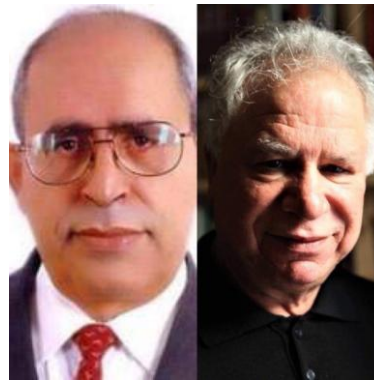
شاعران من فلسطين
البرغوثي وعز الدين

رقم الإيداع
٢٢١٩/ ٤/ ٢٠٢١

٨١١ ،٩

خليل، إبراهيم محمود،
شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين/ إبراهيم محمود خليل .عمان- ٢٠٢١
(١٢٨) ص
ر إ:٢٢١٩/ ٤ / ٢٠٢١
الواصفات: النقد الأدبي/ الشعر العربي / الشعراء / الادب العربي / فلسطين/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية عن محتوى مصنفه، ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية، أو أي جهة حكومية أخرى.

د. إبراهيم خليل



شاعران من فلسطين
البرغوثي وعزالدين

المحتوى

المقدمة	٧
القسم الأول- عن البرغوثي	٩
الفصل الأول- القصيدة البورتريه	١١
الفصل الثاني- في أروع ما نظم١	١٩
الفصل الثالث– في أروع ما نظم ٢	٢٩
الفصل الرابع - الأمكنة وزهر الرمان	٣٩
الفصل الخامس- ما يشبه السيرة١	٥٩
الفصل السادس- ما يشبه السيرة٢	٦٩
القسم الثاني– عن عز الدين المناصرة	٧٣
الفصل الأول- الأصيل المتين	٧٥
الفصل الثاني- تحولات اللغة في شعره	٨٥
الفصل الثالث – القارئ في القصيدة	١١١
للمؤلف	١٢٤

المقدمة

هذا الكتاب الذي ندفع به للقارئ كتاب يحيي ذكرى شاعرين كبيرين من فلسطين، هما: مريد البرغوثي وعز الدين المناصرة. الأول من دير غسانة القريبة من رام الله، والثاني من بني نعيم القريبة جدا من الخليل. وكلاهما ولد قبل قيام ما يسمى دولة إسرائيل، فالأول ولد عام ١٩٤٤ والثاني عام ١٩٤٦. ولقد عاشا طفولة شقية لا بسبب النكبة فحسب، بل بسبب الوضع العام الذي خيم على بلادنا العربية في حقبة الاستعمار الأوروبي المباشر، وما إن شبّا وانتقلا من مرحلة الدراسة العامة إلى المرحلة الجامعية حتى وجدا نفسيهما في القاهرة، وفيها تعرفا على رفاق جدد من الكتاب والشعراء والأدباء، فكانت لتلك المعارف أثارها في شخصية كل منهما. فالبرغوثي على سبيل الذكر تزوج مصرية، وهي الكاتبة الدكتورة رضوى عاشور صاحبة الروايات الكثيرة، وفي مقدمتها رواية ثلاثية غرناطة. وعاش شطرا من حياته في مصر على الرغم من ترحيله منها سنة ١٩٧٧ ومنعه من العودة إليها مدة سبع سنوات. وأما المناصرة فقد نشر بواكيره في القاهرة، وتعاون مع محمد إبراهيم أبو سنة، وحسن توفيق، وغيرهما. وكانت لهما مشاركاتٌ في الحياة الأدبية في مصر، ومرت تجاربهما في بيئات متعددة في بيروت، والمجر، وفي الجزائر؛ في قسنطينة، ووهران، وفي غيرهما.. واستقرا في النهاية بعمان، وفيها توفي البرغوثي في ١٤ فبراير – شباط والثاني توفي فيها في ٥ إبريل- نيسان من العام ٢٠٢١.

ومما يُذكر أن لكلٍّ من الشاعرين بصمته الخاصة على حركة الشعر العربي الحديث عامَّة، والفلسطيني بصفةٍ خاصة. وسيجد قارئ هذا الكتاب الذي يضم فصولا عن شعرهما ما الذي نعنيه بتلك البصمة التي انماز بها كلٌّ منهما، وجعلت شعره مختلفا أشدّ الاختلاف عن شعر غيره.

ولا تفوتُنا ملاحظة مهمة، وهي أنَّ الشاعرين لم يقتصرا على الشعر، والنَظْم، فلكل منهما كتُب في النثر، إلا أن المناصرة كان أغزر نتاجًا على هذا المستوى. فالبرغوثي ترك لنا كتابين نثريين، هما: رأيت رام الله١٩٩٧، وولدت هناك.. ولدت هنا. وهما شبيهان بالسيرة الذاتية، بل ربما لا يخطئ المرء إذا صنَّفهما في فن السيرة. أما المناصرة فله الكثير من الكتب عن؛ النص الشعري، ونظرية المقارنة، والتناص المعرفي، والنقد الثقافي المقارن، وإشكالية قصيدة النثر، وجمرة النص، وله مساهمات أخرى في التراث الشعبي، والفن التشكيلي، والتاريخ السياسي الفلسطيني، ولم تشغله هذه المؤلفات عن العناية بشعره، فقد صدرت له دواوين، منها: يا عنب الخليل، والخروج من البحر الميت، وقمر جرش كان حزينًا، وبالأخضر كفنَّاه، وجفرا، وكنعانياذا، وحيزية، ورعويات كنعانيّة، ولا أثق بطائر الوقواق، ولا سقف للسماء، وقبله " يتوَهَّج كنعان ". ومما يذكر أن المناصرة من الحاصلين على دكتوراه- أدب مقارن. وقد درَّس في جامعة قسنطينة في الجزائر، وفي القدس المفتوحة، وكلية التربية الجامعية بناعور، وجامعة فيلادلفيا التي أعفي من العمل فيها لبلوغه سن السبعين عام ٢٠١٧.

ولهذه القواسم المشتركة جَمَعْنا هذه الفصول في هذا الكتاب إحياءَ لذكراهما ، وتقديرًا لتجاربها في الشعر بصفة خاصة.

القسم الأول
عن مريد البرغوثي

الفصل الأول
القصيدة والبورتريه

مريد البرغوثي ليس شاعرا فحسب، بل هو ناثرٌ أيضا، ففي كتابية " رأيت رام الله " و.. " ولدت هناك.. ولدت هنا " شهادات كتبت في لحظات صدق شذت عن السائد، والمألوف، كشف فيها الشاعر عن الفساد، والزيف، اللذين رآهما رأي العين في أثناء زياراته لفضاء السلطة الفلسطينية في عصرين؛ عصر عرفات، وعصر وريثه محمود عباس، وقد ظنَّ بعضهم " رأيت رام الله " رواية، و جرت دراستها في بحوثٍ، وكتبٍ، على أنها رواية، وهي بريئة من هذا الاتهام المخلّ بالحقيقة، ففي أحسن الأحوال لا تعدو أن تكون شِهادةً، أو شبه سيرة، كذلك كتابه الآخر، لا يعدو هذا التصنيف، ولا يتجاوزه. ومن عجيب الأمر أنّ أكاديميًا يعدُّهما في بحث قرأته له روايتين مُتخَيَّلتين. وهذا ينم على أن بعض الأكاديميين من الأفضل أنْ يُلقوا بالدرجات العلمية التي ظفروا بها عن طريق الوساطة في أقرب سلة للمُهملات.

القصيدة القصيرة

ومريد البرغوثي الذي نَشر الكثير بعد ديوانه الأول " الطوفان وإعادة التكوين " ١٩٧٢، يُعزى إليه السبق في ابتكار ما يعرف بالقصيدة القصيرة. وهي الشكل البنائي الذي ترسخ ظهوره وانتشاره بعد ديوانه قصائد رصيف ١٩٨٠، أما ديوانه ليلة مجنونة ١٩٩٦،

فقد رسخ هذه القصيدة لا من حيث البناء، وإنما من حيث اعتماده الإشارة القائمة على المعنى الكثير في اللفظ القليل. وقد رأينا في الديوان نموذجا جديدا هو القصيدة التي تتضمن صورة شخص قد يكون إيجابيا خيّرا في قصيدة، وسلبيا شريرًا في أخرى. وكان هذا النهج قد ظهر في مجموعته الموسومة بعنوان " عندما نلتقي " (دار الكرمل، عمان، ١٩٩٢) فهو في هذا النوع من الأبنية الشعرية يتخذ سمت الرسام الذي يستعين بالألفاظ بدلا من الألوان في تنفيذه للوحاتٍ تظهر فيها الوجوهُ والأشخاص تنفيذًا لا تعوزه الخطوط، ولا الظلال. ففي واحدة من قصائده يرسم لنا صورة لأحد المسؤولين وهو يتهيأ للاتجاه نحو عمله، فيقوم بحلاقة ذقنه، وتشذيب شاربيه، ويرش كثيرًا من العطر الفرنسي على وجهه الحليق، ويعدّل ربطة العنق أمام المرآة، مراعيًا تناسب الألوان مع القميص الأبيض بياقته المنشّاة، ويتناول كأسا من الشاي بأناة، ثم يغادر مودّعًا زوجته وابنته الصغيرة. وهذه اللوحة التشكيلية الأبعاد تتضمن حركة إلى جانب سكونية المَشْهد، وتتضمَّن ما هو كامن وراء الصورة الظاهرة، وذلك واضح في التعليق الذي هو أقرب إلى المفارقة اللفظية منه إلى التوقيع الذي نراه عادة على الجداريات، وفي أعمال الفنانين:

رجل وسيمٌ متقنٌ في المقعد الخلفي
بعض شؤون منصبه
اقتيادُ العاشقين
من الغيوم الرائعات
إلى حبال المشنقة

البورتريه

في التعليق الأخير على الصورة التي رُسمت بدقة لفظية مدهشة يفاجئ الشاعرُ القارئ بإضاءةٍ يلقي بها على الوجه الحقيقي لهذا المسؤول الأنيق، المتأنق، المتألق. فهو مسؤول، لكن مسؤوليته تقتصرُ على اقتياد الأبرياء لحبال المشانق. فأيُّ أنيق هذا وأي مسؤول؟ وبهذه السخرية تتمثل المفارقة في قصيدة سميناها سابقا قصيدة البورتريه[1] لأنَّ في كل قصيدة من قصائد (عندما نلتقي) وجهًا من الوجوه، أو نموذجا يتأنى البرغوثي في رسم ملامحه، وتحديد قسماته، فها هو في قصيدة أخرى يقدم لنا وجهين لامرأتين، واحدة بملامح بورجوزية وأخرى بملامح المكافحة، ولا يفوتنا أن نلاحظ ما في القصيدة من الإيجازالشديد، والتكثيف اللافت:

سيدة تعرف كل محلات الفضة في باريس
وتشكو [2]
وسيدة تبكي كلَّ خميس
في خمس مقابر
وتكابر

وإذا نحن نحَّينا جانبًا الصنعة الشعرية الماثلة في تكرار الروي باريس وخميس ، ومقابر وتكابر ، والتجنيس في خميس وخمس، وشبه الترادف في تشكو وتبكي، فإنَّ الذي يبعث على الإحساس بجمالية هذه القصيدة – على قصرها- هو أن النموذجين ضدان. وهذا التضاد يضفي بلاريب على النص شيئا من الألَق، الذي لا نجده إلا في مثل هذا السياق، وقديما قالوا " والضدُّ يُظْهِرُ حسنه الضِدُّ ".

وفي نص آخر من هذا القبيل يَعْجب الدارس من تلك الصورة التي رسمها لفتاة لها حضورها المتكرّر في الإعلاميات المسموعة، والمقروءة، والمنظورة، وهي التي تشارك الفتيان ثورة الحجارة. فهي، في ما أنجزهُ من رسمها، تحتل حيزًا كبيرًا في مساحة النص الشعري، وفي أداءٍ يقترب من السرد الذي لا يخلو من بعض الوصف، على الرغم من قِصَر القصيدة، وكثافة الصورة. والعلامة الفارقة فيها تلك الخاتمة التي تقرع طبول المَجْد مبشّرَةً بالنصْر على الغزاة الاحتلاليين:

الفتاة التي حذروها من الضحكة الصاخبة
والتي علموها الرضا بالمتاح
واعتياد الندمْ
سترتها المتاريسُ عن أعيُن الجند
لكنها.. فضحَتْ نفسها بالعلم

أقنعة الألفاظ

تستوقفُنا في الشاهد كلمة البرغوثي (فضَحَت) فهي لفظُة لا تُستخدم إلا في سياق العيب، و قد يكون استعمالا مذمومًا، غير أن الشاعر بقولة (بالعلَم) حرَّر هذه الكلمة من معناها المتداول، كاشفا عن قناع الدالّ فيها، فقد عهد إليها بالدلالة على معنى خاصّ، ومدلول شعري، هو التحدي، بل المجاهرة بالتصدي للغزاة المُحتلين، فعلى الرغم من أن الفتيان يدارون أنفسهم بالمتاريس، وهي تستطيع أن تفعل ما يفعلونه بما أنَّ ذلك متاح، لكنها تكشفُ، برَفْعها العَلَمَ، عن وجودها خلف المِتْراس. وهذا المثال يلقي بالضوء على نهج الشاعر في الاستعمال الشعري لمفردات اللغة في قصيدة نسجها البرغوثي من خيوط الواقع الحياتي اليومي للفلسطينيين إبان ثورة الحجارة، أو قبلها،

لتحافظ على جمرة المقاومة، وحرارة الثورة، في الوقت الذي تحافظ فيه أيضا على جماليات النصّ الشعري الذي يقول ما لا يُقال.

ساعي البريد

والبرغوثي لا يقتصرُ في قصائدهِ هذه على النماذج العُليا من مسؤولين، أو ثائرين، ولكنه لا يتأبّى الهبوط بشعره الرفيع لنموذج بسيط ينتمي للهامش، لا للمتن الاجتماعي. ففي قصيدة بعنوان (ساعي البريد) نجد الأسى والشجن يتجليان في صورة هذا الإنسان الذي لا يفتأ يطوف، ويدور، حاملا إلى الناس أخبارًا قد تسرُّهم حينا، وقد تزعجهم حيناً آخر. أما هو – نفسه- فلا يجد من يُرسل له خبرًا:

الرسائل في جعبتي
والعناوين مطموسة
لست أدري لمن سأوصلها
ثم لا باب ينتظر الآن دقات قلبي
ولا أحدٌ يرتجي خطوتي
غير أني (أشيل) على كتفي جعبتي
وأواصلُ هذا الطواف

تذكرنا هذه القصيدة بأخرى عن (الكواء) نظمها في القرن الماضي فيلسوف العربية، والشعر، عباس محمود العقاد، لافتا النظر لمسؤولية الشعر عن الناس العاديين، والبسطاء المهمَّشين. فالشعر في رأيه لا ينبغي له- ما دام يخاطب الناس أجمعين- أن تقتصر نماذجه على النابهين، أو على عِلْيةِ القوم، والأعيان. وقد لفتت قصيدته تلك الكثير من ذوي البصر في الشعر، فانقسموا على فريقين؛ فريق لم ترُقْ له،

وفريق رأى فيها فتحًا جديدًا، ونهجا رائدًا[٣]. وقد نظم العقاد قصيدة أخرى عن ساعي البريد، ونُشرت في ديوانه بهذا العنوان، وفيها يقول:

هل ثمّ من جديد
يا ساعيَ البريد
لو لم يكن خطابي
في ذلك الوطاب
لم تطْو كلَّ بابِ
يا ساعي البريد

ومن يوازنْ قصيدة العقاد - وهي طويلة - بقصيدة البرغوثي، يقفْ على حقيقة مهمَّة، وهي أن العقاد لم يكن شاعرًا، لا بالقوة الكامنة، ولا بالفاعلية المُتَجسِّدة، التي تنم على صدق الحساسية الشعرية، ورهافة الشعور الإنساني. فأي شعرية تلك التي نجدها في استعماله كلمة الوطاب، التي يعني بها الحقيبة؟ ثم ما هذا الوزن؟ وما هذه القوافي المتباينة الروي؟ وما هذا الإيقاع الذي يشبه أغاني الأطفال؟ أما قصيدة البرغوثي، فتشير لما في الشعر الحديث من عفوية لافتة عن طريق تصويره لهذا النموذج، وانفعالاته، وشعورهِ بالإحباط، فالعقاد اكتفى بالوصف الخارجي، أما البرغوثي فيقدم لنا صورًا لما يمورُ في النفس من مشاعر، وإحساسات، ولهذا لا تخلو القصيدة من جماليات النظم، ولا سيما تلك التي نجدها في استعماله الجريء لكلمة (أشيلُ) العامية بما تعنيه من دلالاةٍ على ثقل المهمة التي يضطلع بها هذا الإنسان.

تمييز الغث من السمين

والواقع أن هذا المقام لا يسمح بمزيد من الاستطراد في بيان الجوانب الإبداعية المبتكرة في شعر مريد البرغوثي القصيرة، وغير القصيرة، والتي تتصف بالبورتريه وبغيره، سواءٌ ما جاء منها في ليلة مجنونة، أو في " منطق الكائنات "، أو في " عندما نلتقي ". وحسبنا القول: إننا مضطرون في هذه الحقبة التي طغت فيها فوضى المعايير النقدية، واختلط حابل الشعر بنابله، ومحتاجون، للعودة إلى هذا المستوى الفائق من الشعر، لدراسته، وتحليله، وتعريف الأجيال به، وبما فيه من أصالةٍ، ومن ابْتكار، في المستويين الأسلوبي، والدلالي، لأن تذوُّق الشعر الرصين، المتين، جسرٌ لا بدّ من عبوره لاكتساب مهارَة التفريق بيْن الغثّ من الشعر وَالسمين.

---

١. انظر: خليل، إبراهيم، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ط١، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٦، ص ١٩٣

٢. يشير البرغوثي في كتابه رأيت رام الله لسيدة فلسطينية من هذا النوع قالت له بعداجتماع المجلس الوطني في الجزائر إنها لن تعود للقاهرة وإنما تستغل الفرصة للذهاب إلى باريس: " بما إني قريبة من فرنسا خليني أروح لباريس كام يوم تغيير يعني، الواحد روحه طالعة، بدي أشتري شوية فضيات، وإنت بتعرف أنا بحب الفضة كثير". رأيت رام الله، ط٥، دار الشروق، ٢٠١٨، ص ١٧٩

٣. انظر شوقي ضيف، مع العقاد، ط١، القاهرة، دار المعارف، ص ١٦٣

الفصل الثاني
في أروع ما نظم-١

هذا العنوان ليس ابتكارا، ولكنه محاكاة لعنوان آخر تخيره الأديب الراحل محمد صبري لكتابه الذي صدر في زمن مبكر جدًا(القاهرة: ١٩٤٠) عن خليل مطران شاعر القطرين، وكان بعنوان خليل مطران في أروع ما كتب. والكتابُ المذكور يضمُّ مقالات خليل مطران، وخواطرهُ، عن الشعر والأدب، ولهذا رأينا أن نستبدل كلمة (نَظَم) بكتَبَ، لأنّ مقالنا عن البرغوثي يتصل بشعره، لا بنثره. ولو أنَّ الكلمة كتَبَ لا تبتعد كثيرًا عن نظمَ في المدلول وَفْق السياق الذي يضعنا فيه هذا المقال. فالكتابة تشمل الشعر، والنثر، والنظمُ أيضًا يشمل النثر مثلما يشملُ الشعر. بدليل ما نجده عند عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) من أحاديث عن النظم، فيما تكون أمثلته في الغالب، والأعمّ، والأرجح، من آي القرآن المجيد، إلى جانب الشعر المنظوم، والكلم المُبين على العُموم.

والذي نعنيه بهذا التعبير " أروع ما نظم " تلك القصائد التي اختارها بنفسه حين طَلب منه بعض أصدقائه في وزارة الثقافة برام الله أن يقدم كتابا لنشره في إصداراتهم، لا سيما وأن البرغوثي كان قد غادر البلاد للقاهرة للدراسة قبل عدوان ١٩٦٧ ولم بعد إليها إلا في تلك الزيارة عام ١٩٩٦ ولم يكن شعره متداولا في فلسطين إلا قليلا. وجاء اختياره لهذه القصائد من دواوينه دليلا على إيثاره لها على غيرها، وتفضيلها على سواها من قصائده. وعددها يقارب

الأربعين، منها ما هو من شعره المبكر، ومنها ما هو من متأخِّر شعره. كقصيدة الشهوات، ورنين الإبرة، و صندوق جدتي، وقصيدته " رضوى." ومنها قصائد أقدمُ، كقصيدة في رثاء أبيه (أبو منيف) وهي من قصائده المؤثرة التي تفْضُل الكثير من المراثي. ففيها رؤية جديدة لما ينبغي أن تكون عليه المرثية من حيث ضرورةُ الربط بين الخاصّ، وهو موقف الشاعر من وفاة أبيه، والعامّ، وهو موقف الفلسطيني من الموت، والنَفْي، فقد بوغت بخبر النعي، فكان حاله كحال المتنبي فزعًا بآماله للكذب، إذ كان يعتقد أن هذا الكون لا يكون كونا إلا بوجود أبيه الذي لم يتوقع له نهاية كهذه:

أدركتُه
وكأنه مذ كان لم يفجع بمخلوق سواك
الموت فينا منذ آدم يا أبي
عَمَمٌ ، وعاديٌ تماما
كيف باغتني إذن حتى العظام؟ (ص١٨)

فهو رثاءٌ ليس كالذي نعرفه مما ينظمه الشعارير، بل هو رثاءٌ يتعمَّق في سبر غور اللحظة التي يحس فيها الشاعر بالفجيعة، ومرارة الفقد. وفيها تأملاتٌ تضارع في بعدها الإنساني عن الفج والسطحي تأملات شيخ المعرَّة. فهو يتعجب من سذاجته التي صورت له - كأي ابن - أن والده لن يموت. ولم يخطر له هذا ببال، فالكون بني على أساس أن والده فيه. وأن حياته شرط لازم لبقاء هذا الكون. وقد بدا للشاعر في القصيدة أن صوت النعي يحاول المستحيل لإقناع الشاعر بما كان:

وكأنما الناعي يحاول مستحيلا

مثل تحميل الحديد على الغَمام[1]

كان يمكن لحنان هذا المتوفى، ولحُبِّ الآخرين له، أن يكونا عذرًا لملاك الموت، وسببا كافيا لتأخير أجله. فما أصعب أن يموت الأب فيما الأبناءُ، والأحفادُ، جميعًا متفرقون في المنافي، فلا يحظى الراحل في مثل هذه الحال لا بالعزاء الجميل، ولا بنظرة الوداع الأخير:

فاذهب وحيدًا يا أبي
واترك لنا هذي العجائب والخلائط
لا تقلْ شيئا
فإنَّ الموتَ في المنفى اتهام (ص٢٤)

وفي المختارات قصائد أخرى تعود بنا إلى دواوينه: قصائد رصيف، وعندما نلتقي، و ليلة مجنونة، ومنطق الكائنات، وغيرها.. وإحدى هذه القصائد بعنوان مشْهد يومي. وهي قصيدة تذكرنا بالفتاة التي لا تختبئ خلف المتراس[2]، بل تعلن عن وجودها برفع العلم الفلسطيني في شيء من التحدي، وذلك في إشارة واضحة لانتفاضة الشعب [3]. فالقصيدة مؤرَّخة في ١٥ / ٣ / ١٩٨٨ أي في ذروة الانطلاقة الأولى لانتفاضة غزة أواخر العام ١٩٨٧. ففيها تطرد صور شعرية هي التقاط لمواقف من الحياة اليومية قبل أن يفاجئنا المتكلم بصورة مبتكرة تجمع بين الحياة والموت جمْعًا مغايرا لما هو سائد:

يستمر المشهد اليومي
أولادٌ يعدون المقاليعَ
وأصواتُ هتافاتٍ ورايااتٌ
وعسكرْ
يطلقون الناز في زهْو وفوضى

وصبيٌ آخرٌ يهوي شهيدا
فوق إسفلت الطريق (ص٨)

فبين زهو الجنود، وسقوط الصبي شهيدًا، مفارقة تعبر بالتناقض عن سريالية المشهد اليومي في الأرض المحتلة. وفي قصيدة قصيرة أخرى نجد صورة الإنسان الذي يعاني كثيرا من وفرة القيود وكثرة السلاسل التي تكبل هذا الكائن، وتجعله يجأر بالسؤال إلى متى؟ فلو كان يمتلك يدًا بحجم التلال، وكتفا بحجم الجبال، وعينا بألف عين، وخطوة بمسافة تربو على الألف ميل، فإنه لن يقوى على التخلص، والتحرر، مما يحيط به من قيود. شيء واحد هو الذي يخلصنا من ذلك ، إنه الموت:

لكننا
كما ترون – هكذا-
فالموت وحْدَهُ سيُسقط القيود
أو يوقظ السؤال(ص٢٥)

وفي أخرى قصيرة بعنوان " زقاق " صورةٌ لهذا الظلام المخيم على وجودنا وعلى حياتنا ولا يدع لنا بصيصا من أمل يومض ولو في نهاية النفق. ومع أننا نسعى متعمدين للظهور بمظهر المتفائلين، ونفعل ذلك بوسائل شتى منها الشعارات البراقة الرنانة، والأغاني الثورية، والأناشيد التي تنتشر بحجم السماء، والأسلحة التي لا تفتأ تطلق أعيرتها في الهواء، على الرغم من ذلك كله يدعو الشاعر للاحتفاظ بالقليل المتبقي، فالليل باق فينا طويلا، ولا يعتزم الجلاء:

يا عمرنا امتدّ
ويا أهل أطفالنا

أعدّوا لهم ما استطعتم من الضوء
أبقوا لهم كلَّ عود ثقاب
وخلوا القناديل ، والزيتَ
فالليل ينوي الإقامة فينا طويلا(ص٣٥)

فالبرغوثي، بكلمات قليلة جدا، عبر عن حالة البَوار الذي نعيشه، والخواء الذي يمسك بخناقنا، ولا يبدو أنه عازم على الرحيل في المدى القريب. فهل نستطيع أن ندعي تشاؤم الشاعر، بالطبع نحن نحس ونشعر بهذا الألم الذي تعبر عنه القصيدة، وهذه الرؤيا اليائسة، المحبطة، لكن القصائد لكلّ واحدة منها أجواؤها النفسية، والوجدانية، ففي قصيدة " ورْدة " يصف المتكلم غارة شعواء لطائرات العدو على مواقع قد تكون قرى، وقد تكون مدنا ، أو قواعد لفدائيين، فتقصف قصفا عشوائيا شديدًا يخلف دمارا ويخلف جثثا هامدة، وتخلف خرابا ودمارا لا في الديار حسب، بل في المحبين، وفي الطيور، والأنعام المنتشرة على التلال، ولكن:

في ركام المشهد الموغل بالصمت
وفي الريح التي تصفرُ من حين لحين
فاجأتنا
وردةٌ منْفردَة (ص٣٦)

فعلى الرغم من كل ما ذكر من تدمير، وتخريب، وإبادة، ومن قتل بواسطة الطائرات، إلا أن الحياة مع ذلك تصرُّ على التجدد، والبقاء، وتتأبّى على الاجتثاث، والاقتلاع؛ فالوردة انبثقت من وسط الرماد والموت، ومقابل كل جثة مُبْتردة ثمة جمرة مُتَّقدة، ومقابل

كل روح تزهق ثمة روح جديدة تخلق، فتنبثق من العدم انبثاق هذه الوردة.

ويسْخرُ البرغوثي من ثوار لا يعرفون من النضال سوى التشدق بالشعارات، والتبجح بالألفاظ. فالمتكلم يعرض على أصدقائه في قصيدة (سهرة) أن يستحضر شهيدًا بما عليه من جراح، ودم متخثر، ومن ارتجاج، ثم يقوم بإسناده لينظروا إليه ويتعرفوا على مَنْ هو. يقول متسائلا: قد يقدرون، أو لا يقدرون على التحديق بذلك الشهيد، لكنَّ الشيء الثابتَ المؤكدَ أنهم :

وأعلم يا إخوتي
أنكم تجرؤون
وتستكملون التزيُّنَ للسَهْرة التالية (ص٣٧)

فهولاء الثوار في رأي الشاعر لا يحفلون بالشهداء الرفاق بقدر ما يحفلون بإعداد المقبلات للسهرة التي تلي السهرة. وكأن أمر هذا الشهيد، أو غيره- وهو منهم - لا يعنيهم في قليل أو كثير. ومن القصائد التي بلا ريب تشد القارئ شدًا قصيدة " الخنزير". وقد تبدو من النظرة الأولى وصفا لهذا الحيوان بملامح مقززة. بيد أن القارئ سيُلاحظ، على الرغم من قصرها، اختلاط صفات الخنزير الدبق بالإنسان، فهو لا يفتأ يذكر احتساءه القهوة، واختياره حذاءً لامعًا يرتديه، وقميصا منقوشا بخطوط، و ربطة عنق مشجَّرة، وبذلة فاخرة. وهكذا يقترب بنا الشاعر من لحظة المفارقة، فإذا بهذا الخنزير يملأ جيوبه وحقيبة السمسونايت بالنقود والعقود وعناوين العشيقات، ولذا يستحق أن يوصف بيته بالحظيرة.

يرتدي بدلته.. ثم يحشو

جيبه والسمسونايت
بنقود وعقود وعناوين العشيقات
ويلقي نظرةً بين المرايا
يسكب العطر على كفيه والخدين
مراتٍ ويمْضي
مغلقا باب الحظيرة(ص٤٨)

وفي قصيدة (مشورة) صورة أخرى لنموذج هو مسؤول كبير، رئيسٌ، أو من هو في مقام الرئيس، كانت قد قالت له عرافة أعجمية: إنه سيموت إن لم يستشر أحدا. لذا جمع عِلْية القوم، وخاطبهم قائلا: إنه لن يستبدَّ بعد اليوم، ولن يتخذ قرارا دون الرجوع إليهم مستشيرا. وعلى الرغم من أن المستشارين شكوا في مزاعم هذا الرئيس، وفي الذي يقوله سيدهم الصنم، فقد رأوه:

يستل مرآةً ، ويرفعها، وينظر
ثم يسألها
فتنطق بالمشورة
ثم يشكرها ويكسرها
مخافة أن يعوِّدها على حقّ الكلام (ص١٢٦)

ومما يلفت النظرَ في هذه المختارات قصيدةٌ بعنوان (غمْزَة) واللافت فيها أن الشاب موضوع القصيدة يشارك شبانا الدبكة في أحد الأعراس، وتلوح له صبية معجبة بطريقته في الدبكة، لا سيما وأنه قائد الفريق الذي يسمى عادة (اللويح) فتغمزه الفتاة بإحدى عينيها غمْزَة تبعث في نفسه الجنون، ويتجلى ذلك الجنون في عنفوان الدبكة والتلويح [٢]:

غمزة من عينها في العرسِ
وانْجنّ الولدْ (ص٨٤)

وهذا الجنونُ يصرف نظر الشاب عن كل ما عدا الفتاة، فالأهل من عمات، وخالات، ومن شبيبة، ومن مخاتير، ومن رجالات تلتصق أكتاف بعضهم ببعض في الحلقة مستعيذين من الحزن، كأنهم غير موجودين، أو كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي " هذا الزحام لا أحد " فالبنت التي خصته بتلك الغمزة أصبحت - مثلما يقول الشاعر- كل البلد:

وحده اللويح ،
في منديله يرتجُّ كل الليل،
والبنت التي خصته بالضوء المُصفى
أصبحت كل البلد (ص٨٤)

وعلى هذا المنوال، وفي هذا النسق، يواصل البرغوثي تنضيد الصور المبتكرة التي تجسد رؤياه لهذا الشاب اللويح، وهو يرفع قدما تارة، وتارة يثبتها على الأرض، كأن الذي يتحرك في كيانه جانٌ لا إنسان، وكلما أخذ منه التعب مأخذا جدد النايُ نشاطه فاستأنف التلويح مرَّة أخرى، لا يبالي بالعرق الذي ابتل منه القميص الأبيض، وابتلّ منه الصدر، والحزام الجلدي، والظهر، حتى فقراته أضحت تحصى بالعدد من شدة التعرُّق، ولسان حال هذا الشاب يقول:

غمزة أخرى ولو متّ هنا
غمزة أخرى ولو طال انتظاري
للأبد.(ص٨٥)

وأحسبُ أن هذه الفصيدة من أكثر القصائد ندْرَةً، لا من حيث الموضوع، بل أيضا من حيث البناء الفني، والتشكيل الشعري، الذي تلاعب فيه البرغوثي بالألفاظ جاعلا منها شيئا يشبه سحر النغم حين يهمن على المتلقي:

قدم ثبتها في الأرض لمْحًا
ورمى الأخرى إلى الأعلى كشاكوش
وارساها وتدْ
كلما أوشك أن يهوي على سَحْجةِ كفٍّ
جاءَهُ من صَحْوة الناي سندْ(ص٨٤- ٨٥)

ومع صعوبة هذا الموضوع، وطرافته، وجدته، فقد طوع الشاعر الألفاظ لهذا الغرض، وأطلق لنفسه حرية الاختيار، مستخدما كلمة (انجنّ) الدارجة فجاءت في هذا الموضع أكثر جمالا من الفصحى (جُنّ) وكذلك استخدم كلمة شاكوش، والولد، وغيرها مما يعطي الانطباع عن امتلاك الشاعر القوي لأدواته، هذا عدا عن الإيقاع الناشئ عن وزن الرمل، وتعاقب الروي الوقفي الانفجاري بما فيه من شدة تناسب خبط الدبيكة الأرض بأقدامهم خبطا شديدًا على وقع الناي، كل ذلك أشاع في القصيدة جوًا من الانسجام، والتفاعل الداخلي، الذي لا نجده في الكثير من الشعر الركيك الذي يملأ الصحف، والدواوين. وإذا أضفنا لما سبق قصائده: رنين الإبرة، وصندوق جدتي، ورضوى، ثبَتَ لنا أنّ هذه المختارات من أرْوع ما نظمَهُ البرغوثي [٣].

١. .ذكر الشاعر في كتابه رأيت رام الله وفاة أبيه وأنه كان في بودابست، وقد تلقى النبأ عن طريق الهاتف. انظر رايت رام الله، ط٥، دار الشروق ، ٢٠١٨، ص ١٩٤ - ١٩٥

٢. ذكر الشاعر عن هذه القصيدة حكاية طريفة في كتابه القيم رأيت رام الله، فالشاعر عندما قام بزيارة بلدته دير غسانة وأقيمت له أمسية شعرية في ساحة البلدة (١٩٩٦) تذكر العرس، وتذكر اللويح منير أبو زاكي، وأنشد القصيدة وأهداها إلى روح ذلك الشاب الذي قضت له الأقدار أن يتوفى في بلد آخر غير بلده. انظر: ط٥ ،دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٨ ص ١١٩- ١٢٣. انظر ص ٥٩ من هذا الكتاب وما بعدها.

٣. انظر ص ١٤ من هذا الكتاب.

٤. انظر مقالنا في القدس العربي ٢٢/ ٣ / ٢٠٢١ والإحالات إلى الكتاب: مريد البرغوثي- قصائد مختارة، وزارة الثقافة، رام الله، ودار الفاروق بنابلس، ١٩٩٦

الفصل الثالث
في أروع ما نظم ـ ٢

في الكتاب الذي صدر في رام الله بعنوان مريد البرغوثي مختارات شعرية (١٩٩٦) قصيدتان من دواوينه المتأخرة أولاهما بعنوان صندوق جدتي (ص١٢٧) وتاريخ كتابتها ٢٣ – ٣- ١٩٩٥ وهي من المجموعة الموسومة بالعنوان " ليلة مجنونة " الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٦. ومن يقرأ القصيدة قراءة متبصرة يلاحظ أن لمريد فيها نهجا في بناء القصيدة ، وتوجها رؤيويا جديدا للموضوع أو (الثيمة) التي يتطرق إليها في قصائده . فقد سئم القراء الشعر الذي يسلك سبيل من يلحُّ على موضوع المسألة الفلسطينية وما تتركه من جراح نازفة في لغة الشعر، ومن تيارات شعورية صاخبة ترسم في القصيدة صورة الشاعر المتجهم الذي لا يكف عن الصراخ والبكاء والعويل على ما ضاع من الوطن، وعلى من سقطوا من الشهداء، فهو بطريقته الجديدة هذه يتناول النزف الفلسطيني في صور مبتكرة لا تخلو من سخرية حينا ومن مفارقات تثير النشوة الجمالية لدى القارئ أحايين أخرى.

فالقصيدة المذكورة صندوق جدتي يتحدث فيها المتكلم عن شيء عادي من الأشياء التي تكاد توجد في كل بيت. فقد كانت المرأة في فلسطين إذا غادرت بيت العائلة إلى مخدع الزوج (العريس) فلا بد من أن تصحب معها صندوقا من الخشب المزخرف الذي تحتفظ فيه بما يخص المرأة عادة من أغراض. وهذا هو المعتاد قبل أن يعرف الناس غرف النوم التي تمتلئ بها معارض المفروشات والأثاث هذه

الأيام. وتقع عين الشاعر البرغوثي على هذا الصندوق – هو أو المتكلم في النص- وهو الصندوق الذي كانت جدته تحتفظ فيه بأغراضها قبل أن يتوفاها الله . وعندما يقفنا الشاعر أمام هذا المشهد مرتبكا يتخيل الزمن الفاصل بين ليلة العرس وجنازة الجدة. فلا يملك إلا أن يسترسل في ذكر الأشياء التي في الصندوق، وبما توحي به من ذكريات. صور أشخاص، و مناديل مطرزة الحواف، و قوارير صغيرة لعطور بعضها نفد وبعضها ما يزال يحتفظ – على الأقل – بعبق الماضي:

لمسات كفيها مجعدة
وأحقاق من الطيب القريب من الخزامى
مفرشٌ ، طياته لم تنفرد أبدا
مكاحل، بضع أحزمةٍ مقصبة الخيوط
ولذة جنسية مرمية في أسفل الصندوق
لم تلمس بتاتا(ص١٢٧)

تطرد هذه الصورة وتتلاحق بعضها تلو بعض، دون أن يلجأ الشاعر إلى استعمال أي من حروف العطف ، فكأنه مصور يعرض على القارئ ألبوما في كل صفحة من صفحاته عدد من اللقطات: طوق من الذهب العثملي، وحجب، وأدعية، وبطاقات دعوة لخطوبة أو زفاف، وخواتم لم يحظ أي من أصابعها بها لأنها كانت تحتفظ بها للإهداء على الرغم مما قيل عن بخلها ورُوي من كلام يبدو أنه غير كاذب :

أم بخلها المرويُّ عنها قول صدق
كيف لم تبخل إذن بحياة ابنيها

اللذين استشهدا في ليلتين
مناديين
استنهضا كل القرى يوما وماتا(ص١٢٨)

فالشاعر بهذه البساطة ربط ووصل بين موضوع الصندوق الذي هو شيء عادي بالنضال الثوري، فقد اعترض المتكلم على من يزعمون أن الجدة بخيلة بخلا شديدا، ولهذا تحتفظ بالخواتم، ولم تهدها لأحد مثلما كان ينتظر منها مع أنها جادت بروحي أبنيها الشهيدين اللذين فقدتهما في ليلتين متتابعتين. فكان استشهادهما الشرارة التي أيقظت البلاد من مدنها إلى قراها لتنهض في وجه العدوان. أي أن البرغوثي لم يبتعد بقصيدته هذه (صندوق جدتي) عن السؤال الفلسطيني، وإنما جاءت الإشارة له في سياق يكسر به ويخالف توقعات القارئ، مما يترك أثرا في نفسه لا تتركه الأشعار المباشرة. هذا عدا عن أن القصيدة تحتفظ بجمالية لا نجدها في القصائد التي تتناول الموضوع الثوري تناولا مباشرًا. وفي تعداده لمحتوى الصندوق يقف البرغوثي بنا إزاء صورة الجد :

وصورة ذلك الجبليّ والدهم
يطرز صدره صفان من فشك عتيق
في شباب جهاده
كم كان ينكر أنه بطلٌ
ليذهب للبطولة دون ضجتها
ولم يرجع
ببساطة البلهاء لم يرجع
وأعَمتْ نصف عينيها ولم يرجعْ (ص١٢٨)

فعلى غير توقع ينسحب المتكلم في القصيدة من ذكر الشهيدين، وهما ابنا الجدة إلى شهيد ثالث هو الجد نفسه. مشيرا للصورة وما يظهر فيها من صفي (فشك) عتيق، وهما الشعاران اللذان يوحيان بأن من في الصورة قائد، ومقاتل شرس، ناضل ولقي الشهادة. وعندما لم يعد بكت كثيرا، حتى خسرت الكثير من قوة البصر. وتتواصل هذه اللقطات التي تأخذ مواقعها في النص جنبا إلى جنب في نسق خطي ينتهي بما بدأ به:

زمن مطوّى كالشراشف مثلما تهوى
وليت العمر رتب هكذا يا جدتي
قومي على كتفي ومُرّي في الزمان غريبة
وتأملي ما تبصرينَ
من ارتباكات الجفون أمام سيدك العريس
إلى جنازتنا جميعا في المطر (ص١٣٠)

والذي لا ريب فيه، ولا شك، هو أن هذا النص (صندوق جدتي) بتركيزه الضوء على شيء عادي من الأشياء التي يمتلكها الأشخاص، ويرثها الخلف عن السلف، بما فيها من مقتنيات تذكر بالماضي، وباللحظات التي مرت بها الجدة، مثلا، سواء في علاقتها بالآخرين،أو علاقتها بالزوج (الجد) أو علاقتها بالغائبين، أو علاقتها حتى بنفسها من حيث هي امرأة تتطلب أن تحظى بما تريده، نصٌ ذو مزية قلما نجدها في شعر الآخرين[1]. وهذا يؤكد أن للبرغوثي – في شعره- نهجا خاصا به لا نجده لدى غيره . فمنذ وقت غير قصير غلب على الشعراء، كبارهم وصغارهم، أنهم يقلدون بعضهم بعضا. فإذا اتخذ أحدهم من المرأة رمزا للوطن وجدناهم جميعا يجرون في هذا الطريق،

وإذا عمد بعضهم لاستخدام أسطورة ما، إغريقية أو بابلية أو مصرية قديمة أو سومرية، رأينا كثيرين منهم يجرون وراء الأساطير ويتهافتون عليها تهافتا لافتا للنظر. وإذا وجدنا بعضهم يلجأ إلى اقتباس من القرآن أو الحديث أو التاريخ العربي الإسلامي باستدعاء نماذج من ذلك التراث ألفينا الكثيرين منهم يوغلون في هذا الصنيع، ويفرطون فيه، حتى أصبحت القصيدة كالبحث الذي لا بدَّ أن تذكر فيه مصادره ومراجعه. أما البرغوثي فهو بهذا النهج يشق لنفسه توجها شعريا جديدا .

رنة الإبرة

ففي قصيدته " رنة الإبرة " يواصل النظم بهذا الأسلوب، جاعلا من قصيدته شيئا يشبه رقعة من الرقش العربي، أو قطعة من المطرزات الشائعة في التراث الشعبي الفلسطيني، تفصح بما فيها من الأصوات عن مهرجان أو ما يشبه المهرجان اللوني، إذ يستهل قصيدته بمطلع لا يخلو من الدلالة المبتكرة على ما بين اللون والصوت من علاقات:

تطريز توبكِ صامت ويقولُ
والأخضر المبحوح نايٌ ناعمٌ
مسته كف الريح والراعي
وأزرقه دفوف حولها شُعلٌ
وأحمره طبولُ (ص١٠٥)

فالأخضر والأزرق والأحمر، وهي من ألوان الخيوط التي يطرز بها الثوب، تتحول في هذا النسق الشعري المبتكر إلى أصوات ، ناي ناعم، ودفوف، وطبول، أي أن ما نراه بأعيننا من ألوان يتحول في

أسماعنا إلى أصوات، لا بل إلى موسيقى، وآلات: نايات، ودفوف وطبول. أما النمنمات التي تشهد على نسيج طُرِّزَ غرزةً غرزة، فهي إلى جانب الموسيقى همس تارة وتارة إصغاء، وتارة أخرى فتورٌ ونعاسٌ بتأثير الموسيقى. وهكذا تطرد صور البرغوثي لتنقل أثر التطريز اللوني والصوتي من الثوب إلى القصيدة. لتصبح نسقا لا يخلو من زخرف ولا تعوزه جماليات النسيج: مندرين هائج، ذهب ورمان، ولونٌ كحليٌ كوخز الجراح، وعشبي لاذع كأوراق النعناع. وهذا الزخرف عند المتكلم في القصيدة لا يقتصر على الخامات المستخدمة في الثوب وتطريزه، ولا في خيوط الحرير المذهب والمقصب، وإنما يمتد أيضا في الزمن الماضي البعيد جاعلا بامتداده هذا من التراث معادلا رمزيا لهذا الفن البديع، والذوق الحضريّ الرفيع:

من عهد كنعان البعيد
ومن حكايات الخرافة
وهي تلمع كالذخيرة تحت ثورات الحديد
ومن خبيئات الموانئ في سواد البحر
والحراس نصفٌ في سُبات دائم
والنصفُ حولُ(ص١٠٧)

فرنة الإبرة لا تبتعد كثيرا ولا تنأى عن صندوق جدتي. فكلتاهما تدنو دنوا شديدا من السؤال الفلسطيني المتكرر. ولذا يلتفت المتكلم في القصيدة إلى أن هذه الزينة، وذاك الزخرف، أصبحا فريسة سائغة لمن يدَّعونها، من سماسرة الاحتلال إلى دعاة التطبيع المجاني حينا آخر:

وانفرط المكان على الأماكن فجأة

لتضيع زينتنا على الطرقات
حتى ظننا الرائي قباحا في الخيام
ولم نكن ...
بل إنه المنفى قبيحٌ.. والرحيلُ(ص١٠٧- ١٠٨)

وكأيّ شاعر فلسطيني لا بد أن يُعلن البرغوثي عن أن المتكلم وهذه السيدة – التي يشهد لها الجميع بأنها البارعة في أشغال الإبرة وفي التطريز- فلسطينيان. وأن كل ما يحيط بهما من فنون تتجلى في تلك الثياب إنما هي عناوين من عناوين هذا الوطن الذي أشار له القرآن :

التين والزيتون والبلد الأمينُ
وشال رأسكِ، كحل عينيك الإلهي،
القلاع الغامقاتُ
رنين إبرتك التي وقعت على ليل
سهرتِ سوادهُ وبياضهُ
ونعلم أن من يلقَ العذاب كما لقينا
سوف يصفنُ صفنة ويقولها:
إن الفلسطينيّ إنسانٌ جميلُ (ص١٠٨)

وما من شكّ في أن البرغوثي لم يرد في قصيدته هذه أن يرسم لنا صورة جمالية للمرأة فحسب، فإلى جانب هذه الجماليات يتذكر القارئ ما قيل في قصيدة صندوق جدتي من أنها أم المقاتلين، وزوجة الشهيد، الذي لا يدعي البطولة على الرغم من أن صورهُ تؤكد ذلك، وهي – ها هنا- أم الكنائس والمساجد والكمائن، وأم من سقطوا شهداء على خط النهاية، والذين سقطوا أيضا وراء المتاريس:

الفلُّ والفولاذ أنتِ
وأنت ما في الشوق من غضبٍ
وأنت اليأس مكتملا يحاول
أن يشد غزالة الأمل الكبيرة
من رؤوس قرونها
أنت البقاءُ ، الابتداءُ
أوَّلُ أمهات العيد
بهجته ودمعته
عمود الدار ، والبال الطويلُ(ص١١- ١١٢)

ولما كانت هذه المرأة أما أو زوجة أو مناضلة بهذا البهاء، فلا عجب إذن أن يسلمها المتكلم في نهاية النص أمر قيادة هذا الشعب الذي لم يملّ النضال منذ نيف ومائة عام، فهو – أي الشاعر- لا يجد خيرا منها يقود هذا التيار الذي لا يعرف المهادنة، ولا التراجع، أو التفاوض:

ولتمري الآن، مُرّي بعد عام
بعد أعوام
خذينا حيثما شاءت خطاك
وحيث شئتِ
وأينما أعطت يداك إشارةً
فهي الإشارةُ، والقيادةُ، والدليلُ(ص١١٤)

يزاوج البرغوثي في هذه القصيدة بين لغة الشعر ولغة النثر. فالأولى تجنح للمجاز والثانية تجنح للعفوية والبساطة والتحرر من القوالب الجامدة باقترابها من لغة الحديث اليومي. ومع هذه المزاوجة لا

ننكر ما في النص من اتساق وانسجام داخلي وتماسك أوضح من أن يخفى. فالجرس الصوتي الذي أشاعته القافية من مقطع لآخر : يقول، طبول، مخجول، ويميل، وتزول، و حول، والرحيل،وجميل، وتقول، والغسيل، وتنيل، والطويل، والقتيل، والدليل، وعددها ثلاث عشرة قافية بعدد يزيد قافية على عدد المقاطع. وهذه القوافي التي تظهر في النسق الخطي للنص على مسافات متباعدة تمثل همزة وصل بين المقطع والذي قبله، فاللام والصائت الخلفي الممتد إشباعا يعيدان المتلقي إلى ما مر به من نهايات في المقاطع السابقة، وتبعا لذلك يحتفظ المتلقي بالنغمة التي تتردد في ذهنه إلى أن ينتهي المقطع الذي يليه فتبدأ من جديد. يساند هذه السلسلة من الوقفات، والفواصل الإيقاعية، التشكيلُ القائم على التدوير. منتفعا مما تسمح به تفعيلة الكامل في هذا الوزن من استمرارية تتمثل في التذييل والترفيل والحذ وما في هذا الوزن من استرسال متناسق مثلما يتضح في هذه الأبيات:

ترد شالتها وتذهب للتهاني
تزرع الريحان في الشرفات
تشغلها مقادير الأرز
وآخر الأخبار من جهة الفدائيين
والبنت التي حردت لأن حماتها وصلت
وأنباء الوفاق العالمي
ووجبة الغد، والغسيلُ (ص١١٠)

فقد أتاح التدوير للشاعر حشد الكثير من الصور التي توحي بالجم الوفير من تفاصيل الحياة اليومية كرد الشال والذهاب لبعض

المجاملات وزراعة الريحان والانشغال بوجبة اليوم التالي إلخ.. ولو لم يعتمد الشاعر على هذا النمط الإيقاعي لكان من الصعوبة بمكان أن تستوعب القصيدة جلَّ هاتيك التفاصيل. فالقصيدة على الرغم من أنها تقترب من النثر إلا أنها أيضا تحافظ على صلتها المتينة بالشعر الرِيّق بما فيها من ألوان، وبما فيها من موسيقى استنفد فيها الشاعر ظاهرتي التوازي، والتكرار اللفظي:

ليلٌ ينور ليله الليلي أكثر من قمر
فعلى رقائق قبة الذهب التي نعست وما نامت قمر
وعلى أصابع ذلك الولد المحجَّب قرب متراس قمر
وعلى قميص البنت وهي تميل نازفة قمر
وعلى جبينك حين تلتفتين للجندي نافرةً قمر (ص١٠٩)

وهذه المتوازيات المتكررة المنتهية بكلمة قمر تصقل الإيقاع صقلا، الداخلي منه، فضلا عن الخارجي الذي يجسده الوزن. وهكذا نجد في رنة الإبرة، و صندوق جدتي، ملامح للشعرية توصل إليها البرغوثي بطرق لم تسلك، ودروب لم تنتهج، فهو في هذا يحافظ على بصمة شعرية خاصة به تميزه عن غيره من الشعراء العرب عامة، وشعراء فلسطين بوجه خاص.

١.ذكر الشاعر جدته هذه وبعض ما مرت به في كتابه رأيت رام الله، انظر ط٥، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٨ ص ١٤٣

*الإحالات لكتاب مريد البرغوثي، قصائد مختارة، وزارة الثقافة، رام الله، ١٩٩٦

الفصل الرابع
الأمكنة وزهرُ الرمان

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 والأعمال 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 الأولمب، 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:

نحن انتهينا هكذا
قصصٌ يدور بها جليلٌ أبْكَمُ
علقتْ روايتنا على وَتر الربابَة
ها هي الدنيا
تسيرُ
بغير رفقتنا إلى أشْغالها[٢]

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 [٣]. 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.(٤)

فبلقطاتٍ سريعة جدًا، وقصيرة : العكاز، والسعال، والانحناء، عبَّرت القصيدة تعبيرًا تصويريًا عن أنَّ الدار قديمة، مَهْجورة، وأن شيخوخة المباني تتراءى هي الأخرى في شيْخوخَةِ الإنْسان (الجدّ) والأشْياء (العكاز) ولغة الجسد: كالسعال، وأخيرا " 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، وكلُّ 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 فيما الصهيل يعلو،

ويهرب الجدّ، والجدّة، والصبية، والطفل بما كان يحمله من ألعابٍ، ودُمى، فيما المُخْرج:

صَرَخ المُخرجُ
أعطوني النهاية
آخرُ المشْهدِ
عكازٌ له.. لونٌ غريب[٥]

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 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 " [٦] 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 من 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 رعْدٍ ". ويُحدِّدُ كذلك كيفية العودة، فقد عادَ كغيْره ممَّن عادوا، عندما سُمح للمهجرين بالرجوع، ولو لغايةِ الزيارة، لا أكثر، ولا أقل:

لمنزلٍ أصَابَهُ الجَمَالْ
عدْتُ مُتعبًا، ككُلِّ منْ يَعود[٧]

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

جلستُ حيث رنّ صوْتُ دايةٍ
- وَلَدْ
وقيلَ
- اسْمُهُ " مُريدْ " [٨]

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 بكُرةٍ يقذفها ذات الشمال تارة، وتارة ذات اليمين، من غير أن يكون لها خيارٌ في هذا الاتجاه، 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[٩]

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 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(١٠)

وتمضي ريشة الشاعر الرسام فتضيف إلى هذا الجزء من اللوحة لمساتٍ 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
أو مَلاذُنا
من سَأم الأطفال منْ ضيوفِ أهْلهمْ (١١)

توارت العتبة في الظل إذًا، 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 المؤتْ
يختارنا شعبًا له[١٢]

فالشاعر، بهذه المفارقة، يؤكد أن الشجرة، والعتبة، والدار، وجلّ ما ذكر من تفصيلات في القصيدة، يهدف لشيء واحدٍ، 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؟[١٣]

في القصيدة الثالثة من " صمت الأمكنة " وهي التي بعنوان "بوابة البلد " اعتذار 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[١٤]

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 [١٥]

وليست قصيدة " بوابة البلد "كالقصيدتين السابقتين، فالدارُ العتيقة، ودار رعد، 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 يشوون 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 ذكية 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 " [١٦] جعلها الشاعر في مقاطع يفصل بينها بفراغات، وهذه المقاطع تتكاملُ في خطٍ تصاعديّ يؤكد نموَّ النص، واتجاهه التدريجي نحو الذرْوة. فالمتكلم في القصيدة المذكوَرَة 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 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[١٧]

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 لتحديدهِ، ليتسع هامش التخييل أمام القارئ، فهو الذي يقعُ على عاتقهِ 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 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، وَبخَيْرٍ. (١٨)

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 أحوالهِ
لعلّ غيْرنا يُغيّرونَها (١٩)

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 [٢٠]

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 [٢١]

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

قصائدهِ 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 الحالِ، تقولُ: " بخير "

على مِخَدّةٍ وَحيدَة
تأملت سيدَةٌ سريرَ ابْنها البكْر
مرتبًا للمرَّة الأخيرَةْ
وفارغاً إلى الأبدْ
صوتٌ منَ النافذة المُجاورَة
يصيحُ
أهلا – صباحُ الخير – كيف الحالْ
ويُسرعُ الجوابْ
بخير (٢٢)

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:

أبعدوا عني الزهور
كُلَّها
لا أسْتطيعُ أنْ أتنافسَ
معَ المَقابرْ[٢٣]

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 البساطةِ، والسذاجَة، التي تتجاوزُ المقبول، والمأمول، في شعر البرغوثي، لا تختلف كثيرًا عن أسْلوبه في بناء قصائدِهِ القصيرة، من حيث الإلحاحُ على صورةٍ، 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 .

الهوامش

١. مريد البرغوثي، الناس في ليلهم، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩
٢. الناس في ليلهم ص ١٤٦
٣. 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

٤. الناس في ليلهم ص ١٢٣
٥. المصدر السابق ص ١٢٦
٦. المصدر السابق ص ١٢٧
٧. الهامش السابق
٨. الهامش السابق
٩. الناس في ليلهم، ص ١٢٨
١٠. المصدر السابق ص ١٢٩
١١. المصدر السابق ص ١٣١
١٢. المصدر السابق ص ١٣٢
١٣. المصدر نفسه ص ١٣٣
١٤. المصدر السابق ص ١٣٦
١٥. المصدر السابق ص ١٤٠
١٦. المصدر السابق ص ٧

١٧. المصدر السابق ص ٩
١٨. المصدر السابق ص ١١
١٩. المصدر السابق ص ١٤
٢٠. المصدر السابق ص ١٦
٢١. المصدر السابق ص ١٧
٢٢. المصدر السابق ص ٢٥
٢٣. المصدر السابق ص ٢٢

الفصل الخامس
ما يشبه السيرة ـ ١

لئن لم يذكر مريد البرغوثي – مؤلف كتاب رأيت رام الله- على غلاف كتابه أنه سيرة ذاتية، فإن كل ما فيه من فصول ، وما فيه من مواقف، ومشاهد، يكاد يقول ذلك. فما الذي نريده من ذلك الكاتب أكثر من أن يذكر لنا تاريخ ميلاده وهو الثامن من يوليو تموز ١٩٤٤ في بلدة دير غسانة[١] ، وما مر به من ذكريات في طفولته، وما عاشه من ظروف وحوادث، وما تهادته من منافٍ، وتنائف، ومن أمكنة وأمصار، في فلسطين أو في الأردن أو في مصر ولبنان والمجر وبغداد والكويت أو في بودابست ولندن.. وسواى ذلك من المدن والأقطار ؟ وما الذي نريده أكثر من أن يذكر لنا سنوات دراسته الأولى في رام الله، ومكتبة صندوقة، التي طالما اختبأ بين رفوفها يقرأ ويتصفح الكتب في خفية عن عيني صاحبها، قبل أن يتمكن من شراء أول كتاب (البؤساء) لفيكتور هيجو(١٨٠٢- ١٨٨٥) من مصروفه الشخصي، ويحرم نفسه تذوق الشاورما اللذيذة التي يتحلب لها الريق، وتطلبها الشهية، في أمسيات رام الله الباردة، ما الذي نريده أكثر من هذا لنتقبل وصف الكتاب بالسيرة، أو ما يشبه السيرة. لقد ظن بعض الدارسين من استخدام إدوارد سعيد (١٩٣٥- ٢٠٠٣) لكلمة رواية في تقديمه للطبعة الإنجليزية [٢] من رأيت رام الله الذي ترجمته أهداف سويف أن الكتاب رواية novel وغاب

عن اذهانهم أن ما قصده إدوار سعيد في قوله هذا هو رؤية البرغوثي للسلام الوهمي الذي قيل إنه تحقق بموجب اتفاقية أوسلو الموقعة في سبتمبر - أيلول من العام ١٩٩٣ وأن المعنى لكلمة رواية - ها هنا- كالذي نفهمه من قولهم: هذه السيرة برواية ابن اسحق، أو قولهم وهذا الديوان برواية ابن السكيت، أو الأعلم الشنتمري، أو الأصمعي. وليس يرمي إدوار سعيد باستخدامه كلمة رواية القول بتصنيف نوعي للكتاب على أنه رواية، أي novel .

في هذا الكتاب الذي يستهله الكاتب الشاعر باختيار لحظة مهمة، وهي ليست الأكثر أهمية فيه- نعني لحظة اجتياز الجسر – جسر الملك حسين- باتجاه الضفة الغربية عامة، ورام الله تحديدا، بعد أن سمح له بالعودة بموجب الاتفاق المذكور، لينقلنا عبر رحلة العمر، وما جرى في الثلاثين عامًا الأخيرة التي كتب عليه فيها أن يظل طريد الفردوس، متجولا، متنقلا من منفى إلى منفى. وهذه اللحظة تذكرنا بلحظات أخرى مشابهة قرأنا عنها في كتب وسير وشهادات كتبها بعض العائدين من الفلسطينيين. قرأنا ذلك في الرحلة الأصعب للشاعرة فدوى طوقان(١٩١٧- ٢٠٠٣) وفي الحنين لفيصل حوراني، وفي منازل القلب لفاروق وادي، وفي رائحة التمر حنة لرشاد أبو شاور، وفي ظل آخر للمدينة، ومرايا الغياب لمحمود شقير، وفي طعم الفراق لربعي المدهون، وقرأنا أيضا عن ذلك في شهادات لمحمد القيسي(١٩٤٤- ٢٠٠٣) متناثرة في غير كتاب، ولا سيما في كتابه الشعري ماء القلب.

في هذه الكتب تقصُّ علينا المرويات الكثير من الذكريات. وها هو ذا البرغوثي يروي حكاية الدار التي ولد فيها عام ١٩٤٤ وهي "

دار رعد " [٣] وذكرياته مع الجدة [٤] التي سرد قسما منها في قصيدة صندوق جدتي. ويروي أيضا بغير قليل من التفاصيل ذكرياته في مدرسة رام الله، والخربشات الأولى شعرًا (عموديا) مثلما يسمى، وهو شعر الشطرين بكلمة أصح. وأول لقاء له بالأصوات الشعرية في مجلات مثل مجلة المسرح التي يرأس تحريرها أستاذ اللغة الإنجليزية في القاهرة رشاد رشدي (١٩١٢- ١٩٨٣) ولا يفتأ يروي ذكريات الجامعة، والتخرج من جامعة القاهرة، وعلاقاته ببعض الزملاء في حينة مثل ساجي سلامة [٥]، ووقوع الحرب في حزيران- يونيو ١٩٦٧ التي تحول على أثرها من مسافر مقيم في مصر إلى نازح. ولا يفوته أن يروي بأسلوبه الشيق ذكرى خطاب جمال عبد الناصر الذي تنحى فيه عن الرئاسة، واندلاع المظاهرات الشعبية ليلتي ٩ و ١٠ يونيو للمطالبة بعودة الرئيس عن التنحي في رفض مباشر لنتائج الحرب.

يروي لنا المؤلف البرغوثي حكايته مع رضوى عاشور(١٩٤٤- ٢٠١٤) التي أصبحت في العام ١٩٧٠ زوجته بعد أن كانت زميلته في الدراسة. ومنذ العام ١٩٧٧ أضحت أم ولده الوحيد تميم الذي لم يعرف أباه إلا بعد زمن غير قصير، ذلك لأن الإدارة المصرية قامت بترحيل البرغوثي من القاهرة [٦] بعد زيارة السادات للقدس، وإلقائه خطابه التاريخي الاستسلامي في الكنيست، وكان ترحيل الشاعر من باب التحرز؛ كونه لم يفعل شيئا يعاقب عليه، وبقي يعاني لسنوات من حظر العودة إلى مصر، مما سبب للطفل والأم بهذا الشعور الناتج عن التباعد، واختلاف مقري الإقامة، لذا عندما سمح له بالعودة، وكان الطفل قد كبر، لم يتعرف على أبيه، وظل يدعوه بابا عمو، لأن

أمه كانت تفهمه كلما تعرف إلى ضيف من الرجال أنْ يخاطبه بكلمة عمو.

ويطَّرد سيل الذكريات والمرويات في هذا النص رأيت رام الله. ولا ريب في أن في الكتاب قصصًا لكنها ليست كالقصص التي ننسبها لنجيب محفوظ (١٩١١- ٢٠٠٦) مثلا، وإنما هي قصص تدور حول شخصيات حقيقة مثل ناجي العلي(١٩٣٧- ١٩٨٧) الذي جرى اغتياله في لندن يوم ١٣ تموز – يوليو ١٩٨٧ وهذه القصة تستغرق روايتها صفحات كثيرة من الكتاب، وهي حكاية تلقي الضوء على قصيدة من قصائد مريد الجيدة:

هنا كل شيء معدٌّ كما تشتهي
فلكل مقام مقال
مكبرة الصوت في ليلة المهرجان
وكاتمة الصوت في ليلة الاغتيال

وتوشك هذه الحكاية، أو القصة، أن تكون سيرة للفنان ناجي العلي. ففيها يكشف المؤلف أسرارًا حول اغتياله لا يعرفها إلا من كان على صلة حميمة ووثيقة بالفنان العلي. وثمة ارتباط بين اغتياله واغتيال منيف البرغوثي (١٩٤١- ١٩٩٣) الذي لقي حتفه في ظروف غامضة لم تعرف أسرارها حتى الآن، مما يدعو للظنّ بأنها كانت عملية اغتيال مدبرة. كان منيف [٧] وهو الأخ الأكبر لمريد يعتزم السفر إلى (ليل) بوساطة قطار الشمال، إلا أنه وصل المحطة متأخرًا عن موعده، فانتظر ليستقل القطار التالي، ولكن الشرطة عثرت عليه بعد ذلك جثة ملقاة على قارعة الرصيف، وهو ينزف دمًا. ولم يعرف حتى لحظة كتابة هذه الحكاية عن مصرعه ما الذي حال بينه وبين ركوب

قطار الساعة الخامسة، وما الذي أبقاه سبع ساعات في تلك المحطة، وهل تم اختطافه أم أنَّ لصوصا هاجموه؟ أو أنه وقع بين أيدي عصبة من النازيين الجدد حليقي الرؤوس؟ أم أن الحادثة برمَّتها نوعٌ من الاعتيال السياسي؟

هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى تكتنف رحيل منيف البرغوثي- الشقيق الأكبر للمؤلف- الذي يحتل في هذه السيرة مساحة كبيرة، ومع هذا نجد بين الناس من يصنفها في الرواية.

فقد ذكر أنه هو الذي كان ينفق عليه في أثناء دراسته، وأنه كان يحول إليه مبلغ ١٥ دولارا في الشهر، وتوعَّده إن قام بتصريفها من السوق السوداء أن يتوقف عن إمداده بها لاحقا[٨]. لذا كان الشاعر يكتفي بتحويلها إلى جنيهات مصرية من البنوك الرسمية كي لا يتعرض لهذا العقاب القاسي. وقد أثَّر منيف فيه تأثيرا كبيرا، ورسخ لديه طباع الصدق، والاستقامة في المعاملات، وفي علاقاته بالآخرين. ومن غرائب الصدف أن يحمل ديوان مريد الأول(الطوفان وإعادة التكوين) ١٩٧٢ اسم منيف بدلا من مريد. وقد روى لنا حكاية هذا اللبس. ذلك أنَّ الفنانة منى السعودي(١٩٤٥- ..) - وهي التي صمَّمت الغلاف - لم تكن تميز بين اسم منيف واسم مريد فوضعت اسم منيف وهي تظن أنه هو الشاعر، ولأن اسمه كان متداولا أكثر من اسم أخيه مريد [٩]. وهو – أي منيف – من الشخصيات البارزة التي تحتل موقعا كبيرا ومتميزا في مرويات هذه السيرة، فقد خصص له قصائد جيدة في مختاراته الشعرية وفي ديوانه " ليلة مجنونة " وفي أعماله الشعرية:

ويموت منا من يموت بموعدٍ

أو صدفةٍ هي موعدُ
وكأننا نلهو ونلعبُ في كمينْ
منا شهيد كهولة
أو غربةٍ
أو قبلة في الظهر
أو برصاصة في الصدر
أو بهمومنا المتعرجات على الجبين

والكتاب بفصوله المتعاقبة يلقي الضوء على بعض شعر البرغوثي، فهو يحدثنا في موقع منه عن علاقته بجدَّته حديثا يلقي الأضواء على قصيدة له بعنوان "صندوق جدتتي". وفي فصل بعنوان الساحة يروي لنا حكاية الأمسية الشعرية التي أقيمت له في بلدته دير غسانة، وحضرها حشد كبير، وغفير، من أبناء البلدة المسنين منهم والشبان، والرجال منهم والنساء، وقد استعاد في تلك الساحة ذكريات ما كان يقام فيها من أفراح، وأعراس، وما شهدته في الماضي من فنون الغناء والدبكة الشعبية، وهذه الأجواء نجدها تتراءى لنا في قصيدة له بعنوان "غمزة" أهداها إلى منير أبو زاكي، وهو اللويح الذي أشار إليه الشاعر بكلمة الولد في المطلع:

غمزة من عينها في العرس
وانجن الولد
وحده اللويح في منديله
يرتج كل الليل،
والبنت التي خصته بالضوء المصفى
اصبحت كل البلد [١٠]

وأما المضافة، التي وصفها لنا في الكتاب وصفا شيّقا لا يجاريه فيه أي كاتب قصةٍ، أو رواية، فقد أعادنا فيها إلى قصيدة له قصيرة هي جزءٌ من قصيدة طويلة بعنوان الشهوات، يتحدث فيها عن الرجال الذين يسهرون في الديوان، يتبادلون النكت، التي لا تخلو من شتائم في بعض الأحيان، مع ارتفاع الأصوات، وربما قرروا من على حصير ديوانهم هذا قراراتٍ كثيرة ظنًّا منهم أن مجلسهم ليس أقل منزلة، وأهمية، من مجلس الأمن الدولي:

شهوة للرجال الذين بنوا في المضافة بيت الكرم
وبيت النكات اللئيمة
بيت التهكم من كل عال قويّ
وبيت المساء الطويل بطول الجدال
وأخبار كل البلاد
كأنّ الحصيرة من تحتهم
هيئة للأمم [١١]

أما نعته للدار، ووصفه لها، فيذكرنا بالقصيدة التي كتبها بعيد رحلته إلى رام الله وهي قصيدة " دارُ رعد " التي لم تكن نشرت قبل ظهور هذا الكتاب. وظهرت ثانية في ديوانه " الناس في ليلهم "١٩٩٩ . وأما أن يكون الكتاب شهادة أكثر منه سيرة على حال التردي السياسي، والفساد الإداري والمالي، الذي غرقت فيه السلطة الفلسطينية حتى الأذنين، فهذا واضح وضوح الشمس. فالمؤلف يؤكد على لسان بشير البرغوثي (١٩٣١- ٢٠٠٠) الذي هو أمين عام الحزب الشيوعي [١٢]. وعلى لسان عمه (أبو حازم) وغيرهما ممن قابلهم، والتقاهم في رام الله، أن السلطة لا وجود فعليا لها إلا على

الورق، وهي لا تتمتع بأي قدر من السيادة على الأرض ولا على الناس. لا في المنطقة أ ولا في المنطقة ب ولا في المنطقة ج فالمنطقة التي غادرها الإسرائيليون من الباب عادو إليها من الشبابيك على رأي المثل الشعبي. بدليل أنه لم يستطع الحصول على تصريح لاستقدام ابنه تميم على الرغم من الجهود التي بذلها مسؤولون فلسطينيون يتمتعون بمنزلة رفيعة لدى الاحتلال. أما الأعلام والرايات الإسرائيلية فهي ترفرف في فضاء المدن، وفي كل مكان يتنفس فيه الفلسطينيون. والشرطة الفلسطينية لا تمارسُ، ولا تضطلع بأي نشاط سيادي إلا إذا كان ضدّ الفلسطينيين. وأما المستوطنات وقوة المستوطنين فحديثه في هذا السياق لا يختلف كثيرا، ولا قليلا، عما تمتلئ به وسائط الإعلام من صحف، ومن تقارير تلفزيونية، وتقارير مراسلين. ويشير مريد البرغوثي إلى ما هو أسوأ من السابق كله، وهو ارتماء الأدباء والمؤلفين الفلسطينيين من شعراء، وروائيين، وقصاصين، في أحضان سلطة الحكم الذاتي المحدودة، ارتماءَ من ادعى النفي، والذوبان. ففي السابق كان المثقفون يبحثون عن قيادة يقفون إلى جانبها، أما اليوم (١٩٩٧) فقد تغيرت الصورة. وما كان يُحسب في الأمس سلوكا نضاليا أصبح اليوم سلوكا انتهازيا ووُصوليًا. ومع ذلك قلما يستطيع القارئ أن يجيب عن السؤال: هل المؤلف مريد البرغوثي ضد اتفاق أوسلو، أي: هل هو معارض، أم أنه مع الاتفاق؟ لا نستطيع الجزم بهذا أو بذاك فالكتاب أشبه ما يكون بشهادة تدين الاتفاق، ولا ترفضه، ترى ما في الصورة من تشويه ولكن لا تصل حدا تمزق فيه الصورة.

١. مريد البرغوثي: رأيت رام الله، ط٥، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٨، ص ٨٦
٢. السابق نفسه، ص ٩
٣. السابق، ص ٨٤
٤. السابق، ص ١٤٣
٥. السابق، ص ١٦٠
٦. السابق، ص ١٨٦
٧. السابق، ص ١٦٣
٨. السابق، ص ١٦٢
٩. السابق، ص ١١٢
١٠. السابق، ص ١١٦- ١٢٣
١١. السابق، ص ١٠٣
١٢. السابق، ص ١٦٥

الفصل السادس
ما يشبه السيرة - ٢

من يقرأ كتاب مريد البرغوثي هذا يحتاج لتصفح مئة وثماني عشرة صفحة كي يعرف المغزى الذي يرمي إليه مؤلفه من عنوانه المتناقض ظاهريًا : " ولدت هناك، ولدت هنا. " (٢٠٠٩) فحقيقة الأمر هي أنَّ المؤلف يروي مشاهد من سيرته الذاتية، ورحلته من المنفى، عائدًا إلى رام الله، وإلى قريته غير البعيدة منها " دير غسانة " بمعية ابنه تميم الذي سمح له بالعودة إلى تلك القرية للمرة الأولى. فبعد أن تجول الفتى في بيت الأسرة سأل أباه قائلا : أين الغرفة؟ أين التي وُلدْتَ فيها يا أبي؟ فيجيبه مريد، مشيرًا إلى غرفة واسعة ذات سقف مقبَّب يتدلى من مركزه مصباح كهربائيّ كان في العام ١٩٤٤ مصباح زيت قائلا: "ولدتُ هنا".

في تلك اللحظة تتداعى في رأس المؤلف ذكريات المنفى: في القاهرة، وفي بودابست، وفي بيروت، وفي عمان، ودمشق، وغيرها من مدن، فعندما كان يُسأل عن مكان ولادته تتكرر الإجابة دائما:" ولدت هناك". وهي إجابة تحمل مدلول الإشارة إلى القرية ذاتها دير غسانة بفلسطين. أما الآن – في زمن كتابة النص- فقد وجد الجواب السابق "هناك" إلى جانب الجواب اللاحق" هنا " وهذه المفارقة تطوّح بالكاتب، فإذا هو في شقة من بناية(المكحل) في الفاكهاني، وفي ستوديو الإذاعة في البناية المقابلة حيث تزدحم الفنادق، التي كان يستقبل هو وزملاؤه من الشبان وفود العالم فيها، ومنظماته المدافعة عن حق الفلسطينيين في تقرير المصير.

وبهذا الأسلوب الذي لا يلتزم فيه المؤلف التدقيق في اللحظة الراهنة، بل يسمح لخياله الخلاق أن يقفز بنا تارة للماضي، الذي تجاوزته السنون، وتارة يأخذنا للمستقبل عندما يتحدث عن وقائع ستحدث في رام الله لاحقا، أو في القدس، بعد أن يقوم شارون بزيارته المشؤومة للحرم القدسي الشريف. ومؤلف هذه السيرة سبق له أن قام في العام ١٩٩٦ بزيارة لرام الله، وكانت الأولى في سلسلة زياراته لأراضي السلطة الفلسطينية، بل تجاوزت ذلك لزيارة يافا وعكا وحيفا والناصرة وغيرها من مدن الوطن السليب. وقد كتب في حينه كتاباً عنوانه رأيت رام الله. ووصف فيه ما شاهده من تغيير قسري فرضه الاحتلال على الناس وعلى المكان. فلم تعد رام الله هي رام الله التي عرفها صغيراً ويافعًا وشابًا مراهقاً بعد أن غابت عنها مظاهر البهجة التي كانت في الماضي تجعل منها كعبة القلوب، ومحَجّ الأفئدة. وها هو في هذا الكتاب، الذي يعيده هو وابنه الوحيد تميم، الذي ولد في مصر، وعاش بعيداً عن والده سنوات طويلة، لا يلتقيان، إلا لماماً في بودابست، أو في بيروت، أو في عمان، يعيدهما معا ليتعرف الابن على أريحا، ثم رام الله، فالقدس، التي ذهبا إليها مُتسلِّلَيْن، أو كالمتسللين، تارة في سيارة إسرائيلية تحمل لوحة أرقام صفراء اللون، أو في عربة إسعاف. ثم دير غسانة، وغيرها من أمكنة تعيد لمريد ذكريات الماضي.

في هاتيك الجولات يرسم لنا المؤلف بأسلوب قصصي شيّق ما يعانيه الفلسطينيون في ظل الاحتلال، وفي ظل السلطة. فكلُّ اتفاقيات السلام التي يجري عنها الحديث، وقيام السلطة التي تتناسل أعلامها على سطوح الأبنية، والمكاتب، والمؤسسات، مشروط بموافقة

ضابط إسرائيلي، ولا يستطيع، أحدٌ مهما كانت جنسيته، وأيًا كان أصله، أنْ يجتاز معبرًا من المعابر، برًا، أو بحرًا، أو جواً، دخولا أو خروجًا ، إلا بتصريح إسرائيلي، وأختام إسرائيلية. والتحقيق مع أيّ شخص، وإعادته من حيث أتى، أو إرساله إلى أحد السجون الإسرائيلية في نفحة، أو مجدو، أو المسكوبية، وهذا احتمالٌ واردٌ جدًا، لا يُستثنى منه رفيع أو وضيع، حتى رئيس السلطة نفسه لا يُستثنى من ذلك. وهنا يذكر المؤلف أسماء وزراء من السلطة تم اعتقالهم، وبرلمانيين بلغ عددهم ثمانية وعشرين بمن فيهم رئيس المجلس التشريعي عزيز الدويك، اعتقلوا دون ذكر الأسباب، لا لشيء إلا لأنهم لم يتمتعوا برضا قاعدة البيانات لدى الكومبيوتر الإسرائيلي.

وما يذكره المؤلف - ها هنا - يهون كثيرًا عما يذكره في موضع آخر، عندما يتعثّر هو وتميم وقريب لهما (حسام) في طريق الذهاب إلى القدس. فالعذاب الذي يلقاه الفلسطينيون عند الحواجز عذابٌ لا يكاد يوصف، ولكن أكثر ما يحزّ في النفس أن ينظر إليه الأهالي في البلدة القديمة باعتباره سائحاً. فمريد البرغوثي الذي هو من فلسطين يظنه المقدسيون سائحا كأي أجنبيّ، لأنهم رأوا ابنه يحاول التقاط صورة أمام قبة الصخرة، ليحملها معه إلى أمه في القاهرة. فالقدس أرضٌ محتلة بجيش معتدٍ، وظيفته الوحيدة هي أن يفصل جسد المؤلف، ومن هو في مقامه، ويفصل صوته، وخطواته، وذاكرته، عن المدينة، ومنعه، كغيره من الفلسطينيين، من الوصول إليها، ولو على سبيل الزيارة. كأنَّ القدس في نظر هؤلاء معسكر يتكدس فيه الجنود، وأصابعهم على الزناد، وليست مدينة كسائر المدن.

يضعنا الكتاب - في الواقع- وجهًا لوجه أمام الصعوبات التي يواجهها الفلسطينيون. لكأنّ الاحتلال لم يكفهم، فجاء رجالات السلطة، فيما يؤكده المؤلف، ولا سيما الفاسدون منهم، ليزيدوا الطين بِلَّةً، والعذاب الشديد عذابًا جديداً. يقول المؤلف في الفصل السابع واصفا أحد المسئولين: " لم يكن من كبار فاسدي السلطة، بل مجرد فاسد صغير مبتدئ. يوجد الآلاف مثله في أيّ مكان. الفاسدون الكبار لم يعُد مرآهم يثير إلا اللامبالاة. فسادهم كلاسيكي، ولا مزيد. أما هو، فخريجٌ جامعي، بدأ حياته العملية فاسداً، فسادهُ يافعٌ، وطازجٌ، ومتورد الخدّيْن، قوي العضلات، فهو يمارسُ رياضة كمال الأجسام. ويدلك نفسه إن لم يجدْ من يدلكه. إلخ... "

تضاف إلى هذه المعاناة أساليبُ أخرى من بثّ الرعب والفزع في صفوف المواطنين الأبرياء، ولا سيما في مخيمات اللاجئين. لقد أنشأ الإسرائيليون جيشًا من الإرهابيين الذين يتنكرون بملابس عربية، ويغطون رؤوسهم بالكوفية، والعقال، ثم يتسللون إلى البيوت، ويثقبون الجدران، ويخترقون المنازل، واحدًا تلو الآخر، تارة يعتقلون، وتارة يقتلون دون التدقيق في هويات ضحاياهم من الآمنين. هذه المشاهد الكثيرة التي تقشعرُّ لها الأبدان، وصفها لنا مريد البرغوثي بلغة توحي بالكثير المُضمر، في أداء واقعي يشي بالصدق الذي يجعل من كتابه هذا وثيقة تقول ما لا يُقال، وُتري القراءَ ما لا يُرى، فهي لذلك تستحقّ أن ينعم القارئ فيها النظر من حين لآخر. هذا إذا لم تبادر إحدى الشركات المنتجة للأفلام والمسلسلات التلفزيونية لتحويله إلى سيناريو متعدد الحلقات.

القسم الثاني
عز الدين المناصرة

الفصل الأول
شعرية الأصيل والمتين

أمس ودعنا الشاعر الكاتب مريد البرغوثي (١٩٤٤- ٢٠٢١) واليوم نودع بمرارة الشاعر الناقد محمد عزالدين المناصرة (١٩٤٦- ٢٠٢١) الذي وافاه الأجل الاثنين الموافق لـ ٥ نيسان- إبريل من العام الحالي. كان عز الدين في أثناء وجوده في القاهرة دارسا للغة والأدب العربيين قد تعرف على مجموعة من الشعراء الشباب منهم محمد إبراهيم أبو سنة وحسن توفيق وأصدر ثلاثتهم مجموعة قصائد بعنوان الدم في الحدائق(١٩٦٨). لكن المناصرة كان قد سبقهم إلى إصدار الدواوين . فقد جاء في الصفحة ذات الرقم ١٣٢من ديوانه رعويات كنعانية (١٩٩١) أن أول ديوان له وهو يا عنب الخليل صدر في العام ١٩٦٨ وأن الديوان الذي بين أيدينا المنشور ببيروت عن دارالعودة كأنه طبعة ثانية. وذكر أيضا أن ديوان الخروج من البحر الميت صدر عام ١٩٦٩ مع أن الطبعة التي بين أيدينا صدرت عن دار العودة ١٩٧٢ وفيها ذكر أن الطبعة هي الأولى. فالتنقل بين القاهرة وعمان وبيروت وصوفيا والجزائر وغيرها جعلت من دواوينه التي تطبع هنا تعاد طباعتها هناك شأنه في ذلك شأن شعراء فلسطين الذين كتب عليهم التنقل والارتحال من منفى إلى منفى.

في بواكيره اجتذب شعر المناصرة المهتمين بالشعر الحديث ونقاده في مصر من أمثال عز الدين إسماعيل وعبد الغفار مكاوي ود. سهير قلماوي والشاعر صلاح عبد الصبور وصلاح فضل وغالي شكري

وغيرهم .. ممن لاحظوا وقوف القارئ لشعره على روح البيئة العربية الفلسطينة، وهي تتجلى في نظم يتألق فيه إحساس الشاعر بمأساة بلاده ، لذا لا بد من أن يلم القارئ بملامح الشعب الفلسطيني وثقافته وعاداته وتقاليده، ولا نبالغ إذا أضفنا لهجاته الدارجة، وذلك كي يستجيب لهذا الشعر، ويتفاعل بما فيه من مشاعر وإحساسات، وما يتناسل فيه من إشارات فولكلورية، واقتباسات مبتكرة، ومتكررة من المواويل، والأغاني، والأمثال غير الفصيحة، والكنايات التي تشيع على ألسنة العامة بصفة خاصة. ولهذا لا عجب أن نجد ديوانه الأول الذي صدر بعنوان " يا عنب الخليل " فهو بالعنوان يشير لما تعرف به هذه المدينة الفلسطينية العريقة التي تعد من أقدم المدن في التاريخ، وأكثرها قداسة لدى أتباع الديانات السماوية طرًا. وهذا ما توحي به وتقوله القصيدة التي أخذ منها العنوان:

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية
تقول تقول يا عنب الخليل الحر لا تثمر
وإن أثمرتَ كن سمًّا على الأعداء
لا تثمر

ولا يفتأ المناصرة يكرر في شعره الأمثال الدارجة " فالدار – في إحدى قصائده - تنعى من بناها " تعبير ظهر في إحدى قصائد فدوى طوقان " لن أبكي " وفي أخرى يتغنى حارس الأعناب في حرش الخليل، وفي بحيرة في الجليل، وقريبا من نادي الفقراء عند المسجد الأقصى ، وعند باب القدس:

عند باب القدس ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنب

عن زمان سوف يأتي
وعلى خديه شامات الغضب

ولا يقتصر المناصرة في شعره على التراث الشعبي الفلسطيني، وحده، بل نجده يقتبس من التراث العربي القديم، ولعله أول من أحيا في قصائده ذكر امرئ القيس بن حجر (الملك الضليل) صاحب " قفا نبك " وهو عنوان اتخذه المناصرة عنوانا لواحدة من قصائده التي قدم لها بعبارة اليوم خمر وغدا ... ونجده يذكر فيها أسماء الأمكنة التي وردت في معلقة الشاعر مثل رأس المجيمر، وغزلان وجرة، وسقط اللوى، والدخول، وحومل، وعسيب، وهي من قصيدة أخرى، وأنقرة. ويذكر آل حجر، وهم قوم الشاعر الجاهلي. وكل هذه الإشارات تحيلنا إلى ذلك العصر وشعره، ولقضية الشاعر مع بني أسد الذين أغاروا على إمارة أبيه، وقتلوه، فقال كلمته المشهورة " اليوم خمرٌ وغدا أمر ":

ضاع ملكي
في ذرى رأس المجيمر
ضاع ملكي وأنا
في بلاد الروم أمشي ، أتعثر
من ترى منكم يغيث الملك الضليلَ
يا صخر يغوث

والقصائد التي يقتبس فيها من شعر امرئ القيس متعددة، ففي " المقهى الرمادي " وهو في ما يبدو أحد المقاهي التي دأب الشاعر على التردد إليها في القاهرة، توجه له إحداهن سؤالا عن مصيره في تلك الظروف – نعني ظروف النكسة- فلم يجد ما يجيب به عن هذا

السؤال خيرًا من جواب امرئ القيس، عندما قيل له إن بني أسد قتلوا أباه، واغتصبوا ملكه، فأجابهم مثلما جاء في القصيدة – الرؤيا المتخيلة:

ها هنا أدفن يأسي
في رمال دنسوها ، لم تكن
غير هذا الكذْبِ ، ما يغمو بأعماق الزمن
وأقول اليوم خمرًا وغدا ...
يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
فوراءَ الثأر منا خطباء

مثل هذه العبارة " فوراءَ الثأر منا خطباء " تنم على اليأس الذي بلغه المناصرة بعد ممزلة الحرب التي انتهت باحتلال الضفة الغربية، وشبه جزيرة سيناء، والجولان. فالمتكلم في القصيدة يشعر شعورا كبيرا بثقل الهزيمة، وبمآل عزيمته المنكسرة. وذلك ما يتضح بصورة أكبر في مرثيته لشاعر كنعاني (الشاعر المقصود هو ناهض الريس) التي تتضمن أول إشارة لمفردة كنعان، وكنعاني، وهما من المفردات التي تتكرر تكرارًا ملحوظا في شعره، حتى إنه أصدر ديوانا بعنوان "يتوهج كنعان" وآخر بعنوان " رعويات كنعانية ". ولكثرة توافر هذه الإشارات في شعره لقبه بعضهم بالشاعر الكنعاني، وبامرئ القيس الكنعاني. والمناصرة في بواكيره كثير البحث في التراث الشعبي الفلسطيني والعربي، عن رموز يمكن توظيفها في شعره، تساعده على التعبير عن هاجسه الثوري أولا، وتجنبه الوقوع في المباشرة ثانيًا، لأن المباشرة تضعف النص الشعري، وتقترب به من الشعارات التي يرفعها

المتظاهرون، وتلهو بها الفصائل، والأحزاب. وفي هذا السياق جاء ابتكاره لرمز زرقاء اليمامة، وهي حكاية خرافية ذكرها ابن سعيد (٦٨٥هـ) في كتابه " نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب" يقول المتكلم في قصيدة " زرقاء اليمامة " التي يعود تاريخها إلى كانون الأول ١٩٦٦ مخاطبا الزرقاء:

قلت لنا: إن الأشجار تسير
تقفز تركض في الوديان
في اليوم التالي يا زرقاء
في اليوم التالي
كان الجيش السفاح
ينحر سكان البلدة في عيد النحر
ويفقأ عين الزرقاء

بعد ذلك، وفي شهر يوليو - تموز من العام ١٩٦٧ نشرت الآداب قصيدة للشاعر الراحل أمل دنقل(١٩٤٠- ١٩٨٣) بعنوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " وفيها أبيات تذكرنا بما ورد في قصيدة المناصرة:

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمك الثرثار
وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار
ونحن جرحى القلب،
جرحى الروح والفم،
لم يبق إلا الموت والحطام والدمار

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
ونسوة يسقن في سلاسل الأسر وفي ثياب العار [1]

وأما التراث العربي، فمعين لا ينضب لشعره، واقتباساته، أو لما يعرف باسم التناصّ. فهو يذكر على سبيل المثال عبارة قصيرة من بيت شعر قديم " تلفت القلبُ" و" ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا " وموسى بن أبي غسان الذي تصدى للفرنجة رافضا اتفاقية الإذعان التي قبل بها أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس(١٤٦٠- ١٥٣٣). ويجمع إلى هذا أغنية " السكة فين " لسيد حجاب (١٩٤٠- ٢٠١٧) وخمارة القط الأسود وهي قصص قصيرة ١٩٦٩ لنجيب محفوظ(١٩١١- ٢٠٠٦) وهذا الخليط من المواد الثقافية والأدبية والفولكلورية في شعره لا ينبغي له أن يبعث على الاستغراب؛ فالمناصرة شاعر يكتب الشعر بالعامية، وهو مهتم بالفنون التشكيلية، وله مؤلفات في ذلك،. وقد دأب على السير في هذا الاتجاه جامعًا بين الأصالة والابتكار، ممعنا في التجديد الذي يتنافى مع التقليد والترديد. ففي ديوانه " الخروج من البحر الميت " كغيره من الدواوين يستفتحه بقصيدة " طريق الشام " التي جمع فيها بين أبي تمام(٢٣١هـ) والمتنبي(٣٥٤هـ) في حانة بدمشق ثم أضاف إليهما عبد يغوث الحارثي وهو شاعر قديم من شعراء الحماسة، ومن المؤكد أنه جاهلي بل من سادة الجاهلية. وأيا ما يكن الأمر، فإن هؤلاء جميعا يتفاعلون في صورة من صور الشعر الذي يعمق الإحساس بأزمة المناصرة، وتوقه للخلاص:

كلهم عاشوا على وهج لظاك
أيها الوجه الذي

خضتُ به الموتَ وطفتُ الأزمنة
منذ عشرين سنة
سيذوب الثلج يوما وأراك

ويتخذ المناصرة من ابن حمديس الصقلي(٥٢٧هـ) وهو شاعر أندلسي، قناعا؛ فعنوان القصيدة " تصريحات ابن حمديس الفلسطيني " وقد استحضر، علاوة على الشاعر، وزن القصيدة والروي والقافية وموضوع الحنين، ولكنه – مع ذلك- وظف هذا كله في التعبير عن إشكاليته هو، لا عن إشكالية ابن حمديس، مع ان الاثنين متساويان في المعاناة:

وخمارة زرتها في الصباح
وكان نديمي خمارها
سألت تواريخها فانحنت
وناحت على موت سمّارها

والذين لديهم خبرة بالشعر الأندلسي يذكرون أن لابن حمديس قصيدة مشابهة، وهي التي يقول فيها

فلو كنتُ أخرجت من جنة فإني أحدِّثُ أخبارها

وفي ديوانه المذكور ابتكر المناصرة قصيدة التوقيع، وهي قصيدة قصيرة تشبه الهايكو، في عدد قليل من الأبيات. وتتصف بالقصيدة المستقلة عن غيرها من حيث الشكل ومن حيث المضمون، كهذه القصيدة:

أنت أمير
وأنا أمير
فمن يقودُ هذا الفيلق الكبير

ولا يفتأ المناصرة يعود بنا، ويرجعُ، للتراث القديم كأنه لا يستطيع الفكاك منه، والابتعاد عنه. فقد استوحى من قول العرْجي- شاعر أموي عاش في زمن مسلمة بن عبد الملك المتوفى سنة ٦٦ هـ - " أضاعوني وأيّ فتىً أضاعوا " قصيدة بالعنوان أضاعوني. وهي قصيدة تقول ما لم يقله المناصرة عن نفسه في غيرها :

مضت سنتان
قال الشاعر المنفي حين بكى
أضاعوني وأي فتىً أضاعوا
مضت سنتان
أرض الروم واسعة وجدي دائمًا عاثر
وسوق عكاظ فيها الشاعر الصعلوك
وفيها الشاعر المملوك
وفيها الشاعر الشاعر

وكعادته، لا يكتفي الشاعر بنموذج واحد في النصّ، فإلى جانب العرجي يقف امرؤ القيس، الذي قال في مقتل أبيه ضيعني صغيرًا وحملني دمه كبيرًا، اليوم خمر وغدا أمر:

وأنا أريد بني أسد
قتلوا أبي واستأسدوا
ما عاد ينهرُهم سوى الخيل الضوامر
والسيوف بلا عدد
وأنا أريد بني أسد

مع هذا لا تفوته الإشارة لرموز وأسماء من الأدب العالمي فهو يقتبس من شعر بول إيلوار(١٨٩٥- ١٩٥٢) أحد شعراء المقاومة

الفرنسية ضد النازيين، ومايكوفسكي الشاعر الروسي الكبير(١٨٩٣- ١٩٣٠) صاحب القصيدة غيمة في بنطال ١٩١٥ وقصيدة جواز سفر سوفياتي، وغيرهما.. والمناصرة سواء في شعره المبكر أو المتأخر لا يفتأ ينحو بلغته نحو التبسيط، لدرجة لا يربأ بها عن استخدام الشائع والعامي. مما وضعه في مقدمة الشعراء الذين تتجلى لديهم ظاهرة الازدواجية، وهو إلى هذا كثير العناية بالموسيقى، واللافت أنه أفاد من الأغاني، والفولكلور، وما يبث من دور الإذاعة والتلفزيون، وبعض قصائده شقت طريقها للتلحين والغناء، وصدحت بها حناجر الفرق، والمغنين. وللمناصرة كتبٌ كثيرة في النقد، والنقد الثقافي، ونظرية المقارنة، وقصيدة النثر، والنص الشعري، وجمرة النص، والفن التشكيلي، رحم الله المناصرة، وأصدق العزاء للشعب العربي والفلسطيني برحيله [٢].

---

١. ينظر أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥ ص ١٦٣- ١٦٤

٢. للمزيد انظر مجلة عمان، ع ١١٨، نيسان- إبريل ٢٠٠٥ وانظر كتابنا في دائرة الضوء، ط١، عمان: الدائرة الثقافة، ٢٠٠٧، ص٢٩٠ – ٣٠٠

الفصل الثاني
تحولات اللغة في شعره

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[1].

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 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[٢]. 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[٣]. فالعامية عند أنيس فريحة تتخطى حدودها لتصبح لغة كتابة، ولغة أدب[٤]، وقد تجنّب هذه الدعوة، وتصدى لها كثيرون[٥].

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 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 يفهمها المِصْري " [٦].

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. وكرر 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[٧]. 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.

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[٨].

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 قصيدة " غزل إلى نخلة الملح " يقولون مرت كنخلة بير السباع " [٩] 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 عنها 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:

فاحفظ عشيرتك الأدْنينَ إنَّ لهُمْ

حقًّا يُفرّقُ بيْن الزوْجِ والمَرَةِ [١٠]

وهذا شيءٌ يختلفُ عمّا لاحظناه في بير المذكورة، وقد تكرّرتْ 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 :

ناطحْ عاصفةَ الأضْواء

وكرَكَعَة الأجْراس

فإذا أحنيْتَ العُنُق المَجْروح

قالوا: أغواهُ الياس

ولهذا ناطحْ يا هذا

ستقولُ الناس:

مطعونًا ماتَ ولكنْ مَرْفوعَ الراسْ [١١]

والتغيير اللافت على المستوى النطقي يتجلى في (كرَكَعَة) 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 شاهدٍ آخرَ يستعملها في سياق يتمّ صراحة على صعود الجبال: " يتشعْبَط جبلا دون ذخيرة "[١٢] 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 نذكِّر بأنَّ من معاني انشعَب وانشعَبَت أغصان الشجرة، أي: تفرعت من أصلها، وهو الجذع. والانشعابُ التفاريع، والشّعْبُ بكسر الشين المشدّدة الطريق بين جبلَيْن:

نهْداكِ سَفرْجَلتانْ
عنبٌ دابوقيٌّ (يتشَعْبَط) أكْوازَ الرمّان
قالتْ: يا هذا

هذا عنبٌ منذورٌ لحبيبي
وَمَضتْ (تتمَنْجقُ) في حقلِ الزيْتون[١٣]

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 قتالٍ، 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
كعوّار العِنبَ الحامِض[١٤]

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 لَحْن، 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 العجاَجةِ، ضَرْبٌ غيرُ عُوّارِ

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 المترهّليْن، 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، وخلوّه 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 قصيدتهِ " أمثالٌ " يقول:

أهْدتهُ حبيبتهُ (دَعْبوبًا) من خبْز الطابون
ظَلَّ يحبّبُه في (العُبّ) شهورًا بلياليها
صارَ رغيفُ الخُبْز الناشِفِ في الحُفْرةِ زيْتونًا
يُغْريني أوْ يغريها (١٥)

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 نشِفَ الماءَ نشفًا أيْ: شربه، ونشَفَ الماءَ من وزن ضرب أخذه من الغدير، مثل: نشلَ، وتنشَّف الرجل مسح الماء بخرقةٍ، أو نحوها، عن جسده. وهي بالعامية تعني: جفَّ، ويبسَ. ولهذا المعنى - بلا ريب - 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 القوْمِ خلتهُ يقتِلُ في داجٍ منَ الليْلِ كوْكَبا

والمعنى في بيت المناصرة هو المكانُ المحيط بالصدر مما يغطيه البُرْدُ من قمباز، أو دِيمة، 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 شادِرِ عبد القادر
خبيء فُحماتكَ ليَناير[١٦]

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 أطبق شبيهة من مواد أخرى عصرية تقذفها الشركات الصانعة في الأسواق. وفي المحكية 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:

قالتْ: وهو يناوشُها - من بَعْدُ- طز
في المِشْمش قابلني
حين يرطّ الحوتُ زعانفَهُ في البحْر الميّت
قابلني،
ومضت(تتقَصَّعُ) في زهْوٍ مَجْنونْ
في حقل الزيتونْ[١٧] .

هو التثنّي دلالا، بمعْنى (تتمَخْطَرُ)، وتختال، ونحْوهُ. ويتكرر هذا اللفظ بالمعنى نفسه في موضع آخر من الديوان[١٨]. على أن الكلمات الأخُر مثل (طُرّ) و(يرُطّ) 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 طذْ. 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، والجْمْعُ لُوَبٌ مثلما جاء في المصباح[١٩] 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 سياقٍ ترادفُ فيه كلمة تجوبين:

تجوبينَ الصحاري خلْفَ أجْنحَةِ السرابِ المُرّ
ترتجفينَ،
وقوتكِ منْ صُخور الأرْض تقْتلعينْ،
تلوبين القفارَ يمامَةً حطتْ بقلْبِ الصخْر[٢٠]

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 العامّي، 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 ككَلمة 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
عنب دابوقيّ يتدلى
فوق سحاحير الفجر ملاكًا يغرقُ في النومْ
عنبٌ يتدلّى أحيانًا
مثل الأكفان[٢١]

فاشتقاق يترَضْرَضُ من رضّ يرضّ التي بمعنى دق، 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 نمْزمُزها في الصواني. فمن مرّ اشتقَّ رُباعيًا على فعْلل، فقال مزمز : نمزمزُ، وهو لفظ لا نظنه بالعربي الأصيل. ولجأ عز الدين لهذا مرارًا ففي قصيدة " أغنيات كنعانية " اشتق من رشّ: يرشرش[٢٢]، ومن ذرّ: يذرذر[٢٣]. ومن فكّ اشتق رباعيًا مُكرّرًا: أفكفكُ " سأفكفك

أزرار قميص الوردة "[٢٤] وحرّف كلمة أليفي لتوازن العامية فأصبحت وَليفي [٢٥] وهي الكلمة المقابلة لكمة (وِلفي) في اللهجات. واشتق اسم المفعول من غاظ على مغيوظ [٢٦] 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 [٢٧]

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.

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 فتىً " 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[٢٨].

وفي موقع آخر ينحو بالعبارة المَنْحى العاميّ، فكلمة عزّ عكس ذُلّ، وارحموا عزيز قوم ذُلّ مثلٌ معروف، ولكن العامة تستعمل التعبير " في عزِّ الظُّهْر " 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
أنت النار لتطهير جروحي في (عزّ الظهر)[٢٩]

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.
خبئ أفراحك للصوت الآتي
من شادر عبد القادر خبئ فُحماتك ليناير (٣٠)

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 (٣١)

وهذا يذكرنا بقصيدة عنوانها " غزل إلى نخلة الملح " ففيها تتكرر عبارة حرامٌ عليكِ، حرام. وهذا نسق عاميّ يلجأ إليه الناس في مواقف يعتبون فيها على من يأبى أن 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:

حرامٌ عليّ الراحُ بعدك أوْ أرى دمًا بدم يجري على الأرض مائرْهْ

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 [٣٢]

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 .. [٣٣] " 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 ؟ ؟ [٣٤] 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 " [٣٥] 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 صَمْتِ الخرائبِ
يلعب الديكُ عليْها
ويصيح الشجرُ الملتفُّ في الليل الصموتْ[٣٦]

والتراكيبُ العاميّة تتوافر في شعره توافرًا لافتًا، فهو يصفُ أحد القادة الذين 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 متّا
أحبُابُنا مَرّوا
لمْ يَسْألوا عنّا[٣٧]

فمثلُ هذا الأداء العروضيّ يُذكِّرنا بأغنية قريبة من هذا الوزن (أحبابنا ياعين // ما هُمْ معانا) وفي موقع آخر من قصيدة فروتا طائرٌ أخضر[٣٨] يتجلى إيقاعُ إحدى الأغنيات:

فُرُوتا يا أعزّ الناس
زماني ميّتُ الإحْساس[٣٩]

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 [٤٠]

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 يطللب من المخاطب التريُّثَ، والإبطاءَ، فإنّه بالفصحى يقول لا تعْجلْ، ولا يقال لا تسْتَعْجل، أما في التراكيب العاميّة فإنهم يستبدلون تعجَلُ من تستعجلُ، فلا يقولون مثلما قال الشاعر :

أبا هند فلا تعْجلْ علينا وأنظرنا نخبِّرْكَ اليقينا

وإنما يقولون للشخص: لا تسْتعجل:

قال الخطّابُ القرْفانُ المَرْميّ بغابتهِ السمْراءِ:

يا هذا، لا تسْتعْجِلْ،
في الليلِ وُرودٌ تخْجَلْ [٤١]

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 أنحاءك في عتم الزمن الكحلي... وسأخربش خجلي " إلخ..[٤٢] فجلُّ الأفعال في الأبيات المذكورة صيغتْ صياغةً عاميّة أفرْفكُ، أخربش، أمرْمغ، فهي بصرف النظر عن أصولها جاءتْ على وزن لا قياس له وهو (أفعْـفِلُ) 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،
تمْعَسُني بيْنَ يديْها،
تدهَسُني بصَهيل وهديلٍ فتّان[٤٣]

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 من الفصحى والعامية، هما: المستوى اللفظي الدلالي باستعمال تجْحَرُ، 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(٤٤)

وإذا كانت(لمّا) في العربية الفصحى أداة جزم للفعل المضارع الدال على الاستقبال، على نحو ما نرى في قوله تعالى (ولمّا يَعْلم اللهُ الذينَ جاهدوا مِنْكم) (٤٥) 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 لمّا جيت، ولما قلت، وغيْره. ويقول المناصرة في قصيدة عن خان الخليلي واصفًا أحد الرواة الذين يفدون للمقهى، ويتغنّون ببطولاتِ أبي زيْد الهلالي:

هبَط علينا كالحَرَقَة
لمّا راحَ يُغني
عنْ بَرْق خليليّ يلمَعُ في صَخَبِ الحاراتْ
قرْبَ رواقِ الشامْ(٤٦)

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. 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:

إياكَ إياكَ المراءَ، فإنَّهُ إلى الشرّ مدعاةٌ، وللشرِّ جالِبُ

وقيلَ:

ألقاهُ في البَحْر مكتوفًا، وقال لهُ:

إياكَ إياكَ أنْ تخشى منَ البَلل ِ

ويجوزُ التحذيرُ بها من غير تكرار بشرْط أنْ يعطف عليها المُحذّرُ منْه، فيقالُ: إياك والتغيّب عن المحاضرة. أو: إياك والكذِبَ. 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[٤٧]

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 باسقةٍ، شامِخَة، 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 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 يُعزّزُ هذهِ النتيجَة، ويُعمّق هذه الفِكْرة.

الهوامش:

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

٢. مجاهد، عبد الكريم: المرجع السابق ص ١٩٩

٣. فريحة، أنيس: نحو عربية ميسرة، ص ١٣٤- ١٦٦ نقلا عن : مجاهد، المرجع السابق،ص ١٩٩

٤. فريحة، أنيس: نظريات في اللغة، درا الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٣ص١٠٨

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

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

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

٨. يذكر 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.

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

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

١١. المناصرة، المصدر السابق،ص ٢٤

١٢. المصدر السابق،ص ٢١

١٣. المصدر السابق، ص ١٦

١٤. المصدر السابق، ص ١٧

١٥. المصدر السابق ،ص١٩
١٦. المصدر السابق، ص ٢٠
١٧. المصدر السابق، ص ١٧
١٨. المصدر السابق، ص ١١٥
١٩. الفيومي، أحمد بن محمد: المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، مادة لوَبَ،ص ٣٣٢
٢٠. المناصرة، عز الدين: المصدر السابق، ص ٥٤
٢١. المصدر السابق، ص ٣٠
٢٢. المصدر السابق، ص ٥٥
٢٣. المصدر السابق،ص ٥٧
٢٤. المصدر السابق،ص ٧٧و٨١
٢٥. المصدر السابق، ص ٥١
٢٦. المصدر السابقن ص ٨١
٢٧. المصدر السابق، ص ٢٦
٢٨. المصدر السابق، ص ٢٤
٢٩. المصدر السابق، ص ١٥
٣٠. المصدر السابق،ص ٢٠
٣١. المصدر السابقن ص ٢٦
٣٢. المصدر السابق، ص ١٨
٣٣. المصدر السابق، ص ١٧
٣٤. المصدر السابقن ص ٥٠
٣٥. المصدر السابق، ص ٦١
٣٦. المصدر السابق، ص ٦٥
٣٧. المصدر السابق، ص ٦٨
٣٨. المصدر السابق، ص ٨٦
٣٩. المصدر السابق، ص ٨٩
٤٠. المصدر السابق، ص ٩٤

٤١. المصدر السابق، ص ٧٧
٤٢. المصدر السابقن ص ٧٩
٤٣. المصدر السابق، ص ١٠٦
٤٤. المصدر السابق،ص ١٠٩
٤٥. المصدر السابق، ص ١٤٢
٤٦. المصدر السابق، ص ١١٨
٤٧. المصدر السابق، ص ١٢٧ وللمزيد انظر= الدقر، عبد الغني: معجم النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٨، ص٩٦- ٩٧

الفصل الثالث
القارئ في القصيدة

مقاربات

من الأركان التي تقوم عليها حداثة الشعر الاقتراب من لغة الحياة اليومية ، بشرط ألا تقع في هوة الابتذال الفاضح المسف ، ولا الكلام السوقي العامي. خلافا للمعيار الذي كان سائدا في شعر المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تمثل في قصائد شوقي(١٨٦٨- ١٩٣٢) وحافظ (١٨٧٢- ١٩٣٢) ومطران(١٨٧٢- ١٩٤٩) وغيرهم من كبار الشعراء في الجيل الماضي. فقد ورث الشعر العربي الفكرة الخاطئة عن القدماء وهي أن الشعر كلما ارتفع عن اللفظ المتداول الشائع كان حظه من الجزالة أوفر، ووصفه بمتانة السبك وقوة النسج أحرى وأجدر. وعندما ننظر في شعر شوقي مثلا نجده يتوخى فيه أن يكون منسجما مع هذا المعيار ، محققا لهذا المقياس. مما يجعل كثيرين يجدون صعوبة في التعامل مع قراءته فهما وتذوقا، والاستجابة لما فيه من مشاعر وأحاسيس. فالكلمة الغريبة تقف عائقا يحول دون تفاعل القارئ مع البيت أو مجموعة الأبيات ، فإذا زاد عدد الكلمات التي تتصف بهذا الوصف ، وتنأى عن متناول القارئ، ازدادت صعوبة النص الشعري ، وارتفعت الحواجز بينه وبين المتلقي. وقد تنبه الرومانسيون لهذا فآثروا وفضلوا استخدام اللفظ المألوف لأنه أقرب طريقا وأيسر تناولا وأكثر تأثيرا في نفس المتلقي. ولو خير هذا الشاعر بين كلمتي مدية وسكين لاختار الثانية وفضلها على الأولى لكون

السكين شائعة في الاستعمال أكثر من شيوع الأخرى، ولهذا تترك في نفس المتلقي إيحاء لا تتركه كلمة المدية . ولما كان شعراء المدرسة الرومانسية قد تأثروا بالشعر الرومانسي لدى وردزوورث Wordswoorth (١٧٧٠- ١٨٥٠) وغيره من الأوروبيين فقد تخلوا عن اللفظ القاموسي، واقتربوا كثيرا من لغة الحياة، وظهر هذا جليا في شعر عبد الرحمن شكري(١٨٨٦- ١٩٥٨) والمازني(١٨٨٩- ١٩٤٩) ميخائيل نعيمة(١٨٨٩- ١٩٨٨)، وشعراء المهجر الشمالي، من أمثال أبي ماضي (١٨٨٩- ١٩٥٧)، وجبران (١٨٨٣- ١٩٣١) [١] الذي لم يبال بما أخذ عليه حين استعمل كلمة (تحممت) في قوله:

هل تحمَّمْت بعِطْر وتنشَّفْت بنور

وقد أكد يوسف الخال(١٩١٦- ١٩٨٧) في مجلة شعر، وفي كتابه الذي جمع فيه مقالاته، ونشرها، بعنوان الحداثة في الشعر، أن من واجب الشاعر المعاصر تفعيل اللغة [٢] مناديا بضرورة هدم الحواجز التي تفصل بين لغة الحياة اليومية وبين التجارب الشعرية الجديدة. فالطبيعي ألا يقف أي عائق دون تفاعل الشعر بهذه اللغة. فبما أن الشاعر ينشد التأثير في الناس، والتعبير عن قضاياهم، ومشاعرهم، وإحساساتهم، فالأولى باللغة التي ينسج منها الشاعر قصيدته أن تحقق الملاءمة بين القارئ والنص، فينسج الشاعر صوره، ورؤاه، من خيوط اللغة التي تسمع من الإذاعات، وتقرأ في الجرائد، وفي الإعلانات، واللافتات، وأن لا يربأ الشاعر بنفسه عن أشكال التعبير التي تمتلئ بها الأجواء من حولنا، أي: من حول الشاعر، والقارئ. ولهذا نجد الشعراء في الأردن، وفي فلسطين، قد

تأثروا بهذا، واقتربوا من اللغة الحيوية المتداولة في وسائل الإعلام المسموعة، والمقروءة. وزاد بعضهم فاقتربوا من اللغة الدارجة في غير قليل من الحرص على أن تكون القصيدة متينة الصلة بالمستوى اللساني الشائع. والمعروف أن مصطفى وهبي التل – عرار- (١٨٩٩- ١٩٤٨) دعا صراحة لنبذ المعجم الكلاسيكي، والتخلي عن البلاغة التقليدية، والإقلاع عن النَظْم وفقا للطرق التي عرفت في الشعر منذ جاهلية العرب [٣]. وكان إلى ذلك جريئا في استخدام الكلمة الدارجة مثل انكبوا، ومرحبا ويا هلا . والست بدلا من السيدة، والباطية، ويا معوّد، والزفت، والطفارى، والخرابيش، وبلطوا البحر، واستخدم كلمات أعجمية تركية شائعة مثل دوبارة، وزاد على هذا أن جعل الجملة الشعرية جملة مشاكلة للتركيب في الجملة العامية[٤].

وعلى هذا النحو وجدنا شعرًا لعبد المنعم الرفاعي(١٩١٧- ١٩٨٥) يقترب فيه من اللغة المتداولة التي تبعث تأثيرا في القارئ دونما حاجة للتوضيحات والشروح. فهو يستخدم الصبح والشذا والحسن والسحر والليل والوشاح والورد والسنا والماء العذب القراح والصدى والرياح وغيرها.. وهذا كله في قصيدة يعبر عنوانها " الزهرة الذابلة " عن مذهبه الرومانسي، وموقفه هو وغيره من التبتُّل بمحاريب الطبيعة الغناء، والكون العجيب [٥]. وفي شعر عبد الرحيم عمر(١٩٢٩- ١٩٩٣) نجد الاقتراب واضحا من لغة الحياة اليومية التي لا تتضمن كلمة غريبة واحدة. أو لفظة تتطلب من القارئ التساؤل حول معناها. وإن كانت هذه السهولة في الألفاظ والألفة بينها وبين القارئ لا تعني الإمعان في التبسيط، أو الانزلاق بمستوى

الشعر إلى النثر. ونلاحظ هذا واضحا جدا في شعر فدوى طوقان (١٩١٧- ٢٠٠٣)، وتيسير سبول (١٩٣٩- ١٩٧٣) وغيرهما [٦] .
وعز الدين المناصرة واحد ممن مهدوا السبيل، ووطأوا الدروب، أمام القصيدة الحداثية، فاقترب أكثر من غيره من لغة الحياة اليومية، وحاول باقتدار تحرير الكلمة الشعرية من رصانة المعجم الاتباعي.

أوّلُ الغيث

ولوحظ ذلك مبكرا في شعره، في الديوان الأول [٧] يا عنب الخليل (١٩٦٨) الذي وجه فيه خطابا لمدينته باسمها القديم الكنعاني (حبرون) مستخدما كلمة عامية تتكرر في الأغاني، وهي كلمة مَرْمَرنا الزمان المرّ . ومما لا ريب فيه ولا شك أن استخدام الشاعر كلمة " ومرمرنا الزمان المر يا حبرون "[٨] تذكرنا بهذا الاستعمال العامي، وبالأغنية الشعبية التي يقول فيها المغني " مرمر زماني يا زماني مرمر " إلى جانب ما استصحبه هذا الاقتباس من إيحاءات بمضمون الأغنية التي يشكو فيها المغني من قسوة الزمن، وما اشتملت عليه من تكرار وتضعيف صوتي في الأحرف التي تتألف منها الكلمة، وفي ذلك ما فيه من مبالغة في تصوير الإحساس بالمرارة، علاوة على تذكيرنا بإيقاع الأغنية الموسيقي. وهذا كله يضع القارئ في أجواء تنمي الإحساس بالمعنى، وتجعل التفاعل بالتجربة أكثر حرارة، وقوة، فكأن القارئ لا يشاطر الشاعر مشاعرهُ فحسب ولكنه يغدو شريكا في إنتاج الدلالة الأدبيَّة، فحضورة فيه كحضور الشاعر نفسه. ويتكرر في شعر المناصرة هذا التوجه كثيرًا، إذ نجده يحاكي إيقاع الأغاني على الرغم من أن هذه المحاكاة لا تتعارض مع الالتزام بأعاريض الشعر العربي:

والمغني
كان في المقهى يغني
يا عزيز العين إني
لتراب الشام مشتاق وفي قلبي جروح
من ترى منكم يبيع الآن لي
كبدا دون قروح (٩)

ففي هذا الشاهد يجمع المناصرة بين محاكاة الأغاني الشعبية " يا عزيز عيني ونا عايز روح بلدي ... " والشعر القديم الذي يقتبس منه جزءا من قول الشاعر قيس بن الملوح (٢٤هـ) كبداً دون قروحٍ. والبيت في ديوانه:

ولي كبدٌ مقروحة منْ يبيعُني بها كبدًا ليْستْ بذاتِ قُروح

والمناصرة شديد الجرأة في تخليه عن المفردة القاموسيَّة، فقد يستعمل (تأتأة) مستفيدًا من جرْس الكلمة الموسيقي، ولكن اللافت للنظر حرصه على تضمين القصيدة نسقا غنائيا يذكرنا بالعتابا تارةً، وبالميجنا تارة أخرى، وبمواويل الصعيد في طور ثالث. وهذا أسلوب في الاقتباس يضع القارئ مثلما أشرنا داخل النص، ومصداقُ ذلك ودليلهُ قوله في واحدة من غُرَرهِ:

من حبرون الدلعونا إلى جرار الاسكندرية
ومن عتابا بني نعيم، إلى مواويل الصعيد
أمسك الجمر بملقطي (١٠)

وفي موضع آخر يتحول بنسق التفعيلة إلى النظم الذي يقرب فيه من الأغنية الشعبية:

خشب التفعيلة مبتلٌ والبرد من البرد يلوح

البحر الميت يطردني والملح بردنية يلوح [١١]

والملاحظ أنَّ في بعض استعمالاته ما يذكرنا بأساليب التعبير الشعبي، فقد كان من عادة الفلاح إذا انتظر شيئا أن يقطف زهرة أو نوارة، أو وردة، ثم يأخذ بنزع أوراقها واحدة بعد الأخرى، وهو يردد يأتي مثلا.. أو لا يأتي.. وهكذا إلى أن ينتزع الأوراق جميعا، فإذا تزامنت الأخير مع قوله لا تأتي فإن ذلك يكون نذير شؤم، وإن تزامن ذلك مع القول يأتي كان ذلك بشير تفاؤل، ويوقنُ في هذه الحال بتحقيق ما ينتظرهُ. وغالبا ما كان العشاق هم من يلجأون لهذه الطريقة عندما يحيط الشك بقدوم المحبوبة في الموعد المتَّفق عليْه :

تأتي .. قد لا تأتي ..
مطلوب مني أن أتحمل
تأتي .. لا تأتي ..
مطلوب مني ألا أسأل
سأنتف أوراق الوردة حتى
تأتيني الوردة[١٢]

وهذا الاقتباسُ كالذي قبله، يؤكد حضور المتلقي في القصيدة، والأكثر تمثيلا لهذا الحضور شيوع الأغاني الشعبية في شعره. فهو لا ينى يكرّر هذه الأجواء عبر ما يحاكيه، ويقلدهُ، من أغنيات فولكلورية، مما يذكرنا بطريقة لوركا(١٨٨٩- ١٩٣٦) – شاعر إسبانيا الكبير – عندما كان يقوم بجمع الأغاني الغجرية متأثرًا بها وبموسيقاها أيما تأثّر[١٣]، وذلك شيء يبدو تأثيره كبيرًا عند شعراء آخرين منهم على سبيل المثال: توفيق زياد(١٩٢٩- ١٩٩٤) الذي عني هو الآخر بالأدب الشعبي، فتأثرت موسيقى قصائده بتلك

الأغاني الفولكلورية، وسميح القاسم(١٩٣٩- ٢٠١٤) تأثر هو الآخر بتلك الأغاني، وما فيها من موسيقى. وإلى هؤلاء ينضم محمد القيسي (١٩٤٤- ٢٠٠٣) الذي وظف الأغاني الشعبية في شعره كثيرًا، بل كان من أوائل الموظفين لها منتفعًا بما فيها من نسق إيقاعي مألوف لدى القارئ [١٤] وفي واحدة من قصائد المناصرة نجد النظم يعتمد اعتمادًا لافتًا على أغنية هي في الأصل موال شعبي:

مرت.. مرت .. ما مرت
مرت.. ما .. مرت
مرود الكحل في العين مرت [١٥]

ويذكرنا في قصيدة أخرى بأغنية شعبية ترددت على كل لسان، وهي المعروفة باسم ظريف الطول، أو مثلما يلفظونها زريف الطول. فقد استمدَّ منها إيقاع قصيدة يقترب فيها من بناء الجملة العامية، متجاوزًا الحرص على استخدام المفردة إلى استخدام التركيب النحوي العامي:

أما الخصر فقد وشته بتوشيح حزام
من أفضل أنواع طيور الشام
الصندل مثلا والأبنوس السوداني
موزون في دبكتها لظريف الطول
القبة أفياءٌ وعروقٌ من عنب مجدول [١٦]

فهذا وصفٌ لثوب مطرز بعروق ينتظم في جمل تذكرنا بتلك الأغنية التي يعدد فيها المغني صفات المحبوبة ناسبا كل صفة لبلد من البلدان، وكلما ذكر صفة بدأها بكلمة (أما) أما العين، وأما الفم .. وأما الخد .. واستعار إيقاع أغنية أخرى تغنيها الجماعة في الأعراس،

وهي أغنية لا تخلو من حماسة، إذ يخاطب فيها المنشدون فتاة الحيّ، ويذكرونها بما هي منشغلة فيه من عناية بجمالها، وزينتها، فيما هم منشغلون عن هذه الغواية بما يخوضونه من حروب ، يقول المناصرة:

أيا طفلة الحيّ هيا افتحي
فحمحمة الخيل سوف تهيجك
هيا افتحي
تباهين بالكحل في جفنك الجارح
ونحن نباهي بأسيافنا من خشب
شجر من كلام الخطب
يا بنت يا اللي ع السطوح
طلي وشوفي فعالنا
وانتِ غواكِ كحْلتك
وحنا غوانا سيوفنا (١٧)

حُسْنُ التلقي

فإلى جانب تضمينه ما في الأغنية من حماسة شعبية تعبر عن فورة الدم في عروق الشبان وهم يهزجون، وقد اشتعلوا غضبا وثورة، استخدم الشاعر إيقاع الأغنية، وطوع التفعيلة (فعولن) تارة و (فاعلن) تارة لأداء يوائم بين العام الذي هو نتاج الوعي الشعبي، والخاص الذي هو نتاج الشاعر نفسه، وابتكاره. ولأن القارئ- بلا ريب - سمع في ما مضى بهذه الأغنية، وبهذه الكلمات، فإن تلقيه لهذه القصيدة، واستجابته لما فيها من دلالات، سيكون أكثر قوة لما تحركه فيه تلك الكلمات من مشاعر دفينة وإحساسات عميقة . ومثل هذا الأثر الذي تتركه فينا الأغنية تتركه فينا كلمة (ميجنا) وهي التي

تستحضر ضربا من الأغاني الدارجة التي تتطلب في العادة عند الاستماع إليها بعض الأحاسيس المؤلمة عن الفراق، والبعد، والحنين إلى الأهل، والربوع:

ازرع نخلاتٍ في الساحات
يا ميجنا
يا ميجنا
دومي (١٨)

وقد وجدنا محاكاة المناصرة للأغنية الشعبية شكلا وموسيقى تتكرر في غير موضع، وفي غير قصيدة، ومن ذلك قصيدة (يا هلي) وهذا العنوان يذكرنا بأغنية بدوية تبدأ كلّ أبياتها بكلمة يا هلي. ولم يكتف الشاعر باقتباس العنوان، ولكنه ضمّن القصيدة أيضا ما يعد تعبيرا واضحا، وصريحا، عن محتوى الأغنية، وما فيها من ترديد موسيقي، ومن تنغيم عذبٍ، رشيق:

يا هلي .. يزحف الرمل نحو المدينة يأكل منا العظام
يا هلي .. يا اخضرار الحقول التي لا تنام
يا هلي، تتساقط منا ثمار الكلام
قبّلوا نحو باب الخليل
يا هلي
شمّلوا باتجاه بحار الجليل.. يا هلي
يا هلي. يا هلي. يا هلي (١٩)

ويلاحظ القارئ تكراره لاقتباس كلمة يا هلي، لا سيما في البيت الأخير، فكأنه وصل بنا إلى قفلة الأغنية، مشعرًا السامع والقارئ باختتام الأغنية ذات الطبيعة الشفوية، وهذا الأسلوب الإيقاعي

المعتمد على لازمة موسيقية هو أسلوب الأغاني نقله الشاعر للقصائد نقلا، فكأنه بهذا يستحضر القارئ المتمثل لهذا كله، ويمنحه موقعا داخل القصيدة. وأما تعبيراته قتلوا، وشمَّلوا، فهي من اللغة الدارجة التي يكثر استعمالها في الأغاني، علاوة على أن الشاعر أفاد مما في الكلمتين خليل، وجليل، من جناس صوتي يزيد من الإحساس بالنغم. إضافة لطريقة النداء (يا هلي) التي لا تكون إلا في اللهجات تكررت عنده في يا اخضرار الحقول، وتلاعب الشاعر أيضا بتكرار كلمات ذات توازن موسيقي، مثل: ثمار، وبحار. أما ذكره النعناع وشجر الحب والثلج والزمن الرديء والقطف من شجر الكلام، فصور بديعة الغاية منها أن يرتقي بالقصيدة عن مستوى الأغنية الدارجة التي أوحت إليه بهذا النص إلى مستوىً فني رفيع.

واقتباسه لصيغة يا هلي لا تختلف عن اقتباسه لصيغة أخرى مشابهة وهي (يا هلا) فهو بها يحاكي بعض التعابير الشائعة في اللهجة الفلسطينية التي يتكلمها الفلسطينيون، ويتكلمها الشاعر نفسه، وغالبًا تتكرر هذه الطريقة في المراثي، والبكائيات:

ألا يا هلا
يا هلا بحبيبي
حبيبي .. حبيبي
وضمته ضمته حتى البكاء
واسترد صباه وقبلها شدها
والحنوّ استرد صباه البعيد
دزيتلو مكتوب
طوَّلْ وما جاني يما

طوَّلْ وما جاني [٢٠]

فالأبيات الأولى أبياتٌ شعرية مما هو عاديٌ، ومألوفٌ، من فن القول، لكن الثلاثة الأخيرة، فضلا عما فيها من الكلمات الدارجة، جزء من أغنية شعبية تتحدث عن الفراق، والتوق لعودة الغائبين. وهذا هاجس الشاعر في أكثر شعره. وينبغي أن نتنبه لشيء مهم وهو أن الشاعر لم يكتف في هذا الشاهد – شأنه في ذلك شأن الشواهد السابقة- باقتباس محتوى الأغنية الوجداني، ولكنه نسج القصيدة على منوال المغني. فجاءَت ذات جرس موسيقي شعبي معروف، وفي ذلك ما فيه من استحضار للقارئ المتلقي، ولا نستهجن في هذه الحال أنْ يصف أحد الأشخاص ممن يتكلمون في شعر المناصرة من وراء قناع بأن شعره في أغاني الجفرا، وظريف الطول، وأوف مشعل، شعر شعبي:

سأطعِّمُ أطفالي
بأغاني الجفرا ، وظريف الطول
حتى لا يضبطني مشعلُ منكسرًا محنيَّ الراس
في هذا المنفى المشلول [٢١]

وخلاصة القول أنَّ المناصرة بما استخدمه من المفردات الدارجة، وما اقتدر عليه من محاكاة التركيب العامي في الجملة، والعبارة، وما استوحاهُ من موسيقى عُرفت بها، وتميزت، الأغاني الشعبية الشائعة على كل لسان، نجح في تحرير الشعر من المعْجم الاتباعي، واقترب بخطى كبيرة من اللغة الحيوية التي هي لغة الحياة اليوميَّة، وبذاك تحقق لشعره ما هو في حاجة إليه من الوضوح، والسلاسة، والرشاقة، مما يضمن له حُسْن التلقي، وجمالياتِ القراءة.

الهوامش

١. انظر: خليل، إبراهيم، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط١، عمان: دار المسيرة، ص ١١٩

٢. الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، ط١، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧ ص ٩٠ وانظر خليل ، إبراهيم : تجمع مجلة شعر والنقد الأدبي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج ١٤، جـ ٥٣ أيلول ٢٠٠٤ ص ٢٥

٣. انظر قوله" دعني برب السكاكي من بلاغته .." آخر الأبيات. عشيات وادي اليابس، تحقيق زياد الزعبي، ط١، عمان: دائرة الثقافة والفنون، ١٩٨٢ ص ٩٢

٤. خليل، إبراهيم: فصول في الأدب الأردني ونقده، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١ ص ٧٢ – ٧٤

٥. الرفاعي، عبد المنعم: شعر عبد المنعم الرفاعي، تحقيق إبراهيم الكوفحي، ط١، عمان: الشركة المتحدة للطباعة والتجليد، ٢٠٠٣، ص ٤٩

٦. انظر ما كتبناه تحت عنوان تيسير سبول وشعره في موسيقى الألفاظ ودلالاتها ، دراسات، مج ٣٠، ع ٣، سنة ٢٠٠٣ ص ص ٥٣٣- ٥٤٧ وانظر : فدوى طوقان وآخرون ، ط١، عمان، أمواج للطباعة والنشر، ٢٠٢١

٧. صدرت الطبعة الأولى عن دار العودة ببيروت ١٩٧٠

٨. المناصرة، عز الدين، يا عنب الخليل، ط١، بيروت: دار العودة، ١٩٧٠ ص ١٥ وانظر الأعمال الشعرية ، بيروت، ط١، ص ٩ وانظر ص٧٦ من هذا الكتاب.

٩. السابق، ص ٣٢

١٠. السابق، ص ٣٩

١١. السابق، ص ٤١
١٢. السابق، ص ٧٨ وانظر الأعمال الشعرية ٢٣٦
١٣. انظر عن لوركا خليل، إبراهيم: ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ ص ص ٣٧ – ٥٢
١٤. خليل، إبراهيم: تأثير لوركا في شعر محمد القيسي، علامات في النقد، مج١٠، جـ ٤٠، حزيران – يونيو ٢٠٠١، ص ٣٧٧-٤٠٠٠
١٥. المناصرة، السابق، ص ٩٤
١٦. السابق، ص ١٠٥
١٧. السابق، ص ١١٣
١٨. السابق، ص ٢٢٤- ٢٢٥
١٩. السابق، ٢٠٨
٢٠. السابق، ص ٣٣٢
٢١. السابق ، ص ٥٥٠

للمؤلف

١. الشعر المعاصر في الأردن، ط١، 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. تجديد الشعر العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٨٧
٧. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٠
٨. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩١
٩. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط١، دار الينابيع للنشر، عمان، ١٩٩٣
١٠. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط١، عمان: دار الينابيع، ١٩٩٣
١١. الرواية في الأردن في ربع قرن ١٩٦٨- ١٩٩٣، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٤
١٢. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط١،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٤
١٣. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ١٩٩٥

١٤. النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر- والتوزيع، ١٩٩٥
١٥. الأسلوبية ونظرية النص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧
١٦. أمين شنار الشاعر والأفق، ط١، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ١٩٩٧
١٧. محمد القيسي- الشاعر والنص، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨
١٨. تحولات النص، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٩
١٩. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط١، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، ٢٠٠٠
٢٠. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠
٢١. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١
٢٢. أقنعة الراوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٢
٢٣. في النقد والنقد الألسني، ط١، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، ٢٠٠٢
٢٤. مقدّمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط١، عمان: دار الجوهرة للنشر- والتوزيع، ٢٠٠٣
٢٥. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٢٦. في اللسانيات ونحو النص، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٣
٢٧. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣
٢٨. فصول في نقد النقد، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥

٢٩. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥
٣٠. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٣١. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط١، عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، ٢٠٠٧
٣٢. في الرواية النسوية العربية، ط١، ورد الأردنية للنشر- والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧
٣٣. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط١، عمان: دار مجدلاوي للنشر- والتوزيع، ٢٠٠٧
٣٤. بنية النص الروائي، ط١، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٨
٣٥. من الاحتمال إلى الضرورة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨
٣٦. في السرد والسرد النسوي، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨
٣٧. من الشعر الحديث والمعاصر، ط١، عمان: دار ورد الأردنية للنشر- والتوزيع، ٢٠٠٩
٣٨. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط١، دار مجدلاوي للنشر- والتوزيع، ٢٠١٠
٣٩. مدخل إلى علم اللغة، ط١، عمان: دار المسيرة، ٢٠١٠
٤٠. في نظرية الأدب وعلم النص، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ٢٠١٠
٤١. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠١٠
٤٢. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط١، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، ٢٠١٠
٤٣. تأملات في السرد العربي، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر- والتوزيع، ٢٠١٠

٤٤. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط١، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١١
٤٥. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط١، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١١
٤٦. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر- والتوزيع، ٢٠١٢
٤٧. الرواية. التاريخ. السيرة، ط١، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٢
٤٨. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط١، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠١٣
٤٩. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط١، عمان: مجدلاوي للنشر- والتوزيع، ٢٠١٣
٥٠. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط١، دار أمواج للطباعة، عمان، ٢٠١٣ ط٢، ٢٠٢١
٥١. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط١، عمان: دار حمينة للنشر والتوزيع، ٢٠١٤
٥٢. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: ٢٠١٤
٥٣. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٤
٥٤. أساسيات الرواية، ط١، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٥
٥٥. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر- والتوزيع، عمام، ط١، ٢٠١٥
٥٦. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط١، ٢٠١٦
٥٧. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط١، عمان، ٢٠١٦
٥٨. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من ١٩٨٨- ٢٠١٤، الآن، عمان، ط١، ٢٠١٧

٥٩. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦٠. جمال أبو حمدان ١٩٧٠- ٢٠١٥، ورد الأردنية للنشر- والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٧
٦١. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٢. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر- والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨
٦٣. الناقد وعالمه .ط١، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان ٢٠١٨
٦٤. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ،ط١، هبة للنشر، عمان، ٢٠١٨
٦٥. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٧
٦٦. روايات عربية تحت المجهر، ط١: عمان، دار فضاءات للنشر- والتوزيع، ٢٠١٨
٦٧. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط١، عمان، هبة للنشر، ٢٠١٨
٦٨. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط١: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩
٦٩. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط١، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٩
٧٠. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط١، عمان: دار أمواج للنشر- والتوزيع، ٢٠٢٠
٧١. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط١، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، ودار النبلاء، ٢٠٢١.
٧٢. فدوى طوقان وآخرون، ط١، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، ٢٠٢١