

# النافذة المضاءة

## عن الشعر ونقده

رقم الإيداع

د. إبراهيم خليل

# النافذةُ المُضَاعَةُ

عن الشعر ونقده

مقالات



## الفهرس

7	المعلقات والتلقي
15	السياب.. شعرية التقاليد والموهبة الفردية
21	مطلق عبد الخالق.. الرحيل قبل الأوان
29	صلاح عبد الصبور في الذاكرة
37	سعدي يوسف.. علاقة عابرة
43	خالد أبو خالد والشعر التفاعلي
49	شعر القيسي في معترك الدارسين
61	العلاق: شعرية الأمكنة وبلاغة التلميح
67	الرؤية المقتعة في شهود غزة
73	محمود درويش والتناسخ
79	التحوُّلات في شعر محمود درويش
83	إيدولوجيا الشعر لا السياسة
91	الشعر والفلسفة ومحمود درويش
97	تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش
105	إثارة الغبار حول محمود درويش وشعره
109	البتيري في نهر لشجر العاشق
117	ميراث القصيدة
123	حميد سعيد في نجمة.. بعد حين
129	النحت والشعر ومنى السعودي
133	بعيدا عن البيان الشعري
139	المعلقة البغدادية
145	عمر شبانة ودرويش في حديقة بجناحين
151	حسب الشيخ جعفر والقصيدة المدورة
157	عمر أبو سالم شاعر لا بواكي لشعره

سلطان القيسي في هدنة لمراقبة الملكة  
للمؤلف

161

167

# 1

## المعلقات

### وأفقُ التلقي

من القلة النادرة التي لا تلتزم بالتخصص الدقيق فيما تكتبه من بحوث وتصدره من مؤلفات د. سليمان الشطي، الذي اختص بالأدب الحديث منذ اختار موضوعه للدكتوراه حول الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، فهو لا ينثني عن تناول قضايا ليست من هذا التخصص تناوّل المتخصصين لها إن لم يزد عنهم، فهو يتناول في بحوثه المنشورة الشعر الجاهلي، والإسلامي، والنقد القديم، والنقد الحديث، والقصة القصيرة، والرواية، علاوة على ممارسته للكتابة الإبداعية في هذين اللونين من الأدب.

أما كتابه \* (المعلقات وعيون العصور) فمن الكتب النادرة من حيث الفكرة، فقد اختار أن يتتبع فيه عناية الدارسين، والمفسرين، والنقاد، من قدماء ومحدثين، بهذه القصائد الموسومة بالمعلقات. وجمع، وصنّف، وحلّل، لأجل ذلك، مادة غزيرة (406ص) قل أن يجمع مثلها دارس، أو باحث. وتتبع في ما جمعه ما تختلف به الدراسات بعضها عن بعض، والمتأخر منها عن المتقدم، دون أن يكتفي بالجمع، والملاحظة، ولكنه يهتم ذلك بالتقويم، والنقد، مما يصح معه القول: إن كتابه هذا دراسة للدراسات، ونظرة في النظرات، التي جعلت من الشعر الجاهلي مناط الاهتمامات، ومجال البحث، والتمحيص، ولا سيما في المعلقات.

### سجلات

ولأن هذه النصوص عُرفت بأسماء عدة، وألقاب شتى، فقد اضطر الباحث اضطراراً للبدء بسجل بحثي يتحرى فيه أسباب هذه التسمية، أو تلك. ومصادره في هذا كله ما روي عنها من أخبار، وما ذكره الشراح والمفسرون في مدوناتهم من أقوال. ومن هؤلاء من يزعم أنها سميت بهذا لأنها كانت تعلق في الكعبة. ومن قال بهذا من القدماء ابن الكلبي (204هـ) وأبو الفضل بن طاهر (280هـ) وابن عبد ربه صاحب العقد الفريد (328هـ) والمعري (449هـ) وابن رشيق (456هـ) وابن شرف القيرواني (460هـ)

وأبو البركات بن الأنباري (577هـ) والحموي (626هـ) واختتم هذا التتبع برأي ابن خلدون (808هـ) الذي يقول عن حب العرب للشعر " حتى انتهوا إلى المغلاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام " (ص16) .

بيد أن المؤلف لا يطمئن لهذه الروايات، ولا يأخذ بما تنطوي عليه من حكايات، وحثه أن بعض الشراح سموها هذه النصوص: القصائد السبع، و القصائد التسع، أو العشر، وبعضهم سهاها المذهبات، وبعضهم أطلق عليها السبع المشهورات، والسبع الطوال، ومن أشهر المُفَيِّدين لهذه الأخبار المستشرق ثيودور نولدكه (1836-1930) وفون كيرمر، والرافعي، الذي يؤكد أن هذا الخبر - التعليق في الكعبة- خبرٌ موضوعٌ (ص18) ومحمد خضر حسين الذي يؤيد الرأي القائل بأن تسميتها بالمعلقات إنما كانت لعلوقها بالنفس. ولفَت عبد المتعال الصعيدي النظر لتهافت رواية التعليق، إذ لو أنها كانت مكتوبةً، معلقةً، في الكعبة، أو في غيرها، لما اهتمَّ الرواة بجمعها، ولما اختلفوا في روايتهم لها، وهذا هو رأي محمد أحمد الحوفي. فلعلمهم سموها المعلقات لأنها كانت تكتبُ على رقاع من الأديم ثم تعلق. وينعت الدكتور شوقي ضيف هذه الأخبار بالخرافية، إذ لو صح خبر التعليق لما سموها هذه القصائد بالمسمّطات، والمقلّدات، والمذهّبات، والمُجمّهرات. (ص21)

وقد عرض المؤلف الشطي لآراء مؤيدي هذه الرواية، فأورد رأي الزيات، وراي ناصر الدين الأسد، وبدوي طبانة، ونجيب البهّيتي، على أنه، بعد جمعه ما جمع من آراء في إشكالية تسمية المعلقات بهذا الاسم، ينفي أن تكون هذه الإشكالية جدية بالبحث، فسواءً عُرفت هذه النصوص بالقصائد السبع، أو السبع الطوال الجاهليات، أو السبع المشهورات، أو السموط، على رأي السيوطي (911هـ) أو المعلقات، مثلما يذهب كثيرون، فإن الذي لا مِزِيّة فيه، ولا جدال، أنها نماذج متفوّقة من الشعر الجاهلي، تحظى بأهمية خاصة، تميزها على سائر الخيارات، والدواوين. فقد كثر راووها، وكثر شارحوها، وكثر الباحثون في أصولها، وفي تحقيقها، وفي اختلاف رواياتها، وضبطها، وفي اختلاف عددها، وهل هي سبع، أم تسع، أم عشر. وهذا - بطبيعة الحال - لا ينفي أن للمؤلف - الشطي - رأياً خاصاً به في التسمية، فهو يدفَع تسميتها بالمعلقات بإيثاره ما ورد لها من ألقاب كالسبع الطوال، والسبع الطوال الجاهليات إلخ... ويُفصّلها على تسمية أبي زيد القرشي في "جمهرة أشعار العرب" بالمذهّبات تارةً، وبالمُجمّهرات طوراً.

## اتجاهات وشروح

على أن الشطي، ما إن ينتهي من إشكالية التسمية، حتى يبدأ تناول قضية أخرى، وهي اتجاهات الشراح، بادئاً بأقدم الشروح لأبي سعيد الضير (217هـ). فشرحه لا يخرج قطعاً عن الخط العام الذي اتبعه الشراح وساروا عليه، من حيث العناية بالمعنى، وتفسير الألفاظ كلمة كلمة، وربط ذلك بما فيه من دلالات على الحياة البيئية، أو الاجتماعية، مع قلة الشواهد، وعدم الإفراط في الإعراب. وهذا هو اتجاه ابن السكيت (244هـ) ومن أبرز الشراح في القرن الثالث ابن كيسان (299هـ) ومن شغلوا بشرحها في القرن الرابع ابن النحاس (338هـ) وابن درستويه صاحب تفسير السبع الطوال (347هـ) والأزهري (370هـ) وأبو علي القالي (356هـ) وأبو زيد القرشي صاحب "الجمهرة".

ولا ينكر الشطي ما للشروح في القرن الخامس من مزية على ما سبق، فقد برزت في شروح هذا القرن ظاهرة الإفادة من شروح السابقين، عن طريق الأخذ، والاعتباس، والاحتذاء، فجاءت شروح الأعلام السننري (476هـ) والبطلوسي (494هـ) والزوزني (486هـ) والتبريزي (502هـ) من أوفى الشروح، وأكثرها عناية بالغريب، واحتقالات بالنحو، والمأماً بالبيان والبديع.

ولا يفتأ المؤلف يذكر - من حين لآخر - ما على هذا الشراح، أو ذاك، من مأخذ تُؤخذ عليه، فابن النحاس يتراجع لديه الاهتمام بالمعنى لحساب الصرف، والنحو. والتبريزي يعنى بالتخريج التحوي، والتفسير، والاستدلال على المعنى. والأعلم، وابن الأنباري، تغلب على شروحهما مراعاة الغاية التعليمية التي وُضعت من أجلها هاتيك الشروح. ولم تفتُر همة الباحث في عرضه لجهود الشراح، فيقتصر - بسبب ذلك - على المتقدمين منهم دون المتأخرين، ولا على الأوائل دون المحدثين، ولو أنه لم يذكر شرحاً هو في رأينا من أبرز الشروح "فتح المعلقات بأبيات السبع المعلقات" للفاكهي (982هـ). فقد وقف بنا إزاء محاولات عبد الملك مرتاض في دراسة سيميائية وأنثروبولوجية لهذه القصائد، ولم تفته الإشارة لقراءة علي البطل، وإبراهيم عبد الرحمن، التي نحا فيها نحو أسطورياً ميثولوجياً أضاف لما هو معروف، ومألوف، لدى الشداة من قراء هذه المعلقات، أفكاراً جديدة. وهو النهج نفسه الذي اتبعه المرحوم نصره عبد الرحمن، ولكن المؤلف لا يذكره للأسف،

ولا يذكر كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث " وهو موقف غامض لا يمكن تفسيره.

على أنه لا يقتصر على تلك المواقف التي تنظر للمعلقات نظرةً جديدةً، وإنما نجدُه يستقصي شروح المحافظين، والتقليديين، من المعاصرين، أمثال مصطفى الغلاييني، صاحب " شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها" وطلال حرب صاحب " الوافي في المعلقات " (1993) وغيرهما الكثير. والملاحظ أنَّ هذه الإشارات، التي ينطوي عليها الفصل الأول، لا تطفئ ظمأ الباحث الشطبي، لذا يعقد فصلاً آخر في الكتاب (69-120) يتوقف فيه لدى كل شرح من هذه الشروح، في ضوء الفرضية التي يستند إليها، وهي غلبة النزعة التعليمية على غير قليل من تلك الشروح. وهي نزعة لها محاسن كثيرة، من أبرزها أنها تخاطب طلبة العلم، وعامة المثقفين، خطاباً متصلاً بالنص الشعري، مع القدر الضروري من المعلومات المفيدة، دونما حاجةٍ إلى التطويل، والحشو، والاستطراد، لأنَّ مثل هذه الظواهر - حشواً وتطويلاً واستطراداً- تؤدي لزيادة المادة، مع قلة الإفادة. والشرح التعليمي عند هؤلاء يفي بالأغراض الثلاثة، وهي: الفتي، واللغوي، والتثقيفي (ص73).

### تقريبُ المادة

ومن أكثر الشروح تحقيقاً لهذه الغاية شرح الشننمري (476هـ) الذي يجد فيه المؤلف شرحاً وافيًا بالقصد، لا يخل به إفراط، ولا تفريط. (ص85). أما شرح البطلوسي (494هـ) فيقوم على أساس، وهو تقريب المادة من المتعلم تقريباً لا يقرط فيه الشارح بشيء مما يتم الفائدة (ص99) أما التبريزي (502هـ) فلا يُنكر الباحث اعتماده على الشرحين السابقين؛ شرح ابن الأنباري، وشرح ابن النحاس. وهذا هو حذؤه في شروحه الأخرى كشرحه للحماسة، و(سقط الزند). ومن الصعب - في رأي المؤلف - الاهتداء لمنهج خاص بالتبريزي، يقول " إن البحث عن منهج محدد للتبريزي معاناةٌ يخرج منها الباحث بقبض الريح، أو حصاد الهشيم. فليس لديه من منهج إلا التعليم من خلال التلفيق ". (ص106) وذلك لأن التبريزي يكتفي في شرحه بالنقل تارة من هنا، وتارة من هناك، وقد يجمع في المنقول بين مصدرين، أو أكثر. ويرى المؤلف، في ما صنفه أبو منصور الجواليقي من شرح بعنوان " السبع الطوال بغريبها " ، نسخة من السبع مذيلاً

بعض التعليقات المقتبسة من بعض الشروح المذكورة، وبعضها يتجلى فيه الاقتباس، والنقل، عن التبريزي من غير تغيير. (ص 119).

على أن للباحث الشطي رأياً في شروح أخرى أفرد لها فصلاً (121- 192) يغلب عليها الاتجاه النحوي. فأصحاب هذه الشروح يقدمون الاهتمام بالصرف والنحو على الاهتمام بتذوق المعاني. وقد بدأ هذا الاتجاه مع ابن كيسان (299هـ)، يليه ابن الأنباري، وابن النحاس، الذي يلوم من سبقوه " لغفلتهم عما في هذه القصائد السبع المشهورات من لطيف النحو " (ص 170) وقد عزز المؤلف رأيه في هذه الشروح، وإسرافها في النحو، بأمثلة كثيرة تنصّب فيها عناية الشارح على الإعراب، ووجوه الخلاف، مستبعداً توضيح المعاني. ولهذا نجده يخصص فصلاً رابعاً (ص 193- 224) لمن حادوا عن هذا الطريق المهيّج، وسلكوا سبيل من تستوقفه المعاني، والدلالات، كالزوزني (486هـ) صاحب الشرح المتداول كثيراً، وهو الموسوم بـ " شرح المعلقات السبع " فهو تصنيفٌ يختلف عن سواه بما فيه من نظراتٍ ذوقية فنية، وملاحظٍ نقدية سديدة، على الرغم من استعانتها ببعض الشروح الأخرى. فمع اعتماده على ثقافته الخاصة، وذوقه الشعري، إلا أنه لا يفتأ - كغيره - ينقل من سبقوه، ولا سيما عن ابن الأنباري، فتفسيره لبيت الحارث بن حلزة:

زعموا أن كل من ضرب العيب

— موال لنا، وأنا الولاء

تفسيرٌ مقتبسٌ من شرح ابن الأنباري. غير أن الزوزني يختلف عن سبقوه بتعمده الكشف عن المعاني المضمرّة في الآيات، متخطياً ما فيها من معانٍ مباشرة، مسترسلاً في إبراز ما في بعضها من تصوير يعتمد على التشبيه، أو التمثيل، أو الاستعارة، رابطاً بين الصورة الشعرية - إذا ساغ التعبير - والمعنى. (ص 207) وهذا التذوق الجمالي شيءٌ يتوخاه الزوزني في شرحه للألفاظ، تشهد على ذلك ملاحظاته على كلمة (مكفّه) في قول الحارث:

مكفّهراً، على الحوادث لا تز

توه للدهر — مؤيد صماء

فهو، في رأي المؤلف، شرّح يمزج فيه الشارح بين اللغة والبيان، مزجًا يجعل منه شرحًا متجددًا في النقد التطبيقي، علاوة على تجذره في الشروح. (ص234) ولعل هذا مما يوجب على الباحثين أن ينظروا في ما عسى أن يقوله النقد العربي القديم من أقوال في المعلقات. وهذا ما يعقد له المؤلف فصلا خاصًا سمّاه " نظرات نقدية تراثية " (ص235-286) وفيه يعرض لأراء أبي بكر الباقلاني (402هـ) التي تناول فيها معلقة امرئ القيس في كتابه المعروف بعنوان " إعجاز القرآن ". غير أن المؤلف يصف دراسته هذه للمعلقة بالدراسة المجتزأة، إذ مما يؤسف له أن هذه الدراسة لا نجد للقدمات دراساتٍ أخرى تنضم إليها، وتنسج على منوالها. وذلك شيءٌ تجنّبه المعاصرون من نقادنا المشتغلين بالشعر القديم. ففي الفصل السادس والسابع من هذا الكتاب (287-354) يجد القارئ ثمرة جهد المؤلف المبذول، وسعيه الموصول، من بداية الكتاب إلى آخره.

فمن أبرز المحدثين الذين أعادوا النظر في المعلقات على ضوء النقد الحديث مصطفى ناصف في كتابين اثنين، هما: دراسة الأدب العربي، وقراءة ثانية لشعرنا القديم. فهو يؤكد فيها أن النهج الذي سار عليه من سبقوه في دراسة الشعر الجاهلي منهج عقيم ينظر للقصيدة بوصفها قائمة من المفردات الغريبة التي تحتاج للشرح، أو تراكيب نحوية تحتاج للإعراب، والتخرّيج، وهذا ضربٌ باطلٌ من النهج، فالقصيدة عنده غابة كثيفة من الرموز؛ فالطلل في مطلعها رمز، والمرأة رمز، والناقة رمز، والمطر رمز أيضًا، وهذه الرموز تحمل في طياتها ثراءً يفتح الأبواب أمام قراء هذا الشعر ليروا ما يختبئ في الأعماق من معانٍ خفية، ومن أحاسيس دفينّة، وهو اجس تعجُّ بها الأغوار، بدلا من الدوران حول الشاعر، والبيئة، وسياق النص، من زمانٍ ومكان. وتبعه في هذا النهج كل من: وهب رومية، وعلي البطل، وإبراهيم عبد الرحمن، وغيرهم.. ممن سلطوا الضوء على ما يصفونه بالبعد الرمزي، والأسطوري (الميثولوجي) للشعر الجاهلي عامة، والمعلقات على نحو خاص.

### يوسف اليوسف

وقد انفرد يوسف اليوسف في كتابه " بحوث في المعلقات " 1978 باتكائه على فكرة اللاشعور الجمعي، والنهج الأنثروبولوجي، مازجًا بين القراءة النفسية، والثقافية، للنصوص، مسلطًا الضوء على البعد الإيروتيني المضمّر في المعلقات، غير أن دراسته الرائدة هذه لا

تخلو من عَثَرَات، أْبْرُزْهَا- في رأي الشطبي - تجاوزه لنتائج الوعي الجمعي بالحديث عن الرفض الفردي، الذي يتجلى في معلقتي طرفة، وامرئ القيس. ولذا نجده يتملّص من نهجه الأساسي في غير موقع، معتمداً تضافر المعارف، مما يحيل دراسته إلى " انطباعات ذاتية تقوم على إدراك مشوّش لطبيعة القصيدة " (ص341) وأما كمال أبو ديب، فإنه في كتابه " الرؤى المقتنعة " يُخضع المعلقات لمقولات البنيوي فلا ديمير بروب Bropp في كتابه " مورفولوجية الحكاية العجائبية " ويخلط خلطاً غريباً بين القصيدة الغنائية والحكاية السردية، ولهذا فاضت دراسته هذه بالتناقضات، والانطباعات الذاتية الكثيرة التي تحدّث عنها كثيرون في نقدهم للكتاب، كعبد العزيز حمودة، ومحمد ناصر العجّبي، الذي يأخذ عليه مأخذ كثيرة لا يتسع هذا المقال لذكر الكثير منها أو القليل.

وأياً ما يكنُ الأمر، فإن د. سليمان الشطبي يقدم، بكتابه " المعلقات.. وعيون العصور "، للقراء مآدبة ذات صنف واحد، هو الشعر، لكن هذا الصنف أعدّ، وحُضِر، بطرائق متعدّدة، لكل طريقة منها نكهة، ومذاق، مما يثير شهية القارئ المتلهف لمعرفة الجوانب المتعددة في شروح الشارحين، ودراسات الدارسين، وانتقادات الناقدین، يستوي في ذلك الأوائل المتقدمون، والأواخر المعاصرون، وفي هذا ما يوجب على القارئ المنصف شكر المؤلف على الفوائد الجمّة التي يفيض بها هذا الكتاب اللطيف، والسيفرُ القيمُ الظريف.

---

\* من منشورات المجلس الوطني للثقافة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 384.



## 2

### السياب

### شعرية التقاليد والموهبة الفردية

كتب عيسى بلاطة عن اللحظات الأخيرة من حياة بدر شاكر السياب (1926-1964) في كتابه بدر شاكر السياب حياته وشعره (1971) قائلاً " في كانون الأول - ديسمبر 1964 كانت لحظات الصفاء في تفكير بدر تقلّ وتصبح نادرة، ولحظات الاضطراب تكثر، وتصبح متّصلة أحياناً، ولم يتعرف على كثيرين ممن كانوا يزورونه، وبدأت تنتابه حالات إغماء، وفقدان وعي، وتدوم ساعات.. فإذا صحا يصحو كامل الوعي، متمالكا قواه العقلية، لا ينقصه شيء سوى القوة الجسدية. وأخيراً، وفي يوم الخميس 24 - 12 - 1964 دخل في غيبوبة، وفاضت روحه في الثالثة بعد الظهر. " (1)

وكان الشاعر قد عانى الأمرين من مرض أعيا الأطباء شفاؤه، في كلّ من مستشفى الجامعة الأميركية ببيروت، والمستشفى الأميري بالكويت، ومستشفى سانت ماري في لندن، عدا المستشفيات الأخرى في البصرة وبغداد. وهذا المرض كان سبباً للحد من نشاطه الذهني، والبدني، فلطالما شكى من أنه لا يستطيع الوقوف، أو السير على قدميه، أو أن يمسك بالقلم ليكتب، حتى إنه كتب قصائد يتصور نفسه فيها ميتاً في مقبرة:

أريد أن أنام

بين قبور أهليّ المبعثرة

وراء ليل المقبرة

ولشدّما توقع رحيله عن هذا العالم، فأراد أن يترك ما يذكرنا به، وأن يحفر اسمه في ذاكرة الأصدقاء حقراً، حتى لا يُنسى مثلما يُنسى الكثيرون:

فأين أبي وأمي؟ أين جدي؟ أين آبائي؟

لقد كتبوا أساميمهم على الماء

ولسنتُ براغي حتى بخطّ اسمي على الماء

وداعاً يا صحابي.. يا أحبائي

إذا ما شئتموا أنْ تذكروني، فاذكروني ذات قمرء

والأفهُو مُحضٌ اسمٌ تبدّد بين أسماء  
وداعًا يا أحبائي

بدأ السيّابُ حكايتَهُ مع الشعر كأيّ مبتدئٍ لا بدّ من أن يُقلد السابقين، والمعاصرين.  
وقد حفظ لنا التاريخ الأدبي الكثير الجَمّ من أشعاره المبكرة، التي تشهد على هذا الطور  
من أطواره الأولى. فعندما اندلعت ثورة رشيد عالي الكيلاني ضد الانجليز، وأعاونهم، في  
العراق 1941، قالَ في ذلك، وهو ابن 15 عامًا، شعرًا يُذكّرنا - لغهً ونظمًا وأسلوبًا -  
بشعر أبي تمام، وبشار بن بُرد:

رشيدُ، يا نَعَم الزعيمُ لأمةٍ  
يعيْتُ بها عبْدُ الإلهِ وصحْبُهُ

وتأثّر في بداياته بعددٍ من المثقفين، منهم: ناجي العبيدي، صاحب جريدة الاتحاد، و  
خالد الشوّاف، ومحمد علي إسماعيل، وتعرّف في دار المعلمين على سليمان العيسى، ومحمد  
علي الزرقا. ويبدو أنه في تلك الأثناء، أي في سنة 1945 اقترب من الحزب الشيوعي  
العراقي، وبسبب ذلك سُجن مرارًا في بغداد، وفي بعقوبة. وتفتّحت شاعريته لحافزين، أولهما  
السياسة؛ فموقفه من الاستغلال الطبقي البشع، والرجعية الحاكمة المتمثلة في عبد الإله،  
ونوري السعيد، وغيرهما، حَجَّر في صدره ينابيع العطاء الشعري. والثاني عالم المرأة، إذ يذكر  
إحسان عباس في كتابه (2) " بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره " 1969 نقلًا  
عن أحد زملائه في دار المعلمين، أنّ قضية الجنس كانت تشغله أولاً، وقبل كل شيء "   
ويضيف: إنّ ذلك من حقه، فهو قرويٌّ جاء من بيئة محافظةٍ تمنع الاختلاط إلى أخرى  
تتساهل فيه بلا حدود، ولذلك تُخذ شعوره بالعشق المكبوت، وما اطلع عليه من أشعار  
الحبّ الرومانسي لدى إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، والياس أبي شبكة، و بايرون،  
ووردزورث، و شيللي، ووليم بتلر بيتس، فتوالث قصائده الغزلية كأنها صرّخات قلبٍ،  
ونفثات حبّ.

تعرّف في بغدادَ على عددٍ من المثقفين، والكتاب، الذين تأثّر بهم أيضًا، وأفادَ منهم  
بصوَرٍ شتى، ومن هؤلاء جبرا إبراهيم جبرا، ومصطفى جواد، وطه الراوي، ونازك  
الملائكة، ولميعة عباس عمارة. ويبدو أن هذه الصلات، وما أسفرت عنه من حوافز،  
دفعَتْ به دفعًا لإصدار ديوانه الأول " أزهارٌ ذابلة " في مصر 1947(3). والذي لا ريب  
فيه، ولا شكّ، أن ما ذكرناه لا يكفي لتفسير التوجّهات التي غلبت عليه في شعره. فإنّ ما

خاضه من معارك أدبية، إن كان الأمر على المستوى السياسي (مرحلة اليسار) و (المرحلة القومية) أو على مستوى العلاقة بالتراث أو القطيعة معه، أو على مستوى العلاقة بالآخر؛ الإفادة من الأدب العالمي قديمه وجديده، ولا سيما الأمريكي، والإنجليزي، أو على مستوى الصنعة بالامتثال لقواعد الشعرية العربية التي يزخر بها الموروث، أو الانقلاب عليها، والمضي قدماً فيما يُعرف بالثورة على القصيدة الاتباعية، (الكلاسيكية) لغةً وأغراضاً، فهذا كله، أو أكثره، طبع تجربة السيّاب بطابع الريادة، إذا ما تدكّرنا جيل الخمسينات، والستينات، في العراق. وفي مقدّمة هؤلاء نازك الملائكة، والبياتي، وبلند الحيدري. فالسيّاب - دون غيره - حافظ بصفة ثابتة، ومستمرة، على شجرة معاوية مع الموروث الشعري. ففي الوقت الذي كتب فيه " أنشودة المطر " و " غريب على الخليج "، وغيرها، نشر قصيدة بعنوان من المقبرة (1958) يعبر فيها عن تبرّمه من أنّ بغداد لم تُثر مثلما ثارت الجزائر في وجه الاحتلال الفرنسي:

هذا مخصّص الأرض لا تيا سي  
بشراك يا أجداث حان النشور  
بشراك في وهران أصداء صور  
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور  
واستقبل الشمس على الأطلسي

تشهد هذه القصيدة شهادة صادقة على أنّ صاحب (كان حبا) و(شباك وفيقة) و(أفياء جيكور) و(أم البروم) و (الغيمة الغريبة) و(منزل الأقتان) وغيرها الكثير.. لم يتنازل قطعا عن الجسور التي تصله بالتراث الشعري العربي، بما يميزه من نظم مقفى، وجرس موسيقي، مصقّى، لا حدود فيه للتناغم، ولا مندوحة له عن المعنى العظيم في اللفظ الفخيم، فعذوبته لا تضعف، ورواؤه لا ينضب. فهو لا يفتأ يفتغ بالرويّ الساكن المعتمد على صائتٍ طويل هو الواو (نشور، صور، دهور، ثور) ولا يفتأ يفتغ من الروي الطليق بما في اليباء من امتدادٍ رخيّ يحقّق بعض التوازن مع الرويّ الساكن في باقي الأبيات، مع اختياره للبحر السريع. وإذا نظرنا في التراكيب، وجدناه يكرّر بعض الألفاظ الانفعالية مثل بُشراك، ويوظف، إلى جانب هذا التأصيل، شيئا آخر جديداً، هو الأسطورة، بذكره سيزيف الذي ألقى العبء عن كاهله بالثورة، وتخلّص من الصخرة.

بهر السياب قراءة بشعره التقليدي الذي يسميه بعضهم (عمودياً) - وهي تسمية خاطئة- سواءً من حيث التزامه بقوالب القصيدة، وهيكلها البنائي، أو في طريقة بناء الجملة الشعرية، أو اختياره لمفردات لا هي بالغريبة الحوشية، ولا بالسوقية المبتذلة. ورأى فيه قرأه شاعراً كبيراً قبل أن يكسر قيود القصيدة المعدنية، وقوالها الصلبة صلابة الجبس، فأقبلوا على قراءة شعره التقليدي، وكأنه غير تقليدي. فها هي ذي أبيات من قصيدة موضوعها غير مطروق، ولا مُتناول، وهو الحديث عن ديوان شعره. ومناسبتها ليست كالمناسبات المألوفة، المعتادة، فهي عن تنقل ديوانه هذا من فتاةٍ لأخرى، وسَطَ تساؤلاتٍ عمّن هي الفتاة التي يُحِبُّ: ديوان شعر ملؤه غزلٌ

بين العذارى بات ينتقلُ

أنفاسي الحزى تهيمُ على

صَفحاته والحبُّ والأملُ

وستلتقي أنفاسهنَّ بها

وترقُّ في جنباته القُبلُ

ديوان شعر ملؤه غزلٌ

بين العذارى راحَ ينتقل (4)

والملاحظ أنّ السياب، في هذه القصيدة، مجدّدٌ بقدر ما هو مُقلّد. وهذه هي سمّة الشعر الأصيل، الصادق، الذي لا زيف فيه، ولا تصنع. فالصورة في البيت الثاني عن الأنفاس التي تهيم على صفحات الديوان، والقبل التي ترقُّ رفيف الأخوان في صباه، وتكراره بيتاً كاملاً هو الرابع، ليكون كهمزة الوصل بين وحدتين متلاحمتين في النص، ومضاتٌ جديدةٌ في غمٍّ وافرٍ من التقليد الأنيق. أما الحوار الذي يتخيّل الشاعر نفسه فيه يخاطبُ الديوان، فهو حوارٌ يكسر به أحادية الصوت لصالح الثنائية في النص، أو تعدّد الأصوات، وهذا التعدّد يؤوّلُ بالشاعر- الصوت الأول - ليتمّ أن يكون الثاني:

يا ليتني أصبحتُ ديواني

لأفرّ من صدرٍ إلى ثانٍ

هكذا- إذن - تقدّم لنا المغالاة في الحبّ، والبراعة في النظم، وتنوع القوافي، واتساق البحر السريع، صوراً في غاية الشفافية عن أحاسيس السياب، ووجدانه، من غير

زخرفة، ولا تنميق. وفي أشعاره الأخرى تتعرّف على وجه آخر للسياب، ونسمع منه صوتاً جديداً بأنغام مختلفة، ولهجة أكثر تهديجاً، وانفعالا. ففي أمّ البروم - اسم مقبرة- يتفاعل المتكلم مع مشهد إنساني مؤثر يتجسّد في توسّعة للمدينة على حساب الميتين. وهذا المشهد يتصادى لدى الشاعر الذي يتوجّع حزناً على هذا المصير لبني الناس، فحتى أجداث الموتى تُهان، ولا تبالي عجلة العمران البشريّ بسحق الرفاة، وطمس القبور، ومحو آثارها، لتظهر في مكانها المباني، والأبراج الطينية، وغير الطينية، التي تشهد على تعفن المدينة التي يُقال إنها صورةٌ من صُور هذه الحضارة:

ولكن لم أر الأجداث يطردهنّ حقّارُ  
من الحفر العتاق، وينزع الأكفان عنها أو يغطيها  
مجنونُ مدينةٍ، وغناء راقصةٍ، وحمّارُ  
يقول رفيقي السكرانُ دُعها تأكل الموتى  
مدينتنا، لتكبرَ، تحضنُ الأحياء، تسقينا  
شرباً من حدائق برسفون، تعلّنا حتى  
تدورَ جاجمُ الأمواتِ من سُكرِ مشى فينا<sup>(5)</sup>

ففي هذه القصيدة جمع الشاعر كلّ ما من شأنه أن يسمّ شعرةً بالجدّة، متنقلاً من صوت الأشلاف إلى صوت الحاضر الموشوم بقسوة الحضارة المادية، وبشاعة النمط الاستهلاكي. وإزاء هذا المشهد المُقرّز نجد من يفرح فرحاً شديداً باتساع المدينة على حساب الراحلين منا، منتظراً أن تجود عليه ربة العالم السفلي (برسفون) بالشراب المُسكر السائغ، فالمدينة تتعوّّل، لا على الأحياء فحسب، بل على الموتى أيضاً، في سبيل أن تضيف حيّاً جديداً، ومعارفاً باذخاً أجداً.

ومن هذين المثالين- لا أكثر- نلاحظُ على السيّاب اختلافه عن غيره من الشعراء؛ لا في استخدامه للغة، أو توظيفه للأساطير (سيزيف، برسفون) ولا في مراعاته للوزن تفعيلةً، أو بحرًا. ولا التزامه بالقوافي رويًا وجرسًا تبعثه فيها الحركات، وأصوات المدّ، فحسب، وإنما يحتلّف في أنه جمع بين الأصالة والابتكار. ففي شعره نسمع صوته هو، ونسمع معه صوت الشاعر القديم الذي بلغت لديه صنعة الشعر غاية العفوية، ومُنتهى الجودة. وهذه المُعطياتُ تذكّرنا بما قيل، ويتكرّر، عن إشكاليات الشّعْر اليوم، وما يتواترُ من أن أكثر الشعراء- مع التسامح في استعمال اللفظ - يفتقرون لتلك الأصالة،

ويفتقرون للابتكار. فهم، في أحسن الأحوال، يعرفون شيئاً ما عن الشعر، وتغيّب عنهم المعرفة بأشياء كثيرة، كقول أبي نواس (عرفت شيئاً وغابث عنك أشياء). ولهذا نجد ما يُنشر من شعر، سواءً في الدواوين، أو الصحف، أو في المجلات، والمواقع الإلكترونية، كلاً ما فيه ضربٌ من الترتيب الذي يُحاكي ترتيب الشعر المطبوع، إلا أنه - للأسف - لا علاقة لأكثره بالشعر، أو بالنثر. وهو في أكثر الأحيان يفتقر لشعريّة الشعر، ونثرية النثر.

- 
1. بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ط2، بيروت، 2007، ص 225
  2. انظر ما كتبناه عن كتابه في إحسان عباس والنقد النصي، دراسات، مج22، ع 3، حزيران 1995 ص 1359-1378
  3. للمزيد انظر كتابنا: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003 ص 269 و ص ص 176-283
  4. شوقي عبد الأمير، النهر والموت- مختارات من شعر السياب، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1998 ص 17
  5. السياب، المعبد الغريق، ط1، بيروت: دار العلم للملايين، 1963 ص 25

## مطلق عبد الخالق الرحيل قبل الأوان

في التاسع من شهر نوفمبر - تشرين الثاني الذكرى الرابعة والثمانين لوفاة الشاعر مطلق عبد الخالق (1910- 1937) في حادث سير، ولمّا يتجاوز السابعة والعشرين من عمره. ويبدو أن حظه غير الحسن في الحياة كحظه في الدراسات التي تتناول شعره، فقلّ من يهتم به، أو يتذكره، اللهم إلا ناصر الدين الأسد الذي تطرق لشعره في محاضراته عن الشعر الحديث في الأردن وفلسطين (القاهرة: 1961) وعبد الرحمن ياغي الذي ذكره فيمن ذكر من شعراء ما قبل النكبة في كتابه القيم (حياة الأدب الفلسطيني الحديث) (1981) مشيراً لدوره في صحيفة النفير. و ذكره خالد علي مصطفى في (الشعر الفلسطيني الحديث) منوها لنزعتة الرومانسية المتوهجة التي غلب عليها الشعر الوطني، والغزلي، والصوفي (بغداد: 1978). وفي العام 2010 صدر في المَحْتَلّ من فلسطين عام 1948 كتابٌ في (144ص) من تأليف صلاح محاجنة نشرته أكاديمية القاسمي في باقة الغربية، بعنوان (مُطلق عبد الخالق شاعر فلسطيني أغفله التاريخ).

في الكتاب عدّد من الفصول يستوفي المؤلف فيها الحديث عن سيرته. فهو من مواليد 1910 في الحي الغربي من الناصرة المعروف باسم حي الميدان. ووالدته سعاد عبد الغني. وأخوه صبحي عبد الخالق، كان عازفا مشهوراً على الكمنجة، مقيماً ببلبنان. وهو الذي جمع شعر أخيه مطلق، ونشره ببيروت عن دار الأحد (1938) متضمّناً بعض الكلمات التي قيلت في تأبينه. غير أن النشرة خلت من مقدمة مناسبة تسلط الضوء على شعره من حيث الرؤية، والتشكيل الفني، علاوةً على أنها تفتقر للتنقيح، والتدقيق، وتخلو من فهرس للمحتوى. فقد وردت فيها أخطاءً ربما كانت من الطابع، أو من الشاعر نفسه الذي لم تُبَحِّح له الوفاة العجلى، المفاجئة، إعادة النظر في مسوّدات القصائد، لذا تبّه بعضُهم على وقوع الاضطراب العروضي في أبيات معينة من شواهد (الأسد: ص 164). والمؤسف أن الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين قامت بإعادة نشر الديوان (1982)

دون أن تجري فيه تغييراً، إلا من ذكر اسم وليد أبو بكر بصفته المتبرع بتكاليف النشر مساهمةً منه في إحياء التراث الفلسطيني.

ويبدو أنّ أسرته كانت ميسورة الحال، أقرب إلى الغنى منها إلى الفقر، وإلى اليسر أقرب منها إلى العسر، فوالده كان يمتلك أراضي متعددة بوثائق ملكية من العهد العثماني، ويشار إلى أنه كان مختاراً. ويذكر المحاجنة الكثير من التفاصيل عن دراسته، ووظائفه، ففي مرحلة منها غادر الناصرة للقدس، وفي أخرى غادر القدس إلى حيفا، وعمل في الصحافة، ثم موظفًا في البنك العربي، ثم مدرّسًا، فربّيس تحرير لجريدة النفير، بعد المجلة الكشفية التي أنشأها مع بعض الشبان باسم (كشافة الصحراء) التي صدر عددها الأول في تموز 1927.

ويعدّه كامل السوافيري في كتابه (الشعر الفلسطيني الحديث من 1860 – 1960) من الرواد، شأنه في هذا شأن حسن البحيري وإبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى). وهو الجيل الذي تبع أبا إقبال اليعقوبي، ومحمود الحوت، ومحمد العدناني، وبرهان الدين العبوشي. وفي رأي راضي صدوق هو ألمع شعراء الثلاثينات بما يمتاز به شعره من الألق الرومانسيّ المحبّب، ولا سيما في تأملاته التي تزخر بالأوجاع والألم ( شعراء فلسطين في القرن العشرين: ط1، روما، 2000). وتأكيدًا لما ذكره كلٌّ من صدوق، وخالد على مصطفى، نخيل القارئ إلى قصيدة له بعنوان (في روضة الدنيا) تذكّرنا بما غلب على الرومانسيين من شعر تأملي تتناسل فيه الخواطر التي تشقّ عمًا في نفس الشاعر، وروحه، من تطلعات، وآمال، للاندماج في الكون، بما فيه من طبيعة مزهرة، وأنهر جارية مطردة، وطيور مغردة، وساء زرقاء صافية ومتجدّدة، ومن خضرة غناء توحى بالسحر، وبالإلهام الذي يجودُّ به الشعر، ومحسُّ القريض. يقول في أبيات منها:

يا مربع السحر ويا موطن الأحلام  
ومربع الشعر ويا مهبّط الإلهام

فهو، كغيره من الرومانسيين، ينظرُ لجماليات الكون بصفقتها المصدر الغني التّ الذي يستوحى منه أشعاره، ويستخلص من تأمله فيه بعض أفكاره. وفي أخرى يخاطبُ الشاعر شهر نيسان، وهو شهر الدفء والربيع، وليس كشهر نيسان الذي وصفه إليوت Eliot بأقسى الشهور. بل هو كشهر نيسان الذي وصفته فدوى طوقان في قصيدة

(وجدتها) بشهر الدفء، والحُصْب، حيث الشمس تتألق مُشعشة على العشب الندي.  
يقول :

نيسان ما هذا الجمال يسيل في أرح وطيب  
الزهر يرقص في النسي م على غناء العنديل  
والعشب أخضر كالنقا ء وكالحياة وكالأديب  
يحتال في برد المهابة في المحيء وفي الذهب  
ويدوب في خمر الندا ء ويتنشي تما يدوب

ومع أنّ الرومانسية غلبت على شعره، إلا أنّ موضوع النضال الفلسطيني لم يغيب عنه قطعاً، بل تواتر في شعره الحديث عن الشهادة والشهيد، وعن الوطن، وعن العدو المترص، الطامع بفلسطين أرض الآباء والأجداد. فهو يدعو نفسه، وغيره من الشعراء، ألا يفوتهم رثاء الشهداء، وتأيينهم، والدعاء لهم بالرحمة والمغفرة، والإشادة بما قدموه من تضحيات في سبيل الوطن:

أنشد الشعر وحيي الشهداء  
وأجد فيهم أبا العزب الرثاء  
واملاً الدنيا حينئذ وجوى  
وفم الدهر مديحاً ورثاء  
حي ذكرهم وقف في حيم  
وتخيلهم صباحاً ومساءً  
واسكب القلب على أزماسهم  
قطراتٍ وأذرف الدمع دماءً

وفي قصيدة (فلسطين الشهيدة) يلجّ الشاعر على أنّ الصراع مع الصهاينة، والإنجليز، على السواء، صراعٌ لا يمكن أن ينتهي إلا بعد تحريرها، فالشعب الفلسطيني آلى على نفسه إلا أن يظلّ في صراع مع العدو، حتى ينجلي ليل الانتداب، وينقشع الاختلال، وتضيء سماء البلاد بشمس الحرية، وتزهو بأكاليل النصر، والغار، وإرادة الشعوب من إرادة الله؛ تنتصر ولا تقهر:

فنحن وهم سنبقى في صراع  
إلى أن نقذ الحق الصريعا

ونعقد فوق هامك تاج غارٍ  
وُسُكَيْكُ الحنايا والضلوعا  
ونسخر من عدوّ مستبِدٍ  
وعين الله ترقبنا جميعا

ويبدو أنّ الشاعر مطلق عبد الخالق، على الرغم من تحلّيه بالصمود، ويعنفوان الشباب الثائر، إلا أنّ شعره لا يخلو من هاتيك الرؤى المتشائمة التي توشك أنّ ترى الوطنَ وقد ضاع، وآل لأولئك الأفاقيين الذين جاءوا إليه يستلبونه من آخر الدنيا، مدّعين أنّ هذا الوطن أرضهم الموعودة. ولهذا نجد في شعره نغمة الحزن على هذه المآلات، في زمن كانت فيه الثورات على الصهاينة والإنجليز لم تُحسّم بعد:

دمعة حرى على وطن

خطبهُ والله ألمني

كلما حاولتُ أُنذبهُ

خانتني دمعي فلم يعبني

تنثُصب العين إذا غشيت

ها قطبُ الأحران والشجنِ

ويجفُّ الدمع في مُقلٍ

مثل ماء المزن في القننِ

فكأنّ العين ما وجدث

وكأنّ الدمع لم يكن

وهذا يذكرنا ببغض ما شعر به، وأحس الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، عندما

خاطب وليّ العهد السعودي سعود بن عبد العزيز آل سعود، قائلاً:

المسجدُ الأقصى أجئت تزوره

أم جئت من قبل الضياع تودّعه

وكعادة الرومانسيين، لطالما يشكو الشاعر من الألم، ومما يحيط به من ظروف لا يد

له فيها، تجود عليه بكل ما هو مؤلم، ومُفجع. ففي قصيدة له بعنوان (يا أخي) يذكرنا بشعراء

المهجر الشمالي، ووفرة استخدامهم هذا العنوان. يقول:

يا أخي إنني - وحقك - مشتاقٌ إليك

وعنك ما لي غناء

بي داءٍ

سلِ اضفراري عنه

وشحوبي، وفي لقاك الدواء

فهذه الأخوة بلسمٍ يشفي العليل، ويرئ السقيم. ويتكرر هذا النداء " يا أخي " في قصائد عدة بعضها يمضي بنا والشاعر إلى تخوم التصوف، وفناء الذات بالآخر الحبيب. فقد زعم بعض الذين أشاروا إليه، وكتبوا عنه، أن في شعره ميلا للتصوف، وربما فعلوا ذلك حين وجدوا في ديوانه (الرحيل) قصيدةً بعنوان " غزلٌ صوفي " وفيها يدعو بلا مواربة للاتحاد الكلي بين المتكلم والمحاطب في القصيدة. يقول:

يا حبيبي

أنا مشتاقٌ ولي فيك رجاء

يا حبيبي هذه الدنيا

فراقٌ ولقاء

هاك آلامي داءٍ

ومناجاتي دواء

ولا يختلّف عبد الخالق عن سائر الشعراء الرومانسيين، فهم كثيرًا ما يصابون بمرض يعقبه ألمٌ منه يستوحون مادة الشعر. وهذا المرض أطلق عليه بعضهم اسم المرض الرومانسي. وهو الذي يحيل الشعر - من حيث هو لغة - إلى بوح هامس تارةً، وتوجع صارخ تارةً أخرى، ونجد هذا في شعر خليل مطران، وقصيدته المساء، مثلما نجد في أشعار الشابي بغزارة، وفي شعر الهمشري، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وأشعار المهجريين، أمثال: ميخائيل نعيمة، وجبران، وأبي ماضي، والشاعر اللبناني يوسف غصوب<sup>(1)</sup>. وها هو مطلق عبد الخالق يجري على منوالهم في التحدث عن المرض:

أقضي طويل الليل وسنان ساهداً

تحاول إغماض الجفون عيونُ

ويخمد هذا الصدر وهو جهنمٌ

ويرقص هذا القلب وهو حزينٌ

وكيف ينام الليل أسيانُ، ليله

شؤون حياةٍ مُرّةٍ، وشجونٌ  
يفكر في الدنيا تفكر ذاهلٍ  
وفي خطراتٍ حالهِنَّ جنون  
ويقتله الداء المبرح حقبة  
فتظلم دنيا فكره .. وتهونُ

أيا ما يكن الأمر، فإن لهذا الشاعر الذي قضى، وهو في ميعة صباه، واعدًا بالكثير من العطاء الشعري الجزل، الرصين، تجاربه في اللغة الشعرية، وفي الموسيقى، وفي بناء القصيدة. إذ من الملاحظ التي تروق للمهتمين بغنائية القصيدة، وفره الموشحات في شعره، وهي موشحاتٌ تتم على قدرته اللافتة في التصرف بالأوزان، والتشكيل الرائق في القوافي، وهذا نموذج مما تتجلى فيه تلكم البراعة:

أيام كنا تحت دوح البانٍ صرعى الحنين  
والطير يشدو أعذب الأحنانِ فوق الفصون  
والرهر زاهٍ مورقٌ فينانُ بادي الفتون

وشيءٌ آخر يُلاحظ، وهو كثرة تصرفه في استخدام الأوزان القصيرة الخفيفة، كمجزوء الخفيف، ومجزوء الرمل، ونظمه قصائد على المديد. وهو من البحور قليلة التواتر في الشعر العربي القديم، والحديث، لصعوبته، مع أنه يتّصف بإيقاع رائع لا سيما إذا كان معلولا بالخبث، والحذف، عروصًا وضربًا، كقول مطلق في:

وطني والله، أعْبُدُه وأفدّيه مدى الزمنِ  
بالذي أخويه من ألمٍ والذي ألقاه من مَحَنِ

والأغربُ من هذا وذاك أنّ في ديوانه قصيدةً، أو لنقل: أرجوزة، بكلمة أدق، نظمها على مشطور الرجز، الذي شاع في شعر البدو في عصر صدر الإسلام، والعصر الأموي،

1. للمزيد انظر: إبراهيم خليل، المدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، عمان: دار المسيرة، 2003 ص ص 161-

وَبِغِ فِيهِ كَثِيرُونَ يُعْرِفُونَ بِاسْمِ الرُّجَازِ وَمِنْهُمْ الْعِجَاجُ، وَالْعَرَجِيُّ، وَأَبُو النُّجْمِ الْعَجَلِيُّ،  
وَالطَّرْمَاحُ بْنُ حَكِيمٍ، وَرَوْبَةَ، وَذُو الرِّمَّةِ<sup>(1)</sup>، وَمَزِيَّةُ هَذَا النُّظْمِ كَوْنُهُ عَلَى مَشْطُورِ الرُّجَزِ،  
وَيَلْتَزِمُ فِيهِ الشَّاعِرُ قَافِيَةَ وَاحِدَةٍ مَطَّرَدَةٍ:

رَبِّي إِلَهَ الْعَالَمِ الْعَجِيبِ  
وَقَالِقَ الْأَصْبَاحِ وَالغُرُوبِ  
وَبَاعَثَ الْأَمَالَ فِي الْقُلُوبِ  
سَرِيعَةَ الْخَطُوبِ وَالْوَجِيبِ

وَإِشَارَتُنَا هَذِهِ لِمَشْطُورِ الرُّجَزِ عِنْدَهُ سَبَبُهَا أَنْ الشَّعْرَاءَ كَانُوا يَزْعَمُونَ صَعُوبَةَ هَذَا النُّظْمِ،  
وَوُجُودَ النَّهْجِ فِيهِ، حَتَّى إِنَّ بَعْضَهُمْ تَحَدَّى بِشَارًا - وَهُوَ مَنْ هُوَ فِي الشَّعْرِ - أَنْ يَأْتِيَ بِشَيْءٍ  
مِنْهُ، فَطَلَعَ عَلَى الْقَوْمِ بِأَرْجُوزَتِهِ الْمَشْهُورَةِ:

بِاللَّهِ يَا طَلَّلَا بَدَاتِ الصَّمَدِ  
بِاللَّهِ خَيْرَ كَيْفٍ صَرَّتْ بَعْدِي  
أَوْحِشْتِ مِنْ دَعْدٍ وَنَأْيِ دَعْدِ  
سُقِيًّا لِأَسْمَاءِ ابْنَةِ الْأَلَدِّ

وَمَعَ أَنَّ عَامَّةَ النَّاسِ يَعْتَقِدُونَ أَنَّ الرُّجَزَ سَهْلٌ، يَسِيرٌ عَلَى الشَّاعِرِ نَظْمُهُ، إِلَّا أَنَّهُ فِي  
الْعَصْرِ الَّذِي ظَهَرَتْ فِيهِ جَمَاعَةُ الرُّجَازِ أَضْحَى فَنَّا تَرَاءَى فِيهِ مَظَاهِرَ الْبِدَاوَةِ فِي الْأَلْفَاظِ،  
وَالْمَعَانِي، وَالْمَتَانَةِ فِي التَّرْكِيبِ وَالصُّورَةِ. وَلِهَذَا تَعَرَّضَ، فَضْلًا عَنِ بَشَارِ، آخَرُونَ لِمِثْلِ هَذَا  
التَّحْدِي الَّذِي ذَكَرْنَاهُ. وَقَدْ اضْطَّرَّ أَبُو نَوَاسٍ - وَهُوَ شَاعِرُ الْخَفَةِ وَالطَّرْبِ وَالنَّشْوَةِ - لِنُظْمِ  
طَرْدِيَّةٍ مِنَ الرُّجَزِ مِنْ يَقْرَأُهَا لَا يَشْكُ فِي أَنَّهَا لِشَاعِرٍ جَاهِلِيٍّ مَعْنَى فِي الْبِدَاوَةِ. وَأَنَّ يَقُومُ  
مَطْلَقَ عَبْدِ الْخَالِقِ بِنُظْمِ أَرْجُوزَةٍ عَلَى ذَلِكَ النَّسْقِ، فَذَلِكَ يُؤَكِّدُ مَتَانَةَ نَسِيجِهِ، وَقُوَّةَ  
بَدِيهَتِهِ، وَوَفْرَةَ ذَخِيرَتِهِ، مِنَ الْأَلْفَاظِ الَّتِي تَطْرُدُ مَعَهَا الْقَافِيَةَ دُونَ أَنْ يَقَعَ فِي مَأْخِذِ الْإِطْيَاءِ،  
وَتَكَرَّرِ الرَّوِيِّ. وَتَبَعًا لِهَذَا نَسْتَطِيعُ الْقَوْلَ بِأَنَّ مَطْلَقًا لَوْ قُدِّرَ لَهُ أَنْ يَنْسَأَ اللَّهَ فِي أَجَلِهِ، وَالْأَ  
يَذْهَبُ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ (1937 / 11/9) زَائِرًا لِلشَّاعِرِ وَدِيْعِ فِلَسْطِينَ، وَالْأَ يَتَعَرَّضُ لِذَلِكَ  
الْحَادِثِ، لِحَاجَتِنَا بِالشَّعْرِ الْمَتِينِ، وَالنُّظْمِ الرَّصِينِ.

فَرَجَمَ اللَّهُ مَطْلَقَ عَبْدِ الْخَالِقِ الَّذِي فَقَدْنَاهُ وَهُوَ ابْنُ سَبْعٍ وَعِشْرِينَ.

---

1. اهتم به بروكلمان في تاريخ الأدب العربي، ج1 ص 51، وللمزيد انظر مهدي ناصري، فن الرجز الإسلامي، طهران: إضاءات نقدية، مج1، ع 4، س 2011 ص 79 وما بعدها

## صلاح عبد الصبور في الذاكرة

في الثالث عشر من أغسطس (آب) 1981 توفي الشاعر صلاح عبد الصبور (1931-1981) وكانت وفاته صدمة لمحبيه، وأصدقائه، وللمثقفين عامة، والشعراء منهم خاصة. وصلاح عبد الصبور لمن لا يعرفونه هو أحد رواد الشعر العربي الحديث. فهو في مصر كالسياب في العراق، وكالبياتي، وبلند الحيدري، وكأدونيس في سورية، وخليل حاوي، ويوسف الخال، في لبنان، وفواز عيد في فلسطين. غير أنه- خلافاً لغيره من الرواد- صُتِفَ شعره في التيار الميتافيزيقي<sup>(1)</sup>، فيما كان أكثر الشعراء يُحسبون على التيار الماركسي الاشتراكي، أو القومي السوري، أو القومي العربي، أو الرومانسي، أو الجمالي، الذي يهيم بالجماليات فحوىً وشكلاً، مما ينسحب بصفة خاصة على شعر نزار قباني. وتهمين على أشعاره المبكرة نغمة الحزن، والأسى، وهذا لأنه كان يعتقد - ولعله في الموقف الصحيح- أن الشعر ينبغي له ألا يعبر إلا عن الأحاسيس الذاتية، والمشاعر التي تهمين على الإنسان المعاصر المفتقر لكثير من البراءة، أي تلك الفطرة التي كانت تميز الإنسان في الماضي. ولذا يبدو لنا هذا الإنسان يكبر، ويتظاهر بما ليس في الواقع، إذا ادعى أنه سعيدٌ، فرحٌ، وأنّ كلّ شيء على ما يرام، إذ الصحيح أن كل ما حول هذا الإنسان لا يشعره بغير القلق، والإحباط، والحزن، لهذا:

هناك شيء في نفوسنا حزينٌ

قد يختفي ولا يبينُ

لكنه مكنونٌ

شيءٌ غريبٌ غامضٌ حنونٌ

والسؤال الذي يتبادر لذهن القارئ هو: كيف تأتّى لهذا الشعور أن يكون غامضاً،

وحنوناً، في الوقت ذاته؟ تقول القصيدة بعد هذا الاستهلال مباشرة:

لعله التذكار

تذكُرُ يومَ تافِهٍ بلا قرارٍ  
أو ليلةٍ قد لَفَّها النسيانُ في إزارٍ  
لعلَّه الندمُ  
لعله الأسى

وتتواصلُ هذه الظنونُ في تراكمٍ يؤكدُ أن الحزنَ ضريبةٌ بلا ميقاتٍ، وعلى إنسانٍ هذا الزمنَ تأديتها بلا تحقُّظ، أو تأخير، وإلا فالعذاب والحزن هما مصيره الحتمي. ويشير صلاح عبد الصبور في صورة تُسفر عن هذا المعنى في قصيدة أخرى بعنوان "موت فلاح". وفي أخرى بعنوان كلمات لا تعرف السعادة. وللحزن معنىً خاصَّ في شعره إذ يمتزج لديه ويندغم بمشاعر الاعتراب. فهو يخاطبُ في قصيدة أخرى المطربة اللبنانية فيروز، متسائلاً عما إذا كان بمقدور إنسانٍ هذا العصر أن يتهرب من إسار الاعتراب:

وكأنَّ علينا قد حُطَّت أقدار  
وكأن الغربة ميقاتٌ لا بد تؤديه  
أنْ نضرب أعوامًا في التيه  
أنْ نعبد أصنامًا مكذوبة  
ونجذِف في القلبين وقد خاضا في الحب  
صحراء الشوق.. رهيبية

ففي هذا المقطع من "أغنية خُضراء" يصرِّح تصريحًا لا مواربة فيه، ولا لبس، وهو أننا مغتربون في عالمنا الذي يكاد لا يتعرف علينا، ولا نحن نعرفه. فكلنا يتخبط في تيه لا نبصر نورًا في آخره. ونحن أشبه بمن عبدوا الأوثان، إذ نواصل الكذب عندما نمجِّد القادة الطغاة، ونرفع لهم التماثيل، والأنصاب. فحتى الحب الذي يفترض أن يتصف بالصدق، والوفاء، والطهر، والبراءة، يتحوَّل في عالم اليوم إلى تجديف، وإلى تزييف، وأشواق تتلاشى في قفار، وفلوات ملتبته رهيبية، يضع فيها العاشق والمعشوق. ولا يفتأ صلاح عبد الصبور يُلحُّ إلحاحًا شديدًا على هذا المعنى، مؤكدًا أنَّ الحب، وهو الشعور النبيل السامي، تحول على أيدينا إلى ادِّعاءات، وإلى أغنياتٍ، لا تحفل إلا بما هو نفاق، لذا لا فرق عنده بين الحب والموت:

لو فتحتُ للشَّمس عيناهُ  
كنا ادعيناهُ

وما تركناه  
في محمه قاسِ دفناه  
في قلبه أنفاسه تبكي  
أنا هجرناه

وبما أنّ الإنسان المعاصر في حاجة ماسّة لما يحقّق معاناته، ويقلل من أساءه، ويكيح شعوره بالاعتراب، وزيف الأحاسيس، فإنّ حياته يهيمن عليها المللُ والسأم. وذلك بسبب الخيبة المرة، والكوارث العنيفة التي تطغى على حياته، فعلى لسان هذا الإنسان - إنسان هذا العصر والأوان - يقول الشاعر:

أنا الذي أحيا بلا أبعاد  
أنا الذي أحيا بلا آماذ  
أنا الذي أحيا بلا أمجاد  
أنا الذي أحيا بلا ظلّ، بلا صليب  
حين أتاني الموتُ لم يجد لديّ ما يميته  
فعدتُ دون موت

فإنّ الإنسان، الذي كان في ما مضى صلباً عنيداً يحقّق المعجزات بإرادته القوية، وعزمه الذي لا يلين، أصبح في زمان الناس هذا خائر القوى، مهزوماً، هارباً من مواجهة مصيره الحتمي، لهذا يتخيل عبد الصبور الأنسانَ في هيئة فارس شجاع هُما آلت به الأمور ليكون نموذجاً للفارس المهزوم، الذي فقد كلّ شيء، ولا يفتأ يحاول أن يسترد مجده الدائر، وماضيه الغابر، وحظه العاثر، بلا فائدة أو طائل:

ماذا جرى للفارس الهامّ  
انخلع القلبُ وولّى هارباً بلا زمام  
يا من يدنّي على طريق الدمعة البريئة  
والضحكة البريئة  
لك السلام  
لك السلام

## استشراف

في العام 1961 نشر الشاعر عبد الصبور قصيدة في ديوانه أقول لكم بعنوان ثلاث صور من غزة. وقد شاءت المصادفات أن يقع نظرنا على هذه القصيدة في ذروة التصعيد القتالي الذي شهدته غزة في الأيام الأخيرة (شهر مايو - أيار 2021) وقد وجدنا في هذه القصيدة دليلاً ربما يكون قويا أو مشكوكا في قوته عند بعضنا على أن الشاعر يستطيع بحدسه ورؤاه أن يتنبأ وأن يرى المستقبل، لكن ليس بالوضوح الذي يزعمه العرافون والمنجّمون. فمن يقرأ القصيدة ويتذكر تاريخ كتابتها ونشرها يتساءل كيف تسنى لصلاح عبد الصبور أن يلمح حدة هذا الصراع والقتال الذي يعانيه الفلاح في غزة، ولم تكن حتى ذلك الوقت قد احتلّت، فاحتلالها جرى في العام 1967 صحيح أن القطاع وقع تحت الاحتلال وقتا قصيرا في العام 1956 بُعيد العدوان الثلاثي، إلا أن غزة لم تكتسب صفة المدينة المقاومة التي تذكر القارئ بهانوي مثلا أو غيرها إلا بعد عام 1967 والشاعر في مستهل القصيدة يشير لأمدٍ طويل من الانتظار، وهذا الرجل الفلاح الذي تتناول القصيدة جانبا من صراعه مع العدو، يملأ الأمل قلبه، ووجدانه، وقد مرت سنوات، وهو في انتظار أن يأتي الوقت الذي يتاح له فيه أن يبئذ الأمل، وأن يتخلص من الحقد الذي يستعز في جوفه، ومن الأمل الذي طال انتظاره.

وطالت السنون أزمته

فأصبحت آلامه في صدره حقا

بل أملا ينتظر الغدا

فالزمن، وتراكم الآلام، يوما بعد يوم، وعاما بعد عام، تحولت في صدره حقا على الأعداء، وهذا الحقد يمثل في الحقيقة جانبا من هذه المعاناة، والجانب الآخر هو الأمل الذي يحمله الغد البعيد أو القريب، فالفلسطيني في غزة، أو في غيرها، لا يفقد الثقة بالقدرة على تحرير الديار، والعودة إلى الوطن؛ فالغزاة الرابضون على التراب الفلسطيني لا يتجاوزون كونهم غزاةً عابرين كأى غزاةً عبروا في هذه البلاد في الأزمنة التي خلت، والقرون التي مرّت. ولهذا نجد الشاعر عبد الصبور يلتفت من الحديث عن الفلاح بضمير الغائب: عيون، صوته، أحسنه، لأكه، آلامه، إلى ضمير المخاطب ببدائه الصغار الذين هم في نظر الشاعر، ونظر الإنسان الفلسطيني، ذخيرة المستقبل، وأمل الأجيال الصاعدة. فهو يحثهم، لا على حب الوطن مثلما هي العادة، وإنما على الصبر، وانتظار الغد

الآتي ببشائر النصر، وألا يدعوا موضعاً لليأس في نفوسهم، فاليأس، في مثل هذه الحال، لا يعنى شيئاً إلا أنّ العُمر قد ذهب سدىً:

أقول يا صغار

لننتظر غدا

لو ضاع منا الغد يا صغار

ضاع عمرنا سدى

ولا تفوتنا الإشارة لعنوان القصيدة (ثلاثُ صور) وهذه الصورُ وُزعت في ثلاث قصائد قصيرة، مُنحت كل واحدة منها رقماً متسلسلاً من 1 إلى 3 فالوحدة، أو الصورة الثالثة، تختلف عن الأولىين بالابتعاد عن الحاضر، والرجوع قليلاً إلى الماضي، مستذكراً بدايات المعاناة التي يعيشها هذا الفلاح (الغزّي) فقد كانث له أرض، وكان له زيتون، وكزّمة، وساحة، ودار، وقد عاش في هذا كله لا ينقص عليه منغص، حتى إذا أسنّ، وبلغ الشيخوخة، واختار المكان الذي سيتوارى فيه بعد أن يتوفاهُ الله، إذا بقابل التتار تزحف آتية من بعيد. وقد جاءت كلمة التتار - هاهنا - للتعبير عن إشكالية الغزو الجديد لفلسطين، فالتتارُ عُرفوا بهمجيتهم أولاً، وبعنفهم العبيثي ثانياً، وبوحشيتهم وافتقارهم للحد الأدنى من التحصُّر، وهي لفظةٌ مثقلةٌ بدلالات تاريخية، إذ تذكرنا بهولاكو الذي اجتاح بغداد بجيشه البربريّ، وقد جاءت هذه الجحافل لتمنع هذا الفلاح الفلسطيني البسيط من مواصلة فلاحه الأرض، ومع ذلك، لا يستسلم على الرغم من أنه لم يقابل الغزو بغزو:

لكنه خلف سياج الشوك والصبأ

ظلّ واقفاً بلا ملال

يرفض أن يموت قبل يوم الثأر

يا حلم يوم الثأر

فصلاح عبد الصبور الذي كتب، ونشر هذه القصيدة، قبل أن يشهد ما شهدناه من بطولات الغزيين، بل قبل أن تُحتلّ غزة، وقبل أن تنتفض، يرى بنظره الذي يسبر أغوار المستقبل، ويكتنه الواقع بما ينطوي عليه من قوّة صاعدة، يمثلها الفلاح الصبور، المنتظر، والصغار الذين يضحُّ في عروقهم دم الشباب، ولهذا نستطيع بعد قراءة هذه القصيدة، والوقوف على ما تفيض به من دلالات، القول: إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يُبصر من المستقبل، ووقائعه، ما لا يبصره الآخرون، وأن يقول في ذلك ما لا يقوله الآخرون.

ومن المعروف أنَّ لصلاح عبد الصبور تجاربه الغنيّة في المسرح الشعري. ومن أبرز أعماله في هذا النوع الأدبي مأساة الحلاج (1965) التي فازت بجائزة الدولة عن المسرح لسنة 1966. وقد حذا في هذه المسرحية، كما في غيرها، حذو الشاعر الإنجليزي - أمريكي الأصل - ت. س. إليوت Eliot في إعادة المسرح الذي طغى عليه النثر لدائرة الشعر المنظوم، الذي لا يخلو من الأوزان، والقوافي، مستبعداً، بطبيعة الحال، ما تتصّف به التقنيات الشعرية من تصنّع. والحلاج هو أحد رجالات التصوف، واسمه الحسين بن منصور، وكان قد حوكم في بغداد سنة 309 هـ وُصِّلب إثر تصريح له عن الفناء في الذات الإلهية. مما يعدّ لدى السلطة الزمنية، والدينية، ضرباً من الهزُّطقة. وصلاح عبد الصبور يحاول في هذه المسرحية أن يجعل منه شهيد العنّف الذي تمثله السلطة مستفيداً مما في التجربة الصوفية من جوانب فنية رفيعة القدر، رهيبة المسلك. وما فيها من كشف يتساوئ مع إلهام الشاعر الفنان على أساس أنّ الشاعر، والصوفيّ، كليهما يبحث عن الاتساق في هذا الكون، والتناغم، فيصوره كلّ منهما في مثالٍ للخير، والحب، والكمال الإنساني. ومن هنا سلط عبد الصبور الضوء على التصوف، وعلاقته بالسياسة. فهل كان الحلاج على حقّ فمات مظلوماً، أم أنّ السلطة هي التي كانت على حقّ؟ تلك هي مأساة الحلاج التي لقيت من يقوم بإخراجها (سمير العُصفوري) وعرضها على خشبة المسرح، شأنها في ذلك شأن مسرحياته الأخرى.

على أنّ النقاد الذين شاهدوا تلك العروض لم يشعروا إلا بقليل من الرضا، ولاحظوا أنّ الفرق بين المسرح الشعري الذي يكتبه صلاح عبد الصبور، ومسرح الفُرجة الذي يكتبه ألفريد فرج، ونعمان عاشور، وعلي سالم مثلاً، وغيرهم.. فرقٌ كبير، والبون بينهما شاسع وخطير. وادعى بعضهم أنّ من الأفضل تسمية " مأساة الحلاج " قصيدة طويلة على تسميتها مسرحية شعرية، فإذا نظر إليها من هذه الزاوية - نقدياً - رجحت على أيّ وصف آخر بما في ذلك المسرحي. ويُذكر أنّ للشاعر أربع مسرحيات أخرى، هي: مسافر ليل 1969 والأميرة تنتظر 1970، وبعد أن يموت الملك 1973، وليلى والمجنون 1981. أما دواوينه الشعرية فأشهرها الناس في بلادي 1957 وأقول لكم 1957 وأحلام الفارس القديم 1964 وتأمّلات في زمن جريح 1970 وشجر الليل 1972، والإبحار في الذاكرة 1983 وقد صدر بعد وفاته. وله كتاب نثري بعنوان حياتي في الشعر صدر ببيروت 1969 وكانت الهيئة العامة للكتاب بمصر قد بادرت لجمع دواوينه الستة المذكورة مع الكتاب الأخير في

مجلد صدر بعنوان الأعمال الشعرية الكاملة عام 1993. وله كتاب نقدي بعنوان قراءة جديدة لشعرنا القديم. أما مساهماته، ومشاركاته في الدراسات، والقصة، والمقالات، فأكثر من أن يحيط بها هذا الفصل القصير من كتابنا النافذة المضاءة.

---

(1) للمزيد ينظر: أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، بيروت: ط1، المكتبة العصرية، 1968  
ص 197-219



## 5

### سعدى يوسف علاقة عابرة

لم تكن علاقتى بشعر سعدى يوسف علاقة وطيدة كعلاقتى بشعر محمود درويش أو البرغوثى أو المناصرة أو فدوى طوقان ولكنى أتذكر كما لو أن هذا يحدث الآن يوم ابنتت عددًا من مجلة الآداب البيروتية في آب - أغسطس 1967 فاستوقفتني قصيدة بعنوان تأملات عند أسوار عكا. كانت القصيدة مؤرخة بتاريخ 31 تموز 1967 وكنا في ذلك الحين لم نفق من صدمة الإحساس بالهزيمة التي ألحقتها إسرائيل المعتدية بثلاثة جيوش عربية جارة، فما كان من هذا العنوان إلا أن جذبني نحو القصيدة والشاعر الذي لم أسمع به من قبل، ونحو البلدة التي كتب فيها القصيدة وهي مدينة بلعباس، وعرفت لاحقًا - من إشارات أخرى صدرت عنه- أنها في الجزائر، وأنه عراقي يعمل في القطر الجزائري الشقيق.

على أن القصيدة أذهلتني، فعدا عن صدمة العنوان، لاحظت أن الشاعر - ولم أكن أعرف شيئًا عن خلفيته الإيديولوجية- تنبأ في حينه، والجراح ما تزال تنزف، بصعود المقاومة الفلسطينية من غبار النكسة، ونقع الهزيمة المثار، وأن السلاطين الذين خاضوا ضد الكيان الإسرائيلي حربًا بلا استعداد، ولا تهيؤ، جديرون بهزائم متلاحقة، ومنكرة، كهذه، ولهذا جاء في قصيدته تلك ما يوحي بهذا التغيير المنتظر:

جيش السلاطين طوى رايه

أريد أن تُطوى

فلترتفع في السوق راياتنا

وليبدأ الأقوى

وهذه القصيدة، على الرغم من قصرها، استأثرت باهتمامي، لما فيها من التعبيرات غير المباشرة عن دور الشعر المقاوم في استنهاض الهمم، وشحن الروح النضالية، بعيدا عن الشعارات التي تفرغ الشعر من جالياته، وتجعل منه منشورا كتلك المنشورات التي توزعها الأحزاب المحظورة على قواعدها الشعبية سرًا لا جهرًا. ولهذا نجد في القصيدة هذا

النسق الموارب في الإشادة بالمقاوم الذي لما يظهر بعد، يقول سعدي يوسف على لسان هذا المقاوم في تأملاته عند أسوار عكا ما يأتي:

عشرون ألقاً عند أسوارها  
ماتوا ولكنني من أجلهم عشْتُ  
كان جوادي متعباً متعباً  
أعرافه الموتُ  
وكانت الأسوارُ عندي صخرةً صخرةً  
ومنجنياً منجنياً أيها الصمْتُ  
يا أيها الصوت الإلهي  
أنا الأسوارُ والموتُ

ومن يوازن بين هذه القصيدة، وقصيدة أخرى كتبت قبل ذلك بنحو شهر في 13 - 6 من العام نفسه، لأمل دنقل بعنوان " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " يتضح له الاختلاف بين رؤيتين للوقائع؛ إحداهما تستند لخلفية إيديولوجية تمكنه من فهم المجريات، والتعليق عليها، والتنبؤ بالمحتمل، والمتوقع من التغيير، والمتنظر، والأخرى لا تستند لمثل هذا فتترك لردود فعل الشاعر الغضبي أن تحدد له موقفه بما ينطوي عليه من خطورة. ولهذا نجد فرقاً بين " تأملات " و " البكاء " وهما المفردتان الطاغيتان على القصيدتين، فأمل دنقل - وهو شاعر كبير بلا ريب- وصادق الإحساس، والتعبير عما يحسُّ به ويشعر، يقول مخاطباً زرقاء اليمامة التي تخيلها في إهاب كاهنة مُعاصرة حذرت القوم من عدوان الحصوم، وغزوهم، فلم يمنحوها آذاناً مُصغية، بل مُذكِّرة:

قلت لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجارِ  
فاستضحكوا من وهمك التراثِ  
وحين فوجئوا بجد السيف قايضوا بنا  
والتمسوا النجاة والفرازِ  
ونحن جرحى القلب.. جرحى الروح.. والفهم ..  
لم يبق إلا الموتُ والحطامُ والدمارُ  
ونسوة يُسْتَفَن في سلاسل الأسر، وفي ثياب العازِ  
وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهارِ

لقد عُني أمل دنقل بالتعبير عن الراهن، وعن وقع الانكسار، وما فيه من مرارة وألم، لكن سعدي يوسف - وكان شيوعيًا- لم يقتنع بهذا، ولم يكفه التفسير في قوله " جيش السلاطين طوى راية " بل انتقل خطوةً في الاتجاه الصحيح، وهي الرد على هذا الانكسار، وتلك الانتكاسة، متوقعًا تجدد النضال الذي يعني في ما يعنيه :

كرهتُ سيفي  
وذراعيّ على أسوار عكا  
وكرهتُ الجميع  
غمسْتُ حتى مقتلتي في النجيع  
أحرقْتُ أسمايَ وها إنّي  
أدعى صلاح الدين أدعى الجميع

فَمَع ما يمثله صلاح الدين من رمز تاريخي ذي دلالات على الارتباط بفلسطين، وعكا تحديداً، وتحريرهها من الصليبيين، يكون الشاعر سعدي يوسف قد جاء في شعره بما يعد ردًا على صدمة الانكسار، وقسوة الاندحار، أمام الفاشيين، الذين ما فتئوا يشنون الحروب حربا تلو الأخرى. وبعد 36 عاما من تلك القصيدة، أي في العام 2003 عكفتُ على كتاب لي بعنوان " مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث " فاستعدتُ ذكرى تلك القصيدة التي نُشرت لاحقًا في إحدى مجموعاته الشعرية وعنوانها " بعيدًا عن السماء الأولى " ثم أعيد نشرها في الأعمال الشعرية (1/ص333) فوجدت صداها كأنه لم يفارقني، فأعدت الحديث عنها في الكتاب، واقتبست منها مقاطع، ولم يكفني ذلك فأضفتها للمختارات (ص407-408) ولاحقًا في العام 2016 عكفتُ على جمع ما نشرته من دراساتٍ، وبحوثٍ، عن الشعر العربي الحديث، وأعدت النظر فيه لينشر في كتاب بعنوان حاضر الشعر وتحولات القصيدة، وفي الأثناء وقفتُ على مقال ممتع لشيخ النقاد إحسان عباس عن القرين، وتوظيفه في بناء القصيدة، والمقال الذي ورد في كتابه " اتجاهات الشعر العربي المعاصر " (عمان، دار الشروق:1992ص 60-61) يذكرنا بديوان سعدي الأخضر بن يوسف ومشاعله. (1972) وفي المقال يتوقف الناقد عباس عند قصيدة بعنوان " لنبي يقاسمني شقتي " وتوافق أن تكرر الإشارة لهذه القصيدة في رواية " حيث لا تسقط الأمطار " للشاعر الراحل أمجد ناصر مرارًا وتكرارًا. وتزامن اطلاعي على هذا كله مع اطلاعي على كتاب د. امتنان الصاهدي شعر سعدي يوسف

(2001) اطلعا متأخرًا، فوجدت فيه إشارة لما ذكره إحسان عباس، وبقيت هذه الإشارات تتواتر في ذهني وأنا أقرأ ديوان اللبناي الشاعر شوقي بزيع، قبل أن يُصح روايًا بتكليف من البوكر - فألفيتُ التشابه بين قصيدة سعدي يوسف وقصيدة شوقي بزيع (مرثية الغبار) وتوظيفها للقرين أوضح من أن يخفى. وعلى الرغم من التشابه الذي لا يمكن إنكاره فإن قصيدة بزيع أكثر تركيبًا وتعقيدًا من قصيدة سعدي يوسف، إلا أن الاهتمام انصبَّ على قصيدة يوسف ولم تحظ قصيدة اللبناي بغير الإهمال التام والتعظيم الدامس. وفي ظني أن الناقد إحسان عباس لو اطلع على قصيدة بزيع لما حال بينه وبين الاحتفاء بها حائل، ولما منعه من دراستها وإدراجها في السياق ذاته مانع.

### الديوان الفلسطيني

على أنّ سعدي يوسف الذي أثار الكثير من ردود الفعل الغضبي بسبب مواقفه السياسية والإيديولوجية المتذبذبة يُعدّ بمعنى من المعاني شاعرًا فلسطينيًا بقدر ما هو عراقي. فهو لا يعترف وفق ما نطن بالتصنيف القطري للشاعر ولشعره سواء أكان هذا الشاعر من العراق أو من غير العراق. والصحيح الذي يؤسف له أن نجد بيننا من يغرّم غرامًا شديدًا بشاعر أو كاتب بسبب لا علاقة له بشعره، وإنما لأنه أردني، أو سعودي، أو سوري، وهؤلاء بطبيعة الحال لا يتعلمون درسًا من الآخرين الذين يعدون طاغور مثلًا أديبا إنجليزيًا مع أنه هندي لكونه يكتب بالإنجليزية. وقد سمعت من بعض الأصدقاء أن مؤلفًا أردنيًا صنف كتابًا عن شاعرين معاصرين أحدهما في مستوى نزار قباني شهرةً، والثاني مغمورٌ لا يسمع به أحد خارج حدود الأردن، فقدمه على الآخر في العنوان، وكانت حجتُه في التقديم- والعهد في ذلك على الرواي- كونه أردنيًا وليس من هوية قطريةٍ أخرى. وفي العام 2010 عندما كنت في الرياض كتبت دراسة عن قصيدة للعلاق، وبعثتُ بها لأحمد زين المحرر الأدبي لصحيفة الحياة اللندنية- وهو لبناني- فجاءني منه ردٌّ غريب، ومؤسف، يقول فيه: على الرغم من جودة القصيدة، والدراسة، إلا أن الأولوية في النشر للأدب السعودي. وقد كان سعدي يوسف قد انضمَّ ما بين 1976 و1993 لطائفة من الشعراء المنخرطين عضوياً لا لفظياً في المقاومة الفلسطينية من لبنان. وعاصر الأحداث الكثيرة التي تعرضت لها بما في ذلك الحروب الأهلية، والاحتياح الصهيوني، وما تلا ذلك من حرب الخيماء.. ومن هذه التجارب طلع علينا بالكثير من الشعر المقاوم، وقد نشر هذه الأشعار للدلالة على قيمتها الأدبية والثورية، وما فيها من أجواء متجانسة في

مجموعة خاصة أطلق عليها عنوان " الديوان الفلسطيني " وغني عن القول أن فيه قصائد  
جمّة كتبت في أثناء المعارك، وفي أثناء الحصار الإسرائيلي لبيروت.. والحرب الدموية في  
مواجهة التكتلات الانعزالية بقيادة الكنائس. وما أعقب بعض هاتيك الحروب من مذابح  
ومجازر كالذي جرى في مخيم تل الزعتر، وفي مخيمي صبرا وشاتيلا. وبعض هذه القصائد  
تتضمن إشارات لشعراء آخرين تضافروا، وتعاضدوا في تلك الأحداث، يقول في واحدة  
من تلك القصائد مشيراً لمعين بسيسو الذي فارق الحياة في العام 1984 مذكراً بأدائها في  
المقاومة:

لن تكون سماءك بيروت  
أنت الذي ما أقمت بها غير بوابة للخطر  
موقعا واجه البحر  
معترضا كالعبوة  
منزلا من حجر  
كنت ترمي النعومة من شاهق فيه  
حتى تهشمها فتلم الحصى  
وتعيد النشيد إلى قعقات الحجر  
هذا هو سعدي، وهذه علاقتي بشعره، فهي علاقة عابرة، ومع ذلك تستحق أن  
تذكر. رحمه الله رحمة واسعة، ولترقد روحه بسلام.

---

\*كتبت المقالة ونشرت إثر رحيله في 13 / 6 / 2021



## 6

### خالد أبو خالد والشعر التفاعلي

غيب الموت الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد في غرة العام 2022 وكان قد ولد في سيلة الظهر من أعمال محافظة جنين سنة 1937 في أسرة عرفت بالنضال ضد الصهيونية أبا عن جد. فوالده استشهد فحين استشهد من ثوار فلسطين عام 1938 في الثورة الموسومة باسم ثورة القسام وكان عمره عاما واحدا. فنشأ يتيما إلا أن نشأته هذه اسهمت فيها عوامل كثيرة منها اضطراره للسفر يافعا للعمل في أمكنة شتى منها الكويت. ويبدو أنه تعرف فيها على بعض المغتربين الذي أسسوا حركة فتح، فكان من أوائل الذين انضموا إليها، وبقي محاربا في صفوف المقاومة مناضلا يتنقل من خندق لآخر، ولكنه ابتعد عن الحركة بعد عام 1982 ورحيل المقاومة المأسوي من لبنان على إثر التوافقات التي صمّمها سيء الذكر فيليب حبيب. وانطبعت علاقته بها بالفتور، ثم اتسعت الشقة بينهما بعد اتفاق أوصلو 1993.

وأيا ما يكن الأمر فإن الذي يعيننا في هذا الفصل التذكاري الموجز هو شعره. وكان بيت الشعر في رام الله قد أصدر في العام 2008 جامع أشعاره الكاملة في ثلاثة أجزاء مجلدة بعنوان [العودسا الفلسطينية] يضم دواوينه التي صدرت تباعا بدءا من الرحيل باتجاه العودة 1970 وقصائد منقوشة على مسلة الأشرفية (مشترك) 1971 وتغرية خالد أبو خالد 1972 والجدل في منتصف الليل 1973 وأغنية حب عربية لهانوي 1973 وشاهراً سلاسل أحياء 1974 وبيسان في الرماد 1978 وأسميك بحرًا أسمي يدي الرمل 1991 ودي نخيل للنخيل 1994 وفرس لكنعان الفتى 1995 ورمح غرناطة، ومعلقة على جدران مخيم جنين 2002 .

ومن يتصفح الأعمال الشعرية وفقا لتواريخ القصائد يلاحظ من الانطباع الأول أن الشاعر لا موضوع لديه، ولا غرض، في شعره سوى التحريض، والنضال ضد الاحتلال الإسرائيلي. وانطباع آخر يلاحظ، وهو اتكاء الشاعر (ابو خالد) على مرجعيات ثقافية متعددة أكثرها حضورا هو التراث الشعبي الفلسطيني (الفولكلوري) فضلا عن التراث العربي والعالمي ولعل في اختياره كلمة العودسا عنوانا لجامع أشعاره ما يدل على هذا.

فالكلمة الأولى منحوتة من الأودسا الإغريقية والعودة التي لها في في نفوس الفلسطينيين ما لها من وقع. وما لها من حضور في الأغاني الشعبية والفنون القولية المختلفة. وها هو في إحدى قصائده المبكرة يميلنا إلى حكاية شعبية يعدد فيها الحكواتي ما يعترض المناضل من صعوبات تحول بينه وبين الوصول إلى هدفه النضالي وهو العودة، بيد أن هذا التعداد ليس تعدادا مباشرا وإنما عمد فيه لحكاية وظفها توظيفا فعالا في النسق الشعري، وأحالها إلى ضرب من الحكايات الغنائية الرومانسية :

مشقة هو العبور

فأول الوديان مريضُ التنين

يليه حجر حية وعمرها ألقان

وثالثٌ محط كل ليل

ورابع يعج بالغيلان

ثم يواصل الشاعر تعداد هذه المخاطر التي لا بد أن يواجهها البطل قبل أن يصل إلى

مبتغاه وهو:

وفي ذرى أطرافه جبال مغناطيس

تجرد الذي نجا

من سيفه ودرعه وخوذته

فهو مع اجتيازه جل هاتيك المخاطر متغلبًا على التنين، وعلى الأفعى، والغيلان، والمفاوز، وحلقة الليل البهيم الذي تهاجمه فيه النسور والغربان، لا يستطيع النجاة. وإن نجا ينجو بجسمه حسب بعد أن يسلبه من يترصدونه السيف والدرع والخوذة، وكل ما يمكنه أن يدافع به عن حياته المهددة. وهذه الحكاية بلا ريب معروفة لدى القارئ فهي من ثقافته الشعبية. وقد ضمن قصيدته بعضها في مسعى منه وحرص على تحقيق التواصل الحميم بجمهوره. فالشعر عنده نص تفاعلي لا تلقيني. فهو يعبر عن موقفه الصدامي بألفاظ وكلمات مألوفة معروفة صاغها الوجدان الشعبي. وتداولتها ألسنة القراء في ما مضى من الزمان. ولا يفتأ خالد أبو خالد يبحث عن الكلمات التي تم على ارتباط الشاعر بالأرض والإنسان الذي يحيا على هذه الأرض. فيذكر الدار بما تعنيه من ألفة وذكريات. وشجرة الزيتون بما توحى به من ظلال وعطاء. والخضرة بما تحمله هذه الكلمة من دلالات الربيع والحضب والانبعاث من الأرض اليباب:

ترى هل يرجع الأحباب  
وهل نحيا للقيام  
على زيتونة في الدار مخضرة

فاجتماع الزيتون، والدار، والخضرة، يضعنا وجهها لوجه أمام صورة الفلاح الذي تغوص  
قدماه في الطين، ويديه يتلمس جذع شجرة الزيتون، ويبنى بها الدار، وتشرق عيناه  
بالحنين لخضرة المروج في الربيع. ومثل هذا ما نجده يتكرر في قصيدة له أخرى يذكر فيها  
الراعي وغنمه والدالية. موظفا حكاية شعبية هي حكاية (جُبينة) التي تجاوز بها ما هو  
معروف عنها إلى ما هو غير معروف، يربطه الحكاية بمأساة اللاجئة، والتشرد، والغربة،  
والتبرم من عذابات النفي. يقول أحد اللاجئين مستشهدًا بأبيات محددة من ذاكرة الشعر  
الشعبي :

بكيّت أمس عند قرنة المغيب  
والبارحة يا عقاب  
حين القمر غاب  
شفت الثريا ميلت للمغيب  
أنكرت مولدي

في هذا النص أزلت القصيدة ما كان بينها وبين الشعر الشعبي من حواجز وفروق.  
وامتزجت لغة الكتابة بلغة الغناء العامي. مما يقرب القصيدة من القراء بمن فيهم أولئك الذين  
لم يألّفوا قراءة الشعر الفصيح. ويقول في قصيدة مبكرة بعنوان الليالي :

ويا ميحنا  
زهر البنفسج يا ربيع بلادنا  
ويا ميحنا  
الريح الشالي  
عدا على جيني  
والحمام المرتكي على السيف  
والليل الهني  
فارد علي جناحو

وهي قصيدة غارقة في بساطة قد يعترض عليها بعض الشعراء، وتقدة الشعر، وبعض الأكاديميين من محبي العربية الفصحى، ومع ذلك لا يصغي الشاعر لمثل هذا الاعتراض؛ كونه يسعى لشحذ الصلة بينه وبين جمهوره، وتعميق الأصرة مع قراء شعره. فاللهجة الدارجة التي تنظم منها الأغاني، والحكايات، هي الأخرى عربية، والفصاحة شيء نسبي فما يفلح في تحقيق التفاعل الحميم بين الشاعر وجمهوره أفصح من لغة النحاة، والصرفيين، وأرباب العلم بالاشتقاق. وبسبب هذه النظرة، التي يرنو بها أبو خالد لمهمة الشعر، شاع في قصائده هذا اللون من التفاعل. يقول في قصيدة تعبر عن اشواق المغتربين للوطن:

يا راكبين البحر

والليل والغربة

يا عاشقين التعب والموت والفرحة

مدوا ايديكم ع العبد

إحنا بنستنى

والصبر صابر معانا

والشوق والحنا

والجوع مَصّ زغارنا

وزوادته منا

أما تنوع المرجعيات في شعره، فأوضح من أن يخفى، فإلى جانب الحكايات الشعبية والأغاني، تعج قصائده بالأمثال المتداولة، والشوارد، والكنايات السائرة، فبإشارة إلى وضع الطفل الفلسطيني اللاجئ في أحد المخيمات، يتذكر المثل الذي يتسق مع المناسبة:

طفلٌ جفاه الصوت ودّعني

ما قال حتى: الدار دار أبونا

وأجوا العُزْبُ يطحونا

وأخوه في حضني

على شفّتي مرثية الشهداء

يا صمتي.

عدا عن الأمثال، والأغاني، والحكايات، لا تخلو قصائده من إيجاءاتٍ، وظلال، تعيد  
القارئ لبعض المأثورات العربية، كـتغريبة بني هلال، وأبي زيد الهلالي، وذياب بن غانم،  
وزرقاء اليمامة، التي كذبها قوما حين أخبرتهم بالغزو، فحسروا حرهم مع العدو:

قال المغتي والأسى كويه  
زرقاء سابتٌ وأنسبت  
وذياب في بحر الدما خلاها  
يا حيف يا بو زيد ما كان العشم  
ترمي عباتك والأصيلة  
مشلوحة ع عتابها

جمع الشاعر في هذه القصيدة بين زرقاء اليمامة، وذياب بن غانم، في إيجاءات تلقي  
بالأضواء على تحاذل القيادات التقليدية، وتفريطها بفلسطين، وعدم تصديها للعدو.  
وتتراءى لنا جدلية العلاقة بين الشاعر الحديث (أبو خالد) والتراث القديم أوضح مما هي  
لدى أي شاعر آخر. فهي أظهر، وأبين، من أن تخفى على أحد، أو ينكرها منتقد. ففي  
قصيدة ( شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف) يتخذ من الساردة قناعاً يفضي - من  
ورائه- بموقفه من انتفاضة الشعب الفلسطيني التي شملت الأرض والوطن من شماله إلى  
الجنوب:

كان يا ما كان  
يا مولاي يا ملكي السعيد  
هرمٌ يقوم وهكذا الفقراء ينتفضون  
يا مولاي أدركنا الصباح  
ويطبع المنشور  
يرحل من يدي يا قوت - سر يا  
فتلقفه العيون  
وتومئ الأيدي بالتحية  
عسقلان

جمع أبو خالد في هذه القصيدة كلا من شهرزاد، والملك شهريار، وياقوت الذي يطبع  
المنشور سرًا، والأيدي التي تلوح، وتحيي انتفاضة عسقلان. وهذا الشاهد إلى جانب

شواهد أخرى كثيرة تعزز ما ذكرناه في مستهل هذا الفصل عن التزامه بالنضال، والتحريض، والثورة، مثلما يعزز ما قلناه لاحقاً عن أن قصيدته تشبه إطاراً تتلاقى داخله وتتفاعل صور شتى من ملفوظات شعبية، وحكايات غنائية، ونماذج مقتبسة من التراث العربي التاريخي، ومن الثقافة الإغريقية، ومن الأدب العربي. وهذا كله يجعل من شعره مزيجاً ثقافياً جميلاً كاللوحه التي تفيض فيها الألوان بعضها على بعض، في تساقق بصريٍّ يبهز الأذواق، جاعلاً من شعره دواءً شافياً لجراح المرشدين في الآفاق.

## شعر القيسي في معترك الدارسين

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

ولأن القيسي يتمتع بهذه المكانة شعريا، فقد عُني به الدارسون، وكتاب الأطارح، والأبحاث المحكمة. وكنت قد جمعت ما كتبه عنه وما كتبه الآخرون من مقالات ودراسات، وما أجراه صحافيون معه من حوارات ومقابلات في كتاب يتضمن كشافا مفهوسا بما نشر عنه في الصحف والدوريات. وقد تفضل الشاعر - رحمه الله- بمراجعة المقدمة الخاصة بسيرته، وتدقيقها، ونشرتها في مستهل الكتاب بعنوان " الشاعر بقلمه " (بيروت: 98) وظن بعض الباحثين بسبب هذا العنوان، ومنهم عمر العامري، أن هذه التوطئة كتبها القيسي بنفسه، ولذلك نجد مؤلف هذا الكتاب " شعريّة الاعتراب " يشير للقيسي عند الاقتباس منها بصفته المؤلف، وهذا شيء شكلي لا يثير اهتمامنا تأييدا أو تقييدا.

وما هي إلا سنوات معدودات حتى قام الصديق الفنان الشاعر محمد العامري بإصدار كتاب جمع فيه مثل ما جمعت من مقالات ودراسات منشورة، ونشره ببيروت بعنوان " المغني الجوال " مستثنيا سبعا من مقالاتنا التي تناولنا فيها دواوين راية في الريح 1968 وخماسية الموت والحياة 1970 ورياح عز الدين القسام 1973 وكتاب حمدة 1988 وعائلة المشاة 1990 ومجنون عبس 1991 وأخيرا مقالنا عن ديوانه " ناي على أيامنا ". مُبقيا على واحدة هي التي تناول فيها ديوانه شتات الواحد (1989) مضيغا

دراستنا المنشورة في مجلة علامات في النقد (ج 40، المجلد العاشر، 2001 ص 377-400) عن تأثير فيديريكو غارثيا لوركا في شعره. وذكر العامري أنّ الدراسة نشرت على حلقنتين في الرأي الأردنية يومي 19 و 26 / 6 / 1998 وهذا غير دقيق. لأن ما نشر في الرأي كان عن تأثير لوركا في الشعر العربي، وقليلٌ منه عن القيسي، إلى جانب البياتي وسعدي يوسف ومحمود درويش وآخرين، ومما يدل على هذا أنّ في الدراسة إحالاتٍ لمراجع صدرت بعد هذا التاريخ. ولم يُفْث العامري أنّ يعتذر للقراء عن اختياره هذا، لأن الدراسة - في رأيه - ليست بذات قيمة، كونها تقتصر على ذكر أسماء الأماكن، والأشخاص (كذا) وهذا بالطبع غيرٌ صحيح.

### افتراءات

فالدراسةُ تبدأ بما ذكره د. أحمد عبد العزيز - من مصر - في دراسة له بمجلة " فصول " عن أثر لوركا في الشعر العربي المعاصر عامة، مشيراً لقصيدةٍ من شعر القيسي، وهي قصيدة " الصمْتُ والأسَى ". أما دراستنا فتعرض عرضاً دقيقاً، لا يعوزه التوثيق، لأثر لوركا في شعر القيسي، وللوسيط الذي ينقل لنا هذا الأثر، وهو الترجمات والدراسات. فوفّقت الدراسة بالقارئ على ما تُرجم من شعر لوركا حتى تاريخ نشر الدراسة، وهو العام 2001 ومن ذلك ترجمة عدنان بغجاتي - من سورية - لبعض شعره، وترجمة محمود صبح لأشعار أخرى. وسعدي يوسف لديوان الأغاني العجورية. وما ترجمه محمود علي مكي من شعره، ومسرحياته. وكاظم جواد، وسلافة حجاوي، وصلاح عبد الصبور، ورفعت عطفة، وناديا ظافر شعبان، وأحمد سويد، وعلي سعد، و بهيج شعبان، وآخرين.. لا يتسع المجال لذكرهم، وذكر ما ترجموه. ومع ذلك نقرأ للصديق العامري قوله: إنه لم يجد في الدراسة غير أسماء الأماكن، والأشخاص. علاوة على هذا كله، لم تُقَمْ الدراسة على الانطباعات، كغيرها مما يضمّه المجموع الموسوم بعنوان " المغنّي الجوال " بل تقوم على البحث الدقيق، والتمحيص المتناهي في التجرد، والموضوعية، فقد عُذنا لكتاب يضمّ عدداً كبيراً من قصائد لوركا بالإنجليزية، وهو بعنوان " The Selected Poems of Federico .G. Lorca في طبعته الثالثة والعشرين في نيويورك، وذكرنا الشواهد بالإنجليزية في الحواشي، ليتضح مدى التطابق، والاختلاف، بين شاعرنا القيسي، والشاعر الذي تأثر به. ولو كانت هذه الدراسة تقتصر على أسماء الأماكن، والأشخاص، لما نُشرت في مجلة مُحْكَمَة كمجلة علامات في النقد، فضلاً عن أنها دراسةٌ تقوم على ركائز

أساسية تُعنى بها الدراسات المقارنة، كمعرفة الوسيط الذي جاء الأثر عن طريقه، والمؤثر لوركا، وما يتمتع به من حضور قوي في الثقافة العربية، ولا سيما في الشعر، والمسرح. والتنبيه على ما كُتب عنه بالعربية من دراسات تؤكد هذا الحضور وحججه. وأخيراً الأثر، ومظاهره. وقد تجلّى الأثر اللوركوي في شعر القيسي في مناحي عدّة، تتمثل في الأمثلة غير المحدودة، والشواهد الموجودة. من أبرزها ترديد اسم لوركا في شعره، وتضمين شعره أحياناً من شعر لوركا مترجمة، واستخدام الرموز التي تواتر استخدامها في شعر لوركا، مثل: الفجر، والجيتار، والنهر، والماء، والفرس، والسرج.. إلخ. وترديد أسماء الأماكن: كفرناطة؛ وقرطبة؛ وإشبيلية؛ وغيرها.. كما يتواتر ذكره أيضاً في شعر لوركا. علاوة على ظهور مفردات إسبانية عند القيسي، مثل " غيتاني " ومعناها العجريّ. ألا نجد بعد هذا في قول العامري شيئاً غير قليل من الافتراء والمين؟ وهو افتراءٌ قصير الأجل، والأمد، لأنّ أيّ قارئ - مهما كان ساذجاً - سيكتشف، يُسرّ، ما في هذا الادعاء من البعد عن الواقع، بمجرد أن يلتقي النظر على الدراسة، وحتى قبل أن يقرأ.

### يحيئون ضحى

ولعلّ مما يلفت النظر في الكنايين أنّ العامريين صرفا النظر، وأضربا عن ذكر ديوان " يحيئون ضحى " وكان القيسي قد كتبه، وساه كراس الانتفاضة، ونشر منه قصائد في الصحف، والمجلات، وقد خصني بالاطلاع عليه، وكتبته عنه مقالة نُشرت في حينه (1988) ثم ضُمنت في كتابي الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي 1990 (ص 89-99) وقد يجدّ العامري حجة لذلك في أنّ كتابه يقتصر على شعرية الاعتراب، والديوان المذكور، على فرض أنه موجود، لا اعتراب فيه، فقصائده قصائد مقاومة، ونضالات. وتتجلى فيها مواقف إيديولوجية تتعارض مع الاعتراب بمفهومه الفلسفي عند شاخث وغيره.

### في المعترك

واللافت أنّ الدراسات كثرت، وتواترت، عن شعره. فقد تناول شعره عددٌ من الدارسين الأكاديميين. فمن بين النقاد، والشعراء النقاد، الذين كتبوا عنه قصي الحسين، ورجاء النقاش، وأحمد دحبور، وشوقي بغداد، وإحسان عباس، وجودت فخر الدين، وخليل أحمد خليل، وخليل السواحري، وراسم المدهون، وعبد الرحمن ياغي، وعمر

شبانة، وعناية جابر، وفخري صالح، ومحمود الريماوي، وياسين رفاعية، ويوسف أبو لوز، ويوسف ضمرة. وأعدت كل من حنان عمايرة، ورلى عصفور، أطروحة عنه وعن شعره، الأولى رسالة ماجستير، والثانية رسالة دكتوراه، نوقشتا في الأردنية. وقُدِّمَتْ في جامعة لاهور بباكستان رسالة عن التناض الديني في شعره 2014 وفي جامعة النجاح بفلسطين رسالة عن البنية الدرامية في شعره لدعاء علي عبد الله، ونُشرت في كتاب. وأخرى بالعنوان ذاته " البنية الدرامية في شعر القيسي " لإسلام شاهر الحليفاوي في جامعة الخليل. ونوقشت في الأزهر الإسلامية بغزة رسالة أخرى عن القيسي حياته وشعره. ونُشرت إيهام زياد بحثًا بعنوان العتبات النصية في شعر القيسي (دراسات، 2019) وعماد الضمور: سردية الشعر في ممنمات أليسا (جامعة النجاح، مج 23، ع 2، 2009) وهناك البواب نشرت عن الصوت وعلاقته بالدلالة في شعره (مجلة العلامة، حزيران 2018) وهذا غيُصُّ من فيض كُتب عن القيسي وعن شعره ونثره. وقد تضمن عددُ مجلة أوراق (2004) البحوث والدراسات التي قُدِّمَتْ في ذكره، ومن بين ما نُشر فيه دراستنا للُغز الأنا في شعر القيسي ونثره .

### الاعتراب في شعره

أما كتاب د. عمر العامري (224ص) الذي نحن بصدده في هذا الفصل من نافذتنا المضاءة فهو رسالة نوقشت في اليرموك (2010) وهذا يعني أن بعض البحوث والرسائل المذكورة يُفترض أن يكون قد اطلع عليها، أو على بعضها، إلا أنه للأسف لم يشر لأي منها، لا في الهوامش، ولا في ثبَتِ المراجع، مع أنه يشير للكثير مما لا علاقة له بالقيسي. على أن الباحث أسرف، وضيَّق على نفسه كثيرًا حين تخيَّر الموضوع، والتوطئة التي تمهد له بها، إذ قد لا يتفق القارئ معه في أن القيسي كان شاعرًا مغتربًا بالمعنى الذي نجده لدى شاخْت، أو ماركس، أو هيجل، أو حتى إريك فروم. فالقيسي شاعرٌ طردَ من وطنه طفلًا، ومن الطبيعي أن يجد نفسه في هذا المكان، أو ذاك، غريبًا:

في المكان الذي ليس لي

لا أرى ضوءَ منزلي

وذلك لأنه بعيدٌ عن وطنه، وهذا البعد يجعله دائم الحنين، والشجن. وقد تراءى للعامري أن هذا الشجن، وذلك الحنين، لا يختلفان عن الشعور بالاعتراب، كاعتراب

جبران، أو أبي ماضي، أو ميخائيل نعيمة. وكان قد وقع في هذا المنزلق المرحوم سامح الرواشدة في كتاب له عن ذاكرة الطفولة في شعر محمد إبراهيم لافي (2010) فحشره حشرًا في زُمرَة المغتربين، وهو لا مُغترِب، ولا ما يجزنون. فهو كالقيسي، وغيره، يريان في الحنين إلى بلدانهم، وإلى وطنهم، فضلا لا اغترابًا، ومقاومةً لا وحشةً، ولا انغزالا. لذا لا نجد ما يسوّغ له القول في تعقيباته على قصيدة " كفر عانة البعيدة ": " إن الاغتراب في أحد جوانبه تخلّ طوعي يقوم به أفراد المجتمع " وهذا الاقتباس من كتاب المقدمات الكلاسيكية للاغتراب " اقتباس يتناقض مع القول: " ومن جانب آخر هو نقل حق مُعيّن لطرفٍ آخر " وبصرفِ النظر عن صاحب، أو صاحبي، هذه الأقوال، فإنّ من الواضح أنه، أو أنها، لا يعرفان إلا القليل عن مأساة فلسطين، وعن المشاعر التي تنبعث بسببها في الإنسان الفلسطيني الذي وجد نفسه فجأة طريد الفردوس. وهذا ليس غربة أو اغترابًا. وإذا عدّنا شيتا من هذا القبيل نكون قد بسطنا الأمر أكثر مما ينبغي. وهذه المأساة صبغت حياة الفلسطيني بسواد الألم، والحزن، والحنين. أمّا ما يتشدد به إريك فروم، وغيره، من حدقات عن اغتراب المهّمّشين، في ظلّ نُظم الإقطاع، والاستغلال البرجوازي، أو الكومبرادوري، فشيءٌ نحسبه ترفًا ذهنيًا، وفلسفة تتجاوزُ المعقول، والمقبول، ويغدو البحثُ - في مثل هذه الحال - بحثًا عبثيًا، يتجاوز دائرة السؤال: إذ ما الذي يجعل شاعرًا فلسطينيًا كالقيسي، أو لافي، أو المناصرة، أو محمود درويش، أو غيره، يحنُّ للمكان، ويتوق لاستعادة ما مضى من الزمان؟

ولا ريبَ في أنّ عمّر العامري يحاول في فصلي الكتاب، مع المهاد النظري، إذا ساع التعبير، إقناعنا بالتفسير، أو التأويل، بكلمة أدق، الذي يجعل من شعر القيسي وعاء يفيضُ بشعور الاغتراب، إلا أنه في بعض المواضع يشتطُّ في التأويل الذي يقوم على الربط بين أشياء متباعدة لا صلة بينها في الواقع. ففي تناوله قصيدة " قرابة " مثلا - يعلق على قول القيسي " ينشلي من بئر الوحدة " رابطا بين بئر القيسي هذا، والبئر الذي ألقى بيوسف الصديق فيه. وأنا أظن ألا علاقة بين البئرين، وأن الإشارة إلى إخوة يوسف - ها هنا - من باب التكلف، ولي عُنق النصّ. وهذا ينسحب على ما يقوله عن رمزية [سارا] في شعر القيسي، ولا سيما في الديوان " إناء لأزهار سارا.. ". إذ قد وقع المؤلف تحت تأثير مبالغات القيسي في تصريحه لجريدة اليوم (28 ذي الحجة 1401هـ) ولعلي من هذه الملاحظة استطرده، فأقول: إن المؤلف العامري - كغيره -

كثيراً ما يستند في تحليله، وتأويله، لأقوال الشاعر، ونحن نعرف طبع الشعراء، فهم كثيراً ما يبالغون، فيقولون أشياء عن أشعارهم، إذا امتحنها اللبيب تكشفت له عن أوهام، لا حقائق، وعن أكاذيب، لا وقائع. وما يقع فيه مُصنِّفو الأطاريح هو ظنهم أن ما يقوله الشاعر عن شعره شيء كالوحي، لا يأتيه الباطل من أمامه، ولا من خلفه. والحال أن بعضه قد يكون صادقاً، وأكثره من قبيل الهراء.

### وحيّد كعود القصب

ومّا خلط فيه المؤلف، وأشكّل، أنه لا يفتق في حديثه عن الغربة في الموت استشهاداً، وموت الإنسان حتف أئنه. فهو يعدّ الموت في الفصل الموسوم بعنوان " الاغتراب والموت " علامة من علامات الاستلاب الذي هو أكثر حدة من الاغتراب، مع أنّ هذا غير صحيح. وقد تنبّه لذلك متأخراً (ص111) عندما ذكر أن الموت الاستشهادي مختلف عن الموت الطبيعي. وكنا نتوقع أن يقفنا العامري في كتابه إزاء موت الأب، إسوة بموت الأم حمدة. إلا أنه لم يُشر لذلك، على الرغم من أن موت الأب ترك أثراً في شعر القيسي كبيراً، لا يقل عن تأثير وفاة الأم. وفي تأويل المؤلف لبعض ما في قصيدة " وَجْه المرأة " أوهام سببها أنه لم يدرك ما في عبارة " كلُّ شيءٍ على ما يُرام " التي تتكرّر في القصيدة، من مفارقة ساخرة من سلطة أوسلو. فالقصيدة، وهي من ديوان " ماء القلب " كتبها بعيدَ زيارته لمناطق السلطة الفلسطينية، ووقوفه على ما فيها من فسادٍ مُخزٍ، ومُشين. فهو بتكراره " كلُّ شيءٍ على ما يُرام " يرِدُّ ما يقوله الفاسدون، ساخراً، ثم يلتفت قائلاً:

غير أني وحيّد تماماً

كعود القصب

وجلّ قصائد الديوان (ماء القلب) تسودها هذه السخرية النابعة من مرارة الأحساس بأنّ مَنْ وقَّعوا على اتفاق أوسلو، وقَّعوا على بيع الوطن. ولو وقَّع العامريّ إزاء قصيدته التي يصف فيها عودته لمخيم الجلزون بعد ثلاثين عاماً من الفراق، لما توهم التناقض بين عبارة " كلُّ شيءٍ على ما يُرام، و وحيّد تماماً كعود القصب. وهذه الملاحظة على كتاب العامريّ " شعريّة الاغتراب " لا تقلل - قطعاً - من قيمته، وأهميته ما فيه من دراساتٍ لتجارب

القيسي الشعرية. وليت الدارس أمّ بروايته الحديقة السرية<sup>(1)</sup>، فهني، وإن كانت نثرًا، إلا أنه نثر كأنه نظم على رأي أبي حيان التوحيدي.

## جماليات التلقي

وأعدت الدكتورة الشاعرة نبيلة الخطيب، عنه، وعن شعره، أطروحة دكتوراه (2018) نُشرت بدعم من وزارة الثقافة، بعنوان " شعرُ محمد القيسي في ضوء جالياتِ التلقي: قراءةٌ في أفق التوقع " 2020.

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

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

وإني، وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ،  
لأتِ بما لم تستطِعْهُ الأوائلُ

## الأنا والآخر

وهكذا نجد المؤلفة تغدِلُ عن أفق القارئ لتحدثنا في الفصل الأول عن " الأنا والآخر". مكتفية من العنوان بهاتين الكلمتين، معوّلةً على زكّانة القارئ، ونفاذ بصيرته، فيقومُ بزيادة ما هو ضرورة ليصبح العنوان " الأنا والآخر في شعره". والحرص على التكتيف، والاختصار، يمنح المؤلفة الشاعرة من التطواف على مفهوم الأنا، ومفهوم الآخر، لتحديدهما، فهما مفهومان لها مدلولهما المصطلحي الشائع في الدراسات الأدبية، والمقارنة. وقد يُعزى ذلك لكون الموضوع لا يتسق مع منهج الاحتفاء بالمتلقي، بدلا من المبدع، الذي تقصيه نظرية التلقي من الأضواء، حتى ردّدت بقوة مقولة " موت المؤلف". بمعنى أن معرفتنا به، وبهواجسه، معرفة غير ضرورية، وليست لها قيمة. ومع ذلك، فإن نبيلة الخطيب، حرصًا منها على الوفاء لذكرى هذا الشاعر، قدمت لدراستها بنبذة عنه. فذكرت أن ولادته كانت في العام 1944 في بلدة كفر عانة على كُثبٍ من يافا بفلسطين. وأنه طُردَ فيمن طردوا منها عام 1948 ليستقر هو وأسرته في مخيم الجلزون على مقربة من رام الله، وأنه درس في مدارس الأنوروا، والمدارس الحكومية، وفي معهد قلنديا المهني، وانتسب لجامعة بيروت العربية، وظفر بالشهادة الجامعية الأولى التي تؤهله للعمل مدرسًا للغة العربية في مدارس الكويت، والسعودية، وليبيا. وتنقل في عواصم عدة منها: دمشق وبيروت وطرابلس وتونس ولندن وطهران وعمان وبغداد والقاهرة والجزائر، لكن استقراره كان في بلدة الرصيفة بين عمان والزرقاء، وفي آخر أيامه استقرَّ بعمان في حي المدينة الرياضية مقابل صرح الشهيد. أما آثاره، فقد استقصتها في صفحتين، بيد أنها اقتصرت على الشِّعر، ولم تذكر جهوده الأخرى في النثر، ومنها كتابه (الهواء المقنع) و(كتاب الابن) وهو سيرة، والحديقة السرية، وهي رواية، وشرفة في قصص، وهي رواية أخرى صدرت بعد رحيله بعام 2004.

وعُدَّ المؤلفَة - ها هنا - واضحٌ، ومعروفٌ، فهي لا تدرس في الكتاب إلا شعره. وهذا ربما يكون كافيًا بل أكثر من كافٍ. وبالعودة للفصل الأول، نجد المؤلفة تفتني - للأسف - أثر بعض الدارسين ممن لا يتضح لديهم ما المقصود بالأنا، وما المقصود بالآخر. وقد أحالتنا

لمؤلفاتٍ من هذا النوع. منها "جدل الأنا والآخر في الشعر الصوفي". ومثل هذا ما نود التذكير به، وهو "الآخر في الرواية الفلسطينية النسوية" وكذلك دراسة نُشرت بعنوان "الأنا والآخر في الشعر الجاهلي" لريثة غنيم. فالآخر في هذه الدراسات مُختلفٌ فيه. فكل من هو مباينٌ للذات يُعد في نظر مؤلفيها آخر. وعند الدكتورة نبيلة تعد الأم آخر، والمرأة آخر، والزوجة آخر، والحبيبة آخر. وهي مع ذلك تسمي هذا الآخر تارة مؤتلفاً، وتارة مختلفاً، وطوراً خصياً أو ضدّاً أو تقيضاً أو عدوّاً. ومع أننا لا نجد الفرق بين المختلف، والحصيم، والتقيض، والضد، فرقاً واضحاً، إلا أن هذه التقسيمات في نظرنا غريبة عن هذا الإطار الذي يكثر تناوله في الدراسات المقارنة. وهذا التقسيم، كالتقسيم إلى إيجابي، وسليبي، كله مما بُني على فكرة غير واضحة. فالأنا، في ما نعرفه في الدراسات، هو الشخص الذي يجري عليه التركيز في الرواية، أو في الشعر، مقابل آخر من جنسٍ آخر، وثقافةٍ أخرى. ولتوضيح هذا نورد المثال الذي تناوله كثيرون تحت مُسمّى الأنا والآخر، وهو رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. فالسوداني مصطفى سعيد بطل الرواية هو الأنا، وجين موريس الإنجليزية، ومن شابهها، وشاكلها، من الشخصيات البريطانية، هو الآخر.

وفي رواية سجين المرايا لسعود السنوسي يعد عبد العزيز- الشاب الكويتي - الذي قدم إلى لندن بهدف تعلم الإنجليزية، هو الأنا، وجاكلين السيدة الإنجليزية، والشخصيات الأخرى، بمن فيها صاحب بيت الزنق، والشابة الرقيقة (كاترين) التي كادت تبكي يوم سفره، هم الآخر. وفي قصيدة "شتاء ريتا الطويل" لمحمود درويش يعد المتكلم الفلسطيني هو الأنا، وريتا الإسرائيلي هي الآخر. ولا يُعقل أن تحتسب الأم بالنسبة للشاعر القيسي آخر، ولا المرأة، ولا الحبيبة، ولا الصديق. ومما هو جدير بالذكر، خليق بالترجيح، أن القيسي من أكثر الشعراء التفاتاً للذات، ولمن يحيطون بها، كالأم حمدة، والأب الشهيد، والأخت زكية، التي توفيت في أيام الهجرة المبكرة. والأصدقاء، والحبيبة، التي شغلته كثيراً "في الحديقة السرية" والشهداء من أبناء الوطن. لهذا لا نرى في مقولة الأنا والآخر ما يستحق البحث في شعره، مثلما هي الحال في شعر سميح القاسم، مثلاً، ومحمود درويش، أو في رواية إميل حبيبي (المتشائل) أو في قصص محمد علي طه، أو حنا إبراهيم.

## المفارقة في شعره

في الفصل الثاني الموسوم بعنوان " المفارقة " توجي المؤلفة بأنَّ الحديث عن هذه الظاهرة حديث عامٌّ لا يختص بالقيسي، ولا بشعره، ولا بالتلقي، ولا بأفق التوقع، وحواجزه. وهذا يتضح من العناوين الفرعية. فبعد أن تعرف المفارقة لغةً، واصطلاحاً، تتناول أنواعها، وتعرّف كلا منها: المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، أو الحدث، والمفارقة الرومانسية، والدرامية؛ من ساخرة، وغير ساخرة. وهذه الأنواع لكل منها تعريفٌ مقتبسٌ من بعض الدراسات، لكنها جميعاً ذُكرت في كتاب ناصر شبانة عن " المفارقة في الشعر العربي الحديث ". ولا يخفى أن لديه مسوعاً للحديث عن هذه الأنواع، كونه يتناولها لدى عدد من الشعراء، وليس لدى شاعر واحد. لكن المؤلفة جثمت نفسها عناء التحدث عن هذه الأنواع جميعاً على الرغم من أن ذلك غير ضروري، لأن بعضها لا وجود له في شعر القيسي. والدليل على هذا أنها في تركيزها على شعره، وما فيه من مفارقات، تناست هاتيك الأنواع، وسأقت ما جاء عن شعره ضمن سياق واحدٍ عن المفارقة، باستثناء إشارة واحدة ص 174 في تعليق لها في الهامش على بعض الأبيات زاعمة أنها تندرج في المفارقة الدرامية، مؤكدة أنها أكثر المفارقات حضوراً في شعره.

## الإيقاع. الصورة. النص:

وفي الفصل الثالث من كتابها تبتعدُ الدكتورة نبيلة الخطيب عن نظرية التلقي، وعن أفق التوقع، وكسره. فقد غلب عليها الاعتماد على مصادر عربية قديمة تقليدية. كالعمدة لابن رشيقي، ونقد الشعر لقدماء، وكتب العروض، والبلاغة، بما هي عليه من طابع تقليدي جاف، باستثناء كتاب " البنية الإيقاعية " الذي لا يخلو من بعض الإدعاءات، لكيال أبو ديب. وعلى مراجع أجنبية لا صلة لها بأفق التلقي، قطعاً، ككتاب ريتشاردز " مبادئ النقد الأدبي " الذي ترجمه المرحوم محمد مصطفى بدوي. وبعض مقالات إليوت، وكولردج، وأوستن ورنُ Warren، ورينية ويلك، وآخرين.. لا علاقة لهم من قريب، أو من بعيد، بهذا النوع من القراءة. ووقفت المؤلفة في الكشف عما في شعر القيسي من بديع الصنعة الموسيقية، والوزنية، مع أنه كتب، ونشر ما يعرف بقصيدة النثر، وكان فيها من البارعين. ولكن المؤلفة تغضُّ النظر عن هذا الجانب لسبب لم تذكره. ووقفت أيضاً، وبعيداً عن التلقي ونظريته، في الكشف عما لدى القيسي من صور شعرية مبتكرة. ولو أننا نتمنى لو

ابتعدت عن التقليد في هذا الجانب. فهي تشير كثيرًا لما يعرف بالمحسنات البديعية، والكنائية، والتورية، والجناس التام، والناقص، والجناس الاشتقائي، وللتشبيه، والاستعارة، مما يجعل هذا الجزء من دراستها لدراسة بلاغية، أين منها التلقي؟ ولا أستبعد أن يشعر بعض القراء، لا سيما المترسون منهم بقراءة الشعر الحديث، ونقده، ببعض الاستهجان؛ لأن المؤلفة التي تعدُّ في مقدمتها بتقديم دراسة، أو قراءة جديدة، تختلف عن سائر القراءات، بتركيزها على التأويل، والتلقي، تقدم لنا دراسة قلَّ فيها الجديد، وكثُر التقليد، والترديد.

على أنّ هذه الملاحظة - كغيرها - مما يذكر عن الدراسات النقدية، والأدبية، التي يعترزم مؤلفوها تطبيق أدوات وطرائق نقدية جديدة، لا تقلل من قيمة الكتاب، ولا من الجهد النقدي الذي يتجلى فيه. فقد اجتهدت في ارتياد نهج من القراءة، والبحث، فكان لها من هذا الاجتهاد أجرٌ المجتهد إن أخطأ، وإن أصاب.

---

1. عن الحديقة السرية انظر: إبراهيم خليل، أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، 2014 ص 157-166 يذكر أن لنا كتابا ثانيا عن القيسي بعنوان محمد القيسي قيثاره المنفى وتباريح الشجن ، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017



## 8

### العلاق: شعرية الأمكنة وبلاغة التلميح

يحتل المكان في الشعر ما لا يحتله في الأدب النثري، من قصة قصيرة، ورواية، ومسرحية. ففي الفنون التي تعتمد على السرد والحركة والتنقل والخيال الذي يسوق للقارئ حوادث تقع في مدة من الزمن، لا بد من أطر مكانية يُعنى بها الكاتب - عادة - لمساعدة القارئ، أو المتلقي - بالنسبة للمشاهدين في المسرح - على تخيل الأحداث، وتسلسلها، وما يسفر عن ذلك التسلسل من ترابط نسقي، واتساق نصي، يميز القصة عن الرواية، والرواية عن القصة، والاثنتين عن المسرحية. أما في الشعر، فحسب الشاعر أن يذكر النهر، أو البحر، أو الشاطئ، أو المرعى، أو الروض، أو البستان، أو المدينة، وما شابه ذلك وشاكله من أمكنة على سبيل الإشارة؛ لأمر فيه إضاءة موقف وجداني معين، أو شعور جمالي، أو إحساس يُفصح عن تأثره بهذا المكان. فقد كثر على سبيل المثال ذكر غرناطة، وقرطبة، وهما حاضرتان أندلسيتان في الشعر العربي قديمه والحديث. وقيل إن لشوقي أمير الشعراء من الشعر في ذلك ما يكفي لصياغة عنوان يصدق على هذه الكثرة، وهو "أندلسيات شوقي"<sup>(1)</sup> على رأي صالح الأشرم مؤلف الكتاب الموسوم بهذا العنوان.

ولسنا نعرف شاعرًا غنيًا بالأمكنة وذكرها من باب الرمز مثل ما عني بها محمود درويش، وبذكرها. سواء أكانت هذه الأمكنة في بلاده فلسطين، أم في غيرها. فالأندلس تحظى في شعره بنصيب الأسد. وبصفة خاصة غرناطة التي خصص لها قصيدة مشهورة عنون بها أحد دواوينه، وهو "أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي"<sup>(2)</sup> وهي قصيدة كتبت عنها دراسات كثيرة بين معجبة بها غاية الإعجاب، وبين من تثير من خلالها الغبار في وجه الشاعر درويش وشعره، كتلك التي نشرها عادل الأسطة بعنوان جدل الشعر والسياسة<sup>(3)</sup>. ومن الشعراء الذي تواتر لديهم ذكر الأندلس، وغرناطة بالذات، محمد القيسي<sup>(4)</sup>، وحميد سعيد، الذي تواتر في شعره ذكره المورسكيين، وهم الأندلسيون الذين ظلوا في الأندلس بعد الرحيل عام 897 هـ 1492 م. وقصيدته من أوراق المورسكي قصيدة معروفة مشهورة.

أما العلاق، ففي شعره، ولا سيما مختاراته التي وسمها بعنوان تفاحة الضوء ( عمان: 2021) غلت عليه الإشارة للمدن، واسط، وبغداد، وغرناطة، وقرطبة، وأوروك (الوركاء) و بابل، وبئر يوسف الصديق. ففي قصيدة بعنوان "فاكهة الماضي" يقع الشاعر، أو المتكلم بكلمة أدق، تحت سحر مدينة غرناطة، وما تمثله بالنسبة لشاعر عربي كالعلاق من ماض يشهد على وحدة هذه الأمة، وتاريخها المجيد، ولغتها المشتركة، فالنسيم الذي يلفنا نسيمٌ واحد، والغبار الذي أحاطنا به الزمن غبارٌ واحدٌ، أوراقنا واحدة، وإنما لشظايا حلمنا الأخير. حلمنا الذي تبدد وتحول إلى كابوس:

ألمحها في فجر كل يوم  
تنسلّ من نعاسها ساعةً يجلو النوم  
ساعة يغدو الضوء والظلمة توأمين  
والندى سرير  
تجلس عند آخر الليل على بساطه الأخير  
ألمحها، أهدتُ غرناطةً يا فاكهة الماضي  
نسيمٌ واحد يلفنا. غبارنا من الزمان واحدٌ  
أوراقنا واحدةً  
نحن بقايا طلل مبارك  
نحن شظايا حلمنا الأخير

هذه الإيحاءات: النسيم، والغبار، والأوراق، والأطلال، بما تختزنه من ضلال، يعبر الشاعر فيها عن تفاعله الخاص بالمكان الغرناطي، من غير وصف لغرناطة، وما فيها من آثار، ومن حدائق، وقصور كالحمرء، وجنة العريف، وغيرها مما بهر به شوقي وآخرون. فهو يتخذ من المدينة رمزاً للدلالة على ماضيها الدائر، وفي موقع آخر يصل وادي شنييل في غرناطة بنهر الفرات، وأطفال العراق الأبي، بأطفال الأندلس إبان الصراع الدموي مع الفرنجة، الذين يهجمون على " أغنية العُشب " هجومًا كاسمًا يبعثُ بغيوم الضحى للمنافي :

تلفتُ كان الفراتٌ وحيدا  
يحصن أطفاله بالأسى والتأمم  
وغرناطةً تتلوى

والضحيا نجوم مَحْشَمَة في الضفاف  
أَيُّ عطر يقود الغزاة لأغنية العُشب  
أَيُّ يشدُّ غيوم الضحى للمنافي

وليست قرطبة، التي يتكرر ذكرها في شعر لوركا، وشعر محمود درويش، ومحمد  
القيسي، بأقل حضورًا من غرناطة في شعر العلاق. فأَيُّ زائر مثل علي جعفر العلاق لا  
بد من أن يتأثر بما يشاهده فيها من معالم، وآثار، تؤكّد أن المدينة كانت، وما تزال،  
تشبّهت بماضيها العربي الإسلامي، فهي - مثلما يقول العلاق شعرًا تجاهد ألا تضيع:

رأيت بلادًا تجاهدُ ألا تضيع  
شممتُ أريج منائرِها المترية  
وتملكني هاجسٌ  
تلك بيروثُ أم قرطبة  
وغزالُ صبايَ المشرّد

أم تلك خمرته الطيبة (ص 107)

ففناء الشاعر الصوفي، أو شبه الصوفي، في هذه المدينة الأندلسية، يعبر عنه  
بالمساواة بينها وبين بغداد، فلا يعرف ما الاسم المناسب: "أسميك بغداد، أم قرطبة؟"  
(ص 109) ومن المدائن التي تجد حظًا لها في شعر العلاق مدينة واسط، تلك التي  
أنشأها الحجاج بن يوسف الثقفي وسط العراق، ومن ذلك سميت واسط. وينسب إليها  
الواسطي الخطاط الذي تعزى إليه لوحات زخرفية في ألف ليلة وليلة، وفي كليلة ودمنة،  
ومقامات البديع. فقد أطلق العلاق على الشاعر المعروف ابن زريق اسم الواسطي بدلا  
من البغدادي، مع أن النسب الثاني هو الشائع عنه، والمعروف، يقول العلاق على لسان  
ابن زريق:

يا شجرَ الكرخ  
وأنسى أن لي من عمرم عامين  
تركْتُ فيها يدي  
عمري المبتلّ

جئت دونما عينين (ص15)

فعدا عن أن ابن زريق نادى لتركه بغداد، وتركه زوجته التي أحبها كثيرا واحبته، فهو نادم أيضا لتركه واسط، يقول الشاعر على لسانه في قصيدة أخرى:

واسطُ كانت في دمي آنية من مطر  
مملكة ضيَّعتها صبيحة الاثنين  
وفي مساء الأحد الشاحب جفَّت وردةٌ  
في طرف الضلع  
بكتُ قبيلة في العين

وفي أخرى لا يدري المتكلم في القصيدة من أمر واسط إلا أنها تموج في نفسه تموج الأعمات وهن يغنين للشيب، أو للقلوب القاسية كالحجارة:

ربما واسطُ  
تموَّج في كما الأعماتُ  
يغنين للشيب  
أو للقلوب الحجَرُ

وتبدو هذه الأمكنة: غرناطة، وقرطبة، وبغداد، وواسط، متأخرة نسبيًا قياسا لبابل، وأوروك، فهو يكرر ذكر بابل متخذًا منها رمزًا يحيلنا إلى العراق كله. فبابل التي تذكرنا بالحضارات المبكرة في بلاد ما بين النهرين، تذكرنا أيضا بكلكامش، بطل الملاحم السومرية، وأنكيديو، وبذكر هذين النموذجين تحضر في الأذهان لغة الحنين إلى الحياة الخالدة التي لا تنتهي بموت الكائن، وتذكرنا بصفة خاصة بكلكامش، والبحث عن العشبة التي زعموا أنها تجعل الإنسان خالدًا لا يدركه الفناء، ولا يخترمه موت:

منذ أن كانَ كلكامش عشبة  
منذ أن خلقت بابلُ لغةً للحنين والموت  
لنا، متقلِّبٌ بين ليل وليل  
فمن أيما عشبة صاغنا الله  
من أيما تهلكة

للخراب أم البركة (ص 244)

ولا يفتأ الشاعر متخذًا من بابل رمزًا لمعاناة العراقيين في القديم والحديث. فإذا كان  
كلكامش فشل في أن يظفر بالخلود، وبالعشبة الخاصة بذلك إذ التهمت الأفعى، فحسر  
بذلك نعمة البقاء الأبدى، فإن بابل أيضًا رمزٌ لما يخيم على العراق من محن، تظلل أنهاره،  
وتهجن صلوات المتعبدين فيه، فهو:

شعبٌ يهاجر مرتديًا ضوء محنته

أين يمضي؟

وأى غدٍ يتخيرُ؟

أعياده معبرٌ بين موتين (ص 207)

وتبعًا لما تقدم، وسبق، نجد في بابل فاعلية رمزية لا نجدها لا في واسط، ولا في  
غرناطة، ولا في قرطبة، ولا حتى في أوروك. تشهد على هذا قصيدة بعنوان " افتراض "  
إذ يخاطبُ المتكلم في القصيدة عدوًا افتراضيا يتبجح هذا العدو الافتراضي بالكثير الجمّ مما  
جاء به الأمريكيون للعراق من سمائب ممطرة، ومن قيثارٍ شجية، وحزينة، ومن أسراب  
نوارس مثيرة، ومن نكهة يضيفها الاحتلال على الوردية، أو على الحجارة، وجلّ هذا مما  
يجاري المتكلم فيه عدوّه، غير أنه في آخر القصيدة يلقي عليه بسؤال ينفي جلّ هاتيك  
الإدعاءات:

لكن أتستطيع

أن تتناسى كلّ ذلك الدخان

يصعدُ من روحك منذ اغتصبت

بابل حتى الآن؟

أما أوروك، وهو الاسم القديم للوركاء، فلا ريب في أنه اسم يرتبط ذهنيًا بكلكامش،  
وأنكيدو، وحكاية البحث عن الخلود، فلمتكلم في القصيدة يبحث في هذه البلدة القديمة،  
وبين أطلالها الدارسة، عن قمر ما يضيء، ويخلصه من الموت. ويأتي حرص الشاعر على  
وصف القمر بالذبول كأنما هو أبحاء بخيبة المسعى:

من سيخلصني ، إنه الحوث

أنفص مثل اللديغ ثيابي  
وأنهض من محنة النوم، يحف بي العابرون  
الطغاة، القساء، الجناة، الغزاة، الذئاب (ص 269)

فلا ريب في أنّ أوروك التي ترمز للعراق برمته تعاني من ذبول القمر، فما يحيط بها من خطر يمثله العابرون القساء، والغزاة، والطغاة. وصفوة القول، وزبدة الحديث، هي أنّ العلاق في مختاراته هذه يتخذ من المدن غرناطة، قرطبة، واسط، بغداد، بابل، أورك، وغيرها، رموزًا توحى في مواقعها من النصوص إحياءاتٍ سياسيةً تارةً، وطورًا حضارية ثقافية، وفي طور ثالث إشارة لما يعانيه العراق اليوم من اختلالات طائفية، واحتلالات خارجية، وأخرى إيرانية بالوكالة. وبدلا من أن يعبر عن ذلك تعبيرًا مباشرًا يؤدي إلى تسطّح التجربة الشعرية، يعبر عن ذلك بإيماءاتٍ لا تعدو ذكر اسم المدينة، وما يترتب على ذكر الاسم من إحالات للمعاني، وبذلك يحقق الشاعر لقصيدته بلاغة التلميح عوضًا عن التصريح.

1. صالح الأستر، أندلسيات شوقي، ط4، مطبعة جامعة دمشق، 1959
2. محمود درويش، أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، ط1، طوبقال للنشر، المغرب، 1992
3. انظر ص 143 وما بعدها من هذا الكتاب.
4. انظر: إبراهيم خليل، ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000 ص 53-70 وللمزيد انظر كتابنا علي جعفر العلاق حدائق الشعر وشعرية الحدائق، ط1، عمان: هبة للنشر، 2018

## الرؤية المُقنَّعة في شهود غزة

لا ريب في أن النظرة الأولى في ديوان (أبو شيمس) الموسوم بشهود غزة تعطي الانطباع بأن فيه نظرة جديدة لم تطرح قبلاً، وهي الانتقال من توظيف القناع التقليدي إلى توظيف آخر مختلف. فالقناع في الشعر وسيلةً يلجأ إليها الشعراء عادةً للتعبير عن تجاربهم تعبيراً غير مباشر، فبدلاً من أن يقول - مثلاً - أنا حزين، أو واحزناه، يجوز أن يعهد لصاحب القناع أن يقول ذلك. وفي هذه الحال يندغم في الصورة صوتان، أحدهما: هو صوت الشاعر، والثاني هو صوت صاحب القناع، سواءً أكان هذا القناع يجيلنا إلى التاريخ، أم إلى التراث الديني، أم الثقافي، أم الأسطوري. وهذا في الواقع لا تقتصر فائدته على تجنُّب المباشرة، والتقرير، والاتجاه بالشعر نحو التعبير، ولكنه أيضاً يلقي بالضوء على تجربة الشاعر، وفي ذلك كشفٌ عن خفايا المواقف، والمشاعر، التي يمر بها، فعلى سبيل المثال، لا الحصر، عندما يستدعي أمل دنقل في إحدى قصائده زرقاء اليمامة متخذاً، منها قناعاً يخاطبه و" شؤافَةً " يريد أن تدين بلسانها خطاب السُلطة السائد عشية الحرب العدوانية عام 1967 مستعيداً ما قيل بلسانها:

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار  
فاستضحكوا من وهمك الثرثار  
وحين فوجئوا بحدّ السيف قايضوا بنا  
والتمسوا النجاة والفرار

فقد أدانَ الخطابُ السائد دون أن يقول إنّ هذا هو رأيه، وفي الوقت نفسه أعادنا لحكاية قديمة تشكل جزءاً من ذاكرتنا الثقافية، أي أن الشاعر عبر عن ذاته بمفردات، وألفاظ، صاغها الآخرون. وفي هذا يندغم الخاصُّ بالعام، فلا يختلف رأيُّ الشاعر، وشعوره، عن آراء الآخرين، ومشاعرهم تجاه الحدّث المأسويّ. ونستطيع أن نجد في قصيدته لا تصالح نموذجاً شبيهاً بهذا التوظيف للقناع المحتلب من التراث الثقافي،

والأسطوري. بيد أنّ عبدالله أبو شمس لا يتّبع هذا النهج في قصيدة القناع، فتجاوز ذلك لاختيار نماذج معاصرة، وأبطلاً لمحاكياته الشعرية ذات الأصوات المتعدّدة، يتحدث كل منهم بصوته الخاص عما شهده، أو رآه، أو عاناه، من الحرب الطاحنة التي وقعت في غزة، تلك الحرب التي سُمّتها المعتدون الإسرائيليون " الرصاص المصبوب " وهي التي امتدّت من 27 ديسمبر 2008 إلى 18 يناير 2009.

فأحد الشهود، وهو مراسل صحفيّ، يقدّم شهادته لا على أنه قناع جرى استقداؤه من هذا التراث أو ذاك، ولكنه شاهد عيان يمر بغزة بَعِيد سنة من الحرب المذكورة في صورة مركبة تركيبًا أجزاءها: خيمة، ومشردون، وحطام الدور التي جرى قصفها بالقتال الارتجائية، وتراب. وفي وسط هذه الصورة مراسلٌ يُعدّ تحقيقًا عما جرى في المدينة قبل عام، وفي هذا المشهد يتكلم المراسل، قائلاً: ما الذي تتذكره قبل عام. الغزيون الموجودون في الخيمة يقولون إنها الحرب، ويلتقط المراسلُ صورًا :

دارت الكاميرا

بشراحتها في خراب الجهات

دنّت من حقول الرماد ومن..

شجر الموت، والتهمّت

كلّ شيءٍ وما زال يأكلها جوعها للكلام

فالحرب التي انتهت، أو قيل إنها انتهت، ما تزال رحاها تدور وتسحق بدورانها كل شيء؛ الحجر، والشجر، والحقول، والرماد، ولذا لا يستطيع من تبقى من ضحايا تلك الحرب الإجابة عن أسئلة المراسل الصحفيّ. ويأتي القناع الآخر مشاكلًا للسابق، لكنه في هذه المرة ليس مراسلًا صحفياً لجريدة، وإنما هو مراسلٌ يسعى لإعداد تغطية، أو متابعة تلفزيونية، فهو، أيّ: المراسل، يصرخ بأعلى صوته قائلاً: إنهم يقصفون المقابر. ويكرر متسائلًا: ماذا يريدون منها بحق السماء؟ تبدو هذه الصرخة، مع هذا التساؤل، كما لو كانت استنارة للقارئ المتلقي، فما الغاية من قصف القبور يا ترى؟ يقول الشاعر في رده على هذا السؤال موردًا عددًا من الاحتمالات التي تتكرر على لسان المراسل التلفزيوني:

يريدون أن يخلطوا

الحديثين والقدماء

فمن هؤلاء النهار

ومن هؤلاء الدماء  
لكي يلهبوا للمُظفر بهوه  
صحن الحساء (ص 21-22)

وهذا التفسير قد لا يكون مقنعًا في رأي هذا الشاهد. وثمة تفسير آخر قد يربح على هذا، فقد يكون قصف المقابر وسيلة لإثبات أن هذه الأرض (فلسطين) ومنذ التيه الكبير، كانت خالية من السكان، فهم - أي الصهاينة - أول من أحال هذا الخواء إلى وطن، في زعمهم. إلا أن هاتين الشهادتين غير كافيتين، فتمة الثالثة تقول - ولعلها هي الصواب:

يقصفون المقابر خوفًا من الشهداء

وما يتسرّب من نور أحلامهم في الهواء (ص 22)

أما المقاتل، ففئاع ذو شهادة، تختلف عن سائر الشهادات، وذلك أنه الخاسر الوحيد، ليس في الحرب فحسب، بل حتى في السلم، إن نصرًا أو انكسارًا، ولا شأن له بالنتائج، فهي من حظ أولئك الذين يجاربون من على الكراسي:

أقاتل من أجل شيءٍ بسيطٍ

وأعلم أي إذا متُّ

لنّ يذكروني

ولن يكتبوا في رثائي ولو كلمة

وأعلم أي إذا ما انتصرْتُ

فإنّ لغيري الخطابات والأوسمة

ولا يقتصرُ شهود أي شمس على الغزيين، بل للآخر الصهيوني موقعه في هذه الأفتعة، وحضوره بين هؤلاء الشهود مع الانتباه لطبيعة العلاقة بين هذا نفر من الأفتعة والسابقين. فالناطق باسم جيش الدفاع الإسرائيلي أفيخاي أدري يُدلي بشهادته التي يريد منها الشاعر أبو شمس إدانة العقلية الصهيونية الإرهابية مباشرة، وعلى لسان أدري، أحد دعائها الإرهابيين، يقول:

نريد سلامًا طويلًا

لأجل السلام نكابدها آسفين

وإنّ لزم الأمرُ

أن نخسف البرّ  
حين يخبئهم كالضباب  
ونقتلهم أجمعين

فنحنُ نريد سلامًا طويلًا

وإن لم نجد فيه من شركاء سيوى الميتين (ص19)

فأيّ سلام هذا الذي يدعي أدري نشدانه بقتل الفلسطينيين أجمعين. وها هو الحاخام يؤكد على القانون الذي يسود الكيان الإسرائيلي، وهو قانون اقتل واقتل واقتل. بل إن القتل وحده لا يكفي، إذ لا بد من قطع كل شجرة، وقلع كل حجر، وإعادة الأرض إلى سابق عهدها قبل أن يُعمرها الإنسان:

لا تتركوا بشرًا

ولا شجرًا

ولا حجرًا على الأحجار

حتى تعود الأرض بكرًا من جديد

فالتاريخ الذي يتحدث عنه الإسرائيليون تاريخ زائف، لكنهم، وهم مخترعوه، يصدقون الزيف الذي يتداولونه، وكأنه حقائق. وهكذا نجد الحاخام يتفقه في تاريخه، زاعمًا ألا فرق بين ماض بعيد وآخر أكثر بعدًا، فهو استثناء غريب من هذه الزاوية، إذ لا يهتم بدورة الزمن، ولا بالمسارات الفلكية التي تحدّد دورة الأرض حول الشمس:

زمني تحدّده قوانين الوراثة

ليس ثمة فارق

إن جئت في وقت مع الهكسوس

أو في عصر ما بعد الحداثة

لي أنا عصري

ولي دؤري الرتيب (ص31)

واللافت للنظر أن أبا شيمس لا يقتصر في أقنعتة هذه على الجانب المأسوي الجاد، ولكنه يلجأ للسخرية. فالقناع يبدو في هذه الحال كما لو أنه مشهد مسرحي يسخر فيه الشاعر من الشخصية صاحبة القناع، مُستخدمًا المونولوج، مثال ذلك القصيدة الموسومة بعنوان السيد الرئيس، فهو يقول على لسان هذا الرئيس:

أحدق باسمي  
على شاشةٍ تلعنُ اسمي  
أصارحه  
ربما كنتُ محمودَ فعلا  
ولكنَّ عباس هذي أحاولها  
منذ ستينَ عام (ص45)

ويمضي في الكشف عن طبيعته التي ترمي للسخرية من المتخاذلين، والمتساقطين، مدعيًا أنه يسعى بإخلاص لتحقيق السلام على الرغم من أن هذا السلام يزداد بعدًا على بُعد، ولا يسعى - مثلاً - لدعم صمود غزة، وأبناء غزة، التي تقاتل دفاعًا عنه، وعن زبائنه. يقول مدافعًا عن نفسه في عباراتٍ ساخرة:

وهل كان ذنبي أني  
ألقيتُ بالبندقية عن كتفي  
واكتفيت بغصن السلام  
في بلادٍ تعمَّد أطفالها

بالدماء، وبالنار، قبل الفِطام (ص46)

أما قصيدةٌ إلى السيد الرئيس، فإنَّ المتكلم فيها ييوح من وراء هذا القناع بما لدى أحد الغزيين من أخبار، وهي أخبار الحرب طبعًا، التي لا يحسن الرئيس الاستماع إليها، ولا للأبناء عن سقوط الضحايا، كأنهم براعم الفل، وكأنهم الندى، أو كأنهم عيون باردة كالأجراس، في حين أن الرئيس نفسه لا يبالي بسقوط الضحايا، فالشيء الوحيد الذي يشغله، ومهمُّ به هو، التفاوض العبثي:

تقولُ نفاوض  
لا بأس، ولكنَّ قل لي  
باسم الأجدات نفاوض  
أم باسم الأيكاس؟  
لن تنجو منها يا عباس  
فأطفال فلسطين أولئك  
ليسوا أطفال حاس!

وبهذا التوظيف المغاير لما هو سائد استطاع أبو شيمس أن يقول في هذه القصائد ما لا يُقال، من غير أن يقع في التقرير، أو المباشرة. وقد يطول بنا الأمر إذا نحن استقصينا الأثقة التي تحدّث الشاعر من ورائها. فثمة قناع للقاضي غولدستون. وآخر للأماظة السموني ذات الـ 11 ربعا التي قتل أفراد عائلتها جميعا وتخطب أمها قائلة في القصيدة :

كيف (طخوم) جميعا

إخوتي، أمي، أبي

ولم اقدر عليهم

ليتني قد كنت مثل اليوم يا أمي

كبيرة (ص 85)

فهي تحسب أن لو كانت كبيرة، لأقذتهم من مصيرهم. وقناع آخر للوئي صبح وغيره. وهذا الأداء الشعري الذي يشبه الرؤية المقتنعة يجمع بين توظيف القناع بطرق غير معتادة، لم يسلكها الشعراء في قديم، أو جديد، وتعدد الأصوات التي تحيل القصائد، وعددها غير قليل، إلى ما يشبه القصيدة الطويلة التي تتناوب عليها عدة أصوات تمثل عددًا من الأثقة، وهذا يقرب قصيدته من البناء الدرامي الذي وجدنا ملامح له عميقة، وجليّة، في ديوانه السابق " الحواز بعد الأخير" (1).

---

1. للمزيد انظر: ما كتبناه عنه في اجتهادات نقدية، عمان، ط1: دار هبة للنشر، 2017 ص

## محمود درويش والتناصّ

من المعجبين المفتونين بشعر محمود درويش من يتناول شعره تناولاً يأتي فيه بالعجائب، والغرائب، لا لشيء إلا لأنه يريد أن يثني على الشاعر، وعلى عطائه، فيسيء إليه من حيث يريد التقريظ، والإحسان، ومن تلك القراءات التي تتخذ من شعر درويش فضاءً لها كتاب خالد عبد الرؤوف الجبر الموسوم بعنوان " تحولات التناص في شعر محمود درويش تراخي سورة يوسف نموذجاً " منشورات جامعة البترا (2004) وهذا العنوان يذكرنا بكتاب آخر تناول التناص في شعر محمود درويش، وهو كتاب حسين حمزة " مراوغة النص<sup>(1)</sup> " الصادر عن مكتبة كل شيء في حيفا سنة 2001 فهذا الكتاب كنت قرأته منذ زمن ودونت عليه بعض الملاحظات التي نشرت في الرأي الثقافي عدد الجمعة 2001/8/24، ثم أعيد نشره في كتاب لي صدر عن الدائرة الثقافية في أمانة عمان بعنوان " في دائرة الضوء " سنة 2007(ص 316-322)

أما العلاقة بين الكتاين فتعزى إلى الخطأ اللافت في فهم مُصطلح التناص، وهو اصطلاح تفكيكي يقوم أساساً على فكرة مؤداها أنّ النص الأدبي، شعراً أو نثراً، يكتب نفسه بنفسه، وأن من الإجحاف نسبة النص لقائل معين، وهذا شيء يرتبط لدى التفكيكيين بمقولتهم التي تحتاج هي الأخرى لإعادة نظر وهي مقولة " موت المؤلف ". فحسين حمزة يحيل قصيدة درويش أنا يوسف يا أبي (ص 14-24) إلى اقتباسات من القرآن الكريم، وكأنّ أحداً لا يعرف سورة يوسف والقرآن غيره. ويخصّر دور الشاعر في القصيدة بجمع هاتيك الآيات، وترتيبها على نحو معين جاعلاً من قصة سيدنا يوسف(عليه السلام) أليغورة Allegory أي حكاية رمزية مغزاها معروف، وهو خذلان إخوة الشاعر له- بوصفه رمزا للفلسطيني - والقائه في الحبّ.

ونحن إذا تابعنا حسين حمزة فيما يذهب إليه من نقد نفني عن درويش، وعن غيره من شعراء وظفوا هذه الحكاية في قصائد مثل: أحمد دحبور، ومريد البرغوثي، ومحمد القيسي، وآخرين.. أيّ صفة من صفات الشاعر المبدع. فأَيّ شخص بلا مواهب، وبلا قدرات،

يستطيع أن يشبه هذا بذلك، وأن يجمع الاقتباسات كما لو كانت القصيدة بحثًا، وأن ييؤّب ويرتب بحيث تؤلف هاتيك الاقتباسات حكاية رمزية، أو أليغورية. ولو كان النقد الأدبي كله على هذه الشاكلة، لوجب - فعلا- أن نعلن وفاة النقد، وأن نقرأ الفاتحة على روحه الطاهرة، وأن نشهد دفنه في مقبرة من فئة خمس نجوم، لا أربع، ولا ثلاث، مثلما تصتّف الفنادق. وهذا الفهم الخاطئ للتناصّ ساقني من غير تحيز للناقد، أو عليه، إلى القول في مقالتي تلك: إنه يسيء لدرويش من حيث أراد الإحسان (في دائرة الضوء، ص 320).

ويأتي صاحب " تحولات التناص في شعر محمود درويش " فيقتبس هذه الفكرة من حسين حمزة دونما إحالة أو عزو. مع أن فصول الكتاب مثقلة بالإحالات، والهوامش، إلى حدّ الإفراط. ولعل إجمامه عن الإشارة للكتاب الصادر عام 2001 في كتابه الصادر عام 2004 إنما كان بسبب خشيتيه من أن يكون اطلاعه على دراسة حسين حمزة قبل تأليف الكتاب، حافزًا لاتهامه بالأخذ، والتأثر، اللذين يرقيان إلى ما هو محذور في البحث العلمي، من اقتباس، فعمد إلى التوسّع في البحث، وسعى لجمع الإشارات الأخرى التي وردت في شعر درويش كله ليوسف، وحكايته مع إخوته، ومع امرأة العزيز، والذئب، والجبّ، وملك مصر، ورواه، والكواكب الأحد عشر .

وكأنه بذلك يريد أن يقول: إذا كان حسين حمزة يكتفي من الموضوع بالوقوف على ساحل البحر، فإنني أغوص في غبابه، وسأبلغ الأعماق، لذا لن أترك دزة من دُرره، ولا لؤلؤة، من لآلي درويش، إلا وأمسك بها إمساك موسى عليه السلام بالعصا، وأمسح ما عليها من ألق، وأكسوها عوضًا عنه بالصدأ الذي يسميه بعض النقاد تسمية جديدة لا تخلو من بريق وهي " التناص ". ولكنّ إفراطه في التوسّع قاده إلى ما لا تحمّد عقباه، فكي يقنع القراء بسلامة هذا التوجه الذي ارتآه- وهو توجه غير سليم على أي حال- شرع يؤوّل، ويفسّر، ويحتطب في ليل، متبعًا نهجًا ينطبق عليه المثل العامي (كله عند العرب صابون) فهو على سبيل المثال، لا الحصر، يقف بنا إزاء قصيدة من ديوان " عاشق من فلسطين " 1966 فيزعم أنّ كلمة قمر في قول الشاعر (غصّ طرفًا عن القمر) فيها تناصّ مع سورة يوسف، وهو بالطبع يقصد (والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) وأما قول الشاعر " لسماء بلا مطر " ففيها تناصّ، لأن الكواكب التي رآها يوسف رآها في السماء. وأما قوله " وأبي قال مرة "، ففيها أيضًا تناصّ، لأن كلمة أبي تذكرنا بيعقوب [كذا]. وكلمة كوكب في

قول درويش " مرّ في الأفق كوكبٌ " تناصّ مع الآية ( إني رأيت أحد عشر كوكبا ) وأما قول الشاعر:

نازلا نازلا

وكان قميصي

بين نارٍ وبين ريح

وعيونٌ تُفكّر

ففيها أيضًا تناصّ، ألم يذكر القميص الذي قدّ من دُبرٍ، وكيف لا يكون تناصًا ولدينا إشارة لقميص يوسف الذي جاءوا عليه بدم كذب، أو الذي ألقوه على أيهم، فأعاد إليه بصرةً، وأشار لذلك صلاح عبد الصبور عندما قال: " قميصُ يوسف في أحفان يعقوب "؟ والغريب أن المؤلف تذكر هذا كله عن القميص، ولم يشر لقميص عثمان، فقد كان ينبغي له أن يُشير لذلك طالما أنه يعمل بمبدأ (كله عند العَرَب صابون). وحقيقة الأمر أنه لا يذكر هذه العلاقات، ولكن إجمامه عن ذكرها ناتج عن تسليمه بها، واطمئنائه إلى اقتناع القارئ الذي يقرأ الكتاب بما يورده، وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فهو يعلّق على ما تقدم بالقول: ولا حاجة لأن يلقى به في غيابة الجبّ، ولا لأن يشترّبه العزيز، ولا لامرأته لتراوده عن نفسه " فالأمر واضحٌ (ص127). والواقع أنّ من يقرأ هذا لا يستغرب صدورّه عن المؤلف، وإنما يشعُر بالاستغراب، وبالصدمة، من كون الجهة التي نشرت الكتاب هي عمادة بحث علمي، ويُفترض - مثلما هي العادة - أن يُعرض الكتاب قبل نشره على مُحكّمين، فكيف وافق هؤلاء على إجازته ونشره؟ سؤالٌ ينبعث على الحيرة. فلسنا ندري كيف أجاز هؤلاء المحكمون الكتاب الذي يتحدّث عن التناصّ، وعن سورة يوسف، ثم نجده يوردُ آياتا من قصيدة لدرويش لا أثر فيها لا من قريبٍ، ولا من بعيد، لا لسورة يوسف، ولا لغيرها من السور، كهذه الأبيات:

سدّوا علي النور في ززانة

فتوهجت في القلب شمسٌ مشاعل

كتبوا على الجدران رُفم بطاقتي

فما على الجدران مرّج سنابل

صحيح أن فيها كلمة (شمس) وكلمة (سنابل) وهما من الكلمات التي يظنُّ المؤلف أنها أينما وردتا تشيران لقصة يوسف، وحكايته مع ملك مصر، ورؤياه، والبقرات السبع

السمان، والسبع العجاف، والسنابل الحُضْر، واليُنُس.. وهذا لعُمري هو التخبُّط نفسه، والزبغ الذي لا زبغُ بَعْدَه. فلو قال أحد الناس الأرض تدورُ حول الشمس، أو اشتريْتُ خبزًا من مخابز السنابل، فسيأتي ناقدٌ كهذا المؤلف ليقول لنا: إنَّ في هاتين العبارتين إشارةً لسورة يوسُف. ومن منا لم يستعمل في حياته نطقًا، وكتابةً، كلمةً: أبي؟ نحن إذاً مثل بخيل مولير الذي يتكلم النثر وهو لا يعرف أنه نثر، نستعملُ التناص، ولا نعرف أنه تناص، أما مؤلف تحولات النص في شعر محمود درويش، فكلما عثر على هذه الكلمة ظنَّها مما ينمُّ على التناص، فهي تشير لأبي يوسف، فيما تشير بآء المتكلم لابن يعقوب:

دعني أعانقُ أبي في السرابِ

فكلَّ سرابٍ

أبي

وكل غيابٍ

أبي

فُعانقة الابن أباهُ تعني عنده تناصًا، لا يخلو من إشارة ليعقوب، وليوسُف. وهو يقول هذا بأسلوب آخر في قول درويش: " وأحمل قلبي قميصًا على كتفي " كأن كلمة قميصي تذكره بقميص يوسف، ولا يوضح - للأسف - أيَّ القميصين يعني، أهو القميص الذي قد من دُبُر، أم ذلك الذي أعاد لوالده بصره بعد أن ابصَّث عيناه؟ وعندما تردُّ كلمة " بئر " وبإلها من كلمة! تذكر الناقد بسورة يوسف تذكيرًا شديدًا:

أخاف الرجوعَ إلى أيِّ صدر

فألقي بنفسي في البئر .. في "

فهو يربط بينها - ها هنا - وبين إلقاء يوسف عليه السلام في الحب. صحيح أن كلمة الحب في العربية تعني البئر التي لم تُطو، وهي تذكُر، وتؤنث، على وفق ما يؤكد القراء، ولكن الشاعر ها هنا يقول بوضوح يبلغ حدَّ المباشرة: إنه لا يعني الحب، وإنما ينكفئ على نفسه، فالبئر العميقة - هاهنا - لا علاقة لها بالحب من حيث المعنى السياقي، والشعري، وإنما هي النفس. وصفوة القول أنَّ إشكالية هذا الكتاب، وغيره، مما يؤلفه مُتَعَجِّلون لا يَسْتَوْعِبون المفاهيم النقدية بدقة، تتجلى في أنها تسيءُ للأدب في وقت يظنُّ فيه مؤلفوها أنهم يُحَسِّنون، فقد تكرر لدى هذا المؤلف ما تكرر لدى حسين حمزة في مراوغة النص، وقد تقع مثل هذه الكتب الفجّة بين أيدي الدارسين من طلبة الدراسات الأدبية،

واللغوية، فنترآم لديهم أخطاء المؤلفين بوصفها آراء جديدة تتسّم ذرى النقد الحديث، وهي بريئة منه براءة الذئب من دم ابن يعقوب. والذي لا مزية فيه، ولا جدال، أنّ التناص بالمعنى الذي عناه التفكيكيون شيء لا يُستطاع إنكاره، بيد أن هذا الذي يتكلّم عليه مؤلف "تحولات التناص" يسلب الشاعر كل مزية في الإبداع، وكل فضيلة في الابتكار، والاختراع، وتبعًا لذلك، فإن شاعرًا كبيرًا كمحمود درويش، أو أدونيس، أو السيّاب، أو البياتي، أو العلاق، أو ممدوح عدوان، أو حميد سعيد، أو شوقي بزيع، أو خليل حاوي، لا يختلف، قطعًا، عن ناظمٍ مثل: أبي دلامة، أو أبي الشممق.

---

1. لمزيد من الاطلاع انظر كتابنا في دائرة الضوء، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان، 2007 ص ص



## التحوّلات في شعر محمود درويش

قد لا نبالغ إذا قلنا: إنّ محمود درويش (1942- 2008) أكثر الشعراء العرب المعاصرين حظوةً لدى الباحثين والدارسين والنقّدة. فقد تضمن الكتاب الصادر ببيروت 2013 بعنوان محمود درويش شعر الإيديولوجية وإيديولوجية الشعر لشكري عزيز الماضي ثبنا بالكتب، والدراسات، والرسائل الأكاديمية التي كتبت، أو نشرت، عن شعره فبلغت ثلاثاً وثمانين عنواناً<sup>(1)</sup>. ولا ريب في أن هذا الثبّت غير دقيق، فمئة دراسات وكتب لم تتح للمؤلف فرصة الاطلاع عليها، ولم تقع بين يدي تلميذته بيان عمرو، التي - بلا ريب - بذلت جهداً كبيراً في الملمة ما كتب عنه، إلا أن المهمة التي انبرت لها من أصعب المهمات، لأن الأبحاث، والدراسات، والإصدارات، تتوالى عن الشاعر من غير توقف، فيعسر لذلك حصرها، وضبطها في هذا الثبّت، أو في غيره؟

يأتي إذن كتاب إبراهيم السعافين الموسوم بعنوان شعر محمود درويش تحولات الرؤية.. تحولات اللغة (دار الشروق، عمان، 2018) بعد كل هذه الدراسات ليضيف جديداً لما كُتب عن الشاعر، الذي يصدق عليه الوصف مالى الدنيا وشاغل الناس. فشعره منذ ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة 1960 مرورا بأوراق الزيتون 1964 و عاشق من فلسطين 1966 حتى المجموعة التي صدرت بُعيد رحيله بعنوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي 2009 شغلت الدارسين والباحثين، فغدا من الصعب إن لم يكن من العسير جدا على الدارس أن يأتي بما يضاف لما سبق<sup>(1)</sup>. وقد جاء كتاب السعافين كتابا ضخماً (356ص) كهادته في تفضيل الكتب الكبيرة على الكتيبات الصغيرة الموجزة.

1. انظر ص 83 و ص 91 و ص 97 و ص 105 من هذا الكتاب.

ولأن دواوين محمود درويش المنشورة قاربت الـ 26 ديواناً فقد كان المتوقع أن يضم الكتاب 26 فصلاً على وفق نواياه، وهي تخصيص فصل لكل ديوان، غير أن عدد الفصول الفعلي في الكتاب 22 أي أنها أقل بأربعة فصول عما هو مُتوقع. وذلك لأنه أثر، في بعض الأحيان، جمع ديوانين في فصل واحد، كجمعه ديوان "العصافير تموت في الجليل" 1970 و" حبيبتني تهض من نومها " 1970 في الفصل الخامس. وقد يُعزى ذلك لكون الديوانين صدرا في سنة واحدة. وفي الفصول جميعاً يتبع المؤلف خطة موحدة تتكرر فصلاً تلو آخر. وتقوم هذه الخطة على رصد المؤلف لتحولات اللغة الشعرية من مجاز، وصورة، وأسلوب، ومن معجم، وتركيب، ومن تناصّ ديني، وثقافي، وتاريخي، وأسطوريّ وشعبي.. ومن مستويات اللغة، والإيقاع، وتوظيفه للمأثورات، راصداً في الأثناء تحولات الرؤية على ضوء التجربة الشخصية، والإنسانية، والوجودية.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الفصول مقدمة، ومدخلا، فأما المقدمة، فقد شرح لنا فيها حوافزه التي دفعت به دفعاً لتصنيف هذا الكتاب، ونشره، بعد سنوات من الانكباب على عطاء الشاعر، وقراءته، ودراسته، وتحليله، ورصد ما فيه من تحولات في الرؤية، وفي اللغة، مذكراً بإحسان عباس الذي قضى أربعاً من السنين في تأليف كتابه عن بدر شاكر السياب حياته وشعره 1969. وأما المدخل فعرض لنا فيه لعلاقة الشعر بالفكر، فالشعر – أيا كان النوع الذي يندرج فيه من غنائي، أو تأملي، أو فلسفي، أو قصصي، أو درامي- لا ينفك - قطعاً - عن تصويره رؤية الشاعر للواقع، وهي، بلا ريب، رؤية تشف عن مواقف إيديولوجية تجاه القضية، أو القضايا التي هي هواجس الشاعر، وقلقه، الذي لا يفتأ يوحي إليه بالكثير من الإيحاءات، والظلال.

ففي "عصافير بلا أجنحة" 1960 تبدو رؤية الشاعر غضة، فجّة، كأنها محاولات ينقضها النضج. ولكنها – مع ذلك – لا تخلو من قدراتٍ كامنة تعد بالانطلاق، والتخليق، بلغة تدعُ المباشرة إلى لون من الإيحاء، والإيماء، الذي يجنح بالشعر نحو التصوير، والرمز، في تعبيره عن الواقع، وعن الكون، وعن الوجود. أما " أوراق الزيتون " 1964 فقد زابلتها

1. انظر الفصل الموسوم بعنوان عمر شبانة والراحل محمود درويش في هذا الكتاب ص 145

فيه الرومانتيكية التي غلبت على الديوان السابق، وتجلى الغضب في صوت الشاعر المقاوم، والمتحدّي، بل الثوريّ الحالم، الأكثر وعياً، مثلما يقول درويش عن نفسه (ص29) في " ذاكرة للنسيان " والأكثر لصوقاً بالماركسية في ما يؤكد المؤلف.

وفي "عاشق من فلسطين" 1966 يرصد المؤلف ما سبق لغيره - رجاء النقاش مثلاً- أن رصده من دلالات الارتباط بالأرض، وبالحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، وثقافته الشعبية التي عبر عنها بعبارات مجتزأة يخاطب بها عدوه. ويرى السعافين - كغيره - أن في ديوان " آخر الليل " 1967 قصائد شهدت المزيد من التحولات التي ترقب الآخر من زوايا جديدة لم يكن لنا نحن - العرب - عهدٌ بها في التعبير الشعري. ففي قصيدة " الورد والقاموس " نموذج يخطو به درويش خطوة أولى في هذا الطريق الذي أراده للشعر المقاوم. وهنا يجدر بنا أن نشير لما يغلب على الدارس في هذا الكتاب من وفرة في الشواهد الشعرية التي يقتبسها من الدواوين، وهي اقتباسات ينثرها في الفصول نثرًا مما يجعل هذه الأشعار تراحم الأجزاء التي يتحدث فيها المؤلف نفسه عن الشعر المقتبس. علاوة على تكراره من حين لآخر عبارة عن القصيدة التي منها الاقتباس، وهي قوله: "إنها من أكثر قصائده تعبيرًا عن الثورة" (ص52).

ولأنّ المؤلف يقف عند دواوين درويش آحادًا، لا مجموعة في متن شعريّ متكامل، مترابط، فقد اضطرّ للتكرار، أو ليقول عن الديوان شيئًا قاله عن الديوان السابق، أو شديدًا بما قاله على أحسن تقدير. وهذا شأن كل من يتبع هذه الطريقة في التأليف. فعند تناوله لـ " العصافير تموت في الجليل " ونظيره " حبيبتني تهض من نومها " يلح إلحاحًا شديدًا على امتزاج الذاقي بالموضوعي. (ص55) وإذا عدنا لما قيل في ديوان " آخر الليل " 1967 وفي قصيدة " ريتا والبندقية " تحديدًا، نستخلص رأيه في أنّ الشاعر يمزج فيها بين الخاصّ والعام، أي بين الذاقي والموضوعي. وفي قصيدة حبيبتني تهض من نومها.. تلتبس اللغة بالحبيبية، ولعلمها تتوحدان، وبهذا يصف لنا المؤلف ما يعدّه نقلة نوعية في تجارب الشاعر درويش، مع أنّ هذا سبق الإشارة إليه في الحديث عن ديوان " عاشق من فلسطين " 1966 ويتجلى هذا المزج - بلا ريب - في ديوان " أحبك أو لا أحبك " 1972 الذي يقول المؤلف عنه: " في هذا الديوان يعيدنا الجمع بين النقيضين إلى الدوافع التلقائية، والطبيعية: حبّ المرأة .. وحب الوطن .. الذي ازداد به تعلقًا، واشتدّ إليه حنينه بعد أن فارقه مُكرهًا ". فأیّ معنى لهذا القول إن لم يكن تأكّده لامتزاج الذاقي

بالموضوعي؛ أي الحبّ بمعناه البيولوجي، والحبّ بمعناه الموضوعي؛ حبّ الوطن؟ وهكذا يتكرر رأيه في " ريتا والبندقية " وما تناسل منها من قصائد أخرى، فالحبّ في هذه النصوص يتماهى مع الأرض، ومع الأم، على نحو ما يتجلى في قصيدته " تقاسيم على الماء ". وفي " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " يرى الشاعر الوجود - في رأي المؤلف - من خلال مأساته " ص 71 وهذا أيضا لا تفسير له، ولا معنى، إن لم يكن امتزاج الذاتي بالموضوعي.

ونحسب أنّ الطريقة التي تعمّد المؤلف اتباعها في الكتاب، وهي أن يقف عند الدواوين فرادا، هي سببُ هذه الإشكالية التي تتمثل في التكرار، وغياب العناوين الفرعية التي تؤطر القضايا التي وعدّ السعافين بتناولها في مقدمته المحكمة. فقد وعد بتناول التحولات بالوقوف إزاء لغة الشاعر، ورؤاه، من مجازاتٍ، ومن صور، ومن أساليب، ومن معجم (الفاظ) ومن تراكيب، ومن تناصّ إلخ.. لكننا نقرأ الفصول فلا نعثر على عنوان واحدٍ يرشدنا لما يقال عن واحد من هذه الألقاب الفنية، والكيانات الشعرية. فلا نعثر - لا دائما، ولا نادرا - على مبحث مستقل عن المجاز أو الصورة أو الإيقاع أو الأسطورة أو الأسلوب استقلالا عن غيره، لذا تبدو الفصول للقارئ متشابهة كثيرا من هذه الزاوية. فلو وقفنا عند الفصل التاسع، مثلا، وهو الذي يتناول فيه ديوانا جيّدا من دواوين درويش نعي " المحاولة رقم 7 " فعدا عن الفقرة التي يستهل بها الفصل، نجده يفتتح قوسين للشواهد الشعرية التي تملأ الفصل انظر ص 77 و79 و80 و81 و 82 ونظرا لكثرة الشعر المُقتبس، واقتصادا في المساحات المخصّصة للشعر، مقابل تلك المخصصة للحديث عنه، لجأ المؤلف، أو الناشر، أو كلاهما، لكتابة الأشعار مثلا يكتب النثر، لا كما يكتب الشعر، كل بيت في سطر مستقل عن الأبيات الأخرى. ولهذا في رأينا فضيلته التي لم تخطر - ربما - ببال المؤلف، ولا الناشر، وهي إغناء القارئ عن الاطلاع على دواوين الشاعر، إذ يكفي أن يقرأ هذا الكتاب ليلم برؤية واضحة، ومباشرة، عن شعره. وقد تعزى إلى هذه الظاهرة فضيلة أخرى، وهي ثراؤه بالأحكام النقدية المفعمة بالإعجاب، وعبارات الإطراء المطردة في تقرّيب شاعرٍ يبدو جديرا بالإعجاب، حرّيا بالإطراء والتقرّيب.

## 12

### إيديولوجيا الشعر لا السياسة

ما زال شعر محمود درويش منذ بداية ظهوره في ستينات القرن الماضي مثار تساؤلات، ومحط اهتمامات لدى الدارسين. وقد كتبت مقالات، ونشرت بحوث ودراسات، وصيقت كتب ومؤلفات في شعره ملأت بعض الرفوف في المكتبات العربية. وكلّ يسعى لإبراز ما يراه جديرا إبرازه في عطاء هذا الشاعر الذي تجاوز كلّ التوقعات غزارة وإبداعا، فكانت له بصمته الخاصة في الشعر العربي الحديث<sup>(1)</sup>. فبعد كتبه انعكاس " هزيمة حزيران 1967 في الرواية العربية " و "مقدمة في نظرية الأدب " ومن " إشكاليات النقد العربي الجديد " و " الرواية العربية في فلسطين والأردن " و " رواية الانتفاضة " و " أنماط الرواية العربية الجديدة " ومقاييس الأدب " و " فنون النثر العربي الحديث " و " طه حسين مئة عام من النهوض العربي " يأتي الكتاب الجديد للدكتور شكري عزيز الماضي " شعر محمود درويش إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر " الصادر ببيروت (2013) ليمثل المغامرة الأولى للمؤلف في دراسة الشعر وتقده. فقد غلب على مؤلفاته المذكورة أنها تدور - بصفة عامة - حول الرواية، وفنون النثر الأخرى، وقلما تلتفت للشعر، ودراسته. ولا يترك الماضي قارئه نهبا للوساوس، أو التوقعات، حول غايته من هذا المؤلف، وهدفه من هذا المصتف. فهو يؤكد في المقدمة أن الغاية منه هي إنصاف درويش، وإنصاف شعره، لا سيما بعد الحملة المسعورة التي أثرت بعد رحيله، فقد ساءه جدا أن " يدور حوار بين كتاب يحمل بعضهم شهادة دكتوراه، وبعضهم يوصفون بالشعراء، ثم يكفرون الشاعر، وشعره، وكأن الإسلام يبيح لهم محاكمة الناس في عقيدتهم وفقا لأهوائهم<sup>(2)</sup>. " إلى ذلك يهدف الكتاب لإراقة مزيد من الضوء على شعره " بعيدا عن القراءات السياسية، التي ما فتئت تربط بين شعره ومتغيرات الصراع العربي - الإسرائيلي ربطا آليا ميكانيكيا، فجعلوا يقرظون أشعاره المبكرة، ويقللون من

1. انظر ص 145 من هذا الكتاب.

2. لا ريب في أن الماضي يشير لكل من موسى حوامدة، وأحمد أشقر، وعادل الأسطة.

شأن أشعاره المتأخرة، لهذا السبب، أو ذلك، بعيداً عن معطيات الفن الشعري، وبدلاً من أن يسلطوا الضوء على شعره المتأخر، يسلطونه على علاقته بالأشخاص، وعلى مواقفه السياسية من هذا الاتفاق، أو ذلك، ومن تنظيم دون آخر.

ولهذا فإنّ شكري الماضي ينطلق، بمختصر العبارة، من مقولتين، أولاهما: تحول الشاعر درويش من شاعر مقاومة إلى شاعر حرّية. وهذا يعني بمعنى ما: المقولة الثانية، وهي الانصراف في تقويمه شعره من الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولوجيا الشعر، أي أن التزام الشاعر تجاه شعره، وتجاه تجربته الأدبية، والإبداعية، يمثل- في رأي المؤلف- إيديولوجيا بديلة للإيديولوجيا بمفهومها السياسي الدوغمائي. وتبعاً لذلك، فإنّ من دواعي الوقوف على تقويم صحيح لتجربة درويش أن تستبعد الإيديولوجيا السياسية، وتقتصر، من حيث هي معياراً جرى الاحتكام إليه في دراسة شعره، وتحليله، ونقده في الماضي، مما أدى إلى أحكام تتصف بالعشوائية تارة، وبالتخيّر السياسي، وبالاختزال، الذي يبلغ حدّ الأسطرّة تارة أخرى.

وتأسيساً على ذلك، يقفنا المؤلف في الفصل الثاني إزاء مسألة مهمّة، وأساسيّة، وهي الفرق بين الخيال السياسي والخيال الشعري. ففي بواكير درويش يتجلى النوع الأول بصفة لافتة، سواءً في أوراق الزيتون 1964 أو في عاشق من فلسطين 1966 أو في " أزهار الدم " وهي قصائد قصيرة في قصيدة واحدة من ديوان " آخر الليل " 1967 وقد عرض المؤلف لقصائد من هذه المرحلة منبّهاً على ما فيها من حرارة الإلتواء، والحسّ المقاوم، الذي لا يُعوّزُه التحريض، ولا يخلو من تأجيج المشاعر، واستثارة النخوة.. إلا أنّ هذه الأشعار تظلم ببطء، ساذجة، شكلا وخوى، إذا وُوزنت بقصائده التي تلت ذلك في " العصفير تموت في الليل " و " حبيتي تهض من نومها " و " أحبك أو لا أحبك " وغيرها من الدواوين، فهي، أي: القصائد المبكّرة، لا ترقى لمستوى هذه القصائد من حيث أنها تتحقق فيها إيديولوجيا الشعر التي تقترح نظاماً استثنائياً في البناء، والتوصيل، وفي الخيال، وفي النظام اللغوي، ورؤية الشاعر للواقع.

وهذا ما ينبري للحديث عنه في الفصل الثالث الموسوم بالعنوان " التحوّل في نظام التوصيل ". فعلى الرغم من أنّ العنوان يوحي بنوايا المؤلف الرامية لتوضيح رأيه فيما عسى أن يكون الموقف التواصلّي الذي " يتبأر " في قصيدة درويش خاصّة، إلا أنه يضيف لذلك ما يمكن أن نعده مواجّهة حقيقية بين القصيدة والمتلقي، فدرويش في رأيه أقلع عن القصيدة

المُبرّية التي عرفناها في " سَجَلُ أنا عربي " و " أحنّ إلى خبز أُمي " و " لمغنيك على الزيتون خمسون وتر " و " الذي مات هو القاتل يا قيثارتي " إلى قصيدة من نوع آخر، ونمط مختلف، تقوم العلاقة فيه - بين القصيدة والقارئ - على التفاعل المركّب من التأثير والتأثير. ومن أجل ذلك نرى قصائده المتأخرة تدعو للتأمل استنادًا لفلسفة مزاجها " الارتباط بقضايا الإنسان، وقضايا العصر الجوهرية، وتحويل الذاتي إلى جمعي، والجمعي إلى كوني. " (ص54) وبذلك يكون محمود درويش بتلك الفلسفة الشعرية أو ( إيديولوجيا الشعر) قد تحوّل من شاعر المقاومة إلى شاعر الحرية. فهو لا يهتم ابتداءً بإثارة الانفعالات الصاخبة لدى جمهوره، إنما يستهدف استثارة النزعات التأملية لدى المتلقي، فمن يوازن قصيدته " من أنا دون منفي؟ " من ديوان " سرير الغريبة " 1997 و قصيدة " رسالة من المنفى " وهي من ديوان " أوراق الزيتون " 1964 يلتمس في الأولى- المتأخرة زمينًا- اتساع الرؤية، واتساع أفق التلقي، واتساع نظام التوصيل، مع اتصافها في الوقت ذاته: " بالرصانة، والتماسك " وتجسيدها " رؤية جديدة خاصة، وعميقة، للمنفي " (ص62) فالغموض في القصيدة " من أنا.. دون منفي " غموضٌ ماسيٌّ، شقّافٌ، وغير ضبابيٍّ، وفي ذلك يجد المؤلف شكري الماضي تجسيدًا عمليًا لإيديولوجيا الشعر، فهي - أي القصيدة- نتاج الخيال الشعري الابتكاري، وليس الخيال الاستحضاري(الذي يسمى وهما عند كولردج fancy) بذلك يؤكد الشاعر أن الشعر هو " قول خاص لا يمكن أن يقال بغير الطريقة التي قيلَ فيها " ص66 وهذا كله لا يفي بأساسيات التوصيل بمفهوم الدكتور شكري الماضي؛ إذ لا بد من ملاحظة الركائز الفنية، ومنها تكرار اللازمة، بما يوفره هذا التكرار من انسجامٍ موسيقيٍّ، وصوتيٍّ (ص68) لا سيما إذا كانت تتكئ من حيث الزمن على الفعل المضارع، مثل: أريد، نريد، أكون، سأكون، أصير، مع استخدام علامات التسويف: سوف، والسين، التي تنقل الفعل المضارع من إطار الحاضر الآني إلى المستقبل الآتي. ومختصرُ القول: أنّ درويشا يسعى من تكراره للضرورة لـ " التنبيه، والتأكيد، والتشويق، وتجسيد دلالة إيقاعية، ومعنوية، ونفسية " علاوةً على الربط بين مقاطع القصيدة (ص69).

ويتنبّع الدكتور شكري بمثل هذه الأناة علاقة شعر درويش بالآخر. والآخر - ها هنا- هو اليهودي تارة، والإسرائيلي تارة، والصهيوني تارةً أخرى. فمفهوم الحرية في شعره يكتمل بتحرير أعدائه من أوهام العدوان، وهذا في رأي الناقد ينسجم مع تحول الشاعر من

المقاومة إلى الحرية انسجامًا يتطلب تحرير الآخر بتحريره أناه. ومن بواكير درويش التي نبّث على هذه الظاهرة قصيدة " ريتا والبندقية " من ديوانه آخر الليل 1967. وقد ظهرت ريتا في غير قصيدة، في قصيدة بعنوان " ريتا أحبيني " وهي في ديوان " العصافير تموت في الجليل " 1970 وظهرت مرة ثالثة في قصيدة الحديقة النائمة، وهي في ديوان أعراس 1977 وظهرت مرة رابعة في قصيدة " شتاء ريتا الطويل " من ديوانه أحد عشر كوكبا (1993) وعرض المؤلف لهذا كله دون أن تفوته الإشارة لقصيدة " جندي يحلم بالزنايق البيضاء " من ديوانه آخر الليل 1967 ولم يفثه أيضًا أن يقف بنا إزاء الآخر في قصيدة درويش المطولة (حالة حصار) 2002 التي يحاول فيها- على ذمة المؤلف - استخلاص معادلة الأنا بالآخر في أجواء لا يغيب عنها الأمل والحب والحرب، مع التوكيد على السمة الإنسانية، والإيمان بالشعر، وبدوره، وبالخالج من درويش على أن المحاصر- بكسر الصاد- هو المحاصر، وأن السجان هو السجين. وأن الخلاص من ذلك كلّه يتطلب تبديدًا لأوهام العدوان، وتحرير المعتدي من صلّفه :

إلى قاتلٍ

لو تأملت وجه الضحية

وفكرت

كنت تذكّرت أمك في غرفة الغاز

كنت تحزّرت من حكمة البندقية

وغيّرت رأيك

ما هكذا تُستعاد الهوية

وينتهي د. شكري الماضي إلى رأيٍ نهائيّ، وهو أنّ معادلة الأنا بالآخر فكرة بقيت تهيم على محمود درويش، وشعره، حتى أيامه الأخيرة (ص 99) وفي ذلك ما يثبت أنه، بتحوّله من شاعر مقاومة لشاعر حرية، لم يتراجع، ولم يمتثل، ولم يتخلّ عن جلده، على النحو الذي توهمه بعض الدارسين المتعجلين ممن طفقوا يتعقبون بعض الكلمات، أو العبارات، التي عدّها هنا أو هناك، فأقاموا الدنيا وأقعدوها ظانين بالشاعر ظنّ السوء، وأنهم بظنهم هذا ينتزعون حجر سنار من الصرخ الشامخ، والقصر المنيف<sup>(1)</sup>.

1. انظر ص 83، و ص 91، و ص 97، و ص 105 من هذا الكتاب.

فقد سلط بعض النقدة، ومن يتشبهون بالشعراء، الضوء على ما في قصائد درويش المتأخرة من ظهور لافت للذات، مثلما يتضح في وزد أقل، وفي هي أغنية هي أغنية، وفي لاعب النرد، وقبلها جدارية محمود درويش. وديوان لماذا تركت الحصان وحيداً؟ فعدوا ذلك نكوصاً تارة، وتارة انكفاءً على الذات، ظنا منهم أن الشاعر الملتزم المقاوم، المانع، ينبغي له أن يتنازل عن ذاته، وأن يبندها وراء ظهره. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فالإنصاف " يقتضي التأكيد على أن الذات في قصائد درويش المذكورة ليست ذاتاً رومانسية، تنشده الخلاص الفردي، أو تدعي أنها مركز الكون. وهي ليست الذات التي تخلق العالم على هواها. فهي قصائدٌ، على الرغم من حضور الذات فيها، لا تفتننا تناول قضايا الإنسان: قضية الحياة والموت، والتاريخ، والزمن، والخلود، من خلال تجارب معيشة، حارة، ومن منظور ذاتي خاص وحيّ. " ص105- 106 فالذات، في الجدارية (1999) تجاوز الموت، وتسخر منه، ومن قوته فتبدو كقوة آمرة متحررة من الخوف، ومن المجهول، إذ ترى الموت لحظة مكثفة من لحظات الحياة:

لا تحدق  
يا قويّ على شرايبي لترصد نقطة  
الضعف الأخيرة  
أنت أقوى من  
نظام الطبّ، أقوى من جهماز  
تنفّسي، أقوى من عسلي القويّ  
ولست محتاجاً لتقتلني إلى مرضي.  
ثم يقول في القصيدة :

ما شئت من معي إلى معي  
أجي، هي الحياة سبولة، وأنا  
أكفها،

أعرّفها بسلطاني

وميزاني.. (ص110)

فهو لا يفتأ يؤكد خلود الشعر، وخلوده فيه. ولهذا، فإن الجدارية، برأي الدكتور ماضي، وإن كانت الذات فيها بارزة، إلا أنها تعبر عن المواجهة المستمرة، الدائبة، بين الإنسان، والموت، مُجسّدة بذلك رؤيتها الفنية الكلية التي تُسوّغُ وصفها بجدارية خصبة، متجددة، تجدد الحضرة في الأرض البكر. ولا يفتأ الشاعر يؤكد هذا في غير قصيدة. كانت الأخيرة قصيدة لآعب الزرد (2008) ففيها يراكم الكثير من المصادفات في حياته، أو يخيل إليه أنها مصادفاتٌ، مضيئًا بذكرها تحولات الذات وأقبية الأنا، عائدًا إلى تجاربه الخاصة السابقة عودة لا تشكل انكفاءً، ولا تراجعًا، بل اتساعًا في الرؤية، وتنوعًا في المواقف، من المكان، والعالم، والإبداع، والوجود، ومن الحقيقة والوهم، ومن المجد والأسطورة، ومن الواقع والتاريخ. فذاته- ها هنا- ذوات متعددة، وهويته هويات عدة، لا هوية واحدة. وهذا ما ينسجم مع الانتقال من إيديولوجيا السياسة إلى إيديولوجيا الشعر.

وحرصًا من المؤلف على إتمام الفائدة، أضاف لكتابه قائمة بدواوين درويش، من ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة " حتى الديوان الذي ظهر بعد وفاته، وهو ديوان " لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي " 2009 مشيرًا للطبعات الكاملة وشبه الكاملة التي صدرت في أماكن شتى من العالم. وأضاف لهذا قائمة أخرى تضمّ الرسائل العلمية، والكتب، التي كتبت أو نشرت حول شعر محمود درويش، وهي كثيرة جدًا. وعلى الرغم من أنّ الكتاب صغير الحجم (160ص) إلا أنه عظيم القيمة، جمّ الفائدة، بما جلاه من غبار آثاره بعض المنتظمين، وأضاف إلى دراسات محمود درويش لبنة جديدة تتمثل في أنه خلص من الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولوجيا الشعر، وأن قصائده المتأخرة على ما فيها من غموض تقيم نسقًا جديدًا للتواصل الإنساني عبر الشعر، وقواعده، لا عبر النسق المعرفي، وأنّ الخيال الشعري فيه خيال ابتكاريّ خلاق لا يكتفي باستدعاء المتخيل، ولكنه يقوم باختراعه، وابتكاره. ولا يعني طغيان الذات على بعض شعره المتأخر انكفاءً أو تراجعًا أو انسحابًا من معركة الوجود، ولكن السلاح هو الذي تغير بتغير النظام اللغوي، والبنائي للقصيدة.

مع هذا كله، لا بد من أسئلة نسوقها في نهاية هذه الفُصلة السريعة عن الكتاب، فهل يسلم القارئ مع المؤلف بأن الشعر إيديولوجيا، وهل استُخدم المؤلف اللفظ مجازًا، ألا ترتبط الإيديولوجيا بمفهوم عقدي، دَعَوِيّ، لا فنيّ؟ فالشعر كما الفن يقوم على الخيال، والحس، والاستثارة، والوجدان، في حين أنّ الإيديولوجيا تقوم على المنطق الحجاجي،

والإقناع بالمسائل العقلية، والبرهانات. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن أكثر متذوقي الشعر لا يقللون من شأن الشعر إذا قيل في فضاء إيديولوجي، بشرط ألا تطغى عليه الإيديولوجيا العرفانية، والسياسية المباشرة. أما موقفه من شعر درويش المبكر الذي لا يجد فيه المؤلف مزية تسوّغ إعجاب الكثير من المقرّئين، فذلك انطباعٌ، لا يقوم على إثباته دليل. فنحن بقدر ما نرى في " أزهار الدم " من إبداع نرى في الجدارية، وفي لاعب الترد، وحالة حصار، فالتحوّلات التي اجتاحت شعر درويش اجتاحت على المستوى الكمي، لا الجوهرية.. نلاحظ مثلا أن في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيداً " أجواءً من قصائده القديمة الأولى، ومع ذلك لا نستطيع الأذعاء بأن هذا الديوان يمثل انتكاسة في شعره. وبالمقابل نجد في سرير الغريبة وفي كزهر اللوز أو أبعده، قصائد مفتعلة، ومحاولات في التجريب لا تبلغ بالشاعر حد الاكتمال، والتجاوز، ومع ذلك لا يقال: إن ذلك مظهرٌ من مظاهر الإخفاق، فليس من الواقعية أن يوضع شعر الشاعر - أيا كان - في سلة واحدة، وأن يوزن بميزان واحد دقيق كما البئض. فضلا عما سبق، يذكر المؤلف بعض ما تعود به اللازمة المتكررة من مزايا على قصيدة درويش، مؤكداً أنها تفيد التنبيه والتأكيد والتشويق والموسّقة والربط بين المقاطع زيادة على أغراض نفسية، ومعنوية إلخ.. وهذا قولٌ ينسحب على أي لازمة في أي قصيدة، ولا تختص بقصيدة درويش. فلو تذكر القارئ اللازمة في أشودة المطر للسياب، لظن أن الدكتور الفاضل يعينها بهذا التوضيف، ويقصدها بذلك التوظيف. وقد توهم المؤلف أن " أزهار الدم " ديوانٌ لدرويش، ذكره في الفصل الثاني، وأعاد ذلك وكرّره في ثبث الدواوين، دون أن يذكر تاريخ النشر، ومكانه، واسم ناشره، والصحيح أن " أزهار الدم " قصيدة طويلة في ديوان " آخر الليل " وهي تتألف من قصائد قصيرة لكل واحدة منها عنوانٌ مستقل<sup>(1)</sup>. وينسحب هذا على " أغنيات للوطن " وهي قصيدة ذكرها المؤلف في الدواوين، مثلما ذكر أزهار الدم. وبإشارة سريعة يذكر المؤلف أن العنوان (أزهار الدم) يذكرنا بأزهار الشر لبودلير، وهذا أيضا انطباعٌ يحتاج إلى إعادة نظر، لأن الشاعر نفسه يشير في واحدة من قصائده، وعنوانها ( لوركا) لاقتباسه هذا العنوان من عنوانا صاحب مسرحية لوركا " عرس الدم " وهي القصيدة التي يقول فيها

عفو زهر الدم يا لوركا وشمسي في يديك  
وصليب يرتدي نار قصيدة

## أحملُ الفرسان في الليل يَجْجُونَ إليك

بشهاد وشهيدة

وقد كان لوركا من أكثر الشعراء تأثيراً في شعر محمود درويش، وذلك ما نبهت عليه في دراسة لي نُشرت في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة 1998 ثم أعيد نشرها في كتاب "الضفيرة واللهب" <sup>(1)</sup> هذا علاوة على أننا لا نفهم ما الذي يعنيه المؤلف بقوله عن درويش إنه انتقل من شاعر المقاومة إلى شاعر الحرية، وهل يتعارض كون الشاعر شاعر مقاومة مع كونه شاعر حرية؟ وهل ثمة انقسام بين المقاومة والتحرر؟ عدا عن هذا فإن كلمة الحرية كلمة مضغتها الأفواه، ولم تعد توحى بالكثير، طالما أن شاعرًا مثل نزار قباني - مثلاً - يدعي أنه شاعر الحرية. والحقيقة أن مثل هذه الأسئلة، والملاحظ، لا تقلل من شأن كتاب الأديب الفاضل الدكتور شكري، وحسب أنه كشف عن تحولات في شعر درويش لم يلتفت إليها أيٌّ من دارسيه، وهُم كثيرون.

---

1. انظر كتابنا الضفيرة واللهب، ط1، عمان: الدائرة الثقافية لأمانة عمان، 2000 ص 161-197

## 13

### الشعر و الفلسفة ومحمود درويش

أثارت أشعار محمود درويش (1942-2008) الكثير الجَمّ من الاهتمام لدى القراء، والباحثين، والدراسين، والمترجمين. فبعد الكتاب الأول عنه للمرحوم رجاء النقاش (1934-2008) وعنوانه " محمود درويش شاعر الأرض المحتلة " الذي صدر عن دار الهلال في القاهرة 1969 نشر عبد الرحمن ياغي كتابا بعنوان محمود درويش في ديوانه عصفير بلا أجنحة 1969. ونشر أفنان القاسم كتابا بعنوان " الشعر والملحمة الدرويشية " 1987. ونشر شاكر النابلسي كتابا آخر بعنوان "مجنون التراب" 1987. ونعيم عرايدي نشر كتابا بعنوان " البناء المجسّم " 1991 وحيدر بيضون نشر: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة 1991. ومن الكتب التي صدرت عنه، وعن شعره: الشاعر الغاضب محمود درويش لأحمد الزعبي 1995 ومحمود درويش: الشعر والقضية 1995 لنادي ساري. و" محمود درويش بين الزعتر والصبّار " لمحمد الحاج صالح 1999. وبنية القصيدة في شعر محمود درويش لناصر علي 2000 . وتطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش لسعيد أبو خضرة 2001. وأرض القصيدة لعادل الأسطة 2001. ومراوغة النص لحسين حمزة 2001. والرمز في شعر محمود درويش من 1960- 1977 لفتحي أبو مراد، والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد أبو حميدة 2000. والخطاب الشعري عند محمود درويش لمحمد فكري الجزار 2001 . ونقوش على جدارية محمود درويش للمتوكل طه 2001. ومحمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة لعلي الشرع 2002. وتحوّلات التناصّ في شعر محمود درويش لخالد جبر 2003. ومحمود درويش نائراً لتباني شاكر 2004. و " محمود درويش الغريب يقع على نفسه " لعبده وازن 2004. والتكيب اللغوي للصورة في شعر محمود درويش لمصلح النجار 2007. ومحمود درويش لعبد الحليم حمود 2009 وجماليات الموت في شعر محمود درويش لعبد السلام المساوي 2009. و الحداثة في شعر محمود درويش، لمحمود غنيم 2009. ومحمود درويش ينهض؛ لمؤلفه إبراهيم الجراي 2009. ومحمود درويش - حالة شعرية، لصالح فضل 2010 و " محمود درويش: قيثارة فلسطين "

لصاحب هذه الكلمات 2011 و "جدل الشعر والسياسة في شعر محمود درويش " لعادل الأُسطة 2013 وشعر محمود درويش؛ إيدولوجيا السياسة وإيدولوجيا الشعر لشكري عزيز الماضي 2013. والتشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش لحسن الغرني 2015. وملحمة المهزومين: درويش مقابل هوميروس لرابعة حَمّو 2016. ومحمود درويش والسياب ودراسات أخرى، لمحمد عُصفور 2017. واللغة في شعر محمود درويش لسفيان الماجري 2018. و(شعر محمود درويش؛ تحولات اللغة، تحولات الشعر) لإبراهيم السعافين 2018 و " جدارية محمود درويش دراسة بنيوية " لمحمود البنا 2019 علاوةً على كتاب محمود درويش في مصر- المتن المجهول (1971- 1973) لسيد محمود (2020). وبلاغة المنفى لمحمد عبيد الله 2021.

وثمة عددٌ يفوق الحصر من المقالات، والبحوث، ورسائل الماجستير، والدكتوراه غير المنشورة. على أن هذه الكتب، وتلك الدراسات، والأطرايح، تتناول شعر درويش من الزوايا الأدبية الفنية، واللغوية، لا غير. ولم يقف عند المشكلة الفلسفية في شعره إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له، كتمتُّظُّهُرُ الأنا في شعره لعطية إسكندر، و الأنا في شعر محمود درويش لصفاء المهداوي 2013 و " أسئلة المكان والكينونة في شعر محمود درويش " لفتيحة كحلوش. وهذا الأخير هو الدراسة الوحيدة التي توقفتُ بآناةٍ عند المشكلة الفلسفية في شعره. وتأتي دراسة الباحث بتمام قطوس، الذي أحبَّ السير في الاتجاه المعاكس لما سار عليه الآخرون واقتفوه، متوقفاً وُقفةً جادة إزاء مشكلة التفلسف في شعر درويش في كتابه ذي العنوان " درويش على تخوم الفلسفة " (فضاءات 2019) ويبدو أن المؤلف لم يطمئن لدلالة هذا العنوان، وكفايته في تبليغ المعنى " على تخوم " فزاد عليه عنواناً آخر هو " أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش".

وقد اطَّردَ استعمال كلمة (أسئلة)، و(سؤال) في الدراسات، والمقالات النقدية العربية الحديثة، وجاء في الكتاب: أسئلة الشعر، وأسئلة الفلسفة، والأسئلة الفلسفية، والسؤال الفلسفي، وسؤال الوجود، وسؤال الخفة، وسؤال الحو، وسؤال التشيؤ، وسؤال الاكتمال، وسؤال الماهية، وسؤال المعرفة، وأسئلة الاختلاف، وسؤال الحضور والغياب، وسؤال الظاهر والباطن، وسؤال المركز والهامش إلخ... وأحسبُ أنّ مستعملي هذه الكلمة يريدون بذلك تعبيراً شائعاً، ومتداولاً، ففي اللغات الأوروبية، وهو تعبير " المشكلة Problem " إلا أنّ ترجمة هذه الكلمة بسؤال ترجمة غير دقيقة، في رأينا، فلو استعملت

عوضًا عن (سؤال) لفظة (مُشكلة) أو (إشكالية) أو (معضلة) لكأن أكثر دقة وانسجاما مع طبيعة اللغة العربية؛ لأن السؤال في العربية هو أن ينتظر المتكلم جوابًا عنه، إن لم يكن دعاءً، كقول الشاعر: "سألت الله أن يبعث لي بليلى" فهنا السؤال دعاءً. وقد يكون طلبًا لحاجة، وهو ما عناه الشاعر بقوله "لكنما الموت سؤال الرجال" ومستعملو هذه الكلمة لا يريدون الدعاء، ولا التسؤل، ولا الإجابة، وإنما يريدون البحث في الموضوع على أساس أن فيه آراءً متباينة، ووجهات نظر مختلفة اختلافًا كبيرًا وشديدًا. وتبعًا لهذا، فإنّ في كلمتي مشكلة، وإشكالية، أو معضلة، تعبيرًا عن المراد أكثر دقة.

ولأنّ المؤلف يشعر بهذا، فقد عرض لنا في فاتحة الكتاب آراء عدد من ذوي البصر والبصيرة، وفي مقدمتهم نيتشة وت. س. إليوت، وسواهما، ممن لا يفرقون بين الشعر والفلسفة، من حيث أنهما خطابان يعبران عن أفكار تتصل بالكون، والوجود، والعدم، والحياة، والموت، والحقيقة، والسعادة، إلخ.. وهي إشكالاتٍ ساورت الكثير من الفلاسفة من سقراط إلى يومنا هذا.

ولا يكفي المؤلف بما ذكره في مقدمته. ذلك لأن الفصل الأول إنما هو بحثٌ في مشكلة العلاقة بين الشعر والفلسفة. فالشعر من حيث هو خطابٌ أدبيّ ذو مواصفات محدّدة، والفلسفة، التي هي خطابٌ آخر غير أدبي تستقلّ عن الشعر، والأدب، بمواصفات أخرى. فالمؤلف لا يتفق قطعًا مع أولئك الذين يتصوّرون وجود فجوة بين الفلسفة والشعر. فالفلاسفة منذ أفلاطون الذي يُصنّف شاعرا بمعنى ما، مرورًا بكانط، وهيجل، وفيخته، وشيلينغ، وماركس، وإنجلز، وغيرهم - هم، بصورةٍ من الصّور- فلاسفةٌ شعراء. والذي يؤكد ذلك أنّ الأطاريج لدى هؤلاء الفلاسفة بمن فيهم نيتشة، وهيدجر، لا تتعد إلا قليلًا عن أطاريج الشعراء. فالشعر والفلسفة لدى المؤلف خطابان معرفتيان، وكل منهما طابعه الإشكالي، ولا ينتظر الباحث حوابةً عنها. "مضيفا" فالفلسفة تسعى لكي تكون علما في حين يسعى الآخر (الشعر) لكي يكون فناً، "لكنه" كثيرًا ما يتجاوز طبيعته هذه ليغدو سمة أساسية للخطاب الفلسفي، وحقيقة لماهية الكائن، والوجود "فهو" الروح الشعرية التي تشكّن كلّ فنّ". (ص 21)

وفي موقع ثانٍ يحاول المؤلف إقناع القراء بالأ فرق بين الشعر، من حيث هو خطابٌ، وبين الفلسفة، التي هي خطابٌ عقلائي، تأمليّ، لا عاطفيّ، ولا وجدانيّ. فالدلائل المؤكّدة لذلك هي أنّ الشعر يرتبط بالتأمل، والحدس، وبالأخلاق، ويستعصي على التعريف

الجامع المانع، وينشُد الوصولَ للمُطلق، ويربط بين المرئي واللا مرئي، وبين الحاضر والغائب، بين الخفي والمتجلي، المعتم والمضيء. " (ص 22)  
وهذه الدلائل تتواتر في بعض ما كتبه هيدجر عن الشاعر الألماني هولدرن Holderlin (1770-1843).

مع ذلك، نجد المؤلف لا يفتأ يستخدمُ عنوانات تعوُّق لدى القارئ الفكرة التقليدية السائدة عن اختلاف الشعر عن الفلسفة، وتباينه عنها تباينًا كبيرًا. فبُعِد هذه الدلائل يتحدث عن " التهميش والإعدام " قاصدًا نبذ الفلاسفة للشعراء والشعر (المعضلة الأفلاطونية)<sup>(1)</sup> وثمة عنوان آخر " لقاء المصالحة " التي لا تكون إلا بين خصمين متعاديين. وفي عنوان آخر يشير إلى أن الفلسفة قد تكون في بعض الأحيان مما يتم استرجاعه، وإعادته، عن طريق الشعر، ثم في عنوان آخر نجد يقف بنا إزاء " جدل الفلسفة والشعر " ، مع أنّ الجدل يكون عادة بين شيئين لا يتفقان. بيد أنّ حرص المؤلف على تناول شعر درويش بصفته ضربًا من التفلسف قاده إلى الزعم بأن الفلسفة " ممارسةً أسلوبيةً ". ويزيد على هذا قائلًا " إن الفلسفة قبل أن تكون ممارسة استدلالية، مفهومية، هي ممارسة أسلوبية ". و" أن الفلاسفة الكبار هم أسلوبيون \* ". وهذا رأي بعيد عن الواقع، وهو أقرب إلى التطرف النظري الذي لا يؤيده التطبيق. فكأنني بالمؤلف، ونتيجة حماسه للفلسفة، وقع في ما لا يريد الوقوع فيه، فهو بهذا يحطّ من شأن الفلسفة، ومن شأن الأسلوبية، ولا يسمو بالشعر مع إرادته لهذا السمو. ولطالما وعينا من كتابات الفلاسفة رفضهم للأساليب الشعرية لأنها تقوم على التخييل الكاذب، وليس على الحقائق.

علاوةً على أنّ المنطق، لدى الفلاسفة، لا تستقيم قنائه مع اللغة الأدبية عامة، والشعرية على وجه الخصوص، لاعتمادها المفرط على المجاز، والاستعارة، والتنافر، والمفارقات، والكنايات، والأخيلة البعيدة التي قد تبلغ من الغلو حدًا تتعارض فيه تعارضا شديدًا مع الأسلوب الفلسفي، الذي يتوخى الدقة في استخدام العلامات اللغوية بحيث لا تسمح المقولات الفلسفية بتعدد الدلالات.

1. وقد أطلق ديفيد ديتشس في كتابه " مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " الذي ترجمه محمد يوسف نجم، وراجعته إحسان عباس(بيروت، دار صادر، 1967) على موقف أفلاطون من الشعر والشعراء تعبير: المعضلة الأفلاطونية (ص 15).

وقد يحتاج الخطاب الفلسفي بعض التأويلات، إلا أنّ هذا مغايراً لما في الشعر من تأويل. فالتأويل الأدبي في الشعر يعتمد على تحويل الألفاظ، والمنطوقات المجازية، والملفوظات الموزونة المقفاة، والعلامات الرمزية، لأقوال تقارب الحقيقة لا الحقيقة نفسها، في حين أنّ التأويل الفلسفي ينطلق من الحقائق المشوّبة بما يخالف الواقع لحقائق أخرى أكثر دقّة في الإطار الذي يُحيط بالموضوع المطروح على بساط البحث.

صحيح أنّ الشعر تعبير عن الذات عند أكثر المدارس الأدبية، عدا الواقعية الاشتراكية التي تولي الجمهور من قرائه أهمية تفوق أهمية الذات الشاعرة، بيد أن الذات في الشعر الغنائي، ومشكلة الذاتي فيه، مقابل الغيري، مشكلة وجدانية، وعاطفية، تغلفها حماسة الشاعر لأناه، وليست فلسفة بالمعنى الدقيق كفلسفة الوجود عند هيدجر، أو كيركجورد، أو الظاهراتية عند هوسيرل، أو الوجودية لدى سارتر. فالشاعر قد يخترع لنفسه هويّة غير هويته، ووجوداً ليس بالوجود الذي يهتم به الفيلسوف، مثلما يخترع فراشة، أو وردة، أو نجمة في قاع بحيرة، أو:

تتسع البحيرة في شمال الروح،

ترتفع السنابل في جنوب الروح

تلمع حبة الليمون

قنديلا على ليل المهاجر

في الأبيات نجد صوراً لا تستقيم شكلاً، ولا معنى، مع الأسلوب الفلسفي. فكيف يمكن أن تكون للروح جهات شمالاً وجنوباً، ولحبة الليمون إضاءة قنديل في ليل المهاجر. وكيف للسنابل أن ترتفع في جنوب الروح مع أنها راسخة الجذور في التراب؟ مثل هذه الملفوظات، لا ريب في شاعريتها مثلما يرى المؤلف، بيد أنها تضطدم بجائز متين، وجدار أصم يمنعها، ويصدّها، عن، ومن الدخول في أي نسق يسمح بانتسابها لخطاب فلسفي.

وهذا ليس ببعيد عن قول درويش - شعراً - عن السماء، إنها في مُتناول اليدين، وأنّ جناح حمامة بيضاء يعيده لطفولة أخرى. فالأحلام، والرؤى المنامية، تتواتر في لغة الشعر تواتراً تنأى به عن أن يكون فلسفة، أو حتى قريباً من الفلسفة. لا سيّما وأنّ الشعر العربي من بداياته تنكّب للتفلسف، إلا نادراً. فقد زهد الشعر العربي فيه، والشعراء الذين خاضوه أخفقوا، إلا قليلاً منهم، في أن يكونوا فحولاً مُقلّقين. ونظر النقد العربي في

أزهي نماذجه للحكمة في الشعر، والفلسفة، نظرة مُفعمَّة بالارتباب، والشكّ. فالذي يقترب بشعره من الجدَل، والحجاج الفلسفي، والبرهان، يعدُّ شعره شعراً ريكياً، لا يُتخير في المختارات، لأنه نظّم يغلبُ القائلُ فيه العقلَ على الوجدان، والفكرَ على الشعور، والإحساس، ويهتم بالمنطق أكثر مما يهتم بالتخييل، وبجماليات الأسلوب. ولهذا قالوا عن أي تمام، والمتنبي، حكيمان، وإنما الشاعر البحتريّ. كونه يتغنى في شعره، ويتوحى في قصائده النسيب العذب، الرقيق، الذي يشبه نسيم الروض في الصباح التديّ، مبتعداً عن الأفكار الذهنيّة المعلّلة، التي تهجن الشعر، وتُفسدُه. ولهذا يقول، مستبعداً الشعر عن الفلسفة، ومنطقها العقلي:

كلّفْتمونا حدودَ منطِقِكُمْ      والشعرُ يُغني عن صدقِه كذبُه  
والشعر لم يحُ تكفي إشارتهُ      وليس بالنثر طوّلت خطبُه

وأيا ما يكن الأمر، فإنّ في شعر درويش إشاراتٍ فلسفيّةً، منها ذكره أساء بعض الفلاسفة، إلا أنّ شاعريته، وتفوّقه على غيره من الشعراء، لم يكنْ بسبب هذه الإشارات، بل من لغته الشعرية، ومن الموسيقى الغنائية العذبة التي تفيضُ رقّةً، وجمالاً، والصُور المبتكرة، المتخيلة، البعيدة عن وُصف الواقع، وهذا ما لفتَ إليه أنظار الدارسين، والباحثين، ممّن ذكرنا في مستهل هذا الفصل من كتابنا النافذة المضاءة. فلم يتناولوا شعره من المنظور الفلسفي، بل من زوايا عدة؛ بعضها فني، وبعضها لغوي، وبعضها موسيقي إيقاعي، وبعضها سياسي، وبعضها جمالي أسلوبِي، وبعضها ثقافي، وبعضها الآخر سيميائي، أو بنيويّ. وهذا الكتاب، الذي عقّدَ فيه الدكتور بسام قطوس العزمَ على حشر محمود درويش في زُمرة الفلاسفة، بتناول شعره من المنظور الفلسفي، إضافةً جديدةً لدراساتٍ وفيرة، متواترة، عن الشاعر، لا تُنكرُ ريادةُ، ولا يُنتقصُ رأينا هذا من مؤفّور فائدته، وكبير منفعتة \*\* .

\* الأسلوبية Stylistics مثلما تعرف هي العلم بالأسلوب، والبحث عن خيارات المبدع لتجلية الجماليات على المستوى اللساني، بيد أن ممارسة الأسلوب لا تتفق مع ما يذهب إليه المؤلف؛ إذ الممارسة في رأينا هي توحى المبدع لاستخدام الاختيارات المتاحة لتجلية الفردة، أي أن الممارسة تطبيق، والأسلوبية دراسة لذلك التطبيق. انظر كتابنا: الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، جمانة للنشر، عمان، ط1، 2014.

\*\* نشر المؤلف ردا على مقالنا (الدستور 7 كانون الثاني 2022) أصرّ فيه إصراراً على أطروحته، مؤكداً أن الشعر لا ريب في أنه فلسفة، مستشهداً بآراء تخلو- للأسف - من أي رأي لناقد أدبي، مؤتما بالذين يفهمون الأشياء مثلما يريدونها لا مثلما هي في الواقع.

## 14

### تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش

غني عن القول، غير محتاج لطويل بيان، أن لشعر شعر محمود درويش شراً لافتاً في تجديد الدلالة اللغوية للألفاظ، فهو كثير الاستخدام للمجاز في غير تعسف ولا تكلف، تتواتر في شعره الاستعارة مثلما تتواتر فيه الرموز والكنائيات المبتكرة والمختارة. ولا يحول بينه وبين الاعتماد على التفاعل اللفظي والتراسل الدلالي بين المفردة والأخرى حائل أو مانع، وهذا ما شجع بعضهم على التركيز الشديد في دراساتهم على تحولات اللغة في شعره وتقلبات المعنى. وها هو ذا سعيد أبو خضرة يتتبع هذه الدلالات من زاوية التغيير المتوالي، وعلى وفق التسلسل الزمني لأشعاره، وتبعاً لتواريخ كتابة قصائده، وصدور دواوينه الواحد منها تلو الآخر. فهو بصرامة أكاديمية ملحوظة جداً، يستقري البنى الدلالية في شعره، راصداً تطورها، وتشكيلاتها المتعددة، دارساً بعض الظواهر الأسلوبية التي منحتها بصمته المتميزة، وكرسته واحداً من أهم شعراء العربية، إن لم نقل العالم، في هذا الزمان.

بيد أن لنا على هذا الكتاب، الذي يتألف من مقدمة وثلاثة فصول، وخاتمة قصيرة، بعض الملاحظ والاستدراكات التي تتغياً إفادة القارئ أولاً، وتنبيه المؤلف على بعض الفوات الذي يمكنه استدراكه في الطبعة الثانية منه -ثانياً- إذا اقتنع بها، ورأى فيها ما يعود عليه بالنفع والفائدة.

#### مدخل

فالفصل الأول، وهو المدخل النظري، وسمه المؤلف بعنوان لا يتفق مع المحتوى، فقد جعله في الدلالة والنقد، والشاعر. أما حديثه عن الدلالة فاقصر على إشارات تناول فيها علم الدلالة الوصفي، وتجاوزه البحث الدلالي المعجمي إلى البحث في العلاقات الدلالية كالترادف، والمشارك، وغيره، أما الدلالة نفسها، فقلما أشار إليها، أو نبه على آراء المحدثين

فيها، أو على الفرق بين الدلالة والمعنى، ورأي السيميائيين والتفكيكيين في ذلك. وقد فهم من إشارات ص 14 أن ميشال بريال Bréal جاء بعد مؤلف كتاب (السميولوجيا) الصادر سنة 1925 والصحيح أن كتاب برايال (1832-1915) " علم الدلالة Sémantique" صدر بالإنجليزية عام 1900 وبالفرنسية، وهي الأصل، صدر قبل ذلك بكثير.

وقد أكد المؤلف، في موضع ثانٍ، أن علم الدلالة الوصفي أنتج البنيوية، والأسلوبية، وهذا شيء فيه نظر، فلم لا تكون البنيوية هي التي جاءت بعلم الدلالة الوصفي؟ وما يذكره عن صلة البنية العميقة بالبنية السطحية التي تحدث عليها تشومسكي في نموذج لقواعد العبارة شيء يحتاج إلى تثبت، لأن تشومسكي يتحدث عن ذلك في سياق الكلام على المكون التحويلي، وتلازم مساري الجملة الاستبدالي والترتبي على أساس نحوي خالص، وقد يكون له تأثيره الدلالي. فالجملة المبنية للمجهول بنية سطحية متحوّلة عن أخرى عميقة هي المبنية للمعلوم، وهما، من حيث الدلالة، في رأيه، مترادفتان.

لقد بذل أبو خضرة جهدًا مشكورًا لاستقصاء ما كتب من دراسات عن شعر محمود درويش، وهذا ما خصص له الصفحات من 27-32 غير أن هذا الجهد - للأسف - لا يتمتع بالدقة المرجوة، فثمة دراسات كثيرة جدًا فاتته أن يلم بها، ويشير إليها، وخير دليل على ذلك أن صبحي الحديدي، وهو أحد المتخصصين في دراسة شعر محمود درويش، لم يذكره المؤلف في مراجعه، مما يؤكد ما خلصنا إليه، واستنتجناه. لقد عني المؤلف بتكرار مقالة لعمر الساريسي عن درويش ومسئولية الحرف، وهي مقالة قصيرة من صفتين فقط، وتجنب أن يذكر دراسة لنا عن الرمز الأندلسي- في شعر محمود درويش تقع في عشرات الصفحات نشرت في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ع آذار- مارس 1998 وهذا مثال واحد فقط<sup>(1)</sup>. وما يجب التنبيه عليه أن المؤلف يستعمل في هذه الفصلة من كتابه تسميات لا يتفق القارئ معه حولها، مثل المنهج النقدي الملحمي، الذي نعت به منهج أفنان القاسم في قراءته لبعض أشعار درويش. فلا أظن أحدا لديه دراية بأبجدية النقد والمناهج يمكن أن يقبل بهذا المصطلح.

1. انظر: كتابنا الضفيرة واللهب، أمانة عمان، ط1، 2000، ص ص 161 - 198

ومثل هذا ما نجد في الفِصْلة التي خصصها للحديث عن موقف الشاعر من التطور الدلالي للغته في شعره. إذ لا يعقل أن يشرح لنا المؤلف موقف الشاعر من اللغة، والتطور الدلالي، اعتماداً على مقابلات أجريَتْ معه ونُشرت في الصحف، والدوريات. وهل يتوقع المؤلف من شاعر، أيا كان، أن يقرّ له، ويعترف، بأن لغته -مثلاً- لا تعرف التطور الدلالي؟ حال المؤلف ها هنا كحال الشخص يقبل بوصف القاضي الظالم نفسه بالنزاهة.

## دلالات

في الفصل الثاني، وهو أكبر فصول الكتاب، يهجم المؤلف على رموز الشاعر درويش، طارحاً بعض التساؤلات عن دلالات هاتيك الرموز، وتأثيرها في خصوصية لغته الشعرية.

وقد استعملنا كلمة "يهجم" لأنه لا يمهّد، ولا يزيّط، بين هذا الفصل والمدخل التنظيري الذي استهلّ به الكتاب. الأمر الذي جعل الفصل الأول يبدو نافلاً، والفصل الثاني يبدو لاصقاً بالأول، من غير سبب يجعل منها فصلين متكاملين، أو متضامّين، إلا بكثير من التأويل، الذي يصلُ حد التعسف. فالمؤلف، ها هنا، لا يتوقف عند الألفاظ، أو التراكيب، وما فيها من تغير دلالي، وإنما يتوقف عند المدلولات مثل الطير: من عصفور، وحمّام، ودوري، وهدهد، وغيره. فهو يتساءل عن دلالة العصفور في شعره، فمرة يدل على الهجرة، ومرة على العودة، ومرة أخرى على الحياة، والنشوة، والفرح، ومرة يدل على المقاومة، ومرة على الحزن. وهذه الدلالات في الحقيقة لا علاقة لها بالعصفور، من حيث هو عصفور، ولكنها تنبع من السياق الذي يحيل اللفظ الدال على العصفور إلى دالول ينمّ على شيء آخر غير المعنى المعجمي. وهذا ما غاب عن سعيد أبي خضرة إدراكه، وتتبّعه، في شعر الراحل محمود درويش.

وقد اتّسمت بعض تأويلاته للمدلول، وهو العصفور، بما يحيط به من مناخٍ دلالي، بالخروج عن الصواب، ففي الصفحة ذات الرقم 43 يزعم المؤلف - سأمحه الله- أن دلالة العصافير في قول الشاعر درويش:

لا تنامي حبيتي  
العصافيرُ تنتحر

هنا ترمز للفدائيين، فلو كان ذلك كذلك لوجب أن يُلام الشاعر، ويوتج، على هذا المعنى، فالمناضلون يقاتلون، ويستشهدون، ولا ينتحرون. وهذا ينسحب على تأويله غير الدقيق لمزج الدال في كلمة عصفورة باللون الأزرق، فذلك - في زعمه - دليل على الحرية، لأن السماء الزرقاء توحى بذلك، وهذا غير سليم، وفي اعتقادنا أن العصفير الزرق ترمز إلى واقع رومانتيكي، ومما يؤيد ذلك التصاق اللون الأزرق في شعره بالأحاسيس الرومانتيكية. وقد خلص المؤلف من الحديث عن الهدهد للحديث عن الطباء، والغزلان، والأبائل، والخيل، وغير ذلك.. ولم يشر لشيء من الحشرات على الرغم من أن عنوان الفصل ص 37 يتضمن إلى جانب الطير، والحيوان، كلمة الحشرات.

وفي الفصل نفسه يتناول المؤلف ظواهر دلالية أخرى في التشكيل الشعري، متوقفاً عند الألوان، والأعداد. وتهمني كثيراً وقفته لدى الألوان، لسبب شخصي؛ وهو أنني درست سمياء الألوان في شعره. وقد نوقف المؤلف عند دلالات اللون الأسود، مؤكداً أنه يدل على ما يستكره، وعلى ما يثير التشاؤم والتطير. واللافت للنظر أن المؤلف يبحث عن موقع ورد فيه اللون، أو كلمة الأسود، ليفسرها لنا تفسيراً، فهي تارة تدل على الحزن، وتارة على الضغينة، والحقد، وطوراً على العذاب والحراب "الرياح السود" وقد يرد بمعنى إيجابي كقول الشاعر متغزلاً:

"ها أنا أشتمّ أحبائي وأهلي

فيك يا ذات العيون السود، يا ثوبي المقصّب.

## ألوان

ويجري التتبع نفسه فيما يخص الألوان الأخرى كالأبيض، والأزرق، والأصفر، والأخضر، غير أن الباحث لم يستطع - للأسف - أن يكشف الدلالات المتباينة للون الواحد في دلالة واحدة جامعة تميز تجربة الشاعر درويش عن غيرها من التجارب. فجلّ الشعراء يستعملون اللون الأبيض للدلالة على النقاء والطهر، و البراءة، والفضيلة، وجلّ الشعراء يستعملون اللون الأحمر للدلالة على الغضب، أو العنف، أو الحرب، والأخضر - للدلالة على الخصب، والنماء، والحياة، غير أن لدرويش، مثلما لغيره، مذهباً خاصاً في استعمال الألوان، باعتباره رساماً بالكلمات، ومغتنياً بالأصوات، والإيقاعات، والألحان، لا شاعراً حسب. وهذا ما لم يقف عليه المؤلف في دراسته هذه. مكنتياً بذلك التتبع للمعاني، لا للدلالات، على الرغم من أن كتابه يعنى بالدلالات لا بالمعاني. علاوة على ذلك

لا يخلو الفصل من خلط في المفاهيم؛ فالنحاسي، والذهبي، وملحقان باللون لا ألوان. ومن سوء حظ الدارس أنه يساوي بين الأصفر والذهبي والنحاسي (ص124)، وذلك لا يتفق معه فيه أحد. ومن يختلفون معه الشاعر الذي يضيف بالذهب على الدلالة شيئاً من القيمة، وبالنحاس شيئاً من المعدن. وقد أوّل الباحث قصيدة "يوم أحد أزرق" تأويلاً غريباً، مدّعياً أنّ المرأة في القصيدة تعاني من برود جنسيّ، ولهذا ترتدي ملابس زُرُق، وهذا الاستنتاج غير دقيق؛ لأن اللون الأزرق - في رأينا - يرتبط عند درويش بالرومانتيكية، ولهذا نجد المرأة تتسلى بقراءة الشعر الرومانتيكي:

ترتدي الأزرق في يوم الأحد  
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب  
تقرأ الشعر الرومانتيكيّ  
تستلقي على الكرسيّ  
والشباك مفتوح على الأيام  
والبحر بعيد..<sup>(1)</sup>

وقد تؤول تفسيراته - أحياناً - لمواقف مضحكة، كالقول بأن الدانوب يرمز لنهر الأردن، وذلك هو تأويله لقصيدة "الدانوب ليس أزرق". ومُعظم ما يرد في الكتاب عن دلالات الأعداد لا يعني البحث في دلالات اللغة عند درويش، لأن استخدامه للأعداد قليل أصلاً، ولا أظن أن ثمة تفاوتاً يُذكر بين استخدام الشعراء لكلمة صفر، أو واحد، أو اثنين.

يبقى الفصل الثالث من الكتاب، وهو عن بعض ظواهر الأسلوب الشعري. ومع أنّ هذا الفصل أقصر فصول الكتاب 147-176 أي: تسع وعشرون صفحة من أصل يقع في 177 يجده القارئ أفضلها، ويتمنى لو أنّ الباحث أفاض في تتبع الظواهر الأسلوبية في شعره، دون اضطرار للإيجاز المُخلّ، الذي تميز به على غيره.

---

انظر: محمود درويش قيثاره فلسطين، ط1، عمان: فضاءات، 2011 ص ص 121 - 150

## الأسلوب

فقد تنبه المؤلف لتأثير الألفاظ في الأسلوب، وهذه مسألة مهمّة، فدرويش يكثر كثرة لافتة للنظر من الكلمات المستقاة من لغة الحياة اليومية المرتبطة بالذاكرة الشعبية، من مثل: القنبار، والعباءة، وبطاقة اللاجئ، وجواز السفر، والمفتاح، وحبل الغسيل، والقنطرة، والحديلة، والحناء، والزغاريد، والرفاق، والفلاح، والبيارة، والخواوي، والعتبة، والوجاق، والحكورة، والموال، وكلمة ماما مثلما تلفظ بالدارجة (يمًا) وغيرها الكثير مما يُضفي على قصائده مزيدًا من الشفافية، والوضوح الدلالي، والارتباط بالمكان. من جهة أخرى اتسعت لغة الشاعر، وكلماته، لحضور مكثفٍ لدلالات مستقاة من القرءان الكريم، والتوراة، والإنجيل، ومن الشعر القديم، والأمثال، والقصص، فيما يعرف بالتناسّ، أو الإحالة إلى نصوص أخرى. فقد برز في شعره نموذجُ المسيح، وأيوب، ونوح، مقترنًا بحكاية الطوفان، وهاجر، ويوسف " أنا يوسفُ يا أبي " وسدوم، وأنات، وغير ذلك، كالإشارة إلى بيت شعر قديم ذي حضور دائم في وعي القارئ:

يا أمانا انتظري أمام الباب إنا عائدون

هذا زمانٌ لا كما يتخيّلون

بمشيئة الملاح تجري الریحُ

والتيارُ يغلبه السّفينُ

فهو يحيلنا إلى قول المتنبي " تجري الرياح بما لا تشتهي السفن " لكن الشاعر درويش لم يكنف بالإحالة للمتنبي، ولكنه عكس معنى البيت، وجعل المدلول مختلفًا كليًا عن مراد المتنبي. وهذا هو ديدينه، وطبعه، في جلّ ما ورد في شعره، مما يقع تحت باب التناسّ، ودليل ذلك القصيدة الموسومة بعنوان من روميّات أبي فراس الحمداني. وكنا نتمنى أن يلتفت المؤلف لقصيدة " أحد عشر- كوكبا "، وما فيها من حضور مكثف لدلالات الأندلس، والديوان صدر عام 1993 والكتاب صادر سنة 2001 ولا عذر للمؤلف في ذلك إلا أن يكون وقوفه إزاء المراحل المبكرة من شعر درويش راجعًا للسهولة، واليسر- فيه، والشفافية الدلالية.

لقد تطرّق المؤلف لما في شعر درويش وقصائده من حذف إيجازي، وهذا يُلقي الضوء على الجانب النحويّ للأسلوب، وعلاقته غير المباشرة بالجانب الدلالي، فهو أدخل في باب نحو النص منه في باب الأسلوب. أما تركيزه على التناسّ، فجاء في موضعين:

الأول منها عند ذكره الإحالات، والثاني عند ذكره النماذج الإنسانية، والأسطورية، والدينية، في شعره، فلدرويش إشارات شديدة الأثر للأنبياء، وما يتعلق بهم من قصص، كقوله في مديح الظلّ العالي:

شكرًا لكل شجيرة حملت دمي  
لتضيء للفقرء عيدَ الخُبز،  
أو لتضيء للمُحتلِّ وجْهي  
كي يرى وجهي ويرتدي الخداعا

فالإشارة- ها هنا - لاستنزاف دم المسيح. وفي شعره لفتات بارعة لألف ليلة وليلة، وللسندباد، ولأبي فراس المعتقل في حبسه الرومي بخرشنة، ولطوق الحمامة، ولقمامات البديع، وغير ذلك مما يمثل حضورًا غير مباشر للثقافة القومية، ويساعد على وضع شعره في السياق المغربي. ويختتم أبو خضرة كتابه بالدعوة لتكثيف الدراسات حول شعر محمود درويش خاصة، والشعر العربي عامة، لوضع كشافٍ دلاليٍّ يخدم القارئ أولاً، والباحث ثانياً، وطلبة الدراسات الأدبية واللغوية أخيراً.

## مراجع

لقد اتكأ المؤلف على غير قليل من المراجع، بعضها ما يزال يحتفظ بقيمته على الرغم من صدوره في زمن مبكر، مثل كتاب رجاء النقاش عن محمود درويش. وبعض هذه المراجع لا قيمة علمية له كالرسائل الجامعية غير المنشورة، والمقالات المنشورة في مجلات غير محكمة، كالأقلام، والموقف الأدبي، والمعرفة الصادرة بدمشق. وثمة شيء آخر لا بدّ من التنبيه عليه، وهو عدم ذكر بعض الدراسات التي أفاد منها المؤلف في ثبوت المراجع، ومن ذلك المقال الموسوم بعنوان " أحمد الزعتر " لمحمد إبراهيم الحاج صالح المنشور في مجلة القاهرة، فقد اقتبس منه مرارًا ص 61 و75 ولم يذكره في الثبوت. وهذا ينسحب على كثير. ومع أنّ درويشًا ترأس تحرير مجلة الكرمل، وكتب فيها غير قليل من المقالات، ونشرت عنه فيها دراسات، إلا أنّ المجلة لا ذكر لها في الثبوت، مع أنه يذكر الآداب، والموقف الأدبي، والمعرفة. ولم يذكر العدد الخاص من مجلة " الشعراء " الذي صدر خاصًا عنه، وعن شعره 1998، وهذا ينه القارئ لخلل واضح في قاعدة البيانات البليوغرافية للمؤلف.

وهذه الملاحظ، والاستدراكات، على كتاب سعيد أبو خضرة، لا تقلل من شأن  
المجد الذي بذله ليجلو لنا جانباً محدوداً من شعر درويش، وهو الجانب الدلالي، ونضم  
صوتنا لصوته في الدعوة لمزيد من الدراسات في هذا الحقل، يستوي في ذلك شعر  
درويش، و شعر غيره من شعراء العربية في العصر الحديث.

## 15 إثارةُ الغبارِ حوُل محمود درويش

حمل إلي البريد كتابا من عادل الأسطة أحد أساتذة الأدب في جامعة النجاح بنابلس بعنوان " جدل الشعر والسياسة " (نابلس، 2013) وهو دراسة من ثلاثة بحوث أو مقالات – إذا شئنا الدقة- حول ظاهرة الحذف والتغيير في بعض قصائد محمود درويش. ويثير هذا الكتاب- في الواقع- إشكالات تستعصي على الفهم حيناً، وحيناً تتأبى على التقبُّل، والتفسير<sup>(1)</sup>. فالمؤلف ينطلق من فكرة لا يؤيده فيها كثيرون. وهي أن أيَّ تعديل يجريه الشاعر في قصيدة من قصائده في طبعة أو أكثر من طبعات شعره لا بد أن تشير – بالضرورة- لتغيير في موقفه السياسي، أو الأخلاقي، أو الديني. وإذا لم تكن كذلك فهي تشير إلى تغير في موقفه الفكري. فإن كانَ قد قال في قصيدة مبكرة :

أنا من قرية عزلاء منسية  
شوارعها بلا أساء  
وكل رجالها في الحقل والمحجر  
يجون الشيوعية

ثم أجرى عليها تعديلا بحذف الشطر الأخير ( يُجَبون الشيوعية) فعنى ذلك أن الشاعر يتخذ بذلك موقفاً سياسياً جديداً، فهو لم يعد محباً للشيوعية، بل معارضا لها إن لم يكن معاديا كارها لذلك الحزب المدعو(ركح) بعد أن انشق عنه. وعلى وفق هذا التفسير الذي يراه الأسطة صحيحاً لا يأتيه الباطل من أيِّ جهة، يغدو قول الشاعر في قصيدة أخرى مبكرة:

وأبي قال مرة  
الذي ما له وطن  
ما له في الثرى ضريح  
ونهاني عن السفر

1. انظر ما سبق عن إيديولوجيا الشعر لا السياسة، ص 83

قولا يحتاج إلى إعادة نظر لأنّ (درويش) الشاعر لم يلتزم بالذي نهاه عنه أبوه، وسافر تاركاً فلسطين، ليقم في القاهرة مرة، وفي بيروت مرة، وفي دمشق مرة.. وفي أكثر من مكان، وهذا، إذا أخذ على مقياس المؤلف في ضرورة أن تمثل كل كلمة، وكل عبارة، موقفاً من الشاعر لا يجيد عنه، ولا يتزحزح، يبدو معياراً مثيراً للسخرية، باعثاً للضحك. ولا يغيث عن ذهن المؤلف - وهو أكاديمي متمرس في التدريس وخبير في البحث - أن التنقيح، وإعادة النظر في القصيدة مراراً وتكراراً، قبل نشرها وبعده، شيءٌ معروف، منذ القديم، ولا يفوته ما ذكره طه حسين وناصر الدين الأسد وغيرهما من مآثور القول عن زهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر والشماخ وعن كعب بن زهير والحطيئة ممن أطلقوا عليهم اسم عبيد الشعر، وأصحاب الحوليات، كونهم كانوا يطيلون النظر في القصيدة، وينقحونها مراراً قبل إلقائها في الأسواق، وإن اضطروا فعلوا ذلك بعد أن تذاع في الناس. وقد ذكر المؤلف نفسه أمثلة تؤكد مشروعية هذه الظاهرة، مشيراً لقصيدة فهد العسكر " البلبل " التي ظهرت في ديوانه المطبوع بصياغة تختلف عن تلك التي نشرت في مجلة الكاتب المصري. وذلك ما تنبه إليه يوسف نوفل في دراسته للقصيدة في كتاب نشره بمصر (1978) عن " ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث ".

وفي كتاب لحاتم الصكر- من العراق- بعنوان : كتابة الذات؛ دراسات في وقائعية الشعر" (دار الشروق: عمان 1994) يجد القارئ دراسة نقدية تتبّع فيها الصكر ما أجراه أدونيس على بعض قصائده من تعديلات، وما حذفه من بعضها، وما زاده في بعضها الآخر، مؤكداً أن التنقيح و( التحكيك) يضيفي على القصائد مزيداً من العمق والتأصيل والتوهج. وفي الكتاب الذي نشره عيسى بلاطة عن بدر شاكر السياب حياته وشعره (دار النهار: بيروت، 1970) نجد مقارنات بين مسودات بعض القصائد والمنشور منها، وأضواءً يلقها المؤلف على التغيير الذي أحدثه الشاعر في هاتيك القصائد دون أن يثير زوبعة من النوع الذي يثيره الأسطة في هذا الكتاب<sup>(1)</sup>. إذ من الشائع لدى الدارسين الذين يعنون بعملية الخلق الشعري شغفهم بمراجعة المسودات، وتتبع المراحل التي اجتازها النص قبل أن يرى النور منشوراً في صحيفة، أو مجلة، أو كتاب. فذلك كله يلقى الضوء على خفايا

الإبداع الفني، والشعري منه خاصة. وهذا ما عُني به د. مصطفى سويف في كتابه الضخم " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة " ( دار المعارف، القاهرة: 1959).

بيد أن المؤلف – ها هنا- يضيف على بعض التعديلات القليلة، التي يجدها في قصائد نادرة لدرويش، الكثير من التساؤلات، بحيث تبدو هذه التعديلات، ما كان منها بالحذف، أو التغيير، أكبر مما هي في الواقع. والغاية من ذلك نجدها فيما تومئ إليه، وتوحي به، عنوانات الفصول: ظواهر سلبية في مسيرة درويش الشعرية " و " إشكالية الشاعر والسياسي : محمود درويش نموذجًا " و " محمود درويش حذف البدايات وقصائد أخرى ". والسؤال الذي يتردد في الكتاب من أول السطر حتى آخره سؤال واحد، لا يحتاج، ولا يستحق – في واقع الأمر- لجلّ ما يتصوره من ضرورة التقييش، والاقْتباس، وتتعق المقابلات، والرجوع إلى الصحف، والمجلات، والمصادر الكثيرة، والمراجع. فحذف عبارة من القصيدة قد تجعل منها قصيدة جديدة، لكنها غير مبتورة الصلة بالقصيدة الأولى، ففي حذفه عبارة " يجنون الشيوعية " أحد الاحتمالات الآتية: أن يكون الحذف خطأ طباعياً لأنه ترك ثغرة في الإيقاع، وفي قوافي القصيدة. أو أن يكون حذفها جرى تجنباً للمباشرة، فمثل هذه العبارة كانت في مرحلة من مراحل درويش المبكرة مقبولة فنياً، لكنه في مرحلة تالية ألق عن الشعارات. ومن الجائز أن يكون قد اتخذ موقفاً خلافاً مع حزب (ركح) الذي انتسب له ردحاً من الزمن، ثم انشق عنه، ولما أعاد النظر في القصيدة حذف هذه العبارة. وفي اعتقادنا أنّ الشاعر لا يُنقد مثلما ينقد المشبهون في أروقة المحاكم، وزنازين العنّس، وأقبية المخبرات.. وإنما ينقد بموازين الأدب، ومعايير الشعر الرائق، والذوق الرفيع. وقد أقام المؤلف الدنيا لأن (درويش) استبدل عبارة معاهدة اليأس بمعاهدة الضلح، واستبدل تطيل النهاية بتطيل التفاوض، واستبدل كلمة الرحيل بالسلام، في طبعة من طبعات ديوانه أحد عشر كوكبا، وذلك في قوله:

إن هذا الرحيل سيتركنا جثنة من غبار

فلماذا تطيل النهاية يا مَلِك الاحتضار؟

ونستطيع تبديد هذا الضجيج الذي يثيره المؤلف بإشارة تدكّر ناقدنا بالنموذج التاريخي الذي تدور حوله القصيدة، وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس. والمتكلم في القصيدة يتحدث عن هذا الأمير(الملك) الذي وقّع معاهدة الاستسلام (الصلح) وقرر

الرحيل أخيرا من غرناطة إلى برّ العدو.. والمتكلم في هذه الحال يتقمص شخصية موسى بن أبي غسان الذي عارض التفاوض، وعارض الصلح، رافضا اتفاقية الإذعان، وقاوم بحدّ السيف إلى أن لقي حتفه، وعثر عليه شهيدا في مياه النهر، واستبدال عبارة بأخرى لا يغير من حقيقة الأمر الذي يشير له الشاعر بتوظيف نموذج تراثي على سبيل التناص.

ولو أنّ عادل الأسطة، مؤلف الكتاب، أطال التفكير في هذه التعديلات لما تسرع لإدانة الشاعر سياسيا، وكأنه يريد أن يقول: إن موقفه السياسي يتسم بالتذبذب، تبعا لعلاقته بالسلطة، التي يمثلها من عناه في الأبيات (ملك الاحتضار) وهو ياسر عرفات. وهذا - إن صحّ - يظل احتمالا من احتمالات عدة. وما دام المؤلف يتقبل فرضية النص الذي تتعدّد فيه القراءات، وتختلف في تلقيه المعاني والدلالات، باختلاف القراءة، ومناهج التأويل، فقد كان لزاما عليه أن يتوقع لهذه التعديلات في هذه القصيدة بالذات مثل هذا المعنى، وهذا التفسير. ولا يفوتنا، ونحن نكرر القول عن حرية الشاعر في اختيار ما يختاره من رموز، التذكير باختلاف مهمّة الناقد الأدبي عن مهمّة الباحث الإيديولوجي الذي يُعنى بتصنيف الناس، ومواقفهم الحزبية، والدينية، وما شابه ذلك، فعندما استبدل درويش عبارة " من جرحه شققا " بعبارة " من جزمة أفقا " لم يغير، لا موقفه الديني، ولا الأخلاقي، ولا السياسي، وإنما اختار عبارة شعريّة عوضا عن عبارة تخدش الذوق وحظها من الفنّ حظ قليل غير مقبول، ويأبأها الحسّ الشعري المرهف، فالذي غيرّه الفدائي ليس " جزمة " فهذه الكلمة لا تخلو من الإهانة، والإسفاف، وقام الشاعر بتصحيح ما ظنه وهما وقع فيه، وخطأ ارتكبه، لشيء أكثر إشراقا وتعبيرا عن النضال: الجرح، والأفق، فما العيب الذي يجده الأسطة في هذا؟

وتحصيل الحاصل أن الأطروحة التي يقوم عليها كتاب الأسطة " جدل الشعر والسياسة " أطروحة يصعب على الدارسين، والنقاد الأدبيين، القبول بها، والاطمئنان إليها، كونها تعتمد معايير، ومقاييس غير أدبيّة، ولا شعريّة، في الحكم على الأدب.

## البتيري في نهر لشجر العاشق

بعد لوحات تحت المطر 1973 والمتوسط يحضن أولاده 1981 ولماذا رميت ورورد دبي 2002 وشبابيك أتعبها الانتظار 2004 وأغنيات عاشق المطر 2007 و للنخيل قمر واحد 2007 صدر للشاعر علي البتيري (مواليد 1945) ديوان جديد بعنوان " نهر لشجر العاشق" (الخليج للطباعة والنشر، عمان: 2021) وأول ما يلاحظ على الديوان أن صدوره جاء بعد انقطاع دام 14 عامًا لم يصدر فيها البتيري إلا ما له علاقة بشعر الأطفال، وأغانيهم، ولعل الانشغال بهذا النوع من الأدب أحد الأسباب التي صرفته عن الشعر، عدا عن أنه شغل بكتابة القصص، والرواية، فقد صدرت له أعمال من هذا القبيل. منها مجموعة قصص بعنوان "عائد من الموت" ورواية بعنوان "أيام ليست كالأيام". أي أن البتيري الذي حافظ على شعرة معاوية مع القريض، وربة الشعر، آثر، بل أصيب بعدوى التنقل من الشعر لغيره، كبعض الشعراء الذين هجروا الشعر إلى النثر القصصي، والروائي، فحسروا - للأسف - الاثنين.

على أن ديوانه هذا لا يمثل أي علامة فارقة، أو مرحلة ثانية متميزة في شعره، فتجعل منه شعراً مختلفاً مبايناً لذلك الذي قرأناه في دواوينه المذكورة التي صدرت تباعاً بين عامي 1973 و2007 لذا نستطيع وصف هذا الديوان بالتطوير التراكمي لشعره، ففي "العملاق الهائل" قصيدة عن الحرب الضروس التي تفتك بالآلاف إن لم يكن بالملايين، وقد استوحى القصيدة، أو لنقل مضمونها، بكلمة أدق، من لوحة للفنان الإسباني (غويا) الذي شغل في رسومه بموضوع الحرب. ومن أعماله الخالدة في هذا السياق لوحة بعنوان (العملاق الهائل) وإلى هذا يشير البتيري قائلًا:

دع يا غويا صمّت الألوان  
يتحدث عن أنهار دم يجري  
ويشير إلى الأطفال

فوق ضفاف الأنهار  
يرمون العملاق الهائل  
بالورد فيرميمه بشواظٍ من نار

ونفورُ الشاعر البتيري من الحرب لا يقتصرُ على هذه الإيماءة للعملاق الهائل في تلك اللوحة، فليالي فلسطين هي الأخرى ليالٍ لا تخلو من آثار الحروب، ولا من جمر الأغاني، ولا من هواجس الرحيل، وجموع الباكين الحزاني، فالعالمقة الهائلون يخيمون على ليل البلاد، والعباد:

حدثنا يا ليالي الأمر والخمر حديثاً دموياً  
عن أناسٍ غرباء  
عن رياح فاجرات  
تهش الحقلَ وتغتالُ خوابي الفقراء

فيإشارة خفية، وإيحاءٍ غير مباشر، أحالنا لحكاية الشاعر امرئ القيس الكندي، صاحب المعلقة المشهورة (قفا نبك) وعبارته المعروفة (اليومَ خمراً وغداً أمر) توقظ في النص ما يوقظه العملاق الهائل في لوحة (غويا) من إيجاءاتٍ وظلال، فهي حرب ثاراتٍ، واعتداءاتٍ، ونضالاتٍ في غياهب السجون والمعتقلات، وصراعاتٍ تظهر على صفحاتها صور شمشون، ودليلة، وهدم المعبد على رؤوس من فيه: دير ياسين، قبية، كفر قاسم، أريحا، وغيرها.. مما دَوَّن في السجلِّ المتصل الأسود لمذابح الإسرائيليين المرتكبة في فلسطين في القديم، منذ يوشع بن نون، وفي الحديث:

افتحي كل أضابير اليتامى الراحلين  
وابدئي من دير ياسين

افضحي شربَ الدم المختوم في كل المواسم  
وأعيدي سجدة الموت الحزين  
لنجوم سطعت في كُفّر قاسم

واللافتُ أنّ إشارة البتيري لامرئ القيس مع " الخمر والأمر "، وشمشون ودليلة، وكنعان، ترفدها إشاراتٌ أخرى إما من القرآن الكريم، أو من التراث الشعري العربي، أو التاريخ الإسلامي. فهو في قصيدة " ما لم يقله عاشق الصحراء " يكرر حكاية الفلسطيني الموجه بالخذلان، لأن اشقاءه الغربان، وإخوته في الأديان، تخلوا عنه، وتقاعسوا، في

عذرة لم يُعرف مثلها في قديم العهد والأوان، وهرولوا نحو التطبيع مع العدو المحتلّ  
لفلسطين لؤلؤة الأوطان. فهو يقول في ما ينم على التوازي بين هذا الموقف المتخاذل الذي  
يبلغ حدّ التأمّر، وموقف إخوة يوسف، الذين ألقوا أحامهم في الحبّ، وجاءوا أباهم بدم  
كاذبٍ على القميص، زاعمين أن الذئب هو الذي أكله:

تركوني لعذابي

ألقوا بي في الحبّ

وعادوا لأبي بدمٍ أحمرٍ فوق ثيابي

ويبدو أنّ البتيري يخشى ألا يتفاعل القارئ بهذه الإشارة، ظلًا منه أنها غير كافية لإثارة  
ما يريد إثارته لدى المتلقي، فاستطرد ليذكر بعض التفاصيل التي وردت في سوة يوسف،  
كالجبل الذي مُدّ له لإخراجه من البئر، والبئر التي مرّ بها بعض السيارة فالتقطوه، وهذا  
التفصيل الذي بالغ به الشاعر أحالَ أجزاءً من القصيدة نثرًا، أو شيئًا يُشبهُ النثر، كقوله  
في ما يأتي (ولعلمك، أعترف الآن، ولا أنكرُ أني لم أتقن في هذا البرد الصحراوي حراسة  
عينيك) فهذه عباراتٌ من النثر الخالص؛ إذ لا تختلف عنه إلا بوجود الوزن الذي يكاد لا  
يلحظ. ونجد مثل هذه الإشارة يتكرّر في قصيدة "عرسُ يحضره القيصر". إذ يُبدي  
الشاعر سخريته اللاذعة من الشعراء الذين ينظمون الشعر، ويملاؤون الدواوين، في مدح  
السلطين، متخذًا من الشاعر الغساني، ومدحه قيصر الروم، نموذجًا للإسفاف الذي  
يبلغه بعض الشعراء للأسف:

يدخلُ غساني

بقصيدته العصاء

تعمّد أن يتأخّر

لتثيرَ المجلسَ طلعتُه

ويدين منادرةً

علفوا من قمح خواييم خيل الفرس

ويصوّر أجراسًا

عن حب القيصر للقدس.

بهذا نجده يصلُ الحاضر بالماضي، ماضي المناذرة وموالاتهم للفرس، وماضي الغساسنة  
وموالاتهم للروم، والحاضر بما يحتمله من المتخاذلين المتشدّقين بفرط محبّتهم للقدس، وهم

الضالعون بمؤامراتهم الرامية لتهودها، والتطبيع مع المحتلّ الفاشي، وتشجيع الاستيطان، تشجيعاً يبلُغ بعضهم أن يمّول المتطرفين الذين يخططون لهدم المسجد الأقصى، وقبة الصخرة. وتلك الصور من الماضي يوظفها البتيري ويُسقطها على الحاضر. فأعرأبنا اليوم بين موال للفرس (إيران) وموال للروم (روسيا أو أميركا) فالتاريخ الذي يحتفظ بأخبار الحروب القبلية كحرب داحس والغبراء، وحرب البسوس، ما يزال حتى يومنا هذا يروي، ويدوّن، على صفحاته السود أخبار الحروب الضارية في اليمن وسوريا، وفي العراق والسودان وليبيا وغيرها.. فالإخوة الأعداء لا ينفكّون يبحثون عن الأسباب لإضرار الحروب، والاقْتتال، فيما تواصل فلسطين بكاءها، لا حزناً على شعبها فحسب، بل حزناً على المتحاربين الذين تركوا الأعداء، وتشاغلوا ببعض، مُستمتعين بما يُسمى الاقتتال الداخلي:

آه لو يعلم فرسان قبائلنا المقتتلين  
كم تبكي في الليل عليهم  
من أعماق القلب فلسطين

ولا يُعرف ما الذي اضطرّ الشاعر لإقام الجار والمجور " في الليل " في البيت الثاني، إذ المنطق يقول: إنها تبكي في النهار عليهم، مثلما تبكي في الليل، وهذا الجار والمجور جرّ الشاعر من شَعْره ليقول ما يريد، وما لا يريد، وفلسطين - مع ذلك- تعتصم بالصبر، والجأء، الذي يذكرنا بصبر أيوب، مثلما تقول الأغنية. وها هنا للشاعر الحقّ في أن يتساءل عن السلام، وعن السلام البارد لا الدافئ، ما هو؟ وما الذي حقّقه؟ وهل هو سلامٌ فعلاً، أم أنه استسلامٌ بالمعنى الحقيقي؟ فالأرض يقضم الاحتلال ما تبقى منها، والاستيطان يتسع اتساعاً غير معقول، ولا مقبول. والمستوطنون يتكاثرون تكاثر الفطر. والشعارات الرنانة التي تنطلق من أبواب سلطة رام الله - سلطة أوسلو- لغوّ فارغ، وضربٌ فاضحٌ من الفساد، والخداع، فيما التنسيق الأمني، والتفاوض العبي، يحيلان هذه السلطة إلى نوع من الاحتلال بالوكالة، احتلال يضي الشرعية على الوجود الإسرائيلي في فلسطين:

ماذا جنينا  
من سلام باردٍ  
غير الجليد ولعنة استيطانٍ

أرض تضيع  
بفعل لغو فارغ  
والغاصب المحتل حل مكاني.

ولا يفنأ البتيري يعود بنا إلى الماضي؛ فهو سندبادُ فلسطين، الذي دَوَّخ البرّ والبحر  
في أسفاره، ولم تهزمه الغربة، ولا المنافي، ولا ابتلعتة الصحراء قطعاً، ولا الفيافي، وعلى  
العكس؛ يتراءى لنا، وهو يُعدُّ سفينة كسفينة نوح، لتستوي على الجوديِّ، وينجو، فلا  
يكون مصيره كصير ذلك الابن الذي لم يُصغ لأبيه، فكان مع الكافرين المغرقين:

أعرف كيف يكون اتجاهي  
إلى جنّة الروح في الأرض  
أعرف كيف أعدُّ سفينة نوح فلسطين  
ويُدُّ الله معي

ومن الفلّك، والطوفان، إلى فروسيّة عنتره العبسي، الذي قرّر بعثته، في لحظة  
صدق، أن يعتذر عن بلائه في حروب عبس وذبيان بعد أزيد من خمسة عشر قرناً. ففي  
تلك الحرب- أو الحروب بكلمة أدق - سألتُ دماءً وأريقته، ما كان لها أن تراق،  
وقطّعت رؤوس كثيرة ما كان لها أن تقطّع، وفي هذا الاعتذار المتأخر يشير عنتره  
لحاضرنا الممزق، ولحروبنا المستعرة، بعضنا ضد بعضنا الآخر في معارك قبلية، ومنازلات  
طائفية، اندلعت، وتندلع منذ سنواتٍ، وما تزال رجاها تطحنُ الكثير، فلا تكتفي لا ببيكر  
وتغلب، ولا بقضاعة أجمعين، على رأي الشاعر القديم عمرو بن كلثوم:

يا قوم  
لا غزو بصحراء قبائلنا بعد اليوم  
فليسحب كل منا سيفه  
من معركة مخجلة  
سال دمّ لذوي القربى فيها  
وليعقل كلُّ منا  
في باب عروبتنا الخلفي  
حصانته.

هذه دعوة صادقة، مباشرة، تكادُ في صراحتها اللفظية تتجاوز الشعر المنظوم للخطب المنتهرة، لولا أنّ الدعوة جاءت من عنتره على هيئة الاعتذار من فارس بن عيس. وفي أخرى يستمد الشاعر من قيس بن الملوّح مادة قصيدته التي يُحذّر فيها من الإصغاء لما يقال عن السلام، والقبول بالأمر الواقع، جاعلا في مُعادلة رمزية من فلسطين (ليلي) ومن المخاطب، وهو بالطبع مجنونُ بني عامر، الفلسطيني غير المخدوع بدعاية الموقعين على اتفاقية أوسلو 1993:

يا قيسُ حذار من السقطة في  
ذاكرة العشق المعطوبة  
وتشبّث في ظلمات اللواعي  
ببِسْمَةِ لَيْلَاكَ المحبوبة

وانطبعا عن استخدام الشاعر لكلمة تشبّث، واللاوعي، والذاكرة المَطوبة، أنها كلمات لا يُحسن استخدامها في الشعر. وهذا الانطباع قد يقودنا لسجالٍ مطوّل عن كلمات تحسّن في الشعر وأخرى لا تحسن. وهذا موضوع لا مُتسع له في هذا الموضوع. ومع تنبيهنا في مطلع هذا الفصل على الامتداد التراكمي في هذا الديوان، تجدر الإشارة لظاهرة جديدة فيه، وفي شعر البتيري بصفة عامه، وهي ظاهرة المشهد (السينوغرافي) في قصيدة واحدة<sup>(1)</sup> هي قصيدة " المايسترو ". إذ نجد فيها حوارًا بين قاص، ومستوطن، وفلسطيني، هو المتهم الافتراضي. وفي هذا الحوار ما يشبه المشهد الدرامي الذي يتضمّن صورةً ومُخرَجًا ومصورًا يلتقط الصورة، يقول مايسترو الألمان في قاعة المحكمة :

الحق مع المستوطن  
في استيطان أراضي الغير  
وله أن يتقدم فيه الشر  
على الخير  
وإذا لم يُدعن أهل الأرض  
فله أن يقتل ويطارَد أصحاب الحق  
ولا صير

وشيء آخر يلاحظه الدراس لشعر البتيري في هذا الديوان، وهو وفرة القصائد التي يلتزم فيها بوحدة البحر، والقافية، والبيت، بدلا من وحدة التفعيلية، وتنوُّع القوافي. فكأنه

يحقق نبوءة نازك الملائكة التي زعمت في مقدمة أحد الديوانين (شجرة القمر: 1968) أنّ مستقبل الشعر العربي يؤكد عودته للنظم على بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) والتخلي عن التفعيلة الواحدة، وعن الشعر الذي سمته حرّاً. فقد ربح في هذا الديوان عدداً القصائد التي يسميها بعضهم عمودية (وهي تسمية خاطئة بالطبع) على تلك التي تتسم بالتححرر من عروض الخليل. ويجد القارئ في هذه القصائد متانة، وجزالة، لا يجدها إلا في شعر الفحول، وهذا واضح في قصيدته (حنين إلى السلط) كما هو في غيرها:

بأيّ عذر أنا قد جئتُ أعتذرُ  
وقد نأى بي عنك الهَمُّ والسفرُ  
وما سعيْتُ إلى هجرٍ يغيّبني  
عن ناظرِيك، ولكن شاءه القدرُ  
مرت عقودٌ ولم يرجع لروضته  
عُصفور قلبي فلا شدوّ ولا وتّرُ

صفوة القول، وزُبدة الحديث، هي أنّ الشاعر في " نهزّ لشجر العاشق " أضاف إلى تجاربه التي تناولناها سابقاً (2) تجربةً تراكميّةً جديدةً تؤكد عزمه، بل إصراره، على العودة لأبي الفنون الأدبية بعد أن استأثر به شعر الأطفال، وأدبهم، تارةً، والنثر القصصي، والروائي، تارةً أخرى. وليهنأ الشعر بهذه العودة، وذيتاك الرجوع.

---

1. تتجلى قصيدة السنوغرافيا في ديوان " الناس في ليلهم " للشاعر مرید البرغوثي. انظر كتابنا: شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 ص 39-49  
2. تناولنا تجربته الشعرية في الفصل التاسع من كتابنا حاضر الشعر وتحولات القصيدة، ط1، عمان: دار الآن، 2016 ص ص 141-154



## ميراث القصيدة في شعر حميد سعيد

من القضايا التي دأب على تناولها، والوقوف عندها، الكثير من الدارسين، ونقده الأدب؛ شعره ونثره، إشكالية المرجعيات وتوجيهاتها، سواء أكانت من التراث العربي أو غير العربي، القديم أو الحديث، الشعبي وغير الشعبي. وفي هذا السياق تأتي دراسة د. عبد المطلب محمود - من العراق - لهذه المرجعيات في شعر حميد سعيد الموسومة بعنوان لافت بما فيه من غرابة " كمن لا يعرف الشاعر " الصادرة عن دار كتب أدبية في بغداد 2020. وقد حاول المؤلف تفسير هذه الغرابة في عنوانه، فزعم أن القصد منه هو تناول شعر الشاعر تناول دارس لا يعرف الشاعر، مع أنه يعرفه حق المعرفة. أي أن هذا العنوان يراد منه - وفقاً لهذا- أن يشهد للمؤلف على نزاهته، وتجرده من الميل والهوى، وبعده عن التحيز والمحاباة، على الرغم من أن الشاعر صديقه الأثير منذ أزمان، وليست علاقته به وبشعره حديثة العهد والأوان. فكأنه يبحث في هذه المرجعيات بحثاً من لا دراية له، ولا خبرة، بتجارب حميد سعيد، فجاءت الدراسة بثمرة ناضجة طيبة يأمل أن ينتفع بها القراء ممن قرأوا شعر حميد، أو لم يقرؤوه، وبهذا تكتمل سعادته.

غير أن القارئ لا يفتأ يتعثر، من حين لآخر، بإشارات تطل من بين السطور تفضي إلى انطباع آخر ينفى عن الدارس صحة ما ادعاه بأنه يدرس شعر الشاعر ومرجعياته التراثية دراسة من لا يعرفه، ولا يعرف شعره. فقد ذكر بعد هذا التوضيح مباشرة إعداده رسالة للماجستير عن التراث والحداثة في الشعر العراقي الحديث 1996 وقد ظفر شعر حميد سعيد بنصيب الأسد في تلك الدراسة، علاوة على أنه يُشير في موضع آخر لتجاوزه ثلاثة من دواوين الشاعر المبكرة مكثفياً بما قيل عنها في تلك الرسالة. وقد جاء في موضع ثالث، وفي حديث المؤلف عن علاقة الشاعر بمقهى خيخون في مدريد، وبمن كانوا يترددون إليه من الكتاب، أنه سمع من حميد نفسه حكاية عن هذا المقهى ورؤاده، ومنهم الأدبية الإسبانية ألكسندرة- ابنة الرئيس الذي عزله فرانكو من منصبه ملغيا النظام الجمهوري. وقد استعان بآراء الشاعر في غير موضع، ومن ذلك- على سبيل المثال -

علاقته باللغة التي هي في رأي حميد علاقة تملّيا قوانين سائدة منها؛ الإرث، والاكتساب، والمستوى التداولي، وهذا كله يغلب على الشاعر وغيره في مراحل العمر المتعاقبة والممتدة.

والواقع أن المؤلف لم يكن في حاجة ماسة لهذا التوكيد على نزاهته، وحياده، وذلك لأنّ حميدا - وإن كانت المؤلفات التي تدور حول شعره كثيرة، ومتعددة، إلا أنه- لا يُستكثر على المؤلف أن يدلي بدلوه في هذا، وأن يخصّص كتابا كهذا الكتاب للبحث في توظيفه للتراث في شعره توظيفا لا يفرق فيه بين أن يكون أصيلا ممتد الشروش والعروق في الماضي السحيق، أو مولّدا منتشر الغصون والأفنان والنواب في الراهن الحديث. وهذه السمة، وحدها، أي الجمع بين الأصالة - الأصيلة- والحداثة الحقة، غير المستوردة، ولا المفتلعة، ولا المهمة، قمينة بترويج شعره على أي معايير، أو مقاييس، تحول دون أن يتفرغ الباحث لمهمة جليلة قيمة كهذه المهمة، وهي البحث في المرجعيات التراثية في شعره.

ومن يقرأ الكتاب، بفصوله الأربعة، وما فيها من النباش في متون القصائد والدواوين بحثا عما يسميه المؤلف مرجعيات تراثية، مع الوقوف عندها وقفة المخصّص، والمؤول، يقدر- بلا ريب - الجهد الكبير الذي بذله المؤلف، ويقدر له ما أفاده من علاقته الحميمة بالشاعر، إن كان الأمر على المستوى الشخصي، أو الثقافي، أو الاجتماعي، بوصفه عراقيا يعرف كل صغيرة وكبيرة في التراث العراقي الذي هو الحاضنة الطبيعية التي نشأ فيها حميد، ونشأ فيها شعره. فعلى مستوى العلاقة بالتراث العربي، والتراث الديني، لا نظن أن ما في شعر حميد سعيد منه يصعب على أي دارس غير عراقي إدراكه، أو الإحاطة به، إلا أن في شعره ومضاتٍ من التراث العراقي قد تخفى على من ليس عراقيا، بل على من ليس من بيئة الشاعر نفسه، فالمؤلف يقف بنا عند رموز مرجعية مقتبسة من التراث البابلي والسومري (ص73) موردًا بعض الأبيات التي نجد فيها مزجا بين العهد القديم والأساطير السومرية، ويقدم لنا تفسيراً لكثرة التواتر في شعر حميد سعيد مذكراً بأن هذا التواتر الإنشادي جزءٌ لا يتجزأ من البناء الملحمي في الأساطير الموروثة من عهد بابل وآشور (ص75) يقول:

السلام على سيد يتراءى  
غير ما يتراءى لصاحبه

والذي سيحاول ثانية

ويحاول ثالثة

ويحاول...

وهو، مع هذا، لا يفتأ يحاكي إيقاع القصيدة السومرية بما فيها من تكرار يعبر عن تدفق الانفعالات. وحرص المؤلف على تتبع هذا كشف لنا عن الجانب المعرفي الثري للشاعر، سواءً فيما يتعلق منه بالتراث العربي الغني، أو ما يتعلق بالأغاني القديمة، والمقامات، والموسيقى، والفنون، والحكايات، والأساطير، والملاحم السومرية، كلكامش وغيرها، فضلا عن الأساطير من سامية، واغريقية، تحيلنا لمصادر متعددة من الثقافات يحقق غايتين، الأولى؛ هي الكشف عما لدى الشاعر من رصيد ثقافي ثري.. ولا ريب في أن المؤلف بلغ في هذا الجانب ما أراده، فالقارئ يقف من قراءته للفصول على مادة كبيرة قد لا يجدها في غير هذا الكتاب. وأما الغاية الأخرى فهي الأقرب إلى حوافره التي قادته لتأليف هذا الكتاب. ونعني؛ الإجابة عن السؤال: كيف تمكن حميد سعيد من تحويل رصيده المعرفي هذا إلى قصائد لمحمّتها التجارب النفسية، والوجدانية، وسداها الإحساسات العاطفية تجاه الكون، والمرأة، والوطن. فجاءت قصيدته في الغالب الأعمّ مزيجاً من مكونات هذا الرصيد المعرفي، فهي مشهد بانورامي غنائي سردي- أوبريت - قابل للأداء المسرحي، وأجزاؤه لا تخلو من الجانب الغنائي، يشهد على ذلك:

غاب الرسام عن المشهد

وارتبك المشهد، لم يبقَ على اللوحة

غير ضجيج الألوان

وغابت عنها الألوان

فَرّ من الحقل البيبون وشاح الريحان

ما كان بلادا

أصبح في اللوحة ظلا

مزّقه الأفتان

وليس ثمة من هو أكثر كفاية من د. عبد المطلب على فهم بعض الإشارات الكامنة في شعره. فمن هو الذي يستطيع أن يلمح ما في الأبيات المذكورة من إشارات للمطربة العراقية الراحلة سليمة مراد وأغنيتها المشهورة يا نبعة الريحان. ومن هو الذي يستطيع أن

يلمح ما في القصيدة من إيماءة تذكرنا بالمطرب الراحل حضيري أبو عزيز، وهو يعني (عمي) يا بياح الورد قل لي الورد بيش .. قُل لي) وهو يترنم بالقاف المجهورة كأنه يلفظها من أقصى الحنك لا من الحلق واللهاة. ومن هو الذي يستطيع التعرف على ما في القصيدة من إشارة لمقهى العزاوي، وإحدى الأغاني المشهورة عراقيا (يا قهوتك يا عزاوي .. فيها المدلل زعلان ..) أو أغنية فزط الرمان.. أو الليالي البغدادية (يا صياد السمك .. صيد لي بنيتة ..) فلولع حميد سعيد المبكر بالغناء الشعبي، وبالموروث الحكائي، وبالموسيقى، وبالفنون على اختلافها، أكبر الأثر في نسيجه الشعري الذي يشبه نممات أراسكية على رقعة من الرقش العربي.. أندلسي أو غير أندلسي.. ألم ينشر الشاعر ديوانا بعنوان من أوراق المورسكي؟ ومن هو هذا المورسكي؟ أليس هو الأندلسي الذي بقي في بلاده بعيد التسفير، والترحيل القسري، وزفرة العربي الأخيرة:

نُجْمَةٌ

تقود خطاي إلى بيت مولاي

يرسم السيد المشرقي بابا

على صفحة من كتاب قديم

ويفتحه

يتقحم أندلس المدونة المغربية

في خطها الشجري

الزمان الذي كان يبحث عنه

لياليه من غسل أسود

والنهارات من كهّمان شفيف

ففي مثل هذا الشعر تتجلى هذه اللغة التي تجمع إلى غرائبية التصوّف لمسات الريشة من فنان تشكيلي، ولمسات خطاط يزخرف كتابًا، وإيقاعات متناغمة تندّ عن حروفية، وأصواتٍ يجري انتقاؤها بعناية: نهارات، شفيف، خطها الشجري، السيد المشرقي .. عبارات تؤكد هذه الرشاقة في الأسلوب، والبساطة في النظم. وللمؤلف ولع واضح بالربط بين البيت، أو اللفظ، بما يقابله من الشعر القديم، أو القرآن، فهو كثيرا ما يحيل القارئ لنصوص، وأبياتٍ وأسماء هي في رأيه من الأمور، أو المرجعيات التي حفزت الشاعر حفزًا

لتضمين شعره شيئاً يذكرنا بها، ويحيلنا إليها، فإن وردت كلمة عرار - مثلاً - في أحد أبياته، ذكرنا المؤلف بقول الشاعر القديم:

تمتّع من شميم عرار نجدٍ      فما بعد العشيّة من عرار<sup>(1)</sup>

وهذا شيءٌ يكثر في الكتاب كثرةً أحواله إلى نثار من الاقتباسات، ومجاميع من الإحالات للمصادر، والمراجع. ومع ما في ذلك من دلالات على عظم الجهد المبذول، إلا أنه، مع كثرته التي تجاوزت المعقول، والمقبول، يُسفر عن نتيجة عكسية، فبدلاً من أن يعبر عن مزية الشاعر التي يتفوق بها على أقرانه، ويسمو باستعمالها على أُناده، تغدو دليلاً على أنّ الجيد من شعره مدينٌ فيه لهذا الشاعر، أو ذاك، وكأنه مجرد الشاعر من الإبداع تجريباً. مع أنّ هذا ليس مراده، ولا هو غايةٌ من غاياته، ولا هو هدفٌ من أهدافه التي قام من أجلها بإعداد الدراسة. بل هي نتيجة ينسحب عليها قول المتقدمين: الإفراط في الشيء كالتفريط فيه، إفراطه في الحديث عما في شعر حميد سعيد من اقتباسات تعود في أصولها لمرجعيات تراثية تفريط بما في شعره من أبداع متفوق، ومن ابتكار متألق. وهذا يذكرني بحكاية لي مع الشاعر إبراهيم طوقان. فقد أراد أحد الدراسين المهتمين به، وبشعره، أن يكتب دراسة لنشرها في ذكره السنوية، تكريماً له وتمجيذاً، وقبل النشر قدمها في ندوة بمؤسسة عبد الحميد شومان. وعلقْتُ على تلك الدراسة بعد نشرها قائلاً إنه حط من قدر الشاعر طوقان من حيث أراد أن يرفع ويُعلي. فقد رد كل معنى شريف، وكل تشبيه بليغ، أو مجاز أنيق، في قصائده، لما اقتبسه من القرآن الكريم. وهو يقول هذا وكأنه يثني على الشاعر، ويسبغ على شعره لونا مبتكراً من التفريط يسمّيه التناص. وهذا - في حقيقة الأمر - يبدو لنا وكأنه يغمز من قناة الشاعر الصلبة، ويتهمة اتهاماً صريحاً مباشراً بالتلاص، مع أنه بريء من ذلك براءة الذئب من دم يوسف.

1. انظر ص 123 من هذا الكتاب وللمزيد انظر كتابنا القابض على الجمر - حميد سعيد، عمان: هبة للنشر، 2017

وللمزيد انظر الدستور الثقافي ع الجمعة 15 نيسان - إبريل 2022



## حميد سعيد في نجمة بعد حين

من اللافت للنظر في ديوان حميد سعيد " نجمة .. بعد حين " الصادر عن دار دجلة للنشر والتوزيع بعمان 2022 شيوع بعض الظواهر الأسلوبية التي تكررت في تجاربه الشعرية المبكرة والمتأخرة. مع ذلك نلاحظ الإلحاح عليها وتكرارها - ها هنا - بصفة لا ينكرها قارئ، ولا تخفى على متابع. ففي قصيدته " تأتي كما تشاء " التي يتحدث المتكلم فيها عن بغداد، تبرز إشكالية التراسل الدلالي بين الألفاظ. وهو ترأسلٌ يقوم على دمج لفظتين للتعبير عن شيء لا تعنيه، ولا تدلّ عليه، أيّ منها. فللغة طفولة، وللريح مضارب، وللأنهار قبائل، وللديدان مجافل، والرصافة - مكان - أميرة، وللنور قوافل، وللظلام يدٌ، والظلم يأتي من منافي المياه - كذا- وللورد عاصفة، وللرماد مخابئ، وللحريز غابة، أما بغداد، فهي:

غابة الزُّرْجُد الذي

مدّ خلق الله البلادَ غرستهُ

بين الكرخ والرصافة الملائكة (ص9)

وهذا التراسل الدلالي لا يقتصر على قصيدته المذكورة، ولا يُحصر في نصّ دون آخر، فنحن نجد في قصيدة أخرى أن السبسط الأبيض ذو إيقاع يطفو على لغة الماء، وللأبنوس عاصفة، كما للبخور الشرقي عاصفة هو الآخر. وللعطر جموح، وللقصائد جمز. وللحريز فتز كالصجك الأبيض. وللضوء سجادة، والشعر الذي تكتبه العواصف تودعه في الضفاف، أو تأتمن عليه دفاتر الماء. جلّ هذه التراكيب تتوالد، وتتناسل، في القصيدة لتؤكد شيئاً واحداً هو أنّ القصيدة عند الشاعر حميد سعيد قصيدة لا تنظم، ولا تطرد، وفق قواعد المنطق اللساني السائد في النثر، أو الشعر، بل هي نصّ تطرد فيه الكلمات أطراد الأحلام والرؤى، في نسقٍ يخالف المنطق الذهني والعقلي، مقترّباً من منطق الأساطير. فهي - أي: القصيدة - لا تعدو كونها صفحةً من كتاب القرنفل، أو يبرق

الصولجان. أو شيئاً من ذاكرة الوردية. لذا لا ريب في أن للشاعر منطقاً خاصاً به في هذا الشعر، ولبعده عن بغداد، وعمّن في بغداد، صلةً متينة بالتزامه هذا النوع من المنطق الشعري الذي تتغلّب فيه المشاعر والإحساسات على قواعد المعجم، وقواعد النحو، وأصول البيان:

لماذا أقيم بعيداً عن الحلم البابلّي

ليتبغني الموتُ حيثُ أكون..

ويشاركني قهوتي في الصباح. (ص 61)

ومثلُ هذا التراسل، الذي يتمّ عن تفاعلٍ داخلي في القصيدة، وعن فيضٍ دلالي، تندفع فيه المعاني بعضها تلوّ بعض، متجاوزةً حدود الفهم المعجمي، لآخر سياقٍ، تحمته الرؤيا الشعرية؛ فالنساء يغسلن رائحة الليل – صورة تجمّعت خطوطها من اندماج الغسل بالرائحة، واندماجهما بالليل، ثم بـ " يوقد جمر التشهي " ولعل في قوله " للرياح قاموسها " تعبيراً موازياً لتعبير آخر في القصيدة، وهو للقصيدة قاموسها، وللرؤى قواميسها أيضاً. فالمفرداتُ تعنصمُ بأضدادها. وإذا كانتِ المفردات على هذا النحو، فلا مندوحة لنا عن تقبّل قوله " تستفيق الحجارة ". وإذا أقبل الليل يشمّ عرازَ جديلتها، وقرنفل ضحكاتها، وتفتّح أزهار قصائد شاعرها المنسي:

هربتُ من صفحاتِ الكتمانِ قصيدته

ومضتُ حافيةً،

تتعرّ في الظلّ (ص 40)

ولا يفتأ الشاعرُ يواجهُ المتلقّي بهذا السيل العرم، المتدقّق، من المجازات في شعره. معلقة الريح، صحائف من سيرة الجمر، و من شذى وردة الكتابة. ومن تاريخ الحزن المتعالي، فالذاكرة تشاكش صاحبها مشاكسة تجعل أحلامه السود أحلاماً بيضاً، لا سوداً.

### سليل الشعر العربي

علاوةً على هذا الذي يسترعي الانتباه في هذا الديوان، ثمة إشارات متزايدة، من قصيدةٍ لأخرى، توحى، بل تؤكد، أن حميداً سليلُ قبيلة من الشعراء، والشخصيات البارزة ذات الذكريات التاريخية التي تطلّ من بين الأسطر، لا بل من بين الكلمات، والحروف. ففي القصيدة المذكورة " تأتي كما تشاء " يعيدنا الشاعر لليالي العربية، وحكايات شهريار، وشهرزاد، " أهذا إرث شهريار؟ ". ويعيدنا لابن زريق البغدادي "

ماذا حلَّ بالكزخ " وإلى أبي نواس (الحسنُ بنُ هانئ) وهرون الرشيد، والقصائد القديمة الأولى:

هل تعرف الأوغادَ من قبلُ

استباح ما خبأه أبو نواس في القصائد الأولى

من الأسرار

في ليلة موحشة

يطرُق هرون الرشيد البابَ (ص8)

وفي موقع ثانٍ يعود بنا إلى أزمنة العشق العذري: ليلي والمجنون، وإلى لوركا، وفتنة الأخصر، وإلى الشعر الغنائيّ الريفي الذي يعبُقُ برائحة التراب العراقيّ غبَّ المطر:

بالقبر لو دشيت .. دِش وياي

ارفع لثامَ الموت.. وحبّني بثناياي (ص21)

وأما معشوقة أبي نواس (حنان) فتظهر في القصيدة " رؤى بغداد " وسطَ ليف من الرموز؛ عبود الكرخي، وعليّ بن الجهم القرشي - شاعر " عيون المها بين الرصافة والجسر " - وزرّياب، وما يوحي به اسمه من فتون الأوتار، والألحان، فضلا عن صاحبها أبي نواس، وقوله عن المتجرّدة:

" وأسدلتِ الظلامَ على الضياء "

وغاب الصبح منها تحت ليلٍ

وظلّ الماءُ يقطُرُ فوق ماءٍ "

فحينَ رأت شخصَ الرقيب أسدلت الشعر الفاحم ليتهدل على الجسد البصّ، مثلما ينسدل الليل على العاج، تاركَةً الماءَ يقطُرُ فوق ماء: " فضل الماءُ يقطر فوق ماء " (ص35). ويختلطُ بهذه الاقتباسات، ويندغمُ، سوق الوراقين، وبيت الحكمة، وفلاسفة الهند، ومقولات الصين.. وبخلاء الجاحظ؛ بالعطر الأندلسي، وقمصان الشام، وطين المشخاب، وعنبره، والبرحيّ البصري، وخوخ ديابي المسكي. وهذه الرموز الشعرية تتألق في القصيدة مثل رقعة رُقش عربية غنيّة بالزخارف، والأشكال الهندسيّة، والتمنّات النباتية الدقيقة، والتعريق مع والتوريق، فهي غابّة متشابكة من الجماليّات، لذا لا بُدَّ من أن يجتمع مع هذا كله بشر الحافي(227هـ) وطقوس العشق الصوفي:

هربتُ من صفحات الكتمان قصيدته

ومضت حافيةً ، تتعثر بالظلّ  
يحاول أن يدخل في الظلّ ليوقفها  
وغلقت الأبواب (ص 40)

ومن (زليخة) عزيز مصر، ويوسف الصديق، إلى عوليس الأودتسا، وسندباد  
الرحلات السبع، في الليالي، تتدافع هذه الرموز، بما يرتبط بها من ظلال المعاني، تدافع  
الأشربة، والمراكب، في مياه الخليج، إلى أن تحطّ في مرفأ أبي الطيب المتنبي (354هـ)  
فلكلّ فروضه، ولكلّ عاداته:

لكلّ امرئ من دهره ما تعودا

وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

ولسنا نوذّ، في هذا المقال أن نقول - مثلما يقول آخرون مُقلّدين لا مبتدعين- إن  
حميداً في ديوانه هذا يمين عليه أسلوب التناص، أو تواشج النصوص. ولكن الذي ينبغي  
أن يقال، وعليه المعول في تجديد النقد لا على المحاكاة، والتقليد، أنّ تجارب حميد في هذا  
الديوان، مثلما هي في غيره، تعبير عن صوت شاعر مثقف هضم التراث الشعري العربي،  
وغير العربي، وتعدّ القصيدة لديه- تبعاً لذلك- صورةً لهذا المزاج الذكي الذي تتوهج فيه  
مثل هاته الإشارات، والاقتراسات، لتتم على تعبيره الذاتي المبتكر دون الانسلاخ عن  
التراث، بما يمثله من بناء ثقافي قومي وإنساني. فبإشارة لعوليس تارة، وللوركا تارة، ولبول  
سيزان الفنان التشكيلي الفرنسي الانطباعي (1839- 1906) تارة، إلى أصناف من  
النخيل المنتشر في سواد العراق، وإلى ما تتم عليه النخلة من اتحاد عضوي بالإنسان،  
تتحقق وحدة الوجود الثقافي:

يا بلادي التي أنشأتني كما النخل

أوصيك بالنخل

إني على مؤعدٍ والغياب

وأوصيك بامرأة ستكون معي

حيثما كنتُ

تنذر أن تقصّ جدائلها

كي يعود الذي راح منها (ص 58)

## البناء والنسق:

وللبناء موقفه اللافت في قصائد حميد سعيد التي كتبت بين 17 آذار (مارس) 2019 و28 كانون الأول - ديسمبر 2021. ففي بعضها يغلبُ عليه النَّسقُ المقطوعي، أي أنَّ القصيدة تنمو عن طريق ائتلاف المقاطع التي قد يتخللها من حين لآخر حوارٌ، فتقترب بذلك من النسق الدرامي. وهذا واضح في قصيدته من حميد سعيد إلى سعدي يوسف (1934-2021). فالمتكلم يخاطبُ فيها الشاعر الراحل بلهجةٍ هي أقرب للعتاب، والبوح، منها إلى اللوم:

هل أعاتبك الآن

كيف ذهبتَ إلى ما ذهبتَ إليه

دعنا نعودُ إلى

زمن الأخصر بن يوسف\*

كنتُ رأيتُ - رأينا- تقاويمَ أخرى (ص 70)

وفي " نخلة الله " يخاطبُ المتكلم الشاعر حسب الشيخ جعفر (80 عاما) متخذا عنوان ديوانه الأول (1969) عنوانا للقصيدة. يقول بعد فيض من الذكريات عن المعاناة مع الشعر، والزمن، والأوضاع:

لكَّ

ما أبقى زمانُ الوصلِ

من أوهامه البيضِ

ولي

منهُ انتظارُ الغائبين (ص 65)

وفي نصوصٍ قليلةٍ من هذا الديوان يغلبُ على البناء الإيقاعُ السردِيُّ، ويطنى الزمنُ على النسق الشعري. بحيث تبدو المقاطع، والعباراتُ، كأنها تروي حكايةً وقعت في مكان (في المدينة. س) وفي زمن ما، وحوار بين شخصٍ، الفقير إلى الله مثلا، والشُرطي المدجج بالشك، دون أن يضنَّ الشاعر على المشهد المحكيِّ بشراحٍ من الوصف الذي يرسم صورةً للمشهد:

هلا رأيتك من قبلُ

يبدو الفقيرُ إلى الله مُرتبكا

يستعيد ملامح أخرى

وينأى عن الشرطيّ

يغدو سعيدًا بما هو فيه (ص 27)

وتبعًا لهذا البناء تنقسم القصيدة إلى عددي من المرويات، أو المحكيات، يفتتح الشاعر كل واحدة منها بعبارة في المدينة س. أو تنتهي بهذه العبارة.؟ وهذا النسق، الذي نعني به توالي المحكيات، لا تخلو منه قصائد أخرى. وذلك يؤكد، في ما يؤكد، أنّ الشعر، على الرغم من غنائه اللافتة، لا مندوحة له عن اللجوء - من وقت لآخر - لذكر ما يمرّ به الشاعر من مواقف على سبيل السرد الشعري الذي لا يذهب بألق القصيدة، ولا يجور على طابعها الغنائي<sup>(1)</sup>.

---

\*الأخضر بن يوسف ومشاعلة ديوان لسعدي يوسف صدر ببغداد 1972

1. للمزيد انظر كتابنا: القابض على الحجر - حميد سعيد، هبة للنشر، عمان، ط1، 2017

## النحت والشعر ومنى السعودي

إلى جانب أعمالها شهادة الأطفال في زمن الحرب 1970 ورؤيا أولى 1972 ونساء الهلال الخصب 1978 وأربعون عاما من النحت 2007 وتحية إلى محمود درويش 2019 وشجرة العاشق The Lover's Tree كانت قد صدرت لمنى السعودي 1945-2022 مجموعة نصوص شعرية بعنوان محيط الحلم (دار المدى، عمان، 1992) تضم ثمانية وثلاثين نصا لكل نص منها أجواؤه التي يمتزج فيها الشعر بالثر، والنثر بالرسم والنحت، مع مقدمة لشيخ الشعراء والنقاد والروائيين جبرا إبراهيم جبرا.

وعلى الرغم من أن منى السعودي لم تقدم نفسها في هذا الكتاب، أو في غيره، بصفتها شاعرة كبيرة، وإنما بصفتها فنانة اقتصرت تجاربها الممتدة على النحت، إلا أن من يقرأ هذه النصوص بتأمل يكتشف أن الراحلة كانت تخفي في إهابها شاعرة كبيرة وإن لم تتكلف مراعاة الصنعة الشعرية التقليدية باعتبارها الأوزان والقوافي والموسيقى التي اعتدناها في شعرنا العربي منذ عصر المعلقات إلى يومنا هذا. فبدلا من ذلك نجد النص الشعري لديها يستعيز بالصور المنحوتة نحتا في رخام اللغة عن ذلك التناسب الصوتي والإيقاع اللفظي. فالقارئ يجد نفسه في كل نص من هذه النصوص أمام صورة شعرية مركبة تمتد من بدايته إلى آخره فيما يشبه الحلم أو لنقل بكلمة أدق: الرؤيا.

ففي نص بعنوان (آخ) وهي كلمة توحى من البدء بإحساس مفعم بالتوجع تقول ما معناه إن الأردن- وطنها- نهر في القلب يجري بين ضفتين كطائر بجناحين، وهذان الجناحان أحدهما يمثل أرضا ولدت فيها الشاعرة وثانيهما يمثل تلك الأرض التي تود أن تمسح جراحها في إشارة غير مباشرة لفلسطين. ومع هذا فهي في لقاء صحفي أجري معها ذات يوم تنفي أن تكون أردنية أو فلسطينية وتمتنع عن هذا التصنيف الجغرافي للأنثى، لذا:

حين تحاصرني الخرائط والحدود

وحين تشتد الطرق، وتضيء

أسند رأسي إلى صدر

أمي الدمشقية

وأقول: آخ.

في نصوصها هذه لا مكان للأفكار الذهنية المباشرة، فهي تقدم الصور المبتكرة في أداء يقرها من الجداريات، والأجسام المنحوتة، ولا تحول بين دلالات الكلمات والفيض بعضها على بعضها الآخر، في تراسل يعبر تعبيراً حياً عن وحدة الوجود. فلا فرق بين الضوء والعممة، ولا فرق بين المدينة والحجر الذي تحفر فيه ما تنثال به الذاكرة :

لما وجدت المدينة بلا قلب

رحلت إلى أطرافها

أقمت حجراً أسود

على باب داري، لأتذكر دائماً

أن الظلام عتبة الضوء

ولا تفتأ السعودي تكرر في هذه النصوص علاقتها الوثيقة والمتينة بالحجر، لا من حيث أنه المادة التي تنجز فيها أعمالها في النحت، ولكن من حيث أن الحجارة، والكلمات، شيئان لا يختلفان. فهما أداتا تعبير عن الأحاسيس التي تشتعل في حنايا النفس وفي زوايا القلب المهموم بالعشق والحب:

لحجارة أنسج منها دموع الفرح

لحجارة أنقش فيها مسرى الروح

لحجارة ألمسها

فيتصاعد بخار العشق

وأصقلها فترقُّ روجي

يتأمل القارئ تراكيب من مثل دموع الفرح، ومسرى الروح، وبخار العشق، والروح التي ترقّ، فيجد فيها توجهها لافتاً لاستخدامات غير معتادة، لا في الشعر، ولا في النثر. فهي من عالم النحت تقتبس رؤيته الخاصة لمفردات القصيدة. ها هي ذي تتعامل مع الحجر، والرخام، فتتحدث إليهما، وتصغي إليه بوجدانها، وفي عرفها أن الحجر لا يختلف عن الكائن الحي. فهو عندها بهاء، والناس غياب، وهذا ما يجعلها تعود من رحلة التأمل هذه بأغنية :

وفي حنجرتي

أغنية لا أجد من يسمعها

وعند جبرا في مقدمة لا بد أن تجد هذه الأغنية من يسمعون لها ويصغون بقلوبهم وجوارحهم وبجل ما لديهم من عشق ومحبة للفن النقي. وفي نص بعنوان "امتلاء البياض" شعراً تتوافق فيه الرسوم والخطوط والظلال والأشكال الهندسية المحفورة في الحجر، مع الكلمة بجل ما فيها من عفوية، وسحر، يجعلان من التناقض - أحيانا - دليلاً على الوحدة، وعلى التجانس، بين الأشياء التي يتألف منها الحلم:

كلام يشبه الصمت

حجيشبه الكلام

الدائرة انتظار، والمثلث طريق

المربع للواقع، والمستطيل قبر

والحلم نبات على أطراف الخطّ

في قصيدة بعنوان " الأرض " وهو عنوان اقتبسته الشاعرة السعودية من قصيدة لدرويش بهذا العنوان كان قد كتبها في يوم الأرض (30 آذار) تشبّه الراحلة الأرض بالأمّ، لا بالحبيبة، ذلك لأن الأمومة عندها أشد لصوقاً من الحبّ بالمعنى الأيروتيكي. فهي تخاطبها خطاب الأبناء الذين لم يعد لديهم ما يمنحونها إياه. وهي - أي الأرض - تبعاً لذلك، لا هي ماض، ولا هي مستقبل، إنها - ها هنا - مجرد ذكرى:

و حين نسأل هل تموت الأرض؟

نحو السؤال لثلاث نفع في الخطيئة

أما غسان كنفاني، فتحت عنوان " الذي لم يرحل " قصيدة تقوم على تشخيص الشهيد الفلسطيني في مشهد كوني، فكالنجم هو، أو الشمس، أو الأشجار التي تموج موجاً بالحنين، لقد شاهدته أعداؤه، ورأوه في الأفق، فأزعجهم ما رأوه، وما شاهدوه، لذا أرادوا الخلاص منه، فنسفوه كما لو أنهم ينسفون جيشاً، لا واحداً:

شاهدوه في الأفق، وكان الأفق طائراً

يحمل رسائل من الشهداء

إلى من سيستشهدون

وكان الشفق دمه اليومي

علمنا أن نرسم به وجوهاً

## ومرايا وأطفالا

ففي قصيدتها " الأرض " ، و " الذي لم يرحل " تؤكد منى السعودي أنها من حيث هي فنانة، رسماً، ونحتاً، وشعرًا، فلسطينية القلب، والهوى. وهذا ليس بغريب. فقد ذكر أن الفنانة التي ولدت بعمان، وعاشت سنوات الطفولة على كثب من الآثار الرومانية، عشقت منذ الصغر الحجاره، والتماثيل، والأعمدة بما يزينها من تيجان كورنثية، وحين أنهت دراستها الثانوية في مدرسة ابن زهر، غادرت إلى بيروت. وفيها تعرفت بالفنان النحات ميشيل بصبوص. وأقامت أول معرض لها في مقهى الصحافة عام 1964 وكان هذا المقهى شبيها بملتقى يجتمع فيه إعلاميو النخبة من صحيفة النهار، وغيرها من الصحف اللبنانية. وفي باريس، التي غادرت إليها عام 1965 تعرفت على متاحف الفن، وفُتنت بأعمال بيكاسو، وميرو، وفان كوخ، وجاكوميتي، وبرانكوزي. وفي الأثناء انتسبت للجهة الشعبية لتحرير فلسطين. وجرى اعتقالها هي ورفيق عراقي وآخر سويدي بتهمة التخطيط لاعتقال ديفيد بن غوريون. وكان ذلك في العام 1969. واستقرت بعد ذلك في بيروت، ولم تغادرها إلا لمأماً، ومن حين لآخر تزور عمان فتقيم فيها لأسابيع، أو لأشهر. وفي فندق الماربوت أنشأت غاليري للفنون التشكيلية بتعاون فنانين غير أن الظروف لم تسمح باستمراره. وفي بيروت حظيت بإعجاب الشعراء، والكتاب، والنقاد، وربطتها ببعضهم علاقات متينة، ومن هؤلاء: أنسي الحاج، وأدونيس، وخالدة سعيد، وإلياس خوري، ونذير نبعة، وسمير الصايغ، وكمال أبو ديب، ومحمود درويش، وفي عمان كانت لها علاقات متينة بغير قليل من الشعراء، والمتقنين، وعلى رأسهم الراحل عبد الرحيم عمر، وزليخة أبو ريشة، ومن العراق ضياء العزاوي، ومن فلسطين كمال بلاطة، وفلاديمير تماري.

ومن المؤسف أنّ فنانة عالمية، وشاعرة مبدعة، مثقفة، مثل منى السعودي، ترحل عن دنيانا الفانية (16 شباط - فبراير 2022) دون أن تظفر من صحافتنا الورقية، وغير الورقية، بما هو أكثر من النعي الذي لم يتجاوز في أحسن الأحوال بضعة أسطر، على الرغم من كثرة الكتبة المتطوعين للكتابة النقدية، والبحثية، عمن يستحق، ومن لا يستحق، من كتبة الروايات البائسة، والشعر الذي لا هو بالشعر ولا بالنثر.

## بعيداً عن البيان الشعري

لا نعرف السبب الذي من أجله اختار المؤلف، أو الناشر، العنوان: " شعراء خارج البيان الشعري " لكتاب الشاعر الناقد الراحل د. خالد علي مصطفى -عراقي فلسطيني - (1939- 2019) مع أنه دراسة تقع في ثلاثة أقسام عن حسب الشيخ جعفر، وحميد سعيد، وسركون بولص، وكلهم من خيرة الشعراء العرب وكبارهم. وقد يستدل القارئ من طبيعة المادة النقدية الواردة في الفصول على أن المؤلف يعتقد - محققاً في اعتقاده - بخروج هؤلاء الشعراء عما هو سائد، وشائع، ولهذا يعدهم خارجين على ما هو تقليدي، ومُتبع، حتى في الشعر الذي يكتبونه، وهو الشعر الحر أو " شعر التفعيلة " أو الشعر في النثر، أو مثلاً يقال قصيدة النثر. مع أنّ للمؤلف تحفظات حيال بعض هذه التسميات، فهو مثلاً يمتق عبارة شعر التفعيلة، لأن التفعيلة موجودة في الشعر، حره ومقيده، وقديمه وجديده. وهو يفضل تسمية " الشعر الحر " وهي التسمية التي أطلقها نازك الملائكة، وعارضها فيها كثيرون، وأولهم جبرا إبراهيم جبرا<sup>(1)</sup>.

ويتتبع المؤلف في القسم الأول من كتابه ما يعرف بالقصيدة المدوّرة لدى حسب الشيخ جعفر (1942- 2022) مستذكراً علاقته الشخصية بالشاعر، وعلاقة حسب بحميد سعيد، ومسكنها المشترك على كثر من جامع حيدر خانة في شارع الرشيد ببغداد، مثلما يستذكر - في هذا السياق - مؤتمر الأدباء العرب في بغداد عام 1969 بحضور السوري أدونيس ضمن الوفد اللبناني. وقد ألقى فيه قصيدته المشهورة " هذا هو اسمي " وهي قصيدة أصابت الشعراء بالذهول لما فيها من التدوير، وهو جريان الأبيات واحداً في الآخر من غير توقف على روي، أو تمفصل في القوافي. فالقصيدة المذكورة بدت للحضور من الشعراء، ومنهم حسب الشيخ جعفر، كأنها بيتٌ واحدٌ متصلٌ، متراكم الصور، والعبارات، والرموز و(الثيمات) المجترأة تراكمًا لا انقطاع فيه، ولا توقف. ولا يفتأ المؤلف يؤكد أنّ حسبًا وقع تحت سحر هاتيك القصيدة، وما هي إلا أسابيع قليلة حتى نشرت مجلة

الكلمة النجفية قصيدة له هي قصيدة " قارة سابعة " ينهج في كتابته لها نهج أدونيس في " هذا هو اسمي " من حيث اعتماده التدوير.

ولا ندري إن كان المؤلف خالد علي مصطفى بهذا يُعلي من شأن الشاعر، أو يغضُّ منه، ومن شاعريته، إذ يرميه بتهمة التأثر السريع، غير المتأني، المفتقر لأي تسويغ، بقصيدة واحدة لأدونيس. بيد أنه تراجع عن هذا إذ يحاول في بقية القسم الأول تتبع ظهور التدوير في القصيدة زاعماً أن لابن دريد 327هـ مقطوعة رجزية لجأ فيها للتدوير. والقصيدة التي نقلها عن الشيخ جلال الحنفي، وكتابه (العروض) من مشطور الرجز، ولا تبدو لنا مقطوعة مدوّرة، علاوة على أن ابن دريد ليس حجة في الشعر، فهو لغوي وليس شاعراً، وإن رويت له مقصورة مشهورة. وفي موقع آخر يورد لنا مقطوعة مستناة من كتاب أبي العلاء المعري " الفصول والغايات " نقلها مصطفى جمال الدين زاعماً أنها من الهزج، وأن فيها تدويراً، ولكن هذا غير دقيق؛ فالأبيات لا تربو على الثلاثة، وهو عدد لا يكفي لكي يلحظ فيه التدوير ويستبين. وقد يُعد هذا النموذج من قبيل التضمين. على أن المؤلف وُفق في تتبع ظاهرة التدوير لاحقاً بعد أن أخفق في إثبات شرعيتها التراثية. وذلك أنه يشير لقصيدة يوسف الخال المدورة المنشورة في مجلة " شعر " عام 1957 وأخرى لخليل خوري في العام 1958 وثالثة ليوسف الخطيب (1962) وهذه النماذج جميعاً سبقت " هذا هو اسمي " لأدونيس 1969. ومما يُستغرب أن المؤلف لم يشر لما ذكرته نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر عن قصيدة لها مدوّرة نشرتها في إحدى المجلات، وأعجب بها شعراء عديدون، وكتبوا قصائد متأثرين بها في ما تزعم، على الرغم من أنها تأخذ عليهم مبالغتهم في ذلك الإعجاب (2).

وأياً ما يكنُّ الأمر، فإن المؤلف حسم أمره، واتخذ قراره، ووقف بنا عند " قارة سابعة " لحسب الشيخ جعفر. وهي من قصائد ديوانه الطائر الحشبي، وتحتل مساحة كبيرة فيه إذ تقع في نحو 23 ص. وهذه الإشارة لحجم القصيدة تعطي الانطباع بأن المؤلف تجاوز البحث عن البيت أو البيتين أو الأبيات لإضفاء الشرعية الكلاسيكية على التدوير، الذي حملت عليه نازك الملائكة في كتابها سالف الذكر حملة لا نقول إنها حملة شعواء، ولكنها - على الأقل - تكاد تكون شعواء بمعنى من المعاني. وقد أمعنت دراسة المؤلف لقارة سابعة في الملاحظ العروضية. ومع أن الإيقاع والوزن وتسلسل الأبيات على وفق النمط الموسيقي الذي يطغى عليه التدوير ويهيمن يقربُ القصيدة من النثر، وينأى بها

عن الشعر الغنائي<sup>(3)</sup>، إلا أن الحديث عن هذا كله لا يكفي للكشف عن شعرية التدوير في القصيدة.

وهذا لحسن الحظّ ما عمد إليه في تناول المفارقات في قارة سابعة، مؤكداً بأمثلة كافية اعتماد الشاعر في مفارقاته وصوره ما سماه تداعي المعاني. وتعدد الأصوات. وبهذا تكون القصيدة ليست قصيدة مدورة فحسب بل قصيدة درامية يغلب عليها تعدد الأصوات الذي يتجلى في التنقل المفاجئ من المتكلم إلى الغائب، ويتكتّف فيها الزمن تبعاً لذلك، بحيث يندغم الماضي المستعاد بالحاضر الآني، ويندغم الحاضر في المستقبل الآتي. كاشفاً بهذا المونولوج الدرامي عن ذوبان التفاصيل في بنية واحدة، متماسكة، صلبة، يطغى عليها التدوير، وهذا ما يتكرر في تناوله لقصائد مدورة أخرى منها " زيارة السيدة السومرية "، و" الرباعيات الثلاث " مركزاً على صورة المرأة تارة، وعلى تنافر القرية والمدينة تارةً أخرى<sup>(3)</sup>.

#### حميد سعيد

وفي القسم الثاني من الكتاب يستعيد المؤلف بعض الذكريات عن حميد سعيد، ذاكراً أول لقاء لهما، وأول قصيدة قرأها له، وأول تعليق له على قصيدة لحميد في مجلة الكلمة. وفي تلك القصيدة وجد ما يشير لتحول شعر حميد تحولاً كبيراً بحيث يكون شعره ما بعد " شواطئ لم تعرف الدفء " شيئاً، وما قبله شيئاً آخر. وسواء أضح هذا أم لم يضح، فإن خالداً يبادر لدراسة أشعاره من منظورين هما: الموضوع والتصور. ففي " لغة الأبراج الطينية " و" قراءة ثامنة " توشك القصائد أن تكون رسائل إبلاغية، وفي دواوينه التي تلت، ومنها " باتجاه أفق أوسع " و" فوضى في غير أوانها " تطورت قصائده تطوراً لافتاً مقترية من الرؤيا المشهدية. متضمنة إشارات تعبيرية مهمة ومهادداً تكوينياً لقصائد الديوانين. ومع ذلك لا يرى المؤلف في هذه الإشارات شيئاً جديداً كل الجدة فقصائده فيها موصولة بقصائده في " شواطئ لم تعرف الدفء " وغيره من دواوين مبكرة. بدليل أنّ فيها جميعاً رموزاً تتكرر من حين لآخر مثل الماء، والفرات، والصحراء، علاوة على الاقتباسات المتكررة من مصادره؛ من قرآن كريم، ومن شعر عربي حديث وقديم، ومن وقائع تاريخية، ومن شخصيات نموذجية، ومن لغة شعرية كلاسيكية لم تعد متداولة لكنها على أي حال

تذكرنا بالموروث بدءًا من الشنفرى، ومرورا بأبي نواس، والمتنبي، مثلما جاء في معلقة البصرة.

وعن حرية التصوُّر يستفتح المؤلف الحديث بعبارة النفري " إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة ". ينسحب مدلول هذه العبارة على قصائد حميد الطوال، وعلى قصار قصائده. فعلى الرغم من التزامه بالموضوع السياسي، إلا أن لديه في المطولات غوامض يُهرع عندها القارئ لما في القصيدة من إشارات مباشرة، فالمباشرة في القصيدة يُفسر غيره. أما قصار قصائده فتتقرب قريبا شديدا من الأسطرة. ففي كل قصيدة منها أسطورة صغيرة الحجم، كبيرة الدلالات. يذهب فيها الخيال مذهبا بعيدا خلافا لما هو شائع في المطولات من تناوح وتراوح. ففي ديوانه " باتجاه أفق أوسع " نجد النص الآتي الذي يوشك أن يكون أسطورة على الرغم مما فيه من تكثيف يصل إلى درجة الشخ:

ينتظر امرأة لا اسم لها

ويقم لها وطنًا في السرّ

وبيتًا في الغيبوبة

يمنحها أوصاف المحبوبة

يتغافل عن أخرى ويغافلها

يفتح باب سريرتها

لا لون لهجتها

لا صوت لضحكها

في المرأة رأى امرأة ثالثة

حاول أن يتذكرها

ناداها

لا اسم لها

لا تعدو هذه القصيدة، في رأي المؤلف، أن تكون أسطورةً تدور في ذهن الشخص الذي يومئ إليه الشاعر بعبارة ينتظر امرأة. وعلى الرغم من أن في القصيدة ثلاث نساء إلا أنهن في الواقع امرأة واحدة تنشطر ثلاثا في تعبير رمزي عن فكرة مؤداها تكرر البحث عن مثال بلا فائدة. فالقصيدة صورة حسية لغياب الأشياء المعنوية، والانتظار الممض.

## سركون بولص

ويبدو المؤلف معجباً بشعر سركون بولص الذي لا يتذكر أنه التقاه غير ذلك اللقاء الذي جمع بينهما في مقهى البلدية الواقع في شارع متفرّع من ساحة الميدان حيث مبنى البرلمان الملكي. وكان ذلك في صيف 1964. أما بعد ذلك فقد اقتصر اللقاء على صفحات المجلات، وفي مقدمتها مجلة (شعر) التي نشرت لسركون بولص في تلك السنة أربع عشرة قصيدة. أعقبها بنشر ثماني أخرى في عدد آخر. وإذا كانت قد تقطعت بهما السبل على المستوى الشخصي، فإن تواصلهما عن طريق الشعر ونقده لم يتوقف. ولهذا يجد القارئ في القسم الثالث من هذا الكتاب تتبعاً يقظاً لأعمال سركون بولص، مع ذكر الزمن، والمكان الذي نشرت فيه كل من هاتيك الأعمال، سواء منها القصائد القصار، أو المطولات، والموزون منها وغير الموزون. مع تركيز لافتٍ على دوره في قصيدة النثر في العراق.

فتحت عنوان " من شعرية النثر إلى نثرية النثر " يجد القارئ تناولاً نقدياً لقصائد بولص المنشورة في مجلة شعر- ربيع 1967 مع وقفة متأنية إزاء بواكيره الموزونة وعددها سبعٌ وعشرون قصيدة. وهذه القصائد، على الرغم من قيمتها الفنية، تخلّى عنها سركون بولص عندما جمع أشعاره الكاملة، فكأنه يعلن بذلك القطيعة مع الشعر المنظوم، ذلك لأنه يؤثر أن يكتب قصيدته بتلقائية مسترسلة، وبسليقة عفوية، صادرة عن طبع، لا عن تصنُّع وتطبُّع.

على أنّ ميله - في ما يرى ناقداً - إنما هو لقصار القصائد، ولهذا غلب هذا اللون من النصوص على شعره. يقول مخاطباً امرأ القيس الكندي في قصيدة من هذا النوع، قصيرة، مكثفة، محدودة جداً:

المحلب المدفون في لحم القوافي  
لن ينزاح يا امرأ القيس  
قد يُسلبُ رجلٌ كلَّ شيء  
حتى ينتهي على الحصير  
لا جمر  
لا خمر  
لا أمر

فهذه قصيدة تقول أشياء كثيرةً في كلماتٍ محدودة، معدودة. وتلك هي بلاغة النثر الذي يراد منه أن يجل محل الشعر بومضاته، وإشاراته، ولمحاته. ومصادر الإلهام لدى سركون بولص متعددة، أولها الذاكرة التي تسمح له بتجميع الشتات من صور تعبيرية، ورموز تتقارب، وتتفاعل في إطار القصيدة، على الرغم من محدودية ذلك الإطار. وعلاوة على ذلك ثمة مصدرٌ آخر، وهو التخيل الذي لا يقل تأثيره في قصائده عن تأثيره في الحكيمات السردية. يضاف إلى هذا الانعكاس، وهو ما يذكرنا برؤية الأشياء بالعين. فحين يستهل قصيدته بقوله: ظهرها العاري مقامٌ بضوء النيون / كسطح سفينة خرافية تتمر عبر باب البحر في شمس الفجر / فإنه يرسم بهذه الكلمات صورًا تُرى قبل أن تدرك بوساطة الحواس الأخرى. فسركون بولص كيفما نظرنا إلى قصائده تأكدنا من أنها شعُر الأشياء المتجسده، لا الأشياء البعيدة عن متناول الإدراك الحسي.

مما سبق يتضح لنا السبب الذي من أجله اختير العنوان " شعراء خارج البيان الشعري "، فليس فيهم شاعرٌ إلا وهو نسيحٌ وحده، وفريد عصره، يبدع، ويضيف بما يبدعه جديدًا، فلا يكرر نفسه إطلاقًا، وعليه، فهو شاعر خرج عن شعرية القطيع، وطبع شعره بفرادة، وهذه هي ترجمة ما في الخروج على البيان الشعري. ولا تفوتنا ملاحظة على جانب من الأهمية، وهي حرص المؤلف على تضمين فصول الكتاب نماذج لكل شاعر من الثلاثة، فكأنه بهذه النماذج القليلة يؤكد ما يقوله في الدراسة النقدية، والرؤية الإبداعية، وهذا حسبه.

---

1. جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، ط1، صيدا؛ المكتبة العصرية، 1967، ص 18 وكان قد نشر المقال في الأديب اللبنانية قبل ذلك.

2. انظر ص 46 – 47 من كتابنا فدوى طوقان وآخرون، عمان، ط1، أمواج للطباعة والنشر، 2021

3. سبق أن تناولت شعره بين الغنائية والسردية، انظر كتابنا من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر، 2009 ص 177-191 وانظر ص 151 من هذا الكتاب. وانظر ما كتبناه عنه في القدس العربي 13 نيسان إبريل 2022

## 21 المُعَلَّقة البَغْدادية

بعد كتبه " الأثر الأجنبي في المسرح العراقي " 1988 و" التشكيل التاريخي للكاذب " 1996 و " ثنائيات مقارنة " 1997 و" شعر الواقع والكلمات " 2001 و" قمر القدس الحزين " 2002 و" سامي مهدي ناقدًا " 2010 و" الأبيض والأسود في السرد العُماني " 2015 تصدر للناقد العراقي ضياء خضير دراسة جديدة بعنوان " المعلقة البغدادية " (دجلة للنشر، عمان، 2021) ويقول الباحث المقيم في تورنتو بكندا - فيمن يقيم فيها من اللاجئين العراقيين: إن الدافع الذي حدا به لتأليف هذا الكتاب أنه صنف كتابا قبله عن شعر سعدي يوسف، وكان حميد سعيد قد أشادَ بالكتاب عن شعر(الشيوعي الأخير) إذا ساغ التعبير، وجاز الوُصْفُ، مبدئًا الإعجاب بتلك الدراسة، مع أن خضير ظنَّ أنّ حميدًا لا يجب سعدي يوسف لما بينهما من الاختلاف، والتباين، الإيديولوجي.

وبعد تلقيه رسالة من حميد يثني فيها على الكتاب، ويحمد له النهج المتبع فيه، عزم، في ضوء هذا التقريظ، والتشجيع، على القيام بدراسة شعر حميد سعيد أشوةً بدراسته لشعر سعدي يوسف. فاختار أشعاره التي كتبها، ونشرها بعد الاحتلال الأنجلو-أميركي للعراق. يقول: وما حاولته في هذا الكتاب لا يختلف كثيرًا عن ذلك الذي حاولته في كتابي السابق عن سعدي، وشعره، أعني الاحتفاء بقراءة الشاعر من خلال قصيدته المفردة. (ص12) والمؤلف يعني بهذا النهج أن يتناول في كلّ فصلٍ من فصول الكتاب- وعددها 13 فصلًا - قصيدة واحدة، يُسلط عليها الضوء من جوانب شتى. ففي أوّل هذه الفصول يقف بنا عند قصيدته " رؤى بَغْدادية ". متخذًا من عبارة (المعلقة البغدادية) عنوانا للفصل؛ فكأنه يساوي بين هذه القصيدة وأيِّ معلقة من المعلقات المعروفة في جاهلية العرب. فوجهُ الشبه بينها وبين هاتيك المعلقات كثرةٌ ما يرد فيها، ويتواتر، من أسماء الأماكن التي ترتبط بعاصمة الرشيد قديمًا، وفي الحديث. فحميد يذكر فيها حيَّ الباب، وحي الحسّ، وبُستان خاتون، وحيّ خضر الياس، وحيّ حنّون، والكرخ، ويذكر علاوةً على

الأمكنة أسماء الشخوص ممن لهم لصوقٌ ببغداد؛ كعليّ بن الجهم، الشاعر القرشيّ البغدادي؛ وأبي نواس؛ وجاريتته جنان. ولا يفتأ يشير لأسواق الوراقين، والطارين، والنحاسين، ولبشر الحافي- أحد المتصوّفين الذين ارتبط ذكرهم ببغداد.

ويزعم الناقد، في دراسته هذه، أنّ القصيدة "رؤى بغدادية" تُشبهه المعلقات في أسلوبها العام، فحميد يقف فيها وقوف الشاعر الجاهلي على الأطلال، مستعيدًا بعض الذكريات، مستعرضًا حنينه، لا إلى الديار فحسب، بل إلى من سكّن الديار، على رأي الشاعر القديم القائل:

وما حبّ الديار شغفنّ قلبي      ولكن حبّ من سكّن الديارا

وفي رأيه ثمة وجه شبه بين مقدّمة "رؤى بغدادية" ومقدّمة السيّاب "لأنشودة المطر". وهذه الإشارة، لما بين القصديتين من شبه، إشارة مُفتعلة، في رأينا، ولا تتمّ عن اقتناع، بدليل أنّ المؤلّف تجاوزها بسرعة إلى القول: ومثلما كان الشاعر الجاهليّ حريصًا على تحديد الإطار المكاني لوقفته الطللية، كذلك حميد سعيد يُبدي مثل هذا الحرص بذكره الميادين من الباب الشرقي إلى بستان خاتون. ولم يفتئه - أي الشاعر - أن يذكر معالم تشير لتاريخ بغداد، فضلًا عن حاضرها. فبذكره لجنان - جارية أبي نواس - التي تطلع بفثنتها من الحمام البغدادي، وبذكره أسواق الوراقين، تتداعى في الذهن صورّ من الماضي عن بغداد دار الحكمة، وكُتب الهند، ويونان، والمترجمين، من مثل يونس بن متى، وحنين بن إسحق، ولم يفته - أيضًا - أن يشيد بفنون بغداد، ولا سيما الشعر، والغناء، والموسيقى:

من معجمها خرج ابن الجهم عليّ

وعلى نقرات خطاها

وقّع زرياب العود

وأخرج من فتن الأوتار الألحان

في ليل حدائقها

تتفتح أزهار قصائد شاعر المنسي

فتملاً آماد العنمة عطراً وغناءً

تتلقاها أول عابرة من دفء الليل

إلى الحمام البغدادي

يريد خضير بهذه الإشارات أن يصل بنا إلى رأي في القصيدة مفاده أن حميداً يقدم لنا فيها نموذجاً للشعر الأصيل، المتين، الذي يجمع بين صوت الذات وأصوات الأسلاف، فصوت الشاعر الحديث لا ينفكُ يندغم بأصوات الشعراء العباقر، من أمثال: ابن الجهم، صاحب " عيون المها بين الرصافة والجسر " وأبي نواس، صاحب (ألا فأسقني خمراً وقل لي هي الخمر) وسواءً أكانَ العازف زرياب، أو عبوداً الكرخي، فالاثنان سيان، علاوةً على أغاني، وأناشيد، الصوفيين من أتباع بشر الحافي. وتبعاً لما ذكر، فإنَّ " رؤى بغدادية " التي كتبها الشاعر، ونشرها، وهو في المنفى، بما تنطوي عليه من اقتباساتٍ، وإشارات، لخصوص أخرى، وشعراء آخرين، وإلى معالم، وفتانين، ومتصوفين، وفلاسفة، ومفكرين، تشبه في وصف المؤلف " سمفونية كلاسيكية، حزينة، تنتمي إلى عصر النهضة والأنوار " (ص41)

وفي فصلٍ آخر يقف المؤلف بنا إزاء قصيدة " يسأل عوليس ". وهي القصيدة الأولى في ديوان حميد " أولئك أصحابي " (2015) وفيها أفاد من أسطورة أوديسيوس (يقال له: عوليس، ويولوسيز أيضاً) الذي تاه في البحار عشر سنين فأخَّر الضياعُ وصوله إلى (إيثاكا) حيث امرأته (بنيلوب) تنتظره، وحولها المتطقلون يريدون التئيل منها، ومن وفائها بعروضهم الزواج من أحدهم، وإقناعها بأن أوديسيوس المحبوب لن يعود طالما أنه أسير لدى آلهة البحار<sup>(1)</sup>.

على أن الشاعر لا يتقيد بالأسطورة، بل نجد أسطوره هذه تنتظم في نسقٍ عكسيٍّ يعبر فيه الناظم عن مشاعره هو، لا عن مشاعر (بنيلوب) أو (أوديسيوس).

إلى أين سأمضي

ولا مكان لي

بينيلوب ماتت .. واستبيح نؤلها

والمياه فارقت لغاتها الأولى

تصحرت ضفاف آخر القصائد البيض

غزاها الرمل والزماذ

وآدعها السادة السائرة

1. انظر قصيدة السياب رحل النهار في: منزل الأقتان، دار العلم للملايين، بيروت 1963

لم يقتصر الشاعرُ على استدعاء النموذج الإغريقي بطل (الأودسا) ولكنه، في رأي خضير، يُضيف إلى ذلك شيئاً من النظر في رواية جيمس جويس (1882-1941) (Ulysses) فاجتمع فيها ضربان من التناص، صُربٌ يحيلنا إلى الملحمة المشهورة، التي نقلها إلى العربية دريني خشبة (1903-1965) وضرِبٌ يحيلنا إلى رواية الإنجليزي (جويس) الصادرة عام 1922. لذلك جاء النص - في رأي خضير - ذا بنية دلالية مُراوغة، يحتمل فيها أن تقول القصيدة داخل الرواية شيئاً، فيما تعني شيئاً آخر داخل الملحمة. والذي لا مزية فيه، ولا جدال، أنَّ القصيدة - في رأينا - لا علاقة لها برواية جويس المذكورة. فهي تتخطى هذه الرواية، وتضعنا وجهًا لوجه أمام النص الإغريقي، وتقيم وجودها الفني على وقائع، وأحداثٍ قديمة متخذةً من (عوليس) ورحلته التي تستغرق عشر سنوات معادلاً رمزياً للضياع الذي يحسُّ الشاعر به في منفاه. فكما أنَّ (عوليس) تآه في البحار عشرًا من السنين، كذلك أتم حميد سعيد عند كتابته القصيدة عشرًا في منفاه (للمزيد انظر كتابنا: القابض على الحجر - حميد سعيد، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018، ص ص 41-46).

ويحاول خضير، في ما تبقى من دراسته التحليلية للقصيدة، تفكيك شيفرة النص. فإيثاكا حيث تردُّ هي بغداد:  
 متى تعود إيثاكا إلى أيامها  
 فكلما اقتربت من أسئلتي  
 تبعدُ إيثاكا  
 تغيثُ...  
 كلما اقتربت منها ابتعدت

و(عوليس) القديم هو حميد نفسه، والعائمُ في القصيدة ترمز بالطائفيين، والسامسة، لأولئك الذين كانوا يطعمون في الزواج من (بينيلوب). وانفتاح القصيدة الواسع على هذه الرموز، وعلى ما توحى به من دلالاتٍ - في رأي ضياء خضير- ينشئ نوعاً من العلاقة الإيجابية بالقيم الإبداعية التي عرّفها الأدب العالمي شعراً ونثراً (ص68). وهذا ما يتكرر ثانية في تناوله لقصيدة أخرى عن دون كيخوته الإسباني 1605. فقد استعاد فيها شخصية المورسكي<sup>(1)</sup> (سيدي حامد بن الأيل) الذي اتخذ منه دليلاً إلى مسقط رأس (شرفاتيس) (ص69) مثلما اتخذ المعري (973-1057م) من ابن القارح دليلاً للعالم الآخر في رسالته

الغفران (449هـ). ومثلما اتخذ دانتى أليغييري (1265-1321) من (بياتريس) دليلاً في الرحلة للعالم الآخر في رائعته التي تشبه رسالة الغفران (الكوميديا الإلهية). ولا تختلف قصيدة (خضراء) التي يمزج فيها الشاعر بين الغناء العراقي الشجي الحزين وبين الأغاني العجرية للإسباني لوركا (1898-1936). إذ يرى المؤلف في كلمة (خضراء) - وهي عنوان القصيدة- تبييراً لرمز لوركوي يتكرر، ويتواتر، كثيراً في ديوانه " الأغاني العجرية " (ص 99) وبصفة خاصة قصيدته (السائر في نومه) التي يقول فيها:

خضراء  
لكم أحبُّك أيها الخضراء  
ريحُ خضراء  
غصونُ خضراء

فهذا اللون لدى الشاعر الإسباني الكبير يرتبطُ بدلالاتٍ متعدّدة، قد يكون من بينها الشفافية الروحية التي توحى بالتفاؤل، و تومئ للتغيير، والرغبة في الانبعاث، والحب<sup>(2)</sup>. وفي أحدِ الفصول يلتفتُ خضيرٌ لديوان الشاعر الموسوم بـ " مملكة عبد الله ". و يبدو أنه جمع هذه المقالات، والدراسات، التي كتبت في أزمنة متباعدة دون أن يعيد فيها النظر، ولو من باب التنسيق. فقد ذكر في المقدمة- مثلما نوهنا - أنّ تناوله يقتصر على قصائد حميد المنشورة بعد الاحتلال الأنجلو - أميركي للعراق (ص 13). وهذا الفصل الموسوم بالعنوان (فحلُّ التوت) يعود بنا لديوان كُتب، ونُشر، في 1987. فهو- إذن - يشذ عن سائر الفصول، ولا يتّسق مع التقدّم. كذلك ينسحبُ هذا على الفصل الذي يليه، وهو عن قصيدة (القارعة) التي ترجعُ هي الأخرى لأشعار حميد في 1987. وفي أحدِ فصول الكتاب يقفُ عند قصيدة " فَوْضَى في غير أوانها " وهذا العنوانُ عنوانُ قصيدةٍ، وديوانٍ، صدر في 1996. وهذه الملاحظةُ لا تنتقصُ من كتاب د. ضياء خضير الذي عوّدنا على الدقة في ما يكتبُ منذ صدور كتابه " الأثرُ الأجنبيُّ في المسرح العراقي ".

1. شخصية غامضة ذكر مؤلف دون كихوته أنه استعان بها في ترجمة ما عثر عليه بالعربية إلى اللغة الإسبانية. وقد يكون الشخص متخيلاً لا وجود له في الواقع، لكن بعض الكتابات تصر على أنه مؤرخ مسلم بقي في الأندلس. ويوصف بالمورسكي، وهو اللقب الذي يُطلق على من بقي من المسلمين في الأندلس بعد سقوطها بيد الإسبان.

2. كُنْتُ قد عرضت لهذا في دراسة لي عن تأثير لوركا في الشعر العربي، إذ وجدت عددا من الشعراء تأثروا بهذا منهم سعدي يوسف والبياتي و محمود درويش ومحمد القيسي. انظر كتابنا: أصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000 ص 43-54 .

## عمر شبانة ودرويش في حديقة بجناحين

بعد دواوينه احتفال الشباييك بالعاصفة 1993 وغبار الشخص 1997 والطفل إذ يمضي 2006 ورأس الشاعر 2013 تصدر للشاعر عمر شبانة مجموعة جديدة بعنوان حديقة بجناحين (كتاب الرافد، المشاركة، ط1، 2018) أما الحديقة، فهي مزيج من موقعين: أولهما فلسطين، بما تعنيه. والآخر سورية، بما تعنيه هي الأخرى لدى الشاعر، والقارئ، على السواء. وفي هذا المقال نقف عند الجناح الأول من جناحي هذا الطائر المحلق في فضاءات شعرية جديدة.

كان محمود درويش (1941-2008) قد كتب قصيدة في ديوانه " كره اللوز أو أبعده " في الراحل إدوارد سعيد (1935-2003) أحد المبدعين الفلسطينيين في مجالات كثيرة: كالنقد، والنقد الثقافي، والأدب المقارن، والسيرة. ومن يقرأ القصيدة الأولى لعمر شبانة في هذا الديوان، يتضح له حجم التراسل الذهني والنفسي والدلالي بين القصيدة موضوع الحديث، وقصيدة درويش المذكورة. ولا جرم أن شبانة قد عايش هذه التجربة، فنبه على شيء من هذا في الاستهلال بقوله كُتبت هذه القصيدة في الذكرى الأولى لرحيل درويش 2009. وقيمة هذه الحاشية تنحصر في تحديدها لتاريخ كتابة القصيدة. أما ما عدا ذلك، وما دونه، فهو مما يستنتجه القارئ، ويستشقه، دون أن يحتاج لهذا الإيضاح. ففي الحوار الذي يستهل به الشاعر شبانة قصيدته، يتضح أنه يتذكر فيها الراحل الكبير، مقتبسًا من قصيدته الأخيرة ما يؤكد ذلك:

كنتُ أسألهُ

عن نهاياتِ هذا الألمِ

فيقولُ:

من أنا لأخيِّبَ ظنَّ العدمِ

فهذه إشارة أوضح من أن تخفى، مؤكدة علاقة هذه القصيدة مباشرة بقصائد درويش، ولا سيما بقصيدته "لاعِبُ الزُّدِّ". ولا يفتأ الشاعر يتجاوز ذلك لاستعادة شيء من سيرة درويش، مثلما استعاد درويش في قصيدته (طباق) شيئاً من سيرة إدوارد سعيد<sup>(1)</sup>، ولا يفتأ يتحدث إليه، ويحاوره، تماماً مثلما تحدث درويش لهذا الأخير وحاوره. فهذا هو ذا يروي لنا في المقطع الأول من القصيدة ما يُعد، بصورة من الصور، ومضاتٍ مضيئةً من حياة الراحل الكبير:

منذ ستين عامًا  
عصافيرُ في الجليل  
بلا أجنحة

وهذه الإشارة لمجموعته الأولى "عصافير بلا أجنحة" لا تعني أن الشاعر يسرد لنا سيرة درويش سرداً. فهو يتوالتب في القصيدة من لحظة لأخرى، كأنما هو يمتطي موجة تضطرب به صعوداً وهبوطاً في مدِّ تارة، وجزُر تارة، فإذا هو - مثلاً - يقفنا على أبواب اللحظات الأخيرة، مشيراً بقليل من الكلمات لمعاناة الشاعر درويش:

بعد ستين كأنما  
تجرَّعها بين سجنٍ ومنفى  
ترجَّل في حَقَّةٍ  
مثلما يترجَّل فُرسانٌ ملحمةٍ  
يذهبون إلى الموت  
كي لا يباغتهم مؤتمهم نائمين

فالقصيدَةُ لا تفتأ تفتح قوساً، وتغلق قوساً، بين مقطع وآخر، جاعلة من حياة درويش، وذكره، رقعة رقيش عربية تتكرر فيها لحظات التجلي، وومضات التألق، والتجلي، في سيرة الشاعر:

---

1. كزهر اللوز أو أبعد، ط2، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2005 ص 177

ظلّ يرفع مملكة الشعر  
في وطن الأنبياء  
ويرفع مملكة العشق  
في وطن العاشقين

ومن أجل أن تتجانس لحظات التجلي، وتتواتر ومضات التحلي، يعود الشاعر شبانة بنا من مقطع لآخر لبعض أشعار محمود درويش. فهو يُذكّرنا بقهوة أمه، وبأثر الفراشة، وبالسنايل التي تمحو صوَر القَتلة، وبلاعب النرد، وبديوانه الأخير الذي صدر بُعيد وفاته " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ". فمن هو الشاعرُ الذي يستطيع أن يتابع هذا العطاء الجزل المتين، وهو لا يملكُ - في رأي شبانة- مواهب درويش، وقُدراته:

فمن يجرؤ الآن  
أن يكمل النّص  
أو يُعلّق القافية؟

فدرويش، في رأي شاعرنا، لا يستطيع أحد أن يملأ الفراغ الذي تركه برحيله الفاجع، ولا أن يواصل مهمّة صعبة نهض بها نهوض من لا يبالي بأيّ مثبّطات تضعف العزيمة، أو تغلّ الإرادة، فالحديد لا يفله شيء سوى الحديد:

أراه  
على عرش أشعاره  
في سماء الزمن  
في خزائنه ذكريات الدهور،  
أرى ذكريات الوطن

ولا ريب في أنّ مثل هذا الحوار يتطلّب اطراد الأسئلة، وتنازل الإجابات، واحدة من أخرى، وهذا يذكرنا بصورة أوضح مما سبق بقصيدة طباق لدرويش، التي نسج عمر شبانة على منوالها في أداء اضطرّه إليه الموقف، فدرويش يقول في طباق (كلانا يقول كلاما، إذا كان ما ضيكت تجربته، فاجعل الغد معنى، ورؤيا) و(إنّ مت قبلك؟ قال: أعزي جبال الجليل) إلخ... ويقول شبانة على لسان درويش، مثلما يقول درويش على لسان إدوارد سعيد في طباق:

رغم ذلك  
أنا لم أقل ما أريد  
لم أقل قصتي  
لم أقل رحلتي  
لم أقل غير بيت صغير عن الأم  
قلْتُ الكثير عن الموت لكنني  
لم أقل غير بيت قصير عن الحب  
غير بعض الذي كنتُ أحلمُ في قوله  
غير بيتٍ صغيرٍ عن الملحمة

تطرد في القصيدة عباراتٌ، مثل: لم أقل، وتذكرته، و قلتُ له، أو كنت معه،  
التقيته، كنت أتبعه، قال لي مرّةً، وهو في بعض هذا الحوار يجيّدُ فتح الأقواس، متنقلا  
من تضمين لاقتباس، ومن اقتباس لتضمين:

ماذا سأكتبُ بعد امرئ القيس  
بعد المعزّي، ولوركا  
ومجنون إلزا  
قال لي مرّةً  
ما الذي سوفُ أكتبه في الرواية  
حين أعودُ إلى سيرتي  
هل سأكتبُ سخرية المتشائلِ  
أم عائداً  
لا يعودُ إلى أرض حيفا (1)

هذه الإشارات المقتضبة لبعض الإبداعات الأدبية، والدُرر: المتشائل، عائداً إلى حيفا  
، الجدارية، لماذا تركت الحصان وحيداً، كزهر اللوز أو أبعد، أثر الفراشة، في حضرة  
الغياب، في مقطع واحد مكثف من مقاطع القصيدة، كأنّ الشاعر شبانه يجد نفسه مضطراً  
للتفاصيل، مدفوعاً لتجتب الإيجاز. ساعده على ذلك إيقاع القصيدة الذي اعتمد فيه تفعيلة  
المتدارك (فاعلن) وصورها المتعددة (فَعْلُن، و فاعِلُ، و فَعْلُن)، فجاء هذا الوزن باقترابه من  
النثر يُفسّح للشاعر ما يحتاج إليه من هوامش مرنة، ومُتسّعة، لاستيعاب التفاصيل،

والصور المتراكمة، والاختباسات المتزايدة. فضلا عن أنه بهذا التوسُّع سمح للقصيد أن تتحول بيسرٍ من الغنائي إلى السُردي، وهذا يسمح باطراد الأزمنة بعضها تلو بعضها الآخر:

كان سرحانُ يأتي  
ويشربُ قهوته معنا  
في المقاهي القريبة من حرَم الجامعة  
يجلسُ منتظرًا  
قهوةً من قصائد  
تهفو إلى الأمهاتِ

في هذه الوحدة السردية يضمُّ الشاعر، ويقتبس، بعض ما يقوله درويش في قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ". والقصيدة معروفة لدى جمهرة المتابعين الملمين بشعر درويش، وبإشارته لسرحان والقهوة يستحضر القصيدة، ويستحضر بها الكثير من الدلالات المرتبطة بالأمّ تارة، وبالبيت، والبلدة، وبالذكريات. وهي إشارة تستدعي حكايته في " أحنُّ إلى خبز أمي " و " قهوة أمي ". ومثل هذا، ونحوه، ذلك الذي يرتبط بأحمد الزعر، وقصيدته. وبالفيثيق، وانبعائه من رماده. ومهما يكن الأمر، فإن قصيدة عمر شبانة هذه تتجاوز الرثاء والتأين، وبكائيات الراحلين التي درج عليها الشعراء عادةً، تجاؤز من يعبر تعبيراً دقيقاً وجمالياً عن وقع فقدنا لدرويش، من حيث هو شاعرٌ كبيرٌ ترك بصمته على الشعر العربي والعالمي الحديث. وهو مع ذلك لم يمث، إنما بدأ طريقاً جديداً للحياة عبر تأثيره الذي نفذ في الجميع، حاضرًا، ومستقبلًا، من خلال الأجيال الصاعدة. لذا يختتم الشاعر قصيدته هذه بالقول على لسان الشاعر الراحل مثلما تخيَّله:

عصفُ بي  
دروبُ الحياة

---

1. إشارة للشاعر الجاهلي صاحب المعلقة المشهورة قفا نك، والمعري (363 - 449 هـ) صاحب رسالة الغفران، ولوركا ( 1898 - 1936) شاعر إسباني مؤلف مسرحية عرس الدم، ومجنون إلزا: لويس أراغون (1897-1982) وديوانه عيون إلزا. وعائد إلى حيفا رواية غسان كنفاني(1936- 1972) المشهورة، والمتشائل، رواية لإميل حبيبي (1921- 1996) "عنوانها" الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ".

وما عاد لي  
وطنٌ يحتوي قلبي  
ففتحتُ الطريقَ  
لأنهني نهاياته  
وبدأتُ طريقَ الحياة

تلك هي الخاتمة التي يختتم بها الشاعر قصيدةً تقفُ بنا إزاء محطاتٍ، ومَمَاضٍ، من سيرة الشاعر الراحل وشعره، وما يتخللها من لفتاتٍ لأبرز إنجازاته، المنشورة منها، وغير المنشورة، نعني تلك التي تتجلى في حرصه على بقاء صوته مدويًا، وعاليًا، في أصوات الآخرين من المهويين القادرين على مواصلة القصيدة، وتميرها من جيلٍ لآخر، ومن عصرٍ إلى عصرٍ، ومن وطنٍ للعشاق إلى وطنٍ آخر للعشاق القادمين، كي تحتفظ له ببقائه الأبدي، وديمومته الخالدة. فالشاعر الحقيقي لا ينبغي له أن ينتهي، أو يُنسى.

---

\*الدستور الثقافي 28 / 1 / 2022

## حسب الشيخ جعفر والقصيدة المدورة

عن عمر يناهز الثمانين غيب الموت الشاعر العراقي الكبير حسب الشيخ جعفر ، فقد ولد في منطقة هور السلام بمدينة العمارة سنة 1942 ودرس في معهد غوركي للآداب بموسكو، وتخرج منه في العام 1970 وعمل في إذاعة بغداد رئيساً للقسم الثقافي من 1970 - 1974 وفي جريدة الثورة. وأسهم في الكثير من الصحف والمجلات. وترجم أشعاراً روسية للعربية، ومن أبرز ترجماته مختارات من شعر سيرغي يسينين (1895-1925). وكتب رواية واحدة سنة 1969 بعنوان الريح تمحو والرمال تتذكر. وكتب السيرة الذاتية بعنوان "رماد الدرويش" وفيها يروي وقائع من سيرته عن أيام الدراسة بموسكو. أما الشعر فهو عطاؤه التّ الذي يميزه من حيث هو أديب مبدع. فقد صدر ديوانه الأول نخلة الله عام 1969 والطائر الخشبي عام 1972 وزيارة السيدة السومرية عام 1974 وعبر الحائط في المرأة عام 1977 وأعمدة سمرقند عام 1985 وفي مثل حنوّ الزوبعة، وحظي لجودة شعره، ومئاته، بعدد من الجوائز التي تمنح عن جدارة لا تبعاً للعلاقات الشخصية، أو بتوصية من الناشرين، منها جائزة السلام السوفياتية سنة 1983 وجائزة سلطان العويس للشعر العربي في دورتها الثامنة عن سنتي 2002 و2003 .

ويقول خالد علي مصطفى في كتابه " شعراء خارج البيان الشعري <sup>(1)</sup> " إن الحديث عن حسب الشيخ جعفر يظل حديثاً ناقصاً ما لم يراع المتحدث عنه ثلاثة أمور؛ أولها عدم الخضوع لأي بعد أو أفق إيديولوجي، بحيث يكون له أثره المتلامح على قصائده. والثاني منها تركيزه في شعره على ثنائية القرية والمدينة تركيزاً يفصح عن تفاعل الذاقي بالموضوعي، وهو شيء شاع في الشعر العربي في ستينات القرن الماضي. والثالث انصرافه الكلي للقصيدة المدورة. وهي ظاهرة جديدة في الشعر العربي إذ التفعيل العروضية لا تنتهي بانتهاء البيت، بل يمكن أن يكون جزء منها في نهاية البيت وتتمتها في أول البيت الذي يليه، مما يتيح للشاعر أن ينظم قصيدته نظماً يسمح بجريان المعنى في عدد من الأبيات بلا توقف، وبلا فواصل وزنية خاضعة لترتيب مسبق، مثلما هي الحال في الشعر العربي القديم، أو ترتيب افتراضي يخضع لتقسيم القصيدة لمقاطع، مثلما هي الحال في الشعر العربي المعاصر

(الحر) أو أي نسق شعري آخر، كالذي عرف به الرومانسيون؛ جبران، الشابي، ميخائيل نعيمة، وآخرون..

وتعود هذه الظاهرة في شعره لما تراءى له من ابتكار فائن في قصيدة " هذا هو اسمي " للشاعر أدونيس، التي استمع إليها في بغداد في أثناء الزيارة الأولى التي قام بها أدونيس للمشاركة في مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في الأيام من 24 إلى 28 من شهر إبريل من العام 1969.

ومع أن التدوير معروف على ندرة في الشعر القديم، وفي الحديث، إلا أنّ حسباً سُحر به، وفتن، جراء تلك القصيدة التي تجلى تأثيرها في قصيدته (قارة سابعة) التي نشرها في العام نفسه، ثم عاد ونشرها ثانية في ديوان (الطائر الحشبي) 1972.

والتدوير في ذاته ليس شيئاً لافتاً للنظر، قمينا بالاستحسان، إلا إذا كان في ما يقوله الشاعر، وفي ما ينظمه، بعض التفنن على مستوى الصورة، واللغة، فضلاً عن الرؤيا الشعرية . فقصيدته المبكرة تلك تبدو لنا أقل تمثيلاً لعبقرية هذا الشاعر من قصائد أخرى لا سيما قصيدته (أوراسيا) التي يذكرنا النظم فيها بتعاقب الغنائي والسردى. فهي تتخذ قالب المونولوج الدرامي الذي يتحدث فيه المتكلم إلى نفسه حديثاً يتضمن مشهداً يقبع هو نفسه في بؤرته، فتتلامح أجزاء المشهد وكأنها لقطات تُرى على شاشة متحركة:

أرى الحافلات الأخيرة، تهجر موقفها  
أرتدي معطفي، وأغادر غرفتي  
البهؤ منطفئ، والحفيرة تنصحي  
أن أعطي رأسي خوفاً من البرد،  
اشكرها مسرعا  
أتوقّف عبر الحديقة  
أسمع خطوا بطيئاً ومقترّباً  
أبنيئها في الضباب الخريفى

---

1- انظر ص 133 وما بعدها من هذا الكتاب

فهذا المقطع من القصيدة يستوقف المتلقي بما فيه من تنضيد لأجزاء المشهد، مستخدماً الفعل المضارع للدلالة على زمنية الموقف، وضمير المتكلم، للدلالة على تبئير الشخصية في السرد الذاتي. والأمكنة بتراصها في السياق: موقف الحافلات، غرفتي، الهو المنطقي، الحديقة .. وهذه الأماكن ليست منفصلة بعضها عن بعض إذ تصل بينها حركة المتكلم، وتنقلاته. علاوةً على ذلك، فإن تساوق هذه الأجزاء من المشهد، وترباطها ترابطاً شديداً يذكرنا بما يقال عن تراسل المعاني. ونادراً ما تخلو القصيدة لدى الشاعر الذي يغلب على شعره هذا النسق من الحوار الذي نجد في المثال الآتي نموذجاً منه مصغراً:

- أنشرب شيئاً؟

- ونسمع شيئاً، أتعرف؟ شربي المفضل هذا النبيذ الجنوبي

- لكنه قد تغير

- أعلم، لن أجمع إلا قليلاً

وقد أتناول كوباً من الشاي

- لكنني لم أرجل شعري

أسمح

وهذا حوارٌ لا يفتقر للوزن، ولكنه يوشك مع ذلك أن يكون نثراً، أو شبيهاً بالنثر، لما فيه من العفوية، وما فيه من نسق يذكرنا بالحوار في القصة القصيرة، أو الرواية، وحتى في المسرحية. فالقصيدة بهذا التكوين الفني تتخطى جماليات الشعر التقليدي الأخرى تسمح بتداخل الأجناس الأدبية تداخلاً لا يسفر عنه شيوع ما يعرف بالفوضى الجمالية التي عرفت لدى الدادائيين. والدليل على هذا أن حسباً في قصيدة له أخرى بعنوان (جذور الريح) - وهي من ديوانه زيارة السيدة السومرية- يطفو الطابع الغنائي على ما عداه، ويمين على ما يُظنُّ سرداً. فهو يستعين على ذلك بالإيقاع الأنيق لإضفاء مسحة جمالية خلاصة على النص، وبالمجازات المبتكرة التي تضفي عليه غلالة بيانية مفعمة بالسحر، والألق:

عائِدُ أنت إلينا

نخلةً فرعاءً تمتد علينا

راية نجدية ملء يدينا

عائد أنت إلينا حيدرا أو عقبه  
تمتطي الريح خيولا مترية  
قبضة تنزع يوما خيرا  
تمتطي الريح إلى حطين مهرا أشقرا

فليس ثمة شك في أن تعبيرات من مثل نخلة فرعاء، وتمتطي الريح خيولا، وتمتطي الريح مهرا، تتضمن في نسيجها اللفظي صورا تتناسب مع الخطاب الجماعي الذي ينم عليه ضمير الجمع في إلينا وعلينا ويدينا إلخ.. ويتوافق هذا النسق الخطابي مع تطوع الجماهير لعودة القائد المنقذ الذي يذكرنا بحطين، ويوم خبير. وها هنا تتغلب النبرة الغنائية، والتنغيم الذي يشي بجلاوة الجرس، ووضوح الموسيقى، نتيجة التكرار، وتتابع القوافي، على الطابع السردى للقصيدة.

والطريف أن الشاعر، على الرغم من أنه يجذب في شعره نحو التدوير، وهو مظهر يكاد يبدو فيه مترسلا، لا يعنى بالقوافي، نجد في بعض شعره يتقيد بالقافية تقيدا شديدا حتى ليذكرنا بديّن الشاعر القديم، والحديث الكلاسيكي عندما يتمسك بالروي. وهذا واضحٌ جليٌّ في قصيدة " النداء والصوت " وهي من ديوانه المذكور " زيارة السيدة السومرية ". ففيها يشدنا النظم بموسيقاه المتوثبة، وإيقاعه الرنيم:

أيها العائد في ليل النهار  
لا تدق الباب فالباب جدار  
أيها القش الذي بعثر في الوجه كذرات غبار  
إنه القش المثار  
ذلك العشب المندى بالمطر

وقد يشعر القارئ بشعور من يقرأ قصيدة من الشعر القديم ذي الشطرين، بما تتصف به القصيدة من علو النغم، وقوة الجرس، والتدفق الغنائي. بيد أن في الأبيات صورًا تذكرنا باقتراب الشاعر من الحداثة، وتخليه البيّن عن التقاليد، ومن ذلك التناقض في " ليل النهار " و " الباب جدار " و " القش ذرات غبار " و " العشب مندى بالمطر " أي أن حسبا، مع محافظته، وصيانته لبعض تقاليد القصيدة على مستوى الوزن والروي والاتساق الموسيقى، يتجاوز تلك التقاليد بما يبتكرة من تأنق مجازي إذا جاز التعبير. علاوة على هذا

يتطلب الإنصاف أن ننوّه لريادته التي لا خلاف فيها لكتابة قصار القصائد، والقصيدة ذات البناء الدرامي، وقد تكون قصيدة (خييط الفجر) من ديوانه (عبر الحائط في المرأة) خير مثال يشير لهذا النسق، بما عمد إليه فيه من تعدد الأصوات. فهذا مقطع بصوت الرجل، وذاك مقطع بصوت المرأة إلخ.. أما المفارقة في اللفظ، وفي الصورة، فتكثر في شعره كثرةً لا تخفى.

---

\*توفي الشاعر في 11 نيسان- إبريل 2022 ونشر هذا الفصل في القدس العربي اللندنية الخميس 14 من الشهر المذكور لنا وجب التنويه.



## عمر أبو سالم\* شاعر لا بواكي لشعره

تجاهلت وسائل الإعلام الأردنية مقروءة وغير مقروءة رحيل الشاعر الأردني عمر أبو سالم يوم الخميس 3 آذار (مارس) 2022 في دبي التي يواصل فيها عمله في الإذاعة والتلفزيون منذ العام 1971. فهو من مواليد إربد التي تقع على مسافة 80 كيلومترا شمالي عمان. وهو شاعر يتبوأ وفقا لبعض الدراسات موقع البؤرة من حركة الشعر الحديث في الأردن. (1) صدرت له ست مجموعات شعرية كانت الأولى منها بعنوان الحكاية منذ البدء 1966 وهي التي تهمن عليها النزعة الرومانتيكية إذ يكثر فيها ويلح على العلاقة بين العاشق ومن يجب:

لقاؤك يا محدثي  
دروب ما لها آخر  
سحائب من دخان التبغ والسهر  
نداء زائف العينين ،  
والرؤيا على سفر

أما المجموعة الشعرية الثانية فكانت بعنوان "السنوات المقبلة" وفيها يقف القارئ إزاء مشاعر الحنين والإحساس بالغرابة، إذ يبدو أن الشاعر أبا سالم كان قد غادر بلاده، وساوره الحنين والتوق للعودة، وهذا ما لا نعرفه من سيرته ولا من أخباره، وإن كنا نعرفه حق المعرفة من شعره، يقول في قصيدة "بعيدا عن الوطن" ما يوحي بهذا الاعتراب:

هذا طريق لا يقود إلى بلادي  
وأنا تعبت تعبت من هذا السفر  
والخطو هاجر كالسراب.  
عين على وطني .. وأخرى ترحل  
ونجوم هذا الليل فيها تأفل

ولم تلبث دواوين (أبو سالم) أن تنابعت، فأصدر في العام 1992 طائر الوقت. وفيه يتضح دون لبس أن الشاعر كان قد غادر وطنه للعمل في الإمارات وفي دبي تحديدا.

وأن له علاقة طيبة وجيدة بالشاعر والقص السوري حسيب كيالي. (2) الذي توفي  
فكتب أبو سالم قصيدة في تأبينه وراثته بعد عام من رحيله. بيد أن هذه القصيدة  
وعنوانها " مرثية للرحيل " تؤكد مثلما يلاحظ في قصائده السابقة على شعوره بالحنين  
لبلده. فالرحيل الذي فوجئ به محبوب حسيب كيالي رحيلاً فاجعاً لأن الكاتب رحل وهو في  
منفاه، وفي غربته، حيث لا عزاء:

ومضيت وحدك بعد ما غاب النهار  
لا صوت يُسمع في الفراغ  
لا حلم في الأرجاء يومض فجأة  
لا ضوء يسري  
ما تركت سوى نواقيس الرحيل المتر  
من زمنٍ تدق على الجدار

في العام 1985 كانت قد صدرت له مجموعة شعرية عن اتحاد كتاب الإمارات، وهي  
المجموعة الأولى التي تصدر له في الخليج. وغلبت على قصائد هذه المجموعة مشاعر الحنين،  
ففي القصيدة الموسومة بعنوان " المغني الذي كان " يعبر تعبيرا قويا عما يلاقه في مقر  
إقامته من معاناة بسبب البعد عن بلاده، وعن وطنه، وعن أهله، وأحبائه، وذويه في  
الأردن، وعن حيرته، وشجوه، مما يحيط به من إحساس بالوحشة، وما يكتنفه من شعور  
بالوحدة:

حينما أغرب الحلم في الذاكرة  
واستراح المغني  
وأسند جبهته الفاترة  
للجهات التي اغتربت من أغانيه  
ظل يردد لحنا حزينا يعزيه  
حتى توحد فيه  
وأمسى كأغنية حائرة

أما ديوانه الموسوم بعنوان " أسفار الرحلة وبدايات الخروج " فكان قد صدر في العام  
1985 ويبدو لنا أنه اختار في هذا الديوان قصائد كتبها ونشرها في مناسبات متعددة،  
ونشرت في أزمنة متباعدة. بدليل أن بعض هذه القصائد تحمل تاريخ كتابتها، وهو السنة

1968. ومنها قصيدة أسفار الرحلة، وقصيدة " قراءات في الوجه الآخر " وقصيدة " الفارس ذو الشارة " والأخيرة من قصائده اللافتة للنظر، فقد نشرها في عدد خاص من مجلة الآداب اللبنانية صدر تحت عنوان الثورة الفدائية في سبتمبر- أيلول من العام 1968 أي بعد سنة من واحدة من حرب ( الأيام الستة) التي انتهت باحتلال (إسرائيل) الغاشمة أجزاء من سورية، ومصر، وفلسطين. وظهرت بعد ذلك - وللمرة الأولى- مقاومة تصدّر المشهد السياسي فيها الفدائي الفلسطيني الذي كتبت عنه قصائد كثيرة جدا، عربية، وفلسطينية، وأردنية منها هذه القصيدة. يقول الشاعر عمر أبو سالم فيما يشبه الاستهلال الدال على طول الانتظار، والترقب:

وانتظرنك طويلا

مذ بكيناك صغارا وكبارا

ولعقنا جرحنا النازف من عشرين

كبريتًا وقارا

وفي صور شعرية متكررة يتناسل بعضها من بعض، تنمو القصيدة نموا عضويا على هيئة الانفعالات التي لها صلة وثيقة بذكر الغاصب تارة، والعداء، واستجداء العودة، والضجر من تكرار النزوح، واللجوء، وإدمان الدعوات، وضياح السنين، واحتراف الصبر، والخوف، تاراتٍ أخرى. علاوة على تتابع الأجيال من الشهداء المتعبين. وتلك صور تتوالى في نسق غنائي حزين، وصوت جماعي يضيء على القصيدة هذا الإحساس الملحمي باللاجدوى .. من أجل أن يتجه الضوء إلى هذا الفارس الذي يحيا به الأمل، وتتجدد الثقة بالذات. تلك الثقة التي تتصاعد على وقع المزامير، والتلويح بمناديل البشارة؛ أي البشري بيوم النصر، والعودة:

أيها الآتي إينا كالفرح

في مزامير العبارة

أشعل النار بقلب الليل مزق وجهنا المجدور

هبنا نعمة النطق

وعلمنا حوار

وأطرح عنا دثار الصمت

مزقه، ولوح بمناديل البشارة

تمّ هذه القصيدة، وقصائد أخرى غيرها، عن وعي الشاعر عمر أبو سالم بضرورة مقاومة العدو الإسرائيلي بالحديد، والنار، لا بالخطب، ولا بالشعارات الجوفاء التي لا تعيد لاجئاً فلسطينياً واحداً لبلاده:

أيها القادم من أرض الحقيقة  
عربياً شق في الليل طريقه  
عمق الجرح، بعصف الريح صاعه  
وبه خط انتصاراتٍ عريقة

على أن شعر عمر أبو سالم يكثر فيه - بصفة خاصة - الحديث عن الغربة والاعتراب، وعن السفر والأسفار، وتكرر لديه ألفاظ الغياب، والرحيل، والرجوع، ولا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من هذه الألفاظ. فهو لا يفتأ يلح على قيم الحنين والعودة، والإياب، والدروب التي تحمل في دلالاتها معاني الحركة والتنقل وعبور المسافات، وذلك شائع في تجاربه الشعرية المبكرة، مثلما هو شائع في أشعاره المتأخرة.

ويذكر أن الراحل ولد في مدينة إربد. وتابع دراسته الجامعية في جامعة دمشق التي ظفر منها بالشهادة الجامعية الأولى في الحقوق. وعمل مديعاً، ومقدماً للبرامج في إذاعة عمان من العام 1966 حتى عام 1971 حين غادر إلى الإمارات ليعمل في إذاعة دبي، والتلفزيون الرسمي في تلك الإمارة. وقد صدرت له الدواوين: الحكاية منذ البدء 1966 وليل السفر 1985 وأسفار الرحلة وبدايات الخروج 1985 ووردة للوطن قبلة للحبيبة 1986 وطائر الوقت 1992 وسيدة الظلال 1993 والسنوات المقبلة 1996 وله مشاركات أدبية في الأردن والوطن العربي. ونشر بعض أشعاره في مجلات وصحف يومية في عمان، ودمشق، وبيروت، والقاهرة، ودبي. وفي العام 1999 أصدرت دار العودة ببيروت مجلد أعماله الشعرية في 456ص.

---

\*توفي في 3 آذار 2022 وقد نشرت هذه الفصلة لمناسبة رحيله عليه الرحمة.

1. للمزيد انظر: إبراهيم خليل، من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، ط1، عمان: دار مجدلاوي،

2006 ص 237 - 264

2. حسيب كيالي شاعر وكاتب مسرحي وقاص سوري (1921- 1993) من آثاره: مع الناس، وأخبار من البلد، ورحلة جدارية، وحكاية بسيطة، وتلك الأيام، وقصة الأشكال، وحكاية ابن العم. وجميعها مجموعات قصصية.

## سلطان القيسي في هدنة لمراقصة الملكة

سلطان القيسي شاعر وكاتب مقالات في السينما والموسيقى وموضوعات أخرى. صدرت له قبل هذه المجموعة الشعرية اثنتان، أولاهما بعنوان " وأوَّجَل موتي " (فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع) والثانية بعنوان بائع النبي (موزاييك للنشر والتوزيع) وما إن يذكر سلطان القيسي حتى يتبادر للذهن ما يقال وينشر عن القصيدة التي لا تقوم على الوزن الكلاسيكي المعروف بالبحر العروضي، ولا على الوزن الحديث المعروف بالتحفيلة (الحر) وإنما هي قصيدة متحررة من قيود الأوزان والقوافي. فالشعر على رأي الماغوط يأبي الاتقياد لقيود القافية والوزن ولقواعد اللغة والنحو. إذ هو مشاعر وخواطر تنبثق من القلب، وبانثاقها تكسر حدة القواعد النحوية والعروضية ولا تلقي بالا لما تقوله معجمات اللسان، على أنه في بائع النبي راوح بين النظم والنثر، بين الوزن والتحرر من قيوده، في ثنائية توازي لديه ثنائية الحب والحرب.

وإذن تهيمُّ على " بائع النبي " ثنائية الحب والحرب، أو الحياة والموت، أو الوجود والعدم. في أداء شعريّ تطغى عليه أيضاً ثنائية النظم والنثر، فالقيسي لا يجد حرجاً في أن يجمع بين ما يعرف بقصيدة النثر، وقصيدة الوزن، سواء منه ما يعتمد التحفيلة، وحدة وزنية، أو ما يعتمد البحر ذا الشطرين، على قلّة، بيد أنه في هذا كله يطرح القافية جانباً، فهو إلى الترسُّل في الشعر أقرب منه إلى التقيّة. وقد يلاحظ القارئ، بلا تحفظ، أن القيسي يمتلك القدرة على التحرر من النثرية، ففي إحدى القصائد، وهي قصيدة (غودو) يقدم لنا قصيدة تجمع بين تراكم الصور وانتظام الوزن، وسلسلة الجرس الموسيقي، وعذوبته، وتواتر القوافي في مواضع متباعدة. غير أنه في قصائد أخرى لا يراعي الدقة، والانسجام، فقد يخرج من تفعيلة لأخرى، أو من الوزن إلى النثر، وهذه سمة قد تشير إلى طابع التجريب في قصائده. وهو تجريبٌ تؤكدُه نزواتٌ منها اعتماده على الكتابة المكثفة التي تتألف فيها القصيدة من سطر واحد، أو أسطر قليلة. والتنويع القائم على المزج بين

مفرداتٍ عاميّة وأخرى فُصحى، والكتابة بعناوين غير عربيّة الأُحرف، مما يشير إلى هذا الهاجس التجريبيّ ويؤكّده.

### مراقبة الملكة

في " هدنة لمراقبة الملكة " يواصل القيسي تشديده على ثنائية الحب والحرب التي وجدنا ظلّالها تهمين على ديوانه الثاني بائع النبي (انظر الدستور الثقافي 10 / 2 / 2022) متبعا الأسلوب نفسه مع شيء من المبالغة في كسر نمطية اللسان. فالشعر عنده - ها هنا- تراشُل دلاليّ، وتفاعل يتجاوز الحدود المعجمية المصطنعة بين المفردة والأخرى. فالصورة الشعرية بألوانها الثقية يفيض منها الضوء على الظلال، والزيت على الحكمة، والخيوط على الرحمة. في أداء شعري يؤكد أن الطريق التي يقود القارئ فيها ليست موطأة، ولا ممهدة، لأن أيا من الشعراء لم يطأ تلك الطريق، ولذا فهي طريقٌ بكرٌ يسلكها للمرة الأولى:

نرحف نحو الحنْفِ خفافا وثقالا

ونضيء الأفئدة بزيت الحكمة

ونحجّ على طرف الفستان المشغول

بخيوط الرحمة

والشعر لدى القيسي ليس لعبة، ولا شيئا يسيرا، سهلا هينا، فهو أعقد مما يظنه الشعراء والمنجمون وحتى العشاق السابقون، الذين ملؤا الدنيا نسيئا وتشبيهاً وغزلا عذريا وغير عذري، لأن الشعر في اعتقاده كالرقص الموجه، وكالرسم على الزجاج، لا بد في ممارسته وإنجازه من أن يتحمل الشاعر ضربا من الألم المبرّح:

بالصبر

بالألم

بجي صنعئك يا بطلي الجميل

وعلاوة على أن الشعر ليس بالشيء اليسير الهين، كذلك الحب ليس بالأمر الهين،

فهو مزيج من القسوة والألم، والالتزام المتبادل بمواعيد لا تخلو من صدمات:

أجرب أن أحبك بقسوة

فتؤلمني يداي

من شدة طرقي الهواء

وفي بعض قصائده تصف المرأة نفسها وحبها ووجهها المقتشر مثل جدار رطب،  
وتصف عينها الزرقاوين، ومشيتها التي تشبه الزيتون في العاصفة، فتأثير الحب فيها  
كثأثير المعجزة:

أصاب الحب كل أراضي

وكل نباتي وعاطفتي

أصابني صارت أطول

جدعي ازدادت حلقاته

وصدري اتسع

واللافت للنظر أن الديوان لا يتألف من قصائد تتوالى بعضها تلو بعض كغيره من  
الدواوين، فهو يقسمه على ثلاثة فصول، أولها الملكة، وثانيها شرق أوسطيون في الميتر،  
والأخير شؤون خاصة في المحطة العامة. وفيها يتنقل بنا من مظاهر إحباط عاطفي لمظاهر  
أخرى. ويتجسد هذا الإحباط في تركيزه على مفردات من مثل: الصمت، الجراح،  
والغوغائية، والتبجح، وذكريات الحرب في الأندلس، واستعادة الصليب، غير أن ذلك كله  
ينتهي بالمتكلم إلى:

تنجب أولادًا بدماء حارة

يلحقون الضجر بالعصي

يلبسون الجينز، ويلعنون أميركا ليل نهار

متعلقون مثلي بموسيقى الروك والجاز والطرب الشرقي

على السواء

على أن هؤلاء الذين يهتفون ضد أميركا ليسوا بمنجى من الموت، فنحن في الشرق  
الأوسط نحيا في دائرة مرعبة اسمها الموت، ولهذا يكتب القيسي في هذا الديوان عن  
الحرب مثلما كتب عنها وعن ويلاتهما في بائع النبي

فانتازيا الموت

أكبر من أن تحاصرني في قصيدة

فإنسان اليمن السعيد مثلا يعاني عجزًا، وقصورًا، إذ لا يستطيع أن يقول شعراً، ولا  
أن يبني قلاعاً لأن يديه تفتقران للعزيمة، وصلابة الإرادة. لهذا تحترق الأشجار وتهدم

البيوت، و تغدو طعامًا سائعا لخرائق الحروب، فهو مجرد رجل لا حول له ولا طول، في مواجهة السيل العرم:

لكنني

مجرّد رجل في مواجهة الماء العرم

الذي قتل أسلافي آفا

في اليمن السعيد

فالعرب، مثلما يراهم القيسي، وهذا اليمني، بلادٌ مفتوحة أما الغزاة، يجتاحونها متى شاءوا، يقتلون من يقتلون، ويشربون دماء القتلى مثلما تشرب القهوة في الصباح على الريق:

نحن العرب بلادنا

مفتوحة كمضافاتنا

وضيوفنا لا يشربون القهوة

يشربون دماءنا

ويقولون حسن نياتنا بحمر النوايا

ولا نتعلم منهم سوى

الشدة في الجلد. جلد أبنائنا وجلد أسمائنا

وجلد ذواتنا بسُغف عماتنا النخلات

تختلط في هذا الشعر الإيجاءات والدلالات. فباستخدامه حمر النوايا، يزاء حسن النيات، وجلد الأبناء والأسماء، وجلد الذوات بالسعف التي هي عمات، رقعة شعرية لا تخلو من مفارقاتٍ لفظية مثيرة للانتباه، لافتة للنظر، على الرغم من أنها تُقرب بنا من الأداء المباشر. فالشاعر سلطان القيسي كما هو في ديوانه " بائع النبي " لا يفتأ يصل الحب بالحرب بما تعنيه من قتل وموت وتدمير، فعندما يريد المتكلم في قصيدة " على رأسي طائرٌ أزرق " الكلام عن الحب يجد نفسه- بدون أن يشعر- يتكلم عن الطائرة التي تقصف ويقصفها تدفن البيوت، وتندُ الأغاني، وفيما هو يريد الكلام عن الموسيقى، وعن الإيمان، وعن الضحكات المتعبة على سفوح الجبال وفي التلال، يجد نفسه تمتنع عن ذلك، وهي تحديق في شريط الأخبار، وتتلقف الأخبار المزعجة:

الكفر، واللعن

## ترسم خرائط القتل

صفوة القول ، وتحصيل الحاصل، أن هدنة القيسي لمراقبة الملكة تجربة شعرية جريئة تمثل امتدادا لتجربته في بائع النبي. وهي تجربة تقوم على تحرير اللغة الشعرية من قواعد النظم، والتوسُّع في الاستخدام المجازي للكلمات، والاطراد كذلك في نسج الصورة المبتكرة التي لا تخلو، في جلّ الأحيان، من مفارقات لفظية تعد خرقا لما هو معروف، وتجاوزًا لما هو سائدٌ ومألوف. وهو بهذا ينسجم مع رؤيته للشعر، وكتابته، وأنه ليس بالأمر اليسير الهين. فهو، مغامرة يتخطى فيها الشاعر الحقيقي حدود الإمكان، منتزعا بذلك علائم الإجابة والاستحسان.

- 
- من إصدارات خطوط وظلال، عمان، 2021 وانظر كتابنا: اجتهادات نقدية، هبة للنشر، عمان: 2018 ص 81-91



## للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر، (قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرم للنشر والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرم للنشر والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرم للنشر- والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني وتقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
12. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرم للنشر- والتوزيع، 1994
14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرم للنشر والتوزيع، 1995
15. النص الأدبي تحليله وبناءؤه، ط1، عمان: دار الكرم للنشر والتوزيع، 1995
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999

20. الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
21. ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
23. أفنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
24. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
25. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر- والتوزيع، 2003
26. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
27. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
28. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
29. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
31. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر- والتوزيع، 2006
32. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006
33. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية- أمانة عمان، 2007
34. فن الكتابة والتعبير (مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
35. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، 2007
36. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر- والتوزيع، 2007
37. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007

38. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008
39. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008
40. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
41. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009
42. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010
43. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
44. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010
45. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
46. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
47. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010
48. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011
49. الصوت المنفرد ( من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011
50. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012
51. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012
52. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013
53. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر- والتوزيع، 2013
54. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية – جامعة الملك سعود، 2013
55. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021
56. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهمينة للنشر والتوزيع، 2014
57. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014
58. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر- والتوزيع، ط1، عمان، 2014

59. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
60. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015
61. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
62. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
63. جولات حرة في مرويّات ليلي الأطرش من 1988-2014، الآن، عمان، ط1، 2017
64. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، ط1، 2017
65. جلال أبو حمدان 1970-2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017
66. محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، ط1، 2018
67. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. الناقد وعالمه- دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان 2018
69. القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه ، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
70. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، 2017
71. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2018
72. علي جعفر العلاق شعرية الحدائث وحدائث الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
73. الذاكرة والتمثيل في الخطاب السردي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، 2019
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر والتوزيع ، 2019
75. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر- والتوزيع، 2020

76. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع ، ودار النبلاء، 2021.
77. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
78. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
79. السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر- والتوزيع، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراسة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
81. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2021 ج2 ، دار الخليج، عمان، 2022
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
84. الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
85. صفوة المحتبي من الأدب المغربي، ط1، دار الخليج، عمان، 2022
86. النافذة المضاءة : عن الشعر ونقده، وهو هذا الكتاب.