

## رفوف

- عادل الأسطة
- منذر عبد الحرّ
- أشرف أبو اليزيد
- شاكر مجيد سيفو

## قراءتان في مظفر النواب وأحمد مطر

د. عادل الأسطة\*

### مظفر النواب : إشكالات الأعمال الشعرية الكاملة

يثير قارئ الأعمال الشعرية الكاملة لمظفر النواب العديد من الأسئلة حول طبعها التي صدرت، ابتداءً، في لندن، ثم أعيد نشرها، مصورة، في فلسطين المحتلة العام 1967 أولاً وفي فلسطين المحتلة العام 1948 ثانياً.

وربما يثير قارئ أشعار النواب والمصغي إلى أشرطة قصائده التي يلقها بصوته أسئلة أخرى تمس أشعاره في أماكن نشرها الأولى وفي طبعة الأعمال الكاملة، أيضاً. ولئن كانت طبعة الأعمال الكاملة هي التي حثتني على كتابة هذه المقالة، فإن تنبعي لأشعاره، في مجموعات المنفردة وفي أشرطته، جعلتني أشير إلى الاختلاف الذي نبغي ألا يغيب عن ذهن دراسه، وهو اختلاف قد يدفعنا إلى معرفة السبب وراء التغيرات التي نلاحظها على القصيدة الواحدة في أماكن ظهورها المتعددة: الجريدة أو المجلة، الشريط، المجموعة المنفردة وطبعة الأعمال الشعرية الكاملة. وليس هناك من شك في أن تتبع صياغات القصيدة الواحدة منذ لحظة ظهورها مطبوعة حتى آخر شكل لها يبدو أمراً مغريباً، لأنه يثير العديد من التساؤلات حول أسباب هذا التغيير: أهو صادر عن الشاعر أم أنه صادر عن دار النشر؟ وما السبب وراء التغيير؟ وما الذي ينجم عنه.

لقد توقفت شخصياً، في كتابي: «الصوت والصدى: مظفر النواب وحضوره في فلسطين» (1999) أمام قصيدة «بحار البحارين» كما بدت في مجموعة «أربع قصائد» (1978) وكما بدت في الأعمال الشعرية الكاملة (1996)، ثم عدت وتوقفت أمام قصيدة «يوميات عرس الانتفاضة؟» في مجموعة «عرس الانتفاضة» (1991) وفي الأعمال الشعرية الكاملة (1996) ولاحظت الاختلاف بين الصيغتين، وما لم أنجزه، حتى اللحظة، هو إجراء مقارنة بين صيغة القصيدة الوحيدة في مكان نشرها الأول - أعني الصحيفة أو المجلة

- وفي صبيغتها كما بدت في الأشرطة حيث يلقيها الشاعر بصوته.

تثير طبعة الأعمال الشعرية الكاملة للنواب إشكالات عديدة أولها أن الشاعر أغفل وضع علامات الترقيم، وأغفل، أيضاً، إخراجها مشكلة، وليس هناك من شك في أن هذا يصعب الأمر على القارئ المتخصص وغير المتخصص، أيضاً، ولربما وجب على هذين الاستعانة بصوت الشاعر، وهو يقرأ قصائده، علماً بأن عليهما أن يكونا أحياناً حذرين، لأن الشاعر يخطئ القراءة في بعض المواطن، وإن كان الخطأ قليلاً جداً، وعليهما، أيضاً، أن يحسنا الإصغاء، إلى بعض المفردات التي قد نفهمها، بسبب طريقة نطق بعض الحروف، على غير ما أراده الشاعر. والشاعر، في أثناء القراءة، يقوم بحركات لا تعطي النص المقرر، معنى مغايراً لما يفهمه المرء لو اعتمد على القراءة فقط. وتقدم لنا الأشرطة بعض المساعدة في فهم مغزى الشاعر، من ذلك مثلاً أنه حين يقرأ عبارة «ليس لأصبعي الوسطى في الليل أمان، وأدير عليها حكام الردة قاطبة، يقوم بإشارة تفصح عن مدلول الإصبع، وهذا ما قد لا يتيسر لبعض القراء، لأنهم يفهمون من دال الإصبع غير ما أفصحت عنه الإشارة، ومن ذلك، أيضاً، قول: «يا سيدتي .. / كيف يكون الإنسان شريفاً/ وجهاز الأمن يمد يديه بكل مكان / والقادم أخطر ..»، وأرى أن الجمهور الذي ضحك في الشريط ضحك لأنه لاحظ الشاعر يقرأ عبارة «بكل مكان» مصحوبة بإشارة من يده إلى مكان ما. فكان مظفر هنا يؤكد مقولة التفكيكيين أن الكتابة كلام ناقص لا يكتمل إلا في أثناء القراءة وما يصاحب هذه من حركات وإشارات تحدد المعنى المقصود بالضبط.

على أن هذه الإشكالات ليست هي ما دفعني لكتابة هذه المقالة. ثمة إشكالية مهمة جداً هي ما ستفصح عنه السطور التالية:

ثمة مناهج نقدية عديدة لقراءة النص الأدبي، وقد أدرجها بعض النقاد ضمن منظومتين، منظومة تدرس النص الأدبي، اعتماداً على ما هو خارج النص، ويقع ضمن هذه المنظومة المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، ومنظومة تدرس النص الأدبي دون أن تستعين بما هو خارجه مكتفية به على أنه قائم بذاته، وأن الأدب، حتى يكون أدباً، وحتى يحقق أدبيته، لا بد وأن يستقل بذاته عما يحيط به، ويقع ضمن هذه المنظومة المنهج البنوي.

وما من شك في أن أشعار مظفر النواب يمكن أن تدرس وفق هذه المناهج، ولكنها، بناءً على ما نعرفه عن الشاعر، تفترض أن تدرس وفق المنهج الاجتماعي الماركسي، لأنه الشاعر كان، ذات يوم، ماركسياً انضوى تحت لواء الحزب الشيوعي، ثم تخلى عن عضويته فيه. ولربما أخذنا هنا بمقولة جورج طرابيشي التي صدر بها كتابه «الأدب من الداخل»:

«إنني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعاً. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل، وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به، وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وأيديولوجيا مسبقة. إن المناهج جميعاً يجب أن توظف في خدمة الأثر الأدبي وفهمه وتقييمه، ولا يجوز البتة تمديد الأثر الأدبي على سرير (بروكست) - أي منهج جاهز مسبق - الأثر الأدبي هو الذي يعين للناقد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به».

والاكتفاء بالأعمال الكاملة للنواب، دون أن يعود المرء إلى ما هو خارجها - أعني دون أن يستعين بمعلومات عن حياة الشاعر ونشاطه السياسي وتطوره الشعري وبداياته الأدبية وإغفال اللحظة الزمنية لكتابة كل قصيدة، الاكتفاء بالأعمال الكاملة كما ظهرت في العام 1996 سوف يوقع الدارس في إشكالات وتناقضات عديدة يمكن أن توضح الأمثلة التي سيتطرق إليها.

يشار، ابتداءً، إلى أن النواب لم يرتب قصائده حسب الموضوعات، ولم يرتبها، أيضاً، حسب تسلسلها التاريخي، وفوق هذا فقد أغفل الزمن الكتابي وزمن النشر ومكانه، ولم يفصح عن أي من ذلك. فكأنه أراد أن يقدم نصه الشعري دون إضاءات، ولا شك أن هذا سيحول بين دراسة أشعاره والمنهج التاريخي أو الاجتماعي، اللهم إلا إذا أراد النواب أن يرهق دارسه وأن يعيده إلى القوائد في صياغاتها الأولى في أماكن نشرها الأولى، أيضاً. وإذا كان بعض محبي النواب يعرفون مناسبات قصائده وتاريخ كتابتها، فماذا عن دارسين آخرين، وماذا عن قراء آخرين في أزمنة قادمة؟

وعلى العموم، فإن طبعة الأعمال الشعرية الكاملة، في ترتيب قصائدها، كما ظهرت القوائد فيها تترك دارس أشعار النواب دراسة تعاقبية، أو دراسة يحاول الدارس فيها أن يتبين موقف النواب من قضايا بعينها، مثل قضية النواب والحزب الشيوعي، وقضية النواب والجمهور، وقضية النواب والمدينة، وبخاصة دمشق.

يفتح النواب أعماله الكاملة بقصيدة «ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة»، وفيها يفصح النواب عن علاقته بالحزب الشيوعي، وهي علاقة ما عادت علاقة اتصال. ينفصل الشاعر عن الحزب ولكنه يظل وفياً للرفاق، ويبيدي أسباب انفصاله :

«حينما لم يبق وجه الحزب وجه الناس

قد تم الطلاق

حينما ترتفع القامات لحناً أُممياً

ثم لا يأتي العراق

كان قلبي يضطرب».

وانفصال الشاعر عن الحزب جاء في فترة لاحقة، فترة متأخرة، وكان الشاعر، في بداية حياته الشعرية، يهاجم أولئك الذين يستنكرون الحزب لأنه حزب الشعب. ومهاجمته أولئك الذين يستنكرون الحزب جاء على لسان أهلهم، كما في قصيدة «براءة» المكتوبة بالعامية العراقية.

تقول الأم مخاطبة ابنها، مبينة نظرتها إلى الحزب:

«اللي ما لش أبه عده الحزب بوه الحزب بيته»

(الذي ليس أبوه عنده / الحزب أبوه / الحزب بيته)

وأيضاً:

«تدري يا بني بكل براءة

كل شهيد من الشعب ينعاد دفنه

وخلي إيدك على شيببي

واحلف بطاهر حليبي

قطرة قطرة

وبنظر عيني العميته

قلي ما ينهار اسمي انت أمي وذاك حزبي

وحزب أبوي المالواني وما لويته

قلي ما أهدم حزب بيدي بنيته».

والحزب، كما في النص، هو الأب والأم والبيت، وهو حزب الأب الذي ما لواه هو وما لوى هو الأب / الحزب، وكما يلحظ تصر الأم في طلبها على أن يقول لها الابن: لا أهدم حزباً بيدي بنيته. والبراءة من الحزب ضرب من الخيانة. هذا ما تفصح عنه الأخت في «براءة»، والبراءة من الحزب براءة من الشعب، وبما أن المتبرئ من الحزب يتبرأ من الشعب، فإن الشعب يتبرأ منه، أيضاً. هكذا تخاطب الأخت أخاها:

«مثل ما تدرت من شعبك تبرينا من اسمك

يا شعب هذا التشوفه موش ابنا».

وقراءة القصيدتين، بناء على ما ورد في الأعمال الشعرية، قد تدفع المرء إلى التساؤل: أعاد النواب إلى الحزب من جديد بعد انفصاله عنه ولكن الملم بزمن كتابة القصيدتين سرعان ما يعدل عن التساؤل السابق لأنه يدرك أن «براءة» أسبق في الكتابة من «ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة»، وكذلك يعدل عن التساؤل من يدرس النص دراسة تعتمد على ما هو خارجه .. أعني دراسة النص اعتماداً على دراسة حياة الشاعر وعلاقته بالحزب الشيوعي وتطور هذه العلاقة منذ بدايتها حتى اللحظة الحالية.

المثال الثاني الذي يربك القارئ، يكمن في علاقة أنا الشاعر / النواب بالجمهور.

كما لاحظنا في «ثلاث أمنيات» بدت علاقة الشاعر بالناس بعلاقة إيجابية، ولقد ترك الحزب لأن وجه هذا لم يبق وجه الناس، وتبدو علاقة الشاعر بالناس وبالجماهير في كثير من القصائد علاقة ود واتصال، ولكنه في «وتريات ليلية»، التي هي من مرحلة السبعينيات، ما كانت كذلك. وجاء في ترتيب الوتريات في الأعمال الكاملة خلافاً لترتيبها الكتابي - أعني أن زمن كتابتها زمن مبكر في حياة الشاعر الشعرية، ولكن ظهورها في الأعمال الشعرية جاء تالياً لكثير من القصائد التي كتبها في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات. لقد ظهرت هذه الوتريات في ص 450، وفيها يشتم النواب الجماهير والحكام ويشتم ذاته، ولو تتبعنا موقفه من الجماهير ومن ذاته في القصائد التي سبقت الوتريات في الظهور للاحظنا أنه موقف إيجابي لا سلبي. يقول الشاعر في الوتريات :

«أعترف الآن أمام الصحراء

بأني مبتذل وبذي وحزين

كهزيمتكم يا شرفاء مهزومين

ويا حكماً مهزومين  
ويا جمهوراً مهزوماً  
ما أوسخنا ما أوسخنا، ما أوسخنا ونكابر،  
ما أوسخنا  
لا أستثنى أحداً».

وقد استثنى النواب في القصائد التي سبقتها، الفدائي الذي يحمل الرصاص «ولست أبرئ، إلا الذي يحمل البندقية قلباً ويطوي عليها شفافه» (ص 93 / 94)، كما استثنى ذاته في قصيدة «المسلخ الدولي»: «وكاد لطيب منبعه يشف / فمانع الخجل» (ص 83)، وخاطب، في كثير من القصائد، الجماهير خطاب من يثق بها ويكن لها الود، وهو خطاب يختلف عن ذاك الذي ظهر في «وتريات ليلية». يقول النواب في أهله وعلاقته بهم:

«فلم يعدل بنخلة أهله الدنيا، فنخلة أهله الأزل  
وما ترحم الذي يروي، وماء آخر بلل». (ص 87)

وهكذا تبدو قراءة الأعمال الشعرية والاعتماد عليها، في معالجة موقف الشاعر من الجماهير قراءة غير دقيقة، والقراءة التعاقبية التاريخية التي تتطلب الإلمام بزمن كتابة كل قصيدة هي التي تضع حداً لهذا الإرباك. كانت علاقة الشاعر بالشعب / يوم كان شيوعياً، علاقة ود متبادل، اختلفت يوم ترك الحزب والتزمت الجماهير الصمت في لحظات تاريخية، وعادت إلى ما كانت عليه لأسباب أخرى مختلفة غير تلك التي كانت في بداية حياته السياسية. قويت المقاومة واشتدت في منتصف السبعينيات، وكذلك في التسعينيات، أيضاً، وغدا الشاعر إنساناً آخر ترك الزمن عليه بصماته، فما عاد قادراً على الرحيل والترحال، ولعله اكتشف قسوة الحياة في المنفى، حتى أصبح حلم العودة إلى الوطن واحدة من أهم أمنياته :

«أي إلهي إن لي أمنية أن يسقط القمع بدار القلب  
والمنفى يعودون إلى أوطانهم  
ثم رجوعي».

قسوة حياة المنفى، وحياة الوحدة بعد أن ترك الحزب وما عاد أحد من الرفاق يذكره، وحنينه إلى بغداد هو الذي جعله يقول: «فنخلة أهله الأزل»، وهذا ما جعله يقول «فمأواهم الذي يروي، وماء آخر بلل». كانت علاقته بالشعب علاقة اتصال، ثم غدت علاقة انفصال، لتعود من جديد، علاقة اتصال، وما بين الاتصال الأول والثاني عوالم مختلفة. ولا شك أن ترتيب القصائد، حسب تاريخ كتابتها، كان سيفصح لنا أكثر عن هذا.

المثال الذي يدعم ما ذهب إليه يكمن في علاقة الشاعر بدمشق، وإن كان هذا يبدو في الأعمال الشعرية حسب ترتيب القصائد، منسجماً مع علاقة الشاعر بالمدينة. أعني أن الشاعر الذي ذهب إلى المدينة باحثاً عما يفتقد إليه فلم يجده، ففجع من ثم وغادرها راثياً لحالها، إن الشاعر بعد انفصاله عن المدينة عاد إليها

معبراً لها عن ندمه لما بدا منه، وقد جاءت قصيدته «باللون الرمادي» التي يعبر فيها عن حبه لدمشق وعن عودته إليها، جاءت تالية للقصيدة التي قال فيها :

«أتيت الشام

أحمل قرط بغداد السبية

بين أيدي الفرس والغلمان

مجروحاً على فرس من النسب

قصدت المسجد الأموي

لم أعر على أحد من العرب

فقلت أرى يزيد

لعله ندم على قتل الحسين

وجدته ثملاً

وجيش الروم في حلب». (ص537).

وفي قصيدة «عن السلطنة المتوكلية وال دراويش ودخول الفرس». يقول مظفر في «باللون الرمادي»:

«دمشق عدت بلا حزني ولا فرحي

يقودني شبح مضمّن إلى شبح

ضيعت منك طريقاً كنت أعرفه

سكران مغمضة عيني من الطفح

.....

دمشق عدت وقلبي كلّهُ قرحٌ

وأين كان غريب غير ذي قرح

....

يا جنة مر فيها الله ذات ضحى

لعل فيها نواسيا على قدحي

فحار زيتونها ما بين خضرته

وخضرة الليل والكاسات والملح (ص576).

ما ذهبت إليه، وأنا أكتب عن المثال الثاني، يمكن تكراره هنا. كان الشاعر، يوم دخل دمشق في المرة الأولى، هارباً من بغداد، وكان غارقاً في السياسة حتى أخصم قدميه، ولما رأى أن الوضع لا يختلف كثيراً عما هو عليه في المكان الذي تركه قال: «قصدت الجامع الأموي / لم أعر على أحد من العرب / فرشت كرامتي البيضاء في خمارة الليل / صليت الشجن / وقرأت فاتحة على الشهداء بالعبرية الفصحى»، وترك يومها دمشق ليقوم في أماكن عديدة، عربية، وأوروبية، ومرت عليه، وهو في أوروبا، أحوال عبر عنها في «ثلاث أمنيات»:

«وأثينا كلها في الشارع الشتوي  
ترخي شعرها للنمش الفضّي  
ولالأشرطة الزرقاء واللذة  
هل أخرج للشارع؟  
من يعرفني؟»

وهو يدرك أنه في ذلك العالم غريب ووحيد وجائع، وهكذا عاد إلى دمشق مضنى يقوده شبح مضنى إلى شبح، عاد بلا أفراحه وبلا أحزانه، عاد ليعترف بأنه حين ترك دمشق ضيع طريقاً منها كان يعرفه، عاد مصاباً بالأوجاع والأحزان والأمراض، عاد ليبرى في دمشق التي لم يعثر فيها على أحد من العرب فقرأ الفاتحة بالعبرية الفصحى، عاد إليها ليبرى فيها جنّة مرّ الله فيها ذات ضحى. وما يعبر عنه الشاعر، هنا، في قصيدة «باللون الرمادي»، هو ما عبر عنه في قصيدة «المسلخ الدولي» التي جاء ترتيبها في الديوان في صفحاته الأولى (ص83). وهكذا فإن إغفال اللحظة الزمنية لكتابة القصائد «المسلخ الدولي» و«عن السلطنة المتوكلية» و«باللون الرمادي» قد يوقعنا في إرباك ما لا يزول إلا إذا عرفنا متى كتبت كل واحدة بالضبط، أو لو كان ترتيب القصائد في الأعمال الشعرية حسب زمن كتابتها.

ذهبت، وأنا أكتب عن النواب، إلى أنه قابل لأن يُقرأ وفق مناهج نقدية عديدة، وما زلت أقول ذلك، وإن كنت أدرك جيداً، بسبب قصائده ذات الطابع السياسي، أن المنهج الاجتماعي يبدو الأنسب لدراسة نصوصه معاً، وليست هذه الإشكالية هي الوحيدة التي تظهر للدارس وهو يقرأ أعمال النواب الكاملة، ثمة إشكاليات أخرى عديدة أبرزها عدم تشكيل قصائد الأعمال، وعدم وضع الفواصل والنقاط وعلامات الترقيم الأخرى، بل وعدم التعريف ببعض المفردات الغريبة التي تبدو غير مألوفة.

### أحمد مطر في لافتاته الجديدة : إمعان في جلد الذات

«لافتات رقم 7» هي آخر ما صدر للشاعر العراقي المقيم في لندن، وكانت صدرت في العام 1999، وأعيدت طباعتها هنا في الأرض المحتلة، خلال الأشهر الأخيرة.

ويلحظ من يتابع حضور الأدب العربي في فلسطين أن الشاعر أديب من أبرز الأدباء العرب الذين يعتنى بنتاجهم هنا، منذ بداية الثمانينيات، بداية صعود اسم الشاعر في العالم العربي، وبخاصة في الكويت. ولعل ما يستحق أن يدرس، في أثناء دراسة الحركة الأدبية في فلسطين، هو الأسماء الأدبية العربية التي اهتم بها هنا على صعيد النشر وإعادة النشر، والتناول النقدي وإقبال القراء على أسماء أدبية بعينها دون غيرها، فمما لا شك فيه أن ثمة تأثيراً بارزاً للأدباء العرب المعتنى بهم بدا واضحاً في نصوصنا وعلى حركتنا الثقافية.

ويمكن هنا أن يشار إلى أبرز الأسماء الأدبية العربية التي كان لها حضور في فضائنا الثقافي منذ أواسط

السبعينيات، اهتمت دار نشر صلاح الدين بنشر روايات الأديب الجزائري الطاهر وطار والأديب المصري يوسف القعيد والأديب السوري زكريا تامر، واهتمت دار نشر الأسوار بهذه الأسماء، أيضاً، وبأسماء أخرى مثل الكاتب السوري ممدوح عدوان، وصورت دور نشر أخرى، بالإضافة إلى دار نشر صلاح الدين، أعمال الشاعر العراقي مظفر النواب. ولاحظنا في التسعينيات الاهتمام بأعمال الشاعر أحمد مطر، حيث صدرت لافتاته كلها مصورة، كما لاحظنا الاهتمام بروايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي. وربما يذكر المرء أسماء أخرى كان لبعض نصوصها حضور مثل السوري سعد الله ونوس، والسوري، أيضاً، محمد الماغوط، وبخاصة كتابه «سأخون وطني» الذي نشرت أكثر مقطوعاته على صفحات جريدة «الشعب» المقدسية.

وخلالاً لدور النشر الوطنية كانت بعض دور النشر التابعة لأحزاب إسرائيلية تهتم بكتابات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم.

وكانت أعمال بعض هذه الأسماء تستقبل استقبالاً لافتاً، وذكر علي الخليلي في بعض مقالاته في «الفجر» أن مجموعة «وتريات ليلية» لمظفر النواب كانت، في بداية الثمانينيات، الأكثر مبيعاً، حتى من أعمال الشهيد غسان كنفاني. وكنت قد أشرت إلى هذا في الفصل الأول من كتابي «الصوت والصدى»: مظفر النواب وحضوره في فلسطين (1999).

ويعد أحمد مطر، الآن، مثلاً جيداً للأدباء العرب الذين يقبل القراء على اقتناء أعمالهم، وبخاصة ذوو الفكر الإسلامي. وكان أحد طلبة جامعة النجاح الوطنية، وهو الطالب العربي كمال غنيم، قد أعد رسالة ماجستير حول هذا الشاعر، اهتمت بها دار مدبولي في القاهرة، ونشرتها، وقد أقيمت عليها القراء، وكانت الرسالة من الكتب الأكثر مبيعاً في معرض القاهرة الدولي للكتاب، قبل ثلاث سنوات.

لافتات 7:

ربما يتساءل المرء، وهو يقرأ لافتات 7 إن كان الشاعر أضاف جديداً إلى لافتاته السابقة. وأظنني لا أبتعد عن الصواب حين أزعج أن شكل اللافتة في جديد أحمد مطر هو شكل اللافتة في لافتاته السابقة، وربما لا أغالي حين أقول: يلحظ المرء أن الشاعر يجد ويرهق نفسه في كتابة لافتته ليراعي فيها ما كان يراعيه في لافتاته السابقة: التركيز على المحسنات البيعية، وإبراز عنصر المفارقة التي هي شكل من أشكال السخرية والهجاء، الهجاء الذي يطبع أشعار الشاعر بعامية.

وربما أذهب إلى ما هو أبعد من ذلك وأقول: إن من يبحث عن الشاعرية في لافتات 7 لن يعثر عليها، وبخاصة إذا كان من أنصار الشعر الذي يصدر عن الوجدان والقلب.

إن أعمال العقل وإجهاد الذهن والبحث عن المحسنات البيعية من جناس وطباق وتلاعب بدلالة المفردات تجعل من لافتة أحمد مطر قصيدة صنعة. وربما يدرك الشاعر هذا، وربما يصدر عن هذا لأن قصده تأليب الجمهور على ذاته ومكانه، وهجاء الواقع العربي الذي يبدو لأحمد مطر واقعاً، بل وواقعاً أسود جداً، لدرجة تعثر من يحاول إصلاحه.

## نزعة جلد الذات

ما لفت نظري وأنا أقرأ لافتات 7 هو نزعة جلد الذات، وهذه ليست بجديدة في الأدب العربي أو في لافتات أحمد مطر نفسه. وربما يتذكر قارئ الأدب العربي بروز هذه النزعة في بعض قصائد نزار قباني بعد هزيمة العام 1967، وربما يتذكر القارئ بروزها، أيضاً، في رواية عبد الرحمن منيف، «حين تركنا الجسر» (1976) التي لفتت انتباه الناقد اللبناني جورج طرابيشي فخصها بدراسة ظهرت في كتابه «رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى» (1981)، بل وربما يتذكر المرء، أيضاً، «وتريات ليلية» لمظفر النواب، هذا الذي قال :

«أعترف الآن أمام الصحراء،  
بأنني مبتذل وبذيء وحزين كهزيمتكم  
يا شرفاء مهزومين!  
ويا حكاماً مهزومين!  
ويا جمهوراً مهزوماً! ما أوسخنا  
ما أوسخنا! ما أوسخنا  
ونكابر!!! ما أوسخنا  
لا أستثني أحداً»

وإن كان النواب عاد واستثنى الذين قاتلوا، وهو ما يبدو في قصائده التي ظهرت في أعماله الكاملة، قصائده التي نظمها بعد كتابة هذه القصيدة، وبخاصة حين اقترب الشاعر من المقاومة الفلسطينية واللبنانية.

ولا أريد أن أستطرد في الكتابة عن النزعة المازوخية في كتابات أدباء آخرين، لأنني أخص في هذه المقالة الشاعر أحمد مطر. وكما ذكرت، ابتداءً، فإن نزعة جلد الذات بدت في لافتات الشاعر السابقة، ومنها الالفة التالية :

«قال أبي:  
في أي قطر عربي  
إن أعلن الذكي عن نكائه  
فهو غبي».

ويعثر المرء، وهو يقرأ لافتات 7، على لافتات مثل هذه، لافتات تنتقص من الذات العربية وتمعن في جلدها، حتى إنها لتذكرنا برواية عبد الرحمن منيف الوارد ذكرها. ولمن لم يقرأ رواية منيف، أقتبس من كتاب جورج طرابيشي الذي أورد جردة بعبارات جلد الذات، أقتبس العبارات التالية:

«أنا إنسان ملعون (ص7) - زكي نداوي هش كالقصب (ص9) - اسمع يا زكي، يا ذنب الأفعى (ص15) .... أنت عود المزابل يا زكي (ص16) - قلت لنفسني: إنزل يا زكي ... إنزل كجرذ في الحفرة (ص51)

أيتها الأحزان اقتليني، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت (ص67) يجب أن تموت يا زكي النداوي ضرباً بالأحذية (ص58)» (ص20 وص21 من كتاب طرابيشي).

سوف أتوقف الآن أمام خمس لافتات من لافتات أحمد مطر، وردت أربع منها في لافتات 7 ونشرت الخامسة في صحيفة القبس الكويتية بتاريخ 2001/5/31، وقد حصلت على صورة منها من بعض المهتمين بالشاعر، لنلاحظ كيف تبدو النزعة المازوخية / نزعة جلد الذات بارزة أفضل ما يكون.

عنوان اللافتة الأولى «غليان»، وفيها نجد أنفسنا أمام أنا متكلم لعله الشاعر نفسه وأمام موقد على النار تنفخ بخاراً هارثاً بأنا المتكلم وبنبله. يخاطب الموقد أنا المتكلم قائلاً له: قم إلى شغلك واطركني لشغلي، ثم يفصح الموقد عن كرامته، فهو لا يوضع على النار إلا بعد أن يوضع أكله في بطنه. وفوق ذلك يرغي الموقد من حر ناره، وإذا ما طال استعاره فإنه يزيد، ثم إنه يطفى غله بالزفرات، ويخاطب الموقد أنا المتكلم :

«أيها الجاهل قل لي:

هل لديكم عربي واحد

يفعل مثلي؟!» (ص40).

والعرب، من وجهة نظر الموقد، كما أنطقه أحمد مطر، لا يثورون ولا يغضبون، بل إنهم لا يغيرون المنكر بقلوبهم، وذلك أضعف الإيمان.

وأظن أن أحمد مطر، لا يعبر عن الواقع العربي، ولا يشتم العرب على هذه الشاكلة، وكأنه أول من يفعل ذلك، قال مظفر: تتحرك دكة غسل الموتى أما أنتم فلا تهتز لكم رقبة، وقال راشد حسين: «تنتهي الثورة لحظات غضب»، وقال... وقال... وأحمد مطر هنا يعيد أقوال هذين من خلال البحث عن صورة جديدة. ولعل الأهم من هذا هو: حقاً ألا يوجد عربي واحد يثور؟ سأؤجل الإجابة، فلافتات الشاعر تقول لنا ما أود قوله.

اللافتة الثانية عنوانها «انتساب»، ونصها :

«بعدما طارده الكلب

وأضناه التعب

وقف القط على الحائط

مفتول الشنب!

قال للفأرة: أجدادي أسود

قالت الفأرة: هل أنتم عرب». (ص58)

ووضع العرب في مرتبة الحيوانات، بل وتفضيل الحيوانات على العرب، لوحظ في قصائد مظفر وفي رواية منيف. العرب هنا، مثل القط، يفتخرون بأجدادهم، ولا يفتخرون بذاتهم الحالية، ومطر قرأ بيت الشعر :

«ليس الفتى من يقول كان أبي

إنّ الفتى من يقول ها أندا».

بل إنه وظفه في لافتة من لافتاته، ولكن الأنا لا تفخر بذاتها بل تنتقص منها «ما أنا إلا فراغ» (ص28) «أنا غبي/ وغبائي نفسه مثلي غبي» (ص134).

وتشبه لافتة «انتساب» السابقة لافتة «دلال». هنا يجري حوارٌ بين النملة والفيل، تطلب الأولى من الثاني طلبات عديدة فيسخر منها مستهزئاً بها، إذ كيف يطيع الفيل النملة الصغيرة، وهنا تخاطبه قائلة :

«غيري أصغر... / لكن طلبت أكثر مني

غيرك أكبر... / لكن لبي وهو ذليل» .

ويسألها الفيل عن الدليل على ذلك، فتجيب النملة:

«أكبر منك بلاد العرب

وأصغر مني إسرائيل». (ص94 - ص95).

الفيل كبير حجماً، ولكن عليه أن يلبي طلب النملة، والبلدان العربية كثيرة وإسرائيل واحدة، وقد لبي العرب طلبها وهم أدلاء.

لا يبتعد أحمد مطر في لافتة «مذهب الرعاة» كثيراً عن اللافتتين السابقتين. هنا يجري الحوار بين الراعي والكبش، ويشبه العرب بالقطيع، بل إنه يطلب من الكبش أن يرضى أن يكون ضمن قطيع عربي. لنقرأ اللافتة:

– الكبش تظلم للراعي: / ما دمت تفكر في بيعي/ فلماذا ترفض إشباعي؟

– قال له الراعي: ما الداعي؟ / كل رعاة بلادي مثلي/ وأنا لا أشكو وأداعي./ احسب نفسك ضمن قطيع/ عربي وأنا الإقطاعي.

والعرب هنا قطيع غنم لا أكثر.

ولئن كانت الثورة الفلسطينية في انطلاقتها، وكذلك المقاومة اللبنانية، هي التي جعلت مظفر النواب يتراجع عن شتمه الجميع: «لا أستثني أحداً»، ودفعته لأن يقول: «ولست أبرئ إلا الذي حمل البندقية قلباً ويطوي عليها شفاهه، فإن انتفاضة الأقصى هي التي دفعت أحمد مطر لأن يكتب في 2001/5/31 لافتة عنوانها «موجز الأنباء» ويقول فيها:

«وفيات اليوم: / لا قل ولا زاد العدد/ نفس من كانوا مساءً/ الأمس/ أو في صبح غد/ منّا مليون ميّت/ لا يزالون يسيرون/ بعشرين بلد/ المواليد: / سوى حزب الله أو حزب حماس/ لم يلد في أمة العرب/ ولم يولد أحد».

وليس من شك في أنه ليس أول من يقول هذا. لقد سبقه محمود درويش في بعض نصوصه، وربما سبقه آخرون، أيضاً، مثل نزار قباني. كتب درويش في مديح الظل العالي: «كم كنت وحدك يا ابن أمي»، وكتب: «عرب وباعوا روحهم / عرب وضاعوا». ويخيل إليّ أن الأدباء، ومنهم أحمد مطر، غالباً ما يلجأون إلى هذا في لحظات استرخاء الأمة وعدم تصديدها لأعدائها، بل وغالباً ما تبرز نزعة جلد الذات في لحظات الهزائم.

## «ضيوف النار الدائمون» (1)

(الجزء الأخير)

### منذر عبد الحرّ \*

في المختارات الشعرية التي أعدها الشاعر غسان زقطان وحملت عنوان «شعراء من فلسطين - ضيوف النار الدائمون» (1) أكثر من اتجاه واهتمام شعريّ لثلاثة عشر شاعراً شاباً تنبؤاً نصوصهم عن مدى الجدية وصدق التجربة التي يتمثلها كلّ منهم، فالبعض اشتغل تحت هاجس حرّية (قصيدة النثر)، وهم الأكثر في هذه المختارات، والبعض الآخر اشتغل في الاتجاهين المعروفين (التفعيلة والنثر) معاً، وأربعة شعراء من المجموعة اشتغلوا على نظام شعر التفعيلة.

وإذا استثنينا الشاعر طارق الكرمي، وإلى حدّ ما زميله الشاعر محمود أبو هشيش والشاعر أشرف الزغل، برغم تنقلاته بين البحور في القصيدة الواحدة، والشاعر عبد الرحيم الشيخ الذي يعمل في ظلّ تجربة رواد القصيدة الحديثة - قصيدة التفعيلة، فإننا سنقرأ للشعراء الآخرين قصائد لا تخلو من العيوب الفنية الواضحة، ولا سيّما ميل الشعراء الغريب إلى استخدام السجع (القافية) في تجربة قصيدة النثر، وهذا أمر غاية في الغرابة، لأنّ قصيدة النثر انطلقت في أساسياتها من إلغاء الوزن والقافية معاً من النصّ الجديد، ليواجه فضاءاتٍ خلّاقة لا تحدّها قيود شكلية ولا تقف على عتبة النهايات ذات الجرس الموحد الذي تتشابه حروفه لروية لإنشاء القافية التي قد يفرض قانونها التكلّف في اختيار المفردة التي قد تكون سطحية من أجل أن تقود البيت لإتمام وزنه وقافيته وحسب، والاضطرار إلى الحشو الذي هو ضد الشعر كما نعلم، هذه إشارة أولى. أمّا الإشارة الثانية، فهي عدم جدية بعض الشعراء في دخول المضمار العسير والصعب الذي تمثله التجربة الشعرية بعمومها، وعدم الجدية هذا يتضح في غياب الأساس الفني لإدراك الشاعر لماهية نصّه، وذلك بإطلاق الهواجس والأحاسيس لهدفٍ ساذجٍ وبسيط وهو الكتابة ليس إلا، وكتابة الشعر - تحت لافتة قصيدة النثر - لأنها الأسهل والمبررّ الجميل لجميع الأخطاء الفنية التي قد يمر بها الشاعر!

ورغم هاتين الإشارتين - الملاحظتين - اللتين لا تتخصّصُ بهما هذه المختارات الشعرية للباقة الجميلة من

شعراء فلسطين الشباب، بل هما ملاحظتان بارزتان في عموم التجربة الجديدة في الشعر في عموم الوطن العربي،.. نقول رغم هاتين الملاحظتين، فإن المجموعة تقدّم أصواتاً في غاية الأهمية وتبشّر بشعراء سيكون لهم شأن واضح ومثير، ليس في مشهد الشعر الفلسطيني وحده، بل في خارطة الشعر العربي الجديد أيضاً، وسأبدأ بقراءة الشعراء قراءة سريعة، أملاً أن أدرس مجموعاتهم المستقلة التي نوهوا عنها وأشاروا إلى قرب صدورهما في بطاقتهم التعريفية الواردة في المختارات..

الشاعر أنس العيلة يقدم ثلاثة نصوص تنتمي إلى تجربة (قصيدة النثر)، ونصاً رابعاً من شعر التفعيلة، ومنطلق النصوص جميعها ذاتي مع ملاحظة أن الشاعر يجد ذاته الشعرية بحرية أكبر في (قصيدة النثر)، إذ يعمل على تقديم رؤيته عبر جمل قصيرة تمتاز بالحيوية وهي تلمس فضاءً حسياً عامراً بالشحنات الشعورية، يقول الشاعر في نصّه الذي يحمل عنوان (كائن) :

«الكائن ذو القامة

كائن بلون التراب

له قامة الشجرة

وأرجل الحيوان

يلتهم الطبيعة

ويزرع البيوت والشجر

يأكل بطرفيه، منذ ارتفع النهدي إلى الصدر».

وعلى الرغم من نجاح النص في أداء ذاته ضمن تجربة (قصيدة النثر)، إلا أنه يبقى من النماذج التقليدية ضمنها، لأن هذه التجربة (قصيدة النثر) قطعت شوطاً طيباً واجترحت فضاءات جديدة في التعبير الفني، ولم تقب أسيرة هاجس الخروج عن النص التقليدي الموزون وحسب.

أمّا الشاعر أحمد الحاج أحمد، فهو يقدم نصّاً ذهنياً بارداً، أي يبتعد عن التعبير الشعري باعتماده الجمل المحملة بأفكار من الممكن أن تُصاغ صياغة أخرى وضمن هاجس فني آخر، هو ليس الشعر بالتأكيد، كما أن الحاج أحمد يضع سدوداً حين يقفل أنسياب نصّه بفرض سؤال ذهني يوقف السيل المحتمل.. لنأخذ مثلاً قوله :

«إنّ الذي يعرفه العالم عن الحياة ما هو إلا إفران فكري، اتفق على تسميته، إلى أيّ وقت إذاً، سنظل سائرين في ظل أشخاص ماتوا؟، أفضل أن اتفق مع نفسي على معرفة تظل لي.. لكن العالم لا يرضى، لأنّ الكل يريد معرفة له، ولكن قلّة منهم تريد أن تظل لها».

والشاعر في الشق الثاني من نصّه الموسوم «الأسئلة أو تمثيل الموت» ذي الشقين الفنيين، الشق الأول هو الذي تحدثنا عنه أعلاه، وهو الغارق في التعبير الذهني، أمّا الشق الثاني، فهو يتوقّر على جماليات خاصة تنبئ عن تمكّن الشاعر من موضوعته ووعيه الجيد للعمل في مضمار تجربة (قصيدة النثر)، يقول الشاعر:

«لأنك لي

سوفَ تنامُ الهتي الصغيرة  
 على وشاح هذا النهار  
 ولأنَّ لي وردتين  
 مطراً، ماءً أمِّي  
 أحاولُ كتابةً يدكِ  
 على رصيفِ الغيمِ  
 لأنك لي  
 تساوتُ كلُّ الخليقة  
 قدماً ونهدين يلوحيان  
 غيماً صامتاً....».

وأنا أفترحُ على الشاعر أن يتخلَّص من هيمنة سلطة المعرفة عليه أثناء إنجاز نصِّه الشعريِّ، كما ورد في الشقِّ الفني الأول لنصِّه هذا، من أجل أن تكون للنصِّ الشعريِّ هويته الفنية، التي مهما حاولت الأفكار المجرّدة أو الآراء الذهنية أن تتطرّف وتقدّم دلالاتٍ ومعاني مختلفة، فإنها لا ترقى إلى جموح الخيال والتصوّر الشعري المتوقّد المدع الذي ينجحُ بتقديم فضاءٍ شعريٍّ جديدٍ ومؤثّر.

ويتّجه عبد الرحيم الشيخ بقصيدته نحو شعر (التفعيلة)، فيقدم نصّاً موزوناً بلغة سردية صافية ذات بوحٍ غنائيٍّ يفصحُ عن تمكّن الشاعر من أدواته الشعرية وهو يمتلئ امتداداً فنياً واضحاً لتجربة جيل الرواد بعمومه وجيل شعراء المقاومة الفلسطينية الأوائل بشكل خاص، وهو بعمره الغضّ يستطيع أن يحقق صوتّه الشعري الخاص - الخالص - في المستقبل بعد أن تنضج تجربته في الشعر والحياة معاً، يقول الشاعر في قصيدة «ألوهة الريح» :

«هي قصّة

كانت، وكان مفادها

أنّ النهاية في البدء مكائنها

وزمائها:

جُمّل الحكاية باركت طعناتُها بشحوبها

وشخصوها: قلبان، قنديل، وريح».

نلاحظُ ميل الشاعر إلى التمهيد الحكائي والمضي في السرد الذي يضطره إلى الشرح والتفصيل غير المحبّب في نسق الشعر الجديد، كما أنّ الشاعر لا يوقّف في استخدام القافية التي من الممكن أن تشبع عن طريق تغييرات بسيطة في بعض المفردات لأداء الوظيفة الفنية كاملة، وهذا المأخذ الشكلي هو بسبب قلّة خبرة الشاعر في الأداء ولا سيّما في قصيدته قيد القراءة «ألوهة الريح»، والشاعر - كما قلت - سيكون له شأن طيب إذا ما اتخذ أمر الشعر بجدية عالية وسار في طريقه الوعر لاستبطان أسئلة جديدة وفضاءات أوسع، وهذا ليس صعباً على شاعر شاب يقول :

«الآن، سيّدة التجاويفِ المضاءة بالرماد  
عُرِّيتُ فاقتنصي دمي  
فلديك مُتسَعٌ من التّأويلِ  
كي تهبي جموحَ الرّيحِ والشّهواتِ  
في نهديك عُرّسا».

أو قوله :

«عيني نجمة  
لم تهو كالرؤيا، وقلبي ساقية  
ظمأى، وتروى بالظمى حيناً  
وحيناً «بالظمى»  
لكنّ شكلاً يقينها عذبٌ  
وشكلاً الشكُّ أَعذبُ  
إن تزاحمت النذور».

ويتفقُ الشاعرُ أشرف الزغل بالرؤية مع زميله الشاعر عبد الرحيم الشيخ، وهو مبرر كافٍ لأن يُصدِرَ  
الاثنتانِ مجموعةً شعريّةً مشتركة، لكنّ الشاعر الزغل يميلُ إلى استخدام الجرس المتدفّق السريع من  
خلال تفعيلة (الخبب) والجملة القصيرة التي تنتهي بقوافٍ متقاربة، كما أنه ينتقلُ في إحدى قصائده  
الطويلة من تفعيلةٍ إلى أخرى دونَ أنْ يحدشَ جسدَ النصِّ حدشاً فنياً، بل ليتوقّر من خلال هذه الانتقالية  
على حرية أكبر في الأداء والتحليق الشعريّ الذي لا تعيقه (الأوزان الخليلية)، ولا تحدُّ من تلقائية تدفقه،  
يقولُ الشاعرُ أشرف الزغل :

«يا ربّ الدارِ  
الناسَ مناديلٌ.. وأنا مسمارُ  
يا ربّ الدارِ  
هاتِ الجمرَةَ والنرجيلة  
وفمي، أذني، عيني، أنفي..  
يا ربّ الدارِ..  
تضاريسُ بعضِ الحكايا  
بهذا الكلامِ المبعثرُ  
سأسعدُ أكثر».

وهنا تبدو الانتقالية العروضية واضحةً وهي تتكرّرُ في مفصلٍ آخر من النصِّ كما في:

«ويبقى جدارُ  
لكلِّ اللصوصِ..»

دارَ دَوْلَابُ الصَّلَاةِ  
 كُنْتُ فِي النَّاسِ الَّذِينَ حَلَّقُوا  
 حَوْلَ الْوَصَايَا  
 أُرْتَدِي ثَوْبَ الرَّجَاءِ..»

وهكذا ينتقل من المتدارك إلى المتقارب إلى الرمل ثم الكامل ويعود إلى الرمل، وهكذا يستخدم الشاعر أربع تفعيلات في نص واحد ينتقل بينها، وهذه التنويعات فضلاً عن استخدام الشاعر للمفردات اليومية تجعله قريباً من المتلقي، وهو مثل زميله الشاعر عبد الرحيم الشيخ يستظل بظل أصوات شعرية معروفة، ونرى فيه إشارات أمل كبير لأن يحقق ملامح صوته الخاص في النماذج الشعرية التي يحقق فيها ذاته بتعميق تجربته الحياتية والثقافية (والحرفية)، أيضاً.

لا أخفي حيرتي وأنا أقرأ الشاعر مراد السوداني، ذلك لأنه يتدفق بقصيدته من خلال جمل موزونة ذات ميل واضح إلى أسلوب الصياغة التراثية ومحاكاتها في العديد من المفردات وكيفية بناء الجمل، لكنه يواجه انكسارات وزنية (عروضية) واضحة كان بالإمكان تجاوز بعضها بتحوير بسيط في حرف أو حرفين، لأنه لا يوجد مبرر فني يقتضي الانتقال المستمر بين تفعيلة وأخرى في المقطع الواحد نفسه، وأحياناً الجملة الواحدة، وهذا قد يربك القارئ ويحدث لتلقيه اضطراباً موسيقياً يؤثر بالنتيجة على سياق المعنى العام وتأثيره الإيقاعي أو هاجسه الشعري الذي يسعى الشاعر إلى إرساله بدقة وجمالية خاصة للمتلقي.. ومن الجدير الإشارة إلى أن ذلك التثقل العروضي يحدث في بعض من قصائد مجموعته «رغبات» التي أخذ منها قصائد لهذه المختارات فيما تتوفر قصائد أخرى على بناء أكثر متانة يؤكد تمكن الشاعر من حرفته - وسنشير إلى هذه القصائد لاحقاً - أمّا النموذج الذي يضم الانتقالات العروضية الغربية، فيتأكد في هذا المثال :

«بريدُ الصباح تأخر  
 واصفرَّ عود فؤادي الطريد  
 تأخر هذا الصباح عن القفز  
 للشرفات المضاء بالعم  
 فأين التي إكسیر فضة ريقها عنب  
 على شفتي تكسر  
 لا تذكريني إن رحلت إلى بلاد جمرها في راحتك  
 غني المواويل يا بنت  
 تخضر في الحلم أشجار عري النعاس!».

وهناك أكثر من نموذج يؤثر إلى هذه الانتقالات العروضية غير المبررة، كما أن الشاعر يسقط في مطبّ الجمل الطويلة المركبة وهي - كما نعلم - لا تؤدي الوظيفة الشعرية التي تتحقق في الجمل القصيرة الصافية التي تقتصد باللغة وتجمع معناها ودلالاتها التعبيرية في مفردات مكتفة قصيرة، لا بالجمل

الطويلة مثل قول الشاعر:

«اشفقتُ على السَّمِّ من الغيبِ المتخترِّ فيَّ  
يقلُّبُهُ الجمرُ على كَفَّينِ نديينِ كسيفينِ  
يشقُّانِ الليلَ بملحِ بريقٍ يشعلُ قنديلَ  
غرائزهِ الورديةِ على حجرٍ أخرسَ تحرسُ  
غزلانُ الحناءِ صلابتهُ...».

فلنتأمل هذه الجملة الطويلة جداً، والتي تولدُ صوراً متداخلة مستمرة لا يستطيع المتلقي جمعها في بؤرة قرائية واحدة، لذلك تتطلب مثل هذه الفكرة أو التصور الشعري صياغة تتعدّد فيها الجمل لتعطي دلالاتها بوضوح أكثر وإقناع أدق..

ويلتقط الشاعر السوداني موضوعاته الحسية بمهارة من قبل الشاعر تنم عن شبق واضح ورهافة حس تجاه الأنثى، تلك الكائن الرقيق المحلق الذي يمنح الشاعر فضاءً جمالياً يقدّم من خلاله قصائد المتلثة بالحياة والحب بأعذب صورته وأكثرها إثارةً وشعوراً بالطبيعة المثلى لصورة الأنثى في ذهن الشاعر وقلبه المضمخين بإحساسه الذكوري (المفضوح) تجاه أنثاه، وهذا يتضح في القصائد التي تناولت موضوعة الحب والغزل بغنائية أسيرة جميلة، يقول الشاعر:

«قد مسّني شيطانُ شعركِ  
مُسّني قالتُ وردتُ شعرها  
ردتُ عليَّ بهمسها ويلمسها شفتي نَدتُ  
وعلى فراش الغيم أَلقتُ رأسها والجسمَ مدّتُ  
أَلقتُ شفيفَ ثيابها فوق السرير، قد استعدتُ  
هيا استعدّ

حمامةً بيضاءً بين يديّ يا شمساً  
تبدتُ

وارتختُ منها المفاصلُ والأيائلُ

همهمتُ في صدرها

ثم ارتمتُ، يا الله من نظراتها لما استعدتُ

وانثنتُ، قبّلني وادخل من جهنم جنتي...».

والشاعر يفتنُّ (باللعب العروضي) في إحدى قصائده المعنونة «رغبت الطمي.. دهان الورد»، التي يستخدم فيها تفعيلة البحر الطويل استخداماً جديداً، إذ يدخله في هذا النمط من الشعر لأنّه يصنع منه نصاً يعتمد التدوير الذي نادراً ما ينجح في القصائد التي تعتمد أسلوب (التفعيلة)، لأنّ البحر الطويل - كما هو معروف - يتألف من تفعيلة مركبة (فعولن.. مفاعيلن)، وليست متوالية، يقول الشاعر:

«وتجتو عناقُ الطير في جفن وردةٍ

تسيلُ دهاناً من لزوجةٍ سابحٍ  
من الطمي  
يغفو فوقَ قلبينِ ناثراً قشوراً من الأرضِ  
استشاطت وزلزلتُ  
وألقت بواطنها ارتعاشاً وفجرت  
ينابيعَ نيرانٍ تُصقى لشاربٍ...».

وهذا الاستخدام الجديد لتفعيله البحر الطويل يتطلب مهارةً حرفيةً خاصةً لا تتوفرُ لأيِّ شاعر، لذلك يميلُ الشاعرُ في أدائه في بعض المقاطع إلى الإملاء الموسيقيّ -الإيقاعيّ- المجرد الذي لا يؤدي إلا الشكل الذي يسعى الشاعرُ لتأكيدِه والعمل على إطلاق قصيدته في فضاءاته..  
عموماً، فالشاعرُ مراد السوداني في نصّه هذا يقدّمُ نصّاً ذا تجربةٍ عروضيةٍ جميلةٍ تدعونا للتساؤلِ عن الارتباك العروضي الباهت الذي ظهرَ في قصائده الأولى في مجموعته البكر «رغبت».

يعملُ الشاعرُ محمد الديراوي ضمنَ إطار تجربة (قصيدة النثر) ويأخذُ من سمات هذه التجربة أسلوبَ التعبير بالسياق القصصي أو الحكائي الذي يعتمدُ لغةَ السرد وهو يرصدُ ويتأملُ مقاطعَ حياتية تمنحها العلاقة الشعريّة بين مفردات الجملة التي تعتمدُ على الاستعارة والتشبيه وكسر نسق السرد لكي لا يصبحَ النصُّ حكاياً محضاً فينتهي بذلك إلى فنِّ القصة لا الشعر، وهذا الاختيارُ - كما نعلم - محفوف بالمخاطر الفنية، ذلك لأنه يعتمدُ أرضَ الواقع منطلقاً تعبيرياً، ممّا يجعلُ الشاعرَ في مطبِّ التصريح المباشر المبني على الرصد والوصف فضلاً عن رفع مستوى الحدث من اللغة الإخبارية - التقريرية - إلى لغة الشعر المتألمة، وهذا لا يتحقّقُ بالنوايا بل بخوض غمار التجربة والتماهي مع الإحساس بمفردات الهاجس اليوميّ، لا تمثيله فحسب.. يقولُ الشاعرُ في قصيدة «القلم» :

«الشقاءُ يعلّقُ ثوبه على كتفي

والهواءُ يؤلّفُ قصيدةً

تحت أقدامي

رعاةُ بقرٍ يربطونَ خيولهم

في أصابع قدمي

على الحائطِ لوحةً تفتقدُ اللمسات الأخيرة».

استطاعَ الشاعرُ في هذه القصيدة أن يحقّقَ هويّةَ نصّه الشعريّة عن طريق تشطّي السرد وتوزيعه على مناطق مختلفة، وربما متقاطعة، لإعطاء أكثر من صورةٍ واحدةٍ تصبُّ في الخيط الخفيّ الذي يجمعُ أسس التوجّهات الحديثة للنصّ الشعري، وهذا ينمُّ عن وعيٍ جيدٍ لتجربة (قصيدة النثر)، يقولُ الشاعرُ في قصيدة «الكرسي» :

«بأرجله الأربعة

ومسند الظهر

يستدرجُ القطُّ التي  
تعضُ ذيولها  
وتموءُ في داخلي».

هنا يميل الشاعرُ إلى استدراج فكرته لإعطائها المفاجأة الشعرية، فهو (الشاعر) يقدمُ بدايةً سرديّةً عاديّةً تعتمدُ الوصفَ المباشرَ لجمادٍ لا يؤدّي إلا دلالاته الإشاريّة المباشرة التي يرصدها الشاعرُ، ليوضّحَ بعد حين أنّ هذا الكرسيّ دونَ غيره هو افتراض ذهنيّ لوجودٍ يختفي في الجملة التي تضعُ نقاطَ الوصف جانباً حين تعضُ القطُّ ذيولها، تلك القطُّ التي يستدرجها الكرسيّ ليظهرَ مواء هذه القطط داخلَ نفس الشاعر!، هذا التغريب الجميل هو الذي يبرزُ شعريّة هذا المقطع والمقاطع الأخرى المماثلة التي تعتمدُ ذات النسق البنائي في قصيدة «الكرسي»، وهكذا تستندُ القصائدُ الأخرى للشاعر على اصطياد المفارقة والعمل على توظيف رؤاها في نصِّه الشعري المتأمل..

ويقدمُ الشاعر محمود أبو هشيش نصّاً غنائياً منجزاً بأسلوب (قصيدة التفعيلة)، ويؤدّي بلغة صافية ذات شجنٍ معبّرٍ تذكّرنا ببعض الأصوات الشعرية المعروفة التي يعتدُّ شعراؤها على الغناء بلغة ذات مفردة مألوفة تنطلق من الذات الجمعيّة التي تتغنى بالهمّ غناءً يثمرُ عن عمقٍ في البوح ويشيرُ إلى أداءٍ ناجحٍ لنصٍّ يعرفُ الشاعرُ جيداً مفردات خريطته ليورِّعُ صوته بالتساوي على مساحتها، كما أنه، وتعميقاً للتعبير عن جرحه الوطني، يستخدمُ تعبيراتٍ شعبيّة ترتبط بالذاكرة وتحركُ إطلالة رايتها باتجاه الإحساس الواخر العميق، يقولُ الشاعر :

«تطحنُ أمّي الهواءَ

وتغرّفهُ حفنةً.. حفنةً من إناءٍ قديم

تصبُّ يداً في أناءٍ

تديرُ الرّحى

لطحنِ خواصي القمح

يطحنُ فكُّ الرّحى دمعها

يطحنُ فكُّ الرّحى في المخيمِ أعمارنا».

وهكذا، يعبّرُ الشاعرُ بلمحة ذكية يقودُ إليها الإحساس بفكِّ الرّحى الذي يستعيرُ منه دلالاته القاسية الدالة على الوجود الإنساني.. عبرَ طحنِ الأعمار والغناء (باللهجة الشعبية إزاءها)..

وهذا التعبير عن الألم لا يحتاجُ إلى شرح، وكذلك تأتي قصائدُ الشاعر الأخرى تنمُّ عن تمكّنٍ حرفيٍّ في الأداء ولغة صافية لا يتقلُّ استخدامهاً لأسلوب (التفعيلة) كاهلها الفني.

الشاعرة عادة شاعفي تشعلُ شموعَ الشعر بصياغةٍ تنتمي إلى تجربة (قصيدة النثر)، أيضاً، ذلك أنّها تقدّمُ مشروعَ تجربةٍ يشيرُ إلى سعي الشاعرة للإمساك بسرِّ الشعر من خلال تأمّلٍ يفيضُ بالإنفعالات الهادئة التي تعبّرُ عن همّ الشاعرة وموقفها الفني والفكري معاً، لذلك تعطيه طاقتها التعبيرية دون اللجوء إلى تنقيف هذه الطاقة - أي تشذيبها من الزوائد والعوالق الفنية - وهذه الطاقة لا تخضعُ، أيضاً،

لأساسيات الحرفية المعروفة للشعر، فالشاعرة تتوقُّ إلى الغناء داخل نصِّها، لكنَّها محاطة بهاجسِ الوزن - التفعيلة التي لا تؤدِّيها بوجهها الكامل، والسبب كما يبدو من قراءة النصِّ، لا الموقف الفني من هذا النمط أو الاتجاه، وإنما سبب آخر، يؤكِّد هذا التصوُّر استخدام الشاعرة للسجع - القافية - في أكثر من مفصل من مفاصل نصِّها الشعريِّ، ولنأخذ هذا المثال التطبيقيَّ :

«نوافدٌ لا تردُّ ستائرُها المشرَّعةُ

وما زالت تتسابقُ كأنَّما حوافرُ حصان

يسوقُ الظلامَ إلى أبدِ النوم

في غرفةٍ لا يباضُ يواكبُ عزلتها اللَّامعةُ».

أو في قصيدةٍ أُخرى :

«تفتَحُها على الريح التي تطحنُ الأبوابَ

والأيدي التي طرقتها ذات غيابٍ».

وفي النصِّ الرائع للشاعرة والذي يحمل عنوان «رسلي إلى الصحراء»، والذي استلَّ منه المعدُّ عنوان المختارات الشعرية «ضيوف النار الدائمون»، تقدَّم الشاعرة في هذا النصِّ تعريفاتٍ شعريَّة وسياقاً سردياً تكتنزُ لغتهاً بالإيحاء والتحليق الجماليِّ والرصد المفعم بأداءِ العلاقات التعبيرية التي تقدِّمُ رسالةً تحقِّقُ هدفَ شغلِ الشاعرة وعمقِ انشغالها بموضوعاتها الأثيرة المنطلقة من الذات الجماعية ذات الهمِّ الوجداني الموحد، تقول الشاعرة :

«رسلي إلى الصحراء

كثيرون هم وغرباء

بلا أسماء توثقهم بالمواسم

ولا رثاء ينقصهم من حفلة النسيان

كثيرون هم

وبلا عدد كذراتِ الرمل

ولا أهل لهم

سوى شجرات النخيل

والهواء المثبت بين سَعْفِ الليل».

وهذا النصُّ يحفلُ بلغة صافية ومفردة حادة ذات تعبير مؤدِّ جيد للغرض أو الهدف، كما أشرنا إلى ذلك وتعيد القول، أن هذا النصُّ الطويل - نسبياً - رائع في معناه ومبناه لولا تسرُّب القوافي غير المبرر إليه، وعموماً، فالشاعرة عادة شافعي تنبئ عن قدرة طيبة سيكون لها شأن مهم لو أخذت مسألة الشعر بجدية، وتخلَّصت من الشوائب الفنية التي أشرنا إلى بعضها.

يعتمدُ الشاعر بشير شلش العمل في فضاء (قصيدة النثر)، أيضاً، ويختارُ أرضاً تعبيرية خصبه لإطلاق شرارات هذه الأرضِ الخصبه التي تعتمدُ أسلوب الحوار الذاتي الذي يعطي صورتين تنتميَان إلى مصدرٍ

واحد يتيح لمؤديه الحرية في توليد أسئلة متضادة تسهم في تقدم الفعل الحركي للنص ليرتفع إلى مستوى التحليق الوجداني والفكري معاً، وهذا الأسلوب الحوارى استخدمه أكثر من شاعر معاصر، والشاعر هنا -مثل غيره من الكثير من الشعراء - يسقط في العيب الصارخ الذي وقعت فيه قصيدة النثر وهو استخدام - السجع - القافية، والمفروض، كما قلنا، أن الشاعر يتحرر في نصه من كافة القيود التقليدية التي تحجّم من انطلاقته الإبداعية وتقوده إلى قيود أصبحت باهتة التبريرات، كما أن الشاعر يستخدم مفردات مقحمة على سياق النص، والقصد منها إدامة القافية لا غير، يقول الشاعر:

«وحيداً، وأذهب في ضوء النهار

ماذا لو انتظرته هنا على دوالي العتبه

صديقي الذي لا أراه إلا بوهج الحواس

صديقي الذي ينسل من ويأتي إلي على حين غرة،

وفوق..

ملاسه نوارس وصور وغيوم متعبه

ماذا لو انتظرته هنا، على عنب العتبه».

ويعمل الشاعر في القصائد الأخرى تحت هيمنة هاجس الأصوات الشعرية المعروفة، ويعتمد على النغم الذي تسقطه الذاكرة كصوت يعجب الشاعر حد التأثير فيه، ليعمل تحت خيمته وهو يقدم نصاً - موزوناً - يسقط في الكثير من الانكسارات والتجاوزات العروضية التي تدل على أن الشاعر غير متمكن من أدائه للقصيدة الموزونة. والشاعر قد أقحم هذا الخيار على وعيه وتجربته، وذلك من خلال نصه «مجاراة الصوت» الذي يقول فيه :

«مطر على وجه المرايا، والمرايا

حجر مشمس وقصيدة حيرى بين رصاصتين وعاصفة

مطر على حُمى الدُخان الداخلي

للبر صورؤها التي نهوى

وللنوع حق الضوء وقطره الطل...».

وهكذا تسقط القصائد الأخرى للشاعر في ذات الفخ الفني، وكان بودي أن يعمق الشاعر اشتغاله في الفضاء الحر لتجربة (قصيدة النثر) الصافية، أو أن يشد عوده ويتمكن من أدوات التعبير بأسلوب شعر (التفعيلة) حتى لا يضيع بين الحاليين.

الشاعر وليد الشيخ من شعراء (قصيدة النثر) الجيدين، ذلك أن نصه يحظى بصفاء فني ويمتاز بجملة منبسطة لا تميل إلى التعقيد أو التداخل أو التركيب أو الابتعاد عن الحس الوجداني الخاص بالشاعر وبيئته، وهو يعتمد في بنائه لنصه الأول - ضمن المختارات - على اللوازم التوليدية أو كما سماها الناقد عبد الجبار البصري (القوالب الصياغية)، وأهمية هذه المفاصل أو اللوازم تكمن في تهيئة انتقال توليدية جديدة ترفد مسار النص بدفق جديد وتخضعه إلى بورة تمثل محطة قرائية تجمع الفكرة وتهي القارئ

من خلال مفصلٍ فني إلى انطلاقة جديدة.

وفي النصِّ الآخر المعنون «القصيدة»، يعتمدُ الشاعر في لزامته على كافِ التشبيه التي تتوزَّع بانتظامٍ فني على جسدِ النصِّ (في قسمه الأول) الذي يحتوي على مقاطعٍ شجنٍ مؤثرةٍ قريبةٍ إلى ذهنٍ وتجربةٍ ووجدانٍ أيٍّ متلقٍّ مثل :

«كصغيرٍ هاربٍ من واجباتِ الدرس

ليحظى بقبلاتِ أمِّه

فتأخذه الصفعة، ليأخذَ دهشةً إلى القبر».

فيما يعتمدُ الشاعرُ لزامتهُ الضمير (هي) الذي يتوزَّع على القسم الثاني من جسدِ النصِّ بانتظامٍ، أيضاً وبذاتِ الشجنِ المتولد من المفردة الرقيقة - العميقة والبسيطة في الوقت ذاته - يقولُ الشاعر:

«هي، لوعه اليتامى في صباحاتِ عيد الأضحى

جليه في عتمة

بينَ جسدين لرجلٍ وامرأة..».

فيما تكونُ لزامتهُ التوليدية في نصِّه الثاني الموسوم «البداية» جملة «أنُ أحفرَ أكثر»، وهي تؤدِّي الوظيفة الفنية ذاتها التي أشرنا إليها في تناولنا الشاعر المبدع وليد الشيخ، الذي يمثُل صوتاً جيداً في تجربة (قصيدة النثر).

وليسمح لي القراء، وليعذرني شعراء المجموعة ومعدّها، أن أعدَّ الشاعر المبدع طارق الكرمي نسيجاً وحده، ذلك أنه يعي سرَّ العملية الشعرية بتنوّعاتها الفنية وعياً جيداً وينشئ نصّه بإتقانٍ عالٍ وروحٍ شعريّة متدفقة عبر جملة المتماسكة السابحة مرّةً في بحر قصيدة النثر بأهَابِ حرية مسؤولة، ومرّةً أخرى بين أمواج قصيدة (التفعيلة) التي يمنحها حسّاً جمالياً مضافاً يعزّزها هاجسه الجمالي، الشعري، والشاعر - كما ورد في بطاقة تعريفه - يعزفُ على آلة الناي بمهارةٍ، هذا يعني أن له حسّاً موسيقياً استثنائياً يتعامل فيه مع آلة تتوغّل بحزنها الأسر العميق في جوهر الذات الإنسانية، فيطلق منها هديلاً محبباً يقوِّد النفس إلى بكاءٍ تروحيٍّ، تلخص همومه ويستنطقها إبداعاً أصيلاً، يقولُ الشاعر في قصيدة «التماس»: :

«عتمة.. زجاج، زجاج

والسراجُ أعشى

وعصايَ ضوءه المكسور

ما من أحدٍ أوجعَ مفاصلِ بابي

لم ينبتْ سهمٌ في كعبٍ

عتمه نصف بيضاء

لم أرع العطرَ في أنيتي».

فيما يقول في قصيدة «شرنقات شوق»: :

«السلالمُ لا تفضي إلى عُرةٍ، زرقاء

إذن، ماذا ستبوحُ في الزجاجةِ  
وعلى أيِّ شيءٍ سيرمشُ  
شباكك الأخير

ها هو قلبي سفرجلهُ جوعٌ  
تفجّرُ غزالاتٍ لا تعبرُ عن عينٍ..

ويقولُ في قصيدة «مفر»، التي تمنحُها (التفعيلة) المستخدمة ميزةً تعبيريةً وفنيةً مضافةً :

«مطرٌ على الشبّاكِ يعرّفُ  
بالمناقيرِ الطريةِ سرَّهُ  
ومسلسلُ الرغباتِ فيّ  
يغسلُ الشرفاتِ من أمسٍ  
ضجرُ

مطرٌ على ليلِ الرصيفِ  
على المقاعدِ في انتفاضِ الجرحِ  
في تلك الأواني بين أيدينا  
على الطرقاتِ يكتبُ سيرةً.. أخرى..».

وتحفلُ قصائدهُ الأخرى بدفقٍ شعريٍّ متميّزٍ يستطيعُ تقديم نفسه بأطرٍ متنوّعةٍ تمنحه حريّةَ التعبير الأوسع  
في فضاءات تجربته الشابة المبدعة.

تعبّرُ الشاعرةُ رجاء غانم في نصّها المكتوب ضمنَ فضاء تجربة (قصيدة النثر) باللغة المشحونة بالعاطفة  
الذاتية التي تتثال راسمةً هاجساً مبسطاً ينبع من إحساس الشاعرة بهمّها الخاص الذي يطلق بوقها  
أغنيةً دافئة حزينّة، إلا أنّها، وعلى صعيد الأداء الشعري، تعاني من الخفوت إلا في بعض المقاطع المتقدّمة  
جداً عن سياق تجربتها مثل :

«مَنْ قال: إن أجملَ الأيام لم تأت بعد  
هل نحن دائماً بحاجةٍ لشهادة الوفاة  
حتى نعلنَ الميلاد  
عبيثاً نحاولُ قطفَ النجوم».

أو الجملة الشعرية المعبرة التي وردت من خلال المقاطع الستة القصيرة :

لأنّ الكونَ محايد، سقطتُ أجمل الأشياء سهواً، والشاعرة في نصوصها عموماً تمتلكُ قدرةً جيّدةً على  
استنطاق مفرداتها وتحويل الجملة المباشرة البسيطة إلى جملةٍ تحملُ أسئلةً شعريّةً بلمسة فنية ذكية، ولو  
تخلّصت - الشاعرة - من بعض الشوائب الفنية ومن الشرح والإيضاح واكتفت بجمل التوتّر الشعريّ  
التي تتوزّع في نصّها، لاستطاعت أن تقدّم تجربةً أكثر عمقاً، تستطيع من خلالها تقديم صوتٍ متفردٍ  
جميلٍ..

وبنفس طريقة الشاعرة رجاء غانم، تعبّر الشاعرة نوال نقّاع عن هواجسها الذاتية باعتماد (قصيدة النثر) التي تقترب في الكثير من مقاطع النصوص المنشورة - ضمن المختارات - إلى الخاطرة الفنية ذات الهواجس العاطفية القريبة من الرسائل وهي تنعم - رغم ذلك - بتحليقاتٍ شعريةٍ تستحقُّ الإشارة إليها والاحتفاء بها مثل :

«بالأمس، خبزت قلبها رغيفا  
 كي تمنع عنك الحزن  
 واليوم، يمشي القلبُ على عكازٍ..  
 والعقاربُ تهربُ  
 من الزندِ إلى الصدرِ..  
 أو.. حفنةُ إبرٍ  
 في علبةٍ قديمةٍ  
 ذكرياتُ النارِ  
 في أصابعِ الفحمِ..».

وما يقالُ عن الشاعرة نوال نقّاع هو ذاتُ الرأي الذي قدّمناه حولَ زميلتها الشاعرة رجاء غانم، التي وصلنا مع مفرداتها الجميلة إلى الجرفِ الآخر من المختارات الشعرية الرائعة التي قدّمت لنا صورةً متنوعةً للمشهد الشعري الشبابي في فلسطيننا الحبيبة.

\* شاعر وكاتب عراقي يقيم في بغداد.

(1) شعراء من فلسطين .. ضيوف النار الدائمون/ مختارات شعرية/ إعداد غسان زقطان/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت والمركز الثقافي الفلسطيني «بيت الشعر»، رام الله /1999.

## فدوى طوقان : «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»

أشرف أبو اليزيد\*

في الثمانينيات كانت أقلام يوسف الخطيب، وعصام شريتج، وأكرم زعيتر، وعبد السلام العجيلي، وزكريا تامر، ونجيب محفوظ، وسعد مكايي، وحسني شحادة، وجمال قطب، ورؤوف توفيق، ومحمود السعدني، وعشرات غيرهم، قوام الكتيبة التي جعلت من مجلة «الدوحة» الثقافية الشهرية – قبل أن تتوقف بالسكته النفطية، نهراً عربي الثقافة والهوى، كما أرادها رؤساء تحريرها، ومنهم كاتبنا الكبير رجاء النقاش. لكن ما أن بدأت شاعرة فلسطين فدوى طوقان تنشر في المجلة ذاتها حلقات من سيرتها الذاتية: «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»، حتى شعرت بأن كلماتها هي النهر العربي نفسه، بكل حزنه وجلاله، وبما فيه من عذوبة وتدفق.

لم تكن سطور الشاعرة الكبيرة مجرد قراءة في ماضٍ ينتمي إليها وحدها، بل قراءة في ذواتنا، خاصة، وأنها كانت شاهدة عصرنا الفلسطيني. كنت أستعيد قراءة الحلقة الواحدة مرات ومرات. ومن كان يُمني نفسه، وهو في سن العشرين مثلي حينها – بالشعر درياً، كان عليه أن يقرأ (إنجيل) الشاعرة الكبيرة، وقد حفرت سطورها في جبل القسوة والظلم والألم؛ قسوة التاريخ وظلم المجتمع وألم فراق الأحبة، حفرتها بصمود وإيمان شديدين بموهبتها وقدرتها على أن يكون لها صوتها الخاص في صحراء الصمت التي أحاطها بها المجتمع.

لم أكتف بحلقات الرحلة التي جمعتها من «الدوحة»، بل اقتنيتها في طبعتين لاحقتين، صدرت إحدهما بتقديم للشاعر سميح القاسم جاء فيه: «حين تنزاح هذه السطور من أمام القارئ فسيلقى نسغاً منغمساً حتى أطراف أصابعه في مزيج رائع من وقائع التاريخ ونوازع الروح، مسبوكة برشافة وشفافية وبوح أليف في كلمات شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان، هذه الإنسانة الشاعرة المنتصبّة في حياتنا الثقافية والاجتماعية ظاهرة فريدة وتجربة رائدة على صعيدي الحياة والإبداع معاً، نلحظ في معظم ما يكتبه الناس عن أنفسهم ميلاً شديداً إلى تجميل الواقع وتبريح الحقيقة، تحاشياً للتقولات والاجتهاد، وتجنباً

للمساس بالمشاعر المألوفة والأعراف المكرسة؛ فالوالدان منزهان دائماً عن الشبهات. ورضا الوالدين من رضا الله. ومحبة الوالدين فرض سماوي. وكلنا ندرك مدى الانضباطية والقسر في مثل هذه المسلمات .. ولأن فدوى طوقان فنانة تحترم ذاتها وتحترم فنها لا تتورع عن خدش ألواح الوصايا هذه، وليكن الطوفان من بعد الصدق والأصالة وقداسة الإنسان الفرد».

ولم يخلُ أمر إعادة النشر للسيرة الذاتية من مخاطر، لا شك أن بعضها ناجم عن البوابات التي أبت الشاعر الكبيرة أن تظل مغلقة، فلم تشأ فدوى طوقان لسيرتها أن تأتي منمقة أو مزيفة، بل طرحت في تربتها غرسة الصدق التي نبتت بذورها فيما كتبته من شعر. أما الذي أرادته بعيداً عن العيون، فقد طوته في صرّة النسيان، وألقت به تحمله الأمواج على غير هدى، تقول فدوى: «لم أفتح خزانة حياتي كلها، فليس من الضروري أن ننبش كل الخصوصيات .. هناك أشياء عزيزة ونفيسة، نؤثر أن نبقيها كامنة في زاوية من أرواحنا بعيدة عن العيون المتطلعة، فلا بد من إبقاء الغلالة مسدلة على بعض جوانب هذه الروح صوناً لها من الابتدال. ما كشفت عنه هو الجانب الكفاحي .. كيف استطعت، في حدود ظروفي وقدراتي، أن أتخطى ما كان يستحيل تخطيه لولا الإرادة والرغبة الحقيقية في السعي وراء الأفضل والأحسن، ثم إصراري على أن أعطي حياتي معنى وقيمة أفضل مما كان مخططاً لها. القالب الفولانزي الذي يضعنا فيه الأهل، ولا يسمحون لنا بالخروج عليه، القواعد المألوفة التي يصعب كسرها، التقاليد الخالية من العقل، والتي تضع البنت في قمقم التفاهة. كنت توقفاً مستمراً إلى الانطلاق خارج مناخ الزمان والمكان، والزمان هو الزمان، القهر والكبت والنوبان في اللاشيئية .. والمكان هو سجن الدار ..»

\*

التقيتها في بلاد السندباد، كانت ضيفة مهرجان الخنساء الشعري في مسقط، وحين قدمت شهادتها عن تجربتها في الشعر والحياة، قرأت في السطور التي كتبتها رائحة الرحلة الطويلة. كانت أمامي فدوى التي أحبها، فبدأت معها الحوار من حيث انتهت «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»، تقمصت دور الصديق الذي رمزت له بحرف «A» والتقتة في إنجلترا؛ عاشق الشعر والرسم في سيرتها. كانت هي نفسها، التي عشت مع سيرتها، وعاشت في سيرتها، فكأنني لم أفارقها أبداً.

قالت لي: جئت من زمن كان فيه شعر المرأة بدعة، فالمرأة العربية في موروثنا الشعري لم يتعد دورها قول الرثاء، وإبراز مناقب الراجلين، عدا ما قدمته لنا رابعة العدوية في القرن الثاني للهجرة، بشعرها في الحب الإلهي، ظاهره الغزل الحسي وباطنه الدعوة إلى الله بالحب الذي هو أهل له. أما الأغراض الشعرية الأخرى فكانت من المحرمات. وهذا يختلف عن شعر المرأة في الأندلس، وقد عرفت هناك من الحرية ما لم تعرفه نساء المشرق، والحرية مصدر إبداع الإنسان وسرّ تفجر طاقاته. سألتها عن دور أخيها الشاعر الكبير إبراهيم طوقان في حياتها. قالت لي وكأنها تطالع وجهه عبر السنين: لولا وجود شقيقي في حياتي

لما قطعت هذا المشوار، إبراهيم طوقان هو صانع نسيج وجودي، فهو الشاعر الذي أخذ بيدي ودلني على بوابة الشعر، وحين توفاه الله صغيراً، اعتمدت الجهد الشخصي والتثقيف الذاتي، فكنت قد خرجت من المدرسة - كما قرأت في سيرتي، في سن الثالثة عشرة، لكنني بالمراسلة وتنظيم الوقت، وبذهابي إلى أكسفورد سنتين تعلمت الإنجليزية، وحاربت من أجل كتابتي، لأن الشعر يستحق، فهو قضية وجودي.

\*

في «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» تحكي الشاعرة الكبيرة عن حبها الأول، ودروسها الأولى، وقصيدتها الأولى.. فنكاد نظن أن التاريخ يبدأ في تلك اللحظات. تعطي خلاصة الفكر والروح، وهما ما كانت تملك، لما تكتب ولمن تحب وللمكان الذي تذهب إليه، تقول عن اكتشاف أخيها الشاعر إبراهيم طوقان لها، وردة فعل من حولها «ما أروع الخطوة الأولى! ما أجملها! ما أشد سحرها! أصبحت خفيفة كالطائر. لم أعد مثقلة القلب بالهم والتعب النفسي. في لحظة واحدة انزاح جبل الهوان وابتلعه العدم، وامتدت مكانه في نفسي مساحات المستقبل شاسعة مضيئة، خضراء كمروج القمح في الربيع. ويا لرهبة الخطوة الأولى. إن قوى الشر، الظاهرة منها والخافية، لا تهادن أبداً، إنها تقبع دائماً في زوايا الدروب متربصة بنا. مع الخطوة الأولى يبدأ العراك والصدام بين إرادة الحياة وقوى الهدم، سواء أكانت عشوائية أم مخططة ومرسومة سلفاً».

وتستطرد فدوى: «قالت أختي (فتايا) لأبي وهي تظن أنها تزف بشرى مثيرة: هل تعلم أن إبراهيم يعلم فدوى نظم الشعر؟ أشاح أبي بيده، وواصل شرب القهوة المرة. كانت حركة يده حين أشاح بها تحمل كل معاني الاستخاف والاستهانة. انكمش قلبي مع حركة يده، وتقلص.. إنه لا يؤمن أنني أصلح لشيء. قلت هذا بيني وبين نفسي - إنه لا يحمل لي سوى شعور اللااكتراث، كأنني لا شيء، كأنني عدم وفراغ، كأنني لا لزوم لوجودي إطلاقاً. وازدادت الفجوة النفسية بادئ الأمر. ثم تحولت إلى أعداء حقيقيين، يعملون على قطع الطريق دون مسيرتي الجديدة. وكان عليهم أن يتصرفوا حسب تكتيك خاص وذكي، فلم يكن من الهين إقناع إبراهيم بالعدول عما بدأه معي، فهو مستقل التفكير، صريح، جريء، وصعب الانقياد إلى غير ما يؤمن به».

\*

يُحذر الشاعر إبراهيم طوقان أخته، المتلمسة طريقها الأول، من حفظ الشعر الحديث باستثناء ما يختاره لها من قصائد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وخليل مطران. فلم يكن يرضيه ما شاع من قصائد رومانتيكية في ذلك الزمن، أو كان يلبي ذوقه ما كان ينشر في الصحف والمجلات الأدبية من

شعر للشعراء المحدثين. فقد كان ابناً لجيل فتح عيونه على حركة إحياء كبيرة للتراث بابتعاث قيمه الفنية، كقوة السبك ونصاعة العبارة وقوة الديباجة، ابتداءً من البارودي في عصر النهضة، ومروراً بشوقي ومعاصريه من شعراء مصر والعراق ولبنان وسوريا، فكان شعر الشباب المنتمين في ذلك الحين إلى مدرسة «أبوللو»، مثله مثل الشعر المهجري في نظره، ضعيفاً ركيك الأسلوب، ولا يرقى إلى مستوى التعبير الشعري الجزل والمميز للتراث الشعري القديم، كان يلفت نظري دائماً إلى أن متانة تركيب الجملة الشعرية والتمكن من ناصية اللغة لن يتوفرا للشاعر دون العودة إلى ينباع الأصلية للشعر العربي، يعني التراث.

وإن كان ذلك الأمل يطوف بحديث الشاعرة فدوى طوقان عن درسها الأول، ومعلمها الأول، فهي هنا تتذكر بحرص وحسرة ما يمكن أن تسميه حبها الأول: «امتلاأت الأعماق بعطر زهرة الفل الغامض العجيب، وحرك مشاعري شيء يستعصي عليّ التفسير، وراح القلب يذوب تحت تأثير الأغاني المترعة بالعاطفة الشرقية الساخنة. منذ ذلك الحين ضربت أغاني محمد عبد الوهاب جذورها في قلبي وصار عندي سيد الغناء. «تعالني ففني نفسينا غراماً»، «منك يا هاجر دائي»، «قلب بوادي الحمى خلفته رماً»، «النبى حبيبك ما تحرمش الفؤاد منك»، وغيرها.. وغيرها.. كانت تلك الأغاني مؤثرات تعمل على تكثيف شعوري الغائم المبهم. فقد كانت هذه أول مرة أحس فيها بدقات قلبي وتوابعه. كان يفوتني إدراك معاني الأغاني إدراكاً عقلياً، لكن مشاعري كانت تعب من الجو العاطفي للصوت والأغنية فترتوي وتزداد كثافة وزخماً وتوهجاً. فقدت شهيتي للطعام، ولأول مرة عرفت الأرق الجميل المليء بالأخيلة والتصورات الهائلة، ولأول مرة عرفت كيف يغطي وجه إنسان ما كل الوجوه الأخرى ويكتسح الوجود بكامله. كان غلاماً في السادسة عشرة من العمر. ولم تتعد الحكاية حدود المتابعة اليومية في زهابي وإيابي، فما كان لثلي أن تزوغ يميناً أو شمالاً. كانت الطاعة من أبرز صفاتي، وكنت مسكونة دائماً بالخوف من أهلي. كان التواصل الوحيد الذي جرى لي مع الغلام هو زهرة فل ركض إليّ بها ذات يوم صبي صغير في (حارة العقبة) وأنا في طريقي إلى بيت خالتي. ثم حلت اللعنة التي تضع النهاية لكل الأشياء الجميلة. كان هناك من يراقب المتابعة، فوشى بالأمر لأخي يوسف. ودخل يوسف عليّ كزوبعة هائجة: «قولي الصدق».. وقلت الصدق لأنجو من اللغة الوحيدة التي كان يخاطب بها الآخرين، العنف والضرب بقبضتين حديديتين، وكان يتمتع بقوة بدنية كبيرة لفرط ممارسته رياضة حمل الأثقال. أصدر حكمه القاضي بالإقامة الجبرية في البيت حتى يوم مماتي، كما هددني بالقتل إذا تخطيت عتبة المنزل، وخرج من الدار لتأديب الغلام».

لم تكن المرارة وحدها في هذا العقاب الأول والأقصى، بل في التجاهل الذي عوملت به الصبية لاحقاً في البيت، بعد أن أصبح سجنها. يعود أبوها ذات صباح إلى البيت لبعض شأنه وهي تساعد أمها في ترتيب أسرة النوم، فيراها ويسأل: لماذا لا تذهب البنات إلى المدرسة؟ فترد الأم: تكثر في هذه الأيام القصص حول البنات فمن الأفضل وقد بلغت هذه السن أن تبقى في البيت. فيجيبها الأب باستحسان ما كان. لكن الأكثر إيلاً للصبية حين كان أبوها يستخدم - إذا أراد أن يبلغها أمراً - صيغة الغائب ولو كانت

حاضرة بين عينيه. كان يقول لأُمها: قولي للبنت أن تفعل كذا و كذا.. وإذا جاءت أختها (أديبة) تجلس في المساء لتحضير دروس اليوم التالي، فتفتح حقيبة كتبها وتنتشر دفاتها حولها وتشرع في الدراسة وعمل التمارين المقررة. تهرب فدوى إلى الفراش لتخفي تحت الغطاء دموعها.. وقد تكثف لديها الشعور الساحق بالظلم. تفكر بحرق نفسها فيمنعها مخافة الألم الجسماني، تفكر في تناول السم، ولكن من يأتيها به؟ كانت فكرة الانتحار الشيء الوحيد الذي تمارس من خلاله حريتها الشخصية المستلبة، وكانت تريد التعبير عن تمردا بالانتحار، باعتباره الإمكانية الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل.

\*

إذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقررها، لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإن طفولة فدوى طوقان، كما يرد في سيرته، لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة. ظلت الطفلة تتلهف للحصول على دمية تغمض عينها وتفتحهما، وكانت تستعيز عن دمية خرجت من مصنع بدمية تصنعها لها خالتها (أم عبد الله) أو ابنة الجارة (علياء) من مزق القماش وقصاصاته الملونة. ولم تكن تحب ملابسها، لا قماشاً ولا تفصيلاً. فقد كانت أمها تخطبها بنفسها، ولم تكن تتقن هذه الصنعة، وكانت ابنة عمها تلبس دائماً أجمل مما تلبس فدوى، إذ كانت أمها تبعث بملابسها إلى خياطة محترفة. أما بنيتها فكانت عليقة منهكة بحمي الملايا التي رافقت سني طفولتها، وكان شحوبها ونحولها مصدراً للتندر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليها: تعالي يا صفراء، روجي يا خضراء.

لا تجد في «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» ما يقع تحت بند السيرة الخالية من سياقها، فليست رحلة فدوى طوقان إلا ذلك العبور الاستثنائي لذاكرة شعرية مخضبة بالألم، ألم الذات والوطن، لكنها الذاكرة المترعة بالحكمة، إنها لا تكتفي بأن تضع أيدينا على ما حدث، بل تنقلنا ببصيرتها عبر مسافاته السوسيوثقافية، لنقرأ فيه أبعاداً أخرى: لماذا حدث؟ تمزج الشاعرة بين صفاء الذاكرة واكتناز السنين، لنقرأها وهي تتذكر إحدى الشخصيات المؤثرة في طفولتها: «منذ فتحت عيني على الدنيا لم أعرف «الشيخة» إلا وهي صاحبة الهيبة والسلطة، والبوليس السري الذي يعمل لحساب أرباب العائلة ويقدم لهم التقارير بما يجري في البيت، وكان في تلك التقارير الكثير من السم المدسوس. وكما يحدث في نطاق المجتمع، حيث تكون الرقابة المستبدة والقمع والقهر سبباً في خلق بنية تتركب من ثنائية الخضوع والتمرد معاً، كذلك يحدث ضمن نطاق الأفراد، فالفرد الذي ينمو في مناخ الشرطة السرية والسلطة العائلية المستبدة ينشأ بتركيب نفسي هو مزيج من تلك الثنائية: الخضوع والتمرد. فهناك دائماً صفات مكتسبة نتيجة القهر الاجتماعي والعائلي بصفة خاصة. وكانت «الشيخة» من ضمن العناصر التي عملت على خلق تلك البنية النفسية عندي التركيب الثنائي، الخضوع من جهة والتمرد من جهة أخرى».

لا تدعنا الشاعرة نسال، بل تستطرد شارحة العلة: «في السادسة عشرة من عمرها عادت «الشيخة» إلى

بيت أبيها مطلقة بعد زواج فاشل دام عدة شهور قليلة. وفي أيام شبابها اتخذت من طريقة الشيخ عبد القادر الكيلاني ملاذاً دينياً تهرب إليه، من إحباطها النفسي بفعل الزواج الفاشل. كان قد نزل بالبلدة شيخ مصري ضرير من أصحاب الطريقة الكيلانية استقطب من بين من استقطب بعض مطلقات البلدة وأراملها، وكانت الحلقات تعقد في منزل مدير المال الذي أنزله أن ذلك في بيته تلمساً لنيل البركة، وانضوى مع زوجته إلى الطريقة. سلب الشيخ عقول أولئك النسوة من «المريدات». فكانت بركته تنشر في المكان - أو هكذا كن يتخيلن - رائحة مسكية ترهف من حواسهن إلى حد صرن يرين ما لا يُرى ويسمعن ما لا وجود له. أغرى الحديث عن الشيخ جدتي التركية «أم عزيزة» فحضرت ذات يوم إحدى تلك الحلقات، أنكرت عيناها ما رأت، واستهجنته، وشنت على الشيخ حملات شعواء ممتدة. ومنذ ذلك اليوم استحکم عداً مكين بين «الشيخة» وبين جدتي لأمي، لم ينته إلا بموت الاتنتين، فالموت وحده هو الذي يضع نهاية لكل الأشياء. ولكن الشيخة ظلت تحمل لأمي ولنا - باستثناء أخي أحمد - كرهاً موروثاً. عندما فتحت عيني عليها كانت في الستينيات من عمرها على ما أقدر، وكنت أراها تكثر من الصلاة والصيام والتسبيح. تصوم الأشهر الثلاثة (رجب وشعبان ورمضان)، وتصلي صلاة قيام الليل، كما كانت تصلي صلاة التراويح والضحي. كنت أرى مسبحة هائلة الحجم تتكوم على مقعدها الأرضي تسمى «الألفية»، فقد كانت تلك المسبحة تتكون من ألف حبة، يذكر اسم الله على حباتها حبة حبة. وكانت الشيخة تضع علامة بين الحبة التي وقفت عندها عن التسبيح والحبة التي تليها. أما العلاقة فهي خيط تربطه بين الحبتين ليكون هادياً إلى المكان الذي وقفت عنده، فكأنما كانت بذلك تقدم فاتورة حسابها إلى الله...».

\*

لم تكن صفحات الشاعرة في «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» تخلو من حديث النضال، فإذا كانت تناضل في داخل البيت من أجل حريتها، فإن وطنها كان يناضل من أجل تحرره، وإذا كان قد فاتت الشاعرة التي سافرت إلى عمان فرصة معايشة الثورة الفلسطينية العام 1936، فما هي الثورة تهب من جديد مع ظهور مشروع التقسيم من جهة، ومقتل حاكم الناصرة الإنجليزي «أندروس» مع حارسه البريطاني في أواخر أيلول 1937، من جهة أخرى. إذ يهيج حادث الاغتيال السلطات الحاكمة، وتبدأ حركة التنكيل وعمليات القمع والاعتقالات الجماعية. وتفقد الهيئة العربية العليا واللجان القومية شرعية قيامها بعد أن أعلنتها السلطات هيئات غير مشروعة. ثم يختفي الشيخ أمين الحسيني، وينفى بعض الزعماء إلى «سيشل»، وتشند الثورة، ومعها تشند عمليات القمع. يفاجأ الجميع بإعلان منع التجول في أي وقت من أوقات النهار، فيحاصرون حيث كانوا، ولا يسمح لهم بالمغادرة إلى بيوتهم.

تقول فدوى طوقان: «وقفت ذات يوم مع أمي في السوق، ملجلجتين، أمام القوات المسلحة، وقد أقفلت الطريق إلى دارنا ولم نعرف أين نذهب. أشار بعض الجنود بأيديهم نحو الشرق، فعرفنا أن علينا أن نتجه

شرقاً. مشينا إلى «ساحة المنارة» لنطرق باب عائلة صديقة، ونقبع هناك إلى أن ارتفع منع التجول فعدنا للبيت. أصبحت عمليات مدهامة البيوت للتفتيش أمراً مألوفاً، وكان يحدث ذلك في الليل أو النهار، لا فرق، كان فرض الأحكام العرفية على البلاد مؤشراً إلى مدى عنف الصدام بين الجماهير والحكم البريطاني... أحد الأيام بقيت صورته حيّة في الذاكرة بكل تفاصيلها. استيقظت وأخواتي على طرق أحدى الجنود الثقيلة، كانوا نفرأ يقفون وسط الغرفة في غبش الهزيع الأخير من الليل. هبنا من الأسرة، وطلبوا إلينا المغادرة فوراً. لم يسمح لنا بتغيير ملابسنا، ولكننا خطفنا معاطفنا من الخزانة بسرعة، ووضعنا أغطية رؤوسنا كما اتفق، وخرجنا إلى السوق مع بقية النساء والرجال والأطفال في حيننا «حي الياسمينية». وبحسب أوامر الجيش المدهام، سار الرجال في طريق، وسارت النساء والأطفال في طريق آخر. كان بين النساء نساء في يومها العاشر تسكن بجوارنا، رأيتها وهي ترفع وجهها المحجب إلى أعلى فيبدو عنقها الأبيض وبعض خصل سالفها الحمراء، قالت وهم يتحسسون لفائف المولود الجديد: «ربي يكسر جاهكم ويرمل نسوانكم»، قالتها بلهجة نابلسية أصيلة، ناطقة الميم نوناً كما في اللهجة العامية، أما عمتي الشبيخة فكانت تحت وطأة نزلة صدرية حادة ولا تقدر على السير، فحملها جارنا «الدحوح»، بائع الخضار والفاكهة، على ظهره ومشى في موكب النسوة. انتهت بنا المسيرة إلى منطقة «رأس العين» في سفوح «جرزيم»، وانتشرنا هناك في العراء، وقد بدأ الصبح يتنفس. أطل فجأة من الجانب الآخر صف مزدوج طويل من رجال سكان الأحياء المطوقة. رأيت أبي بينهم مشتملاً بعبأته، فأحسست بالحزن في قلبي والحنو يغمر نفسي».

تبكي كلمات الشاعرة الكبيرة «إن منظر الشيوخ والطاعنين في السن في مثل هذه المواقف يثير في النفس من المشاعر المرة الحزينة ما لا يثيره الفتية والشبان. ورأيت في صف الرجال المزدوج المغذ في السير رجالاً عرفوا الشدة والنزق والعنجهية، فشعرت بتناقض وجودهم في المشهد الذليل. عدنا إلى بيوتنا في الأصيل لنشاهد آثار أسوأ عمليات التفتيش والنهب، كان قلمي الزيتوني اللون ضمن المنهوبات، وبقيت إلى مدى طويل أفقده بشيء من الحسرة، فقد كان أول قلم حبر أمتلكه، وكان - وهذا السبب الجوهري في إزعاجي لفقده - هدية من إبراهيم كافأني بها على قصيدة رثيت بها الملك فيصل قبل ذلك بسنوات قريبة وكانت الثورة قد عمقت الدوافع العدائية الجماعية في أفراد الجماهير الفلسطينية نحو الإنكليز، فوعد بلفور كان شيطاناً إنكليزياً منذ البداية ولقد كانت ثورة (القسام) في الأصل قائمة على مناهضة الإنكليز ومقاومتهم، فهم أصل الشر والبلاء، وهم العاملون على تنفيذ المطامع الصهيونية الخطيرة. وحين قال أبو سلمى العام 1936: «لو كان ربي إنكليزياً دعوت إلى الجحود»، لمس الوتر الحساس في قلوب الجماهير الفلسطينية، ونطق بلسانهم، وعبر عن مشاعرهم المستفزة الغاضبة».

هل تكتب فدوى الماضي أم الحاضر؟ أم أن التاريخ المؤلم يستعيد ذاكرته في أرض الرسائل؟ في كل الحالات لم يكن بيت آل طوقان بعيداً عن الحكايات البطولية، أخبار العنف والموت والاعتقالات والنفي والخيانات.. كانت تخترق جدران الدار وتصل إلى سمعها عن طريق الآخرين: الإخوة، الجرائد، النسوة الزائرات، صبي اللحم والبقال واللبان وسواهم. وحين كانت أصوات المتطهرين تأتيهم من بعيد ثم تقترب شيئاً فشيئاً، كانت تهبط الدرج متفجعة الرأس بغطاء كبير يغطي وجهها والقسم الأكبر من جسمها، وتركض إلى الديوان فتظل من أحد شبابيكه على السوق، وقد غصت بالنسوة من القاطنين بالجوار أو المستأجرين. تنبش الشاعرة الذاكرة «حين أرى الجماهير الغفيرة الهائجة، تغرورق عيناى، أو يسيل الدمع على خدي. وقد ظللت فيما تلا من أيام حياتي أبكي، وأحس بالتأثر العميق إزاء الجماهير المتراصة، ولعل الدمعة التي كانت تسيل من عيني في مثل هذه المواقف إنما كانت بسبب عجزى عن الاندماج في الآخرين والمشاركة الفعلية في الالتحام بهم. فما عرفت طعم هذا الاندماج، ولا تعرفت على زخمه وحلاوة مذاقه إلا بعد حرب حزيران 1967. فالاحتلال الإسرائيلي أرجع إلي الإحساس بنفسى ككائن اجتماعي، وفي ظل الاحتلال فقط، حين كنت ألتقي بالجماهير في قراءاتي الشعرية، عرفت القيمة والمعنى الحقيقي للشعر الذي يتعشق ويتخمر في دنان الشعب».

في ديوانها «الليل والفرسان»، تكتب فدوى طوقان نصها «إلى السيد المسيح في عيده»: «يا سيد، يا مجد الأكوان/ في عيدك تصلب هذا العام/ أفرح القدس/ صممت في عيدك يا سيد كل الأجراس/ من ألفي عام لم تصمت/ في عيدك إلا هذا العام/ فقباب الأجراس حداد/ وسواد ملتحف بسواد/. القدس على درب الآلام/ تجلد تحت صليب المحنة/ تنزف تحت يد الجلاد/ والعالم منغلق/ دون المسأة/ هذا اللامكترث الجامد يا سيد/ انطفأت فيه عين الشمس فضل وتاه/ لم يرفع في المحنة شمعة/ لم يذرف حتى دمعة/ تغسل في القدس الأحزان./ قتل الكرامون الوارث يا سيد / واغتصبوا الكرم/ وخطأة العالم ريش فيهم طير الإثم/ وانطلق يدنس طهر القدس/ شيطانياً ملعوناً، يمقته حتى الشيطان».

\*

للنابلسيين، مثلما لغيرهم، قوانينهم الاجتماعية الخاصة، ولكي يرضوا عنك يجب عليك المحافظة على تلك القوانين، وكان أهمها ألا تتخذ بين الجماعة الموقف الذي يظهر أكثر معرفة، وإلا فأنت المغرور المدعي البغيض إلى النفوس. وكان الانتقاد التهكمي اللاذع صفة عامة للنابلسيين. لذا لم تفرض ابنة نابلس الشاعرة فدوى طوقان نفسها على الآخرين بالحديث عن موضوعات بعيدة عن اهتمامهم، ما أفقدها الرغبة في الجدال والأخذ والرد. وفي الفترة ما بين الثلاثينيات والأربعينيات لم يكن يسمح لها بالخروج من المنزل إلا بصحبة بعض الأهل؛ الأم أو العممة أو الأخوات وبنات العم. ولم يكن هناك من متنفس غير الزيارات. ورغم أن هذا الجو لم يكن يستهوي الشاعرة أبداً، فإنها كانت تضطر لمصاحبتهن أحياناً (رغبة

في الخروج من ضغط الجدران العالية ولو لساعتين من الزمن)، وعلى أية حال لم يكن يسمح لنساء العائلة بالخروج من البيت أكثر من مرة في الشهر أو الشهرين. كانت الصفة العامة للنساء في ذلك الحين هي أمية العقل، ولم يكن تحصيل من يعرفن القراءة والكتابة ليتجاوز مرحلة التعليم الأولى .

كانت هناك قلة قليلة ممن أكملن دراستهن في «دار المعلمات» الحكومية في القدس، وكان أعلى مستوى في دار المعلمات هو الصف الثاني الثانوي. وكان لفئة معلمات المدارس في نابلس وغيرها من مدن فلسطين قيمتها الاجتماعية واحترامها في عيون سكان البلد. فكانت المعلمة تمتاز دائماً بالثقة بالنفس والاعتداد بالذات. ولقد شكلت المعلمات في نابلس فئة اجتماعية معينة، وأصبح الانتماء إلى الفئة قيمة تتطلع إليها كل فتاة طموحة. لقد عرفت الفتاة المعلمة الأولى شيئاً من الاستقلال الاقتصادي، وأصبحت تشارك أباهما أو إختها في القيام بتكاليف معيشة الأسرة. وكفاها أنها لم تعد عالة على أهلها، بغض النظر عن كونها أصبحت نصراً اقتصادياً مساعداً في البيت.

على أن ذلك لا يعني أنها تحررت من المفاهيم الاجتماعية المختلفة والسائدة، فقد ترضخ لمجتمع التحفظ والتقاليد والتبعية للرجل، لأن درجة تعليمها كانت محدودة جداً، فلم تبلغ مبلغاً يغير شخصيتها إلى حد الاستقلال الشخصي والثقة بطاقتها وإمكاناتها. «لقد ظلت في جو حماية الرجل والاتكال عليه: حتى شريك الحياة لم يكن لها الحق في اختياره. كما أنها ظلت تحت رحمة الأخ حتى لو كان عاطلاً ولا خير يرجى منه لنفسه أو للعائلة أو للمجتمع».

كتبت فدوى طوقان «في مثل ذلك المحيط وتلك الظروف كان من الصعب أن تنمو قدرتي على التمرد الفوري، إذ لم يكن التمرد أو الجموح من مكونات شخصيتي. كنت أحياناً أفكر بالهرب بحثاً عن الخلاص من العذاب والألم، غير أنه كان لدي رقة قلب بالغة تجاه شيخوخة أبي بالرغم من كل شيء، فما ملكت يوماً القلب القاسي الذي لا يبالي بالأم الآخرين في سبيل نزاعته ومطامحه الكبيرة. وهكذا لم يكن أمامي إلا الانعزال الكامل في قلب العلاقات البشرية المتشابكة من حوالي والهروب من زمني البائس إلى الزمن الروائي حيناً وأحلام اليقظة والشعر حيناً آخر، كان الواقع المعيش في ذلك «القمم الحريمي» مذلاً مهيناً، حيث تعيش الإناث وجودها الهزيل القاتم. كنت ألتفت حولي فلا أرى إلا ضحايا بلا شخصية، بلا كيان مستقل، يقبعن في بيت يتعجل فيه الرجل شيخوخة أخواته وبنات عمه، متخذاً من القهر وسيلة لذلك التعجيل، ضحايا لم أعرفهن إلا عجائز، عجزت الواحدة منهن منذ الخامسة والعشرين من عمرها، لم أعرفهن إلا في ثياب التبتل والتقشف، يغطي شعرهن المنديل الأبيض».

تسرد فدوى طوقان قصة السفر النهائي، بعد أن طورت المرأة في نابلس حجابها على مراحل امتدت على مدى ثلاثين عاماً. ففي العشرينيات تخلصت من التنورة السوداء الفضفاضة، وأبدلتها بالمعطف الأسود أو البني، وغيره من الألوان الغامقة. وفي بداية الأربعينيات تخلصت من الغطاء الذي كان ينسدل من أعلى الرأس حتى الحزن، ساتراً لتفاصيل الجزء الأعلى من الجسم، وحيث تنطوي وراءه يداها على صدرها حتى لا تظهر أصابعها أمام أعين الرجل. أما في أوساط الأربعينيات قد بدأ المنديل الأسود يشف عما

تحتة. وفي منتصف الخمسينيات طار المندبل نهائياً، وراحت الوجوه الجميلة تتحدث بنعمة ربها في هدوء وخفر. لقد كان تطوّر الحجاب في نابلس بطيئاً عكس ما كان عليه في القدس وحيفاً ويافاً، ولم تكن طريق هذا التطور هينة أو معبدة، فقد ظلّت نابلس بلد التعصب والتقاليد العتيقة، لا تتم التحولات الاجتماعية فيها بسهولة ويسر، فالقوالب والقواعد المنصّبة تبقى هي المتحكّمة رغم كثرة المتعلمين من أبنائها. ومن الغريب أن هذه المدينة التي اشتهر أهلها بالديناميكية وكثرة الحركة تطلّ ترفض الجديد الذي يمس التقاليد، لكن حتمية التطوّر تطلّ أقوى من كل مقاومة، فالتطور هو خط سير الحياة، ولا يمكن التصدي له وإعاقة حركته.

وفي النصف الأول من الخمسينيات، خرجت فدوى طوقان من «مقم الحريم»، فمع انهيار السقف الفلسطيني العام 1948 سقط الحجاب عن وجه المرأة النابلسية، وكانت قد كافحت طويلاً لتتحرر من ملائمتها التقليدية ومنديلها الأسود الكثيف.

ولكن كيف كان لقاء الشاعرة بالحياة، وهي العزلاء من سلاح الخبرة ومعرفة الناس؟ كانت المواجهة متعبة وصعبة يعوزها التكافؤ. فالكتب وحدها لا تكفي كمصدر لمعرفة الحياة، وما في العلاقات البشرية من تعقيد وتصادم. والتجارب الخاصة تظل هي الينبوع الأصلي لتلك المعرفة. المشاعر والأفكار المعزولة عن أرض الناس والواقع.. الحس الاجتماعي العاجز عن النمو الحقيقي بسبب كساحه الزمن.. كل هذا فوجئ بالناس والحياة المتحركة وراء عالم «الحريم» المعزول «ووجدتني أقف حائرة: الحياة الاجتماعية ومعطياتها في طرف، وأنا في طرف آخر، وكان الأمر باعثاً على الدهشة والخيبة والتأمل».

وفي شهر مارس من العام 1985، تنشر «الدوحة» قصيدة أرسلتها الشاعرة من نابلس، القصيدة التي تقدم إحدى صور الاحتلال الإسرائيلي كانت تحمل عنوان «حكاية أخرى أمام شبك التصاريح»، وأهدتها إلى حفيدة شقيققتها في الضفة الغربية، التي منعها عنها ضباط التصاريح حين همت بعبور نهرها الغافي على حلم التحرر، تقول في خاتمتها: «فتراجعت بخطو يتعثر/ أي وربّي لم أعد أفهم شيئاً غير كوني/ في زمان اليتيم والحكم اليهودي المقدر/ ليس لي (معتصم) يأتي فيثأر/ لا ولا (خالد) في (اليرموك) يظهر/ عدت أدراجي وجرح القلب يدمي/ وبعيني دموع تتحدر».

\* شاعر مصري يقيم في القاهرة.

قراءة أولية في مجموعة «مرايا شاغرة» (1)  
**صوفية العلاقة بين**  
**بنية المكان ووجدان الشاعر**

شاكر مجيد سيفو \*

تتخذ بنية المكان بؤرة القصيدة في تجربة الشاعر باسم عباس، وتحمل قيمتها ومعانيها الرمزية والحسية والنفسية الخاصة لتنسجم مع كونه الشعري والوجداني عبر حقولها الدلالية واقترانها مع منظومة الوحدات الثيمية الفكرية الأخرى، لكننا لا يمكننا فصل المكان وحده عن الكون الشعري للشاعر، لأنّ في تعاضد هذا مع مستويات القصيدة تعبيراً عن الحال الشعرية لأننا وتبادل علاقتها الدلالية، وفي هذا التداخل فسحة من استدعاء الرمز، أي تعدد مستويات الإشارة والكلمة، بتنشيطها عبر حالات نفسية وجمالية، كأن تكون المرأة هي الأرض أو الوطن، وهذا ما تشفره الرؤيا الشعرية للشاعر وإحساسه الحاد والعام بدراما الحس والوجدان الشخصي والجمعي، مقترناً بالحدس الوجداني وأبعاده الزمكانية والميثولوجية والجمالية، هذا يبدو جلياً حينما يتجانس الزمكان في مخيلة الشاعر ويحتفل بأزليته وقديسيته، فهو حقيقة ولادته وتاريخه الشخصي والجمالي الذي تنهض عليه البنية الشاملة لمعانيه المتداخلة في معظم قصائده، وتتركب هذه العلاقة بين تداخل المعاني والدلالات التي يجترحها الشاعر من مستويات رؤيوية يتداخل فيها السحر والجمال، تلك المستويات التي تعكس هذا اللاشعور الذي يتحول بفعل الوعي الفني إلى بنيان رمزي ليكون بدوره حقلاً دلالياً يعبر عن معاني هذه العلاقة في خطاب ملثاق تتداخل صوره ومعانيه المختلفة في نسق علائقي.

إنّ قصيدة الشاعر باسم عباس في «مرايا شاغرة» تستفاد من فلسفة نفسية في تأنيث المعنى في الشعر عبر التزامه بالصورة، في لحظة الانتشاء بطزاجة الصورة، يرى باشلار: «أنّ العلاقة ليست سببية بين الصورة والنمط البدني، وهي ليست صدق الماضي، بل على العكس، فمن خلال توهج الصورة يتردد الماضي البعيد بالأصداء...»، إنّ البعد الدلالي لرمزية المكان، تستدعي وعياً فنياً عالياً، وتتأكد هذه العلاقة من خلال الرموز المتعددة في مستوياتها الدلالية، لكنها في النهاية تصب في البؤرة المركزية لمحرق القصيدة.. في مرايا الشاعر باسم عباس يجرنا الاحتفاء بالنمط الشعري الساخر في لغة صورية

تستنطق مشهدة معاصرة عبر إخضاع الزمن إلى منطقة الحدث الساخنة، وإن منظومة الدلالات تشرح عن أشياء ينقلها الشاعر من سكونيتها إلى حركة ضاجة بالمعاني عبر تماهيات رومانسية حيناً، وإلى تراجيديا ساخرة حيناً آخر، عبر سلسلة من الصور في صياغاتها العلائقية التي تكشف عن بنى شعرية متماسكة، إنَّ الشعر، شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف للقارئ، فلا يمكن الحديث عن الخطاب إن لم يكن هناك تواصل، فالتواصل البارز بين علاقات القصيدة عن الشاعر وخطابها الفكري والإنساني دليل تواصل كبير بينه وبين القارئ، ومن خلال اكتناه عناصر القصيدة، نستطيع أن نتأمل مشهد التجربة الكلية والفعل الوجداني ومستويات الرؤية لقصيدة الشاعر، فالوجه الموضوعي لتجربة باسم عباس هو أزلية المكان وقدسيتها وكونيته ووجدانه الشخصي والجمعي، وإن قصيدته تنبثق من هذه الكونية والوجدانية التي تقتزن بالعنوانات الفرعية إلى داخل المتن وتتوزع وحدات البنية المكانية إلى أوركسترا تراجيديا تتنازع جسد القصيدة وأوركسترا الإيقاعات الداخلية ونبرة القوافي الخارجية والعروض بوحداتها الوزنية التي تضخ القصيدة بزخم موسيقي جياش، فالقصيدة تتشاكل بحركة حلزونية، يظل (الجنوب) مركز بورتها الكلية، تحمل ميسومها الشعري وتعدد دلالاته، حيث تزخر بمنظومات ومستويات بلاغية غنية في أجناسها وتفرعاتها: (للقلب نافذتان: / واحدة تطل عل الهوى، / وتطل واحدة على أنتى / أسميها القصيدة مرة، / وحديقة الأطفال مرات، / وأحياناً أسميها الوطن..).

يجتهد الشاعر هنا في إظهار تعددية مستويات الرمز، فالمكان في مستوياته يتخذ عدداً من المعاني، ابتداءً، بالقلب وناذتيه، ومن ثم القصيدة التي تتحول إلى حديقة وأخرى إلى أنتى، وبالتالي فهي الوطن، الأم، والأرض بمعناها الكلي الغني في معانيه: (هذه القصيدة / شهقة بغم الجنوب / دم الشهيد أو الشهيدة.. / أما الحديقة، / فهي ورد صغيرة في طفلة / شربت حليب الصبح أيقظت العصافير، ارتدت مريولها / احتضنت حقيبتها / وقد أودعتها قلبي)، (الكون قصيدة الجنوب 5)، ويرسل الشاعر حركة كبيرة للمعاني في قصيدته عبر هذه الصور الشعرية التي توقدها لغته الساحرة، ويغامر الشاعر في تأصيل المعاني باستثماره عناصر المفارقة والسخرية عبر أسلوبية شكلانية يظل الحس الإنساني فيها يرسل مراراته وأحزانه عبر نثارات من الأسطورة والميثولوجيا من خلال صب هذه القوالب اللغوية في نفحات شعرية تفضح معانيها عبر موضوعات يومية وحالات حياتية قريبة من وجدان الشاعر ومشاهده اليومية ومشاركاته الوجدانية، حيث يستدرج المؤلف الوقائعي عبر صيغ حكائية حوارية لإنتاج مشهد بصري شعري جذاب: (يا أبتاه / يوماً تنهال عليّ معلمتي، / تسألني: / ما معنى العيش / الموت / الوطن / المنفى / الصمت / الشرف / العار.. / وتوغل أكثر، تسألني: / ما معنى المكسو / العاري /.. / يا أبتاه / ساعدني، / فمعلمتي تهجم نحوي كل صباح / تأخذني / تصلبني في زاوية الصف / وتبدأ فكفكة الأزرار..)، (حوار بالأزرار ص11).

وإذا كان الشاعر حريصاً على إرسال نبرة ساخرة عبر خطابه الشعري في هذه الموجزة الوصفية السردية الشعرية، فإنه يحمل نثارات صورته من خلال هذا الخطاب الحوارى الحكائي ألفاظاً تقع داخل

توصيفات التحرش والإثارة للخطاب الجنسي، فالملفوظات المعلنة في هذه السيرة اليومية لحياة الصبي داخل الصف تشي بالإثارة أمام المشهد العام، ومعلمته هي الباعث والمحرض لقيام هذا الخطاب عبر لغة يحس من خلالها القارئ بالسخرية والمرارة والألم والشوق نحو اصطياد الآخر.

ويسعى الشاعر باسم عباس إلى تشعير بنية المكان في استثماره لعناصر لغة حوارية شفافة تقترب من التغزل والرومانس.. (هل شهوة الروح/ تقوى على لجم شهوة هذا الجسد،/ وصل الشاطئ/ عمر/ رماله حب/ وماؤه يغسل خد الأبد..؟)، (دالية الحب ص 21). يتجانس الزمكان في هذه الصورة الممتلئة ليعبر عن مخيلة ممتلئة بالإشارات، ووعي شعري يتنقل بين الزائل والخالد، بين الشهوة الحارقة وميوعة العاطفة، تؤكد قدرة الشاعر على المشاركة في الرصد والحفر في أرضية العلاقة الأزلية بين الأنا والآخر وإسناد الحوادث إلى بدائيتها ورمزيتها وضخها بوقائع شعرية استجابة للوعي الشعري لتأسيس مشهدية صورية تنعكس فيها ارتباطات الأنا أزلياً وكونياً، وتتماهى هذه الاشتغالات في شعرية تنتج صورها الأنا الشاعرة في لهفة وحبور ولوعة بالانتماء والتجذر في أزلية وقدسسية المكان: (أرضي الجنوب/ على الجنون أفيقي/ قلبي رماد/ والعذاب رفيقي لكنني،/ رغم العذاب،/ مغرد،/ فالشمس بيتي/ والنجوم طريقي،/ ...../ ولربما/ صرخت بقايا أمة/ لبنان عشقي/ والجنوب عشقي..)، (الجنوب عشقي ص 47).

إن قدرة الشاعر على بعث روع الشعرية في ملفوظاته واضحة، حيث إن اللفظة عنده تؤنث حزمة من المعاني في الاشتغالات الجديدة على مركب الحدائة واصطياد الرؤى الجوهرية للحياة، عن تعددية العلائق الجوهرية تنتج جوهر الكلام الشعري وتؤسس خطاب الشاعر، فمن خلال هذه الإيقاعات ينتظم تحت سقفها خطاب فني يضح معانيه عبر بنيته الاستفهام والتساؤل من جهة، والحيرة والقلق من جهة أخرى: (نهر من الشعر/ أم دهر من اللهب؟/ أم هدهدات أبي، في كتاب أبي/ أم زغردات ورود/ في مروج أس/ أم وشوشات صبي/ في ضمير أبي/ أم شهقة الكون/ مرمياً على وجعي/ أم صرخة الله/ كن مرآة كل نبي.؟) (مرآة نبي ص 30).

ومن الثراء الصوري في تجربة الشاعر باسم عباس هذه الانشطارات في الصفات وإسنادها إلى ظواهرها وتمظهرات الحسي والذهني فيها، حيث يعمل الشاعر على إسناد بعض الظواهر الكونية الفيزيائية إلى بعض العناصر البشرية بغية تأسيس علاقة شعرية قوامها المعنى العام من خلال هذه المنظومة من الأنساق اللغوية الشفافة.

(الليل صبي زنجي/ يكتب بالقلم الأسود../ الصبح صبي أبيض/ يكتب بالقلم الأصفر../ الليل سؤال مقفل،/ يحمل في جعبته ألف سؤال،/ الصبح جواب مفتوح،/ يحمل في كفته مليون جواب/ لكن ما يقلقني ويحيرني أنني كل صباح أسمع وشوشة/ بين الصبح وبين الليل..) (وشوشات ص 37).

وفي زحمة منظومة التشبيهات التي تزخر بها قصائد الشاعر باسم عباس، تنهيكل القصيدة من مجموعة متوالية من هذه التشبيهات لتؤسس هيكلها وخطابها عبر لغة قريبة من الوجد والحكمة والخيال والتعريف أمام حيرة الأنا وتساؤلاتها التي تتراكم وتتقاطع داخل نسيج المعنى في مستويين من الحضور والغياب

في علاقة ثنائية قوامها الزمن:

(الليل حضور امرأة ثكلى/ في مذبحه الخيل/ والصبح غياب..)، إن استدعاء بنية الغياب في هذه الصورة متأً من حضور عنصر الزمن والمرأة في حالتها الشعورية المتخمة بالألم، وينزع الشاعر إلى الذاكرة ليقتنص من أعماقها ذلك الشعور العارم المتخم بالأهات والذكريات، عبر متواليات من المعاني الشديدة الخصوصية والقريبة إلى حياته الضاجة بالألم والمرارة والعذاب والحزن والخراب: (كانت بيروت خراباً/ فأتيت إليها/ ورششت بذور الحب/ على أرصفة الحزن، فقامت أشجار/ تزرع في أكواخ العمر حياة، فجر حياة..). (سنونوه جنوبية وربيع بيروتي ص 64)، تشفر لغة القصيدة ثنائية الحياة والموت، فبعدها كانت بيروت خراباً، رشت على جسدها بذور الحب، فقامت الحياة فيها، عادت علاقات الناس إلى بعضها في أجمل معانيها وأقواها: (.. من أين أتيت بهذا السحر؟/ أجيبيني/ نظراتك صارت وشماً/ في صدري وجيبيني.. / صمتهك يشعلني/ يقتلني/ لكن دموعك من فرح تهطل/ فوق رماد حياتي/ تحييني..). هكذا يبني الشاعر هيكل تجربته من رموزه الخاصة، حين تتحول الأم والحبوبة إلى رمز عنيد، وتطلع من رمادها لترسل حياة ضاجة بالورد والموسيقى والشوم والدمع، دمع الفرح، إنها رؤيا شبيئة يطلع الشاعر بها إلى العالم ليثور قضيته تلك التي أصبحت بعيدة عن جدولة العالم، وأمام هكذا نزوع، يظل الشاعر ضاجاً بإرسال صورة في خطاب موجه لقارئ يسعى ويطلب المعاني، وهذا الفصل هو من صلب اهتمامات الشاعر واشتغالاته الحسية والذهنية لإنتاج قصائد تظهر أمام العالم بأنها تاريخ شخصي وجمعي مقاتل وعاشق الحياة بأقصى ما يمتلك من وعي فني وجمالي وحسي تاريخي.

ويهتم الشاعر باختزال الصورة والمعنى العام للقصيدة، حين يلتقي بإرسال صورة معمقة في منظومة لغوية مكثفة، تحتشد فيها المعاني: (فتحت دفاترها الحقيقة/ فاكفهر الوقت/ في عين الزمن/ خلعت ملابسها الحديقة/ فاقشعر الغيم/ وارتجف التراب)، (عين الزمن ص 44).

إن هارمونية حسية تصدر عن هذه العلائق الميتافيزيقية، تحمل في طياتها فكراً خلافاً، إن تشكّل هذه العلائق بهذه المنظومة اللغوية قائم على التفاعل والتقاطع والتضاد في ملفوظاتها في المعنى والمبنى، فهي تصعد من تشفيرها عبر إحياءاتها لمعانيها الحياتية بعيداً عن التجريد والشكلانية، فالشاعر يقيم العلاقة من قطبين متنافرين يتجادبان في البؤرة المركزية للخطاب ليتشكل المعنى ويشظيه الشاعر داخل البنية الكلية للقصيدة.. وتظل مجموعة باسم عباس «مرايا شاغرة» مرايا تحتل الكثير من الإضاءة والتأويل.

\* شاعر وكاتب عراقي يقيم في بغداد .

(1) «مرايا شاغرة»: مجموعة شعرية للشاعر باسم عباس، منشورات اتحاد الكتاب اللبنانيين، 1999.