

## رفوف

- فيصل قرقطي
- زيد أبو العلا
- منذر عبد الحرّ
- ضياء خضير
- يوسف عبد العزيز

## حول أربع مجموعات شعرية

### فيصل قرقطي\*

#### المتوكل طه : "نقوش على جدارية محمود درويش" اتساع الشعر أكثر من الحياة والموت

القصيدة الطويلة التي بين أيدينا للشاعر المتوكل طه، والتي امتدت على مساحة الديوان بأكمله، تمثل نشيداً للشعر والروح والحياة .

وهي في الأساس ثلاثة نصوص؛ أو مقاطع شعرية اختص كل واحد منها بثيمات وأفكار كان محورها الأساس فكرة الموت، كما هو الشأن في جدارية الشاعر محمود درويش نفسه .

فهذه النقوش الثلاثة تؤكد نفساً شعرياً طويلاً تختلط فيه حرارة الشعرية الصافية .. في المحاكاة الحيوية التي حتى وإن انطلقت من فكرة الموت وتشعباتها عبر التفاصيل الحياتية، إلا أنها تبني عالمها الخاص والمتميز، أيضاً، بعيداً عن التجربة الدرويشية، لتكون، فعلاً، بمثابة، نقوش محفورة على شاهدة الحياة .  
وقلنا في مواقع أخرى حينما كتبنا عن «جدارية محمود درويش» أنها حقيقته .. وهو سؤالها على مفترق النشيد الملحمي . لكن هل يا ترى نقوش الشاعر المتوكل طه المنبئية على الجدارية هي، أيضاً، تمثل بدورها حقيقة المتوكل طه على مفترق النشيد الملحمي!!

لا أعتقد أن الشاعر المتوكل طه بلغ من العمر عتياً ومن الأزمات الحياتية والقلبية ليكون واقفاً على مفترق النشيد الملحمي، بل على العكس تماماً، إن المتوكل طه يقف في ثيغ النشيد الملحمي، ماسكاً إزميله، فارداً نقوشه على وجه الحياة تحدياً للموت الذي هو سؤال الفلسفة الأول، وآفة الفلاسفة بامتياز .

لذلك يفتتح المتوكل طه نقوشه بنتيجة، تمثل خلاصة وموقفاً في أن:

«قد مات موتك بعد هذا الشاهد الأبدي

لم أَلحظ غسيلكَ  
أو دموع الخاشعين» .

في حين يبدأ الشاعر درويش جداريته على نحو تهويمي وراء ملامح الرؤيا .. وراء ملامح المحسوس،  
ليدخلنا أو لندخل في طقس خدري عبر بياض لا نهاية له:

«هذا هو اسمك /

قالت امرأة،

وغابت في المرء اللولبي ...»

لكن النتيجة التي يقررها الشاعر طه كمطلع قوي، إلى حد الانجراف مع الحياة: «قد مات موئك» يبعث فينا  
الحياة بكمالها وتمامها «عبر الشاهد الأبدى» جدارية درويش فينزاح الكلام الشعري بعدها إلى المحسوس:  
«لم أَلحظ غسيلكَ / أو دموع الخاشعين»، وكأني بالشاعر طه، يعيد خلق الحياة على نحو جديد في تجربة  
الموت، ليعيدها إلى قوامها في المحسوس عبر «الغسيل» و«الدموع» و«الخاشعين» إنه بعبارة أخرى  
يصالح، بنقلة واحدة، بين طقس الغياب الذي هو الموت، وطقس الحضور الذي هو المحسوس ليؤكد جدارة  
الحياة على الموت وجدارية الانتصار في الحياة عند محمود درويش؛ ليقول طه:

«رأيتُ سنبلة تشقُّ بياس صخرتها المريرة

أو عصافير الجليل /

الساحلَ

القرميدَ /

تعدو

من خزانتها،

إلى غصنِ الجدار، وكان لك

ما أجملك!

ورميت للطيني عشبة سره

فأتاك من طوفان موتانا الخلود».

هذا الانجاز الحياتي عبر لغة المتوكل طه التي مهما تعمقت وتكثفت في صورها، إلا أنها تظل مشدودة  
للمحسوس في الحياة، أي إلى نبض الصور والمعاني والكلمات في بكارتها الأولى، وعفتها الأولى، بينما  
عند الشاعر درويش نجد لها لغة مشدودة إلى التهويم والخيال عبر معنى المعنى في الكلمة لتصوغ  
ملحمتها وهذا هو الفارق بين النقوش والجدارية، بل إنه الفارق الأعم بين شعراء المنفى الذين هاموا في

الخيال عبر لغتهم ومعنى المعنى في اللغة، وبين شعراء الوطن الذين هاموا في واقع اللغة وتفجير معنى المعنى في واقع الحياة واللغة معاً .

تدفقت نقوش الشاعر المتوكل طه في محاور ثلاثة، أو نصوص ثلاثة .. أو أجزاء ثلاثة، ترتبط معنى ومبنىً يوحد النشيد الملحمي، عبر هذا الامتداد اللغوي في نقوش رسمت خطأً بيانياً للحياة بكل تناقضاتها .. فرحها وحرزها، ألمها وخلاصها عبر هتاف حياتي يزرع أكاليل فرحة بنشوة البقاء في اللهاث تحت الشهيق والزفير ليعلن بجدارة العارف والعرّاف:

«قد مات موثك»

قلنا النص الأول، أو المقطع الأول من القصيدة كان بمثابة فاتحة لنقوش النشيد، أو لنشيد النقوش عبر الدخول في حوار مفتوح على أعلى درجات التحدي للموت، عبر مخاطبة الآخر بنتيجة الصدام الروحي مع الموت، ليقرر الشاعر المتوكل طه حسم المعركة بالضربة القاضية، كما هو الحال في المصارعة الحرة:

«قد مات موثك».

معلناً الانتصار على الموت، بالموت نفسه، وهل يعالج الموت إلا بالموت! لذلك قال المتوكل:

«فأتاك من طوفان موتانا الخلود».

وهذا الخلود الجلل، لا يتكفئ؛ أو يتعايش إلا عبر حالة سرمدية من العطاء، حالة أعلى من المحسوس، وأكثر كثافة من الخيال، حالة إيجاد المعنى الحقيقي للخلود، عبر تفجير حالة الموت وتفتتها عبر الحرف الذي لا تمحوه السنون وذلك ارتكازاً أساسياً على طوفان الموتى «الشهداء الفلسطينيين» الذين يعلمون حتى الموت معنى الخلود .

إذاً نحن بين معادلتين، متضاربتين معنى .. ومبنى، ولكنهما يشكلان الدرع الواقعي لتحليل حالة الموت الذي هو الغياب بامتياز، فطوفان الموتى «الشهداء» يرفعون متعة ابتلاع الموت .. الغياب إلى أقصاها .. لكن الحرف .. الذي هو الصوت .. اللغة يَحُلُّدُ، وَيُحَلِّدُ فعل الطوفان هذا في حضوره وغيابه، الحرف الذي يظل مضيئاً، مشعاً ينير أبصارنا وعقولنا وأعيننا في مواجهة معادلة الغياب الذي هو الموت، هذه الإضاءة الخلودية هي ما أوصلها لنا النصان الشعريان للشاعرين المتوكل طه .. ومحمود درويش على السواء، حتى وإن جاءت أكثر صدقاً عند المتوكل طه، وجاءت أكثر جمالية عند درويش، وذلك يعود للسبب نفسه أنف الذكر بين لغة التهويم عند درويش، ولغة تفسير الواقع عند المتوكل طه .

كما يقدم لنا الجزء الأول من القصيدة انتصار الشعر على الموت ذاك الذي يلغي كل شيء البشر والشجر والحجر .. إلا الشعر:

«لا الموت يقدر أن يغطي حرقك النوري

أو يرمي عليه من الصحارى  
ما تكاثر من تلال ..  
واحة الشعر المفلق تستعيد القشرة الخضراء  
من رمل الكلام».

انظر إلى العلاقة الجدلية بين مفردات «الشعر، المفلق، القشرة، الخضراء، رمل، الكلام، الواحة، إنها معادلة الخلق لأن بين القشرة والخضراء تآخٍ عضوي عبر الزرع وبين الرمل والواحة جدل الاعتراف بالنمو عبر الخضرة .. لكن الكلام هو أول الأشياء، وأول المعاني، وأول الزراعة .. وآخر الإخضراء، إنها معادلة النماء والولادة ضد الموت، لأن الكلام فاتحة الحياة .. وفاتحة الخلق والشعر في أن، لذلك نجد الشاعر طه يسجل انتصاراً للشعر على الموت:

«قد جئت من بلح الأغاني  
سكراً،  
ومن الصليل دماً،  
ومن حناء أعراس الجليل ..  
فكنت لي وطناً  
وذبنا عاشقين، تناسلاً نصلاً وزنبقة  
فجاء الحقل، وابتهج الحديد».

هنا يتسع الشعر أكثر من جدارة الحياة، يتسع للحياة .. والموت معاً .. ولكنه ينتصر للحياة بامتياز وهذا ما تدلنا عليه لغة المتوكل طه عبر «بلح الأغاني» و«السكر» و«حناء الأعراس» و«الجيل» و«الوطن» و«العاشقين» و«النصل» و«الزنبقة» و«الحقل» و«ابتهاج الحديد» لكن هذا الاتساع للحياة والفرح مكبل دائماً بالنصل، والصليل والدم .

الجزء الثاني، أو المقطع الثاني في القصيدة يمكن اعتباره نشيداً للأرض بامتياز، تلك الأرض الشاهدة على الحياة .. والموت في آن، ولكنها ثابتة لا تتحرك، تلك التي اختارتنا، أو اخترناها لا فرق في ذلك، تلك الأرض طيناً وحبلياً وثماراً وأبناءً لنقرأ:

«والأرضُ شاهدٌ موتنا،  
منذ اخترناها بنا  
طيناً حليبياً يشيبُ  
ثمارنا أبنائنا،  
يتساقطون أمامنا فينا

ويتبعنا الوليدُ».

ينحاز هذا الجزء إلى ترتيب ذهنية الحكمة في النشيد «والزهْدُ في الدنيا اكتشافٌ للفراغ بهذه الدنيا»  
وطالما أن الأمر يتعلق بالموت والحياة، فإن ذلك يقتضي الدخول في الطقس الفلسفي الذي يحاول فكُّ لغز  
الأسئلة حتى ولو بترداد أسئلتها:

«وهل انتبهت بأن يقظة موتنا ستجيء يوماً؟!

إذاً، فأين الروح؟ هل يتفكرون؟

قالوا: خذوا ذهباً وأنيّة، فأنتم راجعون!

أو قيل: تذهبُ روحنا لعناكبٍ وعقاربٍ

أو سوف نرجع بعد حينٍ

في مجرات القرون ..

وقيل نحيا في جنان الصالحين،

وعيشنا أبداً رغيداً» .

هنا تتصالح الحكمة مع سؤال الفلسفة، مع ذهنية القول الشعري لتختصر معادلة شعب ثاغ وراء حريته  
ووجوده واستقلاله، لكنه لا يفقد الأمل أبداً في خاتمة النشيد، الملكة بالفرح و«العيش الرغيد» .  
لكن سؤال الموت ذاك الذي يلح على الحياة يحاول أن يقرب وصفاً للموت كحالة ملغزة غامضة، وغير  
معروفة:

«والموتُ منغلق الملامح

غامضٌ مثل النعاس،

وربما يأتي من الفلّ البريء

وربما ينأى عن الطلقات .. والرايات سوداً».

هنا لا يمكن تعريف الموت وملامحه تعريفاً محدوداً، لكنها المقاربات التي تحاول وصف الموت، كحالة،  
تقربُ معناها منا، أي بمعنى آخر تحاول تعريته وتعريفه من الخارج، أي عبر الطقس المتشكل فيه، والمشكل  
له، حتى تتوضح المسافة الفاصلة بينه وبين الحياة:

«ولعل أهل الكهف ماتوا

ثم قاموا، مثلما يستيقظ الأطفال

من موت قصير» .

وفي مكان آخر يقول المتوكل:

«والطفل يحتضر الحياة من البداية،

صرخة المولود بشرى الموت!

فانظر، ليلة البدر المتوَجِّج

سوف تلقى وجهه من ماتوا،

يزورك في حياتك ..»

وهنا، بالضبط تكمن جدلية الموت: يراها البعض على أنها نهاية مطلقة، ويراها البعض الآخر نهاية لمرحلة، وبداية لأخرى هي عالم الموت لكن شاعرنا يرى أمراً غير ذلك كله، إذ يدلنا على العلاقة الرابطة بين لحظة الولادة على أنها احتضار الموت مثلما أن صرخة المولود هي بشرى الموت، وكان الزمن الممتد بين لحظة الولادة ولحظة الموت هو زمن لولبي أشبه بدائرة يدور في فلكها نجم الموت .. ونجم الولادة يتداخلان يتوحدان .. وينقسمان حتى كأنما الواحد منهما يدل على الآخر، بل ويشكل الوجه الآخر لهويته .

الجزء الثالث من القصيدة الطويلة اهتم بعلم الموت وأحلام الموتى تلك التي تعرج إلى السماء هو رحلة في حلم - حلم الموت بما يحمل هذا الحلم من محطات ومواقع وأرواح الشعراء وأناس ومقاعد، فيرى الشاعر في هذا الحلم أبا المُحسَّدِ المتنبي، وابراهيم طوقان باكياً على الشهيد وكذلك يرى أبا نواس .. الخ ..

لكن الشاعر المتوكل حينما يسوق هذه الأسماء من الشعراء الذين رأهم في حلم الموت، يسوقهم عبر شعرية صافية، عالية تمثل واقعهم، وتوجهاتهم واهتماماتهم، عبر صوغ متداخل بشكل جذري في النص دونما انقطاع أبداً ليختتم القصيدة في مقطع مديح للشاعر الأول، صاحب الجدارية: محمود درويش، إذ يقول المتوكل:

«وتقول: كلُّ شاعرٍ

لكن أجمل شعرنا

ذاك الغنائي الجنون

الشاردُ

الطفلُ

الطريدُ» .

عبر لغة مطواعة وشفافة حيناً، وخشنة أحياناً حسبما يقتضيه القول، أو الوصف، وبنفس شعري ثري يقدم لنا المتوكل طه مطولته الشعرية، «نقوش على جدارية محمود درويش» لغة مشحونة بخيال عال، خيال يكسر المسافة الفاصلة بين التخيل ومعطيات الواقع، ليرفع من معاناة هذا الواقع وجموح التجربة وصعوبتها، إلى لحظة الإبداع عبر التخيل ذاك الذي يبرد ويبلسم الموت والمعاناة، لغة نابضة فيها الكثير

من العقلانية وذلك لأنها استطاعت أن تسوق بعض طقوس الحكمة، والذهنية، وقبس من التجارب الروحية للشعراء الذين انخرطوا في نص النقوش .

## علي الخليلي: «خريف الصفات» لغة شعرية تستنفر طاقاتها

عبر لغة نابضة بالحسّ الإنساني، والهَمّ الوطني، يصوغ الشاعر علي الخليلي نصوصه الشعرية الجديدة التي ضمّتها مجموعته الشعرية الجديدة «خريف الصفات» (قطع متوسط 182 صفحة، صدر عن دار الزاهرة - بيت الشعر الفلسطيني).

وعبر نشيد نازف لأغنية حرّة، يفتح الشاعر نشيده لمحنة الأرض والإنسان، منذ الحضارة الكنعانية، وعبر الإشارة السريعة للطقس الأسطوري عبر الهين، يشكلان متركزاً أساسياً للحضارة الكنعانية، والديانة الأسطورية الكنعانية، وهما، الآلهة «عناة» آلهة الخصب والنماء، والإله «بعل» الذي يشترك مع «عناة» في الخصب، ولكنه، أيضاً، إله الصمود والمقاومة والدأب المتواصل، على أن يكون إله الحياة، ضد الموت، لأنه خاض معارك ضارية مع الإله «موت»، وكان فيما ينتصر «بعل» تصبح الحياة لسبع سنوات عطاءً وخير، وغيثاً، وحينما ينتصر إله «موت» يعم الجفاف والمحل لسبع سنوات .. وهكذا. لكنه دائماً كان متحالفاً مع الآلهة «عناة»، وكان يدأب بشكل متواصل على أن يكون له بيت ومعبد مثل كل الآلهة الأسطورية.

كما وصف الشاعر الخليلي في قصيدته التي جاءت مفتتحاً للمجموعة، تحت عنوان «شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى»، الغزال ليكون هذا الثلاثي المرتكز الأساسي للقصيدة بكل ما تعنيه هذه الدلالات الثلاث، فد «عناة» تخوض صراعاتها الدموية وهي محظية إلى الإله الكبير، أو السيد الأكبر، وكذلك «بعل» لا يكلّ ولا يملّ من مقارعة الخطوب والأهوال وأرباب الجفاف، أما الغزال أو الغزلان التي كانت تملأ بريّة كنعان فإنها الأضحى .. أو القرابين، قرابين الإله في الطقس الأسطوري الكنعاني وهي تقابل في حياتنا المعيشة القرابين - الشهداء .. الأرض العطاء والخير - تلك التي يشتدّ الصراع فيها على أشده بين الخير والشر، بين الجفاف والعطاء، بين الفلسطيني .. والاحتلال.

«غزلان تملأ بريّة كنعان

وتلعب، ما شاءت أن تلعب

حتى تتعب

في آخر ساعات العشب

وتغفو في جنّات الحكمة والريحان

وتصحو في أفئدة صبايا بعل وعناة الصبيان

وأنا الساري خلف ركائبها  
ألتقط الحنطة والسَّمسم  
حبّات اللفهفة تولد، لما ولدتني  
من وقع حوافرها  
إبان سرى أو حمم  
في صدري قمر الرعيان»

وقمر الرعيان، هو قمر الفجر الأول، ذاك الذي يعيدنا إلى القمر الأول .. في انفجار الحياة الأولى.  
ثم يتسلسل الشاعر الخليلي في قصيدته ليختزل المعاناة الفلسطينية منذ أيام كنعان .. مروراً بيوسف  
والجب ، والطوفان، وصولاً إلى نكبة أرض كنعان .. نكبة أرض الغزلان:

«صاحت برية كنعان  
وصاحت أفئدة صبايا بعل وعناه الصبيان  
وصاح العنبر والدمع،  
وساعات العشب  
ونيران الأبد  
وأنا الساري ناديتُ، وألقيتُ دمي في الجب  
بعيداً ووحيداً، لا تشريه أرض  
أو تحرسه الرعيان  
فما زال الطوفان،  
وما زالت نكبة أرض الغزلان».

هذه اللغة الشعرية المؤسسة على تجربة غنيّة لأكثر من أربعين عاماً من عمر الشعر .. وفي الشعر تستنفر  
كلّ طاقتها الإنسانية، والتفاعلية مع اضطرابات النفس، من جهة، وعمق التجربة الإنسانية والحياتية من  
جهة أخرى، لتصل إلى نصّ شعري، تارة تجده يغني بموسيقى تاريخية، وحرقة إنسانية تلامس سجف  
الحنن والانكسار، وتارة تحسبه يبحر في تجربة التحليل، واستندارج الأمانى إلى «شبابيك المليحة  
أرقتني، كلما صعّدت لمطرحها الأغاني»، ليصل إلى صياغة معادلته الشعرية على نحو خاص، فالموسيقى  
عنده لا تطرب فحسب، وإنما تراقص الروح على إيقاع الحزن تارة، وعلى إيقاع الفرح تارة ثانية، وعلى  
إيقاع العشق الكليم تارة ثالثة، وعلى إيقاع الموت تارة رابعة، ليشكّل في النهاية صقلاً حقيقياً للروح  
الإنسانية داخل النص، ومن خلال النص، أيضاً.

«تمنيت، ماذا تمنيت؟ هذا عذاب الأمانى  
فكيف تمتعتُ فيه،

سؤال انطفاءٍ رأيِّك،  
أم حجرات الجواب».

وبين التمني والعذاب، والتمتع والسؤال، والتمتع والانطفاء، والرؤيا والحجر، والجواب الذي يجد دلالته في التفاعل اللغوي مع كل هذه الوشائج أنفة الذكر يأتي الجواب المكثف، جواب التمتع والانطفاء والرؤيا والحجر، والأمنيات يأتي الجواب:  
«على شفّتي، السكوت ثقيل».

ودائماً يمتلك نصّ الشاعر علي الخليلي جدارة أن يوقفنا، بل يصرّ أن يوقفنا، من الهيمان عبر ضربة قاصمة، أو خاتمة حادة يرجعنا فيها ومن خلالها إلى التنبه لمصائرنا ومصير التجربة، عبر حكمة وعقلانية، أحياناً، وعبر تأويل ذهني يصل إلى مشارف الحكمة، ليروي ظمأ الخيال الشعري بماء التجربة، أو ليصالح بين الخيال الشعري والواقع.

«أخبي الأمانى  
كأنها كنوزي  
كأنها رهاني  
فليس كل ظاهر أراه  
وليس كل باطن يراني».

هنا يدخل الصوت الشعري إلى أعلى مراحل الحكمة ليتوحد في صوفية جليلة، تستدر لنا طقوس محي الدين بن عربي، والتوحيدي، والنفري، لكن هذه الحكمة الصوفية مجروحة، لأنها حكمة تقف بكل بهائها أمام جبروت القتل والموت، الذي يعيشه الشاعر هنا في الطريق والبيت والحلم، والقصيدة في أن، ألم يعيش الفلسطيني طوال السنوات الماضية على أنه مشروع موت مؤجل؟! هذا ما يعبر عنه الشاعر علي الخليلي، بل وأكثر من ذلك ينزلق إلى محاكمة هذا الموت، وكذلك محاكمة معادلة الحياة من أساسها:

«يا صغيري  
تعال إلى حفرتي، ثم نم  
أو تعلم  
قيامتك الباسلة  
من خرابي».

وهذا الدمج بين الأجيال ضمن التجربة، تجربة العذاب الواحدة، يفتح النسيج والنشيد إلى آخر مدى لتنتفح المعاناة... والتجربة والأعمار، أعمار الأجيال على مصاريعها لتتكامل أو تتلاشى سواءً في الحياة، أو في الموت.

لكن الحسّ الإنساني لا يفقد الأمل بإنسانيته، بل حسُّ الشاعر يعود كما في كل مرّة، ودائماً إلى حسّ الطفولة الإنسانية النقية الصافية، التي لا تعادي شيئاً ولا تتأثر لشيء:

«ليس لي أي ثأر

أنا الزاهد المستريح إلى ضجعتي من جديدي هنا وقديمي

هناك، ولكنني يا رميمي

أرى بين أضلعكم جثتي ما تزال على حالها الذاهلة

فرساً ملء أجنحة الوالدة، ومنهن خارجة داخلة.»

وفي معادلة المكان كذاكرة، ووطن ورحيل، تنمو عشبة النار تلك التي تتأرجح بين «صخر البراكين» و«البيت المقدس» وانطفاء الأماكن، و«هدنة خاسرة» أو «جدائل الساحرة»، أو على «الرداء الأخير لعري المحب» يطلع الفقير من مناراته الأولى ليشكّل الكون الأول للمنفى، و«أفراس الرمل»، والأمني لينتال الفيض.

«وليس لقفل الزنازين ما يفتح الذاكرة»

لتتوحد عشبة النار مع «الدار» وتسرق الأبجدية، أبجدية المكان تلك التي يجد الشاعر نفسه حيالها، إنه الحارس الأوحده أو الشاعر الأوحده، أو المقاتل الأوحده حيالها، وهذا مبرر تماماً بغية حكمة الحماية والذود عن تفاصيل وأحلام هذه الدار.. التي هي الحي.. والمكان والبلدة والوطن برمته.

الشاعر علي الحليلي في «خريف الصفات» تلك التي يهديها إلى ربيع الصفات، ينجز رثة الفصول على نحو يمتد في الزمن الفلسطيني عبر تضاريس المكان، ليؤسس علاقة جدلية بين الطقس الأسطوري للمكان وزمانه وفصوله، والمشوار الطويل وتعب المسافة بكل ما ابتعدت من غزلان شهداء، قرابين، ألم يكتب ذات يوم مضى مجموعة شعرية كان عنوانها: «القرابين إخوتي»، إنه لا ينفصل أبداً عن القربان، وفي كل مرّة يحسّ إنه هو.. هو القربان.. ولا إنسان سواه!

«أصيح

يا خديجكم، أنا الخديج يا فتات لحمي فوق نصلكم، يا

نصلي

ويا ذبيحكم

أنا الذبيح

من غياهب الروح إلى غياهب العويل  
رأيتكم أشتات ثقل  
خفّ في الروع وضاع  
فانحنى المثقل بالأوجاع  
وفاضت البذرة من مدفنها  
وحاولت أن تنسف الأعماق».

إنه يسير في الأعماق عن وردة الشعر الأول ووردة النار الأولى .. ووردة الانعتاق الأول من الزمن، ووردة التكتّف الأول في الأرض .. المكان، وزهرة المكان الأولى، ليشرش عميقاً في النشيد .. والصدى .. والمسافة .. والزمن على نحو لا يليق إلا بشاعر كعلي الخليلي، ذاك الذي لم تدرس تجربته الشعرية على نحو نقدي كما ينبغي، وكما تستحق؟!؟

## هاشم شفيق: «ورد الحناء» إقرار في تعرية التفاصيل

هادئاً، وشفيفاً، عبر رقرقة القول الشعري يتسلسل صوت الشاعر هاشم شفيق في «ورد الحناء» ليلامس أطراف الأمكنة والمحارات، كأنه الظلال التي تمرّ سريعاً تاركة بصماتها على الجدران والشوارع والسهول والهضاب.

وهذا التسلسل، يحفر عميقاً في المعنى الذي يأتي ليستشرف الإيحاء من مكنه، وكعادته، شفيق، فإنه يستدرجنا في حبائل غربته لنصير جزءاً منها، نعيشها ونحسها ونذكرها على نحو غير مضاء تماماً ولا معتم تماماً.

إنه الحدُّ بين الضياء .. والظلال، يأخذنا إليه الشاعر هاشم شفيق عبر لغته المنحوتة باختزال كلي وتام، بعيداً عن الإفراط في اللغة، بشكل محسوب يتدفق القول الشعري حاملاً، أو محمولاً على شعرية آتية على مهل دون تعجّل أبداً، بصوت خفيض وحرارة عالية تشتبك مع اللغة، ولكن لا تتخلى عن هدأتها أبداً. ورغم أن الشاعر شفيق يظلّ يلح، أبداً، على ذكريات الطفولة البعيدة، بين شجر النخيل، وامتداد أرض العراق وتحت سمائه الصافية، إلا أنه لا يقف عند هذا الحدِّ، بل يتعدى ذلك إلى تأريخ ذاكرة الأمكنة والأسماء حاكياً عنها، كما رآها في طفولته دونما بهرجة أو تزييف، وذلك عبر تعانق هذه الذاكرة الطفولية مع اغتراب الشباب والرجولة الذي هو خلاصة عمر، من هنا تنجم معادلة العذاب الإنساني في حدي الطفولة وذكرياتها، والاغتراب ومعاناته:

«في شتاء المحطات والأرصفة؟

في حفيف البطارق فوق الجليد  
ترى أيّ منزلقٍ يحضنُ النخلَ  
والقصبات البعيدة  
لا  
لن تمرَّ الخيول  
ولا العربات ستأتي  
وسوف أظلُّ بعيداً  
عن المبتغى المستحيل  
وعن هبوةٍ من هواء الطفولة!»

ومعاناة الشاعر هنا بين قطبي الذكريات والاعتراب، لا يفصح عنه أيما خطاب مباشر، بل يترك الشاعر  
الأمكنة والأشياء والصور الواقعية التي يعيشها هي التي تتحدث عن مدى غربته ووجعه المتواصل:

«سوف أترك  
هذا الشتاءَ إلى آخرِ سمحٍ  
فيه هفهة من حنين  
تجاعيد نهر قديم  
أراجيح من قنبٍ  
مطاحن قمحٍ  
على ضفةٍ لا تنام.»

ولعلّ أكثر ما يعبرّ عما أطلق عليه بعض نقاد الشعر الحساسية الجديدة في القصيدة الحديثة، هو ما  
نلاحظه يتجسّد في قصيدة هاشم شفيق وعنوانها «هذا الليل» منها:

«هذا الليل مجسّم  
ولذلك أسمع رنة بلورٍ  
يتكسّرُ في أفق ناءٍ  
أسمعُ زحف جذورٍ في الغابة  
أسمع أثار خطى العصفور  
على أوراقٍ يابسة  
أسمع شريان الوردية  
يغلي بالماء وبالعطر

وأسمع وقع الحلزون  
على الحائط».

إنه يستحضر نداءً جارحاً للإنسانية، وهو نداء على شكل إقرار شخصي في تعرية التفاصيل وتحليلها ومحاولة إيصال أبهى الأصوات الضعيفة إلى السمع الكوني بعيداً عن القوة التي تنشر أسبابها في الحياة.

وأخال الشاعر هاشم شفيق متربصاً دائماً للقبض على التفاصيل التي تفلت من بين أصابع الشعراء الآخرين وقصائدهم، في خضمّ معاناتهم وبحثهم عن معانٍ جديدةٍ إنّه يتكئ على أريكة أو تمثال، أو ريح أو ماء، أو تراب أو حجر، ويتحسّس مواجع التبن والطين والحجر، والغبار والروائح للباب والأريكة وطيّات السجادة والأمكنة والبيوت والأنهار والقرى والمدن:

«للمنازل طعم فريد

يغللها بالروائح

ثمة رائحة النوم والأغطية

وروائح غابرة في الستائر

في الخشب الرطب

في طي سجادة

في الأريكة مغمورة بالمطر

روائح في القول

والمركز الموصل

روائح لا تنتهي للمنازل

للباب رائحة الصندل الرخو

والخيزران الندي

للجدار الذي أكلته النمال

روائح تبنٍ وطنين

لشدة هذا النفاذ

أكاد أجسُّ الروائح

بالراحتين وأمسها!»

هي ليست روائح باريسية، أو مركّبات عطرية تتأتى من معادلات كيميائية، والعلم إنها روائح مطرية تنتشر وتتكتف لتصل إلى درجة التركّز والتجسّد في المادة، وهذا ما يشير إلى محاولة الشاعر، الفدّة، في تحويل

الخيال إلى مادة، وغير المحسوس إلى المحسوس، أي إلى قلب معادلة الوجود من أساسها طالما أنه ينحكم أساساً إلى ذروة التناقض الحاد بين ذكريات الطفولة والاعتراب.

وإذا ما أردنا التأمل في هذين البعدين على نحو مغاير، فإننا نقول: إن ثمة تناقضاً واضحاً وجارحاً، بين ما تتشكل فيه ذكريات الطفولة، وما تشير إليه، وبين الاعتراب كحال ذكريات وعيش ووجود. لأن فطرية الذكريات الطفولية لا تنصلق إلا في إطار القرى النائية وعلى ملاعبها الأولى عبر اكتشاف الدهشة الأولى في التعرف على الدلالات الحياتية، وبالتالي تظل محفورة في أخاديد الذاكرة والوجدان، وصدى الحسّ اللغوي الإنساني عند البشر، أما الاعتراب فإنه حالة مرضية (بغض النظر عن سلبيتها، وإيجابيتها) تتأطر، وتتكتف عبر المعيشة، أو، ربما، عبر الإحساس بها أكثر من معاشتها، لذلك البون شاسع بين البعدين، لكن ما يتضح عن شاعرنا أنه يواجه الأشياء والأمكنة والقرى والمدن والروائح، عبر دلالاتها طبعاً من خلال دهشته الأولى فيها، وبالتالي هذا ما يطمح إليه الشعر اكتشاف اللذة الأولى والدهشة الأولى، وهذا ما برع فيه قبل صديقنا الشاعر هاشم شفيق، الشاعر اليوناني ريتسوس، ونما بشكل فاتن في شعر الكبير سعدي يوسف، وهذا هنا هاشم شفيق يعيد قراءة واكتشاف اللذة الأولى - الدهشة الأولى، على نحو جديد يخصه .. يخصنا جميعاً مثلما فعل الشعراء الآخرون.

لا تقليد من هاشم شفيق للآخرين، بل على العكس تماماً يخط لنفسه إيقاع هداة جارحة في كثير من الأحيان، ونضغط على أعصابنا كقراء نريد منه أو متمنين عليه، أن يسرّع من إيقاع حرارة الشعرية، وجمر هدائه لفته الذي يحرقنا على مهل.

إنه باختصار، هاشم شفيق الذي يعلم النمل رفيف الخطو، ويسمع إيقاع خطو العصافير على أوراق الشجر اليابسة.

سيف الرحبي: "جبال ويد في آخر العالم"

نيران ملتهبة على مهل

الدخول إلى نصّ الشاعر سيف الرحبي، محنة، وامتحان في آن. محنة؛ لأنه عليك الدخول في حقل ألغام من المعرفة التي تؤسس لعالم مستقبلي فسيح، رغم كل التناقضات التي تنهال عليك من تعب السهول والتلال والجبال، واحتضار المسافات والذكريات، والعشيقات، وتمرد المسافات في الزمن المتخلخل في نبض شعرية تتمحور أو تتجسد لخطاب الإنساني المستقبلي رغم عسف وعصف الذكريات التي لا تقف عند حد.

وهو محنة، كذلك، لأنه يستوقف العابر في الصحو .. والنوم .. في التعب والسكينة، في الازدحام والفراغ.. في الفرح والحزن .. في الحياة والموت ليدلّه على حقيقة حياته وحقيقة موته معاً.

وهو امتحان، أيضاً، لأنه يفرض من ثبات الوقت ليدخل في خلخلة الأزمنة، فالحاضر يصير ماضياً، والماضي

يصير مستقبلاً، والمستقبل المظلم البأس يصير حتماً حدثاً وقع تحت طائلة التغيير والتمرد .  
هو امتحان، لأنه يرى ببعد واحد، إنه يرى بعشرات العيون ويتنفس من رئات جمّة، ويستشعر الخطر  
الداهم من كل الجهات.

وبين أنين الضواري، ونباح المسافات، وتوق المجهول إلى المعرفة يتكثف الخطاب الشعري في النصّ،  
لتخرج الجبال عن جاذبيتها وتمتد اليد فعلاً إلى آخر العالم لتلعب وتعبث في الساكن الثابت تحاول  
زحزحته والقبض على يديه واقتياده إلى ممرات التمرد القليلة وسط سواد جاثم يلفُّ الكرة الأرضية .  
إنه سواد المحنة الإنسانية العربية والعالمية (الكونية) ليبراً الإنسان من الحزن .. حزنه الكثيف المعتق الذي  
ما أن تطويه الثلوج وقرّ الصحارى تحت التراب، حتى ينهض من جديد كأنه طائر الفينيق الذي لا يتعب  
من الحفر في لحم الحلم والإنسان ليولد التواصل الإنساني في مسرات المعرفة الكونية على نحو جديد،  
نحو متمرد حتى أقصى حدود التمرد، وكأنه يريد أن يفتح غشاء هذه الكرة الأرضية، ليعرف سرّ الجبال  
والوهاد والتلال والصحراء والوديان .. ولا يقف أو يستسلم عند حدّ في غربته عن المعيش والحياتي  
المألوف.

إنه يطرق باب الرعشة في اللامألوف ليصل إلى تبعية القول الخلاق عبر المعنى الانجرافي والكلي لركائز  
حياة جديدة مغايرة كلياً لما هو سائد في حياتنا، رغم أنه يحاول صوغ هذه الحيات، ولكنه من هناك، من  
الربع الخالي يؤطر لهائنا .. شجننا .. أضغاث أحلامنا على تعب في الوصول وأيما وصول يا ترى؟!  
يرتجّ الشاعر الرحبي بين المعيش الواقعي وبين المتخيل المطلق ليفتح مسارب للذهن الإنساني للتخلص من  
العادة والهدأة والركود منطلقاً في فضاءات يصنعها هو غير فضاءات المباح .. بل هي فضاءات ترتطم  
أحياناً بصخور الجبال وتدرجات التلال والوديان لتواجه الكواسر والضواري على نحو جديد لا يساهم  
وأسلحة فتّاك .. ولكن برجفة الروح الإنسانية المتحوّلة في كينونتها لعلّها تصل إلى معجزة الخلق في  
ساعة انفلاق الاغتراب عن المكان .. والزمان والوجود .. ومثلما كان «رامبو» يطوح الساكن والمتجمد في  
الآنني والواقع ينطلق سيف الرحبي بكل هذه الخشونة المترعة بإنسانية الرجولة (وهذا ما يتناقض به مع  
رامبو) أو رجولة الإنسانية، ليصل إلى تثوير حتى الذكريات على الواقع .. والواقع على المستقبل ..  
والمستقبل على نفسه، إنه يطلب أكثر مما ينبغي من الشعر والحياة، كأنه كاهن العصور ودليل الصحارى  
إلى الماء .. أو جلالد رجب الجبال في نحيبها الصامت على عفة الكبرياء وسط التلال والسهول والوديان،  
إنه عرّاف التراب بامتيان، وعرّاف الخشونة الشعرية، مثل خشونة شعرية الشنفرى، ونقلها إلى حدائتها  
المطلقة.

سيف الرحبي، يخاف ترديد الكلمات، والأسماء والوجوه، والدروب، والذكريات، والتفاصيل حتّى، لذلك  
تراه يهرب إلى المستقبل بكل أسلحته وعدته وذكرياته .. يحاول إيقاف القطارات المسرعة عند آخر الليل  
ليرى ما يرتبك في نبض القطار، يحاول خنق المسافة ليرى كيف يتنفس التراب؟! ويحاول تعرية الظلام  
والخونة .. واللصوص .. ليرى كيف يكون عري الحقيقة .. والوفاء .. يحاول صوغ معادلة جديدة كلياً ..

وبعيدة عن الحكمة تلك التي لا تورث ولا تورثُ اللغة، وبعيدة عن ترجمة «الأنا» تلك التي تضرب بمطارقها عادة في رأس الشعراء .. وبعيدة عن بكائيات وأحزان صارخة لأن بكاء سيف الرحبي ليس دمعاً، بل ودياناً وأنهاراً وتلالاً وجبالاً.. لذلك هو يجنح إلى مفارقة الاعتراف، واللااعتراف، في القول الشعري، ولا يعتمد كثيراً على بهرجة اللغة وتزيينها، إنها لغته هو، تحسّها خارجه من بطن بطاح عُمان وسهولها وجبالها وصياديها وشيوخها وكهولها .. وأمهاها الباكيات الفقد .. وضوايرها.

إنه يدخل عُمان في زمن الحداثة الشعرية بامتياز .. وكأنه برهانُ البرهانِ على إنسانية الشعر .. والشعرية تلك التي تنساب بدمه كقحط الفلوات .. وثغاء الإبل، ونجوم ليل لا تغيب أبداً. لكن ما قصته مع الليل يا ترى؟ إنه هارب دائماً من الليل إلى صلعة الضوء النازف على حوافي الروح وفي مسارب القلب ليتيقن أن اللغة ما زالت بخير .. وأن العتمة زائلة لا محالة.

يعتمد الاختزال حتى انكسار الروح في القول، عبر اللغة .. تلك التي تتثال عبر شعرية غضة، تعتمد طراوتها وسط كل مسببات خشونة والجفاف ليرتقي بحرارة الشعرية إلى موجٍ أشبه ما يكون برحيق الكائن الإنساني، عبر لغة تفضح أنساغها ولا تقيم حدوداً جذرية بين مطمح لغة النثر .. وجودة لغة الشعر .. بقدر ما تطمح إلى تفجير المعنى في ألق الحياة وسكونيتها بوتائر التدرّج .. إنه ينبض وسط الموت ليعتلي سهوة الخلق معتمداً على حرارة الشعرية العالية في بطن التركيب اللغوي الذي يأتي على سجيته، ولا يحفل كثيراً إن جازف هذا التركيب اللغوي واقتحم حصون النثرية، طالما إنه يتكئ على زخم شعرية مخيفة في استبطانها الأتقى والأمثل .. والأدوم في النبض الإنساني.

ولعلّ الشاعر الرحبي ينحاز دائماً إلى المسافات بكل عفتها .. وقسوتها في أن .. لا لكي يذرع الخطى، ويجتاز المسافات، وإنما ليخلخل بناء الجغرافيا، ويحرك الجبال من مواقعها .. والسهول من مراتعها .. والبيوت من عتباتها وعقودها .. بدءاً من بيت الجد الأول .. حتى آخر فيلاً تحفها حديقة.

ويركض .. ركض سيف الرحبي أبعد من البراري، وأبعد من المسافة .. بجسد، ربما مقطوع الرأس، جسد يحاول إيجاد جغرافية ذهنية في حدائق معلقة بين الأرض والسماء.

كل شيء مقفل إلا الموسيقى (عنده) وهي تنسرح أبعد من الصوت .. وراء الجسد، تاركة موعداً مع صحة الأشياء .. ونجوماً لا تزهر، وشموساً تمتد أكثر مما ينبغي، وسط فقد الدروب.

والشاعر سيف الرحبي يتقد بنيرانه الملتهبة على مهل، ويحفر مجرى للصوت تحت الجمر .. يسير عميقاً .. عميقاً تحت مسراتنا .. وأحلامنا .. واحتراقنا .. ليدلنا علينا .. وعلى الأشياء فينا .. رغم طلسم الظلام الجاثم على كل شيء في حياتنا ..

لذلك هو يرى الخرائط تنكمش .. وتضيق .. والحلم يتسع، مثلما الظلم يتسع، لكنه لا يستسلم أبداً، فهو عازم، دائماً، على خلخلة توزع الجغرافيا في قسامات الكتلة، أو توزع الكتلة في نواحي الجغرافيا:

«مرت قوافلٌ من هنا

أو سألت بطاح

أو نتحدث عن معركة الجيران  
وغزو الذئاب  
وذلك الجراد،  
الذي بدأت طلائعهُ مع فجر شتائي  
ومع غجرٍ عابرين».

هذه النبرة المتفجرة التي تصقل السطح المقروء، وتغذّ الحفرَ في العمق، العمق الذي يتجلّى في ضياع الروح الإنسانية، وولادتها أو تشكّلها من جديد، هو ما يرمي إليه الخطاب الشعري برمته عند سيف الرحبي.

لأنّ سطوة الهمّ والاحترق بالوجع الشخصي والوطني .. القومي العام تتسرب إلى القول الشعري من أكثر من باب ونافذة، فتارة على نحو ماضوي، وأخرى على نحو حاضر، وثالثة على نحو مستقبلي لذلك هو مشغول دائماً (من خلال نصّه) في الخلطة والتدمير بغية الولادة من جديد .. مشغول بمحو الصحارى.. وإعادة توليدها من جديد، على نحو يرضى بالغجرِ والعابرين.

ولأنّه الشاعر أراد أن يوحد بين طقوس أحداثه .. وبين معطيات عصره .. ومنازل أجداده وصوف ما عزّهم.. وطنينهم .. وثيران القرية:

«في الماضي كانت لنا منازل  
كانت لأجدادنا منازلهم  
ومن الطين  
الطين الذي غرقت فيه ثيرانُ القرية  
لحظة هياج».

ولعلّ أكثر ما يترجم غربة الشاعر الرحبي .. غربتنا، هو هذا التناقض الباذخ الذي يراه الشاعر .. بين الصحراء والماء، ذاك التناقض الذي لم نعرف نحن أنفسنا، أين موقعه وموقعنا منه إذ لم ننتم للبحر ولا للصحراء .. لذلك سبقتنا الزواحف إلى التطور ونحن نيام:

«لم نعد نشبه هذا البحر  
ولا هذه الأرض  
يبدو أن قروناً مرّت بزواحفها  
ونحن نيام».

ومفردة «يبدو» هنا ليست لعدم التأكد بقدر ما هو «توكيد» لحالة نعيشها .. ولكن لا نعرف تشخيصها ..

لذلك ترقرت مفردة «ببدو» كي لا تخدش حياء ندمنا على ما كان، وعلى ما نحن فيه .. إلا أن النتيجة وصلتنا عبر برقية صافية، وعارية، وجريئة تماماً .. فما علينا إذاً إلا أن ننتبه لأعمارنا الساقطة في ظلمة النوم؛ عميقاً عند المسافة الفاصلة بين الصحراء .. والماء.

وأحياناً يهرب شاعرنا من الواقع وتفصيله الجاثمة فوق الأنفاس، إلى الذكريات، عبر جسور الاغتراب القصي - ليؤسس تفاصيل الأحداث والأشياء والذكريات على نحو جديد:

«في هذه البقاع القصية

هذه البقاع المهجورة حتى من عواء الذئبِ

أسرج ضوء الشمعة

وأسافر».

إلى أين يا ترى؟! هل إلى «حزین الأعلی» أم إلى بطن الربع الخالی؟ ذاك الذي انعكست صورته التاريخانية والواقعية، بل والمستقبلية على نحو جليّ عند الرحبي:

«أسلحة تمتطي الجمال والبغال

تحت شمس أب الفائضة على الكون

وكانت المخلوقات تحتستي حنقها،

جرعة .. جرعة

من غير مواربة ولا دهاء

حروب واضحة

وقتلى في مجد الظهيرة

ينادونني باسمي

أن أخلع وردة رأسك

فأنت على أبواب الربع الخالي».

وللهولة الأولى، قد ينخدع البصر في نثرية الرحبي، ولكن إذا ما أطلنا التأمل وجدنا حرارة الشعرية تتكثف في القول بشكل حاد عبر لغة خاصة ومميزة، لغة تنبني طبقاتها في توليد جدة المعنى، بل المعاني المتراكمة والمتناثرة الأمر الذي يفسح في المجال لتعدد القراءات، ويفسح في المجال، أيضاً، إلى اختزال جم يعتمده الشاعر مثلما نرى في قصيدة «أمومة»:

«أمهاتنا اللواتي خلفناهن وراءنا

يجلسن الآن في بهو البيت

بجباه موشومة بالأرق

وسواعد أنهكتها الحقول  
وفحولة رجال ماتوا  
يجلسن الآن على عتبة رنين غامضٍ  
الأحاديث، كأنما مرّت عليها أحقاب،  
لا نكاد نصغي لوقع حفيفها العابر  
إلا ويمتلئ البهو بالغياب».

الشاعر الرحبي ممتلئ بقلق وجودي طاف ينسحب على الأسماء والأمكنة ونسيج الحياة برمته:  
«مشدودين إلى مدارات  
لم يعد لها من حنين  
وجبال أفرغ الطير أحشاءه في سفوحها».

وهو دائماً مشدود إلى الرحيل، إذ يغادر الزمن «الآن» (الحاضر) إما إلى الماضي، أو إلى المستقبل وفي كلا الحالتين يكون الصوغ أبعد مما هو متوقّع، إذ يقبض الشاعر الرحبي على جذوة النار في اللغة .. ويسرح ويمرح معاً ناسجاً من تداخل الزمان (الماضي - الحاضر - المستقبل) زماناً جديداً متمرداً، حاقداً، ساخطاً على كل ما هو قائم وبذلك يستحق شعر سيف الرحبي أن يكون بوصلة ثورة حقيقية على المعيش والعادات والتقاليد، في إطار النموذج الذي وصلت إليه الحياة العربية بكسلها الذي يؤرخ لكل شيء وكل شيء، ولا يؤرخ نفسه.

والخطاب الشعري عند الرحبي يستعرض عادات وتقاليد، ويستعير شعوباً وأسماء ومكائد إنسانية، وتجارب حياتية لمدن وقارات، وحضارات، منتهكاً الحدّ الفاصل بين الاعتراف والخطيئة ليصل إلى خطاب موجّه للإنسانية جمعاء، بلغة هي لغة سيف الرحبي محمّلة بكل مواجع القرى، والمدن، والجبال والسهول، والهضاب، والأمكنة، والليالي، والأحصنة، والذكريات والربع الخالي، وانعدام الوزن في السير فوق الجبال، خطاب غير آبه بأنين الضواري، يُخلد الربع الخالي ويخلد في شعرية النصّ الكائن الحيّ، الذي يتحرك تحت بصرنا وفي منحنيات شراييننا.

ليس مهماً من هو؟! إنّه الإنسان الذي طحنته المدن، ونبتت على أصابعه وبين كفيه مواجع التجارب وحزن الحدائق والخرائب، وأنين الحانات والرحلات.

ويتواصل الألم والمعاناة الإنسانية منذ الأزل حتى آخر الأبدية مروراً من زمن إلى آخر وسط احتشاد رغبة لا تشيخ.

إنه يتخلى عن عالم الموتى .. وألم الغياب بحضور كثيف وتام، يجعله ذكرى تمرّ كشريط سينمائي أمام أعيننا، ويحدثنا عن كل تفاصيل الموتى والبدو الجميلين الرحل، والأجداد، والطيور المهاجرة، والمقابر

والهضاب التي أمرعت في همّ الإنسان في خضمّ نموّها كأنّه الشاهد عليها، أو كأنّها الشاهدة الوحيدة عليه.

---

\* شاعر فلسطيني يقيم في بيرزيت.

## تداعيات «الضوء الأزرق»<sup>(1)</sup>

زيد أبو العلا\*

شدة الوعي مرض، تظهر أعراضه بوضوح على حسين برغوثي، غالباً، يفقد المريض القدرة على تقدير قيمة ذاته، ربطها بما أو إنقاذها مما حولها. في هذه السيرة/الرواية، ينقل البرغوثي معاناته بعرض جريء لمفارقة فنتازيا القصص للتعبير عن فنتازيا الواقع الذي أوصله إلى حافة الهاوية ويفرض على القارئ مشاركته القلق والتوتر في رحلة العزلة، الاغتراب والخوف من الجنون.

لعبور سحر اللغة الذي أنتجته لوتة الوعي هذه، استعدت نقاشاً حول العلاقة بين الفن و الثورة، أنذاك، وصلت حرارة النقاش حد الاشتباك، دلّق أحدهم السؤال متحدياً قدرة محاوره على تعريف الثورة، مثيراً دهشة الحضور، أجاب المحاور: الثورة هي «الفوضى المنظمة». حين قرأت الضوء الأزرق، قلت: الفن هو «الفوضى المنظمة»، وبين الثورة والفن ما يتركه كل منهما من آثار عميقة على الواقع الذي يهدف كلاهما إلى تغييره، سواء أراد الكاتب ذلك أم نظر إلى إنتاجه كشيء من العبث. في هذا العمل، يبدو أن تدفق السرد، فنتازيا الحكايات، دقة الملاحظة في سرد التفاصيل التي تثري النص دون أن تصيبه بالترهل، سعة الخيال، سلاسة اللغة، شاعريتها، آلام البوح، جرأته، أنتجت رواية تعبر عن مسيرة نصف قرن من معاناة أديب جسدت ميلاد رامبو العرب الفلسطيني.

فوضى الزمن في هذا العمل، هي السمة البارزة في خط سير النص، من أول تصريح بقاء الراوي مع ذلك الصوفي التركي/الشرقي الأصل إلى آخر عبارة أهدى بها كلماته إلى مشردي/مثقفي سياتل الذين روى من خلالهم آراءه في الموروث الاجتماعي، الديني، الفكري، ليشير إلى عبث الحياة على هذا الكوكب منذ أول انفصام أحدثته نفاحة حواء حتى لحظة تدوينه في هذه السيرة/الرواية التي يمسكها ناظم واحد هو الراوي.

ضمير المتكلم الذي يرسم مشاهد هذا النص، يستمد مادته من ساحة الذاكرة في انتقاء واع للحفاظ على متانة السرد واستغلال الخيال القصصي في الموقع الذي يريده لعرض فكرة ما، وترك الحرية للقارئ لالتقاط المغزى أو تفسير الحكاية حسب رؤيته، في لغة هادئة بسيطة تعكس قلق وتوتر الكاتب بنفس القدر الذي تعبر فيه عن جماليات الذوق الرفيع في الكتابة. يتبع البرغوثي أسلوباً متحرراً من أي قيد يمكن أن يصنف هذا النص عبر التعاريف الأكاديمية للرواية، رغم كلمة سيرة التي حددت قناع الضوء الأزرق. سطوة اللغة التي وصمته بالهبل، أعمى القرية الذي يرى فيه سكانها حكمة لقمان، كرسه «سطل» ودفعه إلى التصرف لاكتساب ثيمة الأطرش، ثم العبقرى فالفلسطيني فالخطر دون أن تكون له «عصا موسى» ليهزم بها حيات الذين لم يمكنهم الموروث الاجتماعي من فهم طفل شديد الحساسية و أعجزهم عن التعامل معه.

قوة الكلمات في التراث العربي، أبدلت مصير قبائل عربية حين رأى الشاعر الحارث بن عباد أن مقتل ابنه قد يضع حداً لحرب البسوس أبلغه النذير قول القائل: «بؤ بشسع نعل كليب» فقال بيته الشهير: «قربا مربط النعامة مني/ لقت حرب وائل عن حيال» واستمرت الحرب أربعين عاماً حتى «تفانى القوم» فما بالك بتأثير الكلمات على نسيج مجتمع تسيطر عليه المشاكل التي تسببها الكلمات داخل كل عائلة تقريباً؟ انسجاماً مع تلك القسوة أو نتيجة لها أو إدراكاً لذاتية وقوته البدنية، عاش البرغوثي عالمه المفرد، بعيداً عن سطحية الهموم المباشرة لينسج من هذه المعاناة أسئلته الكبيرة عن بؤس الحياة وعبث الوجود، زيفه، ثم يستدرك الأمر حين ينجح في تحويل مأساته إلى صومعة لبناء ثقافته الواسعة التي ربما تكون قد أطلعت على قول أبي العلاء المعري: «اثنان أهل الأرض/ عاقل لا دين له، ودين لا عقل له» فهل عمل على اكتشاف الضوء الأزرق أو «العقل الكل» ليكون واحداً من أهل الأرض!! .. أو ليثبت وجوده ويقول لمن ظلموه موتوا في جهلكم؟

الإجابة الأكثر احتمالاً لهذا السؤال، تكمن في قوة الكلمات/متانة القص، في عمل حقق ما بعد الحادثة في الرواية العربية، وفجر ثورة سيكون لها تأثير بالغ على ما سيصدر من أعمال مشابهة لهذه السيرة/ الرواية يضاهاها ما أحدثته ثورة رامبو في الشعر الفرنسي خاصة والعالمي عامة. بغض النظر عن إضافاته كشاعر مبدع.

تدفق السرد الذي يمسك بالقارئ، يولد إغراءً لمتابعة القراءة هو في واقع الأمر محاولة للتخلص من سطوة الجرأة التي عرض بها الروائي الحالة النفسية التي يمكن أن تخلقها قسوة المجتمع وقدرته على دفع طفل إلى الوصول إلى هذه النتيجة من المعاناة وفقدان الثقة بالآخرين، دون أن يسقط الروائي في فخ الدراما الشخصية لاستثارة العواطف والبكاء على المأساة التي حولت حياته جحيماً، بل يدفع القارئ إلى التفكير في ما هو أبعد من آلام المسيح.

أسلوب الروائي في عرض أفكاره بهذا القدر من الخطورة، لا يقتصر على تناول المفاهيم الفلسفية والأخلاقية، بل يذهب بعيداً ليلتقي مع «كاوبوي» يقول مثلاً: إن أثيوبيا هي الشرق الأقصى منها تشرق

الشمس طازجة على أفريقيا وتنتج الصحراء الأكبر في العالم!! كم سيحدث أمر كهذا من أثر على الإحساس بالمكان إذا قرر راعي البقر هذا فرضه على العالم؟ .. حين يقرر «برى» أن مسألة الخير والشر تحولت إلى مشكلة «ذائقة» يقلب كل المفاهيم الفلسفية التي عرفناها عبر الموروث الثقافي الإنساني برمته بهذا التفسير/الخطورة.

## السيرة/الرواية

إذا قبلنا بالقول «إن الروائي العظيم ينتج خلال مسيرته كلها رواية واحدة، هي أجزاء من سيرة حياته في عدد من الروايات» تصبح السيرة الذاتية جزءاً من الرواية التي تحكي سيرة الروائي أو حياته الخاصة بشكل مباشر - يعرض خلالها غالباً الوجه الأكثر إيجابية - حين يعجز الكاتب عن صياغة هذا الجزء عبر رواياته المتعددة. حسين برغوثي فعل العكس، بجرأته على الاعتراف بهبله صغيراً وخوفه من الجنون كبيراً، صاغ روايته كاملة عبر اعتراف يختار فيه كاتب قوي الذاكرة ما يريد عرضه.

في سيرته الذاتية، عرض جبرا إبراهيم جبرا على القراء كيف امتلأت بئر به كدح عائلة وفرت له الدفء المطلوب للإحساس بالمسؤولية والحفاظة على توازنه، فسررد لنا كيف ارتوى من تلك البئر بدون أية رتوش. الفارق بين الضوء الأزرق و البئر الأولى يعادل الفارق الذي انتقل خلاله حسين برغوثي من ضوء السراج في حميمة البيت العتيق إلى حيادية وجوه كنيسة الديانتك تحت أضواء النيون.

هنا، لا يطلعنا حسين برغوثي على عدد الأسنان التي خلعها أو عدد المرات التي تناول فيها الأسماك في مطعم فاخر بصحبة عشيقته - هل بقي في قلبه المتحجر قدر قلامة للحب -، ولا يقول لنا كم مرة تزوج أو كم طفلاً أنجب، بل يخفي نمرة قدمه وكل التفاصيل التي يُعتقد في مجتمعنا بأنها معلومات مشاعة، من حق كل فرد في القرية/القبيلة أن يطلع عليها. يذهب الكاتب مباشرة وبجرأة غير عادية إلى البوح بما آلت إليه حاله عبر عرض فاضح لبنائه النفسي الذي وصل حداً أعجزه عن قبلة الوداع لجثمان والده.

هذه الجرأة/الورطة، هي الحرية -التي يوفرها مجتمع الحضارة الاستهلاكية للعاملق الاقتصادي الذي ينطلق تفكيره من قبضة يده- عاش حسين تفاصيل جزء منها خلال حواراته مع مشردي مدينة «سياتل» الذين أوضحوا له بأن الماسونية هي التي تقود أمريكا لتنتج مجتمعاً تبعد المسافة بينه وبين بيئة الراوي، بعد الصوفي/الموسيقار/المشرد «برى» عن الأعمى الذي سطر الكلمات على طفولته. تهمة السطر دفعت والده كي يوقظه في منتصف الليل ويرسله إلى وسط الغابة. هذا التصرف ينطوي على دلالات عدة، إذا افترضنا حسن النية، أراد الوالد أن يمتحن قدرة ابنه: على مناقشته أو على الأقل دفعه إلى القول أن البغلة يمكن أن تشرب في الصباح الباكر مثلاً، أو يسقيها بقليل من الماء المتوفر في البيت، أو يعبر عن خوفه ويبيكي أو يستنجد بوالدته لتحميمه من مخاطر هذا الرحلة إلى عش الغيلان ويثبت أن له مشاعر وليس سطلاً. بافتراض سوء النية، تصرف الوالد لعل الضبع يأكل ابنه ويخلصه من هذا السطر -لاحظ

أن حكماً خاطئاً يصدره جاهل على طفل ما، كفيل بأن يجعل من هذا الطفل عاراً على عائلته في مجتمعنا - أو أن يخاف الطفل من خيال ما، يعتقد أنه غول، فيصاب بلوثة وبذلك يصبح جنونه مبرراً. لكن الطفل ينفذ التعليمات دون أي محاولة للاعتراض. في كنيسة الديانتك، يلقي المدرب كرة باتجاه المدرب ثم يفسر إعادة الكرة بأنها اتصال. في تصرف الطفل مع والده - رغم خوفه - من الواضح أن الاتصال/ الحوار مع والده قد انقطع مبكراً، فهل يمكن لطفل فقد الاتصال بوالده أن يبقى على صلة بالواقع؟ ببساطة أدرك الطفل وضعه فقرر قطع العلاقة مع من حوله، تظاهر بالصمم، حتى وجد البديل، «الكلمات»، أصبح مولعاً بالقراءة، استبدل علاقته بالناس بعلاقته مع الكتاب وجبال رام الله/ الطبيعة، و تركت هذه العلاقة بصماتها على حياته حتى في الجامعة «لأشهر، لم أتكلم مع أحد، وأتسكع وحيداً بين أشجار الغابة المحيطة بالحرم الجامعي، ليلاً، وأفكر أفكر . . ص 7» أيضاً، كانت محاولة والدته المفاجأة لإنقاذه من الغرق في البحر - حين رافقها لغسل شعر أخته بمياهه قرب رأس بيروت - تلك الحادثة التي تحولت إلى كابوس يحلم به كل ليلة. انشغل بعد ذلك بالتفكير حتى اكتشف أن المشكلة ليست في «ماذا» بل في «كيف» أفكر، أصبحت كيفية التفكير هي المشكلة التي يعمل على حلها للعثور على العدسة الحقيقية لسبر غور الأعماق وترك ما تلتقطه عدسة الذهن من سطح الصورة.

التحول الذي يبلغنا به في بداية العمل هو سمة حياته المميزة، هي السمة التي وضعت خارج السياق ليلتقي بأناس خارج السياق - غالبية العباقرة والمبدعين كانوا خارج السياق، عنتره/ العبودية، المعري/ العمى، غوغول/ الجنون، فان كوخ أيضاً - خارج السياق، هو العزلة/ الاغتراب، حافة الجنون، الذي أوصله في النهاية إلى أن يفقد إدراكه بين الفينة والأخرى، وقاده دون قصد إلى الالتقاء بشخص هذا العمل «المشردين».

كما يتابع المتحدث سرد حكاية شيقة، يتدفق الفصل الأول مثل ضياء قمر فضي ينساب بدفئ على جبال رام الله، لم يلمح الروائي أبداً أن للقمر دارة تبنيها الظلال حين تصل كثافة الغيوم إلى درجة معينة، أراد لضوئه الأزرق أن يكون حراً متمرداً على أي قيد، تماماً مثل هذا السرد المتحرر حتى من قيد الألفاظ التي تخدش الحياء. يروي فيه إدماناته المتعددة والإقلاع عنها، كما يروي تفاصيل انشغاله بتعويذة «بري» ومحاولة وضع قاموس يساعده على تفسير تصرفات من حوله.

حين ينبه القارئ بعنوان جانبي «مقدمة في علم نفس الضباب» يضيف علامة الاستفهام لتصبح جزءاً من قدرة الإشارات اللغوية الدالة على خصوصية ما، قبل البدء في عرض مواصفات الأمكنة التي أسرت، «الوهم العظيم» «القمر الأزرق» «المخرج الأخير» وسواء كانت الأسماء عناوين لأمكنة موجودة فعلاً، أم كانت متخيلة، فهي عبارات مشحونة بدلالات فتحت النص برمته على قضايا فلسفية عميقة يحتل القمر الأزرق المركز الذي جسد فيه «دون» العقل بدائرة خشبية التقطها من صندوق القمامة. فهل يقول أن كل شئ ما عدا العقل هو مجرد قمامة؟

حسين برغوثي يمهد للوصول إلى هذا الاستنتاج بالشك في تاريخه الشخصي - البحث عن رواية جديدة

لأصوله- الشك بالعقيدة (كنيسة الديانتك) لشعوره بالرعب من «مسح دماغي» (ص29)، وتساؤله إذا ما كانت تقوم أجهزة مخبرات معينة بتمويل التجارب على مسح الدماغ (ص31) وبعد هذا التمهيد يبدو كل شيء مزيف.

(دون) الرسام الذي يملك منزلاً فخماً يرفض العمل فيه ويصبح مهووساً بالنفايات، حين تحاول صديقتة إقناعه بالكف عن ذلك يجيب «وماذا أفعل بحياتي بعدها» .. (دون) يريد له أن يرى بشكل دائري، أن يكف عن النظر إلى الحياة من زاوية واحدة «كل زاوية طريقة نظر إلى الدنيا والحياة» .. أقعد في الوسط وانظر دائرياً، وابق قاعداً في الفراغ»(ص35).

الصوفي (بري) رغم قدرته على اكتشاف قيمة «العقل الكل» ولفظه باللغة العربية/ثقافته الواسعة، يصير على تحويل كل شيء إلى موقف مضحك. يروي قصة الأرنب الذي لم يترك له سوى الروث ليقول أن الإنسان لا يأخذ من الدنيا شيء، - قدرة الفنتازيا على التعبير غير المباشر عن فكرة ما هنا، وفي حكاية الحجر التي بنت أسطورة تقديسه من خيال الكاتب - . هذا الصوفي يدفن كبريائه في برميل النفايات بحثاً عن طعام، حين يرى حسين مؤخرته، يدرك أن صديقه فقد صفته الإنسانية، لأننا نرى مؤخرة الحيوان حين ينهمك في البحث عن الأعلاف.

ترك الصوفي (بري) أثره الأبرز على حسين برغوثي، بداية حين اعترض على طيره الأزرق، ونهاية عندما علمه التحول إلى نمر أزرق، بين البداية والنهاية اكتشف الراوي قدرة الخلق الكامنة في الضوء الأزرق (العقل) الذهب الخالص الذي يسيل في الشوارع دون انتباه - ما انتج العقل البشري من اختراعات - إضافة إلى هذه القيمة، يحاول «بري» تدريبه على اكتشاف الفارق بين ما يعرفه القلب وما لا يدركه العقل، في النهاية يقول «بري» يا رجل إن نظرت إلى الدنيا بعين الضوء الأزرق لا توجد أية أخلاق، ولم توجد أصلاً ، قلت وكيف، إذن، تميز بين الخير والشر عندما تكون في صحبة الضوء الأزرق؟ قال: بالذوق، لا أفعل شيئاً ما لأنه ليس من ذوقي.(ص211)

كان من الممكن أخذ هذه الدعوة في سياق مفهوم الخير والشر القائم على الذائقة الجمعية لعادات وتقاليده الجماعات البشرية المختلفة وما ينتجها التراث الثقافي والديني من اختلافات بين أعراف وقوانين الشعوب والأمم لو جاءت الدعوة في سياق يتناول هذه القضايا، لكن صدور هذه الدعوة عن متصوف من أتباع أبرز شيوخ المتصوفين، جلال الدين الرومي، تجعلها دعوة خطيرة، خاصة في عالمنا المعاصر، حيث يسيطر مزاج القوة الأعظم وتستخدم قوتها حسب ذائقتها لمعنى الخير والشر، وتربط هذا المفهوم بمصالحها حتى لو كانت على حساب آلام وعذابات الشعوب الضعيفة. أصبحت مسألة «الذائقة» أمراً يقلب كل المفاهيم القائمة على مبادئ الحق والخير والجمال، ويتعارض مع كل النظريات الفلسفية السابقة. - لهذا السبب نطالب بأن يقتصر توزيع هذا العمل على من يملك من الإدراك ما يمكنه من وضعه في خانة الأدب الرفيع، يحظر تداوله على من لم يبلغ سن الرشد!! - .

يمثل هذا الأسلوب من الترجمة العربية لرواية «الخلود»، يحاول كونديرا تفسير أو ربط أي فعل إبداعي

برغبة الفنان في الخلود، حسين برغوثي يتحدث عن أحد شخوصه الثانويين من طائفة راجنيش بقوله: «وجوده زائف أكثر من وجودي» ص33. يستأذن «بري» للكتابة عنه فيجيب (. . . من الخير لك ولي أن لا تكتب شيئاً) «دون» يتساءل ماذا يفعل بحياته إذا كف عن جمع جمع النفايات!! ما الذي يريده حسين برغوثي من كتابة هذا النص!! كان قادراً على التعبير عن رأيه لو كانت له طموحات أبطال كونديرا، سواء كانت الأخلاق مجرد مستحاثات من الماضي أم لم تكن، فهل يربط الضوء الأزرق بين أقوال «بري ودون» وجحيم حسين برغوثي يبدو أن التعبير عن الاغتراب والرغبة في تخفيف معاناة الكاتب، هي الضوء الأزرق الرابط بين هذه الحالات، حيث يدرك «العقل الكل» عبث الحياة، زيفها ويرغب في لحظة الاستراحة من مخاض الكتابة.

في هذه الرواية ينطلق البناء من صيغة إخبارية عن علاقة بدأها صوفي من أصل تركي (شرقي)، ويتقدم خط البناء الروائي في زمن يربطه تداخل الشخص مع وقائع لا تسرد جزئيات حياة الراوي إلا بمقدار ما تثير من دلالات إلى رعب الحياة التي عاشها، من لحظة اتهامه بالهبل إلى لحظة اكتشافه لتفرد الذي حشره في غربة أصبحت سجن حياته عبر لا طبيعته التي فرضها سوء فهم المجتمع. حين يعرض في الفصل الثاني «قاع الذاكرة» التي ساهمت في تكوينه عبر نظرة شمولية لماضيه، في حلمه كنسر يطل على ذكرياته من الأعلى، لا يرى سوى طبيعة رام الله -لا دليل لعلاقة إنسانية تربطه بسكانها - التي يصفها بلغة حيادية تزيد من عزلته، وحين يرى بيروت من الطائرة التي أقلته خارجها يرى فيها مدينة ألعاب يحبها فيظلها الأزرق «البحر» ويحضر كابوس الخوف ليغطي على رغبته. وفي النهاية يجبر على المطالبة بأقنعة شكسبير في محاولة لتطبيع نفسه، عرض وجوده كإنسان عادي.

بهذا العمل، وضع حسين برغوثي رواية إشكالية، أغلب الظن أن تناولها سيزيد من حساسيته لكونه يناضل لكي يكون عادياً «إنسان عادي» عاش مأساة دفعته إلى التمرد على بيئته فأصبح شاعراً ناقداً أديباً أنتج هذه النص الروائي الفريد من نوعه في الأدب العربي. ما يحويه من حس إنساني، وتفكير شمولي، يضعه في قمة ما أنتجه الأدب الفلسطيني، وحتى في هذا الاستنتاج، يبقى حسين برغوثي متفرداً، غريباً، خاصة في حياته اليومية حين يتردد على المستشفى ليعالج مرض عضال يبدو خارج السياق في زمن ينشغل فيه العالم بمعالجة جرحى الانتفاضة، أو التردد بين غرفة الولادة في الطابق الأعلى وثلاجة الموتى في الدور الأسفل ولا مكان له بين الحالات الثلاث، كما في جزء آخر من سيرته.

---

\* روائي فلسطيني يقيم في غزة.

## أسئلة محمود درويش الغربية (الجزء الثالث والأخير)

منذر عبد الحر\*

نظُّ على محطة مهمة تمثل انتقالاً تعبيرية متميزة في تجربة شاعر المقاومة الفلسطينية المعروف محمود درويش عبر مجموعته الشعرية المثيرة «سرير الغربية»، التي تنطلق قصائدها معبرة عن شبق للحياة في خضم الإحساس باحتمال الموت، وخيار تعبيرية يعطي الشاعر فيه نظرة خاصة للمرأة - الحبيبة - وللجمال المتماهي مع ذروة الإحساس، والتفاعل مع عمق القضية المصيرية الأهم التي تصبُّ في جوهرها جميع المصائر الذاتية المتشكِّلة من صور المعاناة الخاصة، وفي المقابل فإنَّ تمثيل كلِّية هذه القضية ينطلق من الهاجس الفردي - الذاتي - ليؤشِّر إلى ظاهرة بعينها، ويقدم سؤالاً آخر مضافاً إلى أسئلة تجربته التي تحققت ملامحها البارزة عبر فترة طويلة من التوتر والمواجهات الساخنة والأعيب السياسية والضحايا والمنافي .. إلخ.

والشاعر محمود درويش - كما أسلفنا - من الأسماء التي ارتبطت بقوة مع مسار المقاومة الفلسطينية منذ نعومة تجربته وانطلاقه في فضاء التعبير من على منصة الإنشاد المؤثرة الواخزة في:

«سجِّل .. أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب؟»

وقصائده الأخرى التي انتشرت انتشاراً كبيراً، وحققت حضور رؤاه وبيانه الأسلوبية والإنسانية والجمالية

والوطني عبر الرمز الثوري في قصيدته المتقنة الرائعة «أحمد الزعتر»، وأسلوب اختياره طبيعة حياته وتوجهات وعيه وثقافته، وعمق تمسكه بأرضه وقضيته، وإصراره على المواجهة مع العدو عبر صياغاتٍ شعرية استفزازية صارت لازمة مهمة في ثقافة المقاومة الفلسطينية المحتدمة، وفي الثقافة العربية أيضاً.. بقصائده الواخزة في تعبيراتها، والمتقدمة فنياً، والتي تورّعت على محطات مسيرته الذاتية. بعد هذا المشوار الشعري الطويل، نتساءلُ ونحن نقرأ مجموعة درويش «سرير الغريبة»: هل وصل الشاعر -المقاوم- إلى شاطئ ما؟

إنّه يعلن، وبحزن واضحٍ وهدهدٍ تخنق نبراته العبرات، توجُّهاً جديداً ناتجاً عن فعل الأحداث المتلاحقة، أو ربّما ناتجاً عن توقٍ فني للتغيير في أسلوب خطابه الشعريّ يعبر فيه بشكلٍ ما عن فكرة استراحة المحارب عن طريق التعبير السياسيّ المتدفق وجدانياً عبر لغةٍ خاصةٍ تتميز بحسّ ذاتي يرتبط بالقضية الفلسطينية من خلال عصبها الوجدانيّ الحساس، وبشجنٍ يبدأ بقصيدة «كان ينقصنا حاضرٌ» يقول فيها:

«لنذهب كما نحن

سيّدة حرّة

وصديقاً وفياً

لنذهب معاً في طريقين مختلفين

لنذهبه كما نحن متّحدين

ومنفصلين»

أليس في هذا الخطاب إشارة إلى موقف يأخذ توصيفات متعدّدة، هذا الموقف مستنبط بدقّة إحساس من سياق الأحداث، - بالمناسبة إنَّ قصائد هذه المجموعة، وكما أشار الشاعر بإشارةٍ أظنّها تنضوي تحت خيمة التاريخ السياسي لهذه القصائد، كتبت في العامين (1996-1997).

ويستمرُّ الشاعرُ في قصيدته الأولى باسترسالٍ حكائيٍّ حزينٍ حيث يقول:

«عما قليل يكون لنا حاضرٌ آخر

إن نظرت وراءك لن تبصري

غير منفي وراءك

غرفه نومك

صفصافة الساحة

النهر خلف مواعيدنا .. كلّها .. كلّها

تستعدُّ لتصبح منفي، إذاً

فلنكنّ طبيبين!»

الدلالة الشعرية هنا واضحة، إذ تومئ لعلاقة حُبٍ غير عادية، أمدتها طويلاً فيها ذكريات وتفصيلٌ مختلفة توججُ الحنين، وفي تلميحات القصيدة المتنوعة تأكيداً سافراً على اختلاف طريق الحبيين، وهو قناعٌ تعبيرياً ذكياً لا خلاف حول مهارة الشاعر في أدائه وتحقيق موقفه السياسي والجمالي معاً في تجسيد شعري متقدم، كما أن الشاعر يخرج عن خطاب الفعل السياسي، ولكن بأداء الوظيفة التعبيرية ذاتها التي تُعنى بماهية الفعل الشعري، يتضح ذلك في مقطع ذهني يأتي بصياغة فنية ماهرة ربما لا تعطي تصوراً شعرياً مباشراً، لكنها تعبر عن هاجسٍ جمالي يؤكدُ الشاعر:

«أحبُّ من الشعرِ

عفوية النثر والصورة الخافية

بلا قمرٍ للبلاغة:

حين تسيرين حافية تتركُ القافية

جماعَ الكلام

وينكسرُ الوزنُ في ذروة التجربة»

نلاحظ هنا ربطاً بين مفاصل التجربة بحديها -الإنساني، الجمالي- والفكري، الذهني-، يشيرُ هذا الربط إلى (أنسنة) النصّ وارتقائه عبر مفردات بنائه إلى آفاق الحياة النابضة المعبرة عن معادلة نموها وانطلاقها إلى (ذروة التجربة) ذات الإطار الحسي المموه بتغريب الفكرة وسقوط ظلها الجميل على مهارة صنعة الشاعر وحثقة في التعبير الشعري الخاص.

وفي مجموعة «سريير الغريبة» ذاتها نجدُ قصائد كتبت على طريقة (السونيتات الإنكليزية)، وهذه الطريقة تجعلنا نسأل درويش عن المُبرّر الفني لصياغة نصّ شعري بمقومات عربية أصيلة بهذا الأسلوب الذي يُعدّ من كلاسيكيات الشعر الإنكليزي-..

هل من أجل أن يظهر الشاعر قدرته على الكتابة بهذه الطريقة؟

أم لإضافة قيود جديدة إلى القصيدة، وإبداء مهارة التعامل معها للخروج بنصّ مختلف؟ أم هي استجابة لدواعٍ نفسية، القصدُ منها سجنُ الذات في قفصٍ جديدٍ، والغناء المتألم من داخله لتمثيل معاناةٍ أخرى لطبيعة الحياة ضمن الأطر والتوجّهات المتضاربة في أحداث القضية التي ينتمي إليها الشاعر؟

أم هي فسحة فنية وثقافية لمخاطبة ثقافة أخرى من خلال استعاره إطار فني، والتعامل بداخله بأدوات مختلفة؟ .. الخ

ويتواصل درويش في نصوصه الأخرى ضمن هذه المجموعة، ليقدم نصّاً بعنوان «حُذي فرسي واذبحها» يقول فيه:

« أنتِ، لا هوسي بالفتوحات، عُرسي

تركتُ لنفسي وأقرانيها من شياطينِ نفسكِ  
حرية الامتثال لما تطلبين  
خُذِي فرسي واذبحيها  
لأمشي مثل المحارب بعد الهزيمةِ  
من غيرِ حُلمٍ وحسٍّ»

وتستمرُّ هذه القصيدة مناسبة ببوحٍ يفضي إلى تكريس موقفٍ مختلفٍ غريبٍ تجاه الأشياء:  
«دبوسُ شعركِ  
يكسرُ سيفي وترسي»

أية غرابة تعبيرية هذه؟ وأيُّه سخريّة مرّة وبكاءٍ يكتنفُ ذات الشاعر وهو يكتب تحت هذا الهاجس وهذه الروح التي خرّب تواصل الأحداث وتضاربها الكثير من بنائها السابق وإنشادها مواقف التحدي والمواجهة والنزال والصراخ العالي بوجه العدو؟  
يقولُ الشاعر والناقدُ الفلسطينيّ عزّ الدين المناصرة(1) «لولا الخيال لمات المنفيون قهراً» والمنفى - النفسي - الذي استنتجه درويش بحسّه المرهف الخلاق يجعله مبحراً في خياله الخصب وهو يتلو الأقنعة تباعاً ليعبّر من خلالها عن الوجوه المتعددة للقضية عبر مخاطبة امرأة - غريبة - تعني الكثير في دلالاتها لما يريدُ الشاعر إثباته تاريخياً وفنياً في الوقت ذاته:

«ليس لي ما أقولُ عن الأرضِ فيكِ  
سوى ما يقولُ الغريبُ:  
سماويّه

...

وإنْ كانَ  
لا بُدَّ من قمرٍ فليكنْ عالياً .. عالياً  
ومن صنعِ بغدادَ  
لا عربياً .. ولا فارسياً» .

وفي المجموعة ذاتها يستثمر درويش استخدامه الرمز بشكل جديد يلصقُ دلالاته بامرأة غائبة - غريبة - يخاطبها بإرسال رسائله ذات المغزى الأيديولوجي، والتي تمثل طبيعة معاناته وإحساسه الخاص تجاه الأحداث والشخوص المقصودة بإشارات واضحة، وهو بهذه الممارسة الأسلوبية المبدعة يحقق هدفاً مزدوجاً في القصيدة، يتضمّن الجماليّ المطلق والفكري الثاقب معاً، مبتعداً عن المساس بالوتر الحساس

للاتجاهات الجديدة في عالم أبناء جلدته من العرب الفلسطينيين الذين يشعرون جيّداً بنمط المحاولات المختلفة لإطفاء جذوة مقاومتهم الحقيقية الباسلة ضدّ الكيان الصهيوني..  
والتوجّس الذي ينتاب درويش نابعٌ من طبيعة علاقته بالقضية - ودون تفصيلات - فهو يعلن آراء عدة مغلّفة بالاستعارة والرمز توضح وجهات نظره التي خضعت إلى تصوّر معاصرٍ عبّر عنه فنياً بأسلوبٍ شعريّ تعبيريّ يثير الاستغراب والدهشة لا لأنّه يوحى بالحديث عن موضوعٍ آخر، بل لأنّه وضع مفردته التي عرفت - سابقاً - بحدّتها، وارتفاع نبرتها على منصّة الهدوء الآتي من الانكسار الذاتي حدّ اليأس الذي يعلن الشاعر من خلاله فشله في تجربة حبّ مع امرأة.. غريبة! كانت تجمعها بها علاقةٌ طويلةٌ مفعمةٌ بالذكريات والتفصيلات ولحظات التوهج والتألق، ومن ثمّ الانطفاء المفاجئ الذي حلّ على هذه العلاقة، وبعدها استقرار الشاعر في أجواء هدنة مع الذات تطلقُ تمنياتها لحيازة أجواءٍ أخرى وظروف تلائم المرحلة الجديدة من هذه العلاقة، والتي تمرُّ بها روح الغريب مع غريبته في غربةٍ يؤثّرُ لها الشاعر فضاءً خاصاً في لحظة شعريّة مشحونة بالشجن، يقولُ الشاعر في إحدى السونيتات:

«يغلّفكُ النومُ بي  
لا ملائكة يحملونَ السريرَ  
ولا شبحٌ يوقظُ الياسمينية  
يا اسمي المؤنث نامي  
فلا ناي يبكي على فرسٍ هاربٍ من خيامي» .

وفي الجزء الثاني من المجموعة، والذي يبدو أنّه مؤدّى على لسان امرأة، يقول الشاعر:

«أبكي بلا سببٍ واضحٍ، وأحبُّكُ  
أنتَ كما أنتَ، لا سندُ  
أو سُدَى»  
أو .. «فكُنْ أنتَ قيسَ الحنين  
إذا شئتَ -أما أنا  
فيعجبني أن أحبّ كما أنا  
لا صورة  
ملوّنة في الجريدة  
أو فكرة ملحنّة في القصيدة بين الأيائلِ  
أسمعُ صرخة ليلى البعيدة.  
من غرفة النوم: لا تتركيني  
سجينة قافية في ليالي القبائلِ

لا تتركيني لهم خبيراً  
أنا امرأة لا أقل .. ولا أكثر»  
أو .. «ماذا سأفعلُ  
من دون منفيٍ  
وليل طويلٍ  
أو .. «وصرنا  
طليقين  
من جاذبيةِ أرضِ الهوية» .

أما قصائد «أنا وجميل بثينة» و«قناعُ لجنون ليلي» و«درسٌ من كاما سومطرا» و«طوقُ الحمامة الدمشقي» فهي تتطلّبُ حديثاً قرائياً - نقدياً - خاصاً، لأنها قصائد حوارية متنوعة مختلفة عن منحى القصائد الأخرى في المجموعة، لكنها تصبُّ في السياق التعبيري في الهدف الفكري ذاته الذي يمثل موقف الشاعر - بالمناسبة لا يمكن قراءة شاعرٍ دلاليّ خطيرٍ مثل محمود درويش قراءةً سطحية أو قراءةً بريئة -، لأنه صاحبُ مشروع شعريٍّ مهم، لا تأتي في أبنيةِ نصوصه أية مفردة أو عبارة أو صياغة فنيّة أو أية أداة إشاريّة عبثاً أو خارج قياساته الفكرية والجمالية الذكية ذات الوخز السياسي الخفي في الغالب. لذلك نطمح أن نقرأ القصائد المشار إليها قراءةً مختلفة متأنية للوقوف على مفاتيحها وإعطائها حقها في البحث والدراسة الموسّعة، وفي أقرب مناسبةٍ ممكنة.

بعد أن ألقينا الضوء على بعض النماذج الجديدة في شعر المقاومة الفلسطينية عبر قراءتين سابقتين، تناولتا الجانب الفني الذي انشغل فيه شعراء الراهن، نستطيع القول بأنّ التوجهات الجديدة في الشعر الفلسطيني - شأنها شأن قريناتها في الوطن العربيّ عموماً - تهتمُّ بتحديث الخطاب الشعريّ، وتحاول أن تخرج عن الأطر المرسومة على مقاساتٍ سابقة لم تعد ملزمة في الكثير من مفردات بنائها، وكذلك نلاحظ ميل بعض الشعراء إلى استنطاق الموجودات الجامدة التي تعني الكثير من الدلالات النفسية للفرد الذي يصاب بأزمة الحنين إلى الوطن، وإلى الأشياء المحبّبة التي تمثّل خيوط انتمائه إلى نسيج مجتمعه الفلسطيني في الأرض المحتلة.

ويميل شعراء آخرون إلى محاورة رموز تاريخية بإسقاط لغة الحاضر عليها، وسحبها إلى مجريات الأحداث الراهنة، وتوظيفها رمزياً وجمالياً، للإطالة الشعرية على فضاء المتغيّرات الفنية والتعبيرية، ومن أهمّ الشعراء الذين اشتغلوا في هذا الحقل التعبيري الشاعر المتوكل طه(2)، والذي وصلت إليّ مجموعته الشعرية المهمة متأخرة فلم أستطع ضمّها إلى مفردات هذا البحث والحديث المفصل عن لغتها وبنائها، وطبيعة تعامل الشاعر مع اختياره الدقيق لرمزه التاريخي الموضحة آفاقه المعرفية في مقدّمة المجموعة

التي استأثرت باهتمام عددٍ طيبٍ من أهمّ شعراء المقاومة الفلسطينية، وقد سجّلوا آراءهم بشأن هذه التجربة الحوارية الناضجة لتكون شهادةً على أهميتها وتقدّمها الفنيّ.

---

\* شاعر وناقد عراقي يقيم في بغداد.

- (1) عز الدين المناصرة - جمرة النصّ الأدبي - الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- (2) المتوكل طه - حليب أسود - منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين / القدس 1999.

## اللغة المشرقة في «الذاكرة المسنّنة - بيت الريش»

ضياء خضير\*

بدءاً من عنوان مجموعة محمد العامري الشعرية الجديدة «الذاكرة المسنّنة - بيت الريش» يجد القارئ نفسه إزاء هذه المفارقة الضدية التي تنتظم قصائد المجموعة كلها، على نحو يتقابل فيه زمانان ومكانان ووضعان بشريان ولغتان مثلما يتقابل هذان العنوانان. فالذاكرة (المسنّنة) هي ذاكرة الزمن الحاضر أو تلك المصنوعة بسببه، وهو زمن المدينة الحديثة التي تدور عجالاتها (المسنّنة) لتطحن لحم الإنسان وعظامه ولا تبقي منه غير هذه الذاكرة الهشة التي تتراجع إلى الوراء باستمرار، لتستعيد زمنها الآخر الموجود في مكان آخر هو (بيت الريش) و(مملكة الطير) التي تمثلها قرية الشاعر (القليعات)، حيث تتكسر أجنحة الطير، وتغدو موارد للطيوب، وحيث النحل والماء وتلال الخضرة المستريبة.

الزمن الأول هو زمن الآخرين وليس زمان الشاعر الخاص الذي اعتاد أن يكسر الأطر الاجتماعية والتقاليد السائدة. وهو، كذلك، غير زمن الأشياء الحديدية القاسية التي يصارع الشاعر لتخليص روحه منه، وهو، فوق ذلك، ليس زمن الجسد الذي دبّ فيه الوهن، والرأس الذي غزاه الشيب، والقلب الذي بدأ يخفق بإيقاع أبطأ وأمالٍ أقل، إنه الزمن الذي يتدفق ويحيا بطريقته الخاصة التي تطوّق كل إحساس بالعجز وتبديد كل غشاوة عن العين، وتملأ كل خلايا الجسد بمعان ودلالات لا حدود لأحلامها، ولا نهاية لشواطئها، إنه، باختصار، زمن الطفولة الخالد.

ويما أن هذا الزمن الأخير هو زمن تلك الطفولة (المريشة) التي (رتّقت) وحدها، مثل أم الشاعر، بيت الطين البسيط الموجود في القرية ومزجته بالحنين والحب وارتقت سلماً للقداسة، كما يقول في الإهداء، فإن الزمن الآخر المعادي يبدو محاصراً بهذه اللحظة الشعرية، ومقدّوفاً على مدى مسافة بعيدة عن ذاكرة الشاعر وانشغالاته الداخلية المتجسدة في مجموعة النصوص التي تضمها هذه المجموعة.

صحيح أنها تمثل نمطاً خيالياً من العودة الرومانسية، وارتكاساً في بئر الطفولة الحاملة، ولكن تلك هي الطريقة الوحيدة المتوفرة أمام الإنسان - الشاعر للثأر من هذا الزمن الجديد الذي يخنقه ويطوق حياته ويعد العدة لقتله بآلاته المسننة أو تلك الأكثر نعومة مما تصنعه المدينة والحضارة التكنولوجية الحديثة. وسيكتسب الأمر معنىً جديداً إذا عرفنا أنه ليس مجرد هبوط نحو الماضي ونكوص نحو مراحل سابقة في حياة الشاعر، وإنما هو انتشار لها من الغرق والضياع واستعادة لذلك الماضي البهيج من أجل دمجها في حاضر أقل بهجة، بحيث يغدو الشاعر الكبير صغيراً، والطفل الصغير كبيراً، ليعيشا معاً في تطابق هوية تحقق المعنى العميق لوجود الإنسان على هذه الأرض وشعور الكائن الإنساني بذاته شعوراً فيه خفة وروح جديدة ومختلفة.

وعلى الرغم من أن قصيدة محمد العامري تمتد في هذه المجموعة امتداداً أفقياً وتتشكّل حدودها بالمحاكاة مع حدود الذاكرة التي تسمح المكان - مكان الطفولة طويلاً وعرضاً، وتعيد نبش حكايات القرية وتسبر أغوار كل شخصية من شخصياتها القريبة من الشاعر وتحصي الأشياء والكائنات الأخرى الأليفة التي شكلت تفاصيل النهارات والليالي وألوانها ونثر الحياة اليومية فيهما، أقول، على الرغم من هذا التتابع الخيطي للجملة الشعرية والتراكم اللفظي الذي يسند الصورة إلى الأخرى، فإن نوعاً من التضامن بين الصورة وموضوعها، وبين الحركة والشيء الذي تشير إليه، يعمل على إحالة الكم إلى كيف، ويحيل التتابع الأفقي المتوالي للصورة إلى واقع عمودي لا تكتفي فيه القصيدة بالنقل البسيط لأحداث خارجية، وإنما تتجاوز ذلك إلى توفير شروط شعرية حديثة ذات أمد أكثر عمقاً وأبعد غوراً.

نعني بها هذا التوحيد بين أزمان وأحاسيس تجمع في إطار لغة مكثزة ومتوثبة الألوان والعمور والأصوات والظلال والأشكال الغارقة في نهر الطفولة، وتستعيد لها من جديد لتكون قابلة للعيش في زمن آخر مختلف. أي أن اللحظة الشعرية التي تجهد قصيدة محمد العامري لتحقيقها هنا، لا تكتفي بتتبع زمن الحياة وصورها المتباينة الموجودة في الماضي والحاضر، وإنما هي تنجح في توفير رؤية شعرية محددة ترافق حياة كائن وعصارة ذات بشرية وسر نفس طالما عانى الشاعر من تشتتها وضياعها وعدم قدرته على السيطرة عليها والإمساك بها. وما يلحم أجزاء القصيدة المشتتة ويعيد لها وحدتها العميقة، هو هذا البحث المضني للذات عن ذاتها، والأنا عن أنها الموجود في مكان وزمان آخرين.

وحيثما تنحني القصيدة على موضع دون سواه من موضوعات الطفولة وفرايسها الضائعة، فلأنها لا تمتلك بحكم طبيعة اللغة نفسها طريقة أخرى للحوار مع الأشياء والكائنات التي اشتملت عليها تلك الذاكرة المسننة. هذه الذاكرة التي تريد أن توقف زمناً لتستعيد زمناً آخر ولغة أخرى فيها خفة وفراغات تستوجب التأويل وتفتح أفواصاً على معان ودلالات غير قابلة للحصر.

لقد أراد محمد العامري أن يخصص هذه المجموعة للقيام بقراءة منهجية لكل الموضوعات التي عاشتها طفولته في قريته الصغيرة. وهي، لذلك، قراءة قاصدة ينهض الجانب الشعري فيها على منطوق ما، وصناعة فنية ترتفع (القليعات) فيها إلى مستوى اليوتيبيا والمدينة الفاضلة غير الموجودة في عالم اليوم.

وليس بين هذه الموضوعات واحد يتجاوز غيره ويستأثر باهتمام الشاعر أكثر من سواه، اللهم إلا النهر. فالبطل في المجموعة هو القرية نفسها أو روحها المتألفة من مئات المشاهد والصور والكائنات البشرية والحيوانية، إذ هي في مجموعها مكان القصيدة والفضاء المغنط، المكوّن بطريقة غرائبية لجذب طائر الكلمة وفراشة القصيدة التي تحطّ على النبع (والعين الأولى) وتشم (رائحة البيت) وتداعب (تمائم الجدة) وتخفق بأجنحتها مع (تجايد الناي) وترحل مع (الغائب في نهر الفضة) وتنتهي بالاحتراق في النار المشتعلة حول سرّ المعنى الذي يحاول الشاعر الوصول إليه من دون أن يفلح.

وانشداد الفن إلى موضوعه بهذه الطريقة، ربما جعل من الصعب على اللغة الشعرية أن تكفي بنفسها وتغتنى بأصواتها وعلاقاتها اللفظية وتوازنها وتضاداتها وطريقة تركيب الصور والمجازات فيها. لأن هدف هذه اللغة هو، كما قلت، خدمة هذه الذاكرة التي تدفع بالشاعر إلى أن يرمي بشبائه اللفظية حول أشياء وكائنات ورموز وإشارات موجودة في مكان ما وزمان ما، قصد اصطيادها ووضعها في القفص الملون للقصيدة. وذلك يعني، أيضاً، أن هذه اللغة ستكون مستعدة لتجاوز أي خلل قد يحصل في الوزن الشعري وأي ثغرة في البناء اللغوي والنحوي، إذ المهم هو محاصرة مضمون الواقعة النصية ولونها ورائحتها التي ستظل تملأ، مثل عطر سريّ عتيق، كل صفحة من صفحات هذه المجموعة، وهي تجد نفسها مضطرة في بعض الأحيان إلى المزاوجة بين الأداء الشعري والنثري، وتتخلى عن القافية في ذات وأشياء ماتت أو دبّ فيها الموت قبل أن تحاصرها هذه الذاكرة المسننة وتنتشلها من مستنقع النسيان والضياع، أي أن في هذه اللغة نوعاً من (الترخيص) الذي يقتضي فيه المعنى قرينته اللغوية ولا تقتضي القرينة معناها وموضوعها:

«بخور وطيب

قناديل تمرض بالضوء

نقر دفوف ومهابيش تعلقو

مواويل (مطلوقة) بالعريشة

أخبار عجائز (ماتوا)

سرج مهرة يلصف بالظلّ

وبامياء ملظومة بالوسائد

خيوط نمال يذوب بأنف الجدار

ظهور حرادين تلمع في صحن الدار».

ولا يبدو أن لهذه الأشياء والكائنات المحشورة في فضاء النص بهذه الكيفية من عمل سوى ذلك الذي تكفي فيه بوجودها وتسجل حضورها الشعري الخاطف وتوقع عليه بشهادة الشاعر قبل أن تختفي من جديد وتغرق في عزلتها الأبديّة الراكدة. وهي في هذا الوجود الخيالي المرصود في الذاكرة أشبه برصيد

غير قابل للسحب، ولكن الشاعر يحس مع ذلك بالاطمئنان حينما يشعر بوجوده. ولعل التشكيل اللوني للصورة في لغة محمد العامري الشعرية أن يؤلف عنصراً أساسياً من عناصر صناعة هذه اللغة. وهو لا يقوم على مجرد الإشارة التي ينبه فيها الشاعر قارئه أحياناً إلى طبيعة هذه الصناعة، كما في قوله:

«السماء تسيح على أكتافي  
أفق بالألوان المائية».

وإنما أيضاً على نوع من المزج والتركيب الذي يصبح فيه اللون والظل والضوء جزءاً من مادة اللغة في القصيدة حينما تريد أن ترسم مشهداً يدخل في صلب الشعرية الحديثة، خصوصاً حينما تكون أطراف الصورة الاستعارية الخالقة لهذا المشهد أو المسهمة في تكوينه متباعدة وغريبة بعضها عن بعض، و«الذهن الثاقب هو الذي يحيط بعلاقة التماثل حتى بين أشياء متباعدة» كما يقول (أرسطو)، وكلما كانت العلاقة بين الوقعتين بعيدة، صارت الصورة أمتن وأدعى إلى إثارة الدهشة وامتلكت قوة حركية وواقعاً شعرياً، لا سيما في تلك المقاطع الصغيرة المتتابعة التي تتألف منها بعض قصائد ديوان محمد العامري السابق (خسارات الكائن):

«وجهي قمر من حليب  
أكلته السماء  
وألقت بقاياها في سلة الآلهة».

ونحن نلاحظ أنه منذ مجموعته الشعرية الأولى (معراج القلق) الصادرة عام 1990، بدأ محمد العامري إدخال عناصر متألفة من خطوط وألوان لتسهم في تشكيل الصورة بطريقة تبرز سمات الرؤية الشعرية بقوة أكبر، بحيث تبدو الحصييلة النهائية للنص المنتج مشابهة لما نراه في لوحات الرسم الحديث. وعلى الرغم من شعورنا بأن هذه الناحية تستوجب دراسة خاصة، فإننا يمكن أن نكتفي هنا بالإشارة إلى قصيدة محمد العامري المسماة (تشكيل سريالي) في ديوانه الأول، فهذا التشكيل (السريالي) يبدأ على هذا النحو:

«تكون السماء قماشاً من الأطلس المتماوج بالساريات  
ووجهك نجم يرقط كف السماء بأحلى البهاء  
وتأتين مثل سيوف الغزاة  
ورمي الرماح المحاصر بالخوف والنوح والانتظار».

إذ على الرغم من أن الصورة الموجودة في هذه الأبيات لا تمتلك إحياء وشفافية كافية، فإنها تقوم على

نفس المبدأ الذي سيتعمق لاحقاً في الديوانين اللاحقين، ونعني به محاولة وضع الطاقة العاطفية والمشاعر الذهنية إلى جانب الصور المجازية الحسية بطريقة تشكيلية بغية إضاءة فكرة معبر عنها بطريقة معينة. والجملة الشعرية تنسج، بذلك، شبكة تماثلات ذهنية ومحسوسة من شأنها أن ترسي دعائم معرفة شعرية حديثة، وهو ما يمكن أن نراه بطريقة أكثر وضوحاً في قصائد معينة من ديوانه الجديد كتلك المسماة «تمرينات نهريّة»، وهي قصيدة لا تحقق فقط هذا المنحى الأسلوبى الذي أُلحنا إليه، وإنما هي توفر أيضاً نوعاً من المصالحة مع الذات، نشعر معها بوجود تطابق هوية بين الذات والموضوع غير موجودة في بعض قصائد الديوانين السابقين، ولا سيما «خسارات الكائن». وكان محمد العامري صار يؤمن بعد مرور فترة من الزمن أن الإنسان يربح حينما يقبل بالخسارة، حتى إذا عرف أن خسارته الحقيقة لا تعوض بأرباحه الخيالية الموجودة داخل القصيدة، فهو يعرف أن أرباح الشعراء لا تزيد أبداً على نعمة الكلمة مقابل ثمن باهظ قد يكون حياته نفسها. وفي قصيدة «تمرينات نهريّة» المارة الذكر، دخول حميم في نهر الطفولة، هذا النهر الذي يتأنسن في القصيدة ويلعب مع الشاعر ألعابه (المستسرة) التي أضفت عليها ذكرى الماضي عبقاً وروحاً جديداً تحول معه النهر إلى مجموعة من الكلمات والتعازيم التي نقلته من عالم الجغرافيا والمكان الثابت إلى فضاء الحلم والمرآة المتحولة التي تمثل صورة أخرى من صوت ذات ضائعة وغير محدودة القسمات، ولكنها تصر بعد مرور حين طويل من الدهر على استعادة الصورة المحددة التي عكستها المياه النقية لذلك النهر الطفل وشاركت في صنعها:

«وحيداً على كتف النهر أرصد تمرينه  
أرصد الجريان بأمعائه  
وأرى شجراً يهطل الآن سيلاً من الظل فيه  
رعاة تذوب بناياتهم سجد الرياح  
والأفق خيط نعاس  
ينوء بلا هودجٍ للحنين  
مراياه.  
وحدته.  
فضته..».

فهذا الجريان بأمعاء النهر يحدد حينما يضاف إلى صور أخرى مشابهة طبيعة هذه العلاقة الغريبة بين الشاعر والنهر.

«وأعضاؤه درج للمياه  
سهوا دخلناه  
نفتح قمصاننا المستريية»

«أدركت أن أصابعه اهترأت من صدى العزف  
فالنهر يسحب أعضائه للمصب» الخ..

فهي (الصورة) كما نرى، تصل حدَّ التماهي والتوحد بين الاثنين (الشاعر الطفل والنهر)، فقد كان الشاعر سادراً مثل النهر في طفولة الماء وحيويته الأسرة. النهر طفل يكتسب الأعضاء والأفعال والصفات البشرية نفسها، فضلاً عن أن كلمة (الجرى) أضفت على القصيدة طاقة حركية رأينا فيها كيف أن الشاعر والنهر يتابعان التحولات نفسها منذ البدء حتى المصب، حيث نرى النهر (المعادل الموضوعي للشاعر) في ختام القصيدة «يسحب أعضائه للمصب» على نحو يوحي بالتعب الذي يعاينه الشاعر في رحلة حياته القافزة، مثل النهر، نحو المجهول.

ولئن كان النهر يبدو محملاً منذ البدء بـ(مراياه، وحدته، فضته)، فلأنها المفردات نفسها التي تؤلف الشروط التي كان الشاعر الطفل يشعر أنه يتحرك ضمنها. فمرايا النهر هي الشكل والأداة التي وفرت للطفل أن يتعرف على ذاته وينظر إليها أول مرة في مجرى المياه الراكدة أو الجارية، ووحدة النهر هي القدر المشترك الذي رأى فيه الاثنان مصيرهما المتشابه دون سند غير تلك الضفاف الحقيقية والمجازية التي تطوقهما. أما (فضة) النهر، فلعلها المفردة الوحيدة التي تجمع طموحهما المشترك في البحث عن جمالية وشاعرية لا وجه لهما، ولا حدود للفتنة المتولدة عن توحيدهما في اللغة والإشارة والسيمياء المعتمدة على هذا المزج بين (الشيء لذاته) أي الإنسان، و(الشيء في ذاته) أي النهر، وحينما تختم القصيدة بهذه الجملة التقريرية القصيرة:

«هو النهر ريق التراب».

فإنها تكون قد وضعت ما يشبه الخلاصة التي دارت عليها القصيدة. إذ إن (ريق التراب) لا تشير، فقط إلى الآية الكريمة (وجعلنا من الماء كل شيء حي) وإنما أيضاً إلى هذه العلاقة القائمة بين التراب والإنسان «كلكم لآدم، وآدم من تراب»، أي أن هذه الروح الفاعلة في التراب هي الروح الفاعلة في الإنسان، وبذلك، تختم الدورة (ماء، تراب، إنسان) لتعود من جديد إلى البداية، بعد أن أدركتها الشيخوخة ووصلت إلى مصب العمر أو شاطئه الأخير.

وواضح أن عودة محمد العامري إلى الطفولة، تتطلب الاعتماد على مراجع ومدونات وأسانيد يحاول الشاعر عبرها الكشف عما هو غامض وغير واضح في حياته السابقة، على الرغم من حنينه الدائم إليها. والنهر يمثل مرجعاً ذاتياً أساسياً من هذه المراجع التي تتكون من أشياء أخرى مثل (الأم) و(باب البيت) و(الراعي) و(المرأة الأولى) و(الختان) و(الجدة) و(الناي)، وغيرها من مسميات جاءت في عناوين القصائد مسبوقة غالباً بإضافة تحدد بعض ملامحها وتشير إلى قوة التلاحم في العلاقة معها.

غير أن هذه الخصوصية في العلاقة مع النهر والماء تبقى متميزة داخل اللحظة الشعرية التي تنطوي على

تذبذب وانبهار ونشوة. وفي مجموعة محمد العامري السابقة «خسارات الكائن»، احتلت قصيدة «سرير المياه» موقعاً خاصاً على صعيد الطول والمكانة الفنية بالقياس على النصوص الأخرى في المجموعة، غير أن القارئ يمكن أن يلاحظ أن هذه العلاقة مع الماء في هذه القصيدة وغيرها من قصائد تلك المجموعة تختلف مع ذلك بعض الاختلاف عن تلك العلاقة الموجودة مع النهر في «الذاكرة المسننة»، إذ إن ثمة إحساساً يراود هذا القارئ بأن ثمة مسافة تفصل بين الشاعر والنهر في «خسارات الكائن»، فهو مثلاً حين «يهوي على سرير البحر يخشى المياه»، ليس فقط لأن البحر يبعث على هذه (الخشية)، ولكن لأن «المياه مناطيد خوف» حتى إذا كانت موجودة في هذا النهر الصغير. ولا ينبغي، كذلك، أن ننسى أن بعض المقاطع في قصيدة «سرير المياه» هذه، تحمل على التذكير بقصائد شعراء عرب آخرين مكتوبة عن الموضوع نفسه:

«ملحق متأخر للماء أو جدول

حصى نائم في سرير المياه كأنثى تسوي

جدائلها في مرايا النهار

حصى راقد تحت إبط الظلال

يموء من البرد».

فهذا المقطع يجري مثاقفةً شائقة مع مقاطع قصيدة السياب «الأسلحة والأطفال» وقصيدته الأخرى «النهر والموت»، دون أن يقع فريسة لتناص سلبي مع أي منهما، غير أن المهم فيها أن الصورة النهائية لم تكن أيضاً ذاتياً وحاجة عميقة إلى الاكتشاف والحوار مع الأشياء والكائنات، كما هو حاصل في بقية قصائد المجموعة.

وتعدد تعبير «مرايا النهر» في قصيدته «تمرينات نهريّة» وغيرها من قصائد «الذاكرة المسننة» و«خسارات الكائن» يدفع إلى ملاحظة الوظيفة النفسية التي تؤديها صورة من هذا النوع داخل البنية العامة للقصيدة. ومحمد العامري ينشئ هذه البنية على خلفية المشهد العام الذي يرسمه للنهر وهو يعترض المسار العام للذاكرة الفردية ويعتمد فيها على ما يسمى (مرحلة المرأة) وهي اكتشاف سريري قام به عالم النفس الفرنسي (جاك لاكان) وتقع في المراحل الأولى من الطفولة، وعن طريقها يبدأ الطفل بالإحساس بذاته ويكتسب فكرة عن صورته التي يراها أول مرة في المرأة. وهذه المرحلة تنقله من عدم الاكتفاء إلى الاستباق، استباق ما سيكون عليه جسم الطفل البالغ بوصفه شيئاً مستقلاً وواقعاً في شبكة اللغة.

وحينما ينسب «محمد العامري» هذه (المرأة) أو (المرايا) إلى النهر، فإنه إنما يقوم بعملية استبدال يتحمل فيها النهر عبء النهوض بوظيفة المرأة التي جعلته يتعرّف على نفسه ويبدأ باكتشاف العالم من حوله. وهو ما يفسر، ربما، هذه العلاقة الحميمة التي ينشئها الطفل الكبير (الشاعر) مع النهر الصغير الموجود أو الذي كان موجوداً في قريته. لقد كبر هذا النهر في الذاكرة وتحول إلى شلال متدفق ومرآة صافية في

اللحظة التي اختفى فيها من عالم الواقع. والشاعر يجد نفسه مجبراً للدخول فيه والخوض في مياهه حتى إذا استخدم «مفتاحه المتآكل من بهجة الصفو».

«اتكأت على النهر  
طوقت خيل القبائل بالعشب  
كانت المياه مجلوة بالشموس  
وكنت وحيداً  
على مرمز صقلته المياه  
أغيب بظلي».

وواضح هنا أن هذا الغياب والتوحد مع النهر يختلف عن تلك «الخشية» و«مناطيد الخوف» الموجودة في القصيدة السابقة، ما يجعل العلاقة مع النهر هناك غير العلاقة مع النهر هنا، على الأقل في درجة هذه العلاقة، وليس في نوعها.

---

\* ناقد وقاصّ عراقي يقيم في عمان.

## شهادة النكبة في سيرة (1) «هل قتلتم أحداً هناك؟»

يوسف عبد العزيز\*

-1-

«هل قتلتم أحداً هناك» هو العمل الأخير للروائي الفلسطيني سلمان ناطور. وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يندرج تحت إطار السيرة الذاتية، فإن الوقائع التي يسردها والتفاصيل الغزيرة التي يفيض بها الورق، والتي تسجل بدقة ارتجافات الأعماق، ليس لفرد واحد هو المؤلف، وإنما لشعب كامل هو الشعب الفلسطيني تجعل منه كتاباً آخر. إنه كتاب المحمة الفلسطينية في تفجرها وارتكاسها، في عنفها ورقتها، في صعودها إلى ذروة الألم، وهبوطها على سفح الكلام السهل لتتحول إلى أغنية في الطريق. في الزمن الممتد ما بين العام 1949 حيث ولد الكاتب، والعام 1998، حيث صدر الكتاب. وهو زمن المساة الفلسطينية، كما نرى، تتموج الذكريات وتتصبب محدثة حرائقها الخاصة في كل مكان. لكأن الذكريات وهي تفور على مرجل الحنين هي الأثر الأشد نضاعة لتلك السلالة العظيمة من العشاق، ولذلك الجيل المتمرد الذي أنجبته النكبة: «يبدو لي أننا جيل محكوم عليه بالأشغال الشاقة، سيزيفي إلى حد بعيد، منكوب حتى إشعار آخر، ليس أمامه خيار إلا أن يكون متمرداً، وإلا فكيف رفض هاجس الانتحار؟»

-2-

عن طفولته في (دالية الكرمل) يكتب سلمان الناطور هناك، حيث ولد على كتف حيفا، وعاش سنواته الأولى جنباً إلى جنب مع أطفال آخرين شردوا من قراهم العام 1948. وهو حين يكتب عن تلك السنوات فإنه يتناول الوقائع الصادمة منها، خصوصاً ما يتعلق بما يسمى «احتفالات عيد الاستقلال»، حيث يكون التلاميذ قد نظفوا المدرسة وزينوا الغرف والساحات بأعلام الأعداء. في ذلك يصطف التلاميذ في طابور

طويل وعلى إيقاع الطبول يطوفون الطرقات، وحين يعودون إلى المدرسة، يكون الأهالي في انتظارهم. عند ذلك يبدأ المهرجان بخطاب مدير المدرسة الذي يكيل فيه المدائح لدولة المحتلين. وحين ينهي المدير خطابه يهتف بصوت عال «تعيش دولة إسرائيل!»، فيردد التلاميذ وراءه: تعيش! تعيش! تعيش!.

سلمان ناطور هنا يكتب عن تلك الطفولة المعذبة التي تقف في العراق، والتي تهب عليها رياح المستعمر الجديد، وتحاول أن تكشف عن جلدتها وشم التراب. وتثبت فيها فيروس «الأسرلة»، لكن دون جدوى، يعلق الكاتب على ما يحدث بسخرية مرة فيقول: «يستطيع من يشاء أن يطلق علينا أننا (ماركة إسرائيلية مسجلة)، أو أننا من صنف (الأبيض، الأزرق) مثل كل المنتجات الإسرائيلية من دبابات (الماركفاه) حتى سيارات «السوسيتا» التي صنعت من «الفبيرغلاس»، ويقال إن صناعتها أوقفت بعد أن «قطقتها» جمل في صحراء النقب.

اكتشاف الحقيقة يجيئه من معلم اللغة العربية الذي كان يدقق له قصائده الأولى في الاحتفالات، والذي فصلته (الدولة) من عمله نتيجة اتهامه بالوطنية، هكذا يبدأ الوعي بالتشكل لديه، فيدرك جيداً أن هذه (الدولة) قامت على أنقاض وطنه، منذ تلك اللحظة ينحاز الفتى إلى قضية شعبه: «في ذلك اليوم قررت التنازل عن كل الألقاب الشعرية، وعن القصيدة، ونذرت قلمي لفضح الفرية الكبرى عن معاني الحرية والاستقلال التي يلقننا إياها مدير المدرسة في الاحتفال السنوي.

### -3-

ثمة أشخاص آخرون ساهموا بدورهم في مثل هذا التحول، وفي تخصيص ذاكرته إلى الدرجة التي أصبحت فيها حكاياتهم ينابيع غزيرة للمكان والتاريخ المصادرين. لقد قفزت به تلك الحكايات خارج حدود القرية، وخارج ذلك الزمن الأسود - زمن الاحتلال -، فهذا جده يحدثه عن أيام «السفر برك»: في السفر برك أخذونا على الجيش التركي لنحارب في البلقان. خمس سنين قضيت في العسكرية، أخذوا من البلد تسعين شاباً، رجعنا خمسة «فلان وفلان .. وأنا ضيعت أصابعي في الثلج» ..

جده كان يجلس مع مجموعة من أصدقائه الشيوخ، يتحدثون عن كل شيء. أولئك الشيوخ كانوا بالنسبة إليه المعلمين الأوائل، ومنهم تعلم الدرس الأول في السياسة. الجدة، أيضاً، فتحت عينيه على المناطق الأكثر دهشة، لقد كانت عبر حكاياتها المثيرة تشعر الواقع وتساfer به حتى ضفاف الأسطورة، ففي إحدى زوايا البيت احتفظت الجدة بخزانة، كانت تمنع أي أحد من الاقتراب منها، وكانت تقول: «هذه الخزانة ليوم الحساب، وفيها يسجل الله سبحانه وتعالى كل أعمالنا الحسنة والسيئة»، وسمح لنا بفتحها في يوم القيامة. وحين يسألها: «يا جدتي أين المفتاح؟» كانت تجيب: «في مصر، في يوم الآخرة سيأتي الأنبياء من الشرق وسيفودوننا معهم إلى مصر لإجراء الحساب، ستعطل الطائرات والسيارات والسفن وستقطعها مشياً على الأقدام، وسنحمل الخزانة على ظهورنا. وهناك يسلمنا المفتاح ملاك أبيض». في العام 1968 يذف إلى بيتهم فجأة شيخ غريب بقمباز أبيض. لقد كان رفيقاً لجده، تقدم من الخزانة، وفتحها وأخذ من

بين ملابس وأشياء كثيرة «كوشان» الأرض، وعقداً من الفضة، وأبقى لهم الخزانة التي لم تكن في الواقع سوى أمانة تركها عندهم إبان النكبة حين مرّ بقريتهم مهاجراً من «عين غزال» إلى «جنين».

الشخص الأكثر تأثيراً في حياته كان ذلك الشيخ المشقق الوجه من قرية، أم الزينات، والذي التجأ هو الآخر إلى قريتهم في عام النكبة وأقام فيها. كان يحدثه عن ظلم الإنكليز. كان يتوعد لندن، ويقول: «والله لو يصح لي لأفجرها عن بكرة أبيها»، ذلك الشيخ كان مهتماً باستمرار بسرد الوقائع التي حدثت أيام الاستعمار البريطاني.

في العدد الأخير من مجلة (الكرمل) يعاود سلمان ناطور الكتابة عن ذلك الشيخ المشقق الوجه من خلال مقالة له بعنوان (لاجئون في وطنهم/ حكاية شيخ وقرية). وعبر هذه المقالة يحاول الكاتب أن يلقى مزيداً من الضوء على هذه الشخصية التي روت له تفاصيل ما حدث أيام النكبة، في آخر المقالة يتحدث الكاتب عن موت الشيخ: «قبل عامين توفي الشيخ أبو علي الفحماوي من أم الزينات، كان في التسعين من عمره، وكانت وصيته الوحيدة أن يدفن في مقبرة أم الزينات».

يحمل أهله النعش، وتتحرك الجنازة من بيته في دالية الكرمل باتجاه مقبرة أم الزينات، وقبل أن يصلوا المقبرة تحدث المفاجأة، وجدوا حشداً هائلاً من جنود الاحتلال يسدّ الطريق، عند ذلك لا يجد المشيعون حلاً سوى الرجوع بالنعش إلى دالية الكرمل، ودفن جثمان الشيخ في ساحة داره.

#### -4-

في هذه الشهادة يتناول الكاتب معاناة الإنسان الفلسطيني الذي يعيش داخل ما يسمى «الخط الأخضر»، ويكشف أكذوبة (الديمقراطية) التي تتغنى بها الدعاية الصهيونية عبر وسائل الإعلام، فقد تعرض الكاتب للسجن مرات عدة، وفرضت عليه الإقامة الجبرية: ذات ليلة من صيف العام 1977 دهم بيته أكثر من ثلاثين جندياً وفتشوا المكان، وقد أثار فضولهم مفتاح كبير ملقى على الطاولة، عند ذلك تناولوا المفتاح وسألوه عن علاقته به، قال لهم إنه مفتاح البوابة الكبيرة للبيت، وأنه كان قد ورثه عن جده، وعندما طلبوا منه أن يريهم البوابة الكبيرة أخبرهم أن جرافاتهم هدمتها منذ زمن بعيد، بعد ذلك اقتادوه إلى «سجن الجلمة» وسجنوه، حققوا معه وقالوا له: «من أنت؟ ماذا تساوي؟ أنت لا تساوي الرصاصة التي ستخترق دماغك»، ثم أضافوا: «نحن سنطلق سراحك .. سنقول لك أنت حر. اذهب أينما شئت، وستركب سيارتك وتساfer وفجأة تأتيك سيارة شحن كبيرة (سيمتريلا)، وتدوس عليك كما يدوس الفيل على النملة».

أما بالنسبة إلى السفر فهو يشكل معضلة بحد ذاته، في العام 1990 يسافر الكاتب إلى باريس وفي مطار «بن غوريون» (المقام على أراضي قرية الخيرية) يتم توقيفه، حيث يجري تفتيشه بشكل كامل، في هذه الأثناء يعبر المسافرون اليهود المطار دون اعتراض. فيحتاج على ذلك ويقول: «أنا لا أرغب في الانتحار بتفجير الطائرة التي سأركبها، ثم إنني رأيت على الأقل سبعة مسافرين عبروا دون أي تفتيش، إلا أنهم يهود وأنا لست منكم؟ عند انتهاء التفتيش يأمره الجندي الصهيوني بارتداء ملابس، ولم يبق أمام الجندي

غير فحص الحذاء، تناسيت في تلك اللحظة إهانات التفتيش والتشليح وأحسست بشيء من السعادة، لأن رجل أمن يحمل حذائي ويعيدهما إليّ ليضعهما تحت قدمي، كانت لحظة شعرت فيها أنني سيد وهو العبد.

## -5-

في السفر يشتعل جسد الفلسطيني بالحنين، وبدل أن يطل على مدن الآخرين ليرى هناك الناس والشوارع والأمكنة الجديدة، تغيم عيناه بالدمع وتشردان إلى وطنه. في باريس في مقهى للأدباء كان يرتاده (سارتر) في ساحة (مونت برناس) يجلس سلمان الناطور وينتظر صديقه، لقد تأخر ذلك الصديق ساعتين عن الموعد المحدد بسبب الفارق في التوقيت: «يبدو أنني لم أحمل معي إلى باريس فقط التوقيت الشرقي، بل الكثير مما حملني إياه المكان الشرقي، حتى أنني أحمل على ظهري وطناً بأسره وقريتي الكرملية وأضعهما أمامي على الطاولة». في تلك اللحظة كان الكاتب يتأمل المارة، ولم يكن ليرى أحداً هناك، كان يرى جده وجدته وأولاد حارته وبيته العتيق ومقاهي وادي النسناس، وروادها الذين لا همّ لهم غير الثرثرة، وارتشاف القهوة والنرفزة على زهر «الشيش بيش»، وشم العالم والحكومة، كان يشعر أنه هناك في الوطن على إحدى قمم الكرمل يتنفس الهواء القادم من البحر. كان دخان السيارات الباريسية يختلط عليه فيشتم غبار الطرق المتربة في قريته المختلط بروث البقر، وفي لحظة وجوم عبثية هُيئ له أن سيارات «السيروين» و«البيجو» تتحول إلى بقرات تطارد بسرعة فائقة، وتنتشر في أزقة البلدة الترابية لتفرغ ما تحمله من حليب صاف.

في رحلة أخرى يقوم بها إلى لندن العام 1990 يكتشف «سلمان ناطور» ما أسماه «بلعنة الزعتر»، تلك اللعنة الجميلة التي تسبب بها هذه النبتة الشقية ذات الطعم اللاذع والرائحة العذبة، ففي مطار «هيثرو» لم يتمكن رجال الأمن من تحديد ماهية هذه النبتة إلا بعد أن تدخل سائق سيارة فلسطيني وعرفهم بها. هكذا ومن خلال محاولة الدخول إلى لندن، يصبح الزعتر علامة فارقة للفلسطيني. في لندن كان يدور منتقلاً ما بين برج الساعة والتايمز والبيكاديلي والهيدبارك، فلا يجد أمامه غير صورة الشيخ المشقق الوجه الذي يتوعد لندن، والذي يسرد عليه مصائب الإنكليز أيام الاستعمار البريطاني لفلسطين.

## -6-

في الفصل الثامن من الكتاب الذي جاء تحت عنوان «مفتاح»، يصف الكاتب الناطور تفاصيل لقاءه مع الشاعر الفلسطيني الكبير «أبي سلمى». ففي صيف 1980 التقاه في صوفيا، وقد أصغى إليه وهو يسرد على مسامعه قصة المفتاح الذي احتفظ به. ففي العام 1948 هاجر «أبو سلمى» من حيفا إلى عكا، ثم ركب السفينة إلى بيروت، قال له وهو يبكي، «خرجت مع مفتاح البيت وقصائدي، وقد وقعت قصائدي في البحر، فيما ظلّ المفتاح لأنني ربطته بخاصرتي». «أبو سلمى» حكى له، أيضاً، عن السبب الذي دعا

كتابة الشعر. ولم يكن ذلك إلا قصة سمعها في طفولته: فثمة راع فقير عاش في تلة رضوان القريبة من حيفا، وكان يحب ابنة شيخ القبيلة. كان الراعي يذهب ببقر القبيلة إلى الحقل ويعزف لها على الناي، كانت الأبقار والعجول تطيعه، وحين طلب يد الفتاة من أبيها عاقبه الشيخ بأن قطع له أصابعه. لم يعد الراعي يعزف. ولم تعد العجوز تغادر حظائرها. لقد أصبح الجميع في ورطة. الناس تنادوا فيما بينهم وتشاوروا في الأمر، واتفقوا في النهاية على حل بسيط: أن يزرعوا في يديه مكان كل أصبع قصبه، عند ذلك عاد الراعي إلى العزف على الناي فخرجت الجواميس إلى المراعي، وتزوج الراعي ابنة الشيخ.

بعد ذلك اللقاء مع أبي سلمى عاد الكاتب إلى فلسطين، وذهب مباشرة إلى حيفا ليزور بيت الشاعر الواقع في شارع البساتين في حي الألمانية، اصطحب الكاتب معه حنا نقاوة صديق أبي سلمى، حين وصلا إلى البيت وطرقا الباب أطلت عليهما مستوطنة عجوز من رومانيا، .. سألاها إن كانت تعرف من كان يسكن البيت قبل مجيئها، فقالت لهما إنها لا تعرف، فقد أقامت في البيت عائلة بولونية، كانت تقيم قبلها عائلة ألمانية.

أخيراً، أخبرها أن هذا البيت هو لشاعر فلسطيني كبير يعيش في المنفى، وأنه ما زال يحتفظ بمفتاح البيت على أمل العودة.

زيارة البيت من الكاتب كانت بمثابة عودة رمزية لروح أبي سلمى (زيتونة فلسطين) الذي توفي في موسكو بعد ذلك بشهور قليلة، ولم ير البيت.

## -7-

من الأمور اللافتة في هذه الشهادة أن الكاتب لم يتناول القضايا الكبرى والمفصلية بقدر ما كان يتناول الوقائع الصغيرة والحميمية. تلك الوقائع التي ربما تبدو هامشية وعابرة في حياة الناس، لكنه من خلالها لمس المنطقة الحساسة داخل أرواحنا، وفتح أعيننا على الجمر الذي يتوهج تحت رماد الفجيعة. فلسطين هنا وهناك وفي كل مكان وهي قائمة فينا بكامل بذخها وفتنتها.

يعتمد النص على الحكايات التي يسردها الناس البسطاء عادة، أولئك الناس الذين هم الرواة الحقيقيون للتاريخ الفلسطيني. عندما نطالع تلك الحكايات الملتهية من الغلاف إلى الغلاف يسقط علينا مطر الحنين الحارق، فنرتجف من شدة الحبِّ لقرانا الصغيرة البعيدة، ولتلك الزهرة العذبة المشكوك في قميص البحر: حيفا.

---

\* شاعر فلسطيني يقيم في عمان.

(1) «هل قتلتم أحداً هناك؟» كتاب يمثل شهادة عن النكبة الفلسطينية للروائي الفلسطيني سلمان ناطور، صدرت الطبعة الأولى منه عن «بيت الشعر» الفلسطيني، رام الله - فلسطين.