د. إبراهيم خليل

حاضرُ الشِعْر وتحولاتُ القصيدَة

نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث

(٢٠١٥)

المحتوى

مقدمة الكتاب	5
١ . الازدواجية في لغة الشعر الحديث	9
٢ . الشاعر الحديث ورموزه	29
٣ . متصوّر المكان وفضاء البيت	43
٤ . من زهر الرمان إلى صمت المكان	65
٥ . فاعلية التناص في الشعر الحديث	79
٦ . تحديات الحداثة وإشكالاتها	97
٧ . من أفق الخيول إلى أفق التلقي	111
٨ . من المحور النصي إلى لهفة التساؤلات	125
٩ . علي البتيري بعد حين من الشعر	141
١٠ . من النص التقليدي إلى النص التفاعلي	155
١١ . تضافر الأصالة والمعاصرة في القصيدة	173
١٢ . فاعلية التوتر في بناء القصيدة	183
١٣ . فاعلية القرين ومرثية الغبار لشوقي بزيع	199
١٤ . ثلاثة أنماط من البنى	211
١٥ . زفرات سميح القاسم الأخيرة	225
١٦ . المرثية العربية وتحولات القصيدة	235
خاتمة الكتاب	251
إصدارات المؤلف	253

مقدمة الكتاب

يتضمن هذا الكتاب ستة عشر فصلا ، أو دراسة ، بكلمة أدق ، يتناول كل فصل منها واحدًا من الشعراء العرب بتسليط الضوء على ظاهرة بارزة في شعره ، فمن أوائل الشعراء الذين توقف لديهم الكتابُ الشاعر عز الدين المناصرة ، الذي سُلِّط الضوء في دراستنا لشعره على ظاهرة الازدواجية اللغوية في بواكيره بصفة خاصة . والازدواجية Diglossia ظاهرة تمثل ملْمحًا مشتركًا في الشعْر العربيِّ الحديث ، لا سيما عند الشعراء الفلسطينيِّين ، وبصفة خاصة في شعر توفيق زياد ، وسميح القاسم ، وآخرين . أما الرُموزُ ، فاستعمالها ظاهرة أخرى ، تمثل ملمحًا آخرَ بارزاً في الشعر العربي ، وقد وقفَ بنا الكتابُ عند رموز شاعر كبير من شعراء الحداثة ظلمَهُ النقد الأدبي ظلمًا كبيرًا ، وهو الشاعر الفلسطيني فواز عيد ، صاحب في شمسي دوار ، وأعناق الجياد النافرة ، ومن باب البساتين والنوم ، ومن فوق أنحلُ منْ أنين ، وغيرها من دواوين . . وضعتْ اسمه في موْقع بارزٍ لافتٍ بيْن الشعراء المعاصرين في ستينات القرْن المنصرم وسبعيناته . وفي ثالثةِ الدرأسات يقفنا الكتابُ إزاء ملْمَح آخر ، وهو المكانُ في الشعْر ، ولطالما كتبَ الدارسون عن المكان في الرواية ، وخاضوا فيه كثيرا ، وقليلا ما يلتفتون له في الشعر ، ومن بين الدراسات التي تُحيطُ بمُتصوَّر البيْت ، بوصفه مكانًا أليفًا في رأي باشلار ، هذه الدراسَة التي تختص بمتصوَّر البيت في شعر الشاعر الفلسطيني الراحل محمَّد القيْسي (١٩٤٤- ٢٠٠٣) بيْدَ أن دراستنا للمكان في شعره ليْست باشلارية الطابع . وغير بعيد عن هذا ما تقفنا عنده الدراسة الرابعة عن بعْض شعْر مُريد البرْغوثي . وهي دراسَة تتوقَّفُ بالتحليل إزاءَ ما يُمْكن أن يوصَف بالقصيدة السيناريو ، أو كتابة القصيدة بالاتكاء على السينوغرافيا ، إذا جازَ التعْبير . وتلك صورةٌ من صُوَر التجْديد نجدُها بارزةً في شعْرِه بصفَةٍ لافتةٍ للنّظَر ، مثيرةٍ للانْتباه .

ومن باب الحداثة أيضًا الالتفاتُ لظاهرة التناصّ في الشعْر ، وهي ظاهرة تعدّ نقطة ارتكاز في الكثير من الدراسات النقديّة والأكاديمية الحديثة ، معَ أنَّها لا تستحقُّ مثلَ هذا الاهتمام ، وتلكَ الأهميّة ، ولقد أحاطَ بها الكثيرُ من ضبابيّات التنظير ، ومزالقِ التطْبيق ، وفي الفصلة الخامسة من هذا الكتاب يجلو المؤلفُ هذه الفكرة ، ويميط عنها ما لحقَ بها منْ

إبْهام ، وما رافقها ، ولازمَها ، منْ غُموضٍ وأوهام ، وذلك بتحليل تطبيقي لديوان من دواوين الشاعر الفلسطيني أحمد دَحْبور ، وهو ديوان «هنا . . هناك» الصادر في العام ١٩٩٧ . وتتخلَّل الدراستين السادسة ، والسابعة ، إجاباتٌ عن أسئلة الحداثة ، وإشكالاتها ، في شعر كلٍّ من راضي صدوق ، وإبراهيم السَعافين ، وكلاهما ظُلما نقديًا ، ولم يدْرَسا قليلا ، أو كثيرًا . الأولُ تُسلِّط الدراسة الضوءَ على شعره كافة ، والثاني تسلط الدراسَة الضوءَ على ديوانه «أفقُ الخُيول» الصادر في بيروت عام (٢٠٠٥) . ولعلَّ الظاهرة اللافتة في بعض شعر إبراهيم نصرالله قيام القصيدة في ديوانه «لو أنَني كنتُ مايسْترو» (٢٠٠٩) على محور معين تظلُّ تدورُ حوله على هيئةٍ من المقاطع التي ينتظمُها ذلك المْحَوَرُ ، ويتكرَّرُ ذكرهُ فيها بصفة تسترعي النظر ، وتشُدُّ الانتباهَ ، من المَطْلع إلى المقطع ، أما كثرةُ التساؤلات ، فمن الظواهر اللافتة في ديوانه على خيْط نور (٢٠١٢) ، وهما –أي المحور والتساؤل– موضوعا الدراسة الموسومة بالعنوان : من المِحْوَر النصّي إلى لهْفةِ التساؤلات .

ويبدو لي أنَّ منْ بين الشعراء الفلسطينيِّين ، والأردنيّين ، الذين لم يلتفتْ لهم النقد الأدبي التفاتًا يتناسَبُ مع تجاربهم الشعرية ، وعطائهم الغزير ، المَوْصول ، الشاعران : محمد إبراهيم لافي ، وعلي البتيري . وقد رأى المؤلفُ ألا يخلو هذا الكتاب من دراستين تتناول إحداهما تجارب البتيري بصفة شبْه تامَّة ، والثانية تتناول شعْرَ الآخر من زاوية التحوُّل من النمط الشعري التقليدي إلى النَمَطِ التفاعُليّ ، فيقدّم الكتابُ في الدراسَة العاشرة قراءةً تداوليّة لقصيدة لافي بدءاً بديوانه الأول «مواويل على دروب الغربة» (١٩٧٢) حتى ديوانه الأخير الموسوم بعنوان «ويقول الرصيف» (٢٠١٠) مع التنبيه على ما حلّ في قصيدتِه من تطوُّر ، وفي رؤيته الشعرية من تجْديد ، وَتغيُّر .

والكتابُ ، بدراساته الستَّ عشرةَ ، لا يفتأ ينظرُ للشعر العربيّ ، على اختلاف المنابتِ ، والأصول ، نظرةً موحَّدةً ، ولهذا لم يغبْ عن تلك الدراسات الوقوفُ عند شعر حميد سعيد(من العراق) مثلا ، فهو يقف بنا إزاءَ سؤال الأصالة والمعاصرة في ديوانه منْ أوراق المورسْكي (٢٠١٢) . ولم يفتْه أيْضًا الوقوف إزاء ديوانين من دواوين الشاعر علي جعفر العلَّاق (من العِراق) ففي الدراسة الثانية عشرة يتوقَّفُ الكتابُ إزاءَ ظاهرة التوَتُّر في بناء القصيدة في شعْره ، وهيَ التي تشحن القصيدة بالكثير الذي يشدُّ القارئ إليها شَدًا . ومن فاعلية التوَتُّر في قصيدة العلاق ، إلى فاعلية «القرين» في شعر شوقي بزيع(منْ لبنان) ثم إلى أنماط البنية في قصائد لمحمد علي شمس الدين . ومن شمس الدين إلى سميح القاسم وزفراته الأخيرة ، في إيجاز دقيق يسبُرُ غوْرَ اللحظات الأخيرة من حياته مثلما تجلت في

«ضجيج النهارات حولي» (٢٠١٥) . وأخيرًا جاءت الدراسة السادسة عشرة بمثابة مِسْك الختام ؛ وصَفْوة الكلام ، فقد توقف بنا الكتابُ إزاء المَرْثية العربيّة بصفة عامّة ، ومراثي محمود درويش بصفة خاصَّة ، مسلطًا الضوءَ على التحوُّلات التي شهدتها المرثية العربية على يَدَيْه ، وهي تحولاتٌ انتقلتْ بها من قصيدةٍ ذاتيةٍ خالِصةٍ إلى رؤيةٍ كونيةٍ تعبّرُ عن الموقف العامّ من الحياةِ والمَوْت ، ومن الوُجودِ والعدم .

وبهذا يكون الكتابُ «حاضرُ الشعْر وَتحوّلاتُ القصيدة» مقارباتٍ نقديّةً جديدة في الشعر العربي الحديث تتشَكّل عبْرها ، وفيها ، رؤىً جديدةٌ لقراءة النصّ الشعريِّ العربيّ . . رؤىً تشمل اللغة ، والرموز ، والمكان ، والتناصّ ، والسينوغرافيا ، وإشكالاتِ الحداثة ، والمَحْوَر البنائيّ ، والنظرَ التداوُليَّ ، وسؤال الأصالة . . والمُعاصَرة ، والتوتر ، والقرين ، وأنماط البنى ، وتحوّلات القصيدة . والله نسألُ أنْ ينفعَ بهِ طلبَةَ الدراسات الأدبيّة ، واللغويّة ، وأنْ ينفع به القراءَ المُهْتمّينَ بالشعر العربيّ ، وجيّده ، وتمييز الغث فيه من السمين ، إنّهُ على كلّ شيء قدير ، وبالاسْتجابة جدير .

المؤلف

أ . د . إبراهيم خليل

١
عز الدين المناصرة:
الازدواجية اللغوية في بواكيره

من الظواهر التي توافر وجودها في الشعر الحديث ما يسمى بالازدواجية اللغوية وهي معلم من معالم الأثر الذي تتركه البيئات الاجتماعية في اللغات ، فتسود لهجة محلية local dialect في لغة الحياة اليومية بين الناس وأخرى ذات منزلة أرقى ، وأرفع ، تستخدم في الكتابة والتأليف ، والعلوم ، والدراسة والتدريس ، والمخاطبات الرسمية ، والإعلام ، وما شابه ذلك وشاكله من وسائط الاتصال اللغوي . ومصطلح ازدواجية diglossia من مصطلحات علم اللغة الاجتماعي socio - linguistics الذي يشير لتباين في نظرة المتكلمين للغتين ، فالأولى يطلقون عليها تسمية تقلل من قيمتها ، فيقولون عنها عامية ، أو لهجة ، في حين يصفون الثانية بالفصحى على أساس أنها هي التي تمثل الصورة النقية للغة خالية من اللكنة والدخيل ، والعامي ، والمحرَّف . وهي لغة الأدب الراقي ، ولغة العلوم ، واللغة التي كتبت بها مصادر التراث[١] .

وقد أوضح علماء اللسان ما في الازدواجية من تأثير سلبيّ على الأداء اللغوي ، فالمتكلم الذي يستعمل في حياته اليومية وفي معاشه لغة (عامية) عندما يقوم بكتابة شيء مما يقوله يلجأ للغة كأنها لغة أخرى ، وقد يجد صعوبة في التعبير الدقيق عما يقوله بلغة الكتابة أو العكس . وينظر للعاميّة – مثلما ذكرنا من قبل – بوصفها لغة دنيا لا تستحق أن تستعمل في الكتابة ، في حين يرى بعض اللغويين أن هذه النظرة

---

(١) مجاهد ، عبد الكريم : علم اللسان العربي ، دار أسامة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ١٩٥ وقد جرت عادة بعض الباحثين على الخلط بين الازدواجية Diglossia في اللغة ، والثنائية Bilingualism ، للتفريق انظر= مارتينيه ، أندريه : وظيفة الألسن وديناميتها ، ترجمة نادرة السراج ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٦٠ .

تنطوي على خطأ كبير ، لأن اللغة الفصحى كانت في وقت من الأوقات لهجة عامية ، ثم تحولت إلى لغة كتابة ، وأصبحت من اللغات الراقية ؛ فالفرنسية ، والإيطالية ، والإسبانية ، التي لا يشكُّ أحدٌ في مستواها ، كانت جميعا لهجات عامية لقرون خلت استعملها الناطقون بها إلى جانب اللاتينية لغة الكتابة . وتطغى الازدواجية على العربية في العصر الحديث ، لكنّ هذا لا يعني أنها لم تعرف اللهجات العامية في العصور القديمة ، فمن ينظر في الموشحات الأندلسية ، يكتشفْ أن عامية أهل الأندلس استخدمت فيها مثلما استخدمت في نظم الأزجال ، وهي فنون أدبية لا ريب في أنها فنون راقية ، والمؤلفات التي تتبع فيها مؤلفوها الخلط بين العامي والفصيح كثيرة .

وقد انقسم اللغويون المحدثون حيال الدعوة لاستخدام العاميات في الكتابة الأدبية ، لا سيما في المسرح ، والحوار المسرحي إلى فريقين . فريق منهم لا يجد ما يمنع من أستعمال العامية في كتابة النص المسرحي النثري والشعري ، مؤكدًا أن العامية أكثر شفافية ، وأوفر مرونة ، وأوضح رشاقة في التعبير ، وذلك مما لا يتاح في الفصحى لكون اللفظ العاميّ لصيقا بحياة الناس[١] . وممن جنح لهذا الرأي اللغوي اللبناني أنيس فريحة ، وحجته في هذا أن بعض عبارات المجاملة – على سبيل المثال– عندما تنقل من العامية للفصحى تفقد ما فيها من إيحاءات ، وتغدو – في رأيه – فارغة من أي مضمون[٢] . فالعامية عند أنيس فريحة تتخطى حدودها لتصبح لغة كتابة ، ولغة أدب[٣] ، وقد تجنّب هذه الدعوة ، وتصدى لها كثيرون[٤] .

وينبغي للدارس أنْ يتنبه لطبيعة الفروق بين العامية والفصحى قبل أن يشرع في تناول الإزدواجية في لغة الشعر ، وذلك لأن الفروق بين اللغتين لا تقتصر على جانب واحدٍ ، بل تتعدى ذلك لتشمل المستوى الصوتي ، والصرفي ، والدلالي(المعجمي) والنحوي ، والأسلوبي . غير أن أبرز هذه الجوانب وضوحًا هو الاختلاف في الصوت

---

(١) مجاهد ، عبد الكريم : المرجع السابق ص ١٩٩ .

(٢) فريحة ، أنيس : نحو عربية ميسرة ، ص ١٣٤– ١٦٦ نقلا عن : مجاهد ، المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٣) فريحة ، أنيس : نظريات في اللغة ، درا الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ص١٠٨ .

(٤) الموسى ، نهاد : قضية التحول إلى الفصحى ، دار الفكر ، عمان ، ط١ ، بلا تاريخ ، ص ١٩٣ ، وانظر= مجاهد ، السابق ص ٢٠٦ .

والمعنى ، وفي ذلك يقول على عبد الواحد وافي : «فمسافة الخُلفِ بيْن الفصحى واللهجات العامية أكثر ما يكون في الناحيتين الصوتية والدلالية ، وفي ذلك تبلغ حدًا يجعل بعضها غريبًا على بعضها الآخر ؛ فلهْجَة أهل العراق ، ولهجة أهل المغرب ، وهما عربيَّتان ، يكاد لا يفهمهما المِصْري»[١] .

التسامح اللغوي

وكانت مجلة شعر قد واجهت في منتصف القرن الماضي سؤال الازدواجية باللين ، والرفق ، فلم تضع الحواجز بين العامية والفصحى ، ففي العدد الأول من المجلة (نيسان) ١٩٥٧ نشر يوسف الخال قصيدة بالعامية للبناني ميشال طراد ، وتبنت المجلة ابتداءً الدعوة للتخفّف من قيود الفصحى إذا كانت تلك القيود تعيق التعبير عن الشعور والوجدان . وكرَّر يوسف الخال الإلحاح على ضرورة أن يتوجه الشاعر فيما يكتبه من شعر لاستخدام لغة الحياة عوضًا عن تلك اللغة الكلاسيكية التي لا حياة لها إلا في بُطون الكتب . وعرض لديوان «دولاب» لميشال طراد في العدد الرابع[٢] . ويشير كمال خير بك في غير موقع من كتاب «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» للخلافات التي طبعتْ موقفيْ أدونيس ، الذي يتبنى تطوير العربية الفصحي في الشعر ، والخال الذي اتصف بالمرونة حيال العامي . ومع أن الخال لم يكتب الشعر غير الفصيح ، إلا أنه تسامح في استعمال العامية جزئيا وكليا في القصيدة . وموقفه في هذا كان على خلاف موقف آخرين من أمثال نازك الملائكة وجبرا والسياب . وعلى أي حال سرعان ما اقتحمت العاميات أسوار القصيدة ، فظهرت الكلمات العامية في الشعر ، وظهرت الأمثالُ ، واستخدم الشعراء عبارات عامية كاملة ، وقلدوا القواعد العامية في التركيب من حين لآخر ، وأفادوا من أوزان الشعر العامي ، والشعبي ، والنبطي ، واقتبسوا من الأغاني الفولكلورية الأبيات ، والكلمات ، ونظموا أشعارًا على نسَق تلك الأغاني ، مما سلط الضوء على الظاهرة في الشعر الحديث .

---

(١) وافي ، علي عبد الواحد : اللغة والمجتمع ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، بلا تاريخ ص ١٥٨و١٦٢ .

(٢) أبو سيف ، ساندي : قضايا النقد والحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ١٨٦- ١٨٧ .

ولا نتجاوز الواقع إذا قلنا : إنّ الشاعر المناصرة من أوائل الشعراء الذين تعمَّدوا التسامح في هذا ، وإنكار الحدود التي تفصل بين لغة الكتابة ولغة الحديث اليومي ، في مسعىً منه لزيادة التفاعل بين النص الشعري الحديث ، والمتلقي . برزت هذه الظاهرة في قصائده المبكرة فأولى تلك القصائد ظهرت في العام ١٩٦٢ وهي بعنوان «غزال زراعي» ثم توالت في قصائد أخرى كتبها في السنة المذكورة أو في العام ١٩٦٣ منها قصيدة غزل إلى نخلة الملح . و«أمثال» ويا عنب الخليل التي نشرت في الآداب ١٩٦٦ ولهذا يعد النظر في ديوانه الأول «يا عنب الخليل» (١٩٦٨) خطوة لا بد منها لتسليط الضوء على هذا المنحى الذي تراكم في شعره اللاحق[١] . وقد يلاحظ الدارس أنَّ الازدواجية في هذا الديوان لا تقتصر على بعد لغوي واحد ، فقد شملت إلى جانب تواتر الألفاظ العامية في شعره مما يحيل إلى معجم المحكية في فلسطين ، نزوعًا لافتا لمحاكاة النطق العامي لبعض الكلمات ، وهذا يمسّ الجانب الصوتي . ويلاحظ أيضا اعتماد الشاعر اللافت لأنساق التركيب العامي إنْ كان على مستوى العبارة ، أو الجملة ، وسوف نتتبّعُ هذه الظاهرة في الديوان «يا عنب الخليل» متجاوزين الديوان المشترك له ولحسن توفيق ، محمد مهران السيد ، الموسوم بعنوان «الدم في الحدائق» لسبب وجيهٍ ، وهو أنّ الشاعر في غالب الأحيان- أو في بعضها على الأقل- تتكوَّن شخصيته الفنية ، واللغوية ، وتفصح عن ذاتها ، في بواكيره ، وما يتبعها - في العادة - لا يعدو أنْ يكون تطويرًا لهذه الذات على المستوى الكمّي ، والتراكُمي .

في المستوى الصوتي

في أولى قصائد الديوان تستوقفُ الدارس عبارة «بير السباع» وهي عبارة ترد في

---

(١) يذكرُ الشاعر أن الطبعة الأولى من الديوان صدرت في العام ١٩٦٨ والطبعة التي بين أيدينا صدرت عن دار العودة سنة ١٩٧٠ ولا تحمل أي إشارة تفيد أنها طبعة ثانية . وبمقارنة هذه الطبعة بما جاء في الأعمال الشعرية ط٥ سنة ٢٠٠١ يتضح أن الشاعر حذف من الديوان واضاف إليه قصائد ؛ فالقصيدتان المذكورتان غير موجودتين في طبعة دار العودة المذكورة ، علاوة على أنه أدخل تعديلات في العناوين ، وفي ترتيب القصائد ، مما يستدعي التنويه .

قصيدة «غزل إلى نخلة الملح» يقولون مرت كنخلة بير السباع[1] وهذه الكلمة «بير» عامية اللفظ ، وهي في الفصحى مثل ما هو معروف بئر ، وقد جرى فيها ضرْب شائعٌ من المماثلة assimilation فالصوتُ الصحيح الساكن ، وهو همزة القطع – ها هنا – تقاربَ ، وتماثل مع الصائت القصير ، وهو الكسرة التي تلفظ بعد الباءِ ، وقبل الهمزة ، وهذا التماثل أدى إلى تحول الهمزة إلى كسرة ، واتسقت الكسرة الجديدة مع التي قبلها في صوت (ي) وهو صوت مدّ على نحو ما نجد في ذيب بدلا من ذئب ، وكاس بدلا من كأس . وفي قصيدة له بعنوان «أمثال» يتلاعب بهمزة القطع ، والوصل ، فيستغني عنهما كعادة المتكلمين بالعامية عندما يلفظون كلمة امرأة : (مَرَة) :

فجأةً ظهَرَتْ طائراتُ العَدوّ بحِضْن الجبَل
فقالَ الخليليّ لها في خَجَلْ
يا مَرَهْ
طائراتُ العَدوّ ترانا
فكفّي عنِ الثرْثرَة

فالكلمة (مَرَهْ) – ها هنا– أسقطَ منها الشاعر ألفَ الوَصْل ، ولم يكتف بذلك ، بل عَمَد ، مثلما تفعل المحكية الفلسطينية ، وغيرها من اللهجات العربية الدراجة ، لإسقاط همزة القطْع ، وفي هذا الشأن ذكر المبرد(٢٨٥هـ) في الكامل بيتا لدعبل بن علي الخُزاعيّ أسقط فيه كلا من همزة الوصل والقطع في الكلمة :

فـاحـفظ عـشـيـرتك الأدْنينَ إنَّ لهُمْ
حـقًـا يُفـرّقُ بيْـن الزوْج والمَرَة[2]

وهذا شيءٌ يختلفُ عمّا لاحظناه في بير المذكورة ,وقد تَكرَّرتْ هذه الطريقة في التخفيف ، واعتماد الملفوظ العامّي تأكيدًا لازدواجيته ، فأورد في قصيدة «أمثال» كلمات : راس وياس ، بدلا من يأس ورأس ، ولكننا إذا نظرنا في الشاهد الآتي ، وتأملناه من حيث التغيير الصوتي :

---

(١) المناصرة ، عز الدين : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٥ ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص١١ .

(٢) المناصرة ، المصدر السابق ، ص ٢٣ . وانظر : المبرد ، أبو العباس محمد بن اليزيد(٢٨٥هـ) الكامل في اللغة والأدب ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ١/ ٢٣٧ .

ناطحْ عاصفةَ الأضْواء
وكرْكَعَة الأجْراس
فإذا أحنيْتَ العُنُق المَجْروح
قالوا : أغواهُ الياس
ولهذا ناطحْ يا هذا
ستقولُ الناس :
مطعونًا ماتَ ولكنْ مَرْفوعَ الراسْ[1]

والتغيير اللافت على المستوى النطقي يتجلى في (كرْكَعَة) فالأصل (قرقعة) بالقاف اللهوية ، لا بالكاف الأقصى حنكية . وهذا القلب يؤكد أن بعض الفلسطينيين يلفظون القاف اللهوية حنكية فتبدو نحيلة نحيفة غير مفخمة ، وهي في رأي اللغويين ألوفون Allophone لفونيم phoneme القاف الذي له صورٌ شتى في النُطْق . هذا مع التنبيه على وقوع المُماثلة في كلمتي الياس ، والراس ، ممّا أدى لاختفاء همزة القطع ، وظهور الصائت الطويل مكانها ، وهو الألف . وقد لجأ الشاعر لهذا تماشيًا مع التقفية ، وحرصًا منه على الانسجام النطقي بين حراس ، وياس ، وراس ، وأجراس ، وهذا شيء تسمحُ بهِ المَحْكيّة مثلما تسمح به الفصحى .

في المستوى الدلالي

يتضحُ في قصيدة من بواكير المناصرة ميله لاستخدام ألفاظ من المحكية ، منها على سبيل المثال كلمة (يتشعْبَط) وهي بمعنى يتسلق ، وكثيرًا ما تستخدم هذه الكلمة في سياق له علاقة بتسلق الأشجار العالية ، ولا تقال مثلا في تسلق الجبال . ومع ذلك وجدناه في شاهد آخرَ يستعملها في سياق ينمّ صراحة على صعود الجبال : «يتشعْبَط جبلا دون ذخَيرة»[2] ويبدو لي أنَّ هذه الكلمة نُحتَتْ منْ كلمتين اثنتين ، إحداهما : «شُعَبٌ» جمع شعْبَة ، وهي الغصن المتفرع من الشجرة ، والكلمة الثانية طريق التي أسقط منها الراء ، والقافُ ، واحتفظ منها بالطاء ، أيْ : أن الكلمة تعني التعلق بغصون الشجرة طريقا لصعُودها . ولا يفوتنا أنْ نذكِّرَ بأنَّ من معاني انشعَب

(١) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢١ .

وانشعَبَت أغصان الشجرة ، أي : تفرعت من أصلها ، وهو الجذع . والانشعابُ التفاريع ، والشّعْبُ بكسر الشين المشدّدة الطريق بين جبليْن :

نهْداكِ سَفرْجَلتانْ
عنبٌ دابوقيٌّ (يتشَعْبَط) أكوازَ الرمّان
قالتْ : يا هذا
هذا عنبٌ منذورٌ لحبيبي
وَمَضتْ (تتمَنْجقُ) في حقلِ الزيْتون[١]

ولمْ يكدْ ينتقل الشاعر من كلمة يتشعبط المحكية حتى سارع للفظ عامي آخر ، وهو تتمَنْجَق . وهي كلمة لا وجود لها في معاجم اللغة ، ولعلها مأخوذة من المَنْجنيق ، ولكن المنجنيق أداة قتال ، وحرْب ، والمعنى- ها هنا- مختلفٌ ؛ فهي- ها هنا- بمعنى تتمايل دلَعًا ، ودلالا . والعامة يقولون في بعض الأحيان عن الشيء الذي لا جديّة فيه إنّه من قبيل(المَنْجَقة) أو المزاح ، أو مضغ الكلام بلا فائدة . وأما كلمة (عوّار) بتشديد الواو ، فكلمة محَرَّفة في العامية عن الفصحى ، وقد وردت في القصيدة في قوله :

ثدْياكِ مُرَهْرطتانْ
كعوّارِ العنبَ الحامِض[٢]

فالعوارُ في العربية الشيء القبيح الذي يعابُ فيه المرء ، والعيب الذي لا يستحسن . وبالثوب عوارٌ ، أي : خرقٌ ، وشقّ ، فهو لا يستر ، وفي عين الرجل أو المرأة عُوار ، أي : غؤور . والرجل يقال له أعْوَرُ ، والمرأة عوْراء «قذىً بعينيك أم في العين عوّارُ» والعَوار من الكلم ما يُستحى من ذكره ، والعورة سُمّيَتْ عوْرةً لقبح النظَر إليْها . والخطأ في اللغة من لحْن ، وما شاكلهُ ، يقال له عَوارٌ . وضربٌ غير عُوّار ، اي أنه لا يخطئ الهدف ، قال القتال الكلابي واسمه عُبَيْدُ بن المَضرَحيّ :

من آلِ سفيانَ ، أو ورقاءَ ، يمْنَعُها
تحت العجاجةِ ، ضَرْبٌ غيرُ عُوّارِ

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٦ .

(٢) المصدر السابقن ، ص ١٧ .

ويصفُ الفلاحون في فلسطين الفاكهة إذا ظهرت فيها علاماتٌ تنم على أنها فاسدة أنها عوّارة ، أيْ(مُعَوّرَة) لا تصلحُ إلى لتلقى في المُهْمَلات ، والقمامة ، والنفايات . وهذا هو المعنى الذي أراده الشاعرُ ، ها هنا ، لكونه شبَّه به الثديين المترهّلَيْن ، المتجعّديْن . وهذه كلمة عاميّة أيضًا دلالتها معروفة على الرغم من أنها غير موجودة في المَعَاجم . وربما شاع استخدامُها في العاميات للدلالة على الشيء غير المتماسك نتيجة الذبول ، وخلوِّه من ماء الحياة ، فالرهْطُ الجماعَةُ من الناس ، وإذا دخلها التكرير على وزن رَهْرَط فكأنَّ الجماعة أصابها ما يصيب الشيء المتماسك المتجمع عندما يتفرّق . ومن الألفاظ التي تنم على توجه المناصرة لهذا النوع من الازدواجية ظهور لفظة(دَعْبوبٌ) في قصيدته «أمثالٌ» يقول :

أهْدتهُ حبيبتهُ (دَعْبوبًا) من خبْز الطابون
ظَلَّ يخبّئه في (العُبّ) شهورًا بلياليها
صارَ رغيفُ الخُبْز الناشفِ في الحُفْرةِ زيْتونًا
يُغْريني أوْ يغريها [1]

فكلمة(دعْبوبْ) كلمة عامية جدًا ، ولا وجود لها فيما نعلم في الفصحى . وهي بمعنى الكتلة المكوّرة من الخبز الطازج ، وقد ذكر إلى ذلك الطابون ، وهي مكانٌ يتم فيه إنضاج الخبز ، ويمكن أن يكون شبيهًا بالتنور مع اختلاف . والكلمة شائعة في الأرياف في فلسطين . وكلمة (ناشف) مع أنها فصحى إلا أن الاستعمال في العامية مختلف عنه في الفصحى ، ورد في «المصباح المنير» للفيومي أن كلمة نشفَ الماءَ نشفًا أيْ : شربه ، ونشَفَ الماءَ من وزن ضرب أخذه من الغدير ، مثل : نشلَ ، وتنشَّف الرجل مسح الماء بخرقة ، أو نحوها ، عن جسده . وهي بالعامية تعني : جفَّ ، ويبسَ . ولهذا المعنى – بلا ريبَ – علاقة ما بالمعنى المعجمي السابق . ونحن عندما نقول الخبز الناشف نعني أنه مضى عليه زمنٌ حتى أصبح يابسًا لا يصلح ، وهذا ما عناه الشاعر المناصرة ها هنا . وفي لفظة العُبّ لفظ عامي انحرفتْ به المحكية عن الدال الفصيح ، وهو شربَ ، قال الشاعر :

إذا عبّ فيها شاربُ القوْم خلتهُ
يقبِّلُ في داجٍ منَ الليْلِ كوْكَبا

(١) المصدر السابق ، ص١٩ .

والمعنى في بيت المناصرة هو المكانُ المحيط بالصدر مما يغطيه البُرْدُ من قمباز ، أو دية ، أو عباءة ، أو قميص ، وما يشبه ذلك ، يقول القرويون «يلعبُ الفأر في عبّه» أي كأنّ فأرا يتحرَّكُ ، ويقفز ، داخل ثيابه من جهة صدره ، كناية عن الشكوك والوساوس . وبعض القرويين عندما يجمعون شيئا من الأرض ؛ من بقول ، وغيره ، يخفون ذلك في صدورهم وأرديتهم ، وهو ما يعرف بالعُبّ . وقد وردت كلمتان أخريان في القصيدة مما له دلالة على الازدواجية الدلالية في شعره ، هما : شادر ، ولعلها من أصل غير عربي يطلقونها على الخيمة ، أو بيت الشعر ، أو أيّ شيء يغطى بقطعة واسعة وارفة من القماش السميك الذي يسميه بعضهم شادرًا . والكلمة الثانية زوان ، وهي زؤان ما يخالط حبوب القمح من بذور تشبه حبوب القمح يطلق عليها هذا الاسم ، لكنَّ الشاعرَ ضعَّف الواو فجعلها زوّان :

خبئ أشعارَكَ لليوم الفاتِرْ
خبئ بعض رصاصكَ في الوَعَر البدويّ
خبئ قرشكَ للأيّام الصعْبَة
خبئ قلبكَ لامرأة من زوّان بلادِك
خبئ افراحَكَ للصوْتِ الآتي
من شادرِ عبد القادر
خبيء فَحْماتكَ ليَناير[1]

والقصْعة في العربيّ معروفة ، وتجمَع على : قصاعٌ ، وقِصَعٌ . وهي اسم يطلق على ما كبُر من الأطباق التي يفرغ فيها الثريد وما شاكله من ألوان الطعام أمام الآكلين . وفي بعض البلاد العربية يطلقونها على طبق يؤخذ من جذوع الشجر بعد تجويفه ، ونحته ، وصقله ، فيقولون «قصعة» يميزونه بهذه التسمية عما يؤخذ من أطباق شبيهة من مواد أخرى عصرية تقذفها الشركات الصانعة في الأسواق . وفي المحكيّة الشائعة في أوساط العاملين في السيارات وصيانتها وأصلاحها يطلقون كلمة قصْعَة على أي أثر لصدمة في جسم السيارة ، أو هيكلها الحديدي ، فيقولُ لك منْ يقوم بالفحص : في السيارة قصعة أمامية ، أو أكثر ، بمعنى أن فيها ثلمًا ، أو ثنيّات من أثر الصدْمَة ، وعلى هذا يكون معنى تتقصّع في قول المناصرة :

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

قالتْ : وهو يناوشُها – من بَعْدُ– طز
في المِشْمش قابلني
حين يرطّ الحوتُ زعانفَهُ في البحْر الميِّت
قابلني ،
ومضت(تتقَصَّعُ) في زهْوٍ مَجْنونْ
في حقل الزيتونْ[١] .

هو التثنّي دلالا ، بمعْنى (تتمَخْطَرُ) ، وتختال ، ونحْوهُ . ويتكرر هذا اللفظ بالمعنى نفسه في موضع آخر من الديوان[٢] . على أن الكلمات الأخُر مثل (طُزّ) و(يَرُطّ) هي الأخرى من ألفاظ العامية . فالأولى تعبر عن الاستخفاف بالشيء ، وقد شاع استعمالها في رواية «القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ على لسان أحد الشخوص مع بعض التحوير ، فكانت تكتب طْظ . فالصوت الأخير بدلا من أن يلفظ أسْنانيا يلفظ من بين الأسنان ، بعَكْس : أسْتاز ٌ وَكزِبٌ . ومن هذا القبيل أيضًا يرُطّ وهي أيضًا من الدخيل العامّي ، وتعني الحركة الرتيبة تصدر من اليد ، أو من زعانف السمكة ، أو الحوت . وجاءت في قصيدته «يا عنب الخليل» (١٩٦٦) كلمة يلوبُ ، وهي من الكلمات التي شاع استعمالها في الشعر الحديث . واللابة في العربية الأرضُ الحَرّةُ ، التي تنتشرُ فيها الحجارة السود ، ويقال لها أيضا لَوْبَة في بعض اللهجات ، والجمْعُ لُوَبٌ مثلما جاء في المصباح[٣] ويجوز أن يكون اشتقاق يلوبُ من اللابَة لكون المعنى أنه يطوفُ ، ويدورُ ، في أرض صعبة ، وليست لينة ، موطأة . فيكون معناها – ها هنا – يلوبُ في البلد البعيد ، أي : أنه يدورُ ويطوفُ ، حيث لا لينَ في مَسْعاهُ ، ولا سُهولة في مَرْماهُ ، فحصاد سَعْيهِ هو الخيبةُ ، والحَسْرة . وتكرّر استخدام الكلمة في قصيدة أخرى ، وهي «أغنيات كنعانية» في سياق ترادفُ فيه كلمة تجوبين :

تجوبينَ الصحاري خلْفَ أجْنحَةِ السرابِ المُرِّ
ترتجفينَ ،

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١٥ .

(٣) الفيومي ، أحمد بن محمد : المصباح المنير ، دار الحديث ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، مادة لوَبَ ، ص ٣٣٢ .

وقوتكِ منْ صُخورِ الأرْض تقْتلعينْ ،
تلوبينَ القفارَ يمامَةً حطتْ بقلْبِ الصخْرِ(١)

وبهذا المثال يتّضح أنّ كلمة يلوبُ ، وتلوب ، وتلوبين ، تعني التجوال والسعي في الأرض ، لكنها في الغالب أرْضٌ صلبة وعرةٌ حَرَّةٌ . بيد أنَّ المناصرة لا يكتفي من الازدواجية باستخدام مفردات من المُعْجم العاميّ ، ولا يكتفي بمُحاكاة العاميّة في أسلوبها القائم على التخلص من همْزة القطع ، ولا على محاكاة العاميّة في نطق القاف اللهوية كافاً من أقصى الحَنَك ، ولكنه يلجأ للازدواجية على مُسْتوى التصريف أيضًا .

الازدواجية والتصريف

فالمعروف أنّ كلمة رضَّ كَكَلمة رصّ من الثلاثي المضعّف الذي مضارعه على وزن يفعُل يرُضُّ ، ولكنّ الشاعر المناصرة بنى منه رباعيًا على وزن فَعْلَلَ ، أيْ : رضْرَضَ ، فقال في قصيدة «يا عنب الخليل» ما يأتي :

كان نعيميٌّ ينهر بغلته في أول خيط الفجر
كي لا تترْضرَضُ أثداءَ العنَبِ الدابوقيّ
عنبٌ دابوقيّ يتدلى
فوق سحاحير الفجر ملاكًا يغرقُ في النومْ
عنبٌ يتدلّى أحيانًا
مثل الأكفان(٢)

فاشتقاق يترَضْرَضُ من رضّ يرضّ التي بمعنى دقّ ، مثلما جاء في المُعجم ، اشتقاق ينسجم مع العامية في طريقتها المتبعة عند التعبير عن المبالغة ، والتكثير ، فيقولون : يترطرط ، ويتبحبح ، ويترحرح ، ويتحلحل ، ويتفخفخ ، ويتمزمز ، وغيرها الكثير . ولهذا التصريف أساسٌ مقبول في الفصحى ، فقد ذكر أن يتزلزل من زلّ ، وأن يتدحرج من دحر ، وأن يترقرق من رقّ ، ومنه ما جاء عند المناصرة في قوله نَمْزمُها في الصواني . فمن مزّ اشتقَّ رُباعيًا على فعْلل ، فقال مزمز : نمزمزُ ، وهو لفظ لا نظنه

---

(١) المناصرة ، عز الدين : المصدر السابق ، ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

بالعربي الأصيل . ولجأ عز الدين لهذا مرارًا ففي قصيدة «أغنيات كنعانية» اشتق من رشّ : يرشرش[١] ، ومن ذرّ : يذرذر[٢] . ومن فكّ اشتق رباعيًا مُكرّرًا : أفكفكُ «سأفكفك أزرار قميص الوردة»[٣] وحرّف كلمة أليفي لتوازن العامية فأصبحت وَليفي[٤] وهي الكلمة المقابلة لكمة (وِلفي) في اللهجات . واشتق اسم المفعول من غاظ على مغيوظ[٥] مقتديا بالعاميّة التي تقول مغيوظ بدلا من الفصيح مَغيظ . وفي السياق نفسه ترد كلمة(سحاحير) وهي جمع لكلمة سحّارة التي يطلقها القرويون على صناديق من الخشب توضع فيها الخضارُ ، والفواكه ، وتحملُ على الدوابّ ، أو في عربات للبيع ، أو لنقلها من مكانٍ لآخر ، وقد جمعها على مفاعيل ، أو فعاعيل ، وهو على غيْر المُطرد في هذا الوزن ، فنحن نجمع بيارَة على : بيارات ، وزوادة على زوادات ، وسيارة على : سيارات ، ونقالة على : نقالات ، وسَجّالة على : سجالات ، وحمالة على : حمالات ، وغسالة : غسالات . ومع ذلك لا يجد العامة في استعمال هذه الصيغة من الجمع شذوذًا عن القاعدة . وقد صاغ الشاعر من البَرْدِ صفةً على وَزْن فعلان ، وأنثها فقال :

نخبئها في السلاسل بردانةً ثم بين فروع النبات
نُمزْمزُها في الصواني
غريب الدار يا حبي . . غريب الدار
يظل يلوبُ في البلد البعيد على
حدود النار[٦]

ففي الشاهد كلمة (بردانة) وهي من العامّي على الأرجح ، كون هذه الوزن في العربية يصاغ في العادة من الفعل الدال على الحركة ، والاضطراب ، نحو غليان : وفوران ، وجيشان ، ودوران ، وغثيان ، وربما صح أن يقال بردان للمذكر ، وللأنثى بردانة ، إلا أن هذه الوزن- على الأرْجَح- غيْرُ مُطردٍ في الفصْحى .

(١) المصدر السابق ، ص ٥٥ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٥٧ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٧٧ ، و٨١ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٥١ .
(٥) المصدر السابقن ص ٨١ .
(٦) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

في التركيب النحْويّ

إحدى المزايا النحوية اللافتة للازدواجية في لغة الشعر هي اقتراب الشاعر بعبارته من التركيب العامي ، ففي العربية لا بدَّ من أن يذكر اسم الشرط ، جازمًا أم غير جازم ، في بداية الجملة ، فنقول : إذا جئتني أكرمتك ، وقال الشاعر : «إذا القوم قالوا من فتى » ولكنهم في العامية يقولون : أكرمك إذا جئتني . وها هو ذا في قصيدة بعنوان «أمثال» ينحو هذا المنحى في العبارة ، قائلا :

الباب إذا هبَّتْ منهُ الريح
اخلعْهُ لتكتشفَ هروبَ الحرّاس[1] .

وفي موقع آخر ينحو بالعبارة المَنْحى العاميّ ، فكلمة عزّ عكس ذُلّ ، وارحموا عزيز قوم ذُلّ مثلٌ معروف ، ولكن العامة تستعمل التعبير «في عزِّ الظُهْر» للدلالة على أوْج الظهيرة ، فأضافوا لما هو دال على الزمن(الظهر) ما لا يدل على زمن وهو كلمة عز ، وهذه الإضافة أستبدلت الكلمة عز من كلمة أوج ، أو ذروة :

أنتِ الخُضرةُ والماءْ
أنتَ النار لتطهير جروحي في (عزّ الظهر)[2]

وفي القصيدة ذاتها نجده يُعبِّرُ عن الزمن بعبارة «شهورًا بلياليها» وهذا تعبير عامي ينم على طول المدة ، وإلا فما الذي يعنيه بقوله شهورًا إذا لم يذكر الجار والمجرور بلياليها . فالشهر معروف يشتمل الليالي مثلما يشتمل النهارات . وهذا من باب اللجوء إلى العامي ، فهم يقولون سبعة أيام بلياليها ، يريدون بذلك تطويل المدة ، واكتمال الأيام من غير نقص . وفي القصيدة نفسها يكرر المناصرة النسق «خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود» ، فيذكر بدلا من القرش الأشعار ، والرصاصَ ، وحتى القلب :

خبئ أشعارك لليوم الفاتر
خبئ بعض رصاصاتك في الوعَر البَدَويّ
خبئ قرشك للأيام الصّعْبة
خبئ قلبك لامرأة من زوّان بلادِك .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٥ .

خبئ أفراحك للصوت الآتي
من شادر عبد القادر خبئ فحْماتك ليناير[1]

وهذا شيء يتوافرُ كثيرًا ، ففي قصيدة «يا عنب الخليل» التي يكرر فيها عبارة غريب الدار مرتين ، كما لو أنه يحاكي بعض الأغاني بهذا التكرار :

غريبُ الدار يا حبّي . . غريبُ الدار
يظلُّ يلوبُ في البلد البعيد على
حدودِ النار[2]

وهذا يذكرنا بقصيدة عنوانها «غزل إلى نخلة الملح» ففيها تتكرر عبارة حرامٌ عليك ، حرام . وهذا نسق عاميّ يلجأ إليه الناس في مواقف يعتبون فيها على من يأبى أَن يستجيب لما يشتهون ، والمتكلم في القصيدة يخاطب الفتاة ، ويعدّد وجوه القسوة التي تبديها إزاءَهُ ، وفي كل مرة يكرّر «حرامٌ عليكِ» وهذا التكرار فضلا عن أنه أشاع في القصيدة ضربًا من التقفية والانسجام الصوتي يمثل خطوة أخرى باتجاه الاقتراب من التركيب النحوي العامي ، مع أن العرب الفصحاء يقولون حرامٌ عليّ كذا ، قال البحتري في مَصْرع المتوكل :

حـــــرامٌ علـيّ الـراحُ بعـــــدك أوْ أرى
دمًـــا بدم يجـــري على الأرض مـــائرُهْ

ويلهو المناصرة بعناصر التركيب النحوي تقديمًا وتأخيرًا ، فنحن اعتدنا أنْ نذكُر الظرف الزمني ، أو المكاني ، بعد مكونات الجملة الأساسية ، فنقول مثلا سقطت الأمطار ظهرًا ، أو عصرًا ، ولا يقالُ : سقطت عصرًا الأمطار ، أو سقطت ظهرًا الأمطار ، ولكن في المحكية الدارجة يجري في بعض الأحيان مثل هذا التلاعب ، كون المتكلم يريد تحديد الظرف وهذا ما عناه المناصرة في قوله :

يتغبّرُ ظهرًا شجرُ التين
ومساءً تندلق العتمة فوق وسادَةِ تشرين[3]

---

(١) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٢) المصدر السابقن ص ٢٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٨ .

فالتركيب النحوي النمطي يتطلبُ القول : يتغبر شجر التين ظهرًا ، وتندلق العتمة مَساءً . وفي موضع آخر من القصيدة يمتزج البعد الدلالي للازدواجية بالبعد النحوي «في المشْمشِ قابلني . .[1]» فقد سبَقَ ذكر الظرف في المشْمشِ الفعل العامل فيه ، وهو قابلني . وهنا استعار الشاعر من المحكيّة طريقتها في التعبير عن المُحال بشبْه الجملة «في المشمش» التي تلفظ في العادة عند استحالة تحقيق المطلوب ، فالنغمة التي تصاحبُ هذه العبارة نغمة تيئيس ، ولولا المضمون العامي لها لما كانت دالة على هذا . وفي قصيدة بعنوان «أغنيات كنعانية» سبقت الإشارة إليها ، وَوَرد تركيب نحوي يقدم فيه الشاعر على عادة اللهجة المحكية المفعول به ، والعناصر النحوية الأخرى ، من جار ومجرور ، ومضاف إليه ، ليأتي بالفعل بعد ذلك وهذا – بلا ريب – من تأثير العامية في لغة الشاعر . وفي موقع آخر يبْني الاستفهام بأين ، ولكن التركيب لا يكتفي فيه بالتساؤل عن المكان بأين ، وإنما يسأل عن شيء آخر وهو غضب المدائن : «أين المدائن غاضبات ؟؟[2] وفي أسلوب النفي نجده يتشرَّبُ روح المثل الماثور الشعْبيّ» ما أكذبَ من شابّ . . يتغرّبُ في الأمصار إلا شيخ ماتتْ أجياله «ففي هذا التركيب يجمع الشاعر التركيب العامي إلى جانب المتين الفصيح الجزل «يتغرّب في الأمْصار»[3] وهذا من أكثر النماذج التركيبية تمثيلا لازدواجية التركيب النحوي عنده . وقد ينحو المناصرة في تركيبه منحى عبارة مشهورة في التراث الشعبي ، وهي قولهم في بعض الأغاني «فالدار تنعى من بناها» وقد نظم الشاعر هذا في قصيدة «الردّ على الأحبة» :

تركتُ الدارَ تنْعى مَنْ بناها
رأيت الحزنَ في صمْتِ الخرائبِ
يلعب الديكُ عليْها
ويصيح الشجرُ الملتفُّ في الليل الصموتْ[4]

والتراكيبُ العاميّة تتوافر في شعره توافرًا لافتًا ، فهو يصفُ أحد القادة الذين

(١) المصدر السابق ، ص ١٧ .
(٢) المصدر السابقن ص ٥٠ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٦٥ .

فرَّطوا بالوطن ، وأكثروا من الخُطبِ ببَيْت يقول فيه «يا وَجْه المَصائب» وهو في العامية «يا وجه المَصايب» . والأكثر من هذا أنّ المناصرة يجمع تراكيب شبه عامية في نسق عروضي يذكرنا ببعض الأغاني الفولكلورية ، حتى العنوان «يا عنب الخليل» قريب جدًا من :

يابائعَ التفّاح
وردُ الصبا غنّى
لا تقتربْ منّا
أحبُابُنا مَرّوا
لمْ يَسْألوا عنّا[١]

فمثلُ هذا الأداء العروضيّ يُذكِّرُنا بأغنية قريبة من هذا الوزن (أحبابنا ياعين // ما هُمْ معانا) وفي موقع آخر من قصيدة فروتا طائرٌ أخضر[٢] يتجلى إيقاعُ إحدى الأغنيات :

فُرُوتا يا أعزّ الناس
زماني ميّتُ الإحْساس[٣]

فعبارة يا أعزّ الناس مما يتردد في العامية بهذا الوزن ، وفي قصيدة «قراءة أوليّة لطريق العين» نجده يُحاكي ، سواءٌ من حيث التراكيب ، أو الوزن ، أغنية شعبية تعتمدُ تكرار الفعل (مرَّتْ) كثيرًا ، وتذكُر المِرْوَد الذي تتكحَّلُ به النساء ، مع العين :

مرَّتْ ما مَرّتْ . . مرَّتْ ما مَرَّتْ
مِرْوادُ الكُحْلِ في العينِ جرّتْ[٤]

ومن قبيل التأثر بالتركيب النحوي العامي وضع الصيغة الصرفية في موقع لا يتناسب مع دلالة البنية الصرفية ، فالفعل يسْتعجلُ دلالته في الفصحى : طلب التعْجيل ، أما إذا أراد المتكلم أن يطلب من المخاطب التريُّثَ ، والإبطاءَ ، فإنّه بالفصحى يقول لا تعْجلْ ، ولا يقال لا تسْتَعْجل ، أما في التراكيب العاميّة فإنهم

(١) المصدر السابق ، ص ٦٨ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٨٦ .
(٣) المصدر السابق ، ص ٨٩ .
(٤) المصدر السابق ، ص ٩٤ .

يستبدلون تعجَلُ من تستعجلُ ، فلا يقولون مثلما قال الشاعر :

أبا هند فلا تعْجلْ علينا
وأنظرنا نخبِّرْكَ اليقينا

وإنما يقولون للشخص : لا تسْتعجل :

قال الحطّابُ القرْفانُ المَرْميّ بغابتهِ السمْراءْ :

يا هذا ، لا تسْتعْجِلْ ،
في الليلِ وُرودٌ تخْجَلْ (١)

ومن هذا القبيل تكرارهُ للتركيب «تأتي . . لا تأتي» يقول ذلك ، وهو ينتفُ أوراقَ الوَرْدة . ولكنه يلْجَأ كذلك للطريقة العاميّة في التركيب النحوْي «سأحبك بسْ تيجي يا عمّتنا النخلة : و«حين أمَرْمغُكِ مع الرمْل» و«سأفرفك أنحاءَك في عتم الزمن الكحلي . . . وسأخربش خجلي» إلخ . .(٢) فجلُّ الأفعال في الأبيات المذكورة صيغتْ صياغةً عاميّة أفرْفِكُ ، أخربش ، أمرْمغ ، فهي بصرف النظر عن أصولها جاءَتْ على وزن لا قياس له وهو (أفعْــفِلُ) لتتّسق مع بنية العبارة الرامية للتعبير عن التكرير ، والتكثير ، في إنجاز الفعل على وَفْق المَغزى من هذا التركيب .

ومن مظاهر التأثر بالتركيب العامي استغناءُ الشاعر عن الرابط الذي يربط بين الجملة ، والتي قبلها ، فعلى سبيل المثال إذا كانَ يُقال في الفصحى ظلت تنظر إلى وتتأملني وتلاحقني ، فإنّ العامية تعطف بلا واو ، فيقال ظل فلان يتبعنى ، يلاحقنى ، يمشي خلفي ، إلخ . . وقد تجلّى هذا النمط من التركيب في قصيدة مبكرة للمناصرة ، وهي قصيدة «مَقهى ريش» التي يقول فيها على لسان المتكلم :

ظلت تجْحَرني ، تفترسُ ضلوعي ،
تْمَعَسُني بيْنَ يديْها ،
تدهَسُني بصَهيل وهديلٍ فتّان(٣)

غير أنّ الوزن اضطره للرجوع لأسلوب الفصحى في الربط فأضافَ في واحدٍ من الأبيات «وتفتتني كالرمّان» فامتزج في هذا الشاهد ما ينم عن الخلط بين مستويين

---

(١) المصدر السابق ، ص ٧٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٧٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

من الفصحى والعامية ، هما : المستوى اللفظي الدلالي باستعمال تَجْحَرُ ، وهي النظر في نوع من القِحَة ، وقلة الحياء ، وهي من العامّي ؛ وتمعَسُني وهي من العامّي ، إلى جانب التركيب النحوي الذي ذكرناهُ . وإذا كانتْ العربية تضع الناسخ مثل كان ، وصار ، وأصْبح ، وما شاكله ، في مقدمة العبارة ، وقبل الاسم ، فإنّ العامية تنحو كثيرًا لما هو شائع من تقديم الاسْم على الناسخ ، فيقال مثلا : الصغير صار كبيرًا ، بدلا من صار الصغير كبيرًا . والمناصرة في «وداع لغرناطة» يُكرّرُ هذا التركيب العامي الذي لا ترفضُه الفصحى ، ولا تأباه :

القبائلُ صارتْ تحتَ أقدامها
علفًا وبُذورْ
القبائلُ صارتْ فروعًا تقاتلُ أغْصانَها وَالجُذور[1]

وإذا كانت(لّما) في العربية الفصحى أداة جزم للفعل المضارع الدال على الاستقبال ، على نحو ما نرى في قوله تعالى (ولّما يَعْلم اللهُ الذينَ جاهدوا مِنْكم) فإنّ العاميّة وجدتْ لها استعمالا آخر ، فهي لا تلتزم المضارعَ حسْب ، بل تتقدم الفعل الماضي ، وفي هذه الحال تصبحُ شبيهة بالظرف (حين) أو(عندما) وأورد المبرد في الكامل جواز استعمالها مع الماضي فيقال «لما أنْ جاء زيد» مؤكدا أنّ (أنْ) – ها هنا– زائدة . وهذا شائعٌ في العامِيّة شيوعًا كبيرًا ، فيقالُ لّما جيت ، ولما قلت ، وغيْره . ويقول المناصرة في قصيدة عن خان الخليلي واصفًا أحد الرواة الذين يفدون للمقهى ، ويتغنّون ببطولاتِ أبي زيْد الهلالي :

هبَط عليْنا كالحَرَقَة
لّما راحَ يُغني
عنْ برْق خليليّ يلمَعُ في صَخَبِ الحاراتْ
قرْبَ رواق الشامْ [2]

وهذا التركيبُ «لما راحَ» هو البديل العامي للقول عندما راحَ يغني ، فالشاعر ، بلا ريب ، لصيق بالطريقة العامية في هذا ، لا بما شذ من أقوال العرب ، وقلّ اطراده .

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

والتحذير بالعربية أسلوبٌ له قياسٌ معيَّنٌ ، إما باستخدام اسم الفعل حَذارِ ، أو الفعل احْذر ، أو ما يعرف باسم ضمير النصب الظاهر(إيّاكَ) بشرط التكرار ، فيقول الشاعر مثلا :

إيــاكَ إيــاكَ المــراءَ ، فـــــــــــــإنَّــهُ
إلى الشـــرّ مـــدعـــاةٌ ، وللشـــرِّ جـــالِبُ

وقيلَ :

ألقــاهُ في البَــحْــر مكتــوفًــا ، وقــال لهُ :
إيـاكَ إيـاكَ أنْ تـخـــــــــشى مـنَ الـبَـلـلِ

ويجوزُ التحذيرُ بها من غير تكرار بشرْط أنْ يعطف عليها المُحذّرُ منْه ، فيقالُ : إياك والتغيّب عن المحاضرة . أو : إياك والكذبَ . وإذا لم تكرر إياك ، ولا العاطف ، يجبُ أن تذكر (منْ) قبل المُحذَّر منهُ ، فيقال : إياك من الكذب ، مثلا ، أو أن يقع بعدها ما يجوز أنْ تقدر فيه منْ ، نحو : إياك أن تفعل كذا ، أي : منْ فعْل كذا . والمناصرة في القصيدة «عاصفة هندية» لجأ لما يلجأ له عامة الناس من التحذير بإياك من غير تكرار ، ولا بيان المَحذور منه بواو النَسْق ، ولا بمِنْ ، يقول في القصيدة المذكورة ما يأتي :

إياكَ تكرارَ التردّدِ في المُباحْ
إياك تجريحَ القطوفْ
إياك فاتنةً لهوفْ
إياك إيقاظ القرنْفل في الصباح[1]

صفوة القول أنَّ بواكيرَ المناصرة ، التي ينظر إليها- في بعْض الأحْيان- بوَصْفها النسغ الذي تتغذى منه شجرة الشاعر عندما تشبُّ عن الطوْق ، وتعلو ذؤاباتها في الفضاء ، مثل نخلة باسقة ، شامخَة ، تنافسُ بخُضْرتها ، وظلالها ، الدوْحَ الريان ، فيها ما ينمّ على حضور الازدواجيّة اللغوية في شعره هذا ، ليس على مُسْتوى الدلالة ، واستعمال الألفاظ ، وتوْجيهها للإبانة عن المَعاني ، وإنما أيضًا المُسْتوى الصوتيّ ، والمستوى التركيبيّ النحويّ ، والمستوى الصرفيّ ، الذي يتجلى في اختيارات المبدع

(١) المصدر السابق ، ص ١٢٧ وللمزيد انظر= الدقر ، عبد الغني : معجم النحو ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٨ ، ص٩٦- ٩٧ .

للبنى القائمَة على التغيير ، والاشتقاق ، وهذا كلّه يؤثر تأثيرًا جليًا في المُسْتوى البلاغي ، والأسْلوبيّ ، الذي يُعد مُحصِّلة نهائية لتفاعل المُسْتويات المذكورة في لُغَةِ القصيدة . ونحْسبُ أنّ التوسُّع في تتبّع هذه الازدواجيّة في شعره بعد العام ١٩٦٨ وهو العام الذي صدر فيه ديوانه الأوّل «ياعنبَ الخليل» لنْ يأتي إلا بما يُعزِّزُ هذهِ النتيجَة ، ويُعمّق هذه الفِكْرَة .

٢
الشاعر الحديث ورموزه؛ مثل من فواز عيد وشعره

أشرنا في موضع آخر ، لحقيقة يتغافل عنها كثيرون ، وهي أن الشاعر العربي القديم لم يكن بغافل عما يتركه الرمز في الشعر من أثر في اللغة ، والتعبير ، وتغليف المعنى تغليفاً يضفي عليه شيئا من الغموض ، الذي لا يبلغ حدّ الانغلاق . وفي العصر الحديث ، ولكي يقترب الشاعر اقترابًا أكبر ممّا يعرف باسم الرؤيا ، أي : التعبير غير المباشر عن المعنى ، سعى إلى ابتكار رموزه ، فهو يختارُها من التراث تارة ، وتارة من الطبيعة ، وتارة أخرى من الأماكن ، ومن الأساطير تاراتٍ أخر . فقد أكثر السيابُ ، على سبيل التمثيل ، من ذكر المسيح ، وصلبه ، متخذاً منه رمزًا لعذابات الإنسان ، طورًا ، وطورًا رمزًا لافتداء البشر ، فهو يحتلّ مساحة كبيرة في شعره . وعلى هذا المثال كان استحضارهُ للسندباد الذي اقتبسه من «ألف ليلة وليلة» . وخليل حاوي هو الآخر لم يقصّر في التركيز على رمز السندباد ، الذي يظهر في شعره غير مرة ، وهو الذي كتب قصيدة مشهورة أفاد فيها من شخصية العازر ، وجعل منها رمزًا للتعبير عن الانبعاث من الموت معادلا للانبعاث الحضاري من الجمودِ ، والتخلف .

وممّن اتخذ رموزه من التراث الأدبي الشاعر عبد الوهاب البياتي ، الذي يتكرر في قصائده أبو العلاء المعري ، لا سيما في ديوانيه «سفر الفقر والثورة» و«في انتظار الذي يأتي ولا يأتي» وسواهما . وتكرر في شعره المتنبي ، الشاعر الكبير ، باعتباره رمزًا . وكذلك عائشة (بستان عائشة) ولم يفته أن يشير إلى شخصيات معاصرة ، متخذاً منها رموزًا وفقا لسياق خاص ، مثل : لوركا ، وبابلو نيرودا ، وناظم حكمت .

ومن رموز أدونيس المتكررة مهيار الديلمي ، الذي ينظرُ إليه ، في شعره ، باعتباره بطلا من أبطال الملاحم الأدونيسية ، وللفينيق ، وهو اسم طائر ذي بعد خرافي يتكرّر ذكرهُ في تراث الشعوب ، حضورُه في شعره ، لا سيما في قصيدته «البعث والرماد» . واقتبس من المعتقدات الأسطورية البابلية ، والفنيقية ، رموزًا أخرى ؛ كأدونيس ،

وتموز ، وعشتار ، مثلما اقتبس من التراث العربي الإسلامي شخصية عبد الرحمن الداخل في قصيدة له مشهورة بعنوان «تحولات الصقر» . ولأمل دنقل شغفٌ بالرموز المستقاة من التراث العربيّ خاصة ، ففي شعره يستحضر زرقاء اليمامة في ديوان سمّاه : «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ١٩٦٨ وفي مطولة له بعنوان «لا تصالح» يتخذ من مهلهل بن ربيعة وأخيه كليب وائل ، وحرب البسوس ، رموزًا . وفي هذا السياق ينبغي أن تفسر قصيدة محمود درويش الموسومة بعنوان «أحد عشر كوكبًا على المشهد الأندلسي» ففيها يتخذ من أبي عبد الله الصغير – آخر ملوك الأندلس – رمزا يعبّر من خلاله عن حال السقوط ، والتراجُع ، التي عرفتها المقاومة الفلسطينية في بداية العام ١٩٩١ عندما تخلّت عن السلاح لصالح التفاوض .

وقد تكونُ الرموزُ مستقاة من الطبيعة ، كأوراق الخريف في قصيدة يوسف غصوب المشهورة ، أو الليل «لا بد لليل أن ينجلي» والفجْر ، والظلّ ، والنهر «بويب» ومن الأمكنة جيكور عند السياب ، وسمرقند لدى البياتي ، والأندلس عند محمود درويش :

في كلِّ مئذنة
حاوٍ ومُغتصبُ
يدعو لأندلس
إنْ حوصِرَتْ حَلب

فواز عيد

وكان فواز عيد ، وهو واحدٌ من شعراء الحداثة الروّاد ، يتخذ في قصائده رموزًا . ففي مجموعته الأولى التي نشرت في زمن مبكر ١٩٦٢ يكرّر شهرزاد ، معبرًا بوساطة الرمز عن الانتظار الطويل الذي لا يُخفي وراءه أملا بحجم ذلك الانتظار ، فهي ترتبط لدى المتكلّم– في القصيدة – بالكآبة ، والصمت ، والوعد الذي لا يتحقّق ، وضياع الليالي ، واحدة في إثر الأخرى :

شهرزاد
أنتِ يا شمْعيَّةً ، يا صمْتَ غابَة
من ترى أضْناكِ
أعطاكِ الكآبَةْ
كلما قَلتُ غدًا أجْبُنُ والجبْنُ صبابَةْ

ليلة ضاعتْ وتتلوها الليالي
ألفُ ليلة [1]

وإذا كانتْ شهرزاد ، ها هنا ، ترمز للأمل الضائع ، فإنها في قصيدة أخرى تبدو رمزًا للخيبة المنتظرة ، ومع هذا لا يستسلم المتكلم فيها لليأس ، ولا للإحباط ، فما يزالُ لدى شهرزاد ما يجعلها تستجيب لدعوة المتكلم ، لقاء شيء من السكينة . فهو يأملُ من ذلك الماضي العَبق بالحكايات ، والأسْرار ، أنْ يُسعف الحاضر بما هو في حاجة إليه من برْد اليقين ، وحلاوة السكينة :

أصدقائي
ذبُلَ البوقُ ومات اللحنُ
ماتْ
وتمطّت في الزوايا من ليالينا الرفاتْ
ذبُلَ البوقُ فهيّا
تتلقانا المَدينَةْ
وإذا نحنُ ظمِئنا
أمْطرتنا بالسّكينَةْ
ربما عافتْ أغانينا . . لقانا . . شهْرزادْ
منْ وقودِ الحَرْف أطعمْنا لياليها
ومنْ طُهْرَ المِدادْ[2]

وهو ، في اغترابه عن الواقع ، مُضطرٌّ دائمًا للبحث عن رموزه في الماضي ، تارة نجده مع شهرزاد الليالي الموعودة ، وتارةً مع عوليس - بطل الأودسّا- المُحارب ، الضائع ، التائه في البحر ، وهو عائدٌ إلى مدينته إيثاكا . فالصمت ، والارتحالُ ، وحوافرُ الجياد ، والدروبُ ، كلّها تؤدّي بالمتكلم في قصيدةِ «الفرْسان» إلى التماس اليقين في هياكلِ شهْرزاد ، أو قوارب عوليس :

درْبي على المُرجان
نحْوَ مَعابد العتماتِ

---

(١) فواز عيد : في شمسي دوار ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢ ص ١٧ .

(٢) فواز عيد : السابق ص ٣٧ .

أبحثُ عن هياكلِ شهْرزادْ
عن موْجةٍ كتمتْ هوى عوليس
عنْ جزُر السّهادْ
عن ضفّةٍ ترتجُّ فوق جدارها الألقيِّ
أعْمدةٌ غريقةْ
عن قاربٍ في الليل ضلّ
أضاعَ مرفأَهُ
طريقَهْ(١)

وقد يصلُ حرصُ الشاعر على اختيار رموزه من الأساطير حدًا يصطنعُ فيه أسطورته هوَ ، فقد تكون القصيدة حكاية تروي طقسًا من الطقوس التي تنتشرُ ممارستها في هذا المكان ، أو ذاك ، فيغدو النصُّ أسْطورَةً من صنع الشاعر ، وليستْ مقتبسة من التراث ، أيْ : ما يُعْرف بأسْطورة النصّ ، لا نصّ الأسطورة . ويقتضي خلق الأسْطورة ، أو اختراعُها ، بكلمةٍ أدقّ ، استعمالَ كلمات من مثل معبَد ، غزاة ، روما ، عرّاف ، أو حكاية تشبه حكايةَ الحوت الذي يبتلعُ البَدْرَ ، فيحاول الفلاحون منعه ، وتنفيرهُ ، بالقرْع على الصفيح ، وهم يغنّون لكيْ يفزَعَ ، ويهْربُ ، تاركاً لهُمُ القمر :

اقرعوا القصديرَ
غذّوا النارَ
علّ الحوتَ يخشاها
وطيروا للعَجائز في مدينتنا
أيقظوا أطفالهَا
عَرّوا صباياها(٢)

الطقس الأسطوري

هذا الطقسُ الأسطوري ، الذي يذكّرُنا بشعائر الشعوب ، يجري توظيفه للتعبير عن موقفٍ ما من ضياع فلسطين ، وطن الشاعر . ولولا هذا التوظيفُ ، لكانت الحكاية سردًا

(١) في شمسي دوار ص ٥٧ .
(٢) في شمسي دوار ، ص ٧١ .

خالصًا ، خاليًا من أيّ معنى ، إلا أنه نظمٌ لطقوس شعبيّة ، وشعائر ، تتكرَّر ممارستها كلما خُسِفَ القمرُ ، أو كُسفتْ الشمس . فالبدْر كأنما هو رمزٌ يشير به الشاعر (المتكلم) لفلسطين ، فيما يشير رامزًا للعدوّ بالحوت الذي يهمّ بابتلاع البدْر ، وثمة مفاتيحُ يبثها الشاعر في النص تومئ إلى هذه العلاقة الفنية بين القصيدة والطقس الأسطوري ، فالفتيَة الذين يتصدّون بضراوة لمنْ نهبُوا المدينة ، واشتعال الرّمال المُحْمرّة ، رمزان يساندان ما سبَق في التعبير عن تلك الصلة بين الطقس ، وَمُحتوى القصيدة :

غدًا سيلوحُ في الآفاق مثلَ البحر
فتيتنا
تنوش رماحُهم أعْجاز منْ نهبوا مدينتنا
غدًا في الفجر
تنبُعُ من قرى المرجان
عندَ مَعاصِر الألوان
شمسُ الرّمْل مُحْمرّة
وتشتعلُ الرمالُ هناك ، تصهرُ باللهيب صفائح الآلِ
لتطفئ أوْجُه الأغرابِ
ترْجعُ بلدتي حرّة[1]

فالرماح المذكورة ، والشمسُ المحمرّة ، واللهيب ، ووجوه الأغراب ، تشيرُ إلى أن هناك معركة توحي بها حكاية القمر والحوت ، وأن هناك بلدًا أسيرًا يسعى لاستعادة حريته المفقودة ، بعودة الفتْيَة ، وبعودةِ الرماح التي تتناوش من نهبوا البلاد ، وشرّدوا العباد . وشبيه بهذا الطقس الأسطوريّ ما نجدُه في قصيدة فواز الموسومة بالعنوان «الكلدان في المنفى» وهي من قصائد الديوان الثاني للشاعر (١٩٦٩) فقد تخيّل المتكلّمُ في القصيدة (بابلَ) وقد اجتاحتها قوى الأعداء ، وأمّا الكلدانُ من أهلها ، فقد شردوا في المنافي ، يحلمون بالزمن الذي يعودون فيه إليها بقوّة السلاح :

وَيحْلُم الكلدانُ في المنفى
بأوْسِمَةِ الحديد وأذرُع النار[2]

---

(١) في شمسي دوار ص ٦٨-٦٩ .

(٢) فواز عيد : أعناق الجياد النافرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٩ص ٢٩ .

وإذا تجاوزَ القارئ المُحاربَ الجريح ، الذي يناجي بابل ، من منفاه ، إلى المقطع الثاني الموسوم بعنوان «الشبح» نجد القصيدة تتجه اتجاها آخر ، وتسير في مسار ثان ، سواءٌ من حيث الإيقاع ، الذي يصبح عاليًا :

بختنصّر عادَ حيّا
عاد مجنونًا وشاعرْ
كان فوق البرج رمْحًا
يقبض الريحَ ،
ويختالُ على سور المساءْ(١)

أو من حيث دوْرُ النموذج الأسطوري ، الذي يتطور أداؤهُ ، فهو سيحرّر بابل ممّن احتلوها ، ولهذا يوظفُ الشاعر كلمات تضفي عليه صفة البطولة الخارقة ، فهو لا يكتفي بالقبض على الريح ، وأسْرها في يدهِ ، وإنما يمتطيها مثلما يمتطي الفارسُ فرسه ، أو جواده ، ثم ينهرُها إذا هبتْ فترتدّ نحوهُ ، عائدة إليه ، طيّعة منقادة ، وهو إذ ينظرُ للنساء ، والصبْية الخائفين ، يطمئنهم بعودةِ الفارس المنقذ المُخلِّص :

لا تخافوا ، لستُ ربًا حاقدًا
لا لستُ طيفاً
أنا سيفٌ كانَ مدفوناً وعادْ
كنت في المنفى حبيسًا ، ورجعْتُ
لم أمتْ ، نمتُ قرونًا ، وبُعثتُ(٢)

هذه الأسطورة المبتكرة تذكرنا بأساطير الانبعاث : أدونيس ، تمّوز ، التي كثر تداولها في شعر يوسف الخال ، وجبرا ، وأدونيس ، والسّياب ، ولأن الانبعاث ينهي معاناة البابليّين ، فقد عدل الشاعر بإيقاع القصيدة التقليدي إلى إيقاع راقص ، أو مرقص ، يشْبه الغناء ، مستفيدًا من وزْن المتدارك ، وهو يرْوي في صُوَر ، ومشاهدَ ، أفراح المدينة بعودَة الشعْب :

عاد الكلدانُ من المنفى
عادوا . . عادوا

---

(١) أعناق الجياد النافرة ، ص ٣١-٣٢ .

(٢) أعناق الجياد النافرة ، ص ٣٢-٣٣ .

الليل مزاريبٌ تشْقَع
ريحُ ، وعيون تتطلَّع
تتلفتُ بابلُ كالحُبْلى
عاد الكلدانُ من المنفى
الرمحُ . السيفُ . الترسُ . عصا
باقاتُ النار على الأبراجْ
ونساءٌ في شُرَفِ الدورِ[١]

وهذا لحنٌ يُعبّر بالصوت عن الانقلاب المفاجئ في مَسيرة النصّ ، فعودة الكلدان إلى بابل شيءٌ يحتاج إلى أغاريدَ ، وإلى أغان تغنّى ، وترتيب عناصر القصيدة يشابه ترتيب مقاطع الأغنية . وفي «رواهُ الترمذيُّ»[٢] يحيلنا الشاعر إلى نموذج عربي إسلامي ، وهو الترمذي صاحب السنن ، وفي أخرى يذكّرنا بعلي بن أبي طالب ، وقوله : «كيفَ أقتل قاتلي؟»[٣] وبعبد الله بن الزبير ، وأمه أسماء بنت أبي بكر الصدّيق ، وقوْلها له «بنيّ وهل يضيرُ الشاءَ سكّينٌ إذا تهمد» ؟

أخافُ بأنْ يُمثَّلَ بي
على الجُدْرانْ
أخافُ وَصارمٌ سيْفي
وصرعى ماتَ أصْحابي
«بنيَّ ، وهلْ يضيرُ الشاءَ سكينٌ إذا تهمد»؟[٤]

الرمز التاريخي

تطرحُ هذه الجولة في رموز فواز عيد سؤالا ، يمكن أن يتكرّر طرْحُه في كلّ مرة يجري فيها الحديث عن الرموز في قصائد شاعر حديث ، وهو : لماذا يحرصُ الشعراء على اختيار ، أو اختراع الرموز ، وتوظيفها في أشعارهم ، بدلا من أن يُعبّروا عن

---

(١) أعناق الجياد النافرة ، ص ٣٤-٣٥ .

(٢) أعناق الجياد النافرة ، ص ٧٦ .

(٣) أعناق الجياد النافرة ، ص ١١٠ .

(٤) أعناق الجياد النافرة ، ص ١٣٣ .

أفكارهم تعبيرًا مباشرًا بلا رَمْز؟ تتطلّب الإجابة عن هذا السؤال تكريرَ ما سبق توكيدُه من أنّ الشعر ، كأيّ فنّ ، يحتاج إلى الوسائط التي تبلّغ المعنى بطريقة غير مباشرة ، لأنّ التعبير المباشر ، أو التقرير ، بكلمة أدقّ ، يُضْعف المعنى ، ويجرّده مما يفترضُ فيه من صدق الشعور ، وقوة الإحساس ، واستخدام الرموز من البدائل الأسلوبية التي يلجأ إليها الشعْر ، ويلجأ إليها الفنّ ، لجعل الأثر الأدبيّ أوفرَ خصبًا ، وأكثر غنىً ، ويدخل المتعة في نفس القارئ كلّما استزادَه قراءة ، فكان كقول الشاعر القديم في غزل لطيف ، ومعنىً ظريف :

يزيدكَ وجهُهُ حسْنًا
إذا ما زدْتهُ نظَرا

والأساطيرُ ، والطقوس ، كلاهما ، يُضفي على رُموز الشاعر ، وشعرِه ، صبغة ثقافية ، وتضع النصّ الشعري الجديد في إطاره المعرفي ، فيُحسُّ القارئ – تجاه النصّ– إحساس من يستخدم خبراته المتراكمة في التذوّق ، والقراءة ، زيادة على التفسير والتأويل . فما إنْ تقع أبصارُنا على اسم شهرزاد ، أو سندباد ، أو عنترة العبسي ، أو الترْمذيّ ، أو أسماء بنت أبي بكر ، أو عبد الله بن الزبير ، أو بختنصر الكلداني ، أو أبي عبد الله الصغير ، أخر ملوك الأندلس . . حتى تتشكّلَ لدينا توقعاتٌ معينة تجاهَ ما نقرأ . وهذه التوقّعاتُ تساعدنا على اكتناه التجربة الشعوريّة ، فضلا عن الشعريّة ، وتضعنا على مساسٍ مع الإطار الثقافيّ الذي انبثقتْ منه تلك التجْربة .

وإذا صحَّ أنّ الشعر نشأ أول ما نشأ تعبيرًا عن فرح الإنسان بُممارسَة طقوس معينة ، وشعائرَ ، سواءٌ في العمل ، أو في العبادة ، أو في الحرب ، فإنّ القصيدة – بطقوسها التي لاحظناها في عودة الكلدان من المنفى[1] أو في قصيدة الأطفال والقمر[2] وغيرها – تضفي على الشعر عامّة ، وعلى القصيدة الحديثة بوجْه خاصّ ، طابَع الأصالة ، التي تجعلُ منهُ شعرًا عميق الجذور ، وإن تراءى لنا باسق الأَغْصان ، سامِقَ الذوائبِ والأفْنان . ولم تكن الأساطير هي المعين الوحيد ، والمصدر الفريد ، الذي يمتح منه الشاعر رموزه ، بل نجده يغرف أيضًا من التاريخ . ففي قصيدة له بعنوان

(١) أعناق الجياد النافرة ، ص ٢٥ .

(٢) في شمسي دوار ص ٦١ .

«مقعدٌ في الجوار»[١] يتخذ الشاعر من زنوبيا الملكة العربية التي وردت أخبارها ، وأخبار مملكتها في تدمر ، فقيل- والعهدة في ذلك على المؤرخين - إنها تحدت روما ، وانتهى بها هذا الموقف المتصلب لأخذها أسيرة إلى عاصمة الإمبراطورية ، لتمثل في الثقافة العربية رمز الأنوثة النزقة ، التي تنبثق من الصحراء مثل زهرة شوكية تدمي قلب من يقتربُ منها ، أو يحاول تخطي حدود مملكتها العتيدة :

وكنت تخافين . .
أن يطرق الزهر يومًا
ترديته للحقول
بتنهيدة واتكاء
وتنهض زينب
بين رواقات تدمر
فيكِ
تصيحين في الناس منْ شُرفة عالية
حكمتُ بأنْ تنتهي الغربة اليومَ
كلٌّ يعود إلى موْضعه[٢]

فهذه المرأة الملكة الَتي أراد بها الشاعر هنا نموذج الأنوثة النزقة ، المتوثبة ، ترمز في القصيدة لذلك الجانب المقاوم من فلسطين ، ولهذا تضع حدا نهائيا لغربة المشردين ، وتعيد كلا منهم لبلده الذي أخرج منه ، والقرية التي أبعد عنها ، وتفتتح المقاهي للأسرى ، والمعتقلين ، الذين أدمت القيود معاصمهم ، والسلاسل أعقابهم ، وتزجي الملكة زنوبيا قوافل الكبرياء . وعندما يضج الحنين بالمتكلم الذي يخاطب من يحب تخاطبه هي سائلة ، ضاحكة :

قل لي إذًا
ما الذي سوفَ يبقى
- فلسطين تبقى
بحيرتنا في الجليل[٣]

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٠٥ .

(٢) الأعمال الشعرية ص٢٠٦- ٢٠٧ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٠٨ .

يبدو إذن اسمُ زينب- ها هنا - وهو تحوير شكلي لاسم زنوبيا في المصادر الرومانية القديمة ، مع ما يحتفظ به القارئ من تداعيات ترتبط بهذا الاسم ، ومن أفق ثقافي ، ومعرفي ، وتاريخيّ ، وعاءً تتجمَّعُ فيه دلالاتُ القصيدة ، التي تعيد القارئ إلى اللحظة الراهنة التي يَحْلُم فيها المتكلمُ بالعودة :

طفولتنا معًا
في المساء الصغير
وما ردّني غيرُ صوتك يهوي
وراءَ المدينة
خلف السفرْ
فأصغيتُ من مقعدٍ في الجوار
لصوتكِ يمْضي بأسواقِ روما
وتمشي السلاسلُ منكِ إلى
مقعدي في الحديقة
إلى حُلُمي تحتَ شمْس النهار[1]

ولفواز عيد ولعٌ بالرموز التاريخية ، والنماذج المعروفة ، التي لها حضور لدى القارئ ؛ فمحمد بن القاسم- وهو أحد القادة الفاتحين الذين توغلوا في فتوح الهند والسند ، وعاقبه الخليفة سليمان بن عبد الملك على تسرعه ، وتهوره ، وشجاعته ، وقيل بسبب قرابته من الحجاج بن يوسف الثقفي ، بأن قتل(٩٥هـ) ولف جثمانه في جلد بقرة- على الرغم من فتحه بلادا ، وتحقيقه انتصارات ، كلّ ذلك لم يغفر له ، فكان عبرة لمن يعتبر . وأصبح اسمه في الثقافة العربية ، والإسلامية ، رمزا لنكران الجميل ، ومثلا لمعاقبة المُحْسن على ما أحْسن . وقد رمز فواز عيد بهذا الاسم في قصيدته «قناطر» لهذا العقاب ، فقد أعار المتكلم في القصيدة دفتره للفتاة التي تنافسه في الإنشاء والتعبير ، ونقلت من دفتره هذا واجبًا فصفقوا لها تصفيقا حادا ، أما هو فظل منبوذا لم يصفق له أحد ، شأنه في ذلك شأن ابن القاسم الذي فتح ما فتح ، وانتصر ما انتصر ، ولم يصفق له أحد :

---

(١) الأعمال الشعرية ص٢٠٩ .

نقلتْ عن دفتري
بعض مواضيع الوطن ،
صفقوا
– أحسنتِ
جسم الليلِ ينداح من الغفوة
للخيلِ
وإحراقِ المراكبْ
ويحاذي وقفة ابن القاسم الفاتح
منهورا بأبواب المساجد(١)

ومن يُدقّق النظر ، ويمعن التأمل ، في هذا الرمز ، وما ينم عليه من دلالات يكتشف غموض العلاقة بينه وبين المحتوى الذي يرمز إليه الشاعرُ ويرْمي . أما في قصيدته «كانت تتجول في المرآة» (٢) فإن الرمز يتخذ شكلا آخر ، وإن لم يكن بعيدا عن التاريخ ، وهو الأدب والتراث الشعبي . فثمة حكاية تزعم أنَّ السلطان كان إذا أراد أن يزوج ابنته الوحيدة يشترط مرور شبان المدينة جميعًا من تحت شرفتها ، فإذا ألقت لأحدهم بتفاحة منْ يدها دلّ ذلك على إعجابها به واختيارها له ، فيحضره الحراس ، وتقام الأفراح ، والليالي الملاح . وفي القصيدة يشير المتكلم لامرأة حسناء عصيّة ، متأبّية ، على من يريدها حبيبة له ، أو خطيبة ، أوْ زوْجة ، فهو يكثر من المرور أسفل الشرفة ، في المساء ، والصباح ، وحتى في الضحى ، منتظرًا في يأس أنْ تلقي إليه ولو بجزء من تفاحة بنت السلطان :

ونمرّ بشرفتها صبحًا
ونمر مساءً
ونمرّ ضحىً
تفاحتها لم تسقطْ بعْدُ إلى أحدٍ
بنت السلطان(٣)

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢١٥ .

(٢) الأعمال الشعرية ص٢١٧ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٢١٩ .

حقيقة الأمر أنْ لا فتاة في الموضوع ، ولا سلطانَ ، ولا تفاح ، وإنما يعني الشاعر هنا دمشق ، التي تمثلها الشاعر ، وتخيلها مدينة عصية أبية على العشاق ، الذين لا يفتأون يمرون من تحت الشرفات ، وهم ينتظرون فيما هي تتلقى منهم قصائد الحب ، وأوراق غزلهم الأولى :

لكن العشاق يُمرّون . .
وتمر أكاليلُ الزنبق
فتطلّ دمشقُ من الشُرفات
أميرة حزْن منْ خزَف مكْسور
هذا منْ كانَ يمرُّ ضحىً
ويناولني
أوراقَ قصائده الأولى[1]

وفي ديوانه الأخير «في ارتباك الأقحوان» (١٩٩٩) نجده يذكرنا بشخصية أدبية معروفة ، هي شخصية امرئ القيس بن حجر ، الشاعر الجاهلي المعروف ، ولا سيما بكلمته «ضيعني أبي صغيرا ، وحملني دمه كبيرًا . . اليوم خمر وغدا أمر» وهي الكلمة التي يُنسب إليه قولها بعد أن بلغه مقتل أبيه على أيدي بني أسد الذين ثاروا عليه وخلعوه عن الملك . وفي هذه الكلمة في الواقع رمزان لا رمز واحد ؛ أولهما : أن فيها رمزا للتأجيل والتسويف واللامبالاة بما يتطلب ردا فوريًا عاجلا لا آجلا . وفي الوقت نفسه نجد في الكلمة رمزا لمن ضُيّع وأضاع بذلك مجده التليد . وفي القصيدة «آه من الأعشاب . .»[2] تحتل فكرة التسويف ، واللامبالاة ، بالزمن العبثي موضع الرمز :

غادرْني
ولا تمدَّ إلي – إذا صرخت– ولو يدًا
الوقت وقت القلبِ
وقت الطلّ . عرس الشمسِ
الوقت وقت غدٍ

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٢٠ .

(٢) الأعمال الشعرية ص٣٤٠ .

وشهقتهُ
ووقتُ الأمسِ
وقت امرئ القيس المضيّعِ
مجدَهُ في الدّربِ[1]

والصحيح أنّ في المقطع الشعري ثلاثة دوال ، الأول : هو الغد ، (الإمهال) والثاني هو (التضييع) والثالث هو (الدرب) وفيه إشارة لقول امرئ القيس :

بكى صاحبي لما رأى الدربَ دونهُ
وأيقنَ أنّا لا حقانِ بقيْصرا

ففي المقطع تتضافر الدوال الثلاثة في التعبير عن مدلول رمزي واحد وهو التسويف ، تعلقا بالأمل القائم على رؤية كاشفة لما سيأتي به المستقبل ، وما يلي من أيام ، وذلك شيءٌ يوشك المتكلم في القصيدة أنْ يتحقّقَ منه وكأنه يراه رأيَ العين :

فغدا ستنهضُ
ثم تكبو
ثم تغدو لينا كالريح
ترحل في دماكَ
أخفّ من طيرٍ
وأجمل من مغامرة الرجال[2]

من هذا التتبع يتضحُ لنا أن لفواز عيد رموزه التي يستمد بعضها من الأساطير والطقوس ، وبعضها من الأدب الشعبي ، والحكايات العربية كألف ليلة وليلة ، ومنها ما يستمده من التاريخ ، مُسلطًا الضوء على نماذج عليا منه لها حضورُها في وعي القارئ ، مما يتيح لمن يستعملها أن يغذيها بالجم الكثير من الدلالات ، والمعاني ، غير المباشرة التي يُعد التعبير عنها بهذه الطريقة تعبيرًا بالرمز ، لا باللفظ .

٢٤- الأعمال الشعرية ص ٣٤٢ .

٢٥- الأعمال الشعرية ص٣٤٦ .

(*) قصد بذلك ما كتبناه في «الصوت المنفرد» أمواج للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠١١ تحت عنوان : العتبة والنص ووهم التنوع نظرة جديدة في شعرنا القديم ، ص ٥١- ٧٠ .

٣
مُتصوّرُ المَكان في الشّعْرِ الحَديث
محمد القيسي وفضاءُ البيت

كثيرًا ما يتناول الدارسون ، وجهابذة الأدب ، المكان في الشعر ، أو في القصة ، أو في الرواية ، وأيا ما كان الأمر فينبغي للدارس أن 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 وهو يوحي به ، ويومئُ ، لشيء لا علاقة له بالمكان المذكور ؛ ففي قول محمود درويش على سبيل المثال :

في كلِّ مئذنة
حاوٍ ومُغْتصبٌ
يدعوً لأندلُسٍ
إنْ حوصِرتْ حَلبُ

فالقارئ- أيًا كان حظه من البصر في الشعر- يدرك ، بلا تردّد ، أنّ حلب 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 العجيلي ، أو ذكر البيازين في رواية «غرناطة» لرضوى عاشور ، أو أي مكان آخر يجري ذكره في هذه الرواية ، أو تلك ، ووصفه ، ورصد ما يطرأ عليه من تغيير كالذي عرفناه مثلا في رواية جمال ناجي «عندما تشيخ الذئاب»[١] 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

(١) انظر ما كتبناه عن هذه الرواية في : تأملات في السرد العربي ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ ص ١٠٣ .

الشيخ الجنزير في الرواية 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 إقامة ولو قصيرة ، إلا وكان له أثره في شعره . فقد عرف أمكنة كثيرة بدءاً بالقرى الفلسطينية الصغيرة التي مر بها وعبرها مع أسرته عند الرحيل الأول ، وانتهاءً بالمخيم في الجلزون ، وبالمنافي . فالمكان والشاعر لدى القيسي صنوان يذكي كل منهما ذاكرة الآخر ، والمكان عنده ليس مساحة ولا معالم جغرافية ترتبط بتاريخ معين ولكنه أيضا أناس ، وامتزاج ، أو انفتاح بين الذات والكون ، فعلى سبيل المثال ، لا الحصر ، كتب قصائد عن غرناطة يرى فيها المخيم ، مثلما يرى أمه الراحلة ، ولوركا الشاعر الغجري الإسباني ، وبهذا يتضح تداخلُ الزمن والمكان ، ولعل هذا ما عناهُ عندما كتب ذات مرة :

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

فإنْ لم تكن للأمكنة علاقة به ، هو ، شخصيًا ، وبذكرياته ، وطفولته ، وبوطنه الذي طالما نظم الشعر في الحنين إليه ، والتوق للرجوع إلى منزله السليب في كفر عانة ، فإنه لا يمثل قيمة شعرية في نتاجه الإبداعي ، ولا يسعى لذكره ، أو التذكير به . وقد ارتبط شعر القيسي بادئ الأمر بالمنزل ، أو البيت ، أو الدار ، وهذه الكلمات الثلاث مترادفة المعنى في قصائده . فهو لا يذكر الدار إلا وفي ذهنه ذكر البيت ، ولا يذكر المنزل إلا وفي ذهنه الدار والبيت . ولما كانت ولادة الشاعر قبل النكبة بأربع سنين ١٩٤٤ ولما كان استشهاد والده قد جرى في العام ١٩٤٨ وهو ابن أربع ، فإنّ من الطبيعي لابن الرابعة ألا ينسى ذلك المشهد وقد عاد والده جريحًا والدم ينزف منه بغزارة في «الحوش» وأمه حمدة لا تستطيع إسعافه ، أو إنقاذه من الموت الحتمي ، وهذا هو ما عناهُ في إحدى قصائده المبكرة إذ يقول :

ربطتُ حوْل إصبعي الخيطانْ
وقلت : لا . . لن يقدرَ النسْيانْ
أنْ يسرق الهمومَ منْ قصائدي والذاكِرَةْ

---

(١) محمد القيسي : الموقد واللهب ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٣٢ .

لأنني
مذْ كُنْتُ لا أجيدُ حرْفَة النسْيانْ[1]

البيت

ومن أبرز العناصر المكانية التي تمتلئ بها ذاكرة الشاعر : البيت ، بكل ما فيه من أجزاء يرتبط بعضها ببعض ، ويساند بعضها الآخر في استعادة الكثير من الذكريات ، والأحداث ، والأشياء المادية المحسوسة ، والمعنوية ، التي تعيد للشاعر سني الطفولة أولا ، وتعمق لديه الإحساس بهويته الوطنية ، وهويته الاجتماعية ، بوصفه فلسطينيا ثانيًا ، وفلاحًا من إحدى القرى ، وهي قرية كفر عانة المذكورة ، وقد انطبعت حياته مثلما هي ذكرياته في الوطن بالطابع القروي ، والريفي . ففي القرية ، مثلما يعرف الكثير ممن لهم علاقة بالعادات الفلسطينية ، والثقافة الشعبية ، تحتل عين الماء ، والطريق إليها ، موقعا مهمًا في حياة الناس ، لا سيما الشبان الذين يرقبون الصبايا ذاهبات أو آيبات منها وعلى رؤوسهن جرار الماء ، فهي فرصتهم الوحيدة لممارسة طقوس الغزل ، إذا سمحت الظروف بذلك ، ولهذا لا يفوت الشاعر ، وهو يتحدث عن البيت في كفر عانة أن يشير لقربه من طريق العين مثلما هو قريب أيضًا من كروم العنب ، وكروم الزيتون :

أنا طريقُ العَيْن
والحصى البعيدُ والبَيادِرْ
حاكورةُ النخيلِ
بابُ دارنا الخَشَبْ[2]

وذكر الباب- ها هنا - مع التأكيد على أنه باب من الخشب يستدعي- بلا ريب - نمطًا من أنماط الصناعات التقليدية والنجارة التي كانت تعتمد على هذا النوع من الانتاج المبسط ، فثمة شبابيك وأبواب لا تخلو من زخارف محفورة في الخشب . وإلى

---

(١) الأعمال الشعرية ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ص ٩٦ من عادات القرويين ربط الخيط حول الإصبع لتجنب نسيان ما ينبغي للشخص أن يتذكره ، وإلى هذا يشير القيسي بكلمة الخيطان .

(٢) محمد القيسي : كتاب حمدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ص٥٥ .

هذا يومئ الشاعر بذكره أن الباب من الخشب . علاوة على أن الباب يمثل في حياة القرويين خط الدفاع الأول عن الأسرة ، فهم يتفننون في اختراع الأقفال ، ووسائل الحماية الداخلية ، كالمزلاج الخشبي ، أو المعدني . فبعد أن تنتهي السهرة يقوم صاحب البيت بإحكام إغلاق الأبواب ، فهو ، أي الباب ، يعطي كلّ من في المنزل شعورا بالأمان ، ولهذا يشير القيسي مرارًا للباب ، ولصريره ، ولظلاله ، ولدوره في إخفاء ما يدور خلفه من أحاديث ، ومن أسرار :

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

النافذة

فالمقطع السابق يشير إشارة 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 قِرى للضيوف ، مع أن الأبيات تؤكد أنهم ليسوا ضيوفًا ، وإنما كانوا يقصدون صاحب البيت للتحدّث في أمور الوطن ، 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 ،

(١) الأعمال الشعرية ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩ ص٢٣٩ .

لاستشهاد الأب لاحقاً ، وهو ما عبرت عنه عبارة «غاب ظلّ أبي ، والباب» فمن غير حاجة إلى التأويل تقول لنا الأولى : إن الأب قد استشهد ، وإن الطفل الذي يتحدث إلينا قد فارق البيت ، فغاب الباب عن نظره منذ ذلك الحين . فالحديث عن البيت ، والباب ، تحول إلى حديث عن المقاومة ، وعن الأب . 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 ، وصحيا 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 ليشير فيها للنافذة إشارات غير عابرة ، فهو في «قصيدة الدار» يؤكد ما للنافذة من أثر يتجلى في ذاكرة الشاعر ، وطفولته المأزومة بفقدان الأب :

ونافذةٍ منْ خَشَبْ
لأمّ محمد
تطلّ على شارع لم يُعبّدْ
وحاكورةٍ للخضار مُسوّرةٍ بالبلح
تطلّ علىً الأفْق ، والناسُ
من تحتها يذهبُ البائعون إلى سوق يافا
تمرّ الصبايا إلى العَيْن منْ تحْتها
ومنها تطلُّ وتندَهُ أمّ مُحمّد
على أخواتي
ومنها يصيحُ أبي يا مُحمّد
تعال فقد صادَني الإنجليزُ أخيرًا
تعالَ فإنّي سَأذْهَبُ[1]

فالنافذة هي التي تسمح برؤية الشارع الذي لم يكن قد عُبِّد بالإسفلت حتى ذلك الحين ، فهو شارع ترابيّ ، وتسمح برؤية الحاكورة المحيطة بالبيت حيث الخضار ،

(١) الأعمال الشعرية ، ٢/ ٢٣٤- ٢٣٥ .

والنخيل ، 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 وهن ذاهبات إلى العين ، أو عائدات ، وهي التي تسمح للأم بالنظر عبرها ومناداة من تشاء من الأبناء ، ومنها يذكر الشاعر كيف دعاه أبوه بعد عودته جريحًا للقدوم ومساعدته في ساعاته الأخيرة بعد أن تمكن منه الإنجليز أخيرًا ، أي بعد أن بذلوا ما بذلوه للقبض عليه ، وها هم قد أفلحوا أخيرًا ، وهو على وشك أن يغادر الحياة ، وهذا ما تعبّر عنه الكلمة الأخيرة «تعال فإني سأذهب» . على أنّ الولد الذي كانه الشاعر يواصل عبثه ، ولهوه ، ويركض باتجاه البيت ليلحق بأبيه قبل أنْ يُتوفى ، ومنذ ذلك الحين والشاعر يحسّ بأن ذلك الطفل ما زال يركضُ ، وما زال يأمل الوصول لتلك النافذة :

ومنْ دارِ أمّ سَنَدْ
ركضتُ ، وما زالَ يرْكُضُ فيّ الولدْ
ولمْ أصلْ النافذة[1]

الطاقة

وهذه إشارة- بلا ريب - تعبر ، أو توحي بحضور تلك اللحظة في وعْي المتكلم ، وكأنه يعيشها في حاضره ، وأنه ما يزال يركض ليلحق 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 يتخذ لها شباك ، أو أي شيء مما يعد من وسائل الحماية . فحجمها الصغير ، وعلوها عن الأرض ، يمنع الفضوليين من النظر في البيت عبرها ، أو من التسلق ، واقتحام المنزل ، فهي أقلّ من أن تسمح بدخول طفل صغير حديث الولادة . وفيها عادة يتخذ بعض الطيور ، ومن أشهرها عصافير الدوريّ ، مكانا لوضع الأعشاش ، والبيض ، وربما اتخذها الحمامُ الأليف لمثل هذا . ومن يعرف الحياة في القرى يألف هذه الصورة التي وردتْ في إحدى قصائد القيسي ، فهو يذكر الطاقة الوحيدة في الدار التي كانت بعيدة على طرف من كروم

---

(١) الأعمال الشعرية٢/٢٣٥ .

البلد ، بعيدة 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 يذكر وقوفه الطويل ليرى بعينيه كيف تبني العصافيرُ أعشاشها ، وكيف تضعُ البيض ، وكيف تحتضنه إلى أن يكون أفْراخًا تطير :

وأعرفُ طاقة دارٍ بعيدَة
تقوم وحيدَة
على طرفٍ منْ كُروم البَلَدْ
بعيدًا عنِ البيرِ
أقربُ من دار عمّي إلى المدرسَة
وأعرفها جيدًا
من حنين الأصابع
أعرفها منْ وقوفي طَويلا
اشاهدُ كيْفَ تزوِّدُ بالقشِّ
كيف تحطّ وكيْفَ تطيرُ الحساسينُ عنْها
وتتركني غاضبًا
أتوَعَّدُها بالصراخ
وماذا سأفعلُ حينَ أصيرُ طويلا[1]

فالطاقة التي يشير إليها المتكلم – ها هنا – كالنافذة التي أطلّ منها الأب الجريح 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 تعد ، أي : أنها سُلبت ، هي والدار ، والحائط ، والحساسين ، والأعشاش ، وما فيها من الأفراخ ، أو البيض . 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 يعزي به النفس سوى أن يهتف من منفاه القسري ليت الزمان يعود إلى الوراء ، ولو قليلا . . ليقضي لبانات فؤاده المعذب من ذلك المكان :

---

(١) الأعمال الشعرية ٢/٢٣٢– ٢٣٣ وانظر = إبراهيم خليل ، محمد القيسي الشاعر والنص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١٠٢ .

وصرتُ طويلا
ولكنها لم تعُدْ
لمْ تعُدْ طاقة الأمْس لي طاقة
لم أعدْ أتلهّى وراءَ العصافير
وظلتْ معي طاقة من زمانِ الطفولةِ
تهتفُ بي أنْ أعودَ طويلا
وأهتفُ منْ دار منفاي أهتفُ
ليْتَ
الزمانَ
يعودُ قليلا[١]

الشرفة

ومن يذكر الطاقة ، والنافذة ، والباب ، وهي تمثل رموزًا للانفتاح على الأفق ، وعلى الفضاء المطلق ، لا بُد أن يضيف إليها شيئا آخر ، لا يقل أهمية عنها ، وهو الشرفة . التي تمثل في الواقع مزيجًا من العالم الداخلي للبيت والمحيط الذي يكتنفه من الخارج . وهي كغيرها مما ذكر قناة تصل من في البيت بالعالم . وقد كثر 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»[٢] وثمة من كتب رواية بعنوان «شرفة رجل الثلج»[٣] والإشارات التي من هذا النوع كثيرة جدًا . على أننا ينبغي ألا نذهب بعيدا فالشاعر نفسه كتب رواية اختار لها عنوانا غير بعيد عن هذا ، وهي روايته «شرفة في قفص» الصادرة عن دار الآداب في بيروت٢٠٠٤ . وفي قصيدة من قصائد القيسي نجده يتنازل عن الأشياء كلها مقابل الاحتفاظ بشرفة البيت ، فالأشياء الأخرى يمكن اختيار بدائل لها إلا الشرفة ؛ فهي صلة الموصول ، وهمزة الوصل بين الشاعر وعالمه المفتوح على احتمالاتٍ كثيرة :

---

(١) الأعمال الشعرية٢/٢٣٣ .

(٢) محمد إبراهيم لافي : لم يعد درج العمر أخضر ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ٩١ .

(٣) إبراهيم نصر الله : شرفة رجل الثلج ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

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

ومن يتأمل المقاطع المذكورة يلاحظ 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 تتطلب التذكير بالقارب الذي يحل محلّ الشرفة ، فهو وسيلة سفر ، وتنقل 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 القارب ، يستطيع أن يكون حيث يشاء ، في حين أنّ بقية أجزاء البيت لا تضمن ما تضمنه الشرفة من انفتاح على الفضاء الكوني .

الحيطان

هل في صورة النافذة ، والباب ، والطاقة ، والشرفة ، ما يكفي لتواصل البيت مع الفضاء الخارجي ، أم أن الحيطان تستطيع أن تكون هي الأخرى همزة وصل 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 ، ويعطي البناء

(١) محمد القيسي : ذاهب لأرى وجهي ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ص ٢٨- ٢٩ .

شكله الهندسي ، والوظيفي ، وقد يضيفُ الشاعر ، والكاتب ، للحائط من الداخل إشارات لزخارف ، ولوحاتٍ ، وما شابه ذلك ، وقد يذكر الطلاء القديم الباهت ، أوالجديد اللامع ، لكن القيسي في واحدة من قصائده يتخذ من الحيطان علامات تميط اللثام عن ثقافة شعْبية ، وعن عاداتٍ وتقاليد ، وعن رغبات مكبوتة فردية وجماعية تستطيع الحيطان ، على الرغم من أنها جُدُرٌ إسمنتية صماء ، أن تعبر عنها بكلمات صريحة حينا ، وحادّة جارحة أحيانا أخرى . فالأطفال يرسمون على الحيطان رسومًا معبرة : شجرًا تارة ، وتارة أشكالا بلا معنى ، ودوائر ، ومربعات ، وقد يكتبون كلمات ، وحروفًا بالطباشير ، فتتحول الحيطان إلى صُحف ، ومنشوراتٍ ، هذا عدا عما في المقاطع الشعرية من إشاراتٍ لما يعد عناصر راسخة في الثقافة الشعبية ، والتراثِ الفلسطيني :

ومن طينٍ هي الحيطانُ
من تبْنٍ ومن قَصَلِ
ومن عَرَقِ النواطير
تظلّ الريحُ تضْربُها بلا شفقة
طوالَ اليوْم
من جهة الكروم تهُبّ غامِضةً
وتبكي كالنواعيرِ
ونركض حولها في الصيْفْ
نزيِّنُها بألوان الطباشير
ونرسمُ فوقها شجرًا
واشكالا بلا مَعْنى
خطوطًا لا تقرّ ، مُربَّعاتٍ ، أوْ دوائر للعصافير
وقبْلَ النوم
نبللها ، ونسرع في الدخول لأنّ صَبْري
ذكّر الأولاد بالواوي
فدبَّ الخوْفْ[1]

---

(١) الأعمال الشعرية ، ٢/٢٣٦- ٢٣٧ .

يلملم الشاعر في هذه الصورة عدداً من العناصر التي تحمل في دلالاتها علامة الارتباط بالقرية ، والريف ، والأرض ، كالطين والتبن والقَصَل- وهو ما يتبقى من سيقان القمح أو الشعير بعد درسه في البيدر وأقل نعومة من التبن- وعرق الفلاحين الذين يعملون في البساتين ومزارع القثاء ويكدحون ثم يبنون . 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 . وتكرار : الجدار ، والحائط ، والسور ، كتكرار النافذة ، والباب ، والكوة ، والشرفة ، لا بد أن يوحي لنا بذلك التلاحم بين المنزل والفضاء الكوني ، بما يعنيه هذا التلاحم من معنى . فها هو يذكرنا بأنّ بيت أمه حمدة محاط بسور من الطين ، متشح بالفضاء الخالي إلا من الأرْض ، ومن آنية قديمة من التوتياء ، وبضع سلال من الخوص علقت على الحائط - السور- الخارجي . وفوق السور ، على مسافة قصيرة تظهر للعيان بقايا سقف قرْميديّ كأنه من الندى ، ومن مزيج التواشيح الليلية التي تعدد فيها الأم ما مرَّ بها من كوارث ، وأحزان ، وفي الخيال يتشكل البيت على هيئة سراج يُذكّرُهُ بما مضى من العمر الشاحب ، واللهو الصبياني ، والبرْدِ القارس :

بسورٍ منَ الطين
كانَ على طرف الأرض متشحًا بالخَلاء
إناءٌ من التوتياء
وخمْسُ سلال على الحائط الخارجيّ
معلقة في الفراغ
أثاثٌ قليلٌ
ولكنه بيتُ حَمْدَة
قرميدهُ من ندىً ، وتواشيح ليل طويل
على حاله
مثلَ أوَّل صحْوي

عليْه ولهْوي
يرفُّ سِراجًا مدلّى
يرفُّ على الأفْق برْدانَ مثلي[1]

في البيتين الأخيرين يتضح أنَّ القيسي في استذكارة للبيت يتوحد به ، ويمحو الظلال التي تخفي العلاقة بين الذات والموضوع . فيصبحُ البيت ، والقيسي الشاعر ، شيئا واحدًا لا اثنين . وفي صور حميمة جدًا يرسم الشاعر لفضاء البيت لوحات تنطوي على كل ما هو رائع يعبر عن أسى الشاعر لمفارقة المكان المعنيّ بالصورة . فمن الباب يخرج المتكلم ليصطدم ببرك من المياه تجمعت بسبب المطر ، وأما الميازيب فقد أرسلت هي الأخرى مقادير كبيرة من مياه المطر إلى داخل الحوش . إلى ذلك ثمة نبع يتدفق ، وثمة ندى 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 – لأشياء عدة ، وأحد الأشياء التي يرمز إليها اغتسال القلب ، وهو – على أي حال – في لمحة دالة على ما جرى ، يفقد ذلك كله ، وتتحول خضرة الأشياء إلى صفرةٍ منذرةٍ بَوْت :

هل ظلّ لي ماءٌ ودارْ
هل ظلَّ مزرابٌ على سَطْحٍ
وهل غيمي هنا غيمي
وهلْ ظلتْ طريقُ العيْن
ظلتْ نفسها عندي طريق العيْن
هل تحكي الجرارْ
عن طينها المَنْثور أيْنَ غدا
وعن حقل البطاطا كيْفَ صارْ[2]

مفرداتٌ كالطريق ، والعين ، والسطوح ، وبرك الماء التي أمام الباب ، تنأى بالمتلقي عن الداخل وتضعه وجها لوجه أمام علاقة البيت بالعالم ، ولهذا كان المنزل في شعر

---

(١) ذاهب لأرى وجهي ص ٣٣-٣٤ .

(٢) ذاهب لأرى وجهي ، ص ٩٨-٩٩ .

القيسي علامة لا توحي بالوحدة أو الانغلاق عن الآخرين ، ولا بالوحشة والحزن حسب ، بل توحي أيضاً بمدى التفاعل بين هذا الإنسان ، الذي هو غالبا قناع الشاعر ، والكوْن ، ممثلا بما فيه من عناصر إنسانية ، وعناصر طبيعيّة ، وعناصر زمانيّة تحيل إلى الذكريات ، وإلى أيام العمْر ، مُرّة كانت 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 :

ورقُ الخريف على الممَرّ
على النوافذ
أسفل السور الذي مالتْ به الأوصافُ
والصفصافُ
يلهو في فضاء الدارِ
مأخوذًا بثوْب الريح
يَحْفظ ما قرأ

**

ورقُ الخريف على المَخدّة ، والسرير
على رنين القلب ، والغيتار ، حطّ
على الزنابق ، والكلامْ
على نُحاس اليوم
والليمون
غطى منزلي ، والياسمين ،
ورقُ الخريفِ
هنا بدأ [1] َ

وإشارة الشاعر التي تجمع ما هو داخل البيت ، وما هو في النوافذ أو السور ، توطئة للحديث عن تراكم أوراق الخريف على المخدّة ، وعلى السرير ، وعلى القلب ، وعلى آلة

(١) ذاهب لأرى وجهي ،ص ١١٥- ١١٦ .

الموسيقى الوحيدة وهي هنا الغيتار ، وعلى التحف الموجودة في البيْت ، وعلى الكلام ، وعلى كلّ شيء من أشجار الصفصاف إلى الليمون والياسمين ، أي أنّ الصورة تمتلئ بعلامات جلها يشير إلى الخريف الذي جرت العادة على التعبير به عن الشيخوخة ، مع أنه لا يمثل في الواقع سوى شيخوخة نسبية في عمر الزمان . فدورة الفصول تحتم أن يأتي الربيع أولا ، يليه الصيف ثم الخريف الذي تعقبه الأمطار ، وهذه الدورة استلّ منها الشعراء فصلا ، وعبّروا به عن شيخوخة العمركما لو أنه رمز متداول معروف ، ودرج الناس على هذا . فامتلاءُ «المشهد المنزلي» – وهو عنوان القصيدة – بأوراق الخريف ، يوحي لنا بهذه المشاعر تجاهَ الزمن ، وهي مشاعر جرى التعبير عنها بوساطة الأضواء التي سلطت 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 كالأشجار ، 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 هندسيًا ، ولا تخييليًا غرضه مساعدة القارئ على تخيّل الحوادث ، مثلما هي الحال في القصّة ، أو الرواية ، فكيف تجلى الفضاءُ الداخلي لموتيف motif البيت في شعره؟

الفضاء الداخلي

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 هيئة مثالية إلا بوجود هؤلاء ، أو– على الأقلّ– بوجود ذكراهم ، وإلى هذا المعنى يشير في واحدة من قصائده مخاطبًا امرأة أشاع حبها في فؤاده الكثير من الحنان ، والشعور بالرضا الذي يريحُ النفس ، ويحملها على الإحساس بأن البيت الذي يلتقيها فيه– وهو بيته – أرحبُ مما هو ، وأكثر اتساعا :

لكنَّكِ في غمْضةِ عيْنِ
خلّيْتِ بساتيني خضْراءَ ،

ومنزلَ عائلتي
أرْحَبْ[1]

فالحبُّ الذي يجمع العاشق بالمرأة ، والأب بأفراد الأسرة ، وما يتركه ذلك من إحساس بالألفة ، والعِشْرة ، يُضفي على البيت معنى مختلفا عن المعنى المعتاد من حيث هو مكان تأوي إليه الشخوصُ ، وتقيم فيه ، فهو ، إذًا ، عش 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 :

لديَّ منزلٌ
ومقعدٌ وطاولة
ودفترٌ للعائلة ،
لديَّ أوراقٌ كثيرةٌ بيضاءُ
تروي النازلَةْ[2]

البيت- الأم

وبما أن البيت ،عند القيسي ، لا ينفصل عمن يسكن فيه ، ويقيم ، وبما أن أول بيت نشأ فيه هو بيت أمه حمدة ، فقد ظل تبعًا لذلك يتماهي فضاؤه بهذه الأم ، فحيثما ذكرتْ ذكر البيت ، وحيثما ذكر البيت لاحظنا حضورها فيه ، سواء أكان حضورًا مباشرًا أمْ غير مباشر من خلال الأشياء التي تذكر . وبسبب ذلك لا يفوته ، وهو يروى للمخاطب ما رآه في فلسطين «أرض كنعان» عند زيارته لها بعد غياب قسري دام «ثلاثين عاما» ، أن يشير إلى منزله هو بوصفه منزل الأم «حمدة» وأنه بحث عن ذلك البيت في مخيم الجلزون مثلما بحث عنه في أماكن أخرى ، فلم يجد سوى طلل دارس ، عفت معالمه ، وامّحتْ آثارُه ، فبكى واقفًا مثل شاعر جاهلي على الآثار ، والدمن :

ذهبتُ إلى أرض كنعانَ بعد ثلاثينَ عامًا
من الهجراتِ لأبْحث عنْ بيْتِ أمّي

---

(١) ذاهب لأرى وجهي ص ١١٩- ١٢٠ .

(٢) الموقد واللهب ، ص ٢٦ .

وعن جارة شغَفتْني قديمًا ،
فلا بيتَ أمّي وجدت ، ولا جارتي في الحياةِ
وقفتُ على طَلَلِ 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(١)

فهو ، تبعًا لذلك ، بيتٌ يرتبط ارتباطا وثيقًا جدًا بالأم ، وبذكريات الطفولة المعذبة البائسة ، فعندما يتذكر الشاعر المنزل يتذكر معه حكاية الأم ، ومعاناتها الشديدة لتعيل ما لديها من أبناء اعتمادًا على تعب اليدين ، وعرق الجبين ، لا على شيء آخر ، فعندما تغادر للعمل ، وتترك الأبناء في البيت ، توصيهم ألا يفتحوا لأحد أيا كان ، وألا يعبثوا بالأثاث القليل ، وألا يهملوا أو يقصروا في القيام بما توصيهم به فيتركوا النوافذ مفتوحة للغبار ، أو المطر ، أو عتمة الليل ، وهذه الوصايا تتكرر ، وتترسخ في ذاكرة الصبيّ ، يقول :

توصينَني بالبيت
توصيننني أنْ أعلفَ الدجاج
توصيننني أنْ أغْلقَ النوافذ
إن أعتمَتْ
أوْ أمْطرَتْ
وترْجعينَ باكرة(٢)

---

(١) محمد القيسي : ناي على أيامنا ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ص ٢٤ وانظر الرأي الثقافي ، ١٩٩٧/٢/١٤ وجفنا والجلزون أسماء أمكنة في فلسطين المحتلة ، والجلزون مخيم معروف قضى فيه القيسي شطرا كبيرا من طفولته وصباه .

(٣)كتاب حمدة ، ص ٨١ .

إذا تجاوز الباحث مسألة الوصايا ، وتعمق في أرجاء المنزل من الداخل ، ناظرًا فيما يحتوي من أشياءَ ، لاحظ إلحاح الشاعر على ذكر الأدوات ، والأوعية ، والتذكارات العائلية التي ترتبط أيضا بالأم على نحو مباشر ، أو غير مباشر . فهو يشير في واحدة من قصائده إلى لوازم الطعام ، والسفرة ، والطبخ ، بوصفها علامات تنم على ثقافة شعبية تتشخص فيها ملامح الأم ، والطبقة المسحوقة التي إليها تنتسب . يذكر باطية الخشب- وهي القصعة المقعرة 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 الشعبية ، 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 أن ما حل بها وبهذا المنزل أقسى من أنْ تحتمله النفسُ التي تتلهى ببريق الأمل بالعَوْدَة :

باطية الخشب
المقلاة
ملاعقُ نحاسيّة
صحونُ التوتياء
هو ذا حرْصُك كتذكارات عائلية
فيها روائحُ يافا
وما صارَ ماضيًا
وكلّ ذلك كلّ ذلك
لنْ يدخلَ مَتْحَفًا
ولنْ يصير إلى فرْجَةٍ
للسائح العربي والوطَني
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 كنتَ

لو [1]

الإشارة هنا للعتبة تحمل في ثنياها دلالة جديدة ، وهي الدار التي تركت في القرية كفر عانة ، فالفلاحون في القرى الفلسطينية اعتادوا أنْ يجعلوا مدخل الدار عتبة عالية قليلا ، وتجد النساء فيها مجلسًا للنميمة ، والمسامرة ، وتبعا لذلك يفهم من هذه الإشارة حرص المتكلم ، وهو هنا الشاعر بلا شك ، على التذكير بأن العودة للوطن قاب 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 فرحهم 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 مزية فيها ، ولا بيان ، بيد أن 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 تمحي 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 ، ومزاجه ، وارتياحه لما يستعمله من أدوات أكبرُ وأشدّ على النفس ، ولهذا نرى في هذه المأثورات أكثر من دالٍّ على الثقافة الشعبية ، فهي دالة أيضًا على محنة الشاعر ، وما لقيه من قسوة عبّر عنها بهذه النظرة التي يلقيها على ما في البيت .

بيت الشعر

يتضح للمتتبع حرص القيسي في شعره على تسليط الضوء على ما في البيت من قليل الأثاث ومن الكتب ومن أدوات الكتابة أيضا ومن أشياء تنم على موقعه الإنساني بوصفه شاعرًا قضت الظروف أن يعيش خارج بلاده . فقد ذكرنا في أبيات

---

(١) كتاب حمدة ، ص ١٢٨-١٢٩ .

له أن الطاولة عليها أوراق بيض ، وأن فيها قصائد كتبت لتروي حكاية النوازل التي نزلت به ، وبالأسرة . وقد تكررت مثل هذه الإشارة في صياغة يراد منها الإيحاء بالفراغ الذي يعاني منه الشاعر ، لأن ما يروم إنجازه من مشروعات كتابية يصطدم بمعوقات كثيرة فيضطر لإرجاء تلك المشروعات . وهذا شعور في الواقع مثبط ، وكثير من الكتاب ، والشعراء ، يعانون منه معاناة كبْرى . فهو يتحدث عن شاعر فاجأه الشتاء البارد ، وغافله ، فلم يجد بدا 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 . والدفء الذي تمنحهم إياه المدفأة نظيرُ الدفء في العلاقات التي تربط بينهم ربطا يقوم على المودة . ومع هذا فالشاعر الذي يعاني من وضع قلق لا يجد في جلوسه مع المدفأة غير الإحباط ، والفراغ الذي يجعل من أحلامه رؤىً مطفأة :

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

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

قريبا من المدفأة
يخطط فوق البياض

---

(١) ذاهب لأرى وجهي ، ص١٢ .

حدود بساتينه
ويرى فوق طبلية البيت
كوبا وحيدا
وإبريق شاي
وثم كتابٌ يحاول أن يقرأه[١]

صفوة القول

وإذا 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 تنسب إلى الأثاث القليل والأوراق والكتب والسراج ونباتات الزينة المختلفة والفضاء المحيط بالبيت كالحاكورة والنخيل والحقل وتداخل الحديث عن الدار بالحديث عن الأم تارة ، وعن الأسرة ، وعن الذات ، وعن ذاكرة الطفولة المبكرة . وهذا كله نجده يتكرر على نحو ما في الشعر الفلسطيني الحديث ، ومثال ذلك ما وجدناه في قصائد لمريد البرغوثي ومنها قصيدة «الدار العتيقة»[٢] وقصيدة «دار رعد»[٣] التي يستعيد فيها البرغوثي ما تضمره ذاكرة الطفل ، وما يملأ الخيال من صور عن ماض بعيد تمثله حياة ذلك الطفل في أطواره في الدار ، مشيرًا للعتبة مرارًا ، وللخوابي التي كان الفلاحون يحفظون فيها المؤونة من الحبوب ، والبقول ، مكررًا ذكر الجدار ، وما عليه من صور تعلق لمجاهدين استشهدوا في حرب الإنقاذ ، أو في ثورة ١٩٣٦ . وممن اتخذوا من البيت ركيزة تعبّر عن الذات ، وعن الآخرين ، محمود درويش لا سيما في الديوان «لماذا تركت الحصان وحيدا» الذي يكرّر فيه الوقوف أمام البيت ، واصفًا بدقة الملامح التي تمثل – بصورة من الصور – تعبيرًا عن الثقافة الفلسطينية الشعبية في الحاضر ، والماضي القريب ، قبل أن يجتاح الأعداء القرى ، والمدن ، ويغيروا معالمها تغييرا فيه الكثير من التعسف . ففي

---

(١) ذاهب لأرى وجهي ص ١٣١ .

(٢) مريد البرغوثي : الناس في ليلهم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ص١٢٣ .

(٣) الناس في ليلهم ، ص ١٢٧ .

قصيدة بعنوان إلى آخري وإلى آخره[١] يجيب الطفل في القصيدة عن سؤال أبيه عن موقع البيت ، وهل هو على يقين من أنه يستطيع العودة بمفرده دونما دليل ، فيؤكد ذلك بذكر الطريق ، وتحديد معالم الموقع ، فهو قريب من الشارع العام ، إلى الشرق من شجرة خروب كبيرة ، والدرب إليه ضيق ويحيط به سياج من الصبار ، ويطل من إحدى جهاته على كرم عنب لعمه جميل ، وعلى حانوت لبيع التبغ والحلويات . ويذكر البيت بدءا بالباب الحديدي ، والدرج الحجري المزدان بدعسات ضوء ، وعلى كثب منه حاكورة زرعت فيها نباتات عباد الشمس ، ووضعت فيها خلايا للنحل الذي يؤخذ منه عسل مصفى يمثل طبقا رئيسًا في فطور جَدَّه :

ياسمين يطوق بوّابة من حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد شمس يحدق فيما وراء المكان
ونحل أليف يعد الفطور لجدي
على طبق الخيزران[٢]

وفي واحدة أخرى بعنوان «عندما يبتعد»[٣] نجده يعمد لأسلوب معروف ، وهو توجيه الرسائل للبيت ، وفي تلك الرسائل لا يني يذكر 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 تحب شابا اضطر للهجرة وما تزال عالقة القلب به تنتظر عودته ، منبها على بقية من رائحة القهوة على أطراف الفناجين في صورة تعبر بقوة عن تعلق الإنسان بالبيت :

سلمْ على بيتنا يا غريب
فناجين قهوتنا لا تزال على حالها
هل تشمّ اصابعنا فوقها؟
هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين ، إن لها
صاحبا غائبا يتمنى زيارتها

---

(١) محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيدا ، رياض الريس للنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦ص ٤٠ .

(٢) لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ٤٢ .

(٣) لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ١٦٤ .

لا لشيء ولكن ليدخل مرآتها ويرى سره
كيف كانت تتابع من بعده عمْرَهُ (١)

ومن القصائد اللافتة في شعر محمد إبراهيم لافي قصيدة «البيوت» وهي من الموسوم بالعنوان الديوان «ويقول الرصيف» وفيها يشير ، بما اعتاده شعراء فلسطين من إشارات ، تعبر عن الهوية الفلسطينية المهددة بالتذويب ، والاقتلاع ، والتشريد . فهو يضيف لما ذكر السهر على السطوح في ليالي الصيف ، والقهوة ، ورائحة الهيل ، وشاي الأصيل ، وهمس العذارى وراء الشبابيك ، والأبواب ، حالماتٍ بالزفاف ، مكررا ما سبقت الإشارة إليه في شعر القيسي من ارتباط البيوت بالعصافير التي تتخذ من شقوق الجدران ، ومن الطواقي ، أمكنة لأعشاشها ، والحمام الأليف يتوافد إليها سربًا يأتي وسربًا يروح :

والبيوت الأماسي ، رائحة الهيل ، قهوتنا
شاي جلساتنا في الأصيل
والبيوت السنونو ، العصافيرُ تنشر أعشاشها في السطوح
والبيوت الحمام يطير أعراسه في الأصائل
سربًا يجيء وسرْبًا يروح(٢)

ونستخلص من هذا كله أن الشاعر الفلسطيني ، بصفة عامة ، والقيسي بصفة خاصة ، يقارب المكان بمقاربته لفضاء البيت ، وهي مقاربة مشفرة إذا جاز التعبير لتوحي وتومئ بدلالات كثيرة عن ارتباط هؤلاء الشعراء بوطنهم السليب ، وبهويتهم العربية الفلسطينية المهددة ، وبفنهم الشعري الذي لا يهتم بالتصريح عما يكنونه من مشاعر تجاه البلاد التي أخرجوا منها بالقوة ، وإنما من خلال التعبير الفني الذي يبدو لنا وكانه حديث عن البيوت الأليفة بشهادة غاستون باشلار(٣) ، لكنه ، في الحقيقة ، والواقع ، تعبير غير صريح ، وغير مباشر ، عن المعنى بما يمثله من أساس يقوم عليه المبنى .

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ١٦٧ .

(٢) محمد إبراهيم لافي : ويقول الرصيف ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ ص٢٨ .

(١) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٦ص ٣٦ ، وص ٧٤- ٧٥ .

٤
مِنْ زهْر الرّمّانِ إلى صمْتِ المكان
مريد البرغوثي
والاقتراب من السيناريو في الشعر الحديث

بعد دواوينه «الطوفان وإعادة التكوين» ١٩٧٢ و«فلسطيني في الشمس» ١٩٧٤ و«نشيد للفقر المسلح» ١٩٧٧ و«الأرض تنشرُ أسرارها» ١٩٧٨ و«قصائد رصيف» ١٩٨٠ و«طال الشتات» ١٩٨٧ و«رنة الإبرة» ١٩٩٣ و«ليلة مجنونة» ١٩٩٥ «ومنطق الكائنات» ١٩٩٥ و«الأعمال الشعرية» ١٩٩٧ وكتاب رأيت رام الله النثري ١٩٩٧ صدر للشاعر مريد البرغوثي ديوان عاشر يضاف إلى سلسلة دواوينه المتقدمة الأخرى بعنوان «الناس في ليلهم»[١] وقد عمد لتنظيمه تنظيما جديدا لا يتبع في الدواوين إلا نادرا . فقسمه إلى أبواب جعل لكل باب منها عنوانا مختلفا عن العناوين الأخرى . فالأول سماه زهر الرمان ، والأخير سماه صمت الأمكنة ، وما بينهما ثمة عنوانات مثل : ليس في الأولب ، وريشة رينوار ، وهو رسام فرنسي ، وعزف مرتجل . وجل هذه العناوين – في الواقع– عناوينُ قصائد يستهل بها الأبواب . ويكاد من يقرأ الديوان لا يقع على تفسير لهذا التنظيم إلا في باب صمْت الأمكنة ، وهو الباب الأخير ، فالقارئ يلاحظ أن القصائد في هذا الباب ، دون غيره ، لصيقة بالأمكنة ، وفي الوقت ذاته لا توجد قصيدة بعنوان صمت الأمكنة . فالأولى بعنوان «الدار العتيقة» والثانية بعنوان «دار رعد» والثالثة بعنوان «بوابة البلد» والرابعة بعنوان «فوق مطار أثينا» والأخيرة بعنوان «ملهاة الساعة الرملية» التي تتقاطع الرؤية فيها مع الزمن والمكان ، وهو الأرض ، أو هو الدنيا المتغيّرة التي تواصل السير نحو غايتها دون مبالاة بأحد من الناس ، كالرواية التي تتوالى أحداثها وفقا لقانون مرسوم ، ونمطٍ معلوم ، في معزل عن إرادة الراوي ، وتدبيره :

---

(١) مريد البرغوثي ، الناس في ليلهم ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .

نحن انتهينا هكذا
قصصٌ يدور بها جليلٌ أبْكمُ
علقتْ روايتنا على وَتر الربابَة
ها هي الدنيا
تسيرُ
بغير رفقتنا إلى أشْغالها[١]

ففي الباب الأخير من الديوان «صمتُ الأمْكنة» يعثر القارئ على طريقة جديدة في بناء النص الشعري يتأثر فيها الشاعر بقواعد بناء السيناريو . ففي مطلع القصيدة الموسومة بالعنوان «الدار العتيقة» يجْبهُنا مشهد يخضع لتصوير دقيق كأنه التقط بكاميرا . تشتمل اللقطة الأولى الدرج الرخاميّ ، الذي يعلوه الغبار ، للدلالة على قِدَم الدار التي أصبحت مهجورةً بعد أن شُرّد سكانها الذين عمّروها طويلا قبل الاحتلال الغاشم لقريته دير غسانة[٢] . ثم يتابع الشاعرُ حركة الكاميرا هذه ، فهي تصوّرُ المكان تصويرًا دقيقا من زاوية في أعلى الدرّج :

كاميرا المُخْرج ليلا
تبدأ التصويرَ منْ أعلى الدرَجْ ،
جدُّ هذي الدار ، عكازٌ ، وَرَشْقاتُ سُعال ،
وانْحناءْ .[٣]

فبلقطات سريعة جدًا ، وقصيرة : العكاز ، والسعال ، والانحناء ، عبَّرت القصيدة تعبيرًا تصويريًاً عن أنَّ الدار قديمة ، مَهْجورة ، وأن شيخوخة المباني تتراءى هي الأخرى في شيْخوخَةِ الإنْسان (الجدّ) والأشْياء (العكاز) ولغة الجسد : كالسعال ، وأخيرا

---

(١) الناس في ليلهم ص ١٤٦ .

(٢) دير غسانة من قرى فلسطين ، على بعد ٢٥ كم إلى الشمال الغربي من مدينة رام الله ، وترتفع ٤٠٠م عن سطح البحر . مرّ بها الرحالة مصطفى البكري ١٧١٠ وذكرها في كتابه «الخمرة الحسية في الرحلة المقدسية» وسميت دير غسانة ، وقيل دير غسان ، نسبة للعرب الغساسنة الذين استوطنوها ، ومن آثارهم فيها الدير ، وكان قد ذكرها حسان بن ثابت في شعره ، قائلا :

حبوتُ بها غسّان إذ كنتُ لاحقًا بقومي ، وإذْ أعْيتْ عليّ مَذاهبي

(٣) الناس في ليلهم ص ١٢٣ .

«الانحناء» للدلالة على التقدّم في السنّ .

وقد قسّم البرغوثي القصيدة إلى ستة أقسام ، يبدأ كل قسم منها بوصف حركة المُخْرج ، وتوجيهه المصور لالتقاط الصور من زوايا عدّة للدار العتيقة ، وكلٌّ مشهد ينتهي من تصويره يبدأ بعبارة كاميرا المخرج تهبط ، فيما يوحي بتدرج مستمرّ في عملية التصوير ، والالتقاط . ثم يضيف إلى هذه البداية المتكرّرة التفصيلات الضرورية لإحالة البناء التكراري إلى بناء عضوي ، ينمو عن طريق التفاصيل المتراكمة بعضها تلو بعض ، على وفق القانون الذي يفترض في اللاحق تتمّة للسابق . فإذا كان الشاعر قد ذكر الجدّ في اللقطة الأولى ، ففي الثانية يذكر الجدة ، وفي الثالثة يذكر الصبية التي تضع يدها عند أعلى الرَحِم ، ولا تهربُ لأيّ مغارة ، في إشارة للسيدة العذراء مريم ، وفي الرابعة يشير إلى الطفل الذي أنجبته الصبيّة الطاهرة ، وفي الخامسة التي يصفها الشاعر بالمتسعة تفصيلاتٌ أخرى تتجاوز الأشخاص إلى الزمن ، والمكان : الليل ، والحقل ، وخيل العائلة ، وعلى نحو مفاجئ يقع ما يقع في هذه الدار ، إذ تنطلق زخّات من الرصاص صُوّبتْ في الأثناء لتحيل المشهد الأنيق ، لمنزلٍ ريفيٍّ قديم في قرية من قرى فلسطين ، إلى مشْهدٍ دَمَويّ ، تهوي فيه الخيولُ فيماً الصهيل يعلو ، ويهرب الجدّ ، والجدّة ، والصبية ، والطفل بما كان يحمله من ألعابٍ ، ودُمى ، فيما المُخْرج :

صَرَخ المُخرجُ
أعطوني النهاية
آخرُ المشْهد
عكازٌ له . . لونٌ غريب[1]

ولعلّ مما يلفت النظر في القصيدة – وهي أقربُ إلى القِصَر منها إلى الطول– خضوعُها لتصميم بنيوي داخلي يحافظ فيه الشاعر على نمو الفكرة فيها على الرغم من اللجوء إلى التقسيمات المقطعيّة ، والفراغات التي تفصل بين مقطع ومقطع ، أو بين وحدة من النص ووَحْدة أخرى ، وما في ذلك من تكرارات لفظية ، وتركيبيّة ، يستهلّ بها الأجزاء الستة ، فعلى الرغم من ذلك كله لا تزال المقاطع يتعالق بعضها ببعض بتكراره عبارة كاميرا المُخرج ، علاوة على تلاحمها جميعا تحت عنوان اشتقَّ

(١) المصدر السابق ص ١٢٦ .

من موضوع القصيدة ، وهو «الدار العتيقة» التي عاد إليها المتكلم بعد فراق طويل فوجدها على هذه الحال التي تثير الأحزان ، وتستدعي في الذهن من الخواطر ما يملأ القلب ، ويغمُرُ الوجدان .

ففي قصيدة أخرى ضمّها لقصائد الباب الأخير «صَمْت الأمكنة» وهي قصيدة «دارُ رعْد»[1] تجربة مماثلة لتجربته في الدار العتيقة . وهذا يشجّعنا على الظنّ بأنَّ القصيدتين كتبتا في مناخ نفسي واحد ، وشعوري واحد ، وهو ما ران على المتكلم من إحْساساتٍ ، وتداعياتٍ عند عودته إلى بلدته دير غسانة زائرًا ، بعد غياب زاد على الثلاثين منً الأعوام . وعلاوة على هذا نستطيع الزعم بأنّ هذه القصيدة ، التي وردت أيضا في كتابه «رأيت رام الله» ١٩٩٧ تتصل بتجربة حقيقية عاشها لدى عودته إلى تلك القرية . فهو في مطلع القصيدة يحدد لنا نمط العلاقة بتلك الدار التي ما زالوا يسمونها «دارَ رعْد» . ويُحدِّدُ كذلك كيفية العودة ، فقد عادَ كغيْره ممَّن عادوا ، عندما سُمح للمهجرين بالرجوعِ ، ولو لغايةِ الزيارة ، لا أكثر ، ولا أقل :

لمنزل أصَابَهُ الجَمالْ
عدْتُ مُتعبًا ، كَكُلِّ منْ يَعود[2]

ويبدو هذا الاستهلالُ عاديّاً جدًا ، لكنه ، في حقيقة الأمر ، ينطوي على حقائق تنبني عليها التجربة في القصيدة . فزعم المتكلم أنه متعَبٌ ، وأنه عاد كغيره ممن عادوا ، زعْمٌ يلقي الضوء على حقيقةٍ لا تخفى على أحدٍ ، وهي أن العودة لم تكُنْ بمحض إرادة العائد ، وليست عودة نهائية ، ولا هي عودةٌ الغائب بعد أنْ انتهتْ الأسباب التي تدفع به لترك الديار ، وإنما عاد كمن يعود متعَبًا لا متلهفًا على العودة . وفي هذا ما ينمّ على الصراع الداخلي الذي يعيشه المتكلم ، بين رغبة شديدة بالعودة ، وعزوف عن رؤية ذلك المشهد الذي تخيم عليه ظلال الاحتلال . ولهذا ، فإن الوصف المناسب للمنزل الذي عاد إليه هو زوال آثار الإصابة ، فقد أصيب ذات يوم بالجمال ، ولم يعد كما كان . يبدو استخدام البرغوثي لكلمة «أصابَهُ» تعبيرًا دقيقاً جدًا عن الحال التي آل إليها هذا المكان ، وهي حالٌ – بلا شك ، ودارٌ– بلا ريب ، لا ترمز للمنزل الفلسطيني حسب ، بل ترمز لفلسطين التي لم تعد جميلة مثلما كانت .

---

(١) المصدر السابق ص ١٢٧ .

(٢) الهامش السابق .

ولهذا فإن التداعيات النفسية التي أغرقتِ العائد بفيضها المتدفق سرعان ما ردَّته ، وعادت به ، إلى سِنيِّ الطفولة المبكرة في البيت الذي أصيبَ بالجمال في تلك الأثناء :

جلستُ حيث رنّ صوْتُ داية
– وَلَدْ
وقيلَ
– اسْمُهُ «مُريدْ»(١)

في هذه الوحدة نقلة زمنيّة كبيرة . نقلة تستثير لدى القارئ الفضول لمعرفة ما كان من شأن هذا الطفل الذي بشرت به القابلة (الداية) وأعلن على الملأ أنه ولدٌ ، وأن اسمه الذي وقع عليه الاختيار هو «مريد» ، عدل بنا الشاعر إذًا من المنزل (الدار) إلى من سكن الدار ، وفي سرعة شديدة جدًا ينتقل بنا من «المَهْد» الذي وضع فيه عند الولادة ، إلى اللحظات التي وجد فيها نفسه شريدًا تائهًا مغرمًا ومرغمًا وأيضًا عائدًا . فالأقدار تتصرّف به ، وتلهو ، مثلما يلهو طفل بكُرَة يقذفها ذات الشمال تارة ، وتارة ذات اليمين ، من غير أن يكون لها خيارٌ في هذا الاتّجاه ، أو ذاك ، صورة معبرة لوضْع المُتكلّم ، لا النفسي حسب ، بل الاجتماعي ، والسياسي ، والإنساني :

نسيتُ غيْمَ الدهْر لحْظةً
وعدتُ للطفل الذي
من مَهْده القوطيّ تاهَ في البلادِ مُغْرمًا
وَمُرْغمًا وعادْ(٢)

وفيما تبقى من القصيدة يصفُ المتكلم الدار مستخدمًا المَجازَ استخدامًا مكثفًا ، فهي : دهرٌ نحته الفنان من حجر ، والألوان فيها «دائخة» وفي بعضها (ابتسامة) خجول ، تنجو من البكاء . وبعْضها ذو ملامس كقشرة الخوخ ، أو المشمش ، وبعضها داكن متراكب كالغيم ، والقباب فيها تحسَبُها عند الغروب من ذهب . وإذا كان الوصفُ يرسم لنا مشهدًا حقيقيًا لتلك الدار القديمة ، بما فيها من ثوابت ، وهياكل جامدة من حَجَر ، وألوان ، وملامس سطوح ، فإن الحياة هي الأخرى ما تزال تتشبَّث

(١) الهامش السابق .

(٢) الناس في ليلهم ، ص ١٢٨ .

بها الدار ، لذا ترى الحشائش تتهدَّلُ من شقوق الجدْران ، وقد رسم لنا الشاعرُ بهذا لوحة تثير الدَّهْشة :

العشبُ في جُدْرانها
يظنّ أنَّ العُرْيَ في الجدار عارْ
كُهولَةٌ عنيدَة ،
أمْ حيلة الندى لعَرْض شُغْلِهِ الدؤوب
عبْرَ دوْرَة القرون[1]

وتمضي ريشة الشاعر الرسام فتضيف إلى هذا الجزء من اللوحة لمسات أخرى جديدة . فالعتبة أريكة الجدات ، وهي المجلس العامر بالمسامرة التي لا تخلو من نميمة في بعض الأحيان . وهي صورة حيوية تجمع بين المنزل ، الذي هو كيان غير حي ، والإنسان ، والطبيعة من خلال العشب والندى ، ويتلذّذ المتكلم ها هنا بذكر العتبة ، فيكررها مرارًا ، وفي كلّ مرة يضيف إليها تفصيلات مما يحيل القصيدة إلى نص يعتمد مبدأ الدمج : فلذَّةُ العروس ، وتلويحة الوداع عند الفراق ، والمراهق الذي يقرأ الرسائل لمن لا يعرفون القراءة فيما عيناه تسترقان النظر إلى ما بين نهدي المرأة المصغية للقراءة غافلة عن صدر ثوبها المنحسر عن العنق والترائب ، والبون الشاسع الكبير بين العتبة والخابية ، بين العتبة وسكة المحراث ، وأخيرا تندمج كل هذه التفصيلات في صورة جديدة تضاف إلى ما سبق وهي التينة(الخضارية) التي طالما جمعت الأشقياء من الصبْيةِ الذين كانوا يتخذون من ظلالها مسرحًا ، ومن أغصانها سلالم ، ومن فضائها ميدانًا يسابقون فيه الطير :

والعتبَة
طريقنا إلى
هلْ قلتُ كانتْ في الفناءِ تينَةٌ
تسابقُ الطيورَ نَحْوَ
فجْرها الأعلى منَ الأذان
فروعُها مَسْرحُنا الْصَيْفيُّ

(١) المصدر السابق ص ١٢٩ .

أو مَلاذُنا
من سَأم الأطفال منْ ضيوفِ أهْلهمْ[1]

توارت العتبة في الظل إذاً ، لتحضر التينة ، وتحتل موقع البؤرة في النص ، فالتبئير- ها هنا - مزدوج إلا أن هذه الثنائية عتبة- تينة لا تزعزع الشعور بالوحدة الداخلية للقصيدة . فكلتاهما تندمجان في الوحدة الكبرى التي تظلل الأجزاء الدنيا في النص . وهي الدار المسماة «دارُ رَعْد» فالتينة التي تحتل تاريخ البلد «رزنامة» اجتثتْ ، وماتت مثل زهرة وضعت في عروة معطف ران عليه ، وعليها الذبول ، وطواها النسيان ، وخيَّم عليها الفناء مثل قطة دُهست بعجلات سيارة مسرعة في الشارع . هنا تبرُزُ رغبة المتكلم في تحسس المأساة من خلال النهاية التي حلت بالشجرة ، فاستحضارُ الشاعر للدار ، والعتبة ، والشجرة ، بناءٌ من حقائق موضوعية تساند الصورة المتخيلة للمأساة ، وقد كشف عن ذلك كشفًا صريحًا عندما تساءل :

وهلْ يموتُ غيرُنا في هذه الأزمان
فمنْ زمانْ
حسبْتُ أنّ الموْتْ
يختارنا شعبًا له[2]

فالشاعر ، بهذه المفارقة ، يؤكد أن الشجرة ، والعتبة ، والدار ، وجلّ ما ذكر من تفصيلات في القصيدة ، يهدف لشيء واحد ، هو أنْ يقدم بناءً يرمز به لما تعرض له الفلسطينيون من قتلٍ ، وتشريدٍ ، ونفي . فكأنّ شوق هذه التينة لمن عرفتهم فؤوسٌ انهالت عليها تقطيعًا واجتثاثًا ، وكأنَّ الدار بسبب مغادرة من ألفوا الحياة فيها باتتْ هي الأخرى في حُكم الغائِب ، فكلٌّ من الغائب ، والمكان ، لا يمكن أنْ يعود إلى ما كان عليهِ في الماضي :

هلْ يرْجعُ الغريبُ حيْثُ كانْ
وهل يعودُ نفسَه المكانْ؟[3]

في القصيدة الثالثة من «صمت الأمكنة» وهي التي بعنوان «بوابة البلد» اعتذار

---

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٣٣ .

لبق عن العودة ، فيما تأخر كثيرون ، كانوا جديرين ألا يتأخروا ، بلْ من حقهم أن يكونوا أوَّلَ العائدين ، ففي القسم الأول من القصيدة يؤكد المتكلم أنه لم يعدْ وَحْدَه ، ولكنه لم يقلْ «عُدْنا» لأنّ الذين عادوا معه إنما عادوا مجازًا لا حقيقة ، فقد اجتاز البوابة ، وهو – هنا بلا ريب – يشير إلى نقطة العبور على الجسر الذي يربط بين الضفتين الشرقية– الأردن ، والغربية– فلسطين ، على أساس أنّ الذين تأخَّروا يسْكنون في القلب ، فعودتهم معه– إذًا – عودة على مستوى التعاطف ، والإحساس العميق بأنه يستأثر بما ناضلوا هم من أجله ، وهو العودة ، هو يعودُ ، ويجتاز البوابَةَ ، فيما تعد المقابرُ لهمْ إعدادًا جيدًا :

هذا هو الغدرُ الأنيق أناقة الإنصاف
عدتُ ترجُّني أصْواتهُم
بوّابَة الأبْواب
لا مِفتاحَ في يَدِنا
ولكنا دخلنا لاجئينَ على منازلنا
التي كانتْ منازلنا[1]

أما الشهداءُ ، فقد تأخروا عن الرجوع ، لا تقاعسًا ، ولكنهم ، لأنهم قتلوا في سبيل العودة ، ودفنوا قبل أن تصبح واقعًا وهميًا يرقُصُ لهُ بعضُهم في البرلمان ، ولا يقتنع بهِ بعضُهمْ ، لأنّ هذا الواقع الجديد ليس هو الذي مات ، وقتل ، من أجله من قتل ، أو مات :

لم يَرْجع المَوْتى مَعي
لم يرجع الموتى وإنْ رجعوا معي
وهمُ اعتذاري من ظلامهم المؤبّد عن نهاري
كلهم جاءوا معي
ووصلتُ قبلَهُمو
لأنّ الموت أخَّرهُمْ قليلا[2]

وليست قصيدة «بوابة البلد» كالقصيدتين السابقتين ، فالدارُ العتيقة ، ودار رعد ،

---

(١) المصدر السابق ص ١٣٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٠ .

تتسعان لترمزا لكل مكان صامت في فلسطين ، أما هنا في «بوابة البلد» فليس المكان هو الذي يحتل موقع التبئير ، إنما هو إشارةٌ لا غير توقظ في أعماق هذا المتكلم ، الذي عاد ككل من عاد بعد اتفاق أوسلو ، تداعياتٍ عن الشهداء الذين سقطوا في أول الطريق ، وفي وسطه ، وفي آخره . . ولم يتريث المفاوضون قليلا كي يتأكدوا ما إذا كان هذا الذي توصلوا إليه عن طريق التفاوض يبعث الاطمئنانَ ، واليقينَ ، في أجداث أولئك الشهداء حيث يثوون في مقابرهم التي تعلوها الشواهد ، فهل كانوا يرضونَ عنْ هاتيك النتائج ، أمْ يرفضونها لأنها ببساطةٍ لا تحقّقُ الأدنى مما كانوا يرومون تحقيقه بالكفاح ، والسلاح .

وإذا كان هذا هو منْجزُ البرغوثي الشعريّ في صمْتِ الأمْكنة فما حكايته مع «زهر الرمان» ؟

زهْرُ الرمّان

في الباب الأول من «الناس في ليلهم» قصائد أقرب إلى القصر منها إلى الطول ، ومع ذلك تتمتع بصياغات ذكيّة جدًا ، ينسحب عليها القول المأثور : «المعنى الكثير في اللفظ القليل» هذا على الرغم من أن اللغة التي ينسج منها البرغوثي رؤاه لغةٌ مغرقة في الشفافية ، والبساطة ، التي لا تفتقر للعذوبة ، ولا للسلاسة ، حتى في النماذج التي تنسَبُ لما يُعرف بقصيدة النثر . فعلى سبيل المثال ، ثمة قصيدة بعنوان «إتقان»[1] جعلها الشاعر في مقاطع يفصل بينها بفراغات ، وهذه المقاطع تتكاملُ في خط تصاعديّ يؤكد نموَّ النص ، واتجاهه التدريجي نحو الذرْوة . فالمتكلم في القصيدة المذكورَة شاهدَ مجموعة من الطيور المحنطة في واحد من الحوانيت التي تختص بهذا النوع من السلع ، فتبادر إلى ذهنه على الفور أنْ ينقل لنا ، في صورة تبدو واقعية جدا ، لكنها ، في الوقت نفسه ، رمزية ، تومئ لما هو فوق الواقع ، مظاهر الزيف الذي يحيط بنا ، وبحياتنا ، وهو كثيرٌ جدًا ، ولكي يؤتي أكله ، وتنضج ثمارُهُ ، لا بدّ من إتقان الصورة . وهكذا تتراكم اللمسات التي اختارها المتكلم من ضروب الإتقان في التزييف : الألوان ، وطلاء السقف لإيهام الطيور بأنها حرة ، تحلق في الفضاء ، وتنْعُمُ برؤية السماء البعيدة ، التي يتدرّج لونها بين الأزْرق الفاتن ، والكُحْليّ الغامق ، وزادوا

(١) المصدر السابق ص ٧ .

على ذلك بأنْ ركّبوا ما يشبه النجوم في السقف . أما أبدانُ الطيور ، فعلاوة على احتفاظهم بها مثلما كانت ، أضافوا إليها البريق الأخاذ في العيون ، وهو الذي يجعل الناظر إليها يظنها طيورًا حقيقية ، حية ، لا ينقصها شيء سوى أن يمد يده ليتلمّس الريش ، ولكنه يخشى أن يفعل ذلك كيْ لا تطير ؛ فها هي ذي الأجنحة توشك أنْ ترفرف دون أنْ تمس ، والمناقير اللامعة تصدحُ مغرّدة ، لكن :

الغناءُ الوحيد
الذي يُسْمعُ في دكّان الطيور المُحنَّطة
ينبعثُ
منَ الإذاعة(١)

هذه الذروة ، في القصيدة ، توشكُ أنْ تقول للقارئ : إنَّ ما سبق من صور يتراكم بعضها على بعض ، طبقا فوق طبق ، لا تشْبهُ إلا شيئا واحدًا ، وهو الأحجية ، أو اللغز الغامض الذي ينتظر حلا . والخاتمة تقدم له ذلك ، بالكشف عن أن التغريد ، والزقزقة ، اللذين يُسمعان هما شيئان زائفان ، ومصطنعان ، تبثهما الإذاعات لإضافة لمسات أخيرة على اللوحة التي تظهر الواقع على خلاف ما هو . والسؤال الآن : هل تتحدث هذه القصيدة عن الطيور فعلا ، أمْ أنه يريد بهذه البنية ، التي تتألفُ من وقائع خارجية ، تتدرج من البداية حتى الذروة ، في أداء تعبيري غير مباشر ، أن يفتح أعيننا على الزيف الذي يحيط بنا ، وأننا بسبب من سوء التقدير ، وضعف الحيلة ، وعمق الغفلة ، عاجزون نحن عن إدراكه ، وإدراك ما فيه من الافتعال الكاذب .

فالإشارة إلى التغريد الذي تنطلقُ به الإذاعاتُ إشارةٌ بليغة ، ونكتة طريفة ، تلقي بالضوء الكاشف على النص ، من مبتدئه إلى منتهاه . وفي قصيدة له أخرى «رحلة عاديّة» يبعث المتكلم برسالة إلى ذويه من المنفى ، أو من الغربة ، أو من أي مكان لم يصرْ الشاعرُ لتحديده ، ليتسع هامش التخييل أمام القارئ ، فهو الذي يقعُ على عاتقه تصوُّرُه . بيد أنّ الرسالة تتحوّل هي الأخرى إلى أحْجيَةٍ ، أوْ لغز ، فهو يؤكد في الخطاب أنه لم يصادف شيئا غير عادي ، لا شرطة ، ولا قراصنة ، ولا لصوصًا ، فكل شيءٍ في حياته على خير ما يرام . وتذكير الأصدقاء له بما يلوح لهم على قسماته من آثار الندوب ، والرّضوض ، والأحزان شيءٌ يرفضه ، ويأباهُ ، ويعجبُ منه

(١) المصدر السابق ص ٩ .

جدًا ، لأنه لا يذكر أنّ في نفسه ، أو بدنه ، شيئا من هذا ، فيكرّرُ في نهاية الخطاب دعوته لذويه أنْ يطمئنوا لا لشيء إلا لأنه :

كلُّهُ وَهْمٌ ، فإني
لم أصادفْ أيَّ هوْلِ
كلّ شيءٍ كانَ عاديًا كثيرًا
اطمئنوا
ابنكم ما زالَ في القبْر قتيلا ، وَبخَيْرِ .[1]

بهذه العبارة : «ابنكم ما زال في القبر قتيلا وبخير» أضاءَ الشاعر القصيدة ، وبدّد ما تراءى فيها من غموض ، فالمُتكلم ، بالطبع ، لم يواجه أي شيء مما ذكر ، ليس لأن الأمور على خير ما يرام ، ولكن لأنه قتيلٌ ، والقتلى لا يعترضهم هول ، أو تنين ، أو شرطي ، أو قرصان ، أو لصوص ، ولا تظهر عليهم رضوضٌ ، أو ندوب ، أو أحزان . ولا ريب في أن القارئ يدرك ما في النص من مفارقة أساسها السخرية . وتنقلب هذه السخرية عند البرغوثي في نص آخر إلى تهكّم عندما تكتنف المواجع حياة المتكلم ، ومع ذلك يتمثل شعاره في الحياة بعبارة «لا بأس» فهو يعدّد الحالات التي لا يرى فيها بأسًا : الموت على الفراش ، والموت بيدين معقودتين على الصدر بلا شحوب ، وبلا خدوش ، وبلا احتجاج ، أو الموت بلا ثقوب في القمصان ، ولا كسور في الأضلاع ، أو الموت على مخدة نظيفة بملاءة بيضاء ، لا على الرصيف ، كل ذلك لا بأس فيه ، إذا كانت النتيجة أن نودّع العالم ، راقصين رقصة الفراق ، تاركين لغيرنا أنْ يفكروا في أحوال هذا الكون ، وتغييره :

وما لنا سوى
رشاقةِ الوَداعْ
غيْر عابئيْن بالأيّام
تاركين هذا الكون
في أحواله
لعلّ غيْرنا يُغيّرونَها[2]

---

(١) المصدر السابق ص ١١ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤ .

مثلُ هذا التهكّم لا نَجدُهُ في قصيدة «أسْماؤُهُم» ممّا يضع السؤال عن السبب الذي من أجله جمَع الشاعر بين هذه القصائد في بابٍ واحدٍ سماهُ «زهرُ الرمّان» على المحك ، وتحت المجهر . فالقصيدة – بلا ريب – من أكثر قصائده إتقانا من حيث الشكل ، وإيحاءً من حيثُ المَعْنى . فالمتكلمُ ، وهو يقلب صفحات دفتر الهواتف ، مُسرّحًا أنظارهُ صعودًا إلى أعلى الصفحة ، وهبوطا إلى أدناها ، يقع بصره على أسماء من رحلوا تاركين أرقام هواتفهم في فضاء ذاكرته ، ليتضوع عبق الصداقة القديمة ، فيما هو يواصل التصفّح ، مرتعشًا ، مرتعد الفرائص ، لا يطاوعهُ القلم على شطب هذه الأسماء ، فهو يبقي عليها على الرغم من أنّ أصحابها لم يعودوا يتصلون به ، ولا يستقبلون صوته محيّيًا في أمسيةٍ ، أو في صباح :

لم تعد أرقامُهُم تصغي لصوتي
في صباح القهوةِ الأولى
وأكداس الوَرَق
لم أعدْ أطلبُ منهم أنْ
يلاقوني على المقهى
حوالي السادسة[١]

فعلى الرغم من هذا كلّه يحتفظ بهذه الأسماء في دفتر الهواتف ، ولا يكتفي بهذا ، بل يحتفظ بهمْ في سويداء القلب ، حيث كانوا قبل أنْ يرحلوا ، وحيث هم ، بعد أن فارقوا الحياة ، وأصبحوا في العالم الآخر . سيحتفظ بالدفتر نفسه ، ولن يقوم بتجديده ، وإنْ فعل ، فسوف يعيد كتابة أسمائهم من جديد فيه ، كما لو أنهم ما زالوا يتصلون به ، ويستقبلونَ صوته ملبّين دعوته لاحتساءِ قهْوة الصباح :

كلما جدّدْتُه
جدّدْتُهُم فيهِ
كما لوْ لم يَموتوا منْ سنين
أصْدقائي الراحلينْ[٢]

بهذا يكونُ الشاعر قد اخترع ما يشبه المونولوج الداخلي الذي يبوح فيه المتكلم

---

(١) المصدر السابق ص ١٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٧ .

ببعض أسراره عن الأصدقاء الذين رحلوا ، ومبلغ وفائه لهذه الصداقة ، في زمن أضحى فيه الوفاء سلعة من السلع الكاسدة التي تبور تجارة المرء بها إنْ لم يتحلّ بقلبٍ من ذهب . ولا يلبث البرغوثي إلا قليلا حتى يستعيد سيرته الأولى ونهجه السابق في قصائدِه التي ينتظمها محور «زَهْر الرمَّان» . فقصيدة «كيف الحال» تسخر في تهكم بيّن النغمة من بعض ما تجري به العادة ، وهو أن يقال دائما ، كلما سئل عن الحال : بخير . . بخير . وذلك شيء يتكرر من باب المجاملة ، والتفاؤل ، لا غير . غير أن الشاعر ينكأ الجراحَ ، مؤكّدًا على لسان المتكلم في القصيدة أنَّ تسمية الأشياء بأسمائها خيرٌ ، وأبقى ، من السير على دروب تنتهي بنوع من خِداع النفس ، فالمرأة التي تفقد ابنها في الحرب بخير ، وعندما تُسأل ، وهي تحدّقُ في سريره الخاوي إلى الأبدِ ، عن الحال ، تقولُ : «بخير»

على مِخَدّة وَحيدَة
تأملتَ سيدَةٌ سريرَ ابْنها البكْر
مرتبًا للمرَّة الأخيرَةْ
وفارغاً إلى الأبدْ
صوتٌ منَ النافذة المُجاورَة
يصيحُ
أهلا – صباحُ الخير – كيف الحالْ
ويُسرعُ الجوابْ
بخير (١)

فمعَ كلّ ما ذكر في القصيدة من غرْبةِ الغريب ، وهزيمة الجندي ، وإخفاق التلميذ ، ونضوب الذاكرة ، وفقدان الابن البكر ، ميتاً إلى الأبد ، كلّ ذلك لا يكفي للارتياب بصدق التحية المتكرّرة بخير ، وصباح الخير . وإننا بخير . أما المفارقة المدهشة التي تفاجئ القارئ في الديوان فهي النهاية التي تنتهي بها قصيدته «زهر الرُمّان» فالمتكلم في هذه القصيدة – على غير العادة – يرفض جلّ أنواع الزهور : أزهار الربيع ، زهر الرمان ، شجر الرمان ، لأنه :

(١) المصدر السابق ص ٢٥ .

أبعدوا عني الزهور
كُلَّها
لا أسْتطيعُ أنْ أتنافسَ
معَ المَقابرْ[1]

كأنّ ثمة تنافسًا بين القبر- الموت ، والزهور- الحياة ، في عُرْف هذا المتكلم ، وهذا شعورٌ لا بد أن يترجم ترجمة دقيقة من خلال ما يُحسّ به من فواجع ، وهو ينظر للأصدقاء يستشهدون واحدًا تلوَ الآخر ، وقد غدت أسماؤهم محفورةً على شواهد القبور ، وهذه الشواهد هي التي تأخذ بمَجامع القلوب ، عوضاً عن الزهور ، وعلى رأسها زهر الرمان . ونظنّ القصيدة ، على ما فيها من البساطة ، والسذاجَة ، التي تتجاوزُ المقبول ، والمأمول ، في شعر البرغوثي ، لا تختلف كثيرًا عن أسْلوبه في بناء قصائده القصيرة ، من حيث الإلحاحُ على صورة ، أو تركيب ، يتكرّر ريثما يفجّرُ الشاعر في الذروة ما يعدُّ مفاجأة تكْسرُ حِدّة التوقّع لدى القارئ ، وتدور به في مَساراتٍ غيْر التي تنبأ بها في البدايات .

صفوة القول ، وزبْدة الحديث ، أنّ للبرغوثي في هذا الديوان ، فضلا عن العطاء الموصول ، الذي عرفناه في «قصائد رصيف» ، و«رنين الإبرة» ، و«منطق الكائنات» ، و«ليلة مجنونة» ، وغيرها . . إضافاتٍ تتشابه مع بواكيره من بعْض الوجوه ، وتختلف عنها من حيث التعبيرات الشعرية في «صمت الأمكنة» ولا سيما في «الدار العتيقة» ، و«دار رعد» وبوابة البلد ، مؤكدًا - للمرة الأولى - اقترابَهُ من قصيدة السيناريو .

---

(١) المصدر السابق ص ٢٢ .

٥
فاعلية التناصّ في الشعر الحديث
أحمد دحبور مثالا

على الرغم من وفرة أشعاره ، وغزارة آثاره ، لا يجد الباحث عنه من الدراسات سوى القليل جدا ، من الذي لا يؤبه له ، ولا يعتدّ به . فثمة إشاراتٌ لشعره في كتب تتناول الشعر الفلسطيني الحديث سواءٌ من زاوية الجماليات ، أوالمقاومة ، أوالاستشهاد ، أو التناص الديني ، والأدبي ، والأسطوري ، وما إلى ذلك من لفتات اضطر إليها دارسون بحكم الشمول الذي تتسم به دراساتهم ؛ كالدراسة التي وضعها بعض الباحثين عن التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ونشرت في مجلة الجامعة الإسلامية بغزة ،[١] والدراسة التي وضعها يحيى الآغا في الدوحة عن جماليات القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر (١٩٩٦) . والمقالة التي كتبها هادي دانيال في البعث السورية ٢٠٠٩ . والدراسة التي وضعها أحمد الخطيب عن الشعر المقاوم . وإزاء هذا الوضع ، الذي هو أقرب إلى التعتيم ، والإهمال ، يستحق الشاعر أحمد دحبور الالتفات مجددًا ، لا سيما وأنه حظي في الشهر الثالث من العام الحالي ٢٠١٢ بوسام الاستحقاق من الإدارة الفلسطينية برام الله ، واقيم له تكريم في الشهر الرابع من السنة في مدارس أمين الحسيني في البيرة ، وقبل ذلك كرمته جامعة الأزهر الإسلامية بغزة .

وأحمد دحبور ، مثلما هومعروف ولد في حيفا بفلسطين سنة ١٩٤٦ ، وهذا يعني أنه غادرها لاجئا وعمره سنتان حسب . وكان الاتجاه إلى حمص في سورية ، لذا نشأ ودرس في مخيم للاجئين ، ولم يتلق دحبور تعليما أساسيًا عاليًا فاعتمد على نفسه ، ونشأ بسبب ذلك قارئا نهمًا ، قرأ الكثير من دواوين الشعر العربي القديم ، والحديث ،

---

(١) حسن البداري وآخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مجلة جامعة الأزهر ، غزة ،ع٢ ، مج ١١ ، س ٢٠٠٩ ص٢٤١- ٣٠٢ .

وقرأ ما تيسر من مصادر الأدب العربي في غابره ، وجديده ، واطلع على الأدب العالمي من خلال الترجمات المتوافرة ، وساعدت الوظائف التي شغلها على صقل ثقافته ، وشعره ، ومنها رئاسة تحرير مجلة اللوتس حتى عام ١٩٨٨ وإدارة الدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية ، ورئاسة تحرير مجلة البيادر الفصلية التي صدرت في تونس لبضع سنين . وقد فاز بجائزة توفيق زياد للشعر عام ١٩٩٨ وصدرت له مجموعات شعرية عدة منها : الضواري وعيون الأطفال (١٩٦٤) وحكاية الولد الفلسطيني ١٩٧١ وطائر الوحدات ١٩٧٣ وبغير هذا جئت ١٩٧٧ واختلاط الليل والنهار ١٩٧٩ وواحد وعشرون بحرًا ١٩٨١ وشهادة بالأصابع الخمس ١٩٨٣ وديوان هكذا١٩٩٠و«هنا . . هناك» ١٩٩٧ وجيل الذبيحة ١٩٩٩ وكانت دار العودة ببيروت قد أصدرت المجموعات السبع الأولى في مجلد واحدٍ بعنوان «ديوان أحمد دحبور» ١٩٨٢ مع مقدمة .

في الدراسة الآتية نتوقف عند ديوانه «هنا . . هناك»[١] بنيّة الوقوف على معلم من معالم الحداثة الشعرية التي كثر تناولها في الدراسات المعاصرة ، وهي فاعلية التناص في شعر دحبور الذي يتضمنه هذا الديوان . وطريقتنا في هذا التناول تختلف تمامًا عن طرائق الباحثين وجهابذة الآداب ممن سلكوا طريقا وازنوا فيه بين التناص وضروب من الاقتباس ، والتضمين القائم على توظيف التراث بصورة من الصور ، واستدعاء النموذج الإنساني : التاريخي ، أو الأسْطوري ، وربما ذهب التوسع ببعضهم إلى موازنته بالسرقات الأدبية ، والمعارضات[٢] .

فالتناص – مثلما نرى– ليس اقتباسًا ، ولا تضمينًا ، ولا سرقة شعرية أو نثرية ، ولا استدعاءً لنموذج تاريخيّ ، أو أسطوري ، فهذا كله معروف في الشعر وتحدث عنه

---

(١) أحمد دحبور : هنا . . هناك ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(٢) إبراهيم خليل : النقد والتثاقف– تساؤلات حول المصطلح النقدي واستقبال الآخر ، أفكار الأردنية ، عمان ، ع ٢٥٧ ، س ٢٠١٠ص ٦– ١٣ وللمزيد انظر= مصطفى بيومي : التناص ؛ النظرية والممارسة ، النادي الأدبي ، حائل ، ودار الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ ، وممن خلط بين الاقتباس والتناص : صبري حافظ ١٩٨٤ وعبدالله الغذامي ١٩٨٥ وعبد الملك مرتاض ١٩٩١ وعبد الرحمن ابن إسماعيل في المعارضات الشعرية ١٩٩٤ ومحمد عبد المطلب ١٩٩٥ وعبد العزيز حمودة ٢٠٠١ وآخرون .

بلاغيون ونقدة في القديم والحديث ، وإنما الذي نراه هو ما يراه التفكيكيون في تأكيدهم أن نسيج النص الأدبي الإبداعي ، وغير الإبداعي ، يتألف من ألفاظ وأصوات وإيقاعات ورموز ذات مفاتيح دلالية ، واستعارات ، وكنايات سبق لها أن ظهرت هنا أو هناك في هذا النص أو ذاك ، لا بمقتضى الاقتباس ، أو التضْمين ، وإنما اللغة بطبيعتها تملي على المبدع هذا التناصّ . فالنص الأدبي كما لو أنه يكتب نفسه بنفسه ، والمؤلف ليس سوى وسيط ، أيْ أن المفردة التي يستعملها الشاعر ، أوالكاتب ، عندما تهبط من عليائها لتتبوأ موقعها من النص تفعل ذلك بعد أن كانت قد ترددت في نصوص أخرى لا حصْر لها ، وكذلك العبارة ، والصورة ، والاستعارة ، حتى الجديدة المبتكرة منها لا تخلو في الكثير من الأحيان من عناصر لفظية جرى تداولها في الأدب شعره ونثره . وقد يستطيع الدارس نسبة النص للمؤلف ، على الرغم من ذلك ، لكون هذا التناص بني على أساس أن هذه المادة جرى تكريرها في النص فتحوّلت من مادة سديميّة إلى نص ذي موضوع خاصّ هو الذي يقترحه المؤلف على القارئ . وهذا بدوْره يتلقى النصّ بما فيه من ألفاظ ، وعبارات ، وصور ، واستعارات ، وكنايات ، وإشارات ، فتنتج في ذهنه موضوعًا قد يتطابق مع موضوع المؤلف ، وقد لا يتطابق ، على الرغم مما بين الموضوعين من قدر مشترك . واللافت عند دحبور أنه يخاتل التعبير ، ويناكفُ الكلمة ، والجملة المتداولة ، فتكسب على يديه شكلا مغايرًا ، وربما دلالة تختلف عما هو مألوفٌ ، وسائد ، فهو يجد نفسه مضطرًا لاستخدام عبارة متداولة كثيرًا ، من ذلك عبارة «كل شيء على ما يرام» فنجدها في قصيدة له تكتسبُ صياغة أخرى عن طريق الاستبدال :

قنفذٌ في اليديْن
شَفْرةٌ في العناقْ
كل شيءٍ علَى ما يُراقْ
والمساءُ النحيلُ يراوحُ ما بيْنَ عاصفتيْن
هكذا يسرُدُ المَشْهدُ اللحْظةَ المُحتواةْ
تقعُ الأمُّ تحْتَ يمينِ الطلاقْ[1]

(١) أحمد دحبور : هنا . . هناك ، ص ٧ .

فهو بتغييره كلمة يرامُ بأخرى «يراق» يؤكد أن الأمر ليس اقتباسًا ، ولا تضمينًا لهذا التعبير المتكرّر ، وإنما هو إعادة صياغة تضفي عليه معنى جديدًا . وكذلك التعبير الذي يقال في العادة «رمى عليها يمين الطلاق» جرى التلاعب به ، وتغييره ، مما أضفى عليه معنى آخر ، فالأم هي التي تقع تحت طائلة اليمن ، وبهذا يثبت لنا الشاعر أن اللفظ الذي عرف في هذا المقام ، واعتاده المتكلمون ، واعتاده القراء ، قد ظهر بصورة أخرى مغايرة مما يستدعي ضرْبًا من التلقي الذي يتناسب وهذا التحوير . ومن المألوف في اللهجة الفلسطينية تشبيه الأبناء الصغار بالزغاليل ، وقد ورد هذا في قصيدة شعبية على لسان أسير فلسطيني أيام الانتداب البريطاني ذكر فيها خوفه الشديد على مصير «كمشة زغاليل» قاصدًا بهذا اللفظ الأبناء الصغار ، وهذا غير بعيد عما قصده شاعر عربي قديم هو الحطيئة الذي وصف بناته ، وأبناءه الصغار ، بزغب الحواصل ، وهذا يذكر بهذا ؛ فالكلمة- ها هنا- لم ترد في قصيدة دحبور على سبيل الاقتباس ، أو التضمين ، أو أي شيء من هذا القبيل ، وأضرابه ، وإنما هي اللفظة تفرض نفسها ، وتقتحم العبارة دون أنْ تُخِلَّ بعفوية السياق ، ولهذا تنسجم مع مفهومنا للتناصّ الذي يعني تدافع الألفاظ ، والعبارات ، والصور في النص ، كما لو أنها هي التي تقدم نفسها للقارئ وليس صاحب النص :

هكذا . . وزغاليلُها بيْن بيْن
تُمرّ الفصولُ ويبْقى حبيسَ الإطارْ
ولكنَّها الريحُ تقتلعُ الظفْرَ منْ لحْمِهِ
وصغيرُ الزغاليلِ منْ أمّه
فاستمعْ للجُنونِ المُعارْ(١)

لو سلمنا ، من باب الجدل ، أنّ في كلمة زغاليل تناصّا من نوع (أطاعن خيلا من فوارسها الدهرُ) فهل سنسلم بذلك عندما نقرأ قوله (ولكنها الريح تقتلع الظفر من لحمه)؟ من الواضح أن هذا غير يسير على قارئ يدرك المعنى الذي يوحي به السياق ، فالمثل الشعْبيّ ينفي خروج الظفر من لحمه ، فيما يؤكد الشاعر أن الريح تقتلعهُ ، فضلا عن خروجه منه . ولهذا فإن أيّ ادعاء بأن الشاعر يقتبس المثل ادعاءٌ تفنده الدلالة وهي أن الريح ، بما تعنيه من رمز – ها هنا- تمكنتْ ، خلافا لنواميس الكون ،

(١) هنا . . هناك ، ص ٨ .

من أن تقتلع الصغير من وطنه- حيفا- وأن تقذف به في المنافي ؛ تارة في حمْص ، وطورًا في تونس ، وطورًا ثالثا في غزة ، وهكذا . . والشيء نفسه نجده في المقطع الآتي :

ولا صوْتَ
آوي إلى جبلٍ
ثم لا أسْمَعُ الصوت فيما تسوق إليّ منَ السجْنِ
شمسًا تعنّي
يا أخًا أمّه لمْ تلدْني[1]

ففي هذا المثال يعاند الشاعر اللغة السائدة ، فيجعل المثل المشهور «رب أخ لك لم تلدْهُ أمك» مقلوبًا وهو في البيت الأخير : أخ أمّه لم تلدني . أما الذي يذكرنا بخطاب النبي نوح – عليه السلام – لابنه ، وقول الأخير آوي إلى جبل ، فقد يرى فيه بعض الدارسين ، ونقاد الأدب ، تناصًا دينيًا على مستوى التصنيف الذي أرادوه ، ونظموه أبوابًا مثلما مرَّ ، ولكننا لا نرى في ذلك إلا أنَّ الشاعر يقول على لسان المتكلم إنه يحاول النجاة بنفسه بشتى الوسائل ، بما في ذلك الاتجاه إلى جبل يعصمه من ماء الطوفان ، ولكن الصوت الذي كان يتوقع أن يساعده لا يُسمع ، فهل هذا هو ما توحي به الآية الكريمة ليسمى تناصًا دينيا؟ من المؤكد أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفي ، ولو جرى بذلك قلم الشاعر ، فالمعنى العميق مختلف عن المعنى الظاهر ، والسياق هو الفيصل في ذلك . وفي قصيدة أخرى للشاعر عنوانها «خيرٌ من ألف شهْر»[2] وهو عنوان يذكرنا بلا ريْب بسورة «القدر» والقصيدة بنيت على محور نصي يتمثل في تكرير الشاعر لعبارة واحدة في رأس كل مقطع ، وهي «إذا انفتحت ليلة القدْر لي» . ومعروف أن هذه العبارة ترتبط بمعتقدات عن ليلة القدر لدى المسلمين ، وأنّ باب السماء يُفْتحُ ، وتُقْبَلُ الدعوة من الداعي الذي تنفتح له أيًا كانت تلك الدعوة . والشاعر هنا بتكراره لتلك العبارة لا يقصد ما يعتقده الناس ، وما يتمنونه فعلا ، وإنما هي عبارة تعبر عن شعوره المطلق باليأس ، والإحباط ، وأن أبواب الأمل مغلقة في وجهه ، وذلك لما يحس به من اغتراب ، ومن توق ، وحنين للعودة إلى بلده

---

(١) هنا . . هناك ، ص ٩ .

(٢) هنا . . هناك ص ١٥ .

في حيفا التي يمنع عنها بينما يسمح له أن يحل ببلد آخر ، مع أن المرء يظل دائم الحنين لمنزله الأول ، المنزل الذي شهد ولادته ، فالمقطع الذي نقتبسه – ها هنا – مقطع تزدحم فيه الإحالات إلى نصوص جرى دمج بعضها ببعض حتى لم تعد تشبه تلك النصوص المُغيّبة عن القصيدة :

إذا انفتَحَتْ ليلةُ القدْر لي
فلا تغلقيني
ولا تحْسُدي- بعدُ- هذا الجَسَدْ
لأنكِ أوْلى بهذا الحَسَدْ
فمنذ اغترابِ الترابِ عن المَنْزل الأوَّلِ
ومنذ اخْتلاطِ الأسى باليقينْ
وقلْبُكِ لي بلدٌ منْ ثرى الياسمينْ
وإني لَحلّ بهذا البَلَدْ[1]

فليلة القدْر ، والحسد (من شرّ حاسدٍ إذا حَسَد) والاغتراب ، والتراب ، والمنزل الأول (كم منزلٍ في الأرض يألفه الفتى . . وحنينه أبدًا لأول منزلِ) واليقين ، والثرى ، وحلّ بهذا البلد ، كلها تكوينات لفظية جرى تداولها في القرآن الكريم ، وفي الأدب ، واختلطت مثلما تختلط الألوان في الرسوم المائية ، أو الزيتية ، لتفصح عن تأثيرات بصرية جديدة لا علاقة لها بالألوان التي سبقت عمليّة المزج والتركيب . ولست أظن فيمن يقرؤون الشعر من لم يسمع ببيت المتنبي (٣٥٤هـ) المشهور الذي يقول في مصراعه الثاني «تجري الرياح بما لا تشتهي السفن» والمعنى في البيت معروف ، وهو أن الأمور قليلا ما تكون مواتية للإنسان ، على وفق ما يرجو ، ويتمنى ، بل تأتي في معظم الأحيان خلافَ ما يأمل ، ويصبو ، ويتوقع . والشاعر أحمد دحبور ، فيما هو يتحدث على لسان المتكلم عن علاقته بفلسطين وطنا أحلى مما يحتمله الندى ، وأحلى مما تنشره أغاني البلابل في الفضاء الكوني ، تحلو البلاد بعيني غريمه مثلما تحلو بعينيه ، وبما أن الغريم هو الأقوى ، فإنَّ الرياح – بهذا المعنى- لا تجري في هذه الحال بما يدفع بالسفن في الاتجاه الصحيح ، بلْ تهبُّ هبوبًا يعرقل الإبحار ، وَيَجِنُّ الصراع ، ويصطخب ، فتبدل الأرض ثيابها ، والمدائن ، والجهات الأربع ، ولكنَّ

(١) السابق نفسه .

فلسطين الوطن تظل في رأي هذا المتكلم أمّ البدائل ، أي : أم المدائن إذا صح التعبير :

ولكنّني سأحَلّي فلسطينَ
فوق احتمال الندى
فتحلو بعين الغريم ، وتحلو بعينيَ
فيما يجنُّ الصراعُ
ويسري الشراعُ
بما ليس يُرْضي السفائنَ
لتدخل جرثومة العَدْل هذي المَدائنَ
فتستبدلُ الأرضُ كلَّ الجهات
وتبقى فلسطينُ أمَّ البدائل[1]َ
القرآن الكريم

ويبدو لمن يقرأ القصائد بحثا عمّا فيها من اقتباسات – إذا صح أنّ فيها اقتباسات– يكتشف وفرة ما فيها من القرآن الكريم ، وهذا ، بلا شك ، يُطمْئنُ منْ يبحثون عماً يعرف بالتناصّ الديني . ففي واحدة منها بدرت من الشاعر كلمة «فلذة من جهنم» في وصف صبيّة ، وربما كان التعبير دالا على ما تتصف به من جمال صارخ ، وحسن باذخ ، وترفع عن العاشق شامخ ، غير أن الشاعر سرعان ما يرْبط بين العذاب ، الذي يسببه حرمان العاشق من ذلك الجمال الملائكي المتمثل في تلك الصبية ، وذلك العذاب الذي ينتظر العصاة في نار جهنم ، فعلقتْ في ذهنه كلمة غرام ، وهي الكلمة المشتركة بين عذاب جهنم ، والعشق ، الذي يصل حدّ الجنون ، فما كان من المتكلم إلا أن أضاف بعد كلمة جهنم جزءاً من آية ، وهي : إن عذاب جهنم كان غرامًا . فالعذابُ ، والغرام ، وجهنم ، عناصر ثلاثة مشتركة في السياق ، مما يدعو إلى القول بأن التعبير ها هنا قام على أساس من التداعي ، والترابط بين الألفاظ ، ترابطًا يستدعيه السياق اللفظي :

لم يزلْ كلُّ شيءٍ
فيا أيَّ شيء أحبّ إليّ
هلْ تغيرتُ

(١) هنا . . هناك ، ص ٢٠ .

هذي الصبيَّة لَّما تزلْ تتخَّطرُ
لما تزل فلذةً منْ جهنَّمَ
إنَّ عذابَ الصبيَّة كانَ غرامًا
ولها أنَّها
كانتِ امرأةً غيْرَها قبلَ عشْرينَ عامًا[1]

سليل ذلك الأعرابي

وفي قصيدة للشاعر بعنوان فكة الأيام[2] يذكرنا المتكلم بحكاية الأعرابي الذي داهمه لصوصٌ ، وقطاع طرق ، فأخذوا إبله ، وهي كثيرة ، وعندما رجع عائدا للبيت سألته زوجه عنها فأخبرها بما حدث ، فما كان منها إلا أن وبخته على جبنه ، فطمأنها إلى أنه قال الكثير في شتمهم ، وهجائهم ، فعلقتْ على ذلك بكلمة سارت مثلا شرودًا ، وهو وقولها : أشبعتهم سبًا وأودوا بالإبل . وفي قصيدة دحبور يبدو المرتشي الثمل الذي يخاطبه المتكلم في موقع الأعرابي ، والمتكلم في موقع الزوجة ، أما ما يقابل الإبل في الحكاية فلا يصرح به المتكلم إلا في نهاية القصيدة حين تصير الإشارة إلى أرْض ، وإلى غابة ، يريدها كاملة من غير تجزئة ، ولا تفاوض ، فهو بعبارة أكثر تصريحًا يرمز بهذه الحكاية لما رتب من صفقات جرى فيها شيء من مقايضة البلاد (الغابة الكاملة) بجزء منها ، وترك للمقايض أن يسب اللصوص ، ويشتم قطاع الطرق مثلما يريد ، ويشاء :

أيّها المُرْتشي المُنْتشي بالصّراخ الثمِلْ
كيف أخرجْتَ جدَّك منْ متن سيرَتهِ المُنْتقاة
فأوْسَعَ شتمًا لُصوصَ الفَلاةِ
وأودوا بكلِّ الإبلْ[3]

فالمتكلمُ هنا يرى في المفاوض سليل ذلك الإعرابي الذي فرّط بالإبل مكتفيا بشتم اللصوص ، ولكنّ الفارق ، هو أن هذا المفاوض تلقى بعض الرشوة ، وهي الجزء

---

(١) هنا . . هناك ، ص ٣٢ .

(٢) هنا . . هناك ص ٤١ والعنوان «فكة» الأيام لافت للانتباه ، مثير للاشتباه .

(٣) هنا هناك ص ٤٢-٤٣ .

المستعاد من الوطن ، وهو سعيد بذلك ، وفرحٌ ، يكاد من شدة فرحه أن يكون ثملا منتشيًا مثلما ينتشي المخمور قبل أن يستيقظ من سُكره . والقارئ مدعوّ لمقابلة هذا التأويل بالحكاية الأعرابية ليكتشف بيسر أن البنية البرانية للمقطع توحي بشيء مغاير للبنية العميقة ، وهي الدالة على مقتضى الاقتباس . وعلى هذا النحو يتكرّر في شعره التأكيد على زمن الوصل[١] لا للتذكير بموشح لسان الدين بن الخطيب «جادك الغيث» بل للدلالة على زمن مضى في فلسطين ، وانقضى ، ولم يعد بالإمكان أن يستعاد ، ولا على سبيل التخييل ، ولا في فضاء الذاكرة . والشيء ذاته يتكرر في موضع آخر ، فالحكاية التي تروى عن المسيح عليه السلام ، وتوقع إنكاره ثلاثا من أحد أتباعه وتلاميذه بطرس ، قبل صياح الديك ، وفقا لما ورد في الإنجيل ، ترد في شعر دحبور معكوسة ، إذ يؤكد المتكلم أن صاحبه لم ينكره ، لا ثلاثا ولا اثنتين ، ولكنه لم يره ، كونه كان يرى البساط الأحمر ، والجنود ، والأضواء حسب ، أما ما عدا ذلك فقد تعامى عنه ، ولم يره :

ظننتُ أنَّ صورتيْن في إطار
تصنعان صاحبًا
لكنه قبل صياح الديك ،
لا ، فهْوَ ما أنكَرَني ،
لكنه لم يَرَني ، كانَ يرى البساط ، والجنود ، والأضواءْ
ولا يرى جَوْهرَةَ الجُنون ،
فهل عذرتُ أمْ غدَرْتُ عندَما
غادرتُ حصْنَ أمّيَ الحَنونْ؟[٢]

والمثال يتكرّر أيضًا في قصيدته «وردة للناصرة»[٣] فالمتكلم يعترض على أبيه الذي اختار الهجرة ، واللجوء ، فترك البلاد ، وغادر مهاجرا كطائر السنونو الذي يهاجر من بلد لآخر على وفق المواسم . والاعتراض نابعٌ من أن المتكلم يعاني مذ ذلك الوقت عذاب النفي ، والتشريد ، والغربة القاتلة ، التي يهون عليه الموت الحقيقي إذا

---

(١) هنا . . هناك ص ٦٠ .

(٢) هنا . . هناك ص ٦٨ .

(٣) هنا . . هناك ص ٨٠ .

قيسَ بالموت الذي يلاقيه كل يوم مرارًا بسببها ، وبسبب مرارة النفي :

ما الذي كانَ أبي يَخْشاه
حتى ارتكبَتْ أخطاؤهُ فعْلَ السنونو
ليته قالَ اذْبحوا طفلي
ولمْ يرْحلْ
فمن يدري إذا ما صرتُ إسماعيلَ
أوْ طائرهُ الأخْضَرَ
أو لا شيءَ حتّى (١)

الحكاية الشعبية

فالمقطع يحيلنا لثلاثة أمور : أولها السنونو بوصفه طائرًا كثير التنقل والتجوال والهجرة ، وهو يتكرر ذكره في الشعر ، ولمحمود درويش(١٩٤٢- ٢٠٠٨) نصيب الأسد في هذا . فمن السائغ أن يقال : إنّ دحبورًا بهذه الإشارة يحيلنا إلى بعض شعر درويش ، ولكن سيبدو هذا مضحكا إذا زُعم أنه نوع من التناصّ . والأمر الثاني هو حكاية النبي إبراهيم الخليل مع ابنه إسماعيل عليهما السلام ، ورؤياه في المنام ، وما افتدى به ولده من ذبح عظيم ، وهو الكبش الذي أصبح ذبْحُه تقليدًا ، وسنّة متبعة في عيد الأضحى من كلّ سنة ، وفي الحجّ . فإسماعيل ارتضى أن يذبحه أبوه ، مؤكدا أنه سيكون من الصابرين . والمتكلم في القصيدة يوحي برضاه عن هذا لو أن الأب فضل أن يذبح ابنه في بلده (حيفا) على الهجرة منها وتركها ، فلو أن الابن ذُبِحَ ، ولم يرحل الأب ، لكان ذلك أجدر بالرضا والاطمئنان من الحياة بعيدًا عن الوطن . والأمر الثالث الذي يتعانق مع الأمرين السابقين هو حكاية الابن الذي ذُبح على يدي زوجة الأب ، ثم انبعث من عظامه طائرًا أخضر ، يغني باستمرار ، وينوح ، مُذكرًا الأب بما جرى له ؛ ففي الحالين يرى المتكلم في ذلك تدبيرًا أفضل من الهجرة ، واللجوء إلى مكان آخر ، غير بيت النشأة . وتداخل هذه العناصر الثلاثة يفضي إلى فكرة واحدة هي أنَّ الموت خير من مذلة الشرود ، واللجوء ، والهجرة ، وليس في أي من العناصر الثلاثة ما يوحي أصلا بهذا ، وإنما هو مدلول نشأ من تفاعل هذه الأبنية ببعض ، ومخاضها الذي أنتج

---

(١) هنا . . هناك ص ٨٣ .

زُبْدة المعنى . وفي القصيدة نفسها يلتفت الشاعر أحمد دحبور في أثناء الكلام على علاقته هو بالناصرة التي جاء إليها زائرًا بوثيقة زيارة لا عائدًا بفعل التحرير ، يلتفت بنا إلى حكاية شعبية ، وهي حكاية (جبينة) التي ظهرت على نحو ما في إحدى قصص إميل حبيبي(١٩٢٢- ١٩٩٦) . والحكاية معروفة ولها صيغ عدة على وفق الروايات الشفوية المتداولة . والذي ينبغي للقارئ أن يتذكرهُ بهذا الشأن هو أن جبينة التي ظلمتْ إلى حين استطاعت أن ترفع عنها الظلم بسبب أغنية كانت تردّدها وهي في المرعى مع الأغنام والنوق تقول الأغنية :

يا طيورِ طايْرة
ويا وحوشٍ سايْرة
سلّمِنْ عمّي وأبويْ
وقولوا جبينة راعْية
ترْعى غنَمْ ، ترعى نوقْ
تقيِّلْ تحْتِ الداليِة

وعندما سمع الزوج هذا الغناء ، تأثر به تأثرًا شديدًا ، واكتشف أنَّ الأخرى التي تزوّجها لم تكن جبينة ، وإنما هي الخادمة ، وأن الراعية هي جبينة الحقيقية ، فطلق الخادمة وتزوج من جبينة . والشاعر- ها هنا - بعد أن ترك للمتكلم في قصيدة «وردة للناصرة» أن يبحث عن حيفا داخل الناصرة طويلا فلا يجدها ، يلجأ إلى هذه الأغنية «يا طيور طايرة» لعل وعسى أن تحقق له ما حققته للعريس من كشفٍ يُغيّر واقع الحال :

فلقد زغردَتِ الريحُ
وردَّتْ بالتباريح الغُصونْ :
يا طيورِ طايْرة
ويا وحوشٍ سايرة
بلغي دمْعَةً أمّي
أنَّ حيفا لمْ تزل حيفا
وإني أسألُ العابر عنها في رُبوع الناصِرَة[1]

(١) هنا . . هناك ص ٨٤-٨٥ .

فالقارئ ، إزاء هذا المثال ، يجد نفسه أمام ضرْب من التمثُّل بالحكاية الشعبية ، يعدل به عدولا واضحًا عن محتواها الرمزي ، ويكتفي منها بالنسق الشكلي الترتيبي حسْب ، ليعبر عن شيء آخر جديد لا علاقة له بتلك الحكاية . فحيفا لم تزلْ على ما هي عليه ؛ تلك المدينة المحتلة التي يتوق المتكلم للعودة إليها ، وأنه بسبب تعذر هذه العودة يحاول أنْ يعرف شيئا عن أخبارها ممن يراهم ، ويقابلهم ، في الناصرة التي هي الأخرى محتلة ، لكنه استطاع أن يزورها بوثيقة زيارة . علاوةً على هذا كله ثمة دموع من الأم فهي التي وجهت إليها الرسالة ، ولا ذكر للأب ، وهذا شيء لافتٌ للنظر ، ويجعل المتكلم متصرفًا بالحكاية ، مما يدع المجال مفتوحًا لاحتساب هذا التوظيف من باب آخر غير باب التناصّ . فنحن لسنا أمام شاعر يضع مجموعة من المراجع الدينية ، أو الشعبية ، أو الأسطورية ، أو الأدبية ، ليبحث في هذا المرجع أو ذاك عما يمكنه أن يقتبسه ، ويحيل إليه ، ليجعل من قصيدته فسيفساء مشغولة من قطع أخرى . فهو على العكس من ذلك ، بدليل القصيدة الموسومة بعنوان مناديل[1] التي يُودّع فيها تونس بعد مغادرته إلى فلسطين . والقصيدة تبدأ بشبه جملة من الجار وهو اللام ، والاسم المجرور الذي يتغير في كل بيت فهو تارة عشر سنين ، وتارة عشرة أصابع ، وتارة صوت العصافير ، أو سقف ، وهكذا لا تتم الجملة بالمبتدأ إلا في آخر القصيدة عندما يقول شكْرًا .

تغريبة الروح

وبما أنَّ القصيدة لتونسَ ، وعن تونسَ ، فمن المتوقع ألا تخلو من بعض الإشارات كالإشارة إلى الهلاليين : من مثل أبي زيد ، وذياب بن غانم ، أو إلى القيروان ، أو إلى قرطاج ، وهنيبعل ، ولكن هذا كله لا يمكن أن ينظر إليه بوصفه ضربًا من التناص ، فالأشياء التي يذكرها أشياء معروفة ، ومحددة ، ولا يمكن لمن يتحدث عن تونس الدولة ، أو المدينة ، أن يتجاهل ذكرها ، ومع ذلك فالقارئ يلفته ما في القصيدة من ألفاظ ذات جذور تاريخية ، وهي لم تعد متداولة كثيرا كالزجاج المعشق ، أو الزرابي ، والبرانس ، وغيرها من ألفاظ تحيلنا عن طريق الإيحاء لزمن مضى على الرغم من أن القصيدة تتحدث عن الحاضر الراهن . وهذا هو المظهر اللفظي الذي يثبت أن القصيدة

---

(١) هما . . هناك ، ص ٧٢ .

تكتب في بعض الأحيان نفسَها ، وما على الشاعر إلا التنسيق بين مفردات ، وصور ، وتراكيب لفظية ذات مفاتيح دلالية أصبحت من أساسيات الكتابة :

لضوء زمرّدتيْن منَ اللوْز تغرورقان
فأدري لماذا الأغالبةُ ابْتكروا القيروان
لزيتونة ظلَّلَتْ عقبَة
لكاهنةً تشْرَعُ السيْفَ
ثمَّ توزعُ بين الشقيقين خبْز المَحبّة
لقوْس البناء وسحْر الزجاج المُعشَّقِ
للون تكلّم أَخْضَرَ أبيَضَ أزْرَق[1]

فمثل : الأغالبة ، وهم قوم حكموا تونس في عصر من العصور الإسلامية ، لا يعدّ ذكرهم نمطا من التناصّ ، مثلما يظنّ ، ولا ذكر القيروان ، فهذه أسماء أعلام . ولا ذكر عقبة بن نافع الذي فتح شمال أفريقية ، وخاض بجواده البحر قائلا «ولله لولا هذا البحر لما توقفت عن الجهاد في سبيلك» . فهذا كله شواهد تاريخية لا يمثل ذكره أي مظهر فني ، أو أسلوبي ، أما أنْ يستخدم ألفاظا من مثل الزجاج المُعشّق ، أو الكاهنة ، فلعلّ في ذلك ما يوحي بتقريب المسافة بين حاضر تونس والماضي من خلال الكلمات المنتقاة ، وهذا يتضح أكثر في ذكره عبارة «تشرع السيف» لافتا إلى الفتوح ، وما واجهه الفاتحون في بداية الأمر من جيوب قاومتْ المسلمين . ومثل هذا ما يجوز قوله عن ذكر الشاعر لهانيبال ، وقرطاج ، وأبي زيد الهلالي ، وذياب بن غانم ؛ فهي أسْماء أعلام ، وذكرها لا يعد تناصّا بقدر ما هو تعداد لشواهد على تاريخ لصيقٍ بهذه البلاد دون غيرها ، فهو بتلك الأسماء يعبّر عن هوية تونس :

لقرطاج منقوشة بين يدي هنيبعل
ومرشوشة بالندى وحروف المطابع
بكل الحروف تسجل تغريبة الروح سطرا فسطرا
بكل الذي كان
أو لم يكن
لعشر مضينَ على غفلة

---

(١) هنا . . هناك ص ٧٥ .

كأني لتوي ابتدأت
لتونس إن كان للنبض أن يشكر القلب
شكرا[1]

نقفُ عند عبارة «تغريبة الروح» فهي تمثل ضربًا حقيقيا من التناص ؛ كون الشاعر يمزج فيها عن وعي ، أو عن غير وعي ، بين ما لدى القارئ من انطباعاتٍ ذهنية ، واستجابات عفوية تجاه السيرة المعروفة بعنوان تغريبة بني هلال التي سبق ذكر اثنين من شخوصها ، وهما ذياب بن غانم ، وأبو زيد الهلالي ، وتغريبة الشاعر نفسه الذي أقام في تونس عشر سنين قبل أن يغادرها عائدًا إلى مناطق الحكم الذاتي في قطاع غزة . ونشير إلى التعديل الذي أضافه إلى العنوان ، وهو «الروح» جاعلا من التغريبة غربة الذات ، وفي هذا ما فيه من دلالة لفظية تنمّ على تعبير شخصي بتركيب صاغه الآخرون ، وهم رواة السيرة . وهذا هوَ التناصّ على حقيقته فيما نرى ، ونؤكد ، وليس الاقتباس من الأدب ، أو الكتاب المقدس ، أو القرآن الكريم ، والحديث الشريف حسب . ونقف أيضًا عند تعبيره «لعشر مضين» وهو تعبير قديم يتكرر في المخطوطات عند ذكر تاريخ النسخ ، فيقال تم نسخه لعشر خلون من رمضان – أو مضين– مثلا ، وهو يعني فيما يعنيه عزوف الشاعر عن الاستعمال المعاصر لهذا التحديد ، وتفضيل التعبير التقليدي القديم ، كأنه بذلك يقرّب المسافة بين تونس اليوم وتونس الماضي عن طريق المحاكاة . وتكراره هذه العبارة مرارًا في القصيدة أضفى عليها هذه الدلالة مما يضعنا وجها لوجه أمام تعبير تناصي لا شك فيه ، ولا ريْب . ولو أتيح لأحد النقاد أن يقف تجاه قصيدة دحبور الموسومة بعنوان «مسافرٌ مقيمٌ» لشغله ذكر رسالة الغفران في أولها عن تتبع ما فيها من أسلوب شعري مطرد ، ولتوقف قائلا هذا مثال على التناص ، فالشاعر يحيلنا للغفران ، والمعري ، ثم يحدثنا الناقد عن رسالة الغفران ، وعن أبي العلاء المعري(٣٦٣– ٤٤٩هـ) حديث من يظن أننا لم نسمع بهما قط . والصحيح الذي لا مِرْية فيه ، ولا جدال ، أن دحبورًا لا يريد تعريفنا بهما ، فهو أحسن ظنا بنا مِنْ بعْض النقدَة ، والدليل على صحة ما نقول إصراره على

(١) هنا . . هناك ص ٧٨–٧٩ والأغالبة هم سلالة الأغلب بن سالم التميمي ويعد مؤسس دولتهم إبراهيم بن الأغلب الذي ابتدأ حكمه سنة ١٨٤هـ (٨٠٠م) وتوارثوا الحكم حتى سنة ٢٩٣هـ (٩٠٩م) ومن أشهر حواضرهم القيروان .

كسر ما هو متوقع ، فهو يزعمُ- على لسان المتكلم - أن شيخ المعرة رآه عند وادٍ غير ذي زرع ، وأنه كان حين رآه خارج الفردوس ، وخارج الجحيم ، وهذا كله مما يتنافى مع الفكرة السائدة عن المعري ، وعن الغفران ، فهو كفيف لا يرى ، ورسالته المذكورة تتحدث في قصصها ، ومغامرات راويها ، عن أهل الجنة تارة ، وعن أهل الجحيم تارة أخرى ، بعبارة موجزة ؛ ما يقدمه لنا أحمد دحبور في القصيدة صورة مغايرة تمامًا للصورة السائدة عن المعري والغفران :

دلفت من رسالة الغفران
لا وزن لي
وها أنا أرجح الميزان
ولا أرى إلايَ
عينايَ بلا دمع ولا رؤيا
كأن الشاعر الأعمى رآني
عند واد غير ذي زرع
وكنت خارج الفردوس والجحيم
كيف عبرت ذلك السديم[1]

ومن المؤسف أنْ نجد كثيرا من النقاد يمثلون بهذا ، وبضروبه ، بوصفه شكلا من أشكال التناص ، فالشاعر لم يلتزم باقتباس شيء عن أبي العلاء المعري ، أو من أقواله ، أو من رسالته الموسومة بالغفران ، وهي ليست من الغفران في شيء ، ونستطيع القول بأن ما ورد في هذه القصيدة لا يعدو أن يكون سخرية من الذات التي تطمع بالمَغْفرة ، ولا تجدها على طريقة الشعراء الذين غُفر لهم في رسالة الغفران ، وعلى طريقة من يقال له : أنت من الفرقة الناجية ، أو من الفرقة غير الناجية . ولا يعدو الأمر - في هذه الحال- استدعاء نموذج أدبيّ تاريخي هو المعري ، للسخرية ، والتهكم من حالة حاضرة ، راهنة ، لا يغتفر فيها للمذنب ، ولا يطمح لهذه المغفرة بأسلوب تهكمي كأسلوب المعري . وقد زاد الأمر تعقيدا ذكره الطوفان «وليس ميعادي مع الطوفان» فأيّ طوفان يعني؟ هل يعني طوفان نوح ؟ أم يعني الطوفان الذي ورد ذكره في شعر أبي العلاء المعري في :

---

(١) هنا . . هناك ص ٨٦- ٨٧ .

الأرضُ للطُّوفـــانِ مُـــحْـــتـــاجَـــةٌ
لـعـلّـهـــــا مـن دَرَنٍ تـغـــــسَـــلُ

أم هو الطوفان الذي ورد ذكره في بعض الملاحم السومرية ، ومدونات ما بين النهرين؟ مثل هذا السؤال يبقي على فكرة التناص في شعر أحمد دحبور فكرة تعصف بها الرياح الأربع . لقد جاء في إحدى قصائد أحمد دحبور التفاتٌ لآية قرآنية متداولة كثيرا حتى على ألسنة عامة الناس ، وهي قوله- تعالى- ﴿أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض﴾ والمعنى- بالطبع - معروف ، ولا حاجة بنا لتكرار الكلام عليه ، تفسيرًا ، أو تأويلا ، ودحبور يقول في قصيدة «طبيعةٌ صامتةٌ»(١)

لم تجئ
لم تضئ شمعة
لم تمرَّ على المزهرية منا اليدان
كل ما كان أني هنا وهناك
جفاء ذهبت مع الياسمين
ويمكث حين تركت الزبد(٢)

واضحٌ أنّ الشاعر حين اختار ما اختار من هذه الآية لم يكن يقصد ذلك المعنى الذي أدى لشيوعها على ألسنة الناس ، وأقلام الكتاب ، شيوع الحكم المأثورة ، والأمثال السائرة المشهورة . فقد جعل من السفر ، والرحيل ، جُفاءً ، وخص الزبد بالمكوث ، في حين أن الزبد في الآية هو الذي يذهب جُفاءً . وتعليقا على هذا لا بد من التذكير بالحقيقة الآتية ؛ وهي أن الشاعر لا يقتبس ، ولا يضمِّن ، مثلما يظن كثير ممن يتكلمون على التناص ، ويفتون فيما يعرفون وما لا يعرفون ، وإنما استعار من الآية كلمتين حسب ، ووضعهما في سياق يضفي عليهما ما أراده من معنى ، فالكلمتان : الزبد ، والجفاء ، اقتحمتا حدسه اللغوي والكتابي الإبداعي ، فظهرتا من حيث يريد أو لا يريد ، وأدّتا المعنى الذي يوحي به الموقع من السياق . وعلى هذا النمط ما جاء

(١) هنا . . هناك ، ص ١٠٧ .

(٢) هنا . . هناك ، ص ١٠٨ .

في قصيدة من قصائده بعنوان «هل كان لي»[1] فالمتكلم فيها يرد على من اتهمه بقتل أبيه ، ونسيان أخيه في وادٍ ، فيقسم أنه لم يقتل أباه ، ولا نسي أخاه الذي رآه قتيلا ناشرًا دماءه على حجر يذكرنا بوصايا كليب لأخيه مهلهل بن ربيعة الملقب بالزير ، ثم إنه رأى غرابًا يواري سوأة أخيه ، فتعلم منه كيف يدفن أخاه ، وهذا بالطبع يذكرنا بقصة قابيل وأخيه هابيل والغراب :

لا ريب في هذا
يطاردني تراب كان فاكهة ، وصيادون صاحوا
قد قتلت اباك
يوم نسيت في الوادي أخاك
وما قتلتُ ، وما نسيتُ أخي
ولكني رأيت أخي على حَجَر الوصيّة ناشرًا دمه
وعلمني غراب كيف أدفنه
لماذا يا غرابُ
. . ما زال ينبض تحت نسياني
. . . ويختلّ الغيابُ[2]

فالشاعر يجمع بين إشارتين تعبيريتين ، إحداهما تعود بنا إلى أيام العرب في الجاهلية ، ويوم البسوس تحديدًا ، وكليب وائل ، وأخيه مهلهل ، والوصايا المكتوبة بالدم على حجر ، وتعود بنا الثانية إلى قصة قابيل والغراب ، ومن المؤكد أن الجمع ما بين الأمرين يعني فيما يعنيه أن الشاعر لا يقتبس الشيء اقتباسًا ، وإنما يلتقط منه ما يشاء ، ويقوم بدمج العناصر المنتقاة من النص الغائب – إذا ساغ التعبير وجاز– بالعناصر الأخرى التي يزدحم بها السياق ، فتنشأ جراء ذلك صيغة جديدة الظاهر منها أن فيها عناصر صيغت في السابق ، ولكن الواقع أنها صياغَة جديدة لا تعبر إلا عن الذات ، لكن بمفردات وصور تتيح للقارئ استعدادًا مُسبقا للاستجابة لها ، ولما فيها من دلالات ، ومعان ، اعتمادا على فكرة التخزين والاسترجاع . وهذا – في ظننا – هو ما عناه بعضُ التفكيكيين عندما زعموا أن النص يتشرّبُ نصوصًا أخرى ، وأنه

---

(١) هنا . . هناك ، ص ١٠٩ .

(٢) هنا . . هناك ص ١١٣–١١٤ .

فسيفساء من نصوص ، لكنهم خليقون أن يضيفوا لذلك ما يؤكد أن لهذه الفسيفساء صيغة جديدة تضفي على العناصر التي تتألف منها جدّة في البنية والأسلوب والتشكيل والتفاعل اللفظي حتى لتصبح بنية جديدة لا علاقة لها بالبنى السابقة التي تُذكرُ بها ، أو تحيل إليها ، أو تشهد الحال على أن لها بها علاقة من نوع معيّن .

صفوة القول ، وزبدة الحديث ، أنّ للشاعر أحمد دحبور مذهبًا في التناصّ ، لا يستقيم مع ما يذهب إليه بعض نقاد الأدب ، ممن ظنوا التناص شيئا لا يختلف عن التضمين ، أو الاقتباس ، أو التلاصّ . فهو في معظم الأحوال ، ومطلق الأحيان ، لا يكتفي بالاقتباس ، وإنما يعمد إلى دمج عناصر منتقاة ، بوعي أو بغير وعي ، دمجًا يمحو به ما بينها من فروق في الدلالة ، أو في اللفظ ، فيصوغ منها تشكيلا جديدًا يناسب سياق القصيدة شكلا وفحوى ، مما ينحّي المعاني الأصلية للاقتباسات جانبًا ، سواء أكانت في أصولها من الكتب الدينية ، أم الأدبية ، أم من التراث التاريخي ، أم الشعبي ، أم الأسطوري ، فهي في القصيدة تكتسب ظلالا ، وإيحاءات جديدة ، قد لا تكون قريبة من مدلولاتها السابقة ، وقد تعبر عن نقيض ذالك المدلول ، فالتناص عند أحمد دحبور يقع في الدال ، لا في المدلول .

٦

تحدياتُ الحداثة وإشكالاتها في شعر راضي صدوق

سبع مجموعات شعرية هي التي أصدرها راضي صدوق (١٩٣٨-٢٠١١) قبل رحيله في ٧/٢٢ من العام ٢٠١٠ . صدرت أولاها ، وكانت بعنوان «كان لي قلب» في بيروت ١٩٦٢ والأخيرة «رياح السنين» صدرت عن دار كرمة للنشر في روما في العام ١٩٩٦ . فعلى ذلك ينتمي راضي صدوق لجيل متقدم نسبيًا ؛ فهو من جيل عبد الرحيم عمر ، وتيسير سبول ، وأيوب طه ، وأمين شنار ، وفايز صياغ ، وعيسى بطارسة ، وآخرين . . وهو علاوة على أنه شاعر غزير النتاج ؛ كاتبٌ ، وصحفيٌّ ، وله عناية بالتراجم ، فقد صنَّفَ في ذلك موسوعة «ديوان الشعر العربي» في ستة أجزاء ، صدر منها الجزء الأول في روما سنة ١٩٩٤ . وصنَّف «موسوعة شعراء فلسطين في القرن العشرين» التي صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت في العام ٢٠٠٠ . وكانت وزارة الثقافة بعمان قد نشرت له مؤلفًا يضم طائفة مختارة من مقالاته ، بعنوان «هوامش في الفكر والأدب والحياة» ١٩٨٩ وصدر له كتاب عن الأدب السعودي الحديث نشرته دار «طُوَيْق للتوزيع» في الرياض ١٩٩١ . وما تزال ثمة مخطوطات غير منشورة من عطائه الغنيّ . فقد أفاد جامعو أشعاره أنَّ لديْهم أربعة دواوين شعرية غير منشورة ، أولها بعنوان «الكلمة الأولى» والثاني بعنوان «الموتُ في قوْس قُزَح» والثالث بعنوان «وطني قال لي» والرابع بعنوان «كلماتٌ ليس لها تاريخ» علاوة على روايتيْن ، إحداهما بعنوان : «سقوط المواطن صِفْر» والثانية بعنوان «منفيّون إلى الأبد» تضافُ إلى ذلك تمثيليّاتٌ إذاعيَّة ومختاراتٌ من الشعر العربيّ ، وجزءان تاليان لكتاب هوامش في الفكر والأدب والحياة ، ومخطوطاتٌ لكتب قيْد التأليف ، منها : «النفاق في الشعر العربي» و«معارك في الفكر والثقافة» وكتاب «فلسطين

تاريخًا وَمَصيرًا» وغير ذلك مما لا يتسع هذا الفصلُ لاستقصائه ، وحصْره .[١]

وعلى الرغم من غزارة شعره ، ونثره ، إلا أنَّه ظل مهمَّشًا ، لا يحفل به مؤرخو الأدب الحديث ، ونقادُه ، شأنه في ذلك شأن الشاعر عيسى بطارسة الذي يقيم في المهجر ، إلا منْ مقالات قصيرة لقدري قلعجي ، وزكي المحاسني ، والبدوي الملثم ، وسمير عطا الله ، ويوسف رحّال ، وصالح جودت . . مما لا يؤبه له عادة في مجال الدراسات والبحوث . غير أنّ لمجلة «أفكار» الأردنية فضل التنويه لشعره بتخصيص ملفّ تضمّن بعض المقالاتِ عنْه ، والشهادات ، والنصوص[٢] ، عدا عن ذلك قلّ أنْ يجدَ الباحثُ في مصنفاتِ الأدب الحديث من يشير إليه ، وإلى شعره بمقالة ، أو بدراسة ، أو بفصل من كتاب . ولعل أسفارَهُ ، وكثرة تطوافه ، وتنقلاته في بلدان عربية كثيرة ، منها دول الخليج ، أحد الأسباب التي حالت دون العناية بمؤلفاته ، والاهتمام ببناء شبَكَة من العلاقات الأدبية التي تضعه ، وتضع شعره ، في دائرة الضوء . هذا على الرغم من أنه أصدر في عمان مع إبراهيم العجلوني وعيسى العابد الريموني مجلة «الرائد العربي» الأسبوعية ١٩٨٤ التي واظبت على الصدور مُدّة .

والانطباع الأول لمن يقرأ الأعمال الشعرية التي جمَعَها ، ونشرها ، في كتابٍ أنيق ، صفوان البخاري ، أنّ شعره يمثلُ ، بصورة من الصور ، نموذجًا من الشعر الفلسطيني ، بما شهده هذا الشعر من تطور ، وتغيير ، على وقع الأحداث السياسية التي عصفت ، وتعصفُ ، بفلسطين . فإذا نحن تجاوزنا بداياته الرومانسية في «كان لي قلب» التي تتحول فيها القصائد غالبًا إلى رسائل غرامية لا تخلو من عتاب حينًا ، ومن شوق حينًا ، ومن إفراط في وصف عذاب الحبِّ حينًا ثالثاً ، لا سيما إذا كان مصدرُه الإخفاقَ الناتجَ عن الوضع الطبقي ، والاجتماعي ، للعاشق ، كأنْ تفضل المرأة التي يحبّ رجلا آخر يمتلك الفيلا والكاديلاك والقصر المنيف المكين ، وما شابه ذلك

---

(١) راضي صدوق : الأعمال الشعرية ، إشراف صفوان البخاري ، مطبعة السفير ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص ٧-٨ .

(٢) وهو العدد ٢٢٤ الصادر في حزيران - يونيو ٢٠٠٧ وقد أسهم فيه كل من : د . سامح الرواشدة ومحمد سلام جميعان ، وسمير الشريف ، وإبراهيم العجلوني ، ومجدي ممدوح ، وراشد عيسى ، وشغلَ الصفحات من ٨١-١٢٣ .

وشاكله ، ممّا يلقي بالظلال على نفسية العاشق الرومانتيكي ، فيمتلئ قلبه حزنًا ، وألمًا ، لما آلت إليه ، وانتهت ، قصة الحب العنيف :

في مَعْبدِ الصَمْتِ الحزينْ
وَحْدي حزينْ
دنيايَ رهبَنَةٌ ودينْ
لا فيلا ، ولا كاديلاك . . ولا قصرٌ مَكينْ
لا شيءَ ممّا تسألينْ[١]

تبدو المرأة- ها هنا - إلى جانب دلالتها على موقف الأنثى التي تبحث عمن يوفر لها الثراء الدافق ، والغنى الوافر ، أكثر مما تبحث عن الحبّ ، رمزًا لطبقة اجتماعية ذات مستوى اقتصادي باذخ ، مقابل العاشق الذي يرمز به الشاعر - بلا ريب- لطبقة أخرى مسحوقة ، ومُهمَّشة ، وأكثر من ذلك- ربما - مستعبدة . وعاشق كهذا يُحْرَمُ عليه أن يرنو ببصره لابنة «الذوات» إذا ساغ التعبير ، فهي تترفّع ، وتشمخ بأنفها عن عاشق كهذا ، لا تفرِّقُ بينه وبين العبيد الذي يحيطون بها راكعينَ تارةً ، وساجدينَ أخرى :

أبناءُ آدَمَ لاجْتنائكِ يرْقُبونْ
صرخاتُهم تعْلو فتلتهمُ السكونْ
وهناك حيثُ الفيلا والكاديلاك والقصْرُ المَكينْ
والمالُ والعُبْدانُ حولكِ يَسْجدونْ
لكنَّهُمْ - وَيْلاهُ- منْ ماءٍ وطينْ
مثلي أنا الشبَحُ الحزينْ[٢]

نسيَ الطين - إذًا - أنه طينٌ ، فغلب عليه التيه ، وغلبت عليه العرْبَدَةُ ، ويصدق على شعر راضي صدوق في هذه المجموعة-إذا استثنينا هذه القصيدة ، وقصيدة أخرى بعنوان «إلى أرستقراطية»[٣] - القول بأنه شاعر رومانسي في بواكيره ، وبأنه يميل إلى الشكوى ، والتأوه ، والعزلة في صومعة كصومعة الملاح التائه ، أو السفر في زورق

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٨٧ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٨٧ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ١١٩ .

فضي يُخرُ به عُبابَ بحر الحب إلى شواطئ الحُلُم ، ومرافئ الوصال ، وإذا لم يكنْ كذلك ، فهو يبكي الأيام الخوالي بما فيها من ذكريات حلوة ، وأخرى مُرّة . وقد يعود من رحلة الألم هذه ، ومن أسفار العذاب تلك ، إلى صَوْمَعَة الحبّ ثانية ليحيا فيها رؤاه ، مستعيدًا تذكار الماضي تارَة ، مستسلمًا لأوْجاع الحاضر تارةً أخْرى . فالفراق ، والحنين ، والغربة ، والاغتراب ، إحساساتٌ مفعمة بالصدق تملأ حياته ، وتفيض بها قصائدُهُ المُبَكّرة .

وما إن زايلته المرحلة الرومانتيكية بأوْجاعها ، وملذاتها المتعدِّدة ، حتى وجدنا شعره يضعُنا وَجْهًا لوجه أمام السؤال : إلى متى نبقى مشردين؟ أو لاجئين منفيين خارج الفردوس الضائع : فلسطين؟ فأول عنوان في ديوان «النار والطين» وهو «على أسوار بابل» ترميز شعري واضح لفلسطين ، والقدس ، بكلمة أكثر تحديدًا ، ولما فيها من قباب ، ومآذن ، بوجه خاص . أما الآخر ، فلا يظفر من الشاعر صدّوق بغير الوصف القديم المتجدد للأعداء فهم جرذان يعقوب ، وهم حفدة البغايا ، الملعونون في التاريخ الذي انحَدَروا منه ، وجاءوا ، كالأفاعي تارة ، وكالجراد المنتشر طورًا ، وهم سلالة الْبَغيْ غير الفاضلة «راحاب» ، و«يوشع»(*) الذي استباح المدن . فالقصيدة تشبه بهذا التركيب الفني رقعة رقش عربية (أرابسك) تتكدس فيها أساطير التوراة بالاقتباس الصريح ، أو بالإيماءات غير المباشرة :

صمتتْ بابلْ
هلْ يجْدِبُ الكلامْ
ليسَ في بابلَ مَنْفىً للكرامْ
إنها سِجْنٌ لقطّاع الطريقْ
ليْسَ في بابلَ سِجْنٌ لطليق(١)

ولا يفوتُ الشاعرَ ، في هذا الطور من أطواره ، أن ينخرط في حوار إيديولوجيّ ، على الرغم من أنّ الشعر يضيق ذرعًا بالإيديولوجيا ، إذا كانت مباشرة على وجه

(*) راحاب هي المرأة الزانية التي ورد ذكرها في التوراة على أنها استضافت الجاسوسين اللذين أرسل بهما يوشع بن نون قبل اجتياحه أريحا ، وقد أنقذتهما مقابل تأمينها إذا اجتاح العبرانيون المدينة . أما يوشع فهو القائد العبراني الذي اجتاح أريحا ، واستباحها ، ومنح راحاب الأمان .

(١) الأعمال الشعرية ص١٤٠ .

الخصوص . ففي قصيدة له يوحي عنوانها بذلك التحيز الإيديولوجي ، «لعنة الشعارات الكاذبة»[1] يصفُ خصومه ممن ينتسبون لتيار غير تياره ، ولفكر غيْر فكْره ، بأنهم كذابون ، ترفرف الرايات الحُمْر فوقَ هاماتِهمْ ، وقاماتهم القصيرة ، وهم يمضغون الشعارات الكاذبة الجوفاء عن الحرية ، والطغيان ، والثورة :

عليْكمْ لَعْنةُ الأجْيال
يا أبناءَ عصْر الدَم ، عصْرِ العَار
عصْر الكذبِ ، والتدْجيلِ ، والنقمَةْ
ترفرفُ فوقكُمْ راياتكُمْ حَمْراءَ كاذبةَ الشعاراتِ
وترسُمُ في طُلولِ الريح أغنيَةً منَ النار
عن الإنسان
عن الحُرّيةِ الحَمْراءِ
عن الطغيانْ
عن الأحرار ، والشهداء ْ ، والأبطالْ
عن القدْسِ الجريح يَغُطّ في العار
عن الثاراتِ ، والعوْدة ، والغار
علَيْكُمْ لعْنةُ الإنسانَ وَالأحْرارْ[2]

فهو ، في هذه القصيدة ، لا يكتفي بكنس الشعارات المستعارة ، والإلقاء بقذائف الكلمات على خصومه في قصف عشوائي ، ولكنه- علاوةً على ذلك - يشترط زوال هذا التوجّه لكيْ تتحرّر فلسطين ، وتستعادَ القدْسُ ، ويستأنف التاريخ سيرهُ الطبيعيَّ بعد أنْ انحَرَفَ ، أو حُرّفَ ، بكلمة أدقّ ، عن اتجاهه الصحيح :

لعلكَ يا دمَ التاريخ
تشعلُ شعْبنا غَضَبًا
لعلكَ تصْنعُ العَجَبا
لعلّ . . عسى
تعوُدُ الدارْ[3]

(١) الأعمال الشعرية ص ١٦٩ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٧١ .

(٣) الأعمال الشعرية ص١٧٣ .

غيـر أنّ اللافت للنظر هو الخطوة التي خطاها الشـاعـر في ديوانه هذا نحـو تطوير رؤيته الشعرية ، فبعد القصيدة التي تربط بين السبي البابلي والاستيلاء الصهيوني على فلسطين ، نجد قصيـدة أخرى بعنوان «لا تصلبوه»[1] وهي قصيـدة تشيـر إلى الصـراع من غيـر أنْ تتبنى وجهـة نظر الفلسطيني ، مـثلمـا هي الحـال في القصـيـدة المذكورة «على أسوار بابل» . فهو لا يتجاوز التعبير عن السخط والغضب الذي يتموج في صدر المتكلم ، لسبب واحد بسيط هو أنّ اليهود يعيدون صلبَ المسيح من جديد ، في حين أنّ الحواريّين ، والأتباعَ ، من المؤمنين به ، لا يبالون ، فالدم النازف ، والجبين الذي تهشمه الأسلحة الحادّة ، والعروق التي تنضحُ دمًا عَوَض العَرَق ، واللحم الذي يتساقط من جسده أشلاءً ، ذلك كله لا يحرك لديهمْ ساكنًا ، فأصواتُ الباعَةِ «يا منْ يشتري» تعلو في المزاد ، وترتفع ، وضوضاؤها لا تتيحُ لهمْ سَماع الأنين الذيَ يواصل انتشارهُ في طريق الآلام ، وحارات القدس العتيقة :

تقدَّسَ المسيحُ في خلودهِ
تقدَّسَ المسيحْ
اللهُ في جلاله يرْفَعُهُ
فيرتقي مَعارجَ السَماءْ
هناكَ في منازل النعيمْ
وأنتمُ لمْ تصْلبوا المَسيحَ لمْ
تصْلبوا سوى الترابْ
لمْ تصلبوا سوى السَرابْ[2]

تتجهُ القصيدة من البدء نحْوَ هذه النهاية الذرْوَة ، التي تقلل من أثر النصر الذي حققه للأعداء ، وأحرزوه . فإذا سلّمنا بأنَّ الشاعر استخدم – ها هنا – اسم المسيح باعتباره نموذجًا دينيًا رامزًا به للإنسان الفلسطيني المصلوب على قارعة الاحْتلال ، والاضطهاد ، والنفي القسْري ، فما الذي يخفّفُ من غلواء هذا الصلبَ؟ ويقلل من تأثيره؟ إنه الإصرار على رفض النتائج التي جاء بها هذا الانتصار المزعوم ، والاحتلال الغاشم المأزوم ، إذ ما معنى أن يحتلوا الأرض بينما الإنسان الذي عليها يرفضُهم

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩١ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٩٣ وقد تصرفنا في الأصل حفظا للوزن والإيقاع مع الإبقاء على المعنى .

رفضًا قاطعًا ، ويأبى الخضوع لهم والخنوع ، رافعًا الراياتِ الحُمْر بدلا من البيض ، معلنًا مقاومته المستمرَّة إلى أن يزولَ الاحتلالُ ، ويقذف بالغزاة في مزْبَلة التاريخ؟ معنى ذلك – فيما يؤكد المتكلم– وهو هنا قناعُ الشاعر بلا ريب – أنهم لم يحتلوا إلا سَرابًا ، وإنَّ من ظنّوا أنهم قهروه ، وأخمدوا نار الثورة فيه ، سيظل قائمًا حيثُ لا يستطيعون الوصول إليه ، وحين يعتدلُ الميزان ، وتتساوى الرؤوس ، لن يحصدوا من عدوانهم المُنْكر سوى الخيبةِ ، والندَم :

لمْ تصلبوا سوى السرابْ
وسوف تحصدونَ لعْنة الندمْ
إلى الجَحيمْ
هناكَ مُستقرُّكُمْ
هناكَ في غياهب اللهيبْ
في قرارة العَدَمْ [١]

يواجُهُنا راضي صدوق ، في غير هاتين القصيدتيْن ، بالوجه الذي اعتدناهُ في بواكيره ، فهو ، على الأرْجَح ، رومانتيكي ؛ ثوريٌّ تارةً ، وتارةً هروبيّ ، فالناظر في عناوين القصائد يُلاحظ ذلك ؛ فثمّة قصيدة بعنوان كاذِبَة[٢] وأخرى بعنوان «هل يعودُ الربيع»[٣] وثالثة بعنْوان «حوّاءُ عاريَة»[٤] ورابعة بعنوان «بوهيمية»[٥] وجلها لا تتجاوز من حيث الدلالاتُ ، والمعاني ، ذلك النمط الرومانتيكي الذي يكثر فيه الاكتئابُ ، والألم ، وتتوافر فيه الشكوى ، والتذمّر ، والعَذابُ ، والهجْر ، والعتاب ، والصَّفح . . يقول في أبيات من قصيدة «سُدى» ما يأتي :

سُدىً ما تقولْ
فلا ترْتجي
زمانًا

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ١٦١ .

(٣) الأعمال الشعرية ص١٦٦ .

(٤) الأعمال الشعرية ص ١٧٤ .

(٥) الأعمال الشعرية ص١٧٨ .

يعيد إليْنا الذّكَر
فأنتَ الذي قدْ سَفحْتَ الهَوى
وأسقيْتهُ منْ كُؤوس الغيَرْ
وأنتَ الذي قدْ غدَرْتَ بقلبي
وليس الزمانُ
الذي قدْ غدرَ(١)

على أنّ هذه الرواسب الرومانتيكية سرعان ما تتراجع إلى الخلف ، وتتوارى ، فتتغلبُ عليْها نزعة أخرى ، وهي التي تتجلّى في ديوانه «بقايا قصّة الإنْسان» ١٩٧٣ فهو يمثل بقصائده هذه نقلة كبيرة من حيث الدلالاتُ ، والمعاني ، ومن حيث الأشكال ، والبدائل ، والخيارات الأسلوبيّة التي تتراكمُ تراكُمًا يقتربُ بهِ منَ الحداثة ، وإن لم يتقحمها تقحمًا ، فهو اقترابٌ نستطيع بموجبه ، ومقتضاهُ ، الزعم بأنّ راضي صدوق بدأ تجربته الشعرية الحقّة بهذا الديوان ، وأن الدواوين التي سبقت لا تتعدى- في أحسن الأحوال - البدايات التي تؤذنُ ، وتنبئُ ، بميلاد شاعر يتخطى عتبات الأنا ليُعنى بالإنسان بصفة عامّة . فالحزن الذي يتجلى في القصيدة الأولى «بقايا قصة الإنسان» ليس حزْنًا على راضي صدوق ، أو على اللاجئ الفلسطيني ، مثلما لاحظنا من قبلُ في قصيدة من قصائدهِ المبكرة ، وإنما هو حزن على الإنسان الذي يباعُ رخيصًا في أسواق النخاسة حينًا ، ويتخبَّط في ظلمات التيهِ حينًا آخر ، لا يعرفُ أين تتجه به أقدارهُ ، وحينا ثالثًا يأوي إلى كهْفٍ يغط فيه غطيط من ناموا مئات السنين ، وكلبُهمْ باسط ذراعيه بالوصيد ، ليفيق على صوت الركب العابر يتهامسُ بحديث عنه ، وعن مصيره ، فيثور من تحت التراب ، صارخًا ، لكنّ رياح الموْتِ تكبتُ الصَرْخة ، وتقمَعُ فيه حنينه ، وتوْقهُ ، المُفعم بالأشواق :

تمرّ بيَ الدروبُ . . وتعْبُرُ الركبان
وتضحكُ نجْمَة عذراءُ
سارحةٌ معَ الليلِ
هنا رقدتْ بقايا قصَّة الإنسانْ
أكادُ أثورُ منْ تحْتِ التراب

---

(١) الأعمال الشعرية ص ١٩٥ .

أكادُ أصرخُ منْ وراء الصمْتِ
واويْلاهُ
فتصفعُني رياحُ المَوْت
تلطمُني يدُ النسيانْ[١]

ففي هذه القصيدة جرى توظيف الرموز : التيه ، وسوق النخّاسين ، والرمح ، والكهْف ، وهي رموز تمثل اقترابًا من الحديث ، وتراجعًا عن التقليد ، والنظم شبْه النثري ، الذي رأيناه في قصائده الأولى ، على أنّ هذا الاقتراب أكثر من بطيء ، وسوف نعود لمناقشة هذه المسألة لاحقًا . ولا يكتفي راضي صدوق بتوظيفه للمفردات التي تشهد على عمق ارتباطه بالتراث . ففي قصيدة «الجدار»[٢] يستخدم رموزًا دينية كالبشارة ، التي تستثيرُ في الذهن ما لدى القارئ من أفكار عن السيدة مريم العذراء ، وميلاد المسيح . وفي الاتجاه ذاته نجدُه يتكلم عن المعاناةِ ، مشيرًا إلى (الجُلْجُلة) وهو اسْم الجبل ، أو الصخرة التي صُلب عليها المسيحُ فيما يعتقد المسيحيون . وذلك اسْمٌ يتكرّرُ ذكره في الشعر كثيرًا . إلا أنّ راضي صدوق يعتاده التقلّب ، وعدم الحفاظ على تَوجّه واحد ، مُتجانس ، في شعْره ، ففي قصيدة بعنوان «من قلبِ النار»[٣] نجده ثائرًا ثورة تدفع به لانتهاك حاجز اللغة الشعرية ، ناشرًا في النصِّ لُغَة الشعارات التي لطالما هاجَمَها ، وحمَلَ عليها في واحدةٍ منْ قصائده المُبكّرة :

منْ يسمع؟
منْ يسمع؟
ماتَ الشاعرُ والسمّار
والشعْرُ بَوار
هذا عَصْرُ النارْ
لا كلْمَة إلا للمَدْفعْ[٤]

فهذا شعرٌ لا يقتربُ فيه صاحبه من الحداثة ، بل يبتعد عنها كثيرًا . فالثورة

(١) الأعمال الشعرية ص ٢١٣ .
(٢) الأعمال الشعرية ص٢١٤ .
(٣) الأعمال الشعرية ص ٢١٧ .
(٤) الأعمال الشعرية ص ٢٢٧ .

الجامحة تنحرفُ به من جادة الشعر إلى جادة الهُتاف ، فتتوارى القصيدة وراءَ تلك الهتافات «لا كلمة إلا للمدفع» . على حين أنّ القصيدة الموسومة بالعنوان «يسوعُ يولد عند الشّريعة» تقوم على فكرة عبّر عنها الشاعر بأسلوب حداثيٍّ ، ومؤدى الفكرة أنَّ الطفل الذي أنجبته أمُّه عند أحد الجُسور التي يعبرُها العائدونَ إلى الضفة الغربية من شرق الأردن في ٢٨ آب – أغسطس من العام ١٩٦٨ يُذكِّرُهُ بولادة المَسيح ، ويرى فيه صورَة أخْرى جديدةً للطفْل في المَغارَة ، وأمّه البتول :

كأنَّهُ يَسوعْ
يولدُ في المغارة
كأنّهُ البشارَةْ
تطلّ منْ غيابَة الظلامْ
أخْضَرَ كالزيتونْ
أبيضَ كالسلامْ
كأنّه الحَمامْ[١]

الصـوَر– ها هنا – تتـلاحق ، فـالطفل نبـوءة تارة ، وهو تارة كـالنبي الذي يحـمل للبشر الزهور بدلا من القذائف ، أو السيوف ، وهو بانتظار المجوس الذين يحـملون إليه المرّ واللبان ، وبانتظار الشمس التي تشرق في المغارة ، فتمـلأ الكوْنَ عدْلا ونورًا بعد أنْ ملئ ظلمًا ، وجَوْرًا :

يظلّ هذا القادمُ الصَغيرْ
ينتظرُ المَجوسْ
يحْملونَ المُرّ واللّبان
ينتظرُ الشموس
أنْ تُطِلَّ ، والقمَرْ
يَطْلعُ في المَغارةْ
يلثمُ في شفتيْهِ مِذوَدَ البشارة[٢]

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٣٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٣٦ والبيت الأخير مضطرب من حيث الوزن والنحو .

يشخّص راضي صدوق في هذه القصيدة ، إذا ، رؤيته الشعرية للصراع من غيْر أنْ يقع في فخ الشعارات . واستطاع بذلك أنْ يوصل للقارئ ما يريدهُ عبر نص تتفاعل صورُه ، وعناصرُه ، تفاعلا قائمًا على استثارة المتلقي ، بما لديه من ذاكرة تنشِّطُها الرموز المذكورة ، وتعزيز استجابته للكلمات ، والدلالات ، التي تكاد تكونُ معتادة ، أيْ أنها ليست جديدة ، ولا مبْتكرة . ونجد الطابع إياه يغلبُ على قصيدة أخرى بعنوان «الرماد يورق أزهارًا»[1] ، على الرغم من أنها قصيدةٌ لا تخلو من تصنّع أساءَ إلى عفويّة السياق .

ذلك لأن العنوانَ لا يخلو من مفارقة ، فالرماد ينتجُ ، في العادة ، عن الاحتراق ، ولهذا يصعب أن تنبثق منه الحياة في هيئة أوراق ، أو أزهار . فالتوريق – مثلما هو معروف – يكسو الأشجار بالخُضْرة ، ولكنّ الشاعر أراد بالأزهار أن يستبق الواقع الماثل إلى واقع يتمناه . وبذلك تتضمّن المفارقة– ها هنا – الإيحاء بأن الحياة قدْ تنبثق من اللاحياة ، والوجود قد ينبثق من العَدَم . وعليه فإنَّ عنوان هذه القصيدة الإشكالي يستثير في المتلقي الدافع للوقوف على مغزى هذا التضادّ اللفظيّ .

لكنْ ما إن يتجاوز القارئ العنوان حتى يجابهه الشاعر بتقرير مباشر يُضْعفُ المَطلع ، فهو يؤكد أنّ الرماد سيورق لا محالة منْ خَلَل الدموع ، والأشواك ، والليل الأسود ، والنيران المتلظية في المَجامِر ، والمواقد ، ذلك لأن الموت – في رأي المتكلم– وهو هنا بلا ريب قناع الشاعر ذاته ، إيذانٌ بالولادة . ثم يُتبع ذلك صورًا باهتة عن العالم : فهو عالمٌ جَحودٌ ، وعالمُ نفاق ، بيد أن هذا كله – الجُحود ، والنفاق– لا يحول دون أن يرى بريق الفرح في نهاية الأفق :

الكونُ منْ رُقاده أفاقْ
واستيقظتْ مَواكِبُ الرفاقْ
تغذ خطْوَها إلى
ظلال عالم دَفيء
يموجُ بالضياءِ ، والسلام ، والمَطرْ[2]

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٤١ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٤١ .

صورة جيّدة تعبّر عن التغيير المرتقب الذي يحلُمُ به فارس الكلمات المَعْهودَة ، التي تذكرنا بأشعار السياب في «أنشودة المطر» و«غريب على الخليج» مع الاختلاف البيّن في السياق الذي ينطلق منه كلا الشاعرين :

أكادُ ألَمحُ الشروقَ
يَنْسَلّ منْ متاهَةِ الظلامْ
كأنما الخيامْ
تقولُ لا سَلام[١]

وهذا التركيبُ «أكادُ ألمحُ» مثل «أكاد أسمعُ العراق يذْخرُ الرعود» يذكرنا بحذو السياب في أشعاره التي كاد فيها يسمعُ الرعود ، ويبصِرُ البروق ، والوعْد بالمطر . ففي الجزء الأخير من القصيدة «الرماد يورق أزهارًا» يعرج الشاعر صدوق على الجوع ، والمواسم ، بالأسلوب نفسه الذي سبَق للسياب أنِ انتهجه في القصيدة المَشهورة :

نجوعُ
يا مواسمَ الربيع في بلادنا نَجوعْ
يا خوابيَ الحَصَادِ يا بيادِرَ الذهَبْ
وأنت في دمائنا
جداوَلٌ منَ اللَهَبْ[٢]

وتحرُّرًا من هذا الأثر الذي تلوح بوادره في القصيدة ، يحاول الشاعر أنْ يُرسخ لنفسه خطّا- اتجاهًا- يوحي بالأصالة الشعرية ، والإبداع ، فيلجأ لما يماثل المونولوج الداخلي في السرد القصصي . منشئا في قصيدته «الفلسطيني التائه»[٣] لاجئًا يخاطبُ نفسه ، متسائلا : إلى متى يواصل الرحيل في ليل طالَ أمدُه ، وشوق تزايدَ حرُّه ووقْدُه ، ومنفىً اتسعَ مداهُ ، وابتعَدَ مرْماه : «قلبٌ يطوف ، هاجَر ، عادَ جريحًا» في فضاء تملؤه الأكاذيب ، وأفق تسدُّه الأحزان الخرساء ، وزمن تتعاقب أيامه مثل سنوات عجاف؟؟ وهي مع ذلك :

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٤٢ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٤٣ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٢٤٤ .

تخْصبُ أطفالا
وزهورًا
وحمائمَ بيْضاءْ
تلتمعُ النجْماتُ
تشعُّ . . يضيءُ الليلُ
تتفجَّر عيْن الشمْس ضياءْ(١)

ومع هذا لا يثقُ اللاجئُ بهذا الذي تجودُ به أيامُه العِجاف ، فهو كالبرق الخلّب ، الذي لا يعدو كونَهُ وميضًا خاطفًا بلا غيوم ، وبلا مطر . لذا سرعان ما ينتقل الشاعر بصوت المتكلم من التنبؤ بميلاد الأطفال ، وتفتّح الأزهار ، والبراعم ، والورود ، وانطلاق الحَمائم البيض ، والتماع النجوم ، وشروق الشمْس ، لتبدّد ظلمات النكبَة الحالكة ، ليفجأنا بقسْوةِ الواقع مثلما يحسُّ به هذا اللاجئ :

كذبٌ
كذبٌ
لا لنْ يطلعَ فجْرُ
كلُّ الرايات مُلطّخَةٌ بدمائي
سَرَقتْ لوْني
سرقتْ ظلّي ، وَصَفائي(٢)

تخضعُ القصيدة ، على الرغم مما يبدو عليها من تشتُّتٍ يرتقي بالمحتوى نحو التغيير تارة ، وتارة ينفي مثل هذا التوقع ، لتصميم شكليّ متقن ، يذكرنا بالشعر المصنوع وفقًا لحِرَفيّة فنّية جيّدة . فهو إلى جانب التزامه بالقافية التزامًا حرفيًا يساندهُ الوزن في إضفاء جرْسٍ صوتي لافتٍ ، يكثر من النهايات المختومة بالمقطع المغلق ، متكئاً على الصوائت منَ : ألف ، وياءٍ ، وعلى الألف المتبوعة بالهَمْزة ، مثل : رياء ، خرساء ، بيضاء ، وضياء ، مما يتيحُ المجال لمدّ الصوت مَدّاً أكبر مما هو عاديّ ، وطبيعيّ . ويتكرَّر هذا أيضًا في مثل مقتول ، وطبول ، وَمَغْلول . والوضوح الموسيقي ينقذ النصّ ، بلا شكّ ، من الضعف الذي تتركه فيه تلك الصورُ المُفكَّكة . والملحوظ أنّ لراضي

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٤٥ .

(٢) السابق نفسه .

صدوق ولعًا شديدًا ، وشغفًا كبيرًا بالقوافي ، وذلك شيءٌ اعتدناهُ في الشعر لدى الجيل المتقدم من شعراء التفعيلة خلافاً لجيل اليوم الذي يتخفَّفُ منها كثيرًا ، ويتحرَّر . ففي قصيدة له بعنوان «وداع عند الشريعة»[1] نموذجٌ للالتزام الدقيق بالقافية ، فالأبيات الأولى ذات قافية موحَّدة : دموع ، ضلوع ، رجوع . ثم يحيد عنها إلى غيرها : جماد ، وساد ، ثم نداء ، سماء ، ثم جراح . . رماح . . رياح . . وهكذا إلى أن يبلغ نهاية القصيدة ، ليعود بنا إلى القوافي الأولى التي ظهرت في المطلع :

وَسَوْفَ يا صغيرتي أخبّئُ الدُموع
كلّ ما في العين منْ دُموع
وكلّ خفْقة من الضُلوع
فداءَ لحظة منَ الرُجوعْ[2]

هذا التواتر في القوافي يُغني القصيدةَ موسيقيًا ، لكنّ توافر الموسيقى ، في كثير منَ الأحْيان ، لا يُخفي ما في الشعر من وَهَنٍ مَصْدرُه الصوَرُ المتكرّرة ، التي لم تعُد تثير الدهشة لدى المتلقّي ، أو التأثر بالآخرينَ تأثرًا لا يتجاوز المحاكاة . فراضي صدوق ، وفقًا لما تقدم من ملاحظ على شعْره ، يحتلّ موقعًا في حركة الشعر الفلسطيني والأردني الحديث بلا ريب ، بيد أنَّ هذا المَوْقع لا يتجاوز – للأسف– الحدود التي رسمتها له ظروفه الخاصة من حيث هو إعلاميٌّ ، وصحفيٌّ ، أعْطى هذين الجانبيْن اهتمامًا أكبرَ بكثير ممّا أعطاهُ للشعْر ، لذا ظلَّ موقعُهُ فيه يضيقُ شيئا فشيئاً ، بالغًا حدًا من الضيق لا يَسْمح له بالتجديد فيه ، أو الابْتكار .

(١) الأعمال الشعرية ص٢٤٨ والشريعة تسمية شائعة تطلق على نهر الأردن .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٥٢ .

٧
من أفُقُ الخيول إلى أفقُ التلقّي
أضْواء على قصائد للسعافين

بدأ إبراهيم السعافين مساره العلمي بدراسة لشعراء «مدرسة الإحياء» من أمثال شوقي وحافظ ومطران وسواهم . وتناول في خطوة لاحقة «تطور الرواية العربية في بلاد الشام» فكتب عن جبرا وغسان كنفاني وحنا مينة وتوفيق يوسف عواد وسهيل إدريس وآخرين . . وتابع في مساره المزدوج بين النثر والشعر فأصدر في العام ١٩٨١ كتابا عن «نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين» وآخر عن «أصول المقامات» ١٩٨٦ وثالث عن» المسرحية العربية والتراث «دارسًا نصوصًا لألفرد فرج ، وعلي سالم ، ومحمود دياب ، وغيرهم» . . . وتوقف لدى «الرواية في الأردن» في كتاب استوفى فيه هذا النوع من السرد ، فوقف عند غالب هلسا ، وتيسير سبول وسالم النحاس ، وزياد قاسم ، ومؤنس الرزاز ، وغسان كنفاني ، وجبرا ، ورشاد أبو شاور ، و وما فتئ أنْ أصدر بعده كتابا آخر على الطريق نفسه ، وهو كتاب «تحولات السرد» وغير بعيد عن هذا ما درسه من روايات جبرا في كتاب مستقل سماه «الأقنعة والمرايا» ١٩٩٦ . وفي كتابه «الرواية العربية تبحر من جديد» ٢٠٠٧ يقف بنا إزاء قضايا في الرواية كالتلقي والعلاقة الجدلية بين الرواية والمدينة والحارة الشعبية والتقاطع بين السيرة الذاتية والرواية والتجريب في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة» والطاهر وطار في الحوات والقصر ورواية اللاز . وفي «المبحرون إلى أعالي النخيل» ٢٠٠٨ ، يواصل تتبع الأصوات الجديدة المنجزة في الرواية ، وفي القصة القصيرة ، وفي الشعر ، ملتفتا في هذا الكتاب لأصوات من الخليج ، لكن هذا لا يعني انصرافه عن الشعر ؛ فقد صنَّف فيه «لهب التحولات» وهو دراسات في الشعر العربي الحديث . والتفت للقصة القصيرة فكتب «الرواة على بيدر الحكمة» ولم يشغله هذا كله عن النقد ، فألف فيه ، وصنف كتبًا ، منها «النقد الأدبي الحديث» ١٩٩٧ و«إحسان عباس ناقد بلا ضفاف» ٢٠٠٢ ونشر نيفًا وخمسين بحثا ، ومقالة ، في مجلات محكمة ، وأخرى ثقافية ،

وأدبية ، وأسهم في عدد مماثل من المؤتمرات التي قدم فيها أوراقًا ، وبحوثا ، ولكن هذا النتاج كله ينبغي أن تضاف إليه كتبٌ كثيرة مشتركة التأليف ، إما للتدريس الجامعي ، أو للتدريس في المراحل ما قبل البكالوريوس . وترجم عن الإنجليزية رواية «في ظلال الرمان» للكاتب الباكستاني طارق علي . وتقديرًا لجهوده في الدراسات الأدبية ، والنقد ، مُنح جائزة الدولة التقديرية في الأردن للنقد والدراسات الأدبية ، ومنج جائزة الملك فيصل العالمية في العام ٢٠٠٠ .

على أنّ الدكتور السعافين لم يهمل طوال هذه المسيرة الكتابة الإبداعية ، فألف المسرحية ، وكتب شعرًا ، فصدر له في النوع الأول «ليالي شمس النهار» وهي مسرحية ١٩٨١ ومسرحية أخرى «الطريق إلى بيت المقدس» وقد جرى تشخيصُ هذه المسرحية ، وعرضُها على مسرح جامعة اليرموك . وصدر له في العام ٢٠٠٥ ديوان شعر بعنوان «أفق الخيول» وفي هذا الفصل من هذا الكتاب سنقفُ وِقْفة نقدية لا ندعي أنها متأنيّة إزاء شعره ، ولكن فيها ما يوحي ببعض الروية والتأنّي .

تخضَعُ القصيدة في «أفق الخيول» لإبراهيم السعافين[١] لبناءٍ فنّي متناسِق يذكُّرُنا بقصائد الشعراء الرواد من أمثال السياب ، والبياتي ، وصلاح عبد الصبور ، وغيرهم . . من شعراء الجيل الماضي . غير أنَّ هذا البناءَ يجري تطويعه من الداخل لاستيعاب تجارب الشاعر الفلسطيني التي نعرفها في الشعر منذ ستينات القَرْن الماضي . فاللافت للنظر توافرُ الإشارة للمكان : مدينة ، وقرية ، وبيّارة ، وتوافرُ الإشارة لما يوحي بارتباط الشاعر بالأرض ، فيتكرَّرُ ذكر البرتقال ، والليمون ، والأزهار ، والزيتون ، وما شابَهَ ذلكَ ، وشاكله ، من علامات تتحرّرُ من دلالاتها الوضعيّة لتصْبحَ رُموزًا للتعبير عنْ موْقفٍ سياسيّ . علاوةً على التصريح ، من حين لآخر ، بهواجس الشاعر ، أو المُتكلم ، في القصيدة ، فيكثرُ الحديث عن العودة ، وعن الأحباب ، الذين ينتظرون خلفَ الحُدود عوْدة الغائبين . وعن الغربَةِ التي تتوحَّد – ها هنا – لفظًا ، ومعنىً ، بالنفْي ، والحديث عن التشريد ، واللُجوء ، وكذلك الحديث عن اليأس تارةً ، وعن الصمود ، والإصْرار ، والنضال ، تارَةً أخْرى .

---

(١) إبراهيم السعافين : أفق الخيول ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥وانظر ما كتبته عن الديوان فاطمة البُرَيْكي في : أفكار ، وزارة الثقافة ، ع ٢٧١ ص١٠٨ وانظر ما كتبته خالدة شنار في العدد نفسه ص ١٢٠ عن المكان في الديوان .

وبهذا يكونُ السعافينُ ، وإن تأخر في إصدار ديوانه إلى العام ٢٠٠٥ واحِدًا من شعراء الجيل الماضي ، فهو أقربُ إلى ذلك التيّار من أيّ تيار آخر برز في الزمن اللاحق ، أيْ : الجيل الذي ظهر فيه عبد الرحيم عمر ، وعز الدين المناصرة ، ومعين بسيسو ، ومريد البرغوثي ، وَ محمّد القيسي ، وغيرهم من شعراء فلسطين البارزين . . .

ففي القصيدة الأولى «البرتقالة الحزينة» لا يُوحي العنوانُ بشيء قدْر إيحائه بما ذكِرَ في مُسْتهلّ هذا الحديث ، وبدءِ هذه التوطئة . فقد وضعتنا تلك الإشارة «البرتقالة الحزينة» وجهًا لوجْه أمامَ السؤال الذي ما فتئ السعافين ، وغيرهُ ، يطرَحونَه ، ويكرّرون طرْحه منذْ كتب غسان كنفاني قصص «أرْض البرتقال الحزين» ١٩٦٠ . وهو «إلى مَتى؟» وفي العبارة النثرية التي يُمَهّد بها للنصّ ، مشيرًا إلى فلاح فلسطيني أخرجته الثعابينُ من بيّارته ذات يوم من العام المشئوم ١٩٤٨ يذكرُ الحدودَ ، ووقوفَ ذلك الفلاح مُصْغيًا لهمْس البرتقالة الحزينة في البيَّارة التي سلبها منه المُعْتدون :

وقفتُ أسائل الأطيارَ عنْ أشْجار بُسْتاني
لتنزفَ منْ جراح[1] القلبِ أطْيافُ
من الحَسْرة
وأُلقي في حُدود الوَهْم أحلامًا تعذّبني
وأدفنُ في رحاب الأرْض
في أعماقها
نظرةْ[2]

فما يتمناهُ هذا الفلاحُ المشرَّدُ لا يَعْدو إلقاءَ النظَر على بستانه الذي اغتصِبَ منه اغتصابًا ليخلّفَ ذلك الاغتصاب في قلبه جراحًا دائمَة النزْف . وتتألف القصيدة من ثلاث وحدات نصية كبرى ، تمثل كلٌّ واحدة منها موضوعًا متفرعًا من الموضوع الأكبر ، الذي يُحدِّدُهُ لنا العنوان . ففي الوحدة الأولى ثمَّة ما يشبه تحديد المكان ، وتحديد الزمان . فالقصيدة بوْحٌ ، أو مونولوج داخليّ ، يهْجسُ به المتكلم ، فكأنه يخاطبُ جُمْهورًا مَجْهولا بطريقة غير مباشرَة . ولا بدّ لهذا المُخاطبِ من أنْ يعرف أين يَجْري هذا الخطاب . فهو على حدود فلسطين التي تمتزج فيها حدودُ الواقع بحُدودِ

(١) في الأصل لتنزف من جريح القلب ، وقد ظننا في الأمر خطأ من الطابع .

(٢) أفق الخيول ، ص ٥ .

الوَهْم . وفي الثانية تتحول تلك الحدود إلى فيض من الذكريات ، والأحلام ، التي تعيدُ إلى المتكلم خواطرهُ ، وتوقظ في النفس الرؤى ، والنجوى ، وتستعيد مشهد البرتقال الدامي ، والمدن التي تصطبغ تارة بالسواد ، وطورًا بالدم الأحمر القاني ؛ دم الشهداء في القدس ، ويافا ، والرملة . أما الزمن ، فيوحي به الاستهلال ، إذ اتضحت أبعادُهُ ، وتجلت في تلكَ الوحدة ، لأنّ التعبير عن سَوْرَةِ الحنين ، وأصداء الكلمات في فضاءِ الروح ، يتطلب مثل هذه التساؤلات :

«متى نحظى بعوْدَتكم
لتقطفنا اليد المَعْروقة السمْراء
وتزهرَ في أراضينا
أغاني العودة الخضراء
ونسكبَ من رحيق القلب
أنفاسَ الهوى الحيران
ونشرَحَ صدْر أحباب
تناهوا في الزمان الجِهْم
خلف الليل والشطآن
ونشعل في جدار الغربة الرعناءْ
نارَ اليأس والأحْزان .»(١)

فالبُرْتقالاتُ هي التي تمد الأذرع ، وتلهج بالأسئلة : «متى نحظى ؟» وهي التي تتمنى أنْ تُقطَفَ بالأيدي المعروقة ، التي عرفتها منذ الأزل ، وزرعتها في التربة البكر ، وتعهَّدتْها بما يتعهد الفلاح الغرس ، فسقاها من أدمعه حتى ارتوت ، وانتعشت ، فهزّ أعطافها الندى ، ورقّصها الحبورُ ، والمَرَح . وراحت تملأ الفضاء زهورًا وعبَقًا على وقع الأغاني الخُضْر . لقد جاء الشاعر هنا ببعض المجازات التي تحيل التعبير ضرْبًا من النسج ، وجنسًا من التصوير ، مثلما يؤكد الجاحظ (٢٥٥هـ) في تحديده للبيان . فاليدُ سمراءُ معروقة كناية عن النَسَب ، وعن الجهد والعرق ، والخبرة بالفلاحة . والأغاني كناية عن الفرح ، والديمومة ، وهي خضْرٌ لأنّ الخضرة تنمُّ على الحيوية ، والعطاء ، والتجدّد . وهي انسكابُ الرحيق من القلب الذي هو زهرةٌ ، وعبَقٌ لأنفاس الهوى

(١) المصدر السابق ص ٦ .

العَطِرَة . أمّا الزمن فيرتبط باللجوء ، والتشرّد ، فصورته ، بسبب ذلك ، كالوَجْه المُتجهّم ، العابس ، المقطب الجبين ، الذي لا يعرف الابتسامة ، ولا الإشراق . والغربَة جدارٌ أرْعن قمينٌ أن تشتعل فيه الحرائق ، وتضطرمُ ، حتى تأتي على كلّ شيء فيه ، ولا تبقى حتى على الحدّ الأدنى .

وهكذا ، تبدو القصيدة في بنيتها الداخلية ، كالكائن الحيّ الذي ينمو ، وتتدرَّجُ به الصورُ ، والمجازاتُ ، ليبلغ ما يبلغه الكائن الحيُّ من اكتمال ، ونضْج . ففي الوحدة الثالثة تعكّرُ هذه المناجاة ذات المزيج الرائق من المشاعر والإحساسات ، عواصفُ الحقد ، وزوابع البغض الأسْود ، وهي تهبُّ من وراء الحدود :

ويزأرُ في غلاف الصمْتِ
إعصارٌ من الحِقْدِ
يمزق نسمة الأَحباب في البيّارة الظمأى
فتهربُ من دمي النجوى(١)

هكذا يعْدلُ الشاعر- إذًا- بمسار النص ، فبعد أنْ كان متجهًا نحو الداخل الذي يمتلئ بالخواطر ، والذكريات ، التي تتجلى في تلك المناجاة ، إذا به يتجه ثانية نحو فضاء السؤال الذي جرى التلفّظ به في البدء ، وهو «إلى متى؟» فالعبارة : «إعصارٌ من الحقد» ، تشير إلى ذلك الصراع القائم منذ العام ١٩٤٨ وإلى العداء الذي يُعَكّر مزاج هذا المُتكلّم ، ودنياه ، ويحيلُ نجواهُ إلى عذاب . وأما نسائم الحبّ ، والبيّارة ، والأسرار التي تومضُ في عيون البرتقالات ، فذلك كلّه يذهب ليهْمي عوضًا عنه مطرٌ ليس كمطر السيّاب في أنشودته المشهورة ، وإنما هو حزن عميقٌ كالمطر :

وتهدأ في عيون البرتقالِ
كوامنُ الأسرار
ويهمي الحزنُ كالأمْطار(٢)

ولو أنَّ أحدًا حاول أنْ يوازن قصيدة «البرتقالة الحزينة» بقصيدة «خلف بوّابةِ

---

(١) المصدر السابق ص ٧ .

(٢) الهامش السابق نفسه .

الدموع»[1] لألفى الشكل البنائي نفسَهُ يتكرَّرُ في القصيدتين . فالأولى من ثلاثةِ مقاطع ، كلّ واحد منها يمثل وحدة نصية تندرج في البنية الكبرى للنصّ . والثانية تخضعُ لترتيب مماثل دون أدنى اختلاف . ويجري تحديد فضاء النص في «خلف بوابة الدموع» بذكر الليل ، والزيتون ، والحراس ، بما توحي به الكلمات الثلاث من مشهد يتكرَّرُ في القصيدة الأولى . ثم تزداد الصورة تفصيلا بذكر القرية ، والحقل ، وأخيرًا الوطن ، بما يوحي به من أسئلة يتوالد بعضها من بعْض عن الزيتون المرتجف ، والباحة ، والأوْراق المتطايرَة ، والحكايات الدامعَة ، والرياح الهوج التي تزأرُ :

ومساربُ الأحزان تجأر في المدى
والليل والأسلاك
تغرقُ في السكون
مَنْ يا ترى
يقضي الحياةَ بلا وَطنْ[2]

والسؤال الأخيرُ عَتبَة يجْتازُها النصّ تمهيدًا لتوالي أسئلةٍ أخْرى أكثرَ إلحاحًا :

والروح تغرَقُ في السكونْ
وإلى متى يَثْوي السكون؟[3]

على أنّ الفارقَ بيْن هذه القصيدة ، والتي سبقتْ ، أنّ نمو القصيدة جرى في اتجاهٍ مختلف ، فإذا كان في الأولى قد انتهى بما يتوقّعه القارئ ، الذي لا بُدّ أن يتخيل ما يحسّ به الفلاح من إحباط ، وهو يراقبُ ، من بعيد ، بيارته التي أخذها منه العدوّ ؛ فيتوقعُ ، بسبب ذلك ، تلك النهاية التعسَة للنص ، فإنَّ الشاعر – ها هنا– أحبّ أن يخالف توقعات القارئ . فعلى الرغم من أنَّ عنوان القصيدة يوحي بالدموع ، وبالحزن ، وبالوقوع ضحية الإحباط ، إلا أنّ المتكلم تحامَل على نفسه ، وأبدى من الجلَدِ ، والشجاعَةِ ، والصمود ، ما هو كافٍ للنهوض من الكبْوة ، كطائر الفينيق ، الذي ينهض

---

(١) أفق الخيول ، ص ٩ . وتعبيرُهُ هذا «يقضي الحياة بلا وطن» عامّيٌ ، لأن الكلمة «يقضي» معناها يُتوفّى ، ومنه في التنزيل قوله تعالى : ﴿منهم من قضى نحْبه﴾ أي : قتل . وهو يومئ للعَكْس : استمرار الحياة بعيدًا عن الوطن .

(٢) أفق الخيول ، ص ١٠ .

(٣) المَصْدر السابق ص ١١ .

بعد الاحتراق حيًا من رَمَاده ، رافضًا الأثر الجليَّ لسلسلة التساؤلات ، مؤكدًا أنّ نيرانه لنْ تنطفئ ، برغم زئير العواصف ، وهدير الزوابع . فالنارُ الكامنة تحت الرماد سرعان ما تلتهب ، وتحرق الجدار ، والحدود الشائكة ، تاركة لجدائل الزيتون أنْ تغنّي لفجر التحرير في فرَح ، واغْتِباط :

فالنار في عَمْق الرماد تهزّ
أرْكانَ الجدارْ
وجدائل الزيتون سارحَةٌ
تغنّي للنهارْ[1]

فغناءُ الفلاح للنهار – ها هنا– مختلفٌ عن التقبّل الصامتْ الذي انتهتْ به قصيدة «البرتقالة الحزينة» لما يُعَدّ مَوْسِمَ حُزْن كالمطر ، أوْ مَطرًا كالحزن . وبهذا يحقّق السعافين ما لمْ يحقّقْه كثيرٌ من الشعراء الذين ينتسبون للجيل الحاضِر ، فهم يطيلون القصائد ، ويسهبون ، ويكثرونَ من تراكم الصوَر بعضِها على بعْض ، دون أنْ يتجلى فيها ما ينبئُ عن نموّ مُطّردٍ يقود إلى غاية ، ويتمخّضُ عن ذروة في النهاية . وفي غياب ذلك النمو العضوي تستوي لدى القارئ قراءة القصيدة كاملة ، وقراءة بعضها ، أو التوقف في المنتصَف ، فليس ثمة فكرة ، أو رؤيا تنتهي بها تلك الذروة .

من منظورٍ تداوليّ

من الملاحظ ، الذي لا يحتاج إلى طول تأمل ، ولا لمزيدٍ من التدبّر ، توافرُ الإشارات التي تقتحم النسيج اللغوي لقصائد السعافين ، مما يمكّن عزوُهُ لما هو سائد ومتداول في اللسان بمستواه الشائع . فعلى سبيل التمثيل وليس الحصر ، تتكدس مثل هذه الإشارات في قصيدته «أطلع فيكم»[2] فعبارة «انفضَّ السامر» وعبارة «خيل الله» وكلمة «السمّار» وعبارة «الطير المذبوح» و«أعفِّر وجهي بالتراب» وكلمة «العُرْبان» و«المِزْمار» و«الحجارة التي من سجيل» و«الطير الأبابيل» والقمح والملح والماء والخابية والجيران والزيتون والرمان والتين . . . عباراتٌ ، وكلماتٌ ، يجري تداولها بكثرة في

(١) للمزيد عن مفهوم البنية الذرويّة للنص الشعري ، راجع : إبراهيم خليل ، الصوت المنفرد ، دار أمواج للطباعة والنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص٢٧ و ١٧٣ .

(٢) أفق الخيول ، ص ٤٨ .

الحديث اليومي . وبها يقيم الشاعر جسرا يختصر المسافة بينه وبين القارئ ، لا سيما ذلك القارئ الذي لا يعتاد قراءة الشعر الحديث ، فتنشأ بينهما صلة قربى تمكن القريب من محاورة النصوص . . وفهم دلالاتها بصفة عامة من خلال الخاص الذي توحي به هاتيك العبارات ، والكلمات . فالقارئ سواء أكان مثقفا أم لم يكن يستحضر في ذهنه دلالات الحجارة ، والأبابيل ، ودلالات السامر والمزمار ، وتعفير الوجه بالتراب ، وهو باستحضاره لتلك الدلالات يُسْهم مع الشاعر في إنتاج المعنى ، لا سيما إذا كان المدلول لا يتطابق مع الدلالة الحرفية المباشرة للعبارة ، أو الدلالة المعجمية للتركيب ، فقوله في القصيدة :

نعرفُ أنا الماءُ وأنا القمحُ وأنا الملحُ
وأنا خابية الجيران
نعرف أنا في القمة ، وأنا في السفح
وفي الوادي ،
بين الزيتونة والرمان
ولنا في كل أراضينا
من كلّ فواكهنا زوجان .[1]

فالقمحُ ، والماء ، والخابية ، والسفح ، والقمة ، والوادي ، والزيتون ، والرمان ، كلمات ، وإن كانت لها دلالات متفق عليها لدى علماء اللغة ، وفقهاءِ اللسان ، إلا أن الناس يستعملونها في مثل هذا السياق للدلالة على معان أُخر . وهكذا ، يظلّ المعنى التداولي هو المعيار الشعري الذي يستند إليه النصّ ، وليس المعنى اللغوي . ونجد مثل هذا فيما يذكره الشاعر من أسماء القرى ، والمدن ، وما تلقيه تلك الأسماء من إيحاءات ، وظلال ، تفوق ما يتلقاه القارئ من ذكر (أم النعاج) مثلا ، أو ذكر (المُفرّض) أو ذكر (السياج) ويأتي ذكرهُ القدس في «تظلين سيدة العاشقين»[2] شاهدًا على تواصل هذا النسق التداولي في استعماله للغة . فذكرُهُ العرائش ،

(١) المصدر السابق ص ٥٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٦ .

والقباب المحلاة بخيوط الذهب ، والزيتون ، وباب العمود[1] ، والحارات ، على وقع الصدى الذي يرجّعُ فيه الصوت ترانيم المنشدين في مكة ، ومصر المحروسة ، أيام صلاح الدين ، يؤكّد هذا الطابع لأسلوبه الشعري :

جاء صلاح
يقود خطاهُ المساكينُ عبر
صحارى العذاب .
يغنون للفجر . للخبز . للقمر
المقدسيِّ . لأجيال أمتنا الفقراء[2]

أما ذكره كنعان والمقاليع فإشارات تتضمَّن إحالات على واقع يومي يعمق تفاعل القارئ بالصورة ، ويمد القول الشعري بما يكثف إحالاته على تفاصيل الحياة ، ويجعله ، من حيث قوة دلالته على الشيء ، كأنه الشيء نفسه :

يا غزة
هذا كنعانُ
وهذا مقلاع فلسطين
أنت الوعدُ
فكوني زادًا للمقلاع[3]

ويأتي اقتراب السعافين بلغته الشعرية من لغة الزجل ، والأغاني الشعبية ، برهانًا على توخيه الالتصاق بوعي القارئ ، وتمتين الأواصر بينه وبين المتلقي ، الذي يهتز طربًا كلما عثر في النص على ما يذكره بأجزاء مغناة من كلامه اليومي ، بدلالاتٍ هي الدلالاتُ نفسُها التي يُعبّر عنها المغني :

تحيون في شفتي
تمشون في قلبي
قلبي عليكم نار

---

(١) كذا في الأصْل ، والصحيح باب العامود ، وهو اسمٌ المكان ، وبه يُعْرف ، والتصحيح من الشاعر فيه الكثير من العنَت ؛ إذ لا يعقل أن يسمّى المكان بغير اسمه حرصًا على التصحيح المعجمي .

(٢) أفق الخيول ، ص ٥٩ .

(٣) المصدر السابق ص ٦٥ .

أنتم بخاصرتي
جرْحٌ
يا أهل الدار[١]

وفي واحدة أخرى من قصائده يشبّه السعافين الأم بجذع السنديان . وهذا تمثيل بلاغيّ ، قد يمر به القارئ العادي مرورًا سريعًا عابرًا . غير أن القارئ الذي يتوجه نحوه الشاعر بشعره(القارئ الضمني) – وهو بلا ريب عاش ، أو يعيش في فلسطين– يعرف ما الذي يعنيه ذكر السنديان لدى الفلسطينيين . وهذا القارئ سيتأوَّلُ هذه الإشارة على النحو الذي أضحت فيه ذات دلالة خاصة ، يكثر تداولها في الشعر الفلسطيني عامة ، وشعر درويش على وجه الخصوص :

فلماذا يا أبي
نأكلُ غصْن السنديانِ
ونغنّي خلسة لحنا شجيًا
يا أبي نحْنُ بخيْر وأمان
بين أحضان الصليب الأَحْمَر[٢]

وتندرجُ في هذا السياق قصيدته «أغنيات للأطفال والحجارة»[٣] التي يُكرِّرُ فيها تكرارًا لافتاً كلمات مثل : أطفال ، حجارة ، رجولة ، المجد للأطفال ، في أداء يترجم الإحساس المفعم بالزهو وهو يتابع أخبار المنتفضين من الجيل الناشئ الذي ولد ونما تحت حراب المحتلين ، وفي ظلّ عسف الغزاة ، ومع ذلك كان أول الخارجين على قوانين الاحتلاليّين ، وأول من شقّ عصا الطاعة فيما كان الآخرون يتلهون بمعسول الوعود الكاذبة :

قولي لنا
نحن الذين تمرّغوا
في الوَهْم ، في حَبْكِ الأكاذيب السعيدة
ومضوا بعيدًا في القفار

---

(١) المصدر السابق ص ٦٦ .

(٢) محمود درويش : الأعمال الشعرية ، دار الهُدى ، كفر قرع– فلسطين ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٩٧ .

(٣) أفق الخيول ، ص ١١٥ .

يلملمون الليل والعار الجميل
وينشدون ملاحم الفخر العتيدة
قولي لنا
ماذا جنينا
والهوى العذريّ فرَّ من الفؤاد
من اليديْن
إلى رصيف الذلّ والجزر البعيدة[1]

فهذه صورة تفصح عما تعنيه عبارته المتكررة «المجد للأطفال» فبعد أن انتفض هؤلاء المردة ، تبدى الجيل السابق في عيون أفراده جيلا انتهت به الوعود إلى ضياع ، وتيهٍ في جزر بعيدة . والقارئ الذي اعتاد أن يتابع ما أنجزه ثوار الحجارة قياسا بالوعود المتراكمة منذ العام المشئوم- عام النكبة - ينفذ بوعيه إلى أعماق الصورة ، فيسهم بدوره في امتلاك المعنى الذي يخالف ، من حيث الظاهرُ ، المعنى النسقي المضمر فيما بين الكلمات ، ووراء القشرة . ومثل هذا النهج في استخدام لغة القصيدة يتكرر في قصيدة له أخرى عن القدس ، وهي «صلوات للقدس» فابتداءً يوحي العنوان بتلك العلاقة المباشرة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي ، على أساس أن المتلقي يتفهم من الكلمة «صلوات» مجموعة من الدلالات والإيحاءات الخاصة بموضوع القدس ، وبما لها من مكانة في النفوس . تلي ذلك إشارات يزدحم بها النص مثل : الخشوع ، والدموع ، والمغارة ، ودرب الآلام ، تضاف إلى ذلك إشارات أخرى على سبيل المثال : القبلة «يا قبلة القلوب» والنبوَّة «يا مدينة النبوة» والتاريخ «القديم» «يا بوابة التاريخ» والزيتون الذي يشير لموقع في المدينة ، وهو «جبل الزيتون» المطلُّ على المسجد الأقصى ، وفيه مقامان مشهوران مقدسان : أولهما : مقام السيدة مريم العذراء ، والثاني مقام العابدة رابعة العدويّة . والحنّون ، وهو من الأزهار البرية التي تتوافر بكثرة في ربيع القدس ، ويخطف الأنظار بلونه الأحمر القاني . كل ذلك يذكره ، ولا يفوته أن يذكر الحارات ، والمعابد من مساجدَ ، وقبابٍ ، وكنائس ، فهذا كله ، أو بعضه ، مما يساعد المتلقي على استحضار الصورة في الذهن على وفق السياق الزمني ، والمكاني ، الذي تستند إليه القصيدة . وبذلك يتوضَّعُ القارئ بوعيه ، وذوقه الشعري ، داخل النص ،

(١) المصدر السابق ص ١١٦ .

ملتبسًا بوعي الشاعر نفسه ، فتجري عملية القراءة في إطار من التفاعل التواصلي ، الذي يؤكد أن للشعر جوهرًا ، وأن هذا الجوهر هو تحقيق التواصل المؤثر ، والتعاطفِ المتبادلِ ، بيْن المبدع والمتلقي .

على سبيل التناص

وثمة شيء آخر يعزّز حضور القارئ المثالي في النص ، وهو وفرة الإشارات الثقافية التي تتخلل بعض القصائد ، لتحيل القارئ إلى نصوص أخرى ، قد تكون من التراث الشعبي : كالمواويل ، والأغاني ، والحكايات ، مثلما مر بنا قبلا . وقد تكون من التراث الثقافي القديم غير الشعبي ، مثلما هي الحال في قصيدة أشار في عنوانها لمالك بن الريب[1] ومن المؤكّد أنّ القارئ العادي لا يعرف من هو مالك هذا . ولا يعرف ما يمثله هو ، ولا ما يمثله شعرهُ الذي أنشده في لحظات النزع الأخير ساعة احتضاره في خراسان .

فهو عند القارئ الضمني ذو مدلول رامِز يصْحبُه فيضٌ من الدلالات ، والإيحاءات ، التي تذكر بقصيدته التي تحدث فيها عن ماضيه في القتال ، والغزو ، وعن والديه ، وهما يودعانه ساعة ذهابه للقتال ، وعن زوجه وبناته ، وهنَّ يبكينه فور وصول الناعي ، ومصيرهنّ البائس بعد رحيله ، ودفنه في مكان بعيد جدًا عن الغضا الذي تمنّى أن يسوق في أحد أرجائه قطيعًا من الإبل النواجي :

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلة
بجَنْبِ الغضا أزْجي القلاصَ النواجيا[2]

على أن السعافين في قصيدته هذه لا يذكر من ابن الريب وحضوره الثقافي ، إلا

---

(١) المصدر السابق ص ٧٢ .

(٢) ابن الريب شاعر إسلامي ، بدأ حياته صعلوكًا ، ثم تاب توبة نصوحًا ، وانتسب لجند سعيد بن عثمان بن عفان ، فأنفذه للغزو في خراسان ، وفيها لقيَ الشهادة ، ونظم قصيدة مشهورة في رثاء نفسه ، أولها البيت المذكور ، ورواها القرشيُّ في «جمْهَرة أشعار العرب» ، وهي المُجَمْهَرة ذات الرقم ٣٥ انظر= جمهرة أشعار العرب لأبي زيد ابن أبي الخطاب القرشي ، تحقيق محمد علي الهاشمي ، دار القلم ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٨٦ جـ ٢ص ٧٥٩ . والقلاص في البيت جمعٌ مفرده قلوصٌ ، وهي الناقة الفتية ، وتجمعُ على : «قُلُصٌ» و«قلائِص» انظر= الفيومي : المصباح المنير ، مادة قلَصَ .

القليلَ جدًا . فقد ذكر اسم «سهيل» وهو نجم قرَّتْ عين ابن الريب حين لاح له ، وبدا . وذكر ثلوج خراسان[1] ونثر في القصيدة بيتًا من أبيات الشاعر ، وهو البيت الذي يؤكد فيه بيع الضلالة بالهدى ، والانخراط في جند سعيد بن عفان . غير أنّ القصيدة لا تكتفي بالإجابة عن سؤال الاقتباس ، أو ما يطيب لكثيرين تسميته تناصًا ، فهو بهذه الإشارة يتوجه لمخاطبة مالك بن الريب خطابه لشاهدٍ حيّ يستمع له ، ويحاوره :

يا مالكُ
إنا اليوم يتامى
يلسعنا برد الوحدة
والخوف من الآتي
منْ لحمام السرو ، ومن
لعصافير الزيتون [2]

يعيد السعافين بهذه الإشارة كتابة مالك بن الريب ، موظفًا المضمون الذي يرتبط بشعره توظيفًا يناقض تمامًا المحتوى الذي يتذكره القارئ العارف بالقصيدة المذكورة . ودليل ذلك أنّ قصيدة السعافين تنتهي بما يتمناه المتكلم الذي ضجر من الانتظار ، والتسويف ، والاستكانة ، واللامبالاة ، ومن اليأس بعد أن بيعت خيول الفرسان ، وتلاشت السيوف القواطع ، والرماح العَوالي ، وباتت فكرة الحرب فكرةً ناضبة في الذاكرة ، والذي يتمناهُ هو أن يجيب ابن الريب نداء هذا المتكلم الذي يصل حدّ الاستنجاد ، وطلب النصرة ، فيصرخ موقظاً الغارقين في سبات السلام الدافئ :

اصرُخ يا صعلوك الفجر
اصرُخْ
فلعلّ وراءَ القحْط
ربيع [3]

---

(١) أفق الخيول ص ٧٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٣ .

(٣) المصدر السابق ص ٧٥ .

ونجدُ مثل ما نجد في هذه القصيدة إشاراتٍ لخيل المغول في قصيدة أخرى[١] وإلى سندباد ورحلاته الظافرة[٢] وإلى الغريب على الخليج الذي يستعيد في الذهن قصيدة السياب المشهورة[٣] فإلى شذَرَاتٍ يقتبسها من الذكْر الحكيم[٤] متجاوزًا ذلك لاستخدام كلمات مثقلة بالذاكرة التاريخية ، والثقافية ، وهذا شيء لافت للنظر في قصيدة «وجه الحبيبة»[٥] ففيها كلماتٌ من مثل : الكهف المرصود ، والتنين ، والعرش ، ورؤيا الفارس[٦] فهو يستعمل هذه الكلمات مؤكدًا – كغيره من الشعراء – مبدأ من مبادئ الشعرية ، وهو أننا نعبّر بالشعر عن ذواتنا – في الغالب – بلغةٍ صاغها الآخرون . فإلى جانب كتابة الشاعر النص ، نجد النصّ يكتب نفسه مثلما يؤكّد بارط Barthes إذ الإبداع الخالصُ ، النقيّ ، الذي لا أثرَ فيه للأسلاف ، ولا للآخرين ، يتعذر وجودُه ، إلا في حالات نادرة جدًا .

---

(١) المصدر السابق ص ٨٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٩٦ .

(٤) المصدر السابق ص ١٠٢ .

(٥) المصدر السابق ص ١٠٩ .

(٦) المصدر السابق ص١١٠-١١١ .

٨
إبراهيم نصر الله؛ من المِحْوَرِ النَصّي إلى لهفة التساؤلات

من الخيارات الأسلوبية التي تكثر في قصائد إبراهيم نصر الله الموسومة بعنوان[١] «لو أنني كنت مايسترو» ٢٠٠٩ ما يستوقف القارئ الحصيف ، ويسترعي انتباه الدارس المُمَحّص ، وهو اتكاؤه على محور معين في كل قصيدة . فتارة تتكئ القصيدة على محور الاستهلال ، أو المطلع ، بكلمة جرى تداولها في النقد القديم جدًا . وتارة على مركزية القافية التي تبدو في هذه الحال كما لو أنها محور ينتظم حوله حركيّة النص ، وديناميّته ، مثلما تنتظم البكرة حركة الدوران . وقد تتكئ القصيدة على مركزية السؤال ، الذي يتكرر من أول القصيدة حتى آخرها ، في نسق متلاحِق ، يجعل من الإجابة إضاءَةً كاشفة للجانب الغامض من النص . وفي أحيان أخرى تتكئ القصيدة على مركزية المفارقة ، أي التناقض الظاهريّ ، وأخيرًا ثمّة قصائد تتكئ على مركزيّة المفردة ، فتبدو في نسيجها اللفظيّ مُتمَحْوَرَةً حول كلمة واحدة تتكرَّرُ في رأس كل مقطع ، شأنها في ذلك شأن القصيدة التي تتكئُ على مركزيّةً الحرف ، مثلما نلاحظ في قصيدة «مُرورٌ»[١] التي تتألف من مقاطع تتوالى في نسَق يشترط فيه أنْ يبدأ كلّ منها بحرف النفي «لا» :

لا لستَ أكثرَ منْ يدٍ في موْجةٍ أو في ضباب

**

لا لستَ أكثرَ منْ سُنونَوَةٍ على أغْصان ريحٍ

واشتعال مطفأ بالفقدِ ،

---

(١) إبراهيم نصر الله : لو أنني كنت مايسترو ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

(٢) السابق ص ٦٦ .

أرْصفة تصيحُ بلا لسان ،
لا لستَ أكثرَ من مُرورٍ في ضواحي الآنَ . .[1]

فهي تنمو بطريقة تتضمَّنُ إلحاحًا خاصّا على نفي ما يعتقده المتكلم وصْفاً للمخاطب ، وعندما يشتبك الحوار بين «الأنا» و«الآخر» (منْ أنتَ حتى تشتكي؟) يلتحمُ قطبا القصيدة التحاما شديدًا في تأكيد المتكلم أنه لا يعدو أنْ يكون – في أحسن الأحوال– حكاية جريحة ضلّت طريقها من الحياة إلى صفحةٍ في كتاب :

من أنتَ حتى تشْتكي
أو أنْ تموتْ؟
لا لستَ أكثر منْ يدٍ في موْجَةٍ أوْ في ضَبابْ
وحكايةٍ مجروحة فرّتْ على فَرَسِ الكلام
من الحياةِ إلى الكتابْ[2]

واللافت أنّ ضمير المخاطب ، الذي يستخدمه الشاعر – ها هنا – إنما يعني به المتكلم ذاته ، أو هذا ما يُستخلصُ على الأقل من السياق ، فهو يخاطبُ نفسه على طريقة المتنبّي في قوله :

لا خـــيلَ عندكَ تهـــديهـــا ولا مـالُ
فليـسـعِـد القـوْلُ ، إن لـمْ تسْـعـد الحـالُ

أما قصيدة إبراهيم نصر الله «صورَة»[3] ، فتقومُ على تكرار التضاد اللفظي ، والدلالي ، وهو تكرارٌ يؤدي – بطريقة غير مباشرة– للاتكاء على المفارقة اللفظية المعروفة في الآداب باسم paradox وهي شكلٌ من أشكال التناقض الظاهريّ ، سبق أن أشرنا لشيوعه في قصائد نصر الله القصيرة[4] . فعلى سبيل التمثيل نلاحظ – ها هنا – تركيزه المنصبَّ على المقابلة بين الخطايا والخُطى ، فالأولى أقلّ ، والأخيرة أكثرُ

---

(١) السابق ٦٦ .

(٢) السابق ص ٦٧ .

(٣) السابق ص ٥٣ .

(٤) انظر= إبراهيم خليل : من الشعر الحديث والمعاصر ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٩ ص ٢٤٠–٢٤٥ وللمزيد انظر = إبراهيم نصر الله : عواصف القلب ، دار لشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٩ .

مع ملاحظة ما بين الكلمتين من تشابُهٍ في اللفظ يدعو إلى التذكير بالجناس التصْحيفيّ . وينبّه الشاعرُ ، أيضًا ، على التقابل بين الميل للأغاني البَسيطة العذْبة ، وجَرْي الذئاب التي تعْوي وراءه ، والخناجر تتبعُ خطاهُ . ومع أنه يفكر في الماضي ، إلا أنه يطيلُ التأمل في المستقبل تأمّلا أكثر . ويكتفي بدقائق ثلاثٍ ليغفو ، ويحْلُمُ ، ويصْحو ، ولكنّه يحتاج لدقائق خمْس كيْ يتذكّر ، وأحلامُه هي الأخرى لا تخلو من ذلك التناقض :

مروري على الأرْضِ مثلَ الفراشة
حلمًا تجلّى
وحلمًا تكسّرْ(١)

ولا ريْبَ في أنّ مثل هذا التضاد ، في صُورٍ تتراكمُ واحدةً تلو الأخرى ، يشحنُ القصيدة – على قِصرها– بالتوتّر ، وهذا التوتر ينجذبُ إليه القارئ ، مثلما ينجذبُ إلى شريطٍ من الصّوَر المتلاحقة في إيقاع سريع يؤدّي إلى غايةٍ يتلهف المشاهد للوصول إليها ، ومعرفتها ، معرفة حقّة . وفي قصيدة له بعنوان «غيابٍ» نجد المتكلم يلحّ على أنْ لا فرْق بين الحضور والغياب :

هنا في غيابِ الغِيابْ
حضورٌ لضوء كثيفْ
وعتم جليّ(٢)

وذلك لأنّ الأمور قد اختلطت اختلاطًا كبيرًا على اللبيب ، فلم يَعُدْ يفرّق بين العتمة ، والضوءِ الكثيف ، مثلما لا يُفرّق المتكلم في النصّ بين الحرّ والبرْد ، الحلو والمر ، النذالة والنبل ، أو ما إذا كان العُمْر يقبلُ أمْ أنه يولّي مدْبرًا :

لستُ أعْرفُ بعد ثلاثٍ وخمْسينَ
إنْ أقبل العُمْرُ ، أوْ كان ولّى
كأني من بعد عمري هذا
رحيقٌ يملّحُ
ملْحا يُحلّى (٣)

(١) السابق نفسه .

(٢) السابق ص ٤٢ .

(٣) السابق ص ٤٤ .

وفي قصيدة «أمّي»[1] ثمة سؤال يتكررُ على مسمع المتكلم الذي يشير لنفسهِ ، مستخدمًا ياء المتكلم تارة ، والتاء تارَة أخرى ، وأما صاحبة السؤال (الأم) فيشير إليها في معظم الأبيات بضمير الغائبة ، أو المتكلمة ، عندما يعدل بالنسق ملتفتًا من الغيبة إلى الحضور :

– هلْ رأيتَ الذي مَرّ بي
هلْ رأيتَ خروجيَ منْ جنّتي [2]

وهذا التناوبُ بين الصوتين : المتكلم والمتكلمة ، المخاطب والمُخاطبة ، جعل من القصيدة قصيدة تحتوي على حكاية قصيرةٍ ، مركزها الأساسيّ هو السؤال الذي يستتبعُ الجوابِ :

لا شيءَ
لم ترَ مثلي
وقد شبْتَ قبلي [3]

ويتكرر السؤال ، وتتحول القصيدة – الحوارُ إلى صورةٍ شعريةٍ مفسّرةٍ لمشيبِ المتكلّم – المُخاطبِ من طرف الأم :

اعترفتُ
أهزُّ لها الرأسَ كيْ لا أقولَ ،
لقد شبْتُ قبلك
هذا ، لأني أنا منْ رأى
يا وليفة هذا الصَباح المُعذَّب
كلٌّ عذابك[4]

فالمتكلم يردّ على الأمّ رداً يؤكّدُ فيه أن مشيبه قبلها شيء طبيعي ، وله ما يفسره ، فقد كان هذا المشيبُ ، بسبب ما رآه من عذابها المقيم ، وألُمها المضني ، فالسؤال : هل رأيتَ ، هل رأيتَ ، يتكرَّرُ مرارًا ، متخذا وضْع الكلِم المُضْمَر الذي يومئ

(١) السابق ص ٣٦ .
(٢) نفسه .
(٣) السابق ص ٣٧ .
(٤) نفسه .

إليه المذكور ، طبقا للعرف السائد : «المذكور يدلّ على المحذوف» ، ممّا يجعل السؤال المضمر مركزًا محوريًا للقصيدة . أما في قصيدة «صَوْتهم»[1] فتحتلّ القافية مركز المحور النصّي ، وهي قصيدة تتألفُ من عشرة مقاطع ، تتكرَّرُ في تسعة منها قافية واحدة ، على النحو الآتي : «أكثر ، مبعثر ، سكّر ، أكبر ، تتمَخْطر ، يتبعثر ، أقفر ، أصفر ، المحرّر» وقد تبدو هذه الإشارة للقوافي إشارة رتيبة ، في هذا السياق ، عديمة القيمة ، قليلة القدْر ، والأهمية ، غير أنَّ من يقرأ القصيدة ، بمقاطعها التسعة ، يلاحظ أنّ للقافية في كلٍّ منها تأثيرَها على النسيج اللفظيّ للمقطع برمَّته ، إذ يبدو ، من النظرة العَجْلى ، أنّ جلّ ما في المقطع من كلمات يمهّد لكلمة «تتمَخْطر» تْمهيدًا يمكّنُ القارئ من استدْعاء القافية ، وتوقّعها ، قبل أنْ تذكر :

لسْتَ عُصْفورةً تتقلّبُ في الجَوِّ
تسْخرُ منْ طائرات العدوِّ
وحينَ ترى طفْلةً
لم ترَ الطيرَ من قبلُ
تهْبطُ
كيْ تتمَخْطَرْ[2]

والإشارة في المقْطع الآتي إلى غزة ، وما اعتراها من اتساع إثر النصْر الذي حققته ، في وقت تضيق فيه الطريقُ على المحرِّر ، تجعلُ اللعبُ بالكلمات : محرِّر ومحرَّر (بفتح) مُتوقّعًا لدى القارئ لتلوِّهِ تلكَ الإشارة :

لستُ غزّةَ تبكي
وتضحكُ في نصرها
وقد اتسعتْ خطوَتيْن
وضاقتْ طريقُ المُحرِّر
نحْوَ بقيته ،
وفضاءُ المحَرَّر[3]

---

(١) السابق ص ٢٨ .

(٢) السابق ص ٢٩ .

(٣) السابق ص ٣٠ .

فاعتياد القارئ على التنقل من مقطع لآخر ، وعلى ترديد القافية المذكورَة ، مَكّناهُ من توقّع ذِكْر «المحرَّر» في هذا الموقع . وقد يتعاون في القصيدة عنصران أسلوبيّان ؛ كالقافية والمفرَدَة . والمثال الساطع لهذه الظاهرة ، هو ، قصيدة «يَدُ»[1] التي اجتمع فيها الإلحاحُ على كلمة «يدُها» والقافية المتكرّرَة في نهاية كلّ مقطع من المقاطع العشْرَة . وهي قافية تجْمَعُ بيْن اللام ، التي هي صوْتٌ جانبيّ ، متصلٌ ، مجْهور ، والواو أوْ الياء ، وهما- أيضًا – صوتان متصلان ، مجْهوران . «خيول ، هديل ، مستحيل ، أصيل ، جميل ، طويل ، نحيل ، رحيل ، تسيل ، صهيل» وشذَّتْ عن تلك القوافي كلمة خيول ، ولا يُعدّ ذلك عيبًا من عيوب القافية ، فهي ليست سِنادًا ، إذ المعروف أنّ الشعراءَ ، في القديم ، ناوبوا بين الواو والياء ، في مثل : مأمولُ ، وسرابيل ، في لامية كعب بن زهير المعروفة ، المشهورة ، باسم : «بانت سُعادُ» .

وتكرارُهُ كلمة «يدُها» في أوّل كلّ مقطع ، مع تكرار القافية في نهايات المقاطع ، يجعل من المقطع وَحْدةً نصّية كاملة ، وشبه مستقلة ، عن بقية المقاطع ؛ في الوقت الذي يؤكد فيه تكراره الكلمة(يدها) على ترابط المقاطع بعلائق لفظية ، وعضوية ، ترابط حلقات السلسلة الواحدة ، فكلّما ذكر الشاعر الكلمة «يدها» تأكّدَ القارئ من أنّ القصيدة ما تزال تطّرُد ، وتتوالى مقطعًا تلو الآخر ، وأنّ الشاعر لم يبلغ بعْدُ وقفة الختام ، والقفلة التي تشعرُه بانتهاء النصّ .

**

واللافت للنظر أنّ أكثر قصائد نصر الله هذه تعتمد مركزية الاستهلال باعتباره محْورًا نصّيًا ، فالقصيدة الأولى في الديوان – على سبيل المثال- تتألف من ستة مقاطع ، يستهل كلا منها بعبارة «لو أنني كنت مايسترو» وتلي هذه العبارة صورٌ تتراكم مترابطة بأحرف عطف ، وبعد استيفاء هذه الصور يفاجئ الشاعر القارئ بالعبارة من جديد «لو أنني كنت مايسترو» . وفي الأجزاء الأخيرة من القصيدة تتكرر العبارة في مواقع متقاربة جدًا مما يوحي باقتراب النص من نهايته ، ويؤذن بتسريع الإيقاع :

لو أنَّني كنْتُ مايْسْترو
لوحّدْتُ أغنية الأنْبياء

(١) السابق ص ٧٩ .

لو أنَّني كنْتُ مايْسْترو
لكنتُ أخذتُ بثأري
من حروبٍ على بابِ بَيْتي
ومنْ لَهَبٍ فاجرٍ وَدَويّ
لو أنّني كنتُ مايسْترو[١]

ولا يلبث الشاعر إلا قليلا ريثما يبدأ قصيدةً أخرى يرْتكزُ فيها المحورُ على عبارة أخرى ، وهي «في البعيد هناك»[٢] . وفي قصيدة له موسومة بالعنوان (المجانين) تتكئُ القصيدة على تلك الكلمة ، فيفتتحُ بها مقطعينِ من أربعة تتألفُ منها ، وفي أخرى يكرّرُ الشاعرُ كلمة الأطباء في بدْء كلّ مقطع :

الأطباءُ لا يذكرون
سوى من سيأتي
الأطباءُ سِرْبُ طيورٍ أليفْ
يُحلّقُ بينَ حياتي ومَوْتي[٣]

وفي قصيدة «صوتهم» التي سبقت الإشارة إليها ، يستهلّ الشاعرُ المقاطعَ جميعًا بكلمة «لست» : لست سهلا ، لست زيتونة ، لست وردة ، لست نافذة ، لست عصفورة ، إلخ . . وفي قصيدة «سلام»[٤] تتكرّرُ بالطريقة ذاتها في افتتاح كلّ مقطع عبارة : «سألقي السلام» :

سألقي السلامَ على كلّ شيءٍ
لأنيَ فيه
على النثْرَ والشّعْر
يقتتلان إذا ما غَفَوْتُ
ويقتتلان إذا ما صَحَوْتُ
وقلبي رهينة

---

(١) السابق ص ٨ .
(٢) السابق ص ١١ ، ١٦ .
(٣) السابق ص ٢٦ .
(٤) السابق ص٣٢ .

سألقي السَلامَ على كُلّ شَيءٍ
لأنّيَ فيهِ إلخ[1]

والصلة بيْن تكرار كلمة ، في أول المقطع ، والمحور النصّي ، تطغى على قصيدة أخرى ، بعنوان «اللغات» وأخرى بعنوان «رغبات» يكرّر فيها ، بشيء من الإسراف ، كلمة : «خذيني» . وقد يعمد إلى تكرار المكان في مقدمة كل مقطع ، مثلما هي الحال في قصيدة «شرْفة» التي اطّردت فيها إشاراته لموقع «الشرفة» فهي ضيقة تارة ، وتتدلى تارة ، وعالقة في الفراغ تارَة أخرى ، ولا تكلم صاحبها تارة ، وتذبلُ ، وتحلمُ ، تاراتٍ أخر . وقد يتجلى المحور النصي عنده في الارتكاز على شبه الجملة في أول كل بيت :

لهُ تحْتَ نافذتي ياسمينْ
له قُرْب بابي صلاة
وفوق جداري الوحيدِ لهُ ذكرياتْ
له في حديثي الطويلِ عنِ البَحْر بحْرٌ
له في كلامي النخيلُ الذي لمْ يَطلْ هكذا
قبلَ أنْ يخْلقَ اللهُ هذا النباتْ
له ساعدي
إذْ يُلوّحُ لي
ثم يذبُلُ كالنورِ في شُرُفاتي[2]

والواضحُ أنّ تتبع هذه الاختيارات الأسلوبية يؤدي للكشف عن المزيد ممّا يتخلل هذه القصيدة ، أو تلك . ومثل هذه الخيارات لا يمسّ المفردة ، أو التركيب ، أو الصوت ، أو المعنى حسْبُ ، ولكنه يمس البناء الداخلي للقصيدة ، ويُملي على الشاعر خياراته الأخرى على مستوى المعجم ، وعلى مستوى التركيب النحوي ، ولذلك تأثيره في أنماط القصائد ، فيحظى كلّ نمط منها بشيء من الألـق ، والسحْر ، الذي نجد صداه في إيقاع القصيدة ، أو في نسقها الذي يشفّ عما فيها من مشاعر يتجه بها الشاعر نحو الموضوع الذي يحاولُ التعبير عنه تعبيرًا زاخرًا بالعناصر الأدبية ، والقيم الجمالية .

وفي المجموعة الموسومة بعنوان «على خيط نور» قصائد تطرح الكثير من

---

(١) السابق ص ٣٣-٣٤ .

(٢) السابق ص ٨٦ .

التساؤلات عن أمور قد تبدو لنا أمورا عادية ، وطبيعية ، لا تستحق الوقوف عندها ، في تشكيلات فنية تعد جديدة قياسا بالسابق . فمن الأسئلة التي تثيرها القصيدة يتشكل موقف شعري يتسم بحرقة الشك ، ولهفة التساؤل . ففي قصيدة له بعنوان «طريق الزهور» ثمة سؤال يتردد في خلفية النص ، وهو ما الذي يجعل الحديقة الغناء المزهرة تتحول في غمضة عين وانفتاحها إلى حقل خاو من الزهور والورود مع أن أحدا لا يجادل في أن الزهور مظهر من مظاهر الكون البديع الخلاب؟ . ألأنَّ الأزهار تتسم بهذا البهاء السني عليها أن تتحمل مقصّ بائع الورود الشره؟ أكلما وقع حدث محزن أو مفرح ينبغي أن تجتث الورود وتنسق في باقات وأكاليل تقدم في هذه المناسبة أو تلك؟ ما ذنب هاتيك الزهور حتى تصبح ضحيةً مصيرُها أن توضع في آنية على مائدة صامتة يسمونها زهرية أو في باقة (بوكية) ليصار به إلى المشفى ، أو أكاليل تقدم للعروسين في الزفاف؟ ما ذنب تلك الأزهار ، وما ذنب رائحتها العطرة ، وألوانها النضرة البراقة ، ومظهرها السنيّ لتعدم بهذه القسوة :

تموت الزهور بلا سببٍ واضح دائمًا
كل مرّة
على الحد بين احتمالين
حزن وعرس على حد شعرة
فأين المسرَّة؟ (١)

سؤال يعيد المتكلم في القصيدة طرحه بعد رؤيته الفتاة العاشقة تبتاع باقة من الورود ، وبعد أنْ رأى زهرية على مائدة صامتة ملأى بالورود ، وبعد أن رأى أكاليل على كثب من الجد والجدة في المستشفى وعليها بطاقات صغيرة تدعو لهما بالشفاء العاجل السريع . ألا يشفع هذا كله لبائع الورود أن يتساءل : أكلما وُلدت طفلة ، ينبغي أن تقطف ثلاثون زهرة؟ ولم هذا كله والحدائق تنام عارية تحت سقف المجرة؟

اشترتها
لتفعلْ بها ما تشاء .
فهي حرّة .(٢)

---

(١) إبراهيم نصرالله ، على خيط نور ، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت ، ط١ ، ٢٠١٢ ص ٣١ .

(٢) على خيط نور ، ص ٣١ .

ففي قسوة الحياة ، أو متعتها ، في المناسبات اليومية ، إذًا ، من حزن دامع دائم ، إلى فرح غامر باسم ، تقطف الأزهار ، وتجتث بلا رحمة ، وتجمع بعضها إلى بعض وتنسق في باقاتٍ ، وتحمل على عجل لهذا المكان ، أو ذاك . تلك هي المفارقة الغريبة التي نعيشها ونمر بها دون أن نتوقف مرة أمام هذا السؤال الذي يساور بائع الورود . وغير بعيد عن هذا يستوقفنا المتكلم في قصيدة «بداية» . فهو يخاطب إنسانا آخر حاثا على التصريح بما يريده ، وألا يتردد في ذلك ، فإذا كان لا بد من الموت فليقل كلمته ثم يمضي . وقد يكون الأولى به ، إذا كانت النتيجة واحدة وهي الموت ، أن يقول ما يقوله بوضوح ، فيقول للنهار نهارا ، ولليل ليلا ، ولا داعي للكلام المعمّى :

وخذ الندى
شغف الصغار
لنهاية الأفق البعيد
وقل له أنت النهار
واصعد جبالا أنت تعرفها
وأخرى تجهلك
هبت مدائنُ مطفأة
من موتها وستقتلك
قل كل شيء ، ما تريد ،
إن النهاية أولك[1] .

وبعضُ قصائد نصرالله في هذا الكتاب تقوم على جمع ، وَلْملمَة التفاصيل ، التي تجعل منها صورة لحياة الناس اليومية . ففي «قتلوا جميع الناس» المهداة إلى روح الصحفي الإيطالي فيتوريو أريجوني ، يلملم المتكلم هاتيك التفاصيل ، لترسم مشهدا تطبعُ به حياة الناس في المكان الذي يسوده العنف ، والقتل ، الموجَّه من السلطة بالطبع ، فهم يقتلون : الناس ، المآذن ، الأجراس ، السهول ، الشواطئ ، الخيول ، الطيور ، الفراش ، والقدس ، والخليل ، والعنب ، والبحر ، ويقتلون حتى الفرح في أحداق الصغار ، فهمْ أول الصرْعى . وهذا النسق القائم على تعداد المذابح ، وصور القتل المستمر ، يقنع المتكلم الذي يخاطب ذلك الصحفي بأن هذا الموت كله يكفي

---

(١)السابق ص ص ٤٠- ٤١ .

لإشباع شهوة القتل ، غير أنهم لم يكتفوا بذلك ، فكأنَّ موت ذلك الصحفي وحدهُ هو الذي يشعرهم بالإشباع ، فقتلوه ، لكنهم في المقابل يموتون بمعنىً آخر للموت :

نم ،
كل هذا الموت يكفي
كي يموتوا كلُّهم
خجلا وعارًا
أيها الطفل الجميل(١)

وفي قصيدة له أخرى جيدة بعنوان «حيرة» يسترسل الشاعر في طرح التساؤلات ، جامعًا الصور ، مبرزًا ما فيها من دلالات تشير إلى تناقضات الحياة ، فالرياحُ تهبُّ شمالا والتلال تنتحب ، والبيوت مقيدة والظلال تفر ، والجهات تبكي على ما فيها من تنافر الشمال والجنوب ، والشرق والغرب ، والجدول جبليّ في حين أنَّ النهر يستقبل الجدول ، والفتى- الذي هو موضوع القصيدة- حائر بين أن يستمر في حبه الفتاة التي يعرف يقينا أنها تحبّ واحداً غيره أم يتوقف :

الفتى
كان يعرفُ أن الفتاة تحبُّ سواه
سيقتله حبُّها مرتينْ
ولكنْ أحَبّ(٢)

فعلى الرغم من المفارقات التي تعجّ بها القصيدة ، وبالتالي الحياة ، لا يتخلى الفتى عن حبه ، وتعلقه بتلك الفتاة التي تذيقه العذاب مرتين لا واحدة . أي أننا نحن - بني الناس - نريد الأشياء مع علمنا مسبقا أن فيها حتفنا ، ومع ذلك لا نفتأ نريدها ونتشبث ، كالفراشة التي تحلق حول اللهب مع علمها أنَّ حتفها فيه . أما القصيدة اللافتة بصورها ، ومقاطعها المتواشجة من الداخل عبر نسيج لغوي يقود إلى نهاية يتوقعها القارئ من المطلع ، فهي (العصافير) وربما كانت العصافير -ها هنا- طيورا حقيقية يرمز بها المتكلم في القصيدة لما هو أحرى بالعناية ، والالتفات ، من العصافير وأجدَر ، على أهميتها في حياة الناس ، وفي جماليات الكون . فقد ابتدأ

(١) السابق ص ٤٤ .

(٢) السابق ص ٤٦ .

بذكر حركة الطيور الدائبة بألوانها المختلفة ، وهجراتها المتعددة . مع ذكره المقهى ، والمقعد الذي تجلس فيه تلك التي يزعم أنها تراقب حركة الطيور في الذهاب ، والإياب ، في الصباح والمساء ، حتى ليهيّأ لها أنّ الريح حين تحطّ على الأسلاك إنما هي عصافير ، أو كالعصافير :

وريح من البحر جاءت
وحطتْ على السلك مثل العصافير
هل قلتِ
إن هناكَ على السلك حطَّتْ رياحْ
كل شيء هنا غامضٌ في الصباحْ (١)

ثم يتضح أنّ الشاعر لا يتحدث عن سيدة ترقبُ العصافير ، ولكنه يتحدث عن القصيدة ، بعد أن أضفى عليها صفة الإنسان . فهو يعيد قراءتها مرة تلو الأخرى . يفتح نافذة هنا وأخرى هناك . وأما تلك النافذة التي ظن أن الإضاءة ستأتي منها ، فقد أظلمت فجأة ، وأعتمت ، ولا بد في هذه الحال من أن يعيد قراءة القصيدة مرارًا :

أعيد قراءة هذي القصيدة سبعًا
لتُفتح نافذة لم تر الشمسَ
نافذتي هي ، أو ربما نافذة الجار
تلك التي أعتمت فجأةً
منذ غابتْ وليفته
وعلى حافة من رخام
نَمتْ وحشةٌ مرّةٌ ثم سالت على حائط من حجرْ(٢)

فبهذه الصورة تلتفُّ عناصر القصيدة بعضها على بعض التفاف أغصان الشجرة ، وتزداد تركيبا وتعقيدًا . وما يستدعي الانتباه أن الإلحاح على هجرة العصافير ، وعلى شهوتها للسفر ، وعلى حركتها الدائبة المستمرة ، بين قدوم وذهاب ، وبين مجيء ورواح ، يبعث على التذكير بالبحر البعيد ، وببلاد لم يرها أهلها منذ زمن ، وقلوبهم المتلهفة على العودة أصبحت كالقناديل معلقة فوق الشجر . فالشاعر – إذًا– يقيم

(١) السابق ص ٥٤ .

(٢) السابق نفسه .

علاقة داخلية بين المقهى ، والعصافير ، والقصيدة ، والبلاد التي لم يرها أهلها منذ زمن طويل ، لتعود القصيدة في هذا المناخ النفسي نحو اختيار عصفور من بين العصافير المهاجرة ، وهذا العصفور يحط على سروة ، ويختار بابًا ، فسريرًا ، فَمِخدّة ، فوجهًا كأنه الوردة ، ويشق قلب الوردة ليطهّرَهُ ، ويشدو :

لا تطمئني لغير الجناح
اطمئني لهذي العصافير تعلو
اطمئني لهذي العصافير ترحل
ولا تتركي غير ذلك خلفك
كلُّ مكان ستمضي إليه العصافير أجملْ[1]

مغزى هذه الحركة المتواترة ، المتصاعدة ، من العصافير ومن الأشياء ؛ الريح والبحر والنافذة والرخام والحجر والقلوب ، والبلاد التي لم تر أهلها منذ زمن غير قصير ، والسروة والباب والسرير والمخدة والوردة ، هو الإلحاح على معنى باطني عميق غير مباشر ، ورمزي ، وهو ضرورة أن تمارس القصيدة- الإنسان الحرية ، وألا تخضع لقيود الزمان والمكان . وأن نترك لأرواحنا المتعطشة للحرية أن ترفرف في فضاءات بعيدة لا تأسرها قيود الواقع . وقد طغت البساطة على قصيدته الموسومة بـ«الطغاة» ، ففيها تساور المتكلم أسئلة عدة ، فهم كغيرهم من البشر يحبون أولادهم ، وأعيادهم : أعياد ميلادهم وأعياد تنصيبهم طغاة ، وتخليد أسمائهم بقصائد لا تعوزها الأوزان . ففي كل مكان ذكرى لهم منقوشة أو محفورة لا يحبون لها أن تنسى . : في السجن ، وفي الشارع ، وفي المسجد ، وفي الكتب المدرسية التي تفتح على صفحاتها الأولى وتكرس لصورهم المزدانة بالنياشين ، وبعد تعداد هذه الأشياء التي يهيم بها الطغاة حبًا يبدأ التساؤل ، وهو : ما الذي يجعل الشعوب تكره هؤلاء الطغاة ، والحال أنهم يحبون لأنفسهم ما تحبه الناس . ولم تصرُّ الشعوب على تعكير صفو هؤلاء الطغاة أهو حسد منها ؟ هذه التساؤلات تقود للنهاية التي يتمركز فيها المعنى غير الصريح ، فهي - أي الشعوب- لئيمة تنسى أنّ هذه الأوطان ،التي هي أوطانها ، وأوطان الطغاة على السواء ، مِلْك لهم :

---

(١) السابق ص ٥٦ .

الشعوب اللئيمة تلك
نسيت فجأة ،
أن أوطانها هي أوطانهم
أنّ أوطانها هي مِلْكٌ لهم[1]

ها هنا يبرز المغزى ، فالشعوب لا تفتأ تنسى – كما العادة– أن الطاغية لا يكتفي بالانتساب للوطن ، والانتماء إليه ، وإنما يعده مِلْكا له شأنه في هذا شأن الأشياء الأخرى التي يمتلك : قصر مثلا ، أو سيارة ، أو أيّ شيء آخر . فهو يوظف الوطن كاملا بما فيه من أناس لتمجيد ذاته وأبنائه وأيامه : يوم ميلاده ، ويوم جلوسه ، ويوم . . إلخ . وأما الآخرون فليس لهم إلا الجحيم يُصْلونه ، وفي هذا تكمن المفارقة التي تقوم عليها هذه القصيدة بوصفها ذروة طبيعية للأسئلة الكثيرة التي توحي بها . وتتكرَّر مثل هذه البنية التي تتراكم فيها الصورُ ، وتنسابُ إلى أن تبلغ الذروة في ما يشبه المفارقة في قصيدة (إلى أنْ ينام) فالشاعر يستحضر فيها طقوس الأم التي تشجع الطفل المذعور على نبذ الخوف ، والاستغراق في النوم . فتهدهده ، وتعده بأن كل شيء سيكون على ما يرام . الضوء بدلا من العتمة ، والنافذة ، والباب المفتوح على حوش ، ورمل ، وشارع عريض يستطيع أنْ يلهو فيه ويلعب ، والخبز ، والملح ، وتراب الحديقة ، وشاي المساء ، والجارات اللواتي يزرْن البيت في الضحى ، والنهار . كل شيء سيكون حلوًا ، وأنيسًا ، وعذْبًا ، وشاسعًا مثل حلم :

لا بأسَ
يومان ، ثم يكون هناك ضوءٌ ،
تكون هنالك نافذةٌ ،
بابٌ ، وبيتٌ ، وحوشٌ ، ورملٌ ، وشارعْ
ويكون هنالك خبزٌ وملحٌ
زيارة جاراتنا في الضحى ،
وترابُ الحديقةِ ،
شايُ المساءْ

(١) السابق ، ص ٩١ .

يكون نهارٌ كما تتذكَّرُه دائمًا
مثل حلمكْ[١]

وهذا الاسترسال في تعداد ما يبعث في عروق الطفل الاطمئنان ، وشيئا من دفء الأمان ، لا يفتأ يتواصل : فالطرق ستكون سالكة ، والظل يمتد أمامه نحيلا فارعًا على متن الطريق المؤدي إلى منزل جده . والهواءُ لا بد أنْ يكون منعشًا ، وغناء الطيور لا بد أن يكون عاليًا ، مثل ضحكةٍ مُجلجلَةٍ من صبيّ رائع ، ولهذا تقولُ في نهاية المطاف :

لا تخفْ
كل ما في الجوار ثلاث كتائب
خمسون دبابةً
وثلاثة آلاف وحْش يُسمَّوْن شبيحةً
لا تخفْ
كل ما في الجوار هناك . .الظلامُ وبعض المدافع .[٢]

تجمع القصيدة إذًا بين هذين النقيضين : الأمان الموعود ، والأسلحة الفتاكة المدمرة ، والشبيحة الذين يملأون الظلام رعبا حول البيت . صورة تؤكد أن للحقيقة وجهين : وجهًا نراه في الحلم ، ووجْها يجبهُنا على أديم الواقع القاسي إلى حد الجريمة ، ومثالُ هذه البنية يتكرر في قصيدة أخرى جيدة هي قصيدة «الطاغية»[٣] وفي قصائد أخرى عدة لكن القصيدة التي لا بد أن تستوقف القارئ هي قصيدته (مستوطنة)[٤] فمع أن العنوان مباشر جدًا ، ويوشك أن يزور عنه القارئ منصرفا بدعوى أنه تلقى المعنى من العنوان ، فلمَ يُعنّي نفسه بقراءة البقية ، إلا أن من يقرأ النص يكتشف أن العناوين المباشرة ليست دائما دليلا على انعدام التوفيق ، أو على الاختيار الخاطئ . أو على الوضوح الذي يرقى إلى حد الابتذال السطحي . ففي القصيدة تتراكم صور شعرية عن الشجرة ، وعن القبَّرة ، وعن الثمرة ، وعن الناي ، وعن النجمة المبهرة ،

---

(١) السابق ، ص ١١٢ .
(٢) السابق ، ص ١١٤ .
(٣) السابق ، ص ١٢١ .
(٤) السابق ، ص ١٧١ .

وعن البلبل الغريد ، وعن شقيٍّ شغفته ابنة الحي حبًّا فأحبّ ، وعن حقل الكمثرى ، وعن طالب حفظ الدرس حفظا جيدًا ، وعن ابتسامات تشف عن تطلع للحياة بآمال عراض ، وعن سوسنة وغروب ، وعلى نحو مباغت تنحرف القصيدة عن هذا الاتجاه ، سالكة اتجاها آخر مناقضًا تمامًا :

هنا كانت الضحكة الفاتنة
وحديث الغروب إلى السوسنة
قبل أن تتقدم دبابة لتشق الطريق
إلى قمة التل ،
تبني لقطعان جيش الغزاة
على صدر أمي
مستوطنة[1]

مثل هذا التنقل : من بوح شعري بالصور عن شأن يبدو شخصيًا بحتاً إلى هذه الصورة التي تنفتح على مرأى دبابة زاحفة تقوم بتدمير المشهد الكوني المتلألئ بأنوار الربيع الملائكية ، مُفسدة ما كانت توحي به هاتيك الصور من روعة الحياة ، وتفتحها على آمال كبار ، إنما هو طريق جديد يسلكه الشاعر للكشف عن قسوة الواقع ، وعن قسوة ما يقوم به الغزاة على الأرض في فلسطين . نعم ، ثمة أسلوب يعتمد المواربة في النص ، لكنه ينتهي بنا بهذه المفارقة التي تسبغ على الواقع الكثير من الرؤى السوداء التي تشعر القارئ بالمرارة . وأكثر قصائد الديوان تجمع بين تلك البساطة على مستوى الشكل أو البنية ، والتدرج في طرح التساؤلات ، وبناء القصيدة بناءً يبلغ به الشاعر الذروة التي تضيءُ ، وتضفي على تفاصيل الحياة ، وفتات الواقع ، معنىً آخرَ يمثل انعطافًا بالرؤى الشعرية عن السائدِ والمَألوف .

---

(١) السابق نفسه .

٩
بَعْدَ حينٍ مِنَ الشعْر،
مقارباتٌ في شعرِ علي البتيري

قليلا ما يستحوذُ الشاعر علي البتيري على عناية النقاد ، ودارسي الأدب ، على الرغم من غزارة شعره . فقد حظي بغير قليل من الجوائز ، سواءٌ ما كان منها عن أدب الأطفال ، أم عن الأغاني ، أم عن الشعر ، ومع ذلك لا نجد بين ما ينشر من مقالاتٍ ، ودراسات ، إنْ كان ذلك في الصحف الورقية اليومية السيارة ، أو في الصحفِ الإلكترونيةِ ، أو في المجلات ، والكتب ، ما يتوقّفُ بأناة ، وَتُؤَدَة ، عند شعره ، أو على الأقل ، عند ديوان واحد من دواوينه ، وهي كثيرة . فقدٍ صدرتٌ له مجموعات عدة ، نذكرُ منها : لوحاتٌ تحت المطر (١٩٧٣) والمتوسط يحضن أولاده (١٩٨١) والقدس تقول لكم (١٩٨٣) وأطفال فلسطين يكتبون الرسائل(١٩٨٤) و فلسطين يا أمّي (١٩٨٦) و صوتُ بلادي (١٩٩٠) ولماذا رميت ورود دمي؟ (٢٠٠٢) وشبابيك أتعبها الانتظار(٢٠٠٤) وأخيرًا للنخيل قمرٌ واحدٌ (٢٠٠٧) وكنا قد أشرنا في دراسة لنا قصيرة عن المفارقة في قصار القصائد لنماذج من شعره اعتمدنا فيها على ديوانه «لماذا رميت ورودَ دمي»[١] ويبدو أنَّ تعمّد البتيري تخصيص شعره للموضوع الفلسطيني هو الذي أضْفى عليه انطباعًا مألوفاً ، فبدلا من أن يتنبّه إليه الدارسون ، يضربون صفحًا عن شعره ، ويطوُون كشحًا عنْ مُنْجزِهِ ، كونهم لا يجدونَ جديدًا يقولونهُ عن شعْرِهِ في هذا الشأن .

على أنّ للبتيري طابعًا خاصًا يجعل من الموضوع الفلسطيني المألوف ، الاعتيادي ، في القصيدةِ ، موضوعًا جديدًا ، لا يخلو من الانطباع القائم على

---

١ . علي البتيري : لماذا رميت ورود دمي؟ دار البشير ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ . وانظر = إبراهيم خليل : من الشعر الحديث والمعاصر(بحوث وشخصيات) ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٩ ص ص٢٣٠-٢٣٤ .

الإحساس المُفْعَم بالدهشة ، ففي «صفحة من كتاب الأرض» يذكّرُنا العنوان بالكثير الجمّ من القصائد التي قيلت من قبلُ عن الأرض ، والوطن ، ومع ذلك تبدّد قراءة النص هذا الخاطر السريع ، فالقارئ يجد نفسه أمام حكاية قصيرة تروي ما كان من رحيل الأب ، واتخاذه من ظل شجرة الزيتون مثوىً لهُ ، وقبرًا . فالمتكلم يذكرنا بهذا الفلاح ، وبعشقه لهاتيك الأشجار ، وبما تمثله من دلالات على الارتباط بالوطن . فشجرة الزيتون تستقبلُ العصافير ، وهي تغني للشمس ، والمطر ؛ وبذلك تتسع الصورة – صورة الأب الذي يعشق الزيتون– لتستوعب صورة الفلاح الذي يعشق الكرْمَ ، والترابَ ، والسهْل ، والسفْحَ ، والمدى المختوم بسلاسلَ من القِمَم العالية ، فهذا الفلاح أبٌ لا يملّ الحديث عن عشقه ، وحنوّه على تلك الشجرة ، ولا يفتأ يغنّي للدالية ، محترسًا من عيون الأعداء :

وأبي ظلَّ يرحمُه الله
محترسًا من عيون الرياح
تداعتْ عليه بأكفانها
فلاذ بزيتونة ظلّلتْ روحَه
واسْتراحْ[1]

يَتَّضحُ – هنا – أنَّ الشاعر لا يعبّر عن المعنى تعبيرًا مباشرًا ، بل يتّجه لاستخدام الصورة ، ولا ريب في أن القارئ يتأوّلُ التعبير «عيون الرياح» ويتأوّل كلمة «أكفانها» ويتأول كلمة «تداعتْ» ثم يتأوَّلُ هذه الصورة التي يلوح لنا فيها الأبُ ، وقد اطمأنّ لظلال الزيتون ، واستراح . فأما أنْ يلوذ الفلاح بالشجرة مطمئناً ، وهو يفارق الحياة إلى العالم الآخر ، فتلك صورةٌ – بلا ريب– من صُوَر الارتباط الحميم بالأرض ، وبما عليها من رموز تنمّ على هذا الارتباط ، وتؤكّده . وفي قصيدة له أخرى بعنوان «قنديلٌ في الذاكرة»[2] نجد البساطة نفسها تتكرّر في حكاية ثانية عن الجدّ الذي يخشى أنْ يموت في منفاهُ دون أن يتاح له إلقاءُ نظرة الوداع الأخيرة على الوطن الذي أحبّ :

لا أحبّ الموت أنْ يأتيَ بنومي
مثل لصٍّ يرتدي ثوبَ الظلام

---

(١) لماذا رميت ورود دمي؟ ص ٤٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٢ .

يقبضُ الروحَ ويْمضي
تاركًا جثمانَ عشقي في المنام
دون أنْ ألقي بروحي
لحظة الموْتِ على وَجْه فلسطينَ السلامْ[١]

فهذا نموذجٌ آخرُ يُضافُ إلى النموذج السابق المتمسّك بشجرة الزيتون ، والدالية ، والكرم ، والسهل ، والسفح ، والمدى الموشوم بالقمَم العالية ، وفيه ما في ذلك النموذج من دلالاتِ الالتصاق بالأرض ، حتى اللحظة الأخيرة . فهو لا يبالي بالموت ، ولا يخشاهُ ، إلاَ من حيث أنّه قد يأتي في أوانٍ لا يُتاحُ له فيه أنْ يلقي النظرة الأخيرة على الوطن . وتتكرَّرُ الحكاية في صورة أخرى يصوغها الشاعرُ على هيئة رؤيا مناميّة ، تظهر له فيها سيدة تخشى عليه من البَرْد القارس ، فتعلق فوق رأسه معطفًا من تراب أبيه الراحل ، وها هو طيفُ الأم يخاطبُ المتكلم الذي لم يدعْ وسيلة من وسائل التدفئة إلا واستعملها ، ولا ضربًا من الملابس إلا ارتداه :

وقال : تدفأ
ترابُ أبيك لروحِكَ ثوْبٌ
أحنُّ عليكَ
ولو كنتَ مرْتديًا كلَّ ما في بلادِ الأسى
من ثياب[٢]

وتتواصلُ الأسئلة التي تستفزُّ المُتكلم ، فتارةً تتساءلُ الأمُّ عن الاغتراب الذي طال دون أن يضعَ لهُ نهاية ، أو حدًا ، بالرجوع إلى شواطئ غادرها منذ زمن ، وهو- بلا ريْب – في توق شديد ليعود إليها عبقاً بعطر اللقاء ، وتارة تتساءل عن الشوق القديم النائم الذي لمْ يستيقظ :

ويِّمْ جراحَك شَطْرَ البحارِ التي
تستحمّ نجومُ المُحبّين فيها
بعِطْر اللقاء المُذاب[٣]

---

(١) المصدر السابق ص ٦٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٨١ .

(٣) المصدر السابق ص ٨٣ .

يكرِّرُ الشاعرُ في هذا الديوان تكرارًا لافتا للنظر ذكْرَ الأب ، والأمّ ، والجَدَّ ، وكأنَّ أفراد الأسرة رموزٌ لا بدَّ منها للتعبير عن شدة انصهارِه بهذا الشعْبِ الذي يُكرِّسُ شعْرَهُ للتعبير عن عذاباته الشديدة ، ومعاناته القُصْوى ، ففي «خذيني إلى البَحْر» تبدو القصيدة كما لو أنها صورةٌ من صُوَر التعلق بالأمّ ، على الرغم من أنّ المتكلم فيها يخاطب «الغيمة الراحلة»[1] فهي – بلا ريْب – ستجود بما فيها من غيث ، ومطر ، على بحر الأمّ الحزين[2] . وعلى حقول الأب التي سينهض فيها شجر البرتقال نهوضًا جديدًا بعد أنْ مرَّتْ عليه سنواتٌ عجافٌ قضاها في الذبول ، واليُبْس . وفي ضوء هذه الصورة يتراءى لنا طيفُ الأمّ ، وهي تعود إلى الحياة ، ملوّحة بوعْد الخير ، متمثلا في سنابل القمْح ، وفي الخبز ، وفي الماء ، وفي اخضرار الربيع ، وبهجةِ العُرْس :

خذيني
فخلفَ ضفائرِكِ الشاردات معَ الريحِ
أبصرُ أمّي تلوّح لي بالسَّنابل
تركضُ نحْوي ، وتركضُ حتى
تقوم بقلبي قيامة خبزي ومائي ،
فاشهَدُ خصبًا مديدًا أمامي ،
وأتركُ جُثة جوعي ورائي ،
واشْهدُ عرْس اخْضراري[3]

هي عشتارُ ، إذاً ، رَمْزُ الانبعاث ، والخِصْب ، والخضرة ، ففي انبثاقها من الحلم يتلاشى الجوعُ ، ويتلاشى القحطُ ، وتنبَجسُ الحياة من الأرض مثلما ينبَجِسُ الوجود من قرارة العدَم . صورةٌ تقوم على استخدامات مجازيّة عدّة ، فالغيم ضفائرُ شاردة ، والقيامة هنا خبزٌ ، وماءٌ ، والجوع جثة متفسخة ، والاخضرار عرسٌ بهيج ، مجازاتٌ تعبّر ، بلا شكّ ، عن البديل المتوقّع لواقع المتكلم بعد عودة الأمّ ، وظهورها مجدّدًا ، وإلى جانب هذا المَسْعى من الشاعر لتنميق مُعجمه الشعري تجنبًا للمباشرة في

(١) المصدر السابق ص ٣٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

(٣) المصدر السابق ص ٣٤ .

التعبير ، نجد قصائد أخرى ، ومنها قصيدة «لم يبْق إلا الريح» [1] تجْمَعُ بين التكثيف المجازيّ ، والتلاعب ببعض الرموز الدينية ، والأسطورية . فالمتكلم مثل نبيّ ، كلّما آنس نارًا احترقَ في أتون الحَرْف ، الذي يرمزُ به للشعر الصادق ، الصادر من القلب ، مثلما يصدُرُ لحنٌ موجعٌ من وَتَرٍ مُلتهبٍ . وهو ثابتٌ على العَهْد ، لا يتزَعْزَعُ ، على الرغم من العواصِفِ التي تجتاحُ الوقت :

يا شعرُ
عفْو لهيب نبْضكَ في عُروقي
ما عقّني قلمي
ولا باعَ القصيدة في انزواء تنهّدي
ورقٌ صقيلُ [2]

ولهذا كلّه يظلّ صوتُ الشاعر نابعًا منْ ماضٍ هو الحاضرُ ذاته ، يخرج للتوّ من سوق عكاظ ، ملوحًا بسيف عنترة ، منصرفًا عن أبوابِ كسْرى ، وقيْصر الروم ، منتميًا لثغر (عبْلة) الذي يلوحُ له مبتسمًا ، مبشرًا بشلال من العيون الكحيلة ، والأحْلام السعيدَة :

يا وجْهَ عبلة
لا تغبْ عني
فإني قد رأيتكَ منْ ثقوب الليل شلالا
من الشهُب المكحّلة العُيونِ
على مدَى أفقي ، وأحلامي تسيلُ [3]

وبهذا يؤكّدُ البتيري أنه في «وطنيّاته» – إذا جازَ التعبير ، وصحَّت التسْميَة– لا يكتفي بنبْل المَعْنى على حسابِ المَبْنى ، وإنما يتواصلُ سعْيه الدءوبُ لتطوير أدَواته ، ناسجًا من الرموز التي تتمثل في أفْراد الأسْرَة ، ومن النماذج المستدعاة من التاريخ الثقافيّ ، كالسِّيَر ، والأساطير ، والتاريخ ، والمُعلقات ، والأدب القديم : «لمعت كبارق ثغرك المتبسّم» و«الهوى العذريّ» صورًا تعبّرُ عن المُحْتوى ، وتشكيلهِ ، في نَسَقٍ

(١) المصدر السابق ص ٣٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٤١ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٣ .

مَجازيّ ، وتركيب فنّي . وتؤكّدُ هذا المَسْعى قصائدُه القصيرة التي خصَّص لها نحو ثلث الديوان . فالقصيدةُ القصيرةُ لدى البتيري ، كغيرِه من الشعَراء ، تجمع بين الشفافية والعدد القليل من الكلمات ، مع الإشارة التي توحي بالفكرة – غالبًا– عن طريق التناقض الظاهري الذي يفاجئ القارئ ، تاركًا في نفسه شعورًا مفعمًا بالدهشة :

كيفَ لي أنْ أصدّقَ شيْخَ الكلام
بعد أنْ قال لي
وهو يلفظ أنفاسَهُ ويَموتْ
عاشَ . . عاشَ . . السكوتْ[1]

فالتضادُ الظاهريُّ– هنا – نابعٌ من كوْن الهتاف الذي يردّده شيخ الكلام هو عاشَ السكوت . فكأنّ هذا الشيخ على مذهب من يقول : إنه يحمل في الداخل ضدّه . وفي «طفلة رائعة» يزاوج الشاعر بين الضحكة والدمعة ، مُتلاعبًا بالأثر الذي توحي به الكلمتان ، ليكتشفَ القارئُ الموقف المأسَويّ الذي يُباعِد بين ما تظنّه الطفلة البريئة من أنّ الشاعر يستطيع أنْ يكتب قصائد عن الفرَح ، وما يلوذُ ، هو ، به من صمْتٍ ، لأنّه ، ببساطة ، لم يعرف الفرَحَ في حياتِه قطّ :

طفلة باسِمَة
تغني وترقصُ
ثم تعبّر عن عشقها للقصيدة
وتسألني
– هل ستكتبُ شعرًا جديدًا لأفراحنا القادمة
وتنشرهُ في الجريدة؟
فاضحك . . أضحكُ حتى البكاء
ويجْثمُ صمتٌ على ضحكتي الدامعة
فتفهمني الطفلة الرائعة[2]

---

(١) المصدر السابق ص ١٠١وانظر= من الشعر الحديث والمعاصر ، ص ٢٣٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٧ .

فبمُنْتهى البساطةِ ، جرى التعبير عن بعد المسافة ما بين الموقفيْن : موقف الطفلة البريء ، وموقف الشاعر المُتكلّم ، الذي تمتزجُ فيه الدمعة بالابتسامة ، ومن هذا المزيج يتحقّقُ مغزى القصيدة الذي لخصته العبارة الأخيرة «فتفهمني الطفلة الرائعة» . والتحوّل من «باسمة» إلى «الرائعة» يشبه التحول من الضحك للبكاء ، على الرغم من أنّ المُفردَتيْن لا تنمّان إلا على دلالةٍ واحدةٍ ، هي الفرحُ البريء الذي لا يعرفُ الحزن قط .

شبابيك أتعبَها الانتظار

في شبابيك أتعَبَها الانتظار(٢٠٠٤) لا يفتأ البتيريُّ يغنّي لبلاده ، فهي «وَرْدَةُ الفجر» التي لا تتوقّف عن الشروق صباحَ كلّ يوم ، ضاحكة لعيني النهار تارةً ، وتارةً هي الأسْطورة التي تمنح الأعمى القدرة على الإبصار من جديد ، وهي طورًا امْرأة تُعرفُ بأسماءَ شتى ، ذِكرُها يُنْعش الروح ، وتبْهج القلب ببريق ابتسامتها الفضّي ، ذلك «البريق» الذي ليس كمثله شيء :

وابتسام الصبح في ثغرك يا ليلى بلادي
كلُّ ما أملك من سحْر الربيع
لو أتاني الخلقُ في الكوْن
وتاقوا لبريقٍ فاضَ منْ
جدول بسْمتكِ العَطشى
يمينًا لنْ أبيعْ
لن أبيعْ(١)

وبالقدْر ذاته يواصلُ البتّيريّ كتابة القصيدة الملتبسة بالحكاية القصيرة ، وهنا يُمْكننا أنْ نشير إلى نوع جديدٍ من الحكايات الشعريّة في هذا الديوان ، كالحكاية التي يتخيل فيها حدثًا ، وحِوارًا بين «الثلج والنار» ، مما يعيد إلى الذهن تلك القصائد ، والقِصَص ، التي تدور في الغالب حول شخصيات ليست من بني الناس ، كالطير ، والحيوان ، أو النبات ، أو أيّ شيء من الكائنات الموجودةِ في الطبيعة ، وهي في الغالب حكايَةٌ رمزيةٌ allegory تشفّ عن فكرةٍ يُحاول الشاعرُ ، أو الكاتب ،

(١) علي البتيري : شبابيك أتعبها الانتظار ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص ٢٤ .

تْمريرَها عبْر مجْموعَة من المتواليات المتخيّلَة ، ففي القصيدة الموسومة بالعنوان المذكور[١] نجدُ ، في البدْء ، تحديدًا للزمن ، وتحديدًا للمكان ، ثم يبدأ الحدَثُ بخلاف جرى بين الاثنين ، ثم يخاطبُ الثلجُ النارَ طالبًا منها الابتعاد عنه ، لما تسبّبه له من ذوَبان . أما النار فتتهمُ الثلج بأنه يتهدَّدُ كيانها المتألق بنظراته الباردَة ، وصقيعه الشديد . ثم تتدخَّلُ الريحُ ، وهي ترقبُ المشهد ، فتدعوهما لقبول حكمها فيما شجَرَ بيْنهما من خلاف ، فترحّب النارُ بذلك ، فيما يرفضُ الثلج هذا العرْضَ ، متهمًا الريح- على الرغم من برودتها أحيانًا - بالتحيّز للنار ، فهي - أي النارُ - تزْدادُ توقدًا كلّما هبَّت الريح :

أعرفُ أنك باردةٌ
لكنْ من يضمنُ لي
طقسَ جميع الأوقات
من يضمنُ لي
في هذا الزمَن الغدّار
ألا تضعي كفَّيك بكفِّ النار[٢]

وقد تضمّنت القصيدَةُ «في المَنام الأخير»[٣] حكاية شبيهَة بهذه الحكاية . ومثل ذلك القصيدة الموسومة بعنوان «قالت الشمسُ لي»[٤] وكذلك قصيدة «القادم»[٥] ولا يفتأ الشاعرُ يكَرّرُ ذكر الأمِّ ، والأب ، تكرارًا يذكّرُنا بقصائد الديوان السابق «لماذا رَمَيْتُ ورودَ دمي؟» متخذًا من رُموز الأسرة أداةً للتعْبير عن التراحُم الإنسانيّ ، والترابُط الحَميم ، بين الشاعر والشعب الذي يكنّ له أعظم الحب :

مذ مات أبي
صارتْ أحلامي
بلقاء الأحْباب بعيدة

---

(١) شبابيك أتعبها الانتظار ص ١٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٦ .

(٤) المصدر السابق ص ٩٠ .

(٥) المصدر السابق ص ١٠٢ .

مذ مات أبي
وتيتَّم قلبي
لم أكتبْ في عينيك قصيدة [١]

فالأبُ يرمز في شعره – عادةً – للإرادة الصُلبة ، والماضي العبق بروائح الشهادة ، والالتحام بالأرض ، تربةً ، وشجَرًا ، وحَجَرًا :

ما انحنى والدي
مثل سرْوَة ليل بساحةِ منزلنا
هزّ للموت رأسًا
ولكنّه ما انحنى [٢]

وفي قصيدة أخرى يتذكَّرُ المتكلمُ أمَّه التي شاخ الشوقُ في عينيها ، وهي تنتظرُ عوْدَة الغائب ، بلاً فائدة ، وحتى الأخبار ، التي كانتْ تصلها منه ، لمْ تعد تصل إلا في القليل النادر ، الذي لا يُؤْبه لَهُ ، ولا يُقاسُ عليه ، فغابتْ عنها رسائله ، وانقطعتْ ، على الرغم مما يعانيهِ ، هو الآخرُ ، من شوْق :

وأنا ما زلتُ في
شوْقٍ لأمي
وعلىً قمّة أحزاني
أغنّي [٣]

وفي قصيدة أخرى بعنوان «من النافذَة» نجدُ الأبَ يرْمزُ للمُعاناة التي تكتنفُ بظلالها حياة المتكلم ، وهو يواجه ذئاب الصحراء ، وحيدًا ، إلا من حُزْنٍ تمتزجُ فيه دُموعُ الأب :

واجهتُ عواءَ ذئابِ الصحْراء
وكان الحزنُ الموْروثُ ورائي
يجْذبُني للخلفِ

---

(١) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٧٣ .

بحبْلٍ مجدولٍ منْ
دمْع أبي[1]

فالديوانُ «شبابيك أتعَبَها الانتظار» يجمَعُ بين سمات فنيّة رأيناها في الديوان السابق ، مثل : تكرار ذكر الأب ، والأم ، والجدّ ، والسعي لتطوير بنيته الشعرية باستخدام السرد في بعض الأحيان ، والاتجاه نحو السرد الرمزي ، ولكن الديوانُ يخلو من القصائد القصيرة التي رأينا نماذجَ كثيرةً منها في مجْموعَته «لماذا رَمَيْتُ وُرودَ دَمي؟» فهلْ نجدُ في ديوانه «للنخيل قمر واحد» (٢٠٠٧) الشيءَ نفسَه ، أمْ ثمّة تغييرٌ في الشكلِ يُوازيهِ تغييرٌ في الفَحْوى؟

للنخيل قمرٌ واحدٌ

واللافتُ للنّظر في الديوان «للنخيل قمرٌ واحد» عُمْقُ ما فيه من الإحساس بالاغتراب ، وكثرة الحديث عن هواجس الرحيل ، والسَفَر . ففي إحدى القصائد لا يستدعي انتباهَ المُتكلم شيءٌ قدْر ما يستدعيه مشهد النهر في تدفقه الدائم ، وجريانه المستمرّ ، الذي يشبه سفر هذا المتكلم ، وتنقّله من منفىً لآخر ، ومع أنَّ النهر ، في نهاية المطاف ، يبلغ المصبَّ في البحر ، إلا أنه يظلّ في تجوالهِ الدائم ، وتنقّله الدائب المُسْتمرّ ، يستفردُ به الرحيلُ ، وتتقاذفهُ المنافي ، والفلوات ، وهو لمْ يسْتطعْ ، بَعْدُ ، اللحاق بليلاهُ :

ما زال رحيل تلوَ رحيل يستفرد بي
فيخامرني في سكرات العشق
وراء مضارب ليلاي ، جنون
خذني بين ضلوعك يا نهر
اغسلني من إرث غبار القهر
وأخرجني من رَحم الماء
كما ولدتني أمي[2]

وممّا لا جدال فيه ، ولا ريْب ، أنَّ تجربة الاغتراب هذه تؤثّر في الشاعر تأثيرًا

(١) المصدر السابق ص ١٢٧ .

(٢) علي البتيري : للنخيل قمرٌ واحد ، دار اليازوري ، بدعم من أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص١٥ .

كبيرًا ، فتتوافرُ ، بسب ذلك ، في قصائده ، كلماتٌ تنمّ على ذلك ، وتدلّ عليه ، مثل : الهموم ، والحزن ، والوجدان الذي تملؤه الأوجاع[١] فهو يخاطب الحبيبة في قصيدة «عيناكِ وجدائلُ حيفا»[٢] شاكيًا ما يلاقيه من بلادٍ تتقاذفُه في الغربة مثلما يتقاذفُ اللاعبونَ الكُرة :

بيننا يا الحبية
أيدي البلاد التي غرَّبتنا
وعادتْ تحنُّ علينا
توضّبُ عشاً لطيْريْن شفَّهما البرْدُ
تخرجُ أثقالَ لوْعتها
قبل يوْم القيامة[٣]

والاغترابُ ، بالنسبة لشاعرٍ فلسطينيّ ، أصْلا ، وَفصْلا – كعليّ البتيري – لا بدّ أن يختلط بمشاعر الحنين للوطن ، ولهذا لا يُذكرُ الاغترابُ إلا مُقْترنًا بذكر المدينة تارةً ، والأرض ، والزيتون ، والأمّ ، والأب ، والحبيبة تارَةً أخرى . ففي «مطرٌ غريب»[٤] يتلو المتكلمُ دعاءَ السفَر ، لعلّ في ذلك ما يخفّفُ عنه بعض متاعب الرحيل ، ومَشقاته ، ولا سيّما أنّه يشعر في غربته بالوحْدة ، ويتمَنّى من الحبيبة التي يرْمزُ بها للبلاد أنْ تتبَعَهُ ، في حلّه وترْحاله ، لعلها تؤنسُ وحْدته ، وتنقذُهُ من طيور الحَذَر :

على الهجْر كنتُ وحيد اغترابي
لتنسي بأنكِ كنتِ قُبيْل رَحيل حَمام المنافي
وحيدة ،
لك الآنَ أنْ تتبعيني
إلى حيثُ ألقت بنا مُعْجزات الرحيل
ولا تجفلي من طيور الحذَر[٥]

---

(١) للنخيل قمر واحد ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٣١ .

(٤) المصدر السابق ص ٤١ .

(٥) المصدر السابق ص ٤٢ .

ونتيجة الإحساس بمعاناةِ الغريب تلحّ على الشاعر صوَرُ الرحيل ، مقابلَ صورةٍ أخرى تدْعو للتمسُّك بالوطن ، والتشبّث بالبقاءِ فيه ، على الرغم ممّا يلاقيه الصامِدونَ من تضْييق ، وحصار ، ومُطارَدَة :

أوقفوا أمْسيَّة الشَّعْر الذي
غنّى لحزْن البرتقال
كلّ ما قلناهُ عن تغريبة العشقِ
وما سوْفَ يُـقالْ
لا يساوي قطْرةً من دَمكمْ
ظلتْ على باب الخليلَ (١)

والمقـابلة بين البـقـاء ، والرحـيل ، لا تعني أنّ الشـاعـر كفّ عن الإحْـسـاس بالاغتراب ، والمُعاناة ، نتيجَة التنقُّل في المنافي ، فهو يرى ، في قصيدة أخْرى ، المشرَّدَ في غـربته ، واسْـتِـسْـلامِـه للنفْي ، كـالذي أضـاعَ ظلَّه في العَـتْـمـة ، يُعْوزُهُ المُرْشـدُ ، والدليل :

وما عدتُ أبصرُ في عتمة الصمْتِ
غيرَ الأسى ، والرحيلْ ،
وما عادَ في غابة الحالمينَ
لمن تاهَ عن ظلّه في ازْدحام الظلام
دليلْ (٢)

ومن شدّة إلحاح الغربة عليه نجدُهُ يُخصّصُ قصيدةً لهذا الأمْر ، وهي قصيدة «شيءٌ منْ طقوس العشق في الغربة» . وفيها نجدُ المتكلمَ يؤكّدُ أنّ الغرْبَة أصْبَحَتْ شيئاً يسْكنُ فيه بدلا منْ أنْ يُعاني هو منْ اللا مكان ، فَهْيَ التي تتخذُ منْهُ مَسْكنًا ، ودارَ إقامة ، وقرارًا :

لست أسكنُ في غرْبة اللا مكان
هي الآنَ تسْكنُ في (٣)

---

(١) المصدر السابق ص ٥٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٣ .

(٣) المصدر السابق ص ٧٠ .

وهذا يمنحُهُ منْزلةً بين المغتربين المنفيّين خاصَّة ، لا يدانيه فيها مغتربٌ ، ولا ينافسه عليها أحدٌ ، فهو كالسيّد بين الأغراب ، هو أوّلهم وهو آخرُهم ، وهو الذي يتقدّمهم على الجواد السابق ، وهو الذي يراهنهم على الجوادِ الأخير :

أنا سيّد الغربة الآن
إذْ أمتطي خيْلها واحدًا واحدًا
وأحثّ الجوادَ الأخير
إلى أوّل العشق في ساحة العاشقين
أميلُ على حمْحَماتِ الصّهيل
لأقنعَ قلبي بجدْوى فروسيّة الاغْتراب(١)

وعلى هذا الأساس لا يَمَلُّ النزالَ في ساحة المغتربين ، فجوادهُ ليْس غِرًا ، وسَيفُه صارمٌ ، صقيلٌ ، ودرْعه سابغةٌ ، تتلألأ تحتَ غُبارِ النقْع ، في المَيادين . ولا يفتأ الشاعرُ يُكرّرُ ذكْرَ الرحيل في إيحاء ينمُّ على قسوَةِ النفْي ، وقسْوة الشعور بأنّه غريبٌ ، لا أملَ لهُ بالعوْدة ، فالجَحيمُ هوَ المَنْفى :

يا ظبية احتكمي لكاهن غرْبَتي
وترسَّمي آثارَ مقصلتي الجَديدَة
حاذري
فجهنّم الحمراءُ رابضَةٌ وراءَكَ حاذري
وجهنّم الحمْراءُ رابضة أمامَك حاذري(٢)

ويختصرُ الشاعر سيرته في هذا الديوان بعبارات قصيرة جدًا ، فزمنه زمنُ يباب ، وحياته مقسَّمة بين يتم واغتراب . وهما أمران لا ينفعُ معهما حذرٌ ، ولا حرْصٌ ، ولا احتياط . ولهذا يُخاطبُ الأرض في واحدة من قصائده مُتمنيًا أنْ تمحو ما في الكون من أغرابٍ استباحوا بلادَهُ ، وطردوهُ من فردوسِهِ المفقود ، لعلهُ يكون آخرَ عهْدهِ بالنفي :

فاوضي أيتها الأرضُ
ادخلي في جدول الأعمال

---

(١) المصدر السابق ص ٧٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٢ .

واستفتي العيونْ
واقلبي طاولة الأغرابِ في
لحظة عشق ، وجنونْ
وليكُنْ في آخر الحزْن المُشظّى
ما يكون[1]

وعلى هذا النحْو تبرزُ في هذا الديوان مَلاحظُ لا نجدُها في الديوانيْن السابقيْن ، فتركيزُهُ على موضوع الاغتراب ، والرحيل ، والنفْى ، وهواجس السفَر ، والترْحال ، شيءٌ ينسجمُ معَ التجارب الشعْريّة الجديدة التي غلبت على الشعر الفلسطيني ، سواءٌ في ذلكَ شعْر محمّد القيسي ، أو مُريد البرغوثي ، أو أحمد دحْبور ، أو عزّ الدين المناصرة ، وإبراهيم نصر الله ، وغيرهم . . ممن اكتوَوْا بنار البُعْد ، وجحيم الفراق . وأصْبح الحنينُ للوَطن ، والشكوى من النفْي ، والتشرّد ، واللجوء ، زادَهم اليَوْمِيّ ، الذي يغذّي تجاربَهُمْ بجلّ ما تتفتّقُ عنْه القصائدُ من رائق المَعْنى ، ورائع المَبْنى .

(١) المصدر السابق ص ١٢٩ .

١٠
من النص التقليدي إلى النصّ التفاعلي

يلاحظ من تتبّع تجربة محمد إبراهيم لافي منذ «مواويله على دروب الغربة» التي صدرت في العام ١٩٧٣ أن الأمر لم يكن يتعدى - عندئذ- التلويح بشهادة ميلاد لموهبة شعرية سيكون لها شأن في آتي الأيام ، ومقبل الزمان . رومانتيكية لاذعة تتوحد فيها ، وتندمج ، مشاعر الحب الحقيقي ، بالحنين إلى الأهل ، والبيوت ، والأمل بالرجوع إلى حيث الذكريات ، والقمر ، والعطر ، وناي الراعي :

أمّاهُ إنْ فاضتْ عيوني بالدموع
وبطاقتي حمَلتْ إشارة لاجئٍ
أوْ ربّما
لكنْ فدَيْتكِ لا تهوني
فغدًا أعودُ معَ الربيعْ
معَ كلِّ زهرة ياسمينْ
فترقَّبيني (١)

هذا الترقبُ سرعان ما يغدو خربشات غارقة بالمداد الأحمر - لون الدم- فالحب الحقيقي تحول ها هنا إلى ثورة ، والأغنية الزرقاء الرومانتيكية تصبح زهرة دامية ، والأحلام ثورة كبرى على الشيوخ الذين لا يُعرف من هم ، ولا من أين جاءوا ، ولا كيف أصبحوا زعماء للقبيلة ، أو الشعب :

أنا منْ أجْل العُيون السودِ
أحبَبْتُ المَشاوير الطويلَة
واشتهَيْتُ الرفْضَ يوْمًا في حياتي

---

(١) محمد لافي : الأعمال الشعرية ، بيت الشعر رام الله ، ط١ ، ٢٠١١ ص٤٢٤ وانظر= مواويل على دروب الغربة ، مطبعة عمان ، ، ط١ ، ١٩٧٣ ص٤٣ .

علّني أثبتُ ذاتي
علميني الثوْرَة الكبْرى على شيْخ القبيلة[1]

فـ«الانحدارُ من كهف الرقيم» مسيرة الذات باتجاه الوطن ، الذي كان مغيبًا فيما مضى ، ففي ما بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٧ طغت المشروعات الرومانتيكية على الأنا ، وبانطلاق المقاومة تغير الحال ، وأصبح الاتجاه نحو الوطن هو المصير ، والمآل ، ولو كان في ذلك الموت :

إنّي أطلّـق كلَّ الصدور التي حضَنَتْني
وأرفضُ موْتي عليْها
وكلّ الصدور كفَنْ
أهرْولُ نحْوَكِ
أتركُ كلَّ البلاد ورائي
وكلُّ البلادِ وَطَنْ[2]

تتحوَّلُ الكتابة بُعَيْد ذلك إلى نزيف تحْتَ الجلْد ، فلا المشاريعُ الرومانتيكية ، ولا المقاوَمَة التي اختطفها المتخاذلون ، والفاسِدون ، تكفي لاسترجاع شبْر من الأرض ، فتغدو القصيدة – بسبب ذلك – ووسط هذا الخراب ، معاناة ، لا تعبر عنها إلا صور يلتقطها الشاعر من هشيم اللغة التي تندلع فيها الحرائق ، ففي نهاية المطاف ، وأيا كانت حدود الخيبة التي ألقته إليها المقادير ، فلا بد من أن يعتصم بخيزرانة شعره :

في الخراب المُعمّم
حيثُ قصائدُنا تقفُ
في السُقوطِ المُعمّم
حيث اندحارُ الكمينِ الأخير
المُغَنّي الأخير
العواءُ الأخيرُ
سنعترفُ

---

(١) محمد لافي : الأعمال الشعرية ، مصدر سابق ص ٣٦١ وانظر= الانحدار من كهف الرقيم ، جمعية عمال المطابع التعاونية ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٥ص ١٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ، ص ٣٨٨ والانحدار من كهف الرقيم ص ٦٥ .

نَحْنُ لا نَحْتمي بالكتابة لكنّنا نَنْزفُ[١]

وفي «نقوش الولد الضال» ومروراً بتجربته المرّة في «مقفى بالرماة» ، تتراكم المعاناة ، تواكبها محاولات لكسْر نمطية الصورة ، بحيث تصبح القصيدة – على الرغم من قصرها وميلها للتكثيف– مزيجًا من السخرية ، والتهكم ، والتناقض الظاهري . ويغدو ما يقال فرصة للبوح بما لا يُقال ، منتهكاً ، بجرأة ، شروط الكتابة المعتادة :

بعد ثمان وثلاثين سنة
من خيبات العمر
ورقص القلب على الرمضاء
ما همّ إذا ضيعت العقل
فكل الأمة من زمن تركض دون حذاء
باحثة عن هذا العقل الضائع
في آبار النفط
ورمل الصحراء[٢]

وتتعمّق التجربة في «أفتح بابا للغزالة» ، بحيث تتحول الصورة إلى ما يشبه الرسم الكاريكاتيري ، فالناس يمشون ورؤوسهم إلى أسفل ، بينما أقدامهم في الأعالي ، والبياض يسرق الجهات ، والمتكلم ليس على يقين مما إذا كان ميتاً أو أنه حي . والوطن يتحول إلى دويلة وهمية ترسم في الورق نهارًا ، وتمّحى ليلا :

لم يكن صدفة أن نسمي مجازرنا وطنًا
ثم نربط خيل النشيد على بحر غزة
كيما نخربشَ ملكًا على ورق في الصباح
وعند المساء يزول[٣]

---

(١) محمد إبراهيم لافي : الأعمال الشعرية ص ٢٩٩ وانظر= نقوش الولد الضال ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٩١ ص ٢٦ .

(٢) محمد إبراهيم لافي : الأعمال الشعرية ص ٢٢٦ وانظر= مقفى بالرماة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ص٥٤ .

(٣) محمد إبراهيم لافي : الأعمال الشعرية ص ٢٠١ وأفتح بابا للغزالة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ص١١٨ .

وفي ديوان «لم يعد درج العمر أخضر» رؤية مقلوبة للأشياء ، وهذه الرؤية تعرّي واقعنا الذي نحاول إنكاره ، فالمتكلم في القصيدة هو الميت ، فيما يؤكد أنّ الشهداء هم وحدهم الأحياء . وفي قصيدة أخرى لا يعرف المتكلمُ ، عبر صورة الشبيه المجازيّ ، ما إذا كان ميتاً ، أو ما يزال يعد في الأحياء الذين يرزقون . وفي ثالثة يحدثنا المتكلمُ عن الشرفات الكثيرة ، وبعد أنْ يعدِّدها : واحدة للقوافي ، وأخرى للمدينة ، وثالثة للزمن الرديء ، ورابعة للسكوت ، وخامسة للرهَبوت ، ثمة شرفة أخرى واسعة بحجم المدى ، وبقدر الفضاء ، لأنها ببساطة شرفة موته هو :

شرفة لاحتراق القوافي على الشفتين
شرفة للمدينة تقتل عاشقها لتضيء
شرفة للزمان الرديء
شرفة للسكوت
شرفة للشوارع يحتلها الرهبوت
شرفة للفضاء وسيع المدى
لأموت[1]

في هذا الديوان «لم يعد درج العمر أخضر» ثمة بناءٌ مدهش للصورة ، فالقصيدة تبدأ ، وتنتهي ، على هيئة تتراكم فيها تفاصيل الصورة كقطع من الفسيفساء جنبًا إلى جنْب ، تاركة للقارئ تتبّع نموّها ، واستكشاف ما فيها من ذروة ، فالقنينة ، والمدفأة ، وجهاز التسجيل ، والمقاعد ، والأقلام ، والجرائد ، والكؤوس ، أجزاء من صورة تبدو لنا متفرقة تتراكم في مخطط عشوائيّ ؛ لكن الإشارة – في نهاية القصيدة – تنقذ هذه الأشياءَ ، وتؤطّرها ، بعد أنْ كانتْ مبعثرة :

قنينة خمر
مدفأة ، ومسجلة
ومقاعد لم تستقبل أحدًا منذ شهور
أقلامٌ عاطلة
رزمة صُحُفٍ

(١) محمد إبراهيم لافي : الأعمال الشعرية ص ١٢٥ وانظر= لم يعد درج العمر أخضر ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٩١ .

كتبٌ متناثرة
خمسُ كؤوس قذرة
كلّ الأشياء هنا تدخلُ مْلكة التعْريف
وأنا وحْدي النكرة[1]

فالأشياء التي يذكرها المتكلم تبدو منفصلة بعضُها عن بعض ، وقد اجتمعت بصفة عشوائية ، غير أن العبارة الأخيرة ، أو البيتين الأخيرين – بكلمة أدق – ساعدا على دمج هذه الأشياء لتؤلف باندماجها صورة واحدة لعالم آخر يبرأ منه المتكلم . فالقارئ يدرك من قوله «وأبقى وحدي النكرة» أنه النقيض المُهَمَّش لذلك العالم الذي ، على الرغم من هامشيته ، يحظى بالاهتمام ، والتعريف . فالذروة – ها هنا– تتربع على قاعدة من أشياء يجري تجميعها في الصورة كما لو أنها تأطيرٌ لأشياء مبعثرة . وهذا نمط من التصوير ، وجنس من النسج ، يتكرر في شعره مرارًا . فمن ذلك – على سبيل المثال – قصيدة نحن جيل الهزيمة ، التي تتراكم فيها مسميات مبعثرة يجري تأطيرها بعبارة واحدة ، وهي قوله «نحن جيل الهزيمة» ، لقد تدرج لافي في أعماله المبكرة من الرؤية الرومنتيكية إلى القصيدة ذات البعد التحريضي المقاوم ، فإلى قصيدة الرفض والاحتجاج ، متخذا من السخرية ، والتهكم ، والمفارقة ، وسائل فنية للتعبير عن هذا الرفض . وفي ديوانه «ويقول الرصيف» يعمّق هذا التوجه ، مُؤكّدًا أنه لا يميل لتكرار تجاربه ، ساعيًا لإضافة ما هو جديد على شعره . فهو في هذا الديوان يستخدم المفارقة من جديد للتعبير عن الإفلاس الذي انتهت إليه المرحلة . . فليس الرصيف في القصيدة التي يحمل الديوان عنوانها إلا تعبيرًا عن تهميش هذه الأمة في هذا الزمن الذي بات فيه الكلام المنطلق من الأبواق الرسمية خاليًا من أيّ مصداقية ، فيما ينهض الرصيفُ نفسه بالدور المعاكس ، مؤكدًا أنه شاهد الزمن ، وأنه عن دراية ، وخبرة ، كافيتيْن ، لا يعترفُ بالتفاوت ، والفارق المزعوم بين سيد ومسود ، وبين قائدٍ وقطيع ، ففي عصر الهزائم لا موضع للاختلاف ، أو التباين :

كلنا في العراء سواء
لا شموخَ ولا كبرياءْ[2]

(١) الأعمال الشعرية ص ١١٢ ، لم يعد درج العمر أخضر ، ص ٦٩ .

(٢) محمد إبراهيم لافي : ويقول الرصيف ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٠ص١٤ وانظر الأعمال الشعرية (مصدر سابق) ص ٢٧ .

وهذه السخرية تحيل القصائد القصيرة في الديوان إلى لقطات ، أو ومضات شعرية خاطفة ، فالزعيم في قصيدة «مسئول ثوري» نموذج للقادة الانتهازيّين ، الذين برزوا على نحو غامض ، مفاجئ ، لا يُعْرف من أين جاءوا ، ولا من هم آباؤهم ، ولا من أين هم ، وهذه الأسئلة تدوي جميعًا في رأس المتكلم ، دون أن تجد الإجابات . ومع ذلك يحلو لأولئك الانتهازيين أن يحتكروا الجلوس على مقاعد القيادة : كبر التنظيم ، أم صغر . ولأنهم لا يعترفون بالأخطاء التي يرتكبون ، يتشبثون بهاتيك الكراسي ، كأنّ الله لم يخلق لتلك القيادة سواهم من بني الناس :

والليل ، والمنشور ، والجحيم
سيكبر التنظيم
ويصغر التنظيم
وفي كلا الحالين
يبقى قائدًا
قائدهُ العظيم .(١)

فالزمن – بلا ريب – هو زمن هؤلاء المتشبثين بالمناصب إلى آخر رمق ، مع أنّ جل الحقائق تؤكد لهم ، صباح مساء ، وليل نهار ، أنهم لا يصلحون لهذه المواقع . ويتراءى للمتكلم ، في قصائد لافي هذه ، أن الزمن يقف إلى جانب أولئك الجلاوزة ، فهو خريف تارة «ولا يظلّ سوى خريف» و«زمن حداد» تارة أخرى . وبين ذلك وذلك يبرز الرصيف باعتباره الفضاء الوحيد الذي يحتضنُ الصادقين ، والمناضلين ، مثلما يظل الشعر أداة التعبير عن الرفض :

أقول كم تراجعت خيلٌ ، وكم
تكسّرت سيوف ،
لكنما . . اثنان لم تطلهُما
سهامُ هذي الرحلة الخريف :
الشعْرُ ، والرصيف .(٢)

---

(١) ويقول الرصيف ص ١٨ والأعمال الشعرية ص٢٩ .

(٢) ويقول الرصيف ص ٢٢ والأعمال الشعرية ص ٣١ .

وعلى المنوال نفسه ، منوال التهكُّم ، يكتب لافي قصيدة بارعة ، بعنوان : «رجال» . تتجلى فيها الصورة المضادة لتلك التي أبرز لنا فيها المتشبثين بالكراسي ، ممن ثبت إخفاقهم في إدارة الأزمة ، إذا صح التعبير . وفي أخرى ، هي «البيوت» يسخر من أبطال المفاوضات العبثية ، الذين تنازلوا عن «البيوت» على الرغم مما تمثله من تفاصيل حميمة عن حياة الناس ، في قراهم ، ومدنهم ، وأراضيهم الزراعية ، التي تزحف عليها المستوطنات زحف الأخطبوط ، وتنتشر فيها انتشار السرطان :

البيوت التي لا تباع ولا تشترى
البيوت التي نقطت في الولادة أسماءنا ،
البيوت التي نقشت فوق جدرانها الطين ،
حكمة أجدادنا
البيوت البعيدة ،
البيوت التي غيَّبتها الجريدة ،
البيوت التي زوَّجوها الزمان المقايض ،
لا تهمّ المفاوض .[1]

تقيم هذه القصيدة شعريّتها على التقاط تفاصيل اليومي ، دخان الطوابين ، الناي ، العناكب ، الليل ، حكايات الجدة ، السَّهر فوق السطوح في ليالي الصيف القائظ ، القمر ، حبات التوت ، حبال الغسيل ، الشبابيك ، رائحة البنّ ، والهيل ، وشاي العصر ، العصافير التي تضع أعشاشها في جدران لا تخلو من ثقوب ، الحمام الذي يحلق أسرابًا ثم يحط في هاتيك البنايات ، كرنفال الزواج ، وتناسل البيوت التي تنتج بيوتا جديدة ، جلّ هذه التفاصيل تعيد للشعر الذي هجره كثيرون إلى القصة ، والرواية ، رواءَه الباهر ، وألقه الساحر . أما قصيدة «بيان» ففيها تنعقد الصلة مباشرة بين الماضي ، متمثلا بتعصّب الجاهلي لقبيلته ، «أنا من غزيَّة إن شرقت» والمذهبي السياسي «لا علاقة لي بمذابح صفين» والحاضِر الذي يرتئيه «الكبار» على مذهب من ينخرطون في اتفاقية «أوسلو» :

لا علاقة لي بالذي يرتئيه الكبار
فأنا في ملاك المعسكر

---

(١) ويقول الرصيف ٢٩ والأعمال الشعرية ص ٣٥ .

محضُ عنصر
لا علاقة لي
باتخاذ القرار[١]

يبرأ المتكلم- إذًا - من تبعاتِ المرحلة ، فمثلما نبذ جانبًا نبذ القوم عنترة العبسيّ حين تُرك لرعي الإبل ، كي يحسن الحلبَ ، والدرّ ، ترك المتكلم - ها هنا - جانبًا ، فلا شأن له بما يحدث الآن : وليس مسئولا عن الخيبة المرة التي حصدها تجّار الاتفاقيات ، والمفاوضات العبثية ، لذا لا نعجبُ إذا رأيناه يعلق على صدره زجاجة خمر ، متهكمًا من شعارات المرحلة الأخيرة :

غير أني
أعلق قنينة الخمْر في عنقي
جَرَسَ المرحلة[٢]

ويحرصُ الشاعر على إضاءة شمعة في نهاية النفق ، فكما هي الحال في قصيدة «الرجال» تظهر الصورة المضادة لصورة الهزيمة ، والتراجع ، والخذلان في قصيدة «جنوبيون» التي ترفع شعار «لا» في وجه الزمن الأمريكي - الإسرائيلي :

جنوبيون نرفع لاءَنا
فوق الخراب الآن لافتةً
نضيءُ حروفها
ويضيئنا فيها الجنوبُ[٣]

وما لاحظناه في قصيدة البيوت يتكرر بصورة أخرى في قصيدة مؤثرة بعنوان «مقامتان» وهي قصيدة تعود بنا إلى «نقوش الولد الضال» ، حيث صور الطفولة ، والحنين إلى المكان ، والماضي ، باعتبارها مصدرًا من مصادر الغنى الوجداني ، والثراء الحسّي ، العفوي ، للغة الشعرية ، فهو لا يفتأ يذكر «حوش» الدار ، وقهوة المساء ، والهيل ، والحكايا ، التي لم تزلْ تدور على الألسنة :

---

(١) ويقول الرصيف ص٣٤ وانظر= الأعمال الشعرية ص ٣٧ .

(٢) ويقول الرصيف ص٣٥ والأعمال الشعرية ص ٣٧ .

(٣) ويقول الرصيف ص ٤٠-٤١ والأعمال الشعرية ص ٣٩ .

كأنّ «حوش» الدار عامرٌ بالساهرين
كأنّ قهوة المساء ، والحكايا
لم تزل تدور ،
كأن أتراب أبي
لم يصبحوا
من ساكني القبور .(١)

ويشذّ الطابع الموسيقي لهذه القصيدة عن بقيّة القصائد ، فقد اتكأ فيها على التدوير . وجعل من القوافي علاماتٍ متداخلة في نسيج الأبْيات ، بدلا من أنْ تكون وقفاتٍ نهائية على الأواخر . مما يُضفي- في الواقع - بعض الغرابة على جرْس القصيدة الصوتي . ويستطيع القارئ أنْ يتتبّع في الشاهد الآتي قافية اللام التي أردفها بالياء تارة ، وبالواو تارة أخرى ، يقول :

ويسوقني قدري أنا الأعمى ، عصايَ
دليل خطوي ، كلما رنَّتْ على الطرقاتِ
رنَّتْ في المدى أسمائيَ الحركيّة القتلى ،
أنا الإرثُ الثقيلُ ، أنا بقايا صافنات
الخيل في زمن تعزّ به الخيولُ ، أنا
الطبولُ ، أنا القوافلُ في الصحاري الجوفِ
ضيّعها الدليلُ (٢)

فكلمات مثل ثقيل ، خيول ، طبول ، دليل ، قوافٍ وقعت داخل نسيج النص ، وليس في أواخر الأسطر مثلما هو متبع . وقد راوح بين الأعمى والقتلى ، وصافنات وطرقات ، والجوفِ وحتفي ، وغيرها فيما يُعدّ قوافيَ ثانوية . ولا شكّ في أنّ لمحمد إبراهيم لافي في هذا الديوان تجاربَ جديدة على مستوى الأداة ، وعلى مستوى اللغة ، تضع ديوانه في المقام الأول من دواوين الشعر القليلة التي صدَرَتْ مُؤخرًا . على أن مسيرة لافي الشعرية قد اجتازت مراحل سبق لنا أن ذكرنا بعضها ونسعى في هذه الدراسة للتوقف إزاءَ ما يعرف في شعره بالنص التفاعلي .

---

(١) ويقول الرصيف ص٦٥ والأعمال الشعرية ص ٤٧ .

(٢) ويقول الرصيف ص ٦٦ والأعمال الشعرية ص ٤٧ .

النص التفاعلي

فمن يقرأ الأعمال الكاملة للشاعر ، قراءة متأنية ، تقف عند كل قصيدة ، بل عند كل مقطع ، وكل بيت ، يكتشف أن لهذا الشاعر ، الذي بدأ بواكيره – مثلما تقدم – منذ العام ١٩٧٢ ، محاولات جادةً لمقاربة النص التفاعلي مقاربة أظهر من أن تخفى على قارئ . والنصّ التفاعليّ – ابتداءً – هو النص الذي يتيح للمتلقي أن يكون حاضرًا موجودًا في الملفوظ البياني من خلال الاستعمالات التداولية التي تتكرر في القصائد ، وبذلك يسهم المتلقي ، شاء أم لم يشأ ، في إنتاج الدلالة الأدبية للنص . وكلما ازداد اتكاءُ الشاعر المبدع على الوسائط المتعدّدة من رسوم ، وإشارات صوتية ، ومشاهد مكانية ، ولقطات يمكن تأويلها بوساطة الصورة ، وترجمتها بصريًا ، ازداد حظه من التفاعل ، والتعدّد الدلالي الذي يغني النصَّ ، بحيث يتحول على المدى البعيد إلى مجموعة نصوص تحاكي في عدَدها عدد من يتلقاها ، ومن ينخرط في لعبة الدلائل التي تحتويها انخراطاً جادًا .

فالنصّ التفاعليّ ليس مصطلحا جديدا لم يعرف قبل عصر الإنترنت ، مثلما يظن كثيرون . فهو نمط حياة ، ووسيلة تعامل ، مع الأمور المختلفة التي يمر بها الفرد في حياته اليومية ، بصورة متكررة ، قبل أن يصوغ المحدثون المصطلح السائد interactivity text فهو يتفاعل بما في النصوص عند قراءته لها مثلما يتفاعل بما فيها من رموز وصور ووسائط حين يمر بها في أثناء نشاطه اليومي . وهذا التفاعل ، سواء جرى بقصد أو عن غير قصد ، من الأعراف السائدة التي يحتكم إليها هذا المتلقي كلما قارب أن يقرأ نصًا قراءة غير عابرة .

وهذا المدخل في نقد النصوص يواجه في الواقع بعض الاعتراضات من لدن المبدعين الذي لا يحبذون السمو بمنزلة القارئ سموًا يجعل منه منافسًا ، أو شريكا لهم في الأداء ، وكأن ديمقراطية العملية الإبداعية تسيء– بأسلوب أو بآخر – لمكانة المبدع ، واحتكاره حلبة الرقص ، إذا ساغ التعبير . إلا أن هذا لا يطرد في عموم المبدعين ، لا سيما كتاب القصة ، والرواية ، فهم يسعدون أن يسهم القراء في ترجمة أعمالهم السردية إلى رؤى جديدة ، قد لا تكون خطرت لهم ببال عند كتابتهم هاتيك النصوص ، غير أن الشعراء هم من يضيقون ذرعًا في العادة من تدخل القراء ، سواء كان هذا التدخل في إطار التأويل ، أو التفسير ، وقد عبر شاعر العربية في القديم أبو الطيب عن ذلك بقوله :

أنام ملء جـــــفـــــوني عن شـــــواردها
ويســـــهـــــرُ القـــوم جـــرّاها ويخـــتـــصمُ

غير أنّ للافي موقفا آخر مختلفا عن موقف أبي الطيب فيما أحسب ، وأظن ، وتشهد على ذلك كثرة الإشارات ، والوسائط ، التي يبثها في غير قليل من قصائد دواوينه ، مما يجرى تداوله على ألسنة الأشخاص الذين يتوجه نحوهم بخطابه الشعري ، فهل ثمّة من يتفاعل بكلمة (شين) وهي التي تومئ إلى الشيء القبيح ، غير قارئ اعتاد هذا اللفظ ، وعرف معناه ، ودلالته ، معرفة تثير فيه الكثير من المشاعر ، وهل يتوقع أن يستجيب قارئ لعبارة(قرعة أبو من وين) غير قارئ يألف هذا التركيب ، ودلالته ، التي توحي بمغامز في النسب :

رجل المهمات الصعيبة
في الزمان الشين
أنى تحط به الرحال تجد مراسمه
على الصفين
لكنه سيظل لغزا حيث لا تدري إذا
فتشت عن نسب له
(قرعة أبو من وينً)[1]

يتجاوز الشاعر بهذا المفلوظ ما تقره الأعراف الفصحى في لغة الأدب ، وينزلق إلى العامي ، مطوعًا الصوت لإيقاع الدارجة كي ينفذ أثره في السامع مثلما تنفذ الإبرُ ، وفي المتلقي ، الذي هو – بلا ريب – على بينة من الدلالات البعيدة التي يروم الإبانة عنها المتكلم في النصّ . وهو إلى ذلك لا يفوته التركيز على التنغيم الذي يؤدي لضرب من الانسجام الصوتي المحبّب في كلمتي صفين ووين ، فعلى الرغم من علو الأولى ، وارتقائها سلالم الفصحى ، تهوي الثانية في حركة تلغي المسافة بين الرفيع والوضيع ، بين النخبوي والشعبي ، فالشعرُ عند لافي ، لا يفرق بين المستويين . وفي صورة من صوره التي تذكر المتلقي بما يمر به من صور متكررة في حياته اليومية : البيوت ، بما تعنيه من ألفة ومودة ، والأماسي بين رائحة الهيل ، والقهوة ، والشاي ، والجلسات العامرة بالسواليف ، أحيانا ، وبالنميمة أخرى ، والطيور تطير أسرابًا تأتي

(١) محمد لافي : الأعمال الشعرية ص ٢٩ .

وأخرى تروح ، متعالية على الدخان الكالح الذي يندفع من الطوابين . ومثل هذه الصورة لا تحتاج لأكثر من سيناريو قصير ، ومصور بارع ، حتى يجد المتلقي نفسه أما نص غنيّ ، متشعب ، تمثل المشاهد المصورة خلفية ترافق الملفوظ الشعري :

البيوتُ
دخان الطوابين سر القرى
والبيوت الشبابيك سر الفتى
للفتاة الخجول
والبيوت الأماسي ، ورائحة الهيل ، قهوتنا
شاي جلساتنا في الأصيل ،
العصافير تنشر أعشاشها في السطوح
الحمام يطيّر أعراسه في الأصائل
سربًا يجيءُ وسربًا يروح(١)

فالطوابين ، والشبابيك ، والهيل ، والقهوة ، والشاي ، والحمام الذي يجيءُ ويروح ؛ مفردات شعرية لكنها في الوقت ذاته تثير في المتلقي الروابط الذهنية ، التي تدفع به دفعًا لاستحضار صور من الذاكرة ، وانطباعات ، قد يسعفه الخيال في استعادتها على نحو تبدو فيه شريطا من الصور التي تشاهدً في فيلم فيديو ، أو على قرص مدمج . والشاعرُ كأيّ فنان يهيم في الصور التي تنسج من خيوط ذات ألوان دافئة تناسب الذوق الشعبي ، ولهذا نجده يلحّ على البيت الطينيّ تارة ، ولعبة الغماية تارة أخرى ، وعلى حياته القروية الريفية بين بيارات الموز ، والسّواقي ، والأتربة ، التي تملأ قدميه الحافيتين غبارًا :

هذا الطفل تعرفه
وتعرف بيته الطيني
تعرف لعبة الغماية الحاراتُ
كم هالتْ سواقي الغور غبرتها على قدميه
تعرف خضرة الموز التي سكنت يديه(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٣٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٤٠ .

لبيت الطين مثلما (للغماية) سحرهما الذي يضع المتلقي ، وجها لوجه ، في مشهد مكاني يذكره بالمخيم ، والحارات التي لا تخلو من الصبية العابثين ، ومن الغبار ، ومجاري المياه ، وأما المجلس الذي ينحو لافي للتذكير به مرارًا فسيّدهُ – عادَة – فنجان القهوة الذي لا يني يدور ، والحكاية لا تني ترْوى ، والسيرة القديمة التي فتحت لا تفتأ ترنّ ، والولد الذي يستمتع (بولدنته) لا يفتأ يرنّ هوَ الآخر ، وعلى وقع هذا الرنين تدورُ فناجين الحديث في الحنو تارة ، أو في (الهيشة الفوقا) . وهذه القصيدة «المقامة» لا تكتفي بهذا المشهد الحكواتي ، وإنما تعود بنا أيضًا إلى جذر ثقافي هو «المقامات» بما تسدعيه من مذاق بديعي في نثر يشبه النظم ، مفعم بالموسيقى ، والحنين إلى الماضي :

ثمة قهوة فنجانها أبدا يدور
وحكاية الأسلاف ما انفكت أبدا ترنّ
وعقرب الزمن الهتاف يرن
والولد الذي يصغي يرنّ
. . . .
والولدنة الأولى
بسراب الشعر وكاس مغشوش
من هذا الفتى في الحنو أو في الهيشة الفوقا
يمر من الكتاب المدرسي
إلى مغازلة البنات[١]

لا يفتأ لافي يكرر كلمة (الولدنة) في التعبير عن أيام المراهقة ، والفتوة ، ومطاردة ابنة الجيران تارة ، أو البنات العائدات من المدرسة ، أو الآيبات من النبع .[٢] ولا يفتأ يذكر ، في مشهد مكاني دقيق ، الخربة أو الهيشة الفوقا أوالعوجا وجورة المجدرين وقهوة المساء مع سواليف لم تزل تدور وتروى[٣] . ولا ريب في أن مثل هذه الألفاظ تمثل إشارات كالتي يستخدمها الناس فيما بينهم على نمط من الشيفرة الخاصة بهم دون

(١) الأعمال الشعرية ص٤١ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٤٥ .

(٣) الأعمال الشعرية ص ٤٦ وانظر أيضا ص ٥١-٥٢ .

غيرهم من الناس . فالقارئ الذي يتوخاه الشاعر- ها هنا - هو الذي يستجيب لما في هذه الإشارة أو تلك من مغزىً ، ومن أيحاء خاص . فما الذي تعنيه الهيشة الفوقا ، والخربة ، أو جورة المجدرين ، وما الذي تعنيه لفظة ولدنة ، ولم تختص به عبارة ابنة الجيران التي تتكرر كثيرًا؟ أسئلة لا جواب لها إلا في شيء واحد ، وهو أن هذا النصّ يقرأ تداوليًا أي : أن يسبر القارئ الضمني ، الذي له حضوره في النص ، مثل هذه الإشارات ، وفقًا لاستراتيجية المبدع الذي هو كاتب النص .

ومع أن الباحث الرواشدة تناول «ذاكرة الطفولة» في شعر محمد لافي في كتاب منشور[١] ومصنف معروف ، إلا أن في الأمر زيادة لمستزيد ، فهو ، على سبيل المثال ، لم يتوقف عند تذكر الشاعر لبعض الألعاب في القصيدة ، تلك التي كان يلهو بها الصبيان في المخيم ، مثل السيارة التي تصنع من الأسلاك ، أو فتح أغطية القوارير (الكازوز) ولعبة(الفارت) وغيرها . . ولم يتساءل لمَ يكثر لافي من ذكر ذلك في بعض القصائد مع أن الغاية الأدبية ، والعلة الفنية لذلك ، واضحة جدًا . فالشاعر يريد أن يشرك القارئ في إبداع شعره ، وأن يتقاسم الاثنان الملفوظ البياني ، والدلالة المستخلصة من ذلك الملفوظ ، والإسهام ، معًا ، في صياغة جمالية تتجاوز الفرد إلى الآخرين ، فهم - جميعا - داخل الحلبة التي لم تعد حكرًا على راقص واحدٍ معين :

مشاوير الضحى
سيارة الأسلاك
أغطية الكازوز ، ولعبة الفارت
تركت الزهور بصندل الكاوتشوك
في العام الدراسي الجديد
وبدلة الكاكي[٢]

فعندما تقرع أسماعنا كلمة الكازوز أو فارت أو بدلة الكاكي إلخ . . تنثال في الذاكرة خواطر ويستعيد الخيال شريطا من الصور والانطباعات التي نكاد نظن أنها أصبحت مخبوءة عميقا في تلافيف اللاوعي ، ليأتي لافي ويستثير المحلول الكيماوي

---

(١) سامح الرواشدة ، الشعر وذاكرة الطفولة ، دار الكتاب الحديث ، إربد ، ط١ ، ٢٠١٠ وانظر ما كتبناه عن الكتاب في : القدس العربي ، لندن ، ٢٠١١/٥/٣ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٥٣ .

المتحكم بتلك الذاكرة فتنشط من جديد وتضع ما كان مغيبا في مقدمة أولويات القاري المتعمّق . قد يذهب الظن ببعض الناس إلى الزعم بأن هذا شيء بسيط ويستطيع أي كان أن يذكر مثل هذه الأشياء . وهذا صحيح إلى حد ما لكنه ليس صحيحا في المطلق ، فلولا ما في شعر لافي من نظم سلس ومن صور وإشارات ترتقي عن المستوى الشائع في النصوص ، والخطابات ، لما كان لمثل هذه الإشارات تأثيرٌ كالذي ذكرناه ، فها هو ذا في قصيدة نحسبها ضربا من الغزل ، يقول :

تلك الجامحة المهرة
أم الغرة
قنديل التنظيم ، ورايته
في السنوات المرة
رفضت كلَّ يد طلبت يدها للبيت
وللأولاد
لم تدرك أنّ زمان الأوغاد
سيبيع خطاها بالتقسيط وبالجملة
لعريس الغفلة(١)

سنقول هنا إن أي شاعر غير موهوب يستطيع أن يقول أم الغرة مثلا أو أم الشامة أو أم المريول الأزرق أو ام الشباك إلخ . ولكنْ أيٌّ من غير الموهوبين يستطيع أن يضمن الكلام الملفوظ معنى غير الذي ينم عليه اللفظ في هذا السياق إلا هذا الشاعر؟ فعندما قال : الجامحة والمهرة وقنديل وراية التنظيم قصد معنى غير الذي توحي به هذه الألفاظ ، وعلى أساس تداولي ينبغي للمتلقي أن يسبر غور هاتيك التراكيب ليصل إلى أن الفتاة المعنية في القصيدة متكبرة ، على شيء من الثقة المفرطة في النفس ، ولهذا لا تستجيب لتوسلات العاشقين ممن لا يطلبونها إلا لغرض شريف ، مثلما يقال في المثل الشعبي ، ومع ذلك ماذا كانت النهاية؟ وما الذي تعنيه كلمة زمن الأوغاد مع الاعتذار لمتحمّسي طملية الأوغاد؟ وما الذي تعنيه كلمات التجارة هنا : البيع بالجملة أو بالمفرق؟ وما الذي يعنيه اللفظ المتداول عريس الغفلة؟ كل هذا يومئ لمعان كامنة فيما وراء الملفوظ ، وبه يكون الملفوظ نصا ، وبغيره يكون خطابا كأي

(١) الأعمال الشعرية ص٦١ .

خطاب عادي . فقارئ هذا الشعر لا مندوحة له من أن يتفاعل بكل صغيرة وكبيرة ، وإلا فإنه لن يرتضي من الغنيمة إلا بالإياب حسب .

من الملاحظ أن للافي ولعا بالصورة الحسية التي تخاطب فينا البصر تارة ، والبصيرة تارة ، والذوق ، وحاسة الشم ، فضلا عن السمع . وهذا يضيف لنصه التفاعلي عناصر تسمح للمتلقي بالتوغل بعيدا فيما وراء الكلمات ، فرائحة الهيل ، والبن ، وخضرة الموز الذي لم ينضج بعد ، أمور عرفناها في بعض شعره ، وها هو يضيف إليها ثغاء الماعز في العوجا ، وطرحة القش ، وقد صفت فوقها أرغفة الخبز التي أخرجت توًا من الطابون ، وخلف ذلك كله تتصادى ضحكات السامرين في مشهد كأنه حلقة في برنامج تلفزيوني :

يحدث أن تنزل هذي العوجا
من شباك الذكرى حاملة في سلتها قمر الصيف
وقطعان الماعز
طرحات القش بصحن الدار
يحدث أن أسمع ضحكات السمار
أن أبصر أمي الذاهبة بعيدا
في خبز الطابون[1]

فشباك الذكرى والسلة التي يوضع فيها قمر الصيف ، وما يتجاوز ذلك إلى بقية عناصر الصورة ، توحي للقارئ البصير بلغة الشعر أن وراء هذه الألفاظ مشهدًا يستحضره الشاعر في الأذهان مثلما تستحضر المشاهد في فيلم قصير تسجيلي أو وثائقي ولذلك يكتمل تذوقنا لهذه العناصر باستحضارنا المشهد ليرتبط ما نستحضره بما نقرؤه في الكتاب المطبوع . أما عن مراودة الشاعر لمسامع المتلقي فكثيرة جدا ، تتجلى تارة بمحاكاة الأصوات وتارة بالموسيقى والإيقاع وطورا بإدخال تعديلات لهجية على بعض الكلمات لتغدو ذات أداء خاص يفرضه السياق المحلي للنص الشعري .

ففي قصيدة مهداة إلى عمر شبانة يميل الشاعر بالفتحة في كلمة مَنْ الاستفهامية إلى الكسر فيلفظها المتكلم في القصيدة : أنا مع مين ، بدلا من : مع منْ . أما الغاية من ذلك فهي محاكاة الشاعر لطبيعة السؤال مثلما تظهر في اللهجات

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٠٢ .

الدارجة ، ولكي تناسب ، من جهة أخرى ، كلمة تخمين التي تعد محورا لفظيا أساسيا في هذا النص ، كذلك تتناسب ولفظة تنين ، ومن هذا القبيل قوله طفنا بلاد «الخَلْق» فكلمة الخلق ها هنا جاءت على وقع الملفوظ العامي على الرغم من أنها من اللفظ الفصيح :

من أول الدنيا لآخرها
– أنا مع مين
طفنا بلاد الخلق
أشعلنا رماد الساكن اليومي
حاربنا وحوربنا
ولم نخلص من التنين
ولما نكسر المنفى
وعودتنا إلى زمن البنادق أصبحت تخمين(١)

الشيء ذاته يظهر على نحو حيي في قصيدة بروفة ١٩٥٥ فالصبي الذي يرتدي سروالا خيط من قماش الخيمة كلما تحرك صدرت عنه أصوات كالخشخشة : خش . خش . خش . ومن سوء الطالع أن الصبي هو «قريد العش» ولهذا لا يفتأ سرواله هذا يؤكد اللفظ بالجناس : خش خش خش :

تصرُخ أمي :
هاتوا لي يا ناس قريد العش
غلبني هذا الشيطان(٢)

وهذا مما يذكرنا بقصيدة أخرى ترى فيها الساعة المعلقة على الجدار ، ويسمع صوت دقاتها : تك . تك . تك . ومثل هذه المحاكاة لأصوات الأشياء في النص الشعري يشحذ مخيلة المتلقي ويساعده على استحضار المشهد إن كان قد فاته استحضاره .

وأخيرا نستطيع بعد هذه المقاربة السريعة الموجزة لأعمال لافي الشعرية أن ندعي إفادته من استخدام وسائط عدة تضمنها الملفوظ اللغوي ، أو أوحى بها ، وأحال إليها

---

(١) الأعمال الشعرية ص ٢٢٠ .

(٢) الأعمال الشعرية ص ٢٢٧ .

إحالة تتناسب مع السياق ، وحضور القارئ الضمني ، ولهذا يمكن اعتبار قصائد لافي القصيرة : وجوه ، أوراق ، طفولة ، هواتف ، وغيرها . . نصا واحدا متشعّبًا يسوغ فتح أجزائه بعضها على بعض لينشأ منها نصّ واحد مترابط مع التسليم بقدرة القارئ الضمني على استحضار المشاهد ، والأصوات ، والأماكن ، والوجوه ، والشخوص ، التي جرت الإحالة إليها عن طريق الملفوظ اللغوي ، مما يؤكد شراكته للمبدع في إعطاء النص المتشعب هذا صورته النهائية التي تتجاوز الأثر المطبوع إلى المقروء .

١١
تضافر الأصالة والمعاصرة في القصيدة
مثلٌ من: أوراق المورسكي لحميد سعيد

نظرًا للفوضى التي تجتاح وسائل النشر من صحف ورقية ، وإلكترونية ، ومجلات دورية ، يكاد القارئ المتابع لا يقع تحت بصره ، ولا يقرع مسامعه ، شيءٌ من الشعر الحقيقي الذي يجتمع في نسيجه اللفظيّ ، والدلاليّ ، ومستواهُ الإيقاعيّ ، أصالة بيِّنَة ، وابتكارٌ جيدٌ ، إلا القليلُ النادرُ الذي لا يُؤبه له ، ولا يقاسُ عليْه . ومن هذا القليل النادر قصائد المجموعة الأخيرة لحميد سعيد الموسومة بعنوان لا يخلو بالطبع من دلالات «من أوراق المورسكي» وندرة هذه القصائد نابعة من أنها تتيح للقارئ أن يمتّع بصرهُ ، وبصيرتهُ ، بصور ، ومنحوتات شعرية ، وملامح تشكيلية غارقة في الظلال تارةً ، وتارةً غارقة في الأضواء ، مذكرّةً بالشعر الرائق الذي مضى زمنه ، وولى ، منذ أمد غير قصير ، بعد أن هيمنت على شياطين الشعر تيارات ما بعد الحداثة ، وعدميّة قصيدة النثر .

في قصائده هذه يرسم حميد سعيد قوسًا طرفه الأول في الماضي السحيق ؛ ماضي الأندلس غبّ السقوط (١٤٩١) وآخره في حاضر بات مطعوناً باحتلالات لا أحد يعلم متى ستنتهي . في الديوان يظهر المورسْكي الذي جرى تعميده قسرًا في قشتالة ، أوْ أراغون ، من مسلمي الأندلس ، وعربها ، الذين ظلوا فيها بعد التهْجير القسري ، هذا المورسكيّ شبْه المُدجّن لا مندوحة له عن التجوال ، فهو كالغجريّ الذي يحملُ قيثاره على صدره متنقلا من مدينة لأخرى ، عازفًا لحن البكاء الأخير . غير أن حميدًا – في قصائده هذه– لا يكتفي ببكاء المورسكي ، بل يبث فيه مقومات النهوض ، وعوامل الصمود ، مؤكدًا ، في غيْر موْقف ، وفي أكثر من قصيدة ، أنّ المدائن التي تشهدُ جولاته الحرّة ، وإنْ رانَ عليها الحزنَ ، وخيم عليها الاكتئابُ ، دهْرًا ، فستنهض ثانية نهوض طائر الفينيق من رماده . هكذا إذًا تعلو القدسُ في «القصيدة المقدسيّة» على كونها ظلال نبوة حسبُ ، أَوَ معجزة أولى ، أو أخيرة ، أو

حتى مليكة المدائن ، أو نجمة ، أو امرأة حَصاناً ، رزانا ، بتولا ، تعلو على ذلك كلهِ ، لتغدو مُستقبلا ، وانبعاثا ، وانتظارًا واثقاً ، غير يائسٍ ، لهُبوبِ العواصِف :

انتبذي دونهم وطنا ساحرًا
واصعدي في معارجك ، اقتربي باليقين
لا أخالك إلا كما
ستكونينَ هادئةً
بانتظار الرياح التي لم تكنْ في الجوار
إنَّ هذا الوقار
من سَجايا الكِبار (١)

ليست رؤاه الشعرية التي ترى المستقبل المضيءَ في الحاضر المأساويّ قاصِرةً على «القصيدة المقدسية» ففي تجلياتِ علي الجندي يواصلُ جوْلاته المورسكية ، فتبدو بيروت في مفكرة الغجري الذي لا يفتأ يرتادُ المدائن ، متنقلا بحثاً عن ما يروي حنينه للقاء من تفرقوا ، وابتعدت بهم النوى عن الديار ، فالذين تشتتوا أيدي سبأ كثيرون ، والسحر الذي كان يميز المدينة غابَ عنْها ، مخلفًا ما هي عليه من كآبة سوداء ، ومن حزْن مُقيم ، ومع هذا لا يفتأ المورسكي يسعى لمنح هذه المدن الكثير منَ الألق :

أيها الولد الكسولُ
الخيميائي المبجّل
يمنح المدن الكئيبة سحرها الليلي
يأتي حيث كان البحر
كيف يكونُ
ولقد نأتْ بيروتُ بعْد تباعُد الأزْمان
من ماتوا ، ومن قتلوا ،
ومن لمْ تحْمهمْ أوطانْ(٢)

الرحيلُ – إذًا – هو القاسم المشترك في أوراق المورسْكي ، ففي الثلاثية المغربية

(١) حميد سعيد : من أوراق المورسكي ، دجلة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص ١٨ .

(٢) حميد سعيد : من أوراق المورسكي ، ص ٢٤ .

يرسم الشاعر تضاريس هذا المورسكي على وجه المسافر المُتْعب . من الرباط إلى بابل ، ومن بابل إلى منازل المتنبي في حلب ، ومن حلب إلى مضارب المهديّ بن بركة في باريس ، مرورًا بوادي أبي رَقْراق بيْن سلا والرباط ، جلّ ذلك يذْرَعه هذا المُسافِرُ بحثاً عنْ :

أعود ولستُ مؤهلا للقول
لكنّي أرى البحر المقيم
فهل يكون هو الدليلُ
وهلْ سيَمْنحُني بلادًا
أمْ سيُغفلني
لأبْحَثَ عن مقام؟ (١)

للمدينة في شعْر حميد سعيد مذاقٌ آخرُ غيْرُ الذي نجده في قصائد «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطي حجازي ، أو المدينة في شعر أدونيس «قبر من أجل نيويورك» ولا هي كمدينة باريس عند البياتي ، أو مدينة السياب في «المَعْبد الغريق» إن لها في أوراق المورسكي مذاقَ الماضي العريق ، وعبق التاريخ ، وصوت الأسلاف ، وتوْق الشاعر إلى جذوره في الشنفرى ، وابن خلدون ، والمتنبي ، والحريري ، والهمذاني ، وروسو ، وبودلير . فليست الشامُ ، أو بغداد ، أو وهران ، أو بيروت ، مدنًا مجرَّدة ، وشوارع حسْب ، ولكنها أطيافٌ ، ورؤىً ، تسكنُ في وعْي هذا الشاعر الذي ورث المعاناة من «قفا نبك» إلى أوْراق المُورسكي :

أيها الشاهدُ
كلّ معلقة من «قفا نبك» حتى مقالتك الأخيرة
تغدو إلى فتنة غامضَة
أدخلتك الكتابة فيما تحبُّ ، وما لا تحِبّ ،
وفي لحظة عارضة ،
فارقتك الخَطايا البريئة
أو فارقتنا(٢)

---

(١) من أوراق المورسكي ص ٣٩ .

(٢) من أوراق المورسكي ص ٤٥ .

وعلى العكْس ممّا توحي به الفكرة التي تقول إنّ الشاعر الحديث يَسْأمُ المدينة ، بحجّة أنها كمدينة بودلير التي تشبه جثة متعفّنة ، ففي «بيت مولاي علي» يشاكس المورسكي الذاكرة ، مؤكدًا أنَّ ما يراه في المدن شيء آخر غير ذلك الذي عرفه فيها من قديم الزمان ، وسالفِ العهْدِ والأوان . فهو – الآن – غريبٌ فيها ، وهي غريبة عنه ، بما هي عليه من الوَحْشة ، لأنَ الذين يؤنسون وحدتها غادروا ، وتفرقت بهم السبل ، لذا يشعر العابرون فيها ، والمقيمون ، على السواء ، بفيضٍ من الإحْساس بالوحدة :

لا بحْر هذي المدينة
ولا أصدقاء
ولا امرأة في انتظاري
ولمْ يدْعُني أحدٌ
غادر الشعراءُ المقاهي
وفي غفلة من سكارى عنيدين
يحترفونَ الضجيجَ
تقتسمُ السهْرةُ امرأتان ،
وتختلفان
في اقتسامْ . .
كأس النبيذ الأخيرة (١)

غربة المورسكي هي الشيءُ الذي يلاحظه القارئ وهو يرنو لتلاحق الصور ، سواءٌ أكانَ ذلك في اللغة الأولى ، أو القصيدة الأولى ، أو الحدائق البيض ، أو السراب ، أو الفردَوْس ، أو مملكة الماء ، فهو مُطاردٌ في كلّ فضاء يتجهُ إليْه ، وكلّ شيء فيما حوله ضائعٌ ، وتائه ، فقد جدواه : الطلاسمُ ، والشجَرُ المُراوغ ، والماءُ الذي لا يرْوي ظمأ شجرة ، والزمن الضائعُ الذي لا يرْجعُ ، الكلام ، والأحلام ، والأسرَّة ، والشهوات ، كلها لمْ تعُدْ تؤدّي وظائفها الطبيعية في غياب المُهَجَّرين عن الأندلس :

يسأل الموظفُ المجبولُ من طين محاكم التفتيش
من هذا الذي يحمل في إهابه أندلسًا أخرى
المكلّب ، الأزرق ، مثل باذنجانة عتيقة

(١) من أوراق المورسكي ص ٢٧ .

يشم ما تبقى من قصائد العشق
كما الأفيون[1]

هي ، إذًا ، نهايةُ هذا المُورسْكي ، الذي يحيا مطاردًا ، ملاحقًا ، في مُدُن كثيرة ، لا يجد فيها إلا منْ يراوغ ، أو يحاصر ، أو يشي به لأقرب حارس . فالمدنُ التي يبوح إليها بخفيّ أسراره ، لم تعُدْ المدن التي كانت ، بل أصبَحتْ مدنًا من الأراجيف ، والمرجفين ، مدنًا تئنُّ تحت سقف من الكذب الأسود ، مدنًا لا تختلف عن المفازة إلا في أنها مِلْحيّة المَذاق ، وبلهاء ، ويكون فيها المرجفون قضاةً ، وشهودًا :

عاصفة من كذب أسود
أو كالكذب الأسود
في قيامة عجفاء
تغدو الأراجيفُ بلادًا
ويكون المرجفون
من أولي الأمر قضاةً وشهود[2]

لذا لا نعْجَبُ إذا وجدنا هذا المورسكي يؤدي دور بطلٍ ملحميٍّ ، وقد غدا شيخًا بعد أن خاض ما خاض من تجارب ، وعرف ما عرف من حقائق . فبعد فراق الوطن الذي أحبّ ، فقدَ كل شيء بما في ذلك اللغة التي بها يعبر ، ويصف ما جرى ، فقد القدرة على الحلم وعلى أن يخط بالقلم شيئا مما اعتاده على صفحة في دفتر ، أوْ كتاب . والأشياء الصغيرة تغدو وهي تشرئب بأعناقها من وراء جدران الذاكرة ، رموزًا تحيلُ إلى ماض تتلاشى معالُمه من الذاكرة : اللوْحة ، والقصائد المَخْطوطة للحُصَريّ ، أشياء أخرى في غرف الضيوف ، وفي صالة الجلوس ، لمْ تعد تشارك المورسْكيّ مشاعرَهُ :

أحاول أن أتذكر ما كان في البيت
من كتبٍ ، ولقىً ، وتماثيلَ
من صورٍ ، وخطوط . . ومن شجر
يوم كانتْ النخلة البابليّة

---

(١) من أوراق المورسكي ص ٥٨ .

(٢) من أوراق المورسكي ص ٥٩ .

تستبدل الرطب الجَنيّ
بضحكة جارتها الصاخبة[1]

هذه الصور تعبُر بالقارئ من فضاء النثر إلى فضاء الشعر الأنيق ، الأنيق بموسيقاه ، وبلغته المصقولة ، ونظمه المنحوت نحتًا في رخام اللغة ، بأداء يندرُ شبيهه ، ويعزّ نظيره . فأبرز ما يجده الدارس في القصائد شيوع ظاهرة التوازي في التراكيب ، مما يُضفي على نسيج القصائد اللفظي وضوحًا في الموسيقى يساندُ الوضوح في المعاني ، وقد يصل الوضوحُ الصوتي فيها درجة التغنّي تحقيقاً لقول من قال : «إن الغناء لهذا الشعر مضمارٌ» ففي القصيدة المقدسية يتكرر التوازي في أكثر المقاطع مثلما يتضح في :

في كل منعطف كوكب / يتغنى
في كل معترك كوكب /يتعثر[2]

وفيما يتلو ذلك نجد التراكيب : إنها نجمة ، إنها لحظة ، إنها لحظة أبدعتها العروبة ، وفي المقطع الذي يتبعه نجد التراكيب : ليس هذا الذي في / وليس الذي في الكتاب/ ومما يمت إليها/ ومما يدل عليها/ (ص١٥) ويستأنف التوازي التركيبي حضوره في : لا أخالك إلا كما كنت / لا أخالك إلا كما ستكونين/ إلى جانب هذا التوازي ، وهو كثير في القصائد ، يعتمد حميد سعيد كثيرًا على توارد الألفاظ تبعاً لجَرْسِها الصوتي ، وعلى وفق وزنها الصرفي ، مما يؤثر في حظها من التناغُم الرشيق ، والإيقاع الأنيق : الحصان ، الرزان ، البتول/ وكذلك البيان الزمان ، والأرجوان/ وفلسطين/ وطين/ وجوار ، وكبار ، ووقار ، وسُعار . وفي تجليات علي الجندي تناسب كلمة (مياهُ) كلمة (سواهُ) ومثل ذلك : ندمان ، وأوطان ، ونحوه : نهار ، وعرار ، ومداد ، ورماد . علاوة على هذا كله يستخدم حميد سعيد الكلمات المثقلة بالدلالات التي تساعد على فتح مغاليق الذاكرة ، كاشفة عن الوشائج المتينة بين تجارب المورسكي وتجارب الشعراء في الماضي من المنفيّين ، والمغتربين والمُهَجّرين . ففي القسم الموسوم بعنوان «لستُ مؤهّلا لأقول» من الثلاثية المغربية ثمّة ما يُذكّرُ القارئ العادي بقصيدة ابن زريق البغدادي(٤٢٠هـ) الذي ترك بغداد ، وارتحل

(١) من أوراق المورسكي ص ٦٩- ٧٠ .

(٢) من أوراق المورسكي ص ١٢ .

للأندلس ، باحثاً عن الأمان ، فلم يظفر ببغيته ، وفوق ذلك فقدَ قمرًا حبيبًا إليه في الكرخ ، وفقد ، علاوة على ذلك ، حياته في نُزُلٍ رخيص :

يا أيها الليل الذي
أوْدعْتُه قمرًا
وذاكرةً مضيئة
كنت ابتكرتُ له نساءً
وابتكرت لهنَّ أغنية جريئة
ما عاد لي قمرٌ ، وها أنا ذا
أعود إليه إذ فارقتُ ذاكرتي
ابتعدتُ(١)

وغير عصيّ على القارئ العادي أنْ يلمح في الأبيات ظلالَ العاشق البغدادي ابن زُريق ، وشعره القديم ، المتجدّد على لسان المورسكي (أستودع الله في بغداد . . .) وهو في القصيدة الحديثة يستبدل الليل ببغْداد والكرْخ ، وذلك ضربٌ من التغيير الذي يُضْفي على الأبيات ، أو على الصورة ، بكلمة أدقّ ، لَمْسَة من التمويه ، واللبس ، الضروري ؛ لأن الشاعر الحديث – في رأينا– حين يقتبسُ شيئًا منَ الشّعْر القديم ينبغي له أنْ يُضفي على ما يقتبسهُ تغييرًا يفرضُه السياقُ ، ويتطلبُه المَعْنى . وإلا كانت القصيدة ترقيعًا في ترقيع . وحميد سعيد لا يريد لقصيدته أن تكونَ كالبُرْدِ المُرقع ، بدلا من أنْ يكون موشىً بالحرير ، وبالقصَب . يتكرر هذا اللون من الأداء الشعريّ في قصيدة الباهي . فبلسان المتكلم ينبّه حميد سعيد مشيرًا لعذابات الشاعر الذي يمثل الشعر لديه هاجسًا ، وبلبالا يؤرّقه ، ومعاناةً ، لا ترفًا ، ولا تسليَة كالتي نجدها عند الآخرين :

أيها الشاهد
كلّ معلقة من «قفا نبكِ» حتى مقالتك الأخيرة
تغدو إلى فتنة غامضة
أدخلتك الكتابة في ما تحبّ . . وما لا تحب

(١) من أوراق المورسكي ٣٧ .

وفي لحظة عارضة
فارقتك الخطايا البريئة . [1]

ولوْ وقع هذا النص بين يدي ناقد ممّن يُحْسنون ، أو لا يُحْسنون ، استخدام المصطلحات الجديدة ، لألقى الأضواء على النصّ من زاوية التناصّ ، غير أننا لا نرى في هذا ضربًا من التناصّ ، وإنما هو ضرْبٌ من الاختلاف الذي يتمخّض عنه موقف الشاعر من معلقة امرئ القيس «قفا نبْك» فالشعر عنده ليس كالشعر عند الملك الضليل ، وليس ترفًا ، ولا غزلا بعنيْزَة ، أوَ فاطمةَ ، التي ترشُق العاشقَ بالنظرات القاتلة كالنّبال ، وإنما الشعرُ عنْده مُعاناة ، تولجُ الشاعرَ فيما يحبّ ، وفيما يَكْرَهُ ، في الخطايا التي يشترط أنْ تكون خطايا بريئة لا كخطايا العُصاة ، وفي ذلك أيضا ضربٌ من التناقض الظاهري ، ومن الاختلاف ؛ فخطايا الشعر كثيرة ، لكنها على وجه اليقين ليست آثمة لما تنكؤُه من جراح ، ولا هي بالآثمة بما تجترحُهُ منْ تحريض ، ومن حثّ على الصمود ، وعلى النهوض من الكبْوة ، وعلى الرفض ، والثورة . وقد يلجأ الشاعرُ في هذه القصائد للتكرار في مَسْعى منه لتسليط الضوء على تركيبٍ معين بهدف التغريض ، مثلما كرَّر التعبير «أشاكسُ ذاكِرَتي»[2] جاعلا منه ، بذلك التكرار ، بؤرة للقصيدة تحتلّ موقع المرْكز من الدائرة ، فيما تحتلُّ باقي العناصر موقع المحيط ، غير أنه في المقطع الأخير من القصيدة ، أي : في الذروة منها ، يتخذ وضعًا مقلوبًا فتبدو الذاتُ ، والذاكرةُ ، متصالحتين ، لا متشاكستين :

أصالح ذاكرتي
وأقولْ
في المدينة بيتٌ يعيد لها البَحْرَ
يمنحها من سجاياهُ
فيضًا
إذا أقبلَ الفجرُ
تبدو البلادُ مُعوَّذةً بالمَثاني
فندخلها آمنين

---

(١) من أوراق المورسكي ص ٤٤ .

(٢) من أوراق المورسكي ص ٥٠-٥١ .

صفوة القول أنّ هذه القصائد باختلافها عن سائر ما يُنشرُ منْ ركيك الشعر هذه الأيام ، تعيدُ للقارئ الشوق القديم ، وتوقظ فيه حنينه الدائم للشعر الرائق المُصفّى ، والأدَبِ الرفيع ، إنْ كان ذلك على مستوى الخطاب الذي تعبر عنْه القصائد تعبيرًا غيْرَ مباشر ، أوْ على مستوى النسيج اللفظي ، والخيارات الأسلوبيّة المتعدّدة ، التي يلجأ الشاعر إليها باعتدالٍ تارَة ، وبغزارة تارَة أخرى : كالتوازي ، والتكرار ، والتداعي الصوْتي ، والتناغم الرشيق ، والاقتباس ، الذي يُوظف توظيفًا جديدًا يُتيح للشاعر التعبير عن الفردي ، والذاتي ، بألفاظٍ ، وكلماتٍ ، صاغها الوعي الجمْعي ، مُؤكدًا بذلك تضافرَ الأصالة ، والمُعاصرة ، وانْدماج الذاتٍ في الآخر . جديرٌ بالذّكر أنّ لحميد سعيد عَدَدًا من الدواوين في مُقدّمَتها : شواطئ لمْ تعرف الدفء ١٩٦٨ ولغة الأبراج الطينية ١٩٧٠ وقراءة ثامنة١٩٧٥ وديوان الأغاني الغجرية ١٩٧٥ وحرائق الحضور ١٩٧٨ وطفولة الماء ١٩٨٥ ومملكة عبد الله ١٩٨٧ وباتجاه أفق أوسع ١٩٩٢ وفوضى في غير أوانها ١٩٩٦ وصدرتْ الأعمال الشعرية مرتين ، الأولى بعنوان ديوان حميد سعيد١٩٨٤ والثانية بعنوان الأعمال الشعرية ٢٠٠٢ وصدر له في عمان إضافة لأوراق المورسكي ديوانان ، الأول بعنوان من وردة الكتابة إلى غابة الرماد ٢٠٠٥ والثاني بعنوان مشهد مختلف ٢٠٠٨ .

١٢
فاعلية التوتر في بناء القصيدة
مثلٌ من قصائد العلاق

بعد دواوينه «لا شيء يحدث لا شيء يجيء» ١٩٧٣ وَ«وَطنٌ لطيور الماء» ١٩٧٥ وَ«شجر العائلة» ١٩٧٩ و«فاكهة الماضي» ١٩٨٧ و«أيام آدم» ١٩٩٣ و«ممالك ضائعة» ١٩٩٩و«سيد الوحشتيْن» ٢٠٠٦ و«هكذا قالت الريح» ٢٠٠٨ وَ«عشبة الوهم» ٢٠١٠ صدرت لعلي جعفر العلاق مجموعة قصائد بعنوان «ذاهب لاصْطياد الندى»[١] ٢٠١١ مُؤكّدةً – من جديد– رسوخ قدميه في فضاء الشعر العربي الحديث . واقتداره على مواصلة البحث عن آفاق جديدة في بناء القصيدة ، إن كان ذلك على مستوى اللغة ، أو الصورة ، أو الرؤية الشعرية ، أو البنى الإيقاعية التي تنماز على غيرها من البنى بالوفرة الموسيقية ، وسلاسَة النَّظم ، وَوَفْرة النَغَم .

ففي غياب التماسك النصّي الذي يهيمن على كثير مما نقرؤه من شعر في أيامنا هذه ، يبرز العلاق بوصفه واحدًا ممن يحافظون على أصالة النظم ، وتلاحمه ، و تجديده في آن . فالتوتر الذي يغلب على قصائد هذا الديوان غَلَبَةً لافتة للنظر يشحنُ النصَّ بطاقة انفعالية ، وَوجدانية ، تجعل منه بنية متماسكة على الرغم من طابع الصراع الذي يسودُه . ففي قصيدة «قلْ لهذا الخريف» يجد القارئ متكلمًا يواجه مخاطَبًا ، والمخاطَب هذا هو همزة الوصل بين أمرين مختلفين : اختلاف المساء والخريف ، أو اختلاف زمنين متباعدين ، أو اختلاف نفس تحفّ بها امرأة من نار وأخرى من حنين ، فعلى أيّ الجانبين يميل هذا الجسد الذي ينوء بالأمَرّيْن ؛ الحنين والنار :

ايُّ مكان يضمُّكما الآن
إلا بقاياىَ
نفْسٌ تحفُّ بها امرأةٌ منْ حنينٍ ونار

---

(١) فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ .

جَسَدُ ينْحني ساطِعًا
تحْتَ وَطأة هذي الثمار[1]

وقد يتجلى هذا التوترُ في هيئة أخرى هي الكئيب- الذي قد يكون قناعًا للشاعر ، وقد لا يكون- وهذا الكئيب يرقب اللحظات التي تفر كآبته فيها عن الذات في صورة خريف مؤجل مرةً ، أو رحيل عاجل مرةً ، أو في صورة امرأة تغدو لباسًا لرجل يتدفق أودية ، وخيولا ، وبرودًا مخملية ، نافضًا عن نفسه ما كان يعانيه من اكتئاب :

مثلما ترتدي امرأةٌ رجُلا
فتسيلُ ذراعاهُ أوْدِيَةً
منْ خيول ، ومخْمَلْ
هكذا تنفضينَ الكآبة
والقشَّ عن حُلُمي[2]

وهذا التوتر لا يفتأ يلاحق الشاعر ، ويلح عليه في قصيدة أخرى بعنوان : «حينما يذهب الليلُ للنوم»[3] ففي الصورة شخصان : الفجر ، وشخص ثان ، وكلاهما يواصل سهره مع الآخر . أحدُهُما قادمٌ والآخرُ صاعدٌ ، أحدهما يحمل الشمس بين يديه ، والآخر يلهو بشباكه التي يلقيها في البحر ، لكنه يكتشفُ ، بعد لأي ، أنَّ الحُلمَ لا يتحققُ ، وأنه جاء إلى البحر في الوقت غير المناسب ، فإما أنه جاء بعد جنون الريح أو قبل أوان الصيد ، لذا كانت الخيبة المرَّة هي حصاده منْ هذا المَجيء . وفي المقطع قبل الآخير يستبدل الشاعر الليل بالفجر ، وهما يسهران ، ويطيلان العمر بذلك الأرق العبثيِّ ، ليذهب كل منهما في آخر المطاف إلى جهةٍ مُخْتلفةٍ عنْ جهَة الآخر :

يذهبُ الليلُ للنوْم
والريح تمْضي بقيّة ليْلتها
في أعالي الشَجَر[4]

---

(١) ذاهب لأصطياد الندى ، ص ١٠ .

(٢) ذاهب لصطياد الندى ص٢٠ .

(٣) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٢٣ .

(٤) ذاهب لأصطياد الندى ، ص ٢٦ .

ويصلُ التوتّرُ في المقطع الأخير ذراهُ عندما يدفع المتكلم بصاحبه – الشخص الثاني– إلى حُلُم لا يفارقه قطّ ، وهو أن يرى ما لا يُرى ؛ البلاد تعود صافية كما المَطر ، والأب لا يضطر للفرار من أبنائه ، نتيجة ما تقاسيه البلاد من اضطرابات ، وحروب ، والحياة النامية فيها لا يغزوها الشيْبُ ، ولا تتغلبُ الشيخوخة النشاز على حفيفِ أوراق الشجَر :

يسيرُ صَديقي إلى حُلُم لا يُفارقُه
أنْ تمرَّ الغزالة مرْمى ذراعيْن منْ حُزنه
أنْ تعودَ البلادُ كما انبثقتْ أوَّلَ الخَلْق
صافيةً كخيول المَطَر
لا يفرّ أبٌ منْ بنيه
ولا يُدركُ الشيْبُ فيها
حفيفَ الشَجَرْ(١)

ويتكرّر هذا التوتر الذي يحيل القصيدة إلى بناء درامي يقوم على صراع تتجاذبه قوتان ، كلما اشتد هذا التجاذبُ ازدادت قدرة القصيدة على التأثير النابع من قوة انفعالية ، ووجدانية ، كبيرة . ففي قصيدة له بعنوان «يرفو ثيابَ قصيدته» (٢) يجد القارئ نفسه أمام نموذج لم يكفه ما خصَّته به الأيامُ منْ قسوة الفقر ، وضراوة الجوع ، وإنما كُتبَ عليه أيضًا السهرُ الدائم ليجمع أطراف القصيدة التي يكتبها من أماكن بعيدة ، وقصية ، ومن آلام المعذَّبين المهمّشين ، ومن شقوق الأساطير ، ونُعاس الحِجارَة . والذي يضفي التوتر على هذه الصورة أنّ القصيدة لا تذعنُ ، فهي كالفرس الشموس ، أو كمهر البراري الذي لا يَسْلسُ قياده ، فهو يقتلع رموزه ، وصوره ، اقتلاعًا من صَخْر اللغة ، ليغدو في نهاية الأمر مثلَ مَنْ يحاول أنْ يرْتق ثوب القصيدة ، وأنْ يملّسَ ثقوبَ النصّ ، تحت قبَسٍ ساطع من أضْواءِ المعاني :

ها هوَ الآنَ
يحشدُ ضوءَ مَعانيه
من كَلِّ حدْبٍ وَصَوْبِ

---

(١) السابق نفسه .

(٢) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٤٩ .

ها هوَ الآنَ
يرفو ثيابَ قصيدتهِ الشائكةْ
لغةً مُرْبكَةْ(١)

فعلى الرغم من هذه المُكابَدَة ، لا يزال هذا الشاعر يقرّ بأنَّ القصيدة لم تكتمل ، وأنّ اللغة لم يزايلها الارتباك ، وسبب ذلك – بالطبع – أنّ الشعر بحكم سعيه الدائب المُفْترض ، ونشدانه المستمر ، لاكتمال القصيدة ، مَعْنىً ومَبْنىً ، وذلك ما لا يتحقَّقُ إلا في النادر الذي لا يتكرّرُ ، فإنَّ الشاعر يَشْعُرُ دومًا بأنه يَسيرُ في أرْض هشّة ، ورمالٍ مُتحركة ، تسوخ فيها القدمان ، أو في أرض كالفخّار الذي يتكسَّرُ به مع كلّ خطوة ، أما توْقُه لهذا الاكتمال الفنّي ، فلا يقلُّ صَخَبًا عن صهيل الخيول الدمويّ الذي يملأ فضاءَه . «يُسْلمه المَجازُ للمجاز» عنوانٌ آخر لقصيدة أخرى . تبدو للوهلة الأولى بلا توتّر ، كونها تتحدث عن شاعر عانى قبيلَ رحيله الفاجع من عملية الإبداع ، وأرق الخلق . فهو يقبل إقبال غيمة صاعدة من نهر ، وتتدافع خلفه الحقولُ مُكثفةً صافيَة تعدُ بالعَطاء الثرّ ، والخير الوفير ، الكثير ، ووراءَ ذلك كله تُقبل اللغة كأنما تمنَحُه جلَّ ما فيها من بيان أنيق ، وشفيف ، إلا أن التوتر يبزغ من وصْفِ المُتكلّم لهذا الشاعر ذي اليدين الخشنتين ، والسهَر المتواصل الذي خلف آثارًا في ردائه علاوة على جَسَده ، وخيالات تعْلو في أوّل النهار ، وما إنْ يمدّ يديْه للضوء حتى ينكسرَ الفَجْرُ ، وإذا كلُّ ما حوله شظايا كزُجاج المَعْنى حين يتكسّر :

يَمُدّ للضوءِ
ذراعيْه النحيلتيْن
يَنْكسرُ الفجْر
فكلّ ترْعة
شظيّةٌ منْ ذهَبِ المَعْنى ،
ومنْ لجُيْن(٢)

ولا يُعفيه إلحاحُ القصيدة على الإتقان من مُعاوَدة الخلق ، ومراودة اللغة ، فكلما نظر في النصّ ، اكتشفَ فيه خللا لا بدَّ منْ تقويم سِنادِهِ ، أو نقصًا لا بد من سَداده ،

---

(١) ذاهب لأصطياد الندى ، ص ٥٠ .

(٢) ذاهب لاصطاد الندى ، ص ٤٥ .

وهو في مسيره داخل هذه الحلَبة كالمقيد الذي يمشي في الطمْي ، كلما ابتكرَ مَجازًا ، أو ظنَّ أنه ابتكرهُ ، أسْلمَه لمجاز آخر ، وكلما انتهى من خرافةٍ ، أوْ أسطورةٍ ، وَجد نفسه في خرافة ، أوْ أسطورة أخرى ، وعلى الرغم من أنه يواصل مجالدة القصيدة ، ومخاتلة المَعْنى ، للتغلب على شيطان شعره ، إلا أنه ينتهي دائمًا للنهاية نفسها ، وهي أنَّ القصيدة لم تكتملْ ، وأنه مهما أمْعَنَ في الطيران ، والتحليق ، فإن سماءَه بعيدة :

يَسْألُ
هل يَكْتملُ الشاعرُ
ذاتَ ليلة
يسألُ هلْ تكتملُ القصيدة؟(١)

ويتجلى توتر النصّ في اختيار الشاعر العلاق لإحدى قصائده عنوانًا غريبًا ، وهو «ربَّما» اختيارًا ينمُّ على غياب اليقين ، وهو الملحظ الذي يتبادر لذهن المتلقي ، فنحنُ لا نقول عن شيءٍ ما ربَّما إلا إذا كان الشك يساورنا ويملأ نفوسنا إزاءه . ويلحّ المتكلم في القصيدة على صور متكرّرَة توحي بانعدام اليقين . كصورة اللغة الشاحبة ، والحلم الواهن ، والنهاية الآجلة التي تلوح من بعيد كما لو أنها في قعْر الجبّ ، والمتكلّمُ مدلّىً بحبل رخو ، وبسبب ذلك تنتفض دماؤه ، وتعتدل قامته مثل سارية تواجهُ المَوْتَ ، أو – بكلمةٍ أدق – تتهيأ لتلك المواجهة ، فهو لا بالهالك ، ولا بالباكي ، ولا بالمهاجر ، ولا بالمقيمِ :

ربّما فاتني
أنْ أهاجرَ أوْ أقيمَ
ربما فاتني
أنْ يكونَ الندى حِصَّتي
لا الهشيم(٢)

وعلى هذا النحو يرتب المُتكلم الأشياءَ منْ حوله بإحساس مُفعَم باللايقين . فالشمس نفسها تبدو له غير مستقرة ، لا في موقعها ، ولا في توقيت الشروق ، فهي مثل فاكهة فِجّةٍ تحاولُ النضج ، فلا تستطيع ، وهذا كله لا ينم على توتر مضاعف

(١) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٤٧ .

(٢) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٥٦ .

يعيش المتكلم فيه ، أو عليهِ ، حسْبُ ، وإنما هو توتر يدفع به إلى أن يتحسَّسَ رأسَهُ ليتأكد إن كان ما يزال قائمًا بين كتفيْه ، وإن كان هو نفسُه أمْ أنَّهُ سواهُ :

ربّما
غيرَ أنيَ ما كنتُ يومًا سوايْ
أبوايَ القديمانِ كالغيْم
كمْ باركا شفتيَّ
وكمْ سدَّدا للمراثي خُطاي[1]

وربَّ سائل يسألُ : ما الذي يحدث على مستوى النص الشعري لو أنَّ المتكلم في القصيدة انشطر شطرين ، والشخص أصبح شخصين؟ من المؤكد أنَّ الخلاف سيشتعل ، ويبدأ الصراع ، ويغلو التوتر ، وهذا ما نراه في قصيدة وسمها الشاعر العلاق بعنوان «شبيه بأول هذي البلاد»[2] فنحن أمام متكلم ينقسم على اثنين : هو ، وصداه ، فالوجه الثاني منهما يتمشى مع الأول ، ويشاركه النومَ ، واليقظةَ ، في سريره ، ويمضيان معا في نهارات الهشاشةِ ، والطيش . ويقاسم القرينُ الملازم للقرين كلَّ شيء ؛ الضوء ، والعتمة ، والنشوة ، والشرود ، وزحمة الناس ، وهذا هو ما يفتح لمصادر التوتر طريقها للنص ، تارة بين المتكلم وآخرِهِ ، وتارة بين المتكلم وصاحبه ، مؤكدًا أنه موجود فعلا ، وليس مجرَّد كلمة :

ولولايَ ، لستَ سوى كلْمَة
عاريْن هبَطْنا على هذهِ الأرْض
ما عدْتُ أذكرُ . .
أيٌّ أتى قبْلَ صاحبه
أنتَ أقبلتَ مُنْتشِيًا منْ نهارِ الكَلامْ
ومنْ لغةٍ
يتعافى بها الناسُ منْ يأسهمْ
وأنا جئتُ منْ ظُلماتِ الجَسَدْ[3]

---

(١) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٥٨ .

(٢) ذاهب لصطاد الندى ، ص ٥٩ .

(٣) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٥٩-٦٠ .

وهكذا تتواصلُ التقاسيم على وتر المناكفة ، والملاحاة ، بين الاثنين ، فقبل أنْ يكبُر المتكلمُ وآخَرُه كانَ كالحلمُ ، أو «كلا أحد» . وأما المخاطب فلم يكن أكثر من فاصلة بين جملتين . وعندما عبرا برزخ الطفولة إلى ميعة الصبا ، ودرجا يافعين ، جرتْ بهما الأيامُ كما لو أنهُما في سباقٍ ، سباقٍ مع من؟

أينا كانَ يَبْلغُ أقْصى
النهايات
وأيٌّ سَيَبْقَى رَهينَ الزبَدْ[1]

قصيدة تقوم على توظيف التناقض فيما هو متوتّر أساسًا ، فالزبدُ ، والبقاء ، تركيبٌ لا يستقيم من حيث المنطقُ ، لكنه في لغة الشعر ، وتوتُّره ، يستقيم ، وفيما يذكر المتكلم في القصيدة أنه لا يتذكر من الماضي إلا القليل عن علاقته بآخره ، نجدُه يتذكر من قدم له بطاقة الإقامة التي هي – للأسف – بطاقة سفر ، لا إقامة ، وهذا تناقض آخر يؤدي إلى زيادة في توتّر النص :

حين ناولني سلَّة الخوصِ
ريّانةً ، قالَ لي :
لكَ هذا العَذابُ
وهذا التشهّي لكَ ،
شبيهٌ بأوَّل هذي البلادِ ، وآخرها
لكَ هذي الإقامَةُ
أعْني السَفَر .[2]

واللافتُ للنظر وَفْرة السجالات التي تمتد ذراها ، وتعلو ، عند حُضور الإشارة للغة ، فكلما ذكرت في القصيدة دل ذكرها على مكابدة يتعرض لها المتكلم ، ويعاني منها معاناة شديدَةً ، ففي «مديح الرمل» ينقسمِ العالم على اثنين ، أحدهما يشتهي لغة الشاعر ، والآخر يتجنبها كمن يتجنب وباءً ، فهو ، إذا ، وتبعًا لهذا الجفاء الذي تشعره به مزايا الكوْن ، لا ذخيرة لديه سوى الوحشة ، والأسى :

---

(١) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٦١ .

(٢) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٦٢ .

يا لمباهِجِهِمْ ،
ليْسَ من وِحْشَةٍ حرَّة
ليْسَ منْ وَحْشةٍ جَلَل ، مثلما
وحْشتي ، وأسايَ[1]

وحين ينظر المتكلم حوله لا يستطيع أنْ يفهم ما يرى ، فالفضاء ماءٌ يموج ، أو شررٌ يتطاير ، أو قسوة ، وجفاف بلا مَطر ، وأما الملائكة ، فهم متخمون ، أو يحيط بهم الفقر ، وتطحنهم الفاقة ، والعَوَزُ ، حتى كأنَّ منْ يحفُّ بهم بقايا بشر ، وليسوا بشرًا حقيقيّين :

ملائكةٌ مُتْخمونْ
تحفّ بهم فاقةٌ
وبقايا بَشَرْ[2]

ويتراءى له الفضاءُ في هيئة جنة وارفة الظلال ، جنيّة الثمار ، إلا أنَّ القمر في سمائها قمرٌ ذابل ، وهذا القمرُ يتراءى له مرارا فوق أطلال «أور» وذلك ما يجتذبه ، ويشدُّه شدًا من منامه الذي يشبه كابوسًا تملؤه مشاعر الرعب :

أنفض مثل الديغ ثيابي
وأنهضُ من محْنة النوْم
يحفُّ بيَ العابرونَ
الطغاةُ
القساةُ
الجناةُ
الغزاةُ
الذئابْ[3]

وليت الأمر يقف بنا عند هذا الحد ، فالكلُّ يتحاشاه ، ويقولون له ابتعد . وفي الحوار الذي يدور بين الجانبين في القصيدة يتعمَّق الإحساس بغربة هذا الإنسان ،

---

(١) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٧٠ .

(٢) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٧٠ .

(٣) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٧٢ .

ونزاعه الدائب مع الآخرين . فهو ، وهمْ ، على طرفي نقيض ؛ هم من فضة الرمل ، وهو من عذابٍ أليم ، هو له لغة ، وهم لهم لغة أخرى . لغته يرصّعُها الندى ، وتغنّيها الروح التي أنضجتها الكوارث في عالم مسكون بالدمار ، والموت ، والخراب :

لغتي لم تكنْ
مَحْضَ نارٍ مُخبّأة
في مَراياىَ ، بلْ نبْتَ روحي
التي أنْضَجَتْها الكوارثُ ،
حيثُ المَدى
عامرٌ بالحَضارات
أو عامرٌ بالخَراب[1]

لا يستطيعُ الدارس المُمَحّص أنْ يفرغ من دراسته لهذا الديوان دون أنْ يُنبّه على عمق المعاناة التي يعبر عنها العلاق في قصائده ، تلك المعاناة التي جرى تشخيصها فنيًا عن طريق التوتر ، الذي يشحنُ النصَّ بطاقات انفعالية شديدة التأثير ، فضلا عن الإلحاح الذي يتبدى عن طريق الصور التي تشفُّ عن حقيقة العالم المُمَزق المنشطر ، والمفتَّت ، والمليء إلى حافته بالدمار ، والموت ، والشمس الفجة ، والقمر اليابس ، والأطلال المدمِّرة ، والملائكة المتخمين ، والفقراء المهمشين ، المسحوقين ، زيادة على اللغة التي تخبئ خلف ملفوظها الشعري ما يضمرُه المتكلم من شعور بالخوْف ، وشعور بالرعب ، وشعور بالغثيان ممّا يحيط بنا ، كلّ ذلك لا مندوحة لنا عن الإشارة إليه ؛ فهو واضحٌ على الرغم من الغموض الذي تنطبع به العبارة التي تقوم على المجاز حينًا ، وعلى الرمز حينًا ، وعلى الظلال التي توحي ، وتومئ ، أكثر ممّا تصرّح . وتبعًا لهذا تمثل قصائد العلاق في «ذاهب لاصطياد الندى» نماذج للشعر الذي يرتقي به الشاعر عن عدمية التوجهات الحداثوية ، وعن عدمية قصيدة النثر ، وعن إفلاس بعض الأصوات الجديدة التي تعوْزُها الأصالة ، وتنقصُها التجارب .

(١) ذاهب لاصطياد الندى ، ص ٧٤ .

نداء البدايات

ويواصل العلاق في نداء البدايات[1] ما كان قد ابتدأه في «ذاهب لاصطياد الندى» نعني بناءَهُ القصيدة بناءً لا يخلو من توتر يتركها مشدودة في اتجاهين ، كل منهما عكس الآخر . وهذا يظهر في تقديمه المكثف للديوان ، وهو قصيدة قصيرة أكبر من (الهايكو) وأقل حجمًا من القصيدة . ويتجلى توتر النص في تركيزه على الطائر الذي يحلق على أساس أن التحليق يعبر عن حرية هذا الطائر ، وانطلاقه في فضاءات بلا حدود ، غير أن الذكرى ، هي التي تجعل من هذا التحليق تحليقا في قفص . فإذا بالانفتاح يتخذ صفة الانغلاق ، مؤكدا أن الطائر المحلق طائرٌ حبيس في لحظة اليُتم ، ولحظة اليأس ، ولحظة الماضي ، وإذا بالتحليق لا يعدو أن يكون حضورا في الغياب :

حلق الطائرُ حتى آخر الذكرى
وحتى آخر اليأس
وأرخى
لشذا اليتم جناحيه
القديمين
وغاب[2]

يحتاج التحليق لجناحين منتصبين ، قويين ، منفردين ، لا إلى جناحين مرتخيين ، متهدلين ، ويحتاج لطائرٍ يتمتع بالقوة والحيوية لا باليأس ، ولا بالإحباط ، ولا باليتم ، ويحتاج لطائر يتمتع في تحليقه بالحضور ، لا بالغياب . من خلل هذه الثنائيات يتضح أن القصيدة عند العلاق ، وإن كانت قصيرة جدًا ، مكثفة – تمتلئ بالتنافر الذي يشيع فيها أجواءَ التوتر ، وهذا التوتر يطرد في قصائد أخرى ، منها قصيدته «الشاعر»[3] التي ينطلق فيها من مفارقة تتكئ على عنصرين متنافرين ، أحدهما عكس الآخر . فالشاعر الذي يرث أسلافه يرث ضوءهم لا السلاسل ، فالضوء خلافا للسلاسل يغريه بتأمل الفراشات : قافية ، رعد حميم ، غبطة تشبه الطيش ، وطيش يشبه الحكمة ، وراقصين يؤدون رقصاتهم بأقدام حافية مقيدة

(١) علي جعفر العلاق ، نداء البدايات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٣ .

(٢) نداء البدايات ص ٥ .

(٣) نداء البدايات ص ٧ .

بسلاسل من ذهب ، والذهب غائم . وأقدام الراقصين المغلولة بالذهب الغائم كأنها لغة حافية ، وهذا جله ينم على أن التوتر لا يتجلى عند العلاق على مستوى المعنى حسب ، بل على مستوى التشكيل اللغوي ، والنسق المجازي ، إذ هو لا يكتفي بما يكتفي به غيره من ترفٍ مجازي ، وتعسّف استعاري ، وإنما يمعن في تكسير الأعراف المتبعة في تفعيل اللغة المجازية ، وها هي ذي الفراشاتُ – التي استعيرت سابقا للدلالة على حشد من الصور الشعرية– تتحول إلى حصىً ، والشعراء إلى أودية تتلمَّسُ مجراها بين ذلك الحصى :

شعراءُ
يضيئون من فرط وحشتهم
ويسيلون
بين حصى القافية[1]

وهذا التوتر– على مستوى اللغة– يتجلى أيضًا في قصيدة له أخرى بعنوان «يقظة» إذ يظهر فيها النوم خارجًا من نومه ، صافيًا ، ليْس كدرًا . والحجارة التي على كثب من المنزل تبدو ثملة ، منتشية ، بالضوء ، والطريق يتلفّت للسبب ذاته مثلما تتلفت الجدران منتشيةً بأنوار الصباح :

والفراشاتُ
ضاءتْ على مدْخل البيْت
كمْ حجرٍ
حكّهُ الضوءُ حتى بدا ثملا
كمْ طريقٍ
تلفتُّ منتشيًا
كمْ جدارٍ[2]

وقد يكونُ التوتر في قصيدة العلاق ناجمًا عن اختياره نموذجا يرسم لنا صورته في تهكم يقرّبُ القصيدة من المفارقة الدرامية . فهو في قصيدة عنوانها «طاغية»[3]

---

(١) نداء البدايات ص ٨ .

(٢) نداء البدايات ص ١٠ .

(٣) نداء البدايات ص ٢٧ .

يرسم لنا هذه الصورة التي يظنها القارئ كغيرها من صور الطغاة ، غير أن طاغيته يختلف عن غيره ، فهو لا يكره الغيم حسب ، ولا صوت الناي الحزين حسب ، ولا يجهش بالبكاء متأثرًا بالغناء الشجي ، ولا يشرب كغيره خمرة مصفاةً ، أو ماءً عذبا نميرًا ، وإنما يحتسي دم الماضي ، فهو الشرابُ الذي يقيم على تعاطيه منذ كان . وهو لا يقيم في موضع ، ولا في ظلمة ، أو في نهار ، إنما يعْبُر على الدوام من مكانٍ لآخر ، ومن زمان لآخر ، تاركاً خلفه المآسي التي لا يرفّ لها جفنه ، ولا يقشعرُّ لهوْلها بدنه :

ما بكى يوما
على قبر غزال
ما انحنى يوما
على حلم أحد
بعضه يكفي
لتهديم
بـلدْ (١)

فما بين الصورة المعتادة للطغاة ، وهذه الصورة ، تنبض القصيدة ببعض التوتر الذي يشحنها بطاقة انفعالية كبيرة تتجلى في ذلك الاستقطاب الذي يجمع بين نموذجين ، أحدهما مترسب ، متراكم ، في وعي المتلقي ، والثاني يكسر به الشاعر القالب النمطي للطاغية ، مخالفاً بذلك جلَّ ما لدى المتلقي من توقع .

ولعلي جعفر العلاق في شعره ولعٌ بالموسيقى ، وشغف بالإيقاع ، وإحساس دقيق بالنغم ، وهذا شيء يجده القارئ في قصائده بما فيها تلك القصائد التي تصنف في قصيدة النثر التي كتبها الماغوط وأنسي الحاج وأدونيس ، وأحمد الشهاوي وآخرون . بيد أن العلاق ، الذي سبق لنا أن تناولنا قصيدته «عاشقان»(٢) وما فيها من الإحساس المفعم بالجرْس الصوتي ، والتناغيم ، يَفْجأنا في نداء البدايات بقصيدة لافتة للنظر ، بما فيها من تشكيل إيقاعي مبتكر يقوم على تجاوز الوحدة التقليدية في

---

(١) نداء البدايات ص ٢٨ .

(٢) إبراهيم خليل ، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص ، أمواج للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١١ ص١٥- ٢٠ .

الشعر ، وهي البيت ، أو الشطر أو(المصراع) والقصيدة التي أعنيها- ها هنا- هي : العودة إلى بابل[1] .

فعدا عن أنها قصيدة تمثل تجربة شعرية جديدة على مستوى الرؤيا المعبرة عن وضع خاص مر به العراق ، ويمرّ ، منذ اجتياح «الثعابين» و«الغربان» لبابل ، سواء أكان هذا الاجتياح على مستوى الأرض ، أم على مستوى الجو ، وعدا عن أن فيها صورا وتراكيب تلفت القارئ لما في لغة الشاعر من انزياحات أسلوبية تضفي على شعره طابعا لفظيا خاصا به يميزه من غيره ، عدا عن هذا كله ، فإن فيها ظاهرة جديدة مبتكرة وهي المزج بين تفعيلتين من تفعيلات الشعر الحر ، هما تفعيلة الرجز : مستفعلن ، والمتدارك : فاعلن/ مما يضيف إلى شعره توترا جديدا على مستوى النظم وقوة الإيقاع . وقد انتظمت التفعيلتان في القصيدة انتظامًا أدى للانفلات من وحدة البيت ، والشطر ، والمصراع ، مثلما ذكر . فالتفعيلتان تتكرران في نسق يجعل من الصدر مفتوحًا على العجز ، ومن العجز شطرا مفتوحًا على صدْر البيت التالي :

مضت قرونٌ
ويمضي غيرها
سفنٌ تحطمتْ ، وحمامٌ
تاهَ
كم سنةٍ
ضعنا وضاع مغنينا
الغرابُ مضى
لا عندليبَ
على التيار
لا مَطرٌ
على الأغاني . . [2]

فهذه الأسطر ، والتراكيب جميعًا ، إذا نُظر إليها من منظور عروضي وُجد أنها تتساوق على نحوٍ تتكرر فيه مستفعلن وفاعلن وصورهما بانتظام دقيق ، وهاتان

---

(١) نداء البدايات ص ٤١ .

(٢) نداء البدايات ص ٤١ .

التفعيلتان – مثلما هو معروف– هما الوحدتان الوزنيتان اللتان يقوم عليهما بحر من بحور الشعر المركبة ، وهو البحر البسيط الذي أبت نازك الملائكة ، ونفت ، قابليته للاستعمال في الشعر الحر ، كونه ليس من البحور الصافية التي تعتمد تكرار تفعيلة واحدة ، وشايعها في هذا كثيرون جدا منهم عبدالله الغذامي .

وهذا النسق سبق أن لجأ إليه السياب ، ولجأ إليه محمود درويش ، في ديوانه «هي أغنية . . . هي أغنية» ١٩٨٦ . ولكن التجارب التي من هذا القبيل لم تحقق نجاحًا يذكر . بيد أن العلاق بكسره الحاجز التقليدي الذي يفصل البيت عن الذي يليه والمصراع عن الذي يقابله ، جعل من القصيدة بيتا واحدا ، فإذا قرأنا الجزء الآتي منها :

ضعنا
وعدنا
وضعنا
مثل أغنيةٍ
تسيل من وترٍ
أعمى كأغنيةٍ
في ذروة اليأسِ
هل للبحر ذاكرةٌ ، تكفي
لحشرجةِ
الغرقى ،
وهلْ عُجنتْ نایاتنا
بعظام الميتينَ . .[١]

فالأسطر المذكورة ، من الوجهة العروضية ، تتكرر فيها (مستفعلن فاعلن) دون أي تغيير ، أو تعثر ، وعندما نبلغ كلمة(الميّتين) نتوقف عند الصوت الأخير ، وهو النون المتحركة بالفتحة ، ومنهما يتألف مقطع عروضي قصير وهو الذي يسميه علماء الصوتيات مقطعا مفتوحا لأنه ينتهي بحركة ، وقصيرا لأن الحركة فيه قصيرة . وهذا المقطع يجعلُ البيت ، إذا تسامحنا في المصطلح ، مفتوحًا على بداية البيت الذي

(١) نداء البدايات ص ص ٤٣– ٤٤ .

يليه ، وكأن الفراغ الذي يفصل بين الكلمة (الميتين) وكلمة (لقد) في بداية الجزء التالي فراغ وهمي ، ووجوده بصريٌّ لا أكثر ، والقصيدة لا يتحقق وجودها على المستوى البصري حسب ، بل تتحقق أيضا على مستوى الملفوظ ، والمسموع ، الذي يتردد صداه ويعذبُ لدى السامع رهيف الحس ، دقيق الشعور ، ولهذا فإنَّ الأسطر التالية :

لقد / عدنا
قساةً نغني
ليس في دمنا . . إلا المشانقُ[1]

فإذا اسْتُقبلَتْ دون كلمة الميتين ، وما بينهما من تواصل لفظي ، وتفاعل صوْتي ، ينتج عنه اتساقٌ وزني ، كان الاستقبال مختلا ، والتلقي قاصرًا . فالتفعيلة (فَعِلُنْ) تتألف من الصوت الأخير في كلمة (الميتين) وكلمة (لقد) ومن يقرأ هذه القصيدة ويوازن بينها وبين قصيدة محمود درويش التي حاول فيها تطويع البحر البسيط لكتابة قصيدة من شعر التفعيلة يجد الفرق كبيرا ، ففي قصيدة درويش ثقلٌ واضح ، كمن يقتلع الألفاظ من جوفه اقتلاعًا ، فلا يكون وقعُها على الأسماع إلا ثقيلا ناشزًا لغياب الانسجام الصوتي ، والتناغُم الرشيق :

لو عدت يومًا إلى ما كانَ هل أجدُ
الشيء الذي كان ، والشيء الذي سيكون
والعزف منفردُ
والعزف منفردُ[2]

وتبعا لما في هذه القصيدة من تعثر ، وتغييب ، للانسجام الصوتي ، لم يكرر درويش هذه التجربة التي لم يكتب لها التوفيق ، مثلما عزف السياب عن تكرار محاولاته لتطويع البحر الطويل لقصيدة الشعر الحر . وخلافا للشاعرين الكبيرين اتكأ العلاق على التدوير في أداء يختلف عن التدوير الذي اعتدناه في قصائد تقوم على

---

(١) نداء البدايات ص ٤٤ .

(٢) محمود درويش ، هي أغنية هي أغنية ، دار الكلمة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣ وللمزيد انظر معالجتنا لهذه الظاهرة في الصوت المنفرد ، مرجع سابق ، ص ص ١٥١- ١٥٢ .

تكرار تفعيلة واحدة لا اثنتين ، على نحو ما نجد في هذا المثال الذي تتكرر فيه فاعلاتن :

مدن تأتي وتمضي
هذه زنزانتي
بين حوار الضوء
والظلِ
جدارٌ وجدارْ

وهذا النوع من التدوير شائعٌ في الشعر الحديث ، ويكاد لا يخلو من أمثلته ديوانٌ . أما العلاق فقد جاءنا بقصيدة جديدة ، أخضع فيها البحر البسيط لمثال لا يقوم على مصراع أو مصراعين ، ولا على شطر أو شطرين ، مما يجعل الدلالات والإحساسات التي يعبر عنها ، أو تعبر عنها الصور ، والتراكيب ، تتدفق في سلاسة تامة ، وتجري في أجزاء القصيدة جريان الماء في النهر العميق ، وإن بدت الفراغاتُ- من حين لآخر - علاماتٍ تدلُّ على انتهاء وحدة من القصيدة ، وبدء وحدة أخرى . وبذلك يكون العلاق قد نجح - في رأينا بترويض البحر البسيط ، وتطويعه ، لأساسيات الشعر الحر ، ترويضًا ينسجم مع غايات الإبداع الحقيقي في الأدب ، والفن ، وهي الوصول لحلول جديدة لمشكلات الكتابة الإبداعية إن كانت ثمة مشكلات ، وترويض المستعصي منها ترويضَ السائِس للنّمِرَة .

١٣
فاعليَّة القرين
ومرثية الغبار لشوقي بزيع

في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» أشار الأديب الراحل د . إحسان عباس إلى ما يوصفُ بالقرين The Double وظهوره في بعض قصائد الشعر الحديث ، لافتًا بذلك النظر إلى قصيدة سعدي يوسف الموسومة بالعنوان «الأخضر بن يوسف ومشاغله» ١٩٧٢ التي نُشرت في مجموعة بالعنوان نفسه في بغداد[١] وفيها يتخيل المتكلمُ نفسَه وقد انقسم على اثنين ، أحدُهما يلازمُ الآخر ، منتفعًا بالأفكار المتداولة عن القرين المصاحب الذي يلازم الشخص(الذات) في حِله ، وترحاله ، ملازمة الظل ، حتى ليكاد يكون هو الذات ، أو أنّه قناع يختفي فيه (الأنا) تارة ، وتارة يكشف عن نفسه في صورة الآخر- الهُوَ .

ففي قصيدة سعدي يوسف المذكورة يؤكد المتكلم أنَّ قرينه يقاسمه شقته ، وغرفته ، وسريرَهُ ، ويشاركه قهوة الصباح ، ويجالسُهُ على المائدة ، حتى إذا مدَّ يده لتناول الكأس ، سبقته إليها يدُ هذا القرين ، وعندما يريد أن يرتدي قميصه ، يكتشف أن هذا المصاحب سبقه لارتدائه ، مثلما يسبقه إلى بُرْنُس الصوف ، وإلى ربطة العُنق ، والجلوس إلى جانب الفتاة التي يُحبُّ «محبوبتي» ويتقدمه إليها مُعانقًا ، مُقبّلا ، ثم يمضي بها إلى خارج الحُجْرة . كلٌّ منهما ، أي (الأنا) والقرين- الهُوَ- يلاحق الآخر ، فالشخصُ الذي في المرآة هو نفسُه الذي يقبع خارَجَ الإطار ، فكلاهما قناعٌ للآخَر :

سأستخدمُ اسْمكَ
معذرةً
ثمّ وجْهَك

---

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ، عمان ، ط٢ ، ١٩٩٢ ، ص ٦٠- ٦١ .

أنتَ ترى أنَّ وجهَكَ في الصفحة الثانية
قناعٌ لوَجْهي
وأنتَ ترى أنني أرتدي الربطة القانية
أتذكُرُها
يوْمَ كنّا مَعًا في الحُسيْمَة
حيْثُ اهتدَيْنا إليها [1]

هذا النموذج البنائيُّ في القصيدة استأثر بعناية إحسان عباس ، فرأى فيه نموذجًا جديدًا يتجاوزُ به الشاعرُ ما اعتاده الآخرون من انتحال شخصية أخرى يستدعيها الشاعر من التراث ، مثلما عُرف عن البياتي من تقمُّصه شخصية أبي العلاء المعري ، وعن السياب تقمّصه شخصية السندباد ، وعن صلاح عبد الصبور تقمُّصه شخصية الحلاج ، أو الفارس القديم الذي يَسْتسلمُ لأحلامه الدونكيشوتية . وهذا التجاوُز ، في رأي الناقد عبّاس ، يُضفي على القصيدة طابع الصراع شبه الدرامي الذي يحتدم بين الذات ، في هيئة المُتكلّم «نبيٌّ يقاسمُني شقتي» والآخر في صورة القرين ، ممّا يؤدي إلى إيجاد التوتّر بين قطبي الرحى ، إذا جاز التعبير ، ممّا يُسبغ على النص مزيدًا من الشعور المُفْعَم بالانفعال النفسي ، والوجدانيّ ، الذي يُكسِبُ القَصيدَة – في واقع الأمْر– تأثيرًا أقوى ، وأبلغَ ، في المتلقّي .

وهذه الإشارةُ التي بدرتْ من الناقد الراحل سرعانَ ما تلقَّفها كثيرون ، فاتكأت عليها مؤلفة كتاب شعْر سعدي يوسف دراسة نقدية ، ٢٠٠١ [1] وأفاد منها جابر عُصْفور في كتابه نظرية القناع في الشعر الحديث . وتصادت الفكرةُ كثيرًا في كتاباتٍ لعادِل ضرْغام ، وفاضل ثامر ، ومُحمَّد رضوان ، وسمير خوراني ، وأحمد السليماني ، وآخرين تناولوا شعرًا لسعدي يوسفَ ، ولغيْره . ومما هو لافتٌ للنظر ، جاذب للانتباه ، تجاهل كثيرين لقصيدة «مرثية الغبار» لشوقي بزيع ، التي تقدم نموذجًا جيّدًا لقصيدة القرين نراها أحْرى بالدراسَة ، والبَحْث ، وأجدَرُ بالتوقُّفِ ، والتأمّل النقدي من قصيدة سعدي يوسف المَذكورَة ، أو أيّ قصيدة لهُ أخرى .

---

(١) سعدي يوسف : الأخضر بن يوسف ومشاغله ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٢ ص ٢٢ .

(٢) امتنان الصمادي : شعر سعدي يوسف دراسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ٩٢– ٩٦ .

مرثية الغبار

في هذه القصيدة «مرثية الغبار» وظَّفَ بزيع مسألة القرين ، من حيث هي مُعطىً تشكيليٌّ خاصٌّ تتكئُ عليه القصيدة للتعبير عن مفارقة حقيقيّة ، وهي الجمع بين القرين المصاحب وبين المُتكلّم فيها ، ممثلا للأنا ، على الرغم من أنَّ الجمْعَ بينهما يكاد يكون مستحيلا ، تمامًا كالتفريق ، فالوجْهُ الذي في المرآة يتراءى لنا كهلا تجاوز «حدَّ الأربعين» مطعونًا بالجسام من الحوادث ، وبالرأس الذي اشتعل شيبًا ، والآخر قابعٌ خارج الإطار ما يزال طفلا يلثغ بأحرف الهجاء ، ولهذا يتضح أنَّ السعْيَ للتوفيق بين الذات والآخر (القرين) يعْني ، بمعنىً من المعاني ، مفارقة الحاضر بما فيه من قِمَم خريفية ، ومن صفْرة تعبّر عن ذبولٍ في الحَياةِ قصيّ ، ومنْ وحشةٍ لا تختلفُ عن وحشة الكوابيس :

وداعا لأوْديَةٍ لمْ أنمْ
تحت أجراسها منذ عشرين عامًا
لشيخوخة لن أضعْضعَ تفّاحَها في السرير الأخير
لهذا العُبور المرير
من الطين حتى اللغة
هيئوا لي ثلوجًا على قِمَم الأرْبعين
وشوكا لكيْ ينْحني جسدي فوق صبّاره المرّ
واستمعوا للخريف
الذي تتعاظمُ صُفرتُه في أقاصي ذبولي ،
ولا تعدوني بشيءٍ
سوى ما تزيّن لي وحْشتي[1]

ولا بدَّ أنْ يتعرف القارئ ، من هذا المَقطَع ، على لون من رثاء النفس التي تريد أنْ تنفصل عن حاضِرها فيما يشبه الرحيل إلى عالم آخر ، كي يتمكن من استعادة الذات في صورة ذلك الصبيّ على طريقة إيليا أبي ماضي (١٨٨٩- ١٩٥٧) الذي يصف نفسه في قصيدة «وطن الضياء» قائلا :

---

(١) شوقي بزيع : مرثية الغبار ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٧ .

وطـنَ الـضـــــــــــيـــــــــاء أنـا هـنـا
حَـــــــــدِّقْ ، أتَـعْـــرفُ مَـــــنْ أنـــا

فشوقي بزيع يودّع زهرة العمر ، ويودّع الأودية ، ويعبُر من الطين إلى اللغة ، وإلى قمَم الأربعين «وقد تجاوزتُ حدّ الأربعين» ليصبح جسده ممدّدًا فوق صبار الخريف المرّ ، الذي تتعاظم فيه صفرة الموتِ ، وتتراكَم . وعلى لسان المتكلم يلتمسُ مثلما التمسَ مالكُ بنُ الريْب قديمًا من صاحبيْه أنْ يرفعاه قليلا ، ولكنْ لا ليبصر نجمًا من النجوم «يقرُّ بعيني أنْ سُهيْلٌ بدا ليا» مثلما ابتغى ابن الريب ، وإنما لتبدو له روحه الصدئة كما القصدير ، والصفيح :

وارفعوني قليلا
لأشهدَ قصديرَ روحي
الذي كانَ يلمعُ فوقَ سُطوحِ المُدُنْ
وارفعوني قليلا
لأسْندَ خابيَةَ العُمْرِ
فوْقَ الحَصاة الأخيرة(١)

وهذا المَشهدُ – بلا ريب – ينطوي على رؤية مرْعبَة لحاضرٍ يوشكُ أنْ يغيب عنّا ، ولا يعدو أنْ يكون عتبَةً من العَتَبات التي تفضي إلى أقبيةٍ ، وسَلالمَ ، تقود خطاه نحو الصبيّ الذي شاخَ في الحقيقة ، ولكنّهُ ما يزالُ محتفظاً بنضارته على سبيل المَجاز ، ويتبلورُ اللقاءُ بين الأنا – المُتكلم– والآخر – الهُوَ– على نحو مفاجئ ، عندما يصرُخ في وَجْه الصبيّ الذي خرَجَ منْ عتمَةِ الأقبيَةِ ، وظلالِ الماضي :

هل أنا أنتَ
أمْ نحْنُ وجْهان لا يجريان إلى غايَةٍ أو هدَفْ
ومنْ نحنُ
من يصرخُ الآنَ فينا : الظلالُ أمِ الأصْلُ
أمْ أننا نقطة المنتصَفْ
بين ما لا يجيءُ وما لا يعودُ
وهلْ ثمّة فاصِلةٌ بيْنَ حربَيْنِ

(١) مرثية الغبار ص ٨ .

أمْ وحشة تتدحرَجُ نَحْوَ سَديم النهاياتِ
يا ولدًا كنته قبل ثلاثين عامًا
أغثني .[1]

يرسم المقطع في القصيدة قوسًا بدايته في الماضي وطرفه الآخر في الحاضر ، الذي يتمثله المتكلم على قمَم الأربعين ، بينما هو يحاول أن يتحقق من أن هذا الذي يُكلّمه ، أهو نفسه أم أنه شخص آخر ، وبارتيابه هذا تكتسي القصيدة طابع التوتّر الذي يؤدي إلى تناسُل الأسئلة بعضها من بعض ، وتناسل الأسئلة هذا مُفْعمٌ- مثلما يتراءى لنا - بالانفعال القويّ ، الذي يدفع بالمتكلم لتذكير نفسه بما كانَ يَحْلو لهُ أنْ يفعلَ عندما كان في العاشرة ، وعندما كان يصدُق عليه قولُ أبي ماضي «دنياهُ كانتْ ها هنا» :

أتسمعني أيها الطفلُ
هل تذكرُ القرويّ الذي
كان يركضُ خلْفَ عَصافيرِه
في المدى الدّبق المُتلاطِم
هل تذْكُرُ عيْنيْه
حينَ رأى ساقَ مرْيَمَ
واشتعلتْ روحُه بخَرير الأنُوثة[2]

وتواترُ الأسْئلةِ في «مرثية الغبار» يوقظ أحاسيس المتلقي ، ويستثير الفضول لديه لمعرفة ردود الفعل التي يتوقعها من ذلك القرين ، غير أن صمته يستفز المتكلمَ ، ويحفزه على إطلاق الإجابات تارة ، وتارة على تكرير الأسئلة ، مما يتيح للقصيدة أن تتنقل على نحو رتيب بين الحوار والمونولوج ، وها نحن أولاء نصغي للمتكلم ، وقد يئس من أن يجيبه الولد الذي كانه قبل ثلاثين عامًا ، فيفضي إلينا بخفاياهُ ، وبأسرار هواجسه الداخليّة :

كانَ فتى آخرا
كانَ يُسْلمُ ساقيْهِ للريح

---

(١) مرثية الغبار ص ٩-١٠ .

(٢) مرثية الغبار ص ١٠ .

يضحك منتشيًا للصباح
ويتركُ ضحكَتُهُ في حقولِ الذّرَة
فتىً لمْ تعُدْ لكَ منهُ سوى
ظلمةِ الذاكِرَة
لنْ تلاقيه ثانيةً[1]

صحيحٌ أنَّ مثل هذا المقطع يوشك أن يصيب القارئ بما يوصف – عند بعضهم– بخيبة الانتظار ، ومفارقة التوقُّع . فلا ريب في أن القارئ يعرفُ – مُقدمًا – أنَّ مثل هذا المتكلم لنْ يتصالح مع ذلك القرين ، واعترافه بأنَّ هذا القرين لم يعد له وجود إلا في مطاوي الذاكرة ، اعترافٌ يُحبط آمالَ المُتلقي الذي يتوقُ للوقوف على شيءٍ آخر . ولهذا يبادرُ الشاعرُ مرَّة أخرى ، حفظًا لبناء القصيدة من أنْ يَتهاوى ، لاستعادة المُبادَرة ، فيستأنف التساؤلات ولكنها في هذه المرة تساؤلاتٌ أكثرُ حدَّة :

أما كانَ في الأرض متسعٌ لي ولك
ألستُ أنا منْ تعفَّر بالوحل بين ذراعيك
والزعفران الذي يتنزهُ بيْن شهيق دمي
وزفير القرى
أنت أورثتنيه
وأورثتني شقرة الشعر
جوهرة الشعر
قضْم الأظافر
وعادة أنْ أشتهي كلَّ ما ليس لي[2]

يمضي الشاعر– إذًا– بأسئلته المتراكمة قاصدًا تمثيل العلاقة بين الذات (الأنا) والآخر (الهو) مباشرةً ، فيكتسي هذا التمثيلُ صورةً تعمّق التناقض الظاهري بين الاثنين ، تجسيدًا وتشخيصًا لحالة الإنكار التي يعيشُها المتكلم :

لماذا إذًا نلتقي مثلما يلتقي أعميان
أنا اثنانِ

---

(١) مرثية الغبار ص ١١ .

(٢) مرثية الغبار ص ١٢ .

يصرخُ كلٌّ بصاحبه : «أنجُ سعدُ
فإن سعيدًا هلَك»
أنا اثنانِ
لا يسمعان سوى الريح تهدُرُ بيْنَ حطامَيْهما
واقفان على ضفّة الحرْبِ
كلٌّ يشير إلى رأسَ صاحبهِ في ذهولٍ
ويسألُ :
من قتلك؟(١)

ولا يُخْفى الأنا- ها هنا- أنّه اثنان ، وأنهما على طرفي نقيض ، وأنهما في حرْبٍ عوَان ، كلٌّ منْهما في مواجهة الآخر . فهُما : الولد الذي كان ، والمتكلم الذي تخطّى الأربعين ، يرمقُ كلٌّ منْهما الآخر في حيرة ترتسم حولها علائم الصدْمَةِ ، وإماراتِ الاسْتغراب :

أحدّقُ مثل المجانين
داخل مرآته
فأراهُ على وَشك المَوْت
يرمقني من بعيدٍ
ويسألُ من أنتَ
لكننا سيدي واحدٌ فرقته الحروب(٢)

ومن الأسئلة التي تتناسَلُ في هذه القصيدة سؤالٌ يسوّغ للشاعر أنْ يبدأ بذكر الغبار ، وأنْ يُكرّرَ هذا الاستهلال كلما انتقل من مقطع لآخر ، فالأساسُ الذي يؤدّي إلى مثل هذا الصراع الدرامي بين الذات والقرين هو هذا الغبار الذي يكتنفُ رؤية المتكلم لواقعهِ هو ، ولواقع ذلك القرين الذي كان . وذلك بسبب الحرب التي تفرّق ولا تجمع ، وبسبب الزمن الذي يمضي سريعًا دون أن ينتبه الاثنان لتلك الشيخوخة الظالمة التي تمحو سنوات الطفولة بما فيها من ذكرياتٍ تمزجُ بيْن الشقاوة ، والبراءة ، تاركةً الأيام الماضية بما فيها خلفَ الاثنين ، مثل مراكبَ ورقية تجرُفها الأمواجُ ، أو تغرقها مياهُ

(١) مرثية الغبار ص١٢- ١٣ .

(٢) مرثية الغبار ص ١٤ .

السنين . فالحياة إذا تحيط بها المآسي ، ولا مفر من هولها لا للقرين ، الذي كان ، ولا للمتكلم الذي ما فتئ يحلم بالهواء النقيّ :

أين تفرُّ إذنْ
فوق أيّ القبور سترفع أعلامَكَ البيض
فاصْعَدْ على كتف الذكريات
ولوّح لمركب ماضيكَ
كيما يعود إلى رئتيكَ الهواءُ النقي[1]

ويوشك هذا الانشطارُ أنْ يحيل المتكلم إلى صريع يحدق في قبره الذي يفغرُ فاهُ ، فيما تهيلُ عساكرُ الغزاة التراب على جسده المسجى داخل ذلك القبر ، الذي يتسع حتى يصبح باتساع الأرض . وتزدحم القصيدة بالصور التي تعمّق في المتلقي الإحساس بفجيعة هذا المتكلم . فالليل الذي يخيّم على الوطن ، والغراب الذي يغطي بجناحية الكبيرين الجراحِ ، والسراج الذي تضاءلت ذبالتهُ ، ونضب وقودُه ، وسنوات العمر التي تخطو عرجاءَ في حاجة لمن يرمِّمُ سيقان الزمن الكسيح . والصبيّ الذي اشتعل رأسه شيْبا بسبب الخوف الذي يحيط بلحظة الاشتباك ، يترك ذلك كله أثرًا عميقًا في المتلقي :

– من يعيد الصبي
الذي تتضاعف بين الشموع العظيمة أطرافه
لأبيه الوحيد
– من يلم قصاصاته عن حطام السنين
التي لم يعشها
ويودعها في البريد
لكي يتوحد ثانية ويصوغ –
سبيكة تمثاله من جديد
عائدًا ويدق بكلتا يديه على قبر ماضيه
– من
– لا أحد

---

(١) مرثية الغبار ، ص ٢٠ .

غير طيفين لا يبصران
وبابٌ بعيد(١)

وهذه الخاتمة تؤكد ، تأكيدًا مباشرًا أنّ إلحاحَ الأنا على استعادة القرين والتوحّد به من جديد لا تعدو أن تكون محاولة فاشلة لتأكيد الذات ، في زمن تعصف فيه الحرب بالذات ، وبغيره ، وتنفصم فيه العلاقات ، وتنقطع الجسور ، وتتشظى الكيانات المَسْبوكة في كيان عضوي ، ويغدو من الصعب ، إن لم يكن من المحال ، استعادة الكائن من قبره ، فدون ذلك : بابٌ بعيد ، وطيفان لا يُبْصران . لقد مزج الشاعر – ها هنا – بين المسافة التي تتطلب المغامرة ، وبين العماء الذي يحول بين الذات والقرين والاهتداء إلى ذلك الباب ، فكيف تنفلت الذات من مخاطر المغامرة؟ وأدنى موازنة بين قصيدة شوقي بزيع وقصيدة سعدي يوسف توضح أن قصيدة بزيع أكثر تركيبًا وتعقيدًا من قصيدة الأخضر بن يوسف ، فما الذي يسوغ لغير قليل من النقدَةِ الوقوفَ عندها مفسرين محللين ، أو دارسين مقرّظين ، فيما يغضّون النظر عن قصيدة لا تكتفي بتوظيف تقنية القرين ، أو القناع ، بكلمة أكثر سيرورة ، وإنما توغل إيغالا في التركيب الشعري القائم على توافر المَجاز ، وحيوية الصورة ، وقدرتها على إمداد المعاني بالكثير الجمّ من الظلال ، والإيحاءات ، التي تفتقر إليها قصيدة سعدي يوسف افتقارًا شديدًا . فما نقرؤه في قصيدة سعدي «الأخضر بن يوسف . .» لا يتجاوز السرد الشعري النمطيَّ الذي لا يخلو من حوار متقطع ، مثل ديالوج لا يختلف من حيث الأسلوب عن أي سرْد وحوارٍ نثريٍّ إلا في وجود الوزن «المُتقارب» :

ولما التقينا على حافّة البارِ
أخرج من جيبه زهرة وانحنى
هامسا
إنها لي . . . أتيت بها
عبر اسوار وجدة . . حيث الحدود
التي ما تزال معارك . . لكنها
– ويقدم لي زهرة الآسِ–

(١) مرثية الغبار ، ص ٢٥ .

ملكٌ لك الآنَ
افعلْ بها ما تشاءْ [1]

فلو نُسب هذا الشعر المنظوم نظمًا جيدًا لغيْر سعدي يوسف ، لسخر الناس من هذا الشاعر الذي يجعل الشعر نثرًا ، باهتًا ، لا مزيّة فيهِ ، ولا بَيان . خلافًا لشوقي بزيع الذي يفجأ القارئ من البداية بسلسلة متلاحقة من الصور المثيرة ، اللافتة للانتباه ، بإيقاظها ما لدى المتلقي من حساسية تجاهَ اللغة :

غبارٌ على أفق الروح يعلو
ووجهته لا مكان
يشير بأشلائه أنْ تقوس سكانه
تحت قنطرة الوقت
وانهدم العقربان[٢]

وهذا المطلع الشعريُّ يعِدُ القارئ بما لا تعِدُ به قصيدة سعدي يوسف . فالقارئُ يجد نفسه في طريق مغاير لطريق الناثر ، الذي يستخدم الكلماتِ ، والأصواتَ ، والتراكيب ، والعبارات ، والفقرات ، بما فيها من رموز وعلامات استخدامًا نثريًا كالمألوف في السرْدِ القصصي ، أو التوثيق المقاليّ ، أو الهذر الخطابي ، ولكنه في «مرثية الغبار» ينساق مع الشاعر ، ويحلق على أجنحة الصور : وردة من دخان ، ضرع الحياة ، حصرُم الموت ، والصخور التي يغسل القلبُ اقدامها ، والأصدقاء الذين غابوا زبدًا طافيًا فوق ماءَ الزمَن ، وأجراس الأودية ، وقصدير الروح ، وخابية العمر ، وسرب الأودية ، وترميم فخار الصدر ، وسديم النهاياتِ ، وشفق السنديان . . إلخ . ومن يحاولْ أن يتبين ما في «مرثية الغبار» من بدائل ، واختيارات أسلوبية ، تجعل من الملفوظ الكلامي شعرًا ، لا نثرًا ، فسَيَجدْ الكثير ممّا لا تتسع هذه الدراسة لاستقصائه ، أو حصْره . فالهدف منها هو الوقوف على نموذجين مختلفين من توظيف القرين في بناء القصيدة ، وتأثير ذلك في جماليات القصيدة . والقارئ في «مرثية الغبار» ما إنْ ينتقل من مقطع يتسم بتكثيف المجاز ، وتكرار الاستعارة ، حتى يجد نفسه أمام

(١) الأخضر بن يوسف ومشاغله ، ص ١٥ .

(٢) مرثية الغبار ، ص ٥ .

لوحات شعرية غنائية كهذه الصورة التي تفيض عذوبة ، وغنائية ، نفتقد ما يقاربها في قصيدة سعدي يوسف :

شهورٌ
وتنهض تلميذة في الصباح
لتصنع من زرقة البحرمريولها المدرسي
ويورق بين يديها الكتاب[1]

نخلصُ من هذا كله إلى حقيقة يؤلمنا الاعتراف ، بها والتنويه إليها ، وهي أنّ الناقد العربي ، بطبيعته التي لا تبرأ من الحسِّ القَبَلي- ناقد منحازٌ ، لا إلى جودة العمل الفني ، وما فيه من مرتكزات جماليّة ، بل إلى شهرة الأديب ، أو الشاعر ، أو لقدمه ، أو لانتسابه لتيار سياسيّ معيَّن ، أو لقطر مُعيَّن من أقطار الوطن العربي ، وهذا شيءٌ يُؤسَفُ له جدًا .

(١) مرثية الغبار ، ص ١٥ .

١٤
ثلاثة أنماط من البنى في منازل النرد لمحمد علي شمس الدين:

منازل النرد هو واسطة العقد في دواوين محمد علي شمس الدين(١٩٤٢-) صدر عن دار الانتشار العربي في بيروت ١٩٩٩ وهو إلى جانب : قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا ١٩٧٤ ، وغيم لأحلام الملك المخلوع ١٩٧٧ ، وأناديك يا ملكي وحبيبي ١٩٧٩ ، والشوكة البنفسجية١٩٨١ ، وطيور إلى الشمس المرة ١٩٨٤ ، و«أما آن للرقص أن ينتهي» ١٩٨٨ ، وأميرال الطيور ١٩٩٢ ، ويحرث في الآبار ١٩٩٧ واليأس من الوردة ٢٠٠٩ ، والغيوم التي في الضواحي ٢٠٠٦ ، وشيرازيات (معرَّب) ، فضلا عن كتب نثريّة أخرى كممالك حجرية ١٩٨١ وكتاب الطواف ١٩٨٥ وحلقات العزلة ١٩٩٣ ، وغرباء في مكانهم (كتابات) ٢٠٠٩ ، ومجموعة قصائد مختارة بعنوان «حدائق آسيا» ٢٠١٢ وصدور أعماله الشعرية الكاملة في مجلدين (٢٠١٢) يمثل نتاجًا غزيرا بهذا القدر أو ذاك وضعه في موضع لا يتبوّؤه إلا الكبار من الشعراء ، موقعٌ رشحه لنيل جائزة سلطان عويس للشعر في الدورة الثانية عشرة ٢٠١٠- ٢٠١١ . وشاعر هذه هي مكانته ، وذلك هو عطاؤه ، لا يستحق منا النظر حسبُ ، بل الدراسة ، والتحليل ، والتمحيص . وقد لاحظنا أنّ في الديوان ثلاثة أنماط من البنى ، أولاها يطغى عليها الإيقاع والتجريب على مستوى الشعريّات الصوتية ، والثانية هي طغيان النسق السردي على القصيدة ، والثالثة هي النمْذَجَة ، أي : قيام القصيدة على الإفادة من فكرة النماذج ، أو الأنماط archetypes العليا في الأدب . وبما أن الصوت في الشعر أولى بالتقديم على المعنى ، فقد شئنا أن نبدأ بالكلام على البنية الإيقاعية في هذا الديوان .

البنية الإيقاعية

من المظاهر التي لا تخطئها النظرة الأولى في لغة الشّعْر ، وَتَميزُها منْ لغة النثر : الموسيقى والإيقاع ، وما بينهما من سلاسة مصدرها التركيب ، والترتيب ، والتنميط . وقد عبّر بعضهم عن هذا بالقول إنه إذا نظر في الكتاب الشعري المطبوع لاحظ أن الكلمات فيه تطبع في أسطر متفاوتة طولا وقصرا ، بعكس النثر الذي تُرى فيه السطور متساوية من الهامش للهامش ، باستثناءات قليلة هي الأسطر التي تنتهي فيها الفقرات . وهذا الانطباع ، وإنْ كان صحيحا لا يُسْتطاع إنكاره ، إلا أنه شكليٌّ ، إذ لو جرى تلقي القصيدة عن طريق السماع ، وفي ذلك ما فيه من تمثيل لطبيعة الشعر ، وجوهره ، فإنّ السامع لا يلاحظ ما يلاحظه القارئ من تفاوتٍ في طول الأسطر ، وإنما سيتنبه ، عن طريق السماع ، لما في لغة الشعر من تراتيب تنتج عنها تماثلات موسيقية ، وإيقاعية ، وضربات تارة قوية ، وتارة لطيفة ، ومقاطع منبورة بقوة تارة ، و منبورة نبرا خفيفا تارةً . فعندما يسمع المتلقي قول أبي ماضي مثلا :

وطنَ النجـــــوم أنا هُنا
حَـــدّقْ ، أتعـــرفُ منْ أنا؟
أنا ذلك الولدُ الـــــذي
دنيـــاهُ كـــانتْ هـا هُنا

فإنّ الارتكاز على الصائت في اسم الإشارة : ذلك ، وفي دنياه ، و في كانت ، وفي ها ، بما بينها من مسافات متقاربة ، يضفي على البيت وقْعًا لا يضفيه النظر إليه في الكتاب المطبوع . وهذا- في الواقع – يلقي الضوء على مظهر لفظي للغة الشعرية لا يتحقق في غيره ، إلا إذا اقترض النثر بعض مظاهر النسق الشعري . ومن يقرأ منازل النرد لمحمد علي شمس الدين يلحظُ ، من القراءة العابرة ، والنظرة العجلى ، أن هذا الشاعر لا يفتأ يخوض التجربة تلو الأخرى ليقدم للمتلقي قصيدة مفعمة بالثراء الصوتي ، والإحساس المترع بالنغم . فهو لا يفتأ يرعي النسق المتوازن في التراكيب ، بحيث يؤدي تتابُعُها إلى تماثل نطقي ، ففي هذا المثال يبرز التماثل في أربعة عناصر لفظية متكررة :

وليس لي أخ سوى العصا
وليس لي أبٌ سوى الطريق[1]

(١) محمد علي شمس الدين : منازل النرد ، دار الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ص ١٠ .

فالاختلافُ بين التركيبين يتأتى من استبدال أبٍ بأخ ، والطريق بالعصا ، فيما تتماثل باقي العناصر اللفظية . وهذا أسلوب غير عابر عند شمس الدين ، فهو يتكرر في منازل النرد مرارًا ، فهذه أبيات ثلاثة متتابعة تنتظم في نسق كالذي ذكرناه :

وليس هذا شأن عابر السبيل
وليس هذا شأن حارس المدينة
وليس هذا شأن سيّد المكان ،
والزمان ، والبيوت[١]

واقع الأمر أن القارئ يستطيع أن يجد في الديوان عشراتِ الأمْثلة التي تظهر فيها الأبيات على مقاس واحد من التكرار ، والتماثل الصوتي ، ولكن الشاعر لا يغفل عن أمر هامّ جدًا ، وهو ضرورة التنوّع في هذه التماثلات ، فهو في مواضع عدة يكتفي بأنْ يبدأ الأبيات المتتابعة بتركيب واحد يتكرر ، مثل : «يا أيها» أو «أن أفعل» فمن النوع الأول نجدُه يكرر «يا أيها الهواء» مرارا في أداء يشبه الإلحاح ، وهذا الإلحاحُ يشْحذُ الإحساس بالتوتر :

يا ايها الهواءُ في الشوارع
يا أيها الهواءُ في النوافذ المُشَرَّعَةْ
يا أيُّها الهواءُ فوقَ ناطحاتِ الأنْفِ والحِساب
يا أيُّها الفراغُ لنْ[٢]

فتكريرهُ لعبارة «يا أيها الهواء» يشبه تِكرارَ الجناس الذي يستهل به الشاعر كلّ بيت ، وهو على نسق يقوم على استبدال عنصر لفظي بآخر ، فاستبدل الشوارع بالنوافذ ، وهذه استبدل بها ناطحات الأنف ، والحساب ، واستبدل الفراغ بالهواء . ومن المتاح ، في مثل هذه الأحوال ، تكرار التركيب المصدري ، من مثل «أن أرتكب» و«أن أبرق» و«أن أقضُم» و«أن أفتح» مع تباين في الركن الآخير من البيت للذي يليه حتى ينتهي من المَقطع :

هل أقدرُ أنْ أرتكبَ الأغْلاط الأولى
أنْ أبْرقَ تفاحًا

---

(١) منازل النرد ص ١٤ .

(٢) السابق ص ١٠-١١ .

أن أقضمَ جذعِ النار بأسْناني
أنْ أفْتحَ شُباكًا[1]

فوجود التركيب المَصْدري أول كل بيت بعث في الأبيات نمطا موسيقيًا متماثلا ، لا يخلو تكرارهُ من نَغَم لافت للنظر ، وثمة نمط من التراكيب يعيد الشاعر فيه فعلا واحدًا يتلوه ما يتعلق بهً من تركيب أكثره يتكئ على الجار والمجرور ، أو الظرف (نحْوَ) وهذا شيءٌ يجمع في الواقع بين تكرار اللفظ ، وتكرار المركَّب النحويّ ، وبما أن الفعل المتكرّر هو هو ، بلا تغيير ، أو تبديل ، فإن التماثل الإيقاعيَّ يتجلى من خلال تعلق التكملة ، أو الفضلة ، بالفعل :

أفتح في جسدي بابا للبحر
أفتح في البحر طريقا
لا يرجعني
أفتح في بيتي
حانة أقداري
أفتح نحو السرطان
مداري
افتح في طيبة شمْسًا سوداء
أفتح خمس مدائن في الصحراء[2]

فالشاعر بتكراره الفعل (أفتح) مع تنميط التركيب التابع الذي يحتلُّ موقع المفتوح على نسق : في جسدي/ في البحر/ في بيتي/ نحو السطان/ في طيبة/ يفاجئُ المتلقي في البيت الأخير بالاستغناء عن : في ، وعن الظرف نحو ، ليضفي على المقطع تماثلا موسيقيًا من جهة ، وليوحي ، في الوقت نفسه ، بالإلحاح على هذا الفعل (أفتح) ، ثم الإيحاء بسرعة الإيقاع عند وصول التراكيب لقوله (خمس مدائن) من جهة أخرى . وهذا بلا ريب يؤدي لمزيد من الشعور بالنغم ، شعورًا يغلب على القارئ ، وهو يستقبل عبر هذا التعبير إحساسات الشاعر وَمَواجدُه . وتبدو هواجس الشاعر نحو الموسيقى لافتة للنظر ، جاذبة للانتباه ، في قصيدة جعل عنوانها مشاكلا

---

(١) السابق ص ١٨ .

(٢) السابق ص ٢٣ .

لمقاطع في السلم الموسيقي ، فعنوانها (دو . ري . مي) ولم يبق عليه إلا أنْ يضيف (فا ، صول ، لا ، سي) ليكون السلم تامًا غير منقوص ، فهذا العنوان يحفز القارئ للانتباه ، والإصغاء بغير قليل من التركيز لعبارة (دو ري يا أيام بنا دو ري) التي تتكرر في القصيدة بترتيب دوْريّ تتعاقب فيه أبيات أخرى من القصيدة تمثل المخطط التراكمي للنص :

دوري يا أيام بنا دوري
نحن القش المتطاير من ثوب الأيام
دوري يا أيام بنا دوري
نحن غبار الطلع
وريش عصافير الشوك
دوري يا أيام بنا دوري
نحن عكاكيز الجندد المهزومين
دوري يا أيام بنا دوري[1]

فالشاعر يؤكد ، عبر هذا الأداء ، أنّ الفرق بين السلم الموسيقي (دو . . ري . . مي . .) والقصيدة ، فرقٌ غير كبير ، والبون بينهما بون غير شاسع ، فالأصوات اللغوية تماثل على المستوى الموسيقي أصوات الآلات ، غير أن للأصوات في اللغة معنىً مختلفا عن ذلك الذي توحي به أصوات الآلات . وهنا يكون الشاعر قد خطا خطوة كبرى نحو المساواة بين الشعر والموسيقى ، مساواةً لا تقلل من شأن المعنى ، ولا تستخف بدلالات الألفاظ ، وفي ذلك ما فيه من علامات التفريق بين لغة الشعر وغيره .على أنَّ الشاعر لا يفتأ يحاول محو المسافة بين الأغنية والقصيدة . فالأولى تقوم على اللحن ، والقصيدة تقوم على الوزن ، الذي يكتنف الإيقاع ، لكنَّ الشعر بتكرار اللازمة ، وهي لفظ ، أو تركيبٌ ، يجري الإلحاح على ذكره في مطلع كل قسم من النص ، أو في آخر كل قسم ، يشبه اللازمة الموسيقية التي بتكرارها تتشكل خطوط اللحن ، ففي واحدةٍ من قصائد الشاعر شمس الدين ، وعنوانها (بابل) يتخذ من كلمة (قمرٌ) لا زمة تتكرر في بدء كل مقطع ، فالكلمة هي مفتاح اللحن ، تعقبُها أبيات عدة تشكل النغمات التي يتركب منها اللحن على النمط الآتي :

---

(١) السابق ص ٢٧ .

قمرٌ
على سجادة بيضاء
يسجد لا ينام
كأنما
ضربته حمى العاشق البدوي
فاستلقى
ورغبته حجاب
وأقام ينتظر التي غابت
فلما كاد أو لمست أصابعه النحيلة
خصرها النجفي
أوقفه العذاب
قمرٌ خراب(١)

وتتوالى مقاطع القصيدة على هذا النسق ، فهو تارة قمر خراب ، وتارة قمر غياب ، إلخ . . وهو يعتمد اللازمة كثيرًا ، وبأساليبَ مختلفة ، ففي قصيدة «فتى الرمّان» يقترب بها من النسق الخطابي التأبيني ، لا اللحن الغنائي ، ومع ذلك ، فإنّ اللازمة لا تفتأ تمثل عنصرًا من العناصر الصوتية التي يتجلى فيها ضرب من التماثل الموسيقي ، فهو يستهلها بعبارة (قمْ تأملْ) التي يكررها بانتظام عند الانتقال من مقطع ينطوي على فكرةٍ ، أو صورة ما ، إلى مقطع آخر :

قم تأمل
كل من مات على جلجة الأوطان قام
لم تمت هذي العصافير على التل
ولا مات الحمام
أنت أسلمت إلى التل يديك
فانحنى حتى دني من مقلتيك
ثم غطى وجهك المحروس بالرمل قليلا كي تنام
قم تأملْ(٢)

---

(١) السابق ص ٩٣- ٩٤ .

(٢) السابق ص ١١و١٢ .

واللازمة ، ها هنا ، ليستْ وحيدة ، وإنما تساندها عناصر أخرى من التماثل الصوتي الموسيقي ، إذ تستوقفنا بقوة القافية المتكررة المتكئة على الصائت الطويل ، وهو الألف ، في قامْ ، والحمامْ ، وتنامْ ، وهو شيء يلاحظ المتلقي ما فيه من نبْر متمادٍ عند الوقوف . يضاف لهذا التجانُس الصوتي التركيبي في : فانْحنى ، و حتى دنى ، والتجانس الصوتي في : يديك ، ومقلتيك . غير أن هذه التجارب في الإيقاع التي تُنحّي القافية ، والوزن ، جانبًا ، ريثما تتضح طبيعة السلاسة الموسيقية ، وتعلو التناغيم المختارة في المقاطع هنا وهناك ، تصطدم بمساع متكرّرة لدى شمس الدين للمزج بين البحور ، أو التفعيلات ، مما يعدُّ في نظرنا خطوةً للوراء ، إذ تؤكد هذه المحاولات هيْمنة الوزن التقليدي على الشاعر ؛ ففي قصيدة لهُ بعُنوان «منازل النرد» وهي التي اتخذ من عنوانها عنوانًا للديوان ، نجده يراوح بين البسيط المركب ، والرجز ، والمتقارب . فمن البسيط مفتتح القصيدة :

يا بؤس من حفروا في الصخر منزلهم
وبؤس من قطع الوادي وما سلكا
سيان كنْتَ ترابيًا بها حَجرًا
أَو كنتَ بالنار معصوبًا ومُشْتبكًا (١)

والبسيط- مثلما هومعروف - نمط معقّد من الوزن ، وإن كانت فيه نغمَة عذْبة ، تأسر الروح ، وتشنّف الآذان ، خلافا للرجز الذي يقترب ببساطته من النثر ، ثم يفوتُ الشاعر أن يراعي الانسجام الموسيقي بين مقاطع القصيدة ، فيعتمد تفعيلة المتقارب ، التي تتألف من ثلاثة مقاطع ، الثاني منها هو المقطع المنبور ، مثلما نلاحظ في الأبيات الآتية من القصيدة :

سأمضي
كلاعب نرْدٍ
قديم
وأعمى (٢)

(١) السابق ص ٤١ .

(٢) السابق ص ٤٣ .

وفي مقطع آخر يسميه «المنزلة الرابعة» يستأنف النظم على البسيط ، لكنه يوزع الكمات طباعيًا في أسطر تشبه أبيات الشعر القائم على التفعيلة الواحدة (الحر) وفي هذا بعض التمويه الذي لا ينطلي على قارئ لديه حظ قليل من المعرفة بالعروض ، أو – على الأقل – بصرٌ نافذ بقراءة الشعر ، فالمقطع الآتي :

كالنردِ
أقذفُ أيامي على عجلٍ
وأنحني
كي أرى في وجْهه قدري
فواحدٌ مثل نسكي
وهو مبتدأ
واثنان
آخرُ ما يأتي به خبري(١)

مقطعٌ يمزج فيه بين البسيط والشعر الحر ، وذلك شيء لا يخفى ، فالقارئ الذي يتلقى عن طريق السماع– مثلا – يمكنه أن يتخيل البيتين ، ببساطة ، على النحو الآتي :

كالنرد أقذف أيامي على عجلٍ
وأنحني كي أرى في وجْهِهِ قدَري
فواحدٌ مثل نسْكي وهوَ مبْتدأٌ
واثنان ، آخرُ ما يأتي به خَبري

إلى ذلك ، يكتشف القارئ وقوعَ الشاعر شمس الدين في الخلط بين تفعيلتين في شعره الحرّ ، كالخلط بين فاعلن ، وهي من المتدارك ، وفعولن وهي من المتقارب ، خلطًا ينمُّ على سهو ، أو على شيء من التسرع ، ففي المقطع الآتي يلاحظ القارئ أنّ أحد الأبيات ، وهو الرابع من المتقارب ، في حين أن القصيدة من المتدارك :

عقربان يدوران في معصمي
يلدغان دمي
ولا يقفان

---

(١) السابق ص ٤٤ .

كأن لم تكن ثامنهْ
في الزمان[1]

وقد تكرر هذا الاضطرابُ في قصيدة بابل مرارًا . وهو اضطرابٌ يعيقُ ، في بعض المواقع ، سلاسة الإيقاع ، فيتعثر القارئ حين يصل إلى التفعيلة التي يخرج بها الشاعر من وزن لآخر ، تعثرا لا يخلو من نشاز ، فعلى سبيل المثال : الشطر الخامس مما يأتي فيه مثلُ هذا التعثر بسبب اختلاف التفعيلة ، وتغيير مواقع النبر بين المقطع الأول في فاعلن ، والثاني في فعولن ، فإذا حرك القارئ كلمة «الصيادونَ» ظهرت مع الحركة تفعيلة فعولن في بداية الشطر السادس ، وإذا وقف عليها ظهرت هذه التفعيلة في وسط الشطر السادس ، وتتكرر فعولنْ ، وفعو ، وهذه صورة متكررة في عروض المتقارب :

وحدها في الخليج
المراكبُ تبحرُ خاوَيةً
بلا نشوة
تتأَرْجَحُ فَوْق مياهِ الجَحيمْ
والصيادون
في قاع أجْسادهمْ
سَمَكٌ دائخٌ
وتبحر فيهِ المياهُ[2]

ولا مندوحة لنا من الاعتراف بأنّ لشمس الدين ولعًا بموسيقى الألفاظ والأصوات والمقاطع ، وهو حريص على إظهار النغم بأقصى ما يكون الظهور ، مُغلبًا عنصر الأداء الصوتي على غيره ، لكنه يُوفق في ذلك في مواطن من شعْره ، كالتي أشرنا إليها ، ويخفق في مواطن أخرى كالتي نبهنا عليها ، ونوَّهنا لها ، وهي قليلة لا تحُط منْ قدْره ، ولا من قدْر شعْرِهِ ، ولا تطعن في أدائه الرشيق ، ولا في تعبيره عن إحساسِهِ العميق .

---

(١) السابق ص ٧٨ .

(٢) السابق نفسه وانظر : ص٩٨ .

٢. النسق السردي

واللافت للنظر في «منازل النرد» عزوف الشاعر في بعض قصائده عن النمط البنائي الذي ذكرناه ، والاتجاه نحو القصيدة ذات النسق السردي الحكائي ، فتبدو القصيدة شبيهة بالحكاية التي يرويها متكلم بمتواليات تضم أحداثا لأحداث ، ووقائع تتلوها وقائع ، في مسار خطي يخفف من حدة الغنائي ، ويفسح الفضاء النصي لمزيد من الحس الدرامي ، إذا ساغ التعبير ، فها هو ذا يقول ، على لسان المتكلم في القصيدة ، ما نتبين منه واقعة صغيرة سبقتها وقائع أخرى ، وهي تسكعه في مدينة من المدن على غير هدىً ، مع إحساسه فيها بأنه غريب ، وبأنه – مع ذلك – تائهٌ ، وضائعٌ ، فالكل يمضي عنه ، ويتجنبه ، كأنه لا أحد . وفي الوقت نفسه تجتاحه مشاعرُ من يقاسي برد الشتاء القارس في مناخ نفسيٍّ لا أثر فيه للشتاء :

أردت وحدي أن اضم طائري
وأن أسير في شوارع المدينة الخرساء
حين يهبط الظلام
كالمسافر الذي يدور في «حكاية بلا بداية ولا نهاية»
يهب فوق وجهي ريحها
ولم يكن من الشتاء قادمًا
لكنه يجتاحني من أسفل العروق
حتى آخر القدم[١]

ويواصلُ محمد علي شمس الدين سرده هذا في القصيدة ، فيقترب كثيرًا من أداء الراوي حين يبالغ في الكشف عن الأحاسيس الداخلية للبطل الذي هو الراوي نفسه . فيذكرُ ما كان من كتمانه لمشاعره ، وخوفه من شيء غامض ، فلا يجد ملاذًا يلجأ إليه ، ويلوذ به ، غير الأرصفة ، متخذا من الحجر وسادًا ، ومن الرصيف نفسه فراشا تتحلق حوله الكلاب الضالة ، والذئاب الجوعى ، والبشر الذين لا يختلفون– في الواقع– عن هاتيك الذئاب ، ثم يتساءل في شيء من الحيرة عن علة وجوده في هذا الكون ، وما جدوى ذلك الوجود ، ما دام لا يختلف عن كرة تتقاذفها الأقدام في ملعب الأقدار :

---

(١) السابق ص ١٠ .

كتمت شهقتي
وسرت خائفا كأنني مطارد
وليس لي سوى الرصيف من ملاذ
أنام ها هنا : وسادتي الحجر
وحول مرقدي الكلاب والذئاب والبشر
تجمعوا
فإخوتي هم الذين يشبهونني
من قال إنني رغبت أن أكون ما أكون
من جاء بي كذرةٍ صغيرة في كرة الجنون
ومن رماني هكذا . .
كـ«طابة» مفقوءة العيون
فحيرتيٍ «تفاحة جالسة» على بحيرة السكون[1]

على أنّ لشمس الدين تفسيرا ينقذ به نصه الشعري من وهدة الوقوع في السرد الخالص ، والخلو من العذوبة الغنائية التي تجعل الشعر في بعض الأحيان أسير موسيقاه ، وهو تلفته الصريح نحو الصورة الجديدة التي تكسب الشعر ظلالا ، وإيحاءاتٍ تقوم مقام الإيقاع ، فالأبيات الأربعة الأخيرة كثف فيها الصور : «ذرة صغيرة فيٍ كرة الجنون» و«طابة مفقوءة العيون» و«تفاحة جالسة» و«بحيرة السكون» وهذه تراكيب مزج فيها بين دلالات الألفاظ مزج الفنان التشكيلي بين الألوان للوصول إلى منظور لوني جديد يتخطى به الطيف . والشعر إن لم يكن ذا دلالات خاصة يسبغها الشاعر على الألفاظ ، والتراكيب ، فهو ليس بشعر ، وإن تحلى بدقة الأوزان ، وسلامة القوافي ، وسلاسة الإيقاع . فهذا شيء لا يغني عن التحرر من لغة النثر التي لا تتغيا شيئا غير الصواب في الاستعمال ، وتجنب الخطأ . وقد يحتوي السرد على شيء آخر يضفي على القصيدة من الشعرية ما لا يضفيه عليها السرد المحكي ، وهو اللغة التي يحاكي فيها الشاعر – أو المتكلم بكلمة أدق– الأحلام والرؤى المنامية . ففي واحدة من قصائده التي طغى عليها السرد رؤيا تقع في مفصل من مفاصل الحدث ، ومن يتأمل هذه الرؤيا تتداعى في ذهنه روابط تصل بينها وبين ما

(١) السابق ص ١٥ .

تحدث عنه السرياليون من أن الشعر هو لغة الأحلام ، والرؤى الباطنية التي ترتقي به من الواقع إلى ما فوقه :

ولم أجد على التراب غير ثلة من النمال
فسرتُ خلفها
حتى بلغت تلة بعيدة
ضربتُ فوق صخرها
بفأسي القديم ضربتيْن
فانشق تحت الفأس شيء يشبه الكفن
وقام من ضريحه فتىً
كما تقوم زهرة من الصقيع[1]

فالصورة ها هنا ليست استعارة ، ولا كناية ، ولا تشبيها ، ولا مزجا بين لفظ وآخر ، كالمزج بين الوسادة والحجر ، أو بين الكرة والجنون ، أو بين التفاحة والجلوس ، أو بين السكون والبحيرة ؛ وإنما هي صورة تقوم على تخيل متعدد العناصر : صخرة تنشق ، كفن ، يخرج منه فتى ، خروج زهرة في أرض مغطاة بالصقيع ، يبدأ الحواربين المتكلم وهذا الفتى ، وذلك شيءٌ لا صلة له بالواقع ، وإن كانت صلته بالأحلام أوضح من أن تخفى . وفي ذلك تأكيد لشيء من طبيعة الشعر نفسه ، وهو أنه ، بحكم اعتماده على التخييل ، يقترب في صورهِ الجيّدة من لغة الأحلام ، سواء أكانت أحلامًا منامية ، أم من أحلام اليقظة . وبهذا يكون الشاعر قد جاء ببديل عن الإيقاع المرتفع وهو الإيقاع الخفي الهامس الذي يتراءى للمتلقي من خلال حركية الصورة وديناميةالرؤيا وليس من خلال الإدراك السمعي . ولم يفته أن يسلك في بعض قصائده طريقا أخرى في بناء القصيدة ، طريقا تغدو فيها السلاسة ، والجزالة ، والرؤى المنامية ، نافلة من نوافل النظم ، وهي اعتماد «النمْذجة» في نسيج نصّه الشعري .

٣. النمذجة والتنميط

والنمذجة ، مثلما هي شائعة في الشعر ، متداولة في فضاء المصطلح ، طريقة تقوم فيها القصيدة على استدعاء نموذج تاريخي ، أو غير تاريخي ، بأسلوب يجعل منها

---

(١) السابق ص ٨٨ .

صورة لهذا النموذج ، لكنها ليست صورة مجّانية ، وإنما هي صورة دالة على موقف من المواقف ، وقد يكون هذا الموقف مغايرًا لما هو معروف عن هذا النموذج . ومعيارُ النسق الإبداعي في هذا النمط هو طريقة الكشف عن ذلك الموقف الذي يجعل من النموذج رؤية جدية للشاعر ، لا تكرارًا لما هو معروفٌ ، وسائد . فالمعروف عن عبد الرحمن بن خلدون المؤرخ شدة دقته في التفريق بين الحق والباطل ، وبين الصحيح وغير الصحيح ، وهو هنا في القصيدة ، وعبر الحوار المطول الذي يجري بينه وبين المتكلم فيها ، يبدو لنا خلاف ما هو معروف عنه ، إنه نموذج توفيقي ، يلتمس العذر للمحقّ ولغير المحق . والغريب أن هذه الصورة لابن خلدون تكاد تكون صورة المتكلم نفسه في القصيدة ، فكأنه شبيهه ، أو القرين الذي يلازمه ، ويصاحبه مثلَ ظله :

يتكوم عبد الرحمن هنا قربي
نمرا من ورق
ومخالب فضة
وفتحت له باب المنزل
فغدا يحضر كل صباح ومساء
يسبقني نحو فراشي
يتربع في صدر الدار
ويداعب أطفالي
ويجالسني بين الزوار
أمس أتاني[1]

وفي هذا تتجلى رؤية الشاعر لنموذجه الذي عدل به من الصورة المألوفة عنه لصورة أخرى . والشيء ذاته نجده في قصيدة له أخرى عن امرئ القيس الشاعر الجاهلي المعروف . وسواء كثر استدعاء هذا النوذج في الشعر الحديث أم لم يكثر ، فإن لمحمد علي شمس الدين رؤية خاصة للملك الضليل ، فهو يتصوره سائرا يبحث عن عرش أبيه متقلدا عكازا لا سيفا ، متنكبا ريحًا لا قوسا ولا رمحا ، ولا أي أداة من أدوات القتال ، وهو في الصورة يعدو مذعورا لأن عواء الذئاب يلاحقه ، فهي ذئاب جوعى بعضها خلف بعض ، كأنما تريد أن تفترسه ، وتسد به رمقها بعد جوع طويل ،

(١) السابق ص ٣١ .

فالمتكلم لا يفتأ يحذره من الاستمرار في مسعاه ، فليس الأب وحده من قتل ، ولكن الابن أيضا قتل ، وصلب :

ملكٌ
يحمل عكازا في الريح
ويعدو خلف الأبواب
يسأل عن عرش أبيه
فلا يسمع
غير ذئاب تعوي
خلف ذئاب تعوي
خلف ذئاب
يا هذا الملك الضليل ، أما تعلم
أنك مقتولٌ ،
مثل أبيك ، ومصلوب فوق الهيكل[1]

فشرارة الإبداع الشعري تظهر- ها هنا - في هذا الموضع ، الذي يتحقق فيه المتلقي من أنّ امرأ القيس في القصيدة ليس امرأ القيس في كتب التاريخ ، وديوان الأساطير ، وإنما هو نموذجٌ ، أو قناع اتخذه الشاعر للتعبير عن خيبة المسعى . وبهذا يكون محمد علي شمس الدين قد سلك سُبُلا من البناء في قصائده لا تخلو من تنوع ، ففي نماذج عدة منها يطغى الإتقان الصوتي ، والجرس الموسيقي ، والتلاعب بالأصوات تلاعب العازف بأوتار القيثارة ، أو بثقوب الناي ، مصدرا بذلك نغماتٍ رشيقة عذبة ، أو مجترحا خطوطا لحنية تمتلئ بها القصيدة ، فيعلو فيها الإحساسٍ بالنغم ، فيما ينحو في قصائد أخرى نحو النسق السردي في بنائه القائم على التسلسل ، والزمن ، والوقائع التي تتراكم طبقا لمسار خطّي معين ، وهي ، مع هذا كله ، لا تخلو من وهج شعري يتجلى في تكثيف الصور الجديدة ، أو في اعتماد الرؤى المنامية ، أو أحلام اليقظة . وفي قصائد أخرى يبني قصيدته وفقا لما تتطلبه ظاهرة النمْذجة ، والتنميط ، في الشعر المعاصر ، وهذا واضحٌ في غير مثال . ومن شاء أن يتوسع في الاستقصاء يجد غير الذي ذكرناه ، مما يؤكد مقاصد الشاعر شمس الدين في تبني هذا الأسلوب ، واختياره لهذا النهج .

(١) السابق ص ٦٨ .

١٥
زفرات سميح القاسم الأخيرة

ما بين عام ١٩٥٨ والعام الحالي ٢٠١٤ صدر لسميح القاسم ما يربو على ٧٠ كتابًا بين مجموعة شعرية ومختارات وأعمال شعرية شبه كاملة ، وسِيَر ذاتية ، وشهادات ، وأعمال روائية ، وترجمات عن العبرية ، ومقالات جرى جمعُها ونشرُها في كُتُب . وهذا يعني أن حياة الشاعر الذي ولد في العام ١٩٣٩ في الحادي عشر من شهر أيار(مايو) لا تخلو من الدأب الموصول ، والجَهْد المبذول ، في سبيل حياة إبداعية ، وفكرية ، خصبة ، ومعطاءة ، تشهد على ذلك تلك المؤلفات التي جادت بها قريحة القاسم الوقادة ، وعقله النشط المتوثب ، وذهنه المتوهّج . وفي السنة الأخيرة من حياته ، وبعد أن كان قد أصيب بمرضه الذي لازمه ملازمة الظل لصاحب الظلّ ، ورافقه مرافقةَ القرين للقرين ، حتى توفاهُ الله ، واستسلمتْ روحه للحيّ الذي لا يَموت ، لم ينقطع عن الكتابة ، وقد امتلأت قصائده الأخيرة ، بما يُمكن أنْ نعدّه رثاءً مبكرًا للنفس ، وحديثا عن المَوْت قبل المَمات ، على الرغم من أنَّه محبٌّ الحياة ، متشبِّثٌ بها ، وبكلّ ما تعنيه منْ مُمْكنات :

يا ربُّ
يا شُعَيْبُ
يا عذراءُ يا رسول
معذرةً ، فإنني أواصلُ الحياة
بكلِّ ما تشاؤه الحياة
فلا تزالُ مُمْكنة[١]

فالشاعرُ الذي لا يُصغي لصوت النذير مُحذرًا من هذه ، وتلك ، لأنها (مُسَرْطِنَة) يعلنُ جهرةً تشبُّثه بالحياة ، على الرغم من أن المرض العاتي يحول بينه وبين التمتع بما

(١) سميح القاسم : ضجيجُ النهاراتِ حولي ، موزاييك ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص٤٤ .

فيها من دفْءٍ ، فهو لا يستطيعُ حتّى الاحتفال برأس السنة الجديدة ، فما معنى ذلك الاحتفال إذا كان العام لا يحمل له بشرى بالشفاء ، بل ينبئُ عن النهاية المحتومة المتوقَّعة ، وهي الموت . فأيُّ احتفال يمكن أن يجري في ظلال المرض ؛ حيث لا شموع ، ولا دموع ، ولا شفاء ، ولا هواجسَ تتضمَّنُ- على الأقل - الأملَ بالمُعافاة ، والخروج من دائرة الألم :

بلا شمعةٍ وبلا دمعةٍ
وبلا فلَّة
بلا سوْسَنة
يمر احتفالي برأسِ السنة
تمرُّ ببالي
هواجسُ عام طويلٍ ، عريض
وأحلامُ جسمي المُعافى ،
وآلام جسمي المريض[1]

فالواقعُ خلافَ الأماني ، والهواجس ، إنه يحلم بالشفاء ، والبرْءِ من سَقَمه ، غير أنَّ ذلك كلَّه لا يتعدى الأضغاث ، فآلام جسمه المريض تحيل أحلامه هذه إلى كوابيس . وهذا المرضُ ، مع ما يلازمه من الأوْجاع ، يمنع الشاعر المبدع من أن ينهض إلى قلمه ، وإلى أوراقه ، فيكتب الشعر معبرًا عمّا يجولُ في النفس من رغبات يكْبتُها الألمُ ، وذلك قد يُنظر إليه على أنه استراحة المُحارب ، فهْوَ لنْ يكتب بعد الآن ، وقد آن للفارس أنْ يعتزل الميدان ، وللمغنّي أنْ يتوارى ، وأنْ يلتحفَ الصمت مثلما يفترش الأوجاع ، تاركًا للأفق أن يرتلَ ما أبقاه من أناشيدَ تدوّي في مَسامع الزمن :

لك الآنَ ألا تبوح
لك الآنَ أنْ تسْتريح
غموضُك أنتَ الوُضوح
لك الآن ألا تقولَ كلامًا جديدًا
فصَمْتكَ صارَ نشيدًا
ونجمًا على كلِّ أفقٍ يلوحْ[2]

---

(١) السابق ، ص ٤٥ .

(٢) السابق ، ص ٤٩ .

وهولا يفتأ يتوقَّعُ موْته ما بيْن لحظةٍ وأخرى ، ويتوقع ظلمَة القبْر ، وما ينهالُ عليْه من التراب ، والطين ، في رؤيةٍ مرْعبَةٍ ، لكنها لا تخيفُ الشاعر ، ولا تفتُّ في عَضُدِه ، أو تنال من صُموده أمام الموت ، بل يواصل النظر للأمام ، والوراء ، على السواء ، ماكثا في الأرض مكوثَ منْ لمْ يُمت ، جاعلا من شعْره الذي قاوَمَ فيه الغزاة ، وغنّى فيه للسلام ، وللحُبِّ ، سلاحًا يواصلُ مهامَّه النضاليّة بعد الموت :

سأعبر دهْليز موتي
بخفَّة فهْد
ودونَ عناءْ
وأمكثُ في الأرْض
ثلثي ترابٌ ، وثلثايَ ماءْ
وأنظرُ في ما أمامَ الأمام
وفي ما وراءَ الوراءْ(١)

وعلى الرغم منْ أنَّ القاسمَ لا يَخْشى الموْتَ ، ولا يخاف الفَناء كغيره من الناس ، إلا أنه لا يُخفي ما يُلازم انتظارهُ إياهُ من قلق ، وتوتُّر ، فقد تصوَّر رؤيا مناميّة يزورهُ فيها كونفوشيوس ، ويخبرُه في تلك الرؤيا أنَّ الحياةَ ، والموتَ ، سيّانِ ، فما يجده الحيُّ من قلق في حياته ، ومنْ تعَب ، أقسى بكثير مما يكابدهُ الميّت من الموْت ، ومع ذلك ، فبعدَ أنْ أدار له كونفوشيوس ظهرهُ ، وَوَلّى ، مستيقظاً من رؤاهُ ، ظلَّ صدى كلماته تلك يتردَّدُ في ذهنه ، والقلقُ من الانتظار يتحَكَّمُ به ، ويساورُه :

عادني أمس كونفوشيوس
قال لي هادئا :
قلقُ العيْش أقسى من الموتِ ، يا صاحبي
قالها ، وانْطلَق ،
تاركاً ظلهُ ،
وصدى صوته ،
وأنا . . والقلقْ(٢)

---

(١) السابق ، ص ٦٩ .

(٢) السابق ، ص ٧٤ .

ما الشعورُ الذي يداهمُ سميحَ القاسمَ وهو يتأرجَحُ بين الوجودِ والعَدَم؟ شعورُ من يعاني بانعدام اليقين ، ولكنه يتغلب على شعوره هذا ، ويحاول أنْ يطمئن النفْسَ بأنَّ النهاية قابَ قوْسيْن ، والساعة قادمَة بلا ريْب . ولكنه يُعزّي ذاتهُ بكلمة رثاء لطالما ردَّدها الشعراء قبل أنْ يُفارقوا الحياة ، وذلك أنَّ حياتهم مستمرة بعد الموت ؛ فاشعارُهم تُبْقي أسماءَهُم ماثلةً حيّة في أذهان الناس ، وتضيفهم سطرًا جديدًا في سِجلِّ الخالدين ، تذكُرُهم الأيام مثلما تذكرُهم الميادينُ ، وعلى هذا لا يجدُ القاسِمُ في زفراته الأخيرة ما يعبّر عنْ خيْبةٍ ، أوْ ندَم :

سأموت! أجلْ سأموت
إنما لا أموتْ
الميادينُ تذكرُني والبيوتْ
فلأكنْ واقعيًا إذاً
سأموتْ
ويكونُ السكوتْ
السُكوتْ .(١)

فالشاعرُ ، على الرغم من يقينه بحياة أخرى بَعْدَ الموت ، تعرفُها الميادينُ ، ويعرفُها الناس ، مِصْداقًا لقول الشاعر (والذِكْرُ للإنْسانِ عُمْرٌ ثانِ) إلا أنه لا يُنكر ما يؤكِّدهُ الواقع- واقعُ الموْت- وهو أنَّ مواجهة المنيَّة بصلابة ، وشجاعة ، وبكِبْر ، لا ينفي أنَّ المسألة لا تعْدو أنْ تكون ستارًا حزينًا كذلك الستار الذي يعلنُ نهايَة العرْض التراجيدي على المَسْرح . فالحياةُ لا تختلفُ عن المَأساة ، كلٌّ منْهما تنتهي بذلكَ الستار الذي يُعلنُ الفاجعَة ، واللحظةَ الحرجَة الدامعَة ، فليَهْربْ إذًا منْ تلك اللحظة لشيء آخر ، وهو أنْ يكون في علاقته مع دائه العضالِ واقعيًا ، وأنْ يعترف اعْترافا لا يحتملُ الموارَبَة ، أوْ الغُموضَ ، باقترابِ تلكَ اللحظة :

ينبغي أنْ أكونْ
واقعيًا مع الداء ، معترفاً بدنوِّ الأجلْ .
دونما هَلع ، أو وَجلْ .
يا بقايا حَياتي ، أجلْ .

---

(١) السابق ، ص ١١٧-١١٨ .

ينْبغي أنْ أواجه موتي ، أجلْ .
بحساب رصينْ ،
لائق بستار الختام على مَسْرح منْ سنينْ .(١)

ويحاولُ الشَّاعرُ القاسمُ – علَى شاكلة الشهداء الذين لا يروْنَ في الموْت نهاية للحَيّ ، بل بدايةً لحياة جديدة ، تتواصلُ فيما يعْقُبُ الرحيل ، تتواصلُ من خلال النضال اليومي ، ومن خلال الحرْص على الوَطَن ، وعلى الأرْض ، وعلى التاريخ ، وعلى المهَمَّشين المَسْحوقين من أبناء الشعْب– يُحاولُ أنْ يمنح موته مَعنىً جديداً ، ولهذا يُلحُّ إلحاحًا شديدًا على أنَّ فريسة أظافرِ المَوْت – ها هنا – ليست أيَّ ميِّتٍ عادي ، وليس جثمانه كأيِّ جثمان يُحملُ على الألواح إلى مثواهُ الأخير على إيقاعِ لحن جنائزيٍّ حزين حَسْبُ ، وإنما هو ميّتٌ مبتسمٌ على الرغم من هموم الحياة التي باغتَتْهُ ، ولم تنلْ منْ عزيمته القويَّة ، ولا من شكيمته الجبَّارة ، فهو ، وعلى الرغم من ضروب الألم التي تراكمَتْ ، وتكالبتْ ، عليه ، منْ كلّ حدْب وَصَوْب ، بقَصْد النيل منه ، لمْ يَتزَعْزَع ، وهو باتحادهِ معَ المعذَّبين في الأرض رجلٌ واحدٌ تنْبضُ في عُروقِهِ أمٌ منَ الرجال :

رجلٌ من حياة ولَحْم وَدَمْ
باغتته همومُ الحياة بلَا رحْمةٍ فابْتسمْ
وتحدَّى صُنوفَ الألَمْ
رجلٌ واحدٌ
في شراييِنه نبْضُ كلِّ الأمَمْ (٢)

كيفَ يمكنُ لرجل تنبضُ في شراييِنه حياةُ الأمم أنْ يموتَ بهذه البَساطة؟ عنْ هذا السؤال يجيبُ القاسمُ في زفْرة منْ زفراته الأخيرة ، مؤكدًا أنَّ موته سفرٌ كغيرهِ من الأسْفار . واستعدادُه للموت كاستعداد المُسافر يضربُ لسَفَرِه مَوْعدًا ، ويهيء نفسه التهيئة المناسبة ، ويختارُ الأجواء التي يحلو فيها السَفَرُ ، فهو قد يرتحل في الصيف ، أو في الخريف ، لا فرْق . وقد يكون موتُ الشاعر قد قارب ذلك الفصلَ الذي تتساقطُ فيهِ الأوْراقُ ، وتعْرى أغصان الشجر ، وتعبسُ السماءُ بالسُحب ، وتذرّ الغيومُ دموعَ

(١) السابق ، ص ١١٦ .
(٢) السابق ، ص ٦٩ .

المْوسِم المُبَكّر بمَطَر كالرذاذ الخفيف ، في هذه الأثناء يتوقَّع القاسمُ أنْ يرْحل مجتازًا برْزخَ الحياة إلى عقبة العالَم الآخَر (العالم السفليّ) :

ايها الصيفُ ، يا صيفَ عامي الأخير .
كنتَ . . كمْ كنتَ محتقنًا بالدواءْ
بالحبوبِ وبالمَصْلِ ، والكيمياء
وببعْضِ الكلام الخَطيرْ
عن صباحٍ وما مَنْ مَساء
أيها الصيفُ
قلْ لي – وكنْ صادقا– هلْ يكونُ الخريفْ
مشهدًا لتساقط شعري الرمادي الخفيفْ
في تساقُط عُرْيي ، وَعُرْي الشَجَر
أمْ تضيقُ حدودُ الخطر
ويضيقُ الكلامُ المُخيف
من هبوبِ رياحي ، وريح السَفَر
وليكنْ ، ها أنا جاهزٌ للسَفَر
في صَباحٍ نظيفْ
برذاذ المَطَرِ[1]

لكنَّ هذا المُسافر ، كأيِّ مسافر آخَر ، لابد أن يعود في يوم من الأيام ، وسميح القاسم لا يفقد هذا الأحْساس ، وهو اليقين بعودته من قبره منبعثا في هيئة أخرى تختلفُ عن هيئته التي يعرفه بها الجميع ، بوجه غير وجهه ، وبصوْت غير صوته ، وفي وقت غير الوقت الذي وُلد فيه ، أو عاش فيه ، أو رَحَل ، ولا يهمُّ في أيّ مكان تكونُ عوْدته ، ولا في أي زمن يكون الانبعاثُ ، فالأهمُّ أنه على يقين من أنه عائدٌ إلى الأهْل ، عائدٌ للوطن ، عائد للبيت ، عائدٌ لشعْره ، عائدٌ في صورة من الصور التي تعني تجَدُّدَ هذا الشعْب الذي ينتسبُ لهُ الشاعر مثلما يتجدَّدُ طائرُ الفينيق مُنْبعثًا من رماده بعدَ الاحتراق :

أعلم أني سأولد من بعد موتي

---

(١) السابق ، ص ٩٩ .

وقد يتغير وجهي
وقد يتبدَّل صوتي
وأحلم من قبل موتي ، ومن بعد موتي
بأي مكانٍ ، وفي أي وقتِ
بأني أعودُ ، وسوف أعود
لأهلي ، وأرضي ، وبيتٍ جديدٍ من الشعر
سوف أعودُ
وسوف أعودُ لبيتي ،
أموتُ ، وأولدُ ، ثم أموتُ ، وأولدُ ، ثم أموتُ . . وأولدُ
لا تسألوني متى؟ كيف؟ أين أموتُ . . وأولد؟[١]

يختصرُ الشاعرُ ، في هذه الأبيات ، مأساة الإنسان المُقاوم ، فهو قد يلاقي حتْفَهُ في المستشفى ، أو في البيت ، مع أنه قضى عمْرهُ يقارعُ الأعداءَ بالقلم ، وبغيره من سلاح ، لم يُهْزمْ مرةً واحدة ، بيْدَ أنه- في نهاية الأمر- يُهزمُ أمامَ المَرَض ، ويلاقى مثل هذه النهاية (حتف أنفه) من غير أنْ يظفرَ باسْم الشهيد ، وعزاؤه الوحيد ، وهو يلفظ في وجه العالم بزفراته الأخيرة ، تلك الصورة التي يرسُمها لنا بوضوح تغلبُ عليه المَرارة ، ويغلبُ عليه الشَجَنُ ، ويغلبُ عليهِ الإحساسُ بمعاناةِ الناس ، أكثرَ من الشعور بمعاناته هُو ، وهو على حدِّ السيف بين الوجودِ والعَدَم :

لفلسطينَ أغني
وأغني للسلام
رافعًا وجهى ابتهالا وصلاة
واضعًا كفّي على قلبي
فيا قلبُ اتَّسعْ محتضنًا كلَّ الجهات
لفلسطينَ أغنّي
وأغنّي للحياة[٢]

**

(١) السابق ، ص ٨٦ .

(٢) السابق ، ص ٨٥ .

تسْترعي انتباه القارئ لهذا الديوان كلمة (كولاج) التي تظهَرُ على الغِلاف ، وهي كلمة أجنبية اشتقت أساسًا من الكلمة الفرنسية collar وهي تعني الرسم باستخدام تقنية اللصْق ، وكان هذا النوع من الفنّ قد ظهر بادئ الأمر في الصين ، ثم شاع في أنحاء شتّى من العالم ، وأصبح سمة منْ سمات الفنِّ التشكيلي في حِقْبة من القرْن المَاضي . والقاسِمُ كانَ قد دأب منذ زمن على استخدام هذه الكلمة في وصف مَجْموعاته الشعريّة ، وهو وَصْفٌ دقيق ، لأن من يقرأ هذا الكتاب يكتشف ، بيُسْر ، أنه نفثات شاعر جريح يلفظ أنفاسه الأخيرة على هيئة قصاصات من قصائد تبدو – للوهلة الأولى – أنها تفتقرُ للانسجام ، والتماسُك . غير أنَّ هذا الانطباعَ السريعَ سرعانَ ما يزولُ ، كوْن القارئ يكتشفُ ، بعد التأمُّل العَميق ، والتدبُّر الدقيق ، أنَّ هذه النفثات ، وإنْ بدَتْ متناثرة ، أو مُبَعثرة ، تعبِّرُ عنْ شعور واحد ، فهو في مقطع مُكثَّف يشبه قصيدة (الهايكو) اليابانية يعبّر تعبيرا ثريًا مكتنزاً عن توقه للخلاص من علته المزمنة بالمَوْت ، قائلا :

سأختصرُ الوقْتَ ، والأمْكنة ،
وأهربُ بالموْتِ منْ علتي المُزْمنة(١)

وهذا النوع من القصائد القصيرة يلتقي على نحو عفويّ بمقاطع أخرى يلتزم فيها وحدة البحْر العروضي ، والقافية الواحدة ، وكأننا أمام شاعر كلاسيكيِّ الاتجاه ، فهو يخاطب المرأة قائلا : إن عليها أن تشهد له بعد موته بجلّ ما تعرفه عنه من الخِصال الحميدة ، والشيَم ، التي تؤكد أنَّه مثالُ الرجُل الرقيق ، الحنون ، الشهم ، الذي لا يُضاهي في الحبّ ، كما في غيره ، مؤكدًا مرةً أخرى أنَّ الموْتَ بالنسبة لشاعر في مثل مَكانته ليسَ نهايةَ المَطاف :

بعد موتي سيسْألونك عني
فأجيبي حقا ودونَ تجنٍّ
واشهدي لي بما عرفت بصدقٍ
لا ادعاءً بما يخيِّبُ ظنّي
اشهدي لي بالخيْر يا نورَ عيْني
اشهدي لي ، واللهُ يشْهدُ أني

---

(١) السابق ، ص ١٠٢ .

انصفيني بما يبرِّر حبي
وحناني ، وما تمنَّى التمني
كنتُ فظا يومًا ، وكنت رقيقا
ألفَ يوم ما بين أنس وجنّ
كنتُ ماً كنتُ عاشقاً لا يُضاهى
وفنون الغرام من بعْض فنِّي
بعد موتي أعودُ ، فانتظريني ،
لنْ تجودَ الدُنْيا بأحْسَنَ مني[1]

واللافتُ للنظر شغفُ القاسم في هذه القصائد باختيار العبارة التي تحاكي حديث الناس في حياتِهمْ اليوميّة ، فهو يخاطب المرأة بعبارة «يا نورَ عيْني» ولا يجد في ذلك هبوطاً بمستوى أدائه اللغوي المتأنق . وهذه الظاهرة تعمّق الإحساس بأن قصائده هذه تقوم على جمْع هذه النفثات بصورة غيْرِ مُتعَمّدة ، ولا مقصودَة ، فهي خواطر يغلبُ عليها أنها هذيان مريضٍ ما يزال عقلُهُ ، وذهْنه ، في غاية القوّة والنشاط الإبْداعي .

(١) السابق ، ص ٥٢ .

١٦
المرثية العربية وتحولات القصيدة في شعر محمود درويش

يمثلُ الرثاءُ بابًا من أبواب الشعر العربيّ القديم ، ولعله نشأ تطويرًا لبعْض طقوس النَّدْب ، والبكاء على الموتى ، وهو طقسٌ ربَّما كانت تضطلع به المرأة . وهذا يفسّر ما يَجدُه بعْضُ الدَّارسين من غلبة الرثاء على الشعر النِّسْوي في العصر الجاهلي ، والإسلامي ، واقتصار شعر المرأة على باب الرثاء دون غيره من أبواب الشعْر .[١] ولكنَّ هذا لا يعني أنّ الشعراء قصَّروا عن الإجادة ، والإبداع ، في هذا الفنّ ، فمن بين الشعراء الكبار الذين بَرَعوا فيه أبو ذؤيب الهذلي ، ومتمّم بن نويرة ، وأعْشى باهلة ، الذي اشتهر بقصيدة في رثاء أخيه المُنْتشر ، ودُرَيْدُ بن الصمّة ، الذي اشتهر هو الآخر بمَرْثيةٍ أوْرَدها الأصْمعيُّ :

أرثُّ جديد الحبل من أمّ معبد
بعاقبة ، وأخلفت كلّ مَوْعد[٢]

وكعبُ بن سعد الغنوي ، الذي روى له الأصمعيُّ مرثيتين ، هما : القصيدة[٣] ذات الرقم ١٩ وذات الرقم ٢٥ . ومالك بنُ الريب الذي عُرفَ برثائه نفسه ، وهو موضوعٌ جديدٌ إذا قورن بالمعروف من شعر يُرْثى فيه الآخرُ[٤] . وفيها نجدُ رثاءً لا يخلو

---

(١) يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، دمشق ، ط٤ ، ١٩٨٥ ص ٣٣١ .

(٢) الأصمعي عبد الملك بن قريب : الأصمعيّات ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هرون ، دار المعارف ، مصر ، ط٧ ، ١٩٩٣ ص ١٠٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٧٣ وص٩٣ .

(٤) القرشي ،أبو زيد ابن أبي الخطاب : جمهرة أشعار العرب(جزءان) تحقيق محمد علي الهاشمي ، دار القلم ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٨٦ ،ج٢ ص٧٥٩ .

من أسئلة ، وتأملات في الوجود ، والعدم[1] :

يقولون : لا تبْعدْ وهُمْ يدْفنوني
وأينَ مكانُ البُعْد إلا مَكانيا

وأما شِعْرُ النساء في المراثي ، فكثيرٌ ، وتعَدّ الخنْساءُ (تماضر بنت عمرو بن الشريد) الشاعرة المُقدَّمة في هذا الباب . وقد قالت الرثاء في أبيها ، وفي أخيها معاوية ، ثم في أخيها صخر ، الذي بالغتْ في رثائه جدّاً . ولم يفتأ الشعراء يتعاوَرون المعاني التي طغتْ على قصائد الرثاء منذ الجاهلية المبكّرة حتى عصر أبي العلاء المعري ، الذي كسر النمط التقليدي للمرثية في داليَّته المشهورة :

غيْرُ مُجْد في ملّتي واعْتقادي
نوْحُ باكٍ ولا ترنّمُ شادِ

وفي العصر الحديث ائتم المعاصرون بالقدماء في المراثي ، فلم يتعدّ الشاعرُ – في أحسن الأحوال– التنويه بمناقب الفقيد المرثيّ ، رجلا كان أو امرأة ، وإظهار الكثير ، أو القليل من التفجُّع ، مما يجعل قصيدة الرثاء ضرْبًا من المديح الدامع إذا ساغ التعبيرُ وجاز . فها هو ذا طه حسين يشيدُ برثاء حافظ إبراهيم للشيخ محمد عبده إشادة كبيرة ترقى إلى حدّ الإفراط ، لا لشيء إلا لأنها – في نَظَرِه– تمثل النَّموذج الجيّد للمرثية العربية في عصورها السحيقة والمتأخرة :

سلامٌ على الإسْلامِ بعْدَ مُحَمَّد
سلامٌ على أيّامِهِ النَّضِراتِ
على الدّين والدُّنْيا على العِلمِ والحِجا
على البرّ والتقْوى على الحَسَناتِ
فوا لهفي ، والقبْر بيْني وبيْنهُ
على نظْرة من تلكمُ النَّظراتِ
لقد جهلوا قدْرَ الإمام فأوْدَعوا
تجاليدَهُ في مُوحشٍ بفَلاةِ

يقولُ طه حسين معلقًا على هذه المرثية ما يأتي : «هذه الأبياتُ ، مع ما فيها من الرصانة ، معانيها شائعة مألوفة ، ومَكرورَةٌ معْروفة ، ولا غرابة فيها ولا ابْتكار ، ولكنَّ

(١) جمهرة أشعار العرب ٧٦٣/٢ .

في الأبيات شيئاً لا أدري ما هو ، يملأ النفوس لوْعَة ، والقلوب أسىً . بل أنا أدْري ما هو . قبسٌ من هذه النار التي كانت تضطرمُ في نفس حافظ حزناً صادقاً على صديقه ، ووليِّه ، وأسْتاذه ، وقد نفذ هذا القَبَسُ الصادقُ في هذا الشِّعْر العاديّ ، فجعله حزْناً كله .»[١]

وهذا التعليق – في الحقيقة – لا يعني الكثير ، فما الذي يُدْرينا أنَّ ما يقوله عميد الأدب العربيّ عما أحس به من نفاذ الأثر إلى قلوب الناس قولٌ صحيحٌ ، وقد ذكر في موقع من التعليق أنَّ المعاني مَكرورة ، وأنّ الشعْر عاديٌّ ، وأنَّ حافظًا جعل من حزنه هو حزناً لغيره . وقد جاء روادُ الحداثة في الشعر العربي من أمثال : فدوى طوقان ، والسياب ، وصلاح عبد الصبور ، وغيرهم . . بجديد في المرثية العربية ، فالسيَّاب يرثي نفسه في قصائدَ عِدّة من أبرزها قصيدة «المِعْولُ الحَجَريُّ» :

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جالْ
فدونك يا خيالُ مدىً وآفاقٌ ، وألفُ سماءْ
وفجِّر من نجومك ، من ملايين الشموس ، من الأضواءْ
وأشْعل في دمي زلزالْ
لأكتب قبل موتي ، أو جنوني ، أو ضمور يدي من الإعياءْ
خوالج نفسي ، ذكرياتي ، كلَّ أحلامي
وأسفحُ نفسيَ الثكلى على الوَرَق [٢]

ويرثي صلاح عبد الصبور أباهُ بقَصيدة من الشعر الحر يَسْتهلها بذكر النّعي ، وهي طريقة معروفة في الشعر القديم ، فأعشى باهلة يستهلُّ رثاءَ أخيه المنتشر بذكر النعي[٣] :

قـــدْ جـاءَ مـنْ عـلُ أنبـــاءٌ أنبـَّؤُها
إليَّ لا عـجبٌ فـيـهـا ولا سَـخـرُ

بيد أنَّ عبد الصبور يختلف عمن سواه في أنه إلى جانب البكاء على الفقيد ،

---

(١) طه حسين : شوقي وحافظ ، مكتبة الخانجي في القاهرة وبيروت ، ط مصورة عن طبعة القاهرة ١٩٣٣ ص ١٤٥-١٤٦ .

(٢) بدر شاكر السياب : شناشيل ابنة الجلبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٦٧ ، ص١٢٩ .

(٣) الأصمعيات ، السابق ص ٨٨ .

والدموع التي يَغَصُّ بها الحلق ، يُكثر في قصيدته من الأسئلة ، من مثل : ما الذي يقصيك عني؟ وما الذي يدعوك لتركي والذهاب للبحر الكبير؟ وما الذي يدعوك للدَّرْب المضلل؟ أو لم تجفو مضجعك؟ وهي أسئلة أقربُ إلى التكرار منها إلى أيٍّ شيءٍ آخر . وإلى جانب ذلك تمتلئ القصيدة بالذكريات التي تجمع الأسرة بالأب الراحل :

جنّت الريح على نافذتي
في مسائي
فتذكَّرْتُ أبي
وشكت أمّيَ منْ علّتها
ذاتَ فجْر
فتذكـّرْتُ أبي

وعلى هذه القصيدة يُعَلـّقُ هاشم ياغي ، قائلا : «هذا اللونُ الخَصْبُ من الفقْدِ ذو أبعاد جميلة يطلّ عبرها الشاعر من الهمّ الفردي الخالص إلى نوع الجماعة التي أجَّجَتْ مثل هذا النوع من هموم الأفراد . ولمْ تكتفِ براعة الشاعر برسم هذا الجو الاجتماعي الذي يُحسّ الفرْدُ فيه بالضياع ، والخوف ، والفزع ، بل حاول أنْ ينسّق بين هذا كله وبين جوِّ الطبيعة الخارجي .»[1]

أزهار الدم

أما أبرَزُ مواجهة لدرويش مع المراثي ، وأقدَمُها ، فكانت في قصيدته «أزهار الدم» من ديوانه «آخر الليل» ١٩٦٧ والموضوع هو مذبحة كفر قاسم (١٩٥٦) التي قتل فيها خمسون فلسطينيًا في مجزرة معروفة لا داعي لتكرار الحديث عنها . وأول ما يلفت النظر أن الشاعر لم يتطرق للتعبير عن حزنه ، أو ألمه الذي يضْطَرِمُ في أحشائه ، ولا للذكريات ، أو لمناقب المفقودين وهُمْ كثرٌ . وبدلا من ذلك نجدُه يخاطب القرية ، التي وقعتْ فيها المجزرة ، بما يفاجئ القارئ ، ويكسِرُ توقّعاته :

(١) هاشم ياغي : الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٨١ .

لا تسألي الشعراء أن يرْثوا زغاليل الخميلة
شرفُ الطفولة أنّها خطرٌ على أمْن القبيلة
إني أباركهم بمَجْدٍ يرْضَعُ الدَّم والرذيلة
وأهنئ الجلادَ مُنْتصرًا على عيْن كحيلة
كيْ يستعيرَ كساءَه الشتويَّ مِنْ شَعْر الجديلة
مرْحى لفاتح قرية
مرْحى لسفّاح الطّفولة(١)

فعوضًا عن التفجُّع نجدُ الشاعر يتهكَّمُ على القتلة ، ويعد الاستشهاد ، في مثل تلك الحال ، فخرًا ، وشرفًا للأبرياء ، الذين حصَدَتْهُم طلقات الفاشيِّين . وفي المقاطع التالية من القصيدة نجدُ التهكُّم ينقلب تحْريضاً ، وثوْرَة :

يا كفرَ قاسِمَ
من توابيت الضحايا سوْفَ يعْلو
علمٌ يقولُ : قفوا . . قفوا . .
لا . . لا تذلوا
ديْنُ العواصف أنْتِ قدْ سدَّدْتِه
وانهارَ ظلُّ
يا كفرَ قاسمَ لنْ ننامَ وفيكِ مَقبَرَةٌ وليْلُ
وَوَصيّة الدّم لا تُساومْ
ووَصية الدَّم تستغيثُ بأنْ نُقاومْ
أنْ نُقَاومْ(٢)

ومن يتأمّلْ هذه البواكير يلاحظ غلبة الكلمات التي تتصل بالثورة ، والمقاومة ، ورفض الاحتلال ، والفخْر بالاستشهاد ، لأن في الشهادة إدانة للقاتل ، الذي تهْزمُه الكلمات :

---

(١) الأعمال الشعرية ١٠٢/١ .

(٢) الأعمال الشعرية١٠٥/١ .

الذي ماتَ هُو القاتلُ يا قيثارتي
ومُغَنّيكِ انْتَصَرْ[1]

الرجل الأخضر

في ديوان «حبيبتي تنهَضُ منْ نوْمها» (١٩٧٠) قصيدة واحدة في الرثاء ، وهي قصيدة «الرجل ذو الظل الأخضر»[2] التي يؤبِّنُ فيها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر . وفيها نمطٌ جديدٌ من المراثي يخلو من التفجُّع ، والبكاء ، والحُزْن . فهو يُعبِّرُ بطريقة غير مباشرة عن حضور الفقيد في الأصوات الهادرة المُعبِّرة عن الغضب ، وفي الزوابع التي تجد في الراحل القدوة التي تدفع بالجمهور لتحطيم المتاريس ، والانطلاق في حركة جماهيرية موّارة لانتزاع الحرية من أعداء الإنسان . وهو -فضلا عن ذلك- يعبّر عن حضور الفقيد في معظم مناحي الحياة اليومية للشعب : «سنبلة في الصعيد» أو «مصنع للحديد والصلب» أو «نافذة في قطار بعيد» كل ذلك لأنَّ الموت لم يغيّب ذلك الإنجاز الذي عبّر عنه الشاعر بالخُضرة :

جعلت اغترابي ، وموتي
أخضر أخْضر . أخضر
لستَ نبيًا
ولكن ظلك أخضر . أخضر .
نعيش معك
ونجوع معك
وحين تموتُ
نحاولُ ألا نموتَ مَعَكْ
ففوق ضريحك ينبتُ قمْحٌ جديد
وينزل ماءٌ جديد
وأنتَ ترانا نسيرُ . .
نسيرُ . . نسيرْ[3]

---

(١) الأعمال الشعرية ٩٩/١ .

(٢) الأعمال الشعرية ١٧٤/١ .

(٣) الأعمال الشعرية ١٧٦/١ .

فالرثاء هنا عدَل عن التحسُّر ، إلى التنبؤ باستمرار ما أنجزه الفقيد في أكثر مجالات الحياة اليومية . فقد أحال اغترابَ الغريب ، وموْتَ الموتى ، حياة تنوءُ بالخضرة ، ووحد الناس الذين هم مستعدون لمتابعة الطريق ، والسير على نهجه الذي أرسى معالمه ووطده ، والسبيل الذي وطّأهُ ومهَّده . فأيْن ما كان يحرصُ عليه الشاعر القديم من بكاء ، وتحسُّر ، وعويل ، وتأوّه على الراحلين؟ وأين ما كان يذرف من دموع ، وما دأب عليه الشعراء من مبالغة تصل حد التفريط بالمعنى؟

العرسُ الفلسطيني

مع هذا لا تعدو القصيدة أنْ تكون كسابقتها «أزهار الدم» أول الغيث . وعلينا أن ننتظر ريثما يصدر الديوان الموسوم بعنوان «المحاولة رقم ٧» (١٩٧٣) ليفْجَأنا بأوّل قصيدة رثاء حقيقي . ففي تلك السنة قام العدوُّ الإسرائيليُّ بغارة نفذت فيها عناصر من الاستخبارات ، والجيش ، وعملاء الموساد عملية اغتالت فيها ثلاثة من القياديّين الفلسطينيّين في بيروت ، وهم كمال عدوان ، وكمال ناصر ، وأبو يوسف النّجار . وقد كتبَ درويش قصيدة في رثائهم ، وهي الموسومة بعنوان «طوبى لشيءٍ لمْ يَصِلْ»[١] .

وقد اختار أنْ يبدأ القصيدة بتشبيه طريف وهو العرس الفلسطيني ، فالاحتفاء باستشهادهم عرسٌ ، وهو ليس عرسًا عاديًا بل عُرْسٌ لا حدود لمساحة الأفراح فيه ، ولا حدود لزمنه ، فهو يجري في ليلٍ لا ينتهي :

هذا هو العرسُ الفلسطينيُّ
لا يصلُ الحبيبُ إلى الحبيبْ
إلا شهيدًا أو شريدًا[٢]

وعلى هذا النسق تطَّردُ الصورُ ، وتتلاحق ، لتؤكّد في كل مقطع ، وصورة ، من القصيدة هذه الفكرة . فاستشهادهم فخرٌ يزهو به المتكلم «صار جسمي وردة» وجراحُهم «سفن الرجوع» ولكنهم وحدهم لا يرجعون . وأما دمُهُم فهو طريقٌ يعبُرُه المتكلم إلى كلٍّ من يافا ، وحيفا ، وغيرهما من مُدُن فلسطين ، فهي حبيبتهم التي تردُّهم إليها ، فتراهم يتطايرون كالعصافير ، ويحلقون كالبلابل على سطوح البيوت

---

(١) الأعمال الشعرية ٢٤٨/١ .

(٢) السابق نفسه .

القديمة ، وهم كالسنونو تارةً ، وكالشظايا تارة أخرى . فقد تحرَّروا ، وخلعوا عن أنفسهم جلد الهزيمة ، ودقوا حائط المنفى ، جاعلينَ من قيودهم سلالم ، ومن دمهم هويَّة لهذا الوطن :

أنراكَ يا وطني
لأنَّ أصابع الشهداءِ تحْملنا إلى صَفَدٍ
صلاةً أو هويّة
ماذا تريدُ الآنَ منّا
خذهمْ بلا أجْرٍ
ووزّعهمْ على بيَّارة جاعتْ
لعلَّ الخضْرَة انقرَضَتْ
هناك الشيءُ . .[1]
. . . . . .
بين البَحْر ، والمُدن اللقيطة
حارسٌ تعبتْ يداهُ من الإشارة[2]

كانَ ما سوف يكونُ

فالرثاء ها هنا تحول من ندْبٍ إلى تحريض ، ثم إلى تعبير عن أنَّ الموت ليس نهاية المطاف ، بل هو بداية مسيرة ، وميلادٌ جديدٌ لخُضْرة كادت أن تنقرض بسبب عسف الاحتلاليّين . وفي ديوانه «أعراس» ١٩٧٧ نجدُ قصيدة أخرى بعنوان «كانَ ما سوْفَ يكونُ» وهي قصيدة في رثاء الشاعر راشد حسين الذي عرفه درويش قبل كتابة القصيدة ، أو نشرها بنحو عشرين سنة ، ولهذا عندما سمع بنبأ اغتياله في أمريكا سرعان ما تنثال الذكريات ، فيستعيد على مهَلٍ بعض ما كان بينهما دون أن يفوته وصفُ الشاعر ، كما لو كانت القصيدة حكاية ، والحكاية في فصول ، والفصول في حوادث ، والمكان الذي يتسع لتلك الحوادث هو الجليلُ ، والمناسبة هي أسْبوعُ الأرض ، وما كان تعرض له هو وراشد حسين من مطاردة وتعسف :

---

(١) الأعمال الشعرية ١/٢٥١ .

(٢) الأعمال الشعرية ١/٢٥٤ .

واختلطنا في صراخ (الفيجن) البري
كسّرنا الأناشيد
انكسرنا في العيون السّود
قاتلنا . قتلنا . ثم قاتلنا وفرسانٌ
يجيئون ويْمضُونَ
وفي كلّ الفراغ
سنرى صمْت المُغنّي أزْرَقاً حتى الغيابْ[1]

وبجلّ ما لدى الشاعر من قدرةٍ على سرْد التفاصيل – تفاصيل اليومي– يرسم لنا صورة(بورتريه) لراشد حسين . فهو فلاح جنوبي ، قوي ، فاتح الصوت ، واسع الكفين ، عريض المنكبين ، ذو بصر يرى أبعد من بوابة السجن ، ويستطيع أنْ يُدْركَ الغيمة في خوذةِ جنديّ ، وهو بسيط في لغتهِ ، بسيط في المَقهى ، ويحبُّ الناي :

ويحبُّ النثر والشِّعْرَ
لعلَّ النّهْر نثرٌ
ولعلَّ القمح شعرٌ
ويزورُ الأهل يوْمَ السّبْتِ
يرتاحُ من الحبْر الإلهيِّ
ومن أسئلة البوليسِ
لمْ ينشرْ سوى جزْأيْن من أشْعارهِ الأولى
وأعطانا البقيّة[2]

يروي درويش بعد هذه التفاصيل كيف غادر راشد حسين مطار اللّد ، قبل سنواتٍ ، ثم يصف ما كابدهُ في نيويورك ، وقد عبّر عن ذلك بصورة مبتكرة «في مساء ضيق ، وجسم من ورق ، وشلال دبابيس ، والشِّعْرُ يهربُ من القلب . . لماذا كلما ابتعد عن يافا يختفي الشعر؟

والتقينا بعد عام في مطار القاهرة
قال لي بعْد ثلاثين دقيقة :

---

(١) الأعمال الشعرية ٢٩٨/١ والفيجن من النباتات البرية في فلسطين .

(٢) الأعمال الشعرية ٢٩٩/١ .

ليتني كنتُ طليقًا
في سُجونِ النّاصِرَة![1]

وقد اطّردت الصور المعبّرة عن مأساة راشد حسين في مصر ، ونيويورك ، فقد كان يحسُّ بأنَّ عمْرَهُ يمضي هباءً ، وأنه يفقد جلَّ ما هو جوهريّ ، ولم يعدْ يُفرّق بين ما إذا كان حيًا أمْ أنه يواصل انتحاره . لذا يعد له درويش مرثية مبكّرة وجنازًا ، فكأنه مشروع شهيد . وفيما يشبه المنولوج الدرامي يراوح الشاعر بين الكلام عن ذاته (أي : عن درويش) والكلام عن الفقيد : راشد حسين : «هل مات منا احدٌ؟ كلا . تغيرتَ قليلا؟ لا . هل الرحلة ما زالتْ هي الرحلة ، والميناءُ ، والقلبُ . . نعم . كان بعيداً . . وبعيداً ، ونهائيَّ الغياب»[2] .

تمزج القصيدة – في الواقع– بين عناصرَ من المراثي القديمة ، وأخرى من المراثي التي أشاعها درويش في أشعاره عن شهداء فلسطين ؛ فليْس الموت هو موت الفقيد الذي يرثيه ، بل هو موت الشاعر الذي يُؤبّنُ . فمن خلال رثائه لراشد حسين ، وأحمد الزعتر ، وإبراهيم مرزوق ، وعز الدين قلق ، وماجد أبو شرار ، وآخرين كثر ، نجده يرثي الزمن الذي لعبت أقداره دورًا في جعل الفلسطيني يموتُ غدرًا في أجلٍ ليْس أجله ، وفي مكانٍ ليس وطنه ، وفي بدنٍ ليس بدَنَه هو :

لم يتغيّر أيّ شيء
والأغاني شردتني . شرّدتني
ليس هذا زمني
لا ليس هذا وطني
لا ليس هذا بدني
كانَ ما سوْفَ يكونْ[3]

---

(١) الأعمال الشعرية ١/٣٠١ .

(٢) الأعمال الشعرية ١/٣٠٢ .

(٣) الأعمال الشعرية ١/٣٠٣ .

أحمد الزعتر

في قصيدة «أحمد الزعتر»[١] يتحول الرثاء إلى نشيدٍ وطنيّ ، موضوعه المقاومة والتحريض . فكأنَّ الشهيد الذي قتل في الحصار ، لم يُقتلْ ، وكأنَّ الشاعر الذي يُؤَبّنُ لا يؤبن ، وإنما يدعو لاستمرار الانفجار :

يا أيها الولد المكرَّسُ للندى
قاومْ
يا أيها البلد المُسدّسُ في دمي
قاومْ
الآن أكملُ فيكَ أغنيتي
وأذْهَبُ في حِصاركْ
والآنَ أكْملُ فيكَ أسْئلتي
وأولدُ منْ غُبَاركْ
فاذْهَبْ إلى قلبي تجدْ شعْبي
شُعُوباً في انْفجارِكْ[٢]

يتوقف ها هنا عن مخاطبة الشهيد ليصبح الشاهدُ والشهيدُ شخصًا واحدًا ، يولد الثاني من غبار الأول ، ويجد الثاني في الأول ما يكمل نشيده ، وأغانيه ، وقصائده ، وما يجيبُ عنْ أسئلته . ففي قلبه ما يتسع لشعب يواصل الانفجار الذي ابتدأه الشهيد أحمد . ومن المفارقات الغريبة الملحوظة في هذه القصيدة المرثية تهكُّم الشاعر فيها على المراثي ، فاستشهاد الزعتر كان كفيلا بمحو الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح ، بين البندقية والغزالة ، أو بين المرثية والأغنية :

يا أحمَدُ العربيُّ قاومْ
لا وقتَ للمَنفى ، وَأغْنيَتي
ستذْهبُ في الحِصارْ[٣]

---

(١)الأعمال الشعرية١/٣٠٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ١/٣٠٦ .

(٣) الأعمال الشعرية١/٣١٠ .

في اللقاء الأخير في روما[1] نجده يكثر من الأسئلة التي تضع النص في مناخ إشكالي ، لحمته وسداه التساؤل عن حق الإنسان الفلسطيني في عالم يصمّ آذانه عن الحقائق . فكأن الإنسان الفلسطيني ليس مسموحًا له أن يقول إلا ما يريدُ الآخرون ، وألا يرى إلا ما يراد له أنْ يراه :

صديقي ، أخي
يا حبيبي الأخيرا
أما كان من حقنا أن نرى ما نراه
وما لا يراه أولو الأمر فينا
أما كان من حقنا أن نقول الكلامَ الذي لا يُقال
الكلام الذي يَنْتقى منْ غموض الفصول
وضوح النِّصال
الكلام الذي يَنْتقي من وضوح السيول
غموض قوى الروح فينا[2]

سنة أخرى.. فقط

ويبدو أنَّ الشاعر قد ضجر من كثرة المراثي ، مما دعاه إلى كتابة قصيدة (استثنائية) إذا جازَ التعبير ، بعنوان «سنة أخرى . . فقط»[3] وهي في ديوان «حصار لمدائح البحر» ١٩٨٤ فهو يخاطب فيها أصدقاءه الذين استشهدوا ، والذين لم يستشهدوا ، من قضوا نحبهم ومن ينتظرون ، يرجوهم فيها رجاءً حارّاً ألا يموتوا : «لا تموتوا ، مثلما كنتم تموتون . .» فثمة مهمات كثيرة تنتظرهم ، وتنتظره : أن يحتسوا القهوة كغيرهم من أبناء هذه الأرض ، وأن يسمعوا صوت أيديهم تستدرج الحجل ، وأن يكسروا إيقاع الأغاني ، وأن يعتذروا للوردة التي لم يروها ، وللبلاد التي لم يزوروها ، وأن يعرفوا- على الأقل- لماذا تشبه الأرض السفرجل ، ولماذا يُحْرَمُ المحبون من نهر القرنفل . وثمة حديثٌ قد بدأ وعليهم ألا يموتوا تاركين الكلام الذي لم ينته :

---

(١) الأعمال الشعرية٢/٤٠٤ .

(٢) الأعمال الشعرية ٢/٤٠٥ .

(٣) الأعمال الشعرية٢/٤٢٣ .

أصدقائي
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون
رجاءً لا تموتوا . انتظروني سنة أخرى
سنة .
سنة أخرى فقط .
ربما ننهي حديثا قد بدأ
ورحيلا قد بدأ .
ربما نستبدل الأفكار بالمشي على الشارع
أحْرارًا من الساعة ، والرايات
هل خنا أحد؟
لنسمي كلّ عصفور بلدْ
ونسمي كل أرض خارج الجرح زبد[1]

وتتكرّر المفارقة الغريبة في مرثيته ، فإذا كانَ في قصيدة «كان ما سوف يكون» قد تهكم على المراثي ، فإنه في هذه القصيدة يعِدُ بألا يعود إلى الرثاء مرة أخرى ، ولن يخاطب أصدقاءَهُ الشهداء ، ولن يكتب عنهم كلمة واحدة ، لأنه لا يستطيع -بكل بساطة- أنْ يقول شعرًا في الرثاء ، بعد أنْ استنفد ما لديه في هذا المقام ، ولهذا يعدّ الشاعر قصيدته هذه رثاءً لمن قضوْا ، ولمنْ سيقضون :

فإذا أنتم ذهبتم أصدقائي
وأقمْتم في سديم الجمجمة
لن أناديكم ، وأرثيكم
ولن أكتب عنكم كلمة
فأنا لا أستطيع الآنَ أن أرثي أحد
بلدًا في جسد
أو جسدًا في طلقة
أو عاملا في مصْنع ٍالمَوْت الموحَّد
لا أحد

---

(١) الأعمال الشعرية ٤٢٤/٢ .

لا أحد
وليكنْ هذا النشيد
خاتمَ الدمع عليكم كلّكم يا أصدقائي الخوَنة
ورثاءً جاهزًا من أجلكم [١]

غير أن درويش لم يلتزم بهذا البيان الحاسم فما إن توفي الأديب إدوارد سعيد حتى بادر لرثائه بقصيدة جمع فيها بين رثائه هو ورثاء الآخر «سعيد» وهي القصيدة الموسومة بعنوان «طباق» من ديوانه «كزهر اللوز أو أبعد»[٢] .

طباق

وحين يطيل القارئ التأمل في قصيدة «طباق» آخذاً بالاعتبار مراثيه الأخرى ، التي سبقت الإشارة إليها في هذا الفصل من الكتاب ، يلاحظ قاسما مشتركًا بينها وبين قصيدة «كان ما سوف يكون» وملمحا آخر بينها وبين قصيدة الحوار «الأخير في روما» التي كتبها في رثاء ماجد أبو شرار ، ولا تخلو أيضًا من تكثيف نصوص أخرى توالد المتأخر منها من المتقدم المبكر . فدرويش في تجاربه الشعرية ينمي القصيدة مثلما ينمي الفلاح المقتدر شجرة الزيتون المثمرة .

فعندما يخبرنا أنه التقى إدوارد سعيد قبل ثلاثين عاماً يذكرنا بما جاء في قصيدة كان ما سوف يكون وبلقائه راشد حسين في مطار القاهرة[٣] وعندما يكرر اسم المدينة نيويورك والتساؤل إنْ كانت بابلَ أم سدوم يذكرنا بالكثير من المنافي التي ذكرها في مراثيه الأخر . وعندما يصف لنا بعض مظاهر حياة سعيد اليومية كاليقظة الكسلى في الفجر ، وتناول القهوة بالحليب ، والركض في ملعب للتنس ، وقراءة صحيفته المفضلة ، وكتابة تعليقه المتوتر ، مع الإشارة لكتابه عن الاستشراق ، ثم الاستحمام ، وارتداء بذلته بأناقة ديك بلدي . . ذلك كله يذكرنا بتفاصيل الحياة اليومية التي ذكرها في رثائه لراشد حسين . ومع أن النموذجين مختلفان : راشد وإدوارد ، إلا أنّ القصيدتين : كان ما سوف يكون ، وطباق ، تعزفان على وتر واحد هو وتر الهوية . وفي

---

(١) الأعمال الشعرية ٤٢٧/٢ .

(٢) رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٥ص١٧٧ .

(٣) الأعمال الشعرية ٣٠١/١ .

الحالين يذكرنا درويش بقصيدة مبكرة له في ديوان «أوراق الزيتون» ١٩٦٤ وهي القصيدة التي مطلعها : «سجل أنا عربي» وعنوانُها «بطاقة هوية»[١] . فهو فيما يشبه المنولوج يخبرنا على لسان إدوارد سعيد :

أنا من هناك . أنا من هنا
ولست هناك ولست هنا
ليَ اسمان يلتقيان ، ويفترقان
ولي لغتان ،
نسيْتُ بأيّهما كنتُ أحلمُ
لي لغة إنجليزية للكتابة
طيِّعة المفردات ،
ولي لغة من حوار السماء مع
القدس ، فضيَّة النّبَرات ، لكنها
لا تطيع مخيّلتي[٢]

وحين يجيب سعيد عن سؤال الهوية يُفلسفُ حلمه قائلا :

الهوية بنت الولادة ، لكنها
في النهاية إبداعُ صاحبها ، لا
وراثة ماضٍ ، أنا المتعدِّدُ ، في
داخلي خارجي المتجدِّدُ . . . لكنَّني
أنتمي لسؤال الضحيّة[٣]

فالهوية عنده مفتوحة للتعدّد ، وليست قلعة مغلقة يَتَخنْدَقُ فيها المثقفُ ، أو المبدع . ويعدل درويش – مثلما رأيناه في مراثيه الأخر– عن الرثاء من حيثُ هو غرضٌ شعريٌّ إلى حوار ثنائي(ديالوج) يتوغلُ في البحث عن إجاباتٍ لأسئلةٍ عدّة : الذات والآخر ،الوطن والمنفى أو المهجر ، الحياة والموت :

سألتُ : وإنْ متُّ قبلك

---

(١) الأعمال الشعرية ١/٣٥ .

(٢) كزهر اللوز أو أبعد ص ١٨٢–٨٣ .

(٣) كزهر اللوز أو أبعد ص١٨٣ .

قال : أعزّي الجليل
وأكتبُ ليْس الجماليُّ إلا بلوغ
الملائم والآنَ ، لا تنسَ
إنْ متُّ قبْلكَ ، أوصيك بالمستحيل[1]

ومن يعدْ النظر في مراثي درويش موازنًا بينها – مجتمعة– وبين هذه القصيدة ، يدركُ أنَّ حظها من الرثاء يقتصرُ على الأبيات الأخيرة التي يَسْتذكرُ فيها صراع إدوارد سعيد مع المرض ومع سَدوم الجديدة :

نسرٌ يُودِّعُ قمّته ، عاليا
عاليًا
فالإقامة فوق الأولمب
وفوق القِمَمْ
قد تثير السَّأمْ
وداعًا
وداعًا لشعْر الألمْ[2]

نستخلصُ ممَّا سبق أنّ لدرويش فضلا كبيرًا في الخروج بقصيدة الرثاء من النمط التقليدي الذي يكتفي بالبكاء ، والتأبين ، وذكر مناقب الفقيد الراحل ، والثناء عليه ، بما هو أهل له ، ثناءً لا يخلو من غلوٍّ هدفه تعُظيم المُصاب ، وإجلال الخطب . وتحوَّلَ بالمَرْثية في انطلاقتها الجديدة إلى مَوْقف يندمجُ فيه المرسل الشاعر بالمرسل إليه المرثيّ ، فهو يرثي نفسه ويرثي الفقيد في آن ، ويتحوَّل الموقف من البكاء إلى التحريض ، و من التحريض إلى الثورة ، ومن الثورة إلى مساءلة الوجود عن الحياة والموت ، وعن الهوية والوطن ، وعن النفي والعودة ، وعن حق الإنسان في أن يكون إنسانًا حرّاً يحيا في بلاده بلا سجون ، وبلا قيود ، وبلا أغلال . أيْ أنّ المرثية باتتْ علي يديه قصيدة كونية تعبّر عن رؤيته للعالم ، وليس مجرد نواحٍ كالذي عُرف في طقوس الندب الشعري في قديمه والحديث .

وتعد قصائده في رثاء راشد حسين «كان ما سوف يكون» وقصيدة «سنة أخرى فقط» وقصيدة «طباق» من المراثي المعدودة في هذا المقام ، المشهورة في هذا السياق .

(١)كزهر اللوز أو أبعد ص١٩٥-٩٦ .

(٢) كزهر اللوز أو أبعد ١٩٦-٩٧ .

خاتمة الكتاب

غني عن القول أن القصيدة العربية ، مثلما اتضح لنا في فصول هذا الكتاب ، اجتازت الكثير من التحولات الكبرى ، فقد لاحت عليها مظاهر تجديد غلبت على بناها الفنية ، وعلى لغتها الشعرية ، وعلى اهتمامات الشعراء ، وعلى متصورهم لمهمة الشعر في الحياة . فقد نحا الشاعر الحديث باللغة الشعرية نحو الاقتراب بها من لغة الحديث اليومي ، ولم يمنعه النظم الجزل المتين من أن يحاكي فيه أساليب الدارجات في التعبير ، أو التنغيم ، أو الدلالة . وهذا بلا ريب أضفى المزيد من الحيوية على القصيدة بعد الذي ران عليها من جمود في شعر مدرسة الإحياء ، ومن نزعة كلاسيكية في شعر المحافظين أمثال الجواهري ، والرصافي ، والزهاوي ، والرومانسية عند الشابي وبعض شعراء المهجر . فالازدواجية التي أشرنا إليها في أحد الفصول تمثل تحولا كبيرا وخطِرًا في لغة الشعر ، وكذا الاقترابُ من الرموز بما يورده هذا الاقتراب من موارد فنية بعيدة عن النظم المألوف في الشعر العربي . فالرمز يُغني القصيدة بالكثير ، الجمّ ، من الدلالات ، والظلال ، التي يتفاوت في فهمها المتلقون . وهذا يعني أن القصيدة أضحت أكثر خصبًا من ذي قبل ، وأوْفرَ غِنىً .

ولا ريبَ في أن الشاعر الحديث يقدم لنا في تحولاته الكبرى نمطًا من التصورات عن المكان تختلف عن تلك التي ألفناها في وصف الشعراء للأطلال ، أو الدِمَن ، وللقصور ، ومظاهر العمران ، أو الطبيعة التي هام بها الرومانسيون العرب ، والمهجريون بصفة خاصّة ، لكن الشاعر الحديث سلك في ذلك سبيلا آخر يتعدى الوصف والاستنطاق ، والتشخيص ، إلى اتخاذ المكان رمزًا يعبُّرُ به عن ممْكنات القصيدة الدلالية من مواقف سياسية وأيديولوجية ، وفنية ، مثلما رأينا في الفصل الموسوم بمُتصور المكان وفضاء البيت ، أو في الفصل الخاص بمريد البرغوثي وزهْر الرُمّان .

على أنَّ بعض مظاهر التجديد الذي تتجلى فيها تحولاتُ القصيدة العربية المعاصرة ، وتَتَّضحُ ، ظاهرة التناصِّ ، وفاعليته في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع ، وعن رؤيتهِ للعالم . وقد رأينا في شعر أحمد دحبور ضروبًا من التناص أرتقى عن طريقها

بتلك الرؤية لمستوى أعلى بكثير مما لو خلا شعره من تلك الفاعلية التي تضعه في موضعه الصحيح ، والمناسب ، من السياق المعرفي لتحولات الشعر العربي الحديث . وهذا قد ينسحبُ ، بصورة من الصور ، على أوراق المورسكي ، لحميد سعيد . ومن اللافت للنظر اعتماد القصيدة العربية على أشكال بنائية جديدة ، منها- على سبيل التمثيل لا الحصر- المحور النصي ، وتكرار الأسئلة تكرارا يدفع بالقارئ لتكوين تصورات أولى عن ذروة القصيدة ، مما يؤدي إلى ضرب من القراءة التفاعلية التي تجسِّرُ الفجوة بين الشاعر الحديث والقارئ العادي . ومن ذلك أيضًا قصيدة القرين ، التي رأينا نموذجًا منها جيدًا لدى سعدي يوسف في قصيدة الأخضر بن يوسف ، وأخرى لدى شوقي بزيع في قصيدة له جيدة جدًا بعنوان «مرثية الغبار» . والواقع أنَّ مثل هؤلاء الشعراء الكبار الذين وقفنا إزاء بعض شعرهم في هذه الدراسة ، يقدمون لنا الأمثلة المناسبة لرصد تحولات القصيدة ، فثمة نمطٌ آخر يقوم على الإفادة من التوتُّر في النصِّ الشعري ، وهو توتُّر يعلو وينخفض ، يعتريه المدُّ تارة ، والجزْرُ تارة ، مما يؤدي إلى تفاعل من نوع آخر يعيشه القارئ العادي الذي يطيب له في تلك الحال النموذجُ الشعري ، ويستبينُ ما فيه من البهاء ، والرونق .

ولا يفوتنا التذكير ، في هذه الخاتمة القصيرة للكتاب ، أن من بين المعالم الكبرى لتحولات القصيدة العربية ما يمكن أن يوصفَ بمرثية الذات ، أو الأنا ، تلك التي لم يخلُ منها ديوان العرب القديم ، ولا الحَديث . إلا أننا نجدُ ظاهرة لافتة الانتباه ، جاذبة للنظر ، وهي رثاء الشاعر نفسَه ، أو غيره ، رثاءً ينطلق فيه من الخاص إلى العام ، فيحول المرثية من الموقف التأبيني التقليدي الذي عرفناهُ ، إلى رؤية كونية لعلاقة الشاعر بالموت ، وموقفه من ثنائية الوجودِ والعدم . وهذا ما حاولنا الكشف عنه ، وتوضيحه ، بتسليط الضوء عليه في «زفرات سميح القاسم الأخيرة» وفي مراثي درويش .

وبعد فإنَّ هذه الدراسة إنْ كان لها أن تطمح ، فقصارى ما تهدفُ إليه ، وتأمله ، أنْ تقدم للقارئ مدخلا متعدِّد الاتجاهات ، مختلف الأنظار ، للتعامل مع النص الشعريّ الحديث ، وأخر دعوانا أنِ الحمد لله ربّ العالمين ، عليه توكلنا ، وبه نستعين .

المؤلف .

تصانيف المؤلف

١ . الشعر المعاصر في الأردن ، ط ا ، عمان : جمعية عمال المطابع التعاونية ، ١٩٧٥ .
٢ . في الأدب والنقد ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ورابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٠ .
٣ . من يذكر البحر ، (قصص) ط١ ، عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ، ١٩٨٢ .
٤ . تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة ، (شعر) ط١ ، عمان : مطبعة شوقي معبدي ، ١٩٨٤ .
٥ . في القصة والرواية الفلسطينية ، ط١ ، عمان : دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ .
٦ . مقالات ضد البنيوية ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .
٧ . تجديد الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .
٨ . الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٠ .
٩ . فصول في الأدب الأردني ونقده ، ط١ ، عمان : داوزارة الثقافة ، ١٩٩١ .
١٠ . أوراق في اللغة والنقد الأدبي ، ط١ ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٣ .
١١ . أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث ، ط١ ، عمان : دار الينابيع ، ١٩٩٣ .
١٢ . غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط١ ، عمان : دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان ، ١٩٩٣ .
١٣ . الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣ ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٤ .
١٤ . القصة القصيرة وبحوث أخرى ، ط١ ،عمان : رابطة الكتاب الأردنيين ودار الكرمل للتوزيع ، ١٩٩٤ .
١٥ . فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .
١٦ . النص الأدبي تحليله وبناؤه ، ط١ ، عمان : دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥ .

١٧ . الأسلوبية ونظرية النص (مقالات وبحوث) ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٧ .
١٨ . أمين شنار الشاعر والأفق ، ط١ ، عمان : صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، ١٩٩٧ .
١٩ . محمد القيسي الشاعر والنص ، ط١ ، بيروت : المؤسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٨ .
٢٠ . مهارات الاتصا ل(مشترك) ط١ ، عمان : مطبعة الجامعة الأردنية ، ١٩٩٩ .
٢١ . تحولات النص ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ .
٢٢ . الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية بأمانة عمان ، ٢٠٠٠ .
٢٣ . ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، ط١ ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠ .
٢٤ . جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠١ .
٢٥ . أقنعة الراوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٢ .
٢٦ . في النقد والنقد الألسني ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية في أمانة عمان ؛ ودار الكندي ، ٢٠٠٢ .
٢٧ . مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، ط١ ، عمان : دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ .
٢٨ . مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
٢٩ . في اللسانيات ونحو النص ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٣ .
٣٠ . نقاد الأدب في الأردن وفلسطين ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٣ .
٣١ . فصول في نقد النقد ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥ .
٣٢ . تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشرن ٢٠٠٥ .
٣٣ . من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .

٣٤ . شعراء تحت المجهر ، ط١ ، عمان : ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦ .
٣٥ . في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات ، ط١ ، عمان ، الدائرة الثقافية ، ٢٠٠٧ .
٣٦ . فن الكتابة والتعبير(مشترك) ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
٣٧ . في الرواية النسوية العربية ، ط١ ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٧ .
٣٨ . مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة ، ط١ ، عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ .
٣٩ . عروض الشعر العربي ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٧ .
٤٠ . بنية النص الروائي ، ط١ ، عمان ، عمادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٨ .
٤١ . من الاحتمال إلى الضرورة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨ .
٤٢ . في السرد والسرد النسوي ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨ .
٤٣ . من الشعر الحديث والمعاصر ، ط١ ، عمان : دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩ .
٤٤ . المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ، ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
٤٥ . مدخل إلى علم اللغة ، ط١ ، عمان : دار المسيرة ، ٢٠١٠ .
٤٦ . في نظرية الأدب وعلم النص ، ط١ ، بيروت : الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠ .
٤٧ . شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس ، ط١ ، عمان : وزارة الثقافة ، ٢٠١٠ .
٤٨ . من أدب البلدان في القدس وعمان ، ط١ ، عمان : الدائرة الثقافية – الأمانة ، ٢٠١٠ .
٤٩ . تأملات في السرد العربي ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠ .
٥٠ . محمود درويش قيثارة فلسطين ، ط١ ، عمان : دار فضاءات للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .
٥١ . الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ) ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١١ .
٥٢ . أوراق لسانية ونقدية معاصرة ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
٥٣ . الرواية التاريخ السيرة ، ط١ ، عمان : دار أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .

٥٤ . واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام ، ط١ ، عمان : عادة البحث العلمي ، الجامعة الأردنية ، ٢٠١٣ .
٥٥ . قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، عمان : مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
٥٦ . مقدمة في علم أصوات اللغة العربية ، ط١ ، عمان : أمواج للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣ .
٥٧ . راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي ، ط١ ، الرياض ، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة الملك سعود ، ٢٠١٣ .
٥٨ . الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي ، ط١ ، عمان : دار جهينة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤ .
٥٩ . بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين ، ط١ ، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٤ .
٦٠ . نحو النص النظرية والتطبيق ، ط١ ، دار أمواج للنشر ، عمان ، ٢٠١٤ .
٦١ . أساسيات الرواية ، فضاءات للنشر والطباعة والتوزيع ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٥ .