظّ - لم تكن بالطفوله السعيده المدله» ص 18.

3. «أما بُئيتي، فكانت عليله منهكه بحمي الملاريا التي رافقت سنّي طفولتي، وكان شحوبي ونحولي مصدراً للتندرّ والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، روجي يا خضراء» ص 18.

4. «كنت أتلهف للحصول على شيء غير الطعام، حلق ذهبي أو سوار أو فستان جميل ثمين أو دمية من دمي المصانع، كنت أتلهف للحصول على حبّ أبوي واهتمام خاص وتحقيق رغبات لم يحققها لي في يوم ما (..)، تُرى، هل ربطت أمّي مقدمي إلى العائله بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الإنكليز لأبي إلى مصر منفياً عن عائله ووطنه؟» ص 20.

5. «كان التصاقي بخالتي أكبر وأعرق من التصاقي بأمي (..)، كنت أتمنى دائماً لو أنّني ابنة لخالتي

وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظ واحدة من أفرادها، لقد كنت أفضل دائماً الانتماء إلى عائلة أقل غنى وأكثر حرية» ص 23-24.

6. «وإذا كنت قد التصقت بخالتي أكثر من التصاقي بأمي، فقد كان التصاقني بعمي الحاج حافظ أشد وأعرق من التصاقني بأبي» ص 28.

7. «البيت أثري كبير من بيوت نابلس القديمة التي تذكرك بقصور الحريم والحرمان، والتي هُندست بحيث تتلاءم وضرورات النظام الإقطاعي (..)، في هذا البيت، وبين جدرانها العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة «الحريم» الموءودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي» ص 40.

8. «وبدأ يتكثف لديّ الشعور الساحق بالظلم (..) كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي الشخصية المستقلة، كنت أريد التعبير عن تمرد عليهم بالانتحار.. الانتحار هو الوسيلة الوحيدة، هو إمكانيتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل» ص 57-58.

9. «أما من الناحية الأخرى، فقد تعودت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصن بالعزلة. كنت مع العائلة، ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب، كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصوداً أمامهم، ولم أسمح لأحد باستكشافه» ص 58.

10. «ثم أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأظلم أكثر في تفكيري الصامت هذا السؤال: من أنا؟ من أنا؟ وأردد اسمي في تفكيري عدة مرات، ولكن اسمي يبدو لي غريباً عنّي ولا يدلّ على أيّ شيء، وهنا كانت تنقطع صلتي باسمي وبنفسي وبكلّ ما حولي، وأغرق في حالة غريبة جداً من اللاحضور واللاشيئية» ص 59.

11. «هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهّم الذي أحياء، مما أوجد في نفسي انفصاماً شقها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً، ونصف كان يردد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمر نفسه» ص 95-96.

12. «وأصبحت بمرض بغض السياسة (..)، إذا لم أكن متحررة اجتماعياً، فكيف أستطيع أن أكافح بقلمي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني؟ وظلّ يعوزني الاختمار السياسي، كما كنت أفترق إلى البعد الاجتماعي، لم يكن لديّ سوى ذلك البعد الأدبي، وكان بُعداً ناقصاً» ص 133-134.

III

والحق أنّ مختلف تيارات النقد النسوي لا تحتاج إلى «وصفة» أفضل من هذه السياقات القياسية لكي تقرأ نصوص فدوى طوقان في ضوء تواريخ القهر التي خضعت لها المرأة، ولكي تجد في لجوئها إلى كتابة الشعر مظهر تمرّد على النظام البطريكي، وحالة انعتاق في الأساس، غير أنّ المرء لا يحتاج إلى استنهاض النقد النسوي لكي يدرك وظيفة هذه السياقات، إذ ليس في وسع أيّ تحليل نقدي أن يتجاهلها حين تأخذ صفة مؤشرات كبرى دالة على طبيعة المحيط النفسي والشعوري والتربوي، فكيف بالمحيط الاجتماعي والسياسي، الذي تحرّك فيه نصّ فدوى طوقان الشعري منذ التجارب الشعرية الأولى وقصائد مجموعة «وحدى مع الأيام» (1955)، إلى نقلة النضج المتميزة في المجموعة الثانية «وجدتها» (1957)، ثمّ النقلة الأكثر أهمية في المجموعة الثالثة «أعطينا حُبّاً» (1960)، وصولاً إلى مرحلة ما بعد حرب 1967 والمجموعات اللاحقة.

والحال أنّ قصيدة واحدة مبكّرة بعنوان «حياة» من المجموعة الأولى، تكفي بذاتها لالتماس الكثير من الأسباب التي تسوّغ ترقية السياقات الاجتماعية والنفسية التي عاشتها فدوى طوقان إلى مرتبة العوامل الكبرى الصانعة لموضوعات النصّ الشعري، ولقسط كبير من خياراته الشكلية، أيضاً. ففي هذه القصيدة تقول طوقان:

«حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعودٌ

حياتي، حياتي أسيّ كلُّها
إذا ما تلاشى غداً ظلُّها
س يبقى على الأرض منه صدى

يردد صوتي هنا منشداً:

حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعودٌ.

وبعد أن تنتقل الشاعرة من حياتها إلى حياة أحبائها الذين طواهم الثرى، ثم إلى روح والدها، وروح أخ كان لها نبع حنان وحبّ، تعود من جديد إلى شبابها المعذب وأشواقها المطوّقة وروحها التي تفرغ للشعر سلوة، ثم تخلد إلى حصيلة استجماعية تمزج علاقات الحياة والفنّ، فتقول:

«وأجذبُ
 لقلبي
 فتخفق أوتاره باللحون
 تهدهد قلبي وتجلو شجوني
 بفنيّ وشعري وألحان عودي
 أصارع آلام عمر شهيد
 وهذا نشيدي
 نشيد وجودي
 سيبقى ورائي صداه يعيد:
 حياتي دموع
 وقلب ولوع
 وشوق، وديوان شعر، وعود» (2).

وإذا كانت نبرة الشجن العميق وتأمل الذات والوجود على نحو رثائي، هي الخطّ المركزي المهيمن على هذه القصيدة، ومعظم قصائد المجموعة الأولى في الواقع، فإنّ نبرة خفيضة من التحديّ تصنع الخطّ الثاني في موضوع القصيدة، والذي يتمحور حول لجوء الشاعر إلى الفنّ، إذ نقول: «بفنيّ وشعري وألحان عودي / أصارع آلام عمر شهيد»، بوصفه خشبة الخلاص ونشيد الوجود. وليس بغير مغزى خاصّ، أنّ نبرة التحديّ هذه لا تقتصر على خيار الموضوع وحده، بل تنتقل إلى خيار الشكل، الذي لا يعتمد هنا البيت ذا الشطرين المتساويين، بل يراوح بين الموشح والتنويع المتباين في عدد التفاعيل، فضلاً عن كسر رتابة القافية وتنويع هندستها.

صحيح أننا لا نعثر في مجموعة «وحدني مع الأيام» على الكثير من القصائد الشبيهة بقصيدة «حياة» هذه، خصوصاً من حيث تكامل الموضوع مع الشكل، إلا أنّ مما له دلالة بالغة الأهمية أنّ هذا التكامل توفّر على الدوام في كلّ القصائد التي كانت موضوعاتها تطلق نبرة التأمل الوجودي المتمزج بحسّ التمرد واللجوء إلى الخلاص الفنيّ، هذه هي حال قصائد مثل «إلى صورة»، «نار ونار»، و«أنا وحدني مع الليل»، و«في سفح عيبال»، و«على القبر»، وكأنّ فدوى طوقان كانت تقوم بما يشبه التمارين الأولى على النقلة التي ستشهدها المجموعة التالية على صعيد المحتوى والشكل، حين ستكتسب نزوعاتها الرومانسية طابع طرح الأسئلة الفلسفية حول خطاب العشق، وإطلاق هذا الخطاب في دائرة حسية أكثر وضوحاً واعتماد شكل التفعيلة على نحو أكثر استقراراً وصفاً.

والمستوى الرفيع من الاستقرار الوجداني الذي توفّر في قصائد مجموعتي «وجدتها» و«أعطنا حبا»، كان، في الآن ذاته، قد اقترن بانخراط فدوى طوقان في حركة التحديث الشعري العربية عند نهاية العقد الرابع وبدايات العقد الخامس من القرن الماضي. والشكل هنا لم يكن مجرد مجازاة لـ«موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً لا يتجزأ من خدمة الرسالة الاجتماعية والثقافية

الكامنة عميقاً وراء نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصور ووجدانها مراراً. وفي ظني أنّ اندماج التمرد الوجداني بالتمرد الشكلي في قصائد مجموعة «أعطنا حباً» بالذات، كان إسهام فدوى طوقان الأكبر في حركة التحديث الشعري العربية، ولعله مثل العنصر الأهم في الدور الريادي الذي شغلته ضمن حركة ما سُمّي «الشعر الحر» إجمالاً، وضمن الحركة الأضيق للشاعرات العربيات النساء بصفة خاصة، وهي الحركة التي يطلق عليها محمود درويش تسمية «المثلث الشعري النسائي»: نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي. ولأنّ ذلك الاستقراء، على صعيد الوجدان والشكل، كان يرسخ مفهوماً ناضجاً للعاطفة النسوية، ومضاداً من جانب آخر للمفهوم المائع الاستسلامي أو المفهوم الشهواني البهيمي، فقد كانت فدوى طوقان تعبد الطريق أمام ما اعتبره «حادثة عاطفية».

وهذه الحادثة العاطفية تقدمية بالضرورة، لأنها إنما تعيد تصحيح الموقف الاجتماعي المتخلف من قضايا الحب والفن والحرية عند المرأة، ولأنها، أيضاً، تعيد تصحيح التنظيرات الحداثية التي تمجد فتح ملفات النفس البشرية والمزيد من الانفتاح على ذات الفنان، ولكنها، في الآن ذاته، تزدرى النزوع العاطفي في النصّ النسائي بصفة خاصة، وفي خمسينيات القرن الماضي، لم يكن من السهل على شاعرة محاطة بكلّ هذه القيود أن تضرع هكذا:

«أعطنا حباً، فبالحب كنوز الخير فينا
تتفجّر
وأغانينا ستخضّر على الحب وتزهر
وستنهلّ عطاءً
وثراءً
وخصوبة

أعطنا حباً فنبنى العالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدنيانا الجديدة» (3).

ومن المدهش أنّ بعض النقاد العرب أخذوا على فدوى طوقان نزوعها العاطفي هذا (4)، وفاتهم أن يلاحظوا طبيعة الرسالة الثقافية الجبارة التي انطوى عليها ذلك النزوع، سواء في الجانب السوسيولوجي المحض، الذي يتيح للشاعرة المرأة أن تمارس الحق في تحرير صوتها وروحها وجسدها، دون أن تضطرّ إلى قمع مشاعرها الأنثوية أيّاً كانت، أو في الجانب الإبداعي، الذي يخصّ حقها في التفريد الوجداني الطليق خارج سرب الموضوعات «الجديدة» للشعراء الرجال، (وهي الموضوعات التي كانت،

في معظمها، مجرد استنساخ لموضوعات الحداثة الغربية). وكشوفات النقد النسوي أثبتت أن تلهف تيارات الحداثة على قمع الخطاب العاطفي، إنما كانت تستهدف تحسين شروط ممارسة اللعبة القديمة في ترويض النصّ النسائي.

وكانت الشاعرة والناقدة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي قد اعتبرت، ودون كبير تردد، أن «الدور الأكبر الذي لعبته فدوى طوقان في الشعر العربي الحديث هو تحريرها المبكر للعنصر الإيروتيكي، ولقد عبّدت الدرب أمام الصدق العاطفي، قبل أن يفعل ذلك الشعراء الرجال» (5). وإذا كان ما تطلق عليه الجيوسي صفة «العنصر الإيروتيكي» لا يبدو واضحاً تماماً في أيّ من مجموعات طوقان الشعرية، على الأقلّ بالمعنى المتعارف عليه في تمييز النصوص الإيروتيكية، فإنّ الجيوسي لا تجانب الصواب البتة في امتداحها تعبيد طوقان لدرب الصدق العاطفي.

وهكذا، فإن أعمال طوقان الشعرية في المراحل التي سبقت نسخة الخامس من حزيران سنة 1967، لم تكن أقلّ أهمية من أعمالها اللاحقة. وإذا كانت الشاعرة قد تطوّرت في جانب كبير أساسي هو القصيدة السياسية، فإنّ الفضائل الفنيّة لقصائد المجموعات الثلاث الأولى ظلّت سارية المفعول، وظلّت رسائلها الإبداعية والثقافية تلعب دوراً بالغ الحيوية في ردف حركة التحديث الشعري بصوت نسائي بالغ الخصوصية، فريد في إصراره على غناء الذات وترقية الموقف العاطفي إلى حالة إنسانية كونية تخلق في النص بنية شعورية كثيفة، تبدأ من ذات الشاعرة، وبصدد موضوعات فردية أو جمّعية، ولكنها، في الحالتين، تظلّ قادرة على استدراج المتلقي إلى منطقة مشتركة من اندماج الذات في الجماعة.

وشخصياً، أميل إلى اعتبار «أعطينا حباً» أفضل مجموعات الشاعرة، قبل نسخة حزيران وبعدها، وبصرف النظر عن تراجع القصيدة العاطفية لصالح القصيدة السياسية. ففي هذه المجموعة تتحرّك موضوعات فدوى طوقان في حقول واسعة من معطيات الصدق العاطفي الذي ميّزها على الدوام، وثمة تلك الفوارق المتقاطعة أو المتلاقية بين ذات الأنثى وذات الرجل؛ وحالات التناظر بين التجربة الفنيّة والتجربة الصوفية كما تدور في وجدان امرأة حقيقية منفتحة على العالم بأسره؛ والتفاصيل البهيجة أو الكئيبة لحياة يومية لا تبدو معقدة أو مينافيزيقية أو غامضة، ولكنها، في الآن ذاته، حيّة ونابضة ومنحركة؛ وثمة أغنية للبعجة وأخرى للسجين؛ يوم للثلج ويوم للبحر؛ وبرهة للنسيان وأخرى للهزيمة.

وفي غمرة هذا التعدد في الموضوعات والأغراض والمواقف العاطفية، كان نصّ فدوى طوقان لا يكفّ عن الوصول إلى قارئه وقارئته، وكان يأتي إليه وإليها من منطقة دفيئة في التاريخ الاجتماعي، ليمسّ منطقة أخرى دفيئة في أغوار التاريخ النفسي، تماماً على النحو المعقد الذي تصفه في قصيدة «الإله الذي مات»:

«غير أنا

كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه

كان خوف ينزوي في عتمة النفس

ويخفي وجهه

عن مصبّ الضوء، لكنّا تجاهلنا

وأغمضنا العيوننا

وتناسيناه فينا

وأُنينا»(6).

* ناقد سوري يقيم في باريس.

- (1) فدوى طوقان: «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
- (2) فدوى طوقان: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص42.
- (3) المصدر السابق، ص 238.
- (4) هذا، على سبيل المثال، رأي شاعر النابلسي في كتابه «فدوى تشتبك مع الشعر». والجدير بالذكر أنّ الناقد المصري أنور المعداوي كان، على العكس، قد نصح فدوى طوقان بالإكتثار من القصائد العاطفية والتخفيف من قصائد الرثاء والقصائد السياسية، انسجماً مع ميله النقدي إلى «الأداء النفسي» في القصيدة.
- (5) انظر مقدماتها للترجمة الإنكليزية لسيرة فدوى طوقان: «The Mountainous Journey: An Autobiography.» Trans. Olive Kenny, The Women's Press, London 1990. Px
- (6) فدوى طوقان: «الأعمال الشعرية الكاملة»، ص 296.

التجسيد الفني لظاهرة الموت في شعر فدوى طوقان وسيرتها الذاتية

د. أحمد درويش*

ظاهرة الموت التي تشكل أكبر الأسئلة التي يطرحها الوجود على كل من يعبر هذه الحياة، كانت محور تأملات الشعراء، وأحاديث الحكماء، ووعظ الدعاة، ونصائح الأساة، ومجال إظهار قوة الفتاك أو زهد النسك، ومعرض تجلي ثبات عزائم الشجعان، أو ارتعاد فرائص الجبان.

ويستطيع المتأمل أن يجد مئات الصور التي يتجسد فيها الموت لدى الشعراء في كل لغات الأرض، تبعاً لعشرات المتغيرات النفسية والعقيدية والحياتية التي يمرّ بها الشاعر، أو تمرّ به. وفي الشعر العربي، نلتقي بصور مختلفة للموت عند النابغة الذبياني، وطرفة بن العبد، وتأبط شرّاً، والشنفرى الأزدي، والخنساء، وحسان بن ثابت، وشعراء الخوارج، وأبي العلاء المعري، والمنتبي، وابن الرومي، وكذلك الشأن بالنسبة إلى شعراء العصر الحديث، وتبلغ هذه الصور حدّاً من التنوع تكاد تتميز معه صورة الموت عند كل شاعر أصيل، كما تتميز عنده صورة الحياة.

وفدوى طوقان من الشعراء الذين تحتل صورة الموت جانباً مهماً في حياتهم وشعرهم، نتيجة للظروف التي أحاطت بها في سيرتها الأسرية، ومسيرة وطنها، وساعدت على تشكيل ميولها واتجاهاتها السلوكية والفنية.

ويمكن تلمّس ملامح هذه الصورة فيما كتبه في سيرتها الذاتية الممتعة «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» (1)، وفيما نشرته من قصائد في دواوينها السبعة التي ضمها مجلد «الأعمال الشعرية الكاملة» (2).

ويلفت النظر في سيرتها الذاتية شدة الاتصال بعالم الموتى، بدءاً من الإهداء الذي تصدر بها كتابها، متحدثة خلاله عن ساكني هذا العالم الآخر: «لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طوايا الزمن»،

وهو إهداء يصاغ بطريقة غريبة، فهو لا يتوجه إليهم، ولا إلينا، ولا إلى أي أحد، وإنما يتحدث «عنهم»، وعن «غيابهم» الذي لا يتساوى بالضرورة مع العدم، لأنهم يقعون في طيبة من «طوايا الزمن»، ونقع نحن في «طيبة» أخرى منه، وكأن الشاعر شاهد على هذه الطوايا، قادر على اختراق حاجزها، وعلى الإمساك بطرف الحوار مع هؤلاء الذين سبقونا إلى «الغياب».

ذلك الغياب، يكاد يتحول في نظرة الشعر إلى أصل ثابت، يقاس إليه الحضور «الطارئ» المتمثل في الحياة، وقد صور أبو العلاء المعري الموت على أنه ضجعة النوم، على حين بدت الحياة في مقابله مثل لحظة السهاد:

«ضجعة الموت رقدة يستريح الجسم فيها والعيش مثل السهاد».

وانطلاقاً من هذا، نُقاس متحركات الأشياء إلى ثوابتها، وقد فعلت فدوى طوقان شيئاً من ذلك، وهي تحاول في بداية سيرتها الذاتية أن تحدد تاريخ بدء حياتها، تاريخ ميلادها في عصر لم تكن فيه وثائق التدوين تعنى فيه بالرصد الدقيق للعام الذي يفد فيه مولود جديد، فضلاً عن الشهر واليوم، وعندما حاولت أن تقرب لها أمها ذلك العام حين كبرت واهتمت بالسؤال، قالت لها(3): «أنا أدلك على مصدر موثوق حيث يمكنك التيقن من عام ميلادك، فحين استشهد ابن عمي كامل عسقلاني، كنت في الشهر السابع من الحمل»، وهكذا تحدد تاريخ بدء حياتها بتاريخ موت خالها، لقد وهبها الموت أول معرفة يقينية في رحلتها.

لكنه هو الذي وهبها، أيضاً، أول سؤال حائر كبير شغل مخيلتها وهي طفلة في العاشرة، عندما رأت أحبائها الذين التصقت بهم، أو اعتقدت أنهم الشوامخ الرئيسية، يرحلون فرادى، لا تستطيع أن تمنعهم من الرحيل، ولا أن تشاركهم إياه(4): «حين توفي عمي بالذبحة الصدرية عام 1927 عن عمر يناهز الثانية والخمسين عاماً، كانت وفاته أول طرقات الموت على بوابة حياتي.. وفت أرقبه وهو مسجى على سريريه بلا حراك، وحيرني ما رأيت على وجه الممتقع من عدم المبالاة بكل ما يجري حوله من بكاء الأهل والأحباب، وظل عقلي البسيط، كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب الرهيب الذي يسمونه الموت، وكان أكثر ما يحيرني أن وجوه الأموات جميعاً تتخذ نفس المظهر، مظهر اللامبالاة والوحدة المطلقة. مات من أحبائي من مات، كل بمفرده دون أن أستطيع مشاركته لحظة الموت الغريبة، وبقي السؤال معلقاً على شفتي الطفلة: لماذا ماتوا ورحلوا عني؟».

وكما انتزع الموت من الطفلة واحداً من شوامخ الأهل دون أن يجيب عن سر الاختيار وأسباب الرحيل، انتزع أقرب معالماتها حباً إلى نفسها، وهي في رحلة الصبا المبكر (ست زهوة العمدة)، التي أحببتها الصبية كما لم تحب أحداً من أهلها، والتي ما أن بدأت تعطيها أسباب الثقة في التفاوض بالحياة والإحساس بها، حتى اختطفها الموت: «كان موت «زهوة» معلمتي الشابة، ثاني طرقات الموت على بوابة حياتي»(5).

والذي يقرأ سيرة فدوى طوقان، يلاحظ الأهمية القصوى للدور الذي قام به أخوها إبراهيم في ربطها

بأسباب الحياة، بعد أن كانت صلتها بها على وشك أن يعتربها الذبول، كانت التقاليد الصارمة للأسرة، قد حالت بينها وبين مواصلة تعليمها، حين لاحظت أن صبيها صغيراً قدّم لها، وهي في طريقها إلى بيت خالتها، زهرة فلّ، ركض بها إليها في حارة العقبة (6)، وعندئذ، صدر قرار أخيها يوسف بفرض الإقامة الجبرية عليها في البيت حتى يوم الممات، والتهديد بالقتل إذا هي تحطّت عتبة المنزل، ومضت شهور طويلة وهي قابعة في المنزل تذبل يوماً بعد يوم، وتُحرم من بصيص التعليم الذي كان قد بدأ يشع في حياتها نوراً، إلى أن عاد أخوها إبراهيم من بيروت سنة 1929 بعد حصوله على شهادة من الجامعة الأمريكية ليمارس مهنة التعليم في نابلس، وبعودة إبراهيم، كما تقول فدوى، «أشرق وجه الله على حياتي»، وكانت يده، كما تقول، «هي حبل السلامة الذي تدلى لينتشلها من بئر النفس الموحشة المكتنفة بالظلام»، وتمثلت بعض خيوط هذا الحبل في قراره بأن يقيم لها في البيت حلقة تعليمية خاصة، لكي يعلمها اللغة وآدابها ويدربها على كتابة الشعر، ولكننا، حين نتأمل في صفحات هذا الحب العظيم، نجدها دائماً مبطنّة بروائح الموت، حتى وهي في أوج التألق والريعان، تقول فدوى (7): «ظل حبي لإبراهيم مصدر كآبة باطنية رافقت تعلقي به طيلة حياتي القصيرة، كان شعوري بالسعادة لوجود هذا الأخ الحنون في حياتي، يهزّني، أحياناً، بما يشبه الحزن، وذلك من فرط خوفاً عليه من موت مبكر، كان زلزال نابلس الفظيع سنة 1927 هو الذي زرع في قلبي الطفل المتعلق بإبراهيم الخوف عليه باستمرار من الموت، ففي ذلك اليوم الذي لا ينسى، انهار سقف الغرفة التي كان يقبل فيها لحظة الزلزال، لكن الصدفة شاءت أن يكون سريره بعيداً عن الجزء المنهار، فنجّا من الموت ليمتد به العمر أربعة عشر عاماً أخرى».

ويبدو أن هذا الشبح الخفي للموت لم يكن يدبّ في نفس الفتاة فحسب، وإنما كان يتبدى، أحياناً، في بعض تصرفات أخيها ومعلمها، وفي هذا المجال، فإن من اللافت للنظر، أن يكون الدرس الأول الذي يختاره إبراهيم طوقان لأخته المتطلعة إلى كتابة الشعر، يتمثل في تدريبه إياها على حفظ قصيدة قالتها امرأة ترثي أخاها، يختارها لها من ديوان الحماسة دون سائر القصائد الأخرى لكي يدربها على حفظها (8):

«قال: هذه القصيدة سأقرأها لك، وأفسرها بيتاً بيتاً، ثم تنقلينها إلى دفتر خاص وتحفظينها غيباً، لأسمعها منك هذا المساء عن ظهر قلب، وبدأ يقرأ: «امرأة ترثي أخاها:

«طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
أي شيء حسن لفتى لم يك لك
كل شيء قاتل حين تلقى أجلك
والمنايا رُصدت للفتى حيث سلك».

فهل كان ذلك الدرس الأول نبوءة مبكرة بتفجير ذلك الينبوع الذي سوف يحتل مكاناً مميزاً في حياة فدوى طوقان وقصائدها؟

ولم تتأخر النبوءة كثيراً، فقد غادر إبراهيم فلسطين إلى العراق، بعد أن أُقيل من إذاعة فلسطين بسبب

حديث أدبي عن شاعر يهودي عربي هو السموأل بن عاديا، ولم تتحمل صحته العليلية مناخ العراق القاسي، وبعد بضعة شهور مرض، وعاد إلى نابلس، ومات، وانكسر شيء في أعماق فدوى، وسكنتها حرقة اليتيم.

وكانت قصيدة الرثاء التي كتبتها فدوى على قبر إبراهيم بداية لسلسلة من قصائد رحيل الأعمام، ولقد يلفت النظر أنه لم يحمل اسم إبراهيم منها سوى قصيدة واحدة، مع أن روح الحزن عليه سرت في كثير من القصائد الأخرى، وقد اختارت القصيدة شكل المقطوعات الخماسية، وقد تتابعت منها اثنتا عشرة مقطوعة، جاءت موسيقاها وقوافيها على طريقة الموشحات، التي تنتهي الأبيات الثلاثة الأولى فيها من كل خماسية بقافية، تتنوع من خماسية لأخرى، وتبقى قافية البيت الرابع حرّة، على حين تتحد قوافي البيت الخامس في المقطوعات الاثنتي عشرة:

«آه يا قبر هنا كم طاف روعي
هائماً حولك كالطير الذبيح
أو ما أبصرته دامي الجروح

يتنزّى فرط تبريح ويأس
مرهفاً مما يعنيه الحنين

* * *

وهنا يا قبره أشواق نفسي
يالأشواق على دربك حُبس
وهنا قبلة أحلامي وهجسي

قربنتي الدار أو طال نزوحي
فخيالي بك رهناً كل حين».

وتستمر القصيدة على هذا الإيقاع الموسيقي المحكم على امتداد أبياتها الستين ومقطوعاتها الاثنتي عشرة، ويبلغ الإحكام في الإيقاع الموسيقي حدّاً قد يدفع إلى التساؤل عن مدى درجة الوعي التي يتطلبها ذلك اللون من «الموشحات» للسيطرة على قنواته المتعرجة خلال مسيرة القصيدة، وعن مدى التعارض أو التوافق بين هذه الدرجة من الوعي والسيطرة، وبين درجة من «الذهول» التي لا بد منها أمام الصدمة القوية لموت الأحباب، وبالتالي عن مدى الملاءمة التامة أو المنقوصة بين «الموشحة» و«المرثية».

إنّ هذا اللون من التنويع الموسيقي، كان، دون شك، صدقاً لشيوخ هذا التطريز في موسيقى القصيدة العربية في الربع الثاني من القرن العشرين وما حوله، لدى الشعراء المهجرين وشعراء جماعة أبوللو، وشعراء مجلة «الرسالة»، وهو تنويع جميل في ذاته، وربما تواءم مع المراثي الأخرى التي لم يكن الشأن فيها أن تغمرها موجات الذهول، وقد تكون قصيدة «الشاعرة والفراشة» في ديوان «وحدوي مع

«الأيام»، نموذجاً لهذه المرثية الخفيفة التي تتأمل فيها الشاعرة لحظة موت الفراشة في وسط عرس الطبيعة:

«ما أجمل الوجود! لكنها
فراشة تجذلت في الثرى
تموت في صمت كأن لم تفض

أيقظها من حلو إحساسها
تودعه آخر أنفاسها
مسارح الروض بأعراسها».

وهنا تستطيع الشاعرة أن تطرح التساؤل حول دوافع الذبول الذي يفضي إلى الموت، وما إذا كانت هذه الدوافع كامنة في غياب الحب، حيث الندى يجف، والزهرة تصد، والأنسام تضيّع الهوى!؟:

«دنت إليها وانثنت فوقها
أختاه ماذا؟ هل جفاك الندى
هل صدّ عنك الزهر؟ هل ضيعت

ترفعها مشفقة حانية
فمت في أيامك الزاهية
هواك أنسام الربى اللاهية».

وإذا كانت ظاهرة الموت يمكن أن تتجسد أحياناً في بعض قصائد فدوى طوقان بهذه المسحة الرومانسية الحانية التي تسيل أمامها الجفون، ويرقُّ الصوت، وتداعب الأنامل الجسد الميت الرقيق للفراشة، فإنها كانت تتجسد في مشاهد أخرى من شعرها في الصورة المقابلة تماماً، صورة الهلع والفرع والصراخ الحاد، والعيون المفتوحة الزائغة الحائرة، والتساؤلات المتنكرة التي تنغرس كالنصل في جوف أكثر الأشياء قداسة، وتكون ما يمكن أن يسمى مجازاً بالمرثية «الزوبعة» الثائرة في مقابل المرثية «الرومانسية» الهادئة، ولا شك أن المراثي التي كتبتها الشاعرة حول مصرع أخيها نمر، تجسد جوانب هذه المرثية الثائرة، وألوان التأملات والبنى الفنية التي تنبعث منها.

كان «نمر» هو الأخ الذي حلّ محلّ «إبراهيم» في الحنو والحب بعد رحيله، تقول، فدوى (9): «كان نمر شقيقي وصديقي وحببي، يحسّ بما أعانيه في حياتي، يتعاطف معي ويهتم باهتماماتي، كان مولعاً بالشعر والموسيقى بالرغم من تخصصه في علم الأمراض «باثولوجي»، وتكريس حياته العملية لكتابة البحوث في موضوع تخصصه والمحاضرات التي كان يلقيها على طلابه في الجامعة الأمريكية ببيروت»، وكانت فدوى وقت مصرعه المفاجئ في حادث طائرة، تقيم في إنجلترا، لكن طيف الفجعة ألمّ بها في المنام قبل أيام من وقوعها: «قبل وقوع الفجعة بأيام قليلة، رأيتُه يخرج من بيته في بيروت متجها نحو سيارة، يجلس خلف مقودها شقيقي إبراهيم (كان قد مات).. وانطلقت بهما السيارة دون أن ينبس أحدهما بحرف، صرخت في حلمي بلوعة حارقة: مات نمر»، وبعد هذه الرؤيا بأيام قليلة، سقطت طائرة إميل البستان في البحر وكان معه «نمر طوقان».

وقد أتيج لفدوى طوقان أن تسجل مشاعرها حيال هذه الصدمة نثراً في سيرتها الذاتية، وشعراً في دواوينها، ومن الممكن أن نواجه صفحة الشعر مع صفحة السيرة لكي نحاول استجلاء بعض الفروق

التي تتطلبها الطبيعة الخاصة لكل من الفنين، في سيرتها الذاتية تقول(10): «في الساعة الخامسة مساءً نهار الجمعة 15 / 3 / 1963، عدت إلى البيت لأجد برقية في انتظاري استلمتها من يد مسز فيتهام بقلب واجف، ارتقيت السلم الخشبي، دخلت غرفتي مبهوتة مرعوبة، جلست أنظر إلى البرقية لبضع دقائق دون أن أجروء على فتحها، كان الرعب يشل أصابعي، فجأة عن لي خاطر مشجع، لم لا يكون المضمون بشارة بقدم أحد الأهل إلى إنجلترا. وفتحت البرقية، العالم الخارجي يتلاشى، ذهول، خدر، كل إحساس لدي يصاب بالتوقف، لأول مرة في حياتي يستعصي عليّ البكاء، فراغ في الرأس، فراغ في النفس، كل شيء يترك مكانه لفراغ أخرس، غياب، أنا وما حولي نغرق في الغياب، لا حضور لشيء إطلاقاً، فقط غياب، والخبر لا معنى له، كأنه لا يدل على شيء.. هبطت السلم على غير وعي مني كسائر في نومه، لم أكد أفعل حتى عدت أدراجي، فتحت شبك الغرفة، موجة هوائية ثلجية لطمت وجهي، كان الليل قد هبط مثل ستارة من صقيع أسود. قبيل منتصف الليل، راح جسدي يرتجف بقشعريرة عنيفة، ها هو الفراغ يمتلئ بحزن عظيم، تهاوى جانبي الأيمن، وسحبني فالتويت معه، لا إرادياً، التويت جهة اليمين، وبدأت ألوب دون أن أستطيع بحال من الأحوال الاستقامة في جلستي، نفس الحالة التي عرنتني، ساعة تلقيت نعي إبراهيم، وهكذا عرفت لم قرن الشعراء آلامهم وأحزانهم بالكبد، واكبداء، قد تقطعت كبدي.

زحفت متحاملة وانطرحت على سريري، هنا بدأ الينبوع الساخن المتفجر يتدفق، حمداً لله أيها الينبوع، لو استمر انحباسك لبخعت نفسي، دمع منهمر لا يتوقف للحظة واحدة، شيء لا يصدق، من أين كانت تأتي كل الدموع؟ ثلاثة أيام متواصلة في بكاء متواصل.. شيء لا يصدق».

هذه هي صفحة الوصف النثري التسجيلي لوقع خبر وفاة نمر على فدوى، وهي صفحة اهتمت بالاستبطان، وبوصف الحالة الجسدية، ومحاولة رصد الحالة النفسية، واستغرقت لحظتها الزمنية نحو ثلاثة أيام، وتحركت مساحتها المكانية داخل أرجاء الغرفة التي تلقت فيها النبأ، وتشكل رد فعلها الأساسي في ذهول الجسد، واستعصاء الدموع أولاً، ثم في وعي الجسد بالصدمة من خلال امتلاء الفراغ بالحزن، وتهاوى الجنب اللارادي، وآلام الكبد، وانهمار الدموع اللانهائي، وكل هذه المشاهد يتم رصدها فيما يشبه الحياء، ويكاد ينعدم فيها التعليق.

وفي القصيدة الأولى من مرثيات نمر، والتي حملت عنوان «مرثاة إلى نمر»، تكاد كثير من المشاهد التي رصدها صفحة «الثر» تترجم إلى لغة «الشعر»:

«وارتجفت متلوجة أصابعي علي

وريقة البريد

هم يكذبون

هم يكذبون

بل أنت تحلمين، تحلمين

استيقظي حلم ثقيل

وحدقت عيناى فى الأشياء
وامتدت يدي
تلامس الخوان، والكتاب والأوراق
استيقظى حلم ثقيل لا يطاق
وحدقت عيناى فى وريقة البريد من جديد..
وأطبقت مثلوجة أصابعى على وريقة البريد
يا نمر لا يا نمر لا يا نمر..»

فالخامة الرئيسية فى المقطع الشعري تتشكل فى ملامسة «وريقة البريد»، والهرب إلى عالم الحلم الثقيل، وكلاهما كانت الصفحة النثرية قد فصلته واقعاً مرت به الشاعرة، والهرب من قسوة الحقيقة المرة إلى توهم أن الأمر كله كذب، هو صدى لببيت المتنبي المشهور فى رثاء خولة أخت سيف الدولة:

«طوى الجزيرة حتى جاءنى نبأ
فزعت فيه بأمالى إلى الكذب».

لكن الصيغة الشعرية لا تقف بالطبع عند رصد الواقع على النحو الذى سجلته الصيغة النثرية، إن مرحلة تسليط الضوء على ما بعد «الحدث» تتشكل فى مقطعين متتاليين متدرجين فى القصيدة، يأخذ الأول فىهما شكل مظهر الأناث الهادئة التى تقرب من أن تكون حديثاً للنفس، ويأخذ الثانى مظهر الهياج والثورة والغضب وإلقاء حمم البركان فى كل اتجاه.

ويتشكل «المقطع الهادئ» لغوياً من تكرار أدوات النداء فى شكلها العادي: «يا حبيبنا» و«يا أميرنا» وليس فى شكل الندبة.. «وانمراه»، ومن طرح أدوات الاستفهام القصيرة.. «أهكذا..»، ومن طرح أدوات التمنى والتعليق والإضراب «لو أنه.. لكنه»، ويساند هذه الأدوات نفس هادئ يتمثل فى اللجوء إلى الجملة الطويلة المسترسلة: «أهكذا بلا وداع يا حبيبنا ويا أميرنا الجميل، لا قبلة على طراوة الخدين والجبين، لا نظرة أخيرة تحملها زاداً لنا فى وحشة الفراق». أمّا المقطع الثائر الذى يتلوه، فيتم اللجوء، إلى الجمل القصيرة المدببة اللاهثة «وهمت فى الدروب.. غريبة فى بلد غريب..» ويتم اللجوء فيه، أيضاً، إلى أدوات النداء العالية الرنين: «أواه يا جنون هذه الحياة»، ثم تتراكم الصفات المتصلة بالموت على نحو خاص فى محاولة لتجسيد صورته القبيحة: «يا موت يا غشوم.. يا موت يا مجنون يا أعمى العيون.. يا أضم، يا قاصماً ظهري الضعيف»، وينتهي المقطع الهائج بلمسة تجديفية، تنفخت إليها الشاعرة بين الحين والحين، دون أن يكون السياق الفنى مستلزماً لها بالضرورة، ثم يعقب ذلك مقطعان، أحدهما قصير أشبه بحديث النفس الهامس الذى يبحث عن الدموع المحتبسة لا يتعداها، والآخر أشبه بقصيدة منفصلة أو «ذيل قصيدة»، فى شكل رسالة إلى الأم:

«يا أمّ عائدٌ إليك ابْنُكِ الحبيبُ

تزقه عرائسُ البحارِ في طراوة الصباح».

ولعلّه يلاحظ من خلال المقارنة الأولية بين التعبير النثري والتعبير الشعري عن الموقف الواحد، أن الرقعة المكانية للحدث الشعري اتسعت، وأن عدد الشخصيات المدعوة للحوار قد ازداد، وهذه العناصر قد تثير تساؤلات حول فكرة الكثافة والانبساط في كل من الشعر والنثر، وحول الوسائل المثلى للامتداد الرأسي أو الأفقي في المعالجة، وتبقى، أيضاً، أهمية النظرة إلى ما ألمحنا إليه من اختلاف طريقة «بناء الجملة» في كل من الشعر والنثر، وتناسب ذلك مع الطبيعة الخاصة بكل منهما، والدور الذي يلعبه الإيقاع في هذه البنية، وهي نقاط تظهر في كثير منها القدرات الفنية المتميزة لعدوى طوقان.

* * *

تتجسد صورة الموت في مجموعة من الأطر الزمانية والمكانية المفضلة لدى الشاعرة، وتحيط بها مجموعة من الظواهر الطبيعية تساعد على تشكيل الإيقاع الخارجي، وتهيئة النفس لاستقبال الطيف الذي يستعصي على التجسيد، ويشكل الليل إطاراً زمانياً مفضلاً يغلف فيه الأسي القلب، ويزداد التوهج عندما يجتمع مع الليل الريح والمطر:

«لماذا يغلف قلبي الأسي

في ليالي المطر

لماذا إذا عصفت في الشجر

رياح الشتاء

ألمت طيوف الأحبة بي من وراء الحفر؟».

وإذا كانت طيوف الأحبة الموتى تفلت من أسرها بالليل لكي تطوف بالأحياء، فإن أحزاناً تفلت كذلك من

أسرها بالليل لكي تحصد النعاس من العيون، وتثير الهواجس:

«في الليل حين تفلت الأحزان من أسرارها

وحين وجهنا الأصيل يرفع القناع (ولا أدري لماذا لم تكن:

وحين يرفع القناع وجهنا الأصيل)

تضمه أحزاننا إلى قرارها

تمر كقها على العيون تحصد النعاس في العين».

والوقت المفضل للقاء الأحباب الأحياء والموتى هو الليل:

«أحبابنا خلف الحياة والزمان

الليل ميعاد لنا

كل مساء هاهنا يضمننا لقاء».

والليل هو المسرح الطبيعي لارتعاد القلب بالخوف، واهتزاز الأرض من تحت الأقدام:

«وحدي في فلوات الليل

مرتعداً قلبي بالخوف

أبدأ مُرتعداً بالخوف

أبدأ أرضي تهتز تميد تدور بلا محور».

والموت ليس ظاهرة تهدد الإنسان فحسب، وإنما تهدد الكائنات، أيضاً، وكما يوجد بين بني البشر من يكون الموت امتهاناً له وإعلاناً لفنائه، ومن يكون الموت تكريماً له وإيداناً بخلوده، فإن الكائنات تبدو كذلك شهيدة في بعض الأحيان، وتبدو مستعصية على الفناء متشبثة بالخلود، وفي مرتبة «حمزة»، وهو رمز لآلاف الشهداء البسطاء الذين استشهدوا في سبيل الوطن:

«كان حمزة واحداً من بلدتي كالآخرين

طيباً يأكل خبزَه

بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين».

في هذه المرتبة، تقاوم «الأرض» مصرّة على ألا تموت:

«هذه الأرض سيبقى

قلبها المغدور حيّاً لا يموت».

وثقّسُ الدار لفلسطين على أنها جزء من قرابين خلاصها:

«أنا والدار وأولادي قرابين خلاصك

نحن من أجلك نحيا ونموت».

أما الغرف التي ينسفها الطغاة البرابرة، فهي غرف «شهيدة»:

«ساعة وارتفعت ثم هوت

غرف الدار الشهيدة

وانحنى فيها ركام الحجرات».

وحتى الكلمات، يصيبها الموت أحياناً، وتقع صرعى، جثثاً مشوهة أمام فداحة الخطب والتضحية:

«أورقت صمتاً على شفّتي أحزاني

وأطبقت الحروف شفاهها

تتساقط الكلمات صرعى مثلهم

جثثاً مشوهة، ترى ماذا أقول لهم
ومن عيني ومن قلبي تسيل دماؤهم».

إن هذا التوسيع الأفقي لخطِّ المواجهة مع الموت، لا يجعله مجرد شبَّح غامض يهبط في لحظة ليسلب الحياة ويطفئ نورها، وإنما يجعله مرحلة من مراحل الخلود، ربما يكون اجتيازها في بعض الأحيان اكتمالاً:

«أقول لقلبي اكتمال هو الموت
تتويج عمر وفيض امتلاء».

وقد يكون الموت ميلاداً جديداً يهب الجموع طاقة، ويعينها على بلوغ الغاية. وفي رثاء فدوى طوقان
لجمال عبد الناصر، تنبئها الريح أن موته ليس إلا ميلاداً:

«قالت الريح: سيأتي
موته الميلاد لا بدَّ سيأتي
في يديه الشمس، ذات الشمس
في مقلتيه الوجد، ذات الوجد والعشق المعنى
من جراح الأرض يأتي
من سنين القحط يأتي
من رماد الموت يأتي
موته الميلاد لا بدَّ سيأتي».

ومن أجل هذا، فإن الموت لدى الشاعرة يكتسب كثيراً من سمات الحياة، ويدخل في دورة الصيرورة على النحو الذي صورته الشاعرة في قصيدة تحمل هذا العنوان، وتنطلق ما بين شهداء 1967 وأطفال الحجارة، فهو شجرة صفصافة كبيرة تمتد وتنشر الأغصان:

«والموت كبير يتنامى
صفصافة بللور أحمر
فتمد تمد تمد
تمد وتنتشر الأغصان».

والموت لا يقهر البشر، فمن الحلم الممكن أن تعاد الأشلاء بعد تناثرها، وأن تجمع لتنضح فيها الحياة من جديد، على النحو الذي جسده من قبل أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية:

«بلمته شلوا فشلوا
باقة من الزهر أسلمتها إلى الرياح
وقلت يا رياح

هذي شظاياها ابذريها
في السفوح والقنن
وفي السهول في ثنايا الثغور
في مسارب النهر».

ومن هنا، فإن الذي يرفض الموت، يستطيع أن يهزم الموت ويبقى خالداً، كما جاء في مرثية كمال زعيتر:
«أنت يا من قلت «لا» للموت والتهيه
وللوجه الذي عشرين عاماً ظلّ مسروق الهوية
أنت يا شمسي الفضية
أيها الراض للموت، هزمت الموت، حين اليوم مت».

وإذا كان الموت يتشخّح أحياناً بمظاهر الخلود، فإنه يستحق أن يعشق، ويمكن أن يكون شهياً، وفي سيرتها الذاتية، تقول فدوى طوقان:
«إن الموت شهّي في مكان تبعث الأجساد في تربته زهوراً وزعتراً برياً، وما أجمل بلادي.. كيف يمكن أن أموت على غير أرضها».
وهي تكرر المعنى نفسه في شعرها، حيث يضم ديوانها «الليل والفرسان» قصيدة بعنوان: «عاشق موته» تخنتمها بهذا المقطع:
«يا شجر المرجان عرّشت غصونه
على جوانب الطريق
أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء
أعشق موتي تحت ظلّك المضرّج الغريق».

* * *

إذا كان هذا التصوير الفني لفلسفة الموت قد أعطاه هذه الأبعاد الرحبة في شعر فدوى طوقان، فإن ذلك يتم غالباً عندما تتمثل الشاعرة هذه الفلاسفة، وتعايشها، وتتركها تنبت بطريقة غير مباشرة في شعرها، لكنها تكون أقل جودة وإحكاماً عندما تتعجل الشاعرة، فتصوغ هذه الأفكار وهي ما تزال في مرحلة الحوار العقلي الفلسفي قبل أن تدخل دائرة جذب الشاعرية، فتبدو القصيدة كأنها هيكل عظمي يحمل الفكرة، لكنه لا يكتسي بجمال الشعر، ونستطيع أن نضرب مثلاً على ذلك بقصيدة «جسر اللقيا»، التي تصدرها الشاعرة بعبارة لأحد الأدباء الغربيين - وذلك يتكرر كثيراً لديها - وهذا التصدير يحمل، أيضاً، تساؤلات حول ضرورة تنويع القصيدة به:

«أنا أخت أنا لي قلب الأخت

هل تلقى أخت إخوتها
في ظلمة قبر النسيان
أتواري أخت إخوتها
في أبشع قبر أقسى موت؟».

ومن حسن الحظ أن هذا النمط لا يتكرر كثيراً في الدواوين التي بين أيدينا، وامتداداً للتساؤلات الفلسفية، يبقى بُعد ما وراء الطبيعة في مواجهة ظاهرة الموت، ومخاطبة القوى العليا التي تسيطر على الكون، وتملك سرّ الموت والحياة، ويثير هذا البعد أسئلة أجابت عنها كل العصور بتأملات مختلفة، وفتحت المجال لإبداعات شعرية عالمية، ولا نريد أن ندخل في تفاصيل ما يحس به المتذوق أحياناً من غلبة النزعة التجديفية على بعض قصائد فدوى طوقان، قصيدة «أمام الباب المغلق» مثلاً أو «مرثاة إلى نمر»، ولكننا نقول: إن إحساس المرأة المكلمة الثكلى قد طغى على إحساس الشاعرة المتأملة في بعض المواقف: فجاء الحديث أقرب إلى النواح منه إلى الرثاء.

* * *

إن التنوع الهائل لقصائد الرثاء في شعر فدوى طوقان، من حيث البواعث، ووسائل التصوير، واستخدام التقنيات المختلفة سراً أو تجسيداً أو حواراً، وما يترتب عليه من ديناميكية الحوار أحياناً، وتحليقه كالتائر المجنح، أو تعثره في بعض الأحيان، وتحركه كالبطة المتأنية، وما يصاحب ذلك كله من ألوان من البنى الشعرية المتنوعة، كل هذا يجعل تجسيد ظاهرة الموت في شعر فدوى طوقان وسيرتها واحدة من الظواهر المهمة في تاريخ الأدب العربي الحديث.

* ناقد أكاديمي مصري يقيم في القاهرة.

الهوامش:

- (1) «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، سيرة ذاتية، فدوى طوقان، دار الشرق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، الطبعة الثالثة، 1988.
- (2) الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
- (3) «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، ص 14.
- (4) السابق، ص 30.
- (5) رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص 53.
- (6) رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص 54.
- (7) المرجع السابق، ص 127.
- (8) السابق، ص 68.
- (9) رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص 127.
- (10) رحلة جبلية، رحلة صعبة، ص 208.

رؤية فدوى طوقان للآخر دراسة في جدل الشعر والسيره

د. خليل الشيخ*

تسعى هذه الدراسة للمقارنة بين طبيعة مواجهة الشاعرة فدوى طوقان (1) للآخر، كما تتجلى في شعرها، وفي سيرتها الذاتية.

وهي لا تهدف من وراء تلك المقارنة إلى إقامة نوع من التقابل بين لحظات متشابهة، تنتمي إلى عالمي الشعر والسيره، ولا تسعى لتفسير النص الشعري في ضوء مرتكزات خارجية، بقدر ما تشكل محاولة لاكتشاف «المنظور الكلي» (Weltanschauung) لذات الشاعرة إبان مواجهتها لحضارة أخرى، ومقدار ما ينطوي عليه ذلك المنظور من انسجام أو تناقض.

إنّ شعر فدوى طوقان، كما يمكن أن تكشف عنه عناوين دواوينها البارزة: «وحدني مع الأيام» 1952، «وجدتها» 1956، «أعطنا حباً» 1960، «أمام الباب المغلق» 1967، «على قمة الدنيا وحيداً» 1973، إنّ هذا الشعر يكشف عن ضيق المسافة بينه وبين السيره الذاتية، فهو يكشف لحظات الصعود والانسكاس في حياة فدوى، وهي لحظات تسير في حركة دائرية، وتعتورها مشاعر متضاربة كالشعور بالوحدة، والفرح بقاء الذات، والوقوع في دائرة الشك، والسعي للخروج من عدمية تلك اللحظة بالبحث عن الحب الحقيقي، وإن ظل الموت في هذه الأثناء يشكّل الإطار الذي تدور في رحابه تلك المشاعر، لتجيب هزيمة حزيران العام 1967، إيداناً بالخروج المطلق إلى إيقاع الحياة العامة، ومؤشراً على انعطافة جديدة قد لا تتحرر الشاعرة فيها من أزمته، بل تغدو أكثر قدرة على التعايش معها.

غير أن إقدام فدوى على كتابة سيرتها الذاتية ونشرها في كتابين (2) «رحلة جبلية، رحلة صعبة» و«الرحلة الأصعب»، يؤكد أن الشعر لم يكن يكفي للتعبير عن أزمة الذات في مواجهة العالم، مثلما يوضّح أن مسألة الكتابة الإبداعية بشكل عام عند شاعرة مثل فدوى، مسكونة بهاجسين متناقضين

تماماً هما:

الرغبة في البوح الذي يشكّل في تجلياته صورة الذات بهويتها المحدّدة، وأبعادها الفنية، والخوف من الصراحة الذي يجعل من الإقدام على الاعتراف بالتجربة وتصويرها لوناً من ألوان التعرية للذات في إطار اجتماعي شديد الحساسية.

غير أن المقارنة بين عنوان السيرة، وعنوانات الدواوين البارزة في تجربة فدوى الشعرية، تكشف عن فرق نوعي فيما يخصّ التجربة وطبيعة التعبير عنها، فإذا كانت عناوانات تلك الدواوين تشير إلى لون من الوحدة والثبات المكاني، فإنّ عنوان السيرة يؤكد مفهوم الحركة من خلال إبراز مصطلح الرحلة، وليس مهماً بعد ذلك أن تكون الرحلة جبلية أو صعبة أو أصعب، لأن القدرة على الارتحال، ستظلّ شرطاً أساسياً من شروط تحقيق الذات.

لا يتبدى بُعد الارتحال في تجربة فدوى الأدبية، وما ينطوي عليه هذا البعد من قدرة على تحرير الذات من الركود، إلا عند مقارنته بصورة البيت في شعر فدوى وسيرتها على السواء، فقد ظلّ البيت يشكّل في شعر فدوى المعادل الموضوعي للسجن أو للقبر أو لكليهما معاً. وكان الخروج منه يجسّد حلم الشاعرة بالانبعاث والتجدّد. وقد جسّدت فدوى سطوة المكان المغلق في قصيدة عنونها: «من وراء الجدران»، ففي تلك القصيدة، تسعى فدوى إلى تدمير البيت وخصائصه الجمالية، لتحوّله إلى سجن أو قبر، وتجعل لحظة الخروج منه إيذاناً بالتحرّر والانطلاق إلى عالم الحياة الرحبية:

«بنته يد الظلم سجناً رهيباً لوأد البريئات أمثاليه
وكرّت دهور عليه وما زال يمثّل كاللعنة الباقية» (3).

يتشاكل هذا الوصف مع صورة البيت في السيرة الذاتية، حيث تقول فدوى: «في هذا البيت، وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن «جماعة الحريم» الموءودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي، وجزء غير قليل من شبابي» (4).

لهذا، كان من الطبيعي أن يكشف شعر فدوى المبكّر عن نزوع عميق نحو الرحلة، ولعلّ قصيدتها «إلى صورة» (5)، تجسّد ما كانت فدوى تعانيه من قيود وحرمان جعلها تخاطب صورتها التي سترتحل، بوصفها القادرة على اختراق جدران السجن، والتواصل مع الحبيب، وسيتركّر ذلك الارتحال الحالم في قصيدة أخرى بعنوان «في الكون المسحور» (6)، حيث تحلم، وهي يقظة، بنزهة قمرية في النهر، لتستيقظ على واقع يناقض ما في الحلم من سعادة وانطلاق:

«ماذا؟

الحلم تفلّت من عيني، هنا عادت حولي
الغرفة تقبع والجدران هنا، وفراغ منظور
انهذّ الكون المسحور
منهاراً في قلب الليل» (7).

وإذا كانت فدوى في ديوانها الأول «وحيدي مع الأيام» تشير إلى فقدانها للحرية على نحو تراثي فيه ذاتها، فقد جسدت المشكلة في سيرتها على نحو تفصيلي، فقالت:

«ظلت عقدة السجن كامنة في أعماقي.. كنت أحياناً أفكر بالهرب بحثاً عن الخلاص من العذاب والألم، غير أنه كان لدي رقة بالغة تجاه شيخوخة أبي بالرغم من كل شيء.. وهكذا، لم يكن أمامي إلا الانعزال الكامل في قلب العلاقات البشرية المتشابكة من حولي، والهروب من زمني البائس إلى الزمن الروائي وأحلام اليقظة والشعر حيناً آخر» (8).

ولم يكن مستغرباً، في ظل هذا الواقع الذي كان يجبر فدوى على أن تنكفئ على ذاتها، أن يصبح السفر حلماً رئيساً من أحلامها، فالسفر خلاص من قيود المكان، وتحرر من علاقاته:

«كذلك أصبح من أحلامي الثابتة، السفر والدوران حول هذا العالم.. كم تابعت ببصري العاصفير وهي تنطلق من عبّ الأشجار في صحن الدار، وتمضي إلى ما وراء الجدران سارحة في الفضاء الفسيح، حرّة من الخوف والحرمان. كنت أنظر إليها بحزن وأشتهي وأحلم بامتلاك جناحين طليقين، ولكن صفعات الواقع كانت تهوي عليّ وتردني مُستلبلة الأحلام، ضائعة الأمنيات» (9).

قبل ذهابها إلى إنجلترا في مطلع الستينيات، زارت فدوى مجموعة من الأقطار ضمن رحلات أخذت طابعاً عائلياً أو طابع الاشتراك في وفد رسمي (10). غير أن زيارتها القصيرة لمصر، في الخمسينيات، برفقة شقيقتها وزوجها التي لم تشر إليها فدوى في السيرة، تشكل أهم تلك الزيارات على صعيد تكوين فدوى النفسي (11).

لقد كانت تلك الزيارة تحمل الكثير من الدلالات، وتجيء استمراراً لعلاقة حبّ ورقية ربطت بين فدوى والناقد المصري أنور المعداوي (12) (1920-1965)، وقد تجسّدت تلك العلاقة من خلال مراسلات بينهما تتشابه - إلى حد كبير - مع المراسلات التي كانت تدور بين ميّ زيادة وجبران خليل جبران في مطلع هذا القرن (13).

لم يقدر لفدوى أن تلتقي بأنور المعداوي، مثلما لم يقدر لميّ أن تلتقي بجبران، فقد سقط المعداوي - كجبران من قبل - فريسة لمرض لم يمهل طويلاً، وقاده إلى الذهاب إلى قريته حزيناً، بائساً، نظراً لتكالب الكثير من القوى عليه.

ويبدو أن قصيدة فدوى «في مصر» (14)، تجسّد بعض ملامح تلك الأزمة، وإن استطاعت فدوى أن تغلفها، من خلال عمومية التعبير التي جعلت مصر كلّها محبوباً، ولتكون القصيدة في مجملها تعبيراً عن ذات مأزومة وحزينة، تفتقد الحبّ والحياة، ولتتشكّل مصر بوصفها مكاناً أسطورياً قادراً على اجتراح المعجزات، لتلتقي بذلك مع تجربة إبراهيم طوقان في قصيدته «تحية مصر» (15)، يوم كانت مصر تشكل له الأمل بالشفاء من المرض الذي لم يمهل، هو الآخر طويلاً.

ينطوي زهاب فدوى طوقان إلى إنجلترا على أبعاد متعددة، ويحسن أن نشرع برصد هذه الأبعاد لنرى ما تنطوي عليه من إشكالات:

أولاً: يثير اختيار فدوى لإنجلترا كي تكون مكاناً لرحلتها الأولى تساؤلاً حول العلاقة بين السياسي والثقافي في نظرة فدوى طوقان إلى الغرب، فقد دأبت فدوى على الإشارة في سيرتها إلى دور بريطانيا الاستعماري في فلسطين، وتحدثت عن أثر ذلك الدور المدمر على الصعيدين العام والخاص (16)، ومع ذلك، فقد حرصت فدوى - منذ سنّ مبكرة - على تعلّم اللغة الإنجليزية، وكان تعلم تلك اللغة يشكّل وسيلة من وسائل نموّ وعيها، وتبلور شخصيتها (17).

ثانياً: إنّ الرحلة إلى بريطانيا، تستمدّ أبعادها من المشروع القديم الذي أفسده «أرباب العائلة»، وهو تعلّم فدوى للغة الإنجليزية، وهذا يعني أنّ اختيارها الذهاب إلى بريطانيا، ليس وليد الانفعال اللحظي، بقدر ما هو استمرارية لتلك التجارب الفاشلة التي ظلت فدوى تسعى في لاوعيتها لتجاوزها.

ثالثاً: إنّ حديث فدوى عن «أرباب العائلة» يؤكد ذلك، فقد وصفتهم فدوى بأنهم: «كانوا يرتدون الزي الأوروبي، ويتكلمون بالتركية والفرنسية والإنجليزية، ويأكلون بالشوكة والسكين، ويقعون في الحب، ثم يقفون بالمرصاد كلما حاولت إحدانا تحقيق إنسانيتها عن طريق التطور الطبيعي» (18). لهذا، كان من الطبيعي أن تحمل رحلة فدوى إلى إنجلترا طابع التحدي لهؤلاء «الأرباب»، بما جبلوا عليه من «شخصيات مشطورة»، تقف أمام محاولة المرأة لإبراز هويتها، وتسعى لتدمير مشاريعها في تحقيق شخصيتها.

رابعاً: إنّ الطريقة التي سافرت فدوى من خلالها إلى إنجلترا تعكس طبيعة شخصيتها، فشخصية فدوى ليست هجومية، وهي شخصية غير قادرة على التحدي والمجابهة، لهذا، كان مشروعها العام ينطوي على رغبة عميقة في تحقيق الذات، وإن كانت طريقة تنفيذه تسعى للحصول على رضی المؤسسة الاجتماعية.

لقد تمثل السعي نحو المشروعية في لحظتين:

الأولى: تمثلت في اختيار فدوى أحد أقربائها لكي يكون منسّقاً لرحلتها ومشرفاً عليها، وقد تعمّدت فدوى أن تضيف على قريبها «فاروق» طابعاً يدرجه في قائمة أبنائها، فقد ربّته صغيراً، وكان يأوي إلى كنفها منذ طفولته.

الثانية: في الرسائل التي بعث بها فاروق إليها، وفي إثبات فدوى لنصوص تلك الرسائل (19)، بما

تتضمنه من تأكيدات حول رعاية فاروق لها، واهتمامه بشؤونها. لقد نبّه بعض الباحثين (20) إلى خلوّ سيرة فدوى (رحلة جبلية، رحلة صعبة) من الرسائل، على الرغم من أن فدوى تشير إلى رسائل مهمة وصلتها وكان لها دور متميز في حياتها ومسيرتها الأدبية، لهذا، كان إدراج رسائل فاروق الثلاث مؤشراً على حرص فدوى على الموازنة بين لحظة تحقيق الذات الفردية، ورضى المؤسسة الاجتماعية كي تمرّ تلك اللحظة بسلام.

تجلّى زهاب فدوى إلى إنجلترا، للمرة الأولى، في قصيدة لها تحمل عنوان «أردنية فلسطينية في إنجلترا» (21)، التي نشرتها في ديوانها «أمام الباب المغلق»، الذي أهدته إلى أخيها نمر، الذي لقي مصرعه إبان إقامتها في إنجلترا في حادث تحطم طائرة في 15/3/1963.

أردنية فلسطينية في إنجلترا
مهداة إلى A. Gascoigne.

I

«طقس كئيب
وسماؤنا أبداً ضبابية
من أين إسبانية؟
كلاً
أنا من الأردن
عفواً من الأردن؟ لا أفهم
أنا من روابي القدس
وطن السنا والشمس
يا، يا، عرفت، إذن يهودية
يا طعنة أهوت على كبدي
صمء وحشية».

II

«تسأل عن سحابة
مرّت على جيبني
وظلّت عيني بالكأبة

وأنت يا جار الرضى من فئح الجراح
 ذكّرتني أنني من الأرض التي تمرّقت
 أنني من القوم الذين
 من الجذور، اقتلعوا، من الجذور
 وأصبحوا على مدارج الرياح
 مبعثرين ها هنا، وها هنا
 لا ينتمون
 إلى وطن!!
 حقيقة فيها نغالط النفوس
 ندعي أننا كباقي الآخرين
 قوم لنا وطن
 هيهات كيف تعلم
 هنا الضباب والدخان في بلادكم
 يلفف الأشياء، يطمس الضياء
 فلا ترى العيون غير ما
 يُراد للعيون أن تراه».

III

يمكن تقسيم القصيدة، وهي من أوائل النصوص الشعرية في شعر فدوى التي تجسد طبيعة علاقتها بالآخر، إلى قسمين: واحد حوارى وآخر تأملي.

في القسم الأول، يبدأ المتكلم حديثه بنبرة اعتذارية تهدف إلى إيجاد مدخل للحديث مع امرأة تبدو خارجة عن السياق العام، لهذا يذكر، وهو يسعى للاقتراب منها، ما اعتاد الأوروبيون أن يصفوا به طقس بلادهم المطر، الضبابي، ليصل إلى سؤاله الأساسي الذي يهدف للكشف عن جنسية تلك المرأة، كما في قوله: من أين؟

ولم يكن مستغرباً أن تظل آفاق توقعات ذلك المتكلم تدور في إطار المركزية الأوروبية، ليس لأن شكل المرأة يوحي بذلك التوقع، بل ربما لغيب فكرة الآخر الذي ينتمي إلى حضارة مغايرة، ولعل ذكر الشاعرة للأردن، وإجابة المتكلم السريعة، التي تكشف عن عدم معرفته، تؤكد تلك المسألة.

ويبدو أن انتقال الشاعرة إلى ذكر القدس، كان يحمل بين طياته تصعيداً لمستوى الحوار، وينطوي على

كثير من الدلالات تجسدها عبارة «وطن السنا والشمس»، وهي عبارة تشير إلى ما تتحلى به القدس من خصوصية تاريخية، وجغرافية وحضارية، ترتبط كلها بالحضارة العربية الإسلامية. وإذا كان المتكلم قد فشل في اكتناه الأبعاد الجغرافية التي تنتمي الشاعرة إليها وظنّها إسبانية، فإنّ ما وقع فيه من استنتاج في المرة الثانية يتعدى الخطأ الجغرافي إلى الخطأ المفهومي الذي يدلّ على نوع من التحيز لصالح التصور اليهودي للقدس.

ولعلّ الفرق بين ردة فعل الشاعرة في الحالتين توضح ذلك، ففي حين ردت بالنفي الحازم على نسبتها إلى إسبانيا، سكنت عند الاستنتاج الثاني، لأنّ الصدمة كانت تفوق قدرتها على الاحتمال، وقد كادت هذه الإجابة تفضي إلى إعادة الذات إلى كهفها الخاص والقضاء على فرصة تحررها. فإذا كان الواقع الاجتماعي في نابلس قد أفضى إلى إحباط مشاريع تلك الذات في النمو، فإنّ الأفاق السياسية في الغرب كادت توصل إلى النتيجة نفسها.

سيتوالد الجزء الثاني من القصيدة في ضوء الحوارية الأولى، وسيكون حزيناً، يرتبط بفقدان الوطن، وستحمل القصيدة في مجملها أمرين مهمين على صعيد تلك المواجهة:

صورة الشاعرة غير السعيدة التي تحمل جراحات الوطن في أعماقها، وهي تواجه حضارة مهيمنة، لا تستطيع أن ترى غير ذاتها، وصورة الغرب الذي لا يريد (وربما لا يستطيع) معرفة الآخر وفهم ما يعانیه.

وإذا كانت فدوى في الجزء الثاني، ستعود لتصف المتكلم الذي بدأ حوارها معها بأنه «جار الرضى»، وهو وصف ذو دلالة مهمة ستفسر السيرة الذاتية بعض جوانبه (22)، فإن المقطوعة الأخيرة في قصيدة فدوى، لا تسري على ذلك الرجل المتكلم، بل تحمل نبرة تكاد تتحدّث عن المسألة من منظور الشرق / الغرب.

«هيئات كيف تعلم!

هنا الضباب والدخان في بلادكم

يلف الأشياء، يطمس الضياء

فلا ترى العيون غير ما

يُراد للعيون أن تراه» (23).

صحيح أنّ صورة الغرب تتشابه مع رؤية الكثير من المفكرين في تحليلهم لطبيعة العلاقة بين الشرق والغرب من منظور معرفي، فالوعي الغربي لا يستطيع أن يكتشف الآخر، وما عنده من خصوصيات ثقافية، لأنّ شعوره بالهيمنة والتفوق، حجاب (يشبه الضباب والدخان) يحول دون رؤية الآخر، ومعرفة ما عنده، ولكن هذه الصورة لم تؤد إلى قطع العلاقة بين الشاعرة وبين المتكلم - رغم حدة المفارقة بينهما، إذ تبرز في حركة الدلالات، رغبة الشاعرة في أن تكون شهرزاد، القادرة على إخراج شهباز الغربي من ضيق الرؤية وتعصّبها، إلى القدرة على تفهم الآخر. وإن ظلت فدوى في مواجهتها للغرب مُسّقة مع الصورة التي تتسم بها في شعرها؛ فتظهر حزينه، مملوءة بالقلق والتوتر، وحيدة، تؤرّقها مشكلة التواصل الإنساني.

أما في «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، فتبدو فدوى سعيدة تماماً، فطريقة ذهابها إلى إنجلترا، وما تنطوي عليه من تفاعل عميق، في تحرير الذات من أسر واقع كئيب، أضفى على صورة الغرب وعلى طبيعة مواجهتها له بعداً إيجابياً، لهذا، تتكرر عبارة «أيام في إنجلترا لا تنسى» (24) بوصفها لازمة تبين تفاعلها الوجداني مع ذكرياتها وهي تكتبها، وتعكس ما تنطوي عليه الذكريات من جمال وإيجابية. لقد استطاعت لحظة المواجهة الأولى مع مدينة لندن، التي تبدو في السيرة، مملوءة بالحياة الديناميكية أن تنقل فدوى من عالم الإحساس بالحزن والتعاسة إلى عالم آخر:

«أحسستُ بإشراق غريب في داخلي، فرح لا أملك تصويره بالكلمات، كأنّ يداً خفيةً ضغطت فجأة على زر كهربائي غير مرئي في أعماقي، فإذا بروحي تضيء بوهج باهر ما عرفت مثله من قبل، إشراقة صوفية تفصلني عن الماضي كله، تمحو عن قلبي آثار الفظاظة والخشونة والقسوة تطوّقني برقي الأمان والسلام النفسي. العالم طيب، إليّ أبارك على الحياة (رامبو). وداعاً يا زمان الجفاف والضيق، وداعاً يا زمن التمرّق والحيرة» (25).

لا يكمن هذا التحول في جمال المكان فحسب، بقدر ما يكمن في تلك الطاقة الخلاقة التي منحها لها إحساسها بالحرية. فقد ظلت فدوى على امتداد سيرتها الذاتية «رحلة جبلية، رحلة صعبة» تفتقد أمرين أساسيين، وظل هذا الافتقاد يشكل سرّ معاناتها وألمها، وهذان الأمران هما: الحرية والحب، وقد استطاعت رحلتها إلى إنجلترا أن تحقق هذين الأمرين معاً.

لقد ظلت فدوى تشعر أنّ إقامتها في إنجلترا استطاعت أن تحقق لها الشعور بالتحرر من المنغصات المحيطة، التي يستحيل التخلص منها إلا بالابتعاد الجغرافي، وكان إحساسها يشبه: «فرحة السجين بلحظة إلى الفضاء والنور لا يحسنّ بجمال الحرية وبروعة امتلاكها إلا أولئك الذين حرموا منها» (26).

مثملاً استطاعت تلك الإقامة أن تحقق الجانب الآخر من الحرية، المرتبط بالحب: «ويا صيف إنجلترا، ما كان أغنى أماسيك المضيئة بالحب.. سأترك فيك جزءاً من حياتي، سوف يؤلمني الحنين، ولكنني سعدت وأسعدت.. كانت تجربة باهرة ستظل تبعث بالدفع إلى القلب طول الحياة وإلى أن ينطفئ هذا القلب في رماد الموت، كان شقيق الروح G..A جنة لقيت في ظلها الهدوء والسلام» (27). ثم توضيح طبيعة علاقتها بذلك الرجل فتقول:

«وكان أول لقاء لنا على غير معرفة ولا ميعاد في معرض للرسوم في أوكسفورد ساهم فيه بعرض لوحتين من أعماله. إنه هو G..A الذي أهديت إليه ذلك العام قصيدتي (أردنية فلسطينية في إنجلترا)» (28).

من الواضح أننا أمام الشخصية التي أهدت إليها فدوى قصيدتها المذكورة، وسواء أكانت تلك الشخصية حاضرة في النص الشعري أم متخيلة، فإن الفرق بين الأجواء التي ترسمها السيرة والقصيدة واضح، وقبل الشروع في تحليل ذلك، لا بد أن يتبين أن المدخل إلى قراءة لحظة التجربة في القصيدة والسيرة، كان مختلفاً هو الآخر. في حين تبدو القصيدة متناقضة مع المناخ العام، وتنقسم إلى صوتين متعارضين، يقدم أولهما «الأنا» من منظور «الأخر»، ويقدم ثانيهما «الأنا» من منظورها الذاتي لبيدين رؤية «الأخر»،

ولتظل «الأنا» في المحصلة النهائية، منطوية على نفسها. تبدو السيرة الذاتية متوافقة مع الحضارة الجديدة، فتغيب ثنائيتها «الأنا» و«الأخر» لتحل محلها لحظات انسجام نادرة بين الذات والآخرين، ويتوافق فيها الخيال مع الواقع، والحلم مع الحقيقة، وتتلاشى وطأة الإحساس بالزمن، ويغدو الخوف من تلاشي السريخ هاجساً أساسياً، ولكن تحويل تلك الواقعة إلى قصيدة مثقلة بالدلالات، يناقض جوهرها الفكري، الأبعاد الشخصية التي تجيء في السيرة الذاتية سعيدة ومنسجمة، يجسد ملامح الشرح بين الخاص والعام الذي أثارته المواجهة مع حضارة أخرى.

IV

لم يُقدّر لدوى أن تظل سعيدة، منطلقاً، لتحقق ذاتها في مناخ مختلف لم تعرفه من قبل، فقد جاء مصرع أخيها نمر إثر تحطم الطائرة التي كان يستقلها في 15/3/1963 مؤذناً بانتهاء تلك التجربة، وإذا كانت فدوى قد ظلت تشكو من وطأة القيود الاجتماعية التي أحالت حياتها إلى صعوبات مترامية، فإن الموت هو المسؤول المباشر، هذه المرة، عن تدمير الانطلاقة الجديدة، ولعل قصائدها، التي دعيتها «قصائد إلى نمر» (30)، تجسد معاناتها العميقة، فقد بدأت فدوى باستذكار أحببها الذين اختطفهم الموت، واستحضرت حركاتهم المملوءة بالحيوية والشباب التي قصفها الموت.

عادت فدوى إلى موضوع تجربتها في الغرب بعد حوالي عشر سنوات في قصيدتها «في المدينة الهرمة» (31) التي نشرت في ديوانها «على قمة الدنيا وحيداً». وإذا كانت القصيدة الأولى تحمل عنوان «أردنية فلسطينية في إنجلترا»، وهو عنوان مرتبط بالهوية في المقام الأول، ويتجلى المكان الأوروبي فيه بأبعاده الجغرافية والمناخية، فإن عنوان القصيدة الثانية يسعى لتدمير جماليات المكان، عبر إضفاء طابع الهرم المفضي إلى الموت، على لندن تلك المدينة التي بدت ساحرة في السيرة الذاتية «بميادينها، وحدائقها ومساحاتها ونوافيرها وعمائرها وواجهات متاجرها وسياراتها ودراجاتها النارية وحافلاتها الحمراء ذات الطابقين والجموع الهائلة من البشر، حشد عنيف من الناس والأضواء والألوان، والمشهد بمجموعه ينقل إلى مسامعك وعينيك إيقاع الحياة الدينامية في شوارع المساء» (32).

لقد صار، إذن، من الجلي أن شعر فدوى يناقض في صورته الكبرى ما تقدمه لنا سيرتها فيما يخص طبيعة العلاقة بينها وبين الغرب. وقبل البحث عن أسباب ذلك، يحسن أن نرى تجليات تلك المواجهة كما تتجلى «في المدينة الهرمة»، ولعلّه يحسن أن ننبه إلى أن فدوى تستمد في هذه القصيدة الكثير من عناصر تجربتها في السيرة، بعد أن تقوم بتغيير الكثير من أبعادها لتتلاءم مع جو التجربة الجديدة. لقد عادت فدوى إلى الموضوع بعد أن غدت نابلس مدينة محتلة، وأخذت تجربة فدوى الشعرية بعد «الليل والفرسان» تأخذ طابع المواجهة مع الاحتلال، والتبشير بضرورة مقاومته، للوصول إلى الحرية. تبدأ فدوى طوقان قصيدتها بتوضيح يبين أن القصيدة تجري بين شارع أوكسفورد في لندن، وسوق العطارين في نابلس، ثم تبدأ قصيدتها كما يلي:

«وتلقني في المدينة هذي الشوارع

والأرصفة

مع الناس يجرفني مدها البشري
 أموج مع الموح فيها، على السطح أبقى
 بغير تماس
 ويكتسح المدّ هذي الشوارع والأرصفة
 وجوه، وجوه، وجوه، وجوه تموج
 على السطح يقطن فيها اليباس، وتبقى
 بغير تماس
 هنا الاقتراب بغير اقتراب
 هنا اللاحضور، حضور ولا شي إلا
 حضور الغياب»(33).

من الواضح أننا أمام تجربة تغاير تجربة الشاعرة، كما تتجلى في السيرة الذاتية، فقد شكّل وصول الشاعرة إلى مدينة لندن، كما رأينا في «رحلة جبلية، رحلة صعبة» إحساساً بالخلوص من قيود اجتماعية ضخمة، وتحريراً للذات التي كانت تعاني من وطأة تلك القيود. أما «في المدينة الهرمة»، فقد تجلّت العلاقة بين الشاعرة والمدينة على نحو مغاير، إذ تبدو الشاعرة وحيدة تعاني مجدداً من مشكلة التواصل الإنساني المفقود، فهذه الجموع الغفيرة تكاد تكون ميتة، ولعل استخدام فدوى طوقان لكلمات مثل:

المدّ، الموح، السطح، إضافة إلى أفعال أخرى مثل: يجرفني، أموج، يكتسح، وهي كلمات ترتبط بالبحر وتقلباته، يشير إلى ما تعانيه الشاعرة من حصار بشري، دون أن يكون ذلك مرتبطاً بخصوبة البحر وما يحمله من حياة، بل يؤشر على الجذب وانعدام الخصوبة، التي عبّرت عنها الشاعرة بكلمة اليباس. غير أنّ رفض فدوى للمدينة الهرمة، وإيمانها بموتها الحضاري، لا يكاد يخفى، ويبدو أنّ المنطلق الحضاري لفدوى في هذا، كان قصيدة «الأرض اليباب»(34) The Waste Land للشاعر Thomas Stearns Eliot (1888-1965)، فالمدينة الهرمة تقابل في واقع الأمر عبارة إليوت Unreal City، وصورة الحشد البشري في نص فدوى تأخذ ملامحها من مقطع شعري في قصيدة إليوت يقول:

«مدينة زائفة

في الضباب البني لفجر شتائي
 تدفق حشد على جسر لندن، حشد غفير
 ما خطر لي أنّ الموت أباد مثل هذه الكثرة
 وصعدت تأوهات قصيرة ومتقطعة
 وسمّر كل امرئ عينيه أمام قدميه
 تدفق صعداً فوق التلّة وحذر شارع الملك وليم
 إلى حيث القديسة ماري ولنوث تعدّ الساعات

بصوت فاتر لدى الضربة الأخيرة للساعة التاسعة»(35).

لقد دمّرت الحضارة الحديثة عناصر الترابط الإنساني، وغدت هذه الجموع الحاشدة ميّنة، ومملوءة بالأنانية وحبّ الذات، فيستعير إليوت في وصفهم قول دانتي وهو يصف الجحيم، وما تنطوي عليه من عذاب:

«وفي إثره، جاء من القوم صفّ طويل، لم أكن أعتقد أبداً أنّ الموت قد أهلك منهم هذا العدد»(36).

تكون عودة القصيدة، بعد ذلك، إلى المكان الآخر، نابلس، تقابلاً بين السبب والنتيجة، فنانبلس مدينة محتلة، مملوءة بالحنن:

«نابلسُ ذاهلة والحياة كليلة»(37).

وهي خاضعة للمجنزرات الإسرائيلية التي تسيطر عليها، وتجيء تلك السيطرة نتيجة لتحالف المدينة الهرمة مع الحركة الصهيونية، يوم كانت بريطانيا تسيطر على فلسطين، غير أنّ الاحتلال، لم يستطع أن يقتلع الحياة من المدينة، فالحياة تتجدّد في رحم السجن، والتفأول ينبثق من لحظات اليأس، فعائشة السجينة، ولا شك أنّ لاسم عائشة دلالات شتى لا تزال تحلم بالحياة وتقدر على انتظار أبعادها الإيجابية:

«ولكنّ عائشة ما تزال تصرّ على القول:

إنّ الشجر

كثيف ومنتصب كالقلاع وتحلم

بالغابة التي تركتها تؤج بنيرانها

قبل خمس سنين

وتسمع في الحلم زمجرة الريح بين المعابر (..)

وتقبع في ظلمة السجن تحلم

يظللها الشجر المنتصب

وتفرحها غابة بعيدة تصلصل فيها سيوف اللهب

وتحلم عائشة ثم تحلم»(38).

ولكنّ حضور عائشة في القصيدة، بكلّ ما تحمله من دلالات إيجابية ترتبط بالخشب القادم، لا يلغي حالة الحزن التي تمرّ بها نابلس، وتعيشها الشاعرة على نحو يومي، وتعبّر عنها القصيدة من خلال لقطات موصولة بمونتاغ مدروس يستعين بالإشارة التاريخية، والصورة الساخرة. ولعلّ تركيزها على «سوق النخاسة»، مشيرة بذلك إلى وعد بلفور، وإسهام الانتداب البريطاني في دعم الحركة الصهيونية الذي أدى إلى قيام إسرائيل، يؤكد التحول العميق في رؤية الغرب، التي تكاد تبشر بقطيعة معه، وبولادة جديدة في زمن يصنعه الخوف والسجن، ليس الحب والحرية.

إنّ فدوى، في سيرتها الذاتية، شديدة الإعجاب بالبيئة الإنجليزية وكثرة أشجارها وطيورها. وإذا كانت في قصيدتها «الطوفان والشجرة» (39) قد شحنت كلمتي الطير والشجرة بدلالات الأمل والتطلع إلى الحرية، فإنّها تعود في هذه القصيدة إلى شحن الشجر والغابة بالدلالات نفسها. ولعلّ الشجرة وما ترمز إليه من دلالات تشير إلى الخصب والحيوية والتجدد، لا تكتمل إلاّ عند مقارنتها بالبعد الآخر للصورة، فشجرة الغد سيزرعها لأهل لندن، كما سنرى، شباب «الهيبنز»، وهو أمر قد يدلّ على أن مستقبل هذه الحضارة الذي تشير الشجرة إليه، سيكون في مهبّ الريح.

بعد اخضرار ضوء الإشارة، تعود القصيدة إلى المكان اللندني، وستركز القصيدة على منظر جانبي، تغيب فيه لندن المدينة، لتتبلور من خلال الحوار بين الشاعرة وملتكّم / رجل، رؤية نقدية تقف من الغرب موقفاً رافضاً:

«يغيّر ظلّ طريقه
يتابع ظلّي، يوازيه، يمتدّد جسر
لعلك مثلي غريبة
وتنفصل القطرتان عن المدّ ثم تغيبان
بين زوايا حديقة
تحبين أوزبورن؟
ومن لا يحبّه؟
عجائز إنجلترا المحبطون وضباطها
الأفلون مع الشمس غرب السويس
ترى من سيزرعها شجرة الغد
لهذا البلد؟
شباب الهيبنز!
ويجتازنا سيلهم وهو يجرف تربة لندن
ونسمع صوت انهياراتها
على وقع دقات (بج بن)» (40).

يتماثل الحوار، بلا ريب، مع الحوار في القصيدة السابقة «أردنية فلسطينية في إنجلترا»، فالرجلان يسعيان للاقتراب من امرأة تبدو في الحاليتين خارج الأطر الحضارية الأوروبية، غير أنّ الحوار مختلف السمات، ففي حين كان يركز هناك على الهوية والمكان بوصفهما مدخلاً للقاء، صار التركيز على الأبعاد الفكرية مدخلاً للتعرف واللقاء، لقد اختار الملتكّم / الرجل الدخول إلى عالم المرأة من مدخل التوافق الفكري، فكلاهما يحب الكاتب المسرحي الإنجليزي John Osborne جون أوزبورن، ويقفان من الحضارة الغربية موقفاً ناقداً.

لقد أشارت فدوى إلى أنّها تعرفت إلى مسرح جون أوزبورن أثناء إقامتها في إنجلترا وشاهدت مسرحيته

Look Back in Anger (انظر إلى الماضي بغضب)، مثلما شهدت، بعد بضعة أعوام في لندن، مسرحيته «غرب السويس»، التي رسم فيها صورة رمزية للإمبراطورية التي انهارت وغربت عنها الشمس» (41). وقد كان يمكن للحوار أن يستمرّ حاملاً معه طابعاً فكرياً ثائراً على مواضع الحضارة الغربية وطريقة تفكيرها، ولكنه يتخذ بعد ذلك منحى جديداً:

«هناك في العطفة الجانبية حانوت خمر

وفي النزل ذوق وتدفئة مركزية

سدى ما تحاول

(وتعبر سيّدة لندنية تبتّ وتشكو إلى كلبها وخز عرق النسا والتهاب المفاصل)

سدى ما تحاول

ألست ابنة العصر؟

كبرتُ عن الطيش صيرني الحزن

بنت مئات السنين

سدى ما تحاول

وارفع عن كتفيّ ذراعيه

أفلت خارج طوق التواصل

تحاصرني وحدتي

كلّنا في حصار التوحّد

وحيدون نحن، نمارس لعبة هذي الحياة

وحيدين، نحزن نألم نشقى وحيدين

نموت وحيدين

وحيداً تظل ولو حضنتك مئات النساء

وتلقفنا في المدينة هذي الشوارع

والأرصفة

مع الناس، يجرفنا مدها البشري

يموج مع الموج فيها

تظل على السطح فيها

بغير تماس» (42).

يلفت الانتباه هذا الانتقال المفاجئ إلى محاولة المتكلم / الرجل إقامة علاقة جنسية مع المرأة، ولا شك أن هذا الانتقال من الحديث الفكري إلى هذا البعد أمر عادي إذا نُظر له من منظور السياق الحضاري الذي تولّد فيه، ولكن رفض المرأة له، يشير إلى رفضها لطبيعة العلاقة التي تتراجع فيها المشاعر الإنسانية، وتصبح الصدارة للعلاقات الجنسية العابرة، التي تتوالد في أجواء تشبه، مرة أخرى، أجواء «الأرض

اليباب:»

«مدينة زائفة»

يلقها الضباب البني لظهر شتائي

السيّد يوجينيدس، التاجر الأزميري

الملتحي، ذو الجيب المملأ بالزبيب (..)

قد دعاني بفرنسية مبتذلة

إلى الغداء في فندق شارع «كانن»

ويتلو ذلك قضاء عطلة الأسبوع في المتروبول»(43).

إنّ التماثل بين دعوة الرجل في قصيدة فدوى، ودعوة التاجر الأزميري لا تخفى، بغض النظر عن الاحتمالات التي تثيرها هذه المسألة عند إليوت، كما أنّ الدلالات المرتبطة بكلا الدعوتين واضحة، وإن كانت فدوى قد أكسبت الرجل في قصيدتها بعداً ثقافياً، جعله يختلف عن التاجر الأزميري، ثم يجيء مشهد السيدة اللندنية، الذي يقطع مشهد محاولة الإغواء لكي يثير دالتين مهمتين:

فهو من جهة، يتماثل مع مشهد الطابعة في قصيدة إليوت، التي تعود إلى منزلها في المساء، بعد يوم عمل طويل، لتجد على مائدتها بقايا طعام الإفطار، ولتجد ملابسها الداخلية منشورة على النافذة، فتتناول طعام العشاء المعلّب، ويأتي صديقها بنظراته الوقحة فينام معها، ويغادر منزلها لتعود إلى وحدتها، ولا شك أنّ هذه السيدة اللندنية التي تفتقد من تشكو له وحدتها ومرضاها، وتشكو إلى كلبها أوجاعها، تماثل صورة تلك الطابعة في النتيجة، وإن اختلف الأمر في البعد العام، ومن المعروف أنّ مشهد الطابعة في «الأرض اليباب» يتلو مشهد التاجر الأزميري مباشرة.

والمشهد، من جهة أخرى، يقيم لوناً من التقابل بين تلك السيدة وبين عائشة، فعلى الرغم من كون عائشة سجيئة، تفتقد الحرية، وتفتقر إلى أدنى درجات الإنسانية في التعامل داخل السجن، فقد ظلّت حياتها حافلة بالتفاؤل والتصميم والقدرة على رؤية الأبعاد الإيجابية للحياة.

لهذا، ينتهي مشهد الإغواء في قصيدة فدوى بالفشل، وتكون تجربتها الفكرية والعاطفية، التي يحتل الشعور بالوحدة فيها بعداً رئيسياً، مانعاً لها من الاستجابة «صيرني الحزن نبت مئات السنين». ويبدو أنّ تحوّل الضمير في الأفعال من المتكلم المفرد، تلقفني، إلى ضمير المتكلم الجماعة، تلقفنا، يشير إلى لون من التوحد بين المرأة والرجل ليكونا معاً في إحساسهما بالغربة والوحدة والحزن.

لقد تلبّست صورة شهرزاد الشاعرة للمرة الثانية، فإذا كانت في التجربة الأولى تسعى لتوسيع آفاق الرؤية للرجل، فقد حولته في هذه القصيدة من «ظلّ» إلى إنسان، ولعلّ استخدام فدوى لمصطلح الظلّ يتوافق في هذا المقام مع مفهوم كارل يونغ له، الذي يعني الجزء المظلم من الذات أو الجزء الوحشي الذي يحوي الرغبات المحظورة غير الأخلاقية، وبخاصة أنّ تلك الشخصية ارتدت ما يسمّيه يونغ القناع Persona، وهو الشكل الظاهري للذات الذي ترتديه عندما تقابل الآخرين، وقد اختارت الشخصية ذلك القناع الثقافي ليكون مدخلاً لتلك العلاقة.

والخلاصة أننا أمام رؤيتين مختلفتين فيما يخص طبيعة العلاقة بين فدوى وبين الغرب الأوروبي، ففي السيرة الذاتية، تشكل إنجلترا للشاعرة «التي نشأت في ظل الاستعمار البريطاني البغيض» (44) خلاصاً من مجتمع ظل يضغط عليها، ويمنع حريتها، وقدرتها على الانطلاق، ويظل المكان الأوروبي يحظى بجمالية متميزة، وبقيت فدوى تشيد بمزايا ذلك المكان وما يتحلى به من إيجابيات كثيرة. على الصعيد الشعري، بدت التجربة مختلفة تماماً، فطلت الشاعرة في المكان الأوروبي تجمع بين الشعور بفقدان الهوية، والاعتراب الحضاري.

يمكن تفسير هذا الاختلاف بالفرق البين في المنظور الذي كانت فدوى تنظر إلى المكان الأوروبي من خلاله، ففي «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، كانت فدوى مشغولة بذاتها، ومحاولاتها الدائبة للانعتاق من سطوة التقاليد والأمكنة المغلقة التي كانت تحبس أنفاسها، فكان الغرب الأوروبي، بما يمنحه للفرد من حرية وانطلاق، وما يتيح له من فرص لتحقيق ذاته، يشكل «جسر الخلاص».

أما على صعيد التجربة الشعرية، فقد كانت فدوى تسعى لربط تجربتها الفردية بالتجربة العامة، وكانت تشكو من عدم قدرتها على ذلك، لأن القفز من خواء التجربة الفردية وهامشيتها، إلى آفاق التجارب العامة، كان مستحيلاً. وقد أتاحت لها التجربة الأوروبية تنمية تجربتها الشعرية في هذا الاتجاه، لأنها كانت تمنحها القدرة على المجابهة والدخول في تفصيلات واقع يومي مختلف.

فسارت التجربتان باتجاه توكيد ذات الشاعرة، ولكن هذا التوكيد أوصل إلى نتيجتين مختلفتين على صعيد الفعل الإبداعي بين السيرة والشعر، ففي حين غدت السيرة توكيداً للبعد الفردي في حياة فدوى، صار الشعر محاولة للوصول إلى إيقاع الحياة العامة، وكانت التجربة الأوروبية تحقق ذلك على صعيدين مختلفين. غير أن الاختلاف بين الصورتين، المرتبط بأبعاد سياسية وحضارية، حاول أن يتكئ على قصيدة تعدّ من أشهر قصائد العصر الحديث. وقد كان انكاء فدوى عليها، بصرف النظر عن مدى عمق الانكاء، يهدف إلى تصوير لحظتين متغايرتين: الحنين إلى الحياة الحرة، المملوءة بالقيم الإيجابية، وتصوير حالة العقم التي تشكو منها الحضارة الغربية، غير أنها نهاية «في المدينة الهرمة» تحتوي على مفارقة ساخرة من الواقع، ترتبط بأحد أهم موتيفات شعر فدوى، وهو الوحدة التي يسقط فيها الإنسان، سقوطاً فردياً قبل أن يلقيه فيها جنود الاحتلال، أو عقم الحضارة الحديثة.

* ناقد ومحاضر في قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

الهوامش:

1 حول فدوى طوقان وتجربتها الشعرية انظر:

شاكر النابلسي، فدوى تشتبك مع الشعر - دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، ط2، جدة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1985، وانظر خالد سنداوي، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1993.

2 حول سيرة فدوى الذاتية انظر دراسة نادية عودة (بالألمانية):

Nadja Odeh, Dichtung. Bruecke zur Aussenwelt. Studien zur Autobiographie Fadwa Tuqans,

Klaus Schwarz Verlag. 1994.

وانظر دراسة نايف العجلوني، السيرة الذاتية لفدوى طوقان: الشخصي والسياسي والأدبي، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع، 1995، ص 89-106.

3 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص 88، والقصيدة من ديوان: وحدي مع الأيام.

4 فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، سيرة ذاتية، عمان، دار الشروق، ط2، 1985، ص 40.

5 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 59-61، والقصيدة من ديوان، وحدي مع الأيام.

6 المصدر نفسه: ص 154-156، والقصيدة من ديوان: وجدتها.

7 المصدر نفسه، ص 156.

8 فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 128-129.

9 المصدر نفسه، ص 130.

10 المصدر نفسه، ص 170.

11 حول هذه الزيارة انظر:

أحمد محمد عطية، أنور المعداوي، عصره الأدبي وأسرار مأساته، الرياض، دار المريخ، 1988، ص 119، ومن المعروف أن فدوى زارت مصر كثيراً، وقد أشارت إلى زيارة أخرى كانت ترتبط كذلك بموت حبيبها لشاعر مصري اسمه إبراهيم محمد نجا، انظر: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 224، وأحمد محمد عطية، ص 120.

12 حول هذه العلاقة انظر كتاب:

رجاء النقاش، صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1976.

13 انظر حول هذه العلاقة كتاب:

الشعلة الزرقاء، تحقيق وتقديم: سلمى الحفار الكزبري، سهيل ب بشروئي، بيروت، مؤسسة نوفل، ط2، 1984.

14 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 79-81، والقصيدة من ديوان: وحدي مع الأيام.

15 ديوان إبراهيم، أعمال شاعر فلسطين إبراهيم طوقان، بيروت، دار القدس، 1975، ص 109-110.

16 انظر: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 16-30-107-118.

17 المصدر نفسه، ص 96-97.

18 المصدر نفسه، ص 9-97.

19 المصدر نفسه، ص 163-168، وقد أحست فدوى بحرج وهي تثبت نصوص تلك الرسائل، وبررت ذلك بأنها أثبتت نصوصها لأنها استعادت نشوة تطلعها إلى زيارة تلك البلاد آنذاك، وتطمع أن يشاركها القارئ تلك النشوة، ص 239.

20 انظر: p. 94 Nadja Odeh.

21 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 312-314، والقصيدة من ديوان: أمام الباب المغلق.

22 رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 202 وما بعدها.

23 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 314.

24 تكررت العبارة عدة مرات، انظر: رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 174، 201.

25 المصدر نفسه، ص 172.

26 المصدر نفسه، ص 174.

27 المصدر نفسه، ص 201.

28 المصدر نفسه، 204.

29 انظر: رحلة جبلية رحلة صعبة، 208.

30 انظر: فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 318 وما بعدها.

وقد وضحت فدوى في رسالة بعثت بها إلى رجاء النقاش، حضور شخصية أنور مع شقيقها إبراهيم ونمر وهي تستحضر

صورة من أودي بهم الموت من خلال لحظات وجدانية حزينة، انظر صفحات مجهولة، ص 3-4.

31 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 445-450.

32 فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، 172.

33 فدوى طوقان، الأعمال الشعرية، ص 445-446.

34 سبق لهذه القصيدة أن ترجمت غير مرّة إلى اللغة العربية، فقد ترجمها كثيرون منهم: أدونيس ويوسف الخال بعنوان «الأرض الخراب»، ونشرتها دار مجلة شعر العام 1958، وترجمها فائق متى في تضاعيف كتابه إليوت، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، 1966، وترجمها لويس عوض ونشرها في مجلة الشعر البيروتية عام 1968، ويوسف اليوسف، ونشرت في الأدب الأجنبية سنة 1975، وعبد الواحد لؤلؤة في كتابه «الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة» عام 1980، الذي أحصى تلك الترجمات وناقشها. وانظر لمزيد من تتبّع أثر إليوت مقالة: ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، فصول، مجلد 1، عدد 4 (يوليو، 1981)، ص 173-192، ومحمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

35 ستكون الترجمة في هذه الدراسة من ترجمة يوسف اليوسف للقصيدة، وهذا المقطع هو ترجمة للنص الإنجليزي:

Unreal City

Under the brown fog of a winter dawn.

Acrowd flowed over London Bridge, so many.

I had not thought death had undone somany.

Sighs. Short and infrequent, were exhaled.

And each man fixed his eyes before his feet.

Flowed up the hill and down king william street.

To where Saint Mary Woolnoth Kept the hours.

With a dead sound on the final stroke of nine.

انظر:

.65.Eliot, Collected poems 1909-1962 London, faber and faber 1963. P.S.T

وانظر: يوسف اليوسف، الأرض اليباب، مجلة الأدب الأجنبية، السنة الأولى، العدد الرابع، نيسان، 1975، ص 54-55.

36 انظر الكوميديا الإلهية: الجحيم، ترجمة: حسن عثمان، القاهرة، دار المعارف، ط3، الأنشودة الثالثة، ص 55.

37 أعمال فدوى طوقان الكاملة، ص 447.

38 المصدر نفسه، ص 447-448.

39 المصدر نفسه، ص 375-378. والقصيدة من ديوان: الليل والفرسان.

40 المصدر نفسه، ص 448-449.

41 رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 188.

42 أعمال فدوى طوقان الكاملة، ص 449-450.

43 يقول إليوت:

Unreal city

Under the brown fog of a winter noon.

Mr. Engenides. The smyrna merehant.

Unshaven. With a pocket full of currants (...)

Asked me the demotic French.

To luncheon at the cannon Street Hotel.

Followed by a weekend at the Metropole.

انتظر: Eliot, Collected poems. P.S.T. 71.
وانظر يوسف اليوسف، الآداب الأجنبيّة، ص 61.
44 رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص 187.

حجر من ذهب
قراءة في رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى

المتوكل طه*

I

الشعر الكبير يصدر عن مأساة ما، لها ما يشبه الأحداث الأسطورية، أو أن هذه الأحداث تتعمق وتتلون لتصبح أسطورية تدعم مأساتها، وهكذا، يصبح الشعر كبيراً بالحدث الكبير، ويتحول الحدث إلى كبير بالشعر الكبير.

ويبدو أن ذلك صحيح دائماً، أو في معظم الأحيان، وكأني بالشعر لا يقبل هذه العادية ولا هذا المؤلف، حتى في التفاصيل التي تعصف بنا جميعاً. ويمكن أن يُصاغ الكلام السابق بلغة أخرى، ذلك أن الشاعر الكبير يُنْقَضُ على واقعه وَيُنْقَضُ، ويحيل ركاه الرماذي المهشم والمهدم إلى بنيان مدهش لا يمت إلى الواقع الأول بصلة، وكان ميلاد الشاعر إيداناً بالتحول، وكأنه الحجر المتيقظ يُقْذَف وسط بركة راكدة، فنكتشف الأمرين معاً، الحجر الذهبي والبركة الآسنة، هكذا هم الشعراء الكبار دائماً، يضيئون ما حولهم، يكشفون ويدمرون، ويرممون، ثم يمضون، إن الجروح التي يفتحونها وتلك التي يداوونها، تشكل فتحاً آخر من فتوح الروح على المستوى الفردي وعلى المستوى الجماعي كذلك.

ما الذي يفعله الشاعر الكبير بنا؟!

ما الذي يضيفه إلى معارفنا؟!

ما الذي يهزه في وجداننا؟!

ما الذي يعمقه داخل انفعالاتنا؟!

ببساطة، إنه يُجَمِّع حكاياتنا الصغيرة ليؤلف منها الحكاية الكبيرة التي تجمعنا معاً، وهو يكتشف فينا المشترك والعام والأصيل والحقيقي والجميل، بكلمة أخرى، إنه يكتشف الجماعة فينا، ويكتشف أجمل ما تلك الجماعة من خصائص، وهو، بحفره عميقاً في تجربته، إنما يقوم عملياً بعملية حفر معرفية

وجمالية ونفسية في أعماق أعماق جماعته، وهو بهذا، إنما يقوم بعملية من أمتع الرحلات وأكثر المهمات تعباً وجمالاً، لأنه يعيد جماعته إلى نفسها، ويضيء حاضرها بماضيها، ويزاوج بين أرواح أسلافها وأحفادها، ويؤلف بين تاريخها ومكانها، ويصوغ العلاقة الأبدية ما بين الجماعة ورؤاها واجتهاداتها الروحية والعقلية داخل شرطها الزماني والمكاني.

والشاعر يفعل ذلك من منطلق الانتماء لجماعته، ولا أقول الحب بمعناه العاطفي أو الأخلاقي، الانتماء شعور لا علاقة له بالحب أو الكره أو الأخلاق أصلاً، الانتماء مجموع قوة الأسلاف وقوة المكان وقوة الإرادة معاً، وأكد أقول إن الانتماء تخلقه اللغة وما فيها من دلالات جمالية وروحية ترافقنا منذ وعينا الأول الذي يبقى فينا إلى الممات.

باختصار، الشاعر الكبير يعيد إلينا ما نسيناه عن أنفسنا، وما تصورنا أننا لم نعد نحمله أو نتميز به أو نعتد به، وينبهننا إلى ما يمكن أن نصير إليه أو نحققه، إنه يكتشف المهمل فينا، المهمل الذي لا نريد رؤيته، والمهمل الذي لا نستعمله، المهمل الكريه، والمهمل الجيد، وبهذا، يتحول الشاعر إلى دليل إثبات للجيد ودليل إدانة للكريه في الوقت ذاته.

بهذا المفهوم، فإن أقوى مفاتيح النقد للشعر هي تلك المفاتيح التي ترى الإطار العام الذي تخفق فيه القصيدة: أقصد ذلك المفتاح الذي يرى المسافة بين القصيدة / الذات والقصيدة / الجماعة، بين القصيدة الممكنة والأخرى المتوقعة، بين ما يقال عنا وبين ما نتوقعه عن أنفسنا، أقول ذلك لأن الشعر لا يخرج عن لغته، واللغة لا تخرج عن مكانها ولا عن دلالاتها، وبهذا المعنى، فإن الشعراء يختلفون كما هو شعرهم، ولا ينقص هذا من الشعور الإنساني، بل على العكس، فإنه يعمق المفهوم ويزيد من تراثه، ويعني هذا أن الشعر ابن جماعته التي يصدر عنها ويعبر عنها، مهما ادعى البعض أن الشعر إنساني يخرج عن طور خصوصيات المعرفية والمكانية والتاريخية. إن ما يفرق بين ابن حمديس الصقلي ووردز وورث - وكلاهما هام بالطبيعة وتجلياتها - مرجعياتهما الروحية والجمالية التي صيغت من خلال لغة مختلفة حملت تاريخاً ودلالات مختلفة. لا يمكن للشعر أن يتحول إلى رموز رياضية مكتفية بذاتها. الشعر، أولاً وأخيراً، دلالات وإحالات، والدلالة، كما الإحالة، تحتاج إلى تاريخ روحي ومزاج صاغة المكان والجهد. والشعر يفشل عندما يفقد البوصلة، ويقطع الصلة بالتاريخ والتجارب المتراكمة والرموز المثقلة، وبما أنجزته روح الجماعة على مدى كينونتها.

والشعر يفشل عندما يتمثل بتجربة أخرى، ويستحضر رموزاً بعيدة، ببساطة، الجماعة تسقط من حسابها من لا يأخذها بحسبانها، وتلغي من يلغيها، وتشطب من يشطبها، هذا قانون، ولو لم يكن هذا القانون صحيحاً، لكان هوميروس أحد شعراء العربية، ولأصبح المتنبي أحد شعراء الأمة الإنكليزية. وأعود إلى أدوات النقد الهامة للشعر الكبير، فأقول إن من أقوى المفاتيح أيضاً لفك مغاليق النص، ذلك المفتاح الذي يرى في الشعر أجمل وأنقى وأصفى جماليات الجماعة التي تقدسها وراكمتها خلال القرون، الشعر الكبير يصنّف أسس الجمال بأشكاله المختلفة؛ اللغوية المعمارية، البصرية والسمعية، المعنوية والمادية، إن مثل هذا الشعر يعيد تخليق أشكال الجمال في كتل سمعية وبصرية، معتمداً على خيال نظيف غير مهشم أو مدمر ولا مدّعى، خيال فسيح ممتد، لا واهم ولا مريض، ومن خلال هذا الفضاء، نرى

ونلمس ونسمع كيف تبدو أولوياتنا الجمالية وهي تُبنى من جديد على يد شاعر كبير.

II

قلت إن كل شاعر كبير هو دليل إثبات للجيد ودليل إدانة للكريه فينا، هكذا هو كل شاعر كبير، حتى أولئك الشعراء الذين تختلف معهم في مواقفهم الأيديولوجية أو السياسية أو الدينية، وقد قيل إن الإبداع هو رؤية ما لا يُرى، أو صياغة جديدة لما لم يتضح بعد، أو إعادة تركيب لعلاقات تبدو بلا رابط، أو ربط ما ليس بين بعضه علاقة، وقيل إن المبدع دؤوب ومجتهد وذو معرفة هائلة وله قدرة استبطان عالية، وقيل أيضاً إن المبدع -أيا كان- يفضح بيئته، والفضيحة هنا لا تكتسب المفهوم الأخلاقي بقدر حملها لمفهوم حضاري. ومن هذا المنطلق، نرى شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، فقد شُقت طريقاً وعرافاً في جبل بازلتني صلد، تربعت على قمته بجهد خارق يستحق التأمل.

نجاح الشاعرة جعل من حياتها وشخصيتها مؤشراً وحقلاً للدراسة، ليس على المستوى الإبداعي فقط، وإنما على المستوى التاريخي والاجتماعي أيضاً، وها نحن نتلمس تلك القوى والأضواء التي صاغت روحاً شاعرة، لَحَّصَتَ الجميلَ فينا ولنا.

* * *

القسوة البالغة والقمع الكامل يؤديان إلى نتيجتين متعاكستين تماماً: إما التشويه والتدمير، وإما فعل يفوقهما قوة وجرأة، -بالمناسبة، فإن عقلية الغازي أو المحتل أو الدكتاتور غالباً ما تتبنى القسوة البالغة للتشويه والتدمير، ولهذا، تأتي لحظة غير متوقعة عندما يرتد ذلك عملاً ثورياً مبدعاً يكسر المعادلة المغلوطة-.

أما فدوى، فإنها تعترف بكل جرأة وصراحة أنها تعرضت لمحاولات التدمير والتشويه والقمع لهفوة مارسستها وتمارسها كل مرافقة في حياتها، كانت «غلطتها» غلطة عادية، وكان يمكن لهذه الغلطة أن تعالج بطريقة أخرى لو لم تكن فدوى في نابلس المحافظة وفي الثلاثينيات من القرن الماضي، ولو لم تكن تنتمي إلى عائلة أرستقراطية تنتمي سياسياً إلى وطنها وثقافياً إلى خارجه -باعتراف فدوى نفسها-.

كان يمكن لهذه الغلطة أن تُسوّى لو لم تكن الطبقة التي تنتمي إلى نفسها منقسمة على ذاتها، تعاني خلافاً في توجهاتها وتحديد مرجعياتها، وتعلق فدوى على تلك الغلطة بقولها إنها لو عولمت بطريقة لينة آنذاك، لما خرجت منها الشاعرة التي حطمت القمقم، ولكن ذلك لم يكن، فقد فُمتت الصبية الصغيرة، وأُخرجت من المدرسة، وفُرضت عليها الخدمة في المنزل الشبيه بالقلعة، وقُطعت علاقاتها بكل الخارج الذي كان يضح بأحداث جسام، وكان يمكن لهذه الصبية العليلة «الصفراء» أن تظل حبيسة الجدران وألا يسمع بها أحد حتى تموت، ولكن الصبية الصغيرة تمرت خلف الرفض السلبي و«الكراهية» الصامتة لما يجري والصمت المطبق إيماناً منها بعالمها الداخلي الفني، كانت تشعر بشكل ما أنها «مختلفة»، يعجبها طنين النحل حول سدر الكنافة، وألوان زهر النارج في باحة الدار، يخيفها الموت ويستوقفها،

تكتشف الفروق في المعاملة بين البنات والأولاد، وتفتقد الحنان واللمسة اللطيفة، كانت تعتقد في قرارة نفسها أنها حقاً تستحق حياة أخرى، وتؤمن إيماناً مبهماً، ولكنه عميق وراسخ، بأن حياتها تبحث عن محور تدور حوله، وفي قراءتنا لسير ذاتية لمبدعين آخرين نرى مثل هذا الإيمان المبكر الذي يدعوهم إلى تغيير وجهة حياتهم أو اكتشاف مواهبهم والإصرار عليها.

تقول فدوى إنها أخذت تقوم برحلات وعي داخلية، وذلك بالنظر إلى ورقة شجرة ما والتركيز عليها بحيث تخرج من مكانها وزمانها، ثم تعود إلى واقعها عندما تُنادى لشأن ما، إن مثل هذه التدريبات الروحية ومحاولات كسر الشروط وقيود البيئة كانت الخميرة الأولى الإبداعية لابتدار الشعر واجتراحه، وهو دليل حقيقي وحي على أن الموهبة الكبيرة تجد دائماً متنفساً لها.

وكان رد فعل فدوى مختلفاً أيضاً على محاولات القمع والتشويه والتدمير، لم تصرخ ولم تبك ولم تدافع ولم تبرر - لصفة أصلية فيها كما تقول - وإنما ردت على ذلك بالصمت المطبق والتجاهل التام لمن حولها، وبالإضافة إلى هذا، كتاب نحو أو أدب تقرأ فيه كلما أتاحت لها الفرصة. وبهذا، فإنها تقدم لنا قصة نموذجية عن إصرار المبدعين على حماية أرواحهم من الانهيار، وتسييج دواخلهم من الهجوم الخارجي عليهم، وهي في هذا، مثل كل أولئك العظام الذين قرأنا عنهم وكيف صانوا أنفسهم من الدمار والتشويه.

إن هذه الرغبة العميقة في حماية روحها من الإلغاء والتشويه والإعدام والتقزيم والتهميش، جعلها تتشبث بكل قوة بما يبرر لها كينونتها وسبب وجودها ومعنى حياتها، ووجدت كل ذلك في حفظ الشعر أولاً، ثم قوله، وبقول الشعر، شعرت فدوى أنها تستطيع كسر كل الأطواق المتراكمة حولها، ومن عجب أن فدوى، ومن خلال سيرتها، لم تصف لنا احتفالها بأول قصيدة أو بأول بيت قالتها قدر وصفها للسعادة التي كانت تحققها قصيدتها، بمعنى أن فدوى لم تتحدث عما يصاحب القصيدة الأولى من انفعالات بقدر حديثها عن أثر قصيدتها عليها اجتماعياً، ومعنى هذا أن الشعر لدى فدوى كان ردها العنيف والأقوى على القمع المتعدد المستويات الذي واجهته في صدر شبابها. وأكثر من هذا، فقد امتنعت فدوى عن كتابة الشعر الذي كان والدها يطالبها به وكأنها تريد معاقبته به، وكان حال لسانها يقول: هذا ما كنت تحرمني منه، أو هذا ما حرمتني منه!!

الشعر منح فدوى شرعية أخرى، أو قل شرعية أولى، شرعية للعيش والوجود، ومن ثم تبريراً لهذا العيش وهذا الوجود، والشعر أيضاً منحها توكيداً لذاتها واحتراماً لها، كان الشعر اكتشافها الذي عرفته منذ البداية بشكل عصي على الفهم، حتى أضاعت لها العلاقة الفريدة المميزة مع شقيقها الشاعر الكبير المبدع إبراهيم، هذا الكنز بين جنبيها.

وبادئ ذي بدء، يجب أن نسجل أننا لا نكاد نرى علاقة فريدة ومميزة مثل العلاقة التي كانت بين إبراهيم وفدوى، شاعراً وشاعرة، شقيقاً وشقيقة، هذه العلاقة التي تراوحت ما بين أخوية مُحبة وشفوقة، وبين زمالة ندية فيها احترام واعتراف، وهي علاقة مميزة في شرطها الزماني والمكاني، ومميزة في شرطها الإنساني كذلك.

شاعر كبير منشغل بقضايا كبيرة ويعيش في مدينة كبيرة تختلف كلياً عن مدينته، يكتب لشقيقته

«الصفراء»، يصحح أخطاءها مرة، ويدلها على مواقع البديع مرة، يشجعها على الكتابة حيناً، ويمدح ما تكتب حيناً آخر، باختصار، إنه يكتشف الشاعرة في أخته، ولا يكتفي بذلك، ولكنه يشجعها على الكتابة والنشر، رغم ما يعرف من قساوة الظروف وشدة القمع، وإذا كان هذا دليل على عظمة إبراهيم الشعرية والروحانية، فإنه دليل أيضاً على تصدع الطبقة واختلاف مرجعياتها، ففي اللحظة التي يطلب إبراهيم من فدوى أن تشتري أسطوانة «موريس شفالبيه» من الأسواق، يطلب إليها بالوقت ذاته أن تقرأ «القرآن الكريم»، وواضح أن إبراهيم يعكس ثقافة الطبقة التي ينتمي إليها، يطرب للجديد ويستسيغه، ولكنه لا يريد أن يتخلى عن «القديم» أيضاً، تماماً كالطبقة التي ينتمي إليها، تلك الطبقة التي كانت تواجه عوامل تفكك وتحول، ثُوِّجت بانفجار ثورة 1936 التي قادها الفلاحون الفلسطينيون، ولم تستطع البرجوازية الفلسطينية في ذلك الوقت إلا أن تنخرط في الثورة، متخليّة عن الطروحات السياسية التي تمسكت بها منذ بداية العشرينيات.

إن العلاقة الفريدة والمميزة التي جمعت بين شقيقين شاعرين من بيت واحد، بهذا الشكل، منح الشعب الفلسطيني تجربتين روحيّتين طريقتين تماماً، وكما يقول المثل الفلسطيني، «إن البطن بستان»، فإن هذا المثل ينطبق على تلكما التجربتين انطباقاً كاملاً، فإبراهيم اكتشف المفارقة في الواقع ووقفت فدوى عند حدود الذات الوالهة المتألمة، الصابرة المتألمة، وعلى عكس شقيقها، فإنها لم تُصَبْ منه بعدوى السخرية أو الفكاهة، وكان العالم تخلى عما فيه من فكاهة، ولا عجب، فإبراهيم خرج إلى الشارع، رأى وانغمس عميقاً في الهم العام، فيما بقيت فدوى حبيسة نفسها وجدرانها وأطواقها وقيودها، ولم تحاور غير نفسها، ولم تلمس غير قيودها، ولم تعش غير آلامها.

وإذا تميز إبراهيم بحدة الشعور وحدة التعبير، فإن فدوى أيضاً تعترف أنها ذات «أحاسيس مشتعلة» ساعدتها ليس في كتابة الشعر فقط، وإنما جندتها لكسر حواجز كثيرة.

ويمكن اعتبار كل من حياة الشقيقين وشعرهما تعبيراً أو انعكاساً للتاريخ السياسي والاجتماعي للشعب الفلسطيني؛ ففي اللحظة التي نجد فيها إبراهيم انعكاساً لهوية قومية وليدة تتجسد على الأرض بفعل الواقع السياسي السائد، كانت فدوى تعبيراً عن تلك القوى التي تتصارع داخل المجتمع الفلسطيني لتعبر عن نفسها بشكل مختلف. بمعنى آخر، كان إبراهيم تعبيراً عن الخارج الشكلي، أما فدوى، فكانت تعبيراً عن الداخل الفعلي، وبما أن العلاقة لم تكن قوية ولا منسجمة بين الطموح السياسي، بتأكيد هوية ملموسة، وبين القوى الاجتماعية القادرة على تجسيد ذلك الطموح، كان الانهيار الكبير عام 1948، وفي هذا العام استطاعت عدة عصابات صهيونية مسلحة أن تهزم «جيوشاً كثيرة» أرسلتها أنظمة فاسدة، بالإضافة إلى هزيمة شعبنا الذي لم تقم جهة ما بإعداده إعداداً كاملاً أو ملائماً لمواجهة الخطر الذي كان تحت الأنف مباشرة ولا يحتاج إلى كبير ذكاء لمعرفته أو تحديد مصدره.

مات إبراهيم تعبيراً عن موت القدرة على تحقيق الطموح السياسي بدولة فلسطينية، فيما تواصلت فدوى تعبيراً عن قوى اجتماعية مجهضة تناضل من أجل التعبير عن نفسها، وأخذ مواقعها الحقيقية في سياق بناء مجتمع أفضل، ومن هذا المنطلق، تبدو العلاقة بين الشقيقين رمزية إلى أبعد حد، وحقيقية إلى أبعد حد أيضاً. ومع الانهيار الكبير عام 1948، انهارت أيضاً القوى السائدة وقوانينها وأطواقها،

وبدأت قوى أخرى بالظهور والتعبير عن نفسها بكل جلاء، وفدوى كانت جزءاً من هذا السياق، وجدت نفسها تحمل قضيتها الذاتية التي اندغمت فيها بذات الدرجة قضية عامة هي الخسران والشكوى والألم.. وكأنها والتاريخ كانا على موعد.

حمل صوتها الشعري، معاناتها، ولم تكن تدري أنها تحمل بذلك صوت المحرومين والمقموعين مثلها، وانجبل صوتها بالخسران والفقد والشكوى، وما علمت أنها بذلك تعبر عن شرائح واسعة ذبحهم الواقع وقيدتهم الظروف.

وبخروجها من «القمقم الحريمي» كما دعتة، فكأنما كان ذلك شرطاً تاريخياً لخروج الجميع من قمقم الكذب والدجل والتغيب والتهميش السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهكذا، التقى صوت فدوى الشعري مع ظرفه التاريخي، فالتحما، وإذا بالصبيبة العليلة التي قمعت وحوصرت، شاعرة مشهورة يشار إليها بالبنان.

ورغم ذلك، ظلت شاعرة متوجسة، تنتظر الكارثة وتبكي لمنظر جميل. ونفسٌ شفاقة مثل هذه لا تحتل الحياة، فعاشت دون وظيفة أو عمل رسمي ودون زوج يرهقها وترهقه، ودون من يصدع رأسها بميراث أو بمال، بقيت تعبت بين أشعارها وأزهارها، وكلاهما ينبتان بالخيال والقليل من الماء والهواء.

III

وهذه الرسائل أيضاً جديدة في مضمونها ومحتواها، فهي إن شئت، رسائل تعليمية وليست وجدانية، وهي جديدة بمستوى الأطراف، وحسب علمي، فإن تاريخ أدبنا العربي يخلو من مثل هذا النوع من الرسائل بين شقيقين شاعرين، يتكاتبان ويتناصحان، ويعلم أحدهما الآخر.

تقول فدوى في سيرتها الذاتية عن هذه الرسائل: «عشت على رسائله التي لم يقطعها عني»، وفي موقع آخر تقول: «كان هو وحده الذي يراني ويحس بكينونتي ووجودي». ولهذا السبب كانت فدوى ترفع عن طريق شقيقها «بذور وقشر البرنقال حتى لا يتزحلق في الطريق»، كما ذكرت في موقع آخر من سيرتها.

إذن، يمكن القول إن هذه الرسائل التي بين أيدينا جعلت من فدوى ما جعلت منها، وأنه لولا إرادتها الشامخة في حماية روحها وهذه الرسائل، لتهشمت تلك الصبية التي لم يكن ينتبه إليها أحد. ومن خلال هذه الرسائل، نستطيع رسم صورة فكرية واجتماعية لأوائل الثلاثينيات في القرن الماضي ببلادنا فلسطين وسوريا عموماً، فمن الواضح، ومن خلال تفضيلات إبراهيم ونصائحه وتوجيهاته، نلمس وجود مرجعيات ثقافية مختلفة، وتعدداً في الرؤى والأذواق، وتخلخلاً في البنى الاجتماعية وبروز قوى جديدة وانحطاط أخرى، وأن هناك ذوقاً عاماً يتشكل غير الذائقة القديمة، وأن الذوق الجديد يتشكل على أساس من الانفتاح والانكشاف أمام الواقد الجديد أو الواقد المستعمر، ومن خلال الرسائل، نلاحظ قناعات جديدة تقوم مكان أخرى (انظر كيف يسخر إبراهيم من بيت شعر يمدح عائلته).

يمكن أن يدعي أحد ما أنه لا يوجد لحم كثير في هذه الرسائل، ولكن، بالتأكيد، فإن هذا الشخص سيوافق

معنا على أن مثل هذه الرسائل (على جدتها وتميزها في تاريخنا الأدبي لكل ما فيها وبكل ما هي عليه) دفعت بصبية في الخامسة عشرة من عمرها مقموعة ومهمشة ومهشمة إلى أن تكون شاعرة من أهم شاعرات القرن الماضي في وطننا العربي.

وتبقى الرسائل، لما فيها من خفة دم ولطافة تناول، وخصوصية مكانية، وكأنها كتبت بالأمس فقط، طازجة حارة تمور بالحدة والمفارقة والسخرية، شأن إبراهيم دائماً الذي يقول «تعشيت ونمت وصحيت وكسرت الصفرة وعلّمت أربع ساعات...».

إن «كسر الصفرة» هذا لا يقوله إلا فلسطيني قارح خبير عليم بثقافة قومه ولغته ولهجته وتعابيره الأكثر حميمية.

وإن مثل هذه الرسائل لتؤكد أن شاعرة كبيرة درجت وترعرعت في ظلال شاعر كبير، لم يكن بإمكانه إلا أن ينتبها ويدعما ويشجعها، رغم أننا لا نصادق عادة أشقاءنا، وقد غلّف إبراهيم «صداقته» لأخته بالتشجيع عليها والسخرية المحببة منها، ولا تخلو رسالة من رسائله التي بين أيدينا من أن يطلق عليها لقباً أو وصفاً مضحكاً، وكأنه لا يريد أن يعترف بصداقته لها، أو كأنه يريد أن يتخلص من حرجه عندما يكتب لأخته التي تصغره بكثير من السنوات. (دليل آخر على قوة هذا الشاعر وروحه الكبيرة الشفافة). وفي قراءتنا لهذه الرسائل، يجب ألا ننسى أن إبراهيم يكتب لأخته وهو يعرف أنها محرومة من المدرسة، أي أنه يقوم عملياً بتثقيف أخته وتعليمها وتوجيهها عن بعد، وفي ذلك إدانة لموقف الآخرين من شقيقته، ودعم لها في مواجهة واقعها، وإنقاذ لها من هاوية تراء لها، وبهذا المعنى، فإن الرسائل تخفي أكثر مما تعلن وتهمس أكثر مما تقول.

وربما لم يكن في خاطر شاعرنا إبراهيم أن هذه الرسائل سيطلع عليها أحد، سوى التي وُجّهت إليها الرسائل، وهي لشدة قربها منه، لم يتأنق ولم يفتعل في كتابتها، بمعنى لم يؤصلها ليدفعها إلى النشر في هذه الصحيفة أو تلك، ومن هنا، تكتسب هذه المواد أهمية خاصة جداً، لأنها نتاج خرج من دواخل إبراهيم دون أن يخضع لرقابة القارئ المُفترَض، ودون أن تمر تحت سيف الوعي الذي يحيط بالنص جيداً قبل أن يعممه في الصحافة أو يلقيه على المستمعين، وإلا لكانت هذه الرسائل، قد نشرت أو أعدّها المرحوم للنشر. إنها صفحات تشفّ عن شخصية شاعرنا دون حجاب أو طلاء. إنها المرأة الأكثر قدرة على توضيح إبراهيم كما هو دون قناع أو مكياج. ولعل هذا ينطبق أشد الانطباق على جزء من أشعاره القاسية الماجنة التي نُقلت بالمشافهة وحملت قدراً هائلاً من الفنتازيا والفكاهة، لكنها، بالتأكيد، لم تكتب لثُشرت.

ولعلي أستذكر ما قاله توفيق الحكيم في مقدمة كتابه «زهرة العمر» الذي جمع فيه رسائله التي كان بعثها إلى صديقيه الفرنسيين «أندريه وزوجه جرمن»، وجاء في المقدمة:-

«والرسائل الحقيقية ليست عملاً مؤلفاً حتى يستباح فيها التنقيح والحذف والتهديب، فإن ميزتها الوحيدة هي التشجّع على نشرها بخيرها وشرها، وإني -توخياً للصدق- لم أحذف حتى ما كان يُحسن حذفه من عبارات أو فقرات أو حوادث، قد يعتبر نشرها ماساً بشخص المرسل أو المرسل إليه.»

IV

أما تواضع شاعرتنا الكبيرة الجَمِّ والعفوي، فهو أول ما يستوقفك منها، هو تواضع تشعره من طريقة كلامها وتقديمتها لنفسها وحديثها عن شعرها أو عن معارفها وأصدقائها، وهو تواضع يكاد يشعر بأنها غير موجودة رغم حضورها الساطع والطاغي.

وإذا اقترن تواضعها بحنانها وعواطفها الجياشة، فعندئذ تفرض عليك ما تفرضه الأم على أبنائها، وهي أم روحية لنا جميعاً، فعلى أشعارها كبرنا وتفتحنا وتعلمنا أو حاولنا زراعة حدائقنا الخاصة بنا في الساحة الخلفية من البيت.

تواضعها الشديد جعلها تقدمنا على نفسها في الأمسيات الشعرية في أماكن مختلفة، رغم أننا لا نناولها قامة، ولا ننافسها على قمة ترتب عليها، وتواضعها الشديد دفعها لأن تكشف عن رسائل إبراهيم إليها، وتواضعها الشديد دفعها إلى البكاء عندما سمعت السيد الرئيس ياسر عرفات يقول أثناء خطابه الأول في نابلس عام 1994: «نابلس جبل النار، نابلس فدوى طوقان».

حينئذ بكت وقالت: «الشهداء وأطفال الحجارة أولى بالذكر».

تواضعها الشديد منعها من الإفادة الشخصية من علاقتها مع أولي الأمر والساسة وغيرهم، رغم سعيهم إليها من مختلف البلاد العربية، وعندما سألتها الرئيس أبو عمار عن مطلبها، وكنتُ حاضراً، قالت: «ديروا بالكم على الأيتام والأطفال والمعتقلين».

ولأنها متواضعة، هذا التواضع الصادر عن نفس اكتوت بالموت والحسرة، فهي ذات عاطفة مسرفة في التعبير عن نفسها، فهي تحب الأطفال حباً لا يكاد يوصف، تلعب معهم وتدلهم وتتلطف بهم تلطفاً فائقاً، وتكاد خلال ذلك تنسى كل شيء ما عداهم.

هذه العاطفة المشبوبة، دفعت بها يوم نالت إحدى الجوائز الكبيرة خلال الانتفاضة، إلى دفع مبالغ مالية إلى عائلات الكتاب المعتقلين في سجون الاحتلال الإسرائيلي، ولحرقتها وحبها للأطفال، فإن ما تكرهه في هذه الدنيا هو الحرب التي تبيد الأطفال وتتركهم بلا معيل، ومن هنا، جاءت كراهيتها الشديدة للاحتلال، لأنه نقيض كل شيء، الطفولة والسلام والمحبة، وكل ما تؤمن به شاعرتنا الكبيرة. وهي رغم ميلها للمسائل الكبيرة والجدل العقلي، إلا أنها تدرك ذلك أيضاً من خلال عاطفتها الجياشة والمشتعلة، ومن هم على هذه الشاكلة، يصعب عليهم الانضمام لحزب أو فكر محدد، إن ذوي العاطفة يحبون الأشخاص ولا ينقادون للأفكار بسهولة، ومن هنا، كان دفاعها عن الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ومحبتها له، فقد رأت فيه رمزاً لأمل ومستقبل بالوحدة والنصر، ولم تر فيه برنامجاً سياسياً وفكرياً معيناً، رأت فيه قاسماً مشتركاً لكل عربي يحلم بالحرية والاستقلال والوحدة والنصر.

وفدوى طوقان شاعرة دمعتها قريبة، تبكي حتى عندما تشاهد شجرة مثمرة، وكان هذا الجمال لا يكتمل إلا بالبكاء، فهي تبكي وتحب أو تحب وتبكي، تستمتع وتبكي، وكأنني بها امرأة يضيق قلبها على كبره بمشاعرها وشعرها، فلا تجد إلا البكاء ليكمل أو يعطر أو يبيل كل شيء.

وإن امرأة مشغولة بكل هذا، لن تجد وقتاً للنميمة أو المشاعر الصغيرة التي تقتل فينا أحاسيسنا العظيمة، ولهذا، لم أسمعها يوماً تغتاب أحداً أو تصرح بكرهيتها لأحد.. ولم لا.. فقد طلبت الحب منذ يومها الأول،

وفي اللحظة التي استطاعت أن تمنحه للآخرين لم تتوقف عن ذلك أبداً.

* شاعر فلسطيني يقيم في رام الله.