مُحمَّد القيسي
دِراسَةٌ في شِعْرِهِ وَنَثْرِه

د. إبراهيم خليل

مُحمَّد القَيْسي

❖

دِراسَةٌ في شِعْرِهِ وَنَثْرِه

الطبعة الثانية

الطبعة الأولى 2019 /1440هـ

رقم الإيداع
لدى دائرة المكتبة الوطنية
2019 /1 /265

811,9
خليل، إبراهيم محمود
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن / إبراهيم
ود خليل - المؤلف،2019
(176) ص
ر.أ. 2019 /1 /265
الواصفات: /النقد الأدبي// الشعر العربي// الأد
ي/ يتحمل المؤلف كامل المسئولية القانونية عن محتو
فه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية
هة حكومية أخرى.

محتوى الكتاب

بمثابة تقديم 7

الفصل الأول

غرّيد الحزن الموزون 23

الفصل الثاني

فضاءُ الموت في شعره 35

الفصل الثالث

النصُّ الموازي والتناصّ 51

الفصل الرابع

المكان في شعره 71

الفصل الخامس

تأثيرُ لوركا في شعره 105

الفصل السادس

تراسل الأنواع 129

الفصل السابع

نَمْنَمات إيقاعيَّة 147

الفصل الثامن
لغز الأنا وسؤال التجنيس 159
الخاتمة 179
ملحق ببعض ما كتب عنه وعن شعره **181**
مصادر الكتاب **200**

بمثابة تقديم

تِذكارُ الماضي

ها هي ذي السنوات تمضي.. سنواتٌ طوال مرّت على رحيله، وسدوه التراب، ثم دفنوه، وألقوا على مثواه القليلَ من الكلمات.. معبّرة، موجعة، صحيحٌ، لكنها سرعان ما تبددت في الهواء مثل فقاقيع تعلو سطح الماء لحظات ، ثم تتلاشى ، تذوب في الزبد، تفنى.. سنواتٌ. سنواتٌ.. وأحَدٌ يكاد لا يتذكر القيسي: الشاعر الذي جاب الآفاق فعلاً، لا على الورق حسب. عازف الشوارع، الذي أغرق حساسيتنا بشجن الكلمة، ولوعة الفراق . في العام 1944 رأى النور للمرة الأولى في بلدة صغيرة، دخلت التاريخ ، وخرجت من الجغرافيا حين احتلها الصهاينة عنوة، وهدموها بقسوة. استبدل اسم كفر عانة اسْمًاً آخر (أور يهودا) لأنّ اللغة هي الأخرى أداة من أدوات الاحتلال، والمحو، بيد المنتصر. المنتصر الذي لا يكتفي بالاعتداء على الناس، وتنفيذ مجازره، لكنه يعتدي أيضاً على التراب، وعلى التاريخ، وعلى الجغرافيا، ويعتدي أيضاً على الكلام.منذ ذلك الحين ، ونفس القيسي تمتليء ألمًا، وشجنًاً، وحزْنًا، وحقداً، وتطلعاً لأمل يومض برقُه من بعيد، كلما اقتربنا من ذلك الوميض، وظنناهُ على مرمى حجر، تبيّن أنه يمْعن في الابتعاد، إلى حدود المُحال .

للقيسي في رحلة العمر جولاتٌ، وصوْلات. في الجلزون، وفي رام الله، وسواهما، في الرصيفة وعمان، حتى حدود الصحراء في السعودية ،والكويت ،وليبيا، والمغرب، وثلوج سيرانفادا في الأندلس غربيّ العالم القديم . كلّ تلك المسافات لم تُشْبع توقه للسفر. فحتى عندما حطت به الرحال في أحد المستشفيات غائباً عن الوعي، كان يعدّ العدة لسفر جديد آخر، كأنّه هو من عناهُ ابنُ زُرَيْق البغدادي(420هـ) بقوله:

ما آبَ من سفرٍ إلا وأزعجهُ
رأيٌ إلى سَفَرٍ بالحَزْم يُزمعهُ
كأنّما هوَ في حلٍّ ومُرتَحلٍ
مُوكّلٌ بفضاء الله يَذْرَعُهُ

* * *

عندما صدر ديوانه الأول " **راية في الريح** "1968كان قد نشر الكثير من قصائده في مجلات عدة، منها مجلة الآداب البيروتية، وكانت إحدى قصائد الديوان " الصمْتُ والأسى ". تلك التي استولتْ في حينه على إحساسي، ومشاعري، وحفظتُ مقاطع منها، وكنت أرددها متذوقاً ما فيها من الإحساس المفعم – حقا – بالشَجَن والأسى.. إلى جانب ما فيها من الإحساس بروعة الجرْس الموسيقي، والنغم، الذي يتواءم مع التجربة، وحساسيتها المفرطة. كنا قد خرجنا للتوّ من نكسة الخامس من حزيران – يونيو 1967. وكانت مجلة

الآداب – في ذلك الحين – هي المجلة الوحيدة التي تلتقي على صفحاتها أقلام الشعراء، والكتاب، والنقاد، والدارسين في الوطن العربي، من الماء إلى الماء. رجاء النقاش، الناقدُ اللامعُ منذ تقديمه لديوان **مدينة بلا قلب** لأحمد عبد المعطي حجازي، سارع لتناول القصيدة في باب ثابت من أبواب المجلة، هو باب قرأت العدد الماضي من الآداب. توقّف مطوّلا عند تلك القصيدة، الصمت والأسى، مؤكدُا – فيما أذكرُ – أنّ تلك القصيدة، شهادة ميلاد لشاعر جيد سيكون له شأنٌ كبيرٌ في الشعر الفلسطيني، والعربي.

ويبدو أنّ تلك الكلمة انسحبت تمامًا على شعره، فقصائده سرعانَ ما غزت الدّوْريات، وتوالت دواوينه في الصدور: خماسية الموت والحياة، رياح عز الدين القسام، وغيره.. ولكنّ تشاغل القيسي بمطالب الحياة اليومية، والأسرة، اضطراه للسّفر الدائم، والعمل في مواقع شتى: مدرّسًاً حينًا، ومذيعًا حينا، وكاتب نصوص ، ومعدًا للبرامج.. وهكذا. مما صرفه أيضًا عن العناية بتجربته الشعرية، وحظها من الاهتمام النقدي. ففي الوقت الذي كان فيه منْ هُمْ أقصرُ منه قامَةً من الشعراء تلتفّ حولهم زُمرٌ من النّقَدة، والمُسْتكتَبين، ظلّ، هوَ، بعيداً عن هذه الأوساط.

فكانت أشعارُهُ، ودواوينه ، تملأ المجلات، وتنفدُ من المكتبات، دون أن تحظى تجربته بدراسة نقديّة جادة، كتلك التي تهافتَ فيها أصحابُها على شعراءَ آخرين تهافتَ الذباب على الشراب، أو تهافت

الفـَراش على الشّـهاب. قـال لي مـرّة: إنّـه لا يُحْسـن الدعايـة لنفسـه. فـبعض الشـعراء الـذين يسـتوْحون قصـائدهم مـن شـعره هـو، وكاد يقـول: يختلسـون أفكاره، وصـوره، ورمـوزه، أصـبحوا أكثر منـهُ شـهرةً، والنقـاد يهتمّـون بدراسـة شـعرهم أكثر مـن اهتمـامهم بشـعره. فكـانَ جـوابي: إنه لا يصحّ إلا الصحيح. وإنّ النقـد الـذي يُنشـر – غالبًا – في الصُـحف، مـا هـو إلا نقـدٌ صُـحفيّ ، فـلا قيمـة لـه، لا مـن حيـث المضـمون، ولا من حيث الأسـلوب، ولـن يـدوم تـأثيره إلا بالقـدر الـذي يـدوم فيـه تـأثير هـذا العـدد، أو ذاك من الصحيفة، في عقـول القـراء، ووجدانهم. أما الدراسات الحقّة ، فهي التي لا ترتجل ارتجالاً، ولا تقالُ بديهة وانثيالاً، ولا تُنْشر في وسائط تتحكّم بها المَحْسوبيّة، أو الرشوة.

أخبرني مـرة أنّ صـديقه أحمـد دحبـور، الـذي يشـرف على مجلـة البيـادر الأدبيـة التي كانـت قـد بـدأت تصـدر في تـونس منـذ العـام (1990)، قرّر أخيراً، وبعد انتظار طال أمَدُه، وصبرٍ نفِدَ مَدَدُه، وتجاوز حـده، تخصـيص صـفحات من أحـد أعـدادها القادمـة لنشـر دراسـة حـول شـعره، مع مختـارات من قصـائده. وأضـافَ مقترحاً: إنه سـيكون ممتنًّـاً إذا قمْـت بإعـداد تلـك الدراسـة، بشـرط أن تكـون طويلـة، ومسـتوفاة. وعلى الـرغم من أنني لا أسـتجيب – في العـادة – لما يطلبه مني المؤلفـون، سـواءٌ أكـانوا كتـاب قصـص، أم كتـاب روايـات، أم شـعراء، وكثيرون يعرفـون ذلكَ عنّي حتى باتوا يتحاشـون الكلام إليّ في

هذا الشأن، فقد وعدْتُ – على الرغم من ذلك – القيسي، لأنني فعلا كنت قد اعتزمتُ دراسة شعره.

ولم تمْض إلا أسابيع حتى كانت الدراسة مُعدّة للنشر، وتم إرسالها للمجلة عن طريق الأديب الكاتب فاروق وادي، الذي كان في حينه مشرفاً على مجلة صامد الاقتصادي بعمان. ولكنّ المسئولين في المجلة، بمن فيهم المرحوم أحمد دحبور، وغسان زقطان، وثالث لم أعُد أذكر اسْمَه، لم يأنسوا لتلك الدراسة، ولم يعجبهم ما فيها من تحليل مُنصف لتجربة الشاعر، ومن ربطٍ بين بداياته، وما صدر من دواوينه الأخيرة، ولم يُعْجبهم ما ورد فيها من أمثلة، وشواهد، تصوّر، بصدقٍ، ما يتميّز به شعره على سواه، فيما يتصل بالرؤية، أو الأسلوب، أو اللغة، أو الرمز، أو الصورة، أو الصلة بين شعره والتراث، أو ظاهرة التنوّع الأجناسي. ومن قبيل التعطيل تمّ تأجيل نشر الملفّ مراراً.

* * *

وعندما قامَ القيسي بزيارة إلى فلسطين، بعد اتفاق أوسلو المَشْؤوم، المُهين، آلمه ما لقيه من عقوق الأصدقاء في رام الله، وغزة. وقد عبّر عن ذلك مراراً بشعره، مثلما عبّر مريد البرغوثي عن ذلك في كتابه " رأيْتُ رام الله ".

وأكثر ما آلمه هو أنّ القائمين على القرار السياسي، والإداري، في المدينتيْن، يُساوون بينه وبين غيره من صغار الشعراء الذين لا تتجاوز

شهْرَتُهم حدود رام الله، والبيرة، أو المبتدئين الذين لم تكتمل أدواتهم الفنية بَعْدُ، ولا يحْسِنونَ نظْم القريض. آلمه على سبيل المثال أنْ يقدّم مُقترحا بإنشاء بيت للشعر في رام الله على غرار التجربة المعمول بها في تونس ، والمغرب ، ليتلقف الاقتراح شاعر مبتدئ ، فيصار إلى تنفيذ المقترح، وإسناد الإشراف على بيْت الشعر لذلك المبتدئ، ويترك القيسي خارج اللعبة، لا لشيء إلا لقرب ذلك المبتدئ من أصحاب القرار، ولأن مشاجرة بينه وبين وزير ثقافة السلطة تركته بلا وظيفة، فكانت رئاسته لبيت الشعر حلا لذلك الخلاف.

ظلّ القيسي في الواقع لا يتمتَّع من تلك الإدارة بغير الظلال، وقد حالت بيروقراطية تلك الإدارة دون توفير العلاج المناسب له في الوقتِ المناسب، مما أدى إلى رحيله على تلك الهيئة المأساوية المُفجعة. فعلى الرّغم من إيماننا بقضاء الله، وقدَره، فإنّ الكثيرين يظنّون – ولهم الحقُّ في ذلك – أنّ القيسي كان بالإمكان إنقاذه، وأنّ حسّاده – وهمْ كثرٌ – حالوا بينه وبين العلاج المجاني، في المستشفى، بتأخير الموافقة على إعفائه من التكاليف التي لم تكن بحوزته بالطبع، ليصدر ذلك القرار متأخرًاً في صورة، أفضل ما يُقال فيها ، أنها نوعٌ من رفْع العَتَب.

لقد مرّتْ سنواتٌ على رحيل القيسي، فماذا فعل أصدقاؤه، وأحباؤه، ومريدوهُ، من تلامذته الذين كانوا يتقاطرونَ عليه زرافاتٍ، ووحداناً، مدّعين أنهم يقتفون أثره، وينْهجون نهجه في الشعر، والإبداع؟ قلْ ما تشاء عن الإدعاءات عن التأثر به ، والسّيْر على

نهجه، فليسَ هذا هو المهمّ، ولكنّ الأهمّ هو: هل أقاموا ندوة واحدة – خلا حفل التأبين الذي حاول كثيرون منهم تعطيله، وتأخيره، لإحياء ذكراه ، ودراسة شعره، دراسة جديدة- هل قام قليلٌ منهم، أو كثير، ونهضوا لجمع أشعاره التي لم تنشر، لينقحوها ، ويصدروها عن هذه الدار، أو تلك؟ وما الذي يحول بينهم وبين تناول روايته الثانية بالعرض، والتنويه، وقد صدرتْ بعد رحيله مغتنمين الفرصة، والمناسبة ،تجديداً لذكراه، وتعبيراً عن وفائهم، وامتنانهم، لما قدمه لهم، وأسداه.

الشائعُ أنّ القيسي لم يكنْ كريمًا، ولا جواداً. وأنه لم يفتح أبواب منزله (مضافة) لكثيرين ممن كانوا يقضون الأيام، والليالي، على موائد هذا الكاتب، أو ذاك. ومن الجائز، بل من الثابت، أنّ القيسي لم يكن معتدلا في علاقاته العاطفية، والنسائية، وأنه كان أقرب ، في بعض الأحيان، إلى التهوُّر، الذي يؤدي لمزيد من الإحراج. ومن الثابت أيضاً أنه كان يحسّ – نوعا ما – بتضخم الأنا ، ويرى في شعره شعراً فوق شِعْر الجميع، ولكنّ هذا لا يجوزُ أن يكون مسوغا للصمت ، والعزوف عن تجديد ذكراه، والعمل على نشر أعماله غير المنشورة، والتفكير بإعداد الدراسات عنه، وعنْ شعره، لا سيّما من أولئك الذين كان له الفضلُ الأكبرُ في تقديمهم للصحافة الأدبية، والمجلات، بل وتقديمهم للمتنفّذين في دوائر ثقافية معينة أصبحوا يتمتعون فيها بامتيازات عالية، لا تحصى ولا تعد..

عندما جمعتُ ما كتبته، ونشرته عن شعر القيسي في كتابٍ بعنوان "القيسي الشاعر والنص" صدر عام 1998 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، سألني أحدهم متظاهراً بالمزاح: كم دفع لك القيسي مقابل ذلك الكتاب؟ ثم استدرك فوراً، وقال : عفواً، أعرف أنّ القيسي ليسَ ممّن يدفعونَ شيئاً. وعندما تناولتُ القيسي في أربعة فصول من كتابي الذي صدر بعد رحيله بثلاث سنوات، وهو كتاب " من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن" وأهديتُ الصديق نفسه نسخةً من الكتاب، فاجأه أنّ فيه فصولا عن القيسي، وشعره ، وعندما تكلم متسائلاً، بادرته على الفور:

- لا أظنك ستخرج القيسي من قبره ليدفع لي مقابل هذه الدراسات.

* * *

عندما فاز القيسي بجائزة ابن خفاجة الأندلسي، وجائزة عرار، وجائزة البابطين، حصل على بعض المبالغ المالية الجيدة، لكن كثيرين ظنوا أنّ الجوائز التي فاز بها كانت مشوبة ببعض الشبهات. وإذا كان ذلك يصحّ على جائزة عرار لأنها منحت له في حينه لأسباب انتخابية لا شعريّة، إلا أنَّ الأمر في الجائزتين الأخريْن مُختلفٌ. فالقيسي، أولا وأخيراً، يستحقّ ما هو أكثر من تلك الجوائز. ظنّ مرة أنّ بإمكانه التقدّم لجائزة سلطان العويس للشعر. وكان كثيرٌ من الأدباء، والنقاد، والشعراء، يتوافدون على منزل المرحوم الدكتور

إحسان عباس لهذا الغرض، ومنهم من كتب في أبي إياس قصائد تجمع بين المديح والاستعطاف، بعض هؤلاء فاز فعلا بجوائز، وبعضهم ظلّ يأمل بالفوز، إلا أنّ القيسي اعتزم ذات يوم أن يزور المرحوم إحسان عباس وقد ظننته يحذو حذوَ الآخرين.

وكنتُ اعتزم اصطحابه معي لأن القيسي لم تكن لديه سيارة. واتفقنا على اللقاء في رابطة الكتاب لننطلق من هناك. وعندما وصلتُ مبنى الرابطة في الموعد المحدد وجدته ممسكا بسمّاعة الهاتف، واستنتجت من الكلام أنّ اتصالا هاتفيا جاءه من إحداهن، ولما استمرَّ نحو ثلاثين دقيقة في ثرثرته الهاتفية تلك، وذلك شيء عرف به المرحوم، اضطررتُ لتركه ،والذهاب إلى منزل المرحوم الدكتور عباس برفقة الكاتب القاصّ رشاد أبو شاور. وعندما سألني المرحوم إحسان عباس عن القيسي، ولماذا لم يجيءْ معي، قلت له الحقيقة، فضحك قائلاً:

- القيسي لنْ يتغير.

وكان كثيرون يتهامسون عن ضعف القيسي أمام الجنس الآخر. وعن استعداده الدائم للتضحية بأي موعد مسبق لقاء الحديث، أو الجلوس مع امرأة.

بعد ذلك لم يفكر القيسي فيما أعلم بزيارة أخرى للمرحوم إحسان عباس. ولم يكرّر الرغبة في ترشيحه للجائزة المذكورة، ظنًا منه أنّ الجائزة التي تُمنح لمن هم أقلّ منه منزلة، وأدنى قامةً، لعلاقة

شخصية بهذا لكاتب، أو ذاك، جائزة لا تستحقّ أنْ تكونَ من مطامح الأنفس.

* * *

قبيل رحيل القيسي في (1- 8- 2003) بشهر، أو أكثر، اتصل بي بوساطة الهاتف، ليخبرني أنه اشترى بيتا (شقة) في حيّ المدينة الرياضية بعمان. وأنّ البيت يقع تقريباً مقابل المبنى المعروف باسم صرح الشهيد. وقال لي: بعد أن ننتهي من التشطيبات الأخيرة – وهي محدودة جداً – والانتقال للسكن، وكان قبل ذلك قد باع منزله في الرصيفة، وأقام في منزل مستأجر في ضاحية الأمير حسن، سوف ندعو الأصدقاء، ونولمُ لهم، وسيكون ثمة لقاءٌ دوريّ منتظم مرة في كل شهر، نتطارح فيه أحاديث الأدب، والفكر، والفن، بما يعود علينا وعلى غيرنا بالكثير الذي يغنى ما نكتب. ولم أره، ولم أسْمعه بعد ذلك.

وقد أخبرني الصديق الراحل خليل السواحري، بعد وفاة القيسي، أنه زارهُ مرة في دار الكرمل، وتعرّض في أثناء تلك الزيارة لمتاعب اضطرته للذهاب إلى المستشفى. وقيل لي: إنه كان يعاني من ارتفاعٍ في الضغط، وأنّ القلب لديه لم يكنْ على ما يرام . سمعتُ ذلك بعد أن دخل في غيبوبته الأخيرة، وتأخّر الموافقة على علاجه في المستشفى، وكان على أي موافقة من هذا القبيل أنْ توقع من الرئيس الراحل ياسر عرفات، غير أن بعض الموظفين تعمَّدوا – والعهدة في

ذلك على الراوي- تأخير الإجراءات، فصدرتْ الموافقة بعد أنْ فارق الحياة بوقت قصير.

وبعد وفاة القيسي بأشْهر، صدرت روايته الثانية " شرفة في قفص " وكانَ قد ذكر لي أن الرواية في حوزة سماح إدريس – دار الآداب - وأنّ من المتوقع صدورها عام 2004. وبالفعل أنفذت دار الآداب، وبرّتْ، بما وعدَتْ. لكنّ القيسي لم تتحْ له رؤيتها منشورة.

في الرواية الكثير ممّا كان يحسن تجنب ذكره. وأودّ هنا أنْ أقول: إن الرواية الثانية ليست بمتانة الأولى. ولا هي بقوة البناء الذي وجدناه في حديقته السرية. إنّما نجد هنا قسْمًا يقربُ من الرواية، وقسْماً آخر لا علاقة له بالفنّ القصَصيّ، فضلا عن الروائيّ، وهو أشبه باعترافات، وانتقادات، يتطرّق فيها لعلاقته ببعض الأشخاص المعروفين، من أمثال: يحيى يخلف، وأحمد دحبور، والمتوكل طه، وآخرين..ومن غريب ما يُذكر أنّ أحد أصدقائه من الكتاب تطوَّع لتوزيع النسخ (الإهداءات) ولم يكن يعرف أنّ فيها بعض التجنّي عليه، إذ كان المؤلفُ قد تناوله في شيء من الغمْز واللمْز، ولم يدرك ذلك إلا بعد أنْ قرأ الرواية.

وقد قارب كلامه عن هؤلاء أن يكون من قبيل القدح الشخصي الذي لا يجيزه العرف الأدبي، ولا يُقبل بوجوده في العمل الروائي الذي يُفترض أنْ يكون – على الرغم من واقعيته – نوعًا من التخْييل . ولهذا وجدنا في روايته الثانية " شرفة في قفص " عملا فجّاً بالمقارنة

مع روايته الأولى **الحديقة السّرية**[1]. وعلى أيّ حال أستطيع الزعم بأنّ القيسي في حديقته السرية أثبت أنه ناثرٌ بقدر ما هو شاعر، وأنه روائي بالمستوى الذي هو فيه كاتبُ سيرة. وأنه قارىء مثقف بالمستوى الذي هو فيه فنانٌ مبدع. فالقيسي، باتفاق، قارىءٌ نَهِمٌ، شغفه بالاطلاع، واقتناء الكتب، لا حدّ له ،ولا نهاية، وقد جرّه هذا الشغف لاستعارة الكتب، والتمسك بها، وعدم إعادتها لمن أعاروه.

حدث أنني في سنة 1987 زرْت الجماهيرية الليبية برفقة الفنان الراحل محمود طه، وكنا مدعوّيْن للمشاركة في مؤتمر حول الحرية والإبداع في الوطن العربي، وكان المجلس القومي للثقافة العربية هو المنظم لذلك المؤتمر الذي استمرّ بضعة أيام حضرته وفودٌ من الأقطار العربية كافة. وفي أثناء اللقاءات التي كانت تجري على هامش الجَلَسات، تعرّف إليّ كاتبٌ ليبيّ معروف في بلاده، لكنه غير معروفٍ في الخارج، وقد أنسيْتُ اسْمه الآن. وفي أثناء الكلام صدَرَتْ مني عبارة استخلصَ منها مُحدّثي أنّ القيسي صديقي، أو بكلمة أدق، من معارفي، فطلب منّي على الفور أنْ أبلغه رسالة، وهذه الرسالة تتلخّص في ضرورة إعادة الكتب التي استعارها القيسي منه عندما كان في الجماهيرية. وعندما ذكرت الحكاية لبعض الأصدقاء، فوجئتُ بأن الجميع متفقون على أنّ القيسي إذا استعار كتابًا فلا يمكن أنْ يُعيده. فهو يعمل بالمثل الذي يقول: مجنون من كان لديه كتابٌ

فأعارهُ، ومجنون من استعار كتابًاً من أحدٍ فأعادهُ. رحم الله القيسي ، فهو – في كلّ الأحوال – مبدعٌ يصدق عليه القول: فنان لكلِّ أوان.

بالله يا طير الحَيّ إنْ جيتْ دارْنا
ريّضْ ألا يا طيرْنا وارْتاحْ
قلْ لها بحالِ الجَهلْ يا طولْ عِزْنا
يا ما قعَدْنا عَ الفْراشِ صْحاحْ
يا مِنْ دَرى يصْفا زَماني وَعاتْبو
وأعاتبو عَ اللّي مَضى لي وراحْ
ويزْدادُ الحَنينُ،
ويقطرُ المَوَّالُ أشْجانا

الفصلُ الأول

غِرّيد الحُزْن الموزون

قلما نتذكَّر نحن الذين نهتم بالشعر، والنثر، الراحلين من الشعراء، وقد يُعزى ذلك- غالبًا - لانشغالنا بما هو لصيق بحياتنا اليومية. فها هو الشاعر الكبير محمد القيسي – وقد مرت على رحيله خمس عشرة سنة- يكاد لا يتذكره أحد، لا من أصدقائه، ومريديه، الذين كانوا يتحلقون حوله، من حين لآخر، ومن موقع لموقع، ولا من القراء المهتمين بالشعر الرصين، والإبداع المبتكر الرفيع. فكأن الشاعر الذي شُغل به الناس دهرًا، وفاز بجوائز عدة، وأصدر ما يربو على عشرين ديوانا، عدا روايتين، وبعض كتب السيرة، والشهادات، منها " الموقد واللهب.." كغيره ممن كتبوا أسماءَهم على الماء، فلم يترك ما يُذكِّرُ الآخرين به، كقول السياب[1] رحمه الله (الوافر):

فاين أبي، وأمي، أين جدي، أين آبائي؟
لقد كتبوا أساميَهمْ على الماءِ
ولستُ براغبٍ حتى بخطِّ اسمي على الماءِ
وداعًا يا صِحابي، يا أحبّائي ..
إذا ما شِئْتمو أنْ تذكروني
فاذكروني ذاتَ قمْراءِ

السياب، بدر شاكر ، شناشيل ابنة الجلبي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1967ص 131-130

وإلا فَهْوَ محضُ اسْمٍ تبدَّدَ بيْنَ أسْماءِ

وداعًا يا أحبّائي.

فالقيسي، من حيثُ هو شاعرٌ – لا روائيٌ، ولا قاصّ- لم يكتفِ بكتابة اسمه على الماء، حتى يمضي نسيًا مَنْسيًا، فلا يذكره أحدٌ، لقد حفر اسمه حفرًا على جذع سنديانة الشعر العربي الحديث، ولا يستطيع دارسٌ يستحقُّ هذا الوصف تجاوُزَهُ إذا أراد لدراسته الشمول، والدقة، والاحتفاء بالشعراء الحقيقيّين، لا الأدعياء المتطفّلين، الذين وصفهم المتنبي قبل ألف ونيّف من الأعوام، في قوله المأثور ، وبيته المشهور (البسيط):

بأي لفظٍ تقولُ الشِعْر زِعْنِفَةٌ

تجوزُ عنْدكَ لا عُرْبٌ، ولا عَجَمُ

فالقيسي، من بداياته، وبواكيره، شاعرٌ تمتلئ قصائدهُ بالأحاسيس التي تشدُّ إليها القارئ شدًا، فهو يعبر تعبيرًا قويًا، صادقًا، عما يمور في سويداء القلب، ودخيلاء النفس، ولا يتشدَّقُ بالألفاظ كغيره من أنصاف الشعراء، وأشباه المبْدعين، يقول في إحدى بواكيره عما يعانية من شعور بالحزن، والمرارة، وأنه لا يفتأ يقاسي آلام الانتظار؛ انتظار العودة إلى وطنٍ لا يدَ له في التخلي عنه، أو الهجرة منه، أو الرحيل إلى غيره، فهاجسُ العودة من المنفى هاجسٌ يعذب الشاعر، ويقلقه، ويجعل من الأسى غذاءَه اليومي، ومن شعوره بالضياع، والإحباط، والحيرة، شعورًا لا يزايله (الوافر):

أحبّائي
يمرُّ الليلُ عنْ جفني ويسْألني
حزينٌ ساهرٌ تشكو من الأيام والمِحَنِ
متى تشفى من الشَجَنِ؟
سؤالُ الليل يؤلمني
ويحزنني
لأني كل ما أدْريه أني بتُّ منفيًا
وأني لم أزلْ حيا
تعذبني وتقلقني
طيوفُ الأمسِ والذكْرى تعذِّبُني
فأجترُّ الأسى والصمت والحيرة[1]

ثلاثة أشياء- إذًا - هي التي تجعلُ منه كائنا كلُّ ما فيه هو المعاناة، وهي: الأسى، والصمت، والحيرة. على أن الحزن هو الإحساس المُهيْمن على أشعاره، المبكرة، فإذا سمع الشاعر أغنية تُبثُّ من مذياعٍ ما تتحدَّث عن الوطن، فاضت نفسه بالأحزان، وانثالت الأشجان في عروقه عذابًا تارةً، وتارةً هوْنًا، وطورًا شعورًا قاسيًا بالحرمان (المتدارك):

---

(1) القيسي، الأعمال الشعرية، ط 1، 1987، ص14-15

أغنيةٌ تسْكبُ في قلبي الأحزان
جمعتْ في بيدر إحساسي الأشجانْ
وانثالتْ في روحي
شلالاتُ عذابٍ وهوانْ
وأنا والقلبُ وأهدابي
نجترُّ الحزنَ
ونقتاتُ الحرْمانْ [2]

يلحُّ القيسي في بواكيره على مُفْردة "الحزن"، فما من قصيدة له في ديوانه الأول " راية في الريح "، الذي يضمُّ قصائده المبكرة، تخلو من هذه المفردة، التي لها ألقٌ خاصٌ في شعره. فهو، وإنْ حاول أن يخفي شعوره بالحزن، وأن يطويه في أغوار نفسه، ويغيّبَه عن أعْين الآخرين، وأسْماعِهم، إلا أن شعره الذي يقوله، معبرا فيه عن ذاته، سرعان ما يسلط الضوء على هذا الحزن، ويخرجُه من عتمة الخفاء إلى ألَقِ التجلّي (الوافر):

وأوغلُ في متاهاتي
أواري الحزْنَ في طيّات أغواري
وأطمُر في رمالِ الغيْبِ أسْراري
على شفتيَّ قد صَلبوا جَنين الحرف

(2) السابق ص 17

وأطمُر في رمالِ الغيْبِ أسْراري
على شفتيَّ قد صَلبوا جَنين الحرف
أهانوا عفَّة الكلمة
أرادوا الموت للكلمة
أرادوا الصمت للشاعر
وما حَسِبوا بأنَّ الحرف بحرٌ ما له آخر
وأنَّ المجدَ للشاعر [1]

فالحزْنُ الذي يحاول القيسي إخفاءَه، في أغواره، ليس مجرَّد شعور، وإحْساس، كالذي تمتلئُ به نفس الإنسان العادي حين يمر بتجربةٍ لا تخلو من الفاجِع، وإنما هو حزنٌ مسْئول، يضطربُ مثلما تضطرب مشاعر المقاتل، أو المناضل، وهو يتأهَّب لخوض معركةٍ ما، لذا يتعَرَّض هذا الشعور لمحاولات هدفها إخماده، وذلك كي لا ينفجر فجأة في وجوه الاحتلاليين، انفجار قنبلة موقوتة، أو لغَمٍ يوشك أن يثور. وأما قول الشاعر " وما حَسِبوا .. " و " أنَّ المجد للشاعر " فقولٌ يؤكد فيه أن الإخفاق الذريع هو مآل هاتيكَ المحاولات، ومصيرها الحتمي. وليس للحزن عند القيسي وقتٌ معيَّنٌ، أو زمن محدَّد، فهو لا يفتأ يتجرعُ مرارة هذا الإحساس منذُ وعاه، وعلى مدار العمر، بلياليه الطوالِ، المتكرِّرة(الرجز):

1.السابق ص 21

يا ويل أعمارنا
من طول ما نسير
في درْبنا المُغبَّر الحزينْ
في ليلنا الطويلْ[1]

وليسَ لهذا الحزن مكانٌ خاصٌ، أو فضاءٌ معيَّن، يستطيعُ الحزين، بمغادرته، أنْ يقصيَ من أعماقه هذا الإحساس، وإنما هو حزنٌ يلاحق الحزينَ أنّى سار، وأيّانَ استقرَّ، وكان. فحيثما تلفّت الشاعر ألفى أصدقاءَ، وأصحابًا متفرقين، تتجسد المأساة في نظراتهم، وعيونهم، صورًا خطوطُها الحزن، وألوانها الألم المبرّح، العميق، فهو حزنٌ يتجاوز انتشارهُ حدود المكان، مثلما يتجاوزُ أيضًا حدودَ الزمان (الكامل) :

تتلفَّتُ العينان حولي
لا أرى
إلا صِحابًا – ها هنا – متفرقين
تتجسد المأساة في نظراتهم ،
صورًا من الأحزان، والألم الدفين
ويروح يمخُر في عباب البحر، مركبُنا الحزينْ
ونظل نغرقُ في دياجير السنينْ [2]

1، 2.السابق، ص 26، وص 32

لا الليلُ وحْدَه، ولا عتمة الدياجير وحدَها، هو ما يظلِّلُ حياة الشاعر بالكآبة، والأحْزان، فحتى الريحُ تلاحق الشاعر، وتلاحق رفاقه المشتَّتينَ، بالحزن، كأنما تضيق عليه الأرض بما رحُبَتْ، فلا يستطيع التفَلُّت، لا هو، ولا الرفاق المتعبون، من هذا الإحساس العميق، والألم المستبدّ اللصيق، ولذا نجدهُ- من باب المفارقة - يتلذَّذ بالحزن، منتشيًا بالألم، فهو لا يفتأ يُكرِّر ذلك (الكامل):

الريح تركض خلفنا
وتصبُّ لعنتها
ويمضي الركبُ
يوغلُ في مَفاوز غرْبة الحزْن العميقْ
يا حاديَ الأحزان نحنُ بلا دليلْ
ضاع الطريق
ضاع الطريق (ص33)

في المرحلة التي سبقت الخامس من حزيران – يونيو **1967** وقبل ظهور المقاومة علنًا، بعد أنْ كانتْ قد ظهرت سرًا في العام **1965**، ظلَّتْ ذخيرة الشاعر الفلسطيني- دوْمًا- فيْضًا من المشاعر، والإحْساسات، التي يغلب عليها الأسى، ويكتنفُها الحزْن والألم. ولذا لا نعجب إذا وجدنا القيسي يكرِّر مفردة الحزن كثيرًا، والحسْرة، والأسى، والخيْبَة، والمرارة، والحيْرة، ففي قصيدة له بعنوان" المصلوب " وهو - ها هنا - اللاجئُ الفلسطيني بلا رَيب، يقول الشاعر(الوافر):

لأني حينما أبحرتُ في عينيْكِ كان الحزْنُ موالي
وكان الجرح في أعماق أعماقي
ينزُّ دمًا،
ويروي ذلّ مأساتي.
لأن الخيبة السوداءَ كانتْ كلّ ما جمّعْتُ،
قبْضَ الريح كانَ حصادُ ماضينا،
تكوَّمْنا على قشّ الحصير نلوبُ بالحسرة. (ص42)

فكلماتٌ، من مثل: الحزن موالي، الجرح، الدم، الذل، مأساتي، الخيبة السوداء، قبْض الريح، الحسْرة، توحي بهاتيك الأجواء القاتمة، التي تحيطُ بالشاعر إحاطة السِوار بالمعْصَم، وهو يعبّر عنها في لوحة تتَّسعُ لكلِّ هاتيك البُقع الكامِدَة، وهذا الحزنُ لا يحول بين الشاعر القيسي ورؤيته لما يجري على الأرض، فهو دائم الالتفات إلى الأهْل في فلسطين، لا يني يتذكرهم، ويخاطبهمْ، في شِعْره الشجيّ، مشيدًا بصُمودهم، ومقاومتهم للاحتلال الفاشي، وهو يراقبُ بحدْسِهِ الخطِّي تعبُر النهر غربًا، وتحاول أن تفجِّر الأرضَ تحت أقدام المُحتلّين، لتمْحوَ من النفوس ما تراكمَ فيها عبرَ سنوات القهْر، والحزْن، من عذاباتٍ، فقصيدتهُ هذه تشقُّ طريقها في ليل الاحْتلال، سلاحُها- فضلا عن الكلِمَة- تكريس الشهادة، وتلبية نداءِ الأرْض (الوافر):

وأرقبُ يا أحبَّائي
خطاكمْ، وهي تعبر ضفة النهْرِ

وفي عينيَّ أحملُ ما بأعيُنِكُم
من الأحزان والقهرِ
فمي سدٌّ أمام تفجُّر الكلماتْ
تعذِّبُني من الأعْماقْ
تغرسُ شوكَها في قلبيَ الدامي
فيا عاري
إذا ما زالتِ الكلماتْ
سلاحي، والطريقُ علامةٌ حمراءْ
فكيْفَ أصمّ آذاني
وأقعُدُ عنْ نداء الأرضِ، والشهداءْ
وفي عينيَّ إصْراري (ص58-59)

يبدأ الشاعرُ، من هنا، اتجاهًا جديدًا في بواكيره، اتجاهًا لا يتخلّى فيه عن الحزن، ولكنه يضيفُ إلى صور الأسى، والحَسْرة، والألم، صورًا أخرى جديدة، كالتخلّي عن سلاح الكلمة وَحْده، لأنه لم يعد كافيًا، والاستجابة لنداء الأرض، ونداء الشهادة، والإصْرار على رؤية ما ينبغي للإنسان أنْ يقومَ بهِ في ضوء هذا الواقع الجديد الذي انبَلَج فيه فجْرُ المقاومة من ليل الاحتلال البغيض. ولئنْ كانت لغة الشاعر، سابقًا، تموجُ بالحنين إلى الديار ذاتِ الحدود الموصَدَة، والأسوار الشائكة المتعدِّدَة، فإنّ في الطيْر، الذي يرمزُ بعودته لما يشبه

عودة اللاجئ بعد الفراق، تعْويضًا عن ذلك، وتخفيفًا من الشعور بلوْعة النفْي (الوافر):

بالله يا طير الحيّ إنْ جيتْ دارنا
ريّضْ ألا يا طيرنا وارتاحْ
قلْ لها بحال الجهل يا طولْ عزنا
يا ما قعَدْنا عَ الفراشْ صْحاحْ

يا مِنْ درى يصفا زماني وأعاتبو
وأعاتبو ع اللي مضى لي وراحْ
وَيَزْدادُ الحنينُ، ويقطرُ الموّالُ أشجانا (ص64)

فهذه النغَمَة الشجيَّة ما فتئت أنْ خَلَتْ منها بواكيره التالية، إذْ تواترتْ في قصائده الإشاراتُ للشهيد الذي لم يمتْ، وللدم الزكي الذي يُراق، والذي لم يُرَقْ، وللعاصفة التي تكنِسُ عن الغصون الأوراق الزائفة المستعارة.. وها هو ذا يستذكر المشيِّعين لشهيد المقاومة، وهم ينشدون أبياتًا من الشعر الشعبي المتداول في مواكب الشهداء:

طلَّتِ البارودة والسَبعْ ما طلّ
يا بوز البارودة من الصدا مبتلْ
بارودة يا مْجوهَرَه شكّالك وينْ ..
شكالك عَ عاداتو سَرى في الليل
شكالك عَ عاداتو سرى مِصْباحْ (ص81)

فهو - إذًا - طَرِبٌ لهذا التغيير، فرحٌ بهذا التطْوير، ولكن، أيمكن أنْ يتحرَّر شعرهُ من نغمة الحزن، وتراتيل الشجَن؟ مَنْ جُبل، في الحقيقة، على هذا الشعور، وفُطر على هذا الإحْساس، من الصعب أن يتخلى عنْهُ، ولذلك ظلَّ شعره" المقاوم" حافلا بذاكَ الجرْس الحزين، والشجَن المفْعَمَ إلى حافَّتهِ بالحنين، فهو لا يفتأ يتصوَّرُ الحزْن نبتة راسِخَةَ الجذور، والشروش، في كيانــهِ العضوي، كشجرة ضاربة في أغوار التراب، سامقةٍ في عَنان السماء والسَحاب، وهو- في هذه الحال- لا يقتصِرُ على كلماتٍ تتردَّدُ من حين لآخر (الرمل):

والذي أحضرني اليوم هنا
كانتْ رصاصة
أخطأتني أمس أثناء العبور
حين تابعنا المسيرة
زنبقاتُ الحزْن في قلبي
يعانِقْنَ الظهيرة. (ص92)

فالقيْسي، الذي فارَقَنا في الفاتح من شَهْر آب- أغسطس 2003 شاعرٌ حزينٌ بالفِطرة، شجيٌّ بالوراثةِ، فلقد استُشْهِدَ أبوه عام 1948 ولما يتمّ الرابعة من عمره، ورثاه في قصائد عدة استعاد فيها صورة الشهيد، وتكرَّرَتْ تلك الصورة في أشعاره، وفي السِيَر، التي كتبها عن ذكريات اللجوء، والطَّرْد من المكان، وعذاباتِ النَفْي، التي تعرَّض لها طفلا، وتعرَّض لها شابًا، ومُكْتهلا، والمنافي التي تقاذفته من هنا إلى

هناك تقاذفَ الكُرة بين أقدام اللاعبين، لذا، لا غرْوَ إنْ وجدنا في أشعاره للحزن هذا الحضورَ المستمرَّ، اللافتَ، ولقد صحَّ عليه،وصدق، وصفُ الشاعر البارع المرحوم أحمد دحبور (1946-2017) في إحدى المقالات " بـ" غِرّيد الحزْن الموزون " [2].

2, دحبور،أحمد: غريد الحزن الموزون ،الموقف الأدبي، دمشق،ع 77، س 1977وهذا الفصل مستخرج من الدستور الثقافي 3 آب 2018.

الفصل الثاني

فضاء الموت في شعره

في كتابه اتجاهات الشعر العربي المعاصر تجنب الراحل إحسان عباس تناول مواقف الشعراء من الموت، خلافا لما فعلته نازك الملائكة في كتابها " قضايا الشعر العربي المعاصر " فقد أفردت فيه فصلا للحديث عن مواقف الشعراء من الموت، مؤكدةً أن الشاعر الحديث يختلف عن الشاعر القديم اختلافه عن الشاعر المحافظ في موقفيهما من الموت، مما يُحتّمُ على الدارس- أيًا كان- أن يدرج حساسية الشاعر الحديث، والمعاصر، تجاه هذا الموضوع في سلسلة من المتغيرات الجديدة التي تشمل بنية القصيدة شكلا وفحوى.

وقد بات واضحًا أن الشاعر القديم اتسم موقفه من الموت بالسذاجة، والبساطة، ولم يتطرق لذكره إلا في باب الرثاء، والمواعظ، وذهب بعضُهم للقول بأن الرثاء مثلُ المديح، إلا أنه يقترنُ ببعض التعبيرات التي تدل على فقدان الممدوح، وقلَّ من الشعراء من ينظر للموت نظرة مالك بن الريب، الذي لخَّص في قصيدته المشهورة فلسفته البسيطة حيال الحياةِ، والموت[1]، واكتسب موضوع الموت في الشعر الحديث حرارة أقوى، وعناية أكبر، من لدن الشاعر. فها هو

(1) القرشي، أبو زيد، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، تح محمد الهاشمي، ط2،دمشق،ج2 ص759.

أبو القاسم الشابي يخصِّص في شعره قصائد كثيرة لموضوع الموت، ليست فيها قصيدةٌ واحدةٌ في الرثاء. وإنما هي قصائدُ تمتزج فيها رؤيته للموت، بتجربته المريرة في الحياة. مما يُضفي على موقفه هذا مِسْحة وجوديَّة، عدميَّة، وأخرى كئيبة، تجعله واحدًا من غلاة الرومانسيِّين في الشعر العربي (الخفيف):

جفّ سحرُ الحياةِ يا قلبيَ البا

كي فهيّا نجرّبُ الموْتَ، هيّا [1]

ومن المفارقات التي تجتذبُ انتباه القارئ أنَّ موضوع الموت يأتلف في شعر الشابي مع موضوع الحبِّ، على الرغم من بعد الشُقَّة بين الاثنين، ففي قصيدة بعنوان " تحتَ الغُصون " نجده يخاطب الحبيبة، ويحثها على الغناء، بكلماتٍ تقطر أسىً، لا يفرِّقُ فيها بين الأمل، واليأس، أو بين الحياةِ، والمنون (الخفيف):

فلمن تنشدينَ؟ فقالتْ

للضياء البنفسجيِّ الحزينِ

للشبابِ السَكْران، للأمَلِ المَنْ

شودِ لليأسِ ، للأسى، للمنونِ [2]

---

(1) الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، ط2، دار الأرقم، بيروت، 1997، ص214

(2) السابق، ص 129

أما الهمْشَريّ، فإن إحساسه بالموت أكثرُ ظهورًا، وتميُّزًا، منه عند الشابي، ويكادُ يصل مرتبة تقرُب به من شعور جون كيتس Keats فما من حادثٍ يذكرهُ في شعره إلا ويرْتبط بالموت، وسعادة الرجوع إلى قريتهِ إنما تكمُن في أنه يستطيع أنْ يموتَ، ويدفنَ، في تربتها المخْضَوْضرة، وهو قريرُ العين (الطويل):

أموتُ قريرَ العين فيها منعَّمًا

يخدّرني نفحٌ من المَرْج عاطرُ [1]

فالخريرُ الذي يتصادى في مسامعه، وهو في طريق رحيلهِ الأبديّ، يمثل جزءًا من رؤية الشاعر للحياة التي تنطوي في داخلها على نقيضِها الموْت (الطويل):

وآخرُ ما أصْغي إليهِ منَ الصَدى

خريرٌ يغنّي، وهو للمَوْتِ صائرُ [2]

ولقد تطرَّق كثيرون لموقف السيّاب من الموت، ولا يوجد باحثٌ، أو دارسٌ، عُني بشعره، إلا ولهُ وَقْفة، إنْ لم تكنْ وقَفَات، إزاء هذا الموضوع. فالسيّاب أثر فيه الموت كثيرًا جدًا. موتُ أمه أولا، وهو صغير، فقد ظلَّ يذكره مرارًا، وتكرارًا، في شعره، ولم يكتف بتأثـــــرهِ

---

(1) الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، بيروت، 1967،ص 274

(2) السابق، ص 274

بموتِ الآخر، ولكنه أيضًا واجه موته هو في الكثير من شعره، قبل أنْ يُفارق الحياة، يقول في إحدى قصائده(متدارك):

عكازٌ .. بل عكازان
نحت الإبطين يعينانِ
جسْمًا من أوجاع يفنى
طلَلا يغشاه مسيل دمِ
وأسيرُ أسيرُ على قدمي
لو كان الدرْب إلى القبر
يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا في نهر..
لسعيت إليه على رأسي
وعلى هدبي وعلى ظهري [1]

وفي سَوْرة الألم يصرخ السَيّابُ المريض مستعجلا موْتهُ، مؤكدًا أنه بالرحيل يتخلص من عذابه، ومن آلام جسده المهيض، وأوجاع الروح (رجز):

منطرحًا أصيح، أنْهَشُ الحجار
أريد أن أموت يا إله!! [2]

وحين يشتدُّ عليه الداء، وتستبد به العلةُ، مع تعذُّر الدواء، ويغدو أدنى إلى الموت منه إلى الحياة، يختلفُ الأمْر، فيعبّرُ عن شَوْقِه

(1) السياب، بدر شاكر، شناشيل ابنة الجلبي، مصدر سابق، ص118
(2) شناشيل ابنة الجلبي، ص 135

لها – أيْ: الحياة- مذكّرًا بموقف مالك بن الريب(المتقارب):

كسيحٌ أنا اليومَ كالميتينْ

أنادي فتعوي ذئابُ الصدى في القفارْ

كسيحٌ .. كسيحْ

وما منْ مسيح[1]

والموتُ لدى السياب يمثل تحديًا للحياة، ونفْيًا لإرادة الاسْتمرار، والبقاء، لذا يحاول أن يستغلَّ اللحظات الأخيرة، والدقائق المتبقية من عمْره، ليكتب ما يجول في خواطرِه، قبل أن تتوقَّفَ أنفاسُه، وتعْجِزَ يدُه عن تحريك القلم على الأوراق، فهو يخاطبُ خياله الشعريَّ قبيل أن تصْعَد روحه للبارئ ، ويحثه على اغتنام ما تبقَّى من العُمْر، مستجيبًا لرغبته في توقف عجلة الزمان عن الدوران، واستمهال الموتِ حتى ينتهي من كتابة قصيدتهِ الأخيرة (الوافر):

سأعجزُ بعد حينٍ عن كتابة بيت شعرٍ في خيالي جالْ

فدونك يا خيالُ مدىً وآفاقٌ وألفُ سماءْ

وفجِّرْ من نجومكَ، من ملايين الشموس، من الأضواءْ

وأشْعلْ في دمي زلزالْ

لأكتبَ قبْل موتي، أو جنوني،

أوْ ضمور يدي من الإعْياءْ

---

(3) السابق، ص 135

خوالجَ نفْسي، ذكْرياتي، كلَّ أحْلامي

وأوْهامي

وأسْفَحُ نفْسيَ الثكْلى على الوَرَقِ [1]

ولخليل حاوي موقفه هو الآخر من الموْت. ففي " الرحلة الثامنة" نجد صورةً تجسِّدُ توق الشاعر للتغَلُّبِ على لحظات الاحتضار، وقهر الزمن (رجز):

وَسوْف يأتي زمنٌ

أحتضنُ الأرضَ وأجلو

صدْرَها، وأمسحُ الحدودْ

ويزيد هذا وضوحًا في قصيدة " لعازر 1962 ". ويمزج أحمد عبد المعطي حجازي موقفه من الموت بموقفه من الاغتراب، وموقفه من المدينة، وما يُشْعرُه فيها من إحساسٍ بالضياع، والوَحْدة. فالصبي الذي يموت تحت عجلات السيارة المسرعة، لا يجد من يعرفه بين المارَّة، ولا من يبكي عليه، ذارفًاً دمْعةً واحدة:

والتقتِ العُيونُ بالعيون

ولم يجبْ أحدْ

فالناسُ في المدائنِ الكبْرى عدَدْ

جاءَ ولدْ

ماتَ ولدْ

---

(1) شناشيل ابنة الجلبي، ص 121- 122

وعندما ألقوهُ في سيَّارةٍ بيضاءْ
حامَتْ على مكانهِ المخضوبِ بالدماءْ
ذُبابةٌ خضراءْ[1]

ولنازك الملائكة قصائدُ عدةٌ تفصحُ فيها عن موقفها من الموت، منها " مرثية امرأةٍ لا قيمة لها " التي تعبّر تعبيرًا واضحًا عن شعورها بالألم إزاء موت امرأة لم يشكل موتُها إلا نبأ سرعان ما ينْساهُ الآخرون. وهي في قصائد أخرى تشير إلى قدَر الإنسان الحتْميّ، ممثلا بملاحقة الموت له من خلَلِ دوْرة الزمان (الرمل):

ما الذي تصطادُ في بحر الزمنْ
وغدًا يصطادُكَ الدهر العتيّ
نحنُ يا صيادُ أبناءُ الشجَنْ
حفّ مَحْيانا الشقاءُ الأبديّ

وهذا الموقفُ يربط فكرة الموت بموقف الإنسان من الوجود، وشقائه الأبديّ، وشعوره بدنوّ مصيره المحتوم الذي كُتب عليه، فهو يترقَّبُ بقلقٍ لحظة الرحيل:

فيا صاحبيْ رَحْلي، دنا الموتُ، فانزلا برابيةٍ، إني مقيـــمٌ لياليا[2]

(1) حجازي، أحمد عبد المعطي، مدينة بلا قلب، ط2، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968، ص 134

(2) جمهرة أشعار العرب، 2/ 762

الموت في شعره

أما الموت في شعر القيسي، فقد برز في أول ديوان، وهو ديوان" **راية في الريح** " 1968 ولا سيما في قصائده " كفر عانة البعيدة " و" المصلوب " و " الصمت والأسى " و" في المنفى" وغيرها الكثير مما لا يتسع هذا الموقع لذكره. على أن تركيزه على فضاء الموت يبدو أوضح ما يكون في كتابه الشعري – النثري " **ثلاثية حمدة** " (1997) الذي جمع فيه بين النثر والبكاء الموزون. والسيرة..ومزج فيه نصوصا مختلفة التصنيف كالمواويل، والأغاني، والاعترافات، والمقطوعات المجتزأة من الأساطير.. والشعر السامي القديم، ليخرج من هذا كله بموقف شامل، وعصيٍّ، من الموت. يقول في فقرة من الكتاب مستذكرا مصرع أبيه خليل القيسي " لا أعرف في أي ساعة من ذلك المساء مات أبي. رأيته في صحن الدار النهار الفائت بعد عودته من المشفى بيافا متعبًا ليموت بيننا، وقد أمال رأسه ناحية كتف أمي حين صار في " الحوش "وتنهد موجوعا بصوت مسموع ثم راح يحكي:

- الولد يا حَمْدة!

بوهن لكن بحزن، وراح يسرد تعاليمه الأخيرة على أمي. وهي ترتجف. ومات، مات تمامًا. ظللت أرفض أن أصدق موت أبي.. وأنني لن أراه أبدا. كنت إذا رأيت رجلا مقبلا لا أعرفه أقول: ربما يكون هذا الرجل أبي..

كنت أتوقع دائما هذه العودة – عودة أبي- وظلَلْتُ أحلم بهذا المشهد، وطال انتظاري." فهو في المشهد السابق يذكرنا بقصيدة " الدار" وهي من قصائد ديوانه " **شتات الواحد** " 1986 ففي أثناء القصيدة تنبثق الذكرى فجأة فيما هو يتحدث عن قرميد الشرفة، وعن النافذة، وعن باحة الدار، والباب (المتقارب) :

ومنها تطلُّ وتَنْدَهُ أمي
على إخوتي
ومنها يصيح أبي
يا محمَّد تعالَ، فقد صادني الإنجليزُ أخيرًا
تعال، فإنّي سأذهب [1]

وما بين الذهاب، والإياب، وحضور الشاعر طفلا قبل أن يصبح شاعرًا، تتلاحق حلقات الموت، وتطَّردُ، واحدةً إثر الأخرى، فلا يكفي أن تموت مشاعر الطفولة في القيسي المهجَّر من بلده، الباحث مع أمه عن ملاذ وسط القرى، وعن مأوى. ولا يكفي أن تموت في نفسه الذكريات- ذكريات القرية البعيدة- ولا ذكرى الأخت التي أصبحت تعيش في اللد، حيث لا يستطيع أحد أن يزورها، أو يراها، أو يعرف عنها خبرا. ولا يكفيه أن تموت في نفسه جُلُّ اللحظات الجميلة التي يمكن أن يدخرها ابن الرابعة لأيامه القادمة، بل سرعان ما جاء طارقُ

---

1. الأعمال الشعرية، ط1، بيروت، 1999، ج2، ص 235

الموت، هازم اللذات، ومفرق الجماعات، ليخطف أخته زكية، هذا الموت الذي كان يمكن أن يكون قدرَهُ هو، لولا الصدفة التي جعلتها تتقدم عليه، وتتجرع البنزين ظنا منها أنه يُشفي من المرض، ولهذا يعد الشاعرُ حياته بعد موتها ذنبًا اقترفه، وجُرمًا ارتكبه، يستحق أن يطلب لنفسه بسببه المغفرة ، ولكنْ ممَّن:

اغفري لنا يا زكية
اغفري إنْ نسينا أو أخطأنا
اغفري يا أختنا المباركة
أنْ دفناك في ثياب الطفولة
كما دفنا مشاوير الزعتر والزبيب
وذهبنا
اغفري لنا هذه الحياة بعدكِ [1]

فحياته إذا، ووفق هذا الاعتراف، ليست من حقّه، والأيام التي عاشها بعد شقيقته زكية دينٌ لها عليه، فهو ميْت، أو مشروع ميْت، بكلمة أدقّ، وإذا كان الزمن قد أتاح له أن يحيا، وأن يتحرك هنا وهناك، فإنّ شبح الموت يطارده من مكان لآخر، ومن لحظة لأخْرى:

يا قبرها الذي لا أراه
يا مريولها المدرسيَّ الفقير

1.القيسي، ثلاثية حمدة، بيروت، 1997، ص 43

تتبعني من تلك الساعة
ويتبعني وجهُها
بعد كلِّ غبار
تتبعني الكرة القماشيَّة
وكراريس السنة الأولى
أينَ هو كتابُ القراءةِ الرشيدة؟
والدرْسُ الثاني من المحفوظات؟[1]

تبدو هذه التفاصيل، على صغرها، في القصيدة النثرية مهمَّة جدًا، لأنها تريد أن تستحضر روح الفتاة التي أصبحت بعيدة عن الشاعر، حيث قبرُها الذي لا يراه، يستحضرها بمريولها المدرسي، وبدفاترها الصغيرة، وكتاب القراءة الرشيدة، مازجا طفولته هو، بطفولتها هي، على الرغم من المسافة الكبيرة التي باتت تفصل ما بين الحي والميت. وما هي إلا حقبة قصيرة حتى يكون القيسي على موعدٍ آخرَ مع الموت." بهيَّة على فراشها تموت الآن.. قبالة باب الفرن.. وتخلع قلب أمي. وأضلاع زوجها.. كيف أستعيدك وأكفِّرُ عن ألعابي.. ولهوي البريء. ما الذي يفقدك النطقَ يا بهية؟ " بهذا الحديث الذي يستعيده الشاعر في" **كتاب الابن** " يتحقق لنا إحساسه بملاحقة الموْت له،

ثلاثية حمدة،ص 45

ولعائلته، من جهة، وشعوره بالذنب، لا لشيء إلا لأنه لم يمت كغيره، فأيُّ مفارقة هذه التي تتجلى في أن تكون مذنبًا لأنكَ حيٌّ:

أدور من فلَكٍ إلى فلَكٍ
يتيمًا بلا قناديل
جائحًا إلى كتابكِ هذا
دون وثائقَ، أو مستنداتٍ
ترتكز إليه لغتي
وتُضْفي عليَّ
طابع التوْبةِ واليقينْ (حمدة: ص 58)

حتى إذا ما اكتملت دورة الموت، واخترمت المنية سيدة الحبايب " حمدة" أم الشاعر، فلنْ يتبقى بعيد ذلك شيء مما يؤسف عليه في هذه الحياة. تغدو الحياة بلا مذاق، وبلا نكهة، فلا يبالي الكائن في أن يموت قريبا عاجلا، أم بعيدا آجلا. فهو في احتضار دائم، وموت موصول بموت آخر. موت في الرصيفة، وآخر في اللد، أو في الجَلَزون. أمكنة متباعدة تصل بينها طريق واحدة، هي طريق الموت:

لأخْكِ طويلا
عن غياب الدرّاق
وموت أمي
هي أوَّلُ الفَزع
في الطريق إلى اللد (ص30)

وموتُ الأم، الذي هوذروة الماساة، يكشف عن شيخوخة الشاعر قبْل الأوان، وعن اقتراب موْتهِ، وإنْ ظلَّ يدبُّ دبيبًا بين الأحياء:

ليحضروا جميعًا
ويروا فروة رأسي البيضاءْ
وكيف آلت بي المراكب أخيرًا
ومالتْ أغنية الربّان
ليحضر هؤلاء
ليحضروا كي أتكلمْ
ليحضروا كي أبكي
وتتسع الجغرافيا لشتاتي (ص35)

يحسُّ القيسي بالعالم من حوله، وقد أصبح خاليًا، فارغا، فبموتها يفقد الابن الإحساس بالأشياء، والإحساس بالزمن، وتفقد الفصول ترتيبها الطبيعي، ويغدو موتُها موْتهُ هو، وبعدُها بعدَهُ هو (الرمل):

لم أمت قبلكِ من قبلْ
لم أمت من حرْبةٍ أوْ غُربة
حتى أراك،
لم تشيّعْني إلى الشمس يداك
ولذا ظل نهاري يائسًا

دون حراكِ (ص 15)

وعلاوة على فقدانه الإحساس بالزمن، والمكان، فقد أيضًا القدرة على الرؤية، ففي بصيرته تتساوى كل الألوان، فالسرير أبيض، الكفَنُ أبيض، والجدران بيضٌ:

فالصمت أبيض
والجدران بيضاءُ بيضاءْ
كلكِ بيضاء
والموتُ أبيض (ص 18)

ولأن أثر الكارثة في نفسه على هذا النحو من الفجيعة، فقد راح، شأنه في ذلك شأن السياب، يتعجَّلُ الموت، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فرثى نفسه على أنه مات فعلا بموتها هي:

أنا ابنك هذا
ابنك الميِّتُ غيظا من الموت
أيتها العربة البيضاء الغاصَّة
بالأزهار، والتلاوة،
أين تذهبين بيومي؟
وأين تذهبينَ
بالعروس التي فاتها زفافي؟ (ص 22)

بهذه الكلمات يودّع القيسي يومه، ويودع نفسَه، بوداع العربة التي تغصُّ بالأزهار، وتضج بالتلاوة، فموت الأم إذاً هو موت الابن – الشاعر- والبكاءُ لم يعد يجدي، ولا يشفي:

بعد قليل،
يصيب أيامي العَطَبُ
وعَكِرا يسيل دمي إلى آخره
بعد قليلٍ
تجيء المواكبُ
فأينَ أذهبُ بي؟ (ص 23)

هكذا نجدُ القيسي يواصل حياته في الوقت الضائع[1] أيْ: في الزمن الزائد عن الوقت المخصَّص للعبة حسب القاعدة. فبرحيل الأم يفقد شعوره بالحياة، وبكنه الأشياء، ويحسّ بأنه ينزف حياته قطرة قطرة، ويهترئ نسيج عمره خيطا بعد خيط. ويندلق ما تبقى من رحيق الماضي حتى يمتزج بتربة القبر الذي أودِعَتْ فيه الأم " حمدة " فهل من وقتٍ يتبقَّى لِلَغْو الرثاء؟ قد تكون المقاطع الكثيرة التي يبثها الشاعر في قصائده عزاءً يستعيد به بعض اللحظات القصار التي تقربه من الأم جسدًا نابضًا بالحياة ، ووشما معمَّقًا مرسومًا في شغاف القلب، وعلى أجْنحة الروح.

1.نشر هذا الفصل قبل وفاة الشاعر بوقت قصير. وقد اطلع عليه .

الفصل الثالث

النصُّ الموازي والتناصُّ

مـن المفـاهيم النقديـة التي ظهـرت في القـرن الماضـي مفهـوم التناصّ، وأوَّلُ من تحدث عنه هو الناقد الروسي باختين الذي أشار إلى الظاهرة دون أن يتوصل إلى وصفها بالمصطلح، خلافا لما تجلى في أعمال جوليا كرستيفا في سلسلة من المقالات نشرتها بين عامي 1966 و 1967 أوضحتْ فيها أنَّ التناصَّ: هو سياق " إشاري ينتظم لغة النص الأدبي " [1] وجاراها في ذلك نقاد كثيرون ، منهم رولان بارط، وتودوروف، وجيرار جانيت. وذهبوا كلهم إلى القول بأن كل نص أدبي إنما هو " لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات "[2] وقد تلقف النقاد العرب هذا المفهوم- كعادتهم في تلقف جلّ ما يأتي من الغرب- واستخدموه في نقد الشعر خاصّة. وذلك لكثرة ما في الشعر الحديث من الاعتماد على نصوص أخرى .[3]

وظهرت كتبٌ عدة استخدم فيها مؤلفوها هذا المصطلح، منهم محمد مفتاح الذي وسم كتابا له بعنوان " تحليل الخطاب الشعري؛

1.محمد جاسم،التناص المفهوم والآفاق،الآداب، بيروت، ع 97،تموز،1990ص 65

2.جوليا كرستيفا،علم النص، ترجمة فؤاد زاهي، طوبقال للنسر، الدار البيضاء، 1991،ص

3 79 3.خليل الموسى،التناص في الشعر، الموقف الأدبي، دمشق، ع205، س1996ص81

استراتيجية التناص" . وحسين حمزة الذي صنف هو الآخر كتابًا في التناص عند محمود درويش سماه " مراوغة النص " وأحمد الزعبي الذي صنف كتابًا مماثلا بعنوان " التناص في شعرمحمود درويش" وكتب كثيرون مقالاتٍ ودراساتٍ وأطاريحَ جامعيَّةٍ حول هذا المفهوم، سواءٌ من حيث التنظير، أو التطبيق ، في القديم، أو الحديث .[1]

ومن يقرأ أشعار القيسي بدءًاً بديوانه الأول راية في الريح 1968 وانتهاءً بديوانه " منمنمات إليسا " 2002 يكتشف كثرة ما فيها من الإشارات المباشرة وغير المباشرة لنصوص أخرى قديمة، أو جديدة، ولحكاياتٍ، وأغانٍ، ولأساطير، ونماذج تاريخية مما يجعلُ أشعاره نموذجًا مثاليًا لدراسة هذه الظاهرة، التي تمثلُ، في الحقيقة، بعديْن في العملية الشعرية، أولهما يعود إلى الإبداعيَّة، وهي الشهادة بأصالة الشاعر، وإفادته من خبراته، وثقافته اللغوية، والأدبية، والتاريخية، والمثولوجية. والثاني هو مراعاته لمسألة التلقي؛ لأن تعبير الشاعر عن أحاسيسه، ومشاعره، بلغةٍ يعرفها القارئُ، من خلال رصيده الثقافي، والمعرفي، تيسّر عليه عملية الاستجابة، وتزيد من إحساسه بشعرية الوضوح، مقابل الزوايا الظليلة التي تتضمَّنُها القصيدة. فالإشارات المقتبسة فيما يُعْرف بالتناص تضيءُ ذلك الجانب، لذا كانَ التناصُّ

---

(1)انظر على سبيل المثال:البريكي، فاطمة، التناص في النقد القديم، ر.ج، غير منشورة، ج الأردنية، 2003، وفيها ثبت بمراجع عدة اتخذت التناص موضوعا للبحث.

في شعر القيسي يسير في خطين متوازيين، التناص الخفيّ، وهو الذي لا يحيل فيه إلى نصّ معروف، والتناصّ الصريح، وهو الذي يحيلنا فيه إلى نصّ معروف، ويمكن أن نسميه ها هنا النصّ الغائب. وتتم الإحالة عادة إما باستعارة شيء من النص بلفظه، ومعناه ، كقوله من (الرمل):

وأنا أرقب أن تأتي ولكنْ
خانني التوقيت في هذي المدينة
أعرضت عن وجع اثنين مضاعينِ
أسيرٍ، وأسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره
إمبارح جينا حارتكو
يا دار ما بينتوا
يا علّةٍ في الصدر
ما يداويها إلا انتو[1]

ففي هذا المقطع يحيلنا إلى الموروث الغنائي في أداءٍ يهدفُ إلى استيعاب النص الفولكلوري وتوظيفه في سياقٍ يشبه توظيف الغيطاني للنص التراثي في الزيني بركات، توظيفا يرْمي إلى التعبير عن نفسه من جهة، والسعي إلى تجاوز هذا التراث من جهة أخرى[2].

(1)القيسي، الأعمال الشعرية، 1/ 93

(2) الشيخ، خليل:النص التراثي في رسالتين، أبحاث اليرموك، مج8، ع1، 19990، 108

(1)

وقد يمزج القيسي في هذا النوع من التناصّ بين عدد من الاقتباسات، بعضها من التراث الشعبي، وبعضها من الشعر العربيّ الفصيح، وبعضها من الأمثال الدارجة في الخطاب اليومي، ومن ذلك هذا المقطع من إحدى قصائده:

يا مال الشام أضاعوني

طال مطال البَيْن وما أحدٌ قال.

وشال الحِمْلَ ولا تركوني

ناديتُ محبّي، هم خدعوني [1]

فهو اقتباسٌ يقوم على الدمج، وعلى إلصاق نصوص بأخرى، منها قول الشاعر العَرْجي " أضاعوني وأي فتىً أضاعوا " وما ورد في القرآن الكريم من تحريم لأكل أموال اليتامى، وما ورد في خطبة منسوبة لطارق بن زياد قيل فيها " أضْيَعُ من الأيتام على مأدبة اللئام" وهو مثلٌ عربي، وأغنية شعبية معروفة في وادي الفرات بسورية، ولكنها أضحت معروفة في بلاد الشام كافة بعد أن شقت طريقها إلى الأغاني الإذاعية والتلفزيونية، وصدحت بها حنجرة المطرب الشعبي المعروف صباح فخري:

يا مال الشام يا الله يا مالي

1.الأعمال الشعرية، 194/1

طال المطال يا حلوة تعالي[1]

وقد يلجأ الشاعر، بدلا من اللجوء إلى الدمج، والإلصاق، إلى التحوير، بإدخال زيادة في النص الأصلي. أو حذف بعض الكلمات ليصير المعنى فيه جديدًا.

وهذا النوع من التحوير يُمكن إدراجه واحتسابه في الانزياح الأسلوبي، لأنه في نهاية المطاف ضرْبٌ من التوسُّع الدلالي يلجأ إليه الشاعر ليجعل النص السابق دالا على معنىً جديد ينسجم مع تجربته هو. ومصداق ذلك هذا المقطع من قصيدة محمد الثاني يُزفُّ إلى سارا (المتقارب):

هي الآن في أسْرها
جارة للنخيل تهزّ، فيسّاقط الليل في حِجْرها
بلحًا ناضجًا، وأمان
هي الساحُ والوثْبة المقبلة
وما قالتِ الريحُ للسُنْبلة .[2]

فالمقطعُ يذكِّرُنا بالآية (25) من سورة مريَم، لكنّ الشاعِر سمحَ لنفسه هنا أن يضيف الأسْر، مما أخرج القول عن سياقه السابق،

---

(1) القيسي، السابق، 1/ 194 والعياشي، عبد القادر،الغناء الشعبي في وادي الفرات، دمشق، 1983، ص102

2.الأعمال الشعرية، ج1، 280

وجعل الليل هو الذي يتساقط بدلا من الرُطَب الجَنِيّ، وأضاف إلى تساقط الليل البلح الناضج، والأمان، وهو بذلك يضيفُ إلى النصِّ الغائب دلالة جديدة يجعل منها مناط الغاية في خطابه الشعري، وفقا لرؤاه التي تحدِّدُها طبيعة المأساة – مأساة فلسطين.

ولا يفوتنا أن نشير إلى شمول التحوير للبنية التركيبية للجملة، فقد استبدل الفعل المضارع تهزّ بالأمر (هُزّي) وفي ذلك ما فيه من تغيير في المعنى، طبقًا للقول المأثور " إن أي تغيير في الدال لا بدّ أن يتبعه تغيير في المدلول " [2] وهذا اللون من التناصّ أقل وضوحًا من اللون السابق. على أن التناصّ في شِعْر القيسي ذو مستويات متعددة، أولها ما يمكن أن نسميه التناصُّ الأسْطوريّ. وهو أكثر الأنواع اتصالا بثقافته الدينية، والمثولوجية، فعلاوة على اقتباسه من التوراة، والإنجيل والقرآن الكريم، يقتبسُ من الأساطير الإغريقية، والفينيقية، والمصرية القديمة، ومن خرافات بابل، وآشور، وملحمة جلجامش، ومن آثار الكنعانيّين في فلسطين. فعندما نقرأ المقطع الآتي من إحدى قصائده:

ليأتِ اليافع الأخضر دانييل
ليأتِ إليّ مثلَ ثوْرٍ كلداني ـ

---

(1) الأعمال الشعرية،1/ 280

(2) المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس،1977ص54

وأنا بحُليّ هداياهُ أتزيَّن [1]

نتذكر أسطورة (أقاهات) الكنعانية، زوجة دانييل، وهو ابن أحد ملوك الكنعانيين، وكان قد نذره والده قربانا للآلهة منذ طفولته. وفي الحكاية يلاقي دانييل حتفه في قتال غير متكافئ، وتبتهل أقاهات إلى الإله طالبة بصيغة الدعاء أنْ يُبادر إلى مساعدة سليله " . وقد استخدم بهذا الأسلوب أسطورة أخرى هي أسطورة " ممنون وأورورا " والأول بطل مصري قاتل ضد الأثينيّين في طروادة. وبعد مقتله أقيم له تمثال في مدينته بمصر، فكان كلما نزل عليه الندى صباحًا، وطلعت الشمس، يُصدر أنغامًا. وتقول الأسطورة: إن الندى هو دموع (أورورا) أمّه التي كانت تذرفها خوفًا عليه، وإشفاقا على مصيره [2]. وقد جعل القيسي أورورا هي التي تموت، وممنون هو الذي يبكي. ولا شكّ في أنه، بهذا التحوير، الذي أجراه في الأسْطورة، قد رمز إلى محنته بوفاة أمّه (حَمْدة) فرأى في كل شيء كيانا يتفجّع، وسنابلَ تنْحَني، وظلامًا يُخيّمُ على الأرض (الرجز):

فلتنحنِ السنابل
وليتنبَّه هذا الفضاء
وليتسع قليلا لحزني

---

(1)الأعمال الشعرية، 486/3

(2)السابق، 106/2

لهذه البئر العميقة
بعد نوم أورورا الأخير
وانبلاج هلال اليُتْم [1]

وقد اقتبَسَ من الأساطير الإغريقية الإشارة إلى حرب طروادة، فوصف يافا بأنها طروادة القلب، الغارقة في حصار خانق.[2] وقد جمع في مقطع واحد من قصيدة واحدة بين أسطورة جلجامش الواردة في التراث السومَريّ، وقصة يوسف - عليه السلام- في القرآن الكريم، فمزج مزجًا واضحًا بين الأسطوري والديني:

السهوبُ التي تُعْوزُني حسرة يوسف
وجنون جلجامش
لأحيط بها وأعْزف نشيدي [3]

وفي شعره نجد إشارات لرموز،ونماذج أدبية قديمة، ومعاصرة، وفي إشارته لأحد هاتيك الرموز لا يختلف – قطعا- عن إشارته لإيزيس، مثلا، أو ممنون، فقد أشار إلى عنترة العبسي، الذي احتل حيزًا غير صغير في شِعْره، يقول عن نفسه:

وحيدا ظللتُ أجولْ،
وحيدًا كعنترة يغني، ويجوّد في

---

(1) السابق، 116/2
(2) السابق، 244/1
(3) السابق، 184/3

السهم ، وحيدًا ينتظرُ جوادًا، ويَدًا
ليفكّ غبارَ الصدْر ،
ويمسحَ ما علِقَ به منْ،
طين سلالتِهِ الغاربَة [1]

فهذا غير بعيدٍ من قول عنترة بن شداد العبسي(الكامل):

إن أنكرتْ فرسانُ عبْسٍ نِسبتي فسنان رمْحي، والحسامُ، يُقرُّ بي [2]

ومن الإشارات التي تعتمد التذكير بأحد الرموز الأدبية المشهورة ما نجده في قصيدة الوقوف في جرش، فقد استوحى فيها وقفة الشاعر الجاهلي الطللية من بداية القصيدة إلى آخرها، وعرّج على شعراء آخرين وقفوا على الطلول الدارسة، والآثار الطامِسَة، ومن أبرز هؤلاء بالطبع امرؤ القيس الذي ذكرنا به من خلال المقطع التالي(الرمل) :

كيفَ، وحدي، استفزّ الكائنات
وأقولُ: اليومَ أمْر ؟!

فلا شك في أنَّ الناظم يحيلنا إلى قول الكندي الشاعر حينما بُلّغَ بمقتل والده على أيدي بني أسد: اليوم خمر، وغدًا أمر. ولكنه عدل عن تسويف الشاعر القديم، وجعل الأمر مرتبطًا بيومه لا بغده. وفي

1.السابق،الأعمال الشعرية، 496/1

2.ابن شداد، عنترة، ديوان عنترة بن شداد، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص111

ذلك ما فيه من نفي لموقف الآخر. وفي موضع ثانٍ يذكر النواسيّ [1] ويذكرُ من النماذج الأدبية الأندلسية كلا من ابن رشد، ومحيي الدين ابن عربي :

والشيخ وحيدًا كان يمرّ
أعني محيي الدين بن عربي
لحظة رحيله من فاس
في الطريق إلى الشام
حيثُ ينام الآن .[2]

وقد استوحى في شعره كذلك شخصياتٍ، ورموزًا أدبية معاصرة، كالشابي، والسياب، ووالت وايتمان، ولوركا. ففي ديوانه الأول 1968 يحيلنا إلى قصيدة السياب " أنشودة لمطر" إحالة قد تخفى على القارئ إن لم يكن على دراية بهذه القصيدة، يقول مخاطبًا قريته كفر عانة في فلسطين(الوافر):

وكيف غزتكِ أسرابٌ من الغربان
أبادتْ كل ما جمّعْتِ من غلة

فهوبلا أدنى ريب يشير إلى قول السياب (الرجز):

وينثر الغلالَ فيه موْسِمُ الحصاد
لتشبع الغربانُ والجراد

1.السابق، 1 /239

2.السابق، 1/ 45

فهذا بلا ريب من وحي السياب وأنشودته للمطر[1]

ولا يُستغرب من القيسي أن يشير إلى شعر السياب، إذ لطالما أعْربَ عن إعجابه به، وبشعره، وتأثره به تأثرًا قويًا، ولا سيَّما بقصائده: أنشودة المطر، وغريب على الخليج، وقصائده القصيرة عن جيكور وبويب. وكانت تجربته هي الدافع الأكبر لانغرازه في تربة الشعر الحديث [2]، وتوجُّهِهِ إلى شعر التفعيلة. وفي قصيدة للقيسي نجدُه يحيلنا إلى شاعر من تونس، وهو أبوالقاسم الشابي، بكلمة واحدة متداولة مشهورة لورودها في مطلع قصيدة، يقول القيسي:

سكنتُ قلوب الشجر
وأعراقَ الزَعْتر
قلتُ: يأتي من يكسرُ هذا القيد
يأتي من يشعلُ أعراس الأرض
ويحترم الإنسان

وفي شعره قصائد تحيلُنا إلى شاعر إسبانيا الكبير لوركا، منها **نقشُ لوركا** الذي استوحى فيه شيئا من أدب الشاعر الإسباني، وكثرة ذكره للغَجَر، الذين يضيئون اللآليء، أو يشيِّعون سلاسَة الحرير والآلات الموسيقية التي ذكرها **لوركا** في شعره مثل الغيتار، والناي، ذكرها القيسي في نتاجه الشعري، مثلما ذكر أسماء المُدن: غرناطة،

1.السياب، ديوانه، ط1، بيروت،1971،ص371

2.عبد العزيز، يوسف، حوار مع القيسي، مجلة عمان، ع 96،ص7

وقرطبة، وغيرهما (المتدارك):

وأحدّثُ غرناطة

من أي الأبواب إليك سأدخل

يا امرأتي الغائبة بلا زنبق

يا منفى قلبي

يا صدْري المغلق ،

من أين إذاً أتدفَّق ؟[1]

وقد ذكر في شعره والت وايتمان- الشاعر الأمريكي المنافح عن حقوق الإنسان ، الرافض لسياسات حكومة بلاده- وذكر ديوانه أوراق العشب:

آهٍ يا والت وايتمان

إني خَجِلٌ من محنتك الكونية

خجلٌ مما تفعله أمريكيا

وممّا يفعله بك مواطنوكَ في الحواضر العربية

سائقو العربات والبحارة والنجارون والجنود

أولئك الذين قلت في أوراق العشب

أنهم أصحابُك . [2]

1.السابق، 1/ 396 وانظر افصل الخامس من هذا الكتاب ص105 وما بعدها

2.السابق، 188/1

والتناصُّ في شعر القيسي شديدُ القرب من التراث الشعبي. فهو في بعض الأحيان يقتبس الأغنية في قصيدته مثلما هي من غير تعديل، ولا تحوير، مضفيا على شعره بساطة يستمدها من بساطة الغناء الشعبي، وفي الوقت نفسه ينْدغِمُ صوته الفردي الخاص بالصوت الجماعي الذي تمثله الأغنية، فينشأ بسبب ذلك نسيج جديدٌ متلاحم من الموروث والحداثة، فيمثلان معًا لوحة شعرية جميلة في الصورة والتركيب. وقد برزت هذه الظاهرة في شعره منذ الديوان الأول " **راية في الريح**" في قصيدة (الصمت والأسى) خاصة:

ويأتي صوت والدتي العجوز ...
مبللا بالحزن والأملِ
بالله يا طير إنْ جيت دارْنا
ريّضْ ألا يا طيرْنا وارتاحْ
وقلْ لها بحالِ الجَهِلْ يا طول عِزْنا
ويا ما قعَدْنا عَ الفْراشْ صْحاحْ.
يا مِنْ دَرى بِصْفى زماني، وَعاتْبو
وعاتبو عَ اللي مَضى لي وْراحْ [1]

1.الأعمال الشعرية، 1/ 411

وتكرَّرَ نظيرُ هذا الاقتباس في قصائد كثيرة منها قصيدته العاشق والأرض [1] في أداءٍ يعتمد على مزج اللغتين معًا؛ لغة الشاعر، ولغة الأغنية، فيما يشبه التهْجين بتعبير شُجاع العاني[2]. على أن لدى القيسي نوعًا من التناص لا يستخدم فيه الموروث الغنائي، ولكنه يحاكيه في بناء الجُمْلة، والإيقاع الموسيقي، ومن ذلك الجزء التالي من قصيدة له يُذكِّرُنا فيها باغنية دارجةٍ متداوَلة (الرمل):

يا حماماً في العلالي يصيح
لا تقلْ لي:
الفراقُ صحيح.
يا حمامًاً في العلالي بكى
أنّ، واشتاقَ، وغنّى، وبكى.
يا حمامًا. أعطني الآنَ جناحْ
ظعَنَ المَحبوبُ يا عيني، وَراحْ

وهذا التناصّ – في حقيقة الأمر – يجمع بين حكاية شعبية عن الأميرة التي تحوَّلت إلى حمامة بيضاء – والأغنية المتداولة، مما يجمعُ، أيضا، بين زمانٍ مضى وانقضى، وآخر حالي، وآنيّ، وهو زمن الشاعر الذي يعيش تجربته، ويعبّر عنها بهذا التناص: أي يعبر عن ذاته برموز صاغها الآخرون. ومن الآخرين الذين صاغوها الوعْيُ الشعبيُّ الذي

---

(1) السابق، 82/1

(2) العاني، شجاع، دراسة في بلاغة التناصّ الأدبي، ص90

استقرّت لديه الحكاية وأنْتَجَ هذه الأغنية، مثلما أنتج ما فيها من اللحن الموسيقي الذي قلده القيسي، وحاكاه:

أنا الطير الأخضر
يمشي ويتمخْتر
مرْةْ أبوي ـ ذبحتني
وأبوي أكل لحمي
وأختي لملمت عظامي
ولما طلع القمر
صرت طير أخضر
كلُّ مساحات فلسطينَ عظامٌ مطمورة
حين يجيءُ الليل ويطلعُ قمر الناس [1]

وقد مثل الموروث الديني مَصْدرًا غنيًا ثرًا من المصادر التي نهل منها القيسي بعض شعره، واستوحى تعابيره، وصوره. فقد اقتبس من القرآن الكريم، ومن الكتب الدينية الأخرى، ورسائل الصوفية، وأشعارهم، واستمد خيالاته من الظواهر الدينية المعروفة كالشعائر والطقوس، والهجرة، والاستسقاء، وصلب المسيح – عليه السلام- ففي قصيدة له من ديوان **إناء لأزهار سارا** يقول (المتقارب) :

1.السابق 207/1

هذا هو الأبيضُ الساحليّ ،
المدى والكتاب
وينفخ في الصور ،
يطلع عشبٌ من البحر
هذا هو الأبيضُ الساحليّ ،
المدى والكتاب [1].

وفي قصيدة أخرى نجده يقتبس آياتٍ من القرآن حرفيًا مؤكدًا تداخل لغته هو بلغة الكتاب (السريع):

وزلزلت الأرض زلزالها
يسأل البحر أنْ مالها
المدى واسعٌ
والردى جامعٌ [2]

وقد استوحى من القرآن قصيدة عنوانها يوسف في الجبّ، فتحولت القصّة في شعره إلى حكايةٍ ذات دلالات رمزية، وثيقة الصلة بالواقع المعيش، فجسدت، من خلال المعاناة الفردية، باعتبارها – أي : قصة يوسف عليه السلام - نصًا موازيًا لحال الإنسان الفلسطيني ، وهو الذي تخلى عنه إخوتُه العرب، بل مارسوا القمْعَ ضده بصورة عملية، وأتمروا عليه للتخلص منه، ونفي وجودهِ:

1.الأعمال الشعرية، 275/1

2.السابق، 311/1

صلبوني في الغربةِ يا حادي الركْب
قيدني إخواني ورموني في الجبّ
قتلوني بجواب الصمت
قتلوني يا حادي الركب
لأني أحببْت .[1]

وهذه القصيدة أسبق بكثير من قصيدة محمود درويش (أنا يوسف يا أبي) التي تضمنها ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا؟ (1996) مع أن كثيرًا من الدارسين، ومنهم حسين حمزة، وقفوا عند قصيدة درويش وقوفا طويلا، بينما لم تنلْ قصيدة محمد القيسي منهم سوى التعتيم، والظلال. فكأنّ الدارسين، والنقدة، لا يتناولون في شعرهم إلا النجوم، أو المقرَّبين، من الرؤساء، والسلاطين. وكانَ سميح القاسم هو الآخر قد استوعب قصة يوسف- عليه السلام- في واحدة من قصائده، فلم تنل هي الأخرى إلا ما نالته قصيدة القيسي من الأضواء. وأحال إلى هذه الحكاية أيضا معين بسيسو في قصيدة له موسومة بالعنوان " **نفرتيتي** " ومريد البرغوثي أحال هو الآخر إلى القصة نفسها في قصيدته " **أكله الذئب**". ومن قصص الأنبياء التقط شاعرنا حكاية مريم- عليها السلام- وولادة المسيح .

1.الأعمال الشعرية، 1/ 51 ومن غريب ما يذكر أن باسما الزعبي نشر رواية بعنوان أنا يوسف يا أبي(2025) بدعوى الشبه بين قصيدة درويش والرواية المذكورة ولكن هيهات، ففي الرواية يقدم لنا نموذجا يختلط فيه الصديق بإرهابي تخفى باسم يوسف .

ومما يميز التناصّ الديني لديه استدعاءُ النصوص في صورها المختلفة أحيانًا، وفي أحايين أخرى يعتمد التناصّ عنده على محاكاة الخطاب القرآني باستخدام فواتح السُوَر، نحْو قوله (متدارك) :

واو . طاء . نون

حجرٌ مسنون

وصفوة القول أن التناصّ في شعر القيسي ذو مُسْتوياتٍ عدة، فإلى جانب التناص الأسطوري، والديني، والأدبي، نجد نوعًا يعتمد على التراث الشعبي الذائع؛ من مواويل، وعتابا، وميجنا، ومن أغانٍ، وقصص، وأمثال نادرة، وحكمٍ سائرة. وقد وجدنا في شعره أمثلة من ذلك كله، وَظَّفها لأكثر من غرض. أولها أنه وضع بذلك شعره في السياق المعرفي، والثقافي، الذي يُضفي على رموزه دلالاتٍ، وصُورًا من المعاني يصعُبُ الوصول إليها عن غير هذا الطريق. وثانيها أنه عبَّر عن أفكاره، وإحساساتِهِ، ومشاعره، بلغةٍ صاغها الآخرون، وفي ذلك ما فيه من دلائل التفاعُل بين المبدع، بصفته منتجًا للنص، والقارئ بوصفه مستقبلا له في اللفظ، متفاعلا به في المعنى . وثالث هذه الأغراض التي يحقّقها عن طريق التناص أن قصيدته اتخذت من حيث النسيج اللفظي، واللغوي، طابعًا مغايراً للطابع المعروف في القصيدة التقليدية التي تقومُ على الصوْت الواحد. ففي شعر القيسي، مع عمق أساه، وقوة شجْوه، توحَّد العامّ، الذي هو صوت الآخرين، بالخاص الذي هو صوتُ الشاعر، وهذا حسبه.

ونافذةٍ منْ خَشَبْ
لأمّ محمد
تطلّ على شارع لم يُعبّدْ
وحاكورةٍ للخضار مُسوّرةٍ بالبَلَحْ
تطلّ على الأفْق، والناسِ،
من تَحْتها يذهبُ البائعون إلى سوق يافا
ومن تحْتها تمرّ الصَبايا إلى العَيْنِ
ومنها تطلُّ وتندَهُ أمّ مُحمّد
على أخَواتي
ومنها يصيحُ أبي يا مُحمّد،
تعالَ فقد صادَني الإنجليزُ أخيرًا
تعالَ فإنّي سَأذْهَبْ

الفصل الرابع

المكانُ في شعره

كثيرًا ما يتناول الدارسون، وجَهابِذةُ الأدب، المكان في الشعر، أو في القصة، أو في الرواية، وأيا ما كان الأمر فينبغي للدارس الحصيف أنْ يميز بين دلالة المكان، وحضوره، في الشعر، وتلك الدلالة التي نجدها في النثر، لا سيما في السرد القصصي، والروائي. ففي الشعر قد يذكر الشاعر مكانًا، يوحي به، ويومئُ، لشيءٍ لا علاقة له بالمكان المذكور؛ ففي قول محمود درويش على سبيل المثال (البسيط):

في كلِّ مئذنةٍ
حاوٍ ومُغْتصِبُ
يدعو لأندلُسٍ
إنْ حوصِرتْ حلبُ

يدركُ القارئ- أيًا كان حظه من البصر في الشعر،بلا تردّد، أو تحفُّظ - أنّ حلبَ ها هنا، والأندلس، لم تذكرا لتؤديا وظيفة كتلك التي يؤديها ذكر عطفة الصيرفي في رواية نجيب محفوظ " اللص والكلاب"، أو ذكر قلعة حلب في رواية " أرض السياد " لعبد السلام العُجيلي، أو ذكر البيازين في رواية " غرناطة" لرضوى عاشور، أو أي مكان آخر يجري ذكرهُ في هذه الرواية، أو تلك، ووَصْفه، ورصد ما

يطرأ عليه من تغيير، كالذي عرفناه مثلا في رواية جمال ناجي" عندما تشيخ الذئاب[1] ".

فقد تجلى التغيير في بعض الأحياء مؤكدًا أن هذا التغيير تجلى أيضًا في سلوك الأشخاص، ومستواهم الاجتماعي، والطبقي، والأخلاقي، وحتى السياسي. وقد يكون المكان في الرواية علامة دالة على نمط الشخصية، مثلما نلاحظ - على سبيل المثال - ما في بيت الشيخ الجنزير في رواية جمال ناجي المَذكورة. وربما كان محمد القيسي الشاعر، لا الروائي، من أكثر الشعراء تعبيرًا عن الذات باستخدام الأثر الإيحائي الذي يتركه المكان في لغة القصيدة، فما من مكان زارهُ، أو أقام فيه إقامةً، ولو قصيرة، إلا وكان له أثره في شعره. فقد عرف أمكنة كثيرة بدءًا بالقرى الفلسطينية الصغيرة التي مر بها، وعبرها، مع أسرته عند الرحيل الأول، وانتهاءً بالمخيم في الجلزون، وبالمنافي. فالمكان، والشاعر، لدى القيسي صنوان، يُذكي كلٌّ منهما ذاكرة الآخر، والمكان عنده ليس مساحة، ولا معالم جغرافية، ترتبط بتاريخ معين، ولكنه أيضا أناسٌ، وامتزاج، أو انفتاح، بين الذات والكون، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، كتب قصائد عن غرناطة يرى فيها المخيم، مثلما يرى أمَّه الراحلة، ولوركا الشاعر الغَجَري الإسباني، وبهذا يتضح

---

[1] انظر ما كتبناه عن الرواية في تأملات في السرد العربي، ط1، عمان، دار فضاءات، 2010 ص103

تداخلُ الزمن والمكان، ولعل هذا ما عناهُ عندما كتبَ ذاتَ مرة (المتدارك):

في المكان الذي ليْسَ لي
لا أرى ضوءَ منزلي[1]

فإنْ لم تكن للأمكنة علاقة به،هو، شخصيًا، وبذكرياته، وطفولته، وبوطنه الذي طالما نظَم الشعر في الحنين إليه، والتوقِ للرجوع إلى منزله السليب في كفر عانة، فإنه لا يمثل قيمة شعرية في نتاجه الإبداعي، ولا يسعى لذكره، أو التذكير به. وقد ارتبط شعرُ القيسي بادئ الأمر بالمنزل، أو البيت، أو الدار، وهذه الكلمات الثلاث مترادفة المعنى في قصائده. فهو لا يذكر الدار إلا وفي ذهنه ذِكْر البيت، ولا يذكر المنزل إلا وفي ذهنه الدار والبيت.

ولما كانت ولادة الشاعر قبل النكبة بأربع سنوات 1944 ولما كان استشهاد والده قد جرى في العام 1948وهو ابن أربع، فإنّ من الطبيعي لابن الرابعة ألا ينسى ذلك المشهدَ، وقد عاد والده جريحًا، والدم ينزفُ منه بغزارةٍ في "" الحوش " وأمه حمدة لا تستطيع اسعافه أو إنقاذه من الموت الحتمي، وهذا هو ما عناهُ في إحدى قصائده المبكرة، إذ يقول (الرجز):

1.القيسي : الموقد واللهب ، ط1، عمان : وزارةالثقافة، 1994، ص232

ربطتُ حوْل إصبعي الخيطانْ
وقلت: لا.. لن يقْدرَ النسْيانْ
أنْ يسرق الهمومَ منْ قصائدي، والذاكِرَةْ،
لأنَّني ،منْذ كنْتُ، لا أجيدُ حرْفَة النسْيانْ(ص96)

البيت

ومن أبرز العناصر المكانية، التي تمتلئ بها ذاكرة الشاعر: البيت، بكل ما فيه من أجزاء يرتبط بعضها ببعض، ويساند بعضُها بعْضَها الآخر في استعادة الكثير من الذكريات، والأحداث، والأشياء الماديةالمحسوسة، والمعنوية، التي تعيد للشاعر سنيَّ الطفولة أولا، وتعمق لديه الإحساس بهويته الوطنية، وهويته الاجتماعية، بوصفه فلسطينيًا ثانيًا، وفلاحًا من إحدى القرى، وهي قرية كفر عانة المذكورة ثالثًا، وقد انطبعت حياته- مثلما هي ذكرياته في الوطن- بالطابع القروي، والريفي. ففي القرية، مثلما يعرفُ الكثير ممَّن لهم علاقة بالعادات الفلسطينية، والثقافة الشعبية، تحتل عين الماء والطريق إليها، موقعا مهمًا في حياة الناس، لا سيما الشبان الـذين يرقبون الصبايا ذاهباتٍ، أو آيباتٍ منها، وعلى رؤوسهنَّ جِرارُ الماء، فهي فرصتهم الوحيدة لممارسة طقوس الغزل، إذا سمحت الظروف بذلك، ولهذا لا يفوتُ الشاعرَ، وهو يتحدَّث عن البيت في كفر عانة،

*الإحالات في ذا الفصل للأعمال الشعرية ط، بيروت، 1978،إلا إذا أشير لغير ذلك.

أن يشير لقربه من طريق العين، مثلما هو قريب أيضًا من كروم العنب، وكروم الزيتون (الرجز):

أنا طريقُ العَيْن
والحصى البعيدُ والبَيادِرْ
حاكورةُ النخيلِ
بابُ دارنا الخَشَبْ [1]

وذِكْر الباب - ها هنا - مع التأكيد على أنه بابٌ من الخشب، يستدعي- بلا ريب - نمطًا من أنماط الصناعات التقليدية، والنجارة، التي كانت تعتمد على هذا النوع من الانتاج المبسَّط، فثمة شبابيك وأبواب لا تخلو من زخارف محفورة في الخشب. وإلى هذا يومئ الشاعر بذكره أن الباب من الخشب. علاوة على أن الباب يمثل في حياة القرويين خط الدفاع الأول عن الأسرة، فهم يتفنَّنون في اختراع الأقفال، ووسائل الحماية الداخلية، كالمزلاج الخشبي، أو المعدني. فبعد أن تنتهي السهرة يقوم صاحبُ البيت بإحكام إغلاق الأبواب، فهو، أي الباب، يعطي كلّ منْ في المنزل شعورًا بالأمان، ولهذا يشيرُ القيسي مرارًا للباب، ولصريره، ولظلاله، ولدوره في إخفاء ما يدور خلفه من أحاديث، ومن أسرار(المتدارك):

ولجَ أبي

1.ثلاثية حمدة، مصدر سابق،ص 55

والضيفُ على مبْعَدةٍ في الظلِّ
يقظًا كانَ، وكانَ الليل
يسترسلُ في مَلَكوتٍ لا يَخدُشُهُ شيء
غيرُ صرير الباب
جمّعَ بعْضَ القهْوَة والخُبْز
وظلّ صريرُ الباب
يقرع خلفَ أبي، ظلَّ البابْ
مفتوحًا لرجالٍ يأتونَ سريعًا
وأنا أكبُرُ حتّى غابْ
ظِلُّ أبي والبابْ [1]

فالمقطعُ السابق يشير إشارةً غير مباشرة لفضاء البيت، وانفتاحه على العالم من خلال الاستقبال المتكرر الموصول لمناضلين يقرعون الباب ليلا، ثم يُستقبلون بالخبز والقهوة، وغير ذلك مما يقدم من قِرىً للضيوف، مع أن الأبيات تؤكد أنهم ليسوا ضيوفًا، وإنما كانوا يقصدون صاحب البيت للتحدّث في أمور الوطن، والعدوّ ،والمقاومة، والقتال، ولهذا نجد الإشارة المتكررة لصرير الباب، ولبقائه مفتوحًا على الرغم من الليل المسترسل في صمته العميق، من الإشارات التي تومئ، بطريقة غير مباشرة، لاستشهاد الأب لاحقاً، وهو ما عبَّرت عنه عبارة "غاب. ظلّ أبي ، والباب " فمن غير حاجة إلى تأويل

(1)القيسي، الأعمال الشعرية، سابق، ط 1999، 239/1

تقول لنا الأولى: إن الأب قد اسْتُشْهد، وإن الطفل الذي يتحدث إلينا قد فارق البيت، فغاب البابُ عن نظره منذ ذلك الحين. فالحديث عن البيت، والباب، تحوَّل إلى حديث عن المقاومة، وعن الأب، وعن الوطن الذي يرزح تحت نير المحتلين. والبابُ يذكرنا بالنافذة. ذلك لأن النافذة هي الأخرى تؤدي وظيفتين في البيت، أولى الوظيفتين أنها قناة تواصل مفتوحة على الأفق الخارجي، ومن جهة ثانية لها وظيفة تشبه وظيفة الباب، فهي من عناصر الحماية لما يتخذ لها من شبابيك، أو شبكة من القضبان الحديدية، زيادة على أن للنوافذ في معظم البيوت مظهرًا جماليًا، وصحيًا، لما تسمح به من تدفق لأضواء النهار إلى الداخل، ومن ضرورة بنائية لتهوية الداخل المنزلي، والترويح عن النفس في أيام القيظ والحرّ. وقد خصص القيسي مقاطع ليشيرَ فيها للنافذة إشاراتٍ غير عابرة، فهو في " قصيدة الدار " يؤكد ما للنافذة من أثر يتجلى في ذاكرة الشاعر، وطفولته المأزومة بفقدان الأب (المتقارب):

ونافذةٍ منْ خَشَبْ
لأمّ محمد
تطلّ على شارع لم يُعبّدْ
وحاكورةٍ للخضار مُسوّرةٍ بالبَلَحْ
تطلّ على الأفْق، والناسُ
من تحتها يذهبُ البائعون إلى سوق يافا

تمرّ الصبايا إلى العَيْنِ منْ تحْتها
ومنها تطلُّ وتندَهُ أمّ مُحمّد
على أخَواتي
ومنها يصيحُ أبي يا مُحمّد
تعالَ فقد صادَني الإنجليزُ أخيرًا
تعالَ فإنّي سَأذْهَبْ [1]

فالنافذة هي التي تسمح برؤية الشارع الذي لم يكن قد عُبِّد بالإسفلت حتى ذلك الحين، فهو شارع ترابيّ، وتسمح النافذة أيضًا برؤية الحاكورة المحيطة بالبيت حيثُ الخضارُ، والنخيلُ، الذي يمثل سورًا يحمي تلك الحاكورة، وهي التي تسمح بمراقبة الذاهبين إلى يافا، والآيبين منها بعد رحلة تسوّق، ومنها يستطيع الصبيّ المراهق أن يرى الصبايا الذاهبات إلى العين، أو العائدات، وهي التي تسْمح للأم بالنظر عبرها، ومناداة من تشاء من الأبناء، ومنها يذكر الشاعر كيف دعاه أبوه بعد عودته جريحًا للقدوم، ومساعدته في مِحْــنتهِ الأخيرة، بعد أن تمكن منه الإنجليز أخيرًا، أي بعد أن بذلوا ما بذلوه للقبْض عليه، وها هم قد أفلحوا أخيرًا، وهو على وشك أن يغادر الحياة، وهذا ما تعبّر عنه الكلمة الأخيرة " تعالَ فإني سأذهب ". على أنّ الولد الذي كانَهُ الشاعر يواصل عبثه، ولهوه، ويركض باتجاه البيت ليلحقَ

---

(1)الأعمال الشعرية، السابق، 2/234- 235

بأبيه قبل أنْ يُتوفى، ومنذ ذلك الحين والشاعر يحسّ بأن ذلك الطفل ما زال يركضُ، وما زال يأمل بالوصول لتلك النافذة:

ومنْ دارِ أمّ سَنَدْ

ركضتُ، وما زالَ يرْكُضُ فيّ الولدْ

ولمْ أصلْ النافذة[1]

الطاقة

وهذه إشارة- بلا ريب – تعبّرُ، أو توحي بحضور تلك اللحظة في وعْي المتكلم، وكأنه يعيشها في حاضِره، وأنه ما يزال يركض ليلحقَ بأبيه الذي اصطاده رصاص الإنجليز قبل أن يفارق الحياة. وثمة فارقٌ غير بسيط بين ما يسمى(طاقة)باللهجة الفلسطينية، وبين النافذة. فالطاقة تقعُ في العادة في أعلى الحائط، وتحت السقف، وهي صغيرة الحجم جدًا إذا قيست بالنافذة، ولا يُتخذ لها شبَكٌ من حديد، أو أي شيء مما يُعد من وسائل الحماية. فحجمُها الصغير، وعلوها عن الأرض يمنع التسلق، واقتحام المنزل، فهي أقلّ من أنْ تسمح بدخول طفل صغير حديث الولادة. وفيها يتخذ بعض الطيور،عادة، ومن أشهرها عصافير الدوريّ، مكانا لوضع الأعشاش، والبيْض، وربما اتخذها الحمامُ الأليف لمثل هذا. ومن يعرف الحياة في القرى يألف هذه الصورة التي وردتْ في إحدى قصائد القيسي، فهو يذكُر الطاقة

---

(1) الأعمال الشعرية، مصدر سابق، 235/2

الوحيدة في الدار، التي كانت بعيدةً على طرف من كروم البلد، بعيدةً عن البئر، وقريبة من المدرسة كثيرًا. وهو يذكر تلك الطاقة جيدًا على الرغم من السنوات الطويلة التي تفصله عنها؛ فأصابع يديه ما تزال تذكر بحنوّ ملمس تلك الجدران، وما يزال يذكرُ وقوفه الطويل ليرى بعينيه كيف تبني العصافيرُ أعشاشها، وكيف تضعُ البيض، وكيف تحتضنه إلى أن يكون أفْراخًا تطير(المتقارب) :

وأعرفُ طاقة دارٍ بعيدَة
تقوم وحيدَة
على طرفٍ منْ كُروم البَلَدْ
بعيدًا عنِ البيرِ
أقربُ من دار عمّي إلى المدرسَة
وأعرفها جيدًامن حنين الأصابعِ
أعرفها منْ وقوفي طويلا
أشاهدُ كيْفَ تزوّدُ بالقشّ
كيف تحطّ وكيْفَ تطيرُ الحساسينُ عنْها
وتتركني غاضبًا
أتوَعَّدُها بالصُراخ
وماذا سأفعلُ حينَ أصيرُ طويلا[1]

1.السابق، 2/ 232- 233 وانظر كتابنا محمد القيسي ، مرجع سابق، ص 102

فالطاقة، التي يشير إليها المتكلم - ها هنا - كالنافذة التي أطلّ منها الأب الجريحُ، داعيا ابنه للحاق به قبل أن يفارق الحياة، وفي الإشارة للطاقة يبلغ بنا المتكلم الحاضرَ منتقلا إليه من الماضي البعيد، فقد أصبح الطفل القصير طويلا، ولكن الطاقة لم تعدْ موجودة، أي: أنها سُلبت، هيَ والدارُ، والحائط، والحساسين، والأعشاش، وما فيها من الفِراخ، أو البيْض. ولم يعد الصبي الألعبان يلهو بمطاردة العصافير، ولم تعد لديه تلك الرغبة الشديدة في أن يبلغ الطاقة تلك ليدُسَّ يديه متلمسًا زغب الطيور الفتية، ولم يعد ثمة ما يُعزّي به النفسَ سوى أن يهتفَ من منْفاه القَسْريّ: ألا ليت الزمان يعود إلى الوراء، ولو قليلا.. ليقضي لبانات فؤاده المعذَّب (المتقارب):

وصرتُ طويلا
ولكنها لم تعُدْ
لمْ تعُدْ طاقة الأمْس لي طاقةً
لم أعدْ أتلهّى وراءَ العصافير
وظلتْ معي طاقة من زمانِ الطفولةِ
تهتفُ بي أنْ أعودَ طويلا
وأهتفُ منْ دار منفاي أهتفُ
ليْتَ

(1) لأعمال الشعرية 232/2 – 233 وانظر كتابنا محمد القيسي الشاعر والنص،ط1، بيروت، 1998ص102

ليْتَ
الزمانَ
يعودُ قليلا (السابق، ص 233)

الشُرْفة

ومن يذكر الطاقة، والنافذة، والباب، وهي تمثل رموزًا للانفتاح على الأفق، وعلى الفضاء المطلق، لا بُد أن يضيف إليها شيئًا آخر، لا يقلُّ أهمية عنها، وهو الشُرفة. تلك التي تمثل في الواقع مزيجًا من العالم الداخلي للبيت، والمحيط الذي يكتنفه من الخارج. وهي كغيرها مما ذُكر قناة تصلُ مَنْ همْ في البيت بالعالم. وقد كثُر رمز الشرفة، وتوافر في الشعر الحديث وفرة لافتة، ففي بعض الدواوين نجد قصائد بعنوان شرفة، ومنها ديوان محمد إبراهيم لافي الموسوم بعنوان " **لم يعد درج العمر أخضر** " وثمة من كتَب رواية بعنوان " شرفة رجل الثلج " والإشارات التي من هذا النوع كثيرة جدًا. على أننا ينبغي ألا نذهب بعيدًا، فالشاعر نفسه كتب رواية اختار لها عنوانا غير بعيد عن هذا، وهي روايته " **شرفة في قفص**" الصادرة عن دار الآداب في بيروت2004. وفي قصيدة من قصائد القيسي نجده يتنازل عن الأشياء كلها مقابل الاحتفاظ بشرفة البيت، فالأشياءُ الأخرى يمكن اختيار بدائل لها، إلا الشرفة؛ فهي صلة الموصول، وهمزة الوصل بين الشاعر وعالمه المفتوح على احتمالاتٍ كثيرة (المتدارك):

هل نتقاسَمُ هذا الميراث
خذ أنت الزوجة، وخذِ البيت، خُذِ الأولاد
ودعْ الشرفة لي
خذ مِفتاحَ البيت،
وخذْ غُرَف النوم،
ودعني فوق السور
أتأمل هذي الزهرة
خذ أقواسَ الزينة، والألوانْ
وخذ ماءَ البُستان
وخذ ضوءَ الميناءْ
ودعْ لي القاربَ
ولنفترقْ الآنْ [1]

ومنْ يتأملْ الأبيات المذكورة يلاحظْ أنّ الشاعر استبدل القارب بالشرفة، وهذه إشارة ينبغي ألا نمرّ بها مرّ الكرام، ولا بد أن نقف لديها، ونتساءل: لم استبدل الشاعر القارب بالشرفة؟ الجواب عن هذا السؤال يتطلَّبُ التذكير بالقارب الذي يحل محلّ الشرفة، فهوَ وسيلة سفر، وتنقُّل في البحر، وإلى هذا تومئ الشرفة التي هي وسيلة تنقل بين داخل المنزل والعالم الخارجي: السور مثلا، والزهرة، وأقواس الزينة، وماء البستان. فمن يمتلك الشرفة كمن يمتلك القاربَ،

1.ذاهب لأرى وجهي، ط1، بيروت: دار الآداب، 1995، ص 28-29

يستطيع أن يكون حيث يشاء، في حين أنّ بقية أجزاء البيت لا تضْمَنُ ما تضمنه الشرفة من انفتاح على الفضاء الكوني.

الحيطان

وهل في صورة النافذة، والباب، والطاقة، والشرفة،ما يكفي لتواصل البيت مع الفضاء الخارجي، أم أن الحيطان تسطيع أن تكون هي الأخرى همزة وَصْل بين الداخلي المحدود وما هو فضائي مطلق؟ من المتّبع في الأدب أن يُنظر للحيطان بوصفها الحاجز الذي يفصل الداخل عن الخارجي، ويحمي ما في الداخل، ومن فيه، ويعطي البناء شكله الهندسي، والوظيفي، وقد يضيفُ الشاعر، والكاتب، للحائط من الداخل إشاراتٍ لزخارف، ولوحاتٍ، وما شابه ذلك، وقد يذكر الطلاء القديم الباهت، أوالجديد اللامع، لكن القيسي في واحدة من قصائده يتخذ من الحيطان علاماتٍ تميط اللثام عن ثقافة شعْبية، وعن عاداتٍ وتقاليد، وعن رغبات مكبوتة فردية وجماعية فهي تستطيع ، على الرغم من أنها جُدُرٌ طينيّة صمّاء، أن تعبر عنها بكلمات صريحةٍ حينًا، وحادّة جارحة أحيانًا أخرى. فالأطفال يرسمون على الحيطان رسومًا معبرة: شجرًا تارة، وتارة أشكالا بلا معنى، ودوائر، ومربَّعات، وقد يكتبون كَلِماتٍ، وحروفًا بالطباشير، فتتحول الحيطان إلى صُحف، ومنشوراتٍ، هذا عدا عمّا في المقاطع الشعرية من إشاراتٍ لما يُعد عناصرَ راسخةً في الثقافة الشعبية والتراثِ الفلسطيني:

ومن طينٍ هي الحيطانُ
من تبْنٍ ومن قَصَلِ
ومن عَرَق النواطير
تظلّ الريحُ تضْربُها بلا شفقة
طوالَ اليوْم
من جهة الكروم تهُبّ غامِضةً
وتبكي كالنواعيرِ
ونركضُ حولها في الصيْفْ
نزيّنُها بألوان الطباشير
ونرسمُ فوقها شجرًا
واشكالا بلا مَعْنى
خُطوطًا لا تقرّ، مُربَّعاتٍ ، أوْ دوائر للعصافير
وقبْلَ النوم
نبلّلُها، ونسرع في الدخول لأنّ صَبْري
ذكّر الأولاد بالواوي
فدبَّ الخوْفْ (2/236 - 237)

يلَمْلِمُ الشاعر، في هذه الصورة، عددًا من العناصر التي تحمل في دلالاتها علامات الارتباط بالقرية، والريف، والأرض، كالطين، والتبن، والقَصَل- وهو ما يتبقى من سيقان القمح، أو الشعير، بعد درْسِهِ في البيْدر، وهو أقلُّ نعومة من التبْن- وعرق الفلاحين الذين

يعملون في البساتين، ومزارع القثاء، ويكدحون ثم يبْنون. ويذكر الكروم، والريح التي تهب، والأطفال الذين يلهون في مرح عند الحيطان، ويكتبون عليها، ويرسمون.. وهذه لوحة رائعة نابضة بالحياة، تشهد على صدق الشاعر في التعبير عن الذات عبر الموضوع، وهو المكان. فهو إلى جانب استدعائه لذاكرة الطفولة، وذاكرة المكان، يعبر عن حنينه الشخصي، وتوقه الذاتي للتفاعل بتلك الأمكنة، والفضاءات التي تحيط بالبيوت التي أجبر هو وأسرته الصغيرة على تركها بعد مصرع الأب، أو استشهاده على أيدي الإنجليز. وتكراره؛ الجدار، والحائط، والسور، كتكرار النافذة، والباب، والكوَّة، والشرفة، لا بد أن يوحي لنا بذلك التلاحم بين المنزل والفضاء الكوني، بما يعنيه هذا التلاحم من معنىً. فها هو ذا يُذكرنا بأنّ بيت أمه (حمدة) محاط بسور من الطين، متشح بالفضاء الخالي إلا من الأرْض، ومن آنية قديمة من التوتياء، وبضع سلال من الخوص عُلِّقت على الحائط – السور- الخارجي. وفوق السور، على مسافة قصيرة تظهر للعيان بقايا سقفٍ قرْميديّ كأنه من ندى، ومن مزيج التواشيح الليلية التي تعدد فيها الأم ما مرَّ بها من كوارث، وأحزان، وفي الخيال يتشكَّل البيتُ على هيئة سراج يُذكّرُهُ بما مضى من العمر الشاحب، واللهو الصبياني، والبرْدِ القارس (المتقارب):

بسورٍ منَ الطين
كانَ على طرف الأرض

متشحًا بالخَلاء
إناءٌ من التوتياء
وخمْسُ سلالٍ
على الحائط الخارجيّ
معلَّقة في الفراغ
أثاثٌ قليلٌ
ولكنه بيتُ حَمْدَة
قرميدهُ من ندىً،
وتواشيح ليل طويل
على حالهِ
مثلَ أوَّل صحْوي
عليْهِ ولهْوي
يرفُّ سِراجًا مدلّى
يرفُّ على الأفْق برْدانَ مثلي[1]

في البيتيْن الأخيرين يتضح أنَّ القيسي في استذكارة للبيْت الأليف يتوحَّد به، ويمحو الظلال التي تخفي العلاقة بين الذات والموضوع. فيصبحُ البيت، والقيسي الشاعر، شيئا واحدًا لا اثنين. وفي صورٍ حميمة جدًا يرسم الشاعر لفضاء البيت لوحاتٍ تنطوي على كل ما

1.ذاهب لأى وجهي، ص33- 34

هو رائع، ومُعبّر عن أسى الشاعر لمفارقة المكان المعنيّ بالصورة. فمن الباب يخرج المتكلم ليصطدم ببرك من المياه تجمَّعت بسبب المطر، وأما الميازيب فقد أرسلَتْ هي الأخرى مقادير كبيرة من مياه المطر إلى داخل الحوش. إلى ذلك ثمة نبع يتدفق، وثمة ندىً يظل لامعًا على الزهور، وعلى الأوراق، وعلى أوراق نبتة البطاطا ذات الخضرة المنتشرة في حقل خاصّ بها أمام البيت، فالماءُ في هذا المشهد يرمز للحياة، ولهذا سرعان ما يرتبط بالجنس، والزواج، والغسيل، الذي يشير - بالطبع - لأشياءَ عدّةٍ، وأحد الأشياء التي يرمز إليها اغتسالُ القلب، وهو - على أي حال - في لمحة دالَّةٍ على ما جرى، يفقد ذلك كله، وتتحول خضرة الأشياء إلى صفرةٍ منذرةٍ بمَوْت(من الوافر):

هل ظلّ لي ماءٌ ودارْ
هل ظلَّ مزرابٌ على سَطْحٍ
وهل غيمي هنا غيمي
وهلْ ظلتْ طريقُ العيْن
ظلتْ نفسَها عندي طريقُ العيْن
هل تحكي الجرارْ
عن طينها المَنْثورِ أيْنَ غدا
وعن حقل البطاطا كيْفَ صارْ(ص98 – 99)

مفرداتٌ كالطريق، والعين، والسطوح، وبرك الماء التي أمام الباب، تنأى بالمتلقي عن الداخل، وتضعُه، وجها لوجهٍ، أمام علاقة

البيت بالعالم، ولهذا كان المنزلُ في شعر القيسي علامة لا توحي بالوحدة، أو الانغلاق عن الآخرين، ولا بالوحشة، والحزن، حسب، بل توحي أيضا بمدى التفاعل بين هذا الإنسان، الذي هو- غالبًا - قناعُ الشاعر، والكوْن، ممثلا بما فيه من عناصر إنسانية، وعناصر طبيعيّة، وعناصر زمانيّة تحيل إلى الذكريات، وإلى أيام العُمْر، مُرّةً كانتْ أم حلوة. ويجلو القيسي هذا كله في " مشهد منزلي " يبدأ بالإشارة إلى أوراق الخريف، وينتهي بابتداء خريف العمر، فالانطلاق في رسم معالم الصورة يبدأ بالمحسوس وينتهي بالمجرد، وهو بَدْءُ الشيخوخة التي جاءته قبل الأوان (الكامل):

ورقُ الخريف على الممَرِّ
على النوافذِ
أسفلِ السور الذي مالتْ به الأوصافُ،
والصَفْصافُ
يلهو في فضاء الدارِ
مأخوذًا بثوْب الريح
يَحْفظ ما قرأ

***

ورقُ الخريف على المَخدّة، والسريرِ
على رنين القلب، والغيتار، حطَّ

على الزنابق، والكلامْ
على نُحاسِ اليومِ،
والليمونُ
غطى منزْلي، والياسمينْ،
ورقُ الخريفِ
هنا بدأ (ص115- 116)

وإشارة الشاعر التي تجمَعُ ما هو داخل البيت، وما هو في النوافذ، أو السور، توطئة للحديث عن تراكم أوراق الخريف على المخدّة، وعلى السرير، وعلى القلْب، وعلى آلة الموسيقى الوحيدة، وهي هنا الغيتار، وعلى التحف الموجودة في البيْت، وعلى الكلام، وعلى كلّ شيءٍ من أشجار الصفصاف إلى الليمون والياسمين، أي أنّ الصورة تمتلئ بعلاماتٍ جلُّها تشير إلى الخريف الذي جرت العادة على التعبير به عن الشيخوخة، مع أنه لا يمثل في الواقع سوى شيخوخة نسبيَّة في عمْر الزمان. فدورة الفصول تحتم أن يأتي الربيع أولا، يليه الصيفُ، ثم الخريف الذي تعقبه الأمطار، وهذه الدورة استلّ منها الشعراءُ فصلا، وعبّروا به عن شيخوخة العمر، كما لو أنه رمزٌ متداولٌ معروف، ودرج الناس على هذا. فامتلاءُ " المشهد المنزلي" - وهو عنـوانُ القصيدة - بأوراق الخريف، يوحي لنا بهذه المشاعر تجاهَ الزمن، وهي مشاعرُ جرى التعبير عنها بوساطة الأضواء التي سُلّطتْ على المكان.

وبالعودة إلى " المشهد المنزلي " يلاحظ الدارس تفاعل الداخلي بالخارجي على مستوى الفضاء النصيّ، والمكانيّ. فالإشارات تحيلُ إلى ما في البيت تارة، وتارة إلى ما في الفضاء كالأشْجار، والريح، والأسْوار. ومن الملحوظ أنّ فضاء البيت، في شعر القيسي، كثيرًا ما يلتفتُ فيه للداخل، مؤثثا بذلك رؤاه الشعرية، وقصائده المرتكزة على هذا البعد المكانيّ، بوصْفه بعدًا رمزيًا لا هنْدسيًا، ولا تخييليًا غرضه مساعدة القارئ على تخيّل الحوادث، مثلما هي الحال في القصّة، أو الرواية، فكيفَ تجلى الفضاءُ الداخلي لموتيف motif البيت في شعره؟

الفضاءُ الداخليّ

يكثرُ الشاعر محمد القيسي من الإشارة إلى الذات في شعره، وإلى الأم، وإلى الأخ والأخت زكية، وإلى الأصدقاء، والأحباب الذين تعلق بهم، أو تعلقوا به، ويكثر - أيضًا - من الإشارة إلى بيته باعتباره الإطار الذي يحتضن هذه العلاقات الحميمة مع الآخرين. فالبيتُ، لا يبدو على هيئةٍ مثالية إلا بوجود هؤلاء، أو- على الأقلّ- بوجود ذكراهم، وإلى هذا المعنى يشير في واحدة من قصائدهِ، مخاطبًا امرأة أشاع حبُّها في فؤاده الكثير من الحنان، والشعور بالرضا الذي يريحُ النفس، ويحملها على الإحساس بأنَّ البيت الذي يلتقيها فيه- وهو بيته - أرحبُ مما هو، وأكثر اتساعًا (متدارك):

لكنَّكِ في غمْضةِ عيْن
خلّيْتِ بساتيني خضْراءَ،

ومنزلَ عائلتي

أرْحَبْ (119- 120)

فالحبُّ الذي يجمع العاشق بالمرأة، والأب، بأفراد الأسرة، وما يتركه ذلك من إحساسٍ بالألفة، والعِشْرة، يُضفي على البيت معنىً مختلفًا عن المعنى المعتاد من حيث هو مكان تأوي إليه الشخوصُ، وتقيم فيه، فهو، إذًا، عشُّ السعادة، ومخدع الأحلام، والمكان الذي يتآلف فيه الجميع، ولذا يشير القيسي في قصيدة أخرى لهذا البيت بوصفه الموئل الذي تتجمع فيه هذه العواطف مع الأوراق الكثيرة، والقصائد التي تكتبُ عن معاناة الأسْرة في الحاضر، والماضي (الرجز):

لديَّ منزلٌ

ومقعدٌ وطاولة

ودفترٌ للعائلة،

لديَّ أوراقٌ كثيرةٌ بيضاءُ

تروي النازلَةْ [1]

البيت- الأم

وبما أن البيت، عند القيسي، لا ينفصلُ عمَّن يسكن فيه، ويقيم، وبما أن أول بيت نشأ فيه هو بيت أمه ، فقد ظل تبعًا لذلك يتماهي فضاؤه بهذه الأم، فحيثما ذُكِرتْ ذُكر البيت، وحيثما ذكر البيتُ لاحظنا حضورها فيه، سواء أكان حضورًا مباشرًا أمْ غير مباشر من

1.القيسي، الموقد واللهب، مصدر سابق، ص 26

خلال الأشياء التي تُذكر. وبسبب ذلك لا يفوته، وهو يروى للمخاطب ما رآه في فلسطين " أرض كنعان "عند زيارته لها بعد غياب قسري دام " ثلاثين عامًا " أن يشير إلى منزله هو بوصفه منزل الأم " حمدة " وأنه بحث عن ذلك البيت في مخيم الجلزون مثلما بحث عنه في أماكنَ أخْرى، فلم يجد سوى طلل دارس، عفَتْ معالمه، وامّحتْ آثارُه، فبكى واقفًا مثل شاعر جاهليٍّ على الآثار، والدِمَن (المتقارب):

ذهبتُ إلى أرض كنعانَ بعد ثلاثينَ عامًا
من الهجراتِ لأبْحث عنْ بيْتِ أمّي
وعن جارةٍ شغَفتْني قديمًا،
فلا بيت أمّي وجدت، ولا جارتي في الحياةِ
وقفتُ على طلَلِ الأبْجديّة
ليس معي أحدٌ
كربلاءُ الجديدة قدّام عينيَّ
أنّى تلفتُ، أنتَ هنا، وهناكَ
مشينا معًا
وبكينا سويًا على أرْض جَفْنا
بكيْنا على الجلزون
وغزة قفرٌ أسيرُ[1]

فهو، تبعًا لذلك، بيتٌ يرتبط ارتباطا وثيقًا جدًا بالأم، وبذكريات الطفولة المعذبة البائسة، فعندما يتذكر الشاعر المنزل يتذكر معه

حكاية الأمّ، ومعاناتها الشديدة لتعيل ما لديها من ابناء اعتمادًا على تعب اليدين، وعرق الجبين، لا على شيء آخر، فعندما تغادر للعمل، وتترك الأبناء في البيت، توصيهم ألا يفتحوا لأحدٍ أيا كان، وألا يعبثوا بالأثاث القليل، وألا يهملوا، أو يقصروا في القيام بما توصيهم به، فيتركوا النوافذ مفتوحة للغبار، أو المطر، أو عتْمة الليل، وهذه الوصايا تتكرَّر، وتترسَّخ في ذاكرة الصبيّ، يقولُ (الرجز):

توصينَني بالبيتْ
توصيني أنْ أعلفَ الدجاجْ
توصيني أنْ أغْلقَ النوافذ
إن أعتمَتْ
أوْ أمْطرَتْ
وترْجعينَ باكرة [2]

إذا تجاوز الباحثُ مسألة الوصايا، وتعمَّق في أرجاء المنزل من الداخل، ناظرًا فيما يحتويه من أشياءَ، لاحظ إلحاح الشاعر على ذكـر الأدوات، والأوعية، والتذكارات العائليـة التي ترتبـط أيضـا بالأم ، على نحو مباشر، أو غير مباشر. فهو يشير في واحـدةٍ من قصائده إلى

1.محمد القيسي: **ناي على أيامنا**، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1996 ص24.وانظر= الرأي الثقافي، 1997/2/14 وجفنا، والجلزون، أسماء أمكنة في فلسطين المحتلة، والجلزون: مخيم معروف قضى فيه القيسي شطرًا غير قصير من طفولته وصباه.

2.ثلاثية حمدة، ص 81

على نحو مباشر، أو غير مباشر. فهو يشير في واحدة من قصائده إلى لوازم الطعام، والسفرة، والطبخ، بوصفها علامات تنم على ثقافة شعبية تتشخَّص فيها ملامح الأم، والطبقة المسحوقة التي إليها تنتسب. يذكر (باطية) الخشَب- وهي القصعة المقعَّرة الكبيرة التي كانوا يسكبون فيها بعض الأطعمة الشعبية مثل المجدّرة، وغير ذلك- ويذكر المقلاة، والملاعق النحاسية التي شاع استعمالها قبل أن تنتشر ملاعق من معدن آخر(ستانلس) ويذكر أطباق التوتياء، وهذا كله، أو بعضه، أصبح من الماضي، ولا وجود له اليوم إلا في متاحف المأثورات الشعْبيَّة، غير أن لوازم الطعام التي استعملتها حمْدة في الوطن، أو في المخيم، أو في المنفى القسري، لم تعد موجودة لا في البيت، ولا في متاحف المأثورات، ممّا يؤكد أنَّ ما حلَّ بها، وبهذا المنزل، أقسى من أنْ تحتمله النفسُ التي تتلهى ببريق الأمل بالعَوْدَة (نثر):

باطية الخشب
المقلاة
ملاعقُ نحاسيّة
صحونُ التوتياء
هو ذا حرْصُكِ كتذكاراتٍ عائلية
فيها روائحُ يافا
وما صارَ ماضيًا
وكلّ ذلك.. كلّ ذلك

لنْ يدخلَ مَتْحَفًا
ولنْ يصير إلى فرْجَةٍ
للسائح العربي والوطني
ولنْ يفرح بها جامع الآثار
لأنَّ كلّ شيءٍ سيظلُّ فينا
سنحمله يومًا
نحمله إلى تلك العَتَبَةِ
وإذْ ذاك، نفتقدك جدًا
ونقولُ:
لو كنتِ معنا
لو كنتِ
لو (ص128- 129)

الإشارة هنا للعتبة تحمل في ثنياها دلالة جديدة، وهي الدارُ التي تركت في القرية(كفر عانة) فالفلاحون في القرى الفلسطينية اعتادوا أنْ يجعلوا مدخل الدار عتبة عالية قليلا، وتجد النساء فيها مجلسًا للنميمة، والمسامرة، وتبعًا لذلك يُفهم من هذه الإشارة حرصُ المتكلم، وهو هنا الشاعر بلا شك، على التذكير بأن العودة للوطن قابَ قوسين، وأنّ ما ضاع من لوازم، وأدوات ترمز للماضي، سوف تستعاد، وتُنقل إلى البيت القديم، والدار الكبيرة، ويومئذ يتذكر الأبناء الأم التي رحلت، ويتمنون بحرارة لو أنها معهم لتفرح فرحَهُم

بالعودة، واسترجاع البيت، لتواصل حياتها في الموقع نفسه الذي استخدمت فيه المقلاة، وباطية الخشب، والصحون، وملاعق النحاس. قد تبدو هذه الإشارات لبعض الدارسين إشاراتٍ تلقائية، وطبيعية، لا مزيَّة فيها، ولا بيان، بيد أنَّ من يتأمل ذلك بدقة يكتشف في تركيز الشاعر على هذه الأشياء التفاتاً لأدوات تنشأ بينها وبين الأشخاص علاقاتٌ حميمة، وألفة، ليس من اليسير أنْ تنسى، أو تمَّحي من الذاكرة. فالناس يعتادون مع الزمن استخدام أدوات معيّنة لا يتخلون عنها، ولا يستبدلونها إلا بشقّ النفس، وبإحساس مفعم بالحسرة. أما إذا كانت الظروف التي تحيط بالناس كتلك التي أحاطت بالشاعر، وأمه، بُعيْدَ النكبة، فإن صعوبة التخلي عن هاتيك الأدوات، التي لها علاقة بطعام الإنسان، وشرابه، وذوقه لهما، ومزاجهِ، وارتياحه لما يستعمله من أدواتٍ، أكبرُ، وأشدّ على النفس، ولهذا نرى في هذه المأثورات أكثر من دالّ على الثقافة الشعبيّة، فهي دالة أيضًا على محنة الشاعر، وما لقيه من قسوة عبّر عنها بهذه النظرة التي يُلقيها على ما في البيت من فَرْش، ومن متاع.

بيت الشِعْر

يتضح للمتتبّع حرصُ القيسي في شعره على تسليط الضوء على ما في البيت من قليل الأثاث، ومن الكتب، ومن أدوات الكتابة أيضًا، ومن أشياء تنمُّ على موقعه الإنساني بوصفه شاعرًا قضت الظروف أن يعيش خارج بلاده. فقد ذكرنا في أبيات له أن (الطاولة) عليها أوراق

بيض، وأن فيها قصائد كتبت لتروي حكاية النوازل التي نزلت به، وبالأسرة. وقد تكررت مثل هذه الإشارة في صياغة يُراد منها الإيحاءُ بالفراغ الذي يعاني منه الشاعر، لأن ما يروم إنجازه من مشروعات كتابية يصطدم بمعوقات كثيرة فيضطر لإرجاء تلك المشروعات. وهذا شعور في الواقع مثبِّط، وكثير من الكتاب، والشعراء، يعانون منه معاناةً كبْرى. فهو يتحدث عن شاعر فاجأه الشتاء البارد، وغافله، فلم يجد بدًّا من أن يجالس المدفأة. ويستطيع الدارس أن يتأمل فيما عسى أن تعنيه المدفأة في هذا السياق. فهي همزة وصل بين الأفراد في الأسرة؛ إذ كانوا يتحلقون حولها يسهرون، ويتحدثون، في مجلس يفيض بمشاعر الألفة، والحنان، والدفء. فالدفءُ الذي تمنحهم إياه المدفأة نظيرُ الدفء في العلاقات التي تربط بينهم ربطًا يقوم على المودَّة. ومع هذا فالشاعر الذي يعاني من وضعٍ قلقٍ لا يجد في جلوسه مع المدفأة غير الإحباط، والفراغ، الذي يجعل من أحلامه رؤىً مطفأة (المتقارب):

قريبًا من المدفأة
قريبًا من اليوم والأمس
يُحصي فراغ يديْهِ
وقد فاجأه
شتاءٌ على غفلةٍ
ورؤىً مطفأة[1]

وهذا الإحْساس بالفراغ، والعجز، والغفلة، لا يحول بينه وبين محاولة الكتابة، فعلى أحد جانبيه أوراقٌ بيض تذكرنا بما ذكره عن النازلة، يميل نحوها ليخَطّط ما يحسبه القارئ بساتين، أي: مشاريع، وفي الجانب الآخر ثمة إبريق شاي، وكوبٌ واحدٌ، وكتابٌ كان قد حاول قراءته، ولكنه لم يوفق. ترى هل الكتاب ممل، أم أنه كتاب غير جيد؟ الإجابة عن ذلك يتضمنها السياق، فالامتناع عن قراءة الكتاب، وكون الكوب وحيدًا، وكون الأوراق بيضًا جرى القلم عليها ببعض الخطوط، يؤكد أن الشاعر في القصيدة يعاني الإحباط الذي يدعوه لتأجيل رؤاه (المتقارب):

قريبا من المدفأة
يخطّطُ فوقَ البياض
حدودَ بساتينه
ويرى فوْقَ طبْليَّةِ البيتِ
كوبًا وحيدًا
وإبريق شايْ
وثمَّ كتابٌ يحاولُ أنْ يقرأه (131)

---

(1) القيسي، ذاهب لأرى وجهي، سابق، ص 12

خلاصة

صفوة القول وزبدة الحديث، إذا نحن أعدنا النظر فيما قيل عن فضاء البيت لدى القيسي، لاحظنا وجود عناصر متكررة؛ كالحائط، والسور، والنافذة، والباب، والآنية التي تستخدم في الطعام، وعلى المائدة، ووجود العناصر، والأشياء التي تُنْسبُ إلى الأثاث القليل، والأوراق، والكتُب، والسِراج، ونباتات الزينة المختلفة، والفضاء المحيط بالبيْت كالحاكورة، والنخيل، والحقل، وتداخل الحديث عن الدار بالحديث عن الأمِّ تارةً، وعن الأسرة، وعن الذات، وعن ذاكرة الطفولة المبكرة. وهذا كلُّه نجده يتكرر على نحو ما في الشعر الفلسطيني الحديث، ومثالُ ذلك ما وجدناه في قصائد لمريد البرغوثي، ومنها قصيدة " الدارُ العتيقة "[2] وقصيدة " دارُ رَعْد "[3] التي يستعيد فيها البرغوثي ما تُضمره ذاكرة الطفل، وما يملأ الخيالُ، من صور عن ماض بعيد تمثله حياة ذلك الطفل في أطواره في الدار، مشيرًا للعَتَبة مرارًا، وللخوابي التي كان الفلاحون يحفظون فيها المؤونة من الحبوب، والبقول، مكررًا ذكر الجدار، وما عليه من صُوَر تُعلَّقُ لمجاهدين استشهدوا في حرْب الإنقاذ، أو في ثورة 1936. وممن اتخذوا من البيت ركيزة تعبّر عن الذات، وعن الآخرين، محمود درويش، لا سيما في الديوان" لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا " الذي يُكرّر فيه وقوفَه

(1) السابق، ص 131

(2) (3) البرغوثي، مريد:الناس في ليلهم، ط1،بيروت، 1999، ص123،و127

أمام البيت، واصفًا بدقة الملامح التي تمثل - بصورة من الصُوَر - تعبيرًا عن الثقافة الفلسطينية الشعبية في الحاضر، والماضي القريب، قبل أن يجتاح الأعداءُ القرى، والمدن، ويغيروا معالمها تغييرًا فيه الكثيرُ منَ التعَسُّف. ففي قصيدة بعنوان " إلى آخري وإلى آخره "[1] يجيب الطفل في القصيدة عن سؤال أبيه عن موقع البيت، وهل هو على يقين من أنه يستطيع العودة بمفرده دونما دليل، فيؤكد ذلك بذكْرِ الطريق، وتحديد معالم المَوْقع، فهو قريبٌ من الشارع العام، إلى الشرق من شجرة خرّوبٍ كبيرة، والدرب إليه ضيّقٌ، ويحيط به سياج من الصبَّار، ويطل من إحدى جهاته على كرم عِنَبٍ لعمّه جميل، وعلى حانوت لبيع التبغ، والحلويات. ويذكر البيت بدءًا بالباب الحديدي، والدرج الحجري المزدان بدعسات ضوء، وعلى كتَبٍ منه حاكورة زُرعتْ فيها نباتاتُ عباد الشمس، ووضعت فيها خلايا للنحل ، الذي يؤخذ منه عسلٌ مصفّى، يمثل- كما هي العادَةُ طبقا رئيسًا في فطور جَدَّه (المتقارب):

ياسمين يطوق بوّابة من حديد
ودعْساتُ ضوء على الدرج الحجريّ
وعبادُ شمسٍ يحدّقُ فيما وراءَ المكان
ونحل أليفٌ يُعدُّ الفُطور لجدّي

---

1. درويش، محمود: لماذا تركت الحصان وحيدًا، ناهض الريس للنشر، بيروت، ط2، 1996، ص40

وفي واحدة أخرى بعنوان " عندما يبتعِدُ "نجده يعمد لأسلوب معروف، وهو توجيهُ الرسائل للبيت، وفي تلك الرسائل لا يني يذكُر ما هو معروف عن البيت الفلسطيني في صورته المتكررة لدى الشعراء؛ القيسي، والبرغوثي، وغيرهما، فهو يذكر فنجاجين القهوة التي بقيت على حالها بعد النزوح، والفتاة التي كانت تحبُّ شابًا اضطر للهجرة، وما تزال عالقة القلب به تنتظرُ عوْدته، منبِّهًا على بقية من رائحة القهوة على أطراف الفناجين في صورةٍ تعبّرُ بقوَّة عن تعلُّق الإنسان بالبيت (المتقارب):

وَسَلمْ على بيتنا يا غريب
فناجين قهوتنا لا تزال على حالها
هل تشمّ أصابعنا فوقها؟
هل تقول لبنتك ذات الجديلة،
والحاجبين الكثيفين، إنَّ لها
صاحبًا غائبًا يتمنّى زيارتها
كوبًا وحيدًا
وإبريق شايْ
وثمَّ كتابٌ يحاولُ أنْ يقرأه
لا لشيءٍ ولكنْ ليدخل مرآتها، ويرى سرَّهُ
كيفَ كانتْ تتابعُ منْ بعْدِهِ عمْرَهُ [1]

1.درويش، محمود، السابق، ص 167

ومن القصائد اللافتة في شعر محمد إبراهيم لافي قصيدة " البيوت " وهي من الديوان الموسوم بالعنوان " ويقول الرصيف " وفيها يشير، لما اعتاده شعراء فلسطين من إشارات تعبر عن الهوية الفلسطينية المهَدَّدَة بالتذويب، والاقتلاع، والتشريد. ويضيفُ لما ذُكر السهَرَ على السطوح في ليالي الصيف، والقهوة، ورائحة الهيل، وشاي الأصيل، وهمس العذارى وراء الشبابيك، والأبوابِ، حالماتٍ بالزفاف، مكررًا ما سبقت الإشارة إليه في شعر القيسي من ارتباط البيوت بالعصافير التي تتخذ من شقوق الجدران، ومن الطواقي، أمكنة لأعْشاشها، والحمام الأليف يتوافدُ إليها سربًا يأتي وسربًا يروح (المتدارك):

والبيوتُ الأماسيُّ، رائحة الهيل، قهوتنا
شايُ جلْساتنا في الأصيل،
والبيوت السنونو، العصافيرُ تنشر أعشاشها في السطوح
والبيوت الحمامُ يطيّرُ أعراسَهُ في الأصائلِ
سربًا يجيءُ وسرْبًا يروحْ [1]

ونستخلص من هذا كلهِ أنَّ الشاعر الفلسطينيّ، بصفةٍ عامة، والقيسي بصفة خاصَّة، يقارب المكان بمقاربته لفضاء البيت، وهي مقارَبَة مشفَّرةٌ، إذا جاز التعبير، لتوحي، وتومئُ ، بدلالات كثيرة عن

(1) لافي، محمد إبراهيم، ويقول الرصيف، ط1،عمان : وزارة الثقافة، ص28 و الأعمال الشعرية ص34

ارتباط هؤلاء الشعراء بوطنهم السليب، وبهويتهم العربية الفلسطينية المهدّدة، وبفنهم الشعري الذي لا يهتمُّ بالتصريح عما يكنونه من مشاعر تجاه البلاد التي أخرجوا منها بالقوة، وإنما من خلال التعبير الفني الذي يبدو لنا وكأنه حديث عن البيوت الأليفة بشهادة غاستون باشلار[1]، لكنه، في الحقيقة، والواقع، تعبيرٌ غير صريح، وغيرُ مباشر، عن المعنى، بما يمثله من أساسٍ يقوم عليه المبْنى؛ أو مثلما يقال: التلميحُ عوضًا عنْ التصْريح.

1.غاستون باشلار، جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط4، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1996،ص36 وص74- 75

***

الفصل الخامس

تأثير لوركا في شعْره

في دراسته "تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر"[1] يذكر الدكتور أحمد عبد العزيز أن محمد القيسي هو أحد الشعراء العرب الذين قدموا لبعض قصائدهم الشعرية بأبيات مترجمة من "لوركا" *Lorca* الشاعر الإسباني المعروف (1898-1936). والقصيدة التي يشير إليها الباحث هي قصيدة "الصمت والأسى" التي ظهرت في أحد أعداد مجلة الآداب البيروتية (1968) ثم أعيد نشرها في ديوانه الأول "راية في الريح" (1968) والأعمال الشعرية (1987)[2] والأبيات التي ذكرها القيسي في مستهل قصيدته هي آخر ثلاثة أبيات من "قصيدة الفارس" *Cancion de Jinete* التي يقول فيها لوركا [3]:

قبل أنْ أبلغ قرطبة
قرطبة
البعيدة الوحيدة.

---

(1) عبد العزيز، أحمد: تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر، فصول، مج3،ع4،س1983، ص273

(2) محمد القيسي، الأعمال الشعرية، ط 1، 1978، مصدر سابق، ص61

(3)The Selected Poems of Federico G. Lorca, edited by Francisco. G. Lorca.And Donald. M. Allen, New York, 23 ed, p39

وجاءت الأبيات في مقدمة " الصمت والأسى" غير دقيقة في رأي الباحث، وقد نقلت المعنى نقلاً غير حرفي، فجعلت من "لوركا" شاعراً يستمهل الموت ريثما يصل إلى قرطبة، في حين أنّ النص الأصلي لا يوحي بذلك، بل يوحي بأن الموت يترصّد الشاعر، ويحول دون وصوله إلى " قرطبة النائية الوحيدة[1] "

وجاء في الترجمة العربية لهذه الأبيات ما يؤكد أن لا فرق، في الدلالة، بين ما ذهب إليه القيسي، وما ذهب إليه الدكتور أحمد عبد العزيز، على الرغم من أن هذا الأخير يعتمد النص الإسباني الأصلي، فيما اعتمد القيسي نصّاً مُترجمًاً عن الأصل الإنجليزي فيما أظن؛

أوّاه، الموت يترصّدني
قبل أنْ أبلغ قرطبة
قرطبة
نائية، ووحيدة[2]

وهذه الترجمة التي أعدّها عدنان بغجاني في "مختارات لوركا" عن الأصل الإنجليزي ليست بعيدة عما ذكره محمود صبح في ترجمته للقصيدة في كتابه "مختارات من الشعر الإسباني المعاصر" :

أوّاه، فالمنيّة تترقّبني
قبل بلوغ قرطبة

1.عبد العزيز، أحمد، السابق، ص 273

2.عدنان بغجاتي، مختارات من شعر لوركا، دار المسيرة،ط2: بيروت،1938، ص 67

قرطبة

نائية، ووحيدة[1]

وكانت الأبيات قد وردت في مقدمة القيسي للقصيدة على نحو استبدل فيه الشاعر كلمة (يُمْهلني) بكلمة "يترصّدني" أو "يترقبُني" وكلمة (أوّاه) بكلمة "آه".

آهٍ.. ليمهلني الموتُ

حتى أصيرَ في قرطبة

قرطبة

البعيدة، الوحيدة [2]

ولا ريب في أنَّ التعديل الطفيف الذي أضفاه القيسي على دلالات هذا الجزء من القصيدة إنما جاء ليتناسب مع محتوى قصيدته "الصمْتُ والأسى" وهذا ما تنبَّه إليه الدكتور أحمد عبد العزيز في دراسته بتأكيده أن الشبه " كبيرٌ بين قصيدة لوركا وقصيدة القيسي، على الرّغم من الخلط في الترجمة، لا سيما وأن القيسي في أول قصيدته يشير إلى النفي من خلال الطريق الطويل الصعب، الذي يرد في قصيدة لوركا " أيضاً(الوافر):

ولو أن الطّريق إليكِ ميْسورُ

---

(1) محمود صبح: مختارات من الشعر الإسباني المعاصر، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986، ص82

(2) محمد القيسي، المصدر السابق، ص 61

لما وهَنَتْ خطايَ، وسُمّرتْ
نظراتيَ اللّهْفى، وراءَ البابْ [1]

فلوركا يَذكر في مستهل قصيدته الدّروب" ويذكر "السهوب" ويذكر "الدَرْبْ" ثانية، وأنه طويل طويل :

أوّاه.. يا له من درْبٍ طويل طويل![2]

يضاف إلى ما ذُكر أنَّ موضوع القصيدتين موضوعٌ واحدٌ هو الحنين، والعودة إلى الوطن مع استحالة تحقيق ذلك.[3]

ويكتفي الدكتور أحمد عبد العزيز بهذه الإشارة لأثر لوركا في شعر محمَّد القيسي. دون أن يتتبّع صوراً أخرى من هذا الأثر، أو "التأثير" نجدها كثيرة في شعره، بل ربّما كانت في شعره أكثر منها في شعر محمود درويش، أو سميح القاسم، أو البيّاتي، أو أي شاعر آخر.

وقد يعترض القارئ اعتراضا يذكرنا بفان تيغم قائلاً: إنّ القيسي لا يعرف اللغة الإسبانية، فكيف تتوقع أنْ يتأثّر بلوركا، وهو يجهل اللغة التي كَتَبَ بها هذا الأخير شعره.[4]

والواقع أنّ الأثر، والتأثير، لا يتطلّبان أن يطلّع الشاعرُ المتأثرُ

1.المصدر السابق،ص 63

2.محمد القيسي، المصدر السابق، ص82 وانظر *Selected Poems* ص41.

3.أحمد عبد العزيز، المصدر السابق، ص273.

4.فان تيغم، *الأدب المقارن*، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر، بلا تاريخ ص44.

اطلاعا مباشرًا على نتاج الأديب صاحب الأثر، بلغته الأصلية، وقد عرفنا من دراسات الباحثين في الآداب المقارنة، والتقابُليّة، الكثير من النماذج التي برزتْ فيها التأثيراتُ دون أنْ يكون الجهل باللغة الأصلية حاجزاً يمنع هذا الأثر، أو أنّ المعرفة بها همزة وصل تؤدي بالضرورة إلى انتقاله من مبدع لآخر.

الأثروالوسيط

وثمة وسيطٌ يشير إليه الباحثون يؤدي إلى المقاربة بين شاعر وشاعر، أو كاتبٍ وكاتب، وهذا الوسيط – في معظم الأحيان- هو الترجمة. ويزداد تأثير الترجمة في الأحوال التي يتمتع بها الأديب المترجَمَة أعماله بحضور قويّ في أدَب بلاده، وفي الأوْساط الأدبية الإنسانية خارجَ محيطهِ الإقليمي، واللغوي[1]. وهذه الشروط تتحقق في أدب "لوركا" فقد ذكر لويس باور الذي ترجم للوركا في مجموعة شعراء اليوم (1947) أنّ لوركا هو أكثرُ شعراء إسبانيا شُهرةً، وأنه تفوق في ذلك على شعراء جيله، من أمثال "أنطونيو ما تشادو *Machado* وخوان رامون خيمنيث *Jimenez* وداماسو ألونسو *Alonso* وروفائيل البيرتي *Alberti* وميغيل هرناندیث *Hernandez*[2].

1.المصدر السابق، ص112.

2.انظر مقدمة ترجمة علي سعد لمسرحية "عرس الدم" *Blood Wedding* دار المعجم العربي، بيروت، ط2، 1979، ص5.

ونبّه جان كامب في كتابه "الأدب الإسباني"، على إقبال المترجمين في أنحاء العالم على أعمال لوركا الشعرية، والمسرحية، فترجمت حتى سنة 1955 إلى عشرين لغة من اللغات الحيّة في أوروبا، وآسيا، وأفريقيا، وأميركا. وَعُرضت أعماله المسرحية على أكثر دور العرض المسرحي[1].

وساعدت جولاته في الولايات المتحدة، وكوبا، وأميركا اللاتينية، على ذيوع شهرته، وامتداد تأثيره الأدبي في رقعةٍ أوسعَ مدىً من أيّ شاعر إسباني آخر. ويعترف بهذه الحقيقة الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، بقوله: "لقد اسْتُقْبل لوركا في أميركا، والمكسيك، والأرغواي، والأرجنتين، والبرازيل، وأميركا اللاتينية، باعتباره أكبر شاعر من أصل إسباني، وكانت زيارته لبيونس آيرس من أكثر تلك الزيارات إثارة"[2]. وثمّة أسبابٌ كثيرةٌ تجعل من حضور لوركا في الأدب العربي حضوراً قوياً. فإلى جانب ما يتجلى في شعره من نزعة أندلسية تقوم على توظيف الإشارات، والرموز الأندلسية، العربية، والإسلامية، فضلاً عن محاكاة فنون الزجل، والغناء الأندلسي القديم الذي شاع في غرناطة إبّان العهد الإسلامي، وإيراد بعض الحكايات الرومانسية التي

1.كامب، جان، *الأدب الإسباني*، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، ص142.

2.لوركا، عرس الدم، عرجمة علي أسعد، ص9، و ص34

تعـود -أصـلاً- إلى التراث الأندلسـي، نجـد في أدبـه، عمومًـاً، وشـعره خاصَّة، بعض التقاليد، والعادات، والقيم العربية الشرقية التي عَبَّر عنها في قصائده، ومسرحياته، كقيم الشرف، والعِرْض، والفروسية، وعزْل المرأة عن مجتمع الرجال، والإصرار على الأخذ بالثأر، وغسل العار بالدم. مثلما يتضح في مسرحيته "عرس الدم" *Blood Wedding* وازدراء المرأة "العاقر" وهذا ما شجَّع بعض الباحثين على القول- في شيء من المبالغة التي ينبغي لنا التخفُّظ إزاءَها- بأنَّ "لوركا" ربما كان الدم العربي يجري في عروقه.

فقـد نفـى في غيـر حـوار أنْ يكـون مـن أصـل "غجَـريّ"، وقـد اسـتخدم لوركا، الـذي كان مُحبّـاً للشـعْر العربـيّ، والتراث العربـي، الكلمـات العربيـة في شـعره، وكتبهـا بـالحروف اللاتينيـة. ومنهـا كلمـة *Casida* وكلمة جبلي *Jabali* وكلمة قُبّرة *Cabra* وكلمة "الجبّ" *Aljibe* وسّمى أحد كتبه "ديوان تماريت *Divan del Tamarit* فكلمة ديوان- ها هنا- مقتبسة من العربية، علاوة على ذلك، زاد من اهتمام الأدباء والمبدعين العرب بلوركا وشعره اعتقادهم بأنه ماتَ "شهيدًاً " وأن الذين أعدموه هم أتباع الجنرال فرانكو، وأنه كان "شيوعيّاً" ثائراً ضد الفاشيّين، وأن مصرعه في أثناء الحرب الأهلية جاء في سياق التنكيل بالجمهوريّين[1].

1.صبح، محمود، السابق، ص 89 وللمزيد، نزوى:ع15،تموز1988 ص169 وانظر : العرس الدموي، ترجمة لمسرحية لوركا عرس الدم، الكويت،1976، ص ص27- 32

وسواءٌ صحّت هذه المعلومات، أوْ لم تصحّ، فإنّ عدداً غير قليل من الكتّاب العرب رأوا في لوركا، وشعره، نموذجاً جذاباً على الصعيدين السياسي، والإبداعي، فَطَفِقوا يترجمون شعره، ونثره، ويكتبون عنه الدراسات، والمقالات، وزادوا على ذلك بأن ذكروا اسْمه في أشعارهم، بوصفه شهيداً يُقْتدى به، ويُحتذى. فقد شُغل بترجمة شعره كاظم جواد، الذي نقل بعض قصائده إلى العربية تحت عنوان "لوركا قيثارة غرناطة ".

وترجم له فواز طرابلسي أربع قصائد في العدد التاسع من مجلة "المعرفة" السورية (1963)[2] وصلاح عبد الصبور ترجم مسرحية "يرما" *Yerma* ومجموعة قصائد صدرت في كتاب واحد (1967)[3] وترجم له محمود صبح خمس عشرة قصيدة في الكتاب الموسوم بـ "مختارات من الشعر الإسباني المعاصر" (1973)[4] وترجم عدنان بَغجاتي مختاراتٍ من شعره تضمُّ قصائد من دواوينه كلّها (1980) ابتداءً من "كتاب الأشعار" *Libro de Poemas* . مروراً "بقصيدة الأغنية العميقة" والأغاني الغجرية"*Romancero Gitano* و "شاعرٌ

1.كاظم جواد وسلافة حجاوي، لوركا قيثارة غرناطة، مطبعة المعارف، بغداد، 1957.

2.المعرفة، دمشق، السنة 2، العدد التاسع، تشرين 2، ص85.

3,صلاح عبد الصبور، فيدير كوغارثيا لوركا، ييرما وقصائد من شعره، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،1967.

4.ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1973 والمعتمدة الثانية (1986) وانظر العدد 4 من"مختارات من الشعر الإسباني" المعهد الإسباني العربي، 1979،ص 154.

في نيويورك" وانتهاءً بديوان تماريت [1] *Divan del Tamarit* وترجم أحمد حسّان عدداً من قصائده التي تمثل معظم تجاربه في كتاب نشره بعنوان "لوركا، مختارات جديدة" (1979) [2]وصدرت ترجمة لأشعاره من إنجاز ناديا ظافر شعبان بعنوان "مختارات من لوركا " (1981) وقد أعيدت طباعة هذه المجموعة مرّة أخرى (1983)[3] ونشر سعدي يوسف ترجمة لديوان "الأغاني الغجرية" (1981)[4] وجاءت ترجمته للقصائد ترجمة شعرية يلتزم فيها القافية والوزن. وترجم سعد صائب عن الفرنسية عدداً من قصائد لوركا ضمن "ديوان الشعر الإسباني المعاصر" (1985) واختار خليفة التلّيسي اللغة الإيطالية لينقل عنها أشعار لوركا كاملة في ثلاثة مجلدات نشرها تحت عنوان "الدّيوان الكامل" 1992 [5].

ونُشرت ترجمة كاملة لكتاب "شاعر في نيويورك" أعدها حسن مجيد (1995) *Poeta en Nueva York* وخصصت مجلة "الآداب

1.ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1973 والمعتمدة الثانية (1986) وانظر العدد 4 من "مختارات من الشعر الإسباني" المعهد الإسباني العربي، 1979،ص 154

2.المصدر سبق ذكره

3.ناديا ظافر شعبان، ***مختارات من لوركا***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، وانظر الطبعة الثانية، 1983.

4.سعدي يوسف، الأغاني وما بعدها، دار الفارابي، بيروت، 1981.

5.صدر عن الدار العربية للكتاب، (3 أجزاء) طرابلس، ليبيا 1992.

الأجنبية" السورية جزءاً من عددها ذي الرقم (90) لشعره تضمَّنَ ترجمة مباشرة عن الإسبانية لقصائد مختارة قام بتعريبها رفعت عطفة (1997) وتخلَّلَتْ هذه المختارات بعض السونيتات، والقصائد، التي لم تسبق ترجمتها للعربية. ثم ترجم له قصائد أخرى نُشرت مع القصائد المذكورة آنفاً في كتاب سماه "قصائدُ حبّ" 1998.

ونشرت المجلاّت الدورية، والصحف أكثر من اثنتي عشرة قصيدة من شعره مترجمة للعربية في مناسبات مختلفة، ومتباعدة؛ أما مسرحياته فقد نقلت جميعًاً إلى العربية غير مرة، وأولاها مسرحية "عرس الدم" التي عرّبها علي سعد (1954) ومهَّد لها بمقدمة مطولة تحدث فيها عن الشاعر وحياته، وشعره .

وترجمت للعربية أيضا مسرحياته "حديقة الحب"، و "غرام دون برلمبلين"، و"بيت برنادا ألبا"، و" يرما" *Yerma* و "السيدة روزيتا"، و "الإسكافية العجيبة"، وبعضها ترجم غير مرّة 1961 ونقلت إلى العربية بعض رسائله النثرية، ومحاضراته، وكتبت عنه دراساتٌ، ومقالاتٌ كثيرة، عرّفت القراء به، وبشعره، وبأعماله المسرحية، وبجوانب من تجربته ممّا جعل تأثيره في الأدب العربي عموماً، والشعر على الخصوص، أكثر وَقْعًاً من أيّ أديب إسباني آخر.

مظاهر الأثر اللوركوي:

ولا بد أن الشاعر محمد القيسي اطلع على هذه الترجمات، أو على أكثرها، وهو لا ينفي تأثرهُ بلوركا، بل يؤكد – في إحدى مقابلاته

الصحفية- أنه تعرّف على شعر لوركا منذ عام 1964 وفتن بما يجده في شعره من إشارات إلى الموت، وهو يعدّه أحد آبائه الشعريين، ولا يقلُّ تأثيره في شعره عن تأثير الشعراء العرب الكبار، أمثال المتنبي من المتقدّمين، وأبي سلمى من المحدثين[1]. وقد ازداد إعجاباً بلوركا وتأثراً بشعره بعد فوزه بجائزة ابن خفاجة التي منحها له المعهد العربي الإسباني بمدريد (1984) على ديوانه "منازل في الأفق" الذي صدر باللغتين العربية والإسبانية في العام 1985 ويذكر القيسي في ترجمته الشخصية أنه حين زار إسبانيا لتسلُّم الجائزة قصد غرناطة، وزار القرية التي ولد فيها لوركا "فوينتيفا كيروس" وتجول في الأحياء، والأمكنة التي شهدت طفولة لوركا، وصباه، وفي "بستان التماريت" *Tamarit* الذي استوحى منه لوركا قصائد ديوانه الأخير (1936). وزار الجبل الذي ذُكر في شعر لوركا بوصفه مستقراً للغجر، وهو جبل "سكرومنتي". وتجوّل القيسي أيضاً في إشبيلية، وقرطبة، ومدريد، وتركت هذه الجولات – إضافة للقراءات السابقة- بصماتٍ واضحة على أشعاره[2].

ترديد اسم لوركا

ومن أبرز مظاهر هذا التأثر ذكر القيسي لاسم لوركا في غير قصيدة. فهو يذكره، ويتمنّى أن يمنحه بعض الإلهام، والوحْي، ليعبّر عمّا يحسّ

---

(1) للزيادة انظر يومية مهرجان جرش ع 9، 25 تموز، 1991، ص 7

(2) انظر كتابنا محمد القيسي الشاعر والنص ص 20، و ص ص 25- 36

به من حنين، وتوْق، إلى بلاده فلسطين، ثم يشير إلى اسْم أحد دواوينه، وهو ديوان "الأغاني الغَجَرية" ويذكر اسم إحدى الآلات الموسيقية التي تتكرَّر في شعر "لوركا" وهي آلة "الكمان" (الرمَل):

آه يا لوركا

لهذا القصَبِ الناحلِ في الوِدْيان أمْشي.

وبحُزْن السِنْديانْ

فأعِرْني من دُجى غرناطةَ السّاجى

ومنْ ليل أغانيكَ الشجيّاتِ كمانْ[1].

فالمقطع الشعري السابق يضم إلى جانب اسم لوركا، وعنوان ديوانه "الأغاني" اسم مدينته غرناطة التي طالما تغنى بها الشاعر الإسباني، وذكرها في قصائده.وفي قصيدة أخرى يذكر اسم الشاعر بأسلوبٍ قريب من الأسلوب الذي عرفناه في النموذج السابق، فهو يستغيث بلوركا، وبشعره، ليقوى على مجابهة الحزن الذي يحسُّ به، والتعبير عن المشاعر القاسية التي تعصف في صدره، لذا يقرن ذكر الشاعر (لوركا) بعنوان إحدى مسرحياته، وهي مسرحية العرس الدموي... وهو يذكر ،إلى جانب هذا، وذاك "النهر"، وهو من المظاهــر المتكرّرة في قصائد الشاعر الإسباني (الرمَل):

آه من نغمة أن يأتي

ولا يأتي إليّ النَهْرُ في هذا النهار

1.محمد القيسي، المصدر السابق، ص408- 409 وانظر *Selected Poems* ص173.

هل تخيط الآنَ تنّورتها حالمةً
بالنَهْر، والأقْراط، والعُمرْ الرضيّ
أعْطني شِعْرَكَ يا لوركا.
لهذا العُرْس، فالحزْنُ شجّي.[1]

تضمين الأبيات

وإذا تجاوزنا ذكر القيسي لاسم "لوركا" إلى شيءٍ آخر، وجدناه يضمّن بعض قصائده أبياتاً من الشعر قرأها مترجمة في بعض المختارات. فعلاوة على التقديم الذي أشار إليه الدكتور أحمد عبد العزيز في دراسته المذكورة، والذي نبّهْنا عليه في مستهلّ هذا الفصل، نجد القيسي يختتِمُ النشيد الحادي والأربعين من ديوانه النثري "مجنون عبْس" بأبيات من"قصيدة الفارس":

آهٍ. ليمهلني الموت
حتى أصير في قرطبة
قرطبة نائية ووحيدة.[2]

ويلاحظ القارئ أن القيسي أعاد تضمين هذا الجزء من قصيدة "الفارس " دون أن يعيد النّظر في صياغة الأبيات، على الرغم مما قيل عن الخلط في الترجمة. وأغلب الظن أنّ الشاعر يرى في هذه الصياغة

1.المصدر السابق، ص408

2. محمد القيسي، **مجنون عبْس**، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1991، ص46 وانظر ما جاء في *selected Poems* ص41

" صياغة أدقَّ ملاءمةً لفحوى تجربته هو" إذ لو كان الأمر خلاف ذلك لما تردد في إعادة صياغة الترجمة، بحيث تقترب حرفيًاً من الترجمة الواردة لدى كل من محمود صبح، وأحمد عبد العزيز.

ترديد الأمكنة

وقد يتجلى أثر لوركا من خلال شيء آخر، وهو ذكر الأمكنة التي تتردّد، بكثرة، في شعره، ومن هذه الأمكنة "قرطبة" و"غرناطة" وبدرجة أقل "إشبيلية" فالقيسي يقول في إحدى قصائده (الرمَل):

سأغني الآنَ توقيعَ اعتذارْ
للسّطوح الواطئة
سأغني ودمي بابُ النهارْ
يا شموسي الدافئة
مَلَكوتي أنْتِ،
عزْفي الحارقُ اليوميُّ،
فُوَضْتُ عن الجوع،
فكاتبتُ القرى، والرّيف، والصّحراء، من نافذة القبر

Ay! Hom long the road

Ay! My voliant pony

Ay! That death shoyld Waite me

Befor I reach Cordoba.

وطوّفتُ رسولاً..

موفداً من ليل غرناطةَ.. طوّفْتُ..

وناديتُ، اخْرُجي غرناطة الآن إليّ. [1]

وفي موضع آخر يخاطب الشاعر (غرناطة) فيصفها بأنها "غرناطة" الحزن، وغرناطة الوحشة (الهزج):

مساءُ الخيرْ، يا غَرْناطة الحزن،

ويا غرناطة الوحشة، والرَعْشة

ما هذا الزحام؟.[2]

وفي قصيدة أخرى يساوي الشاعر بين (غرناطة) ومُدن أخرى مثل (يافا)، وغالباً ما يرتبط ذكر غرناطة في شعره بالحُزْن، وهو في هذا إنما يشبه "لوركا" من حيث أنَّ هذا الأخير ظل على الدوام يحنّ إلى مَسْقِط الرأس، وما فيه من ارتباطات، ويشبه القيسي حزنه بالكاتدرائية، التي يفرّ منها إلى "غرناطة" ذات الأبواب الكبيرة الكثيرة (المتدارك):وفيها يقول لوركا:

1.محمد القيسي، **الأعمال الشعرية**، ص403.

2,المصدر نفسه، ص399، وانظر قصيدة The little mad boy (p.51)

I said "Afternoon"

But it Ws not so

The afternoon was something else

Which had already gone away

وأحدّث غرناطة
من أيّ الأبوابِ إليكِ سأدخُلُ
يا امرأتي الغانيةَ بلا زنْبَق
يا منفى قلبي
يا صَدْري المُغلْقْ
من أين إذاً أتدَفَّق؟[1]

وفي موْضع آخرَ نجد الشاعر يُحاور(غرناطة) فيذكر اسمها في القصيدة غير مرة، ويُفْضي إليها بأسرار نفسه، وخالص شعوره، فقلبه ممزق، وصدره براهُ الهمّ، والشجَنُ، وجسده ذابل يئنُّ، والغابة، والمرأة، وكل شيء، من حوله، يُجهش في البكاء، فلا يجد من يهمسُ إليه بأحزانه سوى المدينة الأندلسيَّة (غرناطة) [المتدارك]:

غرناطة
آه ياغرناطة
يانهراً يخفى عن عين الأعداء" عِياطَه"
القلبُ تجزأ، ياغرناطة
والصدرُ براه الهم، طويلاً ياغرناطة
الجسدُ هنا يذبل،
والشباك يئنُّ، وتشتَجِرُ الغابَة.

---

1. السابق، ص 537 وانظر *Selected Poems p19*

أغصاناً، ورياحاناً، وكآبة
وامرأتي تبكي
آهٍ.. يا " غرناطة"[1]

وفي قصيدة أخرى، يفصحُ بذكره (غرناطة) في السّياق التعبيري عن مرارة الاغتراب، أما (قرطبة) فإنّ ذكرها يأتي في إطار الإصْرار على العودة، والرغبة في الرجوع إلى الوطن، وتكاد الدلالات الصادرة عن ذكر الشاعر لهذه المدينة، في جلّ قصائده، تشبه الدلالات نفسها التي أومأ إليها لوركا في " قصيدة الفارس"، وغيرها(المتقارب):

إلى أين يا سيّدي القرطبي.
إلى أين موكبُك العربي؟
وصلْنا إليك،
فهّيِّء لنا من لّدُنْك الحروبْ.[2]

وفي "مجنون عبْس" يصرّ على الذهاب إلى قرطبة حتى لو حال الموت دون ذلك، ونجده يعيد إلى ذاكِرتنا اسم " لوركا " ومقاطع من إحدى قصائده، وهي القصيدة التي يذكر فيها الفرَسَ، والزّيتون (المُتقارب):

سريعاً. وأقطف قبلتين
سريعاً وأمشي إلى قرطبة
الحِجارة في جيب سرْجي.

1.السابق، ص537 وقارن بـ ص43 من المصدر السابق Selected Poems.

2.السابق، ص ص 393- 394

وأغاني (غارثيا) تترنَّح أمامي[1]

وفي هذه القصيدة- التي استبدل فيها الحجارة والسّرج بالزيتون والخُــرْج- يذكر القيسي الطريق المتعرِّج، ويشير إلى النهر الذي يشق قرطبة نصفين، ويصف الجواد اليافع الذي يمتطيه، ووقع حوافره على البلاط في أزقّة المدينة الأندلسيَّة القديمة، وشوارعها الضيقة، وساحاتها الفساح، مشيرًاً إلى "الحوذيّ" بكلمة "الغيتاني": وهي كلمة إسبانيَّة بمعنى "الغجري":

أيّ امتنان أقدمه لك،
أيها "الغيتاني" الطيّب
في عربتك التي يجرّها جوادٌ يافع
ذو عُرْفٍ مثل شَعْر الأميرات.
وقوائمَ تلامِسُ برهافةٍ
أشبه بالقبَل
بلاط الأزقة القديمة
وهو يطوفُ (قرطبة)[1].

1.محمد القيسي، **مجنون عبْس**، ص155 وقارن بما ورد ص39 من كتاب *Selected Poems*. يقول لوركا:

Black pony, big moon
And olives in my saddle- bag

ومثلما يكرّر القيسي ذكر قرطبة عاصمة الخلافة الأموية، مشيراً إلى فسيفساء القصر، يذكر إشبيلية عاصمة المعتمد بن عباد، مؤكدا تأثره بلوركا من خلال التركيز على لفظة "الغجري" و"الرقص" وهما من الرموز المتكررة في قصائد الأخير:

وأنا أدخل إشبيلية
مترنّماً مثل "غجري" غريب
بلا موسيقى،
أو مساحة " للرقص ".[2]

وفي موضع آخر تقترن المدينة بشعور الغريب المهاجر الذي يكاد يذهَلُ عن نفسه :

إشبيلية
لم أكنْ لأعدَّ نفسي
أنا مُهاجرٌ
إشبيلية
لم أكنْ لأعدَّ نفسي
أنا مُهاجرٌ
ولا بريدَ لي[1]

1.المصدر السابق، ص 159.

2.المصدر السابق، ص 166 وقارن بما ورد في *Selected Poems* ص17 و ص19

ويـذكر القيسـي أمكنـة أخـرى تتكـرَّر في قصـائد "لوركـا" منهـا (مدريـد) وفي هـذا المثـال نجـد الشـاعر يـذكرنا "بتفاحـات لوركـا البيضـاء"، و"أغـاني بيكاسـو الصـامتة". ولا شـك في أنـه قـام بلعبـة لتبديل الإشارات، فالأغاني للوركا، والتفّاحات لبيكاسو، ولا عجَبَ في أن نجد مثل هذا "الخلْط" المتعمّد في الإشارات، لأن الشاعرَ، في نهاية القصيدة، سيأتي بعنترة –الفارس العبسي- إلى (مدريد) لتظلّله أولُ نخلـة، مشـيراً بـذلك إلى نخلـة الأمير الأمـوي عبـد الـرحمن الـداخل المعروف بصقر قريش (113- 172هـ):

تُرى تبحث عن وِرْدةٍ لعروة النسيان
ليكونَ المساءُ لائقاً
واحتفالنا الصغيرُ جديراً بتأسيس بيْت
بنوافذَ وأبوابٍ عديدة
تصلُ مدريد بأبعد خيمة
وأوّل نخلة ظلّلت عنترة
ورتّل تحتَها نشيدَ الأسير [2]

والشـيء نفسـه نجـده في قصـيدة أخـرى يـذكر في أوّلهـا جبـل "سكرومنتي"، الـذي يُكـرِّرُه في كل أجزاء القصيدة، مشيرًا في الحاشية إلى أن هذا الجبل هو الجبل الذي اعتاد "لوركا" الذهاب إليه ليعاشر

---

1. المصدر السابق، ص 149.

الغجَرَ فيه، متفاعلا مع ما لديهم من طقوس، وفنون، مُغنّيًاً على ألحان الغيتار أغانيهم الشجيّة التي استوحى منها قصائد ديوانه "رومانسيرو جيتان".

سكرومنتي

سكرومنتي

أيتها النقطة العالية.

بانخفاضٍ قليلٍ عن "الحمْراء"

ووادٍ من عظام غجرٍ رُقَّد،

وغيتاراتٍ مُحَطَّمَة.[1]

رموز لوركا وصورهُ

وإلى جانب ترديد الأماكن، التي ردّدها لوركا في شعره، مثل غرناطة، وقرطبة، واشبيلية، ومدريد، وسكرومنتي، نجد القيسي يستخدم ألفاظاً إسبانية مثل استخدامه كلمة (غيتاني) للدلالة على "الغجَريّ" في "أيها الغيتاني الطيب" التي يومئ فيها إلى حوذي ساعده في مشاهدة أحياء البلدة، وفضلاً عن ذلك ، نجده يُكرّرُ الإشـــارة إلى الغجر، وإلى النّهر، وإلى الجواد اليافع،

وإلى الغابة، والغيتار، والأغاني، إلى جانب الإفادة من منْهج لوركا القائم على محاكاة الأغاني الفولكلورية في شعره، وإخضاع القصيدة

1.المصدر السابق، ص 151

للنغَمَة الشجية التي ترافق الكثير من نماذج الغناء الشعبيّ. وهذه الظاهرة برزت في شعر محمد القيسي، ابتداءً من قصيدة "الصمت والأسى" وظلت تبرُز في قصائده، وما تزال تلوحُ في بعض نتاجه الجديد من حين إلى آخر[1].

خلاصة

ونخلص من هذا كله إلى تأكيد الحقائق الآتية:

1- إنّ القيسي قد تلقى أثر (لوركا) في شعره عن طريق الترجمات الكثيرة، والمتعدّدة لشعره، وأعماله الدرامية.

2- أسهمت زيارته لإسبانيا، وتردُّده إلى غرناطة، ومسقط رأس الشاعر، والأمكنة التي شهدت طفولته، وصباه، في تَعَمّقِ هذا التأثير، واستمراره.

3- وقد تجلّى أثر لوركا في شعره من خلال: ترديده اسمه (لوركا) ومناشدته أنْ يلهمه بعض شعره، وتضمين بعض الأبيات بعد إجراء التعديلات المناسبة في معناها لتلائم تجربته الذاتية، وترديد أسماء المدن، والأماكن، التي طالما ردَّدَها لوركا في شعره، واقتباس بعض الألفاظ الإسبانية، مثل كلمة "غيتان"، واستخدام رموز تتكرّر في شعر لوركا مثل: الغجر، والغيتار، والنّهر، والحصان، والفارس. فضلاً

كتب هذا الفصل قبل وفاة الشاعر بأقلَّ من ثلاث سنوات ونشر في مجلة *علامات في النقد* جـ 40 مج 10 ربيع الآخر 1422هـ/ يونيو – حزيران 2001 ص ص 377- 400. وانظر ص 45 وما بعدها من هذا الكتاب.

عن التأثر بمنهجه القائم على تتبع الأغاني الفولكلورية، والإفادة منها في شعره.

نشر الفصل في عدد من مجلة علامات في النقد الجزء 40 مج 10 قبل وفاته بمدة غير قصيرة، وقد اطلع عليه رحمة الله. وأعاد محمد العامري نشرهُ في كتابه محمد القيسي المغني الجوال.

***

الفصل السادس

تراسل الأنواع في شعره

في إحدى المقابلات الصحفية التي أجريت مع الشاعر القيسي أشار إلى خروج نصوصه الشعرية، والنثرية، عن أساسيات النوع الأدبي وفقًا لما وصفت به في كتب النقد، ونظرية الأدب. فهو، خلافًا لما يتوقعه كثيرون، لم يكن هاجسه الجرْيَ وراءَ وَهْم التجريب. وإنما لأسبابٍ تتصل بوضعه النفسي، والاجتماعي، والثقافي، بصفته رافضًا لجلّ التقاليد، والقوالب الجامدة، الجاهزة، المعدَّة سلفًا، فقد جاءت أشعارُه، ونصوصه النثرية، لتَتَجاوبَ مع هذه الأوْضاع، والأحوال [1].

فمنذ ديوانه الأول راية في الريح (1968) وخماسية الموت في الحياة (1970) ورياح عز الدين القسام (1974) خطا القيسي خطوات كبيرة، وقطع شوطا بعيدًا، خارج حدود الغنائية، ملتمسًا موضع قدم له في دائرة القصيدة السردية تارة، والدراميَّة تارة أخرى. وهو في هذا، وذاك، متَّسق مع نفسه أولا، ومع حركة الشعر العربي الحديث ثانيًا. فقد أِشار غير واحد من الحداثيّين إلى أن الغنائية لم تـعُدْ تمثل التصنيف اللائـق بالشـعر الحديث، فتحدثـوا طويـلا عـن

1.يوسف عبد العزيز: حوار مع محمد القيسي، مجلة عمان، ع95، أيار 2003 ص 15-16

القصيدة السردية، والدرامية، والقصيدة الملحميَّة [1] . وواكب النقد الأدبي هذا التوجه، فأشارت خالدة سعيد في " حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث " لبدايات هذا التوجُّه لدى أدونيس. وردّت ظهوره إلى زمن مبكر، وهو العام 1945 عندما كتَبَ قصيدة " الفراغ " التي تجلى جوُّها الدرامي في توالي المشاهد التي أسْمَتها لوحاتٍ، ثم أتبعها بقصيدة أخرى بعنوان " مجنون بين الموتى" 1955 وفيها محاولاتٌ واضحةٌ، وبيّنة، لإغناء القصيدة بالعناصر الدراميّة، كتعدُّد الأصْوات، والأبْعاد، فضلا عن النظر إلى جوانبِ الإضاءَة [2].

وتعليقاتُ خالدة سعيد هذه توافق بعض ما يذهب إليه القيسي، في الكلام على تجربته في تخطي قواعد التصنيف النَوْعي للشعر الغنائي، فقد نبَّه- هو الآخر- على أنَّ التجربة – بما فيها من قوَّة – تجعل من التنظيم الهندسي المُسبق للقصيدة شيئًا لاغيًا، لأن المضمون نفسه يتطلب الشكل المناسب، يقول: " هذا التبدُّل، الذي طرأ على شكل القصيدة في تجاربي، لم يكنْ جريًا وراءَ الأشكال، أو قفزًا في الفـراغ، وإنَّـما هو شيءٌ اقتضته طبيعـة التجربـة المَعيـشة،

1.محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**، طوبقال للنشر، الدار البيضاء، بلا تاريخ، 28/4

2.خالدة سعيد: **حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1979، ص 101

والحاجة النفسية، بما يمكن القول: إنَّ المضمون يستولد شكله بنفسه، ويحدِّده " [1]. وهذا تقريبًا ما تذهب إليه خالدة سعيد بقولها: " لا وجودَ، عادةً، لما يسمى بالمضمون والشكل، فنحن إزاء الشكل أو المضمون، لأنَّ ما يُسمى شكلا - عادَة - يتخذ هنا طبيعة جديدة، ويصبحُ موقفاً ونظامًا من العلاقاتِ الداخليَّة ."[2] وهذا ما عناه أيضًا محمد مفتاح بقوله: " بين الاسْتسلام، والرجاء، والرهبة، ما يجعل من تصنيف القصيدة على أنها غنائيَّةٌ حسْب، تصنيفًا غيرَ دقيقٍ، إذ لا بدَّ من الاعتراف بأنَّ في القصيدة التي من هذا النوع شيئًا من المأسَويّ، والملحميّ. " [3]

والمتتَبّعُ لنتاج محمد القيسي، بدءًا من ديوانه "راية في الريح " 1968، وحتى روايته " شرفة في قفص" 2004 يكتشفُ أنه أمام نسيج، أو فُسَيْفساء، تجمَعُ في النص الواحد أكثر من نوع أدبي. ففي ديوانه الأول" راية في الريح " الذي ينمُّ عنوانه على إحساس الشاعر الشديد بالغربة الطويلة عن بلاده، ينْفَلتُ النصُّ من المحدود الخاصّ إلى فــضاء المُطلق، ليستوعبَ مقاطـــع مُجتزأةً من التراث الشعْبيّ

1.محمد العامري: المغني الجوال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001 ص 64

2.حركية الإبداع، مصدر سابق، ص 100

3.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، بيروت؛ والدار البيضاء، ط1، 1985 ص 39

الغنائيّ الفلسطينيّ (الوافر):

ومات الصبح مخنوقاً على بوَّابة الأحزان

يا تعبي يا شقايْ

يا شماتة عِدايْ [1]

ويكادُ لا يخلو نصٌّ من الديوان من مقاطع فولكلورية، بعضُها يذكر فيه الدار، وبعضها يذكر فيه البندقية " البارودة " التي طلَّتْ، وغابَ صاحبُها :

بارودة يا مْجوهَرَة شكّالك وين

شكالك عَ عاداتو سرى في الليل [2]

وفي قصيدةٍ له أخرى عنوانها " تورقُ الأشْجار" من ديوانه الثاني " خماسية الموت و الحياة "1970 نجده يورد اقتباساتٍ من ذلك الغناء الشَعْبي، مُؤكدًا أن هذا الغناء مصْدرٌ أساسيٌ من مَصادر تجربته الفنيَّة الغنيَّة منذ البدء، وربما كان ذلك عائدًا لكثرة ما سَمع من أغاني كانتْ تردِّدُها أمُّه حَمْدة في بدايات الهجرة [3]. ونجد للمواويل الفلسطينيَّة حضورًا مكثّفًا في شعره المتقدم منه، والمتأخِّر، وحتى قصيدة " رياح عز الدين القسام " لم تخلُ هي الأخرى من هذا التواصل مع الأغنية الشعبية الدارجة، والمواويل :

1.محمد القيسي: الأعمال الشعرية، ص58

2.المصدر السابق، ص ص 80- 81

3.إبراهيم خليل: **محمد القيسي الشاعروالنص**، بيروت، 1998ص 35

جسمي تقطّعْ، وجرْحي طالْ يا مولايْ
واقلامْ صبري براها الهمّ يا مولايْ [1]

على أن ديوانه الثاني، وهو "خماسية الحب والحياة " 1970 تجاورتْ فيه القصيدتان الغنائية، والدرامية، جنبًا إلى جنب، ولا سيَّما القصيدة الموسومة بالعنوان " أيتها الغربة وداعًا " ففيها يجد القارئ تعددًا في الأصوات، وسَرْدًا، وحوارًا، واعتمادًا على القِناع. ومن مظاهر الخروج على أساسيَّات النوع الغنائي الإفلات من أسْر النظم، واتخاذ النثر وسيلة بنائيَّة للشِعْر. فقد أورد في القصيدة ملاحظة يقولُ فيها " في ذلك اليوم بكت طفلتان، صغيرتان، لأنَّ أباهما تأخّر عن موعده، ولم يعُدْ للبيت، كانتا تنتظران أنْ يحمل لهما حبًا، وأمنًا، وحلوى، وربما كانتا جائعَتَيْن. "[2] فورود هذه الملاحظة في وَسَط النصّ إيذانٌ بالمزج الواضح بين النظم والنثر في القصيدة الغنائية الواحدة، تلك القصيدة التي امتدَّتْ، واتسعت، لتستوعب الحسَّ الدراميّ، الذي يتجلى في تصوير النموذج خالد .. واتخاذ القناع مظهرًا فنيًا يُخفي صوت الشاعر[3]. وفي هذا المَقام يشرح لنا القيسي انفراد شعره بالبحث عن نقاط يلتقي فيها الغنائي بغيره من الأنواع الشعرية، مؤكِّدًا " قصيدتي صورةٌ عنّي. "

1.الأعمال الشعرية، ص191 وانظر: ص45 ومابعدها.

2.السابق، ص132

3.خليل، إبراهيم، محمد القيسي الشاعر والنص، مرجع سابق، ص ص41- 42

ففي قصيدة له بعنوان " حين قال سامِر لا .. في المواجهة الأولى" وهي من الديوان الثالث " رياح عزالدين القسام " 1974 تطالعُنا القصيدة المُمَسْرحة، فكأننا أمام دراما حقيقية بما تنْماز به من تعدُّد في الأصوات، ومن ترتيبٍ في الأدوار، ومن إيضاحٍ في المشهد، ببعْدَيْه ؛ الزماني، والمكاني (المتدارك) :

أرضٌ واسعةٌ وخَلاء
أشْبهُ بالمسْرح
يتَجَمْهَرُ خلقٌ وإضاءَة
فوضى أصواتٍ مُتداخلةٍ
يملأ أرجاءَ المطْرح
يتوسَّطُ دائرةَ الضوء
شيءٌ كالصَمْتْ [1]

ففي هذه القصيدة حركة مسرحية لافتة، أصواتٌ، ومكانٌ، وإضاءةٌ، وأدْوارٌ؛ وامْرأة، وسامِرٌ، ويظهر هذا التعدُّد، والتنوُّع، في قصيدة " رياح عز الدين القسام جزء من حديث ذاتَ ليْلة باردة [2] " التي مزج فيها بين الحوار الدراميّ، والمتْن الحكائي، والتشْخيص، وفوق ذلك كله يشتعل في القصيدة الإحساسُ المُفْعَم بالزمن (المتدارك):

1.الأعمال الشعرية، ص159

2.المصدر السابق، ص 191

قال أبو حسن اللداوي

– وأبو حسنٍ هذا يعمل حمَّالا

أحيانًا ماسِحَ أحْذيةٍ

عاملَ مقهى

أحيانًا يتجوَّل بين الأحياء يبيعُ التِرْمُس للأولاد

ويملكُ صنْدوقَ عجَب [1]

فهذا الاقتباسُ يوضِّح للقارئ أنَّ اللغة - ها هنا - ليست لغة القصيدة الغنائية ذات الغِنى المَجازي، والثراء التصْويريّ، بقدر ما هي لغة نصٍّ سرديٍّ تقتربُ من لغة الحديث اليومي. فهي تصفُ شخصًا، وتذكر بعض نُعوته، وتقلُّبَ أحواله في العمل بين لحظةٍ، وأخرى. والقصيدة – بهذا المعنى - نصٌّ مفتوحٌ لا يعترفُ بالحواجز التي تفصل بين نوع شعري وآخر، وإنما هي نوع يستوعب السردَ، والحوار، والوَصْف، والحكاية بصفةٍ عامَّة، والمثل الشعبيَّ، والمَواويلَ، والأغاني الفولكلورية، فكأنَّ غايته فيها أنْ يقدم نصًا مسرحيًا يمتزج الصمتُ فيه بالحوار، والتحليل الداخلي بمواقف الشخوص [2]. ولعل هذا ما نبَّهت عليه ليلى السائح في وصفها قصيدة القيسي، بالقول:" إنها استحضارٌ لآفاقٍ أوْسعَ كثيرًاممّا تتسع له القصيدة الغنائية المعروفة،

1.السابق، ص 194

2.خليل، السابق، ص 42

وأرْحَب. فالحوارُ فيها يؤدي إلى صياغة دراميَّة جديدة" [1]. وهذا لا يعْني أنّ القيسي تخلَّى- تمامًا -عن نَفَسِه الغنائي، فهُو ينْفي ذلك، مؤكدًا في واحدة من مقابلاته الصحفية " تظلُّ القصيدة الغنائِيَّة هي مُتَنفَّسي، ومِزْماري " [2]. ولهذا نجدهُ في " الحِدادُ يليق بحيفا " يعمِّق التأكيد على الطابع الغنائي لشعره، دون الانغلاق أمام التصنيفاتِ الأخرى. يقول في واحدة من قصائده(المتقارب):

لماذا أتيتَ
لأعرفَ نفسي
وماذا رأيتَ
طيورًا مُحلِّقَةً في الفضاءْ [3]

فهذا حوارٌ في قصيدةٍ غنائيةٍ يجعل منها نصًا يخلو خلوًا واضحًا من نقاء النوع الغنائي. فالمونولوج الدرامي المتَّبَعُ في بناء القصيدة يبتعد بها عن الغنائي، ويقتربُ بها من المسرحي، والدرامي، وإلى هذا تنضم تجاربُه اللاحقةُ في " إناء لأزهار سارا.. زعتر لأيتامها " حيثُ القصيدةُ التي تستوعبُ، إلى جانب شعر التفعيلة المنظوم، شيئا من النثر الإيقاعي، علاوة على التركيب الدرامي، الذي يُطالـعُنا منْ حينٍ لآخر [4]

1.العامري، محمد القيسي المغني الجوال، مصدر سابق، ص ص 200- 201

2.السابق، ص 42

3.السابق، ص194

4.خليل، المصدر السابق، ص 42

من (المتقارب):

وقال الأسيرُ

- أسجِّلُ موتي بعيدًا

وأحيا انتظاري

وألقي من الكوَّة الواطِئَة

وشاحَ المراثي

وتابع

سألقاكِ سيّدتي في مكانٍ جديدْ [2]

فالقارئ إذا توقف عند قوله " وتابَعَ " وتساءَل: أيُّ نوع من الأدب هو الذي يسْتخدم هذا الأسلوب في رصده للحدث، وحركيَّة الحوار، والتَنقلَ من جزء إلى آخر بعده؟ لأجاب على الفور: إنه القصة، أو الرواية. وفي قصيدة (تهاليل) نجدُ نموذجًا واضِحًا جدًا لتعدُّد الأصوات: صوت الصدى، تهليلة الأم، تهليلة سارا، تهليلة نساء تلِّ الزعتر، وإذ يتفاعل القارئ بهذه القصيدة يجد نفسَهُ يقف إزاءَ موكب جنائزيّ يزفُّ شهيدًا يصورّهُ القيْسي في صور شتى، وبألوان متعدِّدة. ولا ريب في أنَّ تجربة القيْسي، في هذا النصّ، تستدعي وقفة أطول من هذه الوقفة أمام قصيدة مكتنزة بالتنوُّع الأجناسي.

ففي" اشتعالات عبدالله وأيامه " 1981 يعود القيسي إلى القِناع، مؤكـدًا تحوُّله من القصيدة الذاتية الغنائية التي تتكئ على الـصوْت

1.نفسه ص 42

المنفرد، إلى قصيدة يُتاح فيها للأصوات المتعدِّدة أنْ تتكلم، وتُسْمع، وإلى أسلوبٍ جديدٍ، ومُبْتكرٍ، في التعامُل مع التفاصيل اليومية الصغيرة في ارتباطها الحميم مَعَ الواقع، وهو ما يُطلق عليه تكنيك اللقطة في آمادٍ أوْسع. ففي بداية الديوان يبدو الشاعر مُصوِّرًا يلتقط بآلته مناظرَ صغيرةً أشبه ما تكون بنواة قصة قصيرة، حيث الحركةُ الخارجية، أعني حركة الكاميرا، تؤدي دورًا جذريًا؛ فنجان القهوة، السيجارةُ الأولى، نافذة في البال، حديقة غافية، صوْتٌ ما يعبر الهاتِفَ، وكلُّ ذلك يخضع لإيقـاع موسيقي خافت، ولكنه واضحٌ، بأقل قدر مُمْكن من الحركة، والصور، والكلمات. وبعد قليلٍ، من هذا كله، يندفع نحو مزيدٍ من التفاصيل، كما في عبدالله المِزْمار، محافظاً على طابع الحركة القصصية: " شيءٌ ما يحدث خلف الباب" ثم تختلط الحركة بالمناجاة، وبالمونولوجات الداخلية، وبتداعيات الذاكرة[1].

وبدءًا بأرخبيل المسرَّات الميِّتة، الذي جاءَ صدوره بعد اشتعالات عبدالله وأيامه، بدأ نصُّ القيسي بالانفتاح أكثر فأكثر على الأنـــواع الشعرية الأخرى، ففي" كمْ يلزم من موْتٍ لنكونَ معًا " نجد في المعلقة الوداعية مزيًجا لطيفًا من شعر التفعيلة (الحرّ) وشعر الشطرين/ المعروف خطأً بالعمودي– مثلما يسمّيهِ بعضُهم تسْميَة تنم على جهل - وفي القصيدة الموْسومة بعنوان " ألـوان" يمحـو الفوارق بين الشعر

1.العامري، المرجع السابق، ص 223

الموزون والنثر[1]. واللافت أننا نجد عند القيسي – في هذه المرحلة- شعرًا يقتربُ به من النظم القرآني الذي يؤكِّدُ على فواتح القصيدة محاكاةً لفواتح السور في الكتاب المَجيد، وعلى توظيفِ ما يُعرف بالفاصِلةِ الوَزْنية (المتقارب):

واو .. طاء.. نونْ

حجرٌ مسنون

هذا قلبي

حتى ينْبَلجُ الفجر المكنون

ويكونُ نكون[2]

وتُعدُّ قصيدته (الوقوف في جرش) نموذجًا للقصيدة المنفتحة على أجناس أدبيَّة متعددة. ففيها يجتمع الشعرالكلاسيكي، إذا ساغ التعبير، بشعر التفعيلة الواحدة، مع الخروج على الوزْن، والالتقاء بما يسمى قصيدة النثر. ولقد جاءت القصيدة طويلة بعض الطول، خلافًا لقصائده في ديوان " منازل في الأفق " الذي اقتربَ فيه من قصيدة "الهايكو" اليابانية. وهي قصيدة قصيرة تتألف من سطرين أو ثلاثة، ولكنَّ القيسي – بالطبع- لم يتقيَّد بأسلوب الهايكو، وإنما جعل القصيدة القصيرة أكثر طولا، صحيحٌ أنها في بضع كلمات، لكنها تعبر،

1.السابق، ص 487

3.السابق، ص 508

تعبر تعبيرًا مكثّفًا عن حالاتٍ قصوى من القلق، والمُعاناة، تتخلّلها لفتاتٌ من الشاعر نحو حوار داخلي، مستخدمًا الرمز بالأشخاص، واقتباسات من الفولكلور، والتراث، والأساطير. وفي ديوانه منمنمات أليسا (2002) يجد القارئ توسُّعا في استخدام الهايكو في شيء من التحفّظ، فقصائد هذا الديوان تقتربُ من الرقاع، أو التوقيعات، في عَدَدٍ من الأبيات محدودةٍ جدًا [1]. ومع قصرها توحي بالشيء الكثير الذي لا يَنْصبُّ على محتوى القصيدة حسْبُ، وإنما يوحي بالكثير من الإتقان الموسيقي، والتصويري في قصيدةٍ تكـادُ لا تتعدّى الوَمْضة من الشعْر، وهذا نصٌ أفاد فيه الشاعر من جرْس القافية أفادة لا تخفى (المتقارب):

حريرٌ مكَبَّل
ذراعُكِ هذا ومُخْمل
لموتي المؤجَّل
فلا تذهبي في الكلام بعيدًا
وتنسينَ
نسرينَ روحي تهدَّلْ
جوادي لعصفِ الرياحْ
وقلْبي ليرحَلْ

1.للمزيد انظر: كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى- دراسات في جمالية قصيدة الهايكو، ترجمة محمد الأسعد، الكويت، ط1، 1999

فالتجانسُ الصوتي بين مكبل، ومخمل، وتهدل، ويرحل، شبيه بالقرْع المتواتر على طبْلة القلب. وهذا ما نقفُ عنده في تكراره اللافت لكلمة أغنّي في قصيدة أعارَها عنوانَ " أغنّي لها " [1] فهو، بتوظيفه جناس الاستهلال، يحيل تواتُرَ الأبيات لأصداء متواصلة لنغمة مُمْتدة. ثم يلجأ إلى تقصير النَغْمة في نهاية القصيدة عن طريق اللعب بالضمائر(المتدارك):

عنقها فارع
جيدُها لا أسمّي
ويداها ضياءٌ
ولها نكهتي وجنوني
وبي ما بها من عَياءْ [3]

والأمثلة على هذا الإتقان البنائي للقصيدة القصيرة كثيرة، ومتكررة، في: رقعة، وحيرة، و بكاءٌ مؤجَّل، وصدى، وفراشات، وغيرها الكثير. وُيعدّ " كتابُ حمْدَهْ " أحد النصوص التي يتخلى فيها القيسي عن الصفات النوعية لأيّ جنس أدبي، حيث الأغنية، والتعْليق، والتوقيع، والمقال، في محاولاتٍ لتنويع الصوْت المنفرد، الذاتي، واستيعاب الميثولوجيا المصرية، والأساطير الإغريقية القديمة عدا

1.محمد القيسي: **منمنمات أليسا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002 ص 22

3.السابق، ص 25

الساميّة، إضافة إلى أشكال من الغناء القديم، والندْبِ الشعبي، والأمثال، التي وظفها توظيفا يجعل من النص نصًا جامعًا لنُصوصٍ أخْرى.. فهو يتنقل بنا من التعاويذ، والنقوش، إلى كتابة نثريةٍ، وجدانيَّة، شفَّافة، ثم إلى ترويدة تعمِّق الإحساس ببدائيَّة الشعور بالفقد، وعمق الإحساس بعفَويّة الكلمات.. وإلى هذا يشير فخري صالح في مقالٍ عن " كتاب حمْدَهْ ": " فالقيسي في " كتاب حمدهْ " يبني عمَلا مختلفًا اختلافًا جَذْريًا عن نتاجه السابق، فهو يجْمعُ بين الشعر، والنثر، وأشكال الغناء الشعبي، والندْب، مطعِّمًا ذلك كله بلغة قرآنيّة أحْيانًا، وإنجيلية أحْيانًا أخرى. " [1]

والمزجُ بين الشعر، والنثر، في " شَتاتِ الواحِد" أوضحُ من أنْ يخفى على أحد، على سبيل المثال هـذا الجزء من نصٍّ بعنوان " نُزُلٌ طارئ "(المتدارك):

السلام على من نجا منهمو
وتشاغل عني كأنْ لم يشقني
السلام السلام
ذهبوا
وأنا
والسراط
نتقاسم

1.نقلا عن الموقد واللهب، مصدر سابق، ص 18

هذي السياط [1]

فليس في هذا الاقتباس من النَظْم سوى بعض السجع، والتكرار، وفيما عدا ذلك لا يشعر المتلقي بإزائه أنه يقرأ شعرًا منظومًا كغيره من شعر القيْسي، وهو بترتيبه الكلمات ترتيبًا تحتل فيه الكلمة الواحدة سطرًا مستقلا يُفصح لنا عن سعيه الدائم للتجديد، وتخطيه سياج الشكل المألوف. وفي ديوانه " عائلة المُشاة " تلتقي القصيدة السيرة بالاعْتراف، وبأدب الرحلات، مع الحفاظ على المناخ الشعري الذي يكتنفُ الكتاب. يقول القيسي معقبًا على من يرى هذا الرأي، وما فيه من التنوع الأجناسي: " من الطبيعي إذا أن يكون عائلة المشاة مكتوبًا بمنطق أجناسيٍّ مُغاير للمَنْطق الشعري. لأنه في الأساس ليس بديوان شعر، ولا قصّة قصيرة، لعله رواية، أو لعله ذلك كله، في الوقت الذي يُعدّ فيه كتابةً لا تقدِّس الحدود، وإنما تنزع إلى فضاء تتآلف فيه اشكالٌ، وأجناس. إن عائلة المشاة تعبيرٌ عن ضيقي بالقصيدة ذاتِ الصوت المُنْفرد، والدخول في رحـــاب الحياة، والوقت، والذاكرة. " .

وهذا قد يُفَسِّر – في رأينا – لجوءَه فيما بعد للرواية في" الحديقة السرية" وفي " شُرفة في قفص " وحتى في هاتيْن الروايتيْن لا تفارقـه نزعته الغنائية الشجيَّة عالية النبرة. بدليل أن كلتا الـروايتيْن

1.محمد القيسي، **شتات الواحد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989 ص129

.

تدوران[1] حول حياته الشخصيَّة، وتجاربه الذاتية، فنحن نسمع فيهما صوت الشاعر بدلا من أصوات الشخوص. وكانتْ الروايتان قد كتبتا بلغة شعرية مليئة بالانزياحات، والمجازات المكثَّفة، والشرائح الوَصْفية التي تعيدنا إلى أجواء الرسائل المتبادلة، والبوح الذاتي، والعواطف اللاهبة التي تنْحرف بالسرد القصصي من الكتابة بلغة الحديث اليومي إلى الكتابة بلغة رفيعة المستوى، غنية الأسلوب بالمجاز إلى حدّ الترَف. وهذا ما يذكرنا برأي أرسطو الذي لم يفته القوْلُ – وهو يفرّق بين فنّيْ الملهاة، والمأساة- إنّ الأول يُكتب بأسلوب عاديّ يحاكي فيه المؤلفُ كلام الأراذل من الناس، في حين أن المأساة تُكْتبُ بأسلوبٍ أدبيّ رفيع[2] وإذا أخذنا هذا في الحُسبان – إلى جانب ما سبق- عرفنا إلى أيّ حدٍّ كانت كتابة القيسي للرواية شعريَّة الطابع، ذاتيَّة المُحتوى. بكلمة أخرى أكثر إيجازًا، نجد القيسي في أعماله نموذجًا لما يسميه جيرار جانيت بالنصّ المتعالي، أو جامع النصوص *Architects* وهو النصُّ الذي تتجلى فيه خصائصُ أنواع

1.صدرت الحديقة السرية عن دار الآداب ، بيروت، 2002 وانظر: **لغز الأنا في نثر القيسي وشعره**، مجلة أوراق، ع 18 خريف 2004 ص ص 83- 88 وانظر ص143 من هذا الكتاب.أما شرفة في قفص فصدرت في طبعتها الأولى عن دار الآداب، ببيروت، 2004

2. رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق ، الدرا البيضاء، ط2، 1994 ص 46

الذي تتجلى فيه خصائصُ أنواع من النصوص من غير أن يكون مُعادلا لأيّ نوع من تلك الأنواع[1]، وهو شبيهٌ بما يسميه إدوارد الخراط بـ " الكتابة عبر النوعيَّة "، وهي تلك التي تحتوي خصائص النوع التقليديَّة، وتتجاوزُها - في الوقت ذاته- إلى خصائص أنواع أخرى [2].

1.فتحية عبدالله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، عالم الفكر، الكويت، ع 1، مج 33، أيلول- سبتمبر 2004 ص 185

2.السابق نفسه، ص 201

الفصل السابع

نَمْنَماتٌ إيقاعيّة

يثير عنوان المجموعة الشعرية " منَمْنمات أليسا " طائفة من التداعيات، فكلمة منمنمات توصف بها عادة أعمال النقش والحفر في النحاس، والمعادن، وربما تجاوزت ذلك إلى مواد أخرى تستخدم في البناء والمعمار، أو الحلي من فضةٍ، وذهب، وغيره. فذلك كله يعتمد على الزخرف الذي يجعل البناء، أوالحليّ، غاية في الروعة، والإشراق. نقول: إن هذا العنوان – ابتداءً- يحيلنا إلى فن من الكتابة الشعرية يقوم على الزخرف البياني، والموسيقي، وعلى التوشيح والتطريز الإيقاعي، وعلى الرقش، والتصاوير، والأشكال، والأيقونات اللفظية، التي يعمد إليها الشاعر في مسعاه الدائب ليجعل إحساساته التي يريد التعبير عنها جليَّة، واضحة، في النص، ملموسة من خلال الصوْت، والحرف، والكلمة، شكلا دالا ومدلولا، متشكلا عبر الخطوط. وهذا شيء يدفع بالكتابة الشعرية إلى الامتثال لقواعد الرسم بالألفاظ، تصديقًا للقول المأثور: الشعر رسمٌ ناطق، والرسمُ شعرٌ صامت، مثلما يدفع بها إلى العناية بالمسموع، والمطعوم، والمشموم، وكأنها تخاطب الحواس مباشرة: حواسِّ القارئ بأسرها لا ذائقته الفنية وحدها مثلما يُظنُّ، ويُخال.

ولا يناسب هذا اللون من الشعر إلا قصار القصائد، التي تلتقي، أو تفترق، ولكنها تتفاعل في إطار شمولي يجعلها في الوقت الذي تنْبني فيه تسهم في بناء آخر عضويّ. فمُنَمْنمات آخر القرن، مثلا، وأحوال أليسا، والطريق إلى إيثاكا، والوقوف بباب الشام، أشبه ما تكون بفصول كتابٍ نثري. وكل فصل من هذه الفصول يضم في إطاره عددًا من المقطوعات، والفِصَل هي التي يتشكل منها نسيج الديوان. وهذا النسيج سُداهُ ولحمته تلك الخيوط التي تصطبغ بصبغة وجدانية واحدة، هي الشعور الفائق بالحزن، والإحساس العميق بدنوِّ الرحلة من خاتمة المطاف (المتدارك):

ينبّئُني النورسُ
أن أغانيَّ .. تضيعُ على البحرِ
يمتد على الأرضِ عويلي
ينبئني الأحدُ الدامي
أن الليل يمر بطيئًا
ويطولُ على شباك الصيفِ
ذُبولي[1]

وإحساسُ الشاعر بأنه مهدَّدٌ، وأن الحزن والألم يطاردانه أينما حلَّ، وكانَ، يجعله يتصوَّرُ الليل سقفًا يهبط عليه تدريجًا، وأنَّ

1.محمد القيسي:**منمنمات أليسا**، ط1، اللجنة الوطنية، عمان؛ والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002

كلَّ منْ أحبَّهم ضاعوا في الشعاب، ولم يبق منهم إلا من شيَّعته الريح، فحتى المرأة، التي هي واحة العشق الظامئ، في صحراء العطش المترامي، واستراحة الفارس المتعب، تتحول بالتدريج إلى نرجس في نداءات القلب الجريح، الظمآن، بما في ذلك من دلالاتٍ ثرية (المتقارب والمتدارك):

لقد بعُد الحجيجُ
وضاع أهلي في الشِعابِ
ومنْ تبقّى
شيَّعَتْه الريحُ في الوديانْ
تعاليْ
خفقةً لدمي
تعاليْ نرجسًا ظمآنْ[1]

وقصائدهُ في مُنَمْنمات آخر القرن تشبهُ رقاعًا، أو توقيعاتٍ، أو مجموعات من الأبيات المحدودة العدد التي تذكرنا بقصائد الهايكو الياباني[2] فمع قصرها توحي بالكثير الذي لا يُعْنى بالمحتوى حسب، بل بالإتقان الصوتي، والتصويري، في القصيدة. يقول في قصيدة حرير

1. السابق ص 12
2. انظر: كينيث ياسودا،واحدة بعد الأخرى، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، ترجمة محمد الأسعد، ط1، الكويت، 1999 وانظر الفصل السابق، ص140

مُكبَّل(متقارب):

حريرٌ مكبَّل

ذراعُكِ هذا، ومُخْمل

لموتي المؤَجَّلْ

فلا تذهبي في الكلام بعيدًا

وتنسينَ

نسْرين روحي تهدَّلْ

جوادي لعصْفِ الرياحِ

وقلبي ليرْحَلْ[1]

فالتجانس الصوتي في مكبل، ومخمل، وتهدل، ويرحل، أشبه ما يكون بتجانس القرع على طبلة القلب. وهذا ما نقف عليه في تكريره لكلمة " أغنّي" في قصيدة أعارها عنوان " أغنِّي لها " [2] فهو بتوظيفه لجناس الاستهلال يجعل من تدفق الأبيات اللاحقة للازمة " أغني" أصداءً متواصلة لنغمة واحدة، ممتدة، ثم يلجأ إلى تقصير النغمة في نهاية القصيدة عن طريق اللعب بالكلمات، وبالنُعوت، وبالضمائِر(المتدارك):

عنقُها فارغٌ

جيدُها لا أسمّي

1.السابق، ص 22

2.نفسه، ص24

ويداها ضياءٌ
ولها نكْهتي، وجُنوني،
وبي ما بها منْ عَياءْ [1]

والأمثلة على هذا الإتقان البنائي للقصيدة القصيرة كثيرةٌ، ومتكرِّرَة في: رقعة، وحيرة، وبكاء مؤجَّل، وصدى، والفراشات، وغيرها الكثير..ويعدل الشاعرُ عن توزيعه الموسيقي الملازم للقصائد القصار إلى بنية أخرى تميل فيها القصيدة إلى شيءٍ من الطول. وتتَنَوَّع به السبلُ، والطرائقُ، في التعبير عن إحساسه القويّ بجماليات الألفاظ، ولهذا لا نفاجأ إذا جاءَتْ أولى قصائد الباب الثاني من أبواب الديوان بعنوان "مُنَمْنماتٌ فارسيَّة ". وهو عنوان يعيد القارئ بلا ريب إلى ما في السجاد الفارسي(العجمي)أو الإيراني من فنون التَعْريق، والوشي، والتطريز. فالقصيدة تستوحي، في الواقع، تلك الفنون من خلال التكرار الملحوظ لأشكال التماثُل، والتناسُب، والتناظُر الصوْتي، أبرزُها المقطع الذي تنتهي به ألفاظ من مثل: كلمات، أغنيات، قبّرات، فلوات، صَبَوات، شبُهات، وشَتات، وهِبات.. فضلا عن تكراره لمفردة " كلمات " غير مرة، إلى جانب تكراره لمقطع كامل في بداية كلِّ جزءٍ من القصيدة، وهو:

1.السابق، ص 25

خفَقَتْ

بين يديكِ الكلماتْ [1]

ولبيان روْعة الجرْس الذي اعْتُمِد فيه على التدوير، نذكر المقطع الآتي للتمثيل، لا أكثر(المتدارك):

وتوضأتُ على

مدخل طهرانَ

بآياتٍ من العِشقِ

تقدَّمتُ

وحمراءُ مندَّاةٌ بالانفاسِ

فقدّمتُ لكِ الوردةَ بين الناسِ

ضيفًا كُنتُ

يا بنْتَ جلال الدينِ

ضيفًا في أراضيكِ

غزيرَ الصَبَواتْ

خفقتْ بين يديكِ الكلماتْ [2]

أما قصيدته " صالة موسيقى " فهي الأخرى لا تعدو أن تكون غزلا رقيقا مادته الأساسية الأصوات التي تتوخى الانسجــام والاتساق والتناسُب (المتدارك):

1.منمنمات أليسا، ص 43

2.السابق نفسه، ص 46

بيتُها قرْبَ بيت الأمير
وحرّاسُها يَقِظونْ
وأنا من أكون
غيرَ هذا المغنّي
وقد لفَحَتْه بأهدابِها
وَسَوادِ العِيونْ [1]

واستمرار القصيدة على هذا النسق يجعل منها - في الحقيقة - مَعْزوفة عالية الإيقاع، وإنْ كان المَدْلول فيها ليس بأقلَّ من ذلك غزارةً، وعلوًا. فإذا وقفنا إزاء آخر المقطع المذكور آنفا، وجدنا القيْسي بلمْسَةٍ سحريةٍ من كلماته التي تشبه لمَسات الفرشاة لدى الفنان البارع، يصوّرُ تأثيرَ المرأةِ في العاشق: لفحته بأهدابها وسواد العيون[2].. فأيُّ مجازٍ حيويّ مُبْتكر هذا الذي يخترعه جاعلا من الأهْداب نارًا تلفحُ، ومن سواد العيون ضِرامًا يصْهَرُ القلب؟ وما تلك الصورة التي تصفُ العاشق متأثرًا بذلك السحر الذي صُوّب نحـوهُ، فلم يعُـدْ قادرًا على الخروج من دائرة الأثر بالتعبير الطُقوسيّ (المتقارب) :

تأملتُني وتَرَا
قلقًا في وجومي

1.السابق، ص 46

2,السابق، ص 50

تأملتُها
نايَ صمْتي
وحنْجَرتي
تأملتُها من جديدٍ
تأملتُها
قلتُ لي:
وَلْيَكُنْ ما يكونُ [1]

ويواصلُ الشاعر القيسي نحْتَ نمْنماتِهِ الشعرية، وإيقاعاته الرخيمة، في أكثر قصائده التي يتألف منها هذا الباب. فهي موسيقى من الأغصان تارة، وأغنية بالأبيض تارة، ورنينٌ في بعْضها تارة، وغيتار أغفى في بعضها تارةً أخرى. وهي موسيقى تنساب، وصوت ناي، وسوارٌ مَوْشوم بالآيات، ومِزْمارٌ تنْحلُّ أنغامهُ، وتذوبُ، في رواق تتلوّى فيه النَغَمات، أو وترٌ يتحرّك مُتَذبذبًا لبكاءِ يمامة (الكامل):

يبكي عليها السورُ والحجرُ
يبكي مُحبٌّ باتَ ينتظرُ
ويمامة عند اللوى نقرتْ
شبَّاكهُ فتحرَّكَ الوَترُ
جمعتْ خيوط بريقها ونأتْ

السابق، ص ص 52- 53

بيْنا هنا تتناثرُ الصُوَرُ
وأنا المريضُ- مريضُها- وأنا
هذا الشتاتُ فكيفَ أصْطَبرُ
يا أوَّلَ امرأةٍ تنازعُني
في فضّ ألغازي .. وَتَنْتَحِرُ [1]

ولا يفتأ القيسي يردِّدُ ألفاظ الرحيل، والسفر، والطريق، والعودة، والحنين، والتوْق، والشوق، مما يجعل شعره دائم البحث عن المكان، والسعي لتحقيق ما ليس في الإمكان. ولذا يجيء باب في الديوان بعنوان " الطريق إلى إيثاكا " توكيدًا لهذا المسعى، وترجمة لهاتيك الهواجس. ولعل القارئ الحصيف على دراية بما تعنيه هذه المدينة في الأدب. فهي ترد في الأساطير الإغريقية القديمة، وفيها تقيم بنيلوب تنتظر حبيبها أودسيوس بطل الملحمة المعروفة باسم الأودسّا، وهو البطل التائه في البحار، تنتظره مدة من الزمن غير قصيرة على الرغم من العشاق الكثيرين الذين حاولوا ثنيها عن هذا الانتظار، والظفر بخطيب منهم يكون زوجًا لها بدلا من حبيب القلب الذي لا أحد يعرف مصيره. فكانت تخدعُهم، وتواصل خداعهم، بحياكة الصوف، ونكثه. وحتى، في هذا الباب، الذي يتَّخذ فيه من حكاية بنيلوب أسطورةً يوظفها في التعبير عن حُزنه وأساه، نجدُهُ لا ينثني

---

1. السابق، ص ص 87- 88

يستخدم الكلمات استخدامًا موسيقيًا، جاعلا من الأصوات في بعْض صورها النغمية هديلا كهديل الحمام، ومن الألفاظ ذبذباتٍ وتريةً تتداخل، وتأتلفُ، في تناسُق غريبٍ، وعجيب:

علقت غيتاري
ورُحْتُ أمشِّطُ الأضلاعَ والطرقاتِ
أحْصي غيْم مَنْ ركضوا
وراءَ غزالةٍ وتسلْسَلوا
في الريح أجنحةً
وحاموا
علقت غيتاري إذًا
وأقمْتُ حيث هُمو أقاموا [1]

وعلى هذا النحو يظلُّ القيسي يغني، ويغني، مؤكدًا رأيه بنفسه، وأنه عازفُ غيتار متجوّل، وعازفُ كمان متأصِّل، ولا نجد ما نختَتِمُ به هذا الفصل عن ديوان منمنمات أليسا خيرًا من المقطع الأخير الذي يُنْهي بهِ قصيدة " غلاف بنيلوب" لافتًينَ نظر القارئ لما فيهِ من حُسْن الإيقاع، وحلاوَة الجرْس (المتقارب):

على أن قلبي
حفيف الأغاني يشفّ
وأعرف أنيَ نصفُ

السابق، ص ص94- 95

وأنكِ نصفُ
وأنا انشطرنا إلى جهتينِ
فغرَّبَ إلفُ
وشرَّقَ إلفُ [1]

السابق، ص 109

***

الفصل الثامن

لغز الأنا وسؤال التجنيس
في الحديقة السِرِّيَّة

إذا صح ما يذهب إليه فرويد، وغيره، من أرباب التحليل النفسي من أنَّ السنوات الأولى من عمر الطفل بمجرياتها هي التي تحدد مستقبله ، ومصيره، وترسم بدقة فوتغرافية ملامح الرجل الذي سيكون، متأثرًا بجُلّ ما مرَّ به من تجارب ؛ فإن القيسي الذي فُجِعَ- وعمره أربع سنوات- بمقتل أبيه، على النحو الذي أخبرنا به في إحدى قصائده، كانت قد حددت طبيعة شخصيته منذ ذلك الحين. وأهم ما تنطوي عليه تلك الشخصية احتياجٌ شديدٌ للمال، وتعلق أوديبي بالأم. وقد يفسِّر هذا الافتراض حضورَ الأنا، ولغزهُ المتكرر، في شعره، ونثره [1].

1.مستخرج من مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان،ع19/18 نيسان 2004 ص ص 83 – 88 وقد صدف وأنا أتصفح عددًا من المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها (مج9، ع2، س 2013) أن وقع نظري على بحث للدكتورة نوال بنت ناصر بن محمد السويلم من جامعة الأميرة نورة في الرياض عن الرواية، وعلاقتها بالأجناس الأدبية، وقد أفادت فيه الباحثة من المقال دون إحالة أو عزو مما يؤكد- ها هنا- شبهة السرقة فالمعلومات الشخصيّة التي يتضمنها ذلك المقال لا يحيط بها إلا من هو على علاقة شخصية بالمرحوم محمد القيسي.

ولعل الذين عرفوه، وأدركوا مثلما أدركت- أنا شخصيا - مبلغ اعتداده بنفسه، وتعاليه على غيره من الشعراء، والإحساس العارم بتضخم الأنا، وشدة عشقه للنساء، ولهاثه وراءَهن، وحرصَه الذي لا يبلغ حد الشح على المال، يجدون في هذا الوصف لتكوينه النفسي ما يفسر ذلك تفسيرًا مقنعًا، ومقبولا، إلى حدٍّ كبير.

لقد أورد توفيق صايغ في كتابه أضواء جديدة على جبران (1966) رسائل عدة كتبها الأديب المهجري اللامع إلى صديقته ماري هاسكل يُستشف منها أنه كان شديد التعلق بأمه، وأنه ما اجتمع مرَّة، بماري هذه، إلا وأحسّ بأنه في منزله، وأنَّ حضورها يشبه حضور أمّه، وأنه، إلى جانبها يشبه طفلا بين ذراعيْ والدته الحنون. فقد ذكر في واحدة من تلك الرسائل أن النساء اللواتي أحبَّهن، كانت كل واحدة منهن تشبه أمه من أحد الوجوه. ويكتبُ مرةً إلى ماري واصفًا المرأة التي أغوتْه بأنَّ فيها قدرًا كبيرًا من صفات أمّه. وفي رسالة مؤرخة بسنة 1921 يؤكد لها أنها المرأة الوحيدة، في العالم، التي يحسُّ في حضورها، بأنه كالطفل أمامَ أمِّه. ويتحدث عن الدفء، والحنان، اللذيْن يشعرُ بهما لديها، قائلاً : " إن قلب الأم، وحْدهُ، هو الذي يُمْكن أن يعْطيَني هذا الدفء ". ويشير خليل حاوي في دراسته لجبران في الكتاب الذي صدر بُعَيْد وفاته " في فلسفة الشعر والحضارة" إلى أنَّ جبرانَ أحبّ في أول صباه فتاةً تكبُرهُ بعامَيْن اثنيْن. وأنّ جلَّ اللواتي وقع في غرامِهنّ متزوجاتٌ مثل ماري قهْوَجي، وماري خوري.

وفي رواية القيسي الحديقة السرية (2002) التي كتبَها على نسق رواية " علاقات خطرة " للفرنسي دي لاكلو(1782) التي نوَّه إليها غير مرَّة في ثنايا الكتاب، نجدُ رسائلَ، ومُذكراتٍ. وفي بعضها يقفز شبح الأم على نحْو مباغتٍ لنرى من خلال الأحلام، والكوابيس، التي تراود البطل، تماهي المرأة المَعْشوقة بالأم على نحو ما يَذكرُ جبران . يصف الراوي – وهو ها هنا القيسي بالطبع – علاقته بالبطلة الصافية، قائلا:

" أنتً رجُلي، تقول لي، سيدي.. وتاج رأسي، لَكَم تكرر هذا القول ! وتدللني كطفل، مريض، وأنا فعلا مريضُها المجنون، الأليف، مثل دمعة سماوية، ولا أريد من هذه الحياة كلها غير يدها الحانيَة تأخذني إليْها . "[1] ومثل هذا الوصف يوضّح - بما لا يدعُ مجالا للشك - أنَّ المؤلف الذي يتخيَّلُ نفسه طفلا بحاجةٍ إلى الهدهدة، إنما يعبر، بطريقة مباشرة، عن تعلقه بالأم، التي رحلت إلى العالم الآخر، وَوُريتْ الثرى منذ سنواتٍ عشر. ويكرّرُ هذا في موضع ثانٍ يُخاطب فيه تلك المرأة: " أريد أن تقرَئي هذه الكلمات. إذا مِتّ بعد قليل، أو هوَتِ الطائرة، لنْ يعرف أحدٌ كَمْ أحبّكِ. ولنْ يعرف الناسُ كمْ أصبحتُ

1.محمد القيسي : **الحديقة السرية** ، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002 ص 188 ويذكر أن رواية إنجليزية صدرت في لندن بالعنوان نفسه الحديقة السرية *The Secret Garden* لبرنت *Brunett* 1911 وهي من روايات الأطفال، وليس بيْن الروايتين من الشبه ما يستحق الذكر.

عاشقا متيمًا في عامي الأخير. أريد أنْ أبكي فَرِحًابكِ، لا تظنّي أن الندى لمْ يبلّلْني، أنا طِفلٌ كبير " (ص193)

ألا نجد في تكرار وصف الشاعر القيسي ذاته بالطفل الكبير، الراغب في حنان منْ تدلِّلُه، أو أنه طفل حسب، تعبيرًا غير واعٍ عن عشقٍ طفولي لشخصيَّة الأم ؟ وقد تكتنفُ الشكوك ما يجيب به الباحث عن هذا السؤال، لكن القيسي في " حديقته السرية " وهي أشبه ما تكون بسيرة، اتخذت من القالب الروائي شكلاً فنيًا تتكون من خلاله ، وترى الحياة برؤاه، لا يترك المجالَ واسعًاً أمام هذه الوساوس؛ ففي إحدى الفقرات المهمة من مخطوط لم يذكر اسمه، يقول، وهو يتحدث عن بطلة القصة التي أحبَّها، وعاشرها معاشرَة الأزواج، مثلما يصرّح في روايته - السيرة : " فجأةً ، ظهرتُ أمامي من الزقاق، غير بعيد، ظهورًا غير متوقَّع، ولوّحتْ لي كي أتبعها، ترددتُ، وهي تنْثني مسْرعةً دون توقّف، ولمْ تدَعْ لي أنْ استمْهلها، أو أشير إليها موضحًا. نظرتُ لا إراديـاً إلى جهة الصافية .. وكانتْ أمّي تغيبُ في التلافيف".

وهذا يذكرنا بطبيعة الحال بكابوس كان يعتاد جبرا إبراهيم جبرا في أحَد كتبه، وهو تجاذب امرأتين للشخْص نفسه، ولكنّ الفرق بين كابوس القيسي وجبرا أنَّ المرأتين اللتين تتجاذبانِه هما: الأم والمحبوبة. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: أيهما لها الغلبة على الأخرى ؟ في الكابوس يقرِّر البطل/ الراوي – الذي هو المؤلف نفسه- الانصراف

عـن الأم، والاتجـاه نحـو المـرأة الأخـرى: " وجـدتُني أذهـب إلى مكـان الصـافية حيـث مَخْطـوطتي. خطـوْتُ إليهـا وأنـا أتسـاءل في سـري: مـاذا أقول لمن أحبّ عنْ مقابلة أمي؟ " [1] خلافا لموقفه في اليقظة، عندما راح يتساءل: ماذا لو أني تبعتُ أمي، وأخذتني مَعَها ؟ التفسير الشعبي يشـير إلى أنَّ هـذا فـألٌ سـيء، فالميِّـت، حـين يصـطحب أحـدًا مـن دار الحيـاة ، معـه، ويـذهب بـه، معنـاه أنـه يـدعوه إلى الـدار الآخـرة، فهـل تجمّل الموْتُ في هيئة أمي؟ ". وفي اعتقادنا أنَّ ظهور الأم المَيْتة للبطل في أحلامه ، ورؤاه، والمقابلة بينها وبين المعشوقة، وتفضيل الأخرى على الأم، لا يعني أنَّ البطل كفّ عن التعلق بأمه لصالح العشق الطبيعي الخالي من نزعاته الطفولية المبكرة. وإنما الذي نراه هو العكس، لأنّ المؤلف يُلحُّ إلحاحًا شديدًا على أنَّ الأم هربت منه هروبًا، تاركة له أن يحيا حياةً جديدةً يستكمل فيها الجزء الثاني من مخطوط حياتهِ، وحياتِها أيضًا. فعبارة "حياته وحياتها " عبارة تشير إلى الصافية، وتعلقه بها، وهي صورة من صور التعلق بالأمّ المتوفاة. وليس أدلّ على هذا من الاستهلال الذي قدم به للكتاب الثاني من الرواية " البوابة الأولى". ففيما كانت الطائرة – التي تقله من عمان إلى لندن تعبر أجواء المكان الذي تثوي فيه الأم " حمْدة " يتذكّر – فجأةً – أنه نسيَ قراءة الفاتِحَة :

1.المصدر السابق ص 207

" منذسنوات ، منذ عقد كاملٍ ، تمامًا ، لم يحدث أن نسيت مثل هذه المرة، اعتدتُ،ما دمت مقيمًاً، ولست في سفرٍ، أن أتلوَ آية في مشواري النهاري إلى العاصمة، وأمسح وجهي بعد كلمة آمين. " [1]

وهذه المسألة، قراءة الفاتحة، تتكرر كلما همَّ الراوي بالسفر للقاء الصافية، كذلك كلما غابت عنه تذكر غيبة الأم في دار البقاء، يقول مُخاطبًا نفسه :" لا أحدَ معك ، لا شالها، أو حقيبة يدها، لا الجميلون مروا، ولا أمُّكَ مُصْغية ."[2] فكأنَّ الغيبة عن الحبيبة تستوجب الغيبة عن الأم، أو العكس: " ليس ثمة من يستضيفك في هذا الخلاء الواسع. كأنّ الكتابة نثرٌ معلولٌ يتغذى بأحزان شاعرٍ غائبٍ عن أمه ". أما الحضورُ، فشيءٌ آخر، إذ تلتبس الأم بالمرأة :

يحضرون جميعاً؛

يحضرُ البعيدُ، والأليفُ، والعَصِيّ

وتحضُر عيْناها،

تحْضُرُ أمّي.

لسنا في حاجةٍ إلى دليل آخر على ارتباط الأم ها هنا بالمرأة الأخرى، في رواية القيسي هذه . وليس ثمة شك في أن تعلق القيسي الأوديبي بأمِّه هو الذي فرَضَ عليه هذا التعلق الشبيه بتعلق الطفل بأمّهِ، أو بمنْ تعولُه، وترْعاه. ويقول في موْضعٍ آخر:" لماذا لا أختصر

1.السابق ص 215

فأقول "منذ سقطت على الأرض منْ شُرفة أمي،وانزلقت بين يدي القابلة، وصعَدَتْ صرختي الأولى، وأنا أنتظرها، أنتظر الصافية .. ربما لأموت بعد قليل، وندع الريح تقولُ لنا : من الذي يعرف ما ينتظر القلب؟ وما يخبىءُ الغياب ؟ "(ص233) . وعندما يأزف الفراق بين الصافية، وبطل الرواية، وتعتاده الكوابيس، نجده يصف لنا الكابوس الآتي:

" راحَ بدني يُنَمْنمني ، وعيناي لا تفارقان امتداد العمود في الفراغ، رغِبْتُ أن أنادي أمي لتصدَّ عني هذا الهاجس الذي يلحّ عليّ، ويدعوني لاحتضان الهاوية، ولما كانَ الصّمْتُ كثيفًا ،ولا صدى لصوتي، أو إجابة، وجدتُ نفسي أطوّق العمود الحَجَريّ بيديّ ، وجسدي مدلىً في الفراغ . واصلت نداءَ أمي بلهفة أعمق، ثمّ ارتختْ يدايَ على العمود، ورحْتُ أهوي. وكنت وأنا أهوي أنادي أمي (ص342)". فهذا الدونجوان لا يفتأ يستغيث بالأم، ويُهرع إليها عندما تجفوه امرأة، ولا يفتأ يتذكر تلك الأم كلما جمَعَته بالمرأة مجالسُ وصلٍ، ومقاماتُ عشق، ولا يفتأ يقرأ على قبْرها الفاتحة كلما همّ بلقاءٍ جديد مع تلك المرأة. حتى إنَّه ليقرأ الفاتحة مرتين، إحداهما عنه، والأخرى عنها: " أحسُّ بأننا أتينا معًا هذا المكان.. المقبرة، أنا وأنتِ، أحسُّ بك الآن في مدينة الموتى، أحس بك تُهْرعين إليّ من بعيد، من رؤوس الأشْجار التي تطوّق المقبرة. أحسّ بكِ تمامًا كما لحظاتنا الأخيرة في لندن)(ص357)."

والحقّ أن رواية القيسي الحديقة السرية ليست رواية بطلة واحدة انتهى بها الأمر إلى التخلي عن الحبيب، وإتلاف الصور، والرسائل المتبادلة، أو الرغبة في الإختلاف، بل هي رواية ببَطلتيْن، إحداهما هي الأم التي لانلمح المرأة الصافية إلا ونلمحها معها بين السطور والظلال، والأخرى هي الصافية معشوقة البطل المؤلف. ومما يلفت النظر تلك المشاهد السردية الغريبة التي يتصور فيها الراوي/ البطل عودة أمه من الموت:

" مشيتُ حيثُ ترقد أمي، ورحْتُ أسندها بحنوّ ٍكما لو كنتُ أسند طفلَةً عليلةً. ألاحظُ أن ّأمي أطول مما أعرف، وسامقة ببنية رمحية، لكأنّ المرضَ زاد من نحولها. لوْنُ بشرتها أكثر بياضًا، وهو غير لونها القمْحيّ الذي أحبّ. أمي تتهدلُ، وتتكسَّر، كانت أمي تموت ، وتغمض عينيها كغزالة (ص376). " فنهوض الأم من قبرها، والموت مرة أخرى، تدبيرٌ عجائبي، أو غرائبي، من راوٍ يسْتَسْلمُ للكوابيس. لكنَّ الحقيقة التي نستند إليها في تبديد الشكوك حول المُعطى الأوديبي لدى القيْسي، الذي يقرّبُه من أدباء عاشوا تحت وطأة هذا المُركَّب، ما ورد في روايته - السيرة من قول صريح يشبّه فيه طفولته بطفولة رولان بارط:

" عشت طفولة، ومراهقة، جد شبيهة بطفولة رولان بارط ومراهقته، ربما لهذا أحببته. ربما لأنه قال بأن المال كان أهمّ في تكوينه من الجنْس، مُبيّنًا – ببساطة – أنه عاش طفولة ومراهقة جدّ

فقيرتين. وقد حدث لنا أننا كنا لا نجد ما نأكل. وكان المشهد اليومي هو رؤية أمي وهي تعمل دون توقف".. " لقد امتلك بارط، عدا مراهقته وطفولته وشهرته، المال، لكنه كان مبذرًا كبيرًا، كما يقول. وألاحظ أنني لم أكنْ مبذرًا يومًاً، ربّما لأنني لم أمتلك الكثير لأغدو مُبَذرًاً. كما لمْ أشْغَفْ به جَمْعاً. كنت أجترحُ وقتي وحياتي وأسفاري بالقليل منه، القليل الكافي (ص162)".

وهذا الاعترافُ لا يكفي قطُّ للمقاربة بين القيسي ورولان بارط، وإنما يقارب أيضا بينه وبين جبران، ففي الملاحظ التي نوَّهْتُ إليها، ونبهت على بعض منها، في مستهل هذا الفصل، طفولة مبكرة غاب عنها الأب غياباً مطلقاً، وأمّ لا يفتأ يراها تكابد من غير مللٍ، ولا كللٍ، لتوفِّر لهُ، ولأختيهِ، لقمَة الخبز. ومراهقة لا تخلو من جفافٍ وذبولٍ ويُبْس، وَشَقاوةٍ.. كل ذلك - أو ذلك كله - يؤدي بالطبع إلى تعلقٍ، ليس بالأم حسْب، بل بالمرأة، وقد لا يتجاوز هذا التعلق بالمرأة محاولات اللاوعي للتعويض، والرمز، ليس غير. فيُكثِرُ من الكلام في شعره عنها، وعن الأم، في تغْييب للكلام عن الأب إلا بإشاراتٍ نادرةٍ لاسْتشْهاده. وذلك في ظنّي هو أحد الألغاز الكامنة في ذات القيسي انسحَبَ أثرهُ على شعره، مثلما انسحب على نثره.

سؤال التجنيس

ولوْ لمْ يُشرْ ناشرُ "الحديقة السِرّية" بكلمة "روايَة" على الغلاف الأوّل، لما ظنّها القارئ أكثرَ من سيرة ذاتية، لا سيّما القارئ الذي على

دراية بسيرة القيسي، وما توالى في حياته من حوادث في السنوات الأخيرة التي سبقت رحيله المباغت في أوئل شهر آب من العام 2003. فالمنظّرون لفنّ الرّواية يشترطون فيها أنْ تكون الحوادثُ التي يُبني منها الجسْمُ الأساسيُّ للسَّرْد حوادثَ مُتخيّلة، وأنْ يكون الراوي فيها شخصاً غيْر المؤلف. وأنْ تكون الشخوصُ فيها غيْرَ حقيقيّة، فهي من اختراع الكاتِبِ المُبْدع، وأنْ تجري أوضاعُها فيها وفقا لقواعد السَّرْد لا لقواعد الحياة اليوميّة غير المتخيلة. فالكاتبُ الروائيُّ يُحاولُ، ما أمْكنه، مُحاكاة الواقع لجَعْل الحوادث المتخيَّلة تبدو لقارئِهِ العاديِّ، أو المتمرّس، وكأنَّها حوادثُ حقيقيّة، وليستْ منْ صُنْع الخيال. والدلائلُ التي تشيرُ إلى اقتراب نصّ "الحديقة السرية" منَ السّيرة دلائلُ كثيرةٌ جدًاً.

الرواية- السيرة

فالكاتبُ، متماهٍ بالراوي. والراوي، الذي هو المؤلفُ، متماهٍ بالبطل، الذي ألمحَ النصّ لاسْمِهِ مِراراً وتكراراً. وسأسوق هنا بَعْضَ الدلائل التي تثبتُ بالدليل الملموس أنَّ القيسي هو من يروي، وهو منْ تدور حوله الحكاية. يقولُ المؤلفُ ما يأتي: " هذه المرّة امتدتْ المسافة أسابيع قليلة كانَ لا بدّ منها، وقد تشقق قلبي في الطريق إلى رامَ الله، لأرى البيْت الذي تركته مُنذ ثلاثين سَنة، وأتعرّف عليْه. وإذ وَصلتُ، وسعيْتُ إلى المُخيّم، رأيتُ أنَّ هذا المخيّم (يعني مخيَّم الجَلزون) ليس المخيّم الذي أعرف، هكذا تهْتُ، ولمْ أعرف الطريق إلى البيت الذي

عشتُ فيه مع أمّي. رُحْت من جديد أمشي على هدْي خارطة الذاكرة، أغمِّضُ عيني وأرى المُخيَّم طفلاً. ورأيته، إذ ذاك، واضحًا تمامًاً. كيف تغيَّرَ المكانُ إلى هذا الحدِّ، وغابَتْ معالمُ بيْتي؟ لا الشارع نفسُه، ولا دكانُ أبي طلال هناك، ولا شجراتُ الزيتون أيضًاً، ولا بيْت الخلاء في العراء المُظلَّل بأشْجار اللوز والبرْقوق.لا شيءَ ممّا كان هنا قبْل ثلاثينَ سَنةٍ باقيًاً مني.هكذا تتعقّد الجغرافيا الأولى لذاكرة الطفولة. إنه الجلزون. . مخيم الجلزون (ص298) ".

وأيًا كان الدارسُ الذي يُريدُ أنْ ينفيَ صحَّة ما نزعمُه من أنَّ الراوي هنا مُنْدغمٌ في المؤلف، والبطل، على حدّ سواء، فإنه لا يستطيع أنْ يُنكرَ صحّة أنّ القيسي هو ابن مخيم الجلزون، وقد أوضح ذلك، وفصَّله، وجلاهُ في غير كتاب من كتبه النثرية التي تطرَّقَ فيها إلى السيرة، والطرْد من المكان، ومنها "كتابُ الابْن" الذي أشار إليه صراحة في "**الحديقة السرية**" رابطًا بيْن مشروع الكتاب، وبعض الحوادث التي رُوِيَتْ في السّيرة التي نتحدّثُ عنها في هذا الفصل.

والواقعُ أنَّ القيْسي لا ينفي عن كتابهِ هذا صفة السّيرة، بدليل أنه يذكر فيه بَعْض شعره، وبعض أسْفاره، وما كانَ من شأن الأمّ التي تُوفِّيَت قبل بدء الحوادث في الرواية بعشرْ من السَنوات، وهو يذكر اسْم ابنته البكر (بيسان). فوق هذا، وذاك ، يذكرُ المكانَ الذي

---

(1)السابق، ص 298

يقيم فيه،وبيته السابق في الرُّصَيْفة. ويذكر عناوين الكتُب التي قرأها، أو اطّلع عليها في أثناء تدوينه لهذا النَّص، ومنها - على سبيل التمثيل لا الحصر- كتاب"الرَمْل" لبورخس ، و"علاقات خطرة" وهي رواية تراسليّة من تأليف الفرنس دي لاجلو، أهدته ترجمتها بطلة الرواية (الصافية) و(اللهبُ المزدوج) لأكتافيو باث، ويذكر قصيدة لشاعر إشبيلي أعْجبَ بها ذاتَ يوم (ص60) ويذكر رواية "تحْت الدولاب" لهرمان هسه، فيُحدّث القارئ بملخَّص تلك الرواية، وما كان منْ شأن بطلها (هانز غيبنراث) مثلما يوردُ مقتطفاتْ منْ "نشيد الإنشاد" منبّهاً على الصلة بين عنوان كتابه والحدائق السرية المرتبطة بإيروس (ص108- 109) .

وفي مَوْضع آخرَ يحدّث القارئ بحديث جان جينيه الذي نزل ذاتَ يوْم في فندق بالرباط يقال له" النُزْل الملكي". إلى ذلك يشير لقصائدَ كتبها، فكانت مُؤرّقة له، وإلى آراء لكلٍّ من رولان بارط، وجوليا كرستيفا ويطالع كتاباً عن حياة نازك الملائكة، مؤكداً أنه لم يُعْجب بالروح المتحفِّظة لديها، وهي رائدة الشعر الحديث، مثلما يقولون (ص158). وعن الرواية السُّودانية "بيضة النعامة" يقول القيسي:" فرغْتُ من قراءة "بيضة النعامة" التي قدّمْتها لي، ودعوْتني لقراءتها بالسُّرْعة المُمْكنة، أعجبتني كعّملْ - كذا - فنّي شديدِ الحساسية، ومملوء بالسودان - البطلة سودانية - ونكهته التي تحمل، مثلما يقولون، عبيرَ الغابة" (ص195). وهو دائم الذكر لكتبه، فسرعان ما

يستل منها واحدًا ويشرع في قراءته، من ذلك - مثلا - قصة "الشيخ والبحر" للكاتب الأميركي همنجوي التي يقول عنها القيسي:"هي الرواية التي أحبُّ ". ونستطيع أنْ نقول مثلَ هذا عن جلال الدين الرومي، وعن كافكا، وبهاء طاهر، وإتيل عدنان. ومثل هذا الانثيال من الكتُبَّ، والنصوص، التي يُشير إليها القيسي، يضعنا وجْهاً لوجهْ أما سيرة، أو اعترافاتْ، يكتبها شاعرّ عاشَقٌ، وكاتبّ مثقفٌ، وقارئٌ نِهِمٌ منَ الدَّرجة الأولى.

فالرواية لا تحْتملُ مثل هذا التوثيق القائم على تتبّع حياة المؤلف الراوي. ويَسْتطيع منْ ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربيَّة، أنْ يكتشفَ بسهولة، ويُسْر، شديديْن، خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السَّيال الثقافيّ، لأنَّ الرواية يُفترضُ فيها أنْ تخاطب القارئ العادي الذي لا يعرف من هو بورخيس، أو بارط، أو جوليا كرستيفا، أو إتيل عدنان، أو جلال الدين الرومي. من هنا يأتي القولُ باقتراب هذا النصّ من كتب السيرة الذاتية، والاعْترافات، وربما كان هذا الوصفُ أقرَبَ إلى الدقّة منْ وصفنا لحديقة القيسي السرية بالرواية، وثمة وصفٌ آخر لهذه الرواية يمكن أخذهُ بالحسْبان، وهو الرحلة.

الرواية- الرحلة

فمن يقرأْ الحديقة السرية يكتشفْ حرْصَ المؤلف، الذي هو الراوي دائمًا، والبطل، على تضمين النصّ انطباعاتٍ عن الأماكن،

فيما يُشبهُ الارتحالَ الذي يذكّرُنا برواية أمين معلوف عن الحسن الوزان (ليون الأفريقي) وبكتب الرحلاتِ الكثيرة التي صُنفت في القديم، والحديث، وقد بدأ هذا النزوع في أسلوب الكاتب معَ الأسْطر الأولى، فقد التقى البطلُ العاشقُ فتاته في رحلةٌ قامَ بها إلى بغداد ليحضرَ مُؤْتمرًا . وقد تكرّرَتْ الإشارة إلى هذا اللقاء فيما يشبه التواتُر السَّرْدي، ولكنَّ الساردَ لمْ يتركْ فرْصَة تفلِتُ منْ يده إلا ودوَّن فيها ما جرى في رحلاته من بغدادَ إلى عمّانَ، فالمغرب: فاس، والرباط، وسلا، وشالة، والدار البيضاء، وطنجة، وغيرها، فإلى تونس، ثم لندن، فالإقامة فيها تحت ستار العمل في مركز إعلامي ليكون إلى جانب المرأة التي عَشِقَ. ثم الرحلاتُ من لندن إلى تونس، فعمّان، ورحلات (الصافية) إلى أميركا، فالجنوب الأفريقي، والدوحة، فتونس. ومَظهرُ الأدب الوَصْفي (الرحلات) يُخيّم - في الواقع- على السرد من أول النص حتى الكلمات الأخيرة. لكن القارئ المُرْتاب بما نقول يسْتطيع أنْ يتصفّح على عجَلٍ الصفحات من 101 - 157 ليكتشفَ ما فيها من تسجيل وثائقيّ لانطباعاتِ الكاتِب عن الأماكن التي تردّد إليها، وزارها، متمتّعًا بما فيها من المشاهد، والمغاني، التي تذكرهُ بشِعْبِ بوّان. وقد استحالتْ عناوينُ الفصول، بفضل ذلك، إلى أسْماء أماكن: "الحج إلى فاس" و" فاس- 1 نيسان"و "فاس- 2 نيسان" و "فاس- الرباط4 نيسان"و"الرباط - 5 نيسان"و" الرباط 6 نيسان" و" الدار البيضاء7 نيسان"ثم"لندن 12 نيسان" وأخيرا غاردينيا البحر (ص121).

والعناوين لا تمثل في الواقع دالا وحيدًا، ولا ذِكْرهُ لليوم والشهر إلى جانب اسم المكان هو وحده ما يوحي لنا بأنَّ الكتابَ لا يتعدى أنْ يكون مذكِّرات، وإنما السردُ نفسُه يحيلنا، في بعض المواقع، إلى ما يشبه الكتُب التي تحسبُ في عداد الكُتُب السياحية. فهذا سرْدّ تمّ اختياره بطريقة عشوائية لنقرأ فيه ما يأتي :" نتجول في الرباط قاصدين شالَّة، نمرُّ بمقهى بليمة ثم نأخذ العربة، ندفع ثمن تذكرتين وندخل بوابة شالة العالية الفخيمة، ساعاتّ من التجوال، والحديث المتواصل بين أشجار خرافية، وخضرة مُلتهبة الألوان، وقبور لأسلافٍ لا نعرف، وغزاة سادوا ثم بادوا، لنفضي إلى جلسة على العشب مطوّقين بالأشجار التي تحنو علينا حيث يَصلنا عزْفُ الطيور، لكأنّ الطبيعة بجمالها كله تحتفي بنا. ثم يمرُّ فوْج كبيرّ من السائحين الأجانب، رجالا ونساءً في منتصف العُمْر، أو كهولته، يندهشون لجلستنا بيْن الأعشاب." (ص114) وفي كثير من المواقف نجدُ المؤلفَ- الذي هو البطلُ والرّاوي- يفتِّشُ في الأماكن عن ذكرياتٍ، ففي أثناء تجواله في مدينة (سَلا) يتذكّرُ موشَّحًاً للسان الدين بن الخطيب، فيورده (ص115) وهو يفعلُ ذلك في أثناء تردُّده إلى لندن وتونس: فأسماء الشوارع، والمطاراتِ، والأحياء، والأسواق، محفورةٌ في ذاكرته، لذا لا نعْجب إذا وجدناه يُشيرُ لكتاب جبرا "شارع الأميرات" الذي دوَّن فيه انطباعاتِّه عن لندن، وعن مناطقَ أخرى كثيرةْ في إنجلترا، لا سيّما منطقة البُحيْرات.

الرواية - القصيدة

في كتابيه "الحساسية الجديدة" و "أصوات الحداثة" استخدم إدوار الخرّاط تعبيرًا جديدًا يشيرُ فيه إلى اختلاط الأنواع الأدَبيّة في أعْمالٌ مُعيّنة بالذات، وهو القصة - القصيدة ، لكنه لم يستخدم، فيما أظنُّ، وأحْسَبُ، مصطلح الرواية القصيدة، أو السيرة القصيدة. ونحنُ هنا نقتربُ من تعبيره ذاك، لكننا نعمّمُه على نوْع آخرَ هوَ السيرة المُرْتبَكة بيْن الشَّعْر والنثر، أو بيْن الرحلة والرواية، أو بيْن الرواية والسيرة الذاتية. ومن الواضح أنَّ القارئ لنْ يفوته أنْ يُدرك ما في "الحديقة السَّرية" من أسلوب شعريّ يَطغى فيها على النثر. غيْر أنَّ ما ينبغي لفتُ الانتباه إليه، هو أنَّ هذا النصَّ لا نسْمعُ فيه سوى صَوْتِ المؤلّف، متماهياً بصوْت الراوي، المندغم بالبطل، في الوقتِ نفْسِه، بلا مُواربةٍ، أو تمْويه. وهذا يَعْني أنَّ المتكلمَ هوَ المؤلفُ، وأنَّ النص يدورُ حوْلَ المتكلم المُتمرْكز حوْل أناه. وبما أنَّ الشَّعْر الغنائيَّ، وحدهُ، خلافًا للملحميّ، والقصصيّ، والتمثيلي، هو الذي يتمرْكزُ فيه المتكلم حوْل ذاته: فإنَّ نصَّ الحديقة السَّرّية، بما هو واضحٌ من الصوت الوحيد الذي يخاطب فيه المؤلف ذاته، أقربُ إلى الشعر الغنائي منه إلى السَّرْد القصصيّ، الذي ينبغي أنْ يكونَ مستقلا عنْ صاحبه. والمعروفُ أنّ الأسلوبَ الشعْريَّ يتَّسِمُ- إلى جانب الاستخدام الخاص للغة، بتكثيف المجاز، والاستعارة، والاستكثار من المُحسِّنات- ويقومُ أيضًا على ما يأتي:

1. عدم التقيُّد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة، فيلجأ الشاعر للتقديم، والتأخير، والتكرير، والحذف، على وَفْق ما يتطلبه الإحساس، والشعور. فإذا كان الناثر يقول: (أنا آتْ إلى ظلّ عينيك) فإن الشاعر يقول (إلى ظلّ عينيكِ آتٍ)فالعبارة الثانية يغلب عليها الترتيب الشعريُّ، فيما يلوحُ على الأولى الترتيبُ النثريّ.
2. والأسلوبُ الشعريُّ يتسم بتوافر الجرس الصوتي، والإيقاع في الكلام، والسلاسة، وحتى الوزن .
3. ويغلب على الأسلوب الشعريّ التعبيرُ بالصُوَر تجنبًا للوقوع في المباشرة.
4. ويغلبُ عليه، أيضًا، الإيحاءُ، والرمْز.

وبالنسبة للمعايير التي تميّزُ الأسلوب الشعريّ من النثري في هذا النصّ يسْتطيعُ القارئ أنْ يجد الأمثلة، والشواهد الكثيرة، التي تنمّ على ذلك، ليس في كلّ صفحة من هذا الكتاب، بل في كل فقرة إذا أراد البحث، والتَنْقيب. ففي اختيار عشوائي نقرأ " ها هي ذي تفكك كرة الخيوط المتشابكة داخلي، خيطا خيطاً، وتفردها أمامي، تذيبُ ما تجمّد فيَّ من ينابيعَ، وأطوار، فأتطايرُ أنا فراشاً في أجواء المَكان". وفي الصفحة التي تليها يكتبُ القيسي واصفا قراءَة إحدى قصائده أمام المرأة التي يقعُ في حبّها تلكَ اللحظة :" أتوغَّل في الكلماتً، وأراني فيها، لكأنّي اقرأ في سيرة الوَجع الطويل، في هذا الوقت بالذات لماذا يتهدّج

صَوْتي، وتبتلُّ الأهدابُ، وما طفرَ الدّمْع؟". وها هو ذا يصف في فقرة قصيرة لقاء الحبيبيْن بلغة مليئة بالانزياحات تقرّب النثرَ من لغة الشعر: " أراها الآن أمامي ترتدي قميص نوم حريريًا طويلا بحريّ اللون، وعشبيًا قليلا، تطرّزه الأزهارُ وأوراقُ الورد..تواطأتُ مع الصمت.. وانطبق الباب. حضنتها طويلا قبل أنْ أصلَ إلى الأريكة.. وتحضنني. فعلنا ذلك في ظمَإْ صَحْراويّ. لكأنّنا من سنواتٍ كنّا ندّخر هذا الكنْز. كنْز الأحاسيس التي لا حدّ لفيضانها الآن".(ص33و 34)

ومن البيّن، الواضح، أنّ الكاتب القيْسي يلجأ بكثرة للصورة والمجاز: كنز الأحاسيس،سيرة الوجع الطويل. كرة الخيوط المتشابكة داخلي، إلخ.. علاوة على ذلك نجده ينحو في مَنْحاهُ الكتابي منحى الشاعر في اللّعب بأوضاع الكلمات في الجملة الواحدة " أراني فيها اقرأ سيرة الوَجَع" و"طويلا دارَ بنا السائقُ". ويقول في موقع آخر: " أية خِفةٍ حمَلتْني على أجنحة هذه العتمة قبل العودة إلى الطاولة، لم تكن بالأمَدِ القصير، كانتْ مدىً شاسعًاً، وشاشة ناصِعَة البياض، رأيت فيها الصّبْح مكتوباً. وأعراسَ قلبي تظللُ الليلَ والجُدران (ص59)" فالأصلُ أنْ يكون الترتيب: " قبل العودة إلى الطاولة حملتني خفة على أجنحة العتمة " لكنَّ المؤلف، كما لو أنه يكتب شعرًا، اختار أنْ يبدأ بالسؤال، وأنْ يُقدِّم ويؤخرَ، لما في ذلك من مراعاةٍ للسلاسة، والإيقاع، فضلا عن الترتيب النفسي لاهتماماته في تلك اللحظة. إلى ذلك نعثرُ في الكتاب على المزيد من التكرار في الكلمة، والعبارة،

والمؤقف، ممّا يُضفي على اللغة الطابَعَ الموسيقيَّ الذي يَتضافرُ مع العبارة السلسة، القصيرة، المنحوتة ببراعة قلّ نظيرُها في النَثْر.

والسّؤال الذي يتبادرُ للذهن، هو: هلْ أفاد السَّردُ القصصيُّ من هذه الشعريّة في نثره؟ لا بُدّ من التذكير بشيء يتناساهُ كثيرون ممن يكتبون عن الرواية، وهو أنَّ اللغة في الرواية ينبغي أن تتَّصِفَ بالتنوّع، فوفقاً لميخائيل باختين يجبُ أنْ تتراءَى فيها الأطيافُ اللغوية السائدة بين أناسِ الحِكاية، ولا يمثل التجانسُ اللغويُّ إلا شيئا واحدًاً هو غَلَبَة صوْت المؤلف على الأصوات الأخرى، وذلك يتنافي معَ المبدأ الذي دعا إليه، والتزمه فلوبير، وهو ضرورة تغيّب الكاتب عن الرواية. أما "الحديقة السرية" فلا شخوصَ فيها بالمَعْنى الدقيق للكلمة،والحوادث فيها تفتقرُ للتنوّع، والسَّيْروة، فالراوي- الذي هو القيْسي نفسُه- لا يُراوح إلا بيْن اللقاء الذي يَضمُّ العاشقيْن تارة، أو الفراق الذي يُباعدُ بينهما قليلا، ليعودا فيلتقيا تارة أخرى، أو يهجر السرد الزمني لسرْد من نوع آخرَ، هو الرَّسائل، والحوار بوساطة الهاتف. وهذا كله - بلا ريب - قلّل من تمَسُّك النصّ بقواعد السَّرْد، وقرّبه على نحو واضِحٍ من السّيرة الذاتية، ومن القصيدة النثريَّة التي تروي بالتفصيل حكاية عشْق عابرة، ربطتْ بيْن اثنين، ثم توقفتْ تلك الحكاية دون أنْ يترتب عليها ما يرجوه القارئ من تغْييرٍ يُفصحُ عن قيام السّارد بحبك الحوادث حبكاً يؤدي إلى نهاية .

لذا، إذا كان لا بُدَّ من الجواب عن سؤال التجنيس في هذا النص الموسوم بالحديقة السرية، فإنّنا نرجّحُ نسبته إلى النصوص التي وصفها جنيت بكلمة "النصّ الجامع" ففيه شيءٌ منَ الرواية، وشيءٌ من السِّيرة، وشيءٌ منْ أدبِ الرّحلات، وشيءٌ غيرُ قليلٍ من الشعْر، وشيءٌ من الرسائل، فضلا عن الاعترافات، وذلك ممّا يُسوّغ الزّعم بأنّ هذا النص نصّ استثنائيّ، يتخطى قواعد التصنيف، وَيَتأبَّى على التجْنيس[1].

1.سبقت الإشارة إلى هذا ص 131-132

الخاتمة

اعتاد الكتابُ، والدارسون، والباحثون، على إنهاء ما يؤلفون، وينشرون، بخاتمة تلخِّص أبرزَ ما في الكتاب. والحق أنَّ هذا الكتاب لا يحتاج في نظري لذلك؛ لأنه يضمُّ، بين دفتيه، دراساتٍ، وبحوثًا، تتناول موضوعاتٍ متعددة من شعر القيسي؛ فهو يقف بنا عند مشاعر الحزن والشَجى، والغربة والمنفى، ويقفنا عند موضوع الموْت في شعره، والمكان، لا سيما متصوَّرهُ عن البيْت، وموضوع التناصّ، والتفاعل مع التراث القديم، والتراث الشعبي، وما يحيط بذلكَ من أدَبٍ تأثر به، وتجلى تأثيرهُ في شِعْره، ويمضي بنا في الاتجاه نفسه عندما يتناول تأثير لوركا الإسباني في بعض أشْعاره، علاوة على هذا كله، يتناول موقف الشاعر القيسي من التجْنيس شِعْرًا، ونَثْرًا، وبصفةٍ خاصَّةٍ علاقة روايته " الحديقة السرّيّة " بالسيرة، وبالرحلة، وبالقصيدة.

وهذه موْضوعاتٌ متعدِّدة، تنْتَظِمُها الدلائل المُؤكِّدَةُ وهي أن القيسي شاعرٌ كبيرٌ، ملتزمٌ بهموم شعبه الفلسطيني، التزامًا قلَّ نظيرُه، وسَما قدْرُهُ وتقديرُه، وهو ملتزمٌ كذلك بقضية الشِعْر، من حيث هو فنّ، فلم يغِبْ عن فكرِهِ، ولم يَعْزُب عن خاطِرِهِ، أنَّ الالتزام

السياسيّ، والوطني، والقوْمي، لا يعني التفريطَ بشعريَّة النصّ، وجماليّات القصيدة، أو شعريَّة الروايَة، وجماليّات السَرْد.

رحم الله القيسي رَحْمَة دائمة، وغَفَرَ لهُ، وَعَفا عنه، فقد كانَ، بحقٍّ، غرّيدَ الحُزْن المَوْزون.

ملحق ببعض ما كتب عنه
وعن شعره

في الذكرى التاسعة عشرة* لرحيل الشاعر الفلسطيني الكبير محمد القيسي (1944- 2003) لا بد من شيء يُذكِّر به، وبشعره، فقد شغل شعره الكثير من الدارسين، والباحثين، نظرًا لغزارته، وتميزه على شعر غيره. فمن بين النقاد، والشعراء النقاد، الذين كتبوا عنه قصي الحسين، ورجاء النقاش، وأحمد دحبور، وشوقي بغدادي، وإحسان عباس، وجودت فخر الدين، وخليل أحمد خليل، وخليل السواحري، وراسم المدهون، وعبد الرحمن ياغي، وعمر شبانة، وعناية جابر، وفخري صالح، ومحمود الريماوي، وياسين رفاعية، ويوسف أبو لوز، ويوسف ضمرة. وكنت قد جمعت بعض ما كتبتُه عنه، ونشرته عن شعره، في كتاب صدر في العام 1998 ببيروت. وتناولت شعره أيضا في كتاب آخر بعنوان محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن(وهو ط1،من هذا الكتاب) وتناول ما كُتب عنه بالجمع، والتحرير، محمد العامري- الفنان الشاعر- في كتاب صدر في بيروت بعنوان المغني الجوال 2001. واللافتُ أنّ الدراساتِ كثُرت، وتواتَرَت، بعيد هذا الكتاب المصنف. فأعدَّت كل من حنان عمايرة،

---

*مستخرج من صحيفة الدستور الأردنية، ع الجمعة، 7/29 / 2022

ورلى عصفور، أطروحةً عن شعره، الأولى رسالة ماجستير، والثانية رسالة دكتوراه، نوقشتا في الأردنية. وقُدِّمَتْ في جامعة لاهور بباكستان رسالة عن التناصّ الديني في شعره 2014 وفي جامعة النجاح بفلسطين رسالة عن «البنية الدرامية في شعره» لدعاء علي عبد الله، ونُشرت في كتاب. وأخرى بالعنوان ذاته «البنية الدرامية في شعر القيسي» لإسلام شاهر الحليفاوي في جامعة الخليل. وقُدمت، ونوقشت، في الأزهر الإسلامية بغزة، رسالة أخرى عنوانها " القيسي حياته وشعره ". ونَشَرت إيهام زياد بحثا بعنوان «العَتَبات النصية في شعر القيسي» (دراسات، 2019) وعماد الضمور: «سردية الشعر في منمنمات أليسا» (مجلة جامعة النجاح، مج 23، ع 2، 2009) وهناء البواب نشرَتْ بحثًا عن الصوت، وعلاقته بالدلالة، في شعره (مجلة العلامة، حزيران 2018) وعمر العامري أعد بدوره أطروحة عن «الاغتراب في شعر القيسي»(انظر ص190) نُشرت في كتاب. وهذا غيضٌ من فيضٍ كُتب عن القيسي، وعن شعره، ونثره. وقد تضمَّن عددُ مجلة أوراق (2004) البحوث،والدراساتِ، التي قُدّمتْ في ذكراه، ومن بين ما نُشر فيه دراستنا للُغْز الأنا في شعر القيْسي ونثره.

أما الدكتورة الشاعرة نبيلة الخطيب، فقد أعدت عنه، وعن شعره، أطروحة دكتوراه نُشرت بدعم من وزارة الثقافة، بعنوان «شعرُ محمد القيسي في ضوءِ جمالياتِ التلقّي: قراءَةٌ في أفق التوقّع.«

وتنحصر غايتها المنشودة، وبغيتها المقصودة، من هذا التأليف، في التتبّع بالتحليل العميق، والتقصي الدقيق، لوجوه الإبداع في شعره دون نثره. وعلاقة ذلك كله، أو بعضه، بأفق التوقّع، وكسْره، بصفتها، أي المؤلفة، قارئة هذا الشعر، والمتلقيةُ التي تقف على ما ظهَرَ فيه وما بطَن. وتبعًا لذلك تمهّد لقراءتها هذه بتمهيدٍ، وتوطئةٍ، عما يعرف بنظرية التلقي، وجاء هذا التمهيد مختصرًا اختصارًا شديدًا إذ لا يتعدى بضع صفحات من 21 - 37 مع أن هذا القليل أقامت عليه دراسَة الكثير، متجاوزةً في قراءتها لشعره نحو 240 ص عدا الخاتمة القصيرة، وفهارس المراجع. والقارئ الذي لا دراية له، ولا خبرة، بهذه النظرية، سيلاحظ أن هذا التمهيد غير كافٍ. وأن المؤلفة تحاول أن تتوغل في الحديث عن أساسيات هذه النظرية لكن الرغبة في الإيجاز تحول بينها وبين العرض الكامل، المترابط، لأفكار كلٍّ من آيزر، وهانز روبرت ياوس. مقتصرةً، بدلا من ذلك، على اقتباساتٍ منتقاة من كتاب «نظرية التلقي» لهولب الذي ترجمه المرحوم عز الدين إسماعيل. وبعض الملاحظات المجتزأة من "بلاغة الخطاب وعلم النص " لصلاح فضل، وبعض ما ورد في كتاب رامان سلدن الذي ترجمه للعربية المرحوم جابر عصفور بعنوان «النظرية الأدبية المعاصرة». وغاب عن هذا التمهيد الكثير مما كُتبَ، ونُشر، عن نظريتي التلقي، والتأويل، مما لا يتسع هذا الموقع لذكره، وحصْره.

والواقع أنّ جلَّ ما قيل، ويُقال، عن نظرية جديدة في القراءة تحت مسمى التأويل تارة، أو التلقي تارة أخرى، شيءٌ لا جديد فيه، ولا مزية. والشيء الوحيد الذي جاءت به هذه النظرية هو تجاهل المبدع، وتجاهل النصّ، والتركيز على القارئ. وأما الحديث عن أفق القارئ، وأفق النص، وأفق المتلقي، وحاجز التوقع، وكسره، فهو - في رأينا - لا يعدو كونه حذلقة محدثين يريدون أن يثبتوا للآخرين أنهم على مذهب شيخ المعرّة:

وإني، وإنْ كنتُ الأخيرَ زمانُهُ،

لآتٍ بما لمْ تسْتَطِعْهُ الأوائِلُ

الأنا والآخر:

وهكذا نجد المؤلفة تعْدِلُ عن أفق القارئ لتحدثنا في الفصل الأول عن « الأنا والآخر». مكتفية من العنوان بهاتين الكلمتين، معوّلةً على زكانة القارئ، ونفاذ بصيرته، فيقومُ بزيادة ما هو ضرورة ليصبح العنوان « الأنا والآخر في شِعْره «.والحرص على التكثيف، والاختصار، يمنع المؤلفة الشاعرة من التطواف على مفهوم الأنا، ومفهوم الآخر، لتحديدهما، فهما مفهومان لهما مدلولهماالمصطلحي الشائع في الدراسات الأدبية، والمقارنة. وقد يُعْزى ذلك لكون الموضوع لا يتسق مع منهج الاحتفاء بالمتلقي، بدلا من المبدع، الذي تقصيه نظرية التلقي من الأضواء، حتى ردَّدتْ بقوة مقولة « موت المؤلف «. بمعنى أن معرفتنا به، وبهواجسه،معرفة غير ضرورية، وليست لها قيمة.

ومع ذلك، فإن نبيلة الخطيب، حرصًا منها على الوفاء لذكرى هذا الشاعر، قدمت لدراستها بنبذة عنه. فذكرت أن ولادته كانت في العام 1944 في بلدة كفر عانة على كثبٍ من يافا بفلسطين. وأنه طُرد فيمن طردوا منها عام 1948 ليستقرّ هو وأسرته في مخيم الجلزون على مقربة من رام الله، وأنه درس في مدارس الأنوروا، والمدارس الحكومية، وفي معهد قلنديا المهني، وانتسَب لجامعة بيروت العربية، وظفر بالشهادة الجامعية الأولى التي تؤهله للعمل مدرسًا للغة العربية في مدارس الكويت، والسعودية، وليبيا. وتنقّل في عواصم عدة منها: دمشق وبيروت وطرابلس وتونس ولندن وطهران وعمان وبغداد والقاهرة والجزائر، لكن استقراره كان في بلدة الرصيفة بين عمان والزرقاء، وفي آخر أيامه استقرَّ بعمان في حي المدينة الرياضية مقابلَ صرح الشهيد. أما آثارهُ، فقد استقصتها في صفحتين، بيد أنها اقتصرت على الشِعْر، ولم تذكر جهوده الأخرى في النثر، ومنها كتابه (الهواء المقنع) و(كتاب الابن) وهو سيرة، والحديقة السرية، وهي رواية، وشرفة في قفص، وهي رواية أخرى صدرت بعد رحيله بعام 2004.

وعُذْر المؤلفة - ها هنا – واضحٌ، ومعروفٌ، فهي لا تدرس في الكتاب إلا شعره. وهذا ربما يكون كافيا بل أكثر من كاف. وبالعودة للفصل الأول، نجد المؤلفة تقتفي- للأسف - أثر بعض الدارسين ممن لا يتّضح لديهم ما المقصود بالأنا، وما المقصود بالآخر. وقد أحالتنا

لمؤلفاتٍ من هذا النوع. منها «جدل الأنا والآخر في الشعر الصوفي ". ومثل هذا ما نود التذكير به، وهو « الآخر في الرواية الفلسطينية النسوية "وكذلك دراسة نُشرت بعنوان « الأنا والآخر في الشعر الجاهلي " لزينة غنيم. فالآخر في هذه الدراسات مُخْتلفٌ فيه. فكل من هو مباينٌ للذات يُعد في نظر مؤلفيها آخر. وعند الدكتورة نبيلة تعد الأم آخر، والمرأة آخر، والزوجة آخر، والحبيبة آخر. وهي مع ذلك تسمي هذا الآخر تارة مؤتلفا، وتارة مختلفا، وطورًاخصيما أو ضدًا أو نقيضًا أو عدوًا. ومع أننا لا نجد الفرق بين المختلف، والخصيم، والنقيض، والضد،فرْقًا واضحًا، إلا أن هذه التقسيمات في نظرنا غريبة عن هذا الإطار الذي يكثرُ تناوله في الدراسات المقارنة. وهذا التقسيم،كالتقسيم إلى إيجابي، وسلبي، كله مما بُني على فكرة غير واضحة. فالأنا، في ما نعرفه في الدراسات، هو الشخص الذي يجري عليه التركيز في الرواية، أو في الشعر، مقابل آخر من جنسٍ آخر، وثقافةٍ أخرى. ولتوضيح هذا نورد المثال الذي تناوله كثيرون تحت مُسمّى الأنا والآخر، وهو رواية « موسم الهجرة إلى الشمال " للطيّب صالح. فالسوداني مصطفى سعيد بطل الرواية هو الأنا، وجين موريس الإنجليزية، ومن شابهها، وشاكلها، من الشخصيات البريطانية، هو الآخر.

وفي رواية سجين المرايا لسعود السنعوسي يعد عبد العزيز- الشاب الكويتي – الذي قدم إلى لندن بهدف تعلم الإنجليزية،هو الأنا،

وجاكلين السيدة الإنجليزية، والشخصيّات الأخرى، بمن فيها صاحب بيت الزنبق، والشابة الرقيقة(كاترين) التي كادت تبكي يوم سفره، هم الآخر. وفي قصيدة « شتاء ريتا الطويل « لمحمود درويش يعد المتكلم الفلسطيني هو الأنا، وريتا الإسرائيليه هي الآخر. ولايُعقل أن تحتسب الأم بالنسبة للشاعر القيسي آخر، ولا المرأة، ولا الحبيبة، ولا الصديق. ومما هو جديربالذكر، خليق بالترجيح، أن القيسي من أكثر الشعراء التفاتا للذات، ولمن يحيطون بها، كالأم حمدة، والأب الشهيد، والأخت زكية، التي توفيت في أيام الهجرة المبكرة. والأصدقاء، والحبيبة، التي شغلته كثيرًا " في الحديقة السرية " والشهداء من أبناء الوطن. لهذا لا نرى في مقولة الأنا والآخر ما يستحق البحث في شعره، مثلما هي الحال في شعر سميح القاسم، مثلا، ومحمود درويش، أو في رواية إميل حبيبي (المتشائل) أو في قصص محمد علي طه، أو حنا إبراهيم.

المفارقة في شعره:

في الفصل الثاني الموسوم بعنوان « المفارقة « توحي المؤلفة بأنَّ الحديث عن هذه الظاهرة حديث عامٌ لا يختص بالقيسي، ولا بشعره، ولا بالتلقي، ولا بأفق التوقع، وحواجزه. وهذا يتضح من العناوين الفرعية. فبعد أن تعرف المفارقة لغةً، واصطلاحًا، تتناول أنواعها، وتعَرّفُ كلا منها: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، أو الحدث، والمفارقة الرومانسية، والدرامية؛ من ساخرةٍ، وغير ساخرة.

وهذه الأنواع لكل منها تعريفٌ مقتبسٌ من بعض الدراسات، لكنها جميعا ذكرتْ في كتاب ناصر شبانة عن " المفارقة في الشعر العربي الحديث ". ولا يخفى أن لديه مسوغًا للحديث عن هذه الأنواع، كونه يتناولها لدى عدد من الشعراء، وليس لدى شاعر واحد. لكن المؤلفة جشّمت نفسهاعناءالتحدث عن هذه الأنواع جميعًا على الرغم من أن ذلك غير ضروري، لأن بعضها لا وجود له في شعر القيسي. والدليل على هذا أنها في تركيزها على شعره، وما فيه من مفارقات، تناست هاتيك الأنواع، وساقت ما جاء عن شعره ضمن سياق واحدٍ عن المفارقة، باستثناء إشارة واحدة ص 174 في تعليق لها في الهامش على بعض الأبيات زاعمةً أنها تندرج في المفارقة الدرامية، مؤكدة أنها أكثر المفارقات حضورًا في شعره.

الإيقاع. الصورة. والنص:

وفي الفصل الثالث من كتابها تبتعدُ الدكتورة نبيلة الخطيب عن نظرية التلقي، وعن أفق التوقع ،وكسره. فقد غلب عليها الاعتماد على مصادر عربية قديمة تقليدية. كالعُمدة لابن رشيق، ونقد الشعر لقدامة، وكتب العروض، والبلاغة، بما هي عليه من طابع تقليدي جافّ، باستثناء كتاب" البنية الإيقاعية " الذي لا يخلو من بعض الإدعاءات، لكمال بو ديب. وعلى مراجع أجنبية لا صلة لها بأفق التلقي، قطعًا، ككتاب ريتشاردز « مبادئ النقد الأدبي « الذي ترجمه المرحوم محمد مصطفى بدوي. وبعض مقالات إليوت، وكولردج،

وأوستن وَرنْWarren ، ورينية ويلك، وآخرين.. لا علاقة لهم من قريب، أو من بعيد، بهذا النوع من القراءَة. ووُفّقت المؤلفة في الكشف عما في شعر القيسي من بديع الصنعة الموسيقية، والوزنية، مع أنه كتَبَ، ونشر ما يعرف بقصيدة النثر، وكان فيها من البارعين. ولكن المؤلفة تغضُّ النظر عن هذا الجانب لسبب لم تذكره. ووُفقت أيضًا، وبعيدًا عن التلقي ونظريته، في الكشف عما لدى القيسي من صور شعرية مبتكرة. ولو أننانتمنى لو ابتعدت عن التقليد في هذا الجانب. فهي تشير كثيرًا لما يعرف بالمحسنات البديعية، والكناية، والتورية، والجناس التام، والناقص، والجناس الاشتقاقي، وللتشبيه، والاستعارة، مما يحيلُ هذا الجزء من دراستها لدراسة بلاغية، أينّ منها التلقي؟ ولا أستبعد أن يشعر بعض القراء، لا سيما المتمرسون منهم بقراءة الشعر الحديث، ونقده، ببعض الاسْتهجان؛ لأن المؤلفة التي تَعِدُ في مقدمتها بتقديم دراسة، أو قراءة جديدة، تختلف عن سائر القراءات، بتركيزها على التأويل، والتلقي، تقدم لنا دراسة قلَّ فيها الجديد، وكثرَ التقليدُ، والترديد.

على أنّ هذه الملاحِظَ- كغيرها- مما يذكر عن الدراسات النقدية، والأدبية، التي يعتزم مؤلفوها تطبيق أدوات وطرائق نقدية جديدة، لا تقلّل من قيمة الكتاب، ولا من الجهد النقدي الذي يتجلى فيه. فقد اجتهدت في ارتيادِ نهج من القراءة، والبحث، فكان لها من هذا الاجتهاد أجْرُ المجتهدِ إنْ أخطأ، وإنْ أصاب.

القيسي والاغتراب

يحتل شعر محمد القيسي (1944- 2003) منزلة رفيعة لا في الشعر الفلسطيني فحسب، وإنما في الشعر العربي. وأضافَ، في أُخَرةٍ من أيامه، إلى منزلته هذه منزلة مثلها في النثر، فقد كتب السيرة، وكتب الرواية، وصدرت له في هذا الفن روايتان ذكر إحداهما عمر العامري في الكتاب الذي صدر عنه بعنوان «شعرية الاغتراب- دراسة في شعر محمد القيسي» خطوط وظلال عمان، 2021، وفاته أنْ يذكر روايته «شرفة في قفص» دار الآداب بيروت 2004.

ولأن القيسي يتمتع بهذه المكانة شعريا، فقد عُني به الدارسون، وكتّاب الأطاريح، والأبحاث المحكمة. وكنت قد جمعت ما كتبته عنه وما كتبه الآخرون من مقالات ودراسات، وما أجراه صحافيون معه من حوارات ومقابلات، في كتاب يتضمن كشافا مفهرسا، بما نشر عنه في الصحف والدوريات (بيروت 1998). وقد تفضل الشاعر رحمه الله – بمراجعة المقدمة الخاصة بسيرته، وتدقيقها، ونشرتها في مستهل الكتاب بعنوان «الشاعر بقلمه».

واللافتُ أنّ الدراساتِ كثُرت، وتواتَرَت، بعد هذا الكتاب، فقد

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 17 مارس (آذار) 2021

أصدر محمد العامري عنه كتابا بعنوان «المغني الجوال» (2001) جمع فيه بعض الدراسات والمقالات التي نشرت عنه في صحف ودوريات. وتناوَلَ شعرهُ عددٌ من الدارسين الأكاديميين. كحنان عمايرة، ورلى عصفور، فقد أعدت الأولى عنه رسالة ماجستير، والثانية رسالة دكتوراه، نوقشتا في الجامعة الأردنية. الأولى عام 2004 والثانية عام 2009. وقُدِّمَتْ في جامعة لاهور في باكستان رسالة عن التناص الديني في شعره 2014. وفي جامعة النجاح في فلسطين رسالة عن البنية الدرامية في شعره لدعاء علي عبد الله، ونُشرت في كتاب. وأخرى بالعنوان ذاته «البنية الدرامية في شعر القيسي» لإسلام شاهر الحليفاوي في جامعة الخليل. وقدمت نبيلة الخطيب أطروحة دكتوراه عن شعره بعنوان تجربة القيسي في ضوء جماليات التلقي في اليرموك، ونُشرتْ في كتاب أيضا 2018. ونوقشت في الأزهر الإسلامية في غزة رسالة أخرى عن القيسي حياته وشعره. ونَشَرت إيهام زياد بحثا بعنوان «العَتَبات النصية في شعر القيسي» (دراسات 2019) وعماد الضمور: «سردية الشعر في منمنمات أليسا» (جامعة النجاح، مج 23، ع 2، 2009) وهناء البواب نشرَتْ عن الصوت وعلاقته بالدلالة في شعره (مجلة العلامة، حزيران/يونيو 2018) وهذا غيضٌ من فيض كُتب عن القيسي وعن شعره ونثره. وقد تضمن عددُ مجلة «أوراق» (2004) البحوث والدراسات التي قُدّمتْ في ذكراه، ومن بين ما نُشر فيه دراستنا للُغْز الأنا في شعر القيْسي ونثره.

الاغترابُ في شعره

أما كتاب عمر العامري (224 صفحة) فهو رسالة نوقشت في جامعة اليرموك (2010) وهذا يعني أن بعض البحوث والرسائل المذكورة يُفترض أنْ يكون قد اطلع عليها، أو على بعْضها، إلا أنه للأسف لم يشر لأي منها، لا في الهوامش، ولا في ثبَتِ المراجع، مع أنه يشير للكثير مما لا علاقة له بالقيسي. على أنَّ الباحث أسرفَ، وضيَّقَ على نفسه كثيرًا حين تخيَّر الموضوع، والتوطئة التي مهَّد له بها، إذ قد لا يتفق القارئ معه في أنَّ القيسي كان شاعراً مغترباً بالمَعْنى الذي نجده لدى شاخْت، أو ماركس، أو هيغل، أو حتى إريك فروم. فالقيسي شاعرٌ طُردَ منْ وطنه طفلا، ومن الطبيعي أنْ يجد نفسه في هذا المكان، أو ذاك، غريبًا:

في المكان الذي ليس لي
لا أرى ضوءَ منزلي

وذلكَ لأنّه بعيدٌ عن وطنه، وهذا البعد يجعله دائم الحنين والشجَن. وقد تراءى للعامري أن هذا الشجن، وذلك الحنين، لا يختلفان عن الشعور بالاغتراب، كاغتراب جبران، أو أبي ماضي، أو ميخائيل نعيمة في المهجر. وكان قد وقع في هذا المنزلق المرحوم سامح الرواشدة في كتابٍ له عن ذاكرة الطفولة في شعر محمد إبراهيم لافي (2010) فحشرهُ حَشْرًا في زُمْرة المغتربين، وهو لا مُغترب، ولا ما يحزنون. فهو كالقيسي، وغيره، يريان في الحنين إلى بلدانهم، وإلى

وَطنهم، نضالا لا اغتراباً، ومقاوَمةً لا وِحْشةً، ولا انعزالا، لذا لا نجد ما يسوّغ له القول في تعقيباته على قصيدة « «كفر عانة البعيدة»: «إن الاغتراب في أحد جوانبه تخلٍّ طوْعي يقوم به أفراد المُجتمع، وهذا الاقتباس من كتاب «المقدمات الكلاسيكية للاغتراب» اقتباسٌ يَتَناقضُ مع القول: « ومن جانب آخر هو نقلُ حقٍ مُعيَّن لطرفٍ آخر» وبصرْفِ النظر عن صاحب، أو صاحبي، هذه الأقوال، فإنَّ من الواضح أنه، أو أنهما، لا يعرفان إلا القليل عن مأساة فلسطين، وعن المشاعر التي تنبعث بسببها في الإنسان الفلسطيني، الذي وجد نفسه فجأة طريدَ الفردوس. وهذا ليس غربة أو اغتراباً، وإذا عَدَدْناهُ شيئا من هذا القبيل نكون قد بسطنا الأمر أكثر مما ينبغي. وهذه المأساة صبغت حياة الفلسطيني بسواد الألم، والحزْن والحنين. أمَّا ما يتشدق به إريك فروم، وغيرهُ، من حذلقات عن اغتراب المهمَّشين، في ظلّ نُظم الإقطاع، والاستغلال البورجوازي، أو الكومبرادوري، فشيءٌ نحسبه ترفًا ذهنيًا، وفلسفة تتجاوزُ المعْقولَ، والمقبول، ويغدو البحثُ في مثل هذه الحال – بحثا عبثيًا، يتجاوز دائرةَ السُؤال: إذْ ما الذي يجعل شاعراً فلسطينياً كالقيسي، أو لافي، أو المَناصرة، أو محمود درويش، أو غيرهم، يحنُّ للمكان، ويتوق لاستعادة ما مضى من الزمان؟

ولا ريْبَ في أنّ عُمَر العامري يحاول في فصلي الكتاب، مع المهاد النظري، إذا ساغ التعبير، إقناعنا بالتفسير، أو التأويل، بكلمة أدقّ،

الذي يجعل من شعر القيسي وعاءً يفيضُ بشعور الاغتراب، إلا أنه في بعض المواضع يشتطُّ في التأويل الذي يقوم على الربط بين أشياء متباعدة لا صلة بينها في الواقع. ففي تناوله قصيدة «قرابة» مثلا – يعلق على قول القيسي «ينشلني من بئر الوحدة» رابطا بين بئر القيسي هذه، والبئر التي ألقي يوسف الصِدّيق فيها. وأنا أظن ألا علاقة بين البئرين، وأن الإشارة إلى إخوة يوسف – ها هنا – من باب التكلّف، وليّ عُنُق النصّ. وهذا ينسحب على ما يقوله عن رمزية (سارا) في شعر القيْسي، ولاسيما في ديوان «إناء لأزهار سارا..، فقد وقع المؤلف تحت تأثير مبالغات القيسي في تصريحه لجريدة «اليوم» السعودية (28 ذي الحجة 1401هـ) ولعلي من هذه الملاحظة استطرد، فأقول: إن المؤلف العامري كغيره من المؤلفين – كثيرًا ما يستنِدُ في تحليله، وتأويله، لأقوال الشاعر، ونحنُ نعرف طبْعَ الشعراء، فهُمْ كثيرًا ما يبالغون، فيقولون أشياءَ عن أشْعارهم، إذا امتحنها اللبيبُ تكشّفت لهُ عن أوهام، لا حقائق، وعن أكاذيبَ، لا وقائع. وما يقع فيه مُصنِّفو الأطاريح هو ظنُّهُم أنَّ ما يقوله الشاعر عن شعره شيءٌ كالوَحْي، لا يأتيه الباطل من أمامه، ولا من خلفه. والحالُ أن بعضه قد يكون صادقًا، وأكثرهُ من قبيل الهُراء.

وحيدٌ كعود القصَب

وممّا خلَط فيه المؤلفُ، وأشكلَ، أنه لا يفرّق في حديثه عن الغربة في الموت استشهاداً، وموت الإنسان حتف أنفه. فهو يعدُّ الموت

في الفصل الموسوم بعنوان «الاغتراب والموت» علامة من علامات الاستلاب، الذي هو أكثر حِدَّة من الاغتراب، مع أنَّ هذا غير صحيح. وقد تنبَّه لذلك متأخراً، عندما ذكر أن الموت الاستشهادي مختلف عن الموت الطبيعي. وكنا نتوقع أن يقف بنا العامريُّ في كتابه إزاء موت الأب، إسوة بموت الأم حَمْدة. إلا أنه لم يشر لذلك، على الرغم من أن موت الأب ترك أثراً في شعر القيسي كبيراً، لا يقلّ عن تأثير وفاة الأمّ. وفي تأويل المؤلف لبعض ما في قصيدة «وَجْه المرأة، أوهامٌ سبَبُها أنه لم يدرك ما في عبارة « كلُّ شيءٍ على ما يُرام» التي تتكرَّر في القصيدة، من مفارقة ساخرة من سُلطة أوسلو. فالقصيدة، وهي من ديوان «ماءُ القلب» كتبها بُعيْدَ زيارته لمناطق السلطة الفلسطينية، ووقوفهِ على ما فيها من فسادٍ مُخْزٍ، ومُشين. فهو بتكراره «كلُّ شيءٍ على ما يُرام» يردّد ما يقوله الفاسدون، ثم يلتفت قائلا:

غير أني وحيد تماماً

كعود القصب

وجلّ قصائد الديوان «ماءُ القلْب» تسودُها هذه السخْرية النابعة من مرارة الإحْساس بأنَّ مَنْ وقَّعوا على اتفاق أوسلو، وقَّعوا على بيْع الوَطن. ولو وقف العامريّ إزاءَ قصيدته التي يصف فيها عودتهُ لمخيم الجلزون بعد ثلاثين عاماً من الفِراق، لما توهَّم التناقضَ بين عبارة كل شيء على ما يرام، وَوحيدٌ تماماً كعود القصب. وهذه المَلاحظ على كتاب العامري «شعريَّة الاغتراب» لا تقلّل – قطعًا – من

قيمتهِ، وأهميَّة ما فيه من دراساتٍ لتجارب القيسي الشعرية. وليْت الدارس ألمَّ بروايته «الحديقة السريَّة، فهْيَ، وإن كانت نثرا، إلا أنه نثرٌ كأنّه نظمٌ على رأي أبي حيان التوحيدي.

مَصادِرُ الكِتاب

إبراهيم خليل: **محمد القيسي الشاعر والنص**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998

نفسه: **تأملات في السرد العربي**، ط1، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2010

إبراهيم نصرالله: **شرفة رجل الثلج**، ط1، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت، 2009

أحمد دحبور: **محمد القيسي غريد الحزن الموزون**، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 77 س 1977

أحمد سويد (مترجم): **الإسكافية العجيبة**، ط1، دار المعارف، بيروت، 1961، وط2 (1981)

أحمد عبد العزيز: **تأثير لوركا في الأدب العربي المعاصر**، فصول، القاهرة، ع4، مج 3، 1983

أحمد عبد المعطي حجازي: **مدينة بلا قلب**، ط2، دار الكتاب العربي،القاهرة، 1968

بدر شاكر السياب: **شناشيل ابنة الجلبي**، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1967

نفسه: **ديوان بدر شاكر السياب**، ط1، دار العودة، بيروت، 1971

جوليا كرستيفا: **علم النص**، ترجمة فؤاد زاهي، ط1، طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991

خالدة سعيد: **حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث**، ط1، دار العودة، بيروت، 1979

خليل الشيخ: **النص التراثي في رسالتين لجمال الغيطاني**، أبحاث اليرموك، مج8، ع 1، س 1990

خليل الموسى: **التناص والأجناسية في الشعر**، الموقف الأدبي، دمشق، ع305، س 1996

رشيد يحياوي: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، ط2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994

سعدي يوسف (مترجم): **الأغاني وما بعدها**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1981

الشابي، أبو القاسم: **ديوان أبي القاسم الشابي**، ط2، دار الأرقم، بيروت، 1997

صلاح عبد الصبور: **فردريكو غارثيا لوركا وقصائد من شعره**، ط1، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1967

عبد السلام المسدي: **الأسلوب والأسلوبية**، ط1، الدار العربية للكتاب، طرابلس؛ وتونس، 1977

عبد السلام المصباح (مترجم): **مختارات من ديوان تماريت**، نزوى، مسقط، ع 15، س4، 1998

عبد القادر عياشي: **الغناء الشعبي في وادي الفرات**، ط1، د.ن، دمشق، 1983

عدنان بغجاتي: **مختارات من شعر لوركا**، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1983

عنترة بن شداد: **ديوان عنترة**، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ.

غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1996

فاطمة البريكي: **التناصّ في النقد القديم**، ر.ج، الجامعة الأردنية، عمان، 2003 غير منشورة.

فان تيغم: **الأدب المقارن**، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر، بلا تاريخ.

فتحية عبدالله: **إشكالية تصنيف الأنواع الأدبية**، عالم الفكر، الكويت، ع1، مج 33، سبتمبر 2004

القاسم، سميح: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، دار الجيل، بيروت، 1992

القرشي، أبو زيد(محمد بن أبي الخطاب): **جمهرة أشعار العرب**(جزءان) تحقيق محمد علي الهاشمي، ط2، دار القلم، دمشق، 1986

كاظم جواد وسلافة حجاوي: **لوركا قيثارة غرناطة**، ط1، مطبعة المعارف، بغداد، 1957

كامب، جان: **الأدب الإسباني**، ترجمة بهيج شعبان، ط1، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956

كينيث ياسودا: واحدة بعد أخرى- **دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية**، ترجمة محمد الأسعد، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999

لوركا، فريدريكو غارثيا: **عرس الدم**، ط2، ترجمة علي سعد، دار المعجم العربي، بيروت، 1979

محمد إبراهيم لافي: **لم يعد درج العمر أخضر**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2005

نفسه: **ويقول الرصيف**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2010

محمد جاسم: **التناص؛ المفهوم والآفاق**، الآداب، بيروت،ع 97، تموز – يوليو 1990

محمد العامري: **المغني الجوّال**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001

محمد القيسي: **الأعمال الشعرية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987

نفسه: **كتاب حمدة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989

نفسه: **الموقد واللهب**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1994

نفسه: **ذاهب لأرى وجهي**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995

تفسه: **ناي على أيامنا**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1996

نفسه: **ثلاثية حمدة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997

نفسه: **الأعمال الشعرية** (3 أجزاء) ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999

نفسه: **منمنمات أليسا**، الهيئة العليا لعمان عاصمة الثقافة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002

نفسه: **الحديقة السرية**، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002

نفسه: **شرفة في قفص**، ط1، دار الآداب، بيروت، 2004

محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ط1، دار التنوير، بيروت ؛ والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985

محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**؟، ط2، رياض الريس للنشر، بيروت، 1996

محمود صبح: **مختارات من الشعر الإسباني المعاصر**، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986

مريد البرغوثي: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997

نفسه: **الناس في ليلهم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999

معين بسيسو: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط2، دار العودة، بيروت، 1982.

ناديا ظافر شعبان (مترجمة): **مختارات من لوركا**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والترجمة والنشر، بيروت، 1981، وط2 (1983)

نازك الملائكة: **قضايا الشعر العربي المعاصر**، ط3، مكتبة النهضة، بيروت، 1967

نوال بنت ناصر بن محمد السويلم: **تداخل الأجناس الأدبية في نص الحديقة السرية لمحمد القيسي**، المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها، مؤتة، ع 2، مج 9، س 2013.

يوسف عبد العزيز: **حوار مع محمد القيسي**، مجلة عمان، ع 96، سنة 2004

The Selected Poems of Federico G. Lorca, edited by Francisco. G. Lorca. And Donald. M. Allen, New York, 23. Ed

The Secret Garden , Frances Hodgson Burnett Signet, Classics, Newyork, 2003