د. إبراهيم خليل

مآثر الأعلام

من فلسطين أرض السلام

مآثر الأعلام
من فلسطين أرض السلام

إبراهيم خليل

مآثر الأعلام
من فلسطين أرض السلام

معجم لمبدعي فلسطين من الجيل الحاضر

الطبعة الأولى

2026

• مآثر الأعلام من فلسطين أرض السلام

• إبراهيم محمود إبراهيم خليل

• الطبعة الأولى 2026

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2026/1/753)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب : مآثر الأعلام من فلسطين أرض السلام
تأليف : خليل، إبراهيم محمود إبراهيم
بيانات النشر : عمّان: إبراهيم محمود إبراهيم خليل، 2026
الوصف المادي : 712 صفحة
رقم التصنيف : 810.990564
الواصفات: : / الأدب العربي/ / الأدب العربي في المهجر/ / الأدباء العرب/ /
النقد الأدبي/ / الأسلوب الأدبي/ / فلسطين/
الطبعة : الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

• (ردمك): ISBN 978-9923-9480-8-8

• الإخراج الفني: سمير اليوسف هاتف: 0799677569

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

إهداء

إلى شعب فلسطين العظيم

مقدمة الكتاب

هذا كتاب يشبه المعاجم من حيث ترتيبه وتبويبه. ويشبه كتب التراجم والسير من حيث اهتماماته وما يعنى به من التعريف ببعض أعلام الأدب عامة، والفلسطينيين منهم خاصة. ويشبه كتب تاريخ الأدب من حيث إلمامه بأدباء فلسطين في القرن العشرين والربع الأول من الذي يليه. فأقدم من ذكر فيه خليل بيدس وهو من الرعيل الأول، وآخر من ذكر الراحل أكرم شريم الذي توفاه الله في مستهل العام الحالي2026 فقد فارقنا في 25 يناير(كانون الثاني) ولا يقتصر على الوفيات بل يتضمن التعريف بالأحياء ومآثرهم.

ومع هذا كله لا يختص بنوع أدبي معين، ولا بجنس من فنون القول. ففيه تراجم لشعراء كأحمد أبو عرقوب ومطلق عبد الخالق ومحمود درويش وحنا أبو حنا وآخرين كثر. وفيه من كتاب القصة والرواية غسان كنفاني ورشاد أبو شاور وفيصل حوراني وفاروق وادي وليلى الأطرش وآخرون. ومن النقاد هاشم ياغي وجبرا إبراهيم جبرا وعيسى بلاطة ومحمود السمرة وإبراهيم السعافين وعبد الرحمن ياغي ومحمد شاهين. ومن الباحثين خليل أبو رحمة، وياسين عايش، ومحمود العابدي، ويوسف سامي اليوسف الذي يعد ناقدا هو الآخر. ومن النحاة واللغويين داود عبده، ومحمود حسني مغالسة، وعبد الكريم مجاهد. ومنهم من هو في الوطن كمحمود غنايم، وجمال بنورة، وسميح القاسم، وحنا أبو حنا، وعلي الخليلي عليه رحمة الله، ومنهم من هو من فلسطينيي الشتات كحسام الخطيب، وفواز عيد، وحكمت العتيلي، وخالد أبو خالد، وأحمد دحبور، ومحمد القيسي، وغيرهم الكثير جدا. فالعدد الأكبر، والأوفر، ممن ذكروا في هذه المقالات، هم من فلسطينيي الشتات، ومن المنافي، إن كان الأمر في البلاد العربية، أو في غيرها؛ كإدوارد سعيد، وحكمت العتيلي.

ومما تجد الإشارة إليه، والتنبيه عليه، هو الاعتراف بما في هذه المقالات من طبيعة التجميع، ولمّ التفاريق، فأكثرها، بل كلها، كتبتْ، ونُشرت في مناسبات متعددة، وأوقات متباعدة؛ إما لمناسبة صدور كتاب، أو رحيل علم من أعلام الأدب الذين فارقونا- رحمهم الله - أو في إحياءِ ذكرى أحدهم، بصرف النظر عن الترتيب الزمني لتلك الذكرى، وهل هي الأولى، أو أكثر. أو لمناسبة صدور سيرة، أو كتاب عن الأديب المذكور في بعضها، أو لغرض احتفالي ما. ومن ذلك، على سبيل المثال، تخصيص ملف عن الشاعر الراحل عبد الرحيم عمر في المجلة الشَهرية " أفكار" وآخر عن راضي صدوق، وثالث عن محمود السمرة.

ولا ريب في أنّ الكتاب لا يدَّعي، لا هو، ولا مؤلفه، الاستقصاء الدقيق لمبدعي الأدب، والمشاركين في الدراسات الإعلامية، والثقافية، وفي اللغة ونحوها، أو في الفكر اللساني. فهذا ما لم نقصده قطعًا، بل قصارى ما سعينا له، ونهضنا به، هو جمع ما تفرق لنا من مقالات عن الأعلام الذين أسْهموا بمشاركاتهم في الحياة الأدبية العربية، سواءٌ منها تلك التي قُدِّمت في ندوات، أو مؤتمرات، أو نُشِرت في دوريات، أو في صحفٍ يومية سيارة؛ محلية، أو عربية، أو في كتبٍ أخرى صدرت لنا في أزمنة قريبة، أو بعيدة في الماضي، حرصًا عليها من الضياع أولا،

والاندثار، وكي تؤلّف في جمعها مرجعًا موجزًا سهل التناول لمن يلتمسون الاطلاع عليها، أو الرجوع إليها، من لدن بعض الدارسين، والباحثين، المبتدئين منهم، والمتقدمين.

لهذا، لا نستبعد أن يأخذ علينا بعض المطَّلعين من المحبّين، أو المبْغضين، أننا لم نكتب فيه عن الكاتب الفلاني، أو الشاعر العلاني، فهذا طبيعيٌ، ومتوقّع؛ إذ لا ندَّعي الاستقصاء التام، ولا الإلمام بجلّ الأعلام، ممن أسهموا في فنونِ الأدبِ بعض الإسْهام.

ورحم الله العماد الأصفهاني الذي قال ما معناه: من ألف كتابا فقد اسْتُهْدِف، لأن النقْص في التأليف ضريبة لا ينجو منها حتى المؤلفُ الحرّيف.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، عليه توكلنا وبه نستعين.

المؤلف

إبراهيم زعرور روائيا

تعتمد رواية رحلة خير الدين بن زرد العجيبةللكاتب إبراهيم زعرور(عانين: 1939) حبكة عمادها حدث واحد يمتد بظلاله على مدى مئة وثمان وثلاثين صفحة تتقاسمها فصول تمثل متواليات سردية تقليدية الطابع.

ففي مستهل الرواية يتلقى خير الدين بن زرد وهو سائق شاحنة خضار يعمل أجيرا لدى تاجر جملة مهمته جمع صناديق الفاكهة والخضار من المزارع ليلا والذهاب بها إلى سوق الجملة فجرا ثم محاسبة التاجر على ذلك مقابل عمولة محدودة متفق عليها مسبقا (ص22). يتلقى هذا السائق كتابا مغلفا من وزارة الأوقاف تدور الحبكة كلها حول مضمون هذا الخطاب، فقد أخبره مسئولو الأوقاف فيه أن قطعة الأرض التي أوقفها جده السابع خير الدين بن زرد البازلائي العسقلاني(ص7) ستؤول إليه وإلى أقاربه بعد أن تقرر وقف العمل بالقانون العثماني القديم، وبموجب ذلك القرار تُرد الأرض – موضوع الوقف- للورثة الشرعيين.

وبما أنه أحد هؤلاء الورثة فقد تفاءل كثيرا، وظن أنه أصبح بين عشية وضحاها من أصحاب الملايين؛ فالأرض المذكورة تخمَّن في سوق العقارات بنحو 50 مليونا. وما هي إلا بضعة أيام حتى كان أبناء عمومته من سلالة خير الدين بن زرد العسقلاني قد تلقوا خطاباتٍ مشابهة لذلك الخطاب الذي تلقاه، وشاع الخبر شيوع النار في الهشيم(ص48)، والتقى أبناء العشيرة، واجتمعوا، وشرعوا يخططون لما ينبغي أن يكون عليه حالهم في مقبل الأيام (ص 18) ومن ذلك أن ابن العم (التاجر) أقنعه بضرورة التخلي عن الشقة الشعبية التي يقيم فيها مع عائلته وزوجته حمدية المفشوخ، وأن يكتري له فيلا فخمة تليق بمقامه في أرقى أحياء المدينة " بتراب المصاري " (ص39-40) وذلك ريثما يقوم بشراء الفيلا بعد أن توضع قرارات الأوقاف، والأراضي، موضع التنفيذ، وهو شيء لا يحتاج إلى وقت طويل، فكلها بضعة أيام، أو أسابيع، بالكثير.

ثراء مفاجئ

وبعد أن شاع خبر التركة (ص48) وانتقل خير الدين (ابو السعيد) بزوجته (أم سعيد) وبأولاده، إلى الفيلا في الحي الراقي، تغيرت نظرة الناس له، ولمستواه ، فقد أصبح منزله مزارا لرجالات السياسة الطامعين في دعمه وتأييده، وذلك بسبب الثروة التي انثالت عليه على نحو مفاجئ. فقد فوجئ على سبيل المثال – لا الحصر- بزيارة أحد السياسيين المعروفين(ص65)، واقنعه هذا السياسي أن الوجاهة تقوم على ثلاثة أركان هي : العزوة – أي : العشيرة- والسياسة، والمال، وهو، بلا مؤاخذة، لا تتوافر له منها سوى الركيزة الثالثة، وقد تهيأ له المال ولكنه في حاجة للعزوة، ولحزب سياسي، وقد جاراه في هذا أحد أبناء عمومته الذي يعمل في التجارة، بل سبقه إلى هذا.

ويتردد أبناء عمومته مثلما يتردد هو إلى الأوقاف، وإلى دائرة الأراضي والمساحة، لإتمام معاملات نقل الميراث، وتُطلب منهم وثائق، وتعاد إليهم وثائق، ولكن هذه التفاصيل التي تقنع خير الدين(السارد) بكونه ثريا

يمتلك ما لا يقل عن 25 مليونا بوصفه الوريث الأكبر، سرعان ما تتمخَّض عن مفارقة تصدُمه، وتهوي به من علياء الأمل إلى الدرك الأسفل من الإحباط، وهي رفض الموظفين في دائرة الأراضي اعتباره واحدًا من الورثة، كون الاسم الرباعي، أو المتسلسل، يختلف اختلافا محدودا عن الاسم الموثق في دائرة الأوقاف؛ فبينما تنص وثائق السارد على أن اسم جده خيرالدين بن زرد البازلائي العسقلاني، فإن الاسم الموثق لدى الأوقاف يخلو من البازلائي، ولذلك يحتاج السارد لما يثبت أن البازلائيّ هو العسقلاني نفسه، وذلك ما لا يحتاج إليه أبناء عمومته، فاستثني وحده من التركة، وأسقط في يده.

تحولات في الحبكة

ومن هذه الزاوية تبدأ التحولات في حبكة الرواية بالمسير في اتجاه آخر، فبعد أن كانت الآمال العراض هي التي تساور البطل، وتداعبُ خيالاته، أصبح البحثُ عما يثبت هويته، ويؤكد صحة نسبه إلى العسقلاني، هو الحافز المحرك لما بقي من المتواليات السردية. فقد لجأ - أولا - إلى البحث في الصناديق القديمة عن وثائق ومستندات وفواتير وشهادات ولادة وشهادات مدرسية وشهادات الوفاة وما شابه ذلك، وشاكله، من أوراق قد يرد في إحداها ما يفيد أن جده السابع هو البازلائي العسقلاني(ص85). وقد يئسَ من العثور على ضالته المنشودة، وغايته المفقودة. فاضطر لمراجعة أحد المحامين المعروفين المشهورين باكتساب القضايا الصعْبة، والدعاوى الشائكة. فلعلّ وعسى أن يقوم برفع دعوى لتصحيح الاسم، وإثبات الهوية، وذلك شيءٌ يجري في العادة، ويحدث لأناس كثيرين، وهو لا يختلف عن أولئك الناس، بل هو أجدر منهم وأحرى بإقامة مثل هذه الدعوى. بيد أن المحامي المشهور ذا المكتب الفخم، والسكرتيرة الناعمة، الذي يتقاضى أجرة كبيرة على الاستشارة وحدها ناهيك عن التوكيل، وعده بكسب القضية إذا هو تنازل له عن ربع قيمة الإرث(ص118)، ورأى خير الدين بن زرد أن المبلغ المطلوب بوصفه أتعابًا للوكيل عن المدّعي كبيرٌ جدًا، وكثير، فقال له المحامي: خير لك من أن تخسر الإرث كله، فقال خير الدين: أفضل أنْ أخسر كل شيء على أن أدفع مثل هذا المبلغ الباهظ. (ص119)

عقارب لا أقارب

وقد اقترح عليه آخرون أن يكتفي بشهادة أربعة من أقاربه، وأبناء عمومته، وهم شركاؤه في الميراث، فيشهدوا شهادة قطعية ثابته على صحة نسبه أمام كاتب العدل في المحكمة، وذلك كفيلٌ أنْ يثبت هويته، وسلامة نسبه، وحظه من التركة، غير أن قريبه التاجر، وابن عمّه، وصهرهُ، بعد أنْ وعدوه، تردَّدوا في ذلك ، وخذلوه، بل خاطبه بعْضُهم قائلا: كيف تريدنا أن نقرّ بأشياءَ لسنا منها على يقين؟ وهكذا يكتشفُ خير الدين أنَّ منْ كانوا يتزلفون له لكونه الوريث الأكبر في التركة، باتوا قاب قوسين أو أدنى من التخلي عنه، عندما اكتشفوا أن بإمكانهم الاستحواذ على التركة كاملة، والاستئثار بالميراث كله. وفي نهاية الرواية، ونظرًا لكثرة تردُّدهِ على المكاتب سواء ما كان منها في الأراضي، أو في الأوقاف، أو في المحاكم الشرعية، أو لدى كبار المحامين، نصحه أحد المحامين من باب الإشفاق عليه بالتوجّه إلى اسطمبول لعله يجد في سجلات الوثائق العثمانية ما يؤكد صحة نسبته لآل العسقلاني(ص121). فيفعل ذلك بعد بيع قطعة من الأرض له ولشقيقته، مؤمناً الأسرة بذلك المبلغ إلى أن

يعود من رحلته العجيبة تلك. وهناك في (الآستانة) يقيم الأيام والليالي باحثًا مدققاً في الوثائق والمخطوطات بما فيها الكتاب الموسوم بعنوان " الفوائد.. في ولائم السلاطين والموائد " (ص124)

لا بد من اسطمبول

فقد ظنَّ أن فيه أول الخيط الذي يقوده إلى تحقيق نسبه لجده العسقلاني. بيد أن الريح لم تجر بما تشتهيه سفُنُ السارد، فكلُّ ما وجده في ذلك المخطوط، وفي غيره، مما يصل بنسبه إلى عباس بن فرناس، ضربٌ باطلٌ من الظن، فيقرر العودة جريًا على قدميه بعد أن فقد ما معه من نقود، وبعد أن جمع ما جمع من ملاحظاتٍ، وأخبار، ومعلوماتٍ، دونها في مخطوط وضعه في(خُرْجٍ) وحمله على أحد كتفيه. بيد أن رحلة العودة قادته على غير علم منه لمكان تقيم فيه أرملة أربعينية اتخذت عريشة لها وسط الحقول المزروعة، فاستقبلته، وقدمت له الطعام والشراب والفراش، ودعته للزواج منها تصديقا لرؤية رأتها في المنام، وهي رؤية جاءَها فيها خير الدين ليحلّ عليها ضيفًا، ثم زوجًا، وفي صبيحة اليوم التالي أفاق على رائحة الطهي تفوح منه قَتَرة، فلما نظر إليها وجدها تطهو، وقد أخذت بأوراق المخطوط من الخرج، وراحت تقذف بها في النار تحت القدر، وهكذا ذهبَ كل ما كان يسعى له من إثبات نسَبه، واسترداد هويته المفقودة، وتركَتِه، التي راحت نهبًا للأقارب، وأصبحَ المخطوطُ نهبًا لألسنة النار، ورماداً تحتَ القدر، تعبيرًا عن الخيبة المرة، والنهاية التعسة لرحلة عجيبة تذكّرنا برحلة امرئ القيس لبلاط قيصر الروم بحثاً عن مُلك أبيه، ورحلة أنكيدو في ملحمة جلجامش بحثًا عن عشْبة الخلود.

وحدة الحدث

ولعلَّ أبرز الملاحظات التي تستحوذ على انتباه القارئ هي ما في الرواية من تركيز على حدثٍ واحدٍ يبدأُ وينمو ويزداد تعقيدًا ثم ينتهي في ختام الرواية نهاية تمثل انقلابًا في تطلعات السارد، وغايات البَطل الراوي. وهو حدثٌ يتجه في استقامة ملحوظة، ومباشرة، من نقطة البدْء إلى النهاية التي لا يتوقع البطل، ولا القارئ، أن تصلَ إليها متواليات الحكاية. فهو ما إنْ يتلقى ذلك الخطاب من الأوقاف حتى يبدأ التهيّؤ والتحضير للمرحلة المقبلة من حياته، وهذا التهيؤ بُني على أساس أنه أصبح من الأثرياء، واصحاب الملايين، ولهذا لا بد أن يرتدي بذلة جديدة تليق بمقام أبناء الذوات، وأن يقيم في فيلا تقع في حي راق من أحياء المدينة لا في حي شعبي. وأن يلقي بمفاتيح البك آب لصاحبه تاجر الخضروات مستقيلا من عمله هذا دون أن يرفَّ له جفن(ص27). ويبدأ التحضير مع بعض المتنفذين ليؤلف حزبًا سياسيًا، ويتردد بصفة خاصة على بيوت العزاء، وعلى الجاهات التي تناط بها مهمّة عقد أواصر المصاهرة، وعلى العطوات العشائرية التي تناط بها أيضاً مهام إصلاح ذات البين، ورأب الصدع بين الحمائل والعشائر، من كان منها من ذوي القتيل أو المعتدي. وأيًا ما كان الأمر، فإن الذي لا تفوتنا ملاحظته هو تغيُّر معاملة الموظفين له، سواء في الأوقاف، أو في دائرة الأراضي والمساحة، أو حتى في المحاكم الشرعية. فقد شرعوا منذ عرفوا بموضوع التركة يستقبلونه واقفين، ويعرضون عليه الجلوس في مقاعدِهِمْ الوثيرة، بدلا من الوقوف كغيره من المراجعين، ويطلبون له القهوة، من باب الضيافة والتكريم، خلافاً لغيره، ويرافقونه عند المغادرة إلى بابِ الدائرة. وهذا كله كشف، ويكشف لخير الدين بن زرد، أن العلاقات العامة بين

الناس تقوم على هذا النوع من الزيف. وقد ازداد قناعة بذلك بعد أن حَبِطَتْ آماله بالميراث لأن اسمه في الوثائق لا يتطابق تماما مع اسم جده الذي أوقف قطعة الأرض.

مخز ومشين

فقد انفضَّ الأقاربُ، وتخلوا، عنهُ، وخذلوه. ولم يعد موظفو دائرة الأراضي، أو في الأوقاف، يستقبلونه بمثل ما كانوا يستقبلونه عند شيوع خبر التركة والإرث. وتبين له أن المحامين، كبيرهم وصغيرهم، لا يحفلون بالقانون، ولكنهم يعدونه وسيلة للهيمنة والسيطرة يستخدمها الأقوياء ضد الضعفاء من بني الناس. وتبين له أيضا أن السلالة التي عاش على توقيرها، وتوقير أجداده المنتمين إليها، لا تستحقُّ منه إلا الاحتقار لما كشفته الوثائق والمستندات من معلومات وأخبار عن سير أجداده غير العَطِرة. فهذا كان سكيرا، وذاك كان مولعًا بالنساء والجواري الحسان، وذلك كان طباخا للسلطان إلخ.. فهو تاريخ لا يكفي أن يوصف بغير المشَرّف، بل هو أيضا تاريخ مخزٍ، ومُشين. ولا ضرورة في هذه الحال للكشف عما إذا كان البازلاني، أو المزوّراني، هو العسقلاني نفسه، أم هوشخص آخر. وما إذا كانوا ينتسبون لعباس بن فرناس، الذي حاول الطيران فدُقّ عنقهُ، ومات في سبيل لذة الاكتشاف، أم لا ينتسبون. وهكذا تشبه معرفة خير الدين بهذه الحقائق معرفة أنكيدو في ملحمة جلجامش بأسرار عشبة الخلود، فبعْدَ أن قارب الحصول على سر البقاء الذي يجعله قادرًا على تخطي قوانين الحياة والموت، فقد الأمل بذلك، وانتهى به الأمر إلى الإحباط نفسه الذي انتهى إليه خير الدين بن زرد عندما أغوته الأرملة الأربعينية فأبقته لديها في (العريشة) بعد أن قذفتْ بالمخطوط الذي ظنَّ أن فيه ما يحفظ له حقه التاريخي في إرْث آبائه، وأجدادهِ، الغرّ الميامين، في موقد الطبخ.

تكثيف وإسهاب

ويلفتُ الانتباه في هذه الرواية أمران، هما: جنوح الكاتب للتكثيف تارة، وجنوحه للإمعان في التفاصيل إمعاناً يغرق السرد في حمولات زائدة لا تسمن ولا تغني من جوع تارة أخرى. فهو – على سبيل المثال لا الحصر- حين يبدأ السارد بالبحث عن وثيقة تثبت أن جده السابع البازلائي هو العسقلاني نفسه، نابشاً في الصناديق، والعلب القديمة، و(جوارير) الخزائن، لا يدع وثيقة قديمة إلا ويذكرها مما يستغرق صفحات في الرواية لا يخلّ حذفها باتساق السرد ونموه(ص 85- 89) وقد تكرّر مثل هذا بصفة لافتة للنظر عندما حلّ في اسطمبول، وبدأ البحث في السجلات والمخطوطات عن شيء ما يؤكد نسبه للعسقلاني هذا. فقد أسرف في التفاصيل حد الإملال، لأن القارئ – في هذا الموقع بالذات – يضيق ذرعًا بما لا يتناسب مع لهفته المشدودة لمعرفة نتائج البحث، وهل صحيح أن خير الدين ينتسب للعسقلاني البازلائي، أم لا ينتسب، وهل من حقه أن يحظى بجزء من الميراث، أم لا يحظى. والإفراط في الحديث عن المخطوطات، وعن سير السلاطين، وعن النساء والجواري، ابتعد بنا، وبالسارد، عن الموضوع الأساسي، مما تسبب- في شيء من التحفظ - بالوقوع في الحشو، والاسْتطراد.

ولكن الذي يُحمد للكاتب إبراهيم زعرور في الرواية ما وُفق فيه من مواقف سردية تلفت النظر بما فيها من سخرية لاذعة، وتهكُّم مقذع، اتصفت به رؤية السارد لكثير من العادات والتقاليد، ومسلكيات الكثير من الناس، وشرائح المجتمع، ابتداءً من الزوجة حمدية المفشوخ، مرورا بأبنائه، وبتاجر الخضر، وبالأقرباء، عمومًا، وبأبناء عمه

خاصة، وبصهره، وبرجالات السياسة، والقانون، وموظفي الدوائر الرسمية من أوقافٍ، وماليةٍ، وأراضٍ، ومحاكم شرعيّة، ولم يفلت من آثار سخريته، وتهكمه، كُتّابُ المخطوطات، وسلاطين العثمانيين المتقدم منهم والمتأخر. ويكاد فيض السخرية والتهكم يغرق السارد نفسه، فهو قليلا ما يعفي ذاته من الانتقاد الجارح الذي يبلغ حدَّ الإيذاء النفسيّ، ولا سيما عندما بدأ الحديث عن أعراض تصيبُه بعد معرفته بحكاية الوقف، والإرث، وهي أعراض اضطرته لمراجعة أحد الأطباء النفسيّين ممن كانوا هم أيضا هدفاً لسُخرية المؤلف(ص73- 74).

ولا ريبَ في أن هذا الفيض من السخرية يضفي على الرواية ذات الحبكة السلسة، المتماسكة، شيئا كبيرا من التماسك والوحدة. وذلك شيء نفتقده في الكثير من الروايات. وهو أمرٌ يساعد القارئ على الاستجابة التلقائية للمتواليات السردية دون أن يشعر بأدنى درجة من عدم التوافق الافتراضي مع السارد، فهو يسايره في ما يرويه، بل يكاد يتوقع النتيجة النهائية للرواية على الرغم من أن السارد يكاد يوحي بغير ذلك. فمغالاته في الحديث عن الثراء المتوقع، يوحي- مراراً وتكرارًا- بسرابية تلك التوقعات. فجاءت النهاية على يدي تلك الأرملة الأربعينية لتؤكد هذا التوافق بين توقعات القارئ والنهاية المضمَرة من الكاتب. ومن هنا فإن مواقف الأقارب، وأبناء العمومة، من نسب السارد لا تثير الشكوك في توافق توقعات القارئ وما أضمره المؤلف.

التاريخ والمكان

وشيء آخر لا بد أن يلفت النظر في هذه الرواية، وهو موقفها غير التقليدي من التاريخ، ومن المكان. فالرواية " رحلة خير الدين بن زرد العجيبة " ليست رواية تاريخية قطعًا، ولكنَّ الكاتبَ بدأ حكايته من الحاضر، وانتهى بالعودة إلى الماضي، أي: إلى التاريخ، من خلال النبش في المخطوطات، والوثائق. وأما المكان فقد أشار مرارًا للمدينة، تارة عند الحديث عن قطعة الأرض موضع الوقف، التي تقع في وسط المدينة، وتارة عند الحديث عن الحيّ الراقي الذي اختار له ابن عمه التاجر فيلا فيه تليق بمقامه. إلا أنه لا يذكر لنا اسم المدينة، وصنيعه هذا يجعل روايته من هذه الزاوية أشبه باللقيطة التي لا يُعرف لها أبٌ، ولا تعْرفُ لها أم، فهي تبعًا لذلك دائمة البحث عما يرشدها لأبوين شرعيين، أو غير شرعيين، تنتمي إليهما وتنتسبُ. وقد يكون في هذا ما يعود بالنفع على الرواية، وعلى الروائي إبراهيم زعرور، فهو يضفي عليها طابعًا رمزيًا، بمعنىً من المعاني، فكأنه يقول: إن هذه الرواية بما فيها من حوادث جرت لبطلها خير الدين بن زرد جديرة أن تقع في أي مدينة شرط أن تكون هذه المدينة من تلك المدن التي خضعت في الماضي لإدارة العثمانيّين. وأنّ وقوعها يبدأ بعد أن تتحرر تلك المدينة من هيمنة قانون الأوقاف العثماني. وهذا – بطبيعة الحال- يغني الرواية من جانب، ويقلل من مصداقيّة الحكاية، ومن ثقتنا بالسارد المشارك، من جانب آخر. وذلك لأنه في جزء من الرواية يشدُّ الرحال إلى اسطمبول، التي يذكرها بالاسم مرارا، فلم هذا الموقف المزدوج من المدينة؟ سؤال لا يقف القارئ على إجابة شافية له في رحلة خير الدين بن زرد العجيبة.

العمود لفقري

وجوابا عن سؤال البنية السردية في " الرحلة " المذكورة لا بد من التنويه إلى المكون الشخصي، فهو العمود الفقري الذي تنمو عليه أضلاع هذه البنية ، فالتبئير يجري بصفة دائمه على شخصية خير الدين، فحيثما تلفت

القارئ، في فضاء النص السردي، وجده شاخصاً، إما من خلال الأعمال والتصرفات التي تند عنهُ وتصدر، وإما من خلال الحكاية عنه، والإحالات إلى شخصيته، وإلى شخصيات أخرى على علاقة به، وبحكايته، وقد اسْترسل الكاتب في ترتيب متواليات الحكاية على أساس زمني تتابُعي، وذلك شيء ألمحنا له في السابق في أثناء سَوْقنا لأبرز حوادث القصة، لكنه أفاد في ذلك من الحوافز التي تؤدي لتحريك الأحداث الصغرى، فتجعل اللاحقة منها وليدة المتقدّمة،أو ناتجة عنها، فهو يبحث عن الوثائق لأنّ الحرمان من الإرث شيءٌ خطيرٌ يوشك أن يودي بالآمال العراض، ويرتحل إلى اسطمبول لأنه يريد أن يتحقَّق من نسبه، ويؤكد هويته، بناءً على نصيحة من أحد المحامين، وهو يرتحل للسكن في فيلا بحيّ راقٍ لأنه يريد أن يقيم في المكان الذي يليق بصاحب الملايين، ويعود ثانية لشقته القديمة التعِسَة بعد أنْ عجزَ عنْ تسديد قيمة الأجر، وتخلى عنه أقرباؤهُ، وأبناءُ عمومته(ص106). وعلى هذا النحو يتضح أن الحوادث الصغرى، التي تتشكل منها الحكاية،لم تروَ عشوائيًا، بل استنادًا إلى سلسلة من الأسْباب، والتوقعات. وقد تخطى الكاتب بروايته إشكالية المنظور السردي باعتماده شخصية واحدة هي الراوي، وهي البَطل، وهي التي تمثل في ما تمثله قناع الكاتب في التعبير عن وجهة النظر تجاه الأشخاص الآخرين، وتجاه الفئات الاجتماعيّة التي جرى التعبير عنها، والإشارة إليْها بكثير من السخرية. فالزاوية التي ينظر منها الكاتب لموضوع الإرث، وما يدور حوله من ملابسات، هي الزاوية نفسُها التي ينظر منها الراوي، فيراها رؤية الكاتب. وقد أنقذ ذلك الرواية " الرحلة " من التشتت، وأضاف إليها عاملا مساندًا يؤدي إلى الشعور بتماسك النص، ووحدته، على النحو الذي أشرنا له، ونبَّهْنا عليه.

وصفوة القول أن رواية زعرور هذه تضيف لسلسلة رواياته عملا شيّقًا قد يكون العمل الأنضجَ، والأنجحَ، في أعماله، وهي بلا ريب أعمالٌ غير كثيرة. فقد صدرت له روايتان، هما: ذئب الماء الأبيض، ورعاة الريح، وبعض المجموعات القصصية القصيرة، وروايته هذه إعادة كتابة لواحدة من تلك القصص.

رعاة الريح

أما روايته " رعاة الريح" فتروي بأسلوبٍ يتجنب التصريح تارة، ويتعمّد التلميح تارة، حكاية الطفل الفلسطيني ذي الأعوام الثمانية، الذي يرْبضُ مع كلبه شير- وهو اسمٌ قيل: إنه يطلق على الأسد في زاغروس- على صخرة ناتئة مطلة على "العين" التي تحمل اسْم "فديع" وهو – بحسب الأسطورة التي رواها المتكلم عن نشأة القرية، نقلا عن جَدّه- اسمُ الجنيّ الذي احتفر تلك العين قبل أنْ يسمع صوت الأذان، فيولي مختفيًا، تاركًا في موطئ قدمه ما يشبه الجابية، التي عُرفتْ باسم "الرّان".

تمتد خيوط هذه الرواية عبْر أشخاص عدة تجري لهم وقائع، وحوادث، فهم يتذكرون.. في مقدّمتهم الجد الذي يسميه (مؤمن) والصياد عطية، الذي يُعرف باسم آخر هو (طايل) وشاهين، وآخرون.. ممن يلاحظ القارئ في أسمائهم تجانسًا مُعيّنًا، فهي من أسْماء الجوارح: صقر، باشق، شاهين ..وبتراكم الحوادث يتسع أفقُ السارد، ويتسع الفضاء الذي ترتكز عليهِ الرواية، فبدلا من أن تظلَّ الحكاية حبيسة الأجواء في القرية العزلاء، المنسية، نراها تمتدُّ لتشمل الوطن بأسْره، وبدلا من أنْ تقتصر على مرْويّات الطفل، نجدها تستوعبُ، فيما

يشبه التناصّ، حكاياتٍ أسطورية، وتاريخية، وتوراتية، مع الاتكاء على مخزون الذاكرة الشعبية، اتكاءً يضع العلاقات الاجتماعية، والإنسانية، في دائرة الضوء.

تضاف إلى ذلك حكاية (صابحة) المهبولة، التي حملتْ، وهي بكرٌ، مما اضطرّ صايل للزواج منها ليستر عليها، ويخفي عارَها، مثلما يُقال. وموضوع " الغلة " التي فقد أهل القرية نصيبهم منها بعد قيام الدولة العبرية، وإنشاء الخط الحرام الذي فصل بين قرية " العيون " وقرية (ميم) ربما كانت مَجدّو، وبعد المغامرة الخطرة التي قام بها الراوي نفسه بناء على طلب من الجدّ، والصياد، لإقناع الفريق الذي خلف الخط الحرام، بإرسال (حصة) الفريق الثاني الذي أصبح في المنطقة العربية من فلسطين، وبعد تكرار المغامرة، والاعتداء الذي تعرض له كل من طايل، وصقر، وشاهين، على أيدي الجنود الإسرائيليّين، بسبب وشاية عميل لهم، بعد هذا كله، ونتيجة الإحساس بالخيبة، التي شعر بها الأهالي بقيام الحفارة الإسرائيلية، في الجانب الآخر، بالحفر بحثًا عن مصادر المياه، وبعد أنْ سُرق كلُّ شيء، فوجئ الراوي، بما يشبه السيرك الذي يديرُه أغراب في موقع العين، أي: في المكان الذي اعتاد أهل القرية الاجتماع فيه.

فضول

فثمّة خيْمة كبيرة، وهو لا يعرف ما بداخلها، فدفعه الفضول لدخول الخيمة، لكنَّ الأغرابَ صدّوهُ عن ذلك، ومنعوه من تحقيق ما يرغب فيه، بدافع الفضول، مشترطين عليه تقليم أظافر الكلب(شير) إنْ هو أراد السماح له بالدخول، ورؤية ما في الخيمة من الغريب والعجيب. وعلى الرغم من صعوبة الموافقة على هذا الشرط، إلا أنَّ الراوي تنازل أخيرًا، وتقبّل على مضض أن تقلم أظافر (شير) الذي يعده رفيقًا لهُ، وسندًا، لا سيّما في الأوقات الحرجة، والصعبة. وافق على ذلك طمعًا في رؤية ما في الخيْمة، ولم يقتصر الأمرُ على هذا، فبعد دخول الخيمة، التي لم يجد فيها سوى صندوق مطعم، أغلق بإحكام، تجدّد لديه الفضول أكثر من السابق، فهو يتوق لرؤية ما فيه توقا شديدًا، والأغراب يكرّرون الشروط بعد أنْ لمسوا ما لديه من استعدادٍ لتقديم التنازلات، فاشترطوا عليه، هذه المرَّة، ألا يفتح الصندوق إلا بعد أن يقتلعوا نيوبَ الكلب (شير) الأربعة. شق عليه بادئ الأمر أنْ يوافق على هذا الشرط، لكنّ طمعه في رؤية، أو معرفة، ما في الصندوق، قاده بعد تردُّدٍ، للموافقة، واقتلعت أنيابُ (شير) الذي ولّى بعد ذلك مُدْبرًا، وفتح الراوي – بطلُ الحكاية- الصندوقَ، ليكتشف أنه فارغ، بلْ أفرغ منْ فؤادِ أمّ موسى.

عندئذٍ، يحاول اللحاق بالكلب (شير) الذي أصبح فريسة سهْلة، ميسورة، للكلاب الأخرى، التي راحت تنهشه في كل موضع من جسمه، دون أن يقدر على الدفاع عن نفسه، فقد أصْبح أعزل، مجرّدًا، منزوع السلاح. أليست هذه هي النهاية التي تقود إليها المفاوضات بعد التخلي عن السلاح، وعن الأوراق الأخرى التي يمكن أن تشد أزْر المفاوض؟

رواية زعرور هذه تعبرٌ بالتلميح عن موقفٍ عزاهُ إلى طفل ربما يتجاوز عمره السنوات الثماني. فهو في غير موقع من النص يذكر أنه يتذكر هذا، بمعنى أنه يستعيد ما وقع وجرى عندما كان في ذلك العمر. يقول " نتعقَّب مأساة هذا الرجل (طايل) بالإشاراتِ، والرموز، على إيقاع الرؤى والأحداث." ص31 ويقول في موضع آخر:

" بعد ذلك بزمن طويل كان مفتش الجمارك يقلب في حقيبتي على نقطة الحدود بين سوريا وتركيا عندما وقع نظري - صدفة - على اسم المركز " باب الهوا ". فارتعشتُ.. لقد استدعى إلى الذاكرة " باب الريح ".. "ص69 وهو اسم مكان في قرية "العيون".

ويقول في موضع ثالثٍ ما يأتي: " أعودُ سنتين إلى الوراء، فأرى جدّي قادمًا من الحَنْوة – اسْمُ موقع في العيون- بعد ذلك بزمن طويل تذكَّرْتُ – في أثناء غربتي – محمود البهلول.. " ص96

زمن القصة

وهذه الإشارات تنمُّ على حقيقة فنية تتصل بتقنية السرْد، وهي اختلاف زمن القصة عن زمن الحكاية، فالراوي يستعيدُ ما جرى عندما كان في الثامنة، أو نحْوَها، تارةً بعقلية ابن الثامنة، وذاكرته، وتارة بعقلية الراوي الذي يتقمص شخصية ابن الثامنة، ويتجلى الاختلافُ بين المحكيّيْن في أنَّ الأول يتضمن سردًا للوقائع مثلما جرتْ، وانطبعت في ذاكرة الصبي، دونما تفسير، أو تعليق، أي: دون أنْ تصاحبها وجهة نظر، فهو لا يعدو أن يكون شاهدًا. فيما يصاحِبُ المحكيَّ الثاني شيءٌ من التفسير، والتعليق، غير القليل، الذي يكفي للتعبير عن وجهة نظر، مما يضع القارئ أمام نموذجيْن للراوي، أحدُهما متمِّمٌ للآخر. ويضعُنا أمام مرحلتين من الصراع، إحداهما نتيجة للأولى. ويضعنا أيضًا أمام قارئين، أحدهما ضِمْنيٌّ، يخاطبه الراوي مخاطبة القارئ العارف بدقائق المكان، الملمّ ببعض الحوادث، فلأنه قارئ مَحلّي- إذا ساغ التعبير- يعرفُ دلالات الأحداث، والأماكن : فبديع، عين الخروبة، العين الصفرة، لقطان الحمر، المطلة، الحَنْوة، الخِزْرق، الشقيف، الشيخ نصر، قرية(ميم) التي رمز بها لبلدة مجدّو فيما يُظن..

والآخرُ عاديّ (خارجيّ) لا صلة له مباشرة بالحوادث، أو بالمكان.

وهذا القارئ - بلا ريب- يلتبسُ وعيه بوعي المؤلف، الذي لم يتجاوز السنوات الثماني، من خلال الاقتباسات الكثيرة، المتناثرة، في الرواية، سواءٌ من التوراة، أم من القرآن الكريم، أم من كتب التاريخ : المسعودي وغيره، أم من كتب المتصوِّفين، أم من حكايات الحيوان "الحَجَلةُ والثعلب"، وحكايات أبي حيان التوحيدي، وغيره مما وُضع في النصّ موْضِعَ الرموز التي تتضافر مع بعض الإشارات المفسّرة، كإشارة طايل لحكايته مع البيك، ص151 التي تطرح على القارئ موضوع التفاوت الطبقيّ، وهيمنة العشيرة.

اللغة في الرواية

من المسائل اللافتة في نسيج هذه الرواية لجوء الكاتب المتكرر إلى اللهجة العامية في الحوار كثيرًا، وفي السرد قليلا، مما يثقل كاهل القارئ العادي – غير الضمْني- ويحول بينه وبين فهم الكثير من المواقف، سواء أكانت سردية تتعلق بالحوادث، أم وصفية تتعلق بالمكان، أم بالشخوص. فعلى سبيل المثال هذه فقرة يروي فيها تجمع الناس وتقاطرهم من كل حدب، وصوب، لحضور فرح الصابحة وطايل الصياد، يقول:

" وفالح الصرعان من السنديانة جاء بديمايته(قمبازه) المقلمة، من خربوشة(خيمته)، عند العين الصفرة (اسم أحد الينابيع)، يتدلى من زناره فرد بربللو مخلّع خشب الكعب، والداموني من أم الدفوف جاء بعصاه المرصعة بالمسامير من أمّ البراغيث(اسم قطعة أرض)، والحواسّ من عين غزال مع جماعة من خربة بسابس.. لم يبق أحد

ممن يردون العين - عبارة تحتمل معنيين فهم (ممن يردون العين بمواشيهم) أو(يردون العين الحاسدة)- إلا حضر" ص126

فأسْماء القرى، والأحواض، والعبارات التي يوصف بها الأشخاصُ، ها هنا، مما ينم على دلالات مُغْرقة في المحليّة، يصعب على قارئ لا يعرف هذا المكان، وثقافته، وهويته، أنْ يستوعبها جيدًا. وذلك، في الواقع، يضع القارئ في جوٍّ غرائبي، تؤكده تلك الشخصيات الأسطورية، والتاريخية، التي تنبثق فجأة في أجواء السرد على شاكلة سيسيرا في حربه الضروس مع العبرانيّين، الذين اغتالوهُ على يديْ المرأة عائيل: " شرب، وتمدد، كان متعبًا، فجاءت عائيل وغطته باللحاف، وأخذت وَتِد الخيمة، وجعلت المَيْتدة في يدها، وقارَبْ (سارت على رؤوس الأصابع)إليه، وضربت الوتد في صدغه، فنفذ منه إلى الأرض.. وهو مثقل بالنوم، ومُتعب. فمات.. "

وفي رواية أخرى من سفر القضاة: " مدَّتْ يدها إلى الوتد، وبيمينها إلى مِطْراب العملة. وضربت سيسيرا. وسحقت رأسه" ص 92 ونحو ذلك ما أورده عن هزيمة صابور أبي الأكتاف، ملك الفرس، قيْصَرَ الروم، ومحاصرتِهِ في مدينته القسطنطينية، إلا أن قيصر هذا سرعان ما لجأ إلى المكيدة، التي انتهت بتدمير عاصمة الفرس، وقتل منْ فيها من الرعية. ص 41 والإحالاتُ، التي تشيرُ إلى ما امتلأت به ذاكرة الصبيّ من انفتاح على مرويات تاريخية، تتقاطعُ مع الحوادث الجارية زمَن التذكّر، أي: زمن الكتابةِ، وهو الزمن الذي يضطلع فيه الراوي الثاني بمهمّة السرد، كثيرة كثرةً تؤكد اختلاط الغرائبي والعجائبي بالواقعي، وذلك يُضفي على الخطاب مَدْلولاً رمزيًا شفافًا بعيدًا عن الاستغلاق، قريبا من الانسجام، والاتساق.

---

*هذه الفصلة مركبة من اثنتين نشرتا في قاب قوسين وهي صحيفة إلكترونية.

إبراهيم السعافين ناقدا

قليل من الدارسين، والباحثين، في الأدب، هم الذين يهتمون بالأدب العربي - شعره ونثره - في الخليج. فقد سبق لسيد حامد النساج أن وضع كتابا عن الرواية العربية سماه " بانوراما الرواية العربية" (1982) زعم فيه أن الكتاب يُلقي نظرة شاملة على أدب الرواية العربي. إلا أنه اقتصر على نماذج روائية من مصر، وبلاد الشام، والعراق، والمغرب العربي، والسودان. ولم يتضمن دراسةً، أو عرضا، أو تعريفا، برواية خليجية واحدة. وحذا حذوه د. محمد حسن عبدالله - من مصر- في كتاب صدر عن سلسلة عالم المعرفة (1989) بعنوان " الريف في الرواية العربية " وجدنا فيه نقصا كبيرا، فهو يقتصر على روايات من مصر، والسودان، وبلاد الشام، والعراق، والمغرب العربي. وليست فيه إشارة لأي من الروايات الكويتية، أو العمانية، أو السعودية. ويأتي كتاب الدكتور إبراهيم السعافين * الموسوم بعنوان شاعريّ " المبحرون إلى أعالي النخيل " يليه عنوان فرعي أكثر تحديدًا وهو" دراساتٌ في أدب الخليج العربي" [دار العالم العربي، دبي] ليسد هذه الثغرة، ويتخطّى هذا النقص. وإلى هذا يشير في ختام مقدمته، فقد أراد فيه الالتفات لجوانب شتى من أدبنا في الخليج، لعله بهذا يستدعي النظر إلى هذا الأدب، فيكون لهذه البادرة ما يقفوها من بوادر، ولهذه الفاتحة ما يتلوها من فواتح.

واللافت أن الكتاب لا يقتصر على جنس أدبي واحد، بل هو خليطٌ من الشعر، والنثر، والنثر فيه خليط من القصة، والرواية، والسيرة. وفيه ما يكون نقدا تحليليًا لنص روائي، أو تركيزًا على جهود شاعر ما. كوقفته المطولة إزاء تجارب الشاعر العُماني أبي مسلم البهلاني(1857- 1920) أو البهلائي، ودوره في إحياء الشعر العربي في سلطنة عمان، وما غلب على شعره من مواعظ وحكم مأثورة، ومراثيَ تقليدية، ومدائح، وإخوانيات. أو التركيز على اللغة الشعرية لدى شاعر كثير العطاء، حسن الأداء، وهو الشاعر إبراهيم محمد إبراهيم الذي يفصح في شعره عن رؤيته الممتدة من (أبو ظبي) إلى القدس، فاليامون، على نحو ما يرى المؤلف في قصيدته للنخل عيون. إذ يتعانق فيها النخيل مع الزيتون، واللوز، والزعتر، ويلتقي خنجر الانتفاضة المقدسة بخاصرة القدس. أو تتبُّع عدد من المجموعات القصصية لغير واحدةٍ من كاتبات الخليج غلب عليهنَّ الاهتمام بالنِسْوية.

الاعتراف

والظاهر أن الكتاب على هذا الأساس، ووفقا لذلك المقاس، أقرب للتاريخ الأدبي منه إلى النقد. ومع ذلك لا يعدم المرء العثور على قراءة نقدية لرواية أو ديوان. فها هو ذا يقفنا إزاء رواية" الاعتراف" ولم يذكر المؤلف - للأسف - في الدراسة التي تمتدّ من ص 9 إلى ص 29 اسم مؤلف الرواية. فقد اضطررنا للنظر في ثَبَتِ المصادر والمراجع لمعرفة مؤلفها، فتبين لنا في ص 295 أنّ الاعتراف صدرت عن مؤسسة الاتحاد في (أبو ظبي) لعلي (أبو الريش) الذي عُرف روائيا، مع أنه شاعرٌ أيضًا، وإعلاميٌ، وكاتب قصة قصيرة. ويقال إن هذا الكاتب

هو شيخ الروائيين الإماراتيين. ويبدو أن المؤلف مع هذا الرأي، إذ يعُدّ رواية " الاعتراف " أبرز رواية إماراتية على الإطلاق. وأكثرها دلالة على الفضاء الروائي في تعبيرها عن المكان بصفته فضاءً جغرافيًا، علاوة على ما يسميه الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والشعبي، واللغوي، والسيميائي، والدلالي إلخ.. واحترازًا من اللبْس يضيف، مؤكدًا، أن الفضاء الروائي ليس مجرد مكان جغرافي معزول عن الأشخاص، والمكان. فهو – أي الفضاء الروائي- يتجلى في ديناميَّة الشخوص، وتفاعلها مع الزمن.

وتَتْبعُ هذا التقويمَ المبكّرَ فقراتٌ يسوق فيها أبرز حوادث الرواية، والمواقف التي يرتكز عليها السرْد، مكرّرًا أن ذلك لا ينفصل عن الفضاء الروائي الذي يرتبط بالزمن وبالشخوص. مؤكدا مبدأ المزاوجة بين الزمن والفضاء، إذ يبدو زمن السرد هو المحرك المحوري في رأيه للرواية، وديناميتها من خلال الحبكة البوليسيّة التي تشد القارئ شدًا.

وفي هذه القراءة يقفنا المؤلِفُ على تفاصيل تختصّ بتقنيات السرد. منها الكاتبُ الفِعْلي – أبو الريش- والكاتب الضمني، الذي يوجه السارد. مع تكراره الرجوع لموضوع الفضاء الروائي، قائلا: " لقد احتفلت الرواية بالفضاء الروائي، وهذا الاحتفال يتجلى في البعد الطوبغرافي أو الجغرافي". ويكرر تأكيده على ما فيها من جماليات المكان، وفضائه، مذكرا بعبارة غاستون باشلار عن " المكان الأمومي".

ولا تسلم هذه الدراسة من بعض التناقض؛ فهو ينفي عن الفضاء الروائي كونه مكانا جغرافيًا هو (المعيرض) و(العّبّ) وهما اسما مكانين. ويؤكد، في غير موضع، أن الفضاء الروائي لا يعدو كونه طوبغرافيا، أو جغرافيا. وإذا تجاوزنا ذلك، وجدنا في الدراسة تفريعًا مُلْبسًا لأنواع القارئ. فهو قارئ ضمني تارة، وتارة قارئ نموذجي، وطورًا ثالثا قارئ فِعْلي لا افتراضي. وهذه المفاهيم الثلاثة قد تكون واضحة، بينة، في ذهن المؤلف، غير أنها ليست بالوضوح ذاته عند القارئ.

فما الفرق بين القارئ الضمني، والقارئ النموذجي؟ وما الفرق بين هذا الأخير، والقارئ الفعلي؟ وما الفرق بين القراء الثلاثة، والقارئ المثالي؟ أو ذلك القارئ الذي عناهُ المؤلف في روايته من حيثُ هو المخاطَب. وهذا اللبْس يتطلب توضيحًا من المؤلف في الهوامش. كذلك الأمر بالنسبة للمؤلف الفعلي، والضمني، مثلما جاءَ في ص 12 و 21. وتستوقفنا بعض العبارات بما فيها من غموض، منها قوله" أسلوب الوصف المُفضي إلى تحليل" (ص10) والوصف شيءٌ مختلف عن التحليل الذي يستهدفُ سَبْر أغوار الشخوص.

تقنيات السَرْد

وخلافا لهذا نجدهُ في فصلٍ آخر يتناول رواية خليجية هي رواية (الحزام) مبرزا اسم المؤلف في العنوان، وإن كان لا يخلو من بعض اللبس. فالمؤلف أحمد أبو دهمان، وليس أحمد دهمان، مثلما ذُكر في عنوان الدراسة(ص33). وعلى القارئ أن ينتهي من قراءة الفصل دون أن يعرف هويّة هذا الكاتب، ومن أي دولة خليجية هو. ولا مندوحة للقارئ عن النظر في معلومات (Google) ليكتشف أنه سعودي مقيم بباريس. وأنه كتب روايته بالفرنسية، وبعد نشرها قام بترجمتها للعربية على النحو الذي يذكرنا بصموئيل بكيت مؤلف مسرحية " في انتظار غودو" وهو إيرلندي، كتبها بالفرنسية، ثم بعد عرْضها ونشْرها ترجمها بنفسه للإنجليزية. وقد استهل

السعافين الفصل الموسوم بالتقنيات السردية بمقولة مفادها أن أهمية الرواية " تكمن في تجاوزها اللغة الشكلية إلى الالتحام مع القضايا الإنسانية" (ص23) والسؤال الذي يتبادر للذهن هو: ما الذي أراده المؤلف باللغة الشكلية، إذ المسلم به أن اللغة شكلٌ يتمّ على (جوهر) هو المعنى، مثلما يؤكد كلٌ من سوسير، وهيلمسليف. فكيف يمكن لمؤلِّفٍ أيًا كان أن يتجاوز اللغة الشكلية بطبيعتها، مستحضرًا القضايا الإنسانية بدلا من اللغة، وهذا سؤالٌ تصعُبُ الإجابة عنه،لا سيما وأن الأدب لغةٌ داخلَ اللغة.

وقد استنفدَ المؤلفُ في قراءته النقدية لـ" الحزام " معظمَ ما يُسمى تقنيات. فتحدَّث عن الرواية، وما فيها من حوار بين الشخوص – الديالوج - ومن حوار فردي ذاتي داخلي (مونولوج) ومن تيار وعي، وتيار لا وعي، ومن اعتماد على الأحلام تارة، وعلى الكوابيس تارة أخرى. ومن اعتماد على التداعي طورا، وطورًا على الهذيان، واللجـــوء لما يعـرف بالاستبـاق والاستشراف، والخفض الأمـامي، والرجعي. وما فيها من ظلالٍ تذكرنا بالرواية النفسية التي برع في كتابتها مارسيل بروست الفرنسي، وجيمس جويس الإيرلندي. ولم تفته الإشارةُ للراوي، الحقيقيُّ منه، والضمني. وكذلك القارئ الحقيقي، والضمني. مع اعتماد الكاتب (أبو دهمان) على السينما، وعلى الفن التشكيلي، فيما يعرف بالتقنية المشْهديّة - حوارًا وسردًا- باستخدام المونتاج، أي: القصّ واللصق. وزاد على هذا كله بالالتفات لما يعرف بالأطراس، أو (العَتَبات) على رأي المغاربة، أي: العنوانات، والعبارات الافتتاحية، والهوامش، والابتداء، مع التقديم والانتهاء. وهذا كله ممّا ينثره المؤلف في صفحتين هما ص 34 و35 نثرًا يذكرنا بقول المتنبي:

نَثرتَهُمو فوْقَ الأحَيْدَبِ نثرةً

كما نُثرتْ فوقَ العَروسِ الدراهمُ

إجادة وإتقان

ولا يلبث المؤلف إلا قليلا حتى يعود لما بدأ به، فيتحدث حديث الناقد المتبصّر عن التقنية تلوَ الأخرى، مقتبسًا من متن الرواية ما يدعم تصوره للحزام بصفتها نموذجًا للتطبيقات السردية الناجحة التي تشهد للمؤلف (أحمد أبو دهمان) بالإجادة، والإتقان.

ومع ذلك يفتقد القارئ لما يساعده على الدخول في أجواء الحكاية لكون المؤلف عزف عن الذي اعتدناه في دراساته الأخرى، وهو أن يسوق لنا أبرز الحوادث. كذلك لم يقل لنا إلا النزر القليل عن الشخصيات، منشغلا بالتنقّل من عجائبي لغرائبي، ومن أحلام لكوابيس، وهذا جيّد إلا أنه يقلل من أهمية الشخوص. وهي في رأي الكثير من النَقَدَةِ لبُّ الرواية، وعمودها الفقري. فالرواية التي لا يُحتفى فيها بالشخصيات تظلّ رواية غير مكتملة أيا كانت التقنيات، إذ لا فائدة من توظيف التقانات إذا كان هذا التوظيفُ لا يؤدي لإبراز الشُخوص. فالروايات العالمية التي يجمع النقادُ على استحسانها، وتفضيلها، إنما يعزى هذا التفضيل، والاستحسانُ، للشخصيات. كرواية مدام بوفاري، وأنا كارنينا، والإخوة كارامازوف، وأحدب نوتردام، وزينب، وزقاق المدق، وغيرها من روايات.

ومهما يكن من أمر هذا الكتاب الجيّد، شكلا وموضوعًا، يؤخذ عليه أن صفحاته الـ 270 لم تتَّسع للأسف لتناول رواية واحدة من الأدب الكويتي، أو القطري، مع أن العنوان يوحي بما هو مُختلف. ففي الكويت، كما في قطر، روائيون يستحقون النظر في رواياتهم[1]؛ كإسماعيل فهد إسماعيل، وسليمان الشطي، وليلى العثمان صاحبة " المرأة والقطة " و" صمت الفراشات". وميس العثمان صاحبة "عرائس الصوف"، وسعود السنعوسي صاحب رواية ساق البامبو، وسجين المرايا، وفئران أمي حصة. وطالب الرفاعي مؤلف رواية ظل الشمس، وخطف الحبيب، وبثينة العيسى مؤلفة خرائط التيه، وعروس المطر، والسندباد الأعمى. ومن الشعراء فهد العسكر، وخليفة الوقيان، وأحمد الكندري، ومبارك الحجيلان، وسعاد الصباح، ودعيج الخليفة. وفي قطر شعاع خليفة صاحبة (أحلام البحر) 1993 ورواية (في انتظار الصافرة) ودلال خليفة (أشجار البراري) 1994 ومريم آل سعد صاحبة (تداعي الفصول) 2005 وأحمد عبد الملك،ومن عمان عزيزة الطائي، ومحمود الرحبي، وأحمد الرحبي، و جوخة الحارثي. وغيرهم الكثير ممن يستحقون القراءة النقدية من المؤلف المعنيّ، والمهتمّ، بالأدب الخليجي.

وقد تشهّينا أنْ نجد عيبًا واحدًا في رواية " الاعتراف" أو " الحزام"وفي غيرهما مما يُتوقع أن يشير إليه المؤلف. فهو لا يرى في الرواية إلا ما يَزينُها، ويجعلُ منها تحفة متألقة في نظر القارئ، فضلا عن المؤلّف، وهذا ضربٌ باطلٌ مِنَ الظنّ.

مع محمود درويش

والسعافين مثلما هو ناثر شاعـر أيضا، له دواوين منشورة، بعضها تناولناه في كتابنا فدوى طوقان وآخرون 2021 وبعضها تناولناه في النافذة المضاءة. وقد بدأ حياته النقدية، إذا جاز التعبير، بكتاب نظنه أطروحة جامعية عن شعراء مدرسة الإحياء، ومنهم: شوقي، وحافظ، وخليل مطران. وقد تواصل نقده للشعر فتناول شعر محمود درويش في كتابه الضخم(356ص) الموسوم بعنوان شعر محمود درويش تحولات الرؤية.. تحولات اللغة (2018).

ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ محمود درويش (1942- 2008) أكثر الشعراء العرب المعاصرين حظوةً لدى الباحثينَ والدارسين والنَقَدَة. فقد تضمَّن الكتاب الصادر ببيروت 2013 بعنوان محمود درويش شعر الإيديولوجية وإيديولوجية الشعر لشكري عزيز الماضي ثبتا بالكتب، والدراسات، والرسائل الأكاديمية التي كتبت، أو نشرت، عن شعره، فبلغت ثلاثةً وثمانين عنوانا. ولا ريْب في أن هذا الثبَت غير دقيق، فثمة دراساتٌ وكتبٌ لم تتح للمؤلف فرص الاطلاع عليها، ولم تقع بين يدي تلميذته بيان محمد جميل عمرو، التي- بلا ريب - بذلت جهدًا كبيرًا في لملمة ما كتب عنه، إلا أن المهمة التي انبرت لها من أصعب المهمات،لأن الأبحاث، والدراساتِ، والإصداراتِ، تتوالى عن الشاعر من غير توقف، فيعسُر لذلك حصرُها، وضبطها في هذا الثبَت، أو في غيره؟

يأتي إذن كتابُ إبراهيم السعافين بعد كـل هذه الدراسات ليضيف جديدًا لما كُتب عن الشاعر، الذي يصدق عليه الوصف مالئ الدنيا وشاغل الناس. فشعره منذ ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة 1960 مرورا بأوراق الزيتون 1964 و عاشق من فلسطين 1966 حتى المجموعة التي صدرت بُعيْد 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. وقد جاء كتاب السعافين كتابا ضخما (356ص) كعادته في تفضيل الكتب الكبيرة على الكتب، والكتيبات، الصغيرة الموجزة. ولأن دواوين محمود درويش المنشورة قاربت الـ 26 ديوانا، فقد كان المتوقع أن يضمَّ الكتاب 26 فصلا على وَفْق نواياه، وهي تخصيص فصل لكل ديوان، غير أن عدد الفصول الفعلي في الكتاب 22 أي أنها أقلّ بأربعة فصول عما هو مُتوقع. وذلك لأنه آثر، في بعض الأحيان، جمع ديوانين في فصل واحد، كجمعه ديوان "العصافير تموت في الجليل" 1970 و" حبيبتي تنهض من نومها " 1970 في الفصل الخامس، لكون الديوانين صدرا في سنة 1970 وفي الفصول جميعا يتبع المؤلف خطة موحَّدة تتكرّر فصلا تلوَ آخر. وتقوم هذه الخطة على رصد المؤلف لتحولات اللغة الشعرية من مجاز، وصورة، وأسلوب، ومن معجم، وتركيب، ومن تناصٍ ديني، وثقافي، وتاريخي، وأسْطوريٍّ وشعبي.. ومن مستويات اللغة، والإيقاع، وتوظيفه للمأثورات، راصـــدًا في الأثناء تحولات الرؤية على ضوء التجربة الشخصية، والإنسانية، والوجـودية، في الديوان موضوع الفصل.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الفصول مقدمة، ومدخلا، فأما المقدمة، فقد شرح لنا فيها حوافزه التي دفعت به دفعًا لتصنيف هذا الكتاب، ونشره، بعد سنوات من الانكباب على عطاء الشاعر، وقراءته، ودراسته، وتحليله، ورصْد ما فيه من تحوّلات في الرؤية، وفي اللغة، كأنه يذكرُنا بإحسان عباس الذي قضى أربعًا من السنين في تأليف كتابه عن بدر شاكر السياب حياته وشعره 1969. وأما المدخل فعَرَض لنا فيه لعلاقة الشِعْر بالفكر، فالشعر – أيا كان النوع الذي يندرج فيه من غنائي، أو تأملي، أو فلسفي، أو قصصي، أو درامي- لا ينفك - قطْعًا - عن تصويره رؤية الشاعر للواقع، وهي، بلا ريْب، رؤية تشفُّ 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 غضَّة، فِجّة، كأنها محاولاتٌ ينقصُها النُضج. ولكنها – مع ذلك – لا تخلو من قدُراتٍ كامنة تَعِدُ بالانطلاق، والتحليق، بلغةٍ تدعُ المباشرة إلى لوْن من الإيحاء، والإيماء، الذي يجنح بالشعر نحو التصوير، والرمز، في تعبيره عن الواقع، وعن الكون، وعن الوجود. أما" أوراقُ الزيتون" 1964 فقد زايلتْهُ فيه الرومانتيكية التي غلبَتْ على الديوان السابق، وتجلى الغضبُ في صوت الشاعر المقاوم، والمُتحدّي، بل الثوريّ الحالم، الأكثر وعيًا، مثلما يقول درويش عن نفسه في " ذاكرة للنسْيان " والأكثر لصوقا بالماركسية في ما يؤكد المؤلف . وهكذا ينتقل الناقد لشعره في "عاشق من فلسطين" 1966 فيرصدُ ما سبق لغيره- رجاء النقاش مثلا- أنْ رصدوه من دلالات الارتباط بالأرض،وبالحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، وبثقافته الشعبية التي عبر عنها بعبارات مجتزأة يخاطِبُ بها عدوَّه.

آخر الليل1967

ويرى السعافين – كغيره- أنَّ في ديوان " آخر الليل" 1967 قصائد شهدت المزيد من التحوُّلات التي ترقُبُ الآخرَ من زوايا جديدة لم يكن لنا نحن - العربَ- عهدٌ بها في التعبير الشعري. ففي قصيدة" الورد والقاموس" نموذج يخطو به درويش خطوة أولى في هذا الطريق الذي أراده للشعر المقاوم. وها هنا يجدُر بنا أن

نشير لما يغلب على الدارس في هذا الكتاب من وفرة في الشواهد الشعرية التي يقتبسُها من الدواوين، وهي اقتباساتٌ ينْثرها في الفصول نثرًا، كنثر الدراهم على صدر العروس، مما يجعل هذه الأشعار تزاحم الأجزاء التي يتحدث فيها المؤلف نفسُه عن الشعر المقتبَس. علاوة على تكراره من حين لآخر عبارةً عن القصيدة التي منها الاقتباس، وهي قوله:" إنها من أكثر قصائده تعبيرًا عن الثورة "(ص52) فهذه العبارة تكاد تتكرر عند قراءته لكل قصيدة، واقتباسه لكل شاهد من شواهده. ولأنَّ المؤلف يقفُ عند دواوين درويش آحادًا، لا مجموعةً في متن شعْريٍّ متكامل، مترابط، فقد اضطر للتكرار، أو ليقول عن الديوان شيئا قاله عن الديوان السابق، أو شبيهًا بما قاله على أحسن تقدير.

الذاتي والموضوعي

وهذا شأنُ كل من يتبع هذه الطريقة في التأليف. فعند تناوله لـ " العصافير تموتُ في الجليل " ونظيره "حبيبتي تنهضُ من نومها" يلح إلحاحًا شديدًا على امتزاج الذاتي بالموضوعي. وإذا عدنا لما قيل في ديوان " آخر الليل" 1967 وفي قصيدة "ريتا والبندقية " تحديدًا، نستخلصُ رأيه في أنَّ الشاعر يمزج فيها بين الخاصِّ والعام، أي بين الذاتي والموضوعي.

وفي قصيدة حبيبتي تنهض من نومها تلتبس اللغة بالحبيبة، ولعلها تتوحدان، وبهذا يصف لنا المؤلف ما يعدُّه نقلة نوعية في تجارب الشاعر درويش، مع أنَّ هذا سبَقتْ 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 تعلقا، واشتدّ إليه حنينه بعد أن فارقه مُكرهًا ". فأيُّ معنىً لهذا القول إن لم يكن تأكيده لامتزاج الذاتي بالموضوعي؛ أي الحب بمعناه البيولوجي، والحبّ بمعناه الموضوعي؛ حبّ الوطن؟ وهكذا يتكرّر رأيه في" ريتا والبندقية " وما تناسَلَ منها في قصائد أخرى، فالحبّ في هذه النصوص يتماهى مع الأرض، ومع الأم، على نحو ما يتجلى في قصيدته " تقاسيمُ على الماء". وفي" سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا "يرى الشاعر الوجود – في رأي المؤلف- من خلال مأساته"(55) وهذا أيضا لا تفسير له، ولا معنىً، إن لم يكن امتزاج الذاتي بالموضوعي.

ونحسبُ أنَّ الطريقة التي تعمَّد المؤلف اتّباعها في الكتاب، وهي أن يقف عند الدواوين فرادا، هي سبب هذه الإشكالية التي تتمثل في التكرار، وغياب العناوين الفرعية التي تؤطر القضايا التي وعَدَ السعافين بتناولها في مقدمته المُحْكمة. فقد وعد بتناول التحولات، وبالوقوف إزاء لغة الشاعر، ورؤاه، من مجازاتٍ، ومن صور، ومن أساليبَ، 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، أوالإيقاع، أو الأسطورة، أو الأسلوب استقلالا عن غيره، لذا تبدو الفصول للقارئ متشابهة كثيرًا من هذه الزاوية.

فلو وقفنا عند الفصل التاسع، مثلا، وهو الذي يتناول فيه ديوانا جيّدًا من دواوين درويش نعني" المحاولة رقم 7 " فعدا عن الفقرة التي يستهل بها الفصل، نجده يفتتح قوسين للشواهد الشعرية التي تملأ الفصل انظر ص 77و79 و80 و81 و 82 دون توقف. ونظرًا لكثرة الشعر المُقْتَبَس، واقتصادًا في المساحات المخصَّصة للشعر، مقابل تلك المخصصة للحديث عنه، لجأ المؤلف، أو الناشر، أو كلاهما، لكتابة الأشعار مثلما يُكتب النثر، لا كما يُكتبُ الشعرُ، كل بيت في سطر مستقل عن الأبيات الأخرى. ولهذا في رأينا فضيلتُهُ التي لم تخطر ببال المؤلف، ولا الناشر، وهي إغناء القارئ عن الاطلاع على دواوين الشاعر، إذ يكفي أن يقرأ هذا الكتاب ليلم برؤية واضحة، ومباشرة، عن شِعره. وقد تعزى إلى هذه الظاهرة فضيلَةٌ أخرى، وهي ثراؤه بالأحكام النقدية المفعمة بالإعجاب، وعبارات الإطراء المطَّردة في تقريظ شاعرٍ يبْدو جديرًا بالإعجاب، حريّا بالإطراء والتقريظ *.

---

*للمزيد انظر كتابنا بعض ملامح المشهد النقدي في الأردن، ط1، عمان: دار الخليج، 2025

*وردت الإشارة لكتاب" شعر محمود درويش: إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر" لشكري عزيز الماضي(2013) انظر ص 357-369 من هذا الكتاب.

إبراهيم العبسي
صاحب الخيار الثالث

يثير رحيل الكاتب القصصي، والدرامي، إبراهيم العبسي في2016/3/10 عددًا من التساؤلات، فلم تكتب عنه، وعن قصصه القصيرة، مقالة واحدة في الصحف، ولم تقم رابطة الكتاب الأردنيين، التي كان أحد أعضاء هيئاتها الإدارية الفاعلين، لزمن طويل، أيَّ نشاط يُحيي ذكراه. فارتحل عنا بصمت، وقوبل رحيلُه من أصدقائه، ومحبّيه، بصمت، إذ لم يثر برحيله ردود فعلٍ كغيره ممن رحلوا بعد أن كتبوا، وقالوا كلماتهم، ومَشَوْا.

وللعبسي(1945- 2016) مجموعتان قصصيتان، أولاهما بعنوان " المطر الرمادي " وكانت قد صدرت في منشورات رابطة الكتاب الأردنيين في العام 1977 وتحمل الرقم 6 في السلسلة التي بدأت بالصدور عنها في العام 1975 والأخيرة بعنوان " الخيار الثالث " وكانت قد صدرت في طبعتها الأولى عن دار الفارابي ببيروت في العام 1981 ثم أعيد نشرُها في دمشق 1986 وأخيرًا صدرت في طبعة ثالثة عن دار الكرمل للنشر والتوزيع بعمان 1988.

لحظة من الزمن

تستوقف القارئ لقصص العبسي في " المطر الرمادي " ظاهرة التركيز على لحظة بعينها من حياة الشخصية التي يختارها بطلا لقصته، مع التركيز على المكان الذي غالبًا ما يكون أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، أو إحدى المقاهي التي تمتلئ بها هاتيك المخيمات. والتركيز على الماضي من خلال حاضر الشخصية بصفته الجرح الذي ينز دما، والذكرى التي تلاحق البطل بفيض من الألم، وفيض آخر من الكوابيس. فإذا أخذنا على سبيل المثال قصته الأولى " المطر الرمادي [1]" التي اختار منها عنوان المجموعة، وجدنا هذا التوصيف ماثلا للعيان. فالمطر والصقيع والخواء يحيط ببطل القصة صالح. فقد غادر قريته طريدًا شريدًا، وهذا كابوس دائم يؤرقه، ويحاولُ أن يعيش مثلما يعيش الآخرون، لكن ماضيه يقف له بالمرصاد؛ فهو يتذكر أباه، ويتذكر كرم الزيتون الذي كان لهم. ويتذكر (الغيلان)في ما يكاد يكون نوعًا من الرمز للغزاة الصهاينة الذين داهموا البلاد، ويتذكر الأب الذي حمل السلاح، وتصدى باستمرار لأولئك الأغراب، لكن الكثرة في نهاية الأمر تغلب الشجاعة، ويستشهد الأب، ليبقى صالح شريدا طريدا تعاوده الذكرى من حين لآخر، فلا يحسُّ إلا بالغصة تكاد تسد الحلق، وتودي به للاختناق.

يقول صالح في مونولوج داخلي، مستعيدًا به لحظة مصرع الأب: " صرخت أمي ذات مساء، شقت ثوبها، لطمت خدودها، وراحت تدق رأسها بالأرض، ركضتُ إليها.. طوقتها بذراعيّ.. فكفتْ عن الصـراخ بشكل مفاجئ. راحت تنظر إلي نظرات عميقة.. صامتة.. حزينة " [1]

1.المطر الرمادي، ط1، عمان: رابطة الكتاب الردنيين، 1977، ص 5

بشكل مفاجئ. راحت تنظر إلي نظرات عميقة.. صامتة.. حزينة "[1]

وبمثل هذه الطريقة تتواتر الكوابيس، كابوس المغادرة، والنزوح، ودمعة حرّى تترقرق في عينيْ الأم، وهي تحتفظ بالمفتاح " خرجنا من الدار. رأيت أمي تلثُم خشب البوابة. وتغلقها بالمفتاح. المفتاح الحديدي الكبير.. وتضعه في (عُبّها). ثم راحت تمشي أمامي تحمل صرة كبيرة على رأسها. وأخرى على ظهرها. وثالثة معلقة في الرقبة. رحت أمشي خلفها.. وبين الفينة والفينة أستدير للخلف، أتطلع إلى البلدة.. وأبكي. غرفتي، أشجار الزيتون، وأبي، والمطر[2] ".

ما الذي تقوله القصة إذا كان المشهد الأخير في ماضي صالح هو المطر، والمشهد الحالي، الذي يواكب عملية التذكر، هو المطر أيضًا؟ ما تقوله القصة هو أن الأشياء نسبية، والظروفُ، بتغيرها، تؤدي إلى تغيير جذري، لا في قيمة الأشياء ومعانيها حسب، بل في دلالات القواميس أيضًا. فالمطر الآن مطر رمادي، وصقيعي، ينخر بما فيه من برد قارس عظام الراوي. والطريق التي يسلكها طريقٌ متعثرة. والفراغ من حوله – على الرغم من البنايات الحجرية الشاهقة التي تحاكي في تراكمها العشوائي غابة من الإسمنت – يثير الرعب في نفسه، ليس من الحاضر فحسب، وإنما من المستقبل، فضلا عن الحاضر والماضي. لذا ينتفضُ البطل الراوي –كالمقرور- صائحًا " يا إلهي! ماذا أنتظر؟ لقد أصبحتُ رجلا !" [3]

فالقصة إذا تصاغ بلغةٍ سرديةٍ محكمةٍ، تومئ لتحولات يتم إنضاجها على نار هادئة، فبهاتيك اللقطات التي يرويها الكاتب بأناة، وباطّراد، يريد للتحول، والتغيير، في نفسية البطل، أن لا يكون سريعًا، ولا مفاجئًا، وأن يكون هذا التحوُّل مقنعاً، وذا أسباب تؤدي لوجوب التغيير، وعدم استمرار الوضع على ما هو عليه قبل المغادرة، واللجوء، والبحث عن ملاذ آمن في مخيَّم خارج الوطن. يكتشفُ صالح في لحظة الذروة – لحظة المعاناة، والصدق- أن زمنًا طويلا فاته ليتخذ موقفًا جريئًا يتسم بالرجولة الحقة، فيلتحق بالمقاومة مثلا، أو ينخرط في العمل الفدائي النضالي. وقد كان من اليسير على الكاتب أن يخبرنا بما يعتزمه البطل من التحاق بالثورة للتحرير، بيد أنه لجأ إلى هذا البناء المتدرّج، خطوة خطوة، ليكون المغزى مقبولا، والتغيير متوقَّعًا، وغير مفتعل، وأنه لم يُفرضْ على حبكة القصّة قسرًا. فثمّة لحظات في القصة يسوقها المؤلفُ لتؤذن بمثل هذا التغيير.

أما قصة " ما حدث بعد منتصف الليل " [4] فتلقي الضوء على معاناة اللاجئ من زاوية أخرى، وهي قصة، كغيرها من قصص الكاتب، توحي بإصراره على اتخاذ المخيم فضاءً لمجريات قصصه، ومروياته المتخيَّلة، وشخوصه الذين ابتكرهم، ورسَم ملامحهم، وكأنهم واقعيون مائة بالمائة. فثمة مديرٌ للمخيم، وحارس، والشيخ حامد، الذي بلغ من العمر حدًا يشكِّك فيما إذا كانَ بالإمكان أن يكون قادرًا على تأمين مستودعات

---

1. السابق نفسه، ص 14
2. 2.السابق، ص 16
3. 3.السابق، ص 17
4. السابق، ص 19

المؤونة في المخيم، لكن مديره يصرُّ – لسبب غير مُعلن- على استخدام الشيخ حامد، بالرغم من عدم لياقته البدنية لهذه المهمّة، وهي حراسة مستودعات الوكالة، ويغريه بالأجرة التي سيتقاضاها نهاية كل شهر. يقول الشيخ مخاطبًا نفسه " لا بد أن المدير واهمٌ، فأنا لا أصلح لمثل هذا العمل. سكتَ لحظة. ففرقعت في ذاكرته الدنانير العشرة التي سيقبضها نهاية كل شهر " [1] وهذا يعني أن الشيخ حامدًا وقع تحت تأثير المبلغ الكبير في نظره، وقَبلَ القيام بهذه الوظيفة. على أن مجريات القصة تسوقنا إلى نتيجة مغايرة. فالشيخ حامد ما لبث قليلا حتى ضعُف، وفترتْ همته، واستبدَّ به النعاس، وفي تلك الأثناء – وعلى الرغم من نؤمه المتقطع- قام مديرُ المخيم، وبعضُ معاونيه، بالسطْو على محتوى المستودعات.

وبطريقة إيمائية غير مباشرة يوحي الكاتب بتعرُّض الشيخ حامد لاعتداء آثم من الفاعلين، نُقل على إثره للمشفى، " في الصباح كان الشيخ حامد ممددًا فوق سريرٍ أبيض، ملفوفًا بحرام أبيض، يفتح عينيه ببلاهة وجمود، ويُحْلقُ في الوجوه الملتفَّة حوله " [2] وزيادة في السُخرية، والتهكُّم، يضيف الراوي، قائلا: " إن مدير المخيم علق لمن معه على مشهد الشيخ حامد، قائلا: " المسكين، لقد هَرمَ " [3] سخرية تؤكد أن مدير المخيم تعمَّد أن يعهد للشيخ بالحراسة ليسْهُل عليه، وعلى مساعديه، السَطْوَ على محتوى المستودعات، ونسبة الجريمة لفاعل غير معروف. وفي هذه الحال يتحمل الشيخ الهرم مسؤولية ما حدث، ووَقع.

وهذه القصة، إذًا، تروي نموذجًا من حكايات الفساد في المخيَّمات، وقد اخترع لهذا الغرض عددًا من المواقف: موقف مدير المخيم، وموقف أبي علوش، ومؤقف إدريس، وأخيرًا موقف الشيخ حامد نفسه. وأجرى هذه الحكاية التي تتخلَّلُها مواقفُ بوليسيَّة لتؤدي إلى هذه النتيجة التي كادت توحي لنا بها عتباتُ القصّة، إذ لم تكنْ محاولات الشيخ حامد التملُّصَ من هذا التكليف محاولاتٍ عبثية، أو عشوائية، من تدخلات المؤلف، وإنما كانت متعمَّدة بهدف التأثير على توقُّعنا لنهاية القصة. فالعبسي - مثلما يتضح - يحوك حكايته بتأنٍ، ولا يُعجله في روايته الوقائع مُعجِّلٌ يعيق النمو العضوي للقصة، بحيث يسوق القارئ سوقًا لتوقع هذه النهاية، فلا تبدو له مفتعلة، أو فُرضتْ على القصَّة بالقوة.

وفي قصة أخرى بعنوان " قضية حبّ " يحاول العبسي تلخيص المسألة الفلسطينية، وتجسيدَها، في رمز اختاره من عالم الحبّ، والعواطف. فالحب الذي يجمع بين بطل القصة، والمرأة (مليحة) التي قتلت في أثناء الزفاف؛ (موتيف) رمزي لعلاقة الإنسان الفلسطيني ببلاده التي فقدها مثلما فقد العريس مليحة في أثناء الزفاف. وهذا الذي يحدثُ، في ما يشبه الواقع الافتراضي، سيؤثر تأثيرًا كبيرًا في حياة المحبِّ الذي يجدُ نفسه كطريد الفردوس شريدًا: " الآن أتسكع بين المدن الغريبة. أجوب الحانات.. والمقاهي.. أدقُّ بقدميَّ الأرصفة.. أرقبُ لوحـات المرور . وأعمدة الكهرباء. تثيرني الأضواءُ المنبعثة من الغرف المضاءة. ينطلقُ منْ جوْفي صراخ:

1.المطر الرمادي، ص 21

2.السابق نفسه، ص 24

3.نفسه

- ع ع ع ع ع ع.. وأظلُّ أمشي في الليل "

مثلُ هذا المصير الذي يؤول إليه بطل القصة يرمز – بصورة مباشرة- لمصير الفلسطيني الذي فقدَ بلاده (مليحة) وفقد بذلك البوصلة التي ترشده، وتحدِّدُ له الاتجاه الذي ينبغي عليه أن يسلكه، ليحقق الخلاص، فهو تائهٌ، وضائعٌ، يُدْمنُ الوَجَع، وتتقاذفه المنافي تقاذفَ الكرة بين أقدام اللاعبين.

على أنَّ العبرة في مرويات العبسي، وما تفصح عنه من انتقادٍ للفساد، أو دعوةٍ للالتحاقِ بالمقاومة، وبخلايا النضال ضد الاحتلال، بدلا من الاستسلام للظروف، ليست في هذه الطروح، وإنما العبرة في محاولاته الرامية لكتابة القصة ذات النسيج اللغويّ المحكم، المتماسك، الذي لا يخلو من تجديد. وهذا يكادُ يكونُ واضحًا في معظم القصص، لكنَّ قصة " الرصيف البارد " [1] من القصص التي عمَد فيها إلى الجملة المجزأة.. القصيرة.. التي تتضمَّن بمفرداتها المحدودة إيحاءً بمشهدٍ، أو بجزءٍ من المشهد السردي. ها هو يبدأ القصة بالفقرة الآتية "يدٌ قويّة تمتد إلى رقبته. تقبض عليها، تضغط. تضغط بقوة. تحاول خنقه. تمسك بشعره. تسحبه بعنف . تجرُّه. تضربُ رأسه بالجدار خلفه.. تغرز أظافرها في وجهه. تفجَّر الدم في عينيه.. تغلق فَمَهُ.. تحجب عنه الخواء. رأسه أشلاء.. أشلاء متناثرة.. وعيناه بركانُ لهب.. " [2]

فهو لا يستعمل الواو للربط بين الجمل إلا مرةً واحدةً، مع أن هذه الجمل – بلا ريب- تتلاحق، وفي ثناياها ما يشعرنا بأنها تترابط في جملة واحدة.

وإمعانًا في هذا النسْج، الذي يمنح القصة إيقاعاً سريعًا لاهثاً، يتلاعب العبسي بالخطاب السردي، فيتحول من ضمير الغائب إلى المخاطب " أنتَ الآن تتكوَّمُ في ذلك المقهى الصغير. فوق كرسيّ مهترئ. خلف الواجهة الزجاجية.. عيناك تسبحان في دخان السجائر. " [3] وهذا التنوُّعُ في الضمائر، والتنقُّل بين المتكلم والغائب والمخاطَب، تلاعبٌ مطَّرد، فها هو ذا يخاطب بطل القصة في مشهدٍ يغلبُ عليه وصفُ الراوي للمَكان " هذا المقهى الصغير قدرك. قدرك الذي لن تستطيع تغييره.. حاولتَ مرارًا كثيرة أن تهجُره. لكنَّك لم تقدر. شيء ما يشدكَ إلى هذا المقهى. ربما زبائنه الذين لا يعرفون الفضول. ربما لأنكَ تستطيع أن تغرقَ فيه في أفكارك السود.. دونما رقيب.. على أيّ حال، فإنّ هذا المقهى يبقى المكانَ الأصلحَ لكَ.. خصوصًا في مثل هذا الطقس. حيث الجوُّ يقطرُ بَرْدًا " [4]

فهذا خطابٌ يتَّجهُ فيه الكاتب من الراوي إلى بطل القصة، لكنَّه يُعبّر، في الوقت ذاته، عن علاقة البطل بالمكان. وعن طبيعة المقهى. وعن الزبائن. وعن الأجواء التي تحيط به من الخارج. علاوة على هذا، ثمة أجزاءٌ في القصة يلجأ فيها الكاتب للاتكاء على صوت المتكلم. فهو يرَدِّدُ – لنفسه- عناوين الصحف:

1.المطر الرمادي، ص 57

2.السابق، ص 57

3.السابق، ص 58

4.السابق، ص 59

" هراء. لا جديد.. الأخبارُ كاذبة. كلها أخبار قديمة. لم تتغير أبدًا منذ أيام الحرب. الحفلاتُ الصغيرةُ وحدَها هي التي تتغيَّر. تتجدَّد.. وتطرأ عليها أشياء جديدة. حتى كليشيهات الدعاية تصطفُّ حروفها ببلاهةٍ، وجمود على الصفحات .. "

وفي معظم متواليات القصة يقوم الراوي بتذكير البطل، الذي لم يذُكُر المؤلف اسمًا له يعرف به إلا في آخر القصة (مروان) بما وقَعَ له مع زوجته، فإذا كان في ما يُذكِّرُه به شيء يحفزهُ على الحوار، فإنه لا يمتنع عن ذلك:

– لا،لم أنسَ شيئا

وقد يتعدى ذلك لحوارٍ ثنائيّ بين الرجل وزوجته، التي وعدته بطفل بعد عشر سنوات من المماطلة، حتى كادا أن يفقدا الأمل بالأطفال:

– ماذا أسميه؟

" الكلماتُ تطنّ في رأسكَ.. وفي أذنيكَ.. ولا تعي منها شيئاً. تزاحمتْ في رأسكِ أسماءُ كثيرة.. فجأةً، وجدت نفسك تنطلقُ في الشارع.. وأنتَ تصرُخ

– سميه مروان. سميه مروان ..

وهذا المنوالُ يطَّرد في غير قصة، في الرصيف البارد وفي المطر الرمادي وفي الجري في الزمن الممطر [1] وفي شيء من الحزن [2] فالمؤلفُ حريصٌ الحرصَ كلَّه على استخدام الجُمْلة المجزأة، واستبعاد حروف الربط، والعطف، وإضفاء إيقاع سريع، ولاهث، على لغةِ القصّة، وتنوّعُ المنظور السردي بتنوُّع الضمائر المتعددة، والمراوحة بين الراوي مُتكلمًا، والراوي محكيًا عنْه.

وفي قِصص " المطر الرمادي " قصةٌ واحدةٌ لا يأنسُ القارئ لبنائها السَرْدي، فهي حكايةٌ لا تطَّرد فيها المتواليات السردية اطرادًا سلسًا منسجمًا مع مبدأ الاحتمالِ، والضرورة. وهي الموسومة بعنوان " مشهدٌ ليليٌ على خشبة مسرحٍ صيفيّ " [3] فالقارئ يجد نفسه أمام وقائع فُرض عليها الطابع الرمزي فرْضًا، فالمرأة التي تُرضع طفلين قُتلتْ في المشهد الافتتاحي، لتصبح موضوعًا في المشهد التالي، ثم يدورُ حول الجثة شيءٌ من اللَّغَط، والحوار، الذي يريد الكاتب منه أن يكون رمزًا يُشخِّص فيه مأساة شعب فلسطين، غير أن هذا يبدو للقارئ مفتعَلا، وغيْرَ مُقنعٍ، ولا طبيعيّ، لذا نرى في تلكَ القصة نموذجًا ضعيفًا قياسًا بغيْرها من القصص.

الخيارُ الثالث (1981)

ولا يفوت القارئ أن يلاحظ التغيير الذي طرأ على كتابة القصة لدى العبسي في " الخيار الثالث ".. فهو يعـدل عن التركيز على المخيم إلى التركيز على الصحـراء من حيث هي فضاءٌ خالٍ، وموحش، ويثير الرعب.

1.المطر الرمادي، ص 51

2.السابق، ص 35

3.السابق، ص ص 41- 50

ومن التركيز على الماضي القريب إلى التركيز على الماضي البعيد، مستعيدًا ذكريات تعود بنا لزمن الانتداب الإنجليزي على فلسطين، وما كان يحدث في حينه من صراعات. فبطل القصة الموسومة بعنوان الدوايمة * خلف الليلة الثالثة [1] شابٌّ قُتل أبوه وهو صغير، على أيدي مجهولين، بيْدَ أن جده ذيب يتهم بعض الأشخاص من ثلة المختار، ومساعديه، من إقطاعيي البلدة. وعند النكبة يلجأ ذيب، ومعه حفيده حامد، إلى الكرك، ويقيمان فيها، وفي الزمن الذي يصاحب رواية الحكاية يكون حامد قد بلغ أشدَّه، وعليه أن يذهب إلى الدوايمة على فرسه متسللا من غور الصافي إلى وادي عَرَبة، وعبر الصحراء، وصولا إلى البلدة، ليثأر من قاتلي أبيه سلمان.

وفي الأثناء يتناوبُ على السرد عدد من الأصوات، صوت الراوي الذي يروي لنا شيئا عن ذيب، والصوت الآخر هو صوت ذيب – الجد- الذي شاخ في منفاه إلى حد العجز. وصوت حامد نفسه، وقد بلغ برحلته تخوم الدوايمة، فهو يخاطب نفسه خطابَ منْ يفكر بما ينبغي عليه فعله " ها أنت ذا يا حامد الذيب في آخر الصحراء. ولا بد أن الدوايمة في مكان ما. هنا أو هناك. أمامك أو حولك. ولسوفَ تدخلها هذا الفجر. لكنك هذه المرة لست صغيرا. ها أنت تمتلك فرسًا، وبندقية إذا انفجر الرصاص من فوهَتِها غاصت قلوب القتلة في بطونهم.. لن تصالح يا حامد. ولن تأخذكَ الرحمةُ بهم.. ولن تكون بينك وبينهم لغةٌ غيرَ لغة الرصاص. . الرصاصِ الذي يغسل كلَّ أحزان العالم [2] "

ومع أن القصة تشيرُ للانتداب البريطاني " لهم ثلاثة أرباع الأرض، ولهم صداقة مع الإنجليز، والحاكم الإنجليزي "[3] إلا أنَّ من غير الواضح تحديد الزمن الذي تجري فيه وقائع هذه القصة. فالأجواء التي تصاحب الجريمة التي أودت بحياة سلمان الذيب أجواءُ ما قبل النكبة، لكن تسلل حامد من الكرك، عبر غور الصافي، ووادي عربة، والصحراء، يوحي بمسار يؤكد وقوع الحوادث في الزمن الراهن. لا سيما وأن المؤلف ينبه في ثنايا القصة لمرور سنوات بين مقتل سلمان، والوقت الذي تقع فيه رواية هذه القصة. وتبعًا لذلك تثير القصة لدى القارئ أسئلة لا يجد الإجابات عنها في السياق، فمن هم الخصوم الذين تسلل حامد الذيب ليثأر منهم؟ وهل ما زالوا في الدوايمة، أم هُجّروا كغيرهم من مئات الآلاف من الفلسطينيين المتناثرين في المخيمات؟ وهل ثمة ما يُسَوّغ الحرصَ على الانتقام من قتلة أبيه المجهولين بعد كل هذا الزمن، بما جاء به من خصوماتٍ، وعداواتٍ، من الإسرائيليين، الذين قتلوا عشرات الآلاف، وشردوا الملايين، وانتزعوا الدوايمة من قتلة سلمان، وغيره؟ فهو يعدل عن التركيز على المخيم إلى التركيز على الصحراء من حيث هي فضاءٌ خالٍ، وموحش، ويثير الرعب.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن قصَّة الدوايمة خلف الليلة الثالثة قصَّةٌ يسترجع فيها الكاتب الماضي البعيد في حبكة تتخللها أصوات متعددة، ونقلة واضحة من الجملة المجزأة التي عرفناها في " المطر الرمادي " إلى الجملة السردية الطويلة، علاوة على اعتماده المونولوج الداخلي كلما كان الأمرُ ضروريًا. فالهروب من الحاضر للماضي يتطلب

---

1. الدوايمة هي بلدة الكاتب الراحل، وقد ارتكب فيها الصهاينة مجزرة أشار لها أحمد حرب في رواية الصعود إلى المئذنة انظر ص71 من هذا الكتاب.
2. الخيار الثالث، ط1، بيروت، ص 12
3. الخيار الثالث ص 8

الاعتماد على الذاكرة، التي يستسلم لها الجد من حينٍ لآخر، لكن هذا الاستسلام مشفوع – في كل الأحوال- بتوجيه الخطاب لحامد، الذي يظهر في القصة بمظهر البطل الأسطوري، فيذكرنا ببطولات الأدب الشعبي: " بدا حامد الذيب فوق الفرس ماردًا انبثق فجأة من رَحِم الأرض. بعينيه راح يدور عبر غبش الليل.. بدت الصحراء مثل متاهةٍ رماديةٍ واسعةٍ من الأرض الخراب..تنبت فوقها أعشابٌ شوكيّة متباعدة تتخذ شكل رؤوس شيطانية متحفزة." (1)

وهذه السمة من السمات التي تؤكد اختلاف الشخصيات بين المطر الرمادي و " الخيار الثالث " ففي المطر الرمادي نجدُ الشخصيات محطمة، وبائسة، ومعذبة، في الغالب، وتشعر بالضياع، والقلق، ولا تهتدي لطريق الخلاص. أما في الخيار الثالث، فهي شخصياتٌ نمطية، تتصف بالإرادة الحديدية التي ترقى بها إلى مستوى الأبطال الأسْطوريّين.

ومثلما أشير من قبلُ، يختلف المكان في الخيار الثالث، فهو يركز بقوة على الصحراء لأسبابٍ يلفُّها الغموض. ففي قصة (الطريق) التي يصعُب على القارئ أن يحيل ما يجري فيها من وقائع إلى واقع افتراضي ملموس، يطغى التصَحُّرُ على البيئة الحكائية. فالشيخ الذي يتطوع لمساعدة البطل التائه، ينبثق من رحم الأرض، ليقدم المساعدة، والعون، للبطل الافتراضي، ويعده بالخلاص إنْ هو اتبع نصحه: " عندما عادت خطواته تدبُّ فوق الطريق كانت آخر كلمات الشيخ ما تزال ترن في أذنيه.. لا تتوقفْ. امْضِ.. في الطريق. الصحراء لا تنبت الثمر. ليس فيها غير الشوك. والأفاعي. والسراب. وكانت الطريق ما تزال تمتد أمامَهُ بتحدٍّ " (2)

صفوة القول أن للعبسي تجاربَ في القصة القصيرة جيّدةً، ومهمةً، وقيّمةً، ولا ينبغي أن يمر رحيله بهذه الطريقة المشينة؛ فقدْ أهْملَ ذكرهُ، وقابلتْ رابطة الكتاب- التي ضحَّى من أجلها بالكثير- ذكراهُ بالتعْتيم، والإهْمال التام.

1,الخيار الثالث ص 6

2.الخيار الثالث ص 22

*الدوايمة هي بلدة الكاتب، وكان قد ولد فيها في الرابع من حزيران- يونيو عام 1945 وقعت فيها مجزرة أشار إليها أحمد حرب في روايته (الصعود إلى المئذنة) انظر ص 67 وما بعدها من هذا الكتاب.

إبراهيم نصرالله شاعرا
على خيط نور

من الخيارات الأســلوبية التي تكثر في قصــائد إبراهيم نصرــ الله الموســومة بعنوان [1] " لو أنني كنت مايســترو " 2009 ما يســتوقف القارئ الحصـيف، ويســترعي انتباه الدارس المُمَحّص، وهو اتكاؤه على محور معين في كل قصيدة. فتارة تتكئ القصيدة على محور الاستهلال، أو المطلع، بكلمة جرى تداولها في النقد القديم جدًا. وتارة على مركزية القافية التي تبدو في هذه الحال كما لو أنها محور ينتظم حوله حركيّة النص، وديناميّته، مثلما تنتظم البكرة حركة الدوران. وقد تتكئُ القصيدة على مركزية السؤال، الذي يتكرر من أول القصيدة حتى آخرها، في نسق متلاحِق، يجعل من الإجابة إضاءةً كاشفة للجانب الغامض من النص. وفي أحيان أخرى تتكئ القصــيدة على مركزية المفارقة، أي التناقض الظاهريّ، وأخيرًا ثمّة قصــائد تتكئ على مركزيّة المفردة، فتبدو في نسيجها اللفظيّ مُتمَحْورَةً حول كلمة واحدةٍ تتكرّرُ في رأس كل مقطع، شأنها في ذلك شأن القصيدة التي تتكئُ على مركزيّة الحرف، مثلما نلاحظ في قصـيدة " مُرورٌ "[2] التي تتألف من مقاطع تتوالى في نسَـق يشـترط فيه أنْ يبدأ كلّ منها بحرف النفي "لا ":

لا لستَ أكثرَ منْ يدٍ في موْجةٍ أو في ضباب

**

لا لستَ أكثرَ منْ سُنونَوَةٍ على أغْصان ريحٍ

واشتعال مطفأ بالفقدِ،

أرْصفةٍ تصيحُ بلا لسان،

لا لستَ أكثرَ من مُرورٍ في ضواحي الآنَ.. [3]

فهي تنمو بطريقة تتضــمَّنُ إلحاحًا خاصّــا على نفي ما يعتقده المخاطبُ الافتراضي ويظنه وصــفا للمتكلم، وعندما يشتبك الحوار بين " الأنا" و" الآخر" (منْ أنتَ حتى تشتكي؟) يلتحمُ قطبا القصيدة التحاما شديدًا في تأكيد المتكلم أنه لا يعدو أنْ يكون – في أحسن الأحوال- حكاية جريحة ضلّت طريقها من الحياة إلى صفحةٍ في كتاب:

من أنتَ حتى تشْتكي

أو أنْ تموتْ؟

لا لستَ أكثر منْ يدٍ في موْجَةٍ أوْ في ضَبابْ

وحكايةٍ مجروحةٍ فرّتْ على فَرَس الكلام

من الحياةِ إلى الكتابْ [4]

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

لا خيلَ عندكَ تهديها ولا مالُ

فليسعِدِ القوْلُ، إن لمْ تسْعدِ الحالُ

أو على طريقة محمد بن وهيب الحميري في مطلع مدحته للمأمون :

العذرُ إنْ أنصفتَ مُتّضِحُ وشهودُ حُبّكَ أدمعٌ سُفُحُ

أما قصيدة إبراهيم نصر الله " صورَة " [5] ، فتقومُ على تكرار التضاد اللفظي، والدلالي، وهو تكرارٌ يؤدي – بطريقة غير مباشرة- للاتكاء على المفارقة اللفظية المعروفة في الآداب باسم paradox وهي شكلٌ من أشكال التناقض الظاهريّ، سبق أن أشرنا لشيوعه في قصائد نصر الله القصيرة [6]. فعلى سبيل التمثيل نلاحظ - ها هنا - تركيزه المنصبَّ على المقابلة بين الخطايا والخُطى، فالأولى أقلّ، والأخيرة أكثرُ، مع ملاحظة ما بين الكلمتين من تشابُهٍ في اللفظ يدعو إلى التذكير بالجناس التصْحيفيّ. وينبّه الشاعرُ، أيضًا، على التقابل بين الميل للأغاني البَسيطة العذْبة، وجَرْي الذئاب التي تعْوي وراءه، والحناجر تتبعُ خطاهُ. ومع أنه يفكر في الماضي، إلا أنه يطيلُ التأمل في المستقبل تأمّلا أكثر. ويكتفي بدقائق ثلاثٍ ليغفو، ويحْلُمُ، ويصْحو، ولكنّه يحتاج لدقائق خمْس كيْ يتذكّر، وأحلامُه هي الأخرى لا تخلو من ذلك التناقض:

مروري على الأرْضِ مثلَ الفراشة

حلمًا تجلّى

وحلمًا تكسّرْ [7]

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

هنا في غيابِ الغِيابْ

حضورٌ لضوء كثيفْ

وعتمٌ جليّ [8]

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

لستُ أعْرفُ بعد ثلاثٍ وخمْسينَ

إنْ أقبل العُمْرُ، أوْ كانَ ولّى

كأني من بعد عمري هذا

رحيقٌ يملّحُ
ملْحا يُحلّى [9]

وفي قصيدة " أمّي " [10] ثمة سؤالٌ يتكررُ على مسمع المتكلم الذي يشير لنفسهِ، مستخدمًا ياء المتكلم تارة، والتاء تارَة أخرى، وأما صاحبة السؤال (الأم) فيشير إليها في معظم الأبيات بضمير الغائبة، أو المتكلمة، عندما يعدل بالنسق ملتفتًا من الغيبة إلى الحضور:

- هلْ رأيتَ الذي مَرّ بي
هلْ رأيتَ خروجيَ منْ جنّتي [11]

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

لا شيءَ
لم ترَ مثلي
وقد شبْتَ قبلي [12]

ويتكرر السؤال، وتتحول القصيدة – الحوارُ إلى صورةٍ شعريةٍ مفسّرةٍ لمشيبِ المتكلّـــم - المُخاطَبِ من طرف الأم:

اعترفتُ
أهزُّ لها الرأسَ كيْ لا أقولَ،
لقد شبْتُ قبلكِ
هذا، لأني أنا منْ رأى
يا وليفة هذا الصَباحِ المُعذَّب
كلَّ عذابِكْ [13]

فالمتكلم يردّ على الأمّ ردًّا يؤكـدُ فيه أن مشيبه قبلها شيء طبيعي، وله ما يفسره، فقد كان هذا المشيبُ، بسـبب ما رآه من عذابها المقيم، وألَمِها المضـني، فالسـؤال: هل رأيتَ، هل رأيتَ ،َ يتكرَّرُ مرارًا، متخذا وضْـع الكلِم المُضْـمَر الذي يومئ إليه المذكور، طبقا للعرف السـائد: " المذكور يدلّ على المحذوف"، ممّا يجعل السـؤال المضمر مركزًا محوريًا للقصيدة. أما في قصيدة " صَوْتهم " [14] فتحتلّ القافية مركز المحور النصّي، وهي قصيدة تتألّفُ من عشرة مقاطع، تتكرَّرُ في تسعةٍ منها قافية واحدة، على النحو الآتي: " أكثر، مبعثر، سكـــر، أكبر، تتمخْطر، يتبعثر، أقفر، أصـفر، المحرّر" وقد تبدو هذه الإشـارة للقوافي إشـارة رتيبة، في هذا السـياق، عديمة القيمة، قليلة القدْر، والأهمية، غير أنَّ من يقرأ القصيدة، بمقاطعها التسعة، يلاحظ أنّ للقافية في كلٍّ منها تأثيرَها على النسـيج اللفظيّ للمقطع برمَّتهِ، إذ يبدو، من النظرة العَجْلى، أنّ جلّ ما في المقطع من كلماتٍ يمهّد لكلمة " تتمخْطر " تمْهيدًا يمكنُ القارئ من استدْعاء القافيةِ، وتوقّعها، قبل أنْ تذكر:

لسْتَ عُصْفورةً تتقلّبُ في الجَوِّ
تسْخرُ منْ طائرات العدوِّ
وحينَ تَرى طفْلةً
لم ترَ الطيرَ من قبلُ
تهْبِطُ
كيْ تتمَخْطَرْ [15]

والإشارة في المقْطع الآتي إلى غزة، وما اعتراها من اتساع إثر النصْر الذي حقّقته، في وقت تضيق فيه الطريقُ على المحرّر، تجعلُ اللعبَ بالكلمات: محرِّر ومحرَّر (بفتح) مُتوقعًا لدى القارئ لتلوّهِ تلكَ الإشارة:

لستُ غزّةَ تبكي
وتضحكُ في نصرها
وقد اتسعتْ خطوَتيْن
وضاقتْ طريقُ المُحرِّر
نحْوَ بقيتهِ،
وفضاءُ المحرَّر [16]

فاعتياد القارئ على التنقل من مقطع لآخر، وعلى ترديد القافية المذكورَة، مَكّناهُ من توقّع ذِكْر " المحرَّر " في هذا الموقع. وقد يتعاون في القصيدة عنصران أسلوبيّان؛ كالقافية، والمفرَدَة. والمثال الساطع لهذه الظاهرة، هو، قصيدة "َيدٌ " [17] التي اجتمع فيها الإلحاحُ على كلمة " يدُها " والقافية المتكرّرَة في نهاية كلّ مقطع من المقاطع العشْرَة. وهي قافية تجْمَعُ بيْن اللام، التي هي صوْتٌ جانبيّ، متصلٌ، مجْهور، والواو أوْ الياء، وهما- أيضًا - صوتان متصلان ، مجْهوران. " خيول، هديل، مستحيل، أصيل، جميل، طويل، نحيل، رحيل، تسيل، صهيل" وشذَّتْ عن تلك القوافي كلمة خيول، ولا يُعدّ ذلك عيبًا من عيوب القافية، فهي ليست سِنادًا، إذ المعروف أنّ الشعراءَ، في القديم، ناوبوا بين الواو والياء، في مثل: مأمولُ، وسرابيل، في لامية كعب بن زهير المعروفة، المشهورة، باسم: " بانت سُعادُ ".

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

واللافت للنظر أنّ أكثر قصائد نصر الله هذه تعتمد مركزية الاستهلال باعتباره مِحْورًا نصّيًا، فالقصيدة الأولى في الديوان – على سبيل المثال- تتألف من ستة مقاطع، يستهل كلا منها بعبارة " لو أنني كنت مايسترو " وتلي هذه العبارة صورٌ تتراكم مترابطة بأحرف عطف، وبعد استيفاء هذه الصور يفاجئ الشاعر

القارئ بالعبارة من جديد " لو أنني كنت مايسترو ". وفي الأجزاء الأخيرة من القصيدة تتكرر العبارة في مواقع متقاربة جدًا مما يوحي باقتراب النص من نهايته، ويؤذن بتسريع الإيقاع:

لو أنّني كنْتُ مايْسْترو
لوحّدْتُ أغنية الأنْبياء
لو أنّني كنْتُ مايْسْترو
لكنتُ أخذتُ بثأري
من حروبٍ على بابِ بَيْتي
ومنْ لَهَبٍ فاجرٍ وَدَويّ
لو أنّني كنتُ مايسْترو [18]

ولا يلبث الشاعر إلا قليلا ريثما يبدأ قصيدةً أخرى يرْتكزُ فيها المحورُ على عبارة أخرى، وهي " في البعيد هناك " [19]. وفي قصيدةٍ له موسومة بالعنوان (المجانين) تتكئُ القصيدة على تلك الكلمة، فيفتتِحُ بها مقطعين من أربعة تتألفُ منها، وفي أخرى يكرّرُ الشاعرُ كلمة الأطباء في بدْء كلّ مقطع:

الأطباءُ لا يذكرون
سوى من سيأتي
الأطباءُ سِرْبُ طيورٍ أليفْ
يُحلّقُ بين حياتي وموْتي[20]

وفي قصيدة " صوتهم " التي سبقت الإشارة إليها، يستهلّ الشاعرُ المقاطعَ جميعًا بكلمة " لست ": لست سهلا، لست زيتونة، لست وردة، لست نافذة، لست عصفورة، إلخ.. وفي قصيدة " سلام " [21] تتكرّرُ بالطريقة ذاتها في افتتاح كلّ مقطع عبارة: " سألقي السلام ":

سألقي السلامَ على كلّ شيءٍ
لأنيَ فيهِ
على النثْر والشّعْر
يقتتلان إذا ما غَفَوْتُ
ويقتتلان إذا ما صَحَوْتُ
وقلبي رهينة
سألقي السَلامَ على كُلّ شَيءٍ
لأنّيَ فيهِ... إلخ [22]

والصلة بيْن تكرار كلمة، في أول المقطع، والمحور النصّي- تطغى على قصيدة أخرى، بعنوان " اللغات " وأخرى بعنوان " رغبات " يكرّر فيها، ببعض من الإسراف، كلمة: " خذيني". وقد يعمد إلى تكرار المكان في مقدمة كل مقطع، مثلما هي الحال في قصيدة " شرْفة " التي اطّردت فيها إشاراته لموقع " الشرفة " فهي ضيقة

تارة، وتتدلى تارة، وعالقة في الفراغ تارَةً أخرى، ولا تكلم صاحبها تارة، وتذبلُ، وتحلمُ، تاراتٍ أخر. وقد يتجلى المحور النصي عنده في الارتكاز على شبه الجملة في أول كل بيت:

لهُ تحْتَ نافذتي ياسمينْ
له قُرْب بابي صلاة
وفوق جداري الوحيدِ لهُ ذكرياتْ
له في حديثي الطويل عنِ البَحْر بحْرٌ
له في كلامي النخيلُ الذي لمْ يَطلْ هكذا
قبلَ أنْ يخْلقَ اللهُ هذا النباتْ
له ساعدي
إذْ يُلوّحُ لي
ثم يذبُلُ كالنورِ في شُرُفاتي [23]

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

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

تموت الزهور بلا سببٍ واضح دائمًا
كل مرّة
على الحد بين احتمالين

حزنٍ وعرسٍ على حد شعرة
فأين المسرَّة؟ [24]

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

اشترتها
لتفعلْ بها ما تشاء.
فهي حرّة.[25]

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

وخذ الندى
شغف الصغار
لنهاية الأفق البعيد
وقل له أنت النهار
واصعد جبالا أنت
قل كل شيء، ما تريد،
إن النهاية أوَّلُك [26].

وبعضُ قصائد نصرالله في هذا الكتاب تقوم على جمع، وَلْمَلمَة التفاصيل، التي تجعل منها صورة لحياة الناس اليومية. ففي " قتلوا جميع الناس" المهداة إلى روح الصحفي الإيطالي فيتوريو أريجوني، يلملم المتكلم هاتيك التفاصيل، لترسم مشهدا تطبعُ به حياة الناس في المكان الذي يسوده العنف، والقتل، الموجَّه من السلطة بالطبع، فهم يقتلون: الناس، المآذن، الأجراس، السهول، الشواطئ، الخيول، الطيور، الفراش، والقدس، والخليل، والعنب، والبحر، ويقتلون حتى الفرح في أحداق الصغار، فهمْ أول الصرْعى. وهذا النسق القائم على تعداد المذابح، وصور القتل المستمر، يقنع المتكلم الذي يخاطب ذلك الصحفي بأن هذا الموت كله يكفي لإشباع شهوة القتل، غير أنهم لم يكتفوا بذلك، فكأنَّ موت ذلك الصحفي وحدهُ هو الذي يشعرهم بالإشباع، فقتلوه، لكنهم في المقابل يموتون بمعنىً آخر للموت:

نم،
كل هذا الموت يكفي
كي يموتوا كلُّهم
خجلا وعارًا
أيها الطفل الجميل[27]

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

الفتى
كان يعرفُ أن الفتاة تحبُّ سواه
سيقتله حبُّها مرتينْ
ولكنْ أحَبّ[28]

فعلى الرغم من المفارقات التي تعجّ بها القصيدة، وبالتالي الحياة، لا يتخلى الفتى عن حبه، وتعلقه بتلك الفتاة التي تذيقه العذاب مرتين لا واحدة. أي أننا نحن - بني الناس - نريد الأشياء مع علمنا مسبقا أن فيها حتفنا، ومع ذلك لا نفتأ نريدها ونتشبث، كالفراشة التي تحلق حول اللهب مع علمها أنَّ حتفها فيه. أما القصيدة اللافتة بصورها، ومقاطعها المتواشجة من الداخل عبر نسيج لغوي يقود إلى نهاية يتوقعها القارئ من المطلع، فهي (العصافير) وربما كانت العصافير- ها هنا - طيورا حقيقية يرمز بها المتكلم في القصيدة لما هو أحرى بالعناية، والالتفات، من العصافير وأجدَر، على أهميتها في حياة الناس، وفي جماليات الكون. فقد ابتدأ بذكر حركة الطيور الدائبة بألوانها المختلفة، وهجراتها المتعددة. مع ذكره المقهى، والمقعد الذي تجلس فيه تلك التي يزعم أنها تراقب حركة الطيور في الذهاب، والإياب، في الصباح والمساء، حتى ليهيّأ لها أنّ الريح حين تحطّ على الأسلاك إنما هي عصافير، أو كالعصافير:

وريح من البحر جاءت
وحطتْ على السلك مثل العصافير
هل قلتِ
إن هناك على السلك حطَّتْ رياحْ
كل شيء هنا غامضٌ في الصباحْ [29]

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

أعيد قراءة هذي القصيدة سبعًا
لتُفتح نافذة لم تر الشمسَ
نافذتي هي، أو ربما نافذة الجار
تلك التي أعتمت فجأةً
منذ غابتْ وليفته
وعلى حافة من رخام
نمَتْ وحشةٌ مرّةٌ ثم سالت على حائط من حجرْ [30]

فبهذه الصورة تلتفُّ عناصر القصيدة بعضها على بعض التفاف أغصان الشجرة، وتزداد تركيبا وتعقيدًا. وما يستدعي الانتباه أن الإلحاح على هجرة العصافير، وعلى شهوتها للسفر، وعلى حركتها الدائبة المستمرة، بين قدوم وذهاب، وبين مجيء ورواح، يبعث على التذكير بالبحر البعيد، وببلاد لم يرها أهلها منذ زمن، وقلوبهم المتلهفة على العودة أصبحت كالقناديل معلقة فوق الشجر. فالشاعر – إذًا- يقيم علاقة داخلية بين المقهى، والعصافير ، والقصيدة، والبلاد التي لم يرها أهلها منذ زمن طويل، لتعود القصيدة في هذا المناخ النفسي نحو اختيار عصفور من بين العصافير المهاجرة ، وهذا العصفور يحط على سروة، ويختار بابًا، فسريرًا، فَمِخدّة، فوجهًا كأنه الوردة، ويشق قلب الوردة ليطهّرَهُ، ويشدو:

لا تطمئني لغير الجناح
اطمئني لهذي العصافير تعلو
اطمئني لهذي العصافير ترحل
ولا تتركي غير ذالك خلفك
كلُّ مكان ستمضي إليه العصافير أجملْ[31]

مغزى هذه الحركة المتواترة ، المتصاعدة، من العصافير ومن الأشياء؛ الريح والبحر والنافذة والرخام والحجر والقلوب، والبلاد التي لم تر أهلها منذ زمن غير قصير، والسروة والباب والسرير والمخدة والوردة، هو الإلحاح على معنى باطني عميق غير مباشر، ورمزي، وهو ضرورة أن تمارس القصيدة- الإنسان الحرية، وألا تخضع لقيود الزمان والمكان. وأن نترك لأرواحنا المتعطشة للحرية أن ترفرف في فضاءات بعيدة لا تأسرها قيود الواقع. وقد طغت البساطة على قصيدته الموسومة بـ " الطغاة "، ففيها تساور المتكلم أسئلة عدة، فهم كغيرهم من البشر يحبون أولادهم، وأعيادهم : أعياد ميلادهم وأعياد تنصيبهم طغاة، وتخليد أسمائهم بقصائد لا تعوزها الأوزان. ففي كل مكان ذكرى لهم منقوشة أو محفورة لا يحبون لها أن تنسى: في السجن، وفي الشارع، وفي المسجد، وفي الكتب المدرسية التي تفتح على صفحاتها الأولى وتكرس لصورهم المزدانة بالنياشين، وبعد تعداد هذه الأشياء

التي يهيم بها الطغاة حبًا يبدأ التساؤل، وهو: ما الذي يجعل الشعوب تكره هؤلاء الطغاة، والحال أنهم يحبون لأنفسهم ما تحبه الناس. ولم تصرُّ الشعوب على تعكير صفو هؤلاء الطغاة أهو حسد منها ؟ هذه التساؤلات تقود للنهاية التي يتمركز فيها المعنى غير الصريح، فهي – أي الشعوب- لئيمة تنسى أنّ هذه الأوطان ،التي هي أوطانها، وأوطان الطغاة على السواء، مِلْك لهم:

الشعوب اللئيمة تلك
نسيت فجأة،
أن أوطانها هي أوطانهم
أنّ أوطانها هي مِلْكٌ لهم (32)

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

لا بأسَ
يومان، ثم يكون هناك ضوءٌ،
تكون هنالك نافذةٌ ،
بابٌ، وبيتٌ، وحوشٌ، ورملٌ، وشارعْ
ويكون هنالك خبزٌ وملحٌ
زيارة جاراتنا في الضحى،
وترابُ الحديقةِ،
شايُ المساءْ
يكون نهارٌ كما تتذكَّره دائمًا
مثل حلمكْ (33)

وهذا الاسترسال في تعداد ما يبعث في عروق الطفل الاطمئنان، وشيئا من دفء الأمان، لا يفتأ يتواصل: فالطرق ستكون سالكة، والظل يمتد أمامه نحيلا فارعًا على متن الطريق المؤدي إلى منزل جدهِ. والهواءُ

لا بد أنْ يكون منعشًا، وغناء الطيور لا بد أن يكون عاليًا، مثل ضحكةٍ مُجلجلَةٍ من صبيّ رائع، ولهذا تقولُ في نهاية المطاف:

لا تخفْ
كل ما في الجوار ثلاث كتائب
خمسون دبابةً
وثلاثة آلاف وحْش يُسمَّوْن شبيحةً
لا تخفْ
كل ما في الجوار هناك..الظلامُ وبعض المدافع.[34]

تجمع القصيدة إذًا بين هذين النقيضين: الأمان الموعود، والأسلحة الفتاكة المدمرة، والشبيحة الذين يملأون الظلام رعبا حول البيت. صورة تؤكد أن للحقيقة وجهين: وجهًا نراه في الحلم، ووجْها يجبهُنا على أديم الواقع القاسي إلى حد الجريمة، ومثالُ هذه البنية يتكرر في قصيدة أخرى جيدة هي قصيدة " الطاغية " [35]وفي قصائد أخرى عدة لكن القصيدة التي لا بد أن تستوقف القارئ هي قصيدته (مستوطنة) [36] فمع أن العنوان مباشر جدًا، ويوشك أن يزور عنه القارئ منصرفا بدعوى أنه تلقى المعنى من العنوان، فلمَ يُعنّي نفسه بقراءة البقية، إلا أن من يقرأ النص يكتشف أن العناوين المباشرة ليست دائمًا دليلا على انعدام التوفيق، أو على الاختيار الخاطئ. أو على الوضوح الذي يرقى إلى حد الابتذال السطحي. ففي القصيدة تتراكم صور شعرية عن الشجرة، وعن القبَّرة، وعن الثمرة، وعن الناي، وعن النجمة المبهرة، وعن البلبل الغريد، وعن شقيٍّ شغفته ابنة الحي حبًّا فأحبّ، وعن حقل الكمثرى، وعن طالب حفظ الدرس حفظا جيدًا، وعن ابتسامات تشف عن تطلع للحياة بآمال عراض، وعن سوسنةٍ وغروب ، وعلى نحو مباغت تنحرف القصيدة عن هذا الاتجاه، سالكة اتجاها آخر مناقضًا تمامًا :

هنا كانت الضحكة الفاتنة
وحديث الغروب إلى السوسنة
قبل أن تتقدم دبابة لتشق الطريق
إلى قمة التل،
تبني لقطعان جيش الغزاة
على صدر أميَ
مستوطنة [37]

مثل هذا التنقل: من بوح شعري بالصور عن شأن يبدو شخصيًا بحتاً إلى هذه الصورة التي تنفتح على مرأى دبابة زاحفة تقوم بتدمير المشهد الكوني المتلألئ بأنوار الربيع الملائكية، مُفسدة ما كانت توحي به هاتيك الصور من روعة الحياة، وتفتحها على آمال كبار، إنما هو طريق جديد يسلكه الشاعر للكشف عن قسوة الواقع، وعن قسوة ما يقوم به الغزاة على الأرض في فلسطين.

نعم، ثمة أسلوب يعتمد المواربة في النص، لكنه ينتهي بنا بهذه المفارقة التي تسبغ على الواقع الكثير من الرؤى السوداء التي تشعر القارئ بالمرارة. وأكثر قصائد الديوان تجمع بين تلك البساطة على مستوى الشكل أو البنية، والتدرج في طرح التساؤلات، وبناء القصيدة بناءً يبلغ به الشاعر الذروة التي تضيءُ، وتضفي على تفاصيل الحياة، وفتات الواقع، معنىً آخرَ يمثل انعطافًا بالرؤى الشعرية عن السائدِ والمألوف.

الهوامش

1. إبراهيم نصر الله: لو أنني كنت مايسترو، الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت، ط1، 2009
2. السابق ص 66
3. السابق 66
4. السابق ص 67
5. السابق ص 53
6. انظر= إبراهيم خليل: من الشـــعر الحديث والمعاصر، ورد الأردنية للنشر_ والتوزيع، عمان، ط1، 2009 ص 240-245 وللمزيد انظر = إبراهيم نصر الله: عواصف القلب، دار لشروق، عمان، ط1، 1989
7. السابق نفسه
8. السابق ص 42
9. السابق ص 44
10. السابق ص 36
11. نفسه
12. السابق ص 37
13. نفسه
14. السابق ص 28
15. السابق ص 29
16. السابق ص 30
17. السابق ص 79
18. السابق ص 8
19. السابق ص 16،11
20. السابق ص 26
21. السابق ص 26 السابق ص32
22. السابق ص 33-34
23. السابق ص 86
24. إبراهيم نصرالله، على خيط نور، الدار العربية للعلوم(ناشرون) بيروت، ط1، 2012 ص 31
25. على خيط نور، ص 31
26. السابق ص ص 40- 41
27. السابق ص 44
28. السابق ص 46

29. السابق ص 54
30. السابق نفسه
31. السابق ص 56
32. السابق، ص 91
33. السابق، ص 112
34. السابق، ص 114
35. السابق، ص 121
36. السابق، ص 171
37. السابق نفسه.

إحسان عباس ناقدًا رائدًا

للتعرف على ريادة إحسان عباس(1920- 2003) للنقد في الجانب الشعري اخترنا ما كتبه عن البياتي الشاعر العراقي المعروف(1926- 1999). وهو مقالٌ طويلٌ كتبه الراحل في العام 1954 ليُنْشر في مجلَّة الآداب اللبنانية، غير أنَّ طول المقال حال دون نشره، فظهر في كتيِّب عن إحدى دور النشر في بيروت. وهو الكتيّب الذي يفترض أن يحمل عنوان المقال " عبد الوهاب البياتي في أباريق مهشمة" (1955) وجرى تعديله ليصبح " عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث". ومقال آخر كتبه في أخرة من حياته عن القصيدة القصيرة في الشعر العربي اليوم.

وهذا الكتيّب يمثل أول دراسة يكتبها إحسان عباس عن الشعر الحديث، إذا تجاوزنا بشيءٍ من التَسامُح مقالتيْه عن التجديد في شِعْر نازك المَلائكَة، وتطوُّر الاتجاه الفني بين عاشقة الليل، وشظايا ورماد 1953 للشاعرة المذكورة. عدا عن هذا يتوجه الناقد في مُسْتهل الكتيّب لما سماه " أضواءٌ خارجية " وما الأضواء الخارجية – في الواقع- إلا مَلاحظُ يلتفت فيها الناقد لظهور مدرسة شعرية غربية تزعَّمها بادئ الأمر الشاعر إزرا باوند Pound (1885- 1972) وهي التي تعرف باسم الصوريين Imagists ومن أتباع هذه المدرسة إليوت Eliot (1888- 1965) وإيمي لـوولAmy Lowell(1874- 1925) ووليم بتلر ييتس Yeats(1865- 1939). وقد حاوَل هؤلاء الشعراء الاقتراب بالعبارة الشعرية من تلك التي تشيع في حديث الناس اليومي، بعيدًا عن مقاييس البلاغةِ، وقيودِ النَظْم " ليكون الشعر بسيطًا كأبسط أنواع النثر، كأنه صَيْحة تخرجُ من القلب".

وربط إحسان عباس ربطًا وثيقًا، محكما، بين مذهب البياتي في شعره، ومذهب الصوريّين، فالبياتي حاولَ أنْ يجعلَ منْ شعْرهِ شعرًا شبيهًا بحديث الناس العادي، سواء من حيث اللفظ، أوْ النَغَم، وأتاح له الشعر الحرّ- بما يتصف به من مرونة نحويّة وعروضية- ذلك، خلافا لنازك الملائكة التي تعذَّر عليها - نتيجة تشبّعها بالشعر القديم - أن تُكْسِبَ الشعر الحُرَّ خفَّة الحديث العادي. وهذا ما نجح فيه البياتي، لا لأنه تأثر بالصوريين حسب، وإنما استجابة منه لدواعيَ نامية في حياتنا المعاصرة. وتبعًا لذلك جاءت طريقته في رسم الصورة مختلفة عن طرائق الصوريين، فهو لا يتخلى عن دلالاتِ الألْفاظِ مثلما يفعلون، وإنما يَردّ إليْها حياتَها، جاعلا منها قناعًا يُخفي وراءَه المَعاني الكامِنَة. فالصورة التي هي شيءٌ مشتركٌ بينه وبين الصوريّين غاياتها هي التي تختلفُ، وتتبايَنُ، وفيما عدا ذلك يلجأ البياتي إلى نثر أجزاء الصورة نثرَ الدراهم على صدْر العروس.

الحي المكسيكي

وتأكيدًا لهذا الشبه، بين صورة البياتي، والصورة لدى الصوريين، يوازن الناقد بين قصيدتين، هُما "سوق القرية" للشاعر البياتي، وقصيدة جون فليتشرFletcher (1860- 1950) المؤسومة بالعنوان " الحي

المكسيكي". وهي من قصائد جمعها مونرو في كتابٍ بعنوان " الشعر الحديث - مقدمة ومختارات "(1919). ففي القصيدتين ثمّة مشهدٌ يُهَيِئُ لكليْهما مجالا لالتقاط أجزاء كثيرة مبعثرة ليركب منها صورة، وكلاهُما يجمع داخل الإطار الكبير ما تحتويه الصورة من أجزاء متناثرة في سوق القرية، أو في الحيّ المكسيكي. وكلاهما يستمدُّ أجزاء الصورة من الواقع. فيما يمثل التكرار مظهَرًا آخر من مظاهر الشبه بين البياتي، والشعراء الصوريين. فقصيدته " مسافرٌ بلا حقائب " قصيدة يتجلى فيها التكرار، سواء ما كان منه دالا على التحليل الذي يُفَصِّلُ المُجمل، ويجزئ غير المُجزأ، أو الدال منه على التراكم: أي تجميع ما هو متفرّق. ويخلص إحسان عباس من هذه الموازنة المجتزأة لنتيجة تفرضُ ظلالها على سائر الدراسة، وتتراءى في تركيزه على شدّة الشبه بين الصورة لدى البياتي واليوت. ويسلط الضوء في أثناء ذلك على الشكْل، وما في الشعر الحرِّ منْ مقوّماتٍ فنية جديدة كالغموض المُحبّب.

وعلى الرغم من أنَّ مقالته عن" أباريق مُهشَّمَة " تحتفي بالمقارنات، والمَلاحِظِ الشكلية القائمة على الصياغة، والصورة، والوزن، والعبارة النثرية التي تقترب من طبيعة الحديث العادي، إلا أن الناقد إحسان عباس لا يفتأ يشير إلى العامل النفسيّ، وإلى دوْره في فهم الشعر، وتذوُّقه، والحكم عليه ضعفًا، أوْ جودة. فلكيْ نرفع " حُجُب الإبْهام عن شعر البياتي، لا بدَّ لنا من أنْ نحْملَ في أنفسنا مُقدّماتٍ كثيرةً أهمها مقدماتُ الفهم النفسي، الذي لا يتطلَّب الإحاطة بعلم النفس، مثلما يُظنُّ، وإنما الاستئناسَ بطبيعة اللاوعي حَسْبُ "ففي قصيدة " البابُ المُضاء " رمزٌ، وهذا الرمزُ لا نستطيعُ الوقوفَ على دلالتهِ ما لم نعد لما ترسَّبَ في نفوسنا الجماعيّة من مفاهيم لتلك الرُموز؛ فالهرّة التي تأكلُ أولادها ترمزُ للمدينة التي أوْمَأتْ إليها ميْسونُ الكلبيّة - زوْجَ مُعاويَة - في البيْت:

وَكَلْبٍ ينْبح الطـرّاقَ دونـي أحَـبُّ إلـيَ منْ قِـطٍّ ألـــيفِ

وأكثرُ التشبيهاتِ عنْد البياتي متصلٌ بحالاتٍ منَ التقزّز النفسيّ، أو الثورة النفسيّة على الأوضاع الممقوتة. وفي موقع آخر نجدُ الناقدَ يتحدثُ عن علاقة الأسطورة باللاشعور:" فاللاشعور عند البياتي مَسْرحُ الصراع بين شخصيتين، أوْ رمزين، هما: برومثيوس، عَلَم التضحية العنيد، وسيزيف، الذي يرْمزُ للجهود الإنسانية الضائعة، والسعي المُخفق". ومَيْلُ البياتي للنموذج الأسْطوري الثاني (سيزيف) أكثر من الأول " تعبيرٌ غيرُ واعٍ عن العذاب القسْريّ، والقهْر، خلافًا لنموذج برومثيوس الذي يعبِّرُ عنْ التضْحيَة الاختياريّة، وهذا لا يتنافى مع إحْساس البياتي المرّ بالخيبة التي يخالطها شيءٌ من التفاؤل منْ حينٍ لآخر".

سفر الفقر والثورة

وفي دراسته" الصورة الأخرى في شعر البياتي " 1966 يتناولُ ديوان" سِفْرُ الفقر وَالثورة ". ولا ريْب في أن الدراسة امتدادٌ لذلك الذي قام به في دراسته المذكورة، الأمر الذي يبدو واضحًا في تتبّع الناقد أصول القصائد، وجذورها- بكلمة أدق- في تجارب الشاعر المُبكِّرة، فقد أوضح لنا أنّ قصائد هذا الديوان ظهرتْ بوادرُها في دواوين: " عشرون قصيدة من برلين "، و" أشْعار في المنفى "، و" المَجْد للأطفال "، وفي ديوان "كلماتٌ لا تموت " مؤكدًا أنّ " سِفر الفقر والثورة " يمثل ارتقاءً في مِعْراج التطور الفنّي للشاعر، وارتقاءً في سَعْيهِ الأفقيّ

للبحث عن رمز شعري كبير يجمع بين الذاتي والجمْعيّ، فوَجَدهُ في المعرّي تارة، وفي الخَيّام تارة أخرى، وهو إلى ذلك ارتقاءٌ بتأملاتِ الشاعر الفلسفيّة، والفكرية، التي تسبرُ غوْرَ الموقف الإنساني.

والدراسة، على الرغم من ذلكَ كلِّه، لا تعدو أنْ تكونَ امتدادًا لدراسته حوْلَ " أباريق مهشَّمة " مثلما ذكرنا، فالأولى عرضت لأصناف الصورة في شعْر البياتي، وما فيها من دلائل التأثر بمنهج الصوريين، وهو في الثانية يشير إلى نوع جديد من الصور يوحي بالكثير الجمّ من نماذجه بصورٍ أخرى، فالصورة المشوَّهة التي يقفنا عليها البياتي في محنة أبي العلاء المعري، مثلا، لا تعدو أن تكون طريقة لجأ إليها الشاعرُ لإظهار المفارقة الساطعة بين أبي العلاء، من حيث هو رمزٌ كبيرٌ، والجانب اللاإنساني في الموقف العامّ. ولهذه الصورة الأخرى التي جرتْ الإحالة إليْها بطرق غير مباشرة سَطوةٌ على القصيدة، بحيث يظلُّ القارئ يتساءل: أينَ هي مِحْنة أبي العَلاء، فلا يعثر على الجواب فيها، وإنما في ذلك الواقع الذي ترمزُ له، وتومئ إليه، وهو الذي عناهُ الناقد بالصورة الأخرى.

وتمثل المقالة، بصفةٍ عامّة، توجّهين جديدين في نقده إلى جانب التوجهات الأخرى، أولهما: هو الإمعان في التفسير؛ وذلك يتضح في الجهد الذي بذله الناقد في شرح الرموز التي طغتْ على شعر البياتي، وأضفت على قصائد هذا الديوان بعض الغموض المُحبَّب. وثانيهما: هو تسليط الضوء على اللغة العَفويّة، البسيطة، في دواوين " عشرون قصيدة " و" أشعار في المنفى " و"كلماتٌ لا تموتُ " ففي هذه الدواوين من الأداء اللغوي ما يُضْفي على الشعر بُعْدًا لسانيًا مُسْرفًا في التبْسيط، تمثله محاكاة الشاعر للعبارة العامية في النَظْم، كقوله المُتكرر: يا ألف عينٍ نظرتْ، ويا ألفَ شوْق جاءَ.. ممّا يذكرنا بقول العامة: يا ألفَ نهارٍ أبيَض. وكذلك القول " أموت من أجل عناقيد الضياء الخُضْر " أوْ " أموتُ في كأسٍ منَ الحليبِ ساخِن " أو قوله " أنا صريعُ الأعين الزُرُق " و" أنا شهيد العشْق في بلادكم.." فهذا، وضروبُهُ في" عشرون قصيدة من برلين"وفي" أشعار في المنفى" يمنح القصيدة في رأي إحْسان عبّاس صبغةً واقعيّة، وإنْ كانَ الإسراف فيهِ يبْلغُ حدًا تنكرهُ البَساطة الفنية، ويأباهُ الفن.

القصيدة القصيرة

ونحنُ مضطرّون في هذا لنقفز قفزة كبيرة في تتبعنا لريادة إحسان عباس في نقد الشعر الحديث، فنقف عند دراسته المدْمَجَة منْ مقالاتٍ عدة حول القصيدة القصيرة في الشعر العربيّ الحديث 1993. وفيها يلْجأ الناقد - كعادته - للبحث عن شرعية لهذا اللون الجديد من الشعْر في التراث، على الرغم من أن النماذج التي استشْهدَ، ومثّل، بها لهذا النوع من الشعر- أي القصيدة القصيرة- قلّ أنْ يُسَلّم الدارسون بأنها قصائد. وتتبّع نماذج من هذا الفن في الشعر الحديث، فبدأ بالشّاعر السوادني صلاح أحْمَد إبراهيم (1933- 1993) مرورًا بشعراء جرى إدراجُهم دون ترتيب، فبدأ بإبراهيم نصرالله، ثم محمد إبراهيم لافي، ثم خيري منصور، وعلي الجندي، ومحمد القيسي(1944- 2003)، ومريد البرغوثي، وعز الدين المناصرة، وسامي مهدي، مع أن النسق التاريخي يتطلب أن يقدم المناصرة على هؤلاء جميعًا ثم البرغوثي، وهكذا.

وفي التحليل النقدي للقصيدة القصيرة نجد الناقد الكبير يعدلُ عن مرتكزاتٍ نقدية، ومعايير، لطالما أكّدَ عليها وكرَّر اعتمادها في مقالاته السابقة؛ كالعامل النفسي، أو التأمل الفلسفي، أو الوعي الإيديولوجي، أو البناء الذي يقوم على الوحدة، فلا يسمح الشاعر بتناقضٍ يفسدُ السياق، أو يُعكّرُ الجوَّ الشعريّ، والمناخ الفنّي.

وأضرب عن التذكير بالتنوع، وضرورته في الشعر، أو التركيز على التشبيه، وعلى الاستعارة التصويرية، أو النوْبة الشعرية، التي ترتج لها نفس الشاعر ارتجاجًا فيصْهَرُ الألمَ شعْرًا، ولا حتى الانتساب لمذهبٍ شعريٍّ معيَّن؛ رومنطيقي أوْ واقعي. وإنما نجده في هذه المقالة يركز تركيزا شديدًا على الشكل الذي ظهر بعضُ جنوحهِ إليه، وميله نحوه، في مقالته عن" أباريق " البياتي، والصورة الأخرى. فالقصيدة القصيرة تشبهُ أحيانًا البورتريت، وأحيانًا تشبه النكتة التي لا تخلو من مفارقة ساخرة. وهي عند بعضهم أبياتٌ محدودَةُ العدد لا غير، بمعنى أنها لا تختلفُ عن القصيدة غير القصيرة. وفي نماذجَ أخْرى هي أقربُ للخاطرة منها إلى أيّ شيءٍ آخرَ. وعند مُريد البرغوثي لا تتعدى أن تكون صورة. وعند محمَّد القيسي تشبه (الهايكو) فلا تتجاوز الثلاثة أسْطُر.

وهذا التحليل الشكليّ للقصيدة يقوم- في الواقع - على مُحاولةٍ جادَّةٍ لابتكار مِعْيار نظريّ تصنّف بموجبهِ القصيدةُ القصيرة هذا التصْنيف، ممّا يضيفُ هذه المقالة لمقالاته عن البياتي منْ حَيْثُ أنها مقالاتٌ يصدُر فيها عن حدْس معرفيّ، وذوْقي مُضْمَر، يتطلعُ لاكتناهٍ أعْمَقَ لطبيعة الفنّ الشعريّ من حيثُ هوَ تقديم جميلٌ لمعنىً معيّن بتعريفِ كانط. ومن يُعدْ النظر فيما سبق من مَلاحظ يكتشف أن لإحسان عباس موقفا نقديًا يراوح فيه بين النظر القديم المتأثر بمقاييس الأدب المَكْرورَة في التراث، والنظر الحديث القائم على الإفادة والانتفاع من مناهج النقد الغربي المعاصر. فقد أطلّ على تياراتٍ نقديّةٍ جديدةٍ في مقدمتها القراءة النفسيّة للأدب، وهو لا يغالي في هذه القراءة، فقد تحرَّز من الإسراف في هذا دون أن يتحرّج من التكرير بأنّ للعامل النفسي دورًا لا يُنكر في استحسان ما يُسْتحْسَنُ من النظم. وهذا نجده لافتا في مقالته عن الشابي، وعن شعر إبراهيم طوقان، وحتّى عن البياتي،الذي كرّر في دراسته لديوانه" أباريق محشمة" الإشارة للاوعي، بما في ذلك اللاوعْي الجَمْعيّ.

وينوه بما لدى البياتي من تأثر غير مباشر بالصوريّين عامّة، وبإليوت على وجْهِ الخُصوص، وبذلك يكون قد اتجه للدراسات المقارنة، عملا بالمبدأ الذي دعا إليه النقادُ الأنجلو – أمريكيون الجُدُدُ. وأفرط في الحديث عن الصورة، وما تمتاز به من حيويّة تارة، أو ابتذالٍ مصدرُهُ افتقارُها لما يبعث الإحساس بالدهشَة، إضافة إلى هذا كله توجه في نقده للتفسير بهدف التقريب بين الشاعر والقارئ، وتنبّهَ إلى ما في شعر البياتي من تنوّع لساني يمعن في البساطة إمعانًا قد يأباه الفن. وهذه النتائجُ- بلا ريب - تؤكد ما ذهبنا إليه في مستهل هذا الفصل منْ أنَّ إحسان عباس تطور في استجاباته النقدية من الانطباعية المفرطة، والكلاسيكية القائمة على تأصيل الخِطاب، إلى الغوْصِ في مُحيط الحداثة الزاخر بالكثير منَ الآراءِ والمواقف.

للمزيد عن إحسان عباس انظر كتابنا الناقد وعالمه، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيعن 2018

أحمد أبو سليم شاعرا

في " مذكرات فارس في زمن السقوط " قصائد كثيرة تلفت النظر، على أنّ ما يستوقف الدارس هو تجارب أحمد أبو سليم(1965- 2025) في القصيدة القصيرة. ففي الديوان(كنعان وعيبال، دمشق، 2006) بضع قصائد قصيرة منها" خطأ " و" انتظار" و" مطر" و" حلم " و" حبٌّ قديم " و" وثن " فكل قصيدة من القصائد المذكورة ومضة شعورية، وجدانية، ترتكز على فكرة واحدة، يجري التعبير عنها بعدد من الصور المتراكمة التي توحي بتكرار الشيء نفسه بتنويعات مختلفة، فالمتكلم في " حب قديم " مثلا يخاطب الحبيبة مؤكدًا أن ما بينهما لا يتجاوز شبرا من تراب، وشبرا من زمن. أي أن المسافة بينهما تكاد لا تذكر، لا من حيث المكان، ولا من حيث الزمن. ومع ذلك فإن ثمة ما يباعد بينهما، ويجعل اللقاء مستحيلا، أو شبيها بالمستحيل: الصمت، والأرض الحرام، وأصوات الجنود، والحدود المشتعلة:

ما بيننا
حبٌّ قديم لم يزل
رغم الحدود بيننا
رغم الحدود
والجنود
بيننا

تبدو الرغبات المحبطة إذا عنوانا لهذه المرحلة الشعرية التي يجتازها الشاعر أبو سليم. فبعبارة قصيرة، مجتزأة " والجنود بيننا " عبَّر المتكلم عما يحسّ به من يأس حيال هذا الحب الذي غدا اللقاء فيه، والتواصل، من المستحيلات. وهذا الذي ينم مباشرة عن الحب الحقيقي، قد يُحمل على محمل الرمز الفني، لا سيما وأن ذكر كلمة الحدود، وكلمة الجنود، ينتقل بنا من المعنى الخاص للحب، إلى معناه العام: حب الوطن.

وتتكرر نغمة الإحباط لدى (أبو سليم) في قصيدة أخرى قصيرة جدا بعنوان" حلُم" فالمتكلم فيها وهو – بلا ريب - قد يكون قناعا للشاعر، يرى، فيما يرى النائم أنه، وردة، غير أن هذه الوردة تحتاج لما يمدها بأسباب الحياة والتفتح، وذيوع الشذى العابق بالطيوب ِ:

حلمت ذات ليلة
بوردةٍ مزروعة
على كتابٍ تشتهيني في الربيع
تربةً
وماءْ

فالوردة بلا ماء، وبلا تربة خصبة، بكر، وبلا ربيع، يستحيل أنْ تحيا، وأن تنتعش، فتتضوع بالشذى، والعطر، والحالم هو نفسه من تحتاج إليه هذه الوردة، فهو مصدر الخصب لها، وهو سر التكوين. فالذات، في هذه القصيدة القصيرة، تندمج بالموضوع، وتمتزج، حتى يكاد القارئ لا يفرق بين الوردة، والمتكلم، أو بين المتكلم، والتربة الخصبة المخضوضرة. وهذه النزعة الشعرية القائمة على دمج الذات بالموضوع تلاحق الشاعر (أبو سليم) في غير موقع من قصائده؛ ففي واحدة أخرى بعنوان " مطر " حيث الحبيبة التي يخاطبها المتكلم تفنى في الكون من خلال فنائها في المطر، وفنائها في شدْو الطيور، وإيقاع الأمطار المتساقطة مثل تقاسيم على أوتار قيثارة، يتحقّق هذا الاندماج، ويتجلى:

هلْ تذكرين في الشتاء ذلك المطر
والأرض تشدو مثل أسراب الطيور
فوق أغصان الشجر
كان الشتاء يومها قيثارتي
وكنتِ أنتِ
وحدكِ
الوترْ

لا شك في أن ما يلفت النظر لهذه القصيدة هو ما فيها من نفحات رومانسية عذبة، غير أن اتحاد الذات، وهو هنا(الحبيبة) التي يخاطبها المتكلم، بالموضوع، الذي هو المطر، يضفي على رومانسية أبي سليم طابعًا حداثيًا يقوم على فكرة وَحْدة الكون، وإلغاء الحواجز الوهمية التي تفصل ما بيْن الأشياء، والاعتماد على الخيال الحرّ في تحقيق مثل هذا التداخل بين عناصر الكون: من ماء، ومن شجر، ومن طير، ومن تراب، ومن إنسان، ومن تفاعل حميم بين الزمان والمكان. الزمان الذي عبّر عنه بذكر " الشتاء " وهو فصل من فصول السنة، والمكان الذي عبر عنه بكلمة " فوق" فهما وحدتان لفظيتان تجمعان بين هذين البعدين، وقد جاء توظيف الشاعر لهما - ها هنا - موفّقا لتعذر التفصيل فيها، وتجنبا للاطّراد.

أما قصيدة " خطأ "وهي أيضًا من قصار قصائده، فتعتمد على مستويين، أحدهما نجده في نصف القصيدة الأول، وهو الذي يشير فيه المتكلمُ، ويومئ لتجاوزه الأربعين من العمر، وأنه أخطأ في التعرف على باب منزله مرتين: إحداهما، وهو في العشرين، والثانية، وهو في الأربعين. غير أن هذا الخطأ لا يقاس خطؤهُ بخطأ آخر تجري الإشارة إليه، والتنبيه عليه، في النصف الثاني من القصيدة:

لكنني
أخطأت عمري كله
فرُغْتُ من أعوام حزني
من حِصاري في الشعابْ
كي أموت ها هنا

على فراشي كالبعير
كلّ يوم مرتين

يتضح، في هذا الشاهد، أن الخطأ الذي تكلم عليه المتكلم في أول القصيدة ليس بمستوى هذا الخطأ، الذي يقوده إلى الوفاة على فراشه مثلما يموت الجبان، منطويًا على إشارة لنموذج تاريخي هو خالد بن الوليد، الذي جرى استدعاؤه في النص بطريقة غير مباشرة. وفي تصوّرهِ أنّ من يجبن، ولا يقتحم الأخطار، كمن هو ضائع في التيه، يكاد لا يهتدي إلى باب منزله الذي عرفه حقّ المعرفة. فهو كالثمل الذي لا يقع في الخطأ مرّة واحدة بل مرارًا. وبناءً على هذا تغدو (الحانة) في القصيدة رمزًا يشير إلى مطلق اللامبالاة، والانصراف عن الانشغال بما هو مهمّ، ومفيد، وجدير بأن يصوِّب مسيرة المتكلم الذي يقع في الخطأ تلو الآخر.

من جماليات القصيدة عند أحمد أبي سليم تلك التي تتحقق في قصيدة طويلة له بعنوان " امرأة من ماء " ففيها يخاطب المتكلم الحبيبة، فيشبهها - على عادة المتقدمين - بالطيف تارة، وتارة بالعشب المتهدل من الغيم مظللا الجبين، وتارة بالمطر الذي يعانق الأرض عناقا يبعث الخصب، والحياة، في أرحام الشجر:

أحس بأنك عشبٌ
تدلى من الغيم فوق جبيني
وماءً يدق التراب
كأن الرمال سريري
وأنت المطر
كأن المخاض يحين
وتولد منه رياح تعانق رحم الشجر

فتوالي صور الشاعر التي تحاول تمثيل الحبيبة فنيا، يذكرنا بأسلوب نشيد الإنشاد، فعيناها أرضٌ تموج بالسحر، والربيع، والشفاه غيم، وظلها مثل نهر يزيّر خصر العاشق، وهي عنوانٌ هذا الكون، ومتنه، وسرُّ هذه الحياة، فوجودُها سابق لوجود الزمان، وظهورها مكتملٌ قبل ظهور المكان.. لذا لا نعجب إذا وجدنا في هذه المرأة ما يخلص العاشق من مآسي العمر، وكوارث المعاناة، فيرقص فرحًا محلقا على أجنحة الحب:

هنا تحت هذا الجدار احترقنا
رحلنا
وعدنا نقبّل رائحة الليل فينا
نحلق فوق الغياب
ننام
ونصْحو
ونصهل ملء السماء
امتلأنا بعشق الزمان

فخلاصُ هذا الفارس، الذي قُدِّر له أن يظهر، ويحيا، في زمن السقوط، لا يتحقق إلا عن طريق الحب، وليس أيَّ حب، بل عن طريق حب تكون هذه المرأة هي هدفه الوحيد، وغايته المشتهاة. وعن هذا الطريق يهجر العاشق المتكلم النساء كلهن إلا هي. وبحبه لها، والتقائه بها، يحدث التغيير والانقلاب في مسار الأشياء، ومدار الأفلاك والكواكب، فكلُّ شيءٍ تبعًا لذلك يتغير، غير أن الشاعر لا يفتأ يعبر عن هذا كله بزوال مظاهر الألم، والمعاناة، والموت. والانبعاث مجدّدًا في هيئة نبيٍّ – إذا جاز التعبير- لم يبُح بعد بغير ما يبشر بالخير، والمطر، بعد جفاف شديد، وجدْب:

سأمضي مع الغيم
فوق البلاد التي دفأتها يداك
قبيل اندلاع الجديد
ألملم كل الدموع التي ذرفتها عيون السبايا
وكل انتظار
وكل احتراق
وكل الوصايا
وأمطر عشقا على شفتيك
أذوب هناك وأبعث بين الشفاه
نبيًا جديدًا
يبشر بالحبِّ بين البشر

ولولا هذا البيت الأخير (يبشر بالحب بين البشر) لكانت القصيدة إحدى فرائد الديوان، غير أنَّ العبارة المذكورة، لما تتضمنه من تقرير، ومن فكرة مباشرة، ومعنى متكرّر، أفسدت على الشاعر أداءه اللافت من أول القصيدة. بيْدَ أن من يتأمل الديوان يجد فيه قصائد عدة تثير الانتباه، وتلفت النظر. فقصيدة " مذكرات فارس.." وهي التي اختار الشاعر أبو سليم عنوانها عنوانا للديوان، يتبع فيها أبو سليم ضربًا جديدًا من التركيب، فهي قصيدة تتألف من قصائد عدّة لكل منها عنوان باسم أحد أيام الأسبوع. وفي كل مقطع سلسلة من الصور التي تعبر عن الإحباط تارة، وعن الألم تارة أخرى؛ فهو دائم البحث عن المغيث ولا من مجيب:

وأصغي
على وقْع قلبي
يدقّ الجدار بطيئا
كعكاز شيخ ضرير
يدقّ
يدقّ ّ
يدقّ

ولا من مُجيب

ويجري التركيزُ على هذه النهايات في صور شديدة الاختلاف، كبيرة التباين. ففي المقطع الذي وسمه أبو سليم بعنوان " الاثنين " نجد المتكلم ينهي بوْحه بما يشبه نهاية المقطع السابق، فالذي يتعلمُ، وينسى كل ما تعلمه، كالذي يدق الأبواب بحثا عن مغيثٍ، فلا يجد من يجيب:

تعلمت مثل العناكب أن أنسج الأرض من خيط روحي
ولكن روحي تهيمُ على عرش ماء
سماء من الماء فوقي
وارض من الماء تحتي
ولا سيف يفصل ما بين حدٍّ وأرض
تعلمت.. لكن نسيت على رقِّ ماء
كتابي

فالنغم الحزين يتكرر في نهايات قصائد أبي سليم، إذ لا يكفيه ألمًا أن تنفصل الذات عن أناه" وبت أناجي رفيقي " أنا " وإنما حتى الحلم يكاد لا يستقل به، إذ يزاحمه عليه الذباب الذي لا يود أن يلحق الأذى به وحدهُ، ولكن بالشهداء أيضًا. ألا يكفي ذلك لجعل الشاعر الذي يوشك أن يرى ما لا يرى، كالنبي هو، وكالعرّاف، ومع ذلك تهربُ الحقيقة منه هروب الأشياء من بين يديه، فحياته، وأعماله، لا تعدو أن تكون قبض ريح، أو كتابة على الماء. تلك هي معاناة الشاعر، وتلك هي مشاعره التي تطفو عليها قصائدهُ، وتعبق بها ألفاظه، وصوره.

---

*للشاعر عدد من الروايات أولاها الحاسة صفر وقد تناولناها في دراسة نشرت في قاب قوسين، وله رواية أخرى بعنوان كؤاتم وثالثة بعنوان ياسين. وهذه الفصلة مستلة من بحث مطول عن الشعراء الشباب في الأردن وفلسطين يتضمنها كتابنا بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات، عمان، 2014.

أحمد أبو عرقوب

شاعر تجاهله النقد

صحيح أن الجيل الجديد من الشعراء، وربما الكتاب أيضا، يجهلون الكثير عن رواد الأدب في فلسطين، وفي الأردن. فاتصالهم بالأدب يكاد يقتصر على ما ينشر في الصحف، وعلى بعض الإصدارات الجديدة، وقليل منهم، ونادرٌ من يتجاوز ذلك لقراءة ما جادت به قرائح الشعراء، والكتاب، من إبداعات منظومة، وأخرى منثورة، قبل عقود قليلة من الزمن. فلو طرح السؤال على بعضهم من هو الشاعر أحمد أبو عرقوب، وماذا قرأوا من شعره، فلن يجد الكثيرون منهم ما يقولونه. صحيح أن الشاعر (أبو عرقوب) عُرف بالمقلّ، الزاهد في الشهرة زهْدَهُ في النشر. فلم يصدر في حياته (1936- 2001) إلا ديوانا واحدا وسمه بعنوان « توقيعاتٌ على قيثارة الرفض « (1973) ولكنه نشر الكثير جدا قبل ذلك وبعده. فقد دأب على نشر قصائده في « الآداب « البيروتية، وعند ظهور « الأفق الجديد « 1961 المقدسية، تصدرت قصائده الكثير من الأعداد. واحتل فيها موقعا إلى جانب حكمت العتيلي و عيسى بطارسة وأمين شنار وراضي صدوق وأيوب طه وعبد الرحيم عمر وفايز صياغ وسليم دبابنة وتيسير سبول وعز الدين المناصرة، وآخرين. وعند صدور مجلة أفكار (1966) اعتاد الإسهام في الجانب الشعري منها في أوقاتٍ، وأعدادٍ، متباعدة.

إذًا من حيث الزمن تعود تجارب الشاعر بنا إلى مرحلة الخمسينيات من القرن المنصرم. وصدور ديوانه الأول 1973 يشير ويؤكد استمراره ومواصلته الكتابة، والتجريب، وتؤيد هذه النتيجة المستخلصة القصائدُ المخطوطة التي عُثر عليها بتوقيعه بعد وفاته في 27 /6 /2001 وهي التي نهض د. مصلح النجار مشكورًا بجمعها، وضبْطها، ونشرها في مجلد أنيق بعنوان» يخيل أني أراك « (2006) وهي قصائد تمثل في طبيعتها الفنية، والأدبية، شطرًا من تجاربه المبكرة، والمتأخرة، التي اطردت بين ارتقاء وتأصيل، أو جموحٍ وَتأثيل، إلى أن حضرته الوفاة.

توقيعات على قيثارة الرفض

أما ديوانه " توقيعات على قيثارة الرفض " فقد سبق أن تناولنا شعره فيه، وليس هذا الموضع بالموضع المناسب لتكرار الحديث عنه، وإن كان من اللائق أن نذكّر في ملاحظ سريعة ببعْض ما تشير له هذه القصائد. ففي معظمها يتجلى الإحساس بالفاجع، بصفة خاصة في القصائد التي كان قد كتبها في أجواء نكسة 5 يونيو – حزيران 1967 ففي واحدة منها يسخر من مواقف المثقّفين، والإعلاميّين، الذين لم يتوقفوا عن الحديث عن ادعاء النصر، أو إدعاء الصمود:

المسافات نأت
والشمس ما زالت تدور
وعلى الأرض النسور

خُضِّبت بالدم، والدلّال في سوق المزاد
يتغنى بأغانٍ عُرفت من ألف عام
وتُعاد
والبلاد
يتلوَّى الحزن في أعْراقها
والنار قد أضحت رمادْ

فهو بموقفه هذا لا يختلف قليلا أو كثيرا عن موقف نزار قباني(1923- 1998) في قصيدته المشهورة "هوامش على دفتر النكسة " غير أن نزارا يقول ما يقوله مباشرة متلذذا بجلد الذات لذا اتسعت شهرة القصيدة. وأبو عرقوب – كنزار- يؤمن بأن هذا الجيل فجع بما كان يخفيه الإعلام المزيف، فقد سمع الناس مرارا التهديدات بإضرام الحرائق بالكيان الإسرائيلي، والقضاء عليه قضاء مبرمًا، وإلقاء الإسرائيليين في البحر ليكونوا طعاما سائغا للأسماك، ولغيرها، وقد كشف الشاعر عن أن هذا كله- لا بعضه - محضُ أكاذيب:

كلهم قالوا إذا آن الأوان
سترون الأفق نارا
ودخان
ولقد آن الأوان
وافتقدناهم،
يكاد الجبن لو قيس بهم
يبدو انفجار العنفوان

فالشاعرُ لا يجدُ حرجًا في أن يصف الشعراء، والكتاب، والإعلاميين، الذين يحاولون تخفيف الصدمة، والزعم بأن الهزيمة انتكاسة لا غير، بالحذلقة، والرياء، فهو يلتزم بمسؤولية الكلمة، ولذا يأبى أن يكون ممن يراءون:

ألف عفوٍ أصدقائي
يرفض الحرف بأن ينعتَ ظلما
بالمرائي

ولم يخلُ الديوان من محاولاتٍ بذلَ فيها الشاعر جهده لارتياد مناخات شعرية حداثية جديدة دون إمعان، أو إفراط. فهذه قصيدة يستوحي فيها من الماضي مراثي مهلهل لكليب وائل .. وتلك قصيدة يعاتب فيها ابن الرومي – الشاعر العباسي المعروف – مشيرًا لواحدة من غرره، ونوادره، وهي التي تغزل فيها بالمغنية وحيد قائلا:

يا خليليَّ تيمتني وحيدُ ففؤادي بها معنىً عميدُ

وفي قصيدةٍ أخرى يوظِّف نموذجًا من نماذج البطولة في الشعر العربي، ونعني به سيف الدولة الحمداني(356هـ) في حروبه مع الروم، وما قيل فيه من مديح لشاعره المتنبي (354هـ). وفي أخرى يجتاز تخوم القصيدة ذات الصوت الواحد المنفرد لثانية ذات أصوات متعدِّدة، وهي التي يسميها " حكاية أميم وأخيه ". ففيها يتكئ على بيت شعري للحارث بن وَعْلة يقول فيه (قومي هموا قتلوا أميم أخي..) ومما يلفت النظر في الديوان تلك القصيدة المهداة إلى الأديب د. يوسف إدريس(1927- 1991) وعنوانها " في انتظار غودو " وهذا العنوان اقتبسه من عنوان مسرحية لصموئيل بيكت (1906- 1989) وهي مسرحية مشهورة تدرج عادةً وتصنف في مسرح العبث، أو اللامعقول[1] . فالقصيدة كالمسرحية، كل منهما تصور مآلات الانتظار العبثي الذي لا تعقبه إلا خيبة الأعْيُن المنتظرة:

أنا انتظرت مرَّتِ الشهور
تقطعت سجادة الصلاة
ما يئست
لقَّني صمتٌ
وكان الهزءُ في منابري
وكانت السعير
تقتات من أضالعي
وما يئست
وربما أتيت يا ميلادي الأسير

يُخيَّل أني أراك

هذه إشاراتٌ نظنُّ فيها ما يفصح عن المزية الإبداعية الجيّدة التي تتصف بها تجربة (أبو عرقوب) المبكرة وحتى المتأخرة. ولكي تكتمل هذه الصورة لا بد من النظر في قصائده الجمة التي عُثر عليها بين أوراقه بعد الرحيل، وهي التي جمعها د. مصلح النجار، وضبطها، ونشرها في مجلد أنيق (2006) فيه نحو 60 قصيدة مع مقدمة تقع في أربع عشرة صفحة نوه فيها لمحطات من حياة الشاعر، وعطائه، ذاكرًا أبرز مؤلفاته المنشورة، فإلى جانب الديوان، الذي ذكرناه، صدر له كتاب عن أدب الأطفال، ورواية للفتيان، وكتاب عن تطور لغة الطفل، وآخر عن النثر الفني القديم، ومجموعة شعرية بعنوان " أطفال المستقبل " صدرت بُعيد وفاته بعناية د. عبد الفتاح النجار. وله كتابٌ مشترك مع د. فخري طملية لم يذكره المحقق بعنوان "تحليل النص الأدبي ". وابتداءً يلاحظ الدارس أن بعض قصائد هذا المجلد لا تخلو من صور، ورؤىً، يُظن أنها من مرحلة توقيعات على قيثارة الرفض. فإحدى قصائده وهي بعنوان "أمة في شارع الموتى " تذكرنا بقصيدة أخرى ساخرة من توقيعات.. مثلما تذكرنا بمواقفه من الواقع السياسي:

لي أمة في شارع الموتى
أضيق بها.. وقد فقدت صلاة الريح
وافتقدت نسيج الذاكرة
أطفالها يتربعون على
بساط الريح عند الصبح
ثم يُشاهدون
في موكب الشهداء عند العاشرة.

وهذه السخرية المتكرِّرَة فيها سرعان ما تتوارى خلف صورة شعرية تبرز فيها بعض الشعارات التي تغيّب شاعرية المبدع، وتخفي ما في نظمه من ألق:

طرْ يا حجر
طرْ يا حجر
فوق الرؤوس على الشجر
طرْ في سماء موطني
وقلْ لأعداء البشر
لا يفلتُ الفاشِسْتُ من
عقابنا ولا التتَرْ
هذا عدوُّنا يفرّ
وهذه السماء تنْهمر
بوابلٍ منَ الحجَرْ

ولو لم يذكر لنا الشاعر تاريخ هذه القصيدة (8 /2/ 1988) لتوقعنا أن تكون قد كتبت في عنفوان ثورة الحجارة، وهي الثورة التي أوحت لنزار قباني بقصائد منها أطفال غزة، وأطفال الحجارة، وغيرها من القصائد التي ملأت المشهد الشعري في باكورة الانتفاضة الأولى (ديسمبر1987). وهذا يتكرر في قصيدة له أخرى بعنوان " عصافير بيت لحم " مشيرا بهذا اللفظ للأطفال الذين يتصدّون لمجنزرات الاحتلال بصدورهم العارية إلا من إيمانهم بوطنهم فلسطين. يقولُ- مخالفا قاعدة من قواعد النحو [2] :

يا العصافير التي في بيت لحم
يا العصافير التي في كل حي
ومخيم
إن تأخرتُ فقد جئتكِ
مرفوعًا جبيني
أنا أدركتُ ..

وقد جادلتُ فيك المرحلة

ويتخذ أبو عرقوب، بصفته شاعرا، من نفسه رسولا يبلغ الآخرين رسائل من هؤلاء الثائرين الغاضبين، فلا يفتأ يردد هذه الرسائل التي تحمل الكثير من معاني الصمود، والفخر بهذا الجيل المنتفض:

يا رفاق الأغاني
عيونُ الحجَرْ
حمّلتني إليكم تحياتها
واستدارتْ
تسافرُ في عرَباتِ المطَرْ

وفي شعر أحمد أبو عرقوب مظاهر إبداعية تشهد على صلته الوطيدة بالحداثة، فهو يجمع في بعض قصائدة شخوصًا عدة يتحاورون حوارًا غير مباشر. ويكثر من توظيف النماذج من التراث الأدبي، والثقافي. ولا يخلو شعره من ظاهرة الحضور الصوتي، يقول في قصيدة:

على عجلٍ
إنها خطوتان
ولن يتأخّر إلا جبان
على عجلٍ
وانتزاع الردى من فم الأفعوان
على عجلٍ
وانطلاق الأغاني
على الخيل في طَلّة المهْرجان

فهذا مقطع استهلاليٌّ يعفينا من الاطناب في الاقتباس. فالشاعرُ كما يبدو حريصٌ حرصًا شديدًا على الموسيقى الصافية في شعره، وعلى تكرار الروي في أداء نسقي لافتٍ للأسماع، وقد فاجأنا أبو عرقوب بعدد من القصائد القصيرة التي لم نكن نظن أن له باعًا طويلا في هذا النوع من الشعر، ومن هذه القصائد قصيدة الكلام ص 155 وقصيدة ضد الموت ص151وقصيدة خبَر ص145 وقصيدة الوطن ص121 والأمنية الضائعة ص113 وهي قصائد جديرة بأن تضيفه إلى شعراء القصيدة القصيرة. وهذا كلُّه، إلى جانب ما ذُكر، يضع الشعر، وصاحبه (أبو عرقوب) في مقام الشعراء المتمكّنين من أعلام الجيل.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 15 أيار(مايو) 2020 وانظر موقع فلسطين في الذاكرة، ع 22 نيسان(إبريل) 2023

1.كتب المسرحية صموئيل بكيت وهو إيرلندي بالفرنسية 1948 ثم قام بترجمتها بنفسه إلى الإنجليزية 1949 وقد أخرجها روجر بلين في أول عرض لها عام 1953 وعُدَّت أهم عمل مسرحي بالإنجليزية في القرن العشرين.

2.في النحو العربي لا يجوز نداء المعرف باللام بأداة النداء (يا) ولكن النداء يكون بيا أيها أو أيها وحدها. وتعرب أيٌّ منادى مبنيا على الضم في محل نصب، والاسم الذي من حقه النداء، يُعرب بدلا، أو عطف بيان من أيّ.

أحمد حرب روائيًا

غيب الموت الروائي الفلسطيني أحمد حرب(1952- 2025) صاحب حكاية عائد، وإسماعيل، والجانب الآخر من أرض المعاد، و بقايا، والصعود إلى المئذنة. فقد صدرت روايته إسماعيل في العام 1987متزامنة مع اندلاع انتفاضة غزة في شهر كانون الأول – ديسمبر من العام 1987 وكان قد عاد لتوه من أميركا بعد إحرازه درجة الدكتوراه في اللغة والأدب الإنجليزي من جامعة آيوا.

إسماعيل1987

وإسماعيل هو بطل الرواية الذي تدور حوله الحوادث المحكية، والوقائع المروية، في نحو114 ص عرض فيها الكاتب لغير قليل من المشكلات. في مقدمتها الاحتلال ومصادرة الأراضي والاستيطان وملاحقة الناشطين واستدعاؤهم لـ (الشين بيت) أي مكاتب التحقيق. ومن المهات التي اضطلع بها إسماعيل بصفته ثائرا تصفية أحد العملاء (الحاج مصطفى) كونه يرشد الإسرائيليين إلى الناشطين ومن يحرضون ضد مصادرة الأراضي.

ولم يقتصر على القيام بهذه المهمة، فقد أضاف لها تصفية المستوطن يعقوب، وهو أحد رجال الشين بيت. وعندما أيقن أن الدائرة تضيق حوله، وأن لا مفر له من كلاب الشرطة، غادر إلى الأردن متسللا عبر الأودية والوهاد. وفي عمان التقى بصديق له يعرفه منذ زمن، يحفظ كتابات غسان كنفاني، ويدعي أنه هو أبو الخيزران أحد شخوص غسان في روايته رجال في الشمس1963.

في الرواية تتكرر عبارة " العدو لا يعرف إلا هذا" مشيرًا للبندقية، فيما يؤكده إسماعيل. ولهذا لا يُصغي لمواعظ المتخاذلين. ومما يُلحظ على روايته التي كتبت قبيل نهاية عام1987 أنها تشبه التنبؤ باندلاع الانتفاضة الشعبية التي انطلقت من غزة.

وكان الكاتب قد أصدر قبل هذه الرواية رواية بعنوان "حكاية عائد " تذكرنا بحامد في رواية " ماتبقى لكم "1966 لغسان كنفاني. وفيها يستوحي الحوادث مما جرى في الدوايمة عام 48 إذ ارتكبت عصابات صهيون الإجرامية مجزرة لم يبذل الباحثون الكثير من الاهتمام في التأريخ لها، وتسليط الضوء عليها، إلى أن قام باحث إسرائيلي بكتابة أطروحة عن المجزرة، نشر بعضها في الصحف الإسرائيلية. ومن هذه الزاوية يرى أحمد حرب أن المقاومة كانت، وما زالت، في حاجة ماسّة للنقد الذاتي. ومن هذا المنطلق جاءت شخصية إسماعيل، فهو يصمم، وبحزم، على أن الاحتلال لا يعرف لغة التفاوض، إنما يعرف لغة واحدة حسب، وهي السلاح، ولا شيء غيره.

أرض المعاد 1990

بعد روايته إسماعيل، أصدر رواية ثانية هي في نظره متممة للرواية (إسماعيل) واختار لها عنوان أرض المعاد. وهو التعبير الذي تتمسك به الصهيونية، زاعمة ان الله وعدهم بفلسطين، وهم بالطبع كاذبون؛ هذا إذا كانوا يهودا بحق. ومثلما سلط في إسماعيل الضوء على المستوطن يعقوب، وعلى الجندي الصهيوني، والمجندة، كاشفا عن الوجه الآخر لهؤلاء، وهو الوجه العنصري لكل من ديفيد وشولومو، وراحيل، التي أصيبت بالجنون.. يسلط في هذه الرواية الضوء على الحقبة التي تلت نزوح إسماعيل، وعلى هادي، وماجد، ووحيد، وهم جميعا ناشطون، ومن قادة الانتفاضة، وعلى شخصيات إسرائيلية منها شخصية الضابط الصهيوني يوسي، الذي يزعم الوقوع في غرام فتاة فلسطينية (وديعة) ويبدو أنه أراد عن طريقها اختراق قيادة الانتفاضة، ويكشف المؤلف من خلال هذه الشخصية عن الألاعيب التي تقوم بها المخابرات للإيقاع بالناشطين الفلسطينيين. فيوسي هذا له مظهران، أحدهما زائف، يتقن فيه الحديث عن السلام، منتقدًا الحكومة، وفي جوهره الخفيّ جاسوس يستهدف الرؤوس الكبيرة في قيادة انتفاضة الشعب.

أما أرنونا، فهي يهودية يمنية جاءت إلى فلسطين، وتعرفت في إحدى الندوات على هادي صديق إسماعيل، وأعجبت بحديثه عن تعايش المسلمين واليهود في العصور الوسطى، ولا سيما في الأندلس. وتَعْرِضُ عليه أن تعتنق الإسلام، وأن يتزوَّجا. وهذا الزواج أغاظ أسرة أرنونا التي اقتحمت الفندق أثناء الزفاف، وأراد إخوتها اقتيادها بالقوة، ومنع الزواج من عربي. وتأبى الانصياع لذويها، مما يضْطر الحاكم العسكري لاستدعائها مرارًا، وتهديدها بالضرب والتعذيب على الرغم من أنها تنتظر مولودًا .

وتكتب أرنونا شيئا من مذكراتها التي تحاكي فيها أسلوب التوراة. وفيها تذكُر إلى جانب شارون، ودان شمرون الحاليين، كلا من راعوث وبوعز ونعكوت، وهي شخوص توراتية. وفي هذا الجزء يوظف أحمد حرب ما أمكن من مقولات التوراة التي تشف عن أن تناول الشخصية اليهودية في الأدب ليس بالأمر الهين اليسير. إذ لا بد للكاتب من الاطلاع على ثقافة يهود إن كانت لهم ثقافة، موحيًا بأن هؤلاء الإسرائيليين لا علاقة لهم باليهودية من حيث هي دين، فهم مستعمرون أوروبيون، وأمريكيون، ومتعددو الجنسية، غايتهم الوحيدة هي تدمير الشرق الأوسط، ونهب ما فيه من الثروات، وفي مقدمتها الغاز، والنفط.

بقايا 1996

في بقايا التي تُعد جزءًا ثالثا من مشروعه الروائي تتغير أرنونا، وتعدل عن اسمها إيمان لاسمها الأصلي بذريعة أن هادي على علاقة متينة بشريكته في صحيفة الصوت الحر (سيلفيا). وبعد أن تأكد لها زواجُهما تحاول الانتحار بمدية فينصحها وحيد - أحد شخوص الرواية - بالعودة لليهودية عن طريق الحاخام أفينو. وقد سمعت لنصح وحيد، واتصلت بالحاخام، وارتدَّت عن الإسلام، وكتبت رسالة لوحيد تشرح له فيها الكثير عما يسمى فساد هادي، ومما ينم على خبث النوايا لديها أنها نشرت في يديعوت أحرونوت وثيقة الرجوع عن الاسلام، وفيها ذكرت ما يُظن أنه ادعاءات. فقد زعمت أنها تزوجت من هادي للتخلص من زوجها اليهودي المدمن. تقول: فاليأس، والعارُ، دفعاني للزواج من عربي، أي هادي، عندما سنحت ليَ الفرصة الأولى "(ص184)

وطوَّر الكاتب شخصية ثانية، هي شخصية يوسي الذي عرفناه في أرض المعاد. فقد اختطفه بعض المقاومين. واهتزّ الكيان بسبب هذا الحادث غير العادي، وتبيَّن أن له علاقة وثيقة بعميل هومحمد الوهدان. ويوسي هذا لم تقتصر علاقاته على الوهدان، بل كانت له علاقة بهادي، وأخرى بأبي رائد، أحد زعماء التنظيم، والمشرفين على (جماعة الجسر). وطور شخصيات أخرى. فالمجندة الإسرائيلية نجدها في بقايا تتجاوز الصورة النمطية لدى الكتاب الفلسطينيين، فهي بدلا من أنْ تكون مخلصة للاحتلال، تُهرّب الأسلحة الإسرائيلية لخلايا التنظيم الفلسطيني. فقد زودتهم بأربعة رشاشات من طراز عوزي، وثلاث قنابل يدوية. إلى جانب هذه الصورة للآخر، لا يفوتنا التذكير بنموذج شبه كاريكاتيري للقاضي الصهيوني.

والموضوع في بقايا يمكن إيجازه في أن صاحب الأرض يريد استعادة أرضه التي أعلن عن إغلاقها، وأنها منطقة عسكرية. وهذا الإجراء عُرف، من الخبرة، أنه تمهيد لبناء مستوطنة على تلك القطعة التي اعترض المالك لدى المحكمة العليا الإسرائيلية بسببها، فطلب منه القاضي ما يثبت الملكية، فلم يترك جهة من الجهات ذات العلاقة، بما فيها دوائر الطابو العثماني في تركيا، إلا وأحضر منها ما هو مطلوب، وفي النهاية باءت كل هاتيك المحاولات بالإخفاق. وبصعوبة ومشقة سُمح له بالوصول إلى شجرة خروب كان قد أنبتها الزمان في تلك الأرض إذا تيَّسر له امتلاك هيلوكبتر.

الصعود إلى المئذنة 2008

تختلف روايته الصعود إلى المئذنة عن الروايات المذكورة. فقد ابتعد عن الآخر مقتربا من الأنا. معتمدًا على السارد الشاهد الذي لا تعدو علاقته بالحوادث المروية علاقة شاهد العيان. وثمة إشارة وردت في آخر الحكاية عن لقاء يسير يقظان بياسر عمرو(1930 - 2002) أحد الشخصيات العامة التي تصدرت الجهاز الحكومي[1] بعد اتفاق أوسلو 1993 مما يوحي بأن يسير يقظان يخفي في إهابه صوتَ المؤلف الخاص.

وفي هذه الرواية لا يهتم الكاتب بالمكان كثيرًا، ولا برسم الشخوص، فامتلاء ذاكرة الراوي بالكثير مما يعرفه المروي له،أو عليه، من تفاصيل كبيرة، وصغيرة، عن الحوادث، صرف الكاتب عن التدقيق في الشخصيات، فجاءت نمطية غالبًا. بيد أن اللافت في هذه الرواية اعتماد أحمد حرب على أساليب، وطرق، سردية متعَدِّدة يتصف بها النسق الروائي. فقد راوح بين الاسترجاع والاستباق والتذكر والتوقف وتلخيص ما رُوي وتسريع الزمن بتكرار الفجوة، واعتماد التواتر، وذلك كله مما يكسر الطابع النمطي (الكرونولوجي) للنص .

وموضوع الرواية يمكن تكثيفه في أنَّ يَسير يقظان كان قد تأدب على يدي الإمام الشيخ يونس، وَوعده بالسماح له بأداء الأذان من أعلى المئذنة، فهذا أكثر ما يتوق إليه. وبعد انتظار طال أمده، وتردُّد تواتر مدَدُه، سمح ليسير باعتلاء المئذنة لأداء الأذان، ويا لتعاسة الحظ، ففي تلك اللحظة أغارت طائرات إسرائيلية على بلدة السموع التي تقع فيها المجريات، وقُصف المسجدُ. حدث ذلك في فجر 13 من تشرين الثاني - نوفمبر من العام 1966 وقد أعقب هذا الحادث أن شعر يسير كما لو أن قلبه فرَّ من صدره فرار الطير رُعبا وخوفا، ولم يُسمع في تلك الليلة الأذان. مما أغضب الشيخ يونس.

على أن المؤلف دمَج في هذه الحبكة شبكة من الحوادث، ونسيجا من الوقائع، منها ما هو متقدم عليها، ومنها ما هو مترتب على الاضطرابات التي أعقبت هذه الغارة. فما ذكره في السياق مذبحة الدوايمة 1948 التي راح ضحيتها عدد كبير من الناس في جامع شيخ الدراويش، فلم ينج من المصلين سوى الشيخ يونس، وآخر يعرف باسم شاور. ومذبحة أخرى نفذت في (طور الزاغة) كان بعض الفارين من أهالي القرية قد اختبأوا فيه فقُضيَ عليهم جميعًا. وفي السياق يتذكر الشاهد ما جرى لمخفر الرَهْوَة، الذي قام الإسرائيليون بتفجيره يوم 13 أيلول – سبتمبر من العام 1956. وعلى هذا النحو تبدو لنا هذه الرواية مباينة لرواياته من حيث أنها تسلط الضوء على ما كان قبل عام 1967.

يُذكر أن الكاتب من مواليد الظاهرية عام 1951 ونال شهادة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية من الجامعة الأردنيةعام 1974 وعمل مدرسا في الخليل، ثم نال درجة الماجستير والدكتوراة في الأدب المقارن من جامعة آيوا- في الولايات المتحدة. وهو عضو في البرنامج العالمي المعروف باسم (الكتابة الإبداعية) الشهير. وكان – رحمه الله- قد نشر غير قليل من البحوث في النقد والأدب في مجلات علمية مرموقة. وانتخب رئيسا لملتقى فلسطين الثقافي2022 ورئيسا للجنة تحكيم جوائز فلسطين في الآداب والفنون. وتوفي في 7 شباط – فبراير من العام الحالي 2025 وله من المؤلفات، غير الذي ذكر، سيرة ذاتية بعنوان مواقد الذاكرة 2023 .

---

*والفصلة مستخرجة من الدستور الثقافي 14 /3/ 2025

1.وهو أول وزير تعليم عالٍ في أول حكومة للسلطة الفلسطينية برام الله.

2.للمزيد انظر ما كتبناه عن رواياته في: الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990من ص 9- 24 وأقنعة الراوي، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2002 ص ص 107- 136 وفي الكتاب المشترك: أفق التحولات في الرواية العربية، ط1، عمان: دارة الفنون، 1999ص127- 140 وانظر مقالنا: صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج14، ع 5، س 1999. وانظر أيضا كتابنا تأملات في السرد العربي،ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010، ص ص55- 64.

أحمد الخطيب ناقدا

فيما يشبه التغييب المتعمَّد للقصة القصيرة عن الاهتمامات النقدية، والدراسات الأدبية، وهو بلا ريب تغييب يثير التساؤل عما إذا كانت له صلة بتقاليع جديدة تذكرنا بموضة الأزياء الباريسية، من قصة قصيرة جدا، إلى قصيرة جدا جدا Short short story ومن قصة الومضة إلى قصة التوقيع، فإلى قصة الكلمات التي تقل عن الكلمات، في هذه الأجواء تأتي دراسة الدكتور أحمد الخطيب الموسومة بعنوان « الحساسية الجديدة قراءات في القصة القصيرة « لتؤكد أن الفن الأدبي العريق لا يمكن إلا أن يظل له مريدوه ، ومن يهتمون به، ويعكفون عليه دارسين.. باحثين.. ناقدين – نقْدًا بناءً- لدُرَره وغُرره. يقع كتاب الدكتور أحمد الخطيب النقدي في فصول عدة أكثرها أهمية، وقيمة، في نظرنا الفصل الذي يتناول فيه ريادة (جمال أبو حمدان 1945- 2015) للتجريب في القصة القصيرة. فهو يتتبع تتبُّعا يقظا، مستعينا بحسه النقدي المرهف، جهود الكاتب ابتداء من 1970 أي انطلاقا من « أحزان كثيرة وثلاثة غزلان « مروراً بمجموعته «مكان أمام البحر» 1993 وأخيرا المجموعة « البحث عن زيزياء « 1999. والواقع أن لجمال (أبو حمدان) فضل السبق في كتابة القصة التجريبية التي انشق فيها على تقاليد الكتابة القصصية التقليدية لدى كل من الناعوري، والإيراني، وقبلهما محمد صبحي أبو غنيمة. على أن هذه الكتابة لها خاصية ربما كانت شائكة لدى كثير من قراء الجيل الماضي؛ فهي تعتمد على مرجعيات أسطورية، وتراثية ثقافية، ومحكيات شعبية، ولهذا فإن أولئك الذين كتبوا، وتناولوا القصة من منظور المرجعيات الثقافية ظنوا أن مفلح العدوان هو أول من لجأ في « الرحى « 1995 لاستدعاء شخصياته من الماضي الموروث، وتورطوا في ما لا يقره منطق، ولا يقبل به بحث علمي. فبين صدور « أحزان كثيرة.. « وصدور « الرحى « للعدوان عشرون عامًا ونيف، فكيف يمكن أن يقال عن «الرحى» إنها أول مجموعة يعتمد فيها كاتبٌ أردنيٌ على المرجعيات الثقافية في اختيار شخوصه، لذا، فإن الدكتور الخطيب يصحِّح – على هذا الصعيد- من حيث أراد، أو لم يُرِدْ، أخطاء الآخرين.

كسْر توقُّع القارئ

على أن المؤلف يواصل، في هذا الفصل، النبش في تراث (أبو حمدان) القصصي، ملقيا الضوء الكاشف على طريقته، ونهجه، في استدعاء هاتيك الشخصيات، وتوظيف تلك المرجعيات، مؤكدًا أن سندريلا - مثلا - تظهر في القصة خلافا لما هو مُتوَقَّع، إذ لا تستطيع أن تدخل قدمها في فردة الحذاء الزجاجي، فيما يظهر الأمير ضائعا تائها يحتاج لمن يقوده. وتبدو لنا زرقاء اليمامة في إحدى القصص عجوزًا شمطاء، خلافا لما هو مُنْتظرٌ، ومتوقَّع. وهذا شيء يكاد ينسحب على معظم شخصياته ذات المرجعية التراثية، عربية كانتْ أم غير عربية.

وأبو حمدان لم يكتف بهذا اللون من التجريب، وإنما يجد الناقد الخطيب في قصصه الكثير من التقنيات السردية الحداثية، ففي بعضها يلجأ لتقنية الحلُم، وفي أخرى يلجأ للكابوس، مذكرًا بالأخطبوط. وتقنية أخرى هي المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، مثلما هي الحال في « أحزان كثيرة وثلاثة غزلان «. وفي قصة السرير، وقصة حلم، وعودة إلى مسقط الرأس، وغيرها من قصار القصص. أما المفارقة الساخرة، فهي أيضا من التقنيات الأسلوبية التي تتجلى في عدَدٍ من قصصه التي يرصدها المؤلف، مبينًا تأثيرها الجمالي. ومن القصص التي تجلت فيها المفارقة قصة « يومُ الغبار «. ويترتَّب على بعض هذه التقنيات ألا يتقيد الكاتب بالتسلسل الزمني، وهذا ما يعبر عنه الناقد الخطيب بعبارة « تحطيم السياق الزمني التقليدي « مما يسفر عن لون من الحساسية في السرد يصفها بالحساسية الجديدة، مذكّرًا بمفهوم إدوارد الخراط لهذا المصطلح في كتاب نشره 1993 بهذا العنوان.

ولم تفتْه الإشارةُ لما يغْلبُ على قصص (أبو حمدان) من شعر، على الرغم من أن القصة، كالرواية، ينبغي لها أن تُكتب بلغة تخلو من تعَسُّف الشعْر المجازي، ومن صنعته الإيقاعيَّة. ومع ذلك، فإن القارئ يأنس لقصص الكاتب ذات اللغة الشاعرية، التي لا تبدو- غالبًا- متكلفة، ولا مُصْطنعة. فقد يمهد للقصة بأبيات من الشعر، أو يتحول فيها النثرُ لنظم موْزون، أو شبه موْزون. ومع ذلك، لا يَضْعُفُ إحساسُنا بما في هذه اللغة من عفوية، لا تسيءُ للتلقي.

على أنَّ المؤلفَ، في بداية الفصل، يدلي بمعلوماتٍ كنا نتمنى أنْ يتحقَّق منها، ويتأكد من صحة ما ذكره فيها. فقد أفاد أن الكاتب صَمَتَ عقديْن ونيفاً (1970- 1993) وهذا تعبيرٌ يعني- فيما يعنيه - أنه توقف عن كتابة القصص طوال هذه المدة. وهذا في الحقيقة غير دقيق؛ لأن الكاتب واصل كتابة القصص، ونَشْرها في المجلات، ولا سيما مجلة «أفكار «، ومجلة « صوت الجيل «، وغيرهما من مجلاتٍ، وصُحُف، لكنَّه لم يقم بجمع ما نشره لإصداره في كتاب مثلما فعل لاحقًا في « مكان أمام البحر « 1993. وبعْض قصصه التي قرأناها له في الجهلات، كقصة «سيف الملك المنذر بن ماء السماء « من أكثر قصصه جودة. علاوة على هذا يغضُّ المؤلف النظر عما تواتر لدى من كتبوا عن قصص جمال (أبو حمدان) من إشاراتٍ توازنُ بين أسلوبه في الكتابة، وأسلوب زكريا تامر. وهي إشاراتٌ، أو آراءُ، كنا نتمنى أن نطَّلع على رأي المؤلف فيها، لا سيما وأنها تتكرَّرُ عند دارسين لا يُستهانُ بهم، ولا بما كتبوه.

هند أبو الشعر

في الفصل التالي ينتقل بنا الخطيب للكاتبة، هند (أبو الشعر) التي تحتلُّ موقعًا مهمًا بين كتاب القصة، وكاتباتها، من أمثال سميرة عزام ونجوى قعوار فرح وجاذبية صدقي ووداد السكاكيني وسلمى الحفار الكزبري وغادة السمان وصوفي عبدالله وهند سلامة. فمثلما عبَّرن عن صوت الأنثى، تعَبِّرُ هي الأخرى عن هذا الصوت. وهذا قياسٌ قد لا نتَّفق معه فيه، لولا أنه عرض لنماذج نسائية في قصصها، ابتداءً من « شقوق في كف خضرة «، ومرورا بالمجابهة، والحصان، وانتهاءً بمجموعة «عندما تصبحُ الذاكرةُ وطنًا « الصادرة عن وزارة الثقافة بعمّان 1996.

فمن النماذج النسوية التي توقَّف لديها دارسًا، متأملاً، نموذج المرأة العاملة. وهذا يظهر جليًا في قصص منها التبرير، الصقور، والسقوط بهدوء على شاطئ أزرق. فالقراءة التحليلية لهذه النماذج توضِّح لنا أن الكاتبة تقدِّمُ صورة للسيدة العاملة مغايرة لتلك الصورة المشوَّهة التي يحاول المجتمع (البطركي) فرْضَها على المرأة. ففي قصَّة علاقة – مثلا- تردُّ على أولئك الذين يزْعمون أن مغادرة المرأة البيتَ للعمل في وظيفةٍ ما يؤدي إلى انفلاتها، وتحرُّرها، من الضوابط الأخلاقية. فالموظفة- في تلك القصة - تتخذ القرار الصائب المتعلق بعواطفها، وبموقفها من الرجل، بُعَيْد لقائها الأوَّلَ به. ومن صور المرأة التي يقفنا الخطيبُ عندها صورة الأم، فهي التي تكافحُ من أجل الأبناء، لكنهم ما إنْ يشبُّوا عن الطوق حتى يبادروا للمغادرة، ناسين، أو متناسين- بكلمةٍ أدقّ - ما أغدقته عليهم من العطف، والحنان، وما قدمته من تضحيات في سبيل أنْ يصلوا لما وصلوا إليهِ، وبلغوه. ويقف بنا عند الأم الأرملة في قصة « الأماسي الشتوية «. فهي التي يتصف موقفُها من الأبناء بالإيجابية، فيما يتصف موقفُ الأب (الراحل) بالسلبية، والعِناد. وفي « الكمَّاشة « نجد أمّا أخرى، وفي « المعطف « وفي « رياح الخماسين «. على أن للقاصَّة (هند أبو الشعر) قصصًا تقِفُنا فيها عند المرأة المناضلة التي يصفُها المؤلف بالوطنية. مع أن هذا التعبير – في الواقع- غير دقيق، فهو ينسحبُ على كل امرأةٍ تنتمي لهذا الوطن، وأحسبُ أنّ مراده بهذه الكلمة أنَّها امرأة مناضلة، كتلك التي تظهرُ في قصة « رائحة الصنوبر «، إذ يمكن وصفها بالثورية، لا بالوطنية فحسب، فهي ترفض طغيان نيرون. وفي « ريح الشمال « تجد المرأة التي تمثل الضمير الحي للمجتمع الساعي للتغيير، والاستقرار، والأمان. وفي « الحصان « نجد المرأة التي تبادرُ للتخلي عن الثرثرة الجوفاء، والتسويف، والتواكل المجَّاني، وتُهْرع لتدليك الحصان المُحْتضر، فتدبُّ فيه الحياة لينهض من جديد. والنماذج النسائية في قصص هند يصعُبُ على الدارس الوقوفُ عندها جميعًا، حصرًا لا اختيارًا. ولهذا ينتقل المؤلف بنا من هذا التصنيف إلى الحديث عن السمات العامَّة للمرأة في قصص الكاتبة. فشخصياتها - بصفة عامة - من النوع الذي يُجاور القارئ، وهي في معظم الأحيان شخصيَّاتٌ واقعية، مُحْبطة، تحاول إعادة التوازن للواقع. وهي في الغالب شخصياتٌ لا أسماء لها، وقد يُعزى ذلك لحرص الكاتبة على التنميط بحيث تبدو المرأة نموذجًا لهذا الزمن، ولغيره، مثلما هي لهذا المكان، ولغيره. وقد لفتنا الناقد الخطيبُ لشيءٍ مهمّ، وهو تجنب الكاتبة للمواقف المسبقة، المتشنجة، المنحازة من الرجل، فموقفها منه لا يتطلبُ تشويهًا، ولا موْقفا ثأريًا، ولا تصفيةً لحِساب، مما يؤثر تأثيرًا إيجابيًا في مِصْداقية الكاتبة، وإخلاصها لهذا الفنِّ، فهي تضع كلا من الرجل والمرأة معًا في مواجهة قضايا الإنسان المَسْحوق، المتعَطِّش للتغيير، والخلاص.

أمين فارس ملحس

ومن الجيل الماضي يتناول أحمد الخطيب قاصًا آخر هو أمين فارس ملحس. (1923- 1983) الذي صدرت له مجموعة « من وحي الواقع « في زمن مبكر 1952 ثم تبعتْها مجموعة ثانية 1973 وأخيرا « ذيول « التي صدرت بعد وفاته 1983 ومن تتبُّع المؤلف لقصص ملحس يتضح أن الكاتب يحنح للقصة التقليدية التي تكتفي بتصوير الواقع تصويرًا تسجيليًا مباشرًا يعتمد على التقرير المباشر، والسرد البسيط الساذج، الذي لا يتواني فيه عن عرْض موقفه السياسي، أو الاجتماعي، أو التربوي، عرضا مباشرا، في بناءٍ فنّي يفتقرُ للجدة،

وللبصمة الذاتية التي تجعل قصصه تختلف عن قصص غيره. فمن القصص التي تتصف بهذا قصة « البطانيّة الدوليّة « وقصة « جيوب خاوية « وقد حاول ملحس أن يتجاوز ذلك في قصة « طريق الآلام « التي تروي حكاية مجاهد سقط شهيدًا في حرب عام 1948 إلا أن القصة تحولت- في رأي الناقد الخطيب - إلى تقرير صحفيّ. ويسترعي انتباهَ الناقد ما يتجلّى في قصص ملحس من إخفاقٍ في رسم ملامح الشخوص، فهو يميل، في معظم القصص، إلى الوصْف الخارجيّ، وهو وصفٌ يفتقر للتحليل النفسي الذي يسبُرُ أغوارَها. وقصَصِه منْ حيثُ البناء يختِمِ عليها طابعُ المقالات، على الرغم من رغبته الشديدة لتجاوز ذلك.

ملحَس مرَّةً أخرى

أما الفصلُ الأخيرُ من الكتاب، فيعود فيه المؤلف إلى أمين فارس ملحس ثانية، ولا نعرف السببَ الذي يدعوهُ لتخصيص فصل كامل لرسْم الشخوص، مع أنه سبق أنْ أشار لذلك إشاراتٍ كثيرةً في الفصل الذي سبَقه، وقد يُعزى ذلك إلى شعوره بأنَّ ما ذكرهُ عن الشخصيات في السابق ليس كافيًا، فارادَ أنْ يُفصِّلَ هنا ما كان قد أجملهُ هناك، وأوْجزَه. فهو يتناولُ في هذا الفصل رسم الكاتب لملامح الشخوص، ويصنّفُ الشخصيات إلى ثابتة ونامية، ويصنفها أيضا إلى: بطل محوري ثابت، وبطل محوري غير ثابت. ثم يفردُ المرأة ببحثٍ خاصٍّ من بحوث الفصل مؤكدًا أن رؤية الكاتب للمرأة تراوح بين الثبوتِ، والنموّ. فقصة « الأسْطر الحُمْر» التي تدور حول استشهاد الفتاة (حياة بلابسي) تمثلُ إحدى القصص التي تنمو فيها الشخصية نموًّا لافتًا للنَظَر. وعلى مستوى الطرائق المتَّبعة في تقديم الشَخْصيّات، يجد الناقد الخطيب في قصص ملحس مراوحة بين الطريقة التقريرية المُباشرة، والطريقة التمثيليّة غير المباشرة.

ومن يُمْعن النظر في هذا الفصل، والذي سبَقه، يلاحظ تردُّدَ المؤلف بين تقريظ القصص، والتقليل من شأنها، من حيثُ الإتقانُ الفني. فكأنه يريد أنْ يقول: إن أمين فارس مَلْحَس قاصٌ، رائدٌ، من روّاد القصة، شأنه شأن الإيراني، والناعوري، وحسني فريز، ومحمد أديب العامري، ومحمد صبحي أبو غنيمة، غير أنه يختلفُ عن هؤلاء بمحاولاته الجادَّة لتجاوز القوالب الجامدة، المُتحجِّرة، وإنْ لم تكتب لمحاولاته تلك أن تنتقل بصاحبها من طور التقليد، إلى طور الحداثةِ والتجديد.

وصفوةُ القول أنَّ الخطيبَ، بكتابه « الحساسية الجديدة « يُسلِّطُ الضوء على هذا المؤضوع « الحساسية الجديدة « في الفصل الثاني الذي يتناول فيه تجاربَ جبال (أبو حمدان) وما عداهُ من فصول يتناول فيها تجاربَ لا يَنْسَحِبُ عليها مفهوم الحساسية الجديدة إلا في القليل النادر من القصص. وهو على أيّ حال مُساهمة مثْهُ قيّمة، ومهمَّة، وجادَّةٌ، في نقد القصة القصيرة، وهذا حَسْبُه.

---

*ينظر القدس العربي 25سبتمبر – أيلول 2020

أحمد دحبور
والإرث الموسيقي

أحمد دحبور (1946- 2017) شاعر فلسطيني تفتح عطاؤه الإبداعي مبكرًا. فقد صدر أول دواوينه وعنوانه " الضواري وعيون الأطفال " عن منشورات دار الأندلس بحمص عام 1964ولما يتجاوز عمْرُهُ الثامنة عشرة. لتتوالى إصدارته بعد ذلك. إذ صدر ديوانه الثاني "حكاية الولد الفلسطيني" عن دار العودة ببيروت 1971 تبعته مجموعة شعرية بعنوان " طائر الوحدات " عن دار الآداب ببيروت 1973 و" بغير هذا جئت " عن اتحاد كتاب فلسطين 1977 وديوان " اختلاط الليل بالنهار " عن دار العودة 1979 و" واحدٌ وعشرون بحرًا " 1981 و" شهادة بالأصابع الخمس " عن دار العودة 1982 وديوان " هكذا ... " عن دار الآداب 1990 و"كسورٌ عشرية " عن دار الأهالي 1992 و"هنا.. هناك " عن دار الشروق في عمان 1997 و" جيل الذبيحة " عن الدار نفسها 1999. وكانت دار العودة قد نشرت مجلدًا يضم أعماله الشعرية حتى عام 1990 .

ولأحمد دحبور الكثيرُ من المقالات النقدية، والأدبية، التي توقَّف فيها عند بعض الأعمال الشعرية لأبناء جيله من الشعراء، أمثال: محمود درويش وفدوى طوقان ومحمد القيسي وشوقي بغدادي وممدوح عدوان ووليد سيف وآخرين.. ممن لا يتسع هذا المقال لذكرهم. وقد نُشرتْ هاتيك المقالات في مجلات أدبية عربية كالموقف الأدبي، والآداب، والشعراء، و " البيادر" التي ترأس تحريرها في الفترة التي صدرت فيها بتونس (1990-1993).

واللافت للنظر أنّ الشاعر الذي توفي في 8 إبريل- نيسان 2017 يَغْزُر في شعره الاقتباسُ من الموروث الثقافي، والشعبي، والديني، والأسطوري، غزارةً تغري بدراسة شعره من زاوية التناصّ، وفاعليته التعبيرية، والجمالية، وهذا ما كنتُ قد نهضت به في دراسةٍ لي عن فاعليَّة التناصّ في شعره نُشرت في إحدى الدوريات قبل أن تشقَّ طريقها للنشر في كتابنا الموسوم بعنوان " حاضر الشعر وتحولات القصيدة " الصادر عن دار الآن (ناشرون وموزعون) 2016. بيْدَ أن ظاهرة أخرى تسترعي النظر في هذا الشعر، وهي موضوع اهتمامنا في هذه الفِصْلة القصيرة من كتابنا مآثر الأعلام، ونعني بها ظاهرة اللعب بالأصوات حرصًا على الموسيقى التي تتخطى الوزن، والقافية، والرويّ، وآليات النظم الأخرى، إلى التغلْغُل في النسيج اللفظي لكلٍّ من الكلمات، والعبارات، حتى ليبدو الشاعر وكأنه يتذوَّق إيقاع الحروف، والأصوات اللغوية، تذوُّقا يدفع به دفعًا لمراعاة الاتساق، والتوازن، في ما بينها، مراعاةً تحيل الملفوظ الشعري إلى نَغَمات لا تقلُّ جمالا، وأثرًا، عن نغَمات الآلات الموسيقيّة، والأوركسترا.

ففي واحدةٍ من قصائده الجيّدة في ديوانه " هنا.. هناك " (دار الشروق 1997) وعنوانها " خيرٌ منْ ألفِ شهر " نجده يرتكز في المقطع الاستهلالي على الأصوات اللثوية المجهورة، وأصوات الذلاقة، بادئا بالصوت الانفجاري، وهوالدال، منتقلا إلى صوتين غير انفجاريين، وهما اللام، والنون. مكررًا هذه الأصوات تكرارًا لافتا:

إذا انفتحت ليلة القدر لي
فلا تغلقيني
ولا تحسدي بعدُ هذا الجسد
لأنك أولى بهذا الحَسَد

فبتكراره كلمات: حَسَد، جَسَد، حسَد، يُضفي على الأبيات نغَمَا يُهَيْمن على القارئ، ثم ينتقل من هذا النغم المتجانس الأجزاء، إلى النغم الآخر المترتّب على تكرار الصائت الأنفي الأغنّ:

ومنذ اختلاط الأسى باليقين
وقلبُكِ لي بلدٌ من ندى الياسمين
وإني لحلٌ بهذا البلد.

فما اللافت في كلمات: اليقين، والياسمين، غير هذا الروي المُعتمِد على الصائت الطويل الياء، مما زاد في طول المقطع عند التوقف. مع تكراره للدال الانفجارية في بلد، والبلد، وندىً. رابطا بين هذا الصوت وما سبق من تكراره في جسد وحسد. مع مراعاة ما في هذه الكلمات من تجانُس. وهذه الرقعة الشعرية في رأينا تخضع لنوع من الرقش، أو النقش، لا بالألوان، بل بالأصوات. وفي المقطع الذي يليه يَفتَتحُ الشاعر الملفوظ الشعري بعبارة " إذا انفتحت ليلة القدر لي". وهي عبارة تتكرَّرُ كلما انتقل الشاعر من وَحْدةٍ في النصّ إلى وَحْدة أخرى، وبهذا تشبه اللازمة في الموشَّح، لكنها لا تأتي بعد الأبيات، بل في المطلع. وإذا مضينا قدُمًا في القراءة، جابهنا الشاعر بسلسلة من الصوامت الأسنانية المهموسة؛ منها المنفتح، ومنها الطبقي، مستفيدًا من ظاهرة الصفير، ومن الظاهرة فوق المقطعية في: يستقيلا، وتميلا، و جميلا. ففي كلِّ كلمةٍ من هذه الكلمات يمدُّ الشاعر من شأو الصائت الطويل مدًا ملحوظا على مستوى السَمْع، والإدراك الموسيقي، يقول:

سأطلبُ من ملكِ الصبْر أن يستقيلا
ومن كاهن الصبْر أنْ يستقيلا
ومن أمَّة الصبْر أن تستقلَّ عن الدمعة الراضية
وأن تستقلَّ جواديْن مختلفيْن إلى جهتين.
لأولهما النارُ والماءُ للثانية
وأطلب من نخلةٍ، لا تميلُ ولا تنْحني، أنْ تميلا
فقد تنحني لالتقاط نواها
وترجُم آخرَ ما ظلَّ في الروحِ

ممَّا نسمّيه صبْرًا جميلا

فقد كرر الشاعر السين الصفيرية، مقابل تكراره للصاد الطبقية الصفيرية، مع ما بين الصوتين من مفارقة تنمُّ على موقفين متعاكسين. وكرر أيضا كلمة الصبر، واتكأ- مثلما قيل من قبل - على الصامت الأنفي، في جوادين.. مختلفين.. ووجهتين. وراوح في توازن الصيغ بين تميلُ، وتنحني، وتلاعب في ترديد تستقيلُ، وتستقلّ، بما بينهما من اختلاف في المعنى، وائتلاف في اللفظ ، يناسبه الاختلاف في المقاطع المنبورة. وهذه التجاذبات في الأصوات، والتكرارت، مع ما فيها تارةً من صفير، وطورًا من غُنَّةٍ، ورَنين، ومن انفتاح وانطباق، كل ذلك يجعلُ من هذه الوحدة، كالتي سبقتها، لوْحة تتكرَّرُ فيها المفاتيح التي يثْقر عليها القارئ فترسل النَغم المتوقَّع، والجَرْس العذب الذي يشنف الآذان، على الرغم من أن القصيدة تتحدث عن موضوع شجيّ، وهو موضوع الرغبات المُحْبَطة التي لا تتَحقَّقُ، وتشهد على ذلك عبارته المتكَرّرة في رأس كلِّ وَحْدة " إذا انفتحت ليلة القدْر لي".

وهي العبارةُ الأولى التي تبدأ بها الوَحْدة الثالثة، التي يراوح فيها الشاعر أحمد دحبور بين المجهور ذي النغمة العالية الصاعدة، والمهموس في: غرف، وشغف، ونزف، وهدف. فكلما وقفنا على الفاء – وهي صوت شفوي أسناني مهموس – لاحظنا أنَّ الشاعرَ يُمهّد لهذا الوقوف بصامتٍ آخر مجهور، متكرّر، أو متردّد، أوْ مُهتز. وهنا يبرُز الفارق بين أصوات كالراء، والغين، والزاي، وهي أصوات شديدة الجهر، والفاء، علاوة على أنه بين ذلك وذلك لا يفتؤُ يكرّر القافية بالنغمة الصاعدة ذاتها: واحدة، صاعدة، راكدة. نلاحظ على هذه القوافي أيضًا - عدا الدال الانفجارية، وموقعها قبيل هاء الوصل(تاء قُلبت هاءً للوقف)- أنَّ الكلمات الثلاث تبدأ بمقطع صوتي طويل مفتوح من نوع (ص ح ح) فضلا عن ذلك يجمع بين الألفاظ الثلاث أنها جميعًا على وزن اسم الفاعل. فقد جمع فيها بين: تجانس المقطع الصوتي، وتماثل الوزن الصرفي، والانتهاء بنبرة نُطْقية صاعدة، وبارزة. وبذلك يؤكد أحمد دحبور في قصيدته هذه أنه كالحائك الذي ينسج القصيدة نسْجَ البَزّاز للديباج من خيوط ذات الوان تَمْضي بالنسيج قدمًا ليغدو لوحة مُطرزة تطريزًا أساسه في الشعر الأصوات، والأنغام، والقوافي ذات الجُروس، لا الألوان. مؤكدا أنَّ الملفوظ، والمسموع، هما جوهر اللغة الشعرية، وهما يعادلان المنظور، والمرئي، في التطريز على الديباج، والحرير، وفي الفنون البصريَّة المختلفة، وهذا ليس بالمُسْتغرب؛ فقد أثبتت الدراسات العصبية أن لا اختلاف بين إدراكنا للمَسْموعات، والمَرْئيات، فحاستا البصر، والسمع، تعملان وفقا لمبدأ بيولوجي واحد. وفي الوحدة التالية:

سأطلب ليلة قدْرٍ سواها
وأطلب مما سواها
سواها
ولا أكتفي
فلي مئتا عطشٍ فوق رمْلٍ يخبئُ حتى السرابْ
ولا ريَّ لي

في وُعود الغيوم، ولا نهْرَ خلْف الضبابْ
كأني على تعَبِ الريح أوقفتُ روحي
جبالَ سُفوحي
وخلف الجبال الجبالُ التي لا تنامُ ولا تَتَناهى
لقد فرَّ بي عطشي ليُغيظَ المياها

نجد الشاعر دحبور يجمع بين الصوت الانفجاري، والآخر الرخو، الاحتكاكي، شأنه في هذا شأن الوحدة المذكورة سابقًا. فتكراره لكلماتٍ مثل: سواها، ومياها، وتناهى، وروحي وسفوحي، يذكرنا بتكراره لجميلا ويستقيلا وما شابهها. وتكراره للضباب والسراب في تركيز على التنافر الظاهر بين الهاء والحاء الرخوتين، والباء الانفجارية، يؤكد ما سبق أن نوهنا إليه من حيث توظيفُه للتنافر الإيقاعي الصوتي على قاعدة أنه كلما اختلفتِ الألوان في الرقْعَة ازداد الانسجام البَصَري، وكلما تباعدت مخارج الأصوات، وتباينت في الصفات – على رأي ابن جني 392هـ - ازداد الانسجامُ النُطقي وعذُبَ، واتَّضح التناغُم الرشيق وحَسُن، في الكلمة، والعبارة، والنظم الشعريّ ذي الطابع الشفوي. وهذه الصنعة الشعرية لا تقتصر على قصيدة " خيرٌ من ألفِ شَهْر" ومَنْ يَتَتَبَّعْ ذلك في شعره يجدْهُ كثيرًا إنْ لم يكن شاملا، مؤكدًا أنَّ عنايته بهذا الجانب، واهتمامه بالموسيقى الشعرية، هما مفتاحُ شخصيَّته الإبداعيّة. ولو أنّ الدارس المتخصّص يُلاحظ أنّ هذا الملمح الإبداعي يتجلى في شعر محمود درويش بدرجة أظْهَرَ، وأبْيَنَ، وأشدّ، وضوحًا ممّا هو في شعر الراحل أحمد دحبور، أو محمَّد القيْسي، أوْ فواز عيد، أو عز الدين المناصرة.

---

*للمزيد عن أحمد دحبور انظر : فاعلية التناص في الشعر العربي الحديث، أحمد دحبور مثالا، فصل من كتابنا: حاضر الشعر وتحولات القصيدة، الآن(ناشرون) عمان، ط1، 2016 ص ص 79- 95

أحمد القدومي شاعرًا

بعد دواوينه (بلا زورق) 1984 و (ذكريات على شاطئ النسيان) 1989 و(رباعيات الجرح النازف) 1993 و(شفاه الفجر) 1995 و (الوتر الحزين) 1997 و(يحملني الثرى قمرًا) 2003 و(لا شيءَ بعدك) 2004 و(بين حلٍّ وارتحال) 2008 و(تراتيل السحاب) 2013 صدرت للشاعر المغترب في الرياض أحمد القدومي مجموعة شعرية جديدة بعنوان (هي الدنيا) 2014 (فضاءات للنشر والتوزيع) لتؤكد رسوخ قدميه في حدائق الشعر ، وعلو قامته في نظم القريض، ومن يقرأ هذا الديوان قراءة متأنية يسترعي اهتمامه ويَستحْوذ على نظره حرص الشاعر القدومي على الجمع في ديوانه هذا – كسائر دواوينه- بين قصيدة التفعيلة(الشعر الحر) وقصيدة البحر التقليدي جمعًا يثبت به أنه فارس الحلبة في الشعرين، ومحرز قصب السبق في كلا الفنين.

إذ يبدو أن ثقافته الشعرية، وعلاقته بالموروث من الشعر العربي القديم، وبالمتداول من الشعر المعاصر والحديث، من السَعَة، والعمق، بحيث تمكّنه من الإجادة في النظمين، والجري في المضمارين.

معاصر بأسلوب قديم

واللافت أيضا أن للقدومي أسلوبا شعريا يذكرنا بأساليب القدماء والمحدثين على السواء ، فهو يذكرنا بما في شعر المتقدمين من نسج متين، وبما في شعر المحدثين من رهافة الحس، ودقة الشعور، وبساطة الصورة مع جدتها، ووفرة الإحساس بالنغم. فها هو في قصيدة " هذا أنا" يصور بدقة مشاعره، وإحساساته في تشبيهات تتراكم متواترة في أداء ينم عن اقتراب شديد من شعر خليل مطران، ومن شعر المعري، في حدس يتوافق فيه جرس القديم مع رقة الحديث، وفي أداءٍ لا يبدو عليه أنه يعزف على أوتار غير أوتاره، أو يمْسقُ بقيثار غير قيثاره:

هذا أنا لا الحـبُّ آنس وحدتي
كلا ولا كيـدُ الزمان جـفاني
أنا إن أتيت قبيل موتي خلسة
وشربت سؤر سـلافةٍ بدناني
وأقمتُ في ذكرى الفناء حكايةً
تذوي، ورجْع تردّدي ينعاني
وسكرتُ من دمعي، ونزفي مرّة
فلقد أضعتُ على المدى عنواني

إنّ السماء، وقد عددْتُ نجومَها

لَتُعيدُني دومًا إلى أحْزاني

فهو غريبٌ، لا يجد ما يؤنس وحدته، ويبدّدُ وحشته، فلا حبيب، ولا قريب، ولا يعفيه الزمن من كيده، ومجيئه إلى هذه الحياة لا يعدو أن يكون خلسة من خلسات الكرى تسبق الموت، والخمرة في كأسه لا تعدو أن تكون ذوْبًا لمرارة الأيام، وغدر الزمان، وأن أيامه في هذه الحياة لا تعدو كونها حكاية فناء.. وترجيع نعي.. ونشوة عابرة من دموع، ونزيف إحساس مطلق بالضياع. فهو من شدة الشعور بالوحدة يتسلى بعدّ النجوم ، ويا لها من تسلية يظنها تنجيه من همومه، فإذا بها لا تفتأ تعيده إلى الأحزان!

فمن مظاهر الحس الشعري المفعم بالأصالة استعماله عبارة (وشربت سُؤر سلافةٍ بدناني) فكأنه يذكرنا بهذه السلافة، وبتلك الدنان، بأشعار القدماء أمثال أبي نواس، والمعري. وبقافيته المرنان يذكرنا بقوافي الفحول من أمراء الشعر في العصر السابق " إن الزمان ولا أقول زماني " .. و " فنِيَت والزمان ليس بفان " لشيخ المعرة.. وأما الربط بين البيت، والذي يليه، فيذكرنا بأساليب شعراء المهجر أمثال ميخائيل نعيمة، وإيليا أبي ماضي، وجبران .فمن الجليّ في الشطر الثاني "كلا ولا كيد الزمان جفاني " لجوء القدومي لما يعرف برد العجز على الصدر مُكررًا (لا) في نسق يعمق الإحساس بالإحباط، وأما الأبيات التي تلت هذا الشطر فتبدو كعبارة واحدةٍ، مركبةٍ، من سلسلة عبارات تنتهي عند قوله: " فلقد أضعْتُ على المدى عنواني " فكأنَّ الأبيات التي تسبق ذلك أسبابٌ عزا إليها الشاعر الحال التي يحسّ بها، وهي التيه، والضياع، والشعور بالوحدة. وأما البيت :

إنّ السماء وقد عدَدْتُ نجومَها

لتعيدني دومًا إلى أحزاني

فهو يقول لنا فيه: لطالما حاولت الهروب من هذا الإحساس، وتجنب ذلك الشعور بالوحشة، والوحدة، إلا أن الطريق الذي لجأت إليه طريق مسدود، وسرعان ما ردَّني إلى هذا الذي اعتزمت الهروب منه، والنجاة، فأنا تحيط بي أحزاني إحاطة السوار بالمعصم، وتكتنفني من كل جانب حتى لا مفرّ لي من حزني إلا إلى حزني. وهذا بالطبع ينم على توجه لدى الشاعر رومانسي النزعة، مشبوب الهوى. غير أن له قصائد أخرى، وتجارب غير قليلة، تؤكد أنَّ هذا الانطباع – وإن كانَ له ما يُفسِّرهُ في شعره- انطباعٌ غير دقيق، وسنعثر في تلك القصائد على إجابات عن سؤالنا: لمَ يلاقي الشاعر كلّ هذا القلق، وهذا الشعور المطلق بالوحدة، والاغتراب، مع أنه غير بعيد عن أحبّته، وذويه، وعن وطنه القريب. والجواب بالطبع نجده في غير قصيدة، أولاها " تناديني القصيدة " فعلاوة على تعداده لأوجاعه، ولمقدماتِ فَنائه المؤجل، يعدّدُ صورًا تنمُّ على أنّ مصدر أوجاعه تلك هو الوطن الذي أخرجته منه الثعابين، فيضجّ لذلك في صدره الحنين لكل قطرة ندى، ولكل زهرة، ولكل حبة برتقال، ولكل كوفية سوداء، ولكل عشبةٍ في حواكير(جيوس) ولكلّ ذرة تراب:

تناديني القصيدة،

قد رأيتكِ في جفون الطلّ فجرا

في زهور البرتقال، وفي عيون البحر
يحملك المحال إلى المحال
وفي الكوفية السمراء
تشبه أرض أجدادي
وأعشاب الحواكيرِ التي وَشَمتْ
على هام الزمان النصر مؤتلقًا
لتجدل موعدًا للفجر
يصنَعُهُ الرجالْ

فعلى الرغم من أنَّ هذا الشعر لا يخلو من مُباشرة، كالتي نعثر عليها متوافرة في شعر المقاومة الفلسطيني، نجد الشاعر- ها هنا - يعزو ما يضنيه من مشاعر، وما يعتورُه من إحباط، ومن قلق، لتشرده عن وطنه فلسطين، وتنقله الدائب المستمر من منفى إلى منفى، ومن مَهْجَرٍ لآخر، ويتضح هذا بصورة أكبر في قصيدة له عن الشاعر الراحل محمود درويش، يذكرنا فيها القدومي بالأسْئلةِ التي تحتاج إلى إجاباتٍ، فهي ليست أسئلة الشعر وحده – على أهميتها- وإنما هي أسئلة الوطن:

وحملتَ نبْض القدسِ
في شغَفِ القصيدة
عاشقًا، تهوى الحياة،
يزفُّكَ الزيتون،
والدحنون،
تاريخًا تسطّرُه الدموعُ
على شغاف القلبِ في نجوى الترابِ
مع الترابْ
كلما نسجتْ خيوط الليلِ أنّات التراب

ولا ريْبَ أنّ في مثل هذا الشعر – علاوةً على الأسلوب الذي يُوظف خيارات عدة- من التكرار، والانزياحات الأسلوبية، مثل: نبض القدس، وشغف القصيد، ويزفك الزيتون، وتسطره الدموع، ونجوى التراب، وأنات التراب، فمثل هذه التعبيرات، التي تتوافر بكثرة في الديوان، وليس في هذه القصيدة حسب، تؤكد نزوع الشاعر نحو تحطيم العلاقات المُعجمية التقليدية بين الكلمات، لتحل عوضًا عنها علاقاتٌ جديدة تنفَحُ القريض مزيدًا من الظلال، والإيحاءات، وتضعه على قدم المساواة مع الشعر الرفيع.

---

*مستخرج من الصحيفة الإلكترونية قاب قوسين.

إدوارد سعيد :
المبدع خارج المكان

لا شك في أن إدوارد سعيد (1935- 2003) حين اختار أن يُعَنْونَ كتابه الذي نحن بصدده الآن بعبارة خارج المكان (دار الآداب، بيروت، 2000) كان يريد أن يقول إن الأماكن الكثيرة التي شهدت طفولته وصباه وشبابه كالقدس والقاهرة وضهور الشوير في لبنان، قد أصبحت بالنسبة له ذكريات، أو كالذكريات، نظرا لما وقع فيها، وطرأ عليها، من تغيير.

فمثلما ذكر في المقدمة كانت القاهرة ملكية كولونيالية في طفولته، وأصبحت جمهورية راديكالية حينا، ومعتدلة غير راديكالية حينا آخر. ولبنان تغير كثيرا بعد الحروب الأهلية الطاحنة التي مني بها من العام 1958 وحتى تاريخ كتابته لهذه السيرة - المذكرات. والقدس بشطريها الغربي والشرقي غدت مدينة محتلة، وهي على وفق الإدعاءات الإسرائيلية عاصمة للكيان الصهيوني لا لفلسطين.

على أننا نعتقد بالمقابل، أنه، وهو يحرص على هذه الإشارات في عنوان كتابه خارج المكان Out of Place ما فتئ يؤرخ بدقه غير معهودة لدى المؤرخين، ولا لدى كتاب السير، والمذكرات، تأريخا لا يخفى على القارئ، لفترة أو مدة من الزمن. فلو أن العنوان خارج المكان، أو فترة من الزمن، لما كان ثمة فرق بين العنوانين، بل لما كان فيه ما يدعو للمجازفة بالعنوان الأصلي، ولا للمجازفة بتضليل القارئ.

في القدس

فإدوارد سعيد يذكر لنا في البداية شيئا عن ميلاده في حي الطالبية 1935 وهو من أحياء القدس الجديدة. ويذكر لنا – فيما يذكره- أن أمه تنتسب لآل بدر من لبنان، وهو في هذا الجزء من السيرة يلقي الضوء على الحياة الغابرة في القدس، وعلى العادات، والتقاليد السائدة، وعلى التآخي الحميم الذي شاع بين العائلات المسيحية، والإسلامية، وحتى اليهودية، في المدينة المقدسة في تلك الأثناء، وقبيل مجيء (الإسرائيليين) وقبيل أن تشتعل المدينة بالخلافات، والإحن، والأعمال المسلحة، التي كان سببها في المقام الأول الاستيطان الإسرائيلي، مع السعي الدائب لإقامة ما عُرف لاحقا بدولة (الكيان) الإسرائيلي.

في القاهرة

لم تكن الحدود الجغرافية بين كل من فلسطين ولبنان ومصر بالقسوة، أو الوضوح، الذي يمنع الحركة والتنقل بين أي من هذه البلدان، والبلدين الآخرين. ولذلك ترتسم على هذه الحقبة من الزمن ملامح أبرز ما فيها حرية التنقل، والتواصل، والإقامة، والاتجار، والتعلُّم، والتعليم، والمصاهرة بين هذه البقاع دون أي عائق من حكومات، أو من متطلبات تختص بالهوية القُطْرية. ولذلك نجد عائلة وديع سعيد – والد إدوارد- تقيم في

القاهرة وتمتع بالجنسية الأمريكية، فضلا عن أنها من فلسطين، ولها في لبنان ما لها في القُطْرين ٱلآخَرَيْن. ولوديع هذا - المقيم في حي الزمالك بالقاهرة - الكثير من الوكالات، والمتاجر، التي تهتم بالقرطاسية، والأحبار، والأقلام، والآلات الكاتبة، والورق، فضلا عن تجارات أخرى تعنى بالأجهزة الدقيقة من كاميرات، ومحافظ. ولهذه التجارة امتداداتٌ، وفروعٌ تنتشر في القدس، وغير القدس من مدن فلسطين، ولبنان.

وهو إلى جانب إقامته في القاهرة لا يجد ما يحول دون إرسال ابنه إدوارد للدراسة في إعدادية الجزيرة، أو في مدرسة القاهرة لأبناء الأمريكيّين، أو في كلية فيكتوريا التي يغلب عليها الطابع الإنجليزي، وهي كلية مشهورة عُرفت بأن لها فرعين الأشهر منهما في الإسكندرية، والثاني في المعادي بمصر. وفي الوقت نفسه لم تحلْ هذه الإقامة، في هذه الحقبة بالذات، من تجذُّر الأسرة في ضهور الشوير. فكانت مثلما يذكر كثيرة التردد لهذه الضهور تردُّدَها لبيروت، وغير بيروت، تربُطها في هذه الأماكن صلاتٌ عائلية متينة، مثل عائلة نصار، وعائلة شارل مالك (1906- 1987) وعائلة وديع حداد، وغيرها من العائلات ذات النفوذ العشائري.

متغيرات

وفي هذه السيرة لا يخطئ القارئ ملاحظة المؤلف، ودأبَهُ على تسليط الضوء بحرص لافت على المتغيرات التي تعصف بالمنطقة. فالأسرة بلا شك تنخرط، خارج أوقات العمل، أو الدراسة، في هذه المتغيرات مع الاختلاف، والتردد، إلى دور المسرح، والأوبرا، والموسيقى، والسينما. واستقبال وفود إنجليزية، وإيطالية، وإسبانية، تحيي نشاطات وبرامج مسرحية أو موسيقية، فيسلط المؤلف الضوء على ذلك التغيير الذي مسَّ بأصابعه الثورية المجتمع القاهرى، ولا سيما النخبة المثقفة من فنانين، وموسيقيين، وإعلاميين.

عمر الشريف

ففي إحدى ذكرياته يعقّب على حفل شهده للراحلة أم كلثوم، مقارنا بينه وبين عرض لأوبرا أندريه شينيه، ذات الحبكة المسرحية التي استحوذت على مشاعره، مقابل الإحساس بالملل وهو يصغي لوصلة كوكب الشرق. وفي أخرى يحدثنا عن مصير الطبيب فريد حداد الذي يمثل في رأيه تيارًا ماركسيا، وفي ثالثة يروي لنا كيف شاهد للمرة الأولى ممثلا مصريا- ميشل شلهوب - ليذكر بعد ذلك أن هذا الممثل عُرف لاحقا باسم عمر الشريف (1932- 2015) وكان تلميذًا معه في كلية فكتوريا Victoria بالمعادي. وهذا كله قبل أن يصبح ممثلا عالميًا بعد أن اشترك بفيلم لورنس العرب الذي أخرجه ديفيد لين عام 1962. جرت تلك المشاهدة في عرض مسرحي تجريبي في الكلية متزامنا مع زياراته المتكررة لمسرح بديعة مصابني، وإعجابه المفْعَم بالإشارات الإيروتيكية من الراقصة تحية كاريوكا (1915- 1999) التي تمثل في تلك الحقبة نموذجًا لتنامي المسرح الاستعراضي والغنائي والسينمائي في مصر، فهي في رأيه " أعظم راقصاتِ الشرق في ذلك الزمن ".

وجهان لشيء واحد

والواقع أن هذه السيرة من الكُتُب التي تُبرْهن على أن المكان والزمان وجهان مختلفان لشيء واحد، فلا يستطيع القارئ، ولا الدارس، الفصل بينهما إلا بشيءٍ غير قليل من التعسُّف. فها هو يتحدث عن القاهرة، ويذكر لنا شيئا عن الإطاحة بالملك البدين (النسونجي) ويحدثنا عن ثورة الضباط الأحرار، فلا يفوته أن يشير

لفضيحة لافون (1954) ويحدثنا عن كلية فكتوريا، وعن عمر الشريف زميله في الصَفّ، ولا تفوته الإشارة لمآلات تلك الكلية التي زارها عام 1989 ليجدها وقد أصبحت كلية النصر Victory College في تسمية جديدة لا تعدو أن تكون ضربًا من التصحيف المتعمد في تهجئة الكلمة. لكن هذا التصحيف ينمّ على الاتجاه الراديكالي الذي طبعت به ثورة تموز- يوليو 1952.

ومن الحديث عن الثورة، إلى آخر يروي لنا شيئا عن زيارة قامت بها الأسرة لصعيد مصر، ورؤية الآثار القديمة في الكرنك، ووادي الملوك. وهذا التتبُّع لمجريات الزمن متحدًا بوصفه الدقيق للعلاقة بالمكان لا تخلو من تتبع آخر للنمو البيولوجي للسارد الذي هو المؤلف. فقد بدأ مع القارئ طفلا 1935 ثم بعد أن كبر قليلا تردد إلى إعدادية الجزيرة في الزمالك، ثم يطوف بنا في مراحل العمر واحدة تلو الأخرى، فإذا به طالبًا في مدرسة القاهرة لأبناء الأمريكيين، على أساس أنّ والده وديع كان قد تمتع بالجنسية الأمريكية. وبعد أن كبُر متجاوزًا التاسعة قُبِل في كلية فكتوريا التي طرد منها لاحقا شرَّ طردة. وهذه التنقلات تداخلت فيها أبعاد أخرى كاللغة، والحيرة بين العربية والإنجليزية والفرنسية. والبعد الإنساني بين هويات متعددة: فهل هو أمريكي، أم فلسطيني، أم كأخواله لبناني. وعندما غادر القاهرة إلى لبنان في زيارة قصيرة عام 1951 ثم إلى لندن، وباريس، وأمستردام، لم يكن ليكفَّ عن تتبع الماجريات المتغيرة، والمتواليات التاريخية، ليأتي الارتحال إلى ماديسون بولاية وسكنسون.. والالتحاق بمدرسة ماوت هيرمون.. والإقامة فيها مع صبيّ أشقر بعينين زرقاوين اسمه بوب سالزبوري.

والغريب اللافت للنظر أن المؤلف طوال هذه المدة، وعلى الرغم من تلك الأسفار، لم يفارقه الحنين للقدس، ولا للقاهرة، وتفسيرة لهذا الحنين أنه خلافا للقدس، والقاهرة، المكتنزتين بالآثار التاريخية الفواحة بجل ما يعبق به الماضي، وجد نفسه في بِقاعٍ لا تعدو أن تكون ضربًا من الوحشة القسرية، والوحدة القاحلة.

الجامعة والنشاط السياسي

والمتوقع أن تختلف المرحلة الجامعية عن تلك التي سبقت، فما إنْ حلَّ بجامعة برنستون ثم هارفارد بعدها حتى كان الشاب قد انخرط في النشاط السياسي على الرغم من أن أباه حذره من السياسة، ونهاه مرارًا عن السير في هذا الطريق الوعر، وخيم العواقب. فالأبُ – وديع - بصفته رجل أعمال محنكا ليس عديم الاهتمام بالسياسة فحسب، بل أيضا ينهى أبناءه عن الخوض في ذلك، خلافا لشقيقته نبيهة – عمة إدوارد- التي جعلت من منزلها في القاهرة سنة 1948 مركزا يشبه مراكز الإيواء للمشردين من فلسطين. ووصلت الليل بالنهار من أجل الحصول على مساعدات نقدية، وعينية، للمحتاجين منهم. وهذا الموقف لطالما أعجب به إدوارد خلافا لأبيه.

في الصحف

وفي الفصلين الأخيرين من كتابه "خارج المكان" يشير لآرائه السياسية المنشورة في الصحف. وردود الفعل المؤيدة له، أو المفنِّدَة. وهو مع ذلك يصغي للفريقين بعقل وبقلب مفتوحين. ولا يفتأ يتلقى الرسائل المفعمة بالحنين من أمه المقيمة في واشنطن. وبعد أربع سنوات من المعاناة، وتفشي داء السرطان، لقيتْ حتفها، لتضع

بالموت مقطعا جديدا في لحن الوداع الأخير. كانت لعلاقة إدوار سعيد بأمه طبيعة خاصة تتجلى في هذه السيرة، تختلف تمامًا عن علاقته بأبيه شبه المتسلط، على الرغم من حنوّه المبالغ به أحيانا، إلا أن الأم تمثل بالنسبة له نموذجا آخر مباينا لنموذج الأب. فقد كاد أن يصرّح، تصريحًا لا مواربة فيه، بأن علاقته بها تشبه علاقة جبران خليل جبران بأمّه. وأن ذلك التعلق هو الذي أثر فيهِ، وعليه، فجعله خجولا، حييا، فاشلا في علاقاته النسائية.

البحث عن الماضي

وحكاية إدوارد في هذا الكتاب- السيرة، على الرغم من احتفائها بالأمكنة، تحتفي أيضًا بالزمان، وبدرجة لا تقل عن حفاوته بالمكان. يحتفي بالماضي المسترجع، أي بالبحث عن ذلك الزمن الضائع، المفقود، الذي أطنب مارسيل بروست Proust في البحث عنه، فكتب رواية فيه من سبعة مجلدات نشرت بين عامي (1913-1927). عدا عن حفاوته بالشخوص التي كان لها، أو لم يكن، أثرٌ في بناء شخصيته، فهو لا يفتأ يروي الكثير من المواقف التي مكنته من التغلب على الكثير من العقبات، أو الصعوبات، التي يخشى أن تؤدي لتعديلات جذرية في مساره، من حيث هو أكاديميٌ، ومثقفٌ فلسطينيٌ، وعالميٌ، يحتل مركزًا معروفًا بين أعلام هذا العصر، بل يعد واحدا من أكبر عشرة مفكرين تأثيرًا في القرن العشرين، وهي مكانة بوَّأته إياها مؤلفاته الجَمَّة، من مثل: الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، وصُوَرُ المثقَّف، والعالم، النص، الناقد.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 13 حزيران- يونيو 2020

إسحق موسى الحسيني

روائيا

ولد إسحق موسى الحسيني في القدس عام 1904 وفي يافا تلقى تعليمه الابتدائي، ثم مضى فيه من مرحلة لأخرى في القدس. وأتم تعليمه الثانوي في الكلية الإنجليزية سنة 1922. ليلتحق بعده بالجامعة الأمريكية في القاهرة. وقد تخرج فيها سنة 1926 وفي السنة التي تلتها التحق بجامعة القاهرة لدراسة اللغة العربية وآدابها إلى جانب اللغات السامية الأخرى. ومنها تحول إلى جامعة لندن سنة 1930 ليتابع دراسته العليا والحصول على دكتوراه الدولة في هذا التخصص. وفي الأثناء - أي بين عامي 1933و 1934 - أمضى فصلين متتابعين في كلية اللغات السامية بجامعة تونجن الألمانية. بعد ذلك عمل مدرسا في الكلية العربية في القدس حتى سنة 1946. وبعد نكبة فلسطين عين محاضرا في الجامعة الأميركية ببيروت. وظل على رأس عمله فيها إلى عام 1954 وفي 1955 عين أستاذا في معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية في القاهرة. وفي الوقت ذاته كلف بمحاضرات على طلبة الأمريكية في القاهرة. عند عودته للقدس عام 1973 انتخب رئيسا لكلية الآداب إحدى كليات جامعة القدس. وظل يشغل هذا المنصب إلى أن توفي في 17 كانون الأول – ديسمبر 1990 وقبل وفاته انتخب مرارا عضوا في مجامع اللغة العربية والبحوث الإسلامية في القاهرة ودمشق وبغداد.

أما آثاره فكثيرة ومتنوعة ومتعددة الأغراض.

فإلى جانب المؤلفات المدرسية والتعليمية والتربوية، له مؤلفات ذات طابع تاريخي خالص؛ ككتاب في ماضي المسلمين وحاضرهم. و" بيت المقدس" و" أسماء فلسطين" و" عروبة بيت المقدس" و" فضائل بيت المقدس" ومكانة بيت المقدس في الإسلام " وكتب ذات طابع أدبي، أو لغوي، ومنها " النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين" (1967) و" المدخل إلى الأدب العربي المعاصر" 1963 و" ألفاظ معربة "1964 و"تقريب المعرب" و "الاستشراق" 1967 والأدب والقومية العربية " 1965 وكتابه (ابن قتيبة) وهو رسالته للدكتوراه بالإنجليزية ترجمه للعربية د. هاشم ياغي (1980) وكان إسحق موسى الحسيني قد كتب القصة القصيرة، ونشرت له قصتان إحداهما في مجلة الآداب (1922) والثانية في مجلة القصة التي كانت تصدر في القاهرة(1964)

مذكرات دجاجة

أما مذكرات دجاجة، فقد عُدت في القصة الطويلة أو الرواية. وظهرت الطبعة الأولى منها في مصر سنة 1943 وأثارت عند صدورها الكثير من الإعجاب. فقد اختارها أكثر القراء، وفضلوها، في استبانةٍ على سائر ما صدر من قصص، وروايات، في سلسلة اقرأ. ومن أسباب هذه الإثارة تقديم عميد الأدب العربي طه حسين لها، مشيدا بها، مثنيا عليها وعلى المؤلف ثناءً عاطرا، وهو الذي قليلا ما يثني على كتاب.

على أن الذين قرأوا الكتاب، وتناولوهُ،اختلفوا في تقويمه، والحكم عليه، سواء من حيث التجنيس أو في التوجه الأدبي الذي يدرجونه فيه. أهو في الاتجاه الرمزي مثلا أم المثالي أم الواقعي. وهل هو من قصص الحيوان ككتاب كليلة ودمنة الذي عربه ابن المقفع عن الفارسية، أم أن الحيوان في هذا الكتاب ليس سوى قناع.

جاء في "حياة الأدب الفلسطيني" للدكتور عبد الرحمن ياغي: إن الحسيني يندرج كغيره في زمرة المثاليين، ومنهم عبد الحميد ياسين صاحب المجموعة "أقاصيص". مشيرا لاستخدام الرمز في "مذكرات دجاجة" بطريقة تعتمد التلميح بدلا من التصريح. معللا ذلك بما يواجه المؤلف حينئذ من ظروف تقوم على تكميم الأفواه. مضيفا ومؤكدا أن مثاليته تلك تستشرف الواقع. ويؤكد ناصر الدين الأسد هذا الرأي قائلا: والحق أن المؤلف اضطر للرمز اضطرارا ليعبر عما في نفسه تعبيرا أمينا صريحا مكشوفا، ولقد استطاع بذلك أن يتحدث عن الاستعمار، وعن الغرب، بكنايات وأوصاف وملابسات واضحة مفهومة من غير تسمية، ولا إعلان. واستطاع أن يبث على لسان تلك الدجاجه آراءه في حياة الفرد، وفي حياة الجماعة.. وأن يصور لنا نظرته للحرية، والعدل، والتعاون، والإخاء، والمساواة، وسائر المثُل العليا، وبذلك جاءت هذه القصة تصويرا حيا لحقبة مرت فيها بلاده " فلسطين.

التجنيس

والباحثان المذكوران؛ ياغي، والأسد، يعُدان مذكرات دجاجة، ويصنفانها في جنس القصة، لكنهما لا يوضحان إن كانت القصة القصيرة، أم الطويلة، وإن كانا لا يفرقان في هذا السياق بين النوعين. وهذا ما لم يقع فيه القاص فاروق وادي، ولا الباحث الناقد أحمد أبو مطر، أو واصف أبو الشباب، فهم يتناولونها في دراسات تنصبُّ أساسا على فن الرواية في فلسطين. ففاروق وادي تناولها في مستهل كتابه " ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية ". وأغلب الظن أنه اطلع على ما كتبه الدكتور عبد الرحمن ياغي. فهو متفق معه في أن الحسيني يمكن أن يُعد في الكتاب المثاليين. وأكثر من ذلك يعد طرحه للإشكال الفلسطيني مع الانتداب، ومع الإسرائيليين، طرحا رومانسيا يقود في نهاية المطاف لإدانة الكاتب. فدعوة صاحبة المذكرات للهجرة، والنزوح، لإقناع الآخرين بأن الحب هو أساس العدل، في هذه الحياة، وأن نبذ القوة هو الطريق الوحيد لتحقيق السعادة، دعوةٌ تؤكد أن رؤية المؤلف الحسيني رؤية مثالية على قاعدة إلغاء الصراع من أساسه في سبيل مثله العليا، وتقدم لنا فلسفة مثالثة خُلُقية تواجه القوة المادية المدجَّجة بالسلاح بردود سلبية ليست مختلفة عن الاستسلام، والانسحاب من مواجهة القضية.

وهذا رأي ينطوي فيما نرى على أمرين هما: تسليم فاروق وادي بالطابع الرمزي لمذكرات دجاجة، فهي ترمز للقيادات المتخاذلة العاجزة عن مواجهة العدوّ. والثاني منهما أن العمل يصنَّفُ من حيث الجنس في الرواية، وليس في أي نوع آخر كالمذكرات، أو السيرة، أو القصة القصيرة.

وقد يشاطره هذا الرأي عبد الكريم الأشتر في كتابه" دراسات في أدب النكبة " 1975 وأبو مطر في كتاب" الرواية في الأدب الفلسطيني" 1980 مع تباين في طريقة التعبير عن هذين الرأيين. خلافا لغالب هلسا

الذي يرى في تقديمه للطبعة الرابعة من " مذكرات دجاجة " أن ما قيل فيها ظلمٌ للرواية، وظلمٌ للمؤلف الحسيني، وهو ظلم لا يستند إلى فهم علمي دقيق للصراع. فالخطأ الذي وقع فيه فاروق وادي هو ظنه أن من الممكن عزل العناصر الأخلاقية عن العناصر المادية في الصراع. فيما يرى هلسا أن المثل العليا تظل ثابتة الحدود، والوظائف. وإذا استطاع الناس الحفاظ على قيمهم ومثلهم العليا، ونجحوا في ذلك، نتج عن هذا تحسن في قيمهم المادية، فالعلاقة بينهما علاقة جدلية، تاريخية، وليست علاقة آلية ميكانيكية. وينفي هلسا أيضًا ما يذهب إليه سابقوه ممن وقفوا وقْفَة طويلة أو قصيرة من حيث القول بتأثر مؤلفها بأدب الحيوان عامة، وحكايات كليلة ودمنة بوجه خاص، فهو يؤكد أن التشابه بينهما خارجي.

وخلافا لمن تقدّموا عليه، وسبقوه، يؤكد أن هذه المذكرات رواية، وإذا وُضعت في السياق التاريخي لظهورها، مثلت إنجازا مهما في تاريخ الرواية العربية، على الرغم من أنه في موضع آخر يقول:" إن هذا العمل لا نستطيع أن نسميه رواية، لأنه - في الواقع - يفتقد الكثير من عناصر البناء الروائي. وشخصيَّتُها حائرة، وأحداثها لا تقوى على الإيهام الروائي، لأنها بضعة مواقف يشقّ كل منها عن مغزاه، ثم يودّعنا إلى غير رجعة.

فغالب هلسا، الذي هو كاتب روائي، متردد إزاء هذه المذكرات، وهل هي رواية أم لا، فيجيب إجابة تتسم بالتناقض. ويمكن القول: إن أحدث من كتب عن مذكرات دجاجة وتناولها دارسا محللا مستفيدا ممن سبقوه هو إبراهيم السعافين الذي أدرجها في عداد الروايات الفلسطينية ذات الطابع الرمزي. دون أن يحيلنا إلى مجموعةٍ من الضوابط، أو المعايير، التي تفرق بين الرمزي وغيره. ولا ينكر التشابه بينها وبين حكايات كليلة ودمنة، أو نصوص فريد الدين العطار في كتابه منطق الطير.

ولعله اتصل بما كتبه فاروق وادي، أو غالب هلسا، لذا يحاول الرد على هذه الآراء، مؤكدا ألا مِرْية في تأثر الكاتب الحسيني بأجواء القضية الفلسطينية، سواء قصد التعبير عن هاتيك الأجواء أم لا. وقد يكون هذا الأثر قائمًا في لاوعي الكاتب، وعندما لم يجد منفذا للظهور المباشر في النص عبر هذا الوعي عن نفسه بطريقة غير مباشرة. مشيرًا إلى دعوة الدجاجة – صاحبة المذكرات- أتباعها للهجرة، وإصلاح الكون. ومعنى هذا أن تعبير اللاوعي عن ذاته جاء في فيض من القضايا التي يتمخَّض عنها محتوى المذكرات. كالعلاقة بين الواقع والمثال، أو الحب والحرب، أو الإثرة والإيثار، أو الفطرة والعقل المكتسب، أو الموت والحياة، أو الصحة والمرض، أو الضعف والقسوة. وقد نظر المؤلف إلى هذه الوضوعات أو القضايا نظرة مثالية، فكأنه يؤمن بأن المدينة الفاضلة شيء ممكن. أما إشارته التي وردت في آخر الرواية حول الصراع بين الدجاج الطارئ، والدجاج المقيم، فلا علاقة لها بما فُهِمَ على أنه إشارة للصراع العربي الإسرائيلي في فلسطين.

فهذه المسألة في رأي السعافين لم تكن موجودة في وعيه المباشر، وهذا هو مذهب الأشتر الذي يرى في تعدد القضايا ، وتنوع الآراء، والأحاديث التي سبقت على لسان صاحبة المذكرات، ما لا يترك للقضية إلا هامشا ضئيلا، يكاد لا يلحظ، وسط المسائل الجمة التي عولجت.

ويتفق السعافين مع هلسا في أن هذه المذكرات – إذا سلمنا بأن النية هي أن يقدم المؤلف فيها رواية- لا تمتلك من مقومات الفن سوى الشخصية، التي تحمل أفكارا وقيما وتصورات تمثل – بطبيعة الحال- المؤلف

نفسه، وهي – تبعا لذلك – محورُ الحوادث، ومركزها الذي ينطلق منه كل شيء. فالرواية تتألف من حلقاتٍ، وتتضمن أكثر من وجهة نظر. وتتبنى أكثر من موقف. ولذا يبدو نسيجُها متهلهلا يكاد يتوزع في أجزاءَ منفصلة، وتفاريق. وهذا ما لا يختلف فيه السعافين مع هلساء؛ إلا أن غالبا يبدو مترددا في القول إن هذه المذكرات رواية أم لا، في حين يقرر السعافين نسبة المذكرات لفن الرواية لكنها تفتقر لجودة التشخيص، واستمرارية الزمن.

صراع الديكة

ونحن نجدنا بعد هذا العرض لهاتيك الآراء غير مطمئنين للتصنيف، فهو يحتاج منا لإعادة النظر، فإما أن نقرر نسبة مذكرات دجاجة للأدب الروائي، وإما أن نقرر نسبتها لفن أدبي آخر، وإما أن نقرر نسبتها لنوع ثالث هجين تختلط فيه أجناس من الأدب، وتتداخل. ولكي يكون طريقنا واضحا في الوصول إلى هذا الهدف، وتحقيق هذه الغاية، لا بد من عرض آخر لمحتوى هذه المذكرات. ذلك المحتوى الذي حدده لنا المؤلف نفسه بعباراتٍ يسيرة يخاطب فيها القارئ قائلا هذه القصة – نلاحظ وصفه للكتاب بكلمة قصة - تصف حياة دجاجة عاشت في بيتي، ووقعت بيني وبينها ألفة ومحبة... والأحداث التي ترويها وقعت لها بالفعل. وهي لا تتجاوز المألوف. ولو قدر لهذه الدجاجة أن تتكلم بلغة الأناسي، لما قالت غير ما تقرأ. فأنا- في الواقع - أترجمُ لك ما أوحت به إلي. أما عنصر الخيال فيها فضئيلٌ، وهو لا يعدو أن يكون تعليقا على هامش الحياة، أو تحليقا في عالم المثل.

والحق أن هذه الكلمة تشير إلى مجموعة من المعطيات، وهي:

1.المؤلف يعد مذكرات دجاجة قصة وليست مذكرات.

2.الحوادث التي رويت فيها وقعت فعلا وليست وليدة الخيال

3.المؤلف في هذه القصة لم يختلق بل يروي ما روته له دجاجته، فهو سارد من الدرجة الثانية.

4.الخيال في القصة ضئيل جدا لا يتجاوز التعليق إلى التحليق.

يتضح من هذا أن نوايا المؤلف تتجه لكتابة قصة تروي حوادث حقيقية ووقعت فعلا وليست من صنع الخيال، وأنه اتخذ الدجاجة ساردا يدون ويكتب ما حدث. وفي الوقت نفسه يتورط هذا السارد في الحدث. إذ لا يكتفي بدور الراوي، بل يشارك فيما يرويه. فالدجاجة أسلمتها صاحبتها لرجل يعيش في المدينة فدفع بها إلى مأوى يضم أنظارا لها من الدحاح وأندادا. وفي هذا الموطن تجد من الرعاية ما يجعلها قريرة العين. ويزيدها هناءً الديك الذي يفضلها على غيرها من إناث الدجاج، ولكن هذا الديك سرعان ما يتعرض لحدث طارئ هو مجيء ديكٍ آخر إلى المكان. وينتهي صراع الديكة بتغلب الديك الزوج على الديك المتطفل، لكنَّ تغلبه ترك آثارا سلبية على صحته، لأن الجراح التي أصابه بها الديك المنافس لم تلتئم، فاعتلَّتْ صحته، وامتقع لونه، وشحب احمرار عرفه، وتهدم جسمه، وغاض بريق عينيه، فحزنت الدجاجة صاحبة المذكرات لأجله حزنا شديدًا. وفي هذا المقام يعرض المؤلف آراءه في الصحة، والسقام، وفي الحسد والغيرة التي أبدتها قرائن الدجاجة، ويتجلى ذلك في شماتتهن بموت الديك الأصيل في نهاية المطاف.

دجاجة غريبة

على أن دجاجة غريبة ظهرت على نحو مباغت، ولا يعرف كيف، ولا متى، جاءت لهذا الموطن، ولا من أين؟ وتأنس دجاجة المؤلف لهذه الغريبة أول الأمر، فتنشأ بينهما صداقة تنسيها ما عانته من مرارة الفقد، وضيق الصدر الذي نشأ عن إحساسها بالوحدة. وها هنا يسترسل المؤلف في عرض آرائه في الصداقة والصديق، وفي المحبة والوفاء، وفي الأنانية والإيثار، وما شاكل ذلك كله من القيم المثالية التي تؤمن بها صاحبة المذكرات. وهذا ما يدفع بالدجاجة الغريبة إلى العودة من حيث أتت. فكأنما أصابها ما يصيب المسافر من حنين العودة. وبُعَيد أيام تقرر صاحبة المذكرات البحث عن الدجاجة الغريبة، وزيارتها في المكان الذي ذهبت إليه. فتغادر ما تعده بيتها، وتجوب شوارع المدينة بحثا، وخلال هذه الجولات تكتشف وجود عمالقة، وهو - بلا شك – قصد بهم البشر الذين يوشك بعضهم أن يدوسها بقدميه، وبعضهم يحاول إلقاء القبض عليها لعله يريد بها شرا. وهذه الخشية من الناس تدفع المؤلف دفعا ليواصل عرض أفكاره عن الإنسان، وجبروته، وقسوته، على الطير وعلى الحيوان، وتكبُّره، واستخدام عقله فيما لا يفيد، ولا ينفع.

وتعود صاحبة المذكرات إلى وكن الدجاج لتجد إحدى صديقاتها وقد امتنعت عن تناول العلف، والشراب، لكونها تمر في فترة احتضان البيض. وها هنا تظهر قدرا كبيرا من التعاون؛ إذ تتعهد صديقتها تلك بالعناية والرعاية، وعندما يقترب موعد خروج الفراخ (الكتاكيت) من البيض، تبتهج صاحبة المذكرات، فيدغدغ هذا الحنوّ لديها مشاعر الأمومة، وفي هذا أيضا مناسبَة يظهر فيها المؤلف بعض آرائه، وتأملاته.

على أن الفراخ تكبُرُ، وتصبح قادرة على الاعتماد على أنفسها، وأما الدجاجة الأم فتواصل حياتها كذي قبل، فبالرغم من حنانها ورقة عطفها ودماثة خلقها، تترك الفراخ جانبا، وتواصل حياتها كما لو أنها لم تحتضن البيض الذي أصبح فراخا. وأما صاحبة المذكرات فتصرُّ على تظليل الفراخ برعايتها وحنانها على الرغم من تقدمها في العمر. واقتدارها على مواجهة الظروف بقدراتها الذاتية. وهنا يظهر المؤلف ما لديه من أفكار عن الحب بمعناه الفطري، والأمومة بمفهومها المطلق، وتتبع الفراخ صاحبة المذكرات، وتطيعها في كل شيء، وكأنها أمها فعلا، وعندما يجتذبها أحد الديوك الصغيرة الذي يتزعم السرب كله مزهوا بحلاوة ريشه، تميل إليه ميل الهوى. وتحجم أولا عن مصارحته بحبها له، لأنه يعاملها معاملة الطفل لأمه.

ويكون أن يُحْضر صاحب البيت فوجا جديدا من الدجاج، فيزدحم الوَكْنُ. ويتسع نطاق الخلاف، ويجتمع الفريق الأول ويقرر أن المكان لا يتسع إلا له، وأن على الفوج الجديد من الدجاج المغادرة إلى مكان آخر، أو أن يعود من حيث أتى. وعندما ترى صاحبة المذكرات أن الموقف يهدد باندلاع صراع بين الفوجين، وبنشوب حرب ضروس، يكثر ضحاياها بين الجانبين، تحجم عن تأييد الزعيم الداعي إلى الحرب، وتطلب من أتباعها مقابلة السيئة بالحسنة، والصفح عن المعتدي، وإن ضاق عليهم المكان تهيأ لهم غيره، فينشرون فيه المحبة، والدعوة إلى العدالة والأخوة.

وعلى هذا النحو تنتهي حكاية مذكرات دجاجة.

ومن سياق الحوادث- إذا ساغ أن تُعد حوادث- لا يتضح أنها بتفاعلها الداخلي أنتجت حكاية، أو قصة متماسكة يهيمن عليا التشويق. فلو أن القارئ توقف مثلا عند نهاية الفصل الثاني الذي تنعي فيه صاحبة المذكرات الديك الزوج لما أحس بأنها حكاية ناقصة. أو لو أن الدجاجة الغريبة التي ظهرت في الوكـْن فجأة لم تظهر، وحذفت من الحكاية المذكرات حذفا كاملا، وانتقل القارئ من الفصل الذي ينتهي بموت الديك الجميل إلى الفصل الذي بعده، لما أحس بأن في الأمر فجوة، أو ثغرة، وهذا يعني أن سلسلة المرويات في المذكرات على رأي غالب هلسا تفتقر للترابط النصي، والزمني، على رأي السعافين. فهي بهذه الحال لا تؤلف حكاية، والحكاية هي حجر الأساس لكل مبنى روائي مثلما يؤكد الخبراء ذوو التجارب المتراكمة، سواء في كتابة الرواية، أو التنظير النقدي لها.

ولا يضير إسحق موسى الحسيني أن يقال عن مذكرات دجاجة أنها مذكرات لا رواية. ذلك لأن الرواية تتألف من حوادث تقع لأشخاص معينين في زمان ومكان معيَّنيْن، مرتبة ترتيبا يؤدي إلى الإحساس بالترقب، والتشويق، وتوقع النهاية في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة. وتبعًا لما سبق من تحديد لطبيعة الراوية، فإن مذكرات دجاجة أخلَّتْ بهذا. فحوادثها لا تتناسب مع مفهومنا للحكاية، ولا مفهومنا للشخوص، فكما لاحظنا في عرضنا لأبرز مجريات المذكرات لا نستطيع أن نعد الدجاجة شخصية روائية إلا من باب التسامح، وربما كانت أقرب إلى راو مصطنع ينطق بأفكار الراوي الحقيقي الذي هو المؤلف. وهذا شيء يعترف به المؤلف في تقديمه القصير. وهي رواية تجريدية - إذا صح ذلك - إذ لا يستطيع، لا المؤلف، ولا القارئ، أن يجيبنا عن السؤال في أي زمن وقعت أو جرت هذه الحكاية. وهل هي حكاية قديمة أم معاصرة. علاوة على أنها لا تقع في مكان معين، فقد ذكر لنا بإشارة سريعة مدينة ما، ولكن لم يسم تلك المدينة التي قد تكون في هذا البلد أو ذااك، والله أعلم بالحقيقة. فالكاتب الذي أسقط عليها إشكالية الصراع في فلسطين يعد رأيه استنتاجا فرضيا لا يقوم عليه دليل ملموس في الراوية.

سيرة أو حكاية طير

قد يكون الدارس الذي وصف الكتاب بالسيرة أكثر دقة من أولئك الذين أصروا على أنه رواية، ولو أن الزعم بأنه سيرة زعمٌ يتعرض لكثير من المآخذ التي يضيق عن الانساع لها هذا الفصل. ففي السيرة الذاتية يكون الراوي هو المروي عنه، والسرد فيها من النوع الاعترافي confessional narration الذي يبوح فيه الكاتب، وهو يؤدي وظيفة الراوي، بأسراره، مذكرين بما يذهب إليه فيليب هامون من أن السيرة الذاتية هي قصة نثرية يروي فيها الكاتب الحقيقي الكثير عن وجوده الخاص.

وهذا شرط لا يتوفر في مذكرات دجاجة، لأن ما يُروى فيها عن الدجاجة لا عن المؤلف. وإن كانت مرويات الدجاجة تتضمن بعض آراء وأفكار المؤلف. ولأن الدجاجة من حيث هي كائن لا يقرأ، ولا يكتب، لا نستطيع نسبة الكتاب لفن السيرة. وغير بعيد عن هذا الشكل ما عرف في آداب الشعوب عربية وغير عربية

من قصص وحكايات تروى على ألسنة الطير تارة، والحيوان تارة أخرى، وقد نبه طه حسين وغيره لاقتراب هذا الكتاب من حكايات كليلة ودمنة، مثلما لوحظ الشبه بينه وبين بعض ما رواه العطار على ألسنة الطير.

ويمكننا أن نقر بتأثر المؤلف تأثرا خارجيا بمثل هذه القصص، ولكن ما عرف منه في الآداب القديمة حكايات قصيرة لا طويلة، يتحدث فيها الحيوان، أو الطير، وتتضمن حدثا واحدا في الغالب يتمخض عن فكرة أو مغزى conclusion ومن أشهر الحكايات تلك التي تنسب للشاعر الفرنسي لا فونتين La Fontain (1621-1695) والمعروف أن هذا النوع من الحكايات fable يقتصر على أشخاص من الحيوان، وقد يخالطها أشخاص من البشر. وفي هذه الحال يكون أعم من حكاية الحيوان، ويجوز أن تحسب وتعد في القصص fiction فأما النوع الأول الذي لا يعد في القصص، فقد عرف في الآداب الفارسية والهندية والعربية القديمة. وأشار صاحب الفهرست - ابن النديم - لمصنفات علي بن داود التي تتضمن الخرافات على ألسنة الطير، والبهائم.

وما يعنينا من هذا كله الإشارة إلى أن مذكرات دجاجة – في الحقيقة- لا تنسجم مع مفهوم الحكاية الحيوانية، لا في الأدب العربي، ولا في غيره. فالمطلع على حكايات لافونتين التي تأثر بها شوقي، ونقل بعضها للعربية شعرا، يجدها لا تبلغ هذا المدى الذي تبلغة مذكرات دجاجة الحسيني. فهو لا يكتفي بما هو مألوف في عالم الدجاجة الذي نبه عليه في المقدمة، وإنما يطل بعينيه، ويجهر بصوته من بين السطور، فيرى القارئ ويسمع الحسيني متحدثا عن مسؤولية الإنسان عن أفعاله، وعن فكرة الكسب، والجبر، والخيار في الإيمان، أو صراع الفضيلة والرذية، والفلسفة الأبيقورية التي روَّج لها المؤلف. ومن هنا جاء إخفاق المؤلف في الاختفاء التام وراء قناع كاتبة المذكرات، فعدل بها من أدب الحكاية الحيوانية، إلى ما يشبه النثر القصصي الذي يعرف تحت مسمى الأمثولة، أو الحكاية الرمزية، أو الأليغورة allegory وهي فن أدبي نثري، أو شعري، يعتمد على تأليف حوادث تتمخض عن إحساس معين بتأثير الزمن، وقد تطول هذه الحكاية، فيقال لها رواية رمزية، وهي بالمعنى نفسه allegorical novel .

والصحيح أن مذكرات الحسيني هذه يرمز فيها عن عالم جواني أخفاه بهذه الحيلة، ويمكن أن يوصف وصفا آخر، وهو رواية يوميات daily novel التي تشبه يوميات نائب في الأرياف لولا أنها تفتقر إلى الترتيب الدقيق. وتشوبها بعض صفات الرومانس. وهو نوع من القصص النثري عرفه الأدب الأوروبي قبل الرواية، وقد يمتزج الرومانس بالحكاية الرمزية، أي الأليغورة ، فهو لا يحاول الاعتماد على أشخاص حقيقيين في سرده بل على شخصيات نمطية؛ فالشرير شرير مطلق، والخيِّر خيرٌ مطلق. وهذا ما تقوم عليه أيضا الأليغورة. والشخصيات في قصص الرومانس تشبه دجاجة الحسيني شبها كبيرا؛ فهي تمثل الخير المطلق ويصعب ترويضها لتكون كالشخصيات الطبيعية العادية. ومثاليتها تستعصي على أي شائبة من الشوائب. ولا تفوتنا الإشارة لشيء آخر هو الطابع التعليمي لهذه المذكرات، وذلك ما أشار له المؤلف في مقدمته بتأكيده صحة ما فيها من المثل العليا. لذا نستطيعُ أن نصف هذه الرواية بما توصف به روايات شبيهة؛ فهي رواية تعليمية didactic novel لأن عناية المؤلف فيها تنصبُّ على نقل ما يعده حقائق تقترن بسعيه الموصول لتحقيق المتعة أو التسلية. وعرف من هذا النوع الكثير كرواية (كانديد) لفولتير الفرنسي. ومن السائغ تطبيق هذا التصنيف على حي بن

يقظان لابن طفيل، وعلى هامش السيرة لطه حسين، الذي سعى فيه لتوصيل المعلومات التاريخية عن طريق القصص المسلية، ومن الروايات التعليمية التي تتصل بالحيوان رواية جورج أوريل(1903- 1950) مزرعة الحيوانات Animal Farm التي انتهى من كتابتها سنة 1943 وحالت ظروف الحرب العالمية دون نشرها، فتأخر إلى آب 1945 .

وقد يكون الحسيني متأثرا بهذه الرواية، أو متأثرا بالجو العام الذي ساد في هاتيك الأثناء دون أن يطلع على رواية أوريل، أو حاول الإفادة من مبدأ المحاكاة الساخرة، إلا أنَّ اقتصاره على دجاجة واحدة، وتجنبه لما هو ضروري استكمالا للمشهد، أبقى على هذه المحاكاة بعيدة عن التشكيل الأدبي الروائي بما يحتاج إليه من زمان، ومن مكان، ومن شخصيات، ومن حوادث، وترتيب يقتضي وجود الحبكة .. فأي مقارنة بين مزرعة الحيوانات، ومذكرات دجاجة، لا بد من أن تنتهي بالدلالة على عقليتين مختلفتين تنظران للموضوع من منظورين متباينين، أحدهما تخييلي تمثله مزرعة الحيوانات، والآخر فكري ذهني تمثله مذكرات الحسيني هذه، وفي ذلك فرق كبير.

---

*مستخرج من الكتاب الجماعي (من أعلام الأدب والفكر في الأردن) ط1، عمان: دار البشير، 2002 ص ص 15- 29

*بعض المراجع

مؤلفون: من أعلام الفكر والأدب في الأردن.

جميلة أبو لبن: اسحق موسى الحسيني حياته وآثاره

ناصر الدين ألأسد: الاتجاهات الأدبية في فسطين وألأردن

عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث

فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية

إبراهيم السعافين: نشأة الرواية والسرحية في فلسطين

أوريل، جورج: مزرعة الحيوانات(مترجمة)

أكرم شريم قاصًّا

توفي في دمشق الكاتب الفلسطيني أكرم شريم (1943- 2026) الذي غادر بلدته قلقيلية واتخذ من الشام دار إقامة له ومستقرا. وفيها كتب الأعمال القصصية والدرامية التي وضعته على قائمة الكتاب الفلسطينيين في المنفى. فقد صدرت مجموعته القصصية " لم نمت بعد " في مصر عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر1967 وتناول في بعض الأعمال التلفزيونية هموم الوطن، ومنها أولاد بلدي، وحب واسمنت، و تجارب عائلية، وأيام شامية. وصدرت له مجموعات أخرى منها السجناء لا يحاربون- دمشق 1972 ومجموعة أسرى الوباء، وهي من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق1988 وله مجموعة رابعة بعنوان هذا الحب العالمي.

وفي هذه الفصلة نلتفت لهذا الكاتب الذي يكاد الكثيرون لا يعرفونه، وإن عرفوه لا يعرفون عن ابداعه غير القليل.

ففي المجموعة "لم نمت بعد" تهيمن على قصصه القصيرة الشخصيات المحبطة، والفقيرة، والمهمَّشة، التي تعاني ما تعانيه من الظروف المحيطة بها، وهي ظروف لا يد لها فيها.

ففي قصة بعنوان (الليرة) يتوقف الراوي بنا أمام فتاة صغيرة، فقيرة، اضطرتها الظروف للعمل بائعة أوراق يانصيب. لذا تتجول في السوق، فتستعطف هذا الشخص، أو ذاك، وتلتصق بالمارة، وترجو امرأة أن تشتري منها ورقة فتنهرها هي الأخرى. وفي الأثناء يقع بصرها على واجهة زجاجية لمطعم يختص ببيع الحلويات، فتقترب منها كثيرا، ويكاد وجهها يلتصق بزجاج الواجهة، وهي تنقل بصرها من نوع لآخر ، وتتشهى الحصول على قطعة واحدة فتتذوق هذه أو تلك من التي تعرض في أطباق مزدانة بالمشهيّات، ومن أبرزها الجوز واللوز والفستق الحلبي والسكر المذاب. فيبصرها زبونٌ ميسورٌ ممن يتناولون بعض ما هو معروض، فيدعوها إليه، وتسرع. وبدلا من أن يدعوها للمشاركة في تناول ما هو أمامه، يدفع ليرة لصاحب المطعم قائلا: إنه يشتري بها عددا من القطع التي تختارها، والطفلة التي تتوق لتذوق ما تراه، تنازعها الرغبة في الحصول على الليرة، وتفضل الظفر بها نقدا بدلا من الحلوى، لأن أسرتها في البيت في حاجة لتلك القطعة النقدية أكثر من حاجتها هي لقطع الحلوى على الرغم من شعورها بالجوع.

" فالليرة في يد البائع السمين مشهيَّة.. جوعها المعتق يعود إلى كمونه.. التماع القطعة النقدية يضيء فيها ألف ابتسامة.. ابتسامات سريعة مزهرة على أفواه أفراد عائلتها. نظراتٌ فَرِحَة ومبهجة تطل من عيني والدها . جوعها الحقيقي يلجم رغبتها العارضة.. تخطف الليرة من يد البائع . تبوس يد الزبون الكريم. تخرج راكضة، والغبطة مثل شلال يغمرها".

وثمة إشارات تنم على حذر الكاتب من الوقوع في الوعظ الرومانسي الذي عرفناه في قصص الرواد. وعلة ذلك أن الزبون الكريم أراد الإحسان للفتاة الصغيرة الفقيرة التي تشكو الجوع. ولكن الفتاة اتصفت بما هو أكثر

وعيًا من البائع، والزبون. فقد أرادت تحقيق رغباتها في إطار جماعي، هو الأسرة. ولهذا فضلت الحصول على الليرة لا على الحلوى نفسها، وتهيأ لها أن هذا هو الحل الجذري لشعورها هي بالجوع، وشعور الآخرين من أفراد الأسرة. وبهذا يكون الكاتب أكرم شريم قد تجنب الوقوع في الحلول الفردية التي تطبع السرد القصصي بالطابع الرومانسي المتكرر لدى كتاب كثيرين؛ كنجاتي صدقي، ومحمود سيف الدين الإيراني، وعارف العزوني ، وقبلهم خليل بيدس، ونجوى قعوار فرح، فهو - أي المؤلف- أقرب إلى الاتجاه الذي وجدناه في قصص غسان كنفاني منه لاتجاه آخر.

تجريب

لا تخلو هذه القصص من بعض التجريب فهو في واحدة بعنوان " القاعدة والجذر" يجري موازنة بين اللوحة أو المشهد الذي يظهر فيه أحد الأشخاص وآخرون يسخرون منه، وحكاية الشخص الآخر الذي تعتصره شمس الظهيرة. فيعاوده الحنين إلى بلده الذي غادره مكرها ذات يوم، وظل يحن إليه.. إلى فلسطين. فعلى الرغم من كثرة أسفاره ورحلاته والمطارات التي مر فيها، لا يفتأ يشتعل فيه عطش ملحاح إلى جذره. يقول الكاتب في مونولوج يجسد بالكلمات هذا الحنين المتشبث بالوطن" تذكرة الطائرة في جيبه. حقيبة سفره يثقل وزنها..يميل بسببها كتفه نحو الأسفل.. يميل معه. تثقل يسراه.. يتفشى فيها خدَرٌ موجع يزيد تشنج أعصاب الحيرة لديه" بلاد العالم قاعدتي، وجذوري هناك.. مدينة جذري هناك.. حريتي هناك..أشعر بالخجل المذلّ حين أمارس حريتي بعيدًا عنه.."

فحيثما وجد مكانا يقيم فيه، أو يزوره، أو طريقا يجري فيها بأقصى ما يستطع من سرعة، كل ذلك لا يشغله عن الحنين لتلك المدينة التي أخرج منها ذات يوم عبوس. فهذه القصة تقوم على لوحة حياتية متحركة تبرز الحكاية، إذا استطعنا تسميتها حكاية، ثم هذا الحنين الذي يفترض أنه هو حكاية الشخص الذي لا يزايله هاجس العودة.

تداعٍ

وفي قصة أخرى بعنوان (الخائن) يستخدم اكرم شريم المونولوج من البداية إلى نهاية القصة بأسلوب يعتمد ضمير المخاطب تارة، والمتكلم تارة أخرى. فالسارد الذي هو بطل القصة يعد نفسه خائنا لأنه بعد زواجه من أم أحمد، وبعد ان أصبح ذا عائلة تحتاج الكثير من المتطلبات، تناسى مرغما أيام العزّ حين كان يشارك في الإضرابات، والمظاهرات، محمولا على الأكتاف، يرفع عقيرته بالشعارات الحماسية مطالبا بالتحرير والعودة، والآن اضطر لتقديم طلب إعارة لإحدى دول الخليج ليعمل فيها مدرسا للغة العربية. وفي اللقاء الأول بالتلاميذ تنثال عليه الخواطر، ويستسلم للتداعي الحر، فلا هو مقبل على التدريس بشهية المدرس، ولا هو يشعر بأن ما يقوم به عمل وطني. فكأنه يتهم نفسه بالتواطؤ للتخلي عن الماضي، وتوقف الحنين الذي يتخيله في نفسه كأفاعٍ دقيقة تختفي ثم تظهر على نحو مفاجئ.

يستخدم الكاتب مثلما قلنا المونولوج، ولكنه يراوح بين تيارين، أحدهما يخاطب السارد نفسه فيه، وثانيهما يخاطبه من هو في مقام السارد " ماذا لو تغيرُ النغمة.. تتلاعبُ في معاني الجمل..المعطاة للإعراب؟ تتحينُ

الفرص وتدسُّ أنفك في شقوق الكلام. تجسُّ نبضَ دمكَ في عروقهم.. تظاهرْ بأنك مجرد منفاخ يلهو.. لا تنْسَ أن تبتهج وتزيد الوقود خِلْسَة.." وفي موقع آخر " الملامح المصغية يظللها استغراب مدهش .. يعبث بربطة عنقه. كمن يتهيأ لخوض مبارزة جدلية...ويبتدئ:

-اليوم درسنا .. الـ ..

وتتردد الكلمة في حلقة.. وتستعصي على النطق".

وفي مشاهد سردية تتخلل القصة يعتمد الكاتب شريم ساردًا عليما من خارج الإطار الحكائي، كأي قصة تكتب بأسلوب تقليدي عُرف لدى الكثير من رواد القصة: " مازال يذكر منظر النسوة الحافيات اللواتي ينقلن قِرَبَ الماء من مكانٍ قصيّ، وقد تلفَّعْن بملاءات سود. هبات حرارية جافة تشوي وجهه.. تهبُّ كبخار ناشف من قدر فارغة على نار مضطرمة " وهذا مما ينم عن تأثره بالأساليب التي تراعي بعض ما يتطلبه السرد من تأنق في التشبيه والاستعارة.

ظلام

في إحدى القصص يبتعدُ المؤلف عن الموضوع الفلسطيني، وهي الموسومة بعنوان (ظلام) فهي تبدأ برقعة وصفية عن العتمة التي تواجه طفلا كُلِّف بالذهاب إلى السوق لشراء بعض اللبن في الليل، والسماء تمطر بغزارة. وهذا الطفل امتلأ خياله للأسف بكثير من الحكايات المرعبة عن الغولة التي تتصدى للفتيان. فأخذ يسير والخوف يكاد يثبطه عن المتابعه، فيتلفت باحثا عن أي إنسان في طريقه ليستأنس به. وفجأة لاح له أحدهم، فاقتفى أثره. ولكن هذا الشخص الذي يشبه الشبح سرعا ما اختفى في أحد الشوارع الفرعية. فعاوده الخوف، وتصوَّر عندما سمع صوتا أن الغولة ترقبه" سمع خريرًا في الجدول المجاور له تتخلله نأمة صادرة عن غَرْفِ الماء .. أي حركة أيدٍ تعبث فيه.. إنها هي .. هي (الغولة) .. تتوضأ . وما هي إلا دقائق معدودات حتى برز له شخص آخر . صبي ظريف عرفه، وتضاحكا. زايله الخوف إلى أن ابتاع اللبن. وفي أثناء العودة افترقا وسط الطريق. سأله الصبي الآخر عن بيتهم، ووعده أن يظل واقفا إلى أن يصل البيت، ثم يتابع. لكن الأمطار اشتدت، وعصفت ريح، وفقد اللبن الذي اشتراه، وسقط منه الوعاء، ولم يصل البيت إلا وكانت قواه قد خارت". وقف شاردا لاهثا. ينظر لفدميه الحافيتين، واللبن المسفوح على ركبتيه، وصورة الوعاء المتكسر تلمع في خياله من بعيد. كانت العائلة في الداخل تجتمع حول الموقد تتسامر، وتتحدث".

يختار الكاتب هذا النموذج الذي سمع الكثير عن العفاريت وهو لا يكاد يأمن على نفسه منها، فيأنس لأي طارق أو طارئ في الطريق، لكن الظلام، والمطر الشديد، والريح العاصفة، يحاصرون الصبي، ويختمون رحلته هذه بما لا يسعده ولا يسعد الأسرة، ولا يخفف من بكاء شقيقه الصغير الذي يحتاج لهذا اللبن، فالرغبات التي تسعى لها الشخصية، وتسعى لها الأسرة، ويسعى لها الطفل، رغبات محبطة، والعتمة هي الإطار الذي يحيط بهذا الإحباط.

لم نمت بعد

على ان المجموعة وعنوانها "لم نمت بعد" لا ينبغي لنا أن نختتم الحديث عنها، ونترك القصة الموسومة بهذا العنوان الذي اتخذه المؤلف عنوانا لها دونما وقفة عندها، ولولا أهميتها لديه لما فعل هذا، ويقتضي حسن النظر أن نلم بها في هذا المقال.

فالحكاية هي أن السبعيني أبو عبده رأى وهو يجلس في المقهى عابثا بلحيته الشعثاء الكثة رتلا من النساء يعبرن الشارع، بعضهن اثرن رغبته في الحب، وهو على هذا الطرف من العمر، فراحت عيناه تبحلقان؛ فهذه تتصف بالردفين الرجراجين، وتلك بصدر متمرد مشاكس، وثالثة تتمتع بخصر نحيل ممتز على إيقاع المشي الهوينا على رأي الشاعر القديم. وما هي إلا دقائق حتى تذكر أم عبده التي على طرف آخر من العمر هي الأخرى. فهب على عكازه يتلوى رافعا قدما وواضعا أخرى حتى ذاب في الزحام . أم عبده كانت قد فقدت نظرها في آخر أيامها، وعندما قرع مسامعها صوت أحدهم يفتح الباب صاحت أبو عبده.. أهذا انت؟ يجيب الرجل السبعيني المتشوق لساعة حب مع أم عبده: أنا هو. لكن أصابعه المرتبكة أخفقت في إقناع الجسد المتهالك بالتجاوب. فقال مشجعا:

- أم عبده... نحن لم نمت بعد

ابتعدت عنه بدلع

- ابو عبده ... عيب

على أن محاولات أبو عبده لترويض السيدة التي تتذرع بالمرض تبوء بالفشل الذريع، والإخفاق الفظيع. فلا الملابس المثيرة أفادتها، ولا استعادة صور الماضي المتخيلة عن فورة الصبا، وحميا الشباب الغابر، أفادته، فصاح - وهو يعزي نفسه ويعزي أم عبده- آه يا أم عبده.. لم نعد أحياء ... لم نعد أحياء.

في هذه القصة، مثلما هو واضح من عرضنا لأبرز ما فيها، يندب الكاتب مآلات الكائن الحي، وقد بلغ سن الشيخوخة الظالمة، وشارف على أرذل العمر، فلم تعد لديه الحيوية والرغبة في البقاء، كتلك التي كانت، فلا مناص من الاعتراف بأن الماضي لا يعود، والعنفوان ولى . وهذه تجارب وأحاسيس ومشاعر إنسانية يمر بها كل من بلغ هذا الطرف القصيّ من عمره. فالكاتب أكرم شريم مع أنه في سائر القصص يركز على قضايا النفي، والحنين، والتوق للوطن، إلا أنه كغيره من الكتاب يتوق للتعبير عن الحياة الإنسانية في ذرى من القوة، وذرى من الضعف والهوان، وهذه القصة إحدى قصصه التي يلتفت فيها لهذا.

يُذكر أن للكاتب شريم عددا من المؤلفات المسرحية، ونال جائزة أحسن مسلسل عن أيام شامية. وكتب للأطفال عددا من المسرحيات، والقصص. وله مؤلف عن أدب النصيحة من ثلاثة أجزاء، وكتاب آخر عن الإسلام البريء نشرته دار التكوين2008.

---

*توفي في 25 يناير- كانون الثاني 2026 والفصلة من الدستور الثقافي،ع الجمعة، 6 فبراير(شباط) 2026 .

إلبرت بطرس مترجمًا

غيب الموت العلامة إلبرت بطرس(1934- 2021) عضو هيئة التدريس في الجامعة الأردنية منذ عام 1963 مؤلف الكتاب الأدبي القيم "جيفري تشوسر" وهو أحد أعلام الأدب في القرن الرابع عشر، مؤلف الحكايات المشهورة بعنوان كانتربري. وقد مهد للكتاب بما تيسر عن حياة تشوسر مشيرا إلى الاختلاف في سنة ولادته ، فبعضهم يذكر أنّها كانت سنة 1340، وبعضهم يذكر أنها كانت سنة 1343، وهذا هو الأرجح. ولكنهم يتفقون على أنّ أسرته تنحدر من أرومة نورمندية، وأنّ أباه كان تاجر خمور ازدهرت تجارته، وحظي، بسبب ذلك، بمكانة لدى البلاط ، وما إنْ شبَّ جفري عن الطوق حتى عُيّن وصيفا لابن إدوارد الثالث، الذي عرف بلقب دوق كلارنس. وأفلت من الطاعون بسبب إقامته في تلك المقاطعة، وعندما عاد إلى لندن التحق بالخدمة العسكرية، واشترك في حرب المئة عام، ووقع في الأسر وعمره 17 عامًا.

ولا يُعرف حتى الآن إلا القليل من تفاصيل ما جرى معه في السبع السنوات التي تلت وقوعه في الأسر، فقد تبين أنه سافر إلى أوروبا في مهمة سرية سنة 1367 وأنه تزوج في العام 1366. ويُذكر أن تشوسر قام بزيارة إلى إيطاليا تعرف فيها على أدب دانتيDante وبوكاشيوBoccaccio مؤلف كتاب " ديكاميرون" الذي يروي فيه نحو مئة حكاية بأسلوب قصصيّ مؤطّر، وقد تأثر به تأثرا كبيرًا، مثلما فُتنَ أيضًا، وتأثر، ببعض أشعار بترارك Petrarch ولا سيما السونيتات. وفي سنة 1374 مُنح منزلا في لندن دون أجرة، وابتعث بعد ذلك العام في مهمات إلى أوروبا متكررة. وآخر ما شغله من وظائف كان وظيفة مراقب الجمارك في مرفأ لندن، فوظيفة مدير غابة الملك التي ظلّ فيها إلى أن توفي في العام 1400.

آثاره

وفي هذا السياق يزيدنا المؤلف معرفة بآثار تشوسَّر الأدبية، ومنها: كتاب" الدوقة " و" بيت الشهرة " و" برلمان الطيور "و "بويس " و " طرويلوس وكرسيدا " و " سيرة السيدات الطيبات " و " أناليدا وأورسته " و" قصائد قصيرة متنوعة " و" أطروحة عن الإسْطرلاب " و " حكايات كانتربري " وقد تحدث المؤلفُ رحمه الله عن هذه الآثار حديثا مفصلا استغرق من الكتاب عددًا غير قليل من الصفحات لكنه أفاض في الحديث عن الكتاب الأخير، لما له من أثر جليّ في فنون الأدب الأوروبي في ذلك العَصْر، وما تلاه، ولا سيما القصص الخيالي، والسرد القصصي، والروائي. وذكر عناوين الحكايات، وعددُها اثنتان وعشرون. أولاها " حكاية الفارس " والأخيرة " حكاية راعي الأبرشية ".

ولم يكتف المؤلف بذكر عناوين الحكايات، بل عرض لها عرْضًا موجزًا، مبرزا ما في كل حكاية من عناصر البناء القصصي من شخصيةٍ، وحدثٍ، وعُقدَةٍ، على الرغم من أن القصة لم تكن في ذلك العصر قد عُرفتْ بوصفها فنًا، أو نوعًا أدبيًا له قواعده التي يجب أن يُلتزم بها، وتراعى منَ المؤلِف والقارئ.

ترجمة

في الجزء الثاني من الكتاب ترجمة لمختارات من شعر تشوسر، ونثره، وهي مهمّة لا نراها هينة، ولا يسيرة، ذلك لأن لغة تشوسر تنتمي إلى اللغة الإنجليزية الوسيطة Medieval ولهذا فإنَّ آثاره ترجمتْ إلى الإنجليزية الحديثة، وهنا تكمن المشكلة، لأن التّرْجمة من هذه اللغة إلى العربيّة، أو لأي لغة أخرى، سيكون بعيدًا عن حقيقة النص المترجم بمنزلتين، ولهذا يفضل أنْ تترجم آثاره عن لغته هو، لغة العصر الوسيط. ولكن هذه الترجمة لنْ تخلو من عقباتٍ تواجهها في الطريق، ومن تلك العقبات أنَّ تشوسّر نفسَه- في شعره مثلما هو في نثره – يُحلّق في أجواء من الخيال الرومانسي، ملتزمًا بضبْط الإيقاع، والقوافي، التزامًا يحدوهُ - أحيانا - للتضحية بالتسلسل المنطقي مراعاة لانْسجام القوافي. وهذا لا يُمكن التقيد به في الترجمة إلى العربية، إلا إذا سَمَح المترجم لنفسه بالابتعاد قليلا عن جوهر النص. علاوة على ما سبق، تحفل نصوص تشوسّر ببعض الأسماء القديمة، وهذه من الصعب تعريبُها، وهي باللفظ القديم تمثل عائقا يعْترض سلاسة الترجمة، زد على ذلك ظهور غير قليل من أسماء المهن في نثره، وشعْره، وبعضها ممّا لا مُقابل له في العربية. يُضاف إلى ذلك وجودُ كلمات في حكايات كانتربري نقلت أصْلا من اليونانية، أو اللاتينية، للغة الإنجليزية الوسيطة، ولم تعد هذه العبارات، والكلمات، مستعملة، مما يحول دون العثور على مقابل لها يسيرِ التناول لدى القارئ. فكلمة Christendom مثلا كلمة قديمة استخدمت بمعنيين، أولهما: المسيحية (الديانة) والثاني: البلاد التي تنتشر فيها تلك الديانة، وهي أوروبا الغربية، فإذا اكتفى المترجم بالمعنى الأول يخشي أنْ يسيء إلى المعنى في النص الأصلي، مثلما يخشى إذا اكتفى بالثاني أنْ لا يكون المَدْلول مطابقا للنص.

بصيرة نافذة

وهذه مَلاحِظ قدْ تجعلُ من ترجمة تشوسر للعربيّة مُشكلة معقدة، بيد أن الدكتور إلبرت بطرس بنفاذ بصيرته تغلَّبَ عليها بفضل معرفته الدقيقة بلغة تشوسر، وعصْره. يُضاف إلى هذا أن في تلك اللغة الكثير من الأعراف اللغوية، والثقافية، المشتركة بينها وبين اللغة العربية. وهي أعرافٌ تجعلها أقرب للعربية من لغة شكسبير وعصْره. علاوةً على ما سبق، تتكرّرُ في لغة تشوسر هذه: الأمثالُ، والصور الشعرية، والكنايات، والمجازات، التي يوجد- لحسن الحظ- نظير لها في العربية، مما يُيَسِّر على المُترجم أنْ يحافظ في ترجمته على بعض مزايا الأسلوب في النصّ المُترجم. وذلك، في الواقع، يجعل من قراءتنا لترجمات الدكتور بطرس - غفر الله له وعفا عنه - قراءة لا تخلو من متعة، نجدها أولا في ترجمته لمقدمة حكايات كانتربري، التي تشغل الصفحات من 99-111 تليها ترجمته لواحدة من هاتيك الحكايات، وهي " حكاية طالب العلم"، التي تقع في خمسة أجزاء مع مقدمة، وخاتمة، من تشوسر نفسه. تليها " حكاية الكاهن المرافق للراهبة " فترجمة للقسم الأول من كتاب" طرويلوس وكرسيدا " وهو كتابٌ لا يخلو من الأشعار، والأغاني، والأساطير. ولا يفوت المُترجم أنْ يطلعنا في كتابهِ على نماذج مُصوَّرة من مخطوطات تشوسر ومطبوعاته القديمة.

تأثره بالعربية

وما منْ ريْب في أنَّ القارئ، بعْدَ أنْ يفْرُغ من قراءة هذا الكتاب، يشعُرُ بالرضا التام من المؤلف، فهو يُعمّق معرفتنا بتاريخ اللغة الإنجليزية، وزادنا دِرايَةً بالظروف، والأجواء، التي أحاطتْ بجفْري تشوسر وأسرته، وألقى ضوءًا كاشفًا على صلته بالقصر، وعلى رحلاته، وأسْفاره، وما كانَ لتلك الأسفار من أثر في ثقافته التي لم تقتصر على الثقافة الأوروبية، وإنّما لامستْ حُدودًا أخرى، واجتازتها للثقافة العربية الإسْلاميّة، بدليل أن تشوسر يذكر في مقدمة حكايات كانتربري اسم علي بن العباس[المَجوسيّ]* (383هـ)، وهو طبيب عربي، مثلما يذكر في "كتاب الدوقة " أبا بكر الرازي(854- 932م) وابن سينا(980- 1037م) وابن رشد (1126- 1198م)، ويوحنا الدمشقي(656- 749م) ويشير إلى الرسول (ص) في حكايته " رجل القانون " بعبارة Goddess Message ويصفُ أبا بكر الخوارزمي(781- 847م) بعبارة الحِسابيّ النبيل، مُخْترع الأرقام العَربيّة. وهذا كلّه يجعل من كتاب الدكتور إلبرت بطرس رحمه الله كتابًا يسدُّ فراغا كبيرًا في المكتبة العربية، مما يستوجب شكرهُ أولا على هذا الجهد الذي يجمع بين دقة البحث، واتساع النطاق، والتسلسل المنطقي، ويوجب الثناءَ عليْه ثناءً جَميلا، ثانيًا، لما نفحَ به المكتبة العربيّة من سِفْرٍ لطيفٍ، وكتابٍ أنيق، يجْمَع بُين التحليل العَميق، والاستقصاء المُمْتع الدقيق.

المعجم الإنجليزي

يُذْكر أنَّ المؤلفَ من مواليد القدس عام 1934 وتخرج في كلية تراسنطة سنة 1948 وتابع دراسته العليا في جامعة لندن التي حصل منها على شهادة الليسانس، والماجستير، والدكتوراه عام 1963. وتتنوع اهتماماته بين التعمّق في تاريخ اللغة الإنجليزية، والدراسات المتعلقة بجفري تشوسر، واللسانيات، والتّرْجَمة. ونشرَ بُحوثا عدة، من أبرزها: بحث بعنوان The Development of English Dictionary (1969) أي: تطور المعجم الإنجليزي، ومنها بحث عن الألفاظ التركية، والإيطالية، والفرنسية، التي اقترضتها الدارجة العربية في فلسطين(1973) وبحث عن إمكانات ترجمة تشوسر إلى العربية The Translatability of Chaucer into Arabic1977. وبحث آخر عن اللغة الإنجليزية وكتاب القصّة من غير الإنجليز The English and Non- Native Writers of Fiction (2004) وبحوث تتصل بتدريس الإنجليزية لمستويات ما بعد الثانوي.

---

*مستخرج من المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية ع (83) حزيران – يونية 2013 ص 163.

إلياس أنيس خوري
لا عزاء في المنفى

تعتمد رواية إلياس انيس خوري(1948- 2009) طقوس المنفى(عمان: 1994) على حكاية، أو حكايات، بكلمة أدق، جرت أحداثها في أحد المخيمات الواقعة بين القدس ورام الله. وقد يكون مخيم الجلزون، إلا أن المؤلف لم يذكر اسمه. بيد أن ثمة إشارات وردت لقربه من المدينتين، ولكون اللاجئين المقيمين فيه معظمهم من اللد والرملة.

وقد حشد الكاتب لهذه الغاية عددا من الشخصيات غير قليل، مانحا كل شخصية منها ما تستحقه من التحليل الذي يُسبغ عليها نمطا يجعلها مختلفة عن سائر الشخصيات الأخرى. فسميّة- التي تظهر في بداية الرواية طفلة جريئة تتصرف تصرف الصبيان- لا يفتأ الراوي، أو المؤلف الضمني، يروي لنا حكايتها مع زوج أمها أبو كرش، وعلاقتها بالراوي بعد أن كبرا قليلا، وتجاوزا المراهقة، وترددا إلى سينما العودة، وشاهدا فيلما لفاتن حمامة وعمر الشريف. ثم إنها بُعيد أن ظهرت عليها علامات (الحَمْل) أو ما يشبه الحَمْل، اختفت هي وأمها، ولم يعد الرواي إلى ذكرهما مطلقا، وإن توقف عند أحوال (أبو كرش) الذي بقي وحيدًا بلا مُعين.

ولا يفتأ الرواي (المشارك) يوحي لنا بسيرورة الزمن، فقد بلغ السابعة، وآن الأوان ليذهب لإحدى مدارس وكالة الغوث التي يديرها الأستاذ صلاح. وهو مدرس يساري، أو شبه يساري إذا شئنا الدقة. وفيها المدرّس عبد المجيد الذي ينطبق عليه المثل الشعبي " كمن يحمل السلّم بالعرض ". تعبيرًا عن تطرّفه، وموقفه غير الودود من (مُعين) رئيس إدارة المخيم، ووَصْفي شاويش المخفر، والمختار صلاح أبو عودة. وأما أبو جهاد، فهو والد الراوي، ولديه هو الآخر مشكلاتُه مع المذكورين، ومع آخرين ممن لا يؤيدون عبد الناصر، ولا الأحزاب السياسية من بعثية، وشيوعية، وغيرهما ممن ينادون بضرورة الحصول على السلاح لمجابهة الإسرائيليين، واستعادة البلاد.

فهو يردّ على زوجته التي تنْصحُ بتأجيل إرسال الولد للمدرسة، قائلا: إنه بلغ السابعة، وعليه أن يلتحق بمدرسة. فاليهود هزمونا لأنهم تسلحوا بالعلم، ونحنُ يجب أن نتفوَّق عليهم كي نستردَّ البلاد.

الطفل ساردًا

والياس خوري انتقى في روايته هذه ساردًا مشاركًا كان عند وقوع الحوادث المحكيّة طفلا، وبعد دخوله المدرسة احتفظتْ ذاكرته بالمزيد من الأخبار التي اختزنها طويلا إلى أنْ حان الوقتُ المناسبُ لاستعادتها في هذه الرواية. لذا يحاول الاستعانة بذاكرة الطفل التي تحتفِظ بكلِّ صغيرة وكبيرة، واصفًا أجواءَ المخيم وصفًا

يجعل القارئ كأنه يتنقَّلُ في أزقته، ودروبه، وحاراته، ولا سيما حارة حطّين. وسوق الخميس. والمسجد بإمامه الشيخ حمودة. وأم مازن بسلاطة لسانها المسموعة لدى الغادي، والرائح، من جوار المنزل الذي تقيم فيه. وأبو الفتوح الغزّاوي الذي لا يفتأ يطالب بتأليف جيش تحرير. ولا يفوته أنْ يسلط الضوءَ على شخصيّة (أزْعَط) وهو الأبله المشهور بهذا اللقب، ولا يحبّ شيئا قدر محبته للقدس (ص25).

أما عماد، فهو معلم مدْرَسة، فصَلَتْه الوكالة من الوظيفة لجرأته، ومجاهرته بالاقتراب من قوى المعارضة من قوميين، وشيوعيين (ص45). بعد أنْ فقد عمله غادر إلى سورية، وأقام فيها إلى أن وقع الانقلابُ الذي أطاح بوَحْدتها مع مصر. بعدها غادر للكويت. وعندما عاد إلى المخيم أبَتْ الوكالة توظيفه من جديد، فاضْطُرّ لبيع الكُتُب على عربة بدولابَيْن. إلا أنَّ أحدًا لم يشتر منه كتابا واحدًا. في موازاة ذلك كان (مُعين) رئيس إدارة المخيم، يطمع في إقامة علاقة بزوجة عماد(أم ناصر) التي صدَّته مرارًا وتكرارًا. وظلّ عمادٌ هذا يعاني من ضيق الحال، ومن التردُّد إلى السجن بين حينٍ وآخر، حتى فكّر بالانضمام لجيش أنشأه عبد القادر المعيني لتحرير فلسطين. وعندما أُحْبِطَتْ محاولات المعيني هذا غادر المخيم، وَوَجد عملا في السعودية، ودأب على تزويد أمّ ناصر ببعض المال، إلى أنْ انقطعت عنها أخباره. (ص52)

البعد الإيديولوجي

ولأنَّ السارد في هذه الرواية يستعيد، ويتذكّر، ما جرى إبّان طفولته، فقد روى كيف جمعوا من تلاميذ المدارس التبرعات دعما لثورة الجزائر. (ص57) مشيرًا إلى التظاهرات الطلابية التي خرجت تنديدًا بالعدوان الثلاثي على مصر 1956 والتصدي لسياسة الأحْلاف؛ كحلف بغداد، وغيره(ص 59). واستقبال أهالي المخيم وفدًا أمريكيًا يضمُّ نوّابا، وشيوخًا من الكونغرس، غايتُهم من الزيارة تقصّي الحقائق. وقد تباينَت المواقفُ من هذا الوفد؛ فالمختار والشاويش ورئيس المخفر اقترحوا ترميم المخيم، وتنظيفه، وتزيينه بالأضواء، واللافتات. وفريقٌ آخر رأى في هذا تزييفًا يُعْطي الوفد إنطباعًا مغايرًا للواقع، وطالبوا ببقاء المخيم على ما هو عليه، ليبصرَ أعضاءُ الوفد الوضع الرثّ للاجئين، كي ينقلوا هذا لحكومتهم، إنْ كانوا صادقين. (73) وفي هذا السياق برزَت المشاحناتُ، والتباينات الإيديولوجية في المخيم (ص75).

عبد المجيد

فعلى الرغم من أنّ المدرّس عبد المجيد يتكرّر ظهورهُ في سياق الأحداث بصفته معارضًا يساريًا، ومتحمّسًا، لا يتوقَّف عن ذكر التحرير، والعودة، إلا أنَّ الكاتبَ لم يُسنِدْ إليه ما يكفي ليحتلَّ موقع البطل في الرواية. مع ذلك نجد فصلا كاملا يوردُ فيه الراوي المزيد من التفاصيل عنه؛ كوفاة والده وهو صغير، وتعهّد أبي رأفت، وهو خاله، لتربيته، وتعليمه، ليكون شيوعيًا مثله (ص78). إلا أنّ الفتى نشأ ميّالا للفكر القومي، كارهًا موقف الشيوعيين التصالحُي مع الكيان الصهيوني. فوجد في حزب البعث تيارًا ينتمي له وينتسب. وعندما أتمَّ الثانوية بعثَ به الحزبُ إلى دمشق لدراسة الحقوق. (ص79) وفي الأثناء اكتشَفَ أنّ هذا الحزب لا يفي بما يَعِد به، ولا يعمل بشعاراته الثورية. ونشرَ مقالاتٍ تنتقدُ الحزب مما عرَّضه لضغوطٍ انتهت بطرده من دمشق قبل أنْ يُتمَّ الدراسة (ص79). وما هي إلا أسابيع مرَّت بعد رجوعه للمخيّم حتى

فوجئَ الجميعُ بانقلاب أمين الحافظ، ومأمون الكزْبَري، الذي أطاح بالوحدة في شباط - فبراير 1962، وكان لهذا وقعُ الكارثة لدى أهالي المخيم الذين أُحْبِطتْ آمالهم بالتحرير، والعَوْدة. (ص83)

المراوحةُ في الزمن

وينْهج الراوي في "طقوس المنفى" نهْجَ المراوحة في الزمن time shifting بدلا من التَسَلْسُل chronicle. فحرصًا منهُ على رواية ما جرى في المخيم، يعود بنا للوراء إلى سنة 1955 عندما اجتاحتْهُ الكوليرا، وتوفيت الصغيرة نورا وفاةً خلَّفت في نفوس ذويها جرحًا غائرًا لا يلتئم(ص88). ومن باب الحرص على تمام الصورة، يقفُ بنا إزاء شخصية (أبو مازن) عبد الودود الشفا عمري- نسبة لبلدة شفا عمرو- وزوجته سليطة اللسان. وما يُروى عنهما من نوادر، وطرائف تُضْفي على السرد شيئا من الدعابة(ص92- 93) فهو صاحبُ نظريّة في قضية فلسطين يسميها النظرية الصِراعيّة. ولديه ولعٌ باقتناء الكُتُب، ويرتدي بين حين وآخر مُسوحَ الفلاسفة، ظانًا أنه لا يختلفُ عن أرسطو، ولا أفلاطون. وحظيت سيارة المختار (الفورد) القديمة ببعض الاهتمام، إذْ يتذكّـر الراوي كيف كان الصغار، وهو منهم، يتحلَّقون حولها مُنْدهشين، ولا يفوتُهم أن يتذكـّروا مزاعم المختار عن أنّ هذه السيارة ستُقلُّه إلى اللدّ عند تحريرها في العاجل القريب.

الحاضرُ والماضي

وعلى هذا النسق يواصل الراوي ترتيب مروياته، فإما أن يعود بنا للماضي، أو يتوقّف عند الحوادث الجارية في الزمن الذي يُطلق فيه العنان لذاكرته. فأبو كرش، الذي سبقت الإشارة إليه، يتعرّض لاعتداء سافر. وربما كان هذا الاعتداء بدوافع سياسية، مثلما يرى (معين) رئيس المخيم، وشاويش المخفر. وبدلا من أن يتتبّع السارد ما يترتب على ذلك الاعتداء الوحشي، يعود بنا للوراء، أي إلى الوقت الذي وفَدَ فيه الرجل إلى المخيم، وروايته المشكوك فيها عن بلائه الحسَن في معركة أمّ الفحم، ونضالاته التي أسفرَتْ عن وقوعه أسيرًا بيد الإنجليز الذين أرادوا إعدامه، ووضعوا كيسًا من الخيْش على رأسه، والتفَّ الحبلُ حول عنقه، وتأرجَح لحظةً، لكنَّ عقدة الحبل سرعان ما انقطعت، وارتطم جسمُه بالأرض. وادّعى في حكايتهِ هذه أنّ المجاهدين هاجموا المعسكر، وأصابت الأعيرة النارية عقدة الحبل فانقطع، ولولا ذلك لاحتُسِبَ شهيدًا . وهذه الرواية كغيرها لا تعدو كونها- في رأي كثيرين - إحدى أكاذيبه الجمّة. فأبو كرش، في رأيهم، لا يمكن إلا أنْ يكون قاتلا، أو زعيم عصابة من قطاع الطرق التي عاثت في البلاد فسادًا(ص115). وهو في رأي آخرين مخبرٌ متطوعٌ لا يتلقّى أجرًا على خدَماتِه كغيره من المخبرين(ص116).

دجاجة منتوفة الريش

وعلى عادة الكتّاب الذين يُفضّلون المزج بين الدعابة، وخفَّة الروح، والترفيه على القارئ، يعود بنا الكاتب لشخصية الأبله (أزْعَط) الذي سبَق ذكره. فبعد اختفائه مدة تقرُب من الشهر عاد للمخيم بروح جديدة. تدل على هذه الروح الحال التي عرضت له ذات صباح فانقلب إلى ثائر عصبيّ المزاج يخاطب الأهالي " يا سَفَلة.. يا عكاريت.. الموت لليهود.. الموت للعملاء والخونة.. هاتوا السلاح وهيا لتحرر فلسطين.. يقول هذا وعيناهُ تقْدحان شررًا ". (ص123) وهذه الحال، التي عرضت لهذا الأبله، جعلت إدارة المخيم؛

من رئيس، وشاويش، ومختار، يعتقدون أنه مدفوع بدوافع سياسية. واليساريون من شيوعيين، وناصريّين، وراءها، واعتُقل أرْعطُ، وعوقبَ عقابا شديدًا، لكنه خرج أخيرًا من الحبْس مثل " دحاجةٍ منتوفة الريش ".

عرس ومشاجرة

وحرْصُ المؤلف في " طقوس المنفى " على رصد الحياة اليومية في المخيم رصدًا لا يدع صغيرة، ولا كبيرة، جعلتْ منه كاتبا لا يُعنى بما تضيفه محكياته لحبكة الرواية من إضافات. ومن هذا القبيل ما وقَفَنا فيه على الحوادث التي أسفر عنها عرْسُ ابنة المختار (سعدية) وزفافها على السعودي (أبو غضبان) الذي انتهى بمشاجرة حامية الوطيس، تطايرت فيها الكراسي، والأطباق، وشُدِخَتْ رؤوس، وأريقت دماءٌ ما كان لها أن تراق. واعتُقل أشخاصٌ كثيرون بعد فرض الطوارئ، واتُّخذتْ مدرسة المخيم سجنًا مؤقّتا نظرًا لعدد المعتقلين الكبير. واختفى الأستاذ عبد المجيد، وأُعْلِنَ عن مكافأة مالية لمن يُدلي بمعلومات تُفضي للقبض عليه حيثما كان. وقيل: إنه بعد المشاجرة فرَّ إلى سورية (ص144). أما السبب المباشر لذلك الشِجار، فهو إيديولوجي، لأنَّ أحدهم، ممن يؤيدون عبد الناصر، ردَّ على ما يشاع من اقتراح لجون كندي يفضي إلى حل القضية الفلسطينية بمنح اللاجئين تعويضًا (ص140). وقد أثنى المختار على هذا، مما أدى لتلاسُن، وتراشُق، انتهى بذلك العنف الذي لم يخطر ببال. وفي هذا السياق فوجئ القومُ بخبر اغتيال كندي(22 نوفمبر 1963) الذي حمّل الشيخ حمودة الصهاينةَ مسؤوليّةَ اغتياله؛ لأنه كان جادًا في حلّ القضية حلّا في غير صالحهم. ومثلما قيل في حكاية (أبو كرْش) وعبد الودود الشفا عمري، يمكن تكرار القول في حكاية آدم الحيفاوي. الذي اشترى ببطاقة اليانصيب بطْحَةَ عرَق، وبعد أيام اكتشفَ فوْزها بمبلغ كبير، فتذكر المثل " المثعوس مَثْعوس ولوْ وضعوا على راسُه فانوس " (ص149).

الوطني الفلسطيني

عندما بدأ الكيان الصهيوني تنْفيذ مشروعه لتحويل نهر الأردن، وتجفيف بحيرة الحولة، عُقد أوَّل مؤتمر قمة عربي في القاهرة في 13 يناير كانون الثاني 64. ومن قرارات ذلك المؤتمر ضرورةُ ابتعاث كيان تنظيمي يكون ممثلا لشعب فلسطين. ويبْبغي عقدُ مؤتمر وطني للتشاوُر في طبيعة هذا الكيان المقترح. وكاتب هذه الرواية يختَتِمُ روايته " طقوس المنفى " بما يُروى من محكيات عن هذا المؤتمر، وما سبقه من إعداد اتصف بكثرة الآراء، والخلافات، بين قادة المخيم الإداريّين من جهة، والوُجهاء، من جهةٍ أخرى. وقد شاءت الصدف أنْ يُعقد هذا المؤتمر في دار للسينما. ألقيَت فيه الخطبُ النارية، وأطلقَتْ شعاراتٌ حماسيّة، وتمخَّضتْ قراراتُه عن ظهور ما عرف بمنظمة التحرير الفلسطينية، وتأسيس جيشٍ باسم جيش التحرير الفلسطيني، تكون قواعده، ومعسكراته، في دول المجابهة. وتُسهم في تدريبه، وتمويله، الدول المضيفة، لكنَّ المؤلفَ لم يذكر إلا القليل من نتائج هذا عن المؤتمر، تاركا للقارئ أنْ يستوفيَ ما لم يُذكر. ولكنه، كعادته، يتطرَّق لتفاؤل الشخوص بهذا الحدث. فأبو جهاد، وهو والد الراوي، جمع مفاتيح البيت الذي غادرهُ في قرية (العَتَبَة) وشرع في تنظيفها مما علق بها من صدأ، استعدادًا للعودة. وذكر لابنه حكاية المفاتيح، والبيوت، التي تُركت في

البلاد، وما لديه من قِصَصٍ عن المفتاح الذي صُنع من 100 عام. وعاصرَ حملة نابليون على مصر، وظهور محمد علي. ولكن هذا التفاؤل الذي نجح في تبديد الكآبة إلى حين لم يكن أكثر من سَراب.

كلمة أخيرة

وقد يتساءَلُ القارئ، بعدَ هذا العرض لمجرياتِ الحكاية، ونهج الكاتب الضمني في توليفها، هل تتضمّن طقوس المنفى حكاية لها بدايةٌ، وتنطوي على عقدةٍ، وتنتهي بخاتمةٍ، كغيرها من الروايات. إذا عدنا لما ذكره الراحل أحمد دحبور في المقدمة من أنّ فصول الرواية تمثل عملية تراكمية مدروسة، اضْطرَرْنا للاختلاف معه. فالفصول بعضُها مترابط وبعضها لا ضرورة لوجوده، إلا إذا كانت الغاية هي تصوير الحياة اليومية في المخيم، بما فيها من مُجْريات، بعضها ذو علاقة بالرواية، وبعضها يُسْتحسن استبعاده. وهذا شيءٌ يُخلُّ بمتْن الحكاية، ويجعل منها طائفة من المجريات التي لا تؤلّف حكايةً متماسكةً. وهذا هو الشرط الذي لا غنى عنه لأيّ كِتابٍ يُنْشر تحْت مُسمّى " رواية ".

على أنّ في كلمة القاصّ فخري قعوار، الذي يرى في " طقوس المنفى" وثيقةً مهمةً، على المستويين؛ الاجتماعي، والتاريخي، شيئًا صحيحًا، أو قريبًا من الصَحيح، إذ هي تاريخُ موثّق لمنْ لا تاريخَ لهُم.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 15 / 12 / 2022

أماني سليمان
في مواجهة تطبيع الألم

بدأت شاعرة لكن مسارها في الشعر توقف حين آثرت الكتابة في القصة القصيرة، وفي النقد الأدبي والبحوث. وها هي تصدر مجموعة جديدة نرى فيها جرأة على تناول الوضع الفلسطيني الراهن وهي كدأبها في مجموعاتها القصصية الأخرى تحاول أن تضيف في المجموعة الجديدة (جبل الجليد) ما يعد علامة فارقة في مشروعها القصصي. ففي شخوص الكاتبة 2011 لفتت النظر بما لديها من حكايات قصصية مكثفة تروى بلغة مبسطة، وعفوية، كعفوية الطفل، أو الطفلة، إذ يتذكرا الماضي، وشقاوة صبيان الحارة، سواء في قصة (السطح) أو(سيدة البهارات) المتبرمة بجل ما يقال عن أوضاع الحياة اليومية، فلا تفلح؛ لا الأغاني، ولا الموسيقى، في تبديد ما تحس ، وتشعر به، من كآبة سوداء، ومن تجهُّم.

وهذا شيء يكاد لا يخفى في قصص أخرى، منها قصة (شغف) وقصة (وجه في المرآة) أما في (سَمْعِ المفتاح إن شئت) فقد عمدت إلى اتخاذ الأجواء المحلية، والذاكرة الشعبية، سبيلا ممهدا للاستحواذ على القارئ ، ولا سيما في قصة (توت وعجين ونار) فهي من القصص التي تشد القارئ بما فيها من أجواء شعبية قلما يُعنى بها الكتاب ويهتمون. واللافت أن الكاتبة لا تغفل عن شيءٍ مهم، وهو الذي لا يعتني به غيرها من الكتبة الذين يجهلون كتابة فن القصة، وهو ضرورة ان تتجلى في قصص المجموعة الواحدة وحدة النسق، سواء في طريقة سرد الحدث، ومتوالياته الجزئية المتدرجة جزءا تلوَ الآخر، أو النسيج اللفظي الذي يقوم على الاقتراب من لغة الحياة اليومية اقترابًا يلقي الأضواء على طبائع الناس، وعلى ما يقدّمه الأسلوب من ركائز لا غنى عنها لنَمْذجَة الشخوص.

وفي مجموعتها (في جوار الماء) 2018 وتلك التي تلتها " غيمة يتدلى منها حبل سميك" 2020 تغيير لافتٌ للنظر في كتابة القصة القصيرة. فعدا عن الصنعة البارعة التي عرفناها في ما سبق من المجاميع تتجاوز الكاتبة الواقع إلى ما فوق الواقع. فنجد لديها قِصصًا تقترب فيها من الأدب السريالي surrealism كالذي نجده في بعض قصص سعيد الكفراوي(دوائر الحنين) ومحمود الريماوي(سحابة من عصافير) وسامية العطعوط في (بيكاسو كافيه). ففي القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها نجد السارد المتكلم يتوقع أن يُقطَعَ رأسُه بعد أيام ثلاثة لا تزيد ولا تنقص. وتبدو عليه علامات الجنون، أو ذهاب العقل، على أقل تقدير. فالواقع الذي تحاكيه القصة روايةً واقع مشوَّهٌ، والكلمات لا تتضمن من المعاني، والدلالات، ما يريده المتكلم، والرأس لا يستقر فوق الرقبة، بين الكتفين، مثلما هي العادة. والضحك لا يعبر عن السرور، والحبور، بل عن الرعب حينا، وعن اللامبالاة حينا آخر.

ومع ذلك لا تتخلى أماني، على الرغم من هذه السوريالية، عن الأجواء الشعبية في هذه القصص. وبصفة خاصة في قصتها شبه السريالية "ناي القحْط "وفي قصة "ذراع تحفّ بها الغيوم " و" نافذة وحيدة

عالية " ففي جل هذه القصص تتبنى البحث عن طرائق جديدة لكتابة القصص تقوم على الإمعان في التفاصيل التي تصور، أو تمثل، الأجواء الشعبية، والثقافة الفولكلورية، التي هي جزء من هوية الشخوص، عدا عن توظيفها الغرائبية من عصا سحرية، ومن تمائم تطْرُدُ عن الشخصيات ثقافة الخوف والرعب[1] .

صنم جاهلي

تستوقف القارئ في (جبل الجليد) القصة الموسومة بعنوان هرم ماسلو، وهو عنوان يذكرنا من باب التصحيف بأوسلو.(1993) ذلك الهرم الذي يجلس على حافة الكرسي في رام الله مثل صنم جاهلي لم يعد ثمة من يعبده. والصحفية، التي هي موضوع القصة، تنثال عليها خواطرها دون توقف. فهل تكتب تغطية لخبر ما عاجل، أم تكتب تحقيقا تلقي فيه الضوء على منجزات الهرم الرابض على موقع ما من صدر الوطن؟ أم ترتب الكتب والأوراق في المكتب. يضيق صدرها كلما اشتعلت حربٌ جديدة خلافا لرأس الهرم الذي يتَّسع لذلك صدرُه. كم من الحروب اشتعلت في أيامها، ملعون أبو ماسلو (أوسلو) فمنذ وُلدت وهو يمد لي لسانه ساخرًا حتى الهرم الأكبر خوفو بذاته (الدولة) التي نظر لها تنظيرًا ولا تنظير ماركس وإنجلز في البيان الشيوعي، يبدو أكثر حنكة، ورتابة، واستقرارا للأوطان .كأن هذه الحروب التي تشتعلُ، ومنها الدائرة الآن، لا تعنيه لا من بعيد، ولا من قريب.

تبتعد الصحفية عن الموضوع، ويحضر السارد، فينشغل القارئ بالقهوة المرة، وبلوحة المفاتيح على اللاب توب، وبالكتب المتناثرة، فمن هو القادر على لمّ الشعث. في هذا السرد ثمة فيديو بلا صور، يغدو فيه الهرم – هرم أوسلو- مجرد خربشة سقطت من جيب كاتبٍ على عجل، أما الأخبار العاجلة على الشريط السفلي لشاشة التلفزة فعناوينه لا تعدو تعليق أسماء الموتى على لوحة الشرف(ص97).

سَبْقٌ صحفيٌ

تتلاحق صور الشهداء، فهم يسقطون أعدادا تلوَ أعداد. تصبح الكتابة عنهم أو عن الواقع كتابة عبثية بلا معنى." اليوم أكتب دون قارئ. دون خبر عاجل. اليوم لا توجد headlines لا محرّر، ولا رئيس تحرير، ولا عناوين صارمة أو مثيرة ، ثمة شاشة، ونصٌّ، يركض من داخل الصحفيَّة إلى لا أين." فالكولاج هو الحل، أي القص واللصق على طريقة بعض الفنون التشكيلية التي يستعين فيها الفنانون بخامات متعددة يلصقونها بعضها ببعض. تقتطع الكاتبة وتقصُّ من الأخبار خبرا عن مُسَيّرة أسقطت قنبلة على جريح في غزة كان يحاول الاتصال بمن يسعفه، وأظهرت جنودا يرغمون شابا على التخلي عن ملابسه، وأخرى تظهر فيها مُسَيَّرةٌ تطلق زخات من الأعيرة على نازحين جنوبي خان يونس... هذا الاقتباس، الذي زيد في النصّ باستخدام القص واللصق، أحال الحكاية من خبر ترويه الكاتبة إلى مشهد لصيق بوعينا الراهن نحن الذين نتابع الأخبار، ولا نملُّ الحديث، والاستماع عن غزة، وحرب التجويع والإبادة. وفي الذروة المأساوية التي تعجُّ بها الصُحف، ومواقع التواصل، يتدحرج في هذا الأفق مشهدٌ ساخر؛ فالمراسلون، لا بل المحررون، بل رؤساء التحرير، يريدون صورة للقتلى أكثر إثارة. فيها نزيفٌ أكثر، وحُمْرة دَمٍ تبعث الرعب على هذا

المدى الواسع من واشنطن إلى ستوكهولم، حيث الرئيس ينتظر جائزة نوبل للاسْتسلام، وفقا لشعاره الذي بحَّ وهو يرفعه: إسرائيل أولا.

وهذا خليطٌ من تداعياتٍ تنثال على ذهن الصحفية التي لا نعرف في أي جريدة تعمل، أو أي فضائية، أو موقع. يبلغُ بها التقزز، مما تقوم به الصحف - حدَّ الإحساس بأنها تشارك بعملها هذا في " تطبيع الألم". فيوما بعد يوم، وساعة إثر ساعة، يتحول مستقبلو الأخبار إلى مدمنين. فلا تُشعرهم مشاهد التدمير، والقتل، والتجويع، والتوحُّش بالألم، بل يصبح الأمر عاديًا، أو أكثر من عادي."كلما رأيتُ صورة قوية أتذكر أنني شاركتُ في تطبيع الألم. لم أسأل يوما لمَ نفعل ذلك؟ كنت مبهورةً بفكرة المهنيَّة و" السَبْق الصحفيّ" ولكنها حين تلقي بنظرها على المرآة لا ترى وجهها، وإنما ترى ظلا لامرأة أخرى كانت تكتب عن الآخرين فيما مضى، والآن آنَ لها أنْ تكتُب عن نفسها بعد أن اتضح لها كلُّ شيء، ولم يعد ثمة ما يحتاج للتأويل.

الراوي والمروي عنه

على أنَّ ظلال السوريالية لا تختفى، ولا تغيب عن قصص هذه المجموعة (جبل الجليد). ففي رجل الملاريا يتداخل الراوي، وهو المتطفِّل على رجل الملاريا، ويفضل الحياة في بيوت الشَعَر، والمضارب، في البادية، ويضيق بالسقوف الإسمنتية التي تحجب عنه السماء، وضوء الشمس، والهواء العليل. وهذا هو ما يشكو منه أيضا موظف الصحة الذي يخدم في قسم مكافحة الملاريا، فكلما أدرك القارئ أنه إزاء شخصيَّتين مختلفتين وجد نفسه في حلٍّ من هذا الظنّ. فالساردُ، الذي رسم لنا ملامح موظف الصحة في سخريةٍ لا تخلو من دقة، يذكر ما يستشف منه أنه لا يفرّق بين الاثنين: " لا أتذكر، أكنت نائمًا أم مرتعشا مهلوسًا تحت تأثير الفاليوم. لا أتذكر إلا بيوت الشَعَر، وسقف العيادة الواطئ الذي يحجُب عني نصف الوجود، وما تحكيه النجوم لشريدٍ مثلي" (ص 13)

وفي قصة القناع شيء يشبه قصة "رجل الملاريا". فثمة من يطرق الباب بقوة، والسيدة التي فقدت طفلها من مدة قصيرة تمتلئ رعْبًا. فهي تخشى أن يكون الطارق هو ذلك الزوج المدمن الذي يحب الأسود دون غيرها من الحيوان. ويملأ جدران بيته لوحاتٍ كلها أسود، وهو الذي في نوبة سكر أفقدته التركيز أهوى بابنه الطفل على الأرض فماتَ من فوره. وهذه المرأة تعاني من وضع نفسي، وعقلي، مشوَّه. فهي على قناعة بأن عقلها لا يفوق عقل نمله. وتتخيل الأسود في اللوحات داخل البراويز كائنات حية مفترسة، ويمكنها أن تتحرر من الإطار، والزجاج، وتنقض عليها، لذا تحاول جادَّةً الحصول على مطرقة (شاكوش) من حارس البناية لتنهال به على البراويز ذات الزجاج اللامع النظيف، مطلقة ما في داخلها من السِباع. وفي هذه الحال تكون السباع أليفة حرة تشاهد معها التلفزيون، ولا سيما أفلام الكرتون، وتتسلى بتناول المكسَّرات. وهذه الثرثرة، التي تصفها هي نفسها بالحماقة، تتلاشى حين تفتح الباب. ويتضح أن الطارق ليس من تتوقع، وإنما هو الراوي العليم جاءها ليتمَّ وظيفته، وهي متابعة حالتها المرضية المستعصية، والحديث إليها مرة واحدة - على الأقل - كلَّ أسبوع.

فاختيار أماني سليمان لهذا الأب – الزوج – ولهذه السيدة، ولحديقة الحيوان، والأسود، التي تتحرر من قفص الإطار، وتركيزها اللافت على وضع مَرَضيٍّ مستعصٍ، يجعل منها قصة لا تقوم على مبدأ محاكاة الواقع مثلما يُظن، وإنما تحاكي واقعا مشوها في الأصْل، وتحاول أن تسبغ عليه صفة الواقع المريض، البائس، الذي يحتاج لمن يعالجه، لا مرة واحدة، بل مِرارًا. وهذه الرؤية هي إحدى القواعد والركائز التي يقوم عليها السرد السريالي. علاوة على الالتباس المتعمد بين الراوي من جهة، والمروي عنه من جهة أخرى.

ضمير المخاطب

في طابق آيل للسقوط نجد أنفسنا إزاء تداعيات معلم لغة إنجليزية في مدرسة نائية أحدُ طوابقها، وهو الأرضي، يوشك أنْ ينقضّ. لكن هذه التداعيات لا تخلو من خليط، فعيناه على حجرة المدرسين التي يمتلئ فضاؤها بدخان السجائر، وبالطلبة الذين يندفعون يشكو بعضهم بعضا، وذكرى تنبثق من هذا المشهد لانزلاقه ذات يوم على طرف الوادي، وتمكّن والده من إنقاذه حين مد له بيده، وأمسك به فمنعه من الغرق. وتلك المرأة المعلمة في مدرسة أساسية أحبَّت فيه ابتسامته على الرغم من أن كل النساء تركنه، ولم يحتفظ بواحدة منهن، أما هي فاحتفظت به مع من ضيقها بفلسفته، وسخريته من العالم. وهي لا تفتأ تكرِّر أنها أحبته بخيره وشره لأجل تلك الابتسامة، فهي أرثُها الوحيد منه.

ترصُد الكاتبة أماني بتقنية تعتمدُ حِوارًا بين متكلمٍ خفيٍّ، وآخر هو المعلم نفسه الذي ينم عليه، ويشير له ضمير المخاطب. فالأجواءُ، في المدرسةِ، تتخللها ذكريات، وحوارات عن المعلم الستيني الذي لا يفتأ يحتفظ بعصا المربي، مخالفا تعليمات الإدراة. وتتداخلُ صورٌ شتى في رأس هذا المعلم، قبيل أن يشعر بوخزة في الجانب الأيسر من صدره. الآشياءُ كلها تتداعى في الرأس، والأرضُ تدور به أكثر فأكثر. في اللحظة التي سَقطَ فيها، انطلق صوت الحسون من نافذة في الطابق الأرضي المطلّ على الوادي، ذلك الذي كاد أن يسقط فيه ذات منزلق لولا أبوه. فيما هو الآن يهوي ويهوي ويهوي...

هذه القصة كغيرها من قصص أماني تشير لنموذج اجتماعي مُصاب بهموم الأب، والمرأة، والمدرسة، والطابق الذي يوشك ان ينقضّ، والمعلم الستيني وعصاه، في تقنية سردية قلما ينجَحُ في اتّباعِها كتاب القصة أو الرواية. فالشائع أن يستخدم الكاتب ساردًا عليما يوميءُ إلى الشخوص باستخدام الضمير الدال على الغائبَيْن هو، أو هي. أو الراوي غيرالعليم، الذي يشير لذاته، مستخدمًا الضمائر التي تتمُّ على المتكلم كهذا المثال: " ما زلتُ أتذكر بيوت الشَعَر جيدا" وقلما يستخدم كتابُ القصة القصيرة هذه الطريقة التي توظف ضمير المخاطب توظيفا جيدًا فيكون الصوت المقروء في الحكاية صوتا تعبَقُ فيه روائحُ الذاكرة، والتذكير، نابِشَة - في الوقت نفسه - عما تخفيه محتويات الصندوق الأسود لهذه الشخصيَّة، أو تلك.

صمود

وتبعا للسياق المتجانس في قصص هذه المجموعة (جبل الجليد) تتناول الكاتبة في إحداها فكرة الصمود في حكاية شبه نادرة . فالابن يتخيل والده الدفين نبتة أو شجرة تحتاج إلى السقي، والرّيّ، احتياج الشجرة التي غرسها أما البيت في المنفى، وطلب منه والده أن يرويها بالماء، وأن يكرِّر ذلك، وهو – أي الوالد –

يبتسم، لأن ابنه يقوم بما قام به في الماضي. والفكرةُ في هذا هي أن الأب الذي نزح لاجئا من فلسطين ذات نكبة، نقل معه، واحتفظ، بمقومات الحقل؛ من محراث، ومن دلاء للسقي، ومن أشتال للغرس، محتفظا في الوقت نفسه بمساحة في القلب للألم. لا على نفسه، أو بلده التي أخرج منه بالقوة، وإنما على أحوال العرب أجمعين. ولأجل ذلك ظل يحتفظ من اليوم الذي جاء فيه نازحًا حتى توفاه الله بكتاب " أحلام العربي الضائع".

والابن يسترسل استرسالا مطولا في الذكريات عن أبيه الذي أصيب بقذيفةٍ ذاتَ يوم أفقدته الذاكرة، أما هو ،أي الابن، فيحار إن كان فعلا حيا أم أن كابوسا يعتاده يشعره بأنه حيٌّ. فالواقع الذي يعانيه أصعب من أن يفهم. لكنه مع ذلك لا ينسى العزاءات التي تواترت في المنفى، ولا يفتأ يتذكر تلك اللحظة التي دَفَن فيها أباهُ في حفرة مستطيلة ذكّـرته بالحفرة التي زرع فيها شتلة الزيتون أمامَ البيت، فأهال عليه التراب، ورشه بالماء مرارا مثلما طلب منه أبوه أن يصب الماء في الحفرة التي غرَسَ فيها الشجرة.

ولعل الكاتبة في هذا تذكرنا بما جاءَ في قصيدة جيدة لمحمود درويش عنوانها (صمود) عن شجرة الزيتون التي يقول فيها:

لو يذكر الزيتونُ زارعه

لصارَ الزيت دمعًا

وقد لا تكون الشجرة التي غرسها الابن أمام البيت شجرة زيتون، إلا أنَّ ما يصح عليها يصح على الزيتون، طالما أن الغرض من الحكاية لا يوحي بأن شجرة عن شجرة " تِفْرق "مثلما تظنّ أم سعد " خيمة عن خيمة تفرق ". والقصص التي لا تشذ، ولا تندّ، عن هذا النسق كثيرةٌ في المجموعة بما فيها قصة " رائحة الخبز " ففيها يتصاعد صخب الفضيحة التي اتُّهم بها أبو فرهود صاحب المخبز. أو القصة التي تتحدث عن مريم، أو شادن، أو عن النسوة اللواتي يقضين النهار في فرط (الملوخية) تحت شجرة بلّوط، ويتحدثن في ثرثرة لا تترك موضوعا من موضوعات القصص دون أن يلمِمْنَ به تفصيلا أو إيماءً. وهذا يدعونا - إذا أردنا الإنصاف لا الإجحاف- للإسهاب، والإطناب، في قراءتنا لجبل الجليد، إلا أنَّ الرقعة الخاصة بهذه المقاربة النقدية لا تتَّسع للمزيد، ولا تحتمل الكثير من التطويل. وحسبُنا أننا ألمعنا لما في القصص من جديد، ينأى بها عما هو غارقٌ في التِكرار والترْديد.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 1 آب (أعسطس) 2025

1.للمزيد انظر: خليل، إبراهيم، السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان، الخليج للنشر والتوزيع، 2021 ص ص 9- 28 .

إميل حبيبي
ورائعته في سياقهما الثقافي

اشتهر إميل حبيبي(1921- 1996) مبدعا بروايته " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل " ومن مؤلفاته الأخرى سداسية الأيام الستة 1969 وكفر قاسم المجزرة والسياسة 1976 ولكع بن لكع 1980 واخطية 1985وسرايا بنت الغول 1992 وكان قد أنشأ مجلة ثقافية فصلية باسم مشارف في حيفا(*) وفي هذه الفصلة نتوقف عند روايته التي تعزى إليها شهرته من حيث هو أديب لامع فضلا عن أنه سياسي ناشط رحمه الله. مسلطين عليه، وعليها، الضوء من زاوية الاهتمام بالسياق الثقافي.

ثمة أكثر من تعبير يُطلق على ما هو مُتداول في هذا السياق، فقد اسْتُعْملَ تعبير التاريخانية الجديدة new historicism مثلما استعملَ تعبير التحليل الثقافي cultural analysis وتعبير الدراسات الثقافية cultural studies وأخيرًا النقد الثقافي cultural criticism [1] الذي بدأ ظهورُه على استحياءٍ نحْو العام 1929 علي أيدي بعض الفرنسيّين ممّن أصدروا مجلة أدبية نقدية باسم " حوليات " Annales فقد شملت عنايتها الأدبيّة، واهتمامتها النقدية: الاقتصادَ، والمُجْتمع، والحضارة[2]. ومن بين النافذين من كتابها المؤثرين تارك بلوش، ولوسيان فيفر. وتركت هذه المجلة أثرًا كبيرًا في جيل المفكرين اللاحق، من أمثال: ميشيل فوكو Foucault، الذي أثر بدوْرهِ في عدَدٍ من المفكّرين، منهم: روجر كارتييه، وجاك رافل، وفرانسوا فورييه، وروبرت دارنتون. ويمثل فوكو (1926-1984) ما يُعرف بالتاريخانية الجديدة تمثيلا جيدًا[3]. وهو من أكثر المفكّرين الفرنسيّين تأثيرًا في الفكر الأمريكي النقدي، بمنهجيته القائمة على النظر في الثقافة من حيثُ علاقتُها بالسلطة، والمجموعات الهامشيّة، والأقليات العرقية، والإثنية.

ويتجلى ذلك في مُصنّفاته، ومنها " تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي " و" نظامُ الخطاب "، ومعالجاته لموضوعات ثقافية أخرى: كالإجرام، والعقوبات، والممارسات الاجتماعيّة في السجون، والمثلية الجنْسية. وهو واضِعُ التعبير الشائع في الدراسات الثقافية " أركيولوجيا المَعْرفة ". ومن رائدي النقد الثقافي في إنجلترا رايموند وليامز Williams الذي صنّفَ كتابيْن مُهمّيْن يُعدان من مراجع هذا النقد، وهما: الثورة المُمْتدّة، والثقافة والمجتمع،[4] وهذا الأخير يقوم على أطروحة مؤداها أنّ الثقافة ليست شيئًا ثابتًا جرى إنجازهُ، وانتهى، بلْ هي – على الأرْجَح - شيءٌ حيٌّ، ودائم التغيّر. أما عن علاقة الثقافة بالأيديولوجيّات، فتتشكل - في رأيهِ - منْ طرائـقَ متبقيّة، أو مُهيْمنة، أو منبثقة، في رؤية العالم، وهو ما يبدو لنا خاضعًا لمفاهيم طبقة، أو أفراد

*للمزيد انظر كتابنا في دائرة الضوء شخصيات وتراجم أدبية، ط1، عمان: 2007 ص ص 79- 86

يملكـون السلطة في صورةِ مجموعةٍ، أو مجموعاتٍ مُعيّنة[5] وذلك ما أوْضحَه في كتابه The Politics of Modernism طرائق الحداثة 1989.

وثمة جناحٌ من النقاد يُمكن وصفُهُ بالماركسي انضمّ إلى هؤلاء الحوليّين، منهم: غرامشي، وألتوسير، وباختين Mikhail Bakhtin [6]. وهذا الأخير تحرَّر من المفاهيم الماركسيّة الجامِدة تحررًا بلغ حدّاً يمكن القول عندهُ: إنه لم يكن ماركسيًا على الإطلاق. فهو صاحبُ فكرة تعدد الأصوات في الخطابات، والبوليفونية polyphonic في الرواية، وذلك شيءٌ أوضحه بالتفصيل في دراسته لكلٍّ منْ رابليه، ودستويفسكي[7]. أما أثرُه في النقد الثقافي، فقد برز في تركيزه الشديد على الصراع بين مستويَيْن من الثقافة، أحدهما هو الثقافة العليا، والأخر هو الثقافة الدنْيا، وذلك لا يتجلى في التناقض ما بين النصوص الكلاسيكية والشعبية حسْب، بل يتجلى كذلك في التناقضات التي تشيع في الأصوات المتعددّة في الخطاب المعيّن نفسه. ينضم إلى منْ ذكروا الألماني والتر بنيامين، الذي سار في اتجاهٍ مختلفٍ عن جورج لوكاش، المُعْجب بروايات القرن التاسع عشر، داعيًا لثقافةٍ جديدَةٍ، وتحليل يهتمّ بالدادائية Dadaism أو الفوْضويّة، والراديو، والأفلام، عبر مجال ثقافي أكثر اتساعًا، وأقلّ نخبويّة. وانتقد غرامشي الإيطالي مفهوم الأدب بمعناهُ الشائع، مشدّدًا على ضرورة وضْع تعريف للثقافة يتسع لثقافة البروليتاريا، والفئات الشعبيّة المنسحقة، والمهمّشة.

وبرز النقد الثقافي في أمريكيا على أيدي عددٍ من الأكاديميّين في جامعة كاليفورنيا – بيركلي في مقدمتهم ستيفن غرينبلات Greenblatts نحو العام 1970، فهو أولُ من استخدم تعبير الشعرية الثقافية Cultural Poetics غير أنّ مصطلح التحليل الثقافي زاحَمَ هذا التعبير حتى غلب عليه، لما في هذا الاصطلاح الجديد من دلالة على الجوانب الإجرائية لدى هذا الاتجاه. ويُعدّ التحليل الثقافي، المرادفُ دلاليًا لمضمون التاريخانية الجديدة، في نظر هؤلاء، مزيجًا من روافد نقدية معروفة: كالماركسية والتفكيكية والأنثروبولوجيا والنسوية Feminist Criticism وفي ذلك يقول غرينْبلات " في النهاية لا بدّ للنقد الثقافي من أنْ يذهب لما هو أبعد شأوًا من النصّ، كاشفًا عن الروابط التي تصله بالممارسات الثقافية الأخرى "[8] علاوة على منْ سبق، أسهم إدوارد سعيد (1935-2003) بدوره، في النقد الثقافي الأمريكي، لا منْ خلال كتابه " الاستشراق " وحده، وهو الكتابُ الذي كشف فيه عن نسق مضمر، مخبوء، تحت قشرة الخطاب المُعْلن، وهو هيمنة المركزية الغربية على ثقافة المستشرقين، وخطابهم المعرفي، مقابل تهميشهمْ للآخر، ولكنه، أيضًا، أسْهم، في هذا المقام، بكتابٍ أكثرَ حِدّةً، وجراءة من الأول، وهو كتابه " الثقافة والإمبريالية " [9].

وما فتئ النقد الثقافي، كغيْره، يتسرّب إلى النقد العربي الحديث، فعدا كتاب الغذامي الموسوم بعنوان" النقد الثقافي " [10] صنف إدريس الخضراوي كتابًا بعنوان " الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية "[11] وكتب المناصرة شيئًا عن هذا النقد في كتاب له عن نظرية المقارنة والنقد الثقافي، وهو ما ظهر أثره على نحو جليّ في كتاب حفناوي بعلي " مدخل لنظرية النقد الثقافي المقارن" على الرغم مما أثير حوله من تساؤلات ترتاب في أمانة المؤلف العلمية، وكتب الكثير من البحوث والمقالات، ورسائل الماجستير، والدكتوراه، التي تتناول أدبًا عربيًا قديمًا، أوْ مُعاصرًا، في ضوء النقد الثقافي. وفيما بدا عند الغذامي تركيزا فاضحًا على العيوب النسقية في

الثقافة العربيّة القديمة، والمعاصرة، اتجه آخرون لتسليط الضوء على الأدب، أو الثقافة الشعبية، من خلال النبش في النصوص الأدبية الكلاسيكيّة، كالشعر الجاهلي، والمقامات، والقصص، والأخبار، والنوادر، والأمثال، وحظيَ السردُ الشفويُّ العربي بالمزيد من العنايةِ، والبحْث، وتطرّق باحثون إلى مسائل النساء وأخبارهن، والغلمان، والمجانين، والأذكياء، وإلى الجواري والمغنين، والقيان. على أنّ النقد الثقافي يهتم اهتمامًا لافتا بالذات، وبالهوية، وبالآخر، من زاوية علاقته بالذات، وبالهوية، ويهتم كذلك بالمرأة، وبالأنساق الثقافية المُضْمَرَة. فما الذي يعنيه النقد الثقافي بالنسق؟ وما المجالات الأخرى التي يتباينُ فيها هذا النقدُ عن غيره، إذا سلمنا بأنه نقدٌ جديد، وليس امتدادًا لحركةِ ما بعْد الحداثة؟

ثمة أنساق ثقافية، وتاريخيّة، تتكوّن عبر البيئة المُعينة- موْضع الدرْس- وتنقنُ الاختباءَ تحت قشور النصوص، ولها دوْرٌ سحري في توجيه عقليّة الثقافة، ورسْم مسيرتها الذهنية، والجماليّة. وعليه، فإن النقد الثقافي يبحثُ عمّا هو مُضْمرٌ، وهو- بلا ريْبٍ - عناصرُ متشابكة، متفاعلة، متمايزة، وكلّ شيء في هذه العناصر له خاصيّة دينامية، بمعنى أنه يتفاعل مع العناصر الأخرى داخل النسَق، ويتفاعل كذلك مع العناصر الأخرى التي تحيط به من الخارج، وهذا يضفي عليه صفة التحوّل، والسيْرورَة. وبذلك يختلفُ النقدُ الثقافي عن النقد الأدبي من حيث أنّ هذا الأخير ينظر للنصوص باعتبارها نصوصًا منْجزة توقفت عن التغيُّر، وذلك، فيما يؤكد رايموند وليامز، غير دقيق.

وتبعًا لهذا، فإنّ النقد الثقافي لم يعدْ يكتفي بتحليل النصوص الأدبيّة المنتمية للسامي، والرائع، والرفيع، بل يتعدى ذلك إلى الثقافةِ بصفةٍ عامّة، باعتبارها ثمارًا للحراكِ الاجتماعي. فمُصْطلح الثقافة تخطّى الأدب الرفيع إلى الثقافة بمعناها الواسع، الذي يستوعبُ الثقافة الشعبية، مع توجيه النقد لما يعدّ أسُسًا لتصنيف الثقافة إلى رفيعةٍ، وأخْرى وضيعَة. فالنقد الثقافيّ - عودًا على بدْء - لا يفرّق بين ثقافةٍ وأخْرى، بين ثقافة دنيا وأخرى أعلى، وأسمى، وأرْقى. فهو- من هذه الناحية - أكثرُ وصفيّة، وأقلّ تقويمًا، أيْ: أكثر اهتمامًا بالربط بين مكونات النسق بدلا من الاهتمام بالتصنيف، والتقويم. علاوة على هذا، لا يقتصر اهتمام النقد الثقافي على الأدب الذي كُتب في العصور الخوالي، وإنما يعنى بالأدب الحيّ، المتنامي، المتغيّر، فنقادُ اليوم ينبغي لهم ألا يتكيفوا مع الماضي، ولا مع الحاضر حسبُ، بل مع المستقبل فوقَ ذلك. ولهذا لا نستغربُ أنْ يحمل بعض النقاد الثقافيّين على المؤسسة الجامعية، فهي، برأيهمْ، المسئولة- أولا وأخيراً- عن تكريس الرأي الخاطئ، الذي يقوم على أنّ الثقافة القديمة المكتوبة، المنجزة، في صياغة جميلة مكتملة، هي الثقافة، وما عداها غير معترَفٍ بهِ، ويُنظرُ له في شيءٍ غير قليل من الاستخفاف، والازْدِراء، والتهْميش. وهي- أيْ الجامعة - تعزفُ عنْ دراسة الأفلام، والمُسلسَلات، والإعلانات، والأدب الشعبي، وأنماط الحوار المعاصرة، مما يعد في نظرها من سِقْط المتاع.

وتأسيسًا على هذا يجد النقد الثقافي، بصفةٍ عامّةٍ، في السرْدِ، إنْ كان شفويًا، أو مكتوبًا، روائيًا أو قصصيًّا، أو أيّ ضرْبٍ آخر من ضروب الحكاية، مجالا خصبًا، ثريّاً، لتطبيق آرائهِ في التحليل، كون السرد، بطبيعته، أكثرَ فنون الأدب استيعابًا لأمشاج من الثقافة، بمستواها الذي يمكنُ أنْ يعد - بمعنى من المعاني - ثقافة شعبيّة. والثقافة الشعبيّة هي إحدى المفردات المتكرّرة في الخطاب النظري للنقد الثقافي، والتاريخانيّة الجديدة، فما هو

موقف هذا الاتجاه من الثقافة الشعبية؟ بعبارة أوْضح: كيف ينظرُ النقد الثقافيّ للثقافة الشعبية، وعلاقتها بالمُستويات الأخرى للخطاب؟

الثقافة الشعبيّة

يرى هذا الاتجاهُ في ثقافة المجتمع مزيجًا من الكتابات، والخطابات الشفوية، والعُروض التلفزيونية، والأفلام الروائيّة والوثائقية، والتسجيلات، والبرامج الإذاعية، والأطعمة، والموضة، والمجلات، والظواهر الأخرى، التي تؤدّي مهمات تواصلية في حياة الناس اليوميّة؛ فهذا كله يكوّن- في الواقع - المادّة الأساس للثقافة الشعبية. تضافُ إلى ذلكَ طقوسُ تتّبَعُ في الأفراح، والأحزان، والطبخ، والمآدب، والملابس، وألعاب التسلية، والرياضة، والأدب الشعبي الملفوظ، لا تقلّ أهميّة عن العروض المسرحية التي يجري تقديمها، والاحتفاء بها، ونقدها على خشبة المسرح، وفي أعمِدَة الصحف، والدوريات.. ومن الحيف أنْ تصنف هذه العروض في الأدب الرفيع، بينما لا تحتلّ الوَسائط التعبيرية الأخرى مرتبة الأدب الوضيع، وذلك أضعف الإيمان. ولا تفوتنا، تبعًا لما ذُكِر، الإشارة إلى فنون من الأغاني، والمواليد، والمناسبات الشعبيّة، والسيَر، وعروض الدمى، والعرائس، والحكايات، التي تلقى على الأسماع في المقاهي(الحكواتي) مما جرى الانتباهُ له، والالتفاتُ إليه، مرارًا، لا على أنه نوعٌ من الأدب الذي يستحقّ الدرس، بل على أنه ثقافة تنتجها وتستهلكها العامّة، في منأىً عن عناية النخبة من سَدَنة النقد الأدبي. فالنقد النخبويّ، إذا ساغ التعبير وجاز، يقيم حاجزًا بين نوعين من الثقافة؛ إحداهما سلعة منتخبة(نخب أول) وهي الثقافة العُليا، والأخرى سلعة مشوّهة(نخب غير أول) وهي ثقافة الشارع، أو العامّة، مثلما كان يُطلقُ عليهم في كتب التراث، أو ثقافة ما تحت الأرض Underground Culture بيد أنّ الثقافة الشعبية بتعبير ويليامز Popular Culture أخذت منذ أمدٍ بعيد، لما تمتع به من قوة التعبير عن الوجدان المحلي، تفرض ذاتها على الناس، في عصْرٍ غلبت فيه على (الميديا) الصورة، والإشارة، والإيقاع، وأشكال التعبير الأخرى، ولم يعد ثمّ مناصٌ من النظر إليها باعتبارها نسيجًا واحدًا بشقيه النخبويّ، والعاميّ، الذي لم يحظ من المؤسسات الأكاديميّة بغير الظلال[12].

الثقافة الشعبية في فلسطين

ولئن تعلق الأمرُ بأدب فلسطين، وثقافتها الشعبية، فلا ريب في أنّنا سنجد الأمر مختلفا، والتقدير مباينًا لأيّ نموذج آخر، فالثقافة الشعبيّة في فلسطين تمثلُ - بلا أدنى شك - نموذجا للثقافة الدالة على التمسك بالهوية المحصّنة للذات من الاستلاب، والذوبان، في الآخر، الذي يمتلك من أدوات التحكّم، والسيْطرة، ما يتيح له أن يفرض عليها ثقافته هو. وبناءً على ذلك نتوقع من الرواية الفلسطينية، بوجه خاص، ضربا من الاحتفاء بالثقافة الشعبية، وإن بدا ذلك بطرائق غير مباشرة، وبصور متوارية تحت قشرة النص. ومن المعروف أن للثقافة الشعبية الفلسطينية خصوصية في الأغاني، والأشعار، والحكايات (السواليف) والأمثال، التي تتصل بهاتيك السواليف، لتؤلف ركائز لا غنى عنها لهوية السرد الثقافي. وهذا شيء نجده ماثلا، بوضوح، في قصص كثيرة لمحمد علي طه[13] جسر على النهر الحزين، وحنا إبراهيم (أزهار برية)، وقصص إميل حبيبي،لا سيما سداسية الأيام الستة[14]، وروايته المشهورة " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل " [15].

وإذا تذكرنا أن التحليل الثقافي يعنى بصفة أساسية بأربعة أركان، هي: الذات، والآخر، والمرأة، والهوية، باعتبارها عناصر تسهم الثقافة الشعبية في تعزيزها من خلال النسق المضمر، اكتشفنا أنّ أي قراءة للرواية المذكورة لا تنتهي بغير التركيز على هذا النسق، وما فيه من كشف عن علاقة الذات بالآخر، وعن التمسّك بالهوية في مواجهة التهديد، والموقف غير الهامشي الذي تنهضُ به المرأة - ها هنا - خلافا لما توحي به ثقافة الأدب الرفيع، قراءة ناقصة.

العنوان

يحيل عنوانُ هذه الرواية من خلال الألفاظ التي يتألّف منها إلى مستوياتٍ ثقافيّة متعدّدة، فكلمة " وقائع " من الكلمات التي تستخدم في سرد الحوادث قديمًا، وفي الحديث. والحوليات التي تلخص فيها المجريات التاريخية، أولا بأول، تسمّى وقائع. وهي جمع واقعة، ووَقْعة، أي : حادثة، والواقعة، أو الوقعة، تستعملان – عادة- في الدلالة على حادثةٍ ذاتِ عواقبَ كارثيّة، أو فواجع. ثم يأتي التناقضُ في بقية العنوان جامعًا بين السعادة(سعيد) ونقيضها التعاسة(أبو النحْس) والوَصْف الذي يوصف به منحوتٌ من كلمتين، هما: متفائل ومتشائم، وهما كلمتان مُتنافرتان. وهما تحيلان إلى مستوى ثقافي آخر هو النفسُ، والشعورُ، الذي له تأثيره القويّ في تصرفات بطل الحكاية. وذلك يشفعُ للقارئ توقّعَه شيئاً من الغرائبيّة في الحكاية التي وصفت مسبقاً بذلك(الغريبة) وهذا يحيلنا إلى مستوىً ثقافيٍّ آخرَ، وهو السردُ الغرائبيُّ الذي عرفنا نماذجَ منه في السرْديّات القديمة، كألِف ليْلةٍ وليلة، و سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والتوابع والزوابع، وغيرها من سِيَر.

وإذا نحنُ تجاوزنا المقدِّمة القصيرة، لاحظنا أنَّ العلاقة بين عناوين الفصول، وكتب السير القديمة، علاقة مُطرّدة. فعلى سبيل المثال ثمَّة عنوانٌ، هو " سعيد يدعي التقاء مخلوقات من الفضاء السحيق " وآخر " سعيد يدخل إسرائيل لأول مرة " وعنوان آخر " وُرودُ ذكْر يعاد لأول مرة " و "كيف أصبح سعيد ذا سرّيْن " ومثل هذهِ العناوينُ تؤسّسُ لعلاقةٍ مباشرة بين الرواية وفنون من السرد الشفويّ القديم. أما إذا نحن تعمقنا أكثر، وتجاوزنا الوقوف إزاءَ العنوانات، وتتبّعنا ما في رسائل سعيد للمرسَل إليهِ (المُحْترَم) من مَحْكيّاتٍ يرويها، وجدناهُ، في الكثير الجمّ منها، يتنكرُ في زيّ (حكواتي) يتلو حكاية في إحْدى المقاهي، أو في أحد البيوت، حيث القومُ يسْهرون، ويتسامرون.. ففي سرْدهِ لحكاية الاسْم، والنسب، يرجع بنا إلى زمن تيمورلنك، وأبجر ابن أبجر ، ولا بأس في أنْ يورد شاهدًا شعريًا من الشواهد على طريقة الإخباريّين في مدوناتهم الحولية، وغير الحوليّة:

يا أبجرَ بنَ أبجرٍ، يا أنْتا أنتَ الذي طلقتَ يوْمَ جُعتا [16]

ومن أوجه الدمْج بين السرد الروائي، والثقافة العربيّة القديمة، التي يتخذ منها المؤلفُ مادّةً لغويّة في سرده، وقوفه إزاءَ اسْم العائلة (المتشائل) وأنه اسْم منحوتٌ من كلمتين للدلالة على حيْرةِ أفرادِها، فلا هم متفائلون حقاً، ولا متشائمون. [17] ومن هذا القبيل ما يوردهُ من مقارنةٍ بين الإسرائيليين والصليبيّين، فهذه المقارنة – على ما فيها من إيجاز شديد- تعود بالقارئ إلى زمن احتلال الفرنْجة للقدس، وعكا، وغيرهما من مدن فلسطين، ووصول الدماء في الأقصى إلى رُكَب الخيل، وأكْوام الرؤوس، والجماجم كانت ترى في طرق المدينة من بعيد[18].

ومع أن الرواية ليستْ رواية تاريخية، إلا أنَّ للتاريخ العربيّ الإسلاميّ فيها نصيبًا مثلما لقِصَص ألْف ليلة وليلة حضورُها في نسيجها الحكائي. ففي أثناء حديث الراوي عن أسرار العائلة التي ينتسب إليها سعيد أبو النحس، وشعوره ذات مساءٍ بالسعادة لأن الأدون سفسارشك وعده بالتوسّط لدى الأمن كي يسمحوا له بالبقاء في الدولة، وعدم القذف به في الجنوب اللبناني كغيْرِه، يَتذكر، فيما يُشبه المُوازنة، مصباح علاء الدين السحري، والعفريت ينْبري له صائحًا " شبيك لبيك عبدك بين يديك " [19] ولا يفتأ السارِدُ يستعيد في روايتهِ لمُجْريات الحكاية قصصًا قديمًا مثل قصة عباس بن فرناس، مُكررًا في ذاكرةِ السارِدِ، والمروي له، ما ثقفته من حكايات، واستوعبتهُ منْ قصص عن فناء جامع الجزار، تارَة، وعن الشيخ الصوفي محيي الدين بن عربي الذي يشبّه الكوْنَ ببحْر ليس له شواطئ تارةً أخرى:

يسبَحُ في بحْرٍ بلا ساحلٍ في حنْدس الغيْبِ وظلمائهِ

ويحذو حذوَه هذا في تذكرِهِ حكاية امرئ القيس بن حجر الشاعر الذي مَضى إلى قيْصَر الروم طمعًا في استعادة ملك أبيه من بني أسد الذين قتلوه. فقد رأى نفسه – وقد تاهَ في أحد السجون بعكا(الديماس) يبحث لنفسه عن مخْرَج مثلَ امرئ القيس الذي هُرِعَ لقيصر، ولسان حاله يقول مع صاحبه: " نحاول ملكا أو نموت فنعذرا " وهذا ضربٌ من السرْد يمزج، بلا ريب، الجدّ بالهزل، والفكاهة بالسرد، الذي يصوّر الواقع بجلّ ما فيه من ألم، ومَرَارة. ومن اللافت للنظر أن إميل حبيبي لا يفتأ، في روايته هذه، يلتفت للآخر الإسرائيلي، فعندما يجد نفسه زعيمًا لعُمّال فلسطين، يحاول أنْ يتعلم العبريّة، والتعاون مع يعقوب، ومن يسميه الرجل الكبير (مندوب الشين بيت) فضلا عن الأدون(السيد) سفسارشك، الذي عمل والدُه معه من قبل. وعلى هذا النحو يتداخلُ ما يرويه سعيد عن نفسه بما يرويه عن الشخوص، ممّنْ يمثلون – سرديًا- الفريقَ الآخَرِ.

ونتيجة ذلك نجد في فصول الرواية كلماتٍ بالعبْريّةِ، مثل: " ما شاعاه " أيْ: كمْ الساعة، و" مديناه " أي: الدولة، [20] وباليدش، مثل: " اخت " أي: ثمانية. إلى جانب كلمات بالإنجليزية، وفقرات بالدارجة الفلسطينية " مليح انه صار هيكْ، وما صار غير شكل " [21] وتكرار أسماءٍ لها دلالاتٌ على هوية الكاتب، وهوية الشخوص، فمثلا: اسْمُ يعاد من العودة، وباقية من البقاء، والصمُودِ، وفتحي من الانتساب لفتح، وولاء سمّاه والدُهُ ولاءً، تجنّبًا لاحتمال أنْ يكون معارضاً كالشيوعيّين.

وأما أسماء القرى الفلسطينية، فلا يفتأ الراوي يذكرها في رسائله للسيد المحترم الذي يبعث بها إليه، فقد ذكر الرويس، وذكر الحَدَثة، وذكر الرامون، والمزرعة، وشعَبَ، والبرْوة، وميعار، ووَعْرة السريس، والزيب، والبصّة، وأقرُت، وذكر- فضلا عن ذلك - أسماءَ الشوارع، والأحياء، في عكا وحيفا، ومعالم مشهورة فيها، كجامع الجزار، وساحة الحناطير، والفيْتري. وهذا من صميم الثقافة الشعبية، لأنّ أكثر هذه القرى جرى تدميرهُ، وتمّ محوُهُ، فذكر السارد هذهِ الأسْماءَ يستدعي الكثيرَ ممّا وقَعَ، وجرى، في هاتيك القرى، ويثبتها في سجل الوقائع، والمَواقِع، لا سيما وأنّ طابع الرحلة الأدبيّة هو أحدُ الأشكال الفنية التي تهَيْمنُ على هذا النص، مثلما تهيمن على الخطاب السرْديّ فيه، إذ منَ المعروف أنّ ابن جُبَيْر- الرحالة - زار عكا في العام 1158م فتحدث عنها، وعمّا تتعرَّضُ له من رياحٍ تهبّ من جهاتٍ عدّةٍ[22]. وهذا شيءٌ اضطرَّ السارِدُ لذكرِهِ، مؤكدًا أنّ من

خواصّ أدب الرحلة - وهو أنثروبولوجي في معظمه - استذكارُهُ الأمكنة أسْوَةً بما يتذكرُه من وقائع جرتْ في الزمن.

وبعضُ هذه الأماكن مثل: حيفا، والطنطورَة، ووادي النسناس، يتكرّر ذكرُها في الحكاية تكرارًا يؤثرُ في الحوادث، كذلك بلدة جسْر الزرْقاءِ، واللد، التي جرت فيها حكاية ثريّا التي رجعتْ تسقّ الثرى.

والواقع أن هذه الرواية تمثل نموذجًا لامتزاج الثقافة الأدبية الرفيعة التي تصلنا بكانديد لفولتير، وبعطيل وديدمونة لشكسبير، والثقافة العربية الإسلامية : ابن جبير، والجاحظ، وابن المقفع، بالثقافة الشعبية : ألف ليلة وليلة، والأحاجي، والألغاز، التي تمثل نتفًا فولكلورية تتخلل النسيج النصّي، عدا التنوّع اللغوي الذي يمثل نموذجا جيدًا لما عناهُ باختين Bakhtin بتعدّد الأصواتِ، وبالمبدأ الحواري.

القراءة النسقيّة

لا جدل في أنّ من يقرأ ما سبق من مَلاحظ، حول الرواية، يستكشفُ وجود شخصية واحدة، على الأقل، ترتبط بها الحوادث المَحْكيّة في النص، فأبو النحس يهيْمنُ، من حيثُ هو ذات، على الرواية من البداية حتى ظهوره على الخازوق، وثمة علاقاتٌ متشابكة تصلُ بين هذه الذات المَهْزومةِ، والآخرين، ابتداءً من الشخصية الفضائية التي تتطوَّع لإنقاذِهِ، والارتقاء به نحو عالم آخر، فيتخلص من المحنة، ومرورًا بعدَدٍ منَ الشخوص، الذوات، منهم من يتطوَّع لمساعدته كيعاد الأولى، والثانية، وباقية، ومنهم من ينتمي للطرفِ الآخر، مثل: يعقوب، والرجل الكبير، والدون سفسارشك. ومن حراكِ هذه الشخوص تتخلّقُ الحكاية بما يتخللها من فواجع في بعض الأحيان، وفي أحيان أخْرى من حوادث دراماتيكية، غير متوقّعَة، كظهور سعيد، ابن يعاد، وعودة يعاد في شخصية ابنتها، وانتساب ولاء، ابن باقية، للعمل المُسلّح، على الرغم من أنَّ الأبَ يكاد لا يصدق ذلك. ووراء هذا الترتيب الظاهر يكمنُ ترتيبٌ آخرُ للحوادث، وهو ظهور كلٍّ من يعاد، وباقية، وسعيد، وغيرهم.. ممن يسعوْنَ لتغيير الواقع المأساوي الذي يعيشه أبو النحْس، ملتذًا بهزيمتهِ، مستسلمًا لما يبديه من خضوعٍ، وخنوعٍ، للإسرائيليين. وعلاوة على ذلك، فإنَّ وعيَه الباطنيّ هو الذي هداهُ إلى التعبير عن معتقداته المكبوتة برفْع رايةٍ بيضاءَ فوق منزله في حيْفا في أثناءِ الحرْب – حزيران 1967- كما لو أنه يُفصح، من غير أنْ يقصد، عن اعتقادِهِ بأنّ المدينة محتلة شأنها في ذلك شأن نابلس، وجنين، وطوباس، وغيرها من بلدان.

أما الدوْر الذي تجلى للمرأة في هذه الرواية، فأقلّ ما يقالُ فيه أنه خرقٌ للمألوف، والسائدِ، في تصوير المرأة في الأدب، فهي – ها هنا - تضطلع بدور غير هامشيّ، فعلى خلاف العادة هي التي تحاول إنقاذ الرجل البطل من محنته، وهي التي تحاولُ اكتشاف الكنز، وتزويد المقاوم بالسلاح، وهي التي ترفعُ رايَة الصمود والعصيان في وجه الاحتلال، والجلادين. وتتخطّى في ذهابها، وقدومِها، ما هو ممْكن، وتتجشّمُ ما لا يُمكن، مؤكدة بذلك أنّ البنية الظاهرة في الرواية تخفي وراءها بنية أخرى، فالجيل المهزوم، المتهاوي، لا يحولُ دونَ أن ينبثق منه جيلٌ آخر يقولُ للنكبةِ، وللنكسة: لا، وللأعداء أنْ يقفوا حيث هم، فقد كسَرَ حاجز الخوف، وولى زمن العملاء إلى غير رجعة.

وهكذا يتضح لنا أنَّ ما يختفي بين سطور هذه الرواية يمكن تلخيصه بما يأتي:

ثمة حركة متصاعدة وراء الهزيمة المنكرة التي يبديها سعيد أبو النحس، وهذه الحركة تتجلى في الدور الذي ينهض به على مستوى السرد كلٌّ من: يعاد، وباقية، وسعيد، وولاء. وأمّا المرأة، فتضطلع، بصفة خاصة، بدَوْر أساسيّ في هذه الحركة. وقد برزتْ الصورة بوضوح مع وجود شخصيّاتٍ تمثل الطرف الآخر، بما تؤديه من مواقفَ تنم عن اعتمادها على الخيانة، والعملاء. وفي النسيج السردي، الذي تبدو عليه إمارات الأدب الرفيع، الراقي، والسرد الأنيق، تتسلل عناصر من الثقافة الشعبية، وغير الشعبية، لتلقي على المحكيّ ظلالا تقرّبُ هذا الأثر الروائيّ من المُسْتوى الذي يُعْرفُ - عادةً - بثقافة ما تحْتَ الأرْض، وهذه الثقافة ألقت بظلالها على النسيج اللغوي، فجعلت الرواية تطبيقًا جيّدًا لما يوصفُ بالمبدأ الحواري، وبتعدّد الأصوات.

الهوامش

1. ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2 ، 2000 ص 45
2. سمير خليل: النقد الثقافي من النص إلى الممارسة الخطابية، wijhat.com تاريخ2011/9/23
3. للمزيد انظر ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984 ص53
4. رايموند وليامز: طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1999 ص7
5. طرائق الحداثةص75-93
6. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2000 ص51، وانظر= ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986ص 26
7. باختين: السابق ص 265
8. دليل الناقد الأدبي، السابق، ص 45
9. الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط2، 2001ص 50-53
10. النقد الثقافي ص52
11. إدريس الخضراوي: الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، دار الجذور للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط1، 2008
12. موقع شبكة نبأ، Webcach.googleusercontent.com
13. محمد علي طه: جسر على النهر الحزين، عربسك، حيفا، 1972 وانظر= إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984 ص 19-32 وانظر ص 523 من هذا الكتاب.
14. انظر= حسني محمود: الرؤية والدلالة والبنية الفنية في سداسية الأيام الستة، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002
15. صدرت عن دار عربسك، حيفا، ط1، 1973 وانظر=: في القصة والرواية الفلسطينية،1984 ص 75-90
16. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الهلال، مصر، ط1، 1988 ص 13
17. الوقائع الغريبة ص 32-33
18. الوقائع الغريبة ص 38
19. الوقائع الغريبة ص 35
20. الوقائع الغريبة ص 48
21. الوقائع الغريبة ص 22
22. الوقائع الغريبة ص 72

أمين شنار شاعرا

راضون نحن
بالذي كان وما يكون
راضون قبل أن نعيش
بارتشاف جرعة المنون
راضون قبل أن نحبَّ بالفراق
لأنه مسطّر على الجبين

هذه أبيات من قصيدة مشهورة للشاعر الراحل أمين شنار (1933- 2005) الذي يعد في نظر كثير من الشعراء والكتاب والإعلاميين في ضفتي الأردن رائدًا من رواد النهضة الأدبية ، وبانيا من بناة الحياة الإبداعية فيها في ستينات القرن الماضي.

ولد أمين شنار في بلدة البيرة عام 1933 ودرس فيها وفي رام الله. ومنذ البداية ظهرت ميوله الأدبية فقرض الشعر ،ونظمه، ونشره في الصحف المقدسية، منها صحيفة الصريح. ونشرت أولى قصائده عام 1949. ولم يكن عمره قد تجاوز الستة عشر ربيعًا. ثم توالت قصائده. وعندما صدرت صحيفة (المنار) التي أسسها في القدس الشقيقان كامل، ومحمود، الشريف والراحل الحاج جمعة حماد، عمل فيها أمين شنار، وتقرر أن يكون مدير تحرير " الأفق الجديد" وهي المجلة الأدبية نصف الشهرية التي صدرت في أبلول / سبتمبر(1961) بإشراف جمعة حماد. وفي تلك المجلة لمع اسم أمين شنار، وتجمع حوله عدد من الكتاب والأدباء والمثقفين من أمثال: خليل السواحري ومحمود شقير، ومحمد شاهين، وصبحي شحروري، وماجد أبو شرار، وفايز صيّاغ، وآخرين كثيرين لا موضع ههنا لتعداد أسمائهم. وكان لهذه المجلة مراسلون في مصر ولبنان ودمشق يزودونها بالتقارير الثقافية عما يصدر من كتب، ويُقدم من عروض مسرحية، وينظم من مهرجانات أدبية، وشعريّة، بوجه خاصّ.

وفي العدد العشرين أصبح رئيس تحرير للأفق بعد أنْ تنحى جمعة حماد عن هذه الرئاسة، وتحولت المجلة من نصف شهرية إلى شهريّة.

المشعل الخالد

وكان أمين شنار قد أصدر ديوانه الأول " المشعل الخالد "1957. وقد طبع في القدس بعد أنْ أذيعت قصائده من إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية في رام الله. وفي العام 1967 انتقل للإقامة في عمان، واتخذ من إحدى الشقق المأجورة في جبل الحسين دار إقامة له، ولأسرته الصغيرة. وفيها ظلّ يستقبل العدد المتواضع من الأصدقاء، والمريدين، ممَّن يلتقون معه في الفكر، والفنّ ، والعقيدة. وظل يواصل الكتابة، فنظم أشعاراً قليلة نشرتْ في بعض المجلات ومنها قصيدة " فرح لا ينتهي " التي نشرت في (أفكار). وقصيدة "أويس " التي

نشرت فيها كذلك، ثم في (مختارات من الشعر الأردني) 1982. وظلّ يكتب في الرواية، والمسرحية، والمقالة، والدراما التلفزيونية، وغيرها من فنون التعبير الإبداعي.

في سنة 1967 وبعد الذي حدث من احتلال للضفة الغربية، والجولان، وشبه جزيرة سيناء، وإلحاق النكسة بالنظام العربي، كتب أمين شنار روايته الأولى "الكابوس". وكانت تعبيرًا عفويًا وحادًا عن تأثير ما حدث. ونشرتْ الرواية مطلع العام 1968 وفازت بجائزة جريدة النهار اللبنانية مناصفة مع رواية تيسير سبول الموسومة بعنوان" أنت منذ اليوم". ولم تكن الرواية - في رأي المؤلف - رواية متميّزة، فقد صرّح في لقاء أجراه مع المحرر الأدبي لصحيفة الدستور المرحوم القاص الناقد خليل السواحري أنّها لم تكن " أكثر من ردَّة فعل صاخبة إزاء ما حدث في حزيران. أما الفكر الذي تحمله فهو الدعوة للقاء بين الأصالة والمعاصرة، لمواجهة التحديات. اليوم أرى في تلك الرواية عملاً ساذَجاً، لقد نضجتْ مُحْترقة في ردة الانفعال، ولم تنضُجْ على نار هادئة. "

بعد الرواية عمل أمين شنار في مجال الكتابة للمسرح والتلفزيون. فكتب مسلسل" فندق باب العامود" ومسلسل "همس القناديل" ، ومسلسل "البحث عن مفقود"، وبرنامج ديني باسم " سبحان الله". وبرنامج (لفحات) الإذاعي. أما في المسرح فقد كتب : السد، والليلة يطلع القمر، وقرية الشيخ حماد، وتم تصوير هذه الأخيرة لحساب مؤسسة الإذاعة والتلفزيون. في سنة 1976 طلب الأستاذ الصحفي المرحوم محمود الشريف من أمين شنار عن طريق المرحوم خليل السَّواحري أن يلتزم بالكتابة يوميّاً في صحيفة الدستور فانتظم في الكتابة، تارة باسمه الصريح، وطوراً باسم مستعار هو (جهينة) . وقد التزم في الكتابة في زوايا يومية وأسبوعية إحداها كانت باسم (لحظات)، والثانية باسم (مع الحياة والناس) مدة ثلاثين عامًا فاشتهر بين كتاب المقالة القصيرة.

توفي أمين شنار في 18 أيلول- سبتمبر من العام 2005

في هذه الفصلة القصيرة نحاول أن نلقي الضوء على أمين الشاعر والكاتب والصحفي المرتبط بمجلة الأفق الجديد التي عرفت لدى الكتاب بالمجلة المقدسية.

ويتمخّض النظر في أعمال أمين شنار وقصائده عن انطباع أولي لا يخفي ما في شعره من تأمل ذاتي في الوجود ، واكتناه لأسرار الكينونة ، ورغبة في التعبير عن الأسئلة الصعبة تجاه قضايا متعددة ، ومعقّدة ، مثل الموت، والعدم، ومصير الانسان، وموقعه في هذا العالم الفاني . وشعره من هذا القبيل نتوقع فيه الكثير من الاستعمالات الذاتية التي يجنح فيها إلى اللغة المجازية ، والاستعارية المكثفة التي تجعل من الانزياح الأسلوبي - فيما يقولون- مظهرًا شديد الوضوح ، لافتا للنظر .

ويسترعي الانتباه تنوع طرائق الانزياح الأسلوبي في قصائده ، فمنه ما يأتي على هيئة التضاد اللفظي أو ما يعرف بالمفارقة اللفظية paradox ومنه ما يجيء على هيئة التشخيص personification أي: أنسنة الأشياء، من جماد، ونبات، وحيوان . ومنها ما يجيء لغرض التراسل الدلالي بين الألفاظ، وتداخل الحواس، لما في ذلك من إخراجٍ اللطيف ، الذي لا تدركه الحواس ، مَخْرجَ الماديّ المحسوس ، كاليقين الذي يغدو أفقا

، والشك الذي يعبّر عنه بالدهليز أو السرداب . ومنه الانزياح الرمزي الذي لا تستخدم فيه المفردة للإيحاء بمعنى قريب حسب، وإنما للكشف عن مدلول رمزي لا علاقة له بالدال، نحو الرمز بالظلام للاحتلال ، أو الاستعمار، أو الشك، يضاف إلى هذا ما يعرف بالانزياح البياني، وهو أقرب مظاهره إلى البلاغة القديمة، فلا يتعدى فيه الشاعر استخدام التشبيه، أو الاستعارة، على وفق ما اعتاده الشعراء قبلا، فهو يشبّه الدم بالجْمرة التي تستنزفُ وجوده :

سدىً تقول أيها الحفار : ما المصير
فإنّ جمْرةً من الدم المراق
تستنزف الوجود من حياتي البلهاء
تنزّ بين أضلعي
. . . وما ليَ انعتاقْ

وهو، في اتكائه على التشبيه، ربما يلامس نوعًا آخر من الانزياح، وهو التشخيص . فالشتاء يتحوّل إلى إنسانٍ يطوف بالبيوت، سائلا عن بقية من طعام، أو حبٍّ، أو عن كلمة تدفئُ القلب:

لو في يدي لقلته
من قبل أن يطوف طارق الشتاء بالبيوت
يُسائل الجيران عن بقيّةٍ منْ قوتْ
عنْ كسرة من حبّ
عن كلْمةٍ يضيء دفئها في القلب

وقد يلتبس الانزياحُ البياني باللفظة بالانزياح الرمزي، فلو نظرنا في قصيدته " الفارس وجدائل الظلام" وجدنا التكثيف الرمزي واضحًا. فالظلام يرمز للغزو والاحتلال الفاشي، والفارسُ يرمز للمخلّص الذي تنتظره المدينة. وتساند هذه الرموز رموزٌ أخرى مثل: الجدار الكئيب، والحسام الذي يفاجئ جدائل الظلام الملتفة، وتثير الوعود .. والوعود نفسها . وامّحاء الجدران الذي يرمز لزوال الغمة، وحلول الفجر المضيء عوضًا عن العتمة . ولا ريب في أنَّ أكثر ضروب الانزياح في شعر أمين شنار هو الذي يندرج في باب تراسل الحواس، أو التفاعل اللفظي .

ففي قصيدة " مجامر الرماد" يستحيل النسيانُ جزيرةً " قد يزعمون بيتنا جزيرة النسيان " والدموع يبني منها المتكلم في القصيدة " رواقاً" ، أو "ساحة" ، أو "بيتا" ، أو ينسجُ من خيوطها شجرة و "الظمأ" الذي هو توق الشاعر ليقين ما، يغدو " جمرةً تمزّق العروق" ، أو فراشةً يغيض في طريقها الرحيق:

يا ظمأ الأجيال
يا أيها المهيمنُ الرهيب
أطويك؟ أين؟ في العروق جمرةً
تمزِّقُ العروق

أمْ أرْتوي
وكيف يا فراشةً يَغيضُ في طريقها الرَّحيق ؟

ومع أن الزمن شيءٌ وهميٌّ نعيشه، ونحس به، وندركه عن طريق غيره، فإن الشاعر ، باستعمال المضغ للدقائق، يجعل الزمن كائنًا حيًا ماديًا ملموسًا له ُما للكائنات الأخرى من صفاتٍ كالجوع مثلا :

وترتمي الأجساد غير واحدٍ
تمضغُه ُالدقائقُ الجياعْ
وتنطفي العيونُ غيْر مقلتيْن ِتشعيانْ

وهذا غير بعيد عن نسبة الظنون للواقع الحسي المادي فيجعل من استخدامه كلمة مسارب تشكيلا ماديًا للظنون، والعمر يجعله شيئًا يطفو على سطح الوجود الذي هو كالماء، أو البحر، وهو تعبير لطيف يضفي على المعنى هنا جدة، وطرافة، تجعله أكثر تأثيرًا في النفس . ويقاربُ هذا الوصفَ وصفُهُ للنعاس، الذي يجمع شتاته بالأصابع ، فهي صورة تشفّ عن تشكيل اسْتعاري غريب، إذْ قرن بين الفعل (يلمْلم) و(الأصابع) التي تدلّ على الإرادة :

يلمْلِمُ النعاسَ بالأصابع الرّطاب

وهذا شبيه بقوله في قصيدة أخرى " يلمْلم أحزان قوم طوتهم يد الموت " وأما الصورة الآتية :

تعشعش في شعْره الشمس
يغفو على وجنتيه القمر،
وعيناه كالبحر ألقى عليه المساء
نقابًا من الصّمْت ، وادعتانْ

فقد عبّر فيها عن جمال الطفل تعبيرًا اعتمد على أنّ الحنان شيءٌ ماديٌّ ملموس، وأنّ الصمت شيءٌ محسوس مثل نقابٍ يلقيه المساء على صفحة البحر الهادئ الوديع . وفي شعر أمين شنار نجد الشك يقتات، والظنون سوداً ، والأيام كلْمى، والسأم يسري في مفاصل النهار، ويدبّ في عروق النخلة دبيب العُصارة. والأيام - التي هي زمن- مقفرة كأنّما يتحدّث الشاعر عن أرض ، ومساحات ، لا نماءَ فيها ، ولا عطاء :

لا تسألوني ما هو السأم
وكيف يسري في مفاصل النهار كالفناء
يدبّ في عروق نخلةٍ صبيةٍ أصابها الهرَمْ
وجفّ نسْغها
وأقفرت أيامها، فلا نماءَ لا عطاءْ

والزمنُ عنده زمنٌ قاسٍ، لا يرحم، لذا غالبا ما يتحول عبر انزياحاته الأسلوبية إلى شيء ثقيلٍ على النفس ، فدقائقه ممْطوطة " وما هي الدقائقُ الممطوطة " وهي أيضًا " خرْساء " مسلولة ، لزجة، ومتكاثرة، مثل "كومة نمل" :

مسلولة تنسابُ في لزوجة المسـاءْ
أنسلّ فوق راحتي لكيْ ألمّها وأستريحْ
تفرّ في الخيالْ
ككؤمة من النمال

والمساء ، هو الآخر ثقيلٌ ثِقَلا لا يجد الشاعر ما يعبر به عنه سوى كلمة " لزوجة" واللحظات عنده تمثل دائمًا الاختناق بجل ما فيه من قسوة . وهي لحظات ثقيلة مسلولة كريهة ذات أنياب مصفرّة ، وجبينٍ شاحب ، وضحْكة رعْناء ، وأصْداء وحشية كأنها حيوان يمضغ الأحياء ، ويلوكها ، ثم يقيئها باحتقارٍ شديد:

أنا أعيش لحظة اختناق
ثقيلةً مسلولةً كريهة المذاق
مصفرّة الأنياب في جبينها شحوب
وضحكة رعْناء
وحْشيّة الأصداء
في وجهها المشوّه الكئيب
تلوكها ، تقيئها عليَّ في احتقار
تزورني و لا تعود
تظلّ في دمي صدىً

وإذا نحن اكتفينا بما أشرنا له، ونبهنا عليه من انزياحٍ يؤدي إلى نوعٍ من التجْسيد المعنويّ، والتأنق اللفظي، في صورة الشيء المادي المحسوس، عن طريق المزج بين المدلولات ، والتفاعل الإيحائي بين الألفاظ وجدناه في صورة من صُوَر الانزياح يلجأ إلى إضفاء التشخيص على الأشياء من حوله ، فيبدو بعضها في صورة كائنٍ، أو حيوان، أو إنسان، كهذا الشعور الذي نسميه حزنًا ونحن نعيشه ، ونحس به دون أن نراه ودون أن نقدر على تشخيصه في صورة كائنٍ - يغدو هذا الحزن في إحدى قصائده إنساناً مشرّدًا يلازم المتكلم في تشرّده، ويحاوره في الكشف عمّا في داخله من صراعٍ ، واضطراب :

يا حزنيَ القديم يا مشرّدا معي
بلا قـــــرار
أنكرتني
ألست قد أنكرتني ؟ بلى
إذاً وجدْتها نهاية المطاف

وهذا الذي نصفه دائمًا بالمحال، أو الخيال، أو المُنى، يغدو لدى الشاعر شخصًا ذا رغبةٍ، أوْ لهفةٍ، أو أيدٍ:

تمدّ للمحال رغبةً
وللخيال لهفةً

وللمنى يداً

والأشواق أحاسيس يضطرب لها القلب ، ولكننا لا نستطيع أن نرصد لها كيانا نصفه أو حركة نراها، فهي يدركها الإحساس ولا تحيط بها الصفة، لكنّ الشاعر أمين شنار يصف لنا حركتها وتحليقها فيما وراء الظنون :

تظلّ تحومُ وراءَ الظنون ْ

وتذوي إذا ضمّها مرْفأٌ للعيون

فهي - هنا – تحومُ، وتحلقُ في فضاء الظنّ، كما الطيور القادمة، أو المهاجرة، ولهذا فإنّ جمالية الانتقاء، والاختيار الأسلوبي، وشعريّته، يكمنان في أنّ الكلمة تبعث الحياة، والحركة المحسوسة، فيما هو معنوي، لا تدركه الحواس. ومن هذا القبيل وصفه للخيبة بالفحيح الذي تصدره الأفعى:

فحيحٌ من الخيبة المرّةِ الحاقدةْ

فهذا ضرْبٌ من الانزياح يؤدي إلى تجسيد الشعور في صورة كائنٍ حيّ تتلون صفاته وتصطبغ بالألوان والإحساسات والمشاعر الغامضة المبهمة التي يعبر عنها المبدع . ومع أنّ الجوع شيء غريزيّ يشعر به كل كائن حيّ، إلا أنه هو الآخر من الأمور التي تُدرك نتائجها وآثارها في جسم الكائن الحي، ولا يُتصوّرُ من حيث هو شيء له وجوده الكامن وراء الإحساس بهاتيك النتائج. وأمين شنار في تشخيصه للجوع ، عن طريق الاستعمالات المجازية، يجعل منه ذئبا ضارياً يعوي :

أجل عادت ْ

فهل حدّثتها عني ؟

وعن جوعي الذي تعوي بعينيهِ

ضراعة عمرهِ المحرومِ سبعَ سنينْ

ويذوي الورْدُ

مقهوراً بكفّيهِ؟

وفي شعر أمين شنار تغدو للوحشة أيْدٍ، وللانتظار مخالب، وللقدر سلّم، وللمجهول صوت كالصّفير، وللزمان رَحِمٌ :

يا ليتني هنا أعيش في قرارة الأكوان

في رحم الزمان !

ومن ضروب الانزياح في شعره ما يصنّف في عداد التناقض الظاهري ، أو التضاد اللفظي . فهو في قصيدة " معبد الألم " نجده يصف إحساسه بنداء صورة خرساء وهذا تناقضٌ، إذ كيف يتسنّى للأخرس أنْ ينادي؟ وهو لا يفتأ يكرّر مثل هذا: فالليل حلم المبصرين إلى الضياء. والشيء لا يكون حلمًا ليليّاً ومبصرًا، في الوقت ذاته . ويخالف الشاعر ما هو مألوف من أن السكينة هي انعدام الحركة ، وهي السكونُ المُطبق ، فإذا هو ينسب إليها أقدامًا تتحرّك ، ولوقع هاتيك الأقدام صدىً كئيبٌ، ولا يجد غرابة في أنْ يعنْونَ إحدى قصائده

بمرثية الألم مع أنّ الألم لا يُرثى، وزواله أجدر بأنْ يشعرنا بالسعادة، لا بالحزن، أو الفقد، والتفجّع. ولا يفتأُ الشاعر -على عادة الرومانسيين- يتلذَّذُ بذكر الألم :

لو كنت أدري ما سألتْ
لحظةً من الألم
كأساً من الندم
تعيدني إلى الحياة
تبدّد الضبابَ عن وجوديَ السجين ْ
في قمقم الوحش الذي يجترّني
يجترّ خيبة السنين
يريق في دمي مرارة العدم
ويفرز السأم

فهو يتخذ الألم طريقا للحياة، وباعثا للذة، وواهبا لحرّية الروح، مع أنّ الألم في الواقع عكس ذلك، والعدم يعني توقف الحياة ، لكن الشاعر يجعل منه سببا للسأم الذي هو نوع من الإحساس بثقل الحياة ، وأنها مملّة فلا يجد فيها الكائن ما يسلّيه أو يشغله عن الزمن . ومن يدقق النظر في جلّ ما جاء من انزياح في شعر أمين شنار يجده جديدا تماما غير متكرّر ولا مستهلك في شعرٍ قديم أو حديث ، باستثناءات قليلة ونادرة دفعته إليها ثقافته ، ورزوحه تحت وطأة إرثه الثقافي اللغوي.

والنتيجة التي يخلص إليها الناقد المتأمّل لشعره أنّ الانزياح الأسلوبي لديه متعدّد الأغراض، متنوع الأهداف والأنواع ، فمنه ما يأتي بقصد الاستعارة أو التشبيه أو التجاوز ومنه ما يأتي بقصد الشعور بالمفارقة والتناقض ، ومنه ما يكون بقصد التشخيص ، وتراسل الحواس ، وفي كلٍّ كان موفقا غير بعيد عما أراد تحقيقه من جدّةٍ في العبارة، ولطف في التصوير والبيان والإشارة .

---

*ينظر أفكار ع 241، تشرين الثاني، نوفمبر 2008 ص ص 76-81 .

*للمزيد انظر كتابنا أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997 .

أنور حامد روائيا

أنور حامد كاتب من فلسطين يكتب الشعر والرواية والقصة بالعربية والمجرية واللغة الإنجليزية، صدرت له روايات عدة، منها رواية حجارة الألم 2004 ورواية جسور وشروخ 2010 ورواية يافا تعد قهوة الصباح 2012 وقد رشحت للبوكر، واحتلت موقعا في القائمة الطويلة . وله رواية جنين 2002 صدرت في العام 2013 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت . وأما روايته هذه (شهرزاد تقطف الزعتر في عنبتا) فقد صدرت في العام 2008 بالعربية بعد أن كان قد كتبها ونشرها بالإنجليزية في العام 2004 والعنوان يوحي – بداية – أن في الحكاية حضورًا أو استدعاءً لنموذج سردي معروف هو " شهرزاد " التي نهضت بدور الساردة والبطلة في ألف ليلة وليلة، الكتاب القصصي المعروف، غير أننا ما إن نتجاوز المقدمة القصيرة – عتبة النص- التي كتبها المؤلف في صفحة واحدة عن علاقة روايته هذه بشهرزاد، حتى ننسى العنوان نسيانا تاما لأن الرواية، من حيث هي متخيل حكائي، تخلو من أي إشارة لشهرزاد، وللحكايات العربية المعروفة بهذا العنوان، المرتبطة بهذا الاسم " شهرزاد ".

ففي المدخل ثمة استهلال عن عمّ الراوي، واسمه محمود، عُرف عنه سرعة البديهة، والبراعة، في اختراع النكتة، فقد سألته زوجته أم فايز يوما إن كان يظن أن الإسرائيليين سينسحبون من الضفة، ومتى، فقال لها مجيبًا:

– الأربعا

وعندما مر الأربعاء، وسألته من باب التذكير، قال:

– الأربعا الجاي!

وهذا المدخل يذكرنا بحكاية إبريق الزيت، ورمزيتها المعروفة عن عبثية السؤال، وعبثية الجواب المفتوح على أسوأ الاحتمالات. وتبدأ الحكاية في الفصل الذي يليه – حكاية فدوى وسامي ويوسف وبرهان وأم يوسف (فوزية) والخال المتدين ونزيل المقاهي إبراهيم، وغيرهم من الشخصيات التي هي في مطلق الأحوال قليلة، وتمثل تصنيفا نمطيا معروفا في القرية التي تقع فيها مجريات الحكاية، وهي قرية عنبتا، مسْقِطُ رأس الكاتب 1957 .

ومن تلك البداية يتضح الموقف الاقتصادي لأسرة برهان (أبو يوسف) فهو عامل بسيط يعمل في (الكيان) تارة في نتانيا، وطورا في تل أبيب. ولديه من الماشية بقرتان حلوبتان، يقوم برعايتها ابنه يوسف، ويسعَوْن سعيا كبيرا لزيادة دخلهم ببيع اللبن والحليب والبيض والأجبان والدجاج وتأجير التنور(الطابون) الذي يقع في حاكورة المنزل، مقابل بعض النقود أو التبرعات العينية من قهوة وسكر وشاي. ولكن هذا الوضع تقابله في الجهة الأخرى متطلبات باهظة، ومسئوليات كبيرة، فالبنت فدوى توشك أن تنهي الدراسة الثانوية، ولا بد أن تذهب للجامعة في بير زيت لعله يخرج من (بيت المطبّلين مْزمّر) مثلما تردّد فوزية.

في الأثناء يتعرض يوسف لإغراءات من بعض زملائه كي ينضم للتنظيمات التي منها الديني، ومنها اليساري، والشيوعي. ولكنه يعزف عن ذلك فيتَّهم أحدهم (رائد) والده بالعمالة كونه يعمل في (الكيان) دون تصريح. على أن الاختلاف بين يوسف ورائد وأيمن وعلاء، لا يستمر طويلا، إذ يتمكنون من استمالته في نهاية المطاف، لكنه يأبى حضور الاجتماعات السرية، وفي النهاية يقنعونه بضرورة حمل السلاح، وأنه ينبغي له أن يقتني مسدسًا على أقل تقدير يستطيع به أن يدافع عن نفسه إذا لزم الأمر، فيوافق..

في موازاة ذلك يشير الراوي إشاراتٍ غير مباشرة لعلاقة سامي ابن الجيران بفدوى شقيقة يوسف، التي تلتقيه مرتين على الأقل تحت التينة بعيد منتصف الليل، ويتبادلان القبلات في ظروف تختنق بمشاعر الرهبة والخوف. ثم يلتقيان في حافلة ركاب تسير على الطريق بين نابلس ورام الله، وهما في طريقهما إلى جامعة بير زيت ليقدما طلبين للحصول على منح. ويزوران (أسماء) وهي دكتورة متخصصة باللغة الإنجليزية من أهالي عنبتا، وتعمل في الجامعة المذكورة، وتشجعهما على الالتحاق بالجامعة، مؤكدة ما فيها من أجواء حرة يستطيعان فيها أن يعمّقا علاقتهما العاطفية التي ينبغي لها أن تؤدي لتكوين أسرة جديدة تحيط بها السعادة. غير أن الرياح لم تجر بما تشتهيه السفن، فسرعان ما اكتشف أيمن، ورائد – وهما من زملاء يوسف – وجود هذه العلاقة فراحا يتغامزان حول الموضوع أمام يوسف وعلى مسامعه، مما لفت نظره لما بين شقيقته وسامي، وتذكَّر طلبها منه أن يدعو سامي لبيتهم كي يضيف إلى جهاز الكومبيوتر ملفا عربيا لبرنامج المكروسوفت أوفِس. وتفاقم الأمر أكثر عندما أفاق في الليل مع عودة فدوى من تحت التينة، وفاجأها بسؤال أين كنت في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟ واكتشفت أنه على دراية بالعلاقة. وحذرها من أن الاستمرار في ذلك قد يؤدي إلى علم خالهما إبراهيم، وما عليها عندئذ إلا توقع فضيحة بجلاجل، ربما تنتهي بجريمة من جرائم الشرف.

وما هي إلا أيام حتى حدث ما لم يكن في الحسبان. ففي اللقاء الثالث لم يحضر سامي للمكان الذي يلتقيان فيه في الموعد المضروب، وقد عزا ذلك لاكتشافه أن بعض الأشخاص يراقبونه، ويتتبَّعون خطاه، مما جعله يمتنع عن الحضور خشية أن يؤدي ذلك لضبطهما بالجرم المشهود. وتُبلغُه فدوى بعدم الاستعداد للقائه ريثما تنتهي الإشاعات. ولكن سامي ما فتئ أن أخذ يلح عليها بضرورة اللقاء، وشرع يُهدِّدها، مما دعا إلى فصم العلاقة بين الاثنين. ولكن هذا كله لم يمنع، ولم يضع حدًا لاتساع دائرة الإشاعة عن علاقتهما، وانتشارها في قرية يعرف الناس فيها بعضهم بعضًا معرفة تامة. وسرعان ما بلغ الخبر مسامع الخال إبراهيم الذي هاجم البيت فجأةً، وفي يده إحدى سكاكين المطبخ، يريد أن يقتل فدوى غسلا للعار والشَنار، ولكن محمدًا شقيق يوسف، وفدوى، يُهْرع للبيْت، وينبه الأسرة لمجيء خاله المغْضب، وهو يتأبط شرًا.

وتنتهي المشاجرة بمقتل إبراهيم على يدي يوسف الذي استعمل المسدس، مطلقا رصاصات عدة على خاله الذي كان يهم بتنفيذ تهديده بذبح فدوى. يحدث ذلك فيما برهان- والد فدوى - بعيد عن البيت يتابع بعض جولاته في توزيع الأجبان، والألبان، وعند عودته يجد أن ما حدث قد حدث، وأن يوسف استسلم للشرطة، ووضع في السجن. أما فدوى فقد التحقت بعيد ذلك بالجامعة، وتنتهي الحكاية بسؤالها عن موعد الإفراج عن يوسف، فتجيبها الأم:

- الأربعا.

فكأنَّ الكاتب يريد أن يقول لنا إن ثمة صلة بين الأربعاء- ها هنا - ويوم الأربعا (الجاي) الذي يتوقع فيه عم محمود انسحاب الإسرائيليين. وهذه هي الإشارة الوحيدة التي يمكن له أن يسوغ بها وجود ذلك الاستهلال الذي بدأ به حكاية فدوى وسامي. والحقيقة أن هذه العلاقة لا تبدو لنا مقنعة ألبتة. علاوة على هذا تثير الرواية، وتطرح، الكثير من التساؤلات، وأول هذه التساؤلات يتعلق بفضاء الرواية.

فضاء النص

فقد اختار أنور حامد من قرية (عنبتا) مسقط رأسه، فضاءً لحوادث الرواية، وهو اختيار في ما أرى غير مناسب، ولا موفق، فالرواية بصفة عامة، ومن حيث هي فنٌّ سردي ، مديني، معروف عنها أن فضاءها المثالي هو المدينة ، حيث الأشخاص يتنوّعون، والشرائح الاجتماعية تتعدَّد، وتختلف، فتمنح المدينة تبعًا لذلك الروائي هامشا واسعا لاختراع الأحداث، وترتيب المتواليات السردية، وباختياره القرية اختار الجانب الآخر الذي يضيق عليه فيه الخناق ضيقا تنعدم فيه حرية الروائي في الاختراع، والتنويع.

وثاني هذه التساؤلات يتعلق بطريقته في تسليط الضوء على حياة الفلسطينيين في ظل السلطة التي تمثلُ، في واقع الحال، نوعاً من الاحتلال بالنيابة. فعبر الإشارات المتكررة لعذابات الفلسطينيين عند الحواجز العسكرية، وتكرار الانتظار لساعات طويلة، والتفتيش مرة بعد الأخرى، وقيام أحد الجنود بإتلاف محصول برهان من العسل دون أي سبب إلا من اعتقاده بأن العسل مغشوشٌ، وغير حرّ، وهذا كله، أو بعضه، يلقي الضوء على هاتيك المعاناة، بيد أنه لا يحمّل – في الواقع- السلطة المكلفة بإدارة المناطق نيابة عن الاحتلال المسئولية عن تلك المعاناة. وغضُّ النظر عن هذا ينم على موقف غامض أحسب أنه ينبغي ألا يلتزم الصمت إزاء ما تفعله السلطة بالناس، وأن يضع الإصبع على الجرح، لا أن يقترب منه حسب. ومن التساؤلات التي تثيرها هذه الرواية في وجه القارئ والدارس على السواء سؤال العلاقة بين الكاتب والموروث السردي، والأسطوري، ولا سيما الحكايات المنسوبة للساردة، والبطلة " شهرزاد " فعلى الرغم من أن العنوان – مثلما سبقت الإشارة- عنوان يحتوي في ما يحتويه اسم شهرزاد، إلا أن المؤلف تجنب أي إشارة لها في الأثناء، مما يطبع العلاقة بين العنوان ومضمون الحكاية بالافتعال، وانعدام التوافق. وهذا يعني أن موضوع شهرزاد ُفرِضَ على هذه الرواية فرضاً وبأسلوب قسري لا مسوغ له قط.

أما لجوء الكاتب أنور حامد للعامية في الحوار، فهو شيء جيد لما يتطلبه تقريب المتخيل السردي من الواقع المؤضوعيّ، الذي ترصده الحوادث، ويحيط بالشخوص. غير أن القارئ - للأسف - لا يجد في هذا الحوار – غالباً- ما يرتقي به عن مستوى المحاكاة المبتذلة، والفجة، لما يردده الأشخاص في حياتهم اليومية فعلا، وفي مواقف كالتي ذكرها الراوي في الحكاية. واللافت للنظر توافر الشتائم في الحوار و(الدعاوي) بكلمات تخدش الإحساس، والذوق، والحياء، في بعض الأحيان. وقد يكون هذا دافعًا لتكرار التذكير – ها هنا- بأن الرواية فنّ، وبما أنها فنّ فلا بد فيها من الانتقاء، والانتقاء لا مناص من أن يتّجه نحو الأحسن، والأروع، والأدق.

على أن الرواية لا تخلو من وَمَضاتٍ تمنح النص السردي هذا غير قليل من الإشراقات، فهو يعتمد المنولوج الداخلي اعتمادًا غير قليل في تحليل ما تعبُره الشخوص من مواقف، وما تمرّ فيه من أوضاع نفسية، وما تجتازه من حالاتٍ عاطفيّة متوترة. كالمونولوج المطول الذي يلقي فيه الضوء على عالم فدوى النفسي، وهي تتحدث في خلوة عن علاقتها بسامي (ص 50) وعن الشيفرة التي تتَّبعُ التواصل السري بين الحبيبين. ومن ذلك أيضا المونولوج المطول الذي يلقي الضوء على عالم فوزية، وما يسوده من قلق، بسبب الوضع غير الطبيعي الذي تمر فيه فدوى: " تجلس طوال الوقت بغرفتها، ولا تخرج منها.. تأكل وهي شاردة الفكر.. لا تحدّث أحدًا.. هذا كله بفعل الدراسة؟ يلعن أبو المدارس. أنا عارفة شو بدها بهالشغلة؟ ما هي آخرتها للجيزة. تقعد في البيت، وتتعلَّم لها طبخة أحْسن. يا ريت تفلح.. وتروح ع الجامعة. وتتخرَّج.. وتصير موظفة..بسْ ما أظنّش. عيلتنا مكتوب عليها الشقا من الأبّ للابن.. " (ص 118)

علاوة على أن تقديمه للشخصيات لا يخلو من تشويق، فأحَدُ شخوصها، وهو سامي، يظهر لأول مرة مقترنا بتمرير رسالة منه إلى فدوى، وهذا شيء ليس لدى القارئ توقعات حوله كون سامي يظهر في هذا الحدث لأول مرة، ثم تطرد الحكاية عنه، دون أن يقوم الراوي بتقديمه مباشرةً مثلما هي الحال في الروايات التقليدية. وهذا يعني أنَّ الكاتب يعي الشخصية الروائية بوصفها أفعالا تترجمُها على أرض الواقع، وليست موضوعا للوصف الخارجي، أو الداخلي. وهذه نقطة تعد في صالح الكاتب الذي أسند ليوسف دورًا مساندًا، ولسامي دورًا مغايرًا، ولكلٍّ من أيمن ورائد وعلاء دورًا مفيدًا ينتهي بالحدث المهم، وهو قتل إبراهيم، بصفته نهاية تراجيدية مقبولة على مستوى الإخراج الفني.

وأما دوْرُ (أسماء) فهو الآخر دور الشخصية المساندة، وإن تخلل حضورها بعض النكوص عندما قامت بإحراق الكتب. فهذا تعبيرٌ رمزيٌّ عن الإحباط، لكنها في نهاية الأمر استطاعت أن تنجو من تلك المحنة، وأن تستعيد دوْرها في مسرح الأحداث. ولا تفوتنا الإشارة إلى تكرير الراوي الحديث عن بعض المفكرين، والمبدعين، والفلاسفة، والروائيين النابهين، والموسيقيين، مما لا يتفق مع ثقافة الشخصيات، فهل من الطبيعي أن تحيا فتاة قروية فلاحة لم تنلْ الثانوية العامة بعد، بين الدجاج والأرانب والبقر الحلوب حياة من لا يسمع إلا موسيقى موزارت، وسمفونيات بتهوفن، وأغاني بوب ديلان، وموسيقى برامز، والفنلندي الذي لا تستطيع أن تلفظ اسمه (سيبيليوس). فهذا وما يشبهه من حديث عن إدوارد سعيد، وبابلو كاولو، وبورخيس، وغيرهم مما يسم هذه الشخصية بالافتعال، والتزييف. عدا ذلك لا ننكر ما في هذه الرواية من وعي بالشخصية الفلسطينية، وبالعلاقة الحميمة بين المدينة والريف، وبصلة الحوادث بالفضاء الروائي الذي تدور فيه. ولا ننكر أيضا إتقان الكاتب لأسلوب المونولوج الداخلي إتقانا مكنه من اعتماده في بعض المواقف التي تحتاج إلى الغوص في باطن الشخصيات.

إياد شماسنة روائيا

في مستهل روايته الرقص الوثني (دار فضاءات: 2017) يقفنا الكاتب إياد شماسنة، إزاء شخصية إدريس عتيق الذي تحول من تهريب الخلويات إلى تهريب الآثار، فقد عثر على صندوق في بيت قديم من الحي المعروف باسم تل بيوت، أو القطمون (ص32) فسارع به إلى مايك سمرون الأرمني – تاجر الأنتيكة في حي عريق من أحياء القدس القديمة (خان الزيت) (ص181) وساومه لقاء مبلغ ما، وهذا بدوره يسارع لعرض الصندوق على البروفسور بنيامين بن يهودا المتخصص في التاريخ، والمدرس في الجامعة العبرية في القدس (ص37) وبعد مناكفات مع الأرمني، اشتراه بن يهودا بثمن بخس، مدَّعيًا أن جل ما فيه أوراق لا تقدم، ولا تؤخر، ولكنه بعد أن تفحص هاتيك الأوراق، وجدها تعود إلى جيمس فنّ (ص42) قنصل بريطانيا في القدس حتى عام 1948. وهي أوراق ووثائق لا تخلو من فائدة لمن يهتم بالكتابة عن نشأة الكيان الصهيوني، وذلك ما يعكف عليه منذ مدة.

فهي ترجع به إلى زمن نابليون، وحملته على عكا، ودعوته اليهود ليتجمعوا كي ينشيء لهم وطنا في فلسطين.(ص43) وتعود به أيضا إلى زمن محمد علي، وظاهر العمر، ثم يواصل متتبعًا سيرة حاييم فرحي، أول من أنشأ مستوطنة يهودية في البلاد. أما تسيبي زوجته النشطة في مجال حقوق الإنسان فتحثه على استخدام تلك الأوراق في كتابة رواية بدلا من التاريخ الذي لا يقرؤه إلا المتخصصون، وهم قلة، في حين تقتحم الرواية عوالم أناس كثيرين من مختلف الطبقات الاجتماعية، ويتفقان على عنوان للرواية التي لم تكتب بعد، وهو" رقصة الوثني ".

الحب والبارتهيد

في تلك الأثناء تواجه بن يهواد وتسيبي مشكلة جديدة، وهي تعلق ابنتهما الوحيدة إستير بشاب عربي(سليمان بن شاهين) كانت قد تعرفت عليه في دورة تدريبية للتعايش. وهذا الشاب، علاوة على أنه محامٍ عربي فهو أيضا نَشِط في مجال حقوق الإنسان، ومعروف بتبنيه قضايا الدفاع عن العرب وحقوقهم، ويتصدى لمحاولات تشييد جدار عنصري بين حيين من أحياء اللد، أحدهما عربي، والآخر غير عربي. ويحاول كل من بن يهودا وتسيبي التأثير على هذه العلاقة. فما كان من بن يهودا إلا أن توجه لشلومو بن أورون في جهاز الشاباك شاكيا بمرارة من هذا الوضع الذي يحيط بإستير. ويطمئنُه هذا الأخير، ويدعوه لمزيد من الصبر. في حين أن زوجته تسيبي تفصح لصديقتها زهافا عن مخاوفها من هذه العلاقة، لا سيما وأن بين الإسرائيليين من يقاوم هذا الحبّ، وبصفة خاصة الجماعة التي تسمي نفسها ياد لأحيم. وهي جماعة متطرفة تقاوم ارتباط الشابات اليهوديات بالعرب الشبان (ص81) وتذكرها بأن من الممكن الاستفادة من هذا الشاب، واستخدامه جاسوسًا كالعميل

السري عامر حسين (ص39) الذي استطاع أن يخترق منظمة التحرير، ويصبح مساعدا لأبرز قيادي فيها. وجاء اختفاءُ إستير أيامًا، وانتقالها إلى منزل سليمان في حي بيارة مطير باللد، ليشعل الكثير من ردود الفعل التي تمخَّضت عن ظهور تنظيم آخر يرفع شعار (الحب في زمن البارتهيد) الذي نظم عرسًا رمزيًا فرّقه الجنود بقنابل الغاز المسيل للدموع (ص119).

الغرفة الأخرى

وفي الفصل الثامن من الرواية، وبعد عودة إستير إلى المنزل، تتلقى رسالة بالعبرية من مجهول يقول فيها " عليك أن تفتحي غرفة الأسرار.. إستير" (ص133) وهذه، في رأينا، ثغرة كنا نتوقع أن يقوم الكاتب بمعالجتها فمن هو المرسل وما مصلحتُه في ذلك؟ على أي حال كان بنيامين بن يهودا قد خصص لنفسه غرفة في المنزل يُمنع على غيره دخولها، والاطلاع على ما فيها، وقامت إستير باقتحامها، وعثرت على ملف يتضمن صورا وأوراقا واعترافاتٍ تحمل توقيعي ديفيد تارة، ومريام تارة أخرى. (ص134) وفي المذكرات المكتوبة بالعبرية والإنجليزية قرأت أسماء: سعيد، وخلدون، ودوف، وديفيد، وصفية، وموشيه، ونورا روزنشتاين . وفي نهاية إحدى الصفحات كتبت السيدة مريام تقول: " رحلنا إلى تل أبيب، يجب أن يبقى ديفيد بعيدًا عن عيني سعيد. لقد تربى صهيونيا ، وهو يخدم في الجيش الإسرائيلي، وبعد أن تزوج فضلنا جميعًا أن يتحول(اسمه) إلى يهودا لكي ينتمي أكثر من مجرد اقتران اسمه بديفيد بن غوريون" (ص148)

غسان كنفاني

تعيد المذكرات إلى أذهاننا حكاية غسان كنفاني في روايته "عائد إلى حيفا". فالاسم سعيد هو والد خلدون، وصفية أمه. وكانا قد غادرا منزلهما في حيفا عشية سقوطها، ومن شدة الهلع نسيا طفلهما في المنزل، وبعد نحو عشرين عاما غادرا رام الله إلى حيفا للبحث عن ابنهما خلدون، فوجدا – وفق رواية كنفاني- سيدة اسمها مريام تقيم في منزلهما، وشاهدا ابنهما وقد أصبح ضابطاً في الجيش، يتكلم العبرية، ولا يعرف شيئا عن أصله، فكل ما يعرفه هو أنه ابن هذه العائلة التي احتضنته، وربته على الإيمان بالصهيونية، وخسر سعيد ابنه في حوارهما، لأن الأبوَّة، قضية، وليست رابطة بيولوجية فحسب (ص149). وتمضي المذكرات فتقول: إن بنيامين هو حفيد سعيد، وتبعا لذلك تظن إستير أنها عربية، وربما كان ابن شاهين أحد أقاربها الأدْنين. وقد تزامن هذا الاكتشاف المثير، والخطير، مع الضجيج الذي أثير حول كتابي إسرائيل شاحاك، وبني موريس، عن أباطيل اليهودية، وأساطير الدولة العبرية (ص151) علاوة على الضجة التي أثيرت حول رواية (الجدار الحي) Border Life للكاتبة دوريت رابينيان، التي تروي فيها قصة حب بين فتاة يهودية وفلسطيني التقيا في نيويورك، وعلى الرغم من فوز الرواية بجائزة، إلا أن وزارة المعارف قامت بشطبها، ومنع تداولها، لأنها تؤيد العلاقة المختلطة بين الأغيار واليهود (ص40).

ولم يمض إلا وقت قصير حتى اكتشف بن يهودا أن إستير اقتحمت غرفته المنيعة، واطلعت على غير قليل من أسراره. فاجأته ذات جلسة بسؤال: هل أنت عربي؟ وهل جدي يهودا هو ديفيد؟ وهل صفية هي أمه العربية؟ سعيد العائد إلى حيفا، هل هو جدي؟ هل قرأتَ رواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني، أحد منتسبي

الجبهة التي اغتالت رحبعام زئيفي؟ (160ص) وبصرف النظر عن ردود الفعل، تُعلّق إستير قائلة " من حقي أن أعرف ما الذي جرى لعائلتي؟" (ص161) وتلح على بن شاهين كي يأخذها إلى رام الله، وإلى مخيم الجلزون، فهو المخيم الذي ذكر في رواية كنفاني المشهورة، بهدف البحث عمن بقي من أسرة سعيد التي تظن أنها تنتسب إليها وتنتمي. (ص163)

بيد أن المحاولات تبوء بالإخفاق ، فالبحث عن صفية، أو سعيد، أو عمن بقي من أفراد الأسرة، كالبحث عن إبرة في كومة من "الأتربة." لم يفلح شاهين في العثور على طرف خيط يقودهما إلى معرفة مكان سعيد، أو أي ممن يتحدث عنهم كنفاني في روايته. خمَّن بعضهم أن يكونا قد ذهبا إلى الأردن هربا من فجيعتها، وربما ماتا في حرْبٍ ما، بعض الأصدقاء قال: إن غسان كنفاني اخترع الحكاية في روايته الشهيرة عائد إلى حيفا اختراعًا، مؤكدًا أنها حكاية غير حقيقية. واقترح على ابن شاهين العودة إلى الديار للملمة الخيوط " (ص174). ونظرا لشدة إلحاح إستير على هذا الأمر، والقلق الذي يساورها فقد تلاحى بنيامين وتسيبي في الأمر، وتجادلا، وانتهى بهما الجدال إلى التذكير بأن إستير ليست ابنتهما، وأنهما عثرا عليها في الشارع قريبا من شاطئ البحر، وأنها متبناة.(ص187). ومع هذا، اتفقا على الاستمرار في إخفاء الحقيقة عنها، وفي الأثناء فشلت محاولة لاغتيال ابن شاهين. وربما كان الفاعلون من المتطرفين الذين غاظهم موقفه من جدار الفصل العنصري الذي أمر بتشييده إرئيل شارون بين الحي العربي في اللد والحي اليهودي (ص193) وقتلت في الأثناء نتالي فريدمان (ص200).

وتحول إدريس حمدان عتيق إلى سلفيّ يطيل لحيته، ويتردد إلى الجوامع لأداء الصلاة، بما في ذلك صلاة الفجر، وذلك لتغطية الموبقات التي يرتكبها في تجارته. وألقيَ القبضُ على ناعوم مزراعي - صديق نتالي فريدمان- ووجهت له تهمة القتل الخطأ (ص218) وبينت التحقيقات أن لتسيبي – زوجة بنيامين- ضلعًا في الجريمة.

الحقيقة المرة

وفي الفصل الثامن عشر يروي الكاتبُ، بلسان ابن شاهين، ما دار بين إستير وتسيبي، فقد ذكرت لها بالتفصيل حكاية العثور عليها تائهة على الشاطئ، وفي ذلك يقال " لقد أرسل الرب هذه الطفلة لتكون المنقذ للشابين اللذين جمعها الحبُّ " وحرمتها الطبيعة من الإنجاب (ص237). وبعد أن سمعت إستير هذه الرواية عن أصلها أصابتها نوبة من الهستيريا، لا سيما أنها جاءت متزامنة مع مقتل أحد زملائها (روفائيل) في حرب غزة، على يدي جندي من وحدته تنفيذا لبروتوكول هانيبال الذي يحث الجنود على توجيه نيران كثيفة، وثقيلة، وفعْل كل ما يمكن لمنع سقوط جنود إسرائيليين في الأسر. (ص253) وقد تتابع عليها الأطباء يحاولون تشخيص الحالة المرضية لها، وجرى الإجماع على أنها تعاني مما سمّوه" اضطراب الهوية ".

السحر على الساحر

والواضح لكل من يقرأ الرواية أن الكاتب شماسنة يلح على إشكالية تتمثل في شخصية البروفسور بن يهودا. فوالده هو خلدون الذي جرت تسميته ديفيد، ثم بعد الرحيل إلى تل أبيب جرى تغيير اسمه إلى يهودا. وأمه هي صفية لا مريام. وكان ديفيد أو يهودا قد تزوج، وولد له بنيامين الذي نشأ في تل أبيب، ودرس الآثار، وعمل في الجامعة العبرية، فمستشارا لأحد فروع الشاباك، وتزوج من تسيبي النشطة في (بيتسليم) ، وبما أنهما

لا ينجبان فقد وجدا في الطفلة التائهة عند شاطئ البحر ضالتهما، وسموها إستير. وأخيرا اكتشفت إستير الحقيقة، وكان ما كان. وفي الوقت الذي يُحال فيه إلى التقاعد يجد نفسه أمام خيارين، أحلاهما مر، فإما أن يترك الكيان الإسرائيلي، ويبحث لنفسه، ولأسرته عن مكان ما في العالم بعيد عن التناقضات، والأزمات، التي يشعر بها في إسرائيل، فتتعافى إستير، أو أن يستمر في البحث عن عن أصول العائلة، والعثور على أهل إستير المفقودين من خمسة وعشرين عامًا، أو أي أثر لصفية، وزوجها سعيد، في رام الله، أو غير رام الله.

وهكذا ينقلب السحر على الساحر، وتغدو نهاية الحكاية هي أن يبحث من يظن نفسه إسرائيليا عن هويته التائهة في رام الله، أو في مخيم الجلزون، حيث الذين شردتهم إسرائيل عام 1948 ينتظرون. وتفقد كل الذكريات عن بطولات والده ضد افراد من الفلسطينيين قتلوا فيها جميعا طعمها، ونكهتها العنصرية، أما عملية استنبات البامبو، التي خيل لمريام أنها نجحت فيها نجاحا كبيرا، فقد كانت ثمرتها خاتمة تراجيدية تلخصها عبارة بن يهودا " اللعنة عليك يا شلومو" (ص290) يقول ذلك، وهو يتابع الأخبار عن شعور إستير بالضياع بعد الصدمات المتتابعة التي تعرضت لها. وما تعرض له سعيد عبد الحق من ذبحة صدرية أدت إلى وفاته يوم حُكم على ابنه خالد بالسجن المؤبد بعد مقتل رفاقه. (ص291) وقد جمع بن يهودا مرة أخرى بين شلومو وتسيبي في سياق واحد " اللعنة عليك يا شلومو. اللعنة عليك يا تسيبي " (ص298) وأما إستير فقد قيل في نهاية المطاف إنها لن تشفى من حالتها ما لم تنجح في ترميم هويتها التي تشتت وضاعت (ص304)، وهذا شيء ينسحب على النهايات الحادة التي آلت إليها الشخوص. فالكل محتاج إلى ترميم هويته، والكيان الإسرائيلي نفسه كيان بلا هوية، وهذا ما يقوله كتابا بني موريس، وإسرائيل شاحاك. وأحد التأويلات التي يمكن أن يقتنع بها القارئ أن هذه الرواية ترمز بإستير لإسرائيل نفسها، فهي كيان لقيط بالرغم من الإدعاءات الكثيرة عن " أصلها وفصلها " وعن النشوء، وعن الوعد الإلهي لشعبه المختار؛ ولا بد أن يأتي يوم تعترف فيه هذه الدولة التي قامت على الإدعاءات أن الاستمرار في التزييف يستطيع أن يخدع بعض الناس، لبعض الوقت، لكنه لن يخدع كل الناس كل الوقت.

وجوه من الإبداع

واللافت للنظر أن الرواية لا تنم عن رؤية إيديولوجية للصراع العربي الصهيوني من المنظور الفلسطيني فحسب، بل تحاول أن تسبر غور الواقع الإسرائيلي، فتقدم لنا هذه الرؤية كما لو كانت من داخل المؤسسة الصهيونية، فالذين أدانوا التناقض الإسرائيلي، والتزييف المستمر، إن كان على مستوى التفريق العنصري، أو الاستيطان، أو تشويه التاريخ، أو إدعاء التمثيل الشرعي الوحيد للخالق، أو الازدواجية على مستوى حقوق الإنسان، أو إستشراء الفساد في الشاباك، وفي السلطة العسكرية، والحاخامية، وتصفية الحسابات لدى مافيا الماس، وغير ذلك من شئون- إنما هم في الغالب إسرائيليون.. وقد سلك المؤلف في ذلك مسلك من يراعي في البناء الفني شروطه دون أن يقع في الخطابية المباشرة. فمن يقرأ الرواية، قراءة متأنية، يلاحظ أن السارد يتنقل في فصول الرواية تنقلا سلسًا، ويغيب عن مسرح الحوادث تاركا للشخوص أن يتحدثوا، وقد يطول الحديث أحيانا ليتحول المتحدث إلى سارد آخر . وتبعا لذلك يمتزج الحوار في هذه الرواية بالسرد حين يروي المتكلم بحديثه بعض الوقائع، أو يفسرها، أو يعلق عليها تعليقا لا تبرز فيه رؤية الكاتب مباشرة.

ومن وجوه الابداع في هذه الرواية أن المؤلف لا يقدم لنا شخصياته تقديما تقليديًا، بل يكتفي بذكر الشخصية وما تقوم به ثم ينتهز الفرص لاحقا لزيادة تعريفنا بها، فعلى سبيل المثال لا نقف على طبيعة شخصية إدريس في بداية الرواية على الرغم من ظهوره في الفصل الأول، ولا على شخصية مايك جورج سميجيان، ولا على شخصية ابن يهودا، إلا بعد أن تكتمل حبكة الرواية. وهو يتبع هذا الأسلوب في موقفه من شخصية تسيبي وإستير وناتالي فريدمان وناعوم مزراحي .. مما يضفي على الرواية بعض التشويق، أولا، ويضفي على الحوادث المتفرقة شيئا غير قليل من الترابط والانسجام النصي ثانيًا.

وهذه الرواية مزيج من التاريخ والراهن المعيش، وفيها يستخدم المؤلف تنوعا في ملفوظه السردي، فهو يروي من الأحداث التي تقع بادئا في موقع زمني متأخر، فعلى سبيل المثال كان قدوم الحاخام (حاييم أبو العافية) إلى طبرية في الماضي البعيد لكن المؤلف يرويه بعد تخطيه للحاضر الإسرائيلي، ويروي أيضا حكاية طريفة عن الرئيس الأميركي هاري ترومان، وأسرار ترشحه لانتخابات الرئاسة، وفوزه، وعلى هذا النحو ذكر لنا شيئا عن مايك سمرون وتجارة التحف في خان الزيت، ثم في موقع لاحق (ص272) يروي لنا شيئا عن تاريخ هذه التجارة، وعن أنطون سمحان، وعن جورج أنطون، وأخيرا عن مايك الذي آلت إليه ملكية المتجر. وقد استعاد السارد في موقع متأخر (ص237) طفولة إستير، وكيف وجدها بن يهودا وزوجته على شاطئ البحر، ووقعا في غرام الطفلة التي تبنياها وأطلقا عليها اسم إستير. ولا يفتأ يسترجع ما يعرف تاريخيا باسم عملية بساط الريح من خلال شخصية طريفة هي شخصية مسلَّم أسأر الذي وفد إلى فلسطين فيمن وفدوا من يهود اليمن على عهد الإمامية، وقد روى لنا في مواقع متعددة هذه الحكاية التي أسفرت عن استقدام نصف مليون يهودي يمني في شهر واحد استخدمت في نقلهم 380 رحلة جوية في طائرات بريطانية وأمريكية بلغت تكاليفها نحو 425 مليون دولار لم تدفع منها إسرائيل دولارا واحدًا. ولا تخلو الرواية من تواتر يسلط الضوء على بعض الوقائع المهمة كواقعة بساط الريح المذكورة، وزواج ابن يهودا من تسيبي التي رويت مرارا، وفي إحداها يضيف بن يهودا قائلا إن والده من أصل عربي فضل الدولة والجيش على العودة إلى أهله الذين تركوه. فقالت تسيبي معلقة: إذا كنت أنت من أصل عربي، فأنا عجرية، أمي إسبانية، وخالتي من جزر المالديف (ص114) ومن قبيل التواتر أيضا ذكر الراوي للقاء الأول الذي جمع بين بنيامين وتسيبي في حفل زفاف هازافا فقد تكرر ذكره مرارًا.

كلمة أخيرة

ومثل هذه الآليات المتبعة في سرد الكاتب للمتن الحكائي تؤكد أن إياد شماسنة، الذي تحول من الشعر إلى الرواية، لا يكتب الرواية بطريقة عشوائية، كغيره ممن تحوَّلوا، وإنما هي كتابة تنم على خبرة، وحنكة، واطلاع، وممارسة، كفلتْ له تقديم رواية جيدة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، رواية تقتنصُ بحجر واحد عصافير كثيرة، فهي: تدين المؤسسة الإسرائيلية من وجوه عدة، بعض هذه الإدانات جاءت عن طريق الشخصيات الإسرائيلية، وتشير إلى الهوية المزورة للإسرائيلي، فعائلة بن يهودا خليط من أعراق لا تجانس بينها، ولا تشابه في الثقافة، أو الدين. وتدين الرواية السلاطين، والأمراء، والقادة، ممن أسْهموا في نشأة الكيان الصهيوني منذ قدوم أوائل الصهيونيين إلى طبرية، وإنشاء المستوطنة الأولى حتى وثائق جيمس فنّ، وزوجته إليزابيث، مرورًا بوعد نابليون

الذي سبق وعد بلفور بمائة عام، وتؤكد، بصفة عامة، العَماء الأخلاقي التام لدعاة إسرائيل، والداعمين لهم، من غربيين وشرقيين.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 9 شباط(فبراير) 2018

باسم خندقجي
روائيا أسيرا

بعد ديوانين أصدرهما باسم خندقجي وهو في السجن : "طقوس المرّة الأولى" الدار العربية للعلوم "ناشرون" والثاني: "أنفاس قصيدة ليلية" الذي قدم له الإعلامي زاهي وهبي، وصدر عن دار النشر المذكورة ببيروت، أصدر أربع روايات هي "مسك الكفاية"، ورواية "خسوف بدر الدين"، ورواية "نرجس العزلة"، ورواية "أنفاس امرأة مخذولة"، وهذه الرواية " قناع بلون السماء " هي روايته الخامسة. وفيما نُشر عن هذه الرواية من مقالات يتضح أن من تداولوها لا يعرفون إلا القليل عن الكاتب، واسمه باسم محمد صالح أديب خندقجي، وقد ولد في الثاني والعشرين من كانون الأول عام 1983 في مدينة نابلس. بدأ دراسته في مدرسة المعرّي الابتدائية، التي تقع في الجبل الشمالي. وأتم الثانوية العامة في مدرسة الملك طلال الواقعة على الطريق بين نابلس ورفيديا قرب المتنزه البلدي، والتحق بجامعة النجاح الوطنية - دراسة خاصة – تخصص العلوم السياسية، ثم تحول عنه إلى قسم الصحافة والإعلام.

طلائع اليسار

تأثّر خندقجي بمشهد الطفلة إيمان حجو ابنة الأشهر الأربعة التي قتلتها قذيفة دبابة إسرائيلية في حضن والدتها في قطاع غزة في 7 أيار 2001، فأنشأ فصيلا جديدا باسم طلائع اليساريين الأحرار، ضم عددا من الشبان المتحمسين للمقاومة والكفاح المسلح، فاعتُقل في الثاني من تشرين الثاني عام 2004 على يد قوات الاحتلال بعد عملية سوق الكرمل، التي نفذها الشهيد عامر عبد الله من كتائب الشهيد أبو علي مصطفى في الأول من تشرين الثاني من العام نفسه، واتُهم خندقجي بالضلوع فيها كونه أحد أعضاء المجموعة التي خططت للعملية، فحُكم عليه بالسجن المؤبد ثلاثا. والرواية التي جعلت منه كاتبا مشهورًا بين عشية وضحاها كتبها وهو في سجن (جَلْبوع) التي تقع إلى الشمال من مدينة جنين، وهذا السجن من أخطر المعتقلات. والمعروف أن عددا من المعتقلين تمكنوا من الهروب منه في حادثة ظلت موضع اهتمام الإعلام لمدة غير قصيرة. وقد فرغ من كتابتها في تشرين الثاني نوفمبر من العام 2021 أي في تلك الأيام التي تفشى فيها فايروس كورونا.

سيف القدس

وهذا العام هو العام الذي اندلعت فيه معركة سيف القدس في مايو(أيار) بنتيجة الاعتداءات على منازل المواطنين في حي الشيخ جراح، ومسيرة الأعلام الاستفزازية التي قام بها غلاة المتطرفين، فقد أشار الكاتب إلى هذا إشارة صريحة فيما ذكره عن عصرية الثلاثاء 11 أيار (مايو) 2021 منبها على ما أسفرت عنه تهديدات

المقاومة من تعليق لمهمة فريق التدريب الأثري الخاص بالتنقيب عن آثار، أو حفريات، للكشف عن بقايا الفيلق الروماني السادس، وتأجيلها إلى إشعار آخر بسبب الأوضاع الأمنية المتوترة(ص 234).

المجدلية

لا يُخفي الكاتب خندقجي ما يعتزمه في هذه الرواية ، وهو كتابة رواية تاريخية عن مريم المجدلية، وقد نحلها - إذا جاز التعبير وساغ- للمؤلف الضمني نسيم شاكر. وهذا المؤلف اطلع على روايات أخرى سبق لمؤلفيها أن اقتربوا من هذه السيدة؛ كدان براون Brown صاحب الرواية المعروفة شيفرة دافنشي، والياس خوري مؤلف رواية أولاد الغيتو، وروايات، ونصوص أدبية، وإنجيلية، أخرى، أشار لها الكاتب خندقجي مرارا، في سعي من نسيم شاكر لتقديم فكرة جديدة تنقح المعلومات المتداولة عن المجدلية التي غلب عليها هذا اللقب، لكونها من بلدة مجدلة، وهي بلدة فلسطينية ذكرت في المصادر القديمة التي تعود إلى نحو 10 آلاف سنة قبل الميلاد.

ولأن الآراء، والمرويات، في هذه المرأة، اختلفت كثيرا، وتباينت تباينا أكبر؛ بين من يعدها زانية، ومن يعدها قديسة ربانية، وأن المسيح، أو يسوع، تزوج منها أو لا، وأنها أقرب إلى طبيعة الرسل، وعلاقتها بسمعان الأعرج. وما تكرر من روايات متباينة عنها في الأناجيل مرقس، وبطرس، ولوقا، وغير ذلك من أناجيل، فقد عمد لدراسة الآثار، والاتجاه لمعرفة الحقيقة المتعلقة بها عن طريق الحفريات، لا عن طريق الحكايات المتضاربة، ولا الأخبار المنقولة، صادقة كانت أم كاذبة، على الرغم من أن تلك الأخبار تكاد تجمع على صلة مجدلية بيسوع، وبالمسيحية، أو على الأقل ببعض مذاهبها السائدة.

صُدْفة في معطف

وفيما كان نور- البطل الذي ابتكره نسيم، واتخذه قناعا ساردا- يتجول في سوق للخردة بيافا جذب نظره واسترعاه معطف بين الملابس المستعملة فاستهواه، وارتداه، فألفاه على مقاسه تماما، وكأنه فصل له تفصيلا، فاشتراه من البائع. وفيما هو يتيه به، ويتفقد جيوبه، اصطدمت يده بقطعة ذات ملمس بلاستيكي في جيب داخلي، وإذا بتلك القطعة هوية لشخص اسرائيلي الجنسية اسمه أور شابيرا. وما هي إلا ساعات معدودة حتى لمعت في ذهنه فكرة. فهو إذا نجح في وضع صورته مكان صورة هذا الاسرائيلي واسمه أور، وهو اسمٌ قريب من اسمه هو (نور) فسيمكنه ذلك من اقتحام أي مكان بما في ذلك الأمكنة المحظورة على العربي، تساعده في ذلك معرفة مقبولة بالعبرية، وملامح ضاربة للشقرة ولزرقة العينين. وقد أعجبته هذه الفكرة على الرغم من أن صديقه المعتقل مراد ينصحه بالعدول عن الفكرة محذرا.

مرسي الغرناطي

ونور هذا له صديقان أحدهما مراد المذكور، وهو الذي لا يفتأ يتبادل معه الرسائل الصوتية، والمكتوبة المخبأة بين صفحات الكتب التي يتبادلانها، ولاينفك يرافق أم عدلي في كل زيارة تقوم بها إلى المعتقل في الذهاب والإياب. والصديق الآخر هو الشيخ مرسي الغرناطي، فهو على الرغم من تدينه اللافت، واعتياده طقوس التصوف، يعد في نظر نور شيخا منفتحا، غير متزمتٍ، ولا متعصب، والدليل على هذا أنه يقدم له طعاما في رمضان لمعرفته باعتياده الافطار وعدم الصوم، والعزوف عن أداء الصلاة. وهذا عجيب. والدليل الآخر أنه ساعد

نورًا على تزوير هوية الإسرائيلي أور شابيرا تزويرا لا يستطيع أي ضابط أمن أن يكتشفه، والهدف الذي سوغ للاثنين هذا التزوير أن نورًا الذي يعمل لدى شكيب قصابي دليلا سياحيا، يريد أن ينضم لفريق تدريب أثري ترعاه مؤسسة أولبرايت الأمريكية، يسعى للكشف عما يمكن من أثار الفيلق الروماني السادس في مستوطنة قريبة من تل مجدو باسم كيبوتس مشمار هعميق. والحق أن القارئ يتساءل إن كانت شخصية مرسي الغرناطي بهذا التصرف تقوم بما هو متوقع منها، أم أنّ تدخلات الكاتب خندقجي صرفت النظر عن هذا المطلب الذي ينبغي توافره في تصرفات الشخوص، وان تكون مما يُحتمل وقوعُهُ، أو تحتمه الضرورة.

بريان مور

قبيل أن ينضم نور – الذي أصبح على وفق الهوية المزورة أور - لفريق الآثاريين بإشراف الأمريكي بريان مور تذكر ما وقع له عندما رافق وفدا من السياح لزيارة برية صَرْعة التي يزعم الإسرائيليون أن فيها مقاما لشمشون. فقد شرح كثيرا عن المكان بصفته اسرائيليا متحمسا ولكنه على حين غرة فقد السيطرة على شعوره، وقال مخاطبا الزوار الأجانب بإنجليزية بليغة: إن كل ما تفوهت به قبل قليل ترهات وخزعبلات لا أساس لها، فأنتم تقفون ها هنا على أنقاض قرية (صرعة) العربية التي نُكبتْ وهُجِّر أهلُها عام 1948 فلا شمشون ها هنا، ولا ما يحزنون (ص 66)". وقد طار عقل صاحب المكتب السياحي شكيب قصابي واستغنى عنه فأصبح بلا عمل، ولهذا جاءت بعثة أولبرايت هذه نجدة له، ومنعا لشعوره بالفراغ. وفي الموقع الذي تنعقد فيه اللقاءات نجح في تضليل ضابط الحراسة ناتان خودروفسكي الذي لفت نظره لانتهاء صلاحية الهوية – هوية أور طبعا – وأن عليه تجديدها في أقرب وقت ممكن.

في السيمنار تعرف على أيالا شرعابي، وهي اسرائيلية، درست الآثار في الجامعة العبرية، وأصولها شرقية من حلب في الثالثة والعشرين. في وصفه لها ما يوحي بأنها رائعة الجمال، إلا انه يشعر مع ذلك بحائل يحول بينهما. وتعرف أيضا بسماء إسماعيل وهي عربية فلسطينية تحمل الجنسية الإسرائيلية اضطرارًا لا اختيارًا. وهي في وصفه لها أكثر جمالا وإغراءً من أيالا بيد أنهما يختلفان جدا لما يبديه كل منهما من شكوكه في الآخر، فهي تظنه إسرائيليا، وهو يحاول ما أمكن أن يبعد هذه الظنون عن نفسه، وفي نهاية الأمر يصرح لها بأنه عربي من اللد، وأن ذويه لجأوا لمخيم قريب من رام الله إلخ.. وفي السيمينار يتعرف أيضا على كثير من الأشخاص، منهم: بيتر هاندرسون من هارفارد، وديفيد آدمز وهو محاضر آثار إنجليزي ونيكول وإيميلي وهما بلجيكيتان. وتعرف أخيرا على سيدة من الكيبوتس دعت أيالا وأور لتناول الغداء في بيتها، فكانت الدعوة فرصة للتعرف على حياة الإسرائيليين داخل البيوت.

لعبة الأقنعة

في إحدى الجولات التي يقوم بها نور الشهدي يبلغ اللجون، وهي بلدة عربية فلسطينية تقع إلى الشمال من جنين. وقد ورد ذكرها في المصادر القديمة. وفي الثامن من أيار وجد نفسه يبحث في نواحي هذه البلدة عن بئر مسك العطار. فقد ذُكر أن له علاقة بحكاية مريم المجدلية، وبعض ما روي عنها في الروايات التي لا تخلو من بعض التلفيق. تذكر ما ذكره أ. ب. يهوشع - وهو كاتب اسرائيلي - اعترف في ندوة حضرها أور بأن الإسرائيليين

قاموا بغرس الأشجار، وتكثيف الغابات لإخفاء جريمتهم التي لا تتمثل في تهجير السكان فحسب، بل في محو أثار القرى، فالغابة تساعد على طمس البقايا والدمَن (ص212).

ومن هذا المشهد الذي تمنى فيه نور الشهدى لو استطاع حرق الغابات لتصبح الجريمة جلية للعيان، تغلغل في نواحي اللجون، باحثا عن بير مسك العطار، وفيما يشبه الرؤى المنامية يصف لنا السارد ما شاهده في ذلك البئر" خفق قلبه بشدة، دب الرعب في أوصاله، وهو متجمد في مكانه، ما لبث أنْ أطل برأسه.. ثمة غرفة كبيرة مقببة مليئة بالقناديل المشعة التي تعبق منها رائحة عطر زكية: عطر النارديين " (ص214)

وفي تلك الأثناء تطلعت المرأة إليه، فوجد فيها شبيهة سماء إسماعيل التي عرفها في فريق المتدربين على التنقيب. وبهذا تكونُ مساعي نور الشهدي، بطل الرواية الذي اتخذ منه نسيم شاكر قناعا، وهو - أي نسيم - اتخذ منه الخندقجي قناعًا – نقول- انتهت مساعية بهذا الكشف، ومفاده أن سماء إسماعيل هي النسخة الفلسطينية من مريم المجدلية، وما ارتبط بها من شذى العطر الزكي؛ عطر النارديين الذي عطرت به قدمي يسوع. وهذا الكشفُ هو الكشف البديل للعثور على بقايا الفيلق الروماني السادس، وهو الذي يضع النهاية المقترحة – على سبيل المثال- للعُبة الأقنعة.

الحبكة

ما يهتم به كتبة المقالات عن الرواية ينصرف في العادة لما فيها من شخوص أو أماكن أو لما اتبعة الكاتب من نمط سردي مستخدما الزمن ، مثلما ينصرف اهتمامهم أيضا لما يوصف بالتقنيات كالوصف أو التذكر أو المونولوج والمناجاة وتعدد الأصوات واختلاف الضمائر بين ضمير متكلم وآخر غائب أو ثالث مخاطب، وفريق منهم يهتم بالعنوان. ولكنهم في معظم الأحيان يغفلون عن الحبكة، وهي في رأي بعضهم أهم أركان الرواية وأحراها بالدراسة. لأن الحبكة إذا لم تكن محكمة فقدت الرواية أي مزية في أي ركن من الأركان الأخرى. وفي هذه الرواية حبكة ثلاثية الأولى هي سعي المؤلف لكتابة رواية تاريخية يجمع مادتها ويرويها نسيم شاكر وهذا أضعف الرواية كثيرا، فالسارد نور يبتعد كثيرا عن المجدلية حتى ليكاد القارئ ينسى أن الراوي مشغول بهذا، ثم يعود ثانية لاستقصاء بعض المرويات عنها. وفي غير قليل من هذه النوبات يتحول السرد من سرد قصصي روائي لمناقشات وآراء تقتبس من المراجع، متناظرة أحيانا وأحيانا متنافرة، تتضمن ردودا وردودا على الردود. وفي علمنا أن هذا النوع من الكتابة غير شائع، ولا سائد في الأدب القصصي. وهو إذا كثر كثرة مضجرة سبب الإملال، والسأم، ودفع بالقارئ لتخطي بعض الصفحات التي تثار فيها مثل هاتيك الاراء والمباحث.

ومع هذا فقد أسند المؤلف لهذه الحبكة دورا كبيرًا، فجاءت خاتمة الرواية كشفا لغموض اكتنف المجدلية.

اما الحبكة الثانية فتتجسد في المراسلات بين نور ومراد المعتقل لأسباب أمنية بالطبع. والرسائل الصوتية المتبادلة بينهما. وهي رسائل تكشف عن الوجه الآخر لنور، فهو كمن يفكر متعرفا على أخطائه، ومراد هو الذي يشير لتلك الأخطاء، وهو يقتنع أحيانا بما يشير عليه به مراد، وأحيانا لا يقتنع، فتزوير الهوية، والإدعاء بأنه اشكينازي، شيء نهاه عنه مراد، ومع ذلك أصرَّ نور بعناد على القيام بهذه المغامرة ونجح فيها نجاحا محدودًا.

والحبكة الثالثة، هي تعرفه على سماء اسماعيل، التي أحب. وقد تضمنت النهاية المقترحة لروايته ما ينبئ عن وئام طارئ بين الخصمين. فعندما غادر غاضبا من أور شابيرا تعرضت له بسيارتها وعرضت عليه أن تكون سائقة خاصة في خدمته، وهذه إشارة للعثور على المجدلية في هذه الفتاة الفلسطينية التي وشمت ذراعها باسم حيفا 1948 مذكرة بما كتب على شاهدة قبر إميل حبيبي " باق في حيفا ".

تفاريق

فيما يتصل بما بقي من أركان تستحوذ على انتباه الدارسين يمكن القول بتحفظ : لقد أكثر المؤلف من الأمكنة في روايته كثرة مزعجة في بعض الأحيان، فعلاوة على ذكره المخيم واللد يلم بخربة صرعة ومجدلة وناحوم ونايين ويافا ورامات غان وتل مجدو وكيبوتس مشمار هعميق والرام والبيرة واللجون وجلبوع وجبل الكرمل وقرية الشيخ مونّس وبيت عينيا وبير مسك العطار وقرية أبو شوشة. وهذه الأمكنة بعضها يتوقف لديه السارد لوقوع بعض الحوادث فيه وبعضها يمر بذكره مرور الكرام مما يشكل عبئا على ذاكرة القارئ. وهذا ينسحب على الشخوص. فباستثناء مراد ونور وأيالا ومرسي وسماء فالشخصيات الأخرى لا تعدو أن تكون أسماء كتب عليها أن يكون لها مواقع من الإعراب في هذه الرواية، وهو موقع الاسم الزائد الذي تصح به الجملة، وبدونه. وقد أبدى المؤلف مهارة فائقة في تقنية التذكر والمونولوج ولا سيما في الحوار الذي يؤدي فيه نور دوره ودور أور. أو الحوارات التي تتخلل الرسائل الصوتية إلى مراد، وهذه نزعة تجريبية صعبة إجادها خندقجي، مما يحيل بعض المواقف في روايته لمشاهد في سيناريو. والملاحظة الأخيرة تتعلق بلغة الكاتب، فهي مثلما تبدو في بعض الصفحات مشرقة، وناصعة الديباجة، تبدو في بعضها كلغة الصحافة، لا تخلو من أخطاء، إما بسبب الطباعة، أو التسامح النحوي إذا جاز التعبير.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 13 سبتمبر – أيلول 2024

بسام قطوس
بين الفلسفة والنقد

أثارت أشعار محمود درويش (1942- 2008) الكثير الجمّ 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 عصافير 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 المجسَّم " 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 والصبار " 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. وتحوُّلات التناصّ في شعر محمود درويش لخالد الجبر2003. ومحمود درويش ناثرًا لتهاني شاكر 2004. و " محمود درويش الغريب يقع على نفسه " لعبده وازن 2004. والتركيب 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 الجرادي 2009. ومحمود درويش - حالة شعرية، لصلاح فضل 2010 و" محمود درويش: قيثارة فلسطين " لصاحب هذه الكلمات 2011 و "جدل الشعر والسياسة في شعر محمود درويش " لعادل الأسطة 2013 وشعر محمود درويش؛ إيدولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر لشكري عزيز الماضي2013. والتشكيل الإيقاعي في شعر محمود درويش لحسن الغرفي 2015. وملحمة المهزومين: درويش مقابل هوميروس لرابعة حمّو 2016. ومحمود درويش والسياب ودراسات أخرى، لمحمد عُصْفور 2017. واللغة في شعر محمود درويش لسفيان الماجري 2018. و(شعر محمود درويش؛ تحوّلات 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) لسيّد محمود (2020). وبلاغة المنفى لمحمد عبيد الله 2021.

وثمة عدَدٌ يفوق الحصر من المقالات، والبحوث، ورسائل الماجستير، والدكتوراه غير المنشورة. على أن هذه الكتُب، وتلك الدراسات، والأطاريح، تتناول شعر درويش من الزوايا الأدبية الفنية، واللغوية، لا غير. ولم يقف عند المشكلة الفلسفية في شعره إلا القليل النادر الذي لا يؤبه له، كتمَظْهُر الأنا في شعره لعطية إسكندر، و الأنا في شعر محمود درويش لصفاء المهداوي 2013 و" أسئلة المكان والكينونة في شعر محمود درويش " لفتيحة كحْلوش. وهذا الأخير هو الدراسة الوحيدة التي توقَّفت بأناةٍ عند المشكلة الفلسفية في شِعره. وتأتي دراسة الباحث بسّام قطوس، الذي أحبَّ السير في الاتجاه المعاكس لما سار عليه الآخرون واقتفوه، متوقفًا وقْفة 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 عنوانا 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 المحو، وسؤال التشيُّؤ، 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 تعبيرًا شائعا، ومتداولا، 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) لكانت أكثر دقّة وانسجاما مع طبيعة اللغة العربية؛ لأن السؤال في العربية هو أن ينتظر المتكلم جوابًا عنه، إنْ لم يكن دعاءً، كقول الشاعر: "سألت الله أن يبعث لي بليلى " فهنا السؤال دعاءٌ. وقد يكون طلبا لحاجة، وهو ما عناه الشاعر بقوله " لكنما الموتُ سُؤال الرجال " ومستعملو هذه الكلمة لا يريدون الدعاءَ، ولا التسوّل، ولا الإجابة، وإنما يريدون البحث في الموضوع على أساس أن فيه آراءً متباينة، ووجهات نظر مختلفة اختلافا كبيرًا وشديدًا. وتبعًا لهذا، فإنّ في كلمتيْ مشكلة، وإشكالية، أو معضلة، تعبيرًا عن المراد، أكثر دقة.

ولأنّ المؤلف يشعرُ 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 إشكالاتٌ ساورتِ الكثير من الفلاسفة من سقراط إلى يومنا هذا.

ولا يكتفي المؤلفُ بما ذكره في مقدّمته. ذلك لأن الفصل الأول إنما هو بحثٌ في مشكلة العلاقة بين الشعر والفلسفة. فالشعرُ من حيثُ هو خطابٌ أدبيٌ ذو مواصفات محدَّدَة، والفلسفة، التي هي خطابٌ آخر غير أدبي تستقلّ عن الشعر، والأدب، بمواصفات أخرى. فالمؤلف لا يتفق قطعًا مع أولئك الذين يتصوَّرون وجود فجوة بين الفلسفة والشعر. فالفلاسفة منذ أفلاطون الذي يُصنف شاعرا بمعنىً ما، مرورًا بكانط، وهيجل، وفيخته، وشيلينغ، وماركس، وإنجلز، وغيرهم – هم، بصورةٍ من الصُور- فلاسفةٌ شعراء. والذي يؤكد ذلك أنَّ الأطاريح

لدى هؤلاء الفلاسفة بمن فيهم نيتشة، وهيدجر، لا تبتعد إلا قليلا عن أطاريح الشعراء. فالشعر والفلسفة لدى المؤلف خطابان معرفيّان، ولكل منهما طابعه الإشكالي، ولا ينتظر الباحثُ حوابًا عنهما." مضيفا " فالفلسفة تسعى لكي تكون علما في حين يسعى الآخر(الشعر) لكي يكون فنا "، لكنه" كثيرًا ما يتجاوز طبيعته هذه ليغدو سمة أساسية للخطاب الفلسفي، وحقيقة لماهية الكائن، والوجود " فهو " الروح الشعرية التي تسْكُن كلّ فنّ ". (ص21)

وفي موقع ثانٍ يحاول المؤلف إقناع القراء بألا فرق بين الشعر، من حيثُ هو خطابٌ، وبين الفلسفة، التي هي خطابٌ عقلاني، تأمليٌ، لا عاطفيٌ، ولا وجدانيّ. فالدلائل المؤكّدة لذلك هي أنَّ الشعر يرتبط بالتأمل، والحدس، وبالأخلاق، ويستعصي على التعريف الجامع المانع، وينشُدُ الوصولَ للمُطلق، ويربط بين المرئي واللا مرئي، وبين الحاضر والغائب، بين الخفيّ والمتجلّي، المغْتم والمضيء. " (ص22)

وهذه الدلائل تتواترُ في بعض ما كتبه هيدْجر عن الشاعر الألماني هولدرن Holdren (1770- 1843)

مع ذلك، نجد المؤلف لا يفتأ يسْتَخدمُ عنوانات تعمّقُ لدى القارئ الفكرة التقليدية السائدة عن اختلاف الشعر عن الفلسفة، وتبايُنه عنها تباينًا كبيرًا. فبُعيد هذه الدلائل يتحدّث عن " التهميش والإعدام " قاصدًا نبذ الفلاسفة للشعراء والشعر (المعضلة الأفلاطونية)[1] وثمة عنوان آخر " لقاءُ المصالحة " التي لا تكون إلا بين خصمين متعاديَيْن. وفي عنوان آخر يشير إلى أن الفلسفة قد تكون في بعض الأحيان مما يتمّ استرجاعه، وإعادته، عن طريق الشعر، ثم في عنوان آخر نجده 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 التَفَلسُف قاده إلى الزعم بأن الفلسفة " ممارسَةٌ أسلوبيّة ". ويزيد على هذا قائلا " إن الفلسفة قبل أن تكون ممارسة استدلالية، مفهوميَّة، هي ممارسة أسلوبية ". و" أن الفلاسفة الكبار هم أسلوبيون* ". وهذا رأيٌ بعيد عن الواقع، وهو أقربُ إلى التطرّف النظريّ الذي لا يؤيده التطبيق. فكأني بالمؤلف، ونتيجة حماسته للفلسفة، وقع في ما لا يريدُ الوقوعَ فيه، فهو بهذا يحطّ من شأن الفلسفة، ومن شأن الأسلوبيَّة، ولا يسْمو بالشعر مع إرادته لهذا السموّ. ولطالما وعيْنا من كتابات الفلاسفة رفضَهم للأساليب الشعرية لأنها تقوم على التَخْييل الكاذب، وليس على الحقائق.

علاوةً على أنّ المنطق، لدى الفلاسفة، لا تستقيم قناتُه مع اللغة الأدبيّة عامة، والشعريَّة على وجه الخصوص، لاعتمادها المفرط على المجاز، والاسْتعارة، والتنافر، والمفارقات، والكنايات، والأخْيلة البعيدة التي قد تبلغ من الغلوّ حدًا تتعارض فيه تعارضا شديدًا مع الأسلوب الفلسفي، الذي يتوخّى الدقة في استخدام العلامات اللغوية بحيث لا تسمح المقولاتُ الفلسفية بتعدُّد الدلالات.

وقد يحتاجُ الخطابُ الفلسفيُّ بعض التأويلات، إلا أنَّ هذا مغايرٌ لما في الشعر من تأويل. فالتأويل الأدبيُّ في الشعر يعتمد على تحويل الألفاظ، والمنطوقات المجازية، والملفوظات الموزونة المقفاة، والعلامات الرمزية، لأقوال تقاربُ الحقيقة لا الحقيقة نفسها، في حين أنَّ التأويل الفلسفي ينطلق من الحقائق المشوبَة بما يخالف الواقع لحقائقَ أخرى أكثر دقةً في الإطار الذي يُحيط بالموضوع المطروح على بساط البحث.

صحيحٌ أنَّ الشعر تعبيرٌ عن الذات عند أكثر المدارس الأدبيّة، عدا الواقعية الاشتراكية التي تولي الجمهور من قرائه أهمية تفوق أهمية الذات الشاعرة، بيد أن الذات في الشعر الغنائي، ومشكلة الذاتي فيه، مقابل الغيري، مشكلةٌ وجدانية، وعاطفية، تغلّفها حماسَة الشاعر لأناه، وليستْ فلسفة بالمعنى الدقيق كفلسفة الوجود عند هيدجر، أو كيركجورد، أو الظاهراتية عند هوسيرل، أو الوجودية لدى سارْتَر. فالشاعرُ قد يخترع لنفسِه هويّة غير هويته، ووجودًا ليس بالوجود الذي يهتمُّ به الفيلسوف، مثلما يخترع فراشةً، أو وردَةً، أو نجمةً في قاع بحيرة، أو:

تتسع البحيرة في شمال الروح،
ترتفع السنابلُ في جنوب الروح
تلمعُ حبة الليمون
قنديلا على ليل المهاجر

في الأبيات نجدُ صورًا لا تستقيمُ شكلا، ولا معنىً، مع الأسلوب الفلسفيّ. فكيف يمكن أن تكون للروح جهاتٌ شمالا وجنوبًا، ولحبّة الليمون إضاءةُ قنديلٍ في ليل المهاجر. وكيفَ للسنابل أنْ ترتفع في جنوب الروح مع أنها راسخة الجذور في التراب؟ مثل هذه الملفوظات، لا ريبَ في شاعريتها مثلما يرى المؤلف، بيد أنها تصْطدم بحائط متين، وجدار أصمّ يمنعها، ويصدّها، عن، ومن، الدخول في أيّ نسق يسمح بانتسابها لخطابٍ فلسفيّ.

وهذا ليس ببعيد عن قول درويش - شعرًا - عن السماء، إنها في مُتناول اليدين، وأنَّ جناح حمامة بيضاء يعيده لطفولة أخرى. فالأحلامُ، والرؤى المناميّة، تتواتر في لغة الشعر تواترًا تنأى به عن أن يكون فلسفة، أو حتى قريبًا من الفلسفة. لا سيّما وأنّ الشعر العربي من بداياته تنكَّب للتفلسُف، إلا نادرًا. فقد زهدَ الشِعْر العربي فيه، والشعراء الذين خاضوا فيه أخفقوا، إلا قليلا منهم، في أنْ يكونوا فحولا مُفْلقين. ونظر النقد العربي في أزهى نماذجه للحكمة في الشعر، والفلسفة، نظرةً مفْعَمةً بالارتياب، والشكّ. فالذي يقتربُ بشعره من الجدَل، والحِجاج الفلسفي، والبُرهان، يعدُّ شعرهُ شعرًا ركيكا، لا يُتَخير في المختارات، لأنه نظمٌ يغلِّبُ القائلُ فيه العقلَ على الوجْدان، والفكرَ على الشعور، والإحساس، ويهتم بالمنطق أكثر مما يهتم بالتخييل، وبجماليات الأسْلوب. ولهذا قالوا عن أبي تمام، والمتنبي، حكيمان، وإنما الشاعر البحتريّ. كونه يتغنّى في شعره، ويتوخّى في قصائدِهِ النسيبَ العذْب، الرقيق، الذي يشبه نسيم الروض في الصباح النَديّ، مبتعدًا عن الأفكار الذهْنيَّة المعلَّلَة، التي تهجّن الشعر، وتُفسدُه. ولهذا يقول، مستبعدًا الشعر عن الفلسفة، ومنطقها العقلي:

كلفْتُمــونا حـــــدودَ منطقِـكُم والشِعْرُ يُغني عنْ صدْقِهِ كَذِبُهْ
والشعر لمـــــحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالنثر طُـــوِّلتْ خطبُهْ

وأيا ما يكنِ الأمر، فإنّ في شعر درويش إشاراتٍ فلسفيَّةً، منها ذكرهُ أسماءَ بعْض الفلاسفة، إلا أنّ شاعريته، وتفوُّقه على غيره من الشُعراء، لم يكُنْ بسبب هذه الإشارات، بل منْ لغته الشعرية، ومن الموسيقى الغنائية العذبة التي تفيضُ رقّةً، وجمالا، ومن الصُور المبتكرة، المتخيلة، البعيدة عن وَصْف الواقع، وهذا ما لفتَ إليه أنظار الدارسين، والباحثين، ممنْ ذكرنا في مستهل هذا الفصل من كتابنا هذا. فلم يتناولوا شعرهُ من المنظور

الفلسفي، بل من زوايا عدة؛ بعضها فني، وبعضها لغوي، وبعضها موسيقي إيقاعي، وبعضها سياسيّ، وبعضها جمالي أسلوبي، وبعضُها ثقافي، وبعضها الآخر سيميائي، أو بنيويّ. وهذا الكتاب، الذي عَقَدَ فيه الدكتور بسام قطوس العزْمَ على حَشْر محمود درويش في زُمْرة الفلاسفة، بتناول شعره من المنْظور الفلسفي، إضافةٌ جديدةٌ لدراساتٍ وفيرةٍ، متواترةٍ، عن الشاعر، لا تُنْكَرُ ريادتُه، ولا يَنْتقصُ رأينا هذا منْ مؤفور فائدَتِه، وكبير منفعته [**].

---

* مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 31-كانون الأول ، ديسمبر، 2021

* الأسلوبية Stylistics مثلما نعرف 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 توخي المبدع لاستخدام الاختيارات المتاحة لتجلية الفرادة، أي أن الممارسة تطبيق، والأسلوبيّة دراسة لذلك التطبيق. انظر كتابنا: الأسلوبية العربية مدخل إجرائي، جهينة للنشر، عمان، ط1، 2014.

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

1. وقد أطلق ديفيد ديتشس في كتابه " مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " الذي ترجمه محمد يوسف نجم، وراجعه إحسان عباس(بيروت، دار صادر، 1967) على موقف أفلاطون من الشعر والشعراء تعبير: المعضلة الأفلاطونية (ص15) .

تغريد قنديل قاصة
مهمومة بعالم المرأة

فجعت الأوساط الأدبية برحيل الكاتبة القاصة تغريد قنديل (1967- 2019) التي عُرفت منذ العام 1995 بصدور مجموعتها الأولى " أرملة الفرح " عن دار الروزنا، أتبعتها مجموعة قصص أخرى عن دار الفارس بعنوان غادة البحر 1997 وكانت قد فازت بالجائزة الأولى في القصة نظمتها رابطة الكتاب الأردنيين 1985 ثم فازت بجائزة أخرى في رابطة الكتاب – فرع إربد 1986 وبجائزة ثالثة للقصة القصيرة منحتها الدستور لأفضل كتاب القصة القصيرة عام 1987 ولتغريد قنديل، مثلما يعرف الكثيرون، إسهامات في كتابة الخواطر، والمقالات، التي نَشَرت منها الكثير في الدستور، وفي صحيفة صوت الشعب، وفي مجلة الحصاد، وغيرها من الصحف.

ومن يقرأ قصص تغريد قنديل يعجب لأنها لم تستمر في الكتابة، ولأنها آثرت الانسحاب، والصمت فيما كانت قصصُها المبكرة تنبئ عن ولادة كاتبة موهوبة، ومقتدرة، تعد بالجم الكثير من الإبداع الأصيل، والمبتكر، الذي لا تعوزه الجودة، ولا تنقصه الخبرة. هذا على الرغم من أنَّ الهموم النسوية تكاد تطغى، وتهيمن، على ما كتبته من قصص.

فهي تسلط الأضواء على نماذج من الرجال الذين يمكن للراوي – ببساطة- أن يعريهم من قشورهم المصطنعة، تلك القشور التي تغلف حقائقهم المضمرة بغلاف زائف يخفي طباعهم القذرة. فحازم، وهو بطل القصة الموسومة بعنوان(الوليمة) نموذج للزوج الديوث، الذي يفتقر للغيرة، ولا يجد حرجًا في أن تجالس زوجته، التي تنتسب لأسرة محافظة، غيره من الرجال، عارية الكتفين، والساقين، بل ربما دفع بها دفعا لمراقصة بعضهم في الحفلات، وقد يذهب لما هو أبعد من هذا، وأحطّ ، فيغض بصره عن نظرات أصدقائه لزوجته، ولا يستفزه أن يسمع منهم عبارات الغزل الصريح بها، وهو غزلٌ يرقى إلى مستوى التحرُّش.

بيد أن القصة التي ترويها الزوجة تقوم على حبكتين؛ إحداهما ثانوية، لكنّ لها دلالة وتأثيرًا في نهاية الحكاية، فالزوجة تعثر عند عودتها إلى البيت من تلك الوليمة على عصفور بريش ملون، وتأخذه، وتعتني به، وتسجنه في قفص مُذَهَّب.. ولكن العُصفور لم تطبْ له الحياة في القفَص على الرغم من أنه ذهبي، إذ عثرت عليه بعد أيام وقد تدلى من أحد القضبان، بعد أن التفَّ أحد الخيوط التي وضعتها له في العشّ حول عنقه فمات مختنقا. وتهيّأ لها - وهي عديمة الخبرة بالطيور- أنَّ العصفور قد انتحر لما لقيه من ضيق في موطنه الجديد، بعد أن كان حرًا طليقا في الفضاء الرحب، فاستوعبت من هذا درسًا دفع بها لانتزاع حريتها، والتمرد على قفص الزوجية الذهبي، وقررت أنْ ترفض إملاءات حازم، وألا تصغي لبوق سيارته، وهو يستعجلها للذهاب إلى وليمة أخرى، وعندما ضجر من الانتظار، وقدم للبيت لاستعجالها، وجدها تنتظره وفي يديها طبقٌ، وسكين، وأخذت تهدّده إن هو أصر عليها إصراره المعتاد على قبول مثل تلك الدعوات.

وتتكرر مثل هذه الأجواء في قصة أخرى بعنوان (حبٌ على الطريقة العصرية) فالساردةُ تتلقى دعوة من خطيبها لتناول الطعام في أحد المطاعم الفخمة، ذات الأجواء الارستقراطية الباذخة والرومانسية المفرطة. وعند استقبالها في الموعد والمكان المحددين، فوجئت به يقدمها لأصدقائه ذاكرا اسمها (سارة) من غير تعريف، فيما شعرتْ بأعينهم تفترسُها، وبأيديهم تمتد لتصافحها. وعلى هذا النحو الذي يذكرنا بقصة الوليمة، بدأت عبارات الغزل، التي تؤذي سارة، تنطلق من افواههم، وتسرّ الآخرين بمن فيهم صاحب الدعوة (عصام) الذي يستفزها بصمته، وبابتسامته البلهاء، وهو يسمع هاتيك المجاملات الوقحة. وهذا المشهد، الذي تتأنى الكاتبة الراحلة في وصفه، يشفُّ عن حقيقة واحدة، وهي أن عصامًا لا يختلف عن حازم في قصة (الوليمة) فكلاهما يريد أن يتسلق - طبقيًا - على كتفي زوجته، وأن يتخذ من جمالها سلَّمًا لتحقيق أهدافه، وهي في الوليمة تقرر الثورة على الرجل الديوث، وفي حبّ على الطريقة العصرية تغادر المائدة بغضبٍ بعد أنْ بصقت في وجوههم واحدًا تلوَ الآخر.

وتأبى الكاتبة تغريد قنديل- رحمها الله - إلا أنْ تدلف بنا عالم الطفولة، في قصة اختارت لها عنوان :(أرملة الفرح) ففيها تروي لنا الساردة (فرح) وهي طفلة صغيرة أَلِفَتْ اللهو، واللعب، مع عدد من الأطفال بينهم طفل اسمه خالد أحبته قبل أن تعرف الحب بمعناه الحقيقي، وخالد هذا كان يقدِّم لها في أثناء اللعب خواتم يصنعها من أوراق ملونة من تلك التي تغلف بها بعض الحلوى، إلا أنَّ طفلة أخرى(شروق) تنافس الساردة على محبَّة خالد، وتتدخل أمُّها في اللعب، وتمسك بيد خالد وتضعها في يد شروق، وتصادر الخواتم الورقية، والأساور، وتعطيها لابنتها شروق.. فيما تسرع الأخرى(فرح) إلى البكاء لشدَّة الغيرة. وبلغ بها الأمر أن فقدت الأمل في أن تصبح عروسًا لأيٍّ من أطفال الحي. وهذا – للعجب- ما يتراءى لها عندما تنظر في المرآة على هيئة تجاعيد تملأ وجهها الطفل؛ فالأم اغتالت سعادة فرح لصالح ابنتها شروق، وأشعرت (فرح) بشعور الفقد، والحرمان، أي بشعور من تفقد زوجها قبل الزواج، لذا تضجُّ في أذنيها عبارة: فرح.. فرح.. أرملة الفرح .

والملحوظ أنَّ الكاتبة تغريد قنديل تركز تركيزًا شديدًا على الرجل الذي يتخلى عن كلمته، ولا يفي بوعده، ولا يلتزم بحبٍّ سبق له أن ادَّعاه. ففي قصة (موعد على الورق) يدبُّ السأم في الفتاة التي تنتظر حبيبها، أو من هو في مقام الحبيب، بكلمة أدقّ، وبسبب ذلك السأم، والقلق، الذي ينتابها، تستثقل ظلَّ عامل المقهى الذي لا يفتأ يسأل: قهوتك يا آنستي؟ وتكرر في كل مرة: دون سكر.. ويطول انتظارها كثيرًا وهي تتساءل في سَوْرة الشك: ترى هل سيأتي؟ ويتكرر هذا التساؤل بينما العيون ترقبها من كل جانب. وعندما نفرت بعض الدموع من عينيها، واحتاجت لمنديل من الحقيبة، عثرت على ورقة كانت قد كتبت له عليها إنها تنتظره في الوقت والمكان نفسه.. في إشارة إلى أنها تحافظ على الموعد على الرغم من أنه لا يأتي.

ولا تجد الكاتبة حرَجًا في تكرارها الموضوع في قصة أخرى بعنوان (قِسْمة ونصيب) فالساردة – وهي بطلة القصة أيضًا- تجوب الطرقات في المدينة القريبة من البَحْر، لا تعرف أين هي، ولا إلى أين تذهب؟ وفجأة تحسُّ بأحدهم يتبعُها، ويلفظ اسمَها، وهو يقترب منها أكثر فأكثر. لم تكن تسمح لأحد باجتياز سياج وحدتها بعد أن جاءها الحبيبُ يومًا وقد خلع حبَّ السنوات، وأحلام المستقبل، وألقى بها في دوّامة اللامبالاة، والنسيان. وفي الأثناء تداهمها مشاعر متضاربة، يغلب عليها الغضب، فما الذي يأتي به الآن؟ لقد انتهى ما كان بينهما من وداد،

لا لشيء إلا لأنَّ ذويه يرفضون أن يقترن بها لأنها من أسرة فقيرة. تتذكـّر أنها عندما سمعت منه ذلك الكلام قذفته بكوب الشاي، فأدْمى وجهه، وترك ندبة ظاهرة فيه. والآن يأتي ليعتذر عن موقفه، وهي لا تقبل اعتذاره " أنت لا تقدر أن تمنحني شيئا أكثر من الغدر، لقد منحتني غدرك " لكنَّه لا يفتأ يحاول مكررًا متى نعود معا؟ وهي تردُّ بإصرار لن نعود معًا.. لقد عبث الزمن بذاكرتك، ألستُ ابنة الفقراء؟ لن نعود معًا. وعندما يلح عليها في السؤال تجيب: قسمة ونصيب يا ابن الأثرياء! قسمة ونصيب."

فالمرأة في هذه القصص تتمتع بشخصية قوية، صِداميَّة، وبقدرة على الاستقلال عن الآخر، أباً كان أم أخًا أم زوجًا أم خطيبًا، أو من هو في مكان الخطيب. فهي تحاول أن تكون نِدًا. وأن تظل عزيزة النفس، مهيبة الجانب. قد تكون فقيرة، أو من عائلة صغيرة، وقد تكون طفلة لمّا تعرف الحبَّ بعد، وقد تكون ابنة وحيدة لبائع (فلافل) وما شابه ذلك من أمور يراها بعض الناس أمورًا لا قيمة لها، إلا أن هذه المرأة، التي تتعاطف معها تغريد قنديل، لا تمل السعي لتأكيد مكانتها، وحضورها في الواقع المعيش إلى جانب الآخر. ففي إحدى القِصَص التي اختارت لها عنوان (أديبة) تستعصي الفتاة على ملاحقة أحد الشبان ممن يتطوَّعون – في العادة- لتقديم المساعدة بهدف التحرش. غير أن البطلة، الطالبة الجامعية، تقنعه، وهي تلوح بالقلم وبالدفتر، أنها بهذين الشيئين تستطيع أن تمتلك العالم. فهي تحقق ذاتها ونشوتها، وتكتسب الاطمئنان النفسي، والاستقرار الروحي، في اللحظات التي تعكف فيها على ممارسة الكتابة الأدبية، فبهذه الممارسة تكتسب العالم بجل ما فيه من سعادة.

وصفوة القول أنَّ الهموم النسوية، والأنثوية، غلبت على قصص تغريد قنديل، وهذا شيء طبيعيٌّ، بَيْدَ أنَّ هذا لا ينفي عن قصصها أنها تنطوي على جماليات سردية تتجلى في لغتها النثرية الأنيقة، وعباراتها المصقولة، تقولُ في مقدمة إحدى القصص على لسان الساردة التي تؤدي في الوقت نفسه دور البطلة " أجوب الطرقات دون أن أدري إلى أين. احترفت رحلة التيه في الآونة الأخيرة. أخرج مبكرة فأجوب الشوارع وأطوف المحلات دون هدف. أقف في زاوية ما كمتسولة نبذتها كل الشوارع والأرصفة. أحدّقُ في المارة وأسترق السمع لأحاديثهم- أحيانا- باحثة عن كلمات ما تنتشلني من صراعي اليومي.. لا أسمع غير الأحاديث التافهة، ولا أرى غير الوجوه الزائفة، المغطاة بالخطوط والأصباغ. كنت أحدق بها، وأعرّي تضاريسها، فأرى ما تعجز عن رؤيته باقي العيون. وحدها العيون التي احترفت التيه تكشف عن زيف هذه الوجوه. "

وبمثلِ هذا الأسلوب، في مطلع القصة، تذكي الكاتبة لدى القارئ الشعور بجماليات النسق السردي، وتستثير شعوره، وتوْقه، لمتابعة القراءة، والسعي لتجاوز الاستهلال، في لهفةٍ لمعرفة ما تسفر عنه هذه الجوْلات. علاوة على أن الكاتبة بتواتر السارد المشارك في قصصها، وبتوافر الأجواء النسوية فيها، تضفي على أعمالها شيئا من التجانس المُحبَّب الذي يشعرنا بأنها قصص مترابطة تتمخَّض عن خطابٍ واحدٍ، وهذا يعني في ما يعنيه أنَّ للكاتبة قضيَّة، وأنها تتابع الكتابة في تلك القضية بإصْرارٍ، وإخْلاص.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 17 مايو – أيار 2019

تيسير خلف روائيا
وله شغف بالتاريخ

تتمتع رواية موفيولا للكاتب الفلسطيني تيسير خلف(2013) ببناء دائري، فالحكاية فيها تبدأ بمشهد تحطيم المذياع الذي يبث أغنية من أغاني الأفلام القديمة لمحمد عبد الوهاب، وهي أغنية سهرت منه الليالي، وتنتهي بالمشهد نفسه الذي يحطم فيه اثنان من ميليشيات أمل الشيعية التلفزيون في ما تبقى من سكن للمدعو إبراهيم حسن سرحان المخرج الذي عرف اليافاويون التصوير السينمائي على يديْه.. وارتبط بعدد من الشخصيات التي كان لها أكبر الأثر في تاريخ فلسطين الحديث، كمحمد صالح الكيالي، وذي الكفل عبد اللطيف، ومفتي الديار الحاج أمين الحسيني، وأحمد حلمي باشا، وعبد القادر الحسيني ، وعبد الرحيم محمود، وجمال أصفر، وخميس شبلاق..وآخرين.. سيذكرون في الموقع المناسب من هذه الفِصْلة.

بدر وإبراهيم لاما

وبعد هذا الاستهلال المثير للانتباه يعود بنا الكاتب - معتمدًا سارده العليم- إلى يافا قادمًا من مخيم شاتيلا في لبنان، وتحديدا إلى الميناء، وقدوم اثنين من أبناء التلحمي عبد الله إبراهيم (ص14) الذي ترك بيت لحم منذ سنوات مهاجرا إلى تشيلي متخذا من سانتياغو مقر إقامة يدير فيها تجارة ثابتة مستقرة، ويقيمان لأول قدومهما في فندق باسم فندق الجزيرة.(ص15) وهذان الشابان هما: بدر، وإبراهيم لاما. وفي حي المنشية بيافا نصب الشابان الشقيقان آلتهما وشرعا في التصوير، وعلى كثب منهما توقف صبي يافع (إبراهيم) وأخذ يسألهما عن الآلة، فلما أخبره بدر أنها كاميرا لم يصدق. فالكاميرا التي يستخدمها الخواجا الأرمني آغوب تختلف عن هذه الكاميرا، فقال له بدر: هذه كاميرا سينمائية (ص18). اخترقت هذه الكلمة مسامع الصبي، وهو الذي لم يسمع بالسينما من قبل، وتتواصل الأسئلة، والإجابات، ومن تلك اللحظة نشأت لدى (إبراهيم حسن سرحان) الرغبة الشديدة، والقوية، في أن يصبح مصورا سينمائيا، ومخرجًا إذا أتيحَ له ذلك.

سعود في فلسطين

بعد هذه الإشارة يغيب عنا السارد مدة عشر سنوات، لا بد أن يكون إبراهيم سرحان خلالها قد تدرب بعض التدريب، وقام بمحاولات، وتوفر على بعض الآلات. ولهذا يُفاجأ القارئ بهذا الهاوي إذ يعتمد عليه في تصوير شريط يتضمن مشاهد من زيارة الأمير سعود إلى فلسطين في سنة 1935 والاستقبال الحافل الذي أعده عاصم بيك السعيد رئيس البلدية للأمير ولمرافقيه وعلى رأسهم المفتي الحاج أمين الحسيني. وقد عرض إبراهيم الفيلم أمام الأمير ومرافقيه في إحدى دور السينما، وهي سينما الحمراء، وقدم في نهاية العرض الناجح بدلالة التصفيق علبة تحتوي على الشريط للأمير الذي نفحه فورًا قبضة من النقود الذهبية التي استعان بها في تطوير معمله الذي أطلق عليه اسم ستوديو فلسطين. في تلك الأثناء يقوم الحاج أمين الحسيني وضيفه بزيارة إحدى المدارس، ويشاهدان عرضا مسرحيا يقدمه الطلبة، ويشرف عليه أحد الطلاب، وهو محمد صالح الكيالي.

والمسرحية التي تدور حول صلاح الدين تلاقي هي الأخرى نجاحا(ص30) ويتعرف المصور السينمائي إبراهيم سرحان على الممثل الصاعد الكيالي لتغدو علاقتهما هاجسًا من هواجس السارد في هذه الرواية، بعد أن تحول الكيالي من الشغف بالتمثيل إلى الشغف بالتصوير والإخراج السينمائي.

تغيب الشخصيتان: الكيالي وسرحان عن بؤرة السرد، وتحتل مكانهما شخصيات أخرى، وإن لم تعدم العلاقة بين الفريقين. اللجنة العليا تجتمع في القدس فيما تحاول سلطة الانتداب القبض على المفتي. ومثلما هي العادة يتنكر المفتي في ملابس بدوي، ويغادر القدس إلى يافا، ثم يغادر في مركب بحري إلى بيروت(ص36). ويقع في أيدي حرس الحدود الفرنسي الذي يفتش عن مهربين.

أحلام تحققت

وبعد أن يغادر القارب يستأنف إبراهيم سرحان تطوير عمله في الاستوديو قرب ساحة السراي، ويحاول أن يستكمل تحضيره لفيلم بعنوان " أحلام تحققت "(ص39) وتغلّب على مشكلة ظلت تعترض مراجعته للقطات التي يقوم بتصويرها من أجزاء الفيلم، فهو يتأمل لقطة تلو الأخرى بواسطة عدسة مكبرة، وهذا يتطلب وقتا طويلا ، ومملا، والسينمائيون المحترفون لديهم آلة خاصة هي الموفيولا يستطيعون بها استعادة ما يصورونه كما لو أنهم يشاهدون عرضا في دار للسينما، ولكن هذه الآلة مكلفة إذ يتطلب شراء واحدة منها نحو 1000 جنيه، ومثل هذا المبلغ ثروة كبيرة لمن هو في مستواه. لذا قرر أن يصنع موفيولا بنفسه بعد أن اطلع على واحدة وعرف أجزاءها قطعة قطعة(ص41). وكم كان سعيدا بذلك!!

أما الكيالي فكان قد غادر يافا إلى باريس ليدرس التصوير السينمائي، وبعد سنوات ثلاث، وعندما لم تسمح له اختبارات القبول بالاستمرار، جرب حظه في بروكسل(ص52) وقرر، هو، وميشيل، إقامة شركة صغيرة للتصوير السينمائي للأفلام الوثائقية القصيرة على أن يضطلع ميشيل بتوفير الكاميرات، والمعدات، بينما يتكفل الكيالي بالباقي(ص53). في الأثناء يلاحظ المفتي أنّ الفرنسيين بدأوا مراقبته، وأنهم بصدد اعتقاله وتسليمه للإنجليز في فلسطين، ثم يفكر بمغادرتها إلى دمشق. ومن دمشق يساعده سائق من دير الزور على المغادرة لبغداد، وفيها يقيم مدة أيضًا يلتقي فيها نوري السعيد الذي له خصوم كثيرون، فتلحق به جراء تلك العلاقة بعض الانتقادات، وجاءت هزيمة الجيش العراقي أمام الانجليز لتقنعه بأن المقام في بغداد لم يعد موطّدًا، فيغادر إلى طهران، فأصفهان، ثم يصل إلى اسطمبول، وفي حلقه غصَّةٌ لا تزول ص61 .

سينما في فلسطين

ويتكرّر في هذه الرواية تغيير المشهد على طريقة السيناريو، فبين مشهد المفتي وحسراته، ومشهد الكيالي وهو يعرض أفلامه في دار للسينما في القدس بغية إجازتها من الرقيب العسكري، أقلّ مما تستغرقه عملية توجيه الكاميرا من مشهد جرى تصويره وتم، لمشهد آخر يحتوي على شخصيات جديدة، وعلى حوار جديد، وفي مكان جديد، لكن المشهدين يتناغمان في تحقيقهما هدفا واحدا يشكل مفصلا في تسلسل السيناريو. فقد تبين في المشهد الثاني النشاط العملي لإبراهيم سرحان في إنجازه أفلاما تمثل حجر الزاوية في صناعة السينما بفلسطين، منها الفيلم " أحلام تحققت " والانجازات السينمائية للكيالي، ومنها: فيلم " زراعة البرتقال في يافا ". والفلمان حظيا

بالإجازة(ص69) علاوة على أفلام أخرى منها: سكة الحديد، ومنها صيد السمك في يافا، ومنها صناعة النسيج وهذه كلها أفلام وثائقية قصيرة(ص70). ويتألف من المصوّرين إبراهيم، والكيالي، ثنائي متناغم، ويقيمان ما يشبه الشراكة، فكلّ منها يحاول مساعدة الآخر.(ص75) وفي النهاية يغادر الكيالي إلى إيطاليا بعد أن ألغى شراكته مع ميشيل ليواصل دراسته في المركز الوطني للتصوير السينمائي(ص78). وفي روما العاصمة الإيطالية سيتجدد لقاؤه بالمفتي، وتنفتح أمامه قنوات لم تكن تخطر له ببال، فيتمكن مثلا من تصوير استقبال موسيليني للمفتي، والكثير من جولات هذا الأخير في روما وفي برلين، وستتاح له فرصة لا تُتوقَّعُ لتصوير لقاء المفتي مع الفوهرر في دار المستشارية ببرلين، ويستمع لمحادثات الفريقين، ويواكب صيرورة الحرب العالمية الثانية، وما يتعلق منها بالقضيّة الفلسطينية، وموقف دول المحور من وعد بلفور ومن فكرة الوطن القومي لليهود، ومن العلاقة مع روسيا ومع الحلفاء في باريس ولندن. ترافقه في ذلك كله كاميرا التصوير التي أتاحت له الاحتفاظ بأفلام وثائقية عن هذا كله.

وكعادته، يعود بنا السارد مرة أخرى إلى المفتي، وإلى رشيد عالي الكيلاني، الذي حَبِطتْ ثورته وترك العراق هاربًا إلى اسطمبول.

شبهات حول القاوقجي

وفي هذا المشهد يتعرف القارئ على شخصية جديدة في الرواية، وهي شخصية ذي الكفل عبد اللطيف الذي عمل سابقا في الجيش مع فوزي القاوقجي، وتبيّن له، من بعض الشواهد، أن القاوقجي هذا لا بد أن يكون عميلا للإنجليز، وأن الأموال التي كانت تقدم له لابتياع الأسلحة، وإرسالها إلى الثوار في فلسطين، كان يكدسها في حديقة بيته الواسعة قرب بغداد ليأكلها الصدأ(ص81). وقد آثر ذو الكفل الذهاب للقتال بفلسطين بعد أن ينتهي من تدريب بعض المقاتلين بمساعدة الألمان الذين عينوا له معسكرا للتدريب في أثينا، ولكنه بعيد أيام يكتشف أن الألمان أقاموا هذا المعسكر لأغراضهم هم، لا لكي يساندوا المقاتلين في فلسطين. وأخيرا وجدوا لهذا الرجل العسكري عملا لا علاقة له بالقتال، وهو الإشراف على إذاعة ناطقة بالعربية، ومُوجَّهة من أثينا للأحرار العرب مثلما يقولون (ص85) .

وعلى هذا النحو يسلط السارد الضوء على حقيقة التحالف مع دُول المحور، وأنهم- أي المفتي ومن كانوا معه- اضطروا لهذا حين لم يجدوا من يتحالفون معه، بل وجدوا كل من حولهم أعداء، ولكن هذا التحالف لم يكن صادقا مثلما أشار لهذا ذو الكفل وحكايته مع معسكر أثينا. وشيء آخر وهو أن الفيلق العربي الذي قام على تأسيسه المفتي ومن معه من المجاهدين أراد الألمان أن يبعثوا به للقتال تارة في روسيا وتارة في البوسنة. ولولا وقوف الحاج أمين الحسيني ضد هذه الفكرة لما بقي من جنود ذلك الفيلق من يعود حيا إلى فلسطين. وحتى الفيلم الذي بادر بإنجازه الكيالي عن الإسلام، وهو من نتاج المركز الوطني للتصوير السينمائي، نسب الفضل فيه وفي ابتكاره لبعض الطليان، ولم يذكر اسم الكيالي ولا حتى من باب رفع العتب (ص105- 106). ويأبى الفوهرر أن يعطي الحاج الحسيني التزاما خطيا بتأييد الفلسطينيين إذا انتصرت ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، ولا حتى تصريحا شفويا مُعْلنًا بذلك، وادعى أن كلمته لا تنقسم على اثنتين؛ فهي وعدٌ قاطع، بدليل أنه

وعد مارشال فنلنده وأنفذ وعده.(ص112- 113) فالغربيون سواء أكانوا من المحور، أم من الحلفاء، لا يقدمون للعرب سوى الوعود، والنوايا الحسنة. ولهذا لا بد للعرب عامة، والفلسطينيين خاصة، من أن يعتمدوا على أنفسهم، وهذا ما كان عندما حشد المفتي عددا من الضباط ليتدرَّبوا في بغداد منهم عبد القادر الحسيني وآخرون.. (ص114)

ويعود السارد مرة أخرى ليسلط الضوء على الكيالي الذي رافق المفتي في زيارته إلى مقاطعة سيليزيا البولندية ليستعرض بنفسه القوات البوسنية المسلمة " وأخيرا أصبح لمسلمي البوسنة قوات تدافع عنهم بعد أن تركهم العالم يذبحون ذبح الشياه من غير أن يرفَّ له جفن" ص 122 وقد رافق الكيالي المفتي في جولاته مستخدما سلاحه في توثيق ما شاهده ورآه بدءا من فيلا كولونا وجولاته في المدارس وفي غيرها من أمكنة بعد أن صار عضوا رسميا في فريق التصوير المرافق للحسيني والكيلاني (ص118). ولكن الرياح لم تجر مثلما تشتهي السفن، فما هي إلا أشهر حتى توارى موسيليني عن الأنظار، وبدأت نُذُرُ الهزيمة في الحرب تتراءى، وسرعان ما غادر الكيالي ومن معه إلى برلين بعد أن ظفر بشهادة الدبلوما في التصوير السينمائي. وفي برلين ثمة مشكلة جديدة وهي حرص الألمان على الزج بالفيلق العربي الذي عاد ضباطه وجنوده من التدريب في بغداد للحرب في البوسنة إلى جانب المحور الذي بدأت قواه بالتقهقر، مقابل إصرار الحسيني وذي الكفل على توجيهه للقتال في فلسطين، فثمة فيلق يهودي يقاتل هناك إلى جانب الحلفاء.(ص128) ومن الخلاف يتضح أن الألمان لا يتواءمون مع المفتي في فهمهم لهجرة اليهود لفلسطين، فشعارهم الكامن تحت السطح هو حل المسألة اليهودية لا يكون إلا بتهجير اليهود إلى فلسطين، فإما أن يهاجر اليهودي إليها، أو يلاقي الموت(ص130). بهذا تنجلي حقيقة هذا التحالف.

انزال في وادي القلط

ويُفضي ذو الكفل للكيالي ببعض الخطط العسكرية السرية، وهي أن يُنفِذ بعض مقاتلي الفيلق العربي بمساعدة الألمان عملية إنزال مظلي في وادي القلط على كثبٍ من أريحا، لكن العملية التي جرى لها التخطيط بإحكام في برلين مُنيت بفشل ذريع. ففضلا عن ضياع بعض المقاتلين الذين جرى إنزالهم لم يجدوا من أبناء محيي الدين الحسيني سوى الخذلان. وفقدوا كل شيء، وألقي القبض على بعضهم، وزُجَّ بهم في معتقلات، ونقلوا من القدس إلى القاهرة، ووضعوا في معتقل معسكر المعادي. وكان على المفتي أن يتابع خبر الإنزال المظلي الفاشل في جريدة الصندي إكسبرس. (ص 141) وعلى إيقاع الهزائم المتوالية للألمان واقتراب النهاية الحتمية للحرب توجه الكيالي بكاميراته من برلين إلى ميلانو. فأتيح له أن يشاهد، وأن يعيش الحوادث واللحظات الأخيرة من حياة موسيليني، وإعدامه على أيدي جنوده الذين كادوا يعبدونه وهو في ذروة تألقه العسكري الفاشي (ص 150). ولم تفته هذه المرة فرصة الاحتفاظ بفيلم وثائقي قصير عن إعدام موسيليني وبعض مساعديه والتمثيل بجثثهم، وأن يقارن في الوقت نفسه بين وجهين للصورة، الأول عندما كان لموسيليني حضوره المجلجل القوي، والثاني بعد أن عُلّق هو ومساعدوه مثلما تعلق الخراف المذبوحه في المسلخ(ص 154). وإزاء هذه المفارقة شعر الكيالي

بالندم لتصويره مشاهد القتل، والسَحْل، فيقرر من الآن فصاعدا ألا يصور بكامراته مشاهد القتل، والتمثيل بالجثث(ص ص157).

وتنتهي الحربُ، ويقتل من يقتل، ويعدم من يعدم، وتصفو للإنجليز الأجواء في فلسطين، ويمضون على مهلهم في تنفيذ مخططهم المعلن لإقامة وطن قومي لليهود. وفي الأثناء يسعى إبراهيم سرحان لمتابعة تصوير فلمه الروائي "عاصفة في البيت" الذي يتضمن في حبكته حكاية رمزية لما يجري في فلسطين فيما يشبه النبوءة باستيلاء المهاجرين اليهود على حصة الفريق الاخر من البيت بالقوة، بعد أن استولوا على الحصة الأخرى بالتزوير وادّعاء الملكية(ص160- 161). ولكن الشرطة تداهمُ في الأثناء الاستوديو – ستوديو فلسطين- ويجرى إلقاء القبض عليه بتهمة قديمة جديدة وهي مخالفة قانون مراقبة المطبوعات والأفلام، فقد عرضت سينما فاروق لصاحبها سعيد أبو قاعود في جريدتها السينمائية لقطات من الفيلم الذي صوره سابقا لزيارة الأمير سعود ومرافقيه وعلى رأسهم الحاج أمين الحسيني (ص163) وانتهى به الأمر إلى معتقل في معسكر المعادي بالقاهرة وهناك يلتقي بالكيالي وبذي الكفل عبد اللطيف. ولا تطول إقامتهم في المعادي، فبعد قليل من الوقت يجري نقل كل من الكيالي والبرناوي إلى سجن نابلس ثم يطلق سراح الاثنين. وبعد أن نُقل ذو الكفل عبد اللطيف إلى سجن نابلس هرب منه بمساعدة بعض المرضين إلى عمّان، ثم إلى دمشق، فبيروت، واستقر به المقام في القاهرة (ص172).

ويستأنف السارد العليم تركيزه على الكيالي مرة أخرى، وسبب ذلك ترشيحه لإعداد فيلم عن فلسطين بتكليف من الجامعة العربية في القاهرة. وبعد لقاءات متكررة، ومناقشات لميزانية الفيلم، ولكتابة السيناريو، والتصوير، والتظهير، بدأ الكيالي العمل في الفيلم الذي اختار له عنوان " أرض السلام" (ص173) وفي الأثناء يقابل المفتي الذي انتهى به الأمر مقيما في القاهرة، ويستمع منه لتفصيل ما جرى منذ فارقه آخر مرة في برلين. أما الفيلم فقد فوجئ بعد أن قطع شوطا كبيرا فيه، وفي تصويره، وقبل عام من النكبة، بالجامعة العربية تطالبه بتوقيف العمل فيه، وضرورة تسليمها الأشرطة التي تم تصويرها، ومع ذلك يواصل العمل فيه على حسابه الشخصي. ثم يغادر الكيالي القاهرة بعد ذلك بأعوام إلى طرابلس الغرب ظنا منه أنه سيجد بيئة مواتية لمواصلة جهوده السينمائية هناك في ظل العقيد القذافي.

الفن السابع

يبدو للقارئ أنّ الرواية تقترب من النهاية؛ فالكيالي وإبراهيم سرحان والحاج الحسيني انتهت أدوارهم في الحكاية، لكن السارد يفاجئنا على عادته في كل نقله من نقلاته، ففي الفصل الموسوم بالعنوان : القاهرة 23 شباط 1953 يعود بنا إلى حكاية أخرى على صلة بالحكايات السابقة وهي حكاية إبراهيم لاما وشقيقه بدر وهما اللذان افتتح بحديثهما الرواية. أما بدر فقد انتقل إلى رحمة الله تاركا شقيقه إبراهيم ليواجه حيتان الفن السابع وحيدا.

وفي هذا الفصل استعادةٌ بطريقة الاسترجاع الخارجي لما مر به إبراهيم لاما من ظروف، وما أنجزه من أفلام ابتداءً من فيلمه الأول " قبلة في الصحراء " مرورا بفيلمه " ريا وسكينة " الذي شذ فيه عن السينما

المصرية بأن أضاف إليه روحا جديدة اقتبسها من المسرحية المشهورة " سوء تفاهم " للبير كامو(ص181)، مرورا بالفيلم " فاجعة فوق الهرم " الذي أخرجه وكتب له السيناريو بنفسه. وهذه الاستعادة تجري في لحظة تجمع بين الألم والرغبة في الخلاص، وقد انتهى هذا الاسترجاع بقفزة يترك فيها السارد إبراهيم لاما لنقرأ في الأهرام خبرا " مخرج سينمائي يقتل زوجته وينتحر .. جريمة بشعة ذهبت ضحيتها سيدة في مقتبل العمر، وانتهت بمصير مؤلم لمخرج سينمائي معروف هو الأستاذ إبراهيم لاما" (ص183)

أما إبراهيم سرحان فإن الرجوع لتكملة ما تبقى من حكايته يعيدنا إلى العتبة الروائية، إلى الفيلم القديم الذي غنى فيه محمد عبد الوهاب أغنية سهرت منه الليالي. فبعد أن انسحب إبراهيم من ندوة عن السينما سمع فيها كلاما عن الفيلم الثوري يتشدق به أحد أفراد مليشيا " أمل " في مخيم شاتيلا، وفي ما تبقى له من منزل راح يتابع الفيلم، وفي الأثناء يقتحم المنزل اثنان مدجَّجان بالسلاح، أحد هذين المسلحين اسمه باسم، وفي اللحظة التي تبلغ فيها الأغنية عبارة " ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال " اجتاح الغضب وجه باسم هذا، وحاول أن يسكت التلفزيون، وعندما لم يستطع كرر المحاولة مستديرا فيرتطم ذراع الكاميرا بزجاج الشاشة فينفجر التلفزيون(ص190) بهذا المشهد يوحي لنا السارد بأن أيام إبراهيم سرحان غدت معدودة، وأن العصر الذهبي للسينما قد انتهى، ففي يوم ماطر من أيام العام 1987 ووري جثمانه الثرى، أي بعد عشر سنوات من تحطيم اللحظة التي كان فيها يتابع فيلما قديما هو في رأي الثوريين من أمثال باسم وغيره فيلم سيء لا يحض على النضال. ولم يكن مآل الكيالي مختلفا عن هذا، فما أكثر الخيبات التي مني بها بعد أن شرع في إعداد فيلمه عن عبد الناصر باسم " بناة السد "، وبعد أن رأى السادات وهو يقطف حصاد ما زرعه عبد الناصر، عندئذٍ اطمأن أن لا شيء يبقى، لا الأفلام، ولا السدود، ومن سخرية القدر أن يتوفى الكيالي في طربلس وأن يمر نعشه في مصر في اليوم نفسه الذي يعود فيه السادات من زيارته المشؤومة للقدس(ص200).

التاريخانية في الرواية

يُظهر مساق الحوادث في هذه الرواية رسوخ قدم الكاتب في كتابة الرواية التاريخية، فقد تضمنت إشارات مكثفة، وسريعة، بلا تفصيل،لأحداث كبرى عرفها العالم بين العام 1925 والعام الأخير في الرواية، وهو العام 1987: الهجرة اليهودية لفلسطين، واللجنة العربية برئاسة الحاج أمين الحسيني، وإضراب شعب فلسطين الذي استمر 6 أشهر، وثورة 1936 ونشوب الحرب العالمية الثانية، وما جرى على هامش تلك الحرب من تحالفات، واندلاع الحرب العراقية الإنجليزية، وثورة رشيد عالي الكيلاني، وثورة عمر المختار التي سحقت بالقوة العسكرية الفاشية في ليبيا، ودخول الاتحاد السوفياتي الحرب بسبب التحالفات، وتقهقر جيوش المحور، وهزيمة موسيليني التي انتهت بقتله، والتمثيل بجثته، هو وعدد من مساعديه، والنهاية التعسة للفوهرر، وما كان من أمر البوسنة، وأخيرا ظهور عبد الناصر، والقذافي، وبناء السد العالي، وحوادث لبنان، وما فعلته ميليشيا أمل الشيعية في المخيمات من حصار ،وتجويع، وقتل، وما أعقب زيارة السادات للقدس.. هذا كله جرى توثيقه في رواية مكثفة لا يتجاوز عدد صفحاتها الـ 200 صفحة.

والسؤال هو: كيف نجح الكاتب في المرور بكل هذا في رواية قصيرة كهذه؟ والإجابة واضحة، وهو أن الكاتب- في الرواية - لا يحتاج لذكر الحوادث بالتفصيل مثل المؤرخ، أو مثل مؤلف الرواية التاريخية التقليدية التي عرفناها في روايات جرجي زيدان، ونعرفها في روايات أمين معلوف، أو في البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، وغيره. فهو هنا يكتفي- مثلما يقال - برأس الحدث تاركا للقارئ الذي لا بد أنه على دراية ومعرفة ببعض هذه الحوادث ومساقها التارخي أن يستدعي البقية. ولكن هذا لا يعني أن الكاتب لم يضئ بعدسته الذكية السينمائية جوانب ظلت خفية على الناس، مستعينا في ذلك بما وعاه، وجمعه، ووقف عليه، من معلومات دقيقة تتعلق بتلك الحقبة، ومن أفلام، وشرائط سينمائية توثيقية، وتسجيلية، وروائية، قصيرة أو غير قصيرة، في ملء الفجوات التي تتخلل هذا المتن التاريخي. فلمن لم يعرف، أو يسمع، بخفايا التحالف بين اللجنة العربية العليا ودول المحور، ثمة ضوء يجري تسليطه على حوافز تكمن في هذا التحالف " هل كان أمامنا طريق آخر؟ وقف العالم الغربي كله إلى جانب أعدائنا. ولم يقف أحد إلى جانبنا. قتلونا، وشردوا أهلنا، وتقاسموا أرضنا بينهم، والعالم كله ينظر إلينا، ولا يرف له جفن. لم يكن أمامنا طريق آخر يا صالح. حشرونا في زاوية، واستلوا السكاكين لذبحنا. فما عسانا نفعل؟ أليست لنا أظافر؟ هل تركوا لنا خيارًا آخر؟ هل تركوا لنا فرصة صغيرة للنجاة؟ لا أظن ذلك. لم يكن أمامنا إلا هذا الطريق. طريق روما وبرلين." ص 121

ولمن يلتبس لديه موقف الألمان والطليان من فلسطين في أثناء الحرب يجد فيما كتبه المؤلف في هذه الرواية ما يفصح عن أنّ الغربيين، فيما يتعلق بهذا الموضوع، سواءٌ، فالإنجليز ينفذون مخططا لإقامة (إسرائيل) ودول المحور تجبر اليهود على الهجرة إلى فلسطين للتخلص منهم " ففي عام 1944 اتفقت ألمانيا مع المنظمة الصهيونية على تهجير 400 ألف يهودي من أوروبا الشرقية إلى فلسطين. وكم بذل الحسيني من جهود لمنع هذه الهجرة " (ص129) ولكن جهوده ذهبت أدراج الرياح. وفي المقابل ثمة خط يوازي هذا النسق، وهو متابعة الصورة والكاميرا والفيلم لهذه الحوادث، واحدا تلو الآخر. وبذلك يكون الكاتب من خلال التركيز اللافت على شخصيات الكيالي وإبراهيم سرحان وبدر وإبراهيم لاما والأفلام، بما فيها تلك التي يجري الحديث عنها عرَضًا في أثناء التداعيات التي تعيدنا إلى سينما الأربعينات، والخمسينات، وفيلم العزيمة لكمال سليم، وفيلم ريا وسكينة، وأفلام عبد الوهاب، ونجم مصر الأول أنور وجدي.. والرقابة العسكرية المشروطة على الفيلم في عهد الانتداب، ودور العرض، والجريدة السينمائية التي تسبق عادة عرض الفيلم الروائي، هذا كله يلقي الضوء على حقبة مهمة من تاريخ الفن السابع، وموقع الفلسطينيين بدر لاما وأخيه إبراهيم من هذا الحراك الفني.

سيناريو بقناع روائي

يتوازى مع هذا التوثيق اتجاهٌ واضح لدى الكاتب للإفادة من تقنية السيناريو، فقد قسم الحكاية إلى مجموعة كبيرة من المشاهد التي يبدأ المشهد منها بعنوان يتضمن اسم المكان ثم تاريخ اليوم والشهر والسنة، فعلى سبيل المثال يختص المشهد السردي الموسوم بعنوان: القاهرة 23 شباط 1953 بنهاية حياة المخرج إبراهيم لاما (ص179) ويتطلب المشهد، كما في الفيلم، صورا من الماضي، وأخرى من الحاضر، وقد يستدعي في صور الماضي صورا أخرى جرى توثيقها بفيلم أو أكثر، وهكذا يجد القارئ نفسه يغوص في عالم هذا المخرج وأفلامه المبكرة والمتأخرة،

وآرائه في السينما. وهو بطبيعة الحال لا يغيب عن فكره أنه الآن في منزله بشارع رمسيس يحتسي كأسه الرابع أو الخامس، وفي قفزة يتخللها فراغ نكتشف من قراءة الأهرام أن المخرج قتل زوجته الشابة ثم انتحر. وهذا المشهد السرديّ يلتصق بمشهد آخر سابق عن الكيالي بعنوان 1نيسان- إبريل 1947 ومن مجموع هذه المشاهد، اللاصق بعضها ببعض، يتكون الفحوى التسلسلي للرواية على نحو ما يتألف الفيلم من لقطات سينمائية متعددة يجري لصق بعضها ببعض فيما يعرف بالمونتاج montage أو التوليف. وبما أن الموفيولا التي صنعها إبراهيم سرحان متوافرة، فإن القارئ يستطيع أن يلمح الخطوط التي تشد حلقات هذا السيناريو بعضها إلى بعض في وحدة نصية متماسكة.

وإمعانا في الاقتراب من السيناريو لجأ المؤلفُ لكتابةٍ يحاكي فيها الراوي المنظر الذي يُرى على الشاشة عند مشاهدة مسلسل أو فيلم. وهذا شيء يجده القارئ في بداية الرواية، ها هو يروي لنا شيئا عن وضع إبراهيم سرحان في مخيم شاتيلا وهو يتابع الأغنية: " يدخل المسلحان. يبحثان عن المذياع. كان عبد الوهاب قد وصل إلى المقطع الأخير من الأغنية: ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال. يركله مسلح. فيسقط أرضا لكنه لا يتوقف. يصوب بندقيته للمذياع. يخرسه بطلقة من بندقية م16 " (ص11) فكل عبارة من هذه الفقرة القصيرة تتضمن لقطة يحتاج تصويرها، والتدريب على تمثيلها ساعات. وها هو في موضع ثان يصف بلقطات قدوم الشابين بدر وإبراهيم لاما واتجاههما إلى فندق الجزيرة: " تمضي العربة بهما عبر شارع الخضر. تعبر التقاطع تجاه اليسار. مارة بشارع العجمي.. لتصل إلى ساحة السراي. "(ص 14)

الكلمة أم الصورة

والصحيح أن للكاتب شغفًا بطريقة الكتابة التي تندغم فيها الكلمة بالصورة المتخيلة. وهذا شيء يقف عليه القارئ حيثما نظر في الرواية. فمثلما يشاهد القارئ في الفيلم صورة لشخص من الشخصيات في وضع معين، ثم على نحو فني يجرى التداخل بين تلك الصورة وصور أخرى تمثل حوادث أخرى يشير إليها الفيلم، على هذا النحو نجد في الرواية مشاهد عبر عنها الراوي بالكلمات، من ذلك- مثلا - صورة إبراهيم سرحان عائدا إلى ستوديو فلسطين بعد أن أدى مهمته الأولى بوصفه مصورا سينمائيا، في الأثناء يضيء السارد صورة أخرى تنبثق من تلك الصورة، وهي تمثل في الحقيقة مشهدا متحركا يروي ما يقوم به سرحان في العادة من تظهير للسالب ومن طباعة موجبة للصور التي جرى التقاطها ومن استعراض للشريط تحت ضوء المصباح. (ص26)

ويلجأ الكاتب للربط بين حدثين وقعا في زمنين متباعدين عن طريق الحركة السريعة التي تشبه حركة الصُوَر على الشاشة للحظة ثم تستأنف حركتها الطبيعية عندما تصل إلى الحدث الثاني، وهذا كثيرٌ جدا في الرواية. ومن ذلك ما يرويه السارد عن استقبال المفتي وفود المهنئين بعيد الأضحى في فيلا كولونا (1941) وكان من بين الوفود عدد من الطلبة الليبيين. وهنا يتوقف الراوي ليمرر صورا بسرعة كبيرة قافزا مدة من الزمن تزيد على الثماني سنوات ليروي : " كان قد مضى على نكبة فلسطين عامان، وهو في مستشفى المواساة في الإسكندرية، تصله رسالة من وزير خارجية ليبيا الدكتور وهبي البوري، مهنئا بعيد الأضحى، مذكرا بذلك اللقاء

في فيلا كولونا، وبالآية الداعية لعدم القنوط، واليأس، من روح الله التي وعظهم بها يوم كادوا ييأسونَ من الطليان(ص100).

أمين الحسيني

وفي موضع آخر، وفيما هو يروي وقائع جرت للمسلمين البوسنة مع الصرب، يتوقف، ثم يمرر هذه الصورة بسرعة، ليقف بنا عند صورة أخرى بعد زمن طويل راويًا ما يتذكره الحاج أمين الحسيني " الأسئلة الملحة كانت تمنعه من النوم.. لماذا علينا نحن أن ندفع الثمن؟؟ لماذا يقتلونهم أصلا؟ ولماذا لا ينقلونهم إلى دول التحالف؟ لماذا لا يستقبلونهم في الولايات المتحدة أو كندا أو أستراليا أو حتى في بريطانيا أو فرنسا؟ لماذا يسمحون بذبحهم؟ كان ثمة متسع من الوقت لمنع الألمان من أن يفعلوا ذلك " (ص 130) ومما يلاحظ على الكاتب في هذه الرواية شغفه اللافت في استخدام الزمن القادم وسيطا لرواية الخبر عن الماضي. وتلك لفتة ذكية منه إذ في هذه الحال يصبح التاريخ هو الراهن، والمستقبل، وكلاهما يجري تصويره وسرده على أساس أنه من الماضي. وهذا شيء يتوافق مع طبيعة الرواية التي لا تميز في محكيها التخييلي بين الماضي والحاضر والمستقبل، فجلّ ما يصدر عن الشخوص من أفعال يجري سرده مجازًا لا حقيقة في الحدود التي يسمح بها التشكيل اللغوي، فالماضي لا شيء يمنع من أن يكون حاضرا باستخدام المضارع التخييلي، والحاضر لا شيء يمنع أن يكون في حكم ما هو ماضٍ في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير. ففي المشهد السردي الآتي" ينظر إلى ساعته. يشرب ما تبقى من الشاي. مع هبوط الظلام سيغادر هذا المنزل.إلى دمشق، فبغداد وفق خطة رسمت بعناية، وأجّلت أكثر من مرة ".(ص55)

فالكاتب يوفّق بين ينظر ويشرب وكلاهما من المضارع التخييلي، وسيغادر وهذا فعل مقترن بالتسويف، ورسمت، وأجلت. الفعلان الأخيران يدلان على أن ما جرى رسمه وتأجيله جرى في الزمن الماضي. وإذا عدنا لتأمل هذا المخطط السردي، وجدناه يتنقل بتؤدة بين الأزمنة المختلفة تنقلا لا ينم على اضطراب، فسواءٌ لجأ إلى المضارع- وهو كثير جدا- أو إلى التسويف، أو إلى الماضي، لا يخرج عن كونه سردا لأحداث بعد وقوعها لا في أثناء وقوعها، ولا قبله. وهذا تكنيك يضفي لونا من التنوع على خطاب الحكاية، ويجنبها هيمنة السرد الرتيب الذي لا يفتأ يستخدم نسقا واحدا من الأفعال الدالة على وقوع الحوادث. وهذا أيضا يقرب الراوية من الفيلم، كون الفيلم يعتمد في لغته أساسًا على تداخل المشاهد، والتنقل من الحاضر إلى الماضي باستخدام تقنيات flashback والمونولج monologue وغير ذلك مما هو من طبيعة الفيلم ومظاهره.

صفوة القول أنّ موفيولا رواية تاريخية لا يعيبها إلا الإفراط في التأريخ، والإفراط في التكثيف، والإفراط في الاقتراب من الفن السابع، والإفراط في اعتماد تقنيات سردية لغوية مناسبة لهذا النوع من الروايات، وهي بهذا تحظي بتقريظ لا يشوبه قدح، وبثناء فائق لا يُعْوزهُ مدح.

يذكر أن للمؤلف روايتان هما دفاتر الكتف المائلة 1996 وعجوز البحيرة 2004 ومجموعة قصص قصيرة بعنوان: قطط أخرى (1993) وله مؤلفات عدة عن السينما الفلسطينية الجديدة ودليل الفيلم الفلسطيني وكتب أخرى عن تاريخ الجولان فضلا عن تحقيقة لبعض المخطوطات.

جبرا إبراهيم جبرا
المبدع الموسوعي

في مثل هذا الشهر أي (نيسان- إبريل) وفي 11 منه من العام 1994غادرنا إلى العالم الآخر الأديب الموسوعي جبرا إبراهيم جبرا (1920- 1994) . فقد كتب القصة القصيرة وأصدر منها المجموعات، وكتب الرواية، وكتب الشعر، وكتب السيرة الذاتية، وصدرت له في ذلك البئر الأولى، وشارع الإمارات. في الأولى يروي فصولا من طفولته حتى تجاوز التاسعة، وفي الثانية يروي حكايته مع أحد الشوارع المعروفة ببغداد بعد أن غادر فلسطين إلى لندن، وعاد منها إلى العراق لاجئا، ثم موظفا في شركة نفط العراق، فمحررا لمجلة " العاملون في النفط " فمدرسًا في دار المعلمين، وكتب - فضلا عن ذلك - في النقد الأدبي الذي غلب عليه بصفة خاصة نقد الشعر، وإن لم تخل آثاره من نقد الرواية، وكتب علاوة على ذلك في نقد الفن التشكيلي الكثير من المقالات التي تتناول أعمال الرسامين، والنحاتين، العراقيّين وغير العراقيين، ولا سيما جماعة الفن الحديث التي كان أحد المساهمين في إنشائها ببغداد. وترجم عن الإنجليزية كتبا عدة موظفا معرفته العميقة بتلك اللغة التي كان يجيدها إجادته للعربية، إن لم يكن أكثر، بدليل كتابته بعض رواياته بالإنجليزية، ومنها صيادون في شارع ضيق التي ترجمها للعربية محمد عُصفور، وصدرت ببيروت 1973 . وكتب شعرا بالإنجليزية، وترجم أعمالا يصعب على من لا يعرف الإنجليزية، ومن لا يتقنها إتقانا جيدا، أن يترجمها كمآسي شكسبير الكبرى: هملت، ومكبث ،وعطيل، ومأساة الملك لير، وترجم 50 سونيت sonnet للشاعر نفسه، وشملت ترجماته الآثار الفلسفية، والأنثروبولوجيا، والأساطير، والدراسات الحضارية والثقافية، والفنون، والنقد الأدبي الغربي، فمن ذلك ترجمته لكتاب أدموند ولسون قلعة إكسل، وكتاب جيمس فريزر الغصن الذهبي، والأسطورة والرمز لعدد من النقاد الجدُد، فضلا عن كتاب فرانكفورت ما قبل الفلسفة، وكتب أخرى تتصل بالأديب وصناعته. ولترجماته هذه أثرها الإيجابي في الثقافة العربية المعاصرة، ولا سيما في النصف الثاني من القرن الماضي.

ريادة قصيدة النثر

وإذا كان جبرا قد عرف لدى معظم القراء بصفته روائيا[1] من خلال السفينة، وصيادون في شارع ضيق، وصراخ في ليل طويل، والبحث عن وليد مسعود، والغرف الأخرى، ويوميات سراب عفان، والرواية المشتركة مع عبد الرحمن منيف " عالم بلا خرائط " إلا أن الصفة الأصيلة فيه والأكثر وضوحا في عطائه الأدبي أنه كان شاعرا مهد بشعره، ووطأ لانتشار قصيدة النثر، التي تطورت على أيدي محمد الماغوط وأنسي الحاج. فقد أصدر ديوان تموز في المدينة 1959 والمدار المغلق 1964 وبعد وفاته صدرت له متواليات شعرية 1996 توازي ذلك دراساته المتراكمة في نقد الشعر العربي. فهو شاعر ناقد، وبهذا الطابع الثنائي أثر تأثيرا كبيرا في حركة الشعر الحديث ونقده، وذلك ما نوه إليه غير واحد ممن كتبوا عنه منهم ماجد السامرائي (1995) وعبد الجبار داود

البصري (1995) وعبد الواحد لؤلؤة، وكمال خير بك 1974 وحسام الخطيب. وآثاره في النقد تتنوعُ، وتختلفُ، بتنوع أوعية النشر، وقنواته. فمنها المقالات التي كانت تنشر في الصحف والمجلات، ووقائع الندوات والمؤتمرات. ومنها الكتب التي تضم دراسات جديرة باهتمام الباحث المتخصص في النقد الأدبي، وبتوجهات النقاد في العصر الحديث. فهي كتب تضم فصولا وبحوثا كتبت في أزمنة متباعدة تتراءى فيها ديناميكية النقد المواكب لحركية الشعر، واندفاعه، لمواقع أكثر تقدمًا، ومن هذه الكتب كتاب الرحلة الثامنة 1967 وكتاب النار والجوهر 1975 وكتاب ينابيع الرؤيا 1979 وكتاب الحرية والطوفان 1982.

وهذه الكتب تتناول في الغالب والأعم والأرجح الشعر في دراسات استحوذت على انتباه الدارسين الذين عكفوا عليها وحاولوا أن يستخلصوا منها تعدد المناهج التي طرأت على توجهاته، وحددت العلامات البارزة في مساره الأدبي. فقد لوحظ – مثلا – أن لترجماته أثرًا في قراءاته للشعر، ومنهم من لاحظ وفرة اقتباساته من نورثروب فراي لا سيما كتابه تشريح النقد Anatomy of Criticism . ومن بعض مقالات إليوت Eliot وفي أقدم مقالاته التي نجدها في كتابه " النار والجوهر " يؤكد افتقار القصيدة العربية التقليدية للذروة climax التي تميز - في رأيه - القصيدة الغربية ذات البناء، والنموّ، العضويين، عن القصيدة العربية. ويلح إلحاحا شديدا على ما يعرف بالمونولوج الدرامي، بصفته مزية لا تتحقق إلا في القصيدة الجيدة. وسكَّ مصطلحات جرت على ألسنة النقاد، وأقلام الكتاب، كمصطلح التموزيين من الشعراء، والقناع، والرؤيا، والمونتاج في القصيدة، والجهْر، والتضمين، الذي لا علاقة له بمفهوم التضمين عند العروضيين والبيانيين المتقدِّمين. كذلك الرمز، وهو مصطلح مباين لما هو معروف في الأدب التقليدي، كالذي يتجلى في قصص الحيوان والطير. فالتقليديون عرفوا الرمز كالتينة الحمقاء في قصيدة إيليا أبي ماضي التي يرمز بها للإنسان الكسول الخامل، وهذا شيء مختلفٌ عن الرمز في قصيدة خليل حاوي- مثلا - فجنية الشاطئ ليست كالتينة الحمقاء،وإنما هي رموز تحيل القارئ إلى قوة تضمينية هائلة، وإلى مزيج من الكنايات، والصور، والأساطير. وفي هذا السياق لا يمل الناقد جبرا الإلحاح على ضرورة توظيف النماذج العليا archetypes في لغة الشعر، مفرقًا بين vision " الرؤيا " التي تحيل الشعر لما يشبه الرؤى المنامية في منطق يشبه منطق الأسطورة والحلم، وبين " الرؤية " التي تقتصر على الوصف الخارجي الباهت للأشياء. فالقصيدة عنده رؤيا لا رؤية.

ومثل هذه القصيدة ينبغي لها أن تقرأ في ضوء المنهج الداخلي الذي يتوقف متأملا اللغة، والصور، واطراد المجازات فيها، والموسيقى، لا في ضوء الشعارات السياسية، ولا الإيديولوجيات، ولا المناهج المسبقة المستمدة من حقول غير شعرية، كالذي يدرس القصيدة دراسة من لا يفرق بين الشعر والنثر.

ويستطيع الدارس أن يصنف بعض دراسات جبرا عن الشعر في عداد الدراسات الشكلية؛ فهو يؤمن بأن القصيدة شكل form كيفما نظرنا إليها، حتى وإنْ كان هذا النظر من زاوية المضمون content أو الموضوع theme وهذا التوجُّه لا تخطئه العين في كتاباته، ولا يغْفَل عنه ذهن. فتركيزه المتكرر على الصورة، والأسطورة، واستدعاء الشخصيات التي لها مدلولها الرمزي في الوعي الجمعي، كل ذلك يؤكد أن النقد الشكلي التشريحي غلب على الكثير مما كتبه، وإنْ لم تخل بعض مقالاته من الانطباعية لا سيما في دراسته لأعمال توفيق صايغ

(1923- 1971) الشعرية التي وقع في غرامها من النظرة الأولى. فهو يسوق التقريظ تلو التقريظ جزافا من غير تدليل، إلا الإعجاب. يقول في قصائد الديوان الموسوم بعنوان ثلاثون قصيدة: "كل قصيدة في الديوان نسيجٌ مشدود متلألئ". وتغلبُ هذه الانطباعية على قراءته لشعر الجواهري (1899- 1997)، وشعر نزار قباني (1923- 1998)، الذي يقول في بعض شعره (سامبا) إنها تشبه الملهى، والكلمات والصور تشبه الراقصين البارعين. وشعر نزار في رأيه " يلغي شعر الغزل العربي كله من قديم وحديث". وهذه مبالغة أشد بعدا عن الواقع من مبالغات أبي الطيب المتنبي(354هـ). وخيرُ ما يكشف عن هذه الانطباعية ما كتبه من نقد لشعر الشهيد الفلسطيني عبد الرحيم محمود(1913- 1948). فمما لا شك فيه، ولا ريب، أنه كتب ذلك النقد متعاطفا مع الشهيد الذي قضى نحبه دفاعا عن وطنه في معركة الشجرة في تموز (يوليو) من العام 1948 ولكن التقريظ الذي أسبغه الناقد على شعره فيه الكثير من التعسُّف، ومن صور هذا التعسف وضعه الشاعر على قدم المساواة بالمتنبي، لا لشيء إلا لأنه أطلق على ابنه البكر اسم الطيب، وكني بأبي الطيب، وهذا تعليل مثير للسخرية.

انطباعيون

وعلى الرغم من أن الانطباعية ضربٌ من الاستقراء الناقص، وتقريظ غير بريءٍ من التحيز، إلا أنها ليست عيبًا في النقد الأدبي. فثمة نقاد لهم موقعهم الرفيع في تاريخ النقد مثل جول لوميتر، وأناتول فرانس(1844- 1924)، وأوسكار وايلد (1854- 1900)، وطه حسين 1889 – 1973 كانوا يميلون في بعض ما كتبوه من نقد لإملاءات الذوق بدلا من إملاءات الضوابط، والمقاييس الفنية النقدية. وجبرا إبراهيم جبرا ليس الانطباعي الأول، ولا الأخير، شأنه في هذا شأن النقاد الذين يأخذون من كل منهج بطرف، ذلك لأن الأثر الأدبي، إن كان من الشعر، أو النثر، يتطلب من الناقد اتباع منهج، الأثرُ هو الذي يقرّرُه، فعندما يتناول شعر المقاومة الفلسطيني لا يستطيع إلا أن يكون متأثرا بالنقد الإيديولوجي، وعندما يتناول البئر المهجورة ليوسف الخال(1916- 1987) لا يستطيع إلا أن يكون تأويليا، وعندما يتناول شعر السياب (1926 – 1964) ولا سيما قصيـــدة دار جدي، ومنزل الأقنان، و شباك وفيقة، لا يستطيع إلا أن يكون ناقدا أسطوريًا يرى في القصيدة، بل في الشاعر نفسه، أسطورة من الأساطير. هذا هو جبرا؛ ناقدٌ، شاعر، تتراءى في خطابه النقدي أطيافُ مناهج، وضروبٌ متباينة من التلقي.

---

*مستخرج من القدس العربي ع 10 ديسمبر، كانون الأول 2020

1.للمزيد انظر كتابنا جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، بيروت، 2000

جمال بنورة قاصًا

غيب الموت الكاتب الفلسطيني جمال بنورة (1938- 2020) عن عمر تجاوز الثمانين بسنتين. وهو كاتب قصصي تفتح عطاؤه الإبداعي في ستينات القرن الماضي. فقد صدرت له مجموعات منها " العودة " دار القدس 1976 و" الصديق القديم " دار التقدم في القدس 1980 و مجموعة الحصار " القدس 1980وحكاية جدي، دار الكاتب الفلسطيني ، القدس 1981 والشيء المفقود (1982) والموت الفلسطيني (1986) ومن هذه الأخيرة صدرت طبعة ثانية عن دار الكرمل في عمان (1987) وصدرت له روايتان الأولى بعنوان (أيام لا تنسى) 1990 والثانية بعنوان انتفاضة، وله مسرحيتان أولاهما بعنوان (الموت ونحن على ميعاد) والثانية بعنوان (السجين).

ويقول القاص الروائي محمود شقير ما يأتي - مقيّما تجارب الراحل القصصية - فهي تجارب يغلب عليها إبراز القيم الإيجابية التي تشكل واقعا فلسطينيا مهمومًا بالنضال والكفاح والتضحية والصمود والتعلق بالأرض، والارتباط بالوطن، في مواجهة الاحتلال الفاشي، مؤكدا أن جمال بنورة لا يعبر عن هذه المضامين تعبيرا مباشرا؛ لأن التعبير المباشر عنها يفرغ العمل الأدبي القصصي من قيمته وجمالياته من حيث هو فنٌ لا شعارات. وهذا واضح وضوح الشمس في قصته " الشيء المفقود " وهي القصة الرئيسة في مجموعته الموسومة بهذا العنوان (1982).

فالراوي في هذه القصة يروي حكايته المكثفة في سرد يلقي الضوء على معاناة مناضل سجن مدة غير قصيرة عذب فيها تعذيبًا شديدًا. وحين أطلق سراحه وجد نفسه لا يستطيع متابعة حياته اليومية كغيره من الناس. واكتشف أن التعذيب أضرَّ بفحولته، وجعل منه رجلا بلا رجولة، إذا ساغ التعبير، فهو يعاني من قصور جنسي يجعله حرجًا مع زوجته ذات الجمال الباذخ والجسد المثير، وهذا ما يقلقه، ويذود عن مقلتيه لذيذ المنام، ويحرمهُ رؤية الأحلام. فينهض في آخرة الليل من فراشه أرقا يفكر بما قاله له الجلاد : " سأحرمك معاشرة النساء " ظل يظن ذلك تهديدًا، وغايته انتزاع الاعترافات، ولكن الأمر تجاوز التهديد، والوعيد، وها هو ذا في حمأة القلق يتذكر قول السجان: " سوف نمنعكم من التكاثر حتى تكفوا عن الإنجاب". ويتذكر آخر يقول له " سأخصيك يا ابن الزانية" ويسترجع ما جرى " بيده ستربنج فيه سائل أزرق. غرز الإبرة في خصيتي . لم أعرف ما كان فيها . كان شيئا حارقا جعل جسدي كله ينتفض ألماً، كأنما وصلوه بتيارٍ كهربائي .."

فالراوي يستذكر- ها هنا - ما ضيه في السجن، وما تداوله من كلام مع رفاقه في المعتقل، وإصراره على عدم الإدلاء بأي اعترافات. وهذ يشعرنا بشعور منْ ناضل ودفع ثمن مواقفه، وهذا الثمن أضرَّ بكيانه بصفته رجلا لزوجته عليه حق العشرة، وهذا سبب كاف للتفريق بينه وبين من يحب. لا سيما وأن الشكوك بدأت تساورهُ،

وتداهمه، الخشية من أن زوجته الحسناء ربما كانت تخونه مع آخرين، ولذا تبدو صابرة على الحرمان صبرًا لا يُصدَّق. فهي كالأرملة، مع أنها ليست كذلك. يقول المؤلف على لسان الراوي العليم هذه المرة: " عاد ينظر إلى زوجته التي ترقد في سكون. رأى ساقها المكشوفة فوق اللحاف كأنما تعَيِّرُه بعجزه. " وفي بعض المشاهد يقول على لسان الراوي نفسه - بطل القصة: " حاولت أن أعمل فكري بسرعة، لا يمكن أن يكونوا جادين. هززتُ رأسي . طردتُ الفكرةَ من دماغي. "

فالكاتب الذي يراوح بين الراوي العليم، والراوي المشارك، لا يفتأ يتكئ على الحوار بين البطل والآخرين من معتقلين ومن سجَّانين، وهو حوار جرت استعادته على طريقة المونولوج الداخلي. فالكاتبُ يتصرفُ بالحوار تصرفا يجعله حوارًا مباشرًا حينًا، وحينا غير مباشر. وهو حوار يضيف للحكاية وقائع ومتواليات تعمق الإحساس بمعاناة هذا الزوج الذي يشعر شعورا مذلا لتقصيره عن القيام بواجبه الزوجي تجاه شريكة حياته، لهذا يفكر بالانفصال والطلاق. وذلك في رأيها ليس حلا بقدر ما هو مشكلة أخرى.

ويحتل حنين الإنسان الفلسطيني لبلدته حيزا كبيرا في مضامين قصص هذا الكاتب، ففي قصة " الموت الفلسطيني" يتعلق البطل بإحدى النجوم تعلقا شديدا لاعتقاده بأنها دليله الهادي إلى موقع قريته التي لم يعرفها بسب ولادته خارج فلسطين، تلك القرية التي قام المحتلون بمحوها من الأرض لا من الخرائط. وعلى نحو مفاجئ تتحول القصة إلى ما يشبه المسرحية القصيرة التي تتألف من مشاهد، فإذا بهذا البطل عضوًا في مجموعة فدائية دخلت شمال فلسطين قادمة من الجنوب اللبناني في مهمة (فدائية) وقد وقعت في حصار، ومضى على ذلك خمسة أيام لم يذق أي منهم فيها طعم الرقاد. وأيديهم جميعها على الزناد بانتظار أن ينكسر الحصار، ويعودوا للقاعدة.. وفي الأثناء تداهمهم نوباتٌ من الحنين، فهذا سميح يحن لزوجته، وآخر يتمنى لو أنه لم يتزوج، فما ذنب المرأة لكي تعاني من غياب الزوج في مهمات قتالية ينتهي العمر وهي لا تنتهي؟ وآخر يتذكر أمه في مخيم الدهيشة وإصرارها على زواجه على الرغم من أنه لم يبلغ السادسة عشرة، لترى أولاده قبل أن تفارق الحياة.. ويقول أحدهم : " لا أريد لابني أن يحمل سلاحًا. ولا أن يعيش متنقلا من حرب إلى حرب. أتمنى أن يحيا طفولته يحمل اللعَبَ ويلهو بها بدلا من السِلاح ... "

ولا يفتأ الكاتب – بنورة- يتنقل بنا من هذه الوحدة لوحدة أخرى، ومن مشهد لآخر، فإذا هدأ القصف، وتراجعت أعداد القذائف، جلسوا جميعًا للعشاء. وهات يا ذكريات. ذكريات المخيم .. وذكريات الجبهة.. وذكريات أخرى في معسكر التدريب.. وتلك التي خُطبت وهي موظفة في مركز الأبحاث ببيروت. ولا تعرف خطيبها الآن في أي الشعاب محاصَر، وأي القذائف هي التي يتعرض لها هو والرفاق. ذكريات يسترجع فيها كل واحد من أفراد الوحدة حكايته مع التنظيم، وما يسببونه من إزعاج للعالم على الرغم من أنهم لم يحرروا شبرا من فلسطين.

وهذه المشاهد تتوالى في القصة كشريط فيديو، لكن المفاجأة المنتظرة سرعان ما تبدأ: " هيا ليتخذ كل منكم موقعه. بدأت المعركة الأخيرة " .

توحي القصة من البداية بأن أفراد الوحدة على قيد شبر واحد من الشهادة. فقد انتهت بمصرع الأربعة، ودخول القوة الإسرائيلية الغاشمة مكان الكمين حيث الجثث الأربع، فقال قائدهم المتغَطْرس : وأين الباقون؟ لا أصدق نفسي . لقد قاوموا وكأنهم أضعاف هذا العدد . إرادة الموت عندهم من إرادة الحياة. "

ويحاول جمال بنوره في قصصه هذه استخدام، أو توظيف – بكلمة أدق – تقنيات سردية متعدده في بناء القصة. فقد لاحظنا في قصة الشيء المفقود مراوحته بين السارد العليم والسارد المشارك، واعتماد المونولوج الداخلي، وتيار الشعور وسيلة لاستعادة ما مضى من وقائع قبل بدء الحكاية التي هي موضع اهتمام الراوي زمن حكايته للقصة. واتسع لديه نطاق الحوار، وفضاء الملفوظات لأشخاص عدة: الزوجة، والمعتقلين، والجلادين، وآخرين ممن كانوا يحثونه على الزواج، أو يعارضون اختياره .. وفي هذه القصة- الموت الفلسطيني - نجد نموذجا آخر يغلب عليه الحوار، فتغدو القصة قريبة من المسرحية التي تتألف من مشاهد بعضها يجري في الحاضر، وبعضها جرى في السابق. بل مضى عليهِ زمن طويل أو قصير. وقد جرت استعادة هذه اللحظات في الوقت الذي يكون فيه القصف على المحاصرين قد خفَّت حدته، وتراجعت فيه أعداد القذائف. ويمنح المقاتلون استراحة أوما يشبه الاستراحة إذا جاز التعبير، فينطلقون على سجاياهم في أحاديث هي جزء من الذكريات، وهذه الذكريات على الرغم من أنها وقائع إلا أنها تتخذ - ها هنا - هيئة الحوار، أو السيناريو. وهذا التنوع، في الواقع، يجعل من قصص جمال بنورة قصصًا لا تخلو من تشويق، على الرغم من أنها قصص تقليدية تذكرنا بالرواد من كتاب القصة، من أمثال: محمود تيمور، ويوسف الشاروني، ويحيى حقي، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الإيراني، والعراقي محمود أحمد السيد.

---

*مستخرج من صحيفة القدس العربي ع 16 ديسمبر (كانون الأول) 2020

جمال ناجي
وَوَهجُ الخطوةِ الأولى

في العام 1982 صدرت الرواية الأولى للكاتب المرحوم جمال ناجي(1954- 2018)، وهي الموسومة بعنوان الطريق إلى بلحارث، عن رابطة الكتاب الأردنيين، مذيلة بكلمة أنيقة من الروائي الراحل سالم النحاس. وقد تناول هذه الرواية كثيرون، وتباينوا بين مقرّظٍ، ومنتقد، ومنهم من وجد فيها باكورة المؤلف التي تنبئ، بلا ريب، عن ميلاد كاتب مبدع سيكون له شأنٌ ما في مستقبل الرواية. وفي ذلك الوقت (1983) كتبتُ دراسة قصيرة عن الرواية، بعنوان " البطل الإشكالي في الطريق إلى بلحارث " نُشرت في مجلة « المنتدى « التي دأبت على الصدور شهريا بدبي[1] بعناية القاص المصري إبراهيم سَعْفان، وقد أعدْتُ نشر المقال بعد زمن غير قصير مع مقالات أخرى في فصل من كتابي « الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993 « الصادر عن دار الكرمل للنشر والتوزيع [2] عام 1994.

وأيا ما يكنِ الأمر، فإن العودة لقراءة هذه الرواية الآن، بعد رحيل المؤلف، أمرٌ يقتضيه التذكير بفضائل الكاتب الراحل، الذي فقدناه وهو في أوج عطائه، وذروة إبداعه، وبهائه، إن كان في القصة القصيرة، أم في الرواية.

شخوص

وفي الطريق إلى بلحارث عدَدٌ من الشخصيّات، التي أقام المؤلف عليها مشروعه السردي هذا، كعماد، وهو من خريجي معاهد المعلمين، شاعرٌ في نحو الرابعة والعشرين من عمره، يتوق للسفر للعمل في إحدى دول الخليج، ونادية فتاة شابة في مثل عمره، وكلاهما من أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين بعمان. وكلٌ منهما يحبُّ الآخر، وينتظران الظروف المناسبة للخطوبة، والاقتران، ثم الدخول في القفَص الذهبي. فالعلاقة بينهما تكاد تكون علنية، لأن نادية تزور والدة عماد في البيت. ومن هذه الشخصيات الأستاذ علي – مدرس الرياضيات- وزوجته، التي تنتظر مولودًا، وهي في شهرها التاسع. (ص25) وقد فعلت ذلك بعد مخاضٍ صعْب داهمها في الطريق، وأهدت بَعْلها طفلا سماه فجرًا، لأن الولادة كانت عند الفجر(ص37) ولكن الطفل – للأسف- لم يعش إلا يومًا واحدًا فارق بعده الحياة. (ص41)

ومن هذه الشخصيات منصور – شقيقُ نادية- الذي التقاهُ عماد مصادفةً في مقهى جوزين بجدة. (ص15) وشاءت الأقدار – وما أكثر ما تشاء!- أن يغادر الاثنان جدة نحو القنفذة على متن سيارة واحدة برفقة عدد من المتعاقدين القاصدين هدفا واحدًا. ومن هذه الشخصيات أيضا أبو عايظ، وهو سعودي يعمل مراسلا في المدرسة التي يعمل فيها كل من منصور، وعلي، وعماد. ومعيظ، وهو أيضا مدير المدرسة الذي لا يأنس لعلاقة (أبو عايظ) الحميمة بمنصور، ويحاول إقناع الأستاذ علي بالعدول عن الاستقالة، وتجديد عقده، لكنَّ محاولاته هذه تنتهي بإخفاق ذريع، وفشل فظيع. أما ظفرة، فهي الشخصية النسائية الوحيدة التي تؤدي دورًا ثانويًا جدًا في الرواية، ونستطيع أن نقول: إنه ليس دورًا، إذْلمْ يترتب عليه أيُّ تغيير في مسارات الرواية. فجلُّ ما يعرفه الراوي، ويذكره عنها: أنها تدير مقهًى، وأنها سوداء البشرة، وذات بنية جسدية لا تخلو من إثارة، أوْ هذا ما يظنُّه - على الأقلّ- كلٌ من (أبو عايظ) ومنصور (ص31- 32) فكلٌ منهما يطمع في قضاء ليلة حمراء معها، وليكنْ ما يكون. على أنَّ الحديث عنها، والإشارة إليها، يجريان من خلال الأحاديث، والحوارات المتبادلة، بين منصور وعماد، أو بين منصور و(أبو عايظ) أو بين عماد و(أبو عايظ). ويقتصر حضورها الشخصي، في مجريات الرواية، على حفل زواج (أبو حربان) ابن شيخ القرية، فقد اسْتُقْبلتْ بالاحتفال بصفتها الراقصة الوحيدة، وكان الترتيب أن يستضيفها منصور في البيت المشترك الذي يقيم فيه مع عماد، لكنَّ ما حدث، وفاجأ الجميع، أن منصوراً أصيب بعارضٍ صحّيّ، ولم يكن هذا العارض الصحّي بسيطا، وإنما قاتلاً كان.

يقولُ عماد في مونولوج داخلي تنتهي به الحكاية:

»اخترقتْك الحمّى كالرمح يخترق جسد المحارب، ربما كنت محاربًا، وربما لم تكن كذلك، ماذا سأقول لنادية عندما أعود إليها بجثتك؟ هل أستطيع مواجهتها، وهي التي كتبت لي كثيرًا عنك.. وحدثتني» (ص110)

خيبة وإحْباط

وربَّ سائل يسأل: ما الموضوع الذي تقوم عليه حكاية الرجال الذين تتبَّع الراوي ظروفهم في مشروع المؤلف السردي؟ قد يجيب الدارس عن هذا السؤال بالقول: إن الموضوع الأساسي هو ما جرى لمنصور، والخيبة التي حصدها عماد من رحلته المضنية هذه إلى قرية بلحارث. فمنصور كان، وما يزال، وفقا لمسارات الرواية، متحمّسا للعمل في تلك البلدة، وفي تلك المدرسة على سبيل التعْيين، ومطمئنًا لعلاقته الحميمة بأبي عايظ، على الرغم أن تلك العلاقة لا تقوم على التوازن بين النظيرين. ولهذا يُنظر إليها على أنها صداقة لا تخلو من ريبة. وهذا ما تكشَّف عندما اتضحت الأسرار، وذاعت الأخبار، فأبوعايظ يصنع الخمرة من مواد محلية، ويشاطره منصور مجالسَ السكر عند حافة الوادي. ليس ذلك فحسب، وإنما يشاطره أيضا تعاطي (القات) الذي يحصلان عليه من بعض اليمنيّين، وهو شبيه بالمخدرات، وتأثيره في متعاطيه كتأثير الأفيون، يقول منصور لعماد « ينقلك إلى عالم آخر.. إلى دهاليز غيبية.. وذكريات لم تحدث أبدًا. إنه صانع ذكرياتٍ لمن لا ذكريات له. تأكله كالأرنب، ثم تضع ما يتبقى منه بين اللثة وجلدة الخد داخل الفم (وهذا ما يسمى التخزين) وتستمر في امتصاص العُصارة.. حينئذٍ تبدأ بالنسيان.. والانتقال إلى عالم آخر يا عماد.. ترى أشياءَ لم تعهدها.. هل تشاركنا البسطة؟؟ « (ص62)

يرفضُ عماد، بدوره، هذه الدعوة، وأخيرًا جاءت وفاة منصور، وقبل ذلك إصابتُهُ بالحمّى الشّوكيّة، لتضع حدًا مأساويا لتلك العلاقة.

فموضوع هذه الرواية، إذاً، موضوع بسيط، فأنْ يسافر عماد، أو منصور، أو آخرون، ويلتقون في مقهى، أو في سيارة جيب، ويتنقلون بين جدة والقنفذة.. وأن يعانوا من ضبابيّة الطريق، وقسوة الصحراء، وأن يصلوا بعد عناء، وأن يلتحقوا بأعمالهم، وأن يتلقى عماد بصفته متعاقدًا جديدًا 5000 آلاف من الريالات دفعة واحدة (ص39) وأن يحلم بالغنى، وبالسيارة (ص29) وبالزواج من نادية، إلخ.. فذلك كلُّه أمرٌ طبيعيٌ، ومتوقَّع، في مثل هذه الحال، ولا شيء فيه يخالف ما هو معروف، وسائد، في علاقات الناس، وحياتهم اليومية. إنما الشيء الذي كسَرَ به المؤلف حاجز التوقع هو الموت المفاجئ لمنصور، ذلك الذي صوَّره لنا الراوي كتلة من النشاط، والمشاعر الدونجوانية، فهو المحبُّ للحياة، المتشبث بها، الذي يميل ميلا شديدًا للهو، بعيدًا عن التزمُّت، أو التحفُّظ، فعندما تحدث مع عماد عن الحب، واعترف له الأخير بحبه فتاةً في المخيَّم، ألحَّ عليه أنْ يذكر له اسم تلك الفتاة كثيرًا:

- لا أطلب منك سوى ذكْر اسمها. لمَ تخاف؟ أنت دائم الخوف. أنت...

يقول عماد مؤكدًا أنه لا يخاف

- فاطمة. اسمها فاطمة.. هل ارتحت الآن؟

فيعلق منصور فورًا

- أنت كاذب!

ثم يصمت قليلا ليقول بعيد ذلك

- إنها نادية يا عماد. نادية.. أختي.

يقول ذلك دون أن يبدي شيئًا من السخط، أو الغضب. ولذا ينظر إليه عماد قائلا في نفسه: أيُّ خليط عجيب من الرجولة، واللامبالاة، والقسوة، والشهوة، هذا الرجل الذي هو منصور؟ فالموقف الذي كان يخشاه اتضح ألا شيء فيه يدعو للقلق، أو الخشية. فمنصور لا يمانع في أن تقوم علاقة بين شقيقته نادية وعماد، ما دام الهدف هو الخطوبة والزواج، وذلك أنه كان قد اطَّلع على إحدى رسائل عماد بالصدفة، فعرف سره، وكتمانه لتلك العلاقة. فهو- أي منصور- رجلٌ نستطيع وصفه بالمتحرر من عُقَد الرجل الشرقيّ، ولكنه سرعان ما قضى في المكان البعيد الذي قدر له أن يلاقي حتفه فيه، ليعود محمولا على طائرةٍ مروحيّة من القنفذة إلى جدة، ثم بالطائرة إلى عمَّان. فبدلا من أن تتحقق أحْلامه – مثلما كان يتوقَّع- فُجعَ به الجميع، بمن فيهم عماد، ونادية، وذووه .

فضاءُ النصّ

على أن الشيء اللافتَ، في هذه الرواية، هو موقفُ الراوي المشارك من واقع الحياة في تلك البلدة النائية في القنفذة. وقبل ذلك، تلك الرحلة الشاقة التي تستغرق بضع عشرة ساعة عبر الصحراء، بما فيها من قسوة الطبيعة القاحلة، الحارة، وما فيها من رمال متحركة رجراجة، وما تفرضه طبيعة الصحراء من احتمالات الضياع،

وعدم التعرف على الطريق التي تؤدي إلى الغاية المنشودة، والبلدة المقصودة، فالاستدلال بالنجوم يحول دونه السحاب حينا، وحينا عواصف رملية، وترابية، وظلمة دامسة. ولعل هذا هو ما لفت نظر الذين اهتمُّوا بالرواية، ووجدوا فيها عملا جيدا يستحقُّ أن يدرس، وأنْ يُسْتشرف فيه مستقبلُ كاتبٍ روائي مبْدع. فالبيئة، والمكان، يحتلان فيها الصدارة، فلا الشخصياتُ هي التي تحظى بأولوية الكاتب، ولا الحوادثُ القليلة التي طرأتْ على هاتيك الشخوص. ففي المشاهد الوصفية للمكان حضورٌ ساطعٌ، ومكثّفٌ، ومطَّردٌ.

يقول في وصف القنفذة ما يأتي:

"بيوت طينية، سوق صغير بشوارع ترابية، دكاكين، هواءٌ دبقٌ، وحارٌ .. دراجاتٌ نارية.. سياراتٌ جيب.. مقاهٍ واسعة. مقاعد طويلة. عمّال يمانيون. أباريق شاي فوق مناضد متسخة. ذبابٌ شرس. ميناءٌ عتيق يستدير في شاطئ ضحْل لبحر يُهيْمن على الغريب بشكل أسطوري.» (ص38)

فالراوي ها هنا – وهو عماد- يتحدث عن المكان متأثرًا بما فوجئ به من انطباعات تجلُّ على الذكْر، وتدقُّ عن الوصف. أما بلحارث، فهي أكثر بؤسًا من القنفذة: " طرقاتها ترابية. بيوتها حجرية عتيقة. أو عُشَش. وتلالها قرمزية صغيرة. أشجار الدوم، والأراك، على حافة الوادي. بلحارث أصبحتْ وشما داكنًا يتخلَّلُ غربتي.» (ص50) فإذا تعدى القارئ الفضاء الخارجي إلى الداخل، حيث الراوي، وجد مشهدًا لمدرسة لا تصلح أن تكون شيئاً «المنطقة موبوءة بالأفاعي، والعقارب السامة. ذات مرَّة سقطت أفعى غليظة من سقف إحدى غُرَف التدريس المصنوع من الشوك والخشب، فالتقَّتْ على أحد المقاعد أمام الأستاذ منصور الذي كان يشرح درسًا في اللغة العربية، ولو لم يعاجلْها بالعصا التي كان يحملها لحصلت مصيبة.» (ص95) ويقترب بنا المؤلف من منزل الراوي، فهو «بيتٌ ذو سقف محدوْدِبٍ. وجدران ملتوية ناتئة. تتحول تدريجيًا إلى ما يشبه قبرًا مظلمًا بفعل السناج الذي يتصاعد من (البابور) ويلتصقُ بالسقف.» (ص50) تُضاف إلى هذه المشاهد التي تعبّر عن تبرُّم الراوي – عماد- من المكان، وشعوره بالتقزز من كلّ ما فيه، تأتي مشاهد الصحراء بما فيها من تقلُّبات، وأهون ما تأتي به تلك التقلبات هو الحمى الشوكية، التي قضتْ على منصور، وكادت أن تقضي من قبلُ على عمادٍ نفسه، لولا ذلك الباكستاني الذي يدَّعي أنه طبيب، وهو في الأصْل ممرِّض (ص92)، وعلى الرغم من هذه الادِّعاءات استطاع أنْ ينقذ عمادًا بوساطة إبر الروزكين(ص92). ولعلَّ في موت اثنين في الرواية؛ فجر، ومنصور، بسبب الطبيعة القاحلة للمكان، أكبر دليل على أنَّ هاجس الرواية هو تصوير المصاعب التي يعانيها المغتربون في ذلك الصِقْع من الجزيرة.

الراوي

أما الطرقُ المستخدمة في سرد الكاتب للمتواليات، والوقائع، فهي من الأسباب التي تدعو للوقوف عند هذه الرواية وقوفَ المسْتَحْسِن، المستجيد، لما يقرأ. فالكاتبُ- ابتداءً - يتكئ على الراوي المشارك الذي ينهض بدور رئيس في الأحداث. وقد يسَّر عليه ذلك استخدامُ تقنيتين سرديتين؛ هما المونولوج الداخلي، والتذكر القائم على استعادة الماضي. وهاتان التقنيتان السرديتان تطغيان على الرواية، بصفة شاملةٍ، وعامة. ففي أعقاب الحديث القصير الذي دار بين الراوي ومنصور عن ظفرة، وما تتصف به من إثارة، يتذكر عماد - بصفته بطلا للرواية،

لا راويا فحسب- حبيبته نادية في عمان « نادية لها قامة ممشوقة كعود الخيزران، نحيلة، بيضاء البشرة، متوردة الوجنتين، فمها لؤلؤة إذا ضحكت. لا تستثير مكامن الشهوة. التي يتحدث عنها منصور " (ص33) و هذا الوصفُ يذكره عماد من باب التداعيات التي تداهم وعْيَ بطل الرواية نتيجة ما سمعه عن ظفرة. ويرتبط به حديثه اللاحق عن اللقاءات: «كنت أنتظرها عند موقف السيارات أيام الخميس. أصطحبها إلى المطعم.. أو المتنزَّه... نتحدَّث كثيرا عن المستقبل، والزواج، والأطفال ونحلم ببيت جميل نزرع حوله الأزهار.. والأشجار المثمرة..»(ص33)

ومن التداعي الحرّ إلى المونولوج الداخلي، فعند حديث منصور عن قرب وصول الجيب إلى القنفذة قائلا «بعد ساعات ستكون في جيبك خمسة آلاف ، سأله عماد: مقدمة السكن؟ فضحك منصور.. وغاب عماد في حوار داخلي، يقول في نفسه « هل أنا في حلم؟ لم يبق حتى الآن في جيبي إلا عشرون ريالا، وحتى هذه بقية مبلغ استدانته أمي من البقال (أبو حليم).. بعد أن تأكد أنني سأسافر.. خمسة آلاف من الريالات. دفعة واحدة؟! لعلني أهذي.. كدمات تلك الأيام البائسة ما تزال آثارها على بدني.. أهكذا يكون الانتقال من الفقر إلى الغنى؟ من الانسحاق إلى البذخ؟ دون مقدمات؟ هل سيصدق أبو حليم أن الفتى – عماد- الذي يحمر وجهه خجلا كلما طلب منه أن يزن له السكر أو الأرز بالديْن، ذلك الفتى سيصبح بعد ساعات مالكا لمبلغ 5 آلاف من الريالات... عدا رواتب الأشهر القادمة التي تنوف على العشرين ألفا؟"(ص29) ومثل هذا كثير جدا في الرواية. فعندما سأل منصورٌ عمادًا إن كان أهله قد جاءوا لوداعه في المطار، تراءت له نادية فورا.. وأغرق في حوار مع نفسه عنها، وعن ذاته، وعن منصور « ماذا لو رأيتَ صورتها – نادية- في جيبي ؟ أو إحدى رسائلها ماذا ستفعل؟ قد تصابُ بالجنون.. لكننا هنا متوحِّدان في صحراء لا ترحم... أليس كذلك يا منصور؟ المسألة أخطر بكثير مما أتخيل. قد يغضب. قد يبصق بوجهي. قد يبعث لنادية برسالة تحطِّم كلَّ شيء» (ص24)

علاوةً على هذه المزية في نسيجه السردي، ومحكية الروائي، ثمة ملاحظة ينبغي الوقوف عندها، وهي الاقتراب بالرواية من القصة القصيرة، أو لنقل- بكلمة أدق- من الرواية وحيدة الحدث، أو ما يعرف لدى الغربيين باسم النوفيلا Novelette ولعل القارئ، إذ يمعن النظر في الفقرة الآتية، يلاحظ أن الكاتب جمال ناجي يكتُب الرواية بأسلوب قريب من القصة القصيرة: «قسماتُ وجه منصور تتقلص الآن.. يشعل سيجارة أخرى..سيقول شيئا.. ها هو يضع رجلا فوق أخرى..يتكئ بيده اليمنى على الطاولة..أفضِّلُ أنا دائما التمدُّد على السرير .. والاسترخاء..أطباء القلب ينصحون بالاسترخاء .. لست مصابًا بمرض في القلب.. يريد أنْ يقول شيئا..تقاطيعُ وجهه.. ونظراته.. توحي بذلك ..» (ص68) فهذا الرصد لحركات الشخصية، وما يدور في عقل الراوي من أفكار عنها، بعباراتٍ قصيرةٍ، مجزأةٍ .. تخلو من الروابط، رصدٌ يذكِّر القارئ بالقصة القصيرة،

وهذا لا يعني أن المؤلف جمال ناجي يقدِّم لنا في هذه الرواية قصَّة، مثلما ظن بعض النقدة، وإنما هي رواية مكثَّفة، ولا جَرَمَ أن السَرْد المكثَّف فيها منْ مزاياها التي تدعو للاسْتحسان.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 15 حزيران- يونيو 2018

.1انظر العدد الأول، شوال، 1403هـ آب (أغسطس) 1983 ص62

.2خليل، إبراهيم: الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993 ، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع ، ص ص 35- 42

جهاد أبو حشيش روائيًا

تعتمد رواية جهاد أبو حشيش الثالثة تفاحة العابد(دار فضاءات، 2019) على حبكة لا تخلو من غموض مصدره تلك الشخصيات التي تتشابه، وتختلف، في معترك الحياة.

فثمة امرأة باسم (تاليا) توحي، بما تقوله عن عشيقها عواد، أنها إما جاسوسة، أو يستخدمها الجواسيس لإيقاع الرجل، هو، والشركات، أو الوكالات، التي يديرها بمشاركة أخيه المناضل السابق سيف، وتوريطها فيما لا ينسجم مع القانون. فهي لا تُكِنُّ له ذرة واحدة من الاحترام، أو التقدير، على الرغم من أنها لا تنفي علاقتها الوطيدة به، إن كان الأمر على مستوى العمل أي: (البزنس) أو على مستوى العلاقات الغراميّة في السرير. فهو- باختصار - يشبه بالنسبة لها " الحذاء القذر الذي لا بد منه لصَوْن القدمين نظيفتين " (ص10). وأما منال، فتتحدث عنه بلهجة أكثر توترًا، إذ لا ترى فيه سوى مُغتصب لا يكف عن التهامها، وإذلالها، ولا يفتأ يسْحَقُها تحت حذائه مثلما يسحق حشرة ضارة (ص13) وتتوعده بدفع الثمن(ص14).

ومنال هذه يعود المؤلف إليها بعد نحو 50 صفحة من السرد القائم على تعدّد الأصوات، واختلاف النَبْرة، فقد جاءها عواد على حين غرّة، فلما فتحت الباب، اكتشف أنها قد تأنقت، وارتدت من الملابس أكثرها إغراءً، وإثارة، وكأنها على موعد مع عشيق. وسألها فورًا عن سبب تغيير قفل الباب، فادَّعت أنها قامت بتغييره بسبب غيابه الطويل، وخَشْيَتها على نفْسِها من الطفيليّين. وفي هذه الشَذْرة من الرواية يتعرف القارئ على (عواد) الذي ترك زوجته عائشة، وابنه عادل، وابنته عصرية، وغادر البلاد بعد أن أقنع أخاه (سيف) بمشاركته في صفقاته، وتجارته غير الشرعية، على الأرجح.

وكان قد يئس من ابنه عادل، الذي يشبّهُهُ بكوْمَة قش، لا تضرّ، ولا تنفع. ولهذا يريد من منال أن تجود عليه بولد ذكر يرثه بعد موته، كُرْها، إن لم يكن طوعًا، فهي لا تريد الحمل، و الولادة، حفاظا على قوامها الرشيق، لكنه، فيما يشبه الاغتصاب، عاشرها تلك الليلة في بيتها السري في الشونة الجنوبية. وما هي إلا أيام معدودات حتى ظهرت عليها إمارات الحَمْل، ففرح بذلك كثيرًا، ودار يرقص في المستشفى، صارخًا وسط الناس:

– ولد. أريد ولد (ص69).

المناضل السابق

في اللقاء السريع الذي جمع بين عواد، وأخيه سيف، في بيتهم القديم، ذلك البيت الذي تظهر عليه علامات الفقر قياسًا بالفخامة التي ينماز بها بيت عواد، يلمّح سيف لماضيه في الثورة، بيد أن المؤلف أتاح لهذا المناضل السابق في فِصْلة أخرى أن يصرّح بالكثير، ويُفصِحَ عن ذلك الماضي بما هو أكثر. فثمة صوَرٌ لشهداء سقطوا سقوط الأبطال في عمليات فدائية تزيّن الحائط. وتطرَّقَ لتردُّدِهِ في الانتساب لأكثر من فصيل، فانتسب أولا للشعبية. وهي التي ملَّ منشوراتها الإيديولوجية، وضاق ذرعًا بالفروق بين الماويّين واللينينيّين، فترك هذا التنظيم مُفضِّلا (فتح) فهي الأكبر، والأقوى (ص 60). على أنه لم يترك بابًا من أبواب الثورة لم يطرقه، وانتهى به الأمر سجينًا، وبعد أنْ أفرج عنه غادر إلى بيروت، بَيْدَ أنَّ الرفاق لم يرحّبوا به، ذلك لأنه لم يكنْ ممن يسكتون على الممارسات الخاطئة، وفي مقدّمتها ما عُرف عن (أبو الأمين) وشاع من أنه يسطو على بعض مخصَّصات العناصر، وبدلا من أن يُعاقَبَ، ارتقى، وأصبح قائدًا. لذا لم يأتِ اتفاق أوسلو من فراغ، بل كان ثمرةً مُتوقَّعة لاختلاط الحابل بالنابل(ص 61). وتذكر لقاءً جمَعَهُ بأم الشهيد نايف، فقد وبّخته، وبصقت في وجهه، وقالت له: يا قِلّة هلا! وذكرتْ أنّ السلطة أوْقَفَتْ تعويض الشهيد - على قلّته - مما ترك ابناءهُ، وأمّه، فريسة الجوع، والظمأ.

في الأثناء تذكر ما قاله (عواد) عن شراكتهما، وأنه يستطيع توظيف من يشاء من المناضلين الذين ضاقت بهم السبل، وأعيتهم الحِيَلُ،وأصبحوا بلا عمل، فقرَّر أن يشارك أخاه، وإن كان يشك في شرعية تلك التجارة، وما يعقده من صفقاتٍ تدرُّ عليه الملايين.(ص62).

بداية الحكاية

إذا افترضنا أنّ (عادلا) هو محورُ الحكاية في " تفاحة العابد " فإن الرواية تبدأ – تبعًا لذلك - بالإشارة للتفجيرات التي وقعت متزامنة في ثلاثةٍ من الفنادق في عمان ليلة 9 نوفمبر – تشرين الثاني من العام 2005. وهذا الحَدَثُ أشير إليه في غير رواية، منها رواية " رغباتُ ذاكَ الخريف " لليلى الأطرش(2010)، ورواية الهامش(1) لخالد سامح(2020). كان عادل، وصديقه عاصم - أخو العريس - يشاركان في زفاف في فندق الراديسون زاس عند وقوع التفجير، وقبيل تقديم قوالب الغاتو بثوانٍ وقعَ ما وَقَع، ومع أنّ الروائيَّيْن الآخريْن يكتفيان بالإشارة لهذا، نجد المؤلف يستطرد في وصف ما أصاب الحضور من هَلعٍ، وارتباكٍ، عمّ المكان. وتوقَّف لدى عصْريّة التي راحت في هذا الجو تبحث عن أخيها عادل في غياب عوّاد الأب، انتهى المشهد في المستشفى حين وقع بصرُها على عادل، وقد غُلف معظم جسمة بالجبْس، فلا ريبَ في أنَّ إصاباتِهِ ليست طفيفةً، ولا يسيرة. عند عودة الأب اسْتشاط غاضبًا في وجه الأطباء، صائحًا: أريد عودة ابني كما كان، وهذا بالطبع ما لمْ يكنْ. فقد أفهمه الأطباءُ، لاحقًا، أنَّ ابنهُ سيواصل حياته اليوميّة كالعادة، إلا أنه سيعيش عاجزًا عن ممارَسَة الجنْس، فهو بكَلمةٍ أدقّ: خَصِيّ، أو كالخصي(ص41).

ويُقبل عادل، بتأثير من وضْعهِ الصحيّ، على القراءةِ، إقبال شقيقته عصرية التي درست الإنجليزية في الجامعة، وأصبحت مترجمةً في شركة سياحيّة كبرى، قبل أنْ تغدو نائبًا في البرلمان. غلَبَ على قراءاته علمُ

النفس، فكأنه يبحث فيه عما يساعده على فهم حالته الشاذة هذه. وفيما كان ينْظُر في كتاب غريب العنوان " المرأة المخصيّة" فوجئ بامرأة تقتحم عليه متعة القراءة، قائلةً " الكتاب الذي في يدك لفتني، أنا جارتُكم سَماح. عيادتي في أوَّل الشارع" (ص74).

ودون أن يعرف السبب أَرِقَ تلك الليلة، وهو يفكر بتلك المرأة التلْحَمِيَّة التي دَرَست الطبَّ في هيدلبيرغ- ألمانيا. واقترنت بشاب مصري (أنيس) غير أنَّ زواجهما لم يكن موفقا، لهذا انفصلا، فعادت لبيت لحم في العام 2007 وقد ترسَّخ لديها رأيٌ خاصٌ في الزواج، وفي الرجال. كانت أمها قد تُوفّيَتْ، أما جدَّتُها، فقد تركت لها شقة في دير غبار(ص 85) حيثُ المنزل الذي يقيم فيه عادل.

بعد اللقاء الأول بينهما في الشرفة باتت هاجسَهُ الذي لا يفارقه، لا في المنام، ولا في الصَحو. لقد وقع الرجل في الحبّ، وغرق فيه حتى أذنيه. يَنْظر في الكتاب ليواصل القراءة، فتبرز له بين السطور، وفي سواد الكلمات. وتراءى له أنه يمكن أنْ يتخذها شريكة حياته. فحين زارته ثانيةً، تحدّثا عن العلاقة بين الرجل والمرأة، وكان حديثها خلافًا لحديثه هو، إذ انصبّ على صداقة لا موقع فيها للقسمة على اثنين: ذَكر وأنثى، وهذا بالطبع لا يروق له، كونه يفكر بها من حيث أنها امرأة، ويمكنه أن يقترن بها، إن لم يكن عاجلا، فليكن آجلا.

السمكة والصنارة

عندما أشارَ في حديثه معها للحبّ، والزواج، حدثته عن تجربتها المريرة مع المصري أنيس، الذي لم تكن تطيق البقاء معه تحت سقفٍ واحد. فقد كانَ يطؤُها غصبًا، وعندما تصدَّت له ضربها، وطلَّقها، ورماها في الشارع (ص144). فكأنَّ تجربتها مع ذلك المصري خلقت لديها عقدة نفسية هي كراهية الزواج. لكنَّ شعورًا بالثقة بدأ يطغى على موقفها من عادل، مما دعاها لتأكيد الرضا عن هذه العلاقة. إلا أنَّ عادلا، ومن باب الاحتراس، قال بغموض لا يُبين: إن لديه مشكلة ما تمنعه من الحبّ، وتمنعه من أنْ يكون الرجل الذي يُسْعِدُها. وكانت هذه الكلمة الغامضة سببًا في حيرة سماح التي بدأت تتساءَل: ما المشكلة التي تمنع رجلا من الحبّ (ص146). بتكرار اللقاءات، وتزايد معرفة كل منهما بالآخر، ازداد التقارب، وفي أقلّ ما يمكن من الوقت دُعي الكثيرون لحضور حفل الزفاف. وفي مقدمتهم، العمّ سيف، الذي حاول أن يستغل الفرصة لتمرير صفقة ما بمساعدة (عَصْرية) عضو مجلس النواب، مما أدى لبعض التوتر بين الاثنين لاحظته عائشة - أم العريس. ومضت الأمورُ على ما يرام. وفي ليلة "الدخلة " عرفت الطبيبة سماح ما الذي عناه بقوله: إن لديه مشكلة تمنعه من أن يكون الرجل الذي يسْعد المرأة. (ص173)

وتتعاقبُ المشاهد التي تنمُّ على شدة التصاق سماح بعادل، على الرغم مما يعانيه. يتردَّدان على شارع الوكالات، وعلى مطعم هاشم وسط البلد، ويزوران الأم عائشة، ويسمع عادل للمرة الأولى من عَصْريّة أنَّ الشركات، والوكالات، التي يديرها عمه سيف لصالح أبيه، ذات صلات تجارية مشبوهة، وأنهم، في هذه الحال، عرضة للإفلاس، والملاحقة في أيّ طارئ. تقول هذا اعتمادًا على (أيْهَم) - زوجها - وعلى مصادر خاصَّة أخرى. في الأثناء تتلقى سماح من أحد مستشفيات لندن نتائج التحليلات الخاصّة بوضع عادل الجنسي. وفي التقرير ما يفيد أن النتائج إيجابية، ولكنهم يحتاجون لفحوص أخرى، ولا بدَّ من حضور المصاب. تزامن ذلك

مع تظاهرة انطلقت من الدوار الرابع أبلت فيها عصرية بلاءً حسنا، وصفَّق لها كلٌ من سماح، وعادل، تصفيقا حارًا.

في لقاء جمع بين عصرية، وعمها سيف، في مكتبه، تحاورا حوارًا متوترًا، فهو يريد عن طريقها تمرير صفقة تختص بعطاء الطريق الصحراوي، وهي ترى في ذلك فسادًا. وينتهي لقاؤهما بما قاله سيف:" بسيطة يا سعادة النائب. هذا آخر زمن. يا عيب الشوم ".

وتابعت عصرية الحديث في هذا الموضوع مع عادل، وسماح، فأخبرتهما أن كل المعطيات التي توصلت إليها تؤكد أن عوّادًا – والدها – على علاقة بالمافيا الروسية، وبعصابة لغسل الأموال، وأن لشركاته صلةً ببعض التنظيمات المسلَّحة. وبعض البيانات تؤكد أن له صلاتٍ متينَةً ببعض أحزاب المعارضة. وهذا يمنعها من التعاون مع عمها سيف لتمرير بعض الصفقات المستعصية. إذ لو تم شيءٌ كهذا، ففيه إساءةٌ لسمعتها من حيث هي عضو في البرلمان. وفي الأثناء ذُكرت إشارةٌ لموضوع عادل تضمَّنَتها عبارة سماح: " سأبذل جهدي قبل سَفرنا إلى لندن " (ص206)

أسرار النساء

في فِصْلة غير متوقّعة يأخذنا الكاتب في رحلة عبر عالم عائشة التي سبق للقارئ أنْ عرفها، وعرف ما يقوم به عواد - زوجها - من ضرب لها مبرح بالحزام العريض. فقد تزوَّجها صغيرة، وكانت معاملته لها كما لو أنها جارية، يخشى عليها من الطير الطائر، ويُكرِهُها على الاحتشام في أي مكان يكونان فيه، مع أنه نسونجي، كثير الطيْش. وقد باحت في هذا المونولوج بما لا يعرفه غيرُها. ففي أحد أكياس السماد عثرت على سلاح مما كان يتّجر به، ومع ذلك لم تش، ولم تعلن، فكانت مكافأته لها مزيدًا من الضَرْب، والرَكْل، بقدميه.(ص210) وفي الفِصْلة التي تليها يعرفنا بالطبيب صايل، والد سماح، الذي قدَّم نفسه لعادل موصيًا بابنته. والواقع أن القارئ يفاجأ - بلا ريْب – بهذا، فلم تذكر سماح سابقا أي شيء عن أبيها، وأنه طبيب ثمانيني في أكبر مستشفيات لندن، ومثل هذا الشيء لا يمكن إخفاؤه.(ص213) وفي الفصلة التالية نجد عادلا، وقد تمدَّد على السرير في غرفة العمليات، واثقا من أنّ العملية الجراحية التي سَتُجرى له فيها الشفاء (ص218) وسيعود بعدها رجلا فحلا مكتملَ الرُجولةِ.

أنمار ابنُ مَن؟

وفي الختام عاد عواد بجواز سفر أمريكي إلى عمّان، ونزل في الفندق، واستقبلته (لَيان) وبعض المستخدمين، ثم أبلغته على عجل بما رتبته تاليا التي سبق للمؤلف أن ذكرها في الفِصْلة الأولى من الرواية، فهي تخبره- أي تاليا - أن الجماعة رأت أنْ تريحه، وأن تسحب الملفات كاملة منه، وان تعْهَدَ لشقيقه سيف بها بدلا منه، فأمثال سيف، في هذه المرحلة، أقدر على إنجاز ما لم تُنْجزْهُ الحروب. وزادته (ليان) همّا بعرضها نتيجة المختبر الذي أجريت فيه فحوص ابنه أنمار على D.N.A وقد تبين أن أنمار ليس ابنه.

ثمة تساؤلات عدَّة تثيرها هذه الحكاية. فالقارئ لا يتذكر أن (منال) التي أرادها عوّاد أمّا لابنه ليلة الشونة الجنوبية - على ما تتصف به من طيش - جاءها المخاض، وأنها رزقت طفلا سماه أنمار، ولا يوجد مسوّغ

يستنتج من الرواية لتحليل لـ D.N.A الخاص به، أو بأنمار، وهذه مفاجأة لا يتوقعها القارئ، ولا تتطلَّبُها وقائع الرواية. علاوة على أن ظهور هذه الشخصية النسائية ليان، وطريقتها في التعامل مع عواد في الفندق، ظهورٌ يستدعي التساؤل، فهي في مقام من يأمر وينهى، وهو في مقام المأمور، على الرغم مما سبق من أضواء سُلّطت على شخصيته، وأظهرته بمظهر الصلب القوي الذي لا يُهزم أيا كان عدوه. وليان مثل تاليا التي لا يعرف عنها القارئ ما يضفي عليها مثل هذا الدور، صحيح أنها تتصرَّف مثل جاسوسة، أو مثل عضو في عصبة من الجواسيس، وهو دورٌ يحتاج لما يذكّر القارئ به من حين لآخر، ويعزّز الانطباع عن هذه الشخصية، فقد كاد القارئ ينساها لولا إشارة لَيان.

شيء آخر لا بد من التنويه إليه، والتنبيه عليه، وهو تكرار بعض الأسماء التي وردت في روايته ذئب الله كعصرية، ومنال العاسِر، وعواد، في تفاحة العابد(2) فليس ثمة ما يسوغه.

وواقع الأمر أنَّ الرواية، لكي تقوم على برنامج تتعدّد فيه الأصوات باختلاف زوايا النظر، تحتاج إلى تكرار المتواليات المحكية مرارًا ليستبين القارئ، والدارس، اختلاف تلك الأنظار التي أراد الكاتب أن يسلط عليها الضوء. بيد أنه اكتفى بتجزئة الحكاية على وفق الأشخاص، فأدلى كل منهم بالجزء الخاص به دون أن يتجلى في ذلك اختلافه عما قيل بلسان هذه الشخصية، أو تلك. وصفوة القول هي أن الرواية تسهم، من حيث أراد الكاتب، أو لم يرد، في الكشف عن الفساد الذي نخر ثورة يناير 65 نخرًا شديدًا أتاح لأبي الأمين، ونظرائه، أن يكونوا قادةً، وأي قادة.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 18 نيسان(إبريل) 2025

1.انظر كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022 ص 146 ورواية الهامش ص 64- 65 وانظر كتابنا: جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش، ط1، 2017 ص 15 ورواية رغبات ذاك الخريف 2010 ص ص 302- 307 وما بعدها.

2.انظر كتابنا: روايات عربية تحت المجهر، ط1،عمان: فضاءات،2019 ص 75

حسام الخطيب ناقدًا

عن عمر يناهز التسعين عاما غيب الموت الناقد الفلسطيني د. حسام الخطيب (1932 – 2022) بعد أن أغنى المكتبة الأدبية والنقدية بغير قليل من المؤلفات وفي مقدمتها ملامح في الأدب والثقافة 1977، والرواية السورية في مرحلة النهوض 1975، ومحاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية 1975، وملامح في الأدب والثقافة واللغة 1977، والقصة في سوريا 1982، والثقافة والتربية في خط المواجهة 1983، والأدب المقارن 1982، وروايات تحت المجهر 1983. والنقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات 1996. وحركة الترجمة الفلسطينية 1995.

ويعد كتابه الوافي في الأدب العربي الحديث(1964) من الكتب التي شاع تدريسها في الجامعات العربية. أما كتابه عن الأدب الأوروبي، ففيه يتتبع هذا الأدب منذ القرن العاشر قبل الميلاد إلى العصر الحديث الذي ظهرت فيه تيارات أدبية ومذاهب جديدة؛ كالرومانسية والرمزية والسوريالية والواقعية فضلا عن الكلاسيكية الجديدة. أما سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية، فهو الدراسة التطبيقية الأولى التي تقدم بها للمكتبة النقدية. وهو الأول في بابه وموضوعه (1974) وقبيل هذا الكتاب كان قد صدر له في دمشق كتابٌ آخر بعنوان أبحاث نقدية ومقارنة (1972). وفيه بضعة فصول تقع في قسمين: أولهما عن نظرية النقد الذي يقفنا فيه على إشكالية الأدب بين الفلسفة والنقد الأدبي. إذ مما يلح عليه الراحل في هذا البحث أن النقد الأدبي الحديث، كالقديم منه، لا يخلو من أن يكون ميالا للموضوع، أي لمحتوى النص الأدبي، فهذا يمكن أن يوصف بالخُلُقي moral لا بمعنى الأخلاقي، أي النقد الذي يهتم بمكارم الأخلاق، وإنما هو النقد الذي ينصب الاهتمام فيه على مضمون النص، مهملا شكله، وما فيه من قوالب أدبيّة، إذ لا يُعنى بها إلا نادِرًا.

نظرية النقد الشكلي

والوجه الثاني للنظرية النقدية هو ذلك النقد الذي ينصب الاهتمام فيه على الشكل، فيولي القوالب الفنية اهتمامًا يفوق اهتمامه بالمحتوى. وهذا يمكن وصفه بالنقد الشكلي formal وفي هذا البحث أفادنا الخطيب من قراءته لكتاب البريطاني غراهام هو Hough الموسوم بعنوان " مقالة في النقد An Essay on Criticism " وهو الكتاب الذي ترجمه للعربية الناقد الراحل محيي الدين صبحي، ونُشر بمراجعة حسام الخطيب بدمشق 1973. ويستخلصُ القارئ من هذا البحث أنَّ على الناقد أن يتكئ على إحدى النظريتين؛ فإما أن يجنح في دراساته للجانب الذي يُؤثر المحتوى على الشكل، فيكون في هذه الحال من أتباع النظرية الخُلُقية moral

theory أو ينحو منحى من يهتم بالانسجام، والتناسق، والوحدة، فضلا عن التناغم، والتألق، وفي هذه الحال يُعد من أتباع النظرية الشكلية formal theory.

وفي واحد من فصول هذا الكتاب يقفنا إزاءَ موضوع التبعيَّة النقدية العربية للنقد الغربي. فيذكر عددًا من النقاد من مثل: إليوت، وإرنست فيشر، و جورج لوكاش، وريتشاردز، وليفز، وجون كرو رانسوم، وبروكس، وغيرهم.. مُؤكدًا أنهم استطاعوا، بما كتبوه، ونشروه، من دراساتٍ أحدثت هِزّة في النقد، أنْ يؤثروا تأثيرا كبيرا في الذائقة النقدية لعصرنا، ومنها الذائقة النقدية العربية، التي لا تستطيع الحياة في معزل عن رياح التغيير التي تعصف بالأدباء، وبالأدب، في هذا الزمان. لكن الخطيب لم يفوّت الفرصة دون أن يلحَّ بحزم على استقلالية النقد العربي ما أمكن؛ لأن الإبداع ابن بيئته شئنا ذلك، أو لم نشأ، والنقدُ، تبعًا لذلك، لا مندوحة له من أن يُحافظ على التوازن بين ما هو مكتسب من النقد الغربي، وما هو من أساسيات النقد العربي القائم على ما تراكم من إرثٍ بلاغيٍّ، ونقديٍّ، ممتدٍّ عبر أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمن.

النقد الأنجلو- أميركي

وفي بحث آخر، بعنوان حدودُ النقد الأدبي، يضعُنا الخطيب في أجواء النقد الأنجلو- أميركي المعروف اصطلاحًا بالنقد الجديد New Criticism. وهو النقد الذي يؤمن بضرورة التركيز على ما في النص الأدبي من لغة مجازية، ومن صور، واستعاراتٍ، ورموز، وأيقاعات موسيقيّة، ومن تخييل، لا على ما فيه من مواعظ. مع الحرص على استبعاد الجانب التاريخي، وجلّ ما له علاقة بحياة الأديب، أو بالعصر الذي كُتب فيه النصّ، أو بالمكان. فالأدب الجيد جيدٌ بصرف النظر عن الإنسان والزمان والمكان. فالناقد الحقيقيُّ هو الذي يدلف إلى رحاب النص متجَرّدًا من ذلك كله، فلا يعنيه إلا التشكيل الفني، والأسلوبي، بصفته هو موضوع انشغال الناقد وهاجسُه. ولذلك وُصف هذا النقد بالنقد الموضوعيّ، كونه يتخذ من النصوص موضوعاتٍ للدراسة والتشريح. فبتشريح النصّ ينتقل الناقد بنا من القِشْرة إلى ما تحت القشرة.

وهذا النقدُ، تبعًا لذلك، وفيما يؤكّده الخطيب، نقدٌ يعفينا مما كانت تمليه علينا العلوم الإنسانية؛ من فلسفةٍ، وتاريخٍ، واجتماع، وعلم نفس.

المعادل الموضوعي

ومن مآثر الراحل، في هذا الكتاب القيم، تناوُلُه ثلاثة موضوعات على جانب كبير من الأهمية. وهي: أوليات النقد الغربي، الذي يُلقي فيه الأضواء على نظرية المحاكاة imitation theory لدى كل من أفلاطون وأرسطو وهوراس. وموضوع فرويد Freud والأدب. وهو بحثٌ عميقٌ يلقي الضوء على القراءة النفسية للأدب، مؤكدًا أنه لا يؤمن بجلّ ما جاء به فرويد عن العقد النفسية التي يُصاب بها المبدعون. ولكنه يبسط القول في هذه النظرية، إنْ لم تكن مقبولة على علاتها، فإنها، على الأقل، أفادت في إلقاء الضوء على بعض ما يُفسّر الغموض الذي نجده أحيانا في بعض الروايات، والقصص، ومنها روايات دستويفسكي، ود. هـ. لورنس، وبعض الأشعار الدرامية، أو الغنائية، ولا سيما مسرحيتا هملت، ومكبث، لوليم شكسبير.

أما موضوع المعادل الموضوعي Objective correlative الذي اتخذ منه الشاعر إليوت Eliot معيارًا يميز العمل الشعري، والأدبي، الخلاق عن غيره، فقد يجوز القول: إنه أفضل، وأوضح، ما يُقرّب هذا المفهوم لذهن القارئ العربي الذي لا يتقن قراءة النص بلغته الإنجليزية الأصلية. فالكثيرون ممن يستعملون هذا المصطلح يقعون في خطأ الفهم العشوائي للمعادل الموضوعي، وما يقوله الخطيب في هذا الجزء من كتابه هو الذي يضع النِقاط على الحروف مثلما يُقال.

مع الرواية السورية

ولا يفتأ الخطيب في جلّ ما كتب من كتب، ونشر من بحوث، ومقالات، وألقاه من محاضرات، وقدمه من أوراق في المؤتمرات، يحرص الحرص كلَّه على تقصّي دقائق الموضوع الذي هو قيد الدَرْس. ففي كتابه المبكر عن القصة السورية يمهّد لنشأة هذه القصة، وتطورها، مشيرًا لما يكتنف البيئة القصصية في سوريا، وما مرت به، وشهدته، من ظروف اتاحت للكتّاب الاطلاع على ما من شأنه بعث الأثر الأجنبي فيما يكتبون. ومن بين هذه المؤثرات ما هو عثماني أو ألماني أو فرنسي أو تكنولوجي علمي. ولأنّ الراحل – عليه رحمة الله - يَعِظ بما يعمل به، فقد عكف على دراسة الأعمال التي يتجلى فيها الأثر، إن كان كبيرًا لافتا، أو شاحبًا فاترًا غيرَ لافت. كرواية (نهَم) لشكيب الجابري، ورواية (قدرٌ يلهو) للكاتب نفسه، ورواية قوس قزح. وهي روايات صدرت بين 1937 و 1946. وفي موقع آخر يقفُنا على الأثر الأجنبي في شعر عبد الباسط الصوفي، وآثاره النثرية. وفي موقع ثالث من الكتاب يقفُنا على هذا الأثر في رواية جورج سالم (في المنفى) وهي رواية قصيرة novelette تدور حول موضوع الغربة التي تعاني منها شخصيات الرواية معاناةً تذكرنا برواية (القضية) لفرانز كافكا Kafka.

ثم يتناول هذا الأثر في رواية أخرى، لصدقي إسماعيل (العُصاة) التي تروي حوادث من تاريخ سورية في النصف الأول من القرن الماضي، وما تعاقب عليها من ظروف أشدُها سوادًا الاحتلال الفرنسي، وما تخلل ذلك من حوادث، ومتواليات، تركت أثرها في حياة الشخوص.

آفاق الأدب المقارن

ومن كتب حسام الخطيب القيمة، التي أغنت المكتبة العربية كتابان؛ أحدهما بعنوان آفاق الأدب المقارن 1999، وثانيهما بعنوان الأدب والتكنولوجيا 1996. وفي الأول يجد القارئ فصولا خمسة تناقش قضايا جوهرية في نظرية المقارنة، كإشكالية التزمُّت والانفتاح، والمقارنة لدى العرب قديمًا، وفي الحديث، ودور الترجمة في شيوع المثاقفة، والمبادلات الأدبية. ولا يُنكر الخطيب انحيازه للنظرية الأمريكية التي لا تشترط أن يكون الأثر (أ) قد تأثر بالأثر (ب) حتى تصحّ المقارنة. وإنما يكفى أن يتوافر لهما ركنُ التوازي كالمقابلة مثلا بين رسالة الغفران للمعري، والكوميديا الإلهية لدانتي. فليس ثمة ما يؤكد اطلاع دانتي على غفران المعري، ومع ذلك يصحّ في المقارنة على النمط الأمريكي أن يُدرس النصّان دراسة مقارنة. خلافا للنظرية الفرنسية التي توجب أن يكون دانتي قرأ فعلا، واطلع على رسالة الغفران، لتصحَّ مقارنة الكوميديا بها. فالنظرية الأمريكية تقوم على أساس أن أي بحث تجاوز الأدب فيه حدوده اللغوية لآخر، صحت معه المقارنة. إذ في جلّ الأحوال تكمن الغاية من البحث في التركيز على ما هو مشترك في العملين.

وفي كتابه الأدب والتكنولوجيا يتناول ما يعرف بالنصّ المتشعب Hyper text الذي لا يتردّد مؤلفه في استعمال وسائط غير لغوية في بنائه؛ كالصور، واللوحات، والأشكال السمعية، والبصرية، والفيديو، وفي البحث يفصح المؤلف الراحل عن ثقته بتجسير الفجوة، أو الهوة، بين التكنولوجيا، والأدب.

الأدبُ السياسي

ولا يفوتنا في هذه الفصلة عن الأديب الراحل التذكير بما له من مساهماتٍ في الأدب السياسي. فمن بواكير مؤلفاته كتابٌ بعنوان الثورة الفلسطينية إلى أين؟ 1971 وكتاب : " في التجربة الثورية الفلسطينية" 1972 وأسهم إلى هذا وذاك بترجمة بعض الكتب إلى العربية، ومنها كتابُ عصارة الأيام، وهو مجموعة قصصية للكاتب سومرست موم 1973. وكتاب العالم الثالث لبيتر وورسلي 1968 ومسرحية في " انتظار غودو" للإيرلندي صموئيل بيكيت 1971 علاوةً على مراجعاته لبعض الترجمات. ومن ذلك ترجمة محيي الدين صبحي لكتاب " نظرية الأدب ". وهو من تأليف رينيه ويليك Willke وأوستن وَرِن Warren. وكتاب " مقالة في النقد " الذي سبق ذكره، وهو من تأليف غراهام هو Hough .

يُذكر أن المرحوم ولد في مدينة طبريا، بفلسطين، وحصل على دبلوم صحافة 1950 ثم الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق 1954، ودبلوم الاختصاص في التربية 1955، والإجازة في اللغة الإنجليزية وآدابها 1959، ودكتوراه في الآداب من جامعة كامبريدج عام 1969.

و فاز بجائزة الملك فيصل العالمية في مجال الأدب العربي عام 2002، وبشهادات تقدير متفرقة من مؤسسات عربية أكاديمية، وثقافية.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 25 تشرين الثاني، نوفمبر 2022

*للمزيد عن حسام الخطيب انظر كتابنا نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003 ص 75 وما بعدها.

حسين البرغوثي
في الضوء الأزرق

على الغلاف الأخير من كتاب "شارون وحماتي"[1] لسعاد العامري كتبَ الناشرُ يقولُ: "تحكي هذه الرواية عنْ يوميات الاجتياح الإسرائيلي لرام الله عام (2002) عن حماة في الثانية والتسعين من عمرها جاءَتْ لتعيشَ مع البطلة، وتتصرّف كما تتصرّفُ الحَمواتُ، عن استحالة الحبّ ، والثرثرة عن الجيران." واللافت أنَّ الاقتباس ابتدأ بالإشارة إلى الكتاب باعتباره رواية، مع التسليم في الوقتِ نفسه بأنه يوميّاتٌ، والغلافُ الأول – وهو الأهمُّ- يحملُ عنواناً فرعيًا هو" مذكراتُ رام الله" فأيُّ الوصفيْن هوَ الوَصْفُ المُناسبُ لهذا الكتاب، أهوَ روايةٌ أمْ سيرة؟

ما منْ شكٍّ في أنّ كثيرين جروا على عادة الخلط بيْنَ الرواية والسّيرة،فقالوا – مثلا – في "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول سيرة ذاتية حينًا، وفي أحايينَ أخَر روايَة. وقالوا في "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز سيرة ، مثلما قالوا فيها إنّها رواية. وقيلَ في "البحث عن وليد مسعود" لجبرا مثلما قيل في "اعترافات كاتم صوت". وكان المهتمون بالرواية،كتابًا ونقاداً، قدْ فرّقوا بين النوعيْن، على الرّغْم من أنهما ينتسبان إلى الجنس نفسه،وهو السّرْد. فالسرد جنسٌ منه: القصة،والحكاية،والرواية،والسيرة.. وجلُّ نوع من هذه الأنواع يَتفرَّعُ أنماطاً، فالقصة منها القصيرَة،والقصيرة جداً،والأقصوصة،والرّواية منها: وحيدة الحدث (nouvelle) والتاريخية، والواقعية، والتسجيلية، والنفسية، والترسُّلية، والهزلية، والرواية الأليغورة،إلخ..على أنَّ السيرة منها:الغيرية، والذاتية، والمذكرات، واليوميّات، والاعترافات.

وقد استبعد نورثروب فراي Frye في "تشريح النقد" الذي ترْجمه للعربية د. محمد عصفور ترجمة جيدة،الاعتراف،والسِّيَرَ، من النثر القصصي fiction معللاً صحة هذا التوجه بالقول: إنّ النثر القصصي خياليٌّ،والخياليُّ نوعٌ منَ الكذبِ،فحتّى لوْ ضَمَّن المؤلف روايته وقائع جرت فعلا على الأرض،أو في السّماء،فينبغي أنْ تُروى باعتبارها ضرْبًا من التأليف الخياليّ، وليستْ من السَّرْد الحقيقيّ،الواقعيّ،لذا لا مَوْضع – في رأيه – لكتب السّيرة بيْنَ القِصَص،وإنّما يَنْبَغي أنْ يُخصَّص لها رفٌّ مستقلٌّ بها في المكتبة الأدبية حيثُ كتبُ الرَّحلات، واليوميات والمذكرات عن الحوادث، والانطباع عن البلدان[2].

نذكرُ بهذا لسَبَبٍ بسيطٍ جداً،وهو أنّ كثيراً من الناس،ومنهم نقادٌ،للأسف، يخلطون بين السيرة الذاتية والرواية.وقد عرفنا فيمن يكتبون دراساتٍ نقديّة حوْل الرواية منْ يحاولونَ تقديم البرهان على أنّ كمال في "ثلاثية" محفوظ-مثلا- هو نجيب محفوظ،وأنّ جريس في "سلطانة" هو غالب هلسا،وأنّ الابن في"اعترافات كاتم صوت" هو مؤنس الرزاز نفسُه إلخ.. ظنا منهم أنهم بهذا يثنون على الكاتب، وما أدركوا أنهم بهذا يقللون من أهميته، ويحطّون من قَدْر روايته.

بارط والتجنيس

فالصحيح أنَّ مثلَ هاتيك المقالات تُضْعِفُ الأثر،وتقلل من قيمةِ الرّواية. وما من شكٍّ في أنّ القارئ هو الحَكَمُ في النّهاية،وعلى طريقة Barthes ينشأ التجنيس عند القراءة وليس عند التأليف؛ فعندما نقول إنّ هذا الأثر- أو ذاك- رواية، فمعناهُ أنّ قارئًا معيَّنًا قرأ هذا الكتابَ في تلك اللحظة بالذات وعدَّهُ رواية،لا اعترافاً،ولا سيرَةً. وكتابُ سعاد العامري لمن يجهل الحوادث،وعلاقتها بالواقع،قد يُعدُّ رواية،ولكنَّ المؤلفة ذاتها تعُدُّه مذكراتٍ أو شهادةً،وكلّ فقرة فيه تؤكد هذا. أما المقدمة فتعلنُ ذلكَ صراحة: "تقع اليوميات،وهي تضمُّ رواياتٍ عن حياتي اليومية تحْتَ الاحتلال،ومواجهتي المتكررة لمُوظفي الإدارة المدنية،والجنود الإسرائيليين ... " وهذا واضحٌ في صفحاتِ الكتاب كله،ولكنّ أسلوب الكاتبة يقتربُ في مُعْظم الأحْيان من الأسلوبِ الرّوائي،باستخدام المُونولوج الداخليّ لتتذكر بعض ما جرى في الماضي،وهي تحاورُ،في الوقت نفسه،جنديًا إسرائيليًا،أو أيَّ شخْصٍ آخر. وهذا الأسلوب يُضفي على الشهادة بعْضَ القيمة الفنية،إلا أنّها لا تكفي لوصف الكتاب بالكتاب الأدبيّ،بله الروائي،ممّا يُذكرُنا بأسْلوب عزْمي بشارة في " الحاجز" الذي وَصَفَه المؤلّفُ،أو الناشِرُ، أو كلاهما،بشظايا رواية،وهو في الواقع شهاداتٌ نُسجتْ بأسْلوبٍ شبْه قصصيّ عن الانتفاضة الثانية،والحواجز الكثيرة،وإنشاء جدار الفصْل العنصري.

السرد المرتبك

والسؤالُ الذي لا بدّ من تذكره هاهنا هو :ما الذي يجعل ناشراً،أو مؤلفا،يَصفُ الكتابَ الذي يُصدرُه بُالرواية،وهو ليس كذلك،ولمَ يتجنّب وصفه بالسيرة،أو اليوميات،أو الاعترافات؟ هذا السؤالُ يُعيدنا – كرّةً أخرى- لما ذكره جان ماري شيفير في كتابه "ما الجنسُ الأدبيُّ؟" عندما استشْهدَ بحالاتٍ كثيرةٍ منَ الماضي،والحاضر،لجأ فيها الناشرونَ لإلصاق صفة رواية،أو ملحمة،أو دراما،أو قصّة،بالكتابِ المَطْبوع،لأغراضٍ مُتباينة ٍقدْ يكونُ الغرَضُ التسويقيُّ هوَ أهمُّ هذه الأغراض،ولكنَّ جمْهرَة القراءِ ،مع ذلك، لم تتقبّلْ ذلكَ التصْنيفِ باعتبارهِ حقيقةً لا يَطالها الشكُّ،ولا تحيط بُها الظنّون[3]. على أيّ حالٍ ثمّة نصوصٌ تختلط فيها فنيّة الرواية بالمحتوى الذي يقتربُ بها من السّيرة، فيبدو لنا الكتابُ كما لو أنّه نثرٌ خياليّ، لكنّه يحيلنا إلى مَرْجع،هوَ نسيجٌ مِنْ وقائعَ حقيقيّةٍ تتعلّقُ بحياةِ الكاتِبِ اليوميّة، ومن أمثلة ذلك "الحديقة السِّرية" لمُحمّد القيْسي[4]، و"الضوء الأزرق" لحسين البرغوثي(1954- 2002) [5].

فالراوي في هذا الكتاب هو المؤلف الذي يتكرّرُ اسمُه مراراً. فهو يتحدث مستخدما ضمير المتكلم "التقيتُ به" يعيش في (سياتيل) حيث جامعة جورج تاون التي يلتحق بها للحصول على الماجستير في الأدب المقارن. فيها يتعرَّفُ إلى رجل في مثل عمره،من (قونية) في تركيا،وصفة هذا الرجل أنّه من طائفة الدراويش أتباع جلال الدين الرومي. يدرس الفلسفة وعلم النفس،لكنه بعد أنْ كتب بحثاً عن القوانين المتحكّمة في الكون تحوّلَ إلى صوفيّ، وعاد إلى تركيا ليُصْبحَ في عرْفِ الناس مَجْنوناً،أو مشرّدًا. لهذا الرجل يَرْوي البطلُ حكايته معَ الزمان. فقد وُلد في إحدى قرى فلسطين ، وقضى طفولة شقية في بيروت حيثُ والداه. وفيها يكتشف أن الإسرائيليين حرموه صغيراً رؤية البحر على شاطئ عكا،فراحَ هو وأمُّه يعبّانِ من نسيم البحر في بيروت عبا، ويملآن أنظارهما

بزرقته الداكنة. تعود به أمه إلى رام الله،يشبُّ فيها عن الطوْق ليكتشفَ أنَّ شهْوَة الاحتلال ِعند الإسرائيليين لم تتركهم وشأنهم، فسرْعانَ ما احتلتْ الضفة الغربية ، وأصبح محظوراً عليه السفرُ إلا بتصريحٍ مِنَ الحاكم العسكري مناحِم ميلسُون. ثم تقذفُ به الأيامُ كرّة أخْرى إلى بودابست،ليلتحقَ بجامعتها، وحينَ يَعودُ يكتشفُ أنّ كلَّ شيءٍ في رام الله قد تغيّرَ بما في ذلك أبوه الذي حضَرَته ُالوفاة(1979).

مع التركي النقي

أراد حسين أن يستأنفَ حياته في المدينة،بيْد أن شهوة العلم،والبحث،تقذفُ به مرة أخرى إلى موقع ثانٍ،فإذا هو في (سياتل) حيثُ ذلك التركيُّ الذي يروي السارد له حكايته مع الزمان. ما كان يساورُه منْ شكوكٍ هو هلْ العالمُ الذي نعيش فيه عالمٌ بريءٌ خالٍ من الوحشية ؟لقد كانَ يتهرّبُ من الكوابيس التي تعتاده بتعاطي حبوب منوّمة لتهدئة أعْصابه المتوتّرة. وها هو قد غدا بعيدا جدًا عن تلك الطفولة التي كان فيها يقرأ أو يعدُّ واجباته المدرسيّة على ضوء السراج لأنَّ الكهرباء لم تكنْ قد انتشرت في القرى، ومع ذلك كان سعيدًا يحظى –على الأقلّ – بشعور الأمان. يستعيد أيامَ بودابست عندما آذاهُ سؤالُ الهويّة،فقد سألته فتاة عن الموطن الذي قدم منه فعزَّ عليه الجوابُ،لأنَّ السائلة لم تستطعْ أنْ تحدّد موقع فلسطين ،فهي لم تسمع من قبلُ باسم كهذا. وعندما تعرّف إلى فتاة أمريكية زنجية وأخبرها أنه عربيّ ظنته من الغزاة الذين فتحوا أفريقية في عصر الفتوحات. فيذكر لها ما جرى حين أُخْرج الفلسطينيون من بيروت عام 1982 ومرَّ بعضهم بجزيرة كريت، فقال لهم الكريتيون: أنتم منا،وجذوركم في هذه الجزيرة. تشبِه ُالذكرياتُ التي يستعيدها الراوي من ماضيه ثرثرة مهووس يتحدث تحت وطأة التأثر بأحد العقاقير التي تعطل الجانبَ المنطقيّ من العقل؛ فنحنُ لا نعرفُ عن التركيّ الذي يتحدثُ إليه أيَّ شيء إلا بعْد أنْ نقطع تقريباً نصفَ الكتاب، وإذا باسْمه الأصلي باريتش،وهي الكلمة المقابلة لكلمة pure بالإنجليزية،ومعناها نقيّ،ثمَّ حُرّفَ اسْمُه إلى (بري) المشتقة منَ بارئ، وهوَ منَ الأسْماء الحُسْنى. وللاسم في رأيه وقعُ السّحْر. وعندما يزورُهُ تلبيَة لدعوته يكتشفُ ما لا يُصدّق،فقد كان (بري) يتخيل بيته معْبدا،ونفسه ضمّة ورْدٍ يقدمها لسيدة هي العقل. أما حديثه عن معلمه الذي تنكّرَ في هيئة طائر أزرق؛ فشيءٌ أغرب من تلك الرؤى التي يصفها لنا الشيخ ابنُ عربي في فتوحاته المكية، وهذا النموذج - في الواقع - من المكونات السردية التي تقرب هذه السيرة من الرواية.

خمسة عشر عاما

يستأنف الكاتب استعادة الماضي، ليرى نفسه تتجول في مرعى على بغلة كانوا يسمونها من باب التندر(أم إسكندر) ثم لا يفتأ يمزج الحاضر بالماضي فيبرز (بري) من خلل الربط بين كلمة برّي وعكسها بحري. وتقفز بنا الذكريات خمسة عشر عاماً ليستعيد البطل الذي ُحرم من رؤية البحر في ساحل فلسطين مَشْهَده متسكعًا على رصيف الشارع في بودابست،مستمتعا بموسيقى "الدانوب الأزرق". يعود بُعيد ذلك إلى رام الله،ولمّا لمْ يجدْ ما يفعله يشدُّ الرحال إلى (سياتيل).ولا يفوتنا أن الراوي ذكر قدومه إليها في أول الكتاب. وهذا النسق الزمني المتكسر يعد واحداً آخر من مكونات السرد الروائي الذي تمتع به هذه السيرة.

وهذا الاضطراب يضطره لاستخدام عبارة في وصف حالته كانَ قد سمعها من شابٍّ أمريكيّ مخمور مختلٍّ عقليا رآه في فندق ، والعبارة تقول "حالة فضائية". تذكّر هذه العبارة عندما تعرّف إلى فتاةٍ أمريكية تعمل منسقة زهور في كنيسة. كانت تلك الفتاة التي عرض عليها الزواج،وتزوجا فعلا،تحلم بامتلاك طائرة من نوع هليوكبتر. فزواجهما،وطلاقهما السريع، سمّاه أيضا "حالة فضائية". وما يزال يذكر أن المسألة تمت مثل مزحة،فقد اشترى لها من باب التأثيث (لُمْبة) كهرباء زرقاء اللون، وظل يتمتع برؤية الضوء الأزرق الغامق، وهو يكرّر "حالة فضائية". في الأثناء يعود بنا الراوي ثانية إلى رام الله، مسترجعاً ذكرى المقابلة الأولى مع الحاكم العسكري. في الأيام التي أعقبت تلك المقابلة كتب البرغوثي الفصل الأخير من روايته الضفة الثالثة لنهر الأردن،لكنه ظل يتوق لزيارة الصين والالتحاق بأحد الأديرة والتدرّب على الكونغ فو. وينتبه السارد من تداعياته المنهمرة، وإذا ببري – التركي- يخاطبه قائلا: ميز الذهن عن محتواه. وعندما يشتدّ الجدال بينهما يجذبه (بري) من يده ويجرّه إلى بركة صغيرة على كثب من البيت،طالباً منه أنْ يحدّق في القاع. سائلا هل يرى بينه وبين الماء شيئاً؟وعندما يؤكد له السارد أنه لا يرى شيئا بينهما،يقول له ضاغطاً على كلّ حرف: تحتاج إلى هذا الوضوح،أن ترى العُمْق مثلما ترى قعْر الماء في هذه البركة.

في الفصل الأخير يستذكر السارد الماضي،حياة التقشّف، عندما كان يتمشّى بين الأودية والجبال والينابيع في رام الله،وبيده أنبُوبَة صفراءُ من الخشب تدْعى قلماً، لتبدو له الكلمات التي تكتب بها شبيهة بتعاويذ السّحَرَة. في تلك الأثناء، ونتيجة تصرفاته التي لا تستوي مع تصرفات الصبية الذين في مثل عمره،أطلقوا عليه لقب (الأهبل) وما تزال هذه الكلمة – حتى إعداد السيرة- تطنّ في أذنيه،فلماذا كانوا يصرون على دعوته بهذه الكلمة؟ألذلك علاقة بالصنم الذي عُبد في الجاهلية وعرف باسم هُبَل؟أم لذلك صلة بمعنى هذه الكلمة في الآرامية وهو الدخان؟ على وقع هذه التساؤلات يسترْجِعُ السارد حكاية البنْت (جبينة) التي تسلقت شجرة(الدُّوم) وأخذت تقطف ثمارها وتقذف بما تقطفه للصبايا ليضعنه في أكياس ،وعندما حسَدْنها على ما كانت تتمتع به من جمال،غدرْنَ بها،وتركنها وحيدة فوق الشجرة، ليأتيها الغولُ ذو القرنيْنِ، فيختطفها، ويأسرها. هذه الحكاية الشعبية كتبها المؤلف فيما بعد في أوبيريت مسرحي وظف فيه حكاية علقتْ بذهنهِ من أيام الطفولة المبكرة.

وعلى هذا النّحْو يَجْمَعُ "الضوْءُ الأزْرَق" في نسيجه الأدبيّ المتفرّد- أسلوبا وبناءً - ما يذكرنا بسرْديّات الرّواية، وبحميميّة السِّيرة. فقدْ عرضَ الحوادثَ الواقعيّة الحقيقيّة عرْضًا تخييليّاً ،وأضفى على الشخصيّة (بري) طابع النّموذج الغرائبيّ، وعلى المذكرات، والاعترافات، قانونَ العمل القصصي إلى جانب الاعتراف. لكنّ هذا لا يعني أنّ "الضوء الأزرق" رواية بالمعنى الدقيق للكلمة.

---

1. سعاد العامري: شارون وحماتي، مذكرات رام الله، ترجمة عمر الأيوبي، الآداب، بيروت، ط1 ، 2007
2. نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، عمادة البحث العلمي، عمان، ط1 ، 1991 ص 402
3. شيفير، جان ماري: ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص 53
4. محمد القيسي: الحديقة السرية، الآداب، بيروت، 2003 وانظر= الدستور الثقافي، ع 14764 ، س 42، الجمعة 22آب 2008
5. البرغوثي، حسين: الضوء الأزرق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2004

حكمت العتيلي شاعرًا
فلسطينيًا في المهجر

شاعرٌ ظهر في ستينيات القرن المنصرم، وكان قد بدأ حياته الأدبية بنشر قصائده في مجلات الآداب البيروتية، ومجلة حوار، ومجلة الأفق الجديد المقدسية. ويندرج العتيلي(1935- 2006) في جيل ما قبل النكسة، شأنه في ذلك شأن الشعراء معين بسيسو وعبد الرحيم عمر وتيسير سبول وفواز عيد وأيوب طه ومحمد القيسي وأحمد دحبور وعز الدين المناصرة وسليم دبابنة وعمر أبو سالم وأمين شنار وراضي صدوق وفايز صياغ وعيسى بطارسة وقحطان هلسة وتوفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش وراشد حسين ومريد البرغوثي، وغيرهم.. ممن لا ضرورة لذكرهم ها هنا، وإن كان من الضروري جدا متابعة نتاجهم الشعري، والتوقف عنده، ودراسته دراسة نقدية تجمع بين الشمول، والعمق.

فالعتيلي بسبب مغادرة البلاد إلى الظهران، أولا، بحثا عما يعتاش به هو وأفراد عائلته كغيره من المثقفين، ثم إلى أميركا – ثانيا - حيث المقام استقر به في غير مدينة من مدن الولايات المتحدة، تراجع اهتمامه بشعره، وإنْ لم يتوقف عن نظم القريض، يشهد على ذلك المجلد الضخم الذي صدر بعمان عن دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع (2008) في نحو (600 ص) وفيه نيف وخمسون ومائة قصيدة [1] . وهذا عددٌ يؤكد أن الشاعر الزاهد في النشر، والشهرة، لم يتوقف عن الكتابة. وكان العتيلي قد نشر في العام 1965 ديوانا واحدًا بعنوان(يا بحر) كتبت قصائده بين عامي 1962و1964. ويُعدُّ صدوره عن دار الآداب، بما تتمتع به هذه الدار من مكانة رفيعة بين الناشرين، شهادة على حضوره القوي في ذلك الزمن المبكر قياسًا بغيره من الشعراء ممن لم يصدروا الدواوين إلا بعد ذلك بطويل وقت.

الاغتراب والعودة

في مجلد قصائده الذي صدر بلا تقديم مناسب يقف القارئ على الكثير من الهموم التي شغلت العتيلي في مقدمتها شعوره الفظيع بالاغتراب عن قريته عتيل، بما يرتبط به ذكرها من مشاعر الحنين، والتوق للعودة. وهذا شيء يتكرَّرُ كثيرًا بصورة تذكرنا بتكرار السياب لبلدته جيكور، وتذكار عبد الرحيم عمر لبلدته جيّوس. ففي واحدةٍ من دُرَره يخاطبُ قريته معبرًا تعبيرًا قويًا عن اللهفة إليها، والرغبة الشديدة بالعودة، لولا أن العدو الفاشي يتربَّصُ بالعائدين، ويقف لهم بالمرصاد، وقفة المارد الذي ينفثُ من فمه الحِمَمَ، ويقذف الطرقات، والمعابرَ، بالقذائف التي تحيل الفضاءَ الأبيض « رمادًا أسودا:»

ويا عتيل يحدونا إليك الشوقُ واللهَفُ
فنسرع عائدين، ونذرع الطرقاتِ، نحوك أنتِ لا نَقِفُ
ولا نفْتُر

ولا نعثر
ولكنْ ماردٌ عيناه تنفتحان عن نَهَم
ويقذفُ فوهُ في الطرقات شلالا من الحِمَم
وتنهار الجبال الشمّ إذْ يزأر
يسدُّ دروب عوْدتنا
فننأى عنكِ يا عتيل (ص14- 15)

ولأنَّ بلدة الشاعر موْطن الذكريات، فهو لا يفتأ يصوّر لنا ما يحيط بها من زيتون، وما شهده فيها من يوميّات. على أنَّ أكثر ما يلح عليه في شعره هو الجرح الناغر الذي تركته الهجْرةُ في فؤاده، فهو يتخيَّلُ الزيتون يمد جذوره في قلبه، حيث ذلك الجرْح، وحيث الألم الحارق اللاذع الذي يشبه أثر الملح في الندوب، فالأيام التي تذكره بعتيل أيامٌ عصيبة، لا يذكُرُها إلا ويجتاحهُ الألم، والرُعب، والإحساسُ بدنوِّ الموت:

الزيتونة مدت جذرًا في قلبي
فالجرح بقلبي، أرضٌ بورٌ، محزونة
الجرح جزيرةُ ملح ملعونة
لا توجد فيها إلا الغُصَصُ المدْفونة
إلا الريحُ الهوْجاءُ
والعاصفة المَجْنونَة (ص22- 23)

مثل هذه الذكريات، والآلام، لا تفتأ تداهم الشاعر في حله وترحاله، في مقامه وفي أسفاره، ولا يتطرَّق اليأس مع ذلك لنفسه، فهو يغالبُ هذا الشعور، ويتحايل عليه، فمهما طال الشتات، ومهما صعُبَ طعم الفراق، ومهما اشتد إوار المِحَن، فلا يمكن لليأس أن يطبقَ على شعوره، وللإحباط أنْ يتحكم بمصيره، فهو في رثاء صديق له (توفي في المهجر) اسمه خليل، يلحّ على العودة لعتيل، قائلا يا بشرايَ هذا موسمُ الزيتون، وعلة هذه البُشرى، وذاك التفاؤل، تنامي المقاومة في فلسطين، وشيوع أخبار الثورة:

ونحْلُم في ذرى وطني
بأن الليل مهما طال واشتدا
وأن لوازم المحن
سيجلوها دمُ الثوار، لا بدّا
وأن النصر
آتٍ، أبشري عتيلُ
أعدي موسم الزيتون..
قد طال انتظارُ خليل (ص136- 137)

ولعلَّ السَفَر من حوافز التذكُّر، والرغبة في الإياب، والعودة، على رأي الشاعر القديم الذي قال: « تذكرني الإيابَ ومن يسافر.. كما سافرت يذَّكر الإيابا « فالعتيلي يتذكر قريته، وهو في المدينة الكبرى لندن، ويتذكر صور الماضي، يتذكر الأعين السود، والأهل، والوطن، والأحباب، يتذكر كل شيء، متمنيًا أن يعود إلى هذا المكان، وذلك الزمان، فورًا، كما لو أنه خلقَ من جديدٍ خلقًا ثانيًا:

لو يا لندن
يبزغ لي من هذي الظلمة عينان
سوداوان
أغْرقُ في لونهما أحزاني
أذوّب في عمقهما أشجاني
فأعود لأهلي، أوطاني
يا أحباب،
قد عدتُ لَكُمْ ذاك الشخْص الثاني
في لندنَ
غسَّلتُ جراحي
ولقيتُ بها أفراحي
ورجعتُ لَكُم ذاك الشخصَ الثاني (ص48- 49)

والحنين أحدُ الدوافع التي تملي على الشاعر العتيلي تذكُّر الماضي بما فيه من تفاصيل الحياة اليومية، وذلك مظهرٌ قلَّ أنْ يعتني الشعراء به إلا من بعض الشعراء الفلسطينيين الذي يغلب عليهم تذكار الماضي بأدق ما فيه من تفاصيل. ففي قصيدة بعنوان « ذكرى « يحدثنا عن والد المتكلم وعمّا يتجلى في هاتيك الذكريات من شخوص، ومن حيوية، ومن حوار تبرُزُ فيه لهجة الشاعر الذي لا يتعالى على أن ينسج صورهُ من فتات الواقع. يقول على لسان هذا المتكلم ما يأتي:

عواف يا ابن العم
وكيف الزرع هذا اليوم
نحْمَدُه، يجيبُ
ويمسح العرق الصبيب عن الجبهة
فتأتيه.. بوجبته على عَجَلٍ
فيأكلُ، ثم يشكر المنّان
يصلي فرْضهُ
ويسمعُ الأخبار قبل النوم (ص119)

ففي هذه الصورة تمتزج العبارات الدارجة بالنبرة التي يحاكي فيها الشاعر الحوار العفويَّ بين الشخوص: كيف الزرع، ونحمده، يشكر، يصلي فَرْضَه، ويستمع الأخبار قبل النوم.. عباراتٌ يتضح النسق العفوي في نظم الشاعر لها بلا ريب. وتتضح هذه الملامح إذا نحن قارنا ذلك بصورة أخرى تنأى بالشعر عن هذا النسق، وتقترب باللغة من التعالي عن بساطة النثر، فهو يذكر في الصورة الريح الضريرة الهوجاء، والجزيرة، والريح القريرة، من شدَّة القرّ والبَرْد:

ولكَمْ يا زهرةَ النَسْرين قلنا:
لو تهبّ الريحُ هوْجاءَ ضريرة
لارتحلنا
ورجعنا لكِ منْ أقصى بحار الكوْنِ
من أقصى جزيرة
بوشاح فستقيّ اللون، زاهٍ، وضفيرة
وهتفنا.. آهِ... تغدو زهرةٌ فينا أميرَة
وفرحنا، لكنِ الريحُ قريرَة
ما تزال الريحُ تأتينا قريرَة (ص25- 26)

في طريق الحداثة

فَمَنْ يوازنْ بين استعمال الشاعر لكلمة قريرة، وهي من الكلمات النادرة الشيوع، بما سبق، من مثل: عواف يا ابن العم، وكيف الزرع، وغيرها.. يطمئنّ لجزالة الشاعر، واختياره لما هو فصيحٌ من الكَلِم، بيْدَ أنَّ العتيلي يظل قليل العناية بهذا المستوى من الألفاظ، بل هو قليل العناية بالأسْلوب، إذ يغلب عليه الاهتمام بالمعنى لا بالمبنى، ومع ذلك يجد القارئ في أعماله الشعرية قصائد لا تخلو من تجريبٍ بقصد الوصول لكتابةٍ شعريةٍ رائدة تدبُّ بخطاها الحيّيّة، الخجول، على درب الحداثة في الشكل. ومن ذلك نظمه للأوبريت، والمسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد شعرًا. وفي قصائدِهِ لا يخلو عطاؤهُ من البناء الدرامي، أو شبه الدرامي، بكلمة أدقّ، ومن ذلك- على سبيل المثال- قصيدة « المتْعَبون « فهي حواريَّة تشترك فيها شخصيّاتٌ، وأطرافٌ، تمثل رموزًا:

ماذا يريد المتعبون
نريد أن ننام
سبعين عام
طويلة، عتيقة، حرون
تهبُّ ريح
أو تثور ريح
تغَسِّل السماءُ أرضنا بوابلٍ منَ المطر
تلوِّنُ الوهادَ، والتلال، والسفوح

أشعَّة القمَرْ
وفي مضاجع الظلام والسكونْ
نظلُّ نائمين (ص28)

وبتعدد الحوار تتعدَّدُ رؤى الشخوص، وتتباينُ آراؤهم في الواقع. وفي بعضها تتجلى السخرية التي تذكِّرُنا بحكاية أهل الكهف. وفي قصيدة أخرى نجد الشاعر يلجأ لاتخاذ إحدى الشخصيات المعروفة قناعًا يتحدَّثُ منْ ورائه. فعنترة العبسي المعروف يشعُر عند العتيلي بالغربة، وبالحنين إلى دياره، بعد أن تقاذفته الدروب في تعبير ينم على المفارقة، والتناقض:

عبثا نكوصي نحو أدغال عِتاق
عبثا هروبي
عبثا تمرُّديَ الغبيّ
وتشتُّتي بين الدروب
ولذا فإني عائدٌ
(عاد الغريبُ إلى الديار إلى الصَحابْ)
ويؤوب كلّ مسافر يومًا وإنْ طال الغيابْ (ص36 – 37)

والأقنعة في شعر العتيلي تمثل واحدة من التشكيلات التي يلجأ إليها تجنُّبًا للخوض المباشر في المعنى، ففي واحدة من قصائده يصب جام غضبه على الطغاة من خلال الاعترافات التي يدلي بها أحدُهم، وهو كاليغولا Caligula(12- 41م) الذي كتب ألبير كامو مسرحية تدور حول شخصيته *، وما ارتكبه من فظائع جعلت منه رمزا للدكتاتور المتسلط. والعتيلي، في توظيفه لهذه الشخصية، يفترض أن القارئ المهتم بالشعر يعرف بعض المعلومات عن هذا الطاغية، وتبعًا لذلك تشكل تلك المعرفة في حدودها الدنيا، أو القصوى، جسرًا يصل الشاعر بالمتلقي، فيتم التفاعل بينهُ وبين النص بالصورة التي يتمناها كل حريصٍ على البلاغ والبيان:

كاليغولا قال: هاتوا لي القمر
أنا أحيي وأميت
أبْدلُ الليل نهار
وأحيلُ الماءَ نار
قلتُ هاتوا لي القمر
كاليغولا .. كاليغولا
بذرة الشرِّ وإفكُ الأبديّة
لعنة المهزلة الكبرى
وهوْلُ البشريَّة (ص38- 39)

وفي بعض شعره يلجأ العتيلي إلى الرمز، جاعلا من المرأة بديلا رمزيًا مكافئا للوطن، والأرض، ومن لقاء المحبّين شيئا يشبه العودة بعد الفراق، والأوبَةَ بعد السفر، يقول في قصيدة بعنوان « ما أجمل أنْ نحب:»

وضَمَّنا اللقاء
أواه .. ما أجمل أنْ نحب
ونلتقي مع الغروب
خافقًا مُغنّيًا، وقلبْ
تبارك اللقاء
وطابَ يا حبيبتي الغِناءْ (ص60)

ومع أنَّ شاعرًا كالعتيلي، تكالبت عليه المآسي، والمِحَنُ، لا يجد وقتا للحب، رغم أن في الحب دوافع إنسانية للمرء أن يشبعها في كل حين، وكل أوان، دونما رقيب أو حسيب، إلا أنَّ ما يَحْرِمُ الشاعرَ لذة العشق، ومتع الحب، أن قريته ووطنه يلاحقانه كما الأشباح التي لا تتركه وشأنه، فهي تقعد له عند مفتتح كل درب، وفي منتهى كل طريق، وهكذا نجده يفارق المدينة الكبرى التي يحس فيها بالضياع، وبأنه لا شيء، باحثا عما هو مجهول؛ عن طائر مغرّد، أو طيفٍ هاربٍ ينكأُ منه الجراح:

في زحمة المدينة العجوز
والليل مثل علبة مضاءة تضوع بالرموز
بحثتُ يا حبيبتي عن ضائع عزيز
عن طائرٍ مُغرّدٍ مُذهَّب الجناح
قد زارني هُنيْهة لينكأ الجراحْ
وطار، طار خافقي مَعَه
وخلَّف الجراح الموجِعَة (ص57)

ولا يحتاج القارئ إلا لبضعة أبيات ليكتشفَ أنَّ الجراح تعبير عن النفي القسري، وعن الغربة المستديمة خارج ربوع الوطن السليب. وتبعًا لهذا كله، يكتشف قارئ هذه الأعمال الشعرية إحساس العتيلي بالندم على تركه البلاد، والهجرة. فعلى الرغم من كلِّ شيء لم يجد العتيلي ما كان يأمله في المَهْجر، ولم يحتفظ في الوقت نفسه بما كان قد حققه في الوطن. وتحوَّل الشاعر الغاضب المتمرد في الوطن إلى صوتٍ هامسٍ فاترٍ في المنفى لا يحقق شيئا حتى لو رفع عقيرته بالصراخ شعرًا، ونثرًا. ولم يعد إلى دياره مثلما كان يتمنَّى، فالديارُ لنْ تفتح ذراعيها لاستقبال من غادرها طامعًا في غيرها، ولن تمنحه ما هو في حاجة إليه من تقبُّل يشعره بالرضا عن نفسه، ولذا يُدلي – آسفا - باعترافه الخطير، الأخير، عن ضياعه، وما مُني به من خساراتٍ، أبلغُها أثرًا خسارتُه لنفسه، ولأيامه الماضية:

وأنا الذي ملأ الزمان تمرُّدا
قد صرتُ صوتا هامسًا

لا رَجْع فيه، ولا صدى
ولذا فإني عائدٌ
هل تقبل الدارُ الشقيَّ العائدا
إني أقرُّ بأنَّني
بدَّدْتُ أيامي سُدى (ص130)

صفوة القول، وزبدة الحديث، أنَّ عناية العتيلي بشعره تتراجع بالموازنة مع آخرين من أمثال القيسي والبرغوثي والمناصرة ودرويش وفواز عيد ممَّن وهبوا حياتهم للشعر، فازدادوا بذلك ألقا وشهرة. وللهجرة من الوطن إلى أميركا بلا ريب أثر سلبي على هذا الشعر، مع أن الاغتراب أسهم في شحْذِ الإحساس بالحنين لديه، والتوق للرجوع من هذا المهجر. ولقد تفنن في بعض شعره فاقترب من البناء الدرامي، وتوظيف الأقنعة، والشخوص، ولم تخل أشعاره من الرموز ذات الشفافية التي لا تغرقه في الإبهام، ولا في الغموض. والعتيلي، الذي توفي في فبراير شباط 2006 عانى في أُخَرَةٍ من عمره ويلات المرض، وقاسى كثيرا، قبل أن تفتكره العناية الألهية. ولا يفوتنا أن نوجه الشكر للسيدة الفاضلة أمل عبد المجيد - زوجته - لقيامها بجمع أشعاره، ونشرها في هذا الكتاب الضَخْم، وإن كان الجهد يظل في حاجة ماسَّة لمقدمة تنصف الشاعر، وعناية أكثر بالتدقيق الإملائي، والطباعي، والعروضي.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 3 يوليو- تموز 2020

*بعيد كتابة هذا الفصل اكتشفنا أن الأعمال الشعرية الصادرة بعمان 2008 لا تضم، للأسف، قصائده في ديوانه المبكر " يا بحر "

*امبراطور روماني عُرف بطيشه، واستبداده. والمَسْرحية مترجمة إلى العربية قام بترجمتها رمسيس يونان. وعرضت في القاهرة. وأدى دور البطولة فيها من الرجال: نور الشريف، ومن النساء إلهام شاهين.. نوقشت عنه رسالة ماجستير بإشرافنا لمرح الدقة في الأردنية.

حنا إبراهيم قاصًّا

غيب الموت، على نحو مفاجئ الشاعر والإعلامي والقاص الفلسطيني حنا إبراهيم إلياس(1927 - 2020) عن عمر يناهز الـ 93 عاما بعد ظهر الخميس 10/15/ 2020 . ولد الشاعر في قرية البعنة في شمال فلسطين عام 1927 وتلقى دراسته الابتدائية في الرامة، والثانوية في مدرسة عكا.

وفي شبابه عمل مدرسا، وقبيل عام 1948 انتسب لعصبة التحرر الوطني الفلسطيني التي كانت النواة، التي انبثق عنها الحزب الشيوعي الفلسطيني. وقد استخدم حنا إبراهيم الكلمة إلى جانب السلاح في مقاومته للمشروع الصهيوني، فعُرف عنه إلقاؤه الشعر في المظاهرات التي كانت تملأ الشوارع في مواجهة الانتداب، ومواجهة الهجرة اليهودية لفلسطين، والمؤامرات الصهيو ـ بريطانية ضد البلاد، إلى جانب إلقائه الشعر التحريضي في مجمعات العمال. فأشعاره المبكرة تمجد العامل، والفلاح، وتندد بالشوفينية الصهيونية على السواء.

شعر ونثر

وقد جمع حنا إبراهيم إلى جانب الكلمة الشعرية الكلمة النثرية، فكتب القصة القصيرة، والطويلة، إلى جانب القصيدة، والسيرة. ونشر الكثير من هذه الأعمال في الصحف، ولاسيما في صحيفة «الاتحاد» وهي صحيفة الحزب الشيوعي، ومجلة «الجديد» وهي المجلة الأدبية الثقافية التي ظلت تصدر عن الاتحاد، ولمع على صفحاتها كبار الأدباء؛ كمحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وإميل حبيبي وراشد حسين ونايف سليم ومحمد علي طه وحنا أبو حنا وآخرين. وفي هذه الكلمة – التي يغلب عليها الطابع التأبيني – نقرأ معا بعض قصصه القصيرة التي تنطوي عليها مجموعته «أزهار برية» الصادرة في حيفا سنة 1973 قبل أن تعاد طباعتها ونشرها في طبعة أنيقة مجلدة سنة 2000.

عام الثورة

ولأن حنا إبراهيم ممن صمدوا داخل الأرض المحتلة بعيد عام 48 ، فقد هيمن على قصصه هذه الاهتمام بمقدمات المقاومة الفلسطينية، وبوادرها منذ عام 1936 أي عام الثورة، ففي واحدة من قصصة الجيدة يعود بنا لتلك الأحداث فيقف عند الفلاح الفقير المعدم (نايف) وتغلّبه على فقره بتناول خبز الشعير بدلا من خبز القمح. ومع ذلك لا يبخل بالجنيهات القليلة التي يملكها فيقتني السلاح بها ليقاتل، وحين يتوافر لديه القمح، والدقيق، يأتي بهما للثوار، ويتبرع بحصة أسرته منهما لأسرة آخر أكثر فقرًا منه، وهو أبو مفلح، أي أنه آثر أن يقدم الدقيق لعائلة أخرى، على الرغم من حاجته، وحاجة عائلته الماسّة. فالثورة في عرف هذا النموذج تصهر الثوار في بوتقة

واحدة، وتقرّب بين المختلفين، والمتباعدين، فيشعرون بشعور العائلة الواحدة. وفي قصة «رفيق السلام « وقصة «مكان مقدس» وقصة «مفهوم قديم» وسواها...

الوثيقة

يقف بنا الكاتب حنا إبراهيم أمام لوحة فلسطينية متكاملة تتفاعل فيها الشخوصُ، وتتكاملُ، في ظلال الثورة. وفي قصة «الوثيقة» يعود بنا الكاتب حنا إبراهيم لاسترجاع زمن المعارك الضارية مع العدو المزدوج: الصهيوني والبريطاني. وهي قصة تروي سقوط بقعة عزيزة من فلسطين، ألا وهي الجليل. واضطرار الأهالي للنزوح شمالا نحو الحدود، واللجوء إلى قرى الجنوب اللبناني. ويقف الكاتب إزاء شخصية أبي سعيد الذي يتشبث بالأرض، ويرفض اللجوء، على الرغم من التهديد بالقتل، وبسبب بساطة هذا الفلاح يطلب من عصبة التحرر الوطني شهادة تفيد بأنه لا يستطيع المغادرة، ولسذاجته عندما أحاط الإسرائيليون بالبلدة، وأخذوا يفتشون عن المقاومين، ظن أن الورقة: «الوثيقة» ستنجيه من عواقب هذا التفتيش، فأخرجها، وأطلع الجنود عليها، فما كان منهم إلا أن أطلقوا عليه النار، وأردوه قتيلا، فيما أُجْبِرَ الآخرون على المغادرة. والخطأ الذي وقع فيه هذا الفلاح البسيط أنه سمع من الإنكليز عن عصبة التحرر الوطني أنهم عملاءُ لليهود، وصدَّق ذلك بالطبع، فظن أن الوثيقة التي أبرزها تنجيه، ولكن الرياح جرت بغير ما تمناه الفلاح.

متسللون

ويقال إن حنا إبراهيم، الذي لم يغادر البعنة، ساعد كثيراً من اللاجئين على العودة لديارهم في حقبة الفوضى القصيرة، التي أعقبت النكبة، وقبيل أن تستقر الحدود، وتعقد اتفاقية الهدنة. ومن هذه الأحداث استوحى بعض القصص القصيرة. ومنها قصة «متسللون»، التي تسير في خطين متوازيين، أولهما يشير إلى تعسف الإسرائيليين، وقتل العائدين، وتبجحهم بالانتصار على العزل والنساء والأطفال والشيوخ. والثاني قتلُ، أو الغدْرُ – بكلمة أدق – بالمغادرين، فقد دارت قصة المتسللين هذه حول سيدة عجوز وابنتها المرضع، وقد طرقتا في ليلة عاصفة ممطرة بابا، صادف أن كان باب منزل استولت عليه أسرة ضابط إسرائيلي، واستقبلتهما سارة، وقدمت لهما الإيواء من العاصفة، وبعد مغادرتهما بساعات جاء شموئيل وأخذ يتبجَّح بقتله امرأتين: عجوز وابنتها المرضع كانتا بزعمه تحاولان الرجوع إلى ما يسميه أرض إسرائيل، وعندئذٍ تكتشف سارة أكاذيب زوجها التي تثير لديها التقزُّز، والاشمئزاز، وتكف من ذلك الوقت عن قراءة الصحف.

مخلفات الحرب

وفي قصة «صبي صغير» يقف بنا الكاتب حيال نموذج إنساني آخر سحقته النكبة. أجبر المحتلون أباه على مغادرة فلسطين، وبقي هو وأمه. ولم يستطع الاستمرار في المدرسة، ولم يجد عملا، فكان يذهب إلى الأرض المحيطة بالقرية ليبحث عن أغلفة الرصاص المصنوعة من النحاس ليبيعها، ويدَّخر ثمنها، وحين سأله معلمه السابق عما سيفعله بتلك النقود، يقول: سأشتري حذاءً، وسأبعث بتحياتي إلى والدي من الإذاعة. بيد أن الصبي بعد أن ادَّخر ما يكفي لشراء الحذاء، انفجرت به قنبلة قديمة من مخلفات الحرب، ومات قبل أن يفرح بحذائه الجديد. لقد تقاسمت قصصَ حنا إبراهيم همومٌ شتى في مقدمتها ذكريات ثورة 1936 وأصداء النكبة لدى عرب فلسطين

في الداخل، والخارج، على حد سواء، والعلاقة بين العرب وحلفائهم خارج ما يسمى الخط الأخضر. علاوة على واقع العرب الفلسطينيين تحت الانتداب البريطاني.

اللون المحلي

وهذه الهموم تعدُّ القاسم المشترك في القصة القصيرة لدى عدد من الكتاب منهم: إميل حبيبي، ومحمد علي طه، وتوفيق فياض. وعلى مستوى الأداء يقترب الكاتب حنا إبراهيم – كغيره من كتاب هذا الفريق – من لغة الحياة اليومية الفلسطينية، ولا يحرجه استخدام العامية في الحوار لما فيها من قوة التأثير، وصدق التعبير، والإيهام بالواقع، مع التوجّه المبالغ فيه أحيانا لاستخدام الأمثال الشعبية الدارجة، في نسق يضفي على القصص اللون المحلي، مؤكدًا هويّة القاص، وهوية الشخوص، وهوية الأمكنة التي تجري فيها الوقائعُ، والأحداث، وذلك كله مما يغني النصَّ، على الرغم من أنه يلقي بظلال التقرير والمباشرة عليه. وبذلك يمكننا أن نصنف قصص حنا إبراهيم في التوجه الفني الذي تميزت به قصص غسان كنفاني، وسميرة عزام، ونجوى قعوار، وتوفيق فياض، ومحمد علي طه، وماجد أبو شرار، وغيرهم من كتاب فلسطين في الجيلين الحاضر والماضي.

يُذكر أن لحنا إبراهيم مجموعات قصصية أخرى، منها: «ريحة الوطن» 1979 و«الغربة في الوطن» 1980 وله من الرواية «أوجاع البلاد المقدسة» 1997 و«موسى الفلسطيني» 1998 و«عصفورة من المغرب» ـ تحت النشر. وله «ذكريات شاب لم يغترب» وسيرة ذاتية بعنوان «شجرة المعرفة» 1996 ومن الدواوين «صوت من الشاغور»، و«نشيد للناس»، و«صرْخة في واد»، ومختارات من شعره.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 16 أكتوبر- تشرين الأول 2020

حنا أبو حنا

ذاكرة المكان والإنسان

كغيره من أدباء فلسطين المهتمين بالسيرة الذاتية كتب حنا أبو حنا " في ظل الغيمة " سيرة المكان الفلسطيني فضلا عن الإنسان. وجدنا هذا الاهتمام بالمكان عند فيصل الحوراني الذي جعل سيرته في 5 أجزاء أولها بعنوان الوطن في الذاكرة. وهو عنوان يفصح بلا ريب عن الموقع الذي يحتله المكان في هذه السيرة. وآخر سماه دروب المنفى في إشارة لأمكنة أخرى عاش فيها الكاتب، وتأثر بما وقع وجرى فيها من مجريات. وهذا أيضا يذكرنا بما كتبه إدوارد سعيد بعنوان خارج المكان، وما كتبه محمد القيسي تحت عنوان الطرد من المكان، وجبرا إبراهيم جبرا الذي اتخذ من البئر – وهي التي تحتل ما تحتله من أهمية في المكان الفلسطيني- عنوانا لسيرته الموسومة بـ البئر الأولى. كذلك في جزء آخر من سيرته " شارع الأميرات" وهو اسم حي من أحياء بغداد التي عاش فيها منذ العام 1948 إلى أن توفاه الله. وأخيرا لا تفوتنا الإشارة لكتاب غربة الراعي لإحسان عباس الذي أفرط في الحديث فيه عن جبع، وعين غزال، وصفد، وحيفا، والقدس، والكلية العربية فضلا عن القاهرة والخرطوم وبيروت.

وهذه الأمثلة القليلة من الكثير الجم تطرح سؤالا لماذا يهتم الكاتب الفلسطيني، والشاعر، بالمكان اهتماما يفوق فيه غيره؟ والجواب عن هذا يتلخص في أن هذا الكاتب الذي يعيش في منفاه، أو ذاك الذي ما زال يعيش في المحتل من الوطن، كلاهما ذو حساسية خاصة تجاه المكان، وذاكرته، لأنه يشاهد بعينيه كيف تقوم الصهيونية المجرمة بتغيير الخرائط، واستبدال الأسماء، ومحو القرى بواساطة الجرافات. ولذا يبدو الحديث عن القرية والبلدة والمدينة والحي والجوار، وما يضطرب في ذلك الفضاء من حياة يومية، بجلّ ما فيها من تفاصيل، أمرا ضروريا ليكون العمل الأدبي تاما، كاملا، أو شبه كاملٍ، يؤدي وظيفته من حيث كونُه بنية دالة على الواقع.

أسدود والكتّاب

وحنا أبو حنا، الذي ولد في قرية (الرينة) على مسافة قصيرة من الناصرة سنة 1928 بعد الهزة التي أصابتها 1927 ، كان والده قد وجد عملا في دائرة الأراضي والمساحة. وهذا العمل يتطلبُ، لحسن الحظ، أو لسوئه، التنقل من بلدة لأخرى، مما أتاح للمؤلف أن يختبر الحياة في طفولته في غير مكان. فهو في رام الله تارة، وفي حي الطوري بالقدس الشريف تارة، وتارة في أسدود التي تعرَّف فيها على(الكتّاب) للمرة الأولى. وهو المكان الذي اعتاد فيه الجلوس على الحصير ليردّد مع الأطفال في حينه آيات القرآن المجيد يتلوها عليهم شيخ مُلتحٍ يُشبع حروف المد، ويعطيها حقها من النطق، مع التفريق بين صوت هجائي وآخر. ولا يفوته في هذه السنّ التي كتَب فيها الكتابَ - وقد نيف على السبعين- أن يتذكر سوق الأربعاء في ما يشبه البانوراما الفولكلورية عن ذلك الحين، ولا يفوته أيضا أن يوازن بين هذا السوق وسوق الاثنين في بئر السبع.

شُرفة على البحر

أما المكان الذي ينبهر القارئ في قراءة ما شهده من ذكريات المؤلف أبو حنا، فهو سفوح الكرمل شمالي فلسطين. فقد قُدّر للأسرة أن يتنقل بها العمل إلى حيفا، والإقامة في بيت جديد ذي شرفة على البحر. حيث الحوار الذي لا ينفك بين قدسية السَحَر، وطرواة البحر عند الفجر. وحيث بإمكان الصبي أن ينحدر بأنظاره تدريجا من المنزل إلى الشاطئ. ولما أن بلغ السابعة التحق بالمدرسة لتبدأ علاقته بالمكان طورا جديدا تعرَّف فيه على أطفال جُدُدٍ، وقرأ أشياء جديدة، تجاوز بها سن الحفظ الذي اعتاده في الكتّاب.. وتعرف على مجلة السمير. وزار السوق الأبيض في حيفا، ورأى بأمّ عينيه لأول مرة مطبعة يديرها رجل اسمه نجيب نصار اكتشف بعد ذلك أنه مؤسس صحيفة الكرمل. ومثلما يصف لنا هذا الرائد المبكر للصحافة الفلسطينية يصف لنا ساحة الحناطير، وهي التي تنطلقُ منها عرباتٌ تجرها الخيول لنقل البضائع أو الركاب عبر أحياء المدينة وأسواقها قبيل معرفة السيارة. لكن الناصرة هي الأخرى من الأمكنة التي يذهل لها اللب، وتسلب العقل. والحديث عنها ذو نكهة خاصة لا سيما عند تسليط الضوء على سوق الناصرة الذي يعُجُّ بأصوات الباعة التي تنطلق متناغمة رشيقة تجذب الآذان بما فيها من أسْجاع وألحان. وما لدى بائع البوظة في ذلك الحين من أشكالٍ وألوان. وهو يلوح بيده صائحا حليب و إيما وشوكلاته.

مقامات

في مدرسة المعارف طقسٌ جديد من طقوس التعلم الأساسي. أستاذ الحساب يعاقب الصبي لأنه ضعيف في هذا الموضوع، خلافا لمعلم العربية الذي أعجبته قراءته لبعض ما تلاه من كتاب "الجديد" للسكاكيني. وإذا كان المؤلف أبو حنا شغوفا بالحديث عن الأمكنة، فإن هذا ليس حبا بالمكان لأجل المكان، وإنما هو حبٌ للناس على رأي الشاعر الغَزِلِ القديم:

وما حبُّ الديار شَغَفْن قلبي

ولكن حبّ من سكن الديارا

لهذا سرعانَ ما يتوقف انثيال الخواطر عند موضوع ثورة عام 1936. وما انتشر في تلك الأثناء من أشعار، يتغنى بها الثوار، وما تردد من شعاراتٍ، وعنوانات، هتفت بها حناجر الفلسطينين الكثير من الهتافات. وما تناقلته الألسنة سرا وجهرا عن الاعتقالات والإعدامات. علاوة على هذا قلّ أن يقفنا المؤلف إزاء مكان من الأمكنة دون أن يروي، ويتحدث، عن سيرورة الحياة اليومية بما فيها من رتابة حينا، ومن صخبٍ حينا آخر. ومن دبيب الحركة عند مطلع النهار في الشارع، وفي الطريق، وفي الأمكنة العامة من ساحات، ومن دور عبادة. فها هو يروي لنا ما يتذكره عن قدوم الفجر للقرية، وعن خيامهم، وأساليبهم التي برعوا فيها لابتزاز الأهالي مقابل أعمال يقومون بها كالحدادة، والغناء، والرقص في الأفراح، والموالد، وحفلات الختان. إلى ذلك المشاهد التي ترسم صورةً نابضة بالحياة لاجتماع النسوة عند مصادر المياه من ينابيع وعيون، والعذارى العائدات إلى بيوتهن، وعلى رؤوسهن جرارُهُن. وفي هذا السياق يروي المؤلف الكثير الجم عن علاقات الآباء والأمهات بأبنائهم

وأبنائهن. وما يتطلبه هذا النسق من حكايات طريفة، ومن نوادر ومُلح، عن رجال تزوجوا على زوجاتهم سرا أو جهرا. وما يتذكره من أغانٍ عن هذا الموضوع من ذلك:

يا جارْتي ملّي الجرَّة وعيون جوزك لبرّة

وللمزارات، والمقامات، مواقعُها في هذه السيرة، التي تتحول من سيرة شخص إلى سيرة مجتمع. ففي فصل غير قصير يروي لنا ما قيل، ويُقال عن مقام (أبو شوشة) الذي زعموا أنه كان من جنود صلاح الدين، وأنه قاتل إلى جانبه في معركة حطين. وغير بعيد عن هذا ما يرويه عن الشيخ أبي موسى المغربي، الذي لا يعرف كيف ظهر في البلدة. وقد اكتسب ثقة الأهالي بما يُعِدُّه من الحجُب، والتعازيم، لدفع الشرّ، أو للتوفيق بين رأسين على مخدة ، أو لجعل المرأة التي يُخشى عليها من العقم ولادةً مِنْجابة. وتُروى عنه قصص طريفة جدا يكاد لا يصدقها العقل، ومع ذلك لم يكن الناس في ذلك الحين يتقبلون، أو يتغاضون عن الشك في ذلك. ومن باب الاستطراد يعود بنا المؤلف لموضوع المقاومة التي بدأها بالحديث عن ثورة 36 فثمة من يحرصون على امتلاك قطعة سلاح على حساب (اللقمة) حتى وإن كانت تلك القطعة قديمة، أو (مُبَنْدقة) ركبت فيها قطع دخيلة، فعلى رأي المثل (خَلَقَة باب بْتِحْمي من لِكْلاب).

من السكاكيني إلى جبران

مع هذا كله لم يشغله المكان، ولا شغله الإنسان بما فطر عليه من تقاليدٍ، وعاداتٍ، عن نفسه، فقد ذكر لنا جده لأمه (زايد) الذي توفاه الله عن عمر طويل بعد كدح في الزراعة وفي المحجر، ويذكر أسماء الأدوات التي كان يستعملها من النُخْل إلى العتلة ثم الدبورة والشاقوف إلخ.. واهتم بذكر مدرّسيه لا سيما المدرّس نعمة خريج المعهد الروسي في الناصرة، وهو المعهد الذي درس فيه ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ودرست فيه مي زيادة. وأما قراءاته، فغلبت عليها كتبُ التراث قبل أن يقع بصره على كتاب جبران " دمعة وابتسامة " فقد فتح له جبران الطريق مستقيمة ممهدة نحو الحداثة، وأكثر ما يعجبه في فكر جبران قوله" لكم لغتكم ولي لغتي ". عدل إذن عن التراث، وشُغِفَ بجبران، وهذا ساعده على الخروج عن ثقافة القطيع. وفهم عن قرب دوافع جبران وهجومه الشديد على رجال الإكليروس. وعلى الكتّاب المتشبّثين بالقديم بصفته المثل الأعلى أسلوبًا وبلاغة.

ومع أن سيرة أبي حنا يغلب عليها الطابع الاجتماعي، والثقافي، والأخلاقي، إلا أنها لا تخلو من الهاجس السياسي. وهذا ليس بغريب، فقد ذكر لنا أنه شارك في مظاهرة في القدس ولما يتجاوز الحادية عشرة. وتنقل نشاطه بين الشارع والتنظيمات والصحافة. وشغف كثيرا بمتابعة الصحف قراءة وتحريرا. رحم الله زيتونة الجليل، وعزاؤنا بفراقه ما تركه من كتابات.

مستخرج من الدستور الثقافي ع 5 شباط (فبراير) 2022

خالد أبو خالد

شاعر الشعب

غيب الموت الشاعر الفلسطيني خالد أبو خالد في غزة 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 فيمن استشهد من ثوار فلسطين عام 1938 في الثورة الموسومة باسم ثورة القسام وكان عمره عاما واحدا. فنشأ يتيما إلا أن نشأته هذه أسهمت 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 صمَّمها سيء الذكر فيليب حبيب. وانطبعت علاقته بها بالفتور، ثم اتسعت الشقة بينهما بعد اتفاق أوسلو1993.

وأيا ما يكن الأمر، فإن الذي يعنينا 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 وتغريبة خالد أبو خالد 1972 والجدل في منتصف الليل 1973 وأغنية حب عربية لهانوي 1973 وشاهرًا سلاسلي أجيء 1974 وبيسان في الرماد 1978 وأسميك بحرًا أسمي يدي الرمل 1991 ودمي نخيل للنخيل 1994 وفرس لكنعان الفتى 1995 ورمح غرناطة، ومعلقة على جدران مخيَّم جنين 2002 .

ومن يتصفح الأعمال الشعرية، وفقا لتواريخ كتابة 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 منحوته من الأودسا الإغريقية والعودة التي لها في في نفوس الفلسطينين ما لها من وَقْع. وما لها من حضور في الأغاني الشعبية والفنون القولية المختلفة. وها هو في إحدى قصائده المبكرة يحيلنا 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 مربضُ التنّين
يليه جحر حية وعمرها ألفان

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
تُجَرِّد الذي نجا
من سيفه ودرعه وخوذته

فهو مع اجتيازه جل هاتيك المخاطر متغلبًا على التنين، وعلى الأفعى، والغيلان، والمفاوز، وحلكة 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 المهدَّدة. 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 نصٌ 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 تنم على ارتباط الشاعر بالأرض والإنسان الذي يحيا على هذه الأرض. فيذكر الدار بما تعنيه من ألفة وذكريات. وشجرة الزيتون بما توحي به من ظلال وعطاء. والخضرة بما تحمله هذه الكلمة من دلالات الربيع، والخصب، والانبعاث من الأرض اليباب:

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

فاجتماع الزيتون، والدار، والخضرة، يضعنا وجها لوجه أمام صورة الفلاح الذي تغوص قدماه في الطين، وبيديه يتلمَّس جذع شجرة الزيتون، ويبني بهما 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 (جْبينة) التي تجاوز بها ما هو معروف عنها إلى ما هو غير معروف، بربطه الحكاية بمأساة اللاجئة، والتشرد، والغربة، والتبرم من عذابات النفي. يقول أحد اللاجئين مستشهدًا بأبيات محددة من ذاكرة الشعر الشعبي:

بكيت أمس عند قرنة المغيب
والبارحة يا عقاب
حين القمر غاب
شفت الثريا ميَّلت للمغيب
أنكرتُ مولدي

في هذا النص أزالت 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 يألفوا قراءة الشعر الفصيح. ويقول في قصيدة مبكرة بعنوان الليالي :

ويا ميجنا
زهر البنفسج يا ربيع بلادنا
ويا ميجنا
الريح الشمالي
عدا على جبيني
والحمام المرتكي على السيف
والليل الهني
فارد عليَّ جُناحو

وهي قصيدةٌ غارقة في بساطة قد يعترض عليها بعض الشعراء، ونقدة الشعر، وبعض الأَكاديميين من محبي العربية الفصحى، ومع ذلك لا يصغي الشاعر لمثل هذا الاعتراض؛ كونه يسعى لشحذ الصلة بينه وبين جمهوره، وتعميق الآصرة 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 أشواق المغتربين للوطن:

يا راكبين البحر
والليل والغربة
يا عاشقين التعب والموت والفرحة
مدوا ايديكم ع العبد
إحنا بنستنى
والصبر صابر معانا
والشوق والحنّا
والجوع مصّ زغارنا
وزوادته منا

أما تنوُّع المرجعيّات 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 الماساة:

طفلٌ جفاه الصوت ودّعني

ما قال حتى: الدار دار أبونا
وأجوا الغُرُبْ يطحونا
وأخوه في حضني
على شفتيّ مرثية الشهداء
يا صمتي.

عدا عن الأمثال، والأغاني، والحكايات، لا تخلو قصائده من إيحاءاتٍ، وظلال، تعيد القارئ لبعض المأثورات العربية، كتغريبة بني هلال، وأبي زيد الهلالي، وذياب بن غانم، وزرقاء اليمامة، التي كذّبها قومها حين أخبرتهم بالغزو، فخسروا حربهُم مع العدو:

قال المغني والأسى كاويه
زرقاء سابتْ وانْسبت
وذياب في بحر الدما خلاها
يا حيف يا بو زيد ما كان العَشم
ترمي عباتك والأصيلة
مشلوحة ع عتابها

جمع الشاعرُ في هذه القصيدة بين زرقاء اليمامة، وذياب بن غانم، في إيحاءات تلقي بالأضواء على تخاذل 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 أظهرُ، وأبينُ، من أن تخفى على أحد، أو ينكرها منتقد. ففي قصيدة (شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف) يتخذ من الساردة قناعًا يُفضي – 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
ويُطبعُ المنشور
يرحلُ من يدي ياقوت – سريا
فتلقفه العيون
وتومئ الأيدي بالتحية
عسقلان

جمع أبو خالد في هذه القصيدة كلا من شهرزاد، والملك شهريار، وياقوت، الذي يطبع المنشور سرًا، والأيدي التي تلوّح، وتحيّي 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 لاحقا عن أن قصيدته تشبه إطارًا 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 مزيجًا ثقافيًا جميلا كاللوحة التي تفيض فيها الألوان بعضُها على بعض، في تساوق بصريٍّ يبهر الأذواق، جاعلا من شعره دواءً شافيًا لجراح المشردين في الآفاق.

---

*ينظر مقالنا خالد أبو خالد في شعره التفاعلي، الدستور الثقافي، ع الجمعةن 5 كانون الثاني، يناير 2022 وانظر الدستور الثقافي 31 كانون الول – ديسمبر 2025.

خليل أبو رحمة

المترجم والأديب الباحث

ظهيرة العشرين من أيلول- سبتمبر من السنة 1996 كنت أهم بركوب السيارة مع صديقي الكاتب رشاد أبو شاور مغادرين الحي الذي يقيم فيه المرحوم الدكتور إحسان عباس. في اللحظة التي بدأ فيها محرك السيارة بالدوران، وعندما ألقيت بنظري إلى الخلف للتأكد من خلو الشارع من أي سيارة عابرة، تراءى لي أن يدًا تلوّحُ، وتهيب بي أنْ أنتظر. وعندما ترجّلت من السيارة، فوجئت بالصديق خليل أبو رحمة(1946- 2004) الذي كانت قد مضت علينا سنواتٌ لم نلتق فيها. وهكذا جرى اللقاء الأخير به بمحض الصدفة. كان يتأبط مجموعة من النسخ من كتابه الجديد الصادر عن جامعة اليرموك في العام الماضي 1995 وقد جاء يصحبه أحد الأصدقاء نسيت الآن من هو، وهما يهمان بزيارة شيخ الأدباء، والنقاد، والمُحقّقين، الدكتور إحسان عباس. ووقفنا أمام البناية قليلا نتحدث، وهو يرينا الكتاب الذي ترجم فيه دراسة جيمز مونرو لمقامات بديع الزمان الهمذاني، وتاثيرها في قصص الشطار، أو الصعاليك الإسبان، والأوروبيّين، بصفة عامة، وأهداني نسخة مما كان معه في ذلك الحين، واتفقنا على التواصل. ثم علمتُ- فيما بعدُ- أن الدكتور خليل أبو رحمة يقضي سنة تفرغ، أو شيء من ذلك، في إحدى الجامعات، وأظنها "جامعة العين" في الإمارات العربية المتحدة. وانقطعت أخباره عني انقطاعًا تامًا.

وفي العام 2003 تلقيت نسخة من الكتاب الجامع لبحوث مؤتمر الاستشراق الذي عقد في الأردنيّة قبل ذلك بسنة، واكتشفتُ أنّ لخليل أبو رحمة يدًا فضلى في تحرير الكتاب، ومع ذلك لم أرهُ خلال أيام المؤتمر المذكور، ويبدو أن القدر حال بيننا.. لكي أفاجأ ذات يوم من عام 2004 بخبَر يروي ما وقع له، وجرى، في حادث سيْر مروّع، فارق على إثره الحياة.

أما علاقتي بالدكتور الراحل (أبو رحمة) فهي علاقة قديمة تعود إلى أيام الطلب في الجامعة الأردنية، لكنَّ هذه العلاقة كانت- لنقلْ- سطحية، ولم نقترب من بعضنا كثيرًا إلا في العامين 1973و1974 في أثناء الدراسة العليا في الجامعة. وقد تزاملنا بعد انقطاع مع كلّ من عبد الكريم الحياري، وخالد الكركي، ومشهور خرابشة، وعلي الشرع، وياسر الملاح، والمرحوم خالد النبتيتي، وداود غطاشة.. وآخرين.. ولا أذكر أني رأيت أبا رحمة إلا ضاحكًا، ومتأبطًا مجموعة من الكتب، والمصادر، والمراجع، التي يكاد ينوءُ بها. وكان على الدوام متهيئًا للبَحث، والتحقيق. ولما كنا نعتمد على كتابة البحوث، والتقارير، لتناقشَ في المُحاضرات، فقد وطّد النفس على النبش في المسائل المعقَّدة، والغامضة، والمُلبسَة، التي تثير جدلا، لكيْ يفاجئ بها المشاركين في حلقةِ البحث. ولهذا كنا دائمًا نخْشى الجدالَ مَعَهُ، وقد غلب عليه هذا الطبع حتى في أطروحتهِ الأولى، مثلما غلبَ عليه في بُحوثه، وعروضه للكتب، المُحقّق منها، وغير المُحقّق. ومما يؤكد هذا الانطباع التعقيبُ الذي تقدم به

على ورقتي الباحثين عبد القادر الرباعي، ومحمود الشلبي، حول قضية " التأصيل والحداثة في الشعر بين القديم والحديث " في المؤتمر الثقافي الأول الذي عقد في الجامعة الأردنية في 13 تشرين الأول 1984 في الجلسة التي ترأسها د. يوسف بكّار.

فقد وصف أحد المناقشين، وهو الشاعر الراحل عبد الرحيم عمر، الأوراق، مشيرًا للتعقيب، بقوله: أما أبو رحمة، فقد انتقد البحثين بلا رحمة. ومع هذا، يظلّ الراحل الصديق نموذجًا للأكاديميّين الصارمين، الجادين، والباحثيين المحققين، الذين يُعْنوْن بالضبطِ، والتصحيح. ويأتي هذا الكتابُ " لهبُ المعرفة " ليجَدّد ذكرى هذا الأستاذ الأديب بعد أنْ كاد جمع المتأدبين، والمثقفين، ينساه. ألأنه تألق لحظة مثل نجم ساطع وهوى، وخبا نورُه وتوارى، وغابَ ضوؤُه وتناءى، أم لأنه فارقنا شابًا غضّ الإهاب، ينطبق عليه قول أبي فراس الحَمْدانيّ (357هـ) زين الشباب :

زينُ الشباب أبو فراسٍ لم يُمَتّـــــعْ بالشبابِ

أيًا كانت الأسباب، وأيا كانتِ الدواعي، فإن هذا الكتاب [لهب المعرفة] يجدد ذكراه، فقد وُلد خليل أبو رحمة في قرية (عاقر) من قرى الرملة بفلسطين عام 1946. ونشأ نشأةً عانى فيها من آثار اللجوء، ومن معاناة النزوح، ولكنه، بفضل ذكائه، وتوَقد ذهْنهِ، وقراءاته، التي توصفُ بالنّهَمَة، تفوَّق في دراسته، سواءٌ في مراحل التعليم العام، أو في الدراسة الجامعية. وفي اثناء قيامه بالتدريس في إحدى الثانويات في صويلح القريبَة منْ عمّانَ، واصل دراسته العليا في برنامج الماجستير في الجامعة الأردنية، وأعَدَّ أطروحته" حركة الشعر في قبيلة قيس في العصر الأموي" بإشراف المرحوم الأستاذ الدكتور هاشم ياغي، التي تناولَ فيها أشعار القيسيّين، جامعًا ما تناثر منها وتفرّق، دارسًا ما توافر بين يديّه وتوثَّق، وظفر بالدرجة الجامعية الثانية عام 1976 فضلا عن الأولى 1969.

في تلك الأثناء ظهرتْ جامعة اليرموك، وهي الجامعة الفتية التي هي في حاجة ماسة لأعضاء هيئة تدريس، فجرى تعيينه مساعدَ بحْثٍ لغرض الإيفاد، وحظيَ بالمنحة التي يرْجو، ويتوقّع، وشد الرحال إلى مدينة الضباب لنْدن، وهناك قضى نيفًا وثلاث سنوات أتيح له فيها أنْ ينجز أطروحته للدكتوراه في الأدب القديم الإسلامي، والأمَويّ، وأنْ يصقل لغته الإنجليزية صقلا أفادَه كثيرًا في الاطلاع على ما كتبه المستشرقون، ونشروهُ عن الأدب العربي، وترجم بعضه للغة العربية ترجمة جيّدة بشهادَة كثيرين.

بعد عودته (1981) إلى الأردن التحق بقسم اللغة العربية في جامعة اليرموك، وانضمّ لفريق من الأدَباء، والدارسين، واللغويين، والباحثين، من أمثال: يوسف بكار، وإبراهيم السعافين، والمرحوم حنا حداد، والمرحوم إبراهيم الفيومي، وإبراهيم السنجلاوي، ود. نبيل حداد، والدكتور قاسم المومني، وعبد الفتاح نافع، وعمَر الأسعد، ومحيي الدين رمضان، وسمير ستيتيّة، وخليل الشيخ، وحسين خريوش، وكمال أبو ديب، وزياد الزعبي، وعلي الشرع، وفوزي الشايب، وآخرين كثيرين.. لا يتسُع المَقام لذكرهم، وذكر أسْمائهم. ولهم جميعًا كان الدورُ الأكبر في رفْدِ الحياة الأدبية، وإمدادها بمواهبَ جديدةٍ، وأصوات مبدعة، مبتكرة، في مجالات النقد، والدراسة الأدبية، واللغوية. وفي أثناء التدريس ازداد اطلاعه على الأدب القديم دقةً، وعمْقًا، وذلك

بفضل إشرافه على رسائل عدة كتبَتْ في هذا الأدب، إلى جانب البحوث التي قامَ بكتابتها، ونشرها، في مجلات علمية مُحكَّمَة، منها: المجلّة العربية للعلوم الإنسانية (1997) ومجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية في جامعة قطر(1997) ومجلة " دراسات " التي تصدرها عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية (1997) ومجلة " أبحاث اليرموك " التي دأبت على إصدارها عمادة البحث العلمي في جامعة اليرموك منذ العام 1981 ومنها " مجلة المجمع اللغوي العربي في دمشق " (1986) ومجلة مجمع اللغة العربية الأردني (1986) ووَضَع مع مؤلفين آخرين مُصنَّفا علميًا لجامعة القدس المفتوحة بعنوان " فنون النثر العربيّ القديم " صدر في العام 1993. وقد لوحظ أنَّ الفترة الخصبة في عطائه البحثي كانت بين عامي 1982 و1997، تفرغ بعد ذلك - فيما نظنّ، ونَحْسَبُ- للترجمة.

فنقلَ إلى العربية كتابا ضخمًا لجيمز مونرو Monroe عنْ " مقامات بديع الزمان الهمداني وقصَصِ البيكارسْك Picaresque " وفرغ منه في 13 أيار(مايو) 1994 وصدر بعد تحكيمه وتحكيم المقدمة عن جامعة اليرموك مطلع العام 1995. وترجم كتابًا لشتيفان فيلد بعنوان " الاشتراكية القوميّة في الشرق الأدنى والعربي، من(1933- 1939) ". وأسْهم في تحرير كتاب " مؤتمر الاستشراق وحوار الثقافات " الذي عقد في الجامعة الأردنية بعمان من 22- 24 تشرين الأول عام 2002 وصدر في العام 2003 .

وكان قد غلب الأدبُ القديمُ، شعرُه ونثرُه، على اهتماماته، ومَنْ ينظرْ في فهْرسْتِ الكتاب الذي صدر مؤخرًا عن دار الكتاب الثقافي في إربد 2013 بعنوان " لهبُ المعرفة – من قضايا الأدب والفكر في التراث العربي " الذي قدم له إبراهيم السعافين بمقدمة قصيرةٍ عَرَضَ فيها لمقام الفقيد، ومنزلته الأدبيّة الرفيعة، ومرتبته الأكاديميّة السنيّة، عرضًا وجيزًا، نقول: من ينظر في ذلك الفهرستْ يلاحظ ما يأتي:

شَغَفَ المؤلف المرحوم بالبحث عن زوايا ظليلة في صرْح التراث المنيف، أو معتمة، بعض الشيء، حامَ حولها الباحثون وحلقوا، لكنهم لم يقولوا فيها القوْلَ الفصل، ولا أبدوا فيها رأيهم القاطع بيقينٍ يبدِّدُ كلَّ ظنّ. فينهض – هو- بعبء إعادة النظر، والبحث الدقيق، والنبش المستفيض، المبني على التقصّي، والتحرّي، لجُلِّ ما يتيحُ له أنْ يُصدر حكمًا نهائيًا يصلُ إلى درجة القطع باليقين، على أي ظنٍّ، وأيّ تخمين. وهذا واضحٌ بصورة لافتة في البحث الموسوم بتلبيات العرب في العصر الجاهلي، وفي البحث الموسوم بعنوان " علي بن هذيل الأندلسي وكتابه " تحفة الأنفس، وشعارُ سُكان الأندلس "[2].

ونحو ذلك يظهرُ الدكتور أبو رحمه شغفه بجمع شعر الشعراء المتناثر في المصادر المختلفة، وأمّات الكتب الأدبيّة، كالأغاني، والعقد الفريد، والحماسات، والكامل للمبرد، والمعارف الكبرى، وعيون الأخبار، والسير والمغازي، والحيوان للجاحظ، وكتب الخيارات، وأيام العرب، والأنساب، ومعاجم اللغات، وغيرها الكثير مما لا يحيط به باحث .. فمن ذلك جمْعُه لشعر (نهار بن توسعة) وهو من شعراء العَصْر الأموي[3] الذي نيَّف على ثلاثين قصيدة. وكان قد تصدّى لجمْع المُسْتدرك من شعر ابن ميادة، الذي نهض بتحقيق ديوانه اثنان؛ أولهما: عراقي، وهو محمد نايف الدليمي (بغداد 1970) والثاني هو المرحوم الدكتور حنا حداد (دمشق: 1982) وقد أكد الثاني منهما إضافته المزيد من أشعار ابن ميادة، مما يجعل طبعته هو أوفى من طبْعة الدليمي. أما

الراحل خليل أبو رحمة فلم ترضه الطبعتان، فجاء ليتتبّع ما فيهما من أغلاط في الضبط، ومن تحريف في النَسْخ، ومن تصْحيفٍ في الطبْع، ومن نقص في الجَمْع، ليستدرك عليهما، ويضيف إليهما، فجمَعَ أشعارًا يظنها هو كثيرة، وإن لم تتجاوز- في أكثر الأحوال- الثلاثين بيْتًا. ونراه – ها هنا- لا يكتفي بالتعليق على أخطاء الطبْعتين، وعلى ما فيهما من فَواتٍ، ولكنّه ينشرُ مجموع ما اسْتخرجَه من الكتب في بحث خاص زوّده بالشروح، والتعليقات.

أما عن حرص الدكتور أبي رحمة على الضبْطِ، وتحَرّي الدقة، فشيءٌ واضح جدًا، ودليلنا على ذلك أنه كتبَ بحثا مستقلا يستقصي فيه المعاني المتعدّدة التي تدلُّ عليها كلمة (صَمَدٌ) الواردة في سورة الإخلاص (اللهُ الصمَد) ووردت كذلك مرارًا في تلبياتِ بعْض الجاهليّين. وتبيَّنَ من البحث أن لهذه الكلمة بضعَةَ مَعانٍ، وليْس معنىً واحدٌ. وأنّ أشهر هذه المعاني، وأكثرها تداولا، هو المعنى الذي يُفهم من الآية المَذْكورَة، وهو المنزّهُ عن أنْ يكونَ لهُ كُفـئٌ. ولكنّ للكلمة دلالاتٍ أُخَرَ يورد في توضيحها أبياتاً منَ الشعْر الجاهليّ، فهي تعني وصفًا للمقاتل الشجاع الذي يَصْمِدُ في وَجْه منْ يتحدّاهُ. ومن ذلك أيضًا الوَجْه الذي تعنو لهُ الوُجوهُ، وترْنو.

ومما يغلبُ على عطاء الراحل شغفُه بعَرْض الكُتب. وهو في عروضه هذه يمْعنُ في التدقيق بما تحتويه الكتب من أغلاط، ومن أوْهام، ارتكبها المُحقـّقون، ومن بين الكتب التي عرض لها مثل هذا العرض كتابُ أبي منصور الثعالبي المتوفى سنة 429هـ الموسوم بلطائف اللطْف. وهو الكتابُ الذي حققهُ، ونشرهُ، الدكتور عمر الأسعد، وصدر ببيروت عن دار المسيرة (1980) وذكر فيما ذكـَر منْ مآخذهِ على تحقيق الكتاب: اعتمادَ المُحقّق على نسخة مخطوطة واحدةٍ لا تخلو من التصحيف، والتحريف، مما أدّى إلى ظهور الكثير الجمّ من الشوائب في الكتاب المطبوع، وعلى رأسها الغَلطُ، والتحريفُ، والسّقَطُ، وعدَمُ الضبْط، وخلوّ الطبعة من التعريف بالأعلام غيْر المشهورين ممَّن ذكروا في المتن.

وعَرَضَ بالطريقة نفسِها لكتاب " تحفة الأنفس، وشعار سكان الأندلس[4] " لابن هذيل الأندلسي الذي سَبَق ذكرُه.

وعرضَ بالمنهج نفسه لكتاب " مَجْموعة المعاني " ، الذي نحا فيه مؤلفهُ المجهول نحْوَ أبي تمام (231هـ) في الحماسة.

وأيًا مايكن الأمر، فإنّ لهذا الكتاب " لهبُ المعرفة " فضلا كبيرًا لا بُد من الاعتراف بهِ، وتقديره، فهو من جمةٍ؛ أحيا ذكرى الفقيد العزيز الصديق خليل ابو رحمة بعد سنين من غيابهِ الأبَدي(توفي 2004) وعرَّف به تعريفا كنّا نتمنّى له أنْ يكون أكثر طولا، وأثرى تفصيلا، وأوفرَ أخبارًا عن الفقيد في مختلف مراحله وأطواره، لا سيّما أنه درَّس في جامعات عربية عدة في الرياض، والدوحة، والإمارات. وقدم لنا - من جمة أخرى - مجموعة من بُحوثه الأدبية، واللغوية، المُعَمّقة، التي تؤلفُ، بتنوّعها، مأدبة فكرية متعدّدَة الأصْناف، والألوان، فهو يَجْمعُ بين الأدب الجاهلي، والإسلامي، والأندلسي، والأموي، ويجمع بين النثر والشعر، وبين رجالات

الأدب، ورجالات الخلافة، والأمارة، فأيّ كتاب تجتمع فيه كلّ هذه المزايا لا بُدَّ أنْ يكون كتابا نادرًا، عظيمَ القَدْر، جَمّ الفائدة.

بقي أن نشير لبعض الجنود المجهولين الذين يعزى إليهم فضلُ الإلمام ببحوث هذا الكتاب، ومقالاته، وطبْعها، وتنقيحها، وإعدادها للنشر، وفي مقدمتهم السيدة الفاضلة زهرة الشهابي، زوج الأديب المؤلّف، والدكتورة رائدة أخو زهية، لمبادرتها القيمة في جمْع المادة، وتصحيح التجارب الطباعيّة الأولى، والأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، على ما أسداه من خدمات جلّى، تمثلتْ في مراجعة البُحوث، والتقديم للكتاب بمقدمة قصيرة، وهيَ، مع قصرها، بليغة العبارة، ثرية الإشارة.

إحالات

1.نشر التعقيب في وثائق المؤتمر ، منشورات الجامعة الأردنية، ط1، عمان: 1985 ص 97- 114

2.وابن هذيل هو علي بن عبد الرحمن، صدر كتابه هذا عن مركز زايد للتراث بتحقيق عبدالإله أحمد نبهات (كذا) وأظنها تصحيف نبهان، ود. محمد فاتح صالح الزغل، سنة 2004 – 1425هـ.

3.شاعرٌ عاش حتى سنة120هـ يعرف عنه أنه استقر في خراسان، وكان أشعر البكريين فيها، وأبوه تَوْسِعَة كان شاعرًا، وهما من بكر بن وائل. ارتبط بآل المهلب بن أبي صفرة، وقتيبة بن مسلم الباهلي، وبوكيع بن أبي الأسود الأزدي، وكلهم من ولاة خراسان، ومدحهم، وتلقى منهم الجوائز، ولكنه هجا بعضهم مما ينمّ على تقلب هواه.

4.نُشر كتاب مجموعة المعاني للمرة الأولى في القسطنطينية عن مطبعة الجوائب سنة 1301 هـ ، وصدر مجددا عن دار الجيل ببيروت، وحمل اسم عبد السلام هرون سنة1992. وظن بعضهم أنه من تأليفه، وهذا غير دقيق.

خليل بيدس:
رائد القصة في فلسطين

يمثل خليل بيدس المولود سنة 1875 في الناصرة بفلسطين أحد رواد القصة العربية القصيرة، وقد حظيَ هذا الأديبُ الذي أنشأ أول مجلة عربية متخصصة في نشر القصص، وهي مجلة "النفائس" في العام 1908 بعناية الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد الذي ألقى محاضرات في القاهرة عن أدبه القصصي جُمعت ونُشرت في كتابٍ بعنوان:"خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين" 1963. ثم أعيدَ نشرُه بعمان عن دار الفتح سنة 2008. وفيما كنتُ أبحث عن بعض الكتب في إحدى المكتبات عثرتُ على نسْخةٍ تحمل العنوان نفسه تقريباً: " خليل بيدس رائد القصة الحديثة في فلسطين". وقد ظننته أول الأمْر طبعة أخرى من الكتاب، إلا أنَّ الاسم المطبوع على الغلاف هو اسم جهاد صالح، وهو اسمٌ لم أسمع به من قبل، فظننتُ أنَّ في الأمر خطأً غير مقصود،لأنَّ دور النشر تخطئ في بعض الأحيان في طباعة الأسماء. فقد صدَر في ثمانينات القرن الماضي ببيروت ديوان شعر لمريد البرغوثي، ونسب لمنيف البرغوثي. وعندما صدرت رواية "الشهبندر" لهاشم غرايبة قيل إن الغلاف حمل اسم شخص آخر، هو هشام غرايبة،مما اضطر الناشر، وهو دار الآداب،لاستبدال الغلاف. ووقع لي شيء من هذا عندما صدر كتابي" ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر" ووُضعتْ على الغلاف الأخير منه صورة مؤلف آخر بدلا من صورتي، مما اضطر الناشر، وهو اتحاد الكتاب العرب،لطمس الصورة، فظهرت في مكانها بقعة بحجم الصورة بلون ذهبي.

وقد شدَّني الكتابُ لهذا السبب، فأردتُ أنْ أعرفَ إنْ كان المؤلفُ جهاد صالح أضاف إلى كتاب الأسد جديداً ،لا سيما أنني كنتُ قرأتُ هذا الكتاب،وتناولته بالمراجعة،والتقريظ في موضع آخر من إحدى الصحف اليومية[1]،ثم أعيد نشرُه في كتابي الصادر عن الدائرة الثقافية بأمانة عمان(2007) بعنوان "في دائرة الضوء".

والحقّ أنّ ما فجعني هو أنّ المؤلف جهاد صالح لخّص في كتابه الجديد هذا كتاب الدكتور الأسد تلخيصا مخلا بالمضمون الذي تنطوي عليه صفحات الكتاب الأصلي. ولكن جهاداً في بعض المواضع لم يستطعْ التلخيص،فاكتفى بنقل المادة من كتاب الأسد على ما هي عليه، وذلك واضحٌ في ص 18 التي بدأ فيها بتعداد آثار بيدس المؤلفة، والمترجمة، والمخطوطة. غير أنه أقحم – للتمويه- عنوانات فرعية،مثل: كتب مترجمة،روايات موضوعة،كتب مؤلفة،كتب مدرسية متنوعة،مخطوطات كانت معدة للطبع. والغريب أنه لا يشير إلى ورود هذه القائمة في كتاب الأسد (من ص 33-36) الذي أفاد في وضع تلك القائمة من دليل طبع ليوزع على زوار معرض الكتاب الفلسطيني في القدس عام 1946، وقد تقصى بنفسه مصير هاتيك الكتب التي ذكرت في الدليل المطبوع، مبيناً ما نشر منها وما لم ينشر. فهل اطلع جهاد صالح على ذلك الدليل لينكر أنه أغار على ما ذكره الدكتور ناصر،وانتحله، وادعاه؟

واللافتُ للنظر أنه في ترجمته للأديبِ الراحل اكتفى بتلخيص ما ورَد في كتاب الأسد بادئاً بالعبارة نفسها التي استهل بها الأسدُ ترجمته لخليل بيدس. وهي عبارة:"ولد خليل إبراهيم بيدس في مدينة الناصرة.. " غير أنّ الأسد يحاول التأكد من سنة ولادته، وهي السنة 1875 معتمداً على كلمة كتبها نعْمَة الصباغ، وأرسلها للمرحوم الدكتور إسحق موسى الحسيني،الذي أطلع الأسد عليْها،وكأني بجهاد صالح يدّعي أنه هو الآخر اطّلع على تلك الكلمة، وهذا شيءٌ غير معقول، ويأباه المنطق، لأنّ الحسيني توفي منذ ما يقارب الثماني عشرة سنة ، فكيف يُطلع جهادًا على تلك الكلمة التي مضى على كتابتها نيفٌ وخمسون عاماً.

والحق أنّ هذه الملاحظة تؤكد بالدليل الدامغ أنّ المؤلف اختلس جهود الدكتور الأسد عن قصدٍ تؤكده الرغبة الشديدة في التمويه، والتضليل. أما حديثُه عن مجلة "النفائس" فمنقولٌ هو الآخر،تارة عن الأسد،وتارة عن محمد جمعة الوحش. وهو يشير إلى كتاب الثاني مرارًا فيما يحاول ألا يشير لكتاب الأول إلا نادراً. والصحيحُ أنّ نقله عن كتاب الأسد لم يكنْ حرفيًا، فقد لخّص ما أورده الكتاب عن الظروف التي أحاطتْ بإنشاء المجلة وصدور العدد الأول منها سنة 1908 ثم إعادة إصدارها باسم جديد هو "النفائس العصرية" سنة 1909 ثم انتقالها من حيفا إلى القدس في العام 1911 ثم توقفها عند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة 1914 ثم استئنافها الصدورَ بعد الحرب عام 1919 وتوقّفها بصفةٍ نهائيّة في العام 1923.

جلُّ هذه المعلومات، وما يتعلّق بها من تفاصيل، لخصها لنا المؤلف من كتاب الأسد الذي تحدث عنها في مؤضعَيْن اثنين، أولهما عند الحديث عن ترجمة بيدس من ص 27-32 وثانيهما في سياق الحديث عن القصة في "النفائس" من42-59 . وقد نقل جهاد صالح من هذه الصفحات عناوين القصص،المترجمة منها، والموضوعة. وتحدث عنها حديث من اطّلع عليها وعلى أعداد مجلة" النفائس" واستنسخ مقدمات،أو افتتاحيات الأعداد،في حين أنّ إحالاته ص 53-54 لا تشير إلى أيّ عددٍ من المجلة، بل تشير إلى مجلات أخرى كالهلال،وإلى مصادر منها الموسوعة الفلسطينية، ورسالة محمد جمعة الوحش.

ويقول ص 54 ما يأتي: ونظراً لعدم وجود أعداد "النفائس" كاملة في أيّ مؤسسة ثقافية فلسطينية، أو عربية،(كذا) فسأعتمد على الدراسة التي وضعها د.الوحش في كتابه " من أدب الصحافة في فلسطين". وهذا شيءٌ يُؤكدُ تجنُّب المؤلف الصريح لشروط البحث العلمي، فكيف يتحدث عن(مجلة) ويقتبس منها العناوين، والتعليقات، والنصوص، وهو يعْترفُ بأنه لم يرها على الإطلاق؟وكيف يكتفي بالمرْجع الذي تحدث عنها،ونقل منها،اكتفاءَ من يعْتمد المصدر الأساسي؟ ألا يخشى أن يكون الآخر قد اتبع المنهج الذي يتبعه هو في التأليف، فينقل عن غيره لأنه هو الآخر لم يرَ تلك المجلة؟ ولكن كيف يدّعي المؤلف أنّ أعداد المجلة غير موجودة في أيّ مؤسسة فلسطينية، أو عربية، وهلْ بحث في جلّ المؤسسات فضلا عن كلها حتى يقطع في هذا برأي؟ ما موقفه لو ثبت أن أعداد المجلة موجودة في مكتبة الجامعة الأردنية مثلا؟ ألا يتوقع وجودَ أعداد المجلة في مكتبة جامعة بيرزيت التي تحتفظ بأقل الوثائق قيمة؟كيف للباحث أنْ ينكر إنكارا قطعياً وجود أعداد المجلة،و يطمئنّ – مع ذلك - لاعتماد الدكتور الوحش عليها؟ هل الزمن الذي يفرّق بينه وبين الوحش يمتدّ قروناً مثلا؟ كيف

استطاع هذا المؤلف- وهو معاصر لجهاد صالح - أن يعثر على أعداد المجلة، ويرجع إليها منتفعًا منها بالاطلاع، والاقتباس، فيما يخفق هو في العثور على بعضها على الأقل؟

أما حديثُ المؤلف عن دور خليل بيدس في ريادة القصة القصيرة، فهو أكثر أجزاء الكتاب تمويهًا،فمع أنه يكتفي بدور الملخّص لما جاء في كتاب الأسد، إلا أنّه يتّبع خطة ذكية في التدليس، إذ يستهلّ حديثة بما يذكره الأسد في أخر الفصل، ويختمه بما يذكره الأسد في مقدمة الحديث. وينتزع ما ذكره عن علاقة بيدس بالأدب الروسي من السياق، ويجعل منه فِصْلةً خاصّة سمّاها: "خليل بيدس أولُ سفيرٍ للأدَب الرّوسيّ"(ص25-37) وفي موقع آخر سماه: "خليل بيدس مترجماً". ولم يستطع المؤلف التهرُّبَ من تبعاتِ طريقتهِ في التأليفِ، ونهْجهِ في التصنيف،لذا نجدُه عند الكلام على رواية "الوارث" لخليل بيدس يكرّر ما ذكره الأسد معترفاً بأنه يفعل ذلك لافتقارهِ إلى عُدة الباحث، وأولها الاطلاع عُلى المصادر الأساسية، لأنّ الكتاب الآخر لمحمّد الوحش لمْ يُسعفه في هذا الباب. تُرى أما كان من الأولى بكاتبنا لو أنه وضع اسم ناصر الدين على الغلاف؟

صفوةُ القوْل أنَّ هذا الكتابَ الصادرَ عن المرْكز الفلسطينيّ للدّراسات في رام الله – سلسلة روّاد الفكر والأدب في فلسطين (2005) كتابٌ لا لزوم له،ولا ضرورة، فالمادة التي يحتويها متوافرةٌ في كتابٍ آخرَ سابق،هو كتاب الدكتور ناصر الذي يحملُ العنوانَ نفسَه. وإذا كانَ لا بدَّ من الاحتفاء بالرّوّاد - وخليل بيدس أحدُهُمْ - فيكفي أنْ يُعاد طبعُ الكتاب السابق بعْدَ استئذان المؤلف، وذلكَ خيرٌ، وأبقى من التلفيق، والتلخيص، والاقتباس الذي يصلُ حدَّ التدليس، والاختلاس.

ولقد أصابَ المؤلفُ إذ وَصف كتابه هذا بقوله "شذراتٌ مُتناثرة" وأرى أنّ هذا الوصف،مع دقته،كثيرٌ جداً على الكتاب. أخيرا،لولا المصادفة التي قادتني للعثور على هذا المصنف، لما تنبّه أحدٌ لما فيه من الإغارة،والسّطو،أو التدليس،والاختلاس،في زمنٍ شاعتْ فيه القرْصَنة الأدبيّة،والفكريّة،شيوعا كبيراً.

---

*الدستور الثقافي ع الجمعة 24-11-1995 وانظر في دائرة الضوء ص 310-315 .

خليل السّواحري
وحفنة ذكريات

لا أصدق أن خليل السواحري(1940- 2006) رحل عنا إلى الأبد. فروحه المتحفّزة ، المتوثبة، دائمًا ما تزال بيننا، وذكرها سيظلّ – دونما ريب - خالداً خلودها الأبدي .. خليل السواحري الذي عرفناه منذ أربعين عاما شعلة نشاط، وإبداع، يتحول – فجأةً إلى صمتٍ مطبق ، وتوق لا يفتأ يشدنا إلى الماضي بما فيه من ذكرياتٍ وأوجاع ..كاتب القصص الواقعي .. الناقد الأدبي ذو النظر الثاقب الموضوعي .. يغادرنا – فجأة - دون أن يمهلنا لحظة نلقي فيها عليه نظرة وداع .. ففي زحمة الحوادث التي شهدها لبنان وشهدتها رام الله التي قضى فيها الكثير من سنيّ عمره ، وغزة .. يؤثر الفارس أن يترجل باحثا في العالم الآخر عن واحة تمثل فيما تمثله استراحة المحارب. فقد ولد في أثناء الحرب.. ورحل في أثناء الحرب .كأنما تأبى روحه إلا أن تكون على طرفيْ القوس: طرف في الطالبية وتل بيوت والقطمون، وطرف في الطيبة، وعمشيت ، ومرجعيون..

على مرمى حجر من القدس، وفي مكانٍ يدعى البرية، تفتح وعيه طفلا على أصوات الأعيرة النارية التي تنطلق باتجاه المكبّر، بعد أن دنَّس الصهاينة الطالبية ، والقطمون، والبقعة، وتل بيوت، ولم يكن غريباً أن يعود الرجل إلى منزله مخضب الملابس بدماء الشهداء والجرحى ، فقد كان الالتحام على أشده . هذا ما يذكره السواحري من طفولته المبكرة قبل أن تتفتح عيناه على المدرسة الأولى حيث المكان الذي تعلم فيه حروف الهجاء. غرفتان؛ في كل واحدة منهما صفان ومعلم واحد يضطلع بمهمة خطرة في هاتيك الأثناء: أصول الخط والإملاء، والقراءة. ما بين عامي 1946 و 1953 أتمّ السواحري، الذي لم يكن قد حمل هذا اللقب بعد، الصف السابع، لينتقل بعده إلى الرشيدية في أجواء كان الفقر يسودها، والمجاعة كانت تفتك بالناس . وكان التمر العراقي الذي يتدفق إلى البلاد على هيئة معونات هو غذاؤهم الوحيد، ولقد اتخذوا من نوى التمر بعد سحقه دقيقا يتخذون منه الخبز بدلا من دقيق القمح الذي عز الحصول عليه، وتعذر إيجاده. وفي الكلية الرشيدية تأثر السواحري بالأجواء السياسية التي عمّت البلاد، وما عرفته من حوار بين الأحزاب تميز بالطابع الإيديولوجي. وكانت صحافة التيارات القومية واليسارية والدينية تغزو طلبة المدارس الثانوية بلا تحفظ، وبدأ يقلد ويحاكي ما يقرؤه من أدبيات الأحزاب، ولا سيما النثر الذي يدعونه شعرًا. وعرض شيئا مما كتبه على أستاذه يوسف جلاجل، فنصحه بتعلم العروض، وأوصاه بضرورة الالتزام به فيما يكتب.

وفي أثناء دراسته في الرشيدية اطلع على بعض الشعر الأجنبي، ونقل منه نماذج إلى العربية، ونشرها في جريدة الجهاد التي كانت أوسع الصحف المقدسية انتشارًا، واطّلع على كتابات ابْن المقفّع : الأدب الكبير، والأدب الصغير، ورسالة الصديق، وكتاب "كليلة ودمنة" وفُتن بأسلوب هذا الكاتب العباسي القديم مثلما فتن بأسلوب جبران خليل جبران، والمنفلوطي. ومقامات بديع الزمان الهمذاني، وأشعار المتنبي، وأبي تمام، والبُحتريّ . وقد تأثر

بهذا كله مثلما تأثر لاحقا بكتاب من أمثال يوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وسهيل إدريس، وبما تُرجم لسارتر، وكامو، وسيمون دي بوفوار، وآخرين..

في هذه المرحلة من العمر طفق السواحري يتلمَّسُ خطاه في مسالك الأدب الوَعرة، وتضاريسه المتعدِّدة، فكتب الشعر المقفى تارة، وكتب النثر، والقصة، تارةً أخرى. وفي سنة 1957 كتب رواية مشتركة مع المحامي موسى الأعرج لم تكن ناجحة، مما يسّر ضياع النسخة في حينه. ومن الطريف الذي سمعته منه عن هذه الحقبة أنهما تقدما – أي السواحري والأعرج – في سنة 1958 بطلب ترخيص لإصدار مجلة باسم " الفجر الجديد"، وقد استدعاهما مندوب الداخلية في القدس عن طريق أحد مراكز الشرطة، وحين قابلهما أحد الضباط، ورأى ما هما عليه من مظاهر رثة، اكتفى بإطلاق سراحهما دون أن يكلف نفسه عناء الردّ الخطي على الطلب.

كان ثمة ورّاق في باب الساهرة يؤجِّر الكتب لقاء عشرة فلسات للكتاب الواحد لمدة يوم أو يومين، فأخذ خليل يدخر مصروفه اليومي، فما إنْ تجتمع لديه بضعة قروش حتى يبادر إلى هذا الوراق، وينتقي من الكتب ما يلذ له ويطيب. في البداية شغف بقراءة الروايات البوليسية، وذلك شيء طبيعي لمن هو في سن المراهقة، والشباب، فهي روايات ممتعة شائقة تشد القارئ شدًا، وإن كانت شحيحة جدًا في مجال الفكر، والإبداع الأدبي. وشُغِف أيضا بهاتيك القصص التي تحمل عنوان: طرزان في كذا... وكذا .. وهي تسمياتٌ كانت تتطابق مع سلسلة أفلام كانت تُعرض في ذلك الوقت، وتلقى إقبالا شديدا من النظارة، ولا سيما الناشئة. ومع أن السواحري كان يؤوب من الرشيدية يوميًّا إلى السواحرة الشرقية مشيًا على قدميه مسافة لا تقل عن سبعة كيلومترات، إلا أنه كان يتغلب على مشقة العودة بما يسليه من الحكايات والقصص ... فإلى جانب قراءاته هذه ظلت ذاكرته تختزن عشرات القصص مما كان يسمعه من أمه عن أشخاص حققوا طموحاتهم بالخوارق .. وعن عالم الجان والمَرَدَة المسخرين .. والدجاجة التي تبيض ذهبا.. أو السمكة التي تحمل في أحشائها خاتم سليمان .. أو الطيور المجنحة التي تتحدث كالإنسان، وتنقذ أبطال الحكايات مما يتعرضون له من مآزق .. أو عظام الميت التي تتحوَّل ذهبًا والبنت اليتيمة التي يحالفها الحظ، فتتفوق على ابنة الضرَّة.

وهكذا شحذت هذه القصص، والحكايات، مخيلته؛ فشرع يشق طريقه بصعوبة نحو كتابة القصة. وفي هذه الأثناء بدأ بنشر كتاباته المختلفة في " الجهاد " وفي العام 1958 حصل على شهادة الثانوية العامة (المترك) ودعي لحضور حفل تكريمي في دار سينما زهران بعمان ضم نحو 500 طالب تفوقوا في تلك السنة. و حال ضيق ذات يده دونَ متابعة دراسته الجامعية، والتحق بدلا من ذلك بمعهد دار المعلمين بالعروب. وفيه قضى سنتين بما فيهما من الذكريات الحلوة والمرة. وبعد تخرجه من العروب عمل مدرسًا، ليدفع به طموحه لمتابعة الدراسة الجامعية في جامعة دمشق، ويظفر في أوائل عام 1965 بإجازة الفلسفة وعلم النفس.

الأفق الجديد

في أثناء دراسته في العروب كتب ما يمكن أن يعد ديوانا ولكنه ضاع أكثره، وبقي القليل الذي نشره في صحف ذلك الوقت . وعندما بدأت مجلة "الأفق الجديد" بالصدور عام 1961 بدأ النشر فيها ، وكانت في حاجة إلى النقدة أكثر من حاجتها إلى الشعراء، وكتاب القصص. وتحت إغراء النشر المتكرر في زاوية " قرأت العدد

الماضي" من الأفق (الشعر والقصة غالبا) انصرف السواحري عن الشعر ليتخصص في النقد ، ويغدو المراجِعَ الدائم لمواد الأعداد، ولينشر في حينه بعض القصص ومنها قصة " الأفعى". وشيئا فشيئا بدأ خليل يؤدي دوره في مسرح الحياة الأدبية في الأردن وفلسطين. فتعرف إلى عدد من الكتاب : محمود شقير، وأمين شنار، ومحمد شاهين، ونهاد الموسى، وصبحي شحروري، وماجد أبو شرار، وفايز صياغ، ومحمد القيسي، وعز الدين المناصرة، وفخري قعوار، وعبد الرحيم عمر.. واتسعت دائرة اطلاعه على الأدب العربي لتشمل السياب، ويوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وغادة السمان، وجبرا، وخليل حاوي، وأدونيس، وإحسان عباس، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، والبياتي، ومحمد مندور، ومحمود أمين العالم، وغالى شكري، ومحمود سيف الدين الإيراني .. وأدباء كثيرين تسرَّبَ تأثيرهم إلى كتاباته بعد الذي عرفه من جبران والمنفلوطي .

كنت قد عرفت السواحري منذ العام 1969 وأنا طالبٌ في السنة قبل الأخيرة في الجامعة الأردنية. كان إذ ذاك قد جاء إلى الجامعة برفقة عدد من الأدباء أذكر منهم أحمد دحبور الشاعر ، ومحمد القيسي . وقد أحيا الاثنان أمسية شعرية علق عليها الزميل الشاعر وليد سيف، وأدار الأمسية خليل السواحري. تلك كانت هي المرة الأولى التي أصافح فيها هذا الكاتب الذي قرأت له مقالات في مجلة الأفق الجديد، والدستور . بعد ذلك تعرفت على خليل السواحري، وعرفت أن الإسرائيليين هم الذين أبعدوه من بلده عرب السواحرة، وأنه كان يعمل مدرساً في رام الله. وأنه على صلة وثيقة ببعض الكتاب من أمثال محمود شقير وأمين شنار ومحمد شاهين ونهاد الموسى وفاروق وادي الذي درّسه، ونشر له أولى محاولاته القصصية، ومحمود الريماوي، وآخرين.

وفي إحدى المقاهي الصغيرة بعمان في الشارع الذي كان يعرف باسم شارع فيصل، وكنا نسميها من باب التندّر مقهى (خبيّتي) إذ من الصعب الاهتداء إليها لمن لا يعرفها، في تلك المقهى، وعلى كراسي القنب القصيرة الارتفاع، وحول طاولات خشبية مربعة ذات طلاء بني قديم متآكل، كنا نلتقي، ونتحلق، ينضم إلينا بعد ذلك موسى صرداوي، وعز الدين المناصرة، وعلى فودة، ومحمد ضمرة، وعلي البتيري، وفخري قعوار، والفنان محمود طه ، وعيسى الشعيبي ، والقاص إبراهيم العبسي. في العام نفسه بدأت صحيفة الدستور تخصيص صفحة واحدة من صفحاتها الثماني للأدب. وحذت حذوها صحيفة الدفاع. وبدأنا نقرأ أشعاراً جديدة، وقصصا قصيرة، ومقالاتٍ في الأدب ونقده. وكان السواحري هو أول من نشر لي مقالاتٍ نقديّة عن الشعر. وقال لي : إنه يتوقع مني أن أضيف جديداً في النقد.

بعد ذلك قرر السواحري السفر إلى الجزائر في إعارة تمت الموافقة عليها بين وزارتي التربية في الجزائر، والأردن. غير أنّ الحوادث المؤسفة التي وقعت في الموعد المقرر لسفر المعارين(في أيلول 1970) ألغتْ الإعارة، فبقي السواحري ليستأنف عمله مدرسًا في مدرسة رغدان الثانوية بجبل الحسين قبل أنْ يتم انتدابه للمكتب التنفيذي لشئون الأرض المحتلة. وفي هذا الطّوْر اسْتأنف صلاته بمفيد نحله الذي كان في حينه مديرا لمدرسة التطبيقات، وتعرف إلى الدكتور خالد الكركي الذي كان في حينه مدرساً مضت على تخرجه سنة واحدة.

سنة 1972 نظمتْ أمسية قصصية في غرفة تجارة الزرقاء في مقرها القديم داخل السوق شارك فيها إلى جانب السواحري كلّ من فخري قعوار، وهند أبو الشعر . وأعتقد أن صاحب الفكرة هو المرحوم الشاعر إلياس

خليل جريس، الذي كان في حينه على صلة وثيقة بجريدة عمان المساء لياسر حجازي. وَطلب مني التعقيب على القصص، وكانت تلك هي أول أمسية قصصية تشهدها الحياة الأدبية في الأردن. وقد حققت نجاحا كبيراً من حيث الحضور، وُنشر التعقيب . ثم تتابعت هذه التجربة ، فقد دعا الدكتور وليد مصطفى، من المركز الثقافي السوفياتي، لندوة مماثلة شارك فيها إلى جانب القاص فخري قعوار : القاص إبراهيم العبسي(1973). وقدمتُ تعقيبا ومتابعة نقدية للقصص. وفي هذه الأثناء تعرفنا على عدد من الكتاب منهم سالم النحاس ، وعصام التل، وجمال أبو حمدان، وإحسان رمزي. ولاحقا عرّفني السواحري بمحمود سيف الدين الإيراني، وعبد الرحيم عمر، وأمينة العدوان، وهدى صلاح، التي كانت تشرف على مجلة رسالة الأردن التي تصدر عن دائرة المطبوعات والنشر في موقعها القديم على مقربة من الدوار الثالث في جبل عمان.

وأول مرة التقيت فيها تيسير سبول كانت في منزل السواحري في جبل الحسين. وتناولنا في الحديث أوضاع الضفة الغربية في ظلّ الاحتلال لأنّ تيسيراً كان عائداً لتوّه من زيارة قام بها إلى الأراضي الفلسطينية بما فيها تلك التي احتلت منذ عام 1948 لاستكشاف الظروف الكارثية التي نجمت عن الاحتلال. وأول مرة التقيت فيها أمين شنار كانت بفضل الأديب السواحري الذي اصطحبني إلى منزله في جبل الحسين، وكان الأستاذ كامل الشريف، أو محمود الشريف – لا أذكر - قد كلفه بإقناع المرحوم أمين شنار بالعودة إلى الكتابة في الدستور بعد أن أقيل من العمل في التلفزيون.

رابطة للكتاب

والحديث مع أمين شنار، على عذوبته ، لم يتجاوز الكلام على الأرواح، والرؤى المنامية ، وكتب التصوف. وفي العام 1973 تعرفنا إلى ذيب حماد، وزوجته السيدة هيفاء حداد، وكانا قد أنشآ داراً للنشر باسم دار فيلادلفيا ، بدأت أعمالها بنشر كتاب عن الفن التشكيلي في الأردن، ومجموعة قصص لفايز محمود بعنوان العبور بدون جدوى. وقد دعا صاحبا دار النشر للقاءٍ في مقرها في شارع الأمير محمد، وحضر اللقاء عدد محدود من الأدباء أذكر منهم المرحوم عيسى الناعوري الذي بدأ الحديث بالتهجّم على الأدباء الشباب، واتهامهم بأنهم لا يقرؤون.

ولم تمْض إلا فترة قصيرة حتى كان تيسير سبول قد أنهى حياته بيده. وجاء انتحاره المفاجئ لطمة قوية دفعت برموز الحياة الأدبية في الأردن للملمة بعضها إلى بعض. وبرز السؤال: إلى متى يظلّ الكتاب الأردنيون بلا رابطة، أو اتحاد، أو جمعية، تضمهم وتهتم بالراحلين منهم على وجه التخصيص؟ فالظرف هو الذي فرض هذا السؤال . وقد عُلم من الراحل الشاعر حسني فريز أن رابطة أو جمعية للكتاب كانت قد ظهرت في الخمسينات تضم عدداً من الأعضاء، منهم: راضي صدوق، لكن تلك الرابطة غيّبت عن الوجود، وآلت موجوداتها لإحدى الجمعيات الخيرية. وفي هذه الأثناء تم عقد اجتماع في نادي خريجي الجامعة الأردنية في مقره القديم قريبا من الدوار الثالث في أول الشارع المؤدي من هناك إلى مستشفى الخالدي. واتُّفِقَ على وضع مسودة لنظام داخلي لرابطة أدبية باسم رابطة الكتاب الأردنيين. وعُهد إلى الزميل عدى مدانات لكتابة النظام بحكم كونه محاميا، وكاتبا، وأحد الأعضاء المؤسسين.

وتكررت الاجتماعات غير مرة، وضمانا لموافقة الأجهزة المختصة، تم إدراج عدد من المسئولين في قائمة المؤسّسين، منهم - فيما أذكر - المرحوم سليمان عرار ، وجمعة حماد ، ومنهم : راكان المجالي، من الرأي، وآخرون.

ظل خليل السواحري - وحده - هو الذي يتابع الموضوع لدى الدوائر المعنيّة، كأنما هو العاشق الذي عناه بشارة الخوري في قوله :

أأنا العاشقُ الوحيـــدُ لتلقى تبعـــــاتُ الهَـــوى على كتفـــيّا

وظهرتْ الرابطة للوجود في أيار (مايو) 1974 وكان أوّلَ نشاط لها للأسف نعْيُ أحد المؤسسين: القاص الأديب محمود سيف الدين الإيراني الذي انتقل إلى رحمة الله في 31 /1974/5 .

والسواحريّ مع نشاطه الصحفي، لم يتوقف عن كتاب القصة القصيرة. وقد شهدتُ صدور المجموعة المشتركة (ثلاثة أصوات 1973) التي لم تكن في نظره بحجم الطموح الأدبي الذي يتوخاه. وظل يكتب القصص وينشرها في المجلات، ولا سيما قصص " مقهى الباشورة" وعندما أنجز تلك المجموعة دفع بها للسيدة زهرة عمر – وكانت صديقة لغير كاتب – من أجل طباعتها على الآلة الكاتبة. وعندما أتمت الطباعة قمنا بمراجعتها معا، وتصحيح الأخطاء ، وقدمها للنشر في وزارة الثقافة بسورية.

ما أتذكّره – في شيء غير قليل من التحفّظ – هو أن زكريا تامر كان يعمل في وزارة الثقافة، وكان محررا لمجلة المعرفة قبل أن ينتقل منها إلى مجلة الموقف الأدبي بعد أن تنحى عنها المفكر حافظ الجمالي. وكان أيضا من هيئة المحررين صفوان قدسي. واقترحت عليه اللجنة تعديلا طفيفاً في نهاية إحدى القصص. وعندما اطلعنا على التقرير لاحظنا أن نهاية القصة المقترح تعديلها تحتمل تفسيرات سلبية قد يستخدمها بعض المغرضين لإدانة الكاتب، والتشكيك في موقفه من مقاومة الاحتلال، وجاء التعديل الذي أجراه المؤلف تعديلا إيجابيا وفقا لجلّ الاحتمالات. وفي سنة 1977 أي بعد صدورها في دمشق بسنتين عرضت إحدى دور النشر في الكويت وهي "دار كاظمة" إعادة نشر المجموعة، وطلب مني كتابة مقدمة للطبعة الجديدة، ثم قمنا بنشر المقدمة في مجلة الأقلام العراقية قبيل أن تظهر الطبعة الثانية للكتاب عن دار كاظمة للنشر والتوزيع.. وبعد إنشاء دار الكرمل في عمان عاد السواحري ونشر المجموعة في طبعة أخرى(1989).

ويعدّها كثيرون لبنة أولى في مبنى القصة الواقعية القصيرة في الأردن وفلسطين. وعندما قام مكتب صلاح الدين للنشر والتوزيع في القدس بنشر مجموعة محمود شقير خبز الآخرين(1975) وتلقيت نسخة منها، قلت لخليل السواحري : إن وجوه الشبه بين أسلوبك وأسلوب محمود شقير كبيرة ، لا سيما فيما يخصّ العناية باللون المحلي، والتركيز عليه، فأجابني أنه هو أول من عُني بهذا اللون من الكتابة، وأنه، ومحمود شقير، كانا يتبادلان الاطلاع على ما يكتبان. وعندما تناولت خبز الآخرين في مقالة نقدية نشرت في الدستور، غضب محمود شقير بسبب هذه الإشارة، وأخبرني فيما بعد أنه هو صاحب هذه الأسلوب وليس السّواحري.

وأودّ هنا أن أشير إلى أنّ قصة " المتفرجون " التي كانت قد ظهرت للمرة الأولى في مجلة الموقف الأدبي من القصص النادرة التي تظهر الرؤية النسوية لدى الكاتب في زمن مبكر لم يتحدث فيه النقاد لا عن النسوية، ولا عن الجندر، فالمتفرجون هم الفضوليون والثرثارون والمتشككون من الناس، الذين لا هم لهم، ولا شاغل يشغلهم،

سوى مراقبة المرأة ، والارتياب فيها، وفي أخلاقها، لأنها - باختصار - تقوم بعمل نضالي سري ، وهم لم يتعودوا من المرأة القيام بذلك. لذا ما إن يروها تغادر البيت، أو تعود إليه متأخرة، أو تستضيف فيه أشخاصًا، حتى يكثروا من الغمز واللمز. ولم يتضح لهم خواء ما يفكرون به، ووضوح ما لديهم من سوء الظن إلا عندما تجلت الحقيقة لهم في وضح النهار ، وهي أن ما تقوم به تلك السيدة من تنظيم للتظاهر ضد الاحتلال، والتصدي لمن يمسّون بقدسية المسجد الأقصى، ضربٌ من العمل السياسي غير المعلن. عندئذٍ تكتشف الغالبية العظمى من المتفرجين كم هم خاوون!

ولو لمْ يكتب السّواحري إلا هذه القصة لكان واحداً من أبرز القصاصين. بعد ذلك توالت قصصه، وتنوعت جهوده، بين مقالة صحفية، وتحليل سياسي، واجتماعي، واقتصادي . واستمرَّ في نشاطه على أكثر من مستوى: في رابطة الكتاب ، وفي دار الكرمل، وفي المؤتمرات، التي شارك فيها في عواصم عربيّة، وغير عربية كثيرة.

في مجموعته الأخيرة: "مطر آخر الليل" ، قصتان، في كل منهما ينعي الكاتبُ الأصدقاءَ كأنما كان على موْعدٍ مع الموت، إحدى هذه القصص بعنوان: قاعة الدوريات، وفيها يتغيّب حسن الزيناتي الذي كان يألفه الراوي، ويلتقيه يومياً، ويراقبه، وهو يقوم بحلّ المربعات، طرداً للملل، ودفعاً للسأم، وعندما يتكرر غيابه لثلاثة أيام متوالية، يعْمَدُ الراوي، من باب نبذ الشكّ باليقين، للنظر في صفحة الوفيات، ليجد نعيه فيها، لقد رحل الرجل – إذن – دون أن تتاح له – أي للراوي – فرصة التحدث إليه، أو السير في جنازته مع من شيعوه. بعد ذلك توقف الراوي عن التردد، والاختلاف، لقاعة الدوريات.

أما قصة" دفتر الهواتف" ففيها يقوم الراوي بمراجعة الدفتر الذي يسجل فيه أرقام هواتف معارفه، وأصدقائه، ليجدَ كثيرين منهم قد فارقوا الحياة. وأن يده لا تطاوعه في شطب أسمائهم، وأرقام هواتفهم من الدفتر، ولذلك يقرر شراء دفتر جديد بدلا من محو الأرقام التي امتلأ بها الدفتر القديم. وهذا الموقف يذكرنا بالشاعر مريد البرغوثي، وقصيدته الموسومة بعنوان(أسماؤهم) ففيها يتحسّر ملتاعا على فراق أصدقائه الذين يتذكرهم كلما عاد لدفتر الهواتف، وبدلا من أن يتخلى عنه باقتناء دفتر آخر جديد، يقوم بإضافة أسمائهم للدفاتر الجديدة:

كلما جدَّدْته
جدَّدتُهم فيه
كما لو لم يموتوا من سنين
أصدقائي الراحلين

وفي القصّتين يلاحظ القارئ المتأمل لما بين السطور، أنّ السواحري – وكانت قد بدأت تظهر عليه أعراض المرض – يعبّر فيهما عن وعْده مع الموت. لقد نُشرت القصتان عام 2003 وتوفي في العام 2006 وكان - رحمه الله - على علاقة جيدة بالجميع، وظلّ يتمتع بحبّ الكثيرين، ومودتهم، وتقديرهم، واحترامهم، على الرغم من الخلافات التي كانت تعصف أحياناً برابطة الكتاب. فعندما شيّع جثمانه الطاهر إلى مثواه الأخير في - رجم الشوك – سار في جنازته كثيرون.. وترحّموا عليه، وأما الذين كتبوا في المجلات، والصحف، باكين له، مؤبّنين، فكثيرون جداً. له الرحمة، ولنا العزاءُ ، من بعدُ في نتاجه الحافل بالأصالة، والإبداع.

خليل قنديل قاصا

ما الذي يعنيه صدور هذه المجموعة " سيدة الأعشاب " لخليل قنديل- الراحل العزيز الذي فقدناه- في عداد الكتب المدعومة من وزارة الثقافة، ومنح التفرغ الإبداعي، إن لم يكن الدعوة مجددًا لاستمرار العمل بهذه المنح التي تعطي المبدعين فرصا لإجادة ما يكتبون.. في مأمن من إلحاح متطلبات الحياة اليومية، التي تشغل المبدع غالبًا عن إبداعه، وتشتت اهتماماته في أنحاء شتى، تؤثر تأثيرًا سلبيًا على ما يكتب.

تموزُ البابليّ

ففي هذه المجموعة سيدة الأعشاب يتجاوز خليل قنديل جل ما كان يؤخذ عليه في قصص سابقة مثل وشم الحذاء الثقيل، وحالات النهار، وعين تموز، ليقدم لنا كتابة جديدة شكلا ومحتوىً. فمن يقرأ قصته الأولى الموسومة بعنوان "السبعيني" يجد نفسه أمام قصة ذات بناء فني شديد التماسك،تسهم كل عبارة فيه، وكل جملة، في تحقيق التسلسل المشهدي السردي. فبطل القصة- وهو الراوي هنا- يفيق في منتصف شهر كانون الثاني من كل سنة ليطل من نافذة البيت الذي استأجره منذ خمس سنوات في جبل اللويبدة،على حديقته المنزلية،وهي حديقة صغيرة جدًا،لكن الأشجار،والنباتات المنزلية،تتكدس فيها بطريقة لافتة للنظر . وما يستدعي السارد- ها هنا - لتذكر المشهد هو تغيّب المزارع (السبعيني)الذي اعتاد أن يأتي في كل سنة مرة واحدة ليعنى بالدالية، وشجرة اللوز، والتينة، والليمونة الشهرية، والورد الجوري، فيقلم،ويشذب،ويسمّد تارة، ويزرع ويقلَع تارة أخرى،فيحيل الحديقة الشعثاء إلى مشهد يبهج العين،ويسرُّ القلب.

أما الحوار،الذي يستذكره الراوي العليم بين الرجل- صاحب البيت - و"السبعيني" الذي يرفضُ التقاعد من عمله هذا،فينم عن إصرار هذا الإنسان على بعث الحياة، والتجدد، فيما هو ممدد بالذبول، واليُبْس. وبعث الحلاوة فيما هو مؤذن بالكزازة، والمرارة. وبعث الخصوبة فيما هو مؤذن بالعقم، والجفاف. هو تموزُ- إذاً- الذي نعرفه في أساطير بابل وآشور، ومع أنه لا يتقاضى مقابل العمل الذي يقوم به إلا القليل جدا(دينارات حسب) إلا أن لذته بهذا العمل لا تعادلها لذة أخرى،ولا حتى لذاذة الكسل التي ينعم بها مستخدمه في هذه القصة، وهو صاحب البيت.

يسلط الراوي الضوء على علاقة هذا السبعيني بالتربة، بالتينة،بالنباتات الكثيرة المتسلقة، أو الممتدة على الأرض،هذا الفلاح البسيط متمسك بالحياة؛ فلا يسره شيء قدر سروره في أن يقال عن يده: " يدُه خَضْرَة" أو خضراء،فلا فرق. أي أن تأثيره يأتي بالنتائج المرجوة دائمًا على الرغم من أنه،هو،آيل للتداعي الذي تنبئ عنه ملامح شيخوخته الظالمة،التي أدت إلى تغيبه عن الحديقة في هذا العام،وهو العام الذي كتبت فيه القصة،أي العام الذي روى فيه الراوي حكايته.

ومنْ يقرأ هذه القصة ثانية، يلاحظْ حرصَ الكاتب،من البداية،على تقسيمها إلى مشاهد يتكرر في مطلع كل منها لفظ "الرجل"،معلقا كلا منها بالمشهد الذي قبله،والمشهد الذي يليه. فكل منها مفتوح على الذي قبله

والذي بعده. فهي مشاهد سردية تتفاعل،وتنفتح على أفق يمتد،مؤديًا إلى نهاية معينة :" حينما أزحت الستائر.. توجّهتُ بنظراتي إلى شجرة التين التي زرعها.. أدهشني اللون العظمي المزرقّ لأغصانها العارية مثلما أدهشني البرْق الذي لمع فجأة في السماء.. راسماً لي - وفوق شجرة التين بالذات – ما يشبه ُاليدَ الخضراء".

وهذه النهاية تشبه- في اعتقادنا- الرؤيا،أو الحلُم الذي كان ينْبغي أنْ يُسْتوحى من عنوان القصة. فلوْ جعل خليل قنديل قصته هذه قصة بعنوان:" اليد الخضراء"أو الخضرة،أو" يدٌ خضراءُ" لكان حظه من التوفيق،ومن مطابقة العنوان للفحوى،وملاءمة الدال للمدلول،أبينُ،وأظهر،من "السبعيني"؛لأنّ كلمة "السبعيني" وإنْ كانت تلفت النظر بطابعها المكثَّف – وهو شيءٌ يحرص عليه المؤلف - فيما يبدو من عنوانات قصصه في الكتاب: "البيت"،"السبعيني"،"المزيونة"،"الطاسة"،"المنديل"،"الرحيل"،"الدرويش"،إلخ.. فيدٌ خضراء عنوان أكثر تشويقا من السبعيني،ويساعد على ربط بداية القصة بالخاتمة،جاعلا من السرد سرداً دائريًا يشحذ الانتباه نحو وجهة النظر التي يعبر عنها الكاتب.

تأويلُ اللَّوْن

فاللون- والكاتب يكثر في هذه القصة من ذكر الألوان- العَظْميّ، الضارب للزرقة،دالّ لدى بعض الناس على الذبول،واليُبْس. وربما الموت. وقد لا يكون الأمر كذلك لأن الوقت الذي تقع فيه أحداث هذا المشهد هو فصل الشتاء،وفيه تكون شجرة التين عارية من الأوراق تكاد تبدو لمن يراها ميتة ضاربة إلى السواد،فضلا عن الزرقة التي توحي بالموت. وقد أضاف الراوي لذلك المشهد رؤية البرق،وهو مشهد يتكرر ذكره في آداب الشعوب،وفي آداب العرب. وتأويل ذكره: قدوم الغيث،وسيدة الأمطار،أو الأعشاب،ومجيء الرعد،وما يصاحب ذلك كله من استدعاء للذكريات" وأومض البرق في الظلماء من إضمِ " و"صاح ترى برقا يُريك وميضه " وفي ضباب هذا المشهد الكوْنيّ تلوح تلك "اليد الخضراء" فيرى القارئ نفسه أمام لوحة تتوزع فيها الملامح والألوان. وباستخدام الراوي كلمة "راسماً" وعبارة :"فوق شجرة التين بالذات" ما يوحي بأن "السبعيني" استحالَ في هذه القصة طيفًا. وبذلك يترك الكاتب للقارئ مساحة أكبر لملء الفجوة،وسدّ الفراغ مستدركا بنية الحكاية بما سماه ديريدا تكملة.

فيُظنُّ أن صاحب اليد الخضراء،ذا السبعين عاماً،الذي لا يطيق صبرًا على القعود في بيته من غير عمل،الذي يعشق التربة،والشجرة،ويرى في حياتيهما المتجددة، الندية، المخضوضرة،النضرة، استمرار حياته هو،قد رحل هو الآخر،لتبقى ذكراه ماثلة في هاتيك الأغصان التي تبرْعِمُ - بلا ريب -كلما عاد الربيع.

ومثلما يُلاحظ القارئ تروي هذه القصة حكاية قصيرة،فيها شخصيّة (السبعيني)وراوٍ(صاحب المنزل) ومكان(المنزل،والحديقة) وفضاء قصصي: اللوبيدة،السلط،حيث مكان إقامة السبعيني،وقدومه المتكرِر منها إلى عمان. والأجواء التي تكتنف الحدث. وعقدةٌ،هي: غياب السبعيني. ومشهدٌ يتفتت إلى مشاهد بعضها مفتوح على بعضها الآخر. ولغة تتكدس فيها،وفي نسيجها اللفظي،الإشارات: لونيةتارة،وبصرية تارة أخرى،وحسية ذوقية،ومع ما فيها- أي القصة- من مكونات سردية،إلا أنها تقترب أيضا من القصيدة. ولعل أوضح ما يقرّبها من الشعر هو عزوفها عن البوح بوجهة النظر،أو الفكرة التي يعبّرُ عنها الكاتب،والتوجّه للإيحاء

بها بدلا من البوح،والترميز عوضا عن التصريح،وتضمين الحكاية نصًّا غائبا له ظلال واضحة في النسيج السَّردي،وهو أسطورة تموز،الذي يعيد الحياة للطبيعة بعد جفاف. وهذا جله،إنْ لم يكن كله،من مسوِّمات الخطاب الشعري الذي تلتقي فيه القصة بـ "سيماء" القصيدة.

المشهد السرْدي

ومنْ يَعُدْ للقصة الأولى في "سيدة الأعشاب" يلاحظ تكرير الكاتب كلمة"الرجل" في مستهل كل مشهد سردي. وهذا قد يلقي الضوء على توجه أسلوبي في كتابة القصة استعير من القصيدة القصيرة، ويقوم على استخدام تقنية المشهد السردي. وتنبني القصة بالتحام هذه المشاهد بوسيط هو الشيء الذي يتكرر ذكره عادة أكثر من تكرير غيره. وهذا يذكرنا بسمة لافتة في الشعر وهي قيامه على إيقاع التكرار فيما تقوم القصة على إيقاع الاستمرار، والاطراد،فيما يؤكد،ويلح نورثروب فراي.

ففي قصة "السبعيني" لاحظنا هذه الظاهرة،وتكراره كلمة"السبعيني" لكنها سرعان ما تختفي في قصص أخرى.

نجدُ - على أي حال - في قصة "البيت" غموضاً نراه محبباً لدى القارئ،فالرجل الذي جاء إلى جبل الجوفة في عمان باحثا عن بيت معين يشتريه،ويرممه،ويقيم فيه،رجل غامض بلا ريب،بدليل أن الخريطة التي لديه خريطة بمواقع معينة،وهو يبحثُ عن بيْتٍ معيّن لشرائه،هو بالذات،لا عن أيّ بيت،وحين يبصر بيتا تلوح عليه إمارات التداعي،يطلب من السائق التوقف،فقد وجد ضالته المنشودة،وبغيته المفقودة،في ذلك المبنى العتيق،متهرئ الجدران. وهو بيت من أوائل البيوت التي شيدت في ذلك المكان. وقد ارتبط وجوده بذكريات مرعبة،فبعد عامين حسبُ من تشييده سقطت ابنة الرجل الذي بناه من على الجدار المطل على المدرج الروماني،وفقدت حياتها على الفور. والشائعات عن كثرة الأرواح الشريرة التي تقيم فيه لم تعد شائعات،بعد أن تأكد أن ما يقال عن أفعال هاتيك الأرواح وقائع حدثت،ولا تقبل النفي. وسرعان ما تكثر التأويلات التي يتداولها الناس عن البيت،فبعضهم يزعم أنه شيد فوق ضريح وليّ صالح،وأن روح هذا الولي تنهضُ في الظلام،وتنبعث،وتتجوّل في البيوت المجاورة،وفي أرجاء الحي،ولذلك سبب في الشؤم الملتصق به،وبمن يقيمون فيه،وكأنّ الولي الصالح غير راضٍ عن بنائه فوق ضريحه. وعدما حاول أحد الفقراء المستخفين بالجنّ الإقامة فيه،لم يستطع البقاء إلا ليلة واحدة لهول ما رأى،وما سمع،هو،وأولاده.

ومع ذلك لا يلقي الرجل الذي يتكرر ذكره في رأس كل مشهد سردي بالا لكل ما يقال،أو يُشاع عن البيت،ولا لتلك الروائح العطنة التي تستقبله كلما اجتاز العتبة المتآكلة؛فقد عزم على ابتياع البيت، وترميمه، وتجديده، وزرْع حديقته بالأشجار الحرجيّة، والمثمرة، والورود، وتنظيف حجارته ذات الألوان الباهتة، وقرميده، وإعادة دورة الكهرباء والمياه إلى المبنى. وفي أقلّ من عشرة أيام اهتزّ حلالها جبل الجوفة على إيقاع المفاجأة، شعر الناس بإثم غامض بسبب هاتيك الأوهام التي أسقطوها على البيت.

ولكنْ،لم يكدْ يمضي على إقامة الرجل فيه عام كاملٌ،حتى اندلع فيه حريق أتى على كل شيء: من شجر، ومن حجر،ومن أناس،ودامت رائحة الحريق فيه مدة طويلة،وقيل: إنّ السبب هو تماسٌّ كهربيّ. وقيلت أسباب

أخرى. وفي هذه القصة يظهر أحد الأشخاص سماه الراوي "أبو يحيى" وأبو يحيى هذا صاحب البقالة الوحيدة التي تقع قبالة باب البيت. ولديه، بسبب هذا الموقع،الكثير من الأخبار، والأسرار،التي قيلت،وتقالُ عما يحيط بالبيت،وبمن بناه ،ومن أقام فيه في السابق،ومن اشتراهُ، وجدَّده،في اللاحق.

وأبو يحيى هذا يتكرر ذكره،مثلما يتكرر ذكر الرجل،في مشهدين سرديّين،أولهما أعقب قدوم الرجل صاحب الخريطة،وثانيهما بعد أن ابتلع الحريق المكان بما فيه ،وتركه كتلة متفحمة تزكم بروائحها الأنوف. وهذا الرجل،هو،وحده،الذي يرفض تصديق ما يقال عن التماس الكهربي. فقد حاول - بنفسه - أن يعرف الحقيقة،فتسلق السور المفضي إلى المدرج الرومانيّ،وسقف السيل،أي: السور نفسه الذي سقطت عنه ابنة منشئ البيت،فماذا رأى؟ "فتاة ممشوقة،بيضاء،تسير في الغبش الفجْري،مُلوِّحة له بإيشارب أبيض،بينما راح وجهها يطفح بالبهجة."

وهذه الرؤيا،التي يراها أبو يحيى،لا فيما يراه النائم،بل فيما يراه اليقظان،كأنما جاءت لتؤكد أن ما كان يشيع عن البيت لا يتجاوز الحقائق. فهل الفتاة المبتهجة بحريق المنزل هي الفتاة نفسها التي سقطت عن السور عند بنائه،وتوفيت فوراً،فكانت سببا للشؤم اللاصق بالبيت منذ ذلك الحين،والتطيّر الذي جعل الذاكرة الشعبية تنسج حوله الكثير من الحكايات التي تصدق ولا تصدق؟ أهي التي أسهمت في إحراق المنزل،وأسلاك الكهرباء بريئة مما ينسب إليها براءة الذئب من دم يوسف؟أم أنّ الرجل الذي قيل إنه تفحم هو الآخر، فيما تفحم، له يد في الحريق؟

حوافزُ الغُموض

هذه الأسئلة – في اعتقادنا- تضيف إلى حكاية "البيت" حكاية جديدة أحسب القارئ مطالباً بشحذ تصوراته حول الحدث بدايَة،ونهايَة،ومغزىً. فهي - بلا ريب -كالقصة التي نوهت إليها في السابق،تطفو على تيار من الإيحاءات،والمبادرات الرمزية. فهل كان اختيار المؤلف لجبل الجوفة موقعًا للبيت اختيارًا عشوائياً،لا يعدو أن يكون ملحقا بالحدث الأول المقترن ببناء البيت؟ وهل ذكره الخريطة التي استلها الرجل من جيب سرواله محدداً اختياره لهذا البيت بناء عليها،ذكْرٌ عشوائي؟ وهل أراد هذا الرجل من شراء البيت العثور على كنز، أم اقتناص مركز السيادة،والقيادة في الحي؟ وهل في رؤية شبح الفتاة أضغاثُ أحلام،في يقظة لا في منام،رؤية عشوائية لا أكثر؟

جلّ هذه الأسئلة،يُضفي على هذه القصة غموضا يشجّع القارئ المتبصّر على التأمل، والتصور، والتفكير. صحيحٌ أنّ بعض الناس لا يتمتعون بقراءة هذا اللون من ألوان القصص،ويفضلون القصة التي تمنح نفسها للقارئ من التجْربة الأولى،ولا يميلون للقصة اللعوب،التي تراوغ،وتتأبّى على الفهم من النظرة أو – القراءة - الأولى، ولكنّ قنديلا في هذه القصة بالذات يتجه إلى النوع الأول الذي يهتمّ بالدفين،والمخبوء،بالمحذوف والمضمر،أكثر مما يهتم بالملفوظ والمعلن.

ولو أنّ الكاتب خليل قنديل وسم قصته"المزيونة" بعنوان "المندل" لما كان مخطئاً. ولكنه بلا ريب أحبَّ التحريف الشائع في كلمة "زين"وهو اسم الفتاة،التي اختفت عن الأنظار أياما قضّت خلالها مضاجع الأهل:

الأم،والأب،والإخوة،والجارات،والجيران،وحتى رجال الشرطة الذين أبلوا بلاءً حسنا في البحث عنها. لكنّ القصة الحقيقية اتخذت مساراً آخر في الحكاية،المكتوبة،فقد بالغ الراوي كثيرا في نعت الفتاة حتى أصبحت في نظرنا نموذجا لا للبراءة حسب،بل للجمال،والملاحة،على وجه التدقيق.

وليت الأمر يقف عند هذا، فالراوي بالغ أيضاً في جعل الفتاة الصغيرة تؤدي دور العروس،في لعبة "عروس وعريس" التي يزاولها الأطفال في الحيّ،ومن سوء حظّ الصبيّ هاشم الذي قام بدور العريس،أن تختفي بعد الذي عاناه من تلك الدغدغة النادرة التي أحس بها في جسده وهما يجلسان ملتصقين على صخرة ناتئة فيما كان الآخرون يطلقون الزغاريد وكأنهم في عرس حقيقي. وعندما أجمع الأهل على الاستعانة بالشيخ سليمان المغربي،الذي يستطيع البحث عن" مزيونة" بوساطة "المَنْدل" وهو نوع غامضٌ من الشعوذة،يزْعُمُ الزاعمون أن التائه،الضائع،من إنسان ومن حيوان، يُرى في صفحة الإناء النحاسي المملوء بزيت الزيتون،والماء. ويشترط في العادة أنْ ينظر في الإناء شخصٌ بريء،طاهرٌ،ونقيّ السريرة،ومن هو الأجدر من هاشم بتلك المهمة؟

عند اختياره لأداء هذه المهمة طار قلبه سرورًا،وما إن بدأ التحديق ببقعة الزيت الكبيرة الطافية على الماء المستقر في قعر الآنية حتى رآها تكبُر باخضرارها الفتيّ،ويرى نفسه تحلق في أفق بهيّ شفيف،بزرْقة سماوية تظلل غاباتٍ، وينابيع، وشلالاتٍ، تتدفق من الأعالي بلونها المترجرج، ثم تسيل، وتتفرع في سهول، ووديان، تتكدّسُ فيها الأشجار العالية والقصيرة، وفي لحظةٍ مباغتةٍ تظهر "المزيونة"، وهي تتراكض وسط ذلك المشهد في بقعةٍ طافيةٍ متشحةٍ بلوْن زيت الزيتون. فصرخ ملتاعاً"مزيونة" وقد تزامنت صرخته تلك – على ذمة الراوي – مع زغرودة ملأتْ الفضاء ندَّتْ عن الأمّ لدى رؤيتها "المزيونة" عائدةً بصحبة شرطيّ.

وهذه القصة - مثلما يتّضح- أبسط من القصص الأخرى، وقد سَبَق لكتاب كثيرين أنْ عالجوا إيمان الناس بالخرافات وبالشعوذة. وبالكرامات التي تتحقق على أيدي بعض الشيوخ ممّن يشبهون،أو يختلفون،قليلا عن سليمان المغربي. فما أحسّ به الشيخ سليمان المغربي ها هنا من إحباط لأن شعوذته قصرت عن تحقيق ما نجح الباحثون عن الفتاة في تحقيقه شيء، يتكرر فيما يشبه هذه القصة من قصص،كذلك شعور (هاشم) بالاختناق، يشبه شعور الناس في القرى بأن ما كانوا يتهمونه من كرامات تتحقق على أيدي هؤلاء الدجالين ما هو إلا ضرْبٌ من الخداع.

يقتصر نجاح هذه القصة، إذاً، على لغتها القريبة جداً من لغة الحياة اليومية،فالأشخاص فيها يتكلمون بما يحيل الحدث إلى مشهد مألوف، والسارد الذي يتكلم يتلفظ هو الآخر بكلمات تحيل إلى مشهد مألوف. وموجز القول، في هذه القصص " سيدة الأعشاب " هو ارتقاء الكاتب فيها إلى مرتبة تقف القصة فيها على مسافة واحدة من السرد، والشعر، وهذا حسبه.

---

*مستخرج من الرأي الثقافي ع الجمعة، 24 نيسان(إبريل) 2009

خيري منصور شاعرًا

قلّة من المعجبين بمقالات الأديب الراحل خيري منصـــور (1945 - 2018) وخواطره، تعرف أنّه شاعر، قبل أن يكون صحافيًّا ذا خاطرة محكمة، ومقالة جيّدة؛ فقد طغت شهرته إعلاميًّا على شهرته شاعرًا، أو ناقدًا، أو باحثًا في الأدب، ومع ذلك لو أعاد بعض المعجبين بمقالاته وخواطره، النظر في هذا الانطباع العامّ، واستأنفوا قراءة شعره كلّه أو بعضه، على أقلّ تقدير، لشعروا بالأسف لأنّه لم يواصل دأبه على هذه الطريق، ونهجه على هذا السبيل الموطّأ، الّذي تبلور وتجلّى في غير ديوان من دواوينه.

فالنظرة الأولى في شـــعره، تلفت النظر إلى الحسّ "المقاوم" الّذي امتلأت به بواكيره، واتّصـــفت به قصـائده الأولى، وإذا كان الفلسـطينيّون من الشـعراء قد اعتادوا على الرمز بالحبيبة لفلسـطين، فإنّ خيري منصـور رمز لها بالأُمّ، وهذا هو الانطباع الأوّل، الّذي يظفر به القارئ لإحدى قصـائده الموسـومة بالعنوان "كلّ قبر كمين"، ففلســـطين أُمّ إلى جانب أُمّ المتكلّم الأخرى، وإذا كانت الثانية تعاني من أجل الأبناء والحَفَدة، المنتشـرين أيدي سـبأ في الآفاق المتباعدة، فإنّ الأخرى هي الّتي تكتفي باسـتقبال الشـهداء، ويتناسل منها اللاجئون:

ومضى عائدًا
مثقلًا بالثمر
بين أُمَّيْن
واحدةٌ تعصر القلب
تبني لأحفادها الغائبين
وواحدةٌ تعصر الشهداء لتبتاع خيمة طين
وتبيضُ بها اللاجئين
يا ليتنا كنّا "معاكْ!

واللافت للنظر، الجاذب للانتباه، أنّ خيري منصـور يتكرّر لديه تمجيد "المقاوم"، الّذي يُهرع من منفاه القسـريّ ليلتحق بالفدائيّين، ويهون عليه أن يبذل دمه وروحه؛ كونه لا يبالي، ولا يهتمّ بغير الشـهادة، ففي قصيدة أخرى نقف إزاء شهيد لا يعرفه الشاعر، وجلّ ما يعرفه عنه أنّه عاد ليضحّي بنفسه؛ من أجل سيّدة الشهداء فلسطين، فقد يلتقي به المتكلّم في القصيدة في القدس، أو في أريحا، أو في حيفا، لا يهمّ المكان، إلّا أنّه في فلسطين ... هكذا يجب أن تكون مرثيّة الشهيد المناضل:

لست أرثيه، لا أعرفه
الحجارة تعرفه
والمدى يعرفه

والرياح الّتي نقلت شارة السرّ ما بيننا
تعرفه
وقبر أبي تحت زيتونة المنتهى
يعرفه
ودير الغصون الّتي راح يبحث عنها
بمنخفضٍ في دمي
تعرفه

تماثل هذه الرؤية لـــ "المقاوم" الشهيد، رؤيته الأخرى في قصيدة ثانية بعنوان "قمر البقاع"، وهي قصيدة يعود بنا الشاعر فيها لطفولة ذلك المقاوم، الّذي طالما امتطى حصانًا من قصَب، وهو يلهو مع الصغار على أحد البيادر لاهثين متعَبين، ويتقسّـــمون إلى فريقين متخاصمين، ويبرون عيدانًا يتّخذون منها رماحًا خشبيّة، ويتخيّلون الحصان الخشبي حصانًا حقيقيًّا لا ينقصه الصهيل. يغفو المتكلّم في القصيدة قليلًا، مستعيدًا هذه الصور كمن يرى في ما يرى النائم، ثمّ يصحو من الحلم، فإذا بذلك الطفل مقاتل شرس، يستبدل الكلاشينكوف بالحصان القصب، وبالرمح الخشب:

أصحو فيغسلني نداك
يا مَن وعَدْتَ طفولتي
بطفولةٍ أخرى
ببيدر حنطةٍ
ومدى من الألوان ينبع مِن هواك
يا مَن نبتَّ على جذوعٍ ميتةٍ
غصنًا، وأمطر ياسمين على سواك
وشهقتَ آخر شهقةٍ
يا ليتنا كنّا "معاك"

أيُّ قدس

وجريًا على عادة الشعراء الفلسطينيّين؛ يتوقّف خيري منصور في إحدى القصائد حيال موضوع القدس، تلك المدينة الّتي كتب فيها وعنها محمود درويش، وسميح القاسم، وأحمد دحبور، ومريد البرغوثي، وتميم البرغوثي، وعزّ الدين المناصرة، قصائد عدّة، بيد أنّ القدس لدى خيري منصور تدخل - شعريًّا - في دائرة الســـؤال؛ فعن أيّ قدس يتحدّثون؟ وهل ما يقال عن القدس هنا وهناك يعبّر عن حقيقة تمسّـــك القائلين بها، والتشبّث بعاصمة الوطن "فلسطين"؟ أم أنّ الأمر لا يعدو الشعارات الّتي يجري تداولها من باب العلاقات العامّة، والدعاية السياسيّة والإعلان؟

القدس أقداسٌ
فكم قدسًا تعود ولا تعود إلى العربْ
قدس المهرج
والمهيج
والمدجَّجِ في الخطبْ
أم قدس قافلة الخشبْ
قدسُ الّذين تسابقوا
وتساقطوا
خرزًا بمسبحة الّذي كان السببْ
أم قدس من كشف الحسبْ

سيفتّشنا العسكريّ

وهو، إلى ذلك، لا يختلف عمّن عبروا الجسور، ذات يوم، إلى الضفّة الغربيّة زائرًا، فلاحظ ما لاحظته فدوى طوقان ذات يوم، عندما كتبت قصيدتها المؤثّرة "عند شبّاك التصاريح"، فالمعاناة واحدة، ومعاملة الإسرائيليّين - أو بكلمة أدقّ الاستعمار - لمن يعبرون هي المعاملة ذاتها الّتي وصفتها الشاعرة؛ فهم علاوة على الانتظار الطويل المملّ في جوّ حارّ ودبق، يُسمعون المنتظرين الكثير من الشتائم والسباب، من نوع "عربٌ... فوضى... كلاب"؛ فهم بمعاملتهم هذه لا يختلفون عن النازيّين والفاشيين، يقول خيري منصور في هذا السياق:

على حاجزٍ بيننا
سيفتّشنا العسكريّ
بطاقاتنا ذبلت في خريفٍ مضى
ويوقفنا عسكريّ الحواجز

صورة بتوزيع موسيقيّ

وعلى الرغم من أنّ لخيري منصور باعًا طويلًا في نحت الصور الشعريّة المبتكرة، إلّا أنّه أيضًا لا يفتأ يهتمّ، ويعنى عناية خاصّة بغنائيّة القصيدة؛ فهو يلجأ إلى التوزيع الموسيقيّ لأجزاء الصورة، وللتراكيب الّتي تتألّف منها، مكرّرًا بعض الكلمات الّتي تشير إلى الملامح الإيقاعيّة عالية النبرة، كهذا الجزء من قصيدة "ثلاث أغنيات:"

حسبه
أنّ كلّ العرائس في قريتي
يترقّبنه
حسبه

أنّ كلّ السنابل يضفرن أهدابه
حسبه
أنّه صارَنا
بعد أن دقّت الأرض أبوابه
حسبه
أنّ "جفرا" بهذا الربيع
تطرّز أثوابه

فاطّراد الأصوات في هذا الجزء – كما في غيره - يرتقي بالجانب الغنائيّ في القصيدة، ويسمو به لمرتبة سنيّة وجليّة... وفي قصيدة أخرى، يقتبس من إحدى أغاني المطربة اللبنانيّة فيروز لازمة في القصيدة، وهي لا تتكرّر كثيرًا، بيد أنّها تمثّل علامة فارقة في القصيدة على المستوى الغنائيّ:

عتمةٌ وطريق
وكلابٌ تجرجر بين الخرائب أكفاننا
ونوافذُ موصدةٌ ومدى
من عباءات أجدادنا
اندهي
قد يردّ الحدا
نحن يا أختُ، صِرْنا صدى

أمّا علاقته بموسيقى الأغاني الشعبيّة، والمواويل الفولكلوريّة المتداولة، فأظهر من أن تخفى؛ ففي واحدة من قصائده وهي بعنوان "وصيّة"، نظمٌ على نسق الأغنية الشعبيّة "يا رايحين ع حلب"، ولكنّ هذه القصيدة، وهذا اللحن، يجريان على يدي الشاعر مطواعتين فتيًّا، لرؤية الشاعر لمأساة الفلسطينيّين في لبنان، وفي حرب المخيّمات، وبصفة خاصّة ما حدث في مخيّمَي صبرا وشاتيلا من مذابح:

يا رايحين عَ صبرا
حزني طلع لو جْناح
لا ترجعوا حتّى الشهيد يرتاح
يا طالعين من بيروت
قلبي انشطر نصّين
واحد على ولدي
وواحد "معاكم" راح

تعدّد الاهتمامات

ومن هذه القصائد والأمثلة؛ يتّضح أنّ خيري منصور شاعر لا تنقصه الموهبة، ولو أنّه عني بشعره، على نحو أكثر، وتابع دون أن تتغلّب على اهتماماته المقالة الصحافيّة، والخاطرة، والكتابات النثريّة من سير ودراسات، وبحوث حضاريّة، وفلسفيّة، وما يتّصل بموضوع الاستشراق، وغيره، لكان من كبار الشعراء، وواحدًا من فرسان جيله أمثال القيسي، والمناصرة، وأحمد دحبور، والبرغوثي.

ومع ذلك فإنّ نتاجه في الشعر غير قليل؛ إذ صدرت له الدواوين: "غزلان الدم" (1981) وهو عنوان قلما يأنس إليه قارئ و" لا مراثي للنائم الجميل(1983) "، و"ظلال" (1978)، و"التيه وخنجرٌ يسرق وجه البلاد" (1987)، و"الكتابة بالقدمين" (1992)، عدا بعض الكتب النثريّة ومنها "الاستشراق"، و"الكفّ والمخرز"، و"صبيّ الأسرار"، و"مقالات في حداثة الشعر"، و"أبواب ومرايا"، وغيرها.

---

*مستخرج من فسحة ثقافية موقع عرب 48 تاريخ 23 سبتمبر – أيلول 2018

داود عبده

المهموم بالعربية وقضاياها المعاصرة

بعْدَ كتبه أبحاثٌ في اللغة العربية 1973 ودراساتٌ في علم أصوات العربية 1979 و" المفردات الشائعة في اللغة العربية " 1979 ودراساتٌ في علم اللغة النفسي- 1984 ونحو تعليم العربية وظيفياً 1990 ودراسةٌ في " بعض أحكام التجويد في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة " 1990 صدَر للدكتور داود عبده كتابٌ بعنوان " من قضايا اللغة العربية "، بدعمٍ من وزارة الثقافة في عمّان، وإصدار من دار الكرْمل للنشر والتوزيع 2005 ليستوي في مقدمة، وسبعة فصول، يتناول في كل فصلٍ منها قضيّةً مهمّة من القضايا التي طُرحتْ على بساط البحث في العصر الراهن.

وأولى هذه القضايا وأكثرها إزعاجًا شيوع الأخطاء في وسائط الإعلام المسموعة، والمرئية، والمقروءة؛ كالمجلات، والجرائد .

وإذا تجاوزنا السبب الذي دفع بالمؤلف داود عبده للاهتمام بهذه المسألة، فإنّ ما يؤرّقه هو غلَبَة الأداء اللهجي على كثيرٍ من المذيعين، ومقدّمي البرامج ، وكتّاب النصوص، إنْ كان ذلك في الإذاعة، أو في التلْفَزَة . فكثيرٌ من المذيعين يقرؤون نشرة الأخبار، أو أيّ مادة إذاعية بالفصحى دون أنْ يتخلصوا من تأثير اللهجة العاميّة، ولا سيّما في مجال النطق: كتحويل الثاء سيناً، أو الذال زاياً، أو الجيم إلى شين، وتحويل الفتحة كسْرةً ، والجيم القمريّة جيما شمسية. وهذه السمات اللهجية لا تعدّ – في الواقع – من باب الخطأ، إلا أنّ افتقار المذيع للحسّ اللغوي هو ما يَجْعَلهُ غيْر قادرٍ على التفريق بين النطق الفصيح للصوت (الفونيم) والنطق غير الفصيح (العامي) وهو ما يؤدّي به إلى هذا الاضطراب .

وثمة ظاهرة لهجيّة أخرى زحفت إلى لغة المذيعين والمذيعات، وهي اللجوء إلى تسْكين أواخر الكلم، وهذا التسكين قد يكون في بعْض الأحْيان غيْرَ ضارّ بالمعنى، وقد لا يكون له تأثيره السلبيّ في حسْن التلقي، إلا أنّ المؤلّف الدكتور عبْده يذكر تسعة أمثلة ممّا يلجأ فيه المذيعون إلى التسكين تؤدي إلى لحنٍ له تأثيرُه السلبيّ في المعنى، ويعيق التلقي لدى السامِع. ومن ذلك تسكين كلمة وَسْط تركيب نحويّ ، كالمُضاف والمضاف إليه، أو الموصوف والصفة التابعة له، أو المؤكد والتوكيد، أو المَعْطوف، والمعْطوف عليه، التابع له في المعنى، والموقع الإعرابيّ، والاسم والضمير المتّصل به، ففي مثل هذه الحالات يُحتمل ألا يُميّز السامعُ بيْن الصفة والموصوف،أو المضاف إليه والمضاف، أو العطف والمعطوف، وعلى هذا يرى المؤلف أنّ ظاهرة التسكين بَلغتْ حدّاً غيْرَ مَقبول[1] ولا معقول.

وقد تفشت ، نتيجة ذلك، ظواهرُ في الفصحى، منها: زوال همزة الوصْل، واستبدال همزة القطع بها، وكذلك استخدام الحرف (أو) للتسوية بين شيئيْن غيرِ متساويَيْن. فقد قرأ أحدهم خبراً فيه كلمة الأسئلة، وعندما تبيّن له أنه أخطأ، أضاف: أو الأسلحة، فكأن الأسلحة والأسئلة شيئان متساويان.

وقد أوْرَدَ المؤلفُ [2] عدداً غيْر قليل من الأخطاء اللغوية التي يرْتكبُها المذيعون، ومُعِدّو البرامج، وكاتبو النصوص، ومن ذلك مثلاً استخدام يودّي بدلاً من يُؤدّي ، أو ضارّ بدلا من ضارٍ ، أو المرْكبات بدلاً من المركّبات ، ومحكّمة بدلاً من مُحْكمة. ووقوع المذيعينَ في بعض هاتيك الأخطاء يُعزى إلى أحَدِ أمرَيْن ، إما أنّ المذيع لا يعرف ُالفرْقَ بيْن تلك الكلمات منْ حيْثُ الصوتُ والمعنى، أو أنه لمْ يطّلع مسبقاً على المادة المقروءة، فهو إذاً يقرأ ما لا يفهَمُه. وهذا يذكرنا بالمقولة المشهورة عن العربية : وهي أنّ القارىء بها يجب أن يفهم أولا ليقرأ قراءة صحيحة، خلافا لقارىء اللغات الأخرى، يقرأ أولا ليفهم بعد ذلك .

أما ضعْف المذيعين في النّحو، والصّرْف، فذلك في رأي المؤلف أحدُ الأسباب المؤدّية إلى مثل تلك الأخطاء، وتمثيلا على ذلك ينبّه على الخطأ في جَمْع مُدير: مُدراء ، ويحمّل المذيعين وِزْر شيوع هذا الجمْع الخاطيء، وأحسَبُ أنّ هذا الخطأ شائعٌ في أوساط الإعلاميّين، وغيْر الإعلاميّين. وسببه هو القياس على جمع وزير وحكيم وعميد ونظير مثلما يذكر المؤلف[3] ونستطيع التنبيه على ما ورد في الكتاب من إشارة لجمْع كُفْء على أكفّاء، فهو خطأ شائعٌ لا يتحمّل وزره الإعلاميّون حسب. ويمكننا هنا أن نضيف ملاحظة، وهي أنّ جمْع التكسير، في العربية ،لا يخضع لقواعدَ محدّدة في أكثر الأحيان، وإنما فيه منَ الاتساع والمُرونة ما يَصِلُ به حدّ الفوضى إذا ساغ التعبير. فكلمة (نادي) تجمع على أندية، ونوادٍ ، وكلمة شاطيء، وهي مثلها في الوزن الصّرْفي، تجمعُ على شواطىء وشطآن . وكلمة رَجُلٌ تجمعُ على رِجال، فيما كلمة (دُغُلٌ) تجمع على أدغال، مع أنهُما منَ الوزن نفسه .. وكلمة جبَلٌ تجمَعُ على جِبال وأجْبال، وهي ككلمة (بلدٌ) ولكن هذه تجْمعُ على بلاد، وبلدان، وبلدات، وكلمة قُفْل تجمعُ على أقفال، ولكن كلمة بُرْد وهي مثلها تجمع على برود، ولو طلبْتَ منْ أحدهم أنْ يجمَعَ كلمة (رجل) على (أرجال) لاستهزأ من هذا الطلب .

ويذكر المؤلف الدكتور داود عبده [4] أن اسم الفاعل – ومثله اسم المفعول – يُجْمَعُ جمْعاً سالماً لا جمْع تكسير، ولذلك يقال : مذيع : مذيعون، ومشير : مشيرون ، وفي اعتقادنا أنّ هذا القيد مشروطٌ بقيدٍ آخرَ وهْو أنْ يكونَ الوَصْفُ الذي على وزْن الفاعل أو المفعول ممّا يخصّ الآدميّين العقلاء، ففي غيْر الآدميّين يُجْعَ ُجمْعَ تكسير، نحو : مُسنَد : مساند ، ومُجْسَدٌ : مجاسد ، ومطرَف:ٌ مطارف ، ومُعْجمٌ : معاجم ،وحافِرٌ : حوافر ، وحاجز : حواجز ،ومُهْرَقٌ: مَهارق، قال الحارثُ بنُ حلزة اليشكريّ :

لمنْ الدّيار ُ عَفَوْنَ بالحبْسِ آياتها كمَهارقِ الفُرْسِ

ويحاولُ المؤلف وضْعَ ما يُعْتقد أنه علاجٌ لكلّ سببٍ من الأسباب التي تؤدّي للوقوع في مثل هذه الأخطاء. وممّا يقترحه في هذا المقام تقويَة ُالمذيعين في النحْو ، والصّرْف ، وتحريرهم من هيْمنة الأداء اللهجيّ، والعاميّ . وهذا في اعتقادنا مطلبٌ عسيرٌ جداً . بدليل أنّ بَعْضَ المتكلمين بالإنجليزية في مصر ينطقون الأصوات الإنجليزية متأثرين باللهجة المصرية الدارجة، فكيف لمثل هؤلاء أنْ يتحرّروا من هيْمَنة الأداء العاميّ

وأثره؟ أمّا التفاصُحُ، ورَبْطُ الحركة الإعرابيّة بالمعنى، أوْ الموقع، فذلك مِمّا يُمْكن مواجهته، والتخفيفُ منْ حدّة آثاره ، عن طريق الكتابة المشكولة ، بشرط ألا يقدّم المُذيعُ نشْرة ً،أو مادة إذاعيّة، إلا بَعْدَ الاطلاع عليْها، وفهْمها كلمة كلمة ؛ لأنّ التّركيزَ على الحَرَكات، دونَ أنْ يكونَ المُذيعُ ملمّا بمُحْتوى المادّة، يشتت الذهْن، ويوقِعُه في أخطاءٍ أكثر َ فُحْشاً ممّا نتوقّع.

المهاراتُ الأساسيّة

وحوْلَ موْقع القواعد النحْوية مِنْ تدْريس المَهارات الأساسيّة في اللغة يدورُ الفصْل الثاني. فالمعروف أنّ المهاراتِ التي ينْبَغي أنْ تنصبّ عليْها العمليّةُ التدريسيّة ُهي: الاستِماعُ، والتحدّث، والقراءة، والكتابة ُالصحيحة. ويعتقد المؤلّف – وله الحقّ في اعتقاده هذا – أنّ الإسرافَ في التركيز على قواعد النحْو يخرج ُالدرْس َاللغويّ عنْ مساره، ويهمّش ُالمهاراتِ الأساسيّة لصالح الحذلقة النحْويّة لا غيْر. ولهذا يقترحُ الدكتور عبْده أنْ تقتصر الدراسةُ النحويّة في المراحل التعليمية الدنيا، على القواعد الوظيفية التي لها أثرها الجليّ في الاستماع والفهم والتحدّث. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر – صياغة الفعل زمنياً سواءٌ أكانَ مبْنيّاً للمعلوم أمْ للمجهول ، ومعرفة التذكير والتأنيث ، والنكرة منَ المعرفة، وصياغة اسم الفاعل والمفعول وغيرهما من المشتقات كاسْم المكان، والآلة ، والمصدر القياسيّ . وهذا كله ممّا يذكره الدكتور عبده لا يتجاوز التصريف والاشتقاق [5] . أما في النحو، فهو يقترح أنْ ينصَبّ الاهتمام على قواعد تركيب الجملة، وما يعتريها من تحويلات اختيارية، أو إجبارية، تبعاً لأغراض المتكلم و أهدافه، أو غايات الكاتب ومراميه، مع زيادة الاهتمام بقواعد الإمْلاء ، واستبعاد القواعد النحوية التي لا أثر لها في الاستماع ، والتحدّث. كالاستثناء المنقطع، وتكرار المستثنى، واعتراض الشرط على الشرط، وتكرار ما المشبهة بليْس نحْو قوْلهم: " ما ما الطالبُ ناجحٌ " وأبواب الاشتغال، والتنازع ، وتخليص الإعراب من تعدّد الوُجوه، وحَصْرُ الاهتمام بالوجوه التي تنفع القارئ ،ومستعمل اللغة ، على السواء . ويذكر المؤلف، مشكوراً، نماذج تطبيقية لقواعد تركيب الجملة [6] التي ينبغي أن تكون موْضِعَ عناية المدرّسين ، وواضعي المقرّرات الدراسيّة، وهي نماذج لا يشكّ القارئ في أنها تحيلُ رأي المؤلف النظريّ إلى موضوعٍ ملائمٍ للتطبيق.

الاستماع والقراءة:

وقد اختصّ الفصل الثالث من الكتاب بمهارتي الاستماع والقراءة، وكنت أتمنّى لو أنّه استبدل الاستيعابَ والفهْمَ بالقراءةِ، لأنّ هذا ما عناهُ على وَجْهِ التحقيق.

وهو في هذا المقام يذكّرنا بموضوعاتٍ مهمّة سبق تناولها في كتابه دراسات في علم اللغة النفسي 1984 ومن ذلك العوامل التي تؤثر في مدى فهم السامع ، والقارىء ، للكلام. فمنها ما يتعلق بخبرة مستعمل اللغة في الحياة ، وثقافته، ومعرفته بالسياق. ومنها ما يتعلق بطبيعة الجملة المسْمُوعة أو المقروءة . فالجملة القصيرة أقربُ إلى الفهْم من الطويلة، والجملة التي تقتصر على المكونات النحوية المباشرة immediate constituents أسرع في الفهْم من تلك التي تتضمّن مركبات نعتية أو عطفية أو إضافية معترضة أو جملة صِلة مطّردة . ومنها أيضا ما يتعلق بغرابة الألفاظ؛ فالجملة ذات اللفظ الغريب الحوشيّ أبطأ في الفهم من

تلك التي تخلو منْ مثل تلك الكلمة، وكثرة الأفكار (الثيمات) في الجملة الواحدة تعرْقل الفهْمَ السريع، وتضطرّ القارىء لإعادة قراءتها مرة أو مرتين.

ولا بدّ لقارئ هذا الكتاب من أنْ يحْمَدَ للمؤلف حرْصــهُ الواضحَ على تحليل عمليّة الفهم، والمراحل التي يستغرقها استيعاب السامع، أو القارئ، للمعنى[7] .

ففي معْرض تقويمه لمســـتوى فهم الطلبة في بعض الجامعات الأردنية لما يســـمعونه أو يقرؤونه، يؤكد ضـعفهم الشـديد، مورداً أمثلة من النصـوص التي تُليثْ على الطلاب، أو طلب منهم أن يقرؤوها، فكانت إجاباتهم حول مضامين تلك النصوص إجاباتٍ تثبت بما لا يدع مجالا للشك أنهم عاجزون في الغالب والأعمّ والأرجح عن استيعاب ما يتجاوز المعاني المعجمية للألفاظ. وهو فهْمٌ سطحيٌ ، وفـــجٌّ ، لا يتعدى القشور إلى اللباب. لذا يقترح الدكتور عبْده أن يُصـار إلى ما كنا صرنا إليه في الجامعة الأردنية عند وَضْـعِنا لكتاب مهارات الاتصـــال بالعربية (مقرر 101) و (مقرر 102) بالتركيز على مهارات الاســـتماع ، والتحدّث، والقراءة الجهريّة، مع الاستيعاب، فضلاً عن الكتابة الصحيحة. وعلى الرّغم مِنْ تنويه المؤلف لمحاولاتٍ جرت في بعض الجامعات الخاصّـة إلا أنّه عزف عن الإشـارة – سـلباً أو إيجاباً – لمشـروع الجامعة الأردنية، وهو موقفٌ يبعث على الاستغراب. هذا، مع أنّ المُحكّمين الذين اطلعوا على النموذجين أشادوا بهما، وقد تناولهما بعض التربويّين بالدرْس، فنوهوا لما فيهما من الإيجابيات الكثيرة التي تندر في مقرراتٍ أخرى. ولا أقول ذلك تزكيةً لهما لأني أحد المؤلفين، فلســتُ أنفي وجود بعض الأخطاء فيهما، وضرورة إعادة النظر في الكتابيْن منْ حين لآخر.

على أن المســـألة في رأينا الخاصّ تتعدّى تدريس المهارات من خلال النصـــوص، ومقررات الأدب، وتضـمين الكتب النحوية، وإشـباعها بالأمثلة الحيّوية الجيّدة، على أسـاس أنّ الكتابَ الجيّد هو أحد الأركان الرئيســـة التي يقوم عليها التدريسُ الفعّال النّاجحُ ، بيْدَ أنّ المؤلف يتناسى أمْراً مهمّا وهو المدرّسُ الجيّد. فعلى سبيل المثال يقومُ عددٌ غير قليل من طلبة الماجستير والدكتوراه في الجامعة الأردنية بتدريس تلك المهارات، ومعظم هؤلاء لا يَسْتطيعُ فهْمَ النصوص التي يحتويها الكتابان، ولا يقدرُ على تقديم الأجوبة الصحيحة لكثيرٍ من الأسـئلة، والتمارين المصاحبة لهاتيك النصوص. وقد سألني بعْضهُمْ أسـئلة لا تتمّ إلا على ضعْف قدراتهم اللغوية، وعلى هذا يقاسُ الكثير. فالعملية التعليمية الناجحة تتطلّب ثلاثة أركان هي: الكتاب، والمدرّس، والطالب الجيد، وقد عرض المؤلف للكتاب وحده.

ويؤكد المؤلف الدكتور داود عبده ما كانَ قدْ ذهبَ إليْهِ في كتابٍ لهُ مُبكـــــر ، عنوانه أبْحاثٌ في اللغة العربية 1973 : منْ أنّ العربيّة الفصـــحى ليســـتْ لهْجةً واحدةً ، وإنما هي ائتلافُ لهجاتٍ متعدّدة ،كانتْ دارجةً في الحقبة التي ســبقتْ الإســلامَ بقرون[8] . وهذا شيءٌ ســبقَ أنْ ألمعَ إليه لغويون متقدمون . فابْنُ جنّي (392هـــ) يقولُ بعبارةٍ صريحةٍ لا تقبَلُ التأويل: إنّ القرآن نزل بلغاتٍ(لهجات) مختلفة، وهي كلّـــها فِصـاحٌ[9] . ومنْ ينظرْ في قواعد العربية يجدْها خليطاً من قواعدَ متباينة في الصّـيغ والتراكيب . ويرى المؤلف الدكتور عبده ، ولا أظنّ فينا منْ يخالفه الرأي، في كثرة المترادفات، وكثرة الوجوه للحكم النحويّ، واللغويّ

الواحد ِ، وشيوع ِبَعْض الظواهر المعْجَمِيّة : كالأضداد ، والمشترك اللفظيّ، والمتفق لفظا المختلف مَعْنىً ، ما يؤكـــد أنّ الفصحى ائتلافٌ منْ لهجاتٍ متعدّدة. " فليْس من الطبيعيّ أنْ تبْتلعَ لهْجَةٌ مِنَ اللهجاتِ عَشَراتِ الأسْماء لمسمّىً واحد، أوْ عدداً كبيراً من الجُموع ِللمفرْدِ نفْسه، أو عَدَداً منَ المَصادر ِللفعْل ذاته[10] . "

ولا يكتفي في تدليله على صحّة هذا الرأي بعرْض أقوال المتقدمين، وهي كثيرة، لكنه يضيف إلى ذلك أمثلة منْ الظواهر الصّرفيّة والنحْويّة التي تؤكـــد ذلك، كتحقيق الهمزة والتخلي عنها، والمطابقة في العدد والجنس وعدمها، واستعمال الشيء مؤنثا ومذكـــراً دون تفريق، ومعاملة جمْع العاقل معاملة غير العاقل حيناً ومعاملة العاقل حيناً آخر .. واستعمال الشيء مضعّفا مثل فُـــضَّ ، في قوله - صلى الله عليه وسلم - لأبي ليلى " لا فضّ فوك " وقولهم افْـضُـضْ فاك. ووجود حركاتٍ متعدّدة لعيْن الثلاثيّ، نحْو : حرِصَ وحرَصَ وحرُصَ ، وكلٌّ في معنىً. وأخيراً وجود ظواهرَ متباينة ٍفي الإعرابِ، مع أنهم يؤكدون أنّ الإعرابَ فرْعُ المعنى، فبعضهم يُعْمِلُ ما عَمَلَ ليْسَ – وذلك في لغة أهل الحجاز – وبعضهم لا يُعْمِلُها – وذلك في لغة تميم – التي هي في رأي سيبويه أقيَسُ .

وهذا جُله ، أوْ بعْضهُ يثبتُ، لا في نظر الباحث وحْدَه، وإنما في نظر كثيرين، أنّ العربية الفصحى ما هي إلا لغةٌ اجتمعتْ فيها خواصُّ لهجاتٍ عدّة، أتيح لها الاكتمال قبيل الإســـلام بقليل لأســـبابٍ تاريخية، وثقافية، واجتماعية متعدّدة ، وتبعا لذلك كانَ الزّعْمُ بأنّ اللهجاتِ المعاصِرةَ تمثلُ انحرافاً عن الفصـــحى زعْماً يفتقرُ، في رأي المؤلف، إلى التدقيق والتحقيق. والوقوفُ على بَعْض الظواهر في اللهَجات ِالمُعاصِرَةِ ممّا كانَ موجوداً في اللهجات ِالقديمة يُؤكدُ أنَ هذه اللهجاتِ استمرارٌ للغاتٍ عربيّة ٍلمْ تنْدَثر.

فخلاصـة ُما يُقالُ في هذا الشـأن أنّه ليْسَ مِنْ حقّ باحث ٍ، أيا كانَ ، أنْ يحُط ّمنْ شـأنِ اللهجات، وإقصائها منَ الدّرْس اللغويّ، ما دامت تعدّ امتداداً للهجات، وروافدَ، لطالما رفدَتْ الفصحى بغير قليل ٍمنَ المفردات، والقواعد، والاســـتعمالات، إنْ كان ذلك في القديم، أو الحديث . وليسَ في الإمكان أنْ يقبلَ العَقلُ أوْ المَنطقُ اندثارَ اللهجات القديمة كليّا، وحلول الفصـــحى المُوَحّدة مكانها، إذ لو كانَ الأمْرُ كذلك لاستحال الوقوفُ على ظروفِ نشأة اللهجات المُعاصرة، وما فيها من ظواهرَ صرفيّة ونحويّة ومُعْجميّة تشهدُ باستمرار القديم من خلال الحديث .

وأيّاً ما كان الأمْرُ ، فإنّ المشـــكلات الناتجة َعنْ وجود اللهجات إلى جانب الفصـــحى(الازدواجية) لا تسْمحُ لنا في رأي المؤلف ِباستبعاد الفصحى، و اعتماد العاميّة عوضاً عنها، فهذا – علاوةً على أنه مطلبٌ عسيرٌ – ينطوي على اعترافٍ ضمْنيّ بأنّ العاميّة لغة قائمةٌ بذاتها، وفي ذلك الكثيرُ منَ التعَسّف[11] . لذا يعارضُ الدكتور عبْده ما كانَ قد ذهب إليه أنيس فريحة معارضةً تقومُ على تشخيص الصّعوبات الناتجة ِعن الازدواجيّة تشخيصاً أقرَبَ إلى العلم منه إلى الفرضيّات العاطفية . فالعاميّة، في رأيه، تعتمد قواعدَ تشابه الفصحى، وأخرى مختلفة. وفيما يتعلق بالقواعد النحْوية ِالمشتركة بيْنها يتقنها مسْتعملو اللغة ِالعربيّة أكثر من إتقانهم للقواعد غيْر المشتركة، وفي وقتٍ قياسيّ. وإذا أخِذَ ذلك بالحسبان ، تبيّن لنا ما الذي يمكن أنْ نفيده من العاميّة بتقليل ِالقواعِدِ غيْر المشـــتركة والتركيز ِعلى المشـــتركة، وبذلك تصْـبحُ العاميّة أداة للتقريب ِبيْنَ

الكلام المَحْكيّ المنطوق، والكلام الفصـــيح، لا أداة تفريق . فعلى ســـبيل المثال نســـتطيعُ الاكتفاءَ بصورةٍ واحدةٍ لكلّ منَ الاسْمِ المفرَد، والمثنّى، وجمْع المذكـر السالم، والأعْداد،والضمائر، وصورةٍ واحدةٍ لكلّ فعْلٍ من الأفعالِ الخَمْسة، وصورةٍ واحدةٍ للاسم الموصول، وغير ذلك ممّا هو مُوَحّد الصّورَة في العاميّة .

ولا يفوت المؤلف أنْ يذكـــرنا بما كانَ قدْ ذهب إليه أمين الخولي في "مناهج تجديد" والدعوة للانتفاع بقواعد العاميّة في تيْسير قواعِدِ الفصْحى بما لا يضيرُ أيّا مِنَ اللغتيْن، وأنّ ذلك لا يتأتى بإحلال العامية مكانَ الفصحى، فمثل هذا الاقتراح غيْرُ مقبول لأسبابٍ متعددة، في مقدمتها أنّ العامية لا تفي بمتطلبات المتكلم، و الكاتـب ، ولا يُتصـــوّرُ إحلالُ الفصـــحى مكانهـا، فـدون ذلك خرْق القتـاد مثلما يقولون. ولكنْ بالإمكانِ تبسـيط ُالفصـحى اعتماداً على ما في العاميّة منْ قواعِدَ هدفها تهذيبُ النحْو والصّرْـف، وتيسـيرُ قواعدِ الإمْلاء، تهذيباً وتيْسيراً يقلّـــل من الصّوَرِ المعقدة التي يتطلبُها اسـتعمالُ الفصْحى، وهي كثيرةٌ بما لا يُقاس.

ومن المشكلات التي حيّرت العقول والألباب، وكتبتْ فيها البُحوثُ والمصنفات، مشكلة النظام الكتابي والحرْف العربي .

لقد أورد المؤلف في الفصـــل الســـادس بعض المشـــكلات النابعَة من طبيعة الحرف العربي، واعتماد القارىء على السيّاق في كثير من الأحيان للتمييز بين الكلِمِ والحروف. ولكنه أورد أيضاً أمثلة كثيرة تنمّ على أنّ الكتابة بالإنجليزية لا تخلو منْ مشـكلاتٍ مشـابهة. وعرض لخصـائص النظام الكتابيّ المثالي[12] ، مقارناً في ضـــوء ذلك بين الكتابة بالعربية والكتابة بالإنجليزية، مؤكداً أنّ النظاميْن لا يخلوان من مشـــكلات. ففي نظام الكتابة العربي مشكلتان كبيرتان، إحداهما تتمثل في تغيّرِ صورة الحرْف الواحد وَفقاً لموقعه من الكلمة، وثانيتهما تتمثل في خلوّ الهجاء العربيّ من رسوم مُسْتقلة للحركاتِ القصارِ تكتب جنباً إلى جنْبٍ مع الحروف الأخرى التي تتألف منها الكلمة. فالحركاتُ المعمولُ بها حاليّا يضْطرّ الكاتبُ كثيراً لاستبعادها أو إضافتها فوق الأحْرف وتحتها، وذلك يؤدّي بالطبْع إلى مَزيدٍ منَ الأخطاء، وإضـــاعةِ الوقت، لأنّ الكاتب يكتب الكلمة - في الواقع - مرّتيْن . وقد عرض المؤلف لمحاولات عبد العزيز فهمي المتمثلة في دعوته لكتابة العربية بالأحرف اللاتينية، وذلك ما لجأ إليه الأتراك في لغتهم بعد أن كانت تكتب بالحرف العربي.

ويُبْرزُ الدكتور عبده ما في هذه الدعوة من التطرّف، لأنّ معنى أنْ تكتب العربية بالحرف اللاتيني شطب التراث العلمي والأدبي والديني الذي كتب بالحُرْف العربيّ . وفي ذلك ما فيه من الخسارة، ومن أجل ذلك نراه يقدّم اقتراحاً مبْنياً على فكرتين، هما : كتابة الأحرف غير متصلة، اكتفاءً بصورة واحدة لكلّ حرف من حروف الهجاء أيّا كانَ موْقعُه . ثم إضافة الحركات إلى جانب الحروف. وهذا الاقتراح في رأيه لا يتطلب إعادة النظر في الكتب القديمة والقرآن الكريم وغيْره. وقد غاب عنهُ شيءٌ مهمّ ، وهو أن هذه الكتب القديمة كتبت بحروف عربية متصلة،لذا نحن مضطرون لتعليم الناشـئة كتابة الحروف بالطريقتين، وفي ذلك ما فيه من الكلفة، وهَدْر الوقت. فكأننا بدلا من الحل زدنا المشكلة تعقيدًا.

وكانت قد أثيرت مؤخرًا قضية أخرى لا تقلّ أهمية عن القضايا المذكورة، وهي قضية تعليم العربية لغير الناطقين بها، وليس للناطقين بغيرها مثلما جاء في عنوان الفصل السابع ؛ لأن الناطق بغير العربية يجوز أنْ يكون ناطقاً بها أيضاً.

وفي هذا الفصل يحثنا المؤلف على اختيار أمثلة شائعة ومستعملة بدلا من الأمثلة الشاذة والنادرة التي تذكرنا بأمثلة النحاة. بشرطِ أنْ تكون تلك الأمثلة محدودة ، حتى يستطيع متعلم العربية استيعابها في الوقت المخصّص لذلك، لأنّ بعْض المدرّسين يملؤون الدرْس بالأمثلة والشواهد مما يجعل الدارس عاجزاً عن استيعاب أيّ منها، فكثرة الأمثلة والتراكيب تحول– في الغالب – دون تحقيق الغاية المنشودة. على أنّ المدرّس ينبغي أنْ يبدأ مع غيْر الناطقين بالعربية بأمثلةٍ وشواهدَ بسيطة لا التواءَ فيها ، ولا تعقيد. ويفضلُ أنْ تكون الكلماتُ المستخدَمة ُفي المثال من تلك التي لا يتغيّرُ جذرُها عند إضافة المورْفيمات الصرْفيّة إليْها، لأنّ الكلمات التي يجري فيها عند التصريف: نقلٌ مكانيّ، أوْ حذفُ أصواتٍ، فضلاً عن اللواصِقِ، ممّا يَصْعُبُ على الدارس من غيْر الناطقينَ بالعربيّة فهْمه في أوّل أمره. ويرى الدكتور عبْده أنّ الخوْضَ في التراكيب المتباينة في اللغتين : لغة الدارس الأصلية، واللغة العربية، ينبغي ألا يفاجأ به الطلبةُ في مبتدأ تعلّمِهم، لأنّ ذلك يزيدُ من صعوبة الاستمرار في الإفادة. وَصَفْوَةُ القوْل: أنه لا بدّ لمدرس العربية لغير الناطقين بها منْ أنْ يشرح لهم الأمثلة، والقواعد،باستخدام الطرقِ المناسبة لتوضيح ما هو في حاجة إلى توْضيح، بما يتطلبه ذلك من مؤهلاتٍ يحتاجُ إليها مدرس اللغة.

ومنْ تحصيلُ الحاصِلِ أنّ كتابَ الدكتور داود عبْده " من قضايا اللغة العربية " يجيبُ عن الكثير من الأسئلة التي طُرِحَتْ على بساط البَحْث في عصرنا هذا. ونحنُ نتفقُ معَه في كثيرٍ من الإجابات التي تفضّل بها، ونختلف معه في قليلٍ ممّا أشرْنا إليه، أوْ نبّهنا عليْه، وحبّذا لو أضاف إلى عنوان الكتاب كلمة "المعاصرة " نعتاً للقضايا، وليْسَ للغة العربيّة، لأنّ القضايا التي تصدّى لها جلّها منْ القضايا المُعاصرة، وهي قضايا ستظلُّ – على الدوام – مدارَ بحْثٍ حتى يقولَ فيها اللغويّونَ، من أمثال الدكتور عبْده ، قوْلهُم الفَصْل، ورأيْهُم القاطع.

في الكلِمَةِ والجُمْلة

وكان د. داود عبده قد أغنى المكتبة العربية بالكتب، والمصنفات اللغوية التي تختلف عن غيرها بما تطرحه من آراء جديدة، تصبُّ في التيار الذي شقه بعض اللغويين المُحْدثين، واللسانيّين المعاصرين، لإعادة النظر في الكثير من المفاهيم النحوية، التي باتت في الأزمنة الأخيرة كالمسلمات المقدسة، التي ينبغي ألا يعاد فيها النظر. فبعد كتبه المذكورة في مستهل هذا الفصل يأتي كتابه "أبحاث في الكلمة والجملة"(2008) الصادر عن دار الكرمل بعمان ، بدعم من وزارة الثقافة ، ليؤكد استمرار المؤلف في التنقيب عن ما يمكن تنقيحه في نحو العربية، واستئناف النظر فيه، وإصلاح الدرس اللغوي قدر المستطاع.

وسيلاحظ قارئ هذا الفصل ما في الكتاب من آراء جديدة، وجريئة، ربما تقالُ، وتوضع على بساط البحث، للمرة الأولى، وهذه هي سمة الباحث المتعمق الممحص الدقيق .

ففي الفصل الأول من الكتاب الذي اختار له المؤلف عنوانا مثيراً وهو: "الاسم الموصول اسمٌ أم أداة تعريف؟" يعرضُ لقضيّة لطالما سلم النحاة فيها باسْمية الموصول ،وأخرجوه بذلك من الحروف، والأدوات. والقول بأن الاسم الموصول كالذي والتي والذين واللذيْن واللواتي واللائي أداة تعريف قولٌ خطيرٌ في نظر النحويّين، لأنه ينطوي على تغيير ما سار عليه السّلفُ في تقسيم الكلِم بالعربية إلى: اسم ،وفعل ،وحرف . ولأنه - من جهة أخرى- يخالف ما وضعه النحاة لشروط الحرف،وشروط الاسم؛فالحرفُ ،مثل :ال، وعلى، وعن، وغيرها لا يُثنّى، ولا يُجْمع،أما الذي فهو يثنّى، فنقول: اللذان في الرفع،واللذين في النصب، والجرّ، ويُجْمع فنقول: الذين. وقيل الذونَ في شواهد شاذة، وقيل في التثنية اللذيْ – بحذف النون للإضافة. وهذه قرائنُ لا سبيلَ إلى إنكارها،وهي منْ سمات الأسْماء،لا الحروف.

غير أنَّ الدكتورعبده يرى في هذه الأسْماء أدواتِ تعريف تدخلُ على الجمل لا على الأسماء المفردة شأن اللام التي لتعريف الاسم. أما ما قيل من أنّها تتألف من ال+ ذي؛ فكلام لا يستند في رأيه لدليل نقليّ أو عقليّ. فإذا قيل جاء الرجل الذي أعطيته كتاباً،عرّفنا الجملة التي هي في موقع الصفة،والضمير المتصل في أعطيته يرْبط ُالجملة الثانية بالأولى.[13]

وفي اعتقادنا أنّ (الذي) و(التي) ليست لتعريف الجملة، كون الجملة – أولا – ليست في حاجة للتعريف،وقد جيء به – ثانيًا- للرَّبْط بين الجملتين؛ فالأصلُ هو :

جاءَ الرجلُ

أعطيتُ الرَّجُلَ كِتاباً.

وعندما جُمعت الجملتان في واحدة، حذف من الثانية (الرجل) تجنبا للتكرار، وعُوّضَ عنه بالضمير المتصل،باعتباره نوعًا من الإحالة إلى المرْجع الذي تمَّ ذكره في القسم الأول من الجملة الجديدة. وقد جيءَ بالاسم الموصول (الذي) ليؤدي وظيفة الرابط بين الجملتين، فيقال: جاء الرجل الذي أعطيته كتابا. بدليل أن حذفنا كلمة الرجل، وقلنا: جاء الذي أعطيته كتابا، لما اختل المعنى. فالذي تحل محلَ الرجل لفظا ومعنىً. فهي كالاسم، وكالضمير. ولعلّ القول بأن الاسم الموصول مُكوّنٌ تحويليٌّ (مورفيميّ) منفصل هدفه الربط بين أجزاء الجملة المركبة من جملٍ متعدّدة أقرب إلى المنطق من عدّه حرفاً،لأنَّ الحروف، في معظم الأحوال، لا تحتاج إلى (مورفيم) المطابقة في التأنيث والتذكير، والعدد،خلافا للاسم الموصول في العربية.

من جهة أخرى لا نُنكرُ ما اهتدى إليه الدكتور داود عبده ببصيرته اللغوية الثاقبة من اشتمام التعريف في كلمات كالذي،والتي،وسواهما من الأسماء الموصولة،ففيه إلى جانب التعريف إفادة التخصيص،وإنْ أردنا الدقة،قلنا: إنَّ الاسم الموصول يزيدنا تعريفا بالاسم الذي قبله ،فكأنّ كلمة الرجل – على ما فيها من الاتصال باللام- ظلتْ مُبْهمة، فزادتْ بوجود (الذي) بيانَ صِفةٍ من صفاته،وهي أنّه أعطيَ كتاباً،وعلى ذلك نستطيع قياس الكثير جداً. وهذا كقوله تعالى هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته. فالضمير هو دال دلالة قطعية على الله – سبحانه- وقد جاء بالذي ليزيده تخصيصا فكأنه أراد القول هو لا غيره من بعث في الأميين.

علامات المطابقة

ومن آراء الدكتورعبده الجريئة أيضًا اختلافهُ مع غيْر قليل من النحاة في القول إنّ الضمائر المتصلة في مثل :ذهبوا،وذهبنا،وذهبْنَ .. علاماتٌ تلحق الفعل لإفادة المطابقة في العدد، شأنها في ذلك شأن التاء في كلمة ذهبتْ، وقالتْ. فلماذا تعْرَبُ الواو والألف والنون فاعلا لكلّ منها،ولا تعربُ التاءُ في: قالتْ، فاعلا،بينما تعد تاءَ تأنيثٍ لا محلَّ لها من الإعراب.

في النحو القديم ثمة الكثير مما قيل حولَ هذه المسألة،وارتباطها بضرورة تقدّم الفعل على الفاعل،أما إذا تأخر وتقدم الفاعل،وتحولت الجملة من فعلية إلى اسمية؛ فذلك هو الذي دفع بهم للقول بأن مثل هاتيك العلامات ضمائر، لا علامات مطابقة في الجنس، أو العدد. ولا نظن الدكتور عبده غافلا عن حقيقة معروفة في النحو العربي،وهي أن الفعل إذا تقدم على فاعله فليس في حاجة للمطابقة في العدد،ولكنه **قد** يحتاج للمطابقة في التأنيث أو التذكير، وحتى هذه المطابقة ليست شرطاً في جلِّ الأحوال،فنستطيع القوْلَ : قالَ الأعرابُ، وقالتِ الأعرابُ، وما جاءتِ اليوم إلا فاطمة،وما جاء اليوم إلا فاطمة. لكنَّ الفعْلَ إذا تلا الفاعل من حيث الرتبة، وجبَ أنْ يُطابقه في العَدَدِ والجنْس. فنقول: الرجلان قاما والرجال قاموا والنساء قمن، وأنا قمتُ،وهي قامتْ. وهذه المطابقة لا تعدو في اعتقادنا أنْ تكونَ ضربًا من التمثيل الفونولوجي للمُركّب الاسمي الذي انزلق من موقعه لموقع آخر فيما يَسْمح به قانونُ التحويل من الفعليّ إلى الاسمي، وعليه اضطرَّ مُسْتعمل اللغة لإضافة (مورفيم) المطابقة، وهو اللاصقة suffix الظاهرة في أواخر الأفعال المتقدِّمة الذّكْر. أما إعراب النحاة لهذه العلامات باعتبارها ضمائرَ متصلة؛ فأحسب أنه إعرابٌ شكليٌّ لا أكثر، ويمكن تجاوزه في الحدود التي تسْمحُ بها مراجعة المفاهيم النحوية على أسُس جديدة،فعندئذٍ يَجوزُ القوْل إنّ: (الفعْل) في: "الرجلان قاما" لا يحتاجُ إلى فاعل. وافتراضُ البنية الداخلية للجملة على النحو الذي يُقال فيه: الرجلان قاما هما،أحوجُ إلى إعادة النظر ممّا يذهب إليه النّحْوُ التقليديُّ.

حركاتُ الإعراب

ويؤيد د. عبده المرحوم إبراهيم أنيس فيما يذهب إليه من أنّ الحركات التي تظهر على أواخر الكَلِم إنما هي صوائت قصيرة زيدتْ للتوصل إلى النطق بما بعدها من سواكن.وهذا شيءٌ سَبَقَ إلى القول فيه سيبويه في كتابه المعروف.

غير أنّ أنيساً أثار الكثير من الاعتراض، فاحتجَّ عليْه نحاريرُ العلم من أمثال إبراهيم مصطفى في " إحياء النحو" ، وإبراهيم السامرائي في " فقه اللغة المقارن ".ولكنّ ما استندا إليه من حجج - في رأي الدكتور عبْده - مما لا يُؤخذ به؛ كونه ليس من الأدلة اللغوية،وأكثره تاريخيٌّ لا يُعبّر إلا عن التحيُّز اللغوي،والتعصُّبِ للقديم ،لا أكثر. ورأيُ المؤلف المؤيد للدكتور أنيس قائمٌ على حقائق ،في مقدمتها أن اللهجات العربية لا تلجأ لتحريك أواخر الكلمات،وهذا يثبت أن تلك الحركات لا علاقة لها بالمعنى. بيد أن هذه اللهجات ما إن تلتقي فيها ثلاثة سواكن في الكلمة،أو في كلمتين متواليتين،حتى تلجأ إلى إقحام حركة لتجنب توالي ثلاثة سواكن. وهذا ينسحبُ أيضاً على العربيّة الفصْحى فيما يُعْرَفُ-نحْوياً- بتجنُّبُ التقاء الساكنيْن. فالمؤلف يؤيّد أنيساً في

مَوْضع،ويُعارضه في مؤضع،وحجَّته في هذا أنَّ النظام الصوتي في العربية لا يسْمَحُ بتوالي صامتيْن،أو ثلاثة،دون حركة،مثلما هي الحالُ في الإنجليزية،مثلا:stress ، أو street أو صامتيْن مثلما هي الحال في stop .

والسؤالُ الذي يتصدى الدكتور عبده للإجابة عنه في هذا الكتاب بجرأة يُحْسد عليها هو: أصحيحٌ أنَّ لعلامات الإعراب التي تظهرُ في أواخر الكلمات وظيفةً تمييزيّة تتعلّق بالمعنى؟ أكثر النحاة على مَذهَب منْ يرى في الإعْراب أصْلا فرعُهُ المَعْنى، وأنّ علاماتِ الإعْراب لا يتّضحُ الكلامُ بمَعْناه دونَ إظهارها بوُضوح. فالضمة دليل إسناد، والكسرة دليل نسبة،والفتحة دليلٌ على أثر الفاعل في المفعول،وما شابه ذلك من علائق نجدها في التمييز، والحال، والمفعول المطلق، وغيره. وقد ذهب إبراهيم أنيس مذهبًا خاصًا ينفي فيه أنْ تكون لهذه العلامات ذلك السلطان القويُّ على المعنى.أما تخريج النحاة لهذه القاعدة فمرجعها أنهم سمعوا من العرب فأرادوا تعليل ما سمعوه بالقواعد النحوية التي اخترعوها،وجعلوها معياراً ثابتا في النَّظر التّحْويّ.

والدكتور عبْده يجدُ في شواهد النحاة أدلّة كثيرة تؤكد أنّ علامات الإعراب- في بعض الأحيان - تأتي مغايرة للمعنى النحوي الذي اقترن لدى النحاة بالحركة. ففي الجملة المبنية للمجهول – على سبيل المثال- يُرْفع ما هو في مَوْضع المفعول به، فنقول :ضُربَ اللصُّ، فاللص هنا مرفوع،وهو مفعول به من حيث المعنى،فلو كان للضمة ارتباط بالفاعليّةِ حكْمًا لما جاز أنْ تظهر على المفعول: ولما كانت عبارة" ضَرَبَ الشرطيُّ اللصّ " مساوية ، منْ حيْثُ المعنى: لِضُربَ اللصُّ بيد الشرطي؛ فاللصُّ في الجملتين من حيث المعنى النحوي واحدٌ، والحركة مختلفة اختلافا كبيراً.كذلك ذكر النحاة قولهم: إنهم أجمعون ذاهبون.وقد علل بعضهم قوله تعالى: (إنّ هذان لساحران) بالتذكير بما هو معروف منْ أنّ الحركة لا تتمُّ بالضرورة عن المَعْنى. وسُمِعَ عن العرب نصبُ اسْم إنَّ وخبَرها. واختلافُ القراءات في (الحمدُ لله) بين الضمّ والكسْر يؤكدُ أنَّ المعنى واحدٌ مع اختلاف الحركتيْن[14]. أما عبارة (بازلُ عامين) الواردة في بيت الشّعر الآتي:

ما تنقِمُ الحرْبُ العَوانُ منّي بازلَ ُ عامَيْن ِحديثٌ سنّي

فقد ذكر أبو العبّاس أحمد بن يَحْيى(ثعْلب) أنها – أيْ بازل عامين- رُويَتْ بالحركات الثلاث ، بازلُ،وبازل ِ،وبازلَ.وتوجيه ذلك أنَّ الأوّل على الاستئناف،فتكونُ (بازلُ) خبرًا لمبتدأ محذوف تقديرهُ أنا بازلُ عاميْن،والثاني على الإتباع،أي: بدلٌ منْ ياءِ المتكلّم وهي في موقع اسم مجرور، والثالث على الحال[15]. وقد عرضَ أبو العباس محمَّدُ بنُ يزيد المُبَرِد (285هـ) لشطرٍ منْ بيْتِ شِعْر يقول فيه الناظم ما يأتي :

(كأنْ ظبيَةٌ تزْنو إلى وَرَق ِ السَّلْم ِ)

وعلقَ على كلمة (ظبْيَة) فزعم أنَّ فيها ثلاثة وُجوه: الضمّ على اعتبار أنها خبر كأنَّ المخففة،واسْمُها مُضْمرٌ، فالتقدير: كأنَّها ظبيةٌ. والنصب على أساس أنها اسم كأنَّ المخففة فالتقدير: كأنّ ظبْيةً تزْنو إلى ورَق السّلْم .والكسرُ- باعتبار أنْ زائدة، والكاف حرْفُ جرٍّ للتشبيه،فيكونُ التقدير: كظبيةٍ تزْنو. والحقّ أنَّ الناظم لمْ يقصد إلا واحداً من هذه الاحتمالات، وتعدد الوجوه في الشطر بيْن ضمٍّ،وفتح ٍ،وكسْر ٍ،لا يعْني إلا شيئًا واحدًا، هو بُطلانُ الحجَّة على من ادّعى ارتباط َالمَعْنى بالحركات الإعرابيّة.

ومثل هذه الأدلة والشواهد تؤكـدُ بلا ريْب صحة المذهب الذي يذهبُ إليه المؤلف. وقد فات الدكتور عبده أن يذكر دليلا آخر على نفي العلاقة بين الحركة الإعرابيّة والمعنى، فالكثيرُ من الأسْـــماء، والأفعال والحروف، في العربيّة مبنيّ،والمبنيُّ لا تتغيَّرُ حركة آخره ، فلو كان للحركة ذلك الأثر في المعْنى لأصـــبح استخدام المبنيّ في الكلام باطلا لانتفاءِ هذا الشرط، وهو تغيُّرُ الحركة بتغيُّر المعنى، وما استقر عليه رأي أهل النحو من ضرورة تقدير الإعراب خلف البناء الظاهر يؤكد ، مرة أخرى ، أنَّ الحَرَكة شيءٌ والمَعْنى شيءٌ آخر.

ومن الآراءِ الجديدة التي يتناولُ فيها المؤلفُ الجُمْلة العربية ما جاءَ في الفصـــل الموســـوم بعنوان: " البنية العميقة للجملة الفعلية في العربية وهل هي فعلٌ وفاعلٌ ومفعولٌ، أم فاعلٌ وفعل ومفعول" . وقد يطولُ بنا البحث إذا نحن عرضـنا لآرائه بالتفصيل، وحسْـبُنا أنْ نلخِّص ما انتهى إليه بالقول : إنَّ الرأي الشـائعَ حوْل البنية العميقة للجملة العربية التي تحتوي فعلا هي: فعل+فاعل+مفعول، رأيٌ غيْرُ دقيق، ولا يقومُ على أساس ثابت،وأنّ ثمة أدلة أكثر من كافية ترجِّح الرأي الآخر القائل بأنَّ البنْية العميقة لها هي: فاعل+فعل +مفعول. وعلى الرغم من أنني لا أختلف مع الدكتور عبده في هذا الاسـتنتاج،إلا أنّني لا أجد ما يُسـوِّغُ الإصْرارَ على نفي الاحتمال الآخر، فالجملة العميقة في العربيّة يَجوزُ أنْ تكونَ مِنْ نوْع:

$$Np + Vp + (Np + Vp) = S$$

$$(Np + Vp) = Vso + Vp + Np$$

ولا يُشْـــترط - إذا كانتْ اللغة الإنجليزية، مثلا، ترتدّ الجمل التحويلية فيها إلى بنية عميقة واحدة - أنْ تكونَ العربيّة كذلك. ولا يفوتنا في هذا الســياق التأكيدُ على أنَّ شـُيوع الجُمْلة الاسميّة في العربية المُعاصِرَة أصـبَحَ أكثر ممّا كانَ الحالُ عليه في لغة العُصـور المُنْصرمة. وقد أجرتْ بعْض الباحثاتْ في الجامعة الأردنية دراسَة إحصائيّة في هذا المَوْضوع اعتمَدْنَ فيها كتاباتٍ في الصُّحُفِ في مَوْضوعاتٍ شـتّى وفي أزْمِنةٍ مختلفةٍ منْ هذا العَصْرِ، فاسـتخلصْـنَ النتيجة المذكورة. وقد تبيَّن أنّ أثر الترجمة من اللغات الأخرى واضحٌ في سـبب شـُيوع هذه الظاهرة. ويَسْـتَرعي الانتباهَ أنّ لوسـائل الإعلام دوْراً أكبر من دوْر غيْرها في ترْسـيخ المَيْل لاستخدام الجُمْلة الاسْميّة. واتضحَ أيضًا أنّ بَعْض الأساليب تفشو فيها الجملة الفعلية: كالقصة،والرواية،وبعض كتاباتِ طه حُسين،في حين أنَّ البُحوثَ العلميّة تغلبُ عليها الجملة ُالمبدوءَة بالاسْم.

صـفوةُ القوْلِ أنّ الدكتور داود عبْده يضـيفُ بكتابيه هذين لِبنَتيْن ًجديدتين إلى مَشْـروعهِ اللغَويّ القائِمِ على إعادة النّظر في نَحْونا العربيّ، وتجديدِ الكثير مِنَ المَفاهيم.

الهوامش

1. داود عبده: من قضايا اللغة العربية، دار الكرمل للنشر ، عمان، ط1، 2005 ص 12
2. المصدر السابق نفسه ص 16
3. السابق ص 20
4. السـابق ص 20

5. السـابق ص 40
6. السابق ص ص 52 – 61 .
7. السابق ص 69 – 72 .
8. السابق ص 95
9. السـابق ص 96
10. السابق ص 97
11. السابق ص 116
12. السابق ص 137
13. داود عبده: أبحاث في الكلمة والجملة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008ص 13-14
14. أبحاث في الكلمة والجملة ص 83
15. أبحاث في الكلمة والجملة ص85 يذكر أن بيان رحال ناقشت رسالة عنه لنيل الماجستير بإشرافنا في الأردنية.

رائدة الطويل
في روايتين متميزتين

تبدأ الحروب، وتدور رحاها، ويذهب الناس من ضحاياها بالآلاف إن لم يكن أكثر. ثم، تضع أوزارها، لكن آثارها الدامية لا تنتهي ولا تتوقف. بل تتواصل وتطرد عبر الأجيال ، وتترك بصماتها على الناس، جيلا بعد جيل. إن لم تكن على اجسادهم ففي وجدانهم على الأقل. وهذا ما تريد أن تقوله رائدة الطويل في روايتها الجيدة آخر القلاع.

فالحكاية تتخذ في هذا النص السردي الممتع طابع الترسل، فالمؤلفة تكتب قصتها على هيئة خطاب ترسله الساردة (شاتيلا) شفويا عبر قناة اتصال غير منظورة لمرسل إليه(سليم) من فتاة المخيم(شاتيلا) في بيروت إلى تولوز بفرنسا. يتضمن الخطاب في ما يتضمن – سردا لوقائع تمتد من حيث الماضي إلى العام 1947 وهو العام الذي ولد فيه سليم من أبوين فلسطينيين. دفعت بهما النكبة إلى لبنان، والعيش في خيمة من الكتان(شادر) قبل أن تتحول الشوادر إلى جدران وأسقف من الصفيح، والقصدير، وسرعان ما تحولت إلى بيوت متراكمة بعضها على بعض من الطين والطوب والإسمنت المشاد على عجل بطرق عشوائية من غير تخطيط حضري.

وفي المحكي المتخيل كثيرا ما تُذكّرُ الساردة سليما بالماضي. الماضي الذي لا يخلو من مفاصل زمنية لا بد لها من أن تستوقف القارئ. فأم سليم (الحقيقية) توفيت بعيد النكبة بقليل، ليقع والده بعشق فتاة لبنانية (آمال) فتزوجا، ولأن آمال (عاقر) ولم يتح لها أن تكون أما، فقد تخذت من سليم ابنا ، وعرفت تبعا لذلك بأم سليم، وميزوها عن أمه الحقيقية بإضافة كلمة اللبنانية. وهي عدا عن ذلك اللبنانية الوحيدة في المخيم.

جراح نازفة

أما المفصل الزمني التالي، فهو الذي يستحق الوقوف عنده وقفة طويلة ،وقد أشير إليه عند ذكر شهر نيسان – إبريل من العام 1982 ففي ذلك الشهر اجتاح الإسرائيليون جنوب لبنان وتجاوزوا الليطاني ووصلوا إلى بيروت. وفي حمأة القتال، وذروته، كانت الساردة شاتيلا قد مرت على ولادتها بضع سنين. وأمها كانت قد توفيت بعيد ولادتها بوقت قصير بسبب حمى النفاس. ونجاتها من الاشتباكات التي اندلع أوارها في الكرنتينا هي السبب في تسميتها شاتيلا، فقد أخبرتها خالتها (إحسان) بأن أمها نذرت إذا هي استطاعت النجاة، والوصول إلى مخيم شاتيلا، لتُسَمِيَنَّ المولود إذا كان بنتا شاتيلا، وهذا ما كان.

وتتعرض شاتيلا لمثل ما تعرض له من يحيطون بها من المقيمين في المخيم ليلة 16 أيلول – سبتمبر من اجتياح أتباع سعد حداد، وميليشيا الكتائب، للمخيم، فيما أصبح معروفا بمجزرة صبرا وشاتيلا. وما جرى للطفلة التي كانت في حينه في الخامسة، ولسليم الذي كان شابا ناهز الثلاثين، ترك لديهما جراحا بالغة ظلت من ذلك الحين تنزف مع الأيام. وقد أصيبا في الاجتياح، ولكنهما لحسن الحظ لم يفارقا الحياة، شأن والد سليم.

وخالة شاتيلا إحسان. وعاشت الطفلة وحيدة لا راعي لها، ولا مُعيل، إلا أم سليم اللبنانية، وسليم نفسه. فما كان لها بدّ من التعلق بسليم تعلقا ظل يكبر مع الأيام.

سفر العاشق

وثمة مفصل زمني آخر يتقاطع مع المكان، وهو مرحلة بين مرحلتين في متواليات هذه الحكاية. فسليم، كغيره من الفلسطينيين الذين رأوا الموت الأحمر بأعينهم في المخيم، ضجر من الحياة فيه، فسعى سعيا حثيثا جادا للسفر، وتكللت مساعيه تلك بالنجاح، فغادر إلى فرنسا للدراسة. فكان سفره مصدرا آخر من مصادر المعاناة لدى شاتيلا. إذ كانت تتمنى أن يظل إلى جانبها، وهي التي ترى فيه القلعة الوحيدة (آخر القلاع) والجدار الأخير الذي تستند إليه، والمظلة الوارفة كشجرة الياسمين التي تقيها عوادي الزمن، لا حرارة الشمس، أو برودة ماء المطر، فحسب. بيد أنه في النهاية سافر. وهي تُذكرهُ في هذا الخطاب الممتد على صفحات الرواية بالوقائع اليومية التي سبقت سفره، أو أعقبته، في سرْد تفتح به قوسًا يضم بين شقيه أحداثا، وتفاصيل، تنكأ الجراح، وتملأ الأعين بالدموع.

المفتاح لي

أما النقلة الأخرى التي أعقبت سفر سليم، وحلوله في تولوز، فهي مغادرة أمه آمال من مخيم شاتيلا إلى عاليه - وهذا شيء زاد من إحساس الفتاة بالصدمة، فقد غادر سليم المخيم، وها هي توشك أن تغادره. فمن يتبقى إذن للبيت؟ البيت الذي عرفته فيه.. وعاشت تحت سقفه، وبين جدرانه الكثير من ذكرياتها، وطفولتها المبكرة؟ عندما جمعت هي وأم سليم الأمتعة استعدادا للرحيل، أرادت الاحتفاظ بالمفتاح، في حركة رمزية تذكرنا بما عرف عن الفلسطينيين الذي غادروا حيفا ويافا واللد والرملة وعكا من حرص على الاحتفاظ بمفاتيح بيوتهم على أن يعودوا إليها ذات يوم. فكأنَّ الأمر نكبة أخرى، وهجرة جديدة. بيد أن آمال منعتها من الاحتفاظ بالمفتاح وصاحت بها:

- اتركيه، هايدا مو إلنا.

كانت تودّ الاحتفاظ به لأن فيه ما يذكرها بالماضي. " هو لي، بعد ما أطبق على طفولتي الحائمة في الباحة، وحرسها من التسرب أو التلاشي، وحبس عبير الياسمين من الضياع في روائح البارود.. والموت... لأنني على الرغم من كل ذلك لم أكره صرير بابه. بقيت أستمع لاصطكاكه وأنا أتأمل عودتِكَ لتزيين عالمي الأسير وراءَه . هو لي. وملكي أنا (35) "

نافذة على العالم

وأيا ما يكن الأمر، فإن النقلة الجديدة مكانيا أتاحت لشاتيلا نافذة جديدة تظل منها على العالم من موقعها فيه. ذلك العالم الذي ينظر إليها بوصفها عضوا زائدا ينبغي بتره. فأسرة آمال (أم سليم) اللبنانية يزدرونها لأنها فلسطينية تارة، وتارة لكونها من مخيم شاتيلا. فاسمها يذكرهم بالحرب الأهلية، ومآسيها، والدماء التي أريقت فيها ولما تجفّ. هذا على الرغم من أنهم لا ينكرون وقوف الفلسطينيين إلى جانب الدروز – جماعتهم- وجماعة جنبلاط. ومع ذلك فهم يزْوَرّونَ عنها، ولا يحتملون رؤيتها مثلما لا يحتملون رؤية ابن زوجها سليم، أو سماع

أخباره، ولهذا تحاول ما أمكن تجنب هذه المعاناة الجديدة عن طريق الرسائل التي يمكن أن تتبادلها مع سليم إن هي استطاعت. يقول صاحب البقالة القريبة من البيت: لما تكبري، وتعرفي العنوان ببعثو لك لسليم . تكرمي .

ورم خبيث

يؤدي ظهور ورم خبيث لدى آمال لشيء من التحول، فهو يعد حافزا إضافيا تتعاظم بسببه معاناة الفتاة التي تتجرَّعها قطرة قطرة. وترفض أم سليم المغادرة إلى باريس بهدف العلاج. " ما بترك أرضي لوْ عَ جثتي " (ص31) فيما كانت شاتيلا تتمنى هذا السفر كي ترافقها فتكون قريبة من سليم. "كم كرهت وطنيتها تلك التي فضلتها على الغربة. والعيش في رغد ورفاهية وهدوء! كنت أتساءل: لماذا تعلقيكِ أكبر من تعلقها هي؟ لم أقوَ على كبح عتبي على والدك الذي تزوج من لبنانية بدلا من فلسطينية يسري في عروقها التشرد؟ الله يسامحك يا أبو سليم عَ ها العملة"

تتراكم المنغصات: ترميم البيت في عاليه. ماكنة الخياطة. وترتيب الملابس المخيطة. وإرسالها إلى بيوت صاحباتها من النساء. والتلفزيون الأسود والأبيض. كل ذلك لا يحول، بل يزيد من، ويضاعف، شعور الفتاة بالوحدة التي تعني لديها مزيدا من التعلق بسليم، ومزيدا من الحياة إلى جانبه. واستعادة أصداء الماضي معه بجل ما فيها من حلو ومر. وإن كان مره أكثر من حلوه. وعلى نحو مفاجئ تتحول الوقائع فيما يشبه الانقلاب الذي تكلم عليه أرسطو في وصفه لحبكة المأساة. فقد طرأ شيء يتيح للفتاة التي اقتربت من عامها السابع عشر المغادرة إلى فرنسا. وإلى تولوز تحديدًا، وتحقيق ما كانت تتوق له توقا شديدا، فما هو هذا الطارئ؟

آمال شاردة

فأبو إسماعيل- الميكانيكي – كان قد أرسل ابنه للدراسة في فرنسا بمساعدة من منظمة التحرير، وقد أصبح بعد تخرجه، وممارسته المهنة، جراحا لامعا مشهورا في تولوز. وتزوج من فرنسية ستانيسنا، ورزق باثنين من الأولاد محمود وخلدون، وهما يحتاجان لمن يعلمهما اللغة العربية؛ إذ لا يتكلمان إلا الفرنسية، التي اكتسباها من أمهما، ومن الخادمة الأفريقية، التي يقضيان الوقت الطويل معها بعد مغادرة الأبوين إلى عملهما. وأبو إسماعيل يتضور ألما لكونهما لا يعرفان شيئا عن وطنهما فلسطين. ويقضيان غالب وقتهما مع تلك الخادمة. (ص82) وقد اقتنعَ إسماعيل بضرورة اختيار من تعلمهما العربية، ووقع اختيار الأب عليها هي. وقد أسعدها الخبر كثيرا. وأفرحها، على الرغم من أنها ستغادر البيت الذي عادت إليه من عاليه، ولم تشف غليلها منه بعد. فما إن وقع على مسامعها هذا الاقتراح حتى بادرت وسارعت بالقبول. بلا تحفظ أو تردد. فمع سليم في أي مكان، والسباحة في زرقة عينين تتوارى فيها سماوات وأبحر ومحيطات.. وفي بريقها يشرق الفجر .. لتتسع السماءُ .. ويمتد المدى ..أكثر فأكثر.. هو الوطن بجلّ تفاصيله.. دفء، إنتماء، نشيد الصباح. رائحة التراب . إشراق الشمس. .. رجع الصدى .. وتراقص الحقول .. همستْ" (ص84)

تجري الرياح بما لا تشتهي السفنُ

بيد أن الرياح لم تجر بما تشتيهه سفن شاتيلا. صحيح أن قدومها إلى تولوز، ولقاءها بسليم مجددا. ومشاهدة اللوحة التي قام برسمها بالألوان مطلقا عليها اسم شاتيلا، أنعشت في نفسها، وفي قلبها، الآمال العِراض، والأماني العِذاب، بعودة سليم إلى التعلق بها مثلما كانت تتوقع، وتأمل، بعد أن أصبحت في عمر لا تصغر فيه على الحب، مثلما كان يقول لها مرارا.. بيد أن البرد القارس سرعان ما حل مكان الدفء. فقد اكتشفت، ويا لهول ما اكتشفته أن سليمًا كان قد وقع في حبائل فرنسية اسمها (جوزفين) مدت له بزعمه يد المساعدة، والتشجيع، والعون. وأخذت بيده صعودًا لسلم النجاح والشهرة التي حققها بوصفه فنانا كبيرًا يكاد اسمه لا يغيب عن الزوايا الفنية في الصحف التي لا تفتا تتحدث عن إنجازاته، وعن معارضه المتكررة التي يؤمها هواةُ اقتناء اللوحات، والتحف.

وهذا الاكتشاف المتأخر سدَّد إليها ما يشبه طلقات كاتم صوت تذكرها بتلك اللحظات التي تظاهرت فيها بالموت لإنقاذ نفسها من بطش الكتائب، فيما كانت ساقها المصابة تنزف. بدأت تعيد النظر وتسترجع الذكريات. البيت، الجدران الطينية المتربة، المليئة بالشقوق، والياسمينة .. خربشات سليم على الحيطان بالفحم. .. ترميم المنزل في جبل عاليه وماكينة الخياطة... المفتاح الذي أبت عليها أم سليم الاحتفاظ به ولو على سبيل الرمز. حتى كان المعرض الذي دعيت لحضوره في أبهى زينة، وأفضل لباس. في ذلك الافتتاح تراكمت الصواعق وانثالت عليها واحدة تلوَ الأخرى. شعرت لأول مرة بأنها غريبة ممزقة. وأن سليما هو من يحاصرها في هذه الغربة الجديدة. ويشعرها بأنها أقل من أن تكون موضع اهتمام أو أنها تخطر له ببال. فهو مشغول بجوزفين وبورود جوزفين. " بصعوبة انتشلت نفسي من كمين نظراتكما المتبادلة. في لهيب المسافة بينكما. صرت أمشي في المعرض تحت ظل الياسمينة هربا من وابل الرصاص الحي الذي كانت تقذفني به فجيعتي بعد أن ذاب داخلي الحلم الذي لم يرسمْ أحدا سواك " (ص121)

اللحظة الحرجة

في تلك اللحظة تتخذ شاتيلا قرارها الذي يذكرنا بموقف نورا في مسرحية هنريك إبسن Ibsen بيت الدمية Doll's House فعزمت على مغادرة تولوز والعودة إلى المخيم ، وعندما سألها سليم قائلا:

- لوين؟

أجابت مدارية ما في داخلها من الخوف:

- لأي مكان لستَ فيه.

بهذا تغيرت رؤية الساردة للمكان، فقد أصبحت تولوز وفرنسا نموذجا آخر من مخيم شاتيلا ليلة المجزرة. " فرنسا البشعة صفحة من تاريخنا النازف أينا وخيبة". ولا يفلح ظهور نور الدين – الفرنسي من أصل جزائري- وهوَ صديق لإسماعيل في التخفيف من وقع الصدمة التي تعرضت لها الفتاة. فأعادتها سريعا إلى كل ما هو مؤلم في الماضي. رائحة القماش.. ماكينة الخياطة. نظرات الإزدراء في الجبل. الأيام الطويلة التي التهمها الحنين إليه. فالسكين التي أغمدها سليم في صدرها بتولوز جعلتها تتمنى أن تهوي صريعة تحت شجرة الياسمين التي تستظل بها مثل قلعة آخيرة تلملم أحزانها الممزقة بين شاتيلا (المخيم) وتولوز (المنفى) .

رواية مونولوجية

ومن يتأمل الرواية «آخر القلاع» وهي روايةٌ قصيرةٌ مكثفة يدهشه ما تبديه الكاتبة من اقتدار على جعل المونولوج الداخلي يتمدد هبوطا، وصعودا، من بدء الحكاية إلى نهايتها، كاشفا عن علاقة الآني بما مضى، ملقيا الضوء في الوقت ذاته على شبكة من الحوافز التي تدفع دفعا بالمتواليات السردية نحو اللحظة الأخيرة. فعندما تداولَ أهل المخيم، فزعين، أخبار سعد حداد، والمجرمين الانعزاليين الذين تبعوه، بإغارتهم الليلية على المخيم، كان ذلك حافزا منطقيا لتداعيات حملتنا فيها الكاتبة عبر مونولوج يسبرُ وعي شاتيلا (الطفلة) وسليم الذي أفاق من غيبوبته في مشفى غزة، صائحا بها:

«أبي وأمي وَيْنُنْ « ويأتيه الجواب «أبوك قوصوه، وأمك ما ماتت. فالمونولوج ينفرج في هذا الموقف باتساع، مستوعبا الجلبة داخل المشفى، أما هاجس السفر إلى فرنسا فقد راود سليم ليكون بذلك حافزا للدفع بمزيد من الوقائع. فقد غادر إلى تولوز، وهذا سبب منطقي لتيار من التداعيات، والأحداث، التي سبقت سفره، وتلته. ومغادرة أم سليم المنزل، والعودة إلى بيتها في الجبل ـ عاليه حافزٌ آخر لمزيد من الحنين المفعم بالذكريات، والتوق لعودة سليم من سفره: حنين للمخيم، لبيت أبي إسماعيل، لجمعة بشر المهبول، وحركاته التي تثير الضحك. أما الورم الخبيث الذي اكتشف في رأس أم سليم (آمال) فهو حافز آخر يطرح للمرة الأولى فكرة السفر إلى باريس للعلاج من السرطان. بيد أنها ترفض السفر، مثلما مرّ، وتأتي وفاة آمال بنتيجة أخرى، وهي اضطرارُ الفتاة لترك عاليه والعودة مجددا إلى المخيم، باقتراح من سليم، إلى آخر قلعة، إلى شجرة الياسمين مرة أخرى، لتتجه بوصلة الحنين ثانية إلى تولوز.

من هذه الحوافز المتكررة، المتلاحقة، يُلاحظ الدارس أن الرواية نُسجت خيوطها بدراية، وخبرة، وحرفيَّة مُحكمة، يكاد القارئ لا يصدق أن هذه الرواية هي الرواية الثانية لرائدة الطويل. فلا بد أن تكون ثمة محاولات سبقتها ناجحة، أو متعثرة، فاكتسبت من هاتيك التجارب القدرة على الاستمرار في منولوج واحد من بداية الحكاية حتى النهاية التي تتمثل في العودة إلى نقطة البداية: شجرة الياسمين قلعة (شاتيلا) الأخيرة، معتمدة في الوقت ذاته على تكرار ضمير المخاطب، وهي طريقة في السرد الروائي قلما ينجحُ في اعتمادها الكتاب.

أما العواملُ المحركة لهذه الأحداث، فهي الشخوص، صحيحٌ أن الشخصيات في الرواية قليلة العدد، لكنها- في مطلق الأحوال- شخصيات فاعلة في اتجاه، وغير فاعلة في اتجاهٍ آخر. فخلدون، ومحمود، ابنا إسماعيل، وإسماعيل نفسه، ونور الدين، وزوجة إسماعيل، والخادمة الأفريقية الأصل، وجمعة بشر، والخالة إحسان، وأبو مروان صاحب العينين الحسودتين، لا تعني الكثير بالنسبة للوقائع، فالمعوَّل في دينامية السرد على آمال و(أبو إسماعيل) الذي لا يمل العمل في ورشة الميكانيك، ولا يفتأ يوسع بيته بصفائح الزينكو والخشب والطوب كاتبا على باب الكراج بخط عريض «عائدون». فهو الذي فتح الطريق أمام شاتيلا ذات الـ 17 ربيعا للسفر إلى تولوز، وتدريس خلدون ومحمود العربية، لتكتسب بدورها معرفة بالفرنسية. ومما يلفت النظر تركيز الكاتبة اللافت على الصفات المميزة لشخصية أبي إسماعيل. فعلى الرغم من العناء الذي يتعرض له بسبب

مهنته (الميكانيك) دائم الرضا، لا يشكو، ولا يتبرم. «يوسع بيته شيئا فشيئا بصفائح الزينكو، وقطع الخشب، البالية، والطوب.. قوي الإرادة دائم الابتسام، وهو يعطي ظهره للبحر، والمنفى، والفرنكات». وتعجب الساردة كيف لشخص كهذا أن يحتفظ بحرارة الحنين للوطن فلسطين، وكأنه غادره توا. لقد كتب على باب كراجه كلمة عائدون كما مر، كأنها البوصلة التي توجه أحلامه، وآماله، بالتحرر من المنفى. لم يعارض سفر ابنه إسماعيل لدراسة الطب في فرنسا، بيد أنّ قلقا ظل يساوره من أن يؤدي نجاح إسماعيل في دراسته وعمله هناك، لنسيان الوطن فلسطين. أكثر من ذلك يقلقه ألا يتكلم حفيداه العربية، وألا يعرفا شيئا عن وطنهما فلسطين». ما القوة التي تجعل أبا إسماعيل يتمسك بفتات وطنه ويخبئه داخله، حتى امتزج باللحم والدم؟ وكيف راح يربوا أولاد إسماعيل بلا هوية، وبلا عروبة؟ ولاد إسماعيل ما بعرفوا شي عن فلسطين..(ص 82-84) ".

وبكلمة موجزة، ترسمُ رائدة الطويل شخصية أبي إسماعيل بأناة، وبعبارات قصيرة، لكنها تترك لدى القارئ الكثير من الإيحاءات التي تلقي الضوء على عالم هذا النموذج الإنساني. وهذا دأبُها في سائر شخصيات الرواية. فبلمساتٍ سريعة تقدم لنا شخصية نور الدين، وجوزفين، ونستانسيا، زوجة إسماعيل، فهي شخصياتٌ لا تحتاج لأكثر من هاتيك اللمسات، كونها شخصيات مساندة لإسماعيل، ولا وظائف لها تتعلق ببؤرة الرواية، أما الذي يحتل فيها موقع التبئير فهو سليم. سليم الذي يتمتع بحضور دائم في ذهن الساردة، وبغياب دائم على المستوى الواقعي الفعلي. فمن خلال المنولوج الداخلي المتشكل في هيئة خطاب تتفوه به راوية لمن تُروى له دائمُ المثول والحضور، على الرغم من أنه في تولوز، وهي في شاتيلا. واللحظات القليلة التي التقيا فيها هي أكثر اللحظات التي كانا فيها مفترقيْن، في البعد كانا متقاربين وفي القرب أصبحا متباعدين، بل على طرفي نقيض، هي تحاول استعادته مثلما تستعيد الريح غيمة شاردة، وهو يحاول – بصورة ما- أن يسوغ لها الاستعلاء على الماضي، ماضي المخيم، وشجرة الياسمين، وجدران البيت المليئة بالشقوق، والخربشات على الحيطان. وهكذا يكون الانشطار في شخصية سليم إيذانا بالانشطار الذي تعانيه شاتيلا، بين مكانين، أو بين حالين، التشبث بالماضي الذي كان، والنجاة من حاضر تعِسٍ كانت ترجو ألا يكون.

صراع الأمكنة

شيءٌ آخر ينبغي ألا يفوت القارئ، وهو موقف الكاتبة من المكان، ذلك أن إحدى قواعد اللعبة الروائية في آخر القلاع، إذا تجاوزنا العنوان، هي صراع الأمكنة. ففي المخيم (شاتيلا) صراع يحتدم مع الأرجاء المحيطة به من بيروت إلى تولوز.

فثمة عالمان: أحدهما صورة دقيقة للجوء، والحزن، والنفي، والآخر عكس هذا. وثمة أيضا طرف ثالث يدخل في معركة الأمكنة، وهو الجبل ـ عاليه – بما فيه من طبيعة جميلة أخاذة، ولكنه يبدو لشاتيلا أقل سحرا من ذلك المخيم. فالحياة لا معنى لها في المكان بعيدا عن علاقاتنا بمن عرفناهم، ووجدنا فيهم الألفة، والمحبة، والاستقرار. فما الذي تعنيه جماليات البحر، والشجر، والحجر، للإنسان، إذا كان الذين فيه يزدرونه، وينظرون إليه شزْرا. ما الذي يعنيه سحر الأمكنة من شوارع، وحدائق، ومتنزهات في تولوز، إذا كان من

نتوق له، ونتشوف، يبادلنا المحبة بالطعنات؟ فبمعادلة بسيطة جدا كل هذه الأمكنة – على ما فيها من جمالياتٍ، وما تحتويه المشاهد الوصفية لها من دلالاتٍ – لا تساوي شيئا، إذا قيست بشجرة الياسمين، في المنزل المتداعي في المخيم، تلك التي تجد فيها بطلة الرواية ما يشعرها بالألفة، والاستقرار، والأمان، ولو أن هذا الأمان أضْحى بالنسبة لها أحد المستحيلات.

صفوة القول هي إنَّ رواية «آخر القلاع» على قِصَرها، وكثافة السرد فيها، وقلة عدد الشخوص، تقول ما لا تقوله روايات أخرى. وتثير في النفس الكثير من الأصداء عن حوادث وقعت قبل نيف وثلاثين عاما، إنْ لم يكن أكثر، وكأن البطلة قد خرجت من غبارها للتو. وترسم بقلمها الرشيق، وأسلوبها البسيط، وحواراتها التي تختلط بها لغيَّاتٌ، ولهجات عدة، من عامية لبنانية، لفلسطينية، لعربية فصيحة، وفرنسية مرارا، مصائر شخصياتٍ تتفاعلُ، وتتنازع، في فضاءٍ مأزوم، وبذلك تكتسب الرواية الديناميكية السردية التي تضمن لها الحدَّ الأقصى من السلاسة، والتشويق.

عابرو حريق

في روايتها آخر القلاع (بيروت 2016) اتخذت رائدة الطويل من الترسّل، والمونولوج، وضمير المخاطَب، لا المتكلم، ولا الغائب، نسقًا سرديًا بدأ في مستهلّ الحكايةِ، واستمر في اتجاهٍ خطّي إلى أنْ بلغَ ذروَتَهُ، فجاءَ النسقُ خطابًا ترْسله الساردةُ شاتيلا - وهو اسم الفتاة التي وُلدت في الوقت الذي نُفّذت فيه مجزرتا صبرا وشاتيلا في سبتمبر/ أيلول من العام 1982 – شفويًا عبر قناة للتواصل غير منظورة، لمرسَلٍ إليه هو سليم، أحد من نجَوْا من تلك المجزرة، وعاش في بيروت، ثم غادر للدراسة في طولوز بفرنسا فهو خطابٌ، مثلما جاءَ في دراستنا للرواية، يتضمَّنُ، في ما يتضمن، سردًا لوقائع تمتدّ في الماضي إلى العام 1947 أيْ العام الذي ولد فيه سليم – المخاطَب - من أبوين فلسطينيَّيْن دفعتْ بهما مذابح النكبة إلى لبنان، والعيش في خيمة من الكتّان، تحولت إلى (شادر) ثم إلى سقيفة من القصدير، والصفيح، قبل أنْ تغدو بيتًا من الطين، والطوبِ، والإسْمنت، شُيد على عجلٍ، وبطريقةٍ عشْوائيّةٍ كغيره من المنازل التي يكتظُّ بها مخيَّمٌ يفتقرُ إلى التخطيط الحضري.

البيت

ويبدو أنَّ البيت الذي احتلّ حجر الزاوية في «آخر القلاع» يحتلّ في روايتها هذه «عابرو حريق» الموقعَ نفسه، وإنْ كان الأمْرُ بطريقةٍ مختلفةٍ، وفي صورةٍ أخرى. يتذكر عنانُ، وهو أحد شخوص الرواية، الحريق الذي اندلع في البيت، وأتى على مَنْ فيه، وما فيه، من الأثاثِ، والمتاع، والأشخاص،ولم يبق من مقتنياته إلا القوشان (الصك) الذي أنقذته أمّ عوض(فاطمة) ولهذا كلَّما تذكر الحريق تذكر إلحاحها على الاحتفاظ بذلك القوشان، الذي أخفته تحت كتلةٍ من التراب في موقع ما في البستان على كثَبٍ من قبر جدها الوليّ الصالح زكريا. فضياع ذلك القوشان معناهُ ضياعُ البيت، لهذا تلح إلحاحًا شديدًا على صيانته من أي عطبٍ يلحق بهِ من رطوبةٍ، أو حريق.

فقوشان البيت هذا هو ماتبقّى لأمّ عوض، ولعنان. ثمة أشخاص آخرون ينظرون بأعينهم لهذا البيت طامعين فيه. مختار البلد أحد هؤلاء، إنْ لم نقل أكثرهم نفوذًا ومالا، وأعزهم نفرًا. وهو أقدرُهم على الوصول لما

يريده بالدسائس، والمكائد. فقد ضمِنَ مساعدة الشيخ عارف، إمام الجامع، وأبي كمال، صاحب الصهاريج، والحكيم (طبيب) يوسف الحاجّ، وغسان الأعرج، وخليل شبه المتخلف عقليًا، ولا يقف لهذا المختار بالمرصاد سوى حياة، و بلال، وعنان، وأم عوض.

الغولة اختطفت حياة :

كانتْ (حياة) قد عاشت لمدة قصيرة في بيت المختار، ولا تخفى الساردةُ أنه طالما تحرَّش بها، وأنَّ زوجته دبَّت فيها نارُ الغيرة، فطلبتْ منه طرْدَها، وإلا لن تبقى له في بيْت. تزوَّجها سرًا بشهادة الشيخ عارف، وأبي كمال. وفي نهاية المطاف وجدت نفسها حاملا، وخشية الفضيحة ساعدتها أمّ عوض على إخفاء الأمر عن أهالي البلدة. وعندما جاءَها المخاض، ورُزقت طفلا، فارقتِ الحياةَ على نحو مفاجئ، ومُفجع (جفرا، 2023 ص 50-51). وهذا يتكرر تقريبًا في الحديث عن ازدهار، أم عنان. فقد كانتْ تحاول التخلُّصَ من الجنين (عنان) ولكنها لم تنجح(ص43) وعانت من داء السلّ قبل الولادة، وتوفّيَتْ بعدها مباشرة. (ص45)ومثلما ارتاب كثيرون بحياة ارتاب كثيرون بازدهار، فنشأ عنان يعاني من نقصٍ قِوامُه الشعور بأنه مشكوكٌ بنسبه، وحسبه، وأنه لقيط، أو شِبْهُ لقيط، وأنَّ ملامحه البيّنة في زرقة العينين، وشقرة في البشرة، دليلان. وظلَّ طوال حياته يُنادى بابن ازدهار، ولا ينادى باسم أبيه الذي انتحر بُعيْدَ وفاة أمّه في ظرفٍ غامِض، وقيل أخذتها الغولة(ص21) لذا يقول عن نفسه دائما إنه امتداد الخطيئة، والحزي، وظلّ العار (ص47).

أما بلالُ، فقد كفله الحكيمُ (الطبيب) يوسف الحاج (ص24) وحرصَ، على الرغم من أنه مسيحي، على تربيته تربية إسلامية. فرعايتُه له كرعاية أم عوض لعنان. إذ لم تبخل عليه بما يتّصلُ بخفايا البلدة، وأسْرار الشخوص، من المختار، إلى الشيخ عارف، فأبي كمال، فالوليّ الصالح زكريا، الذي دُفن في موقع من البستان قريبًا من البيت الذي ينازعها فيه المختار، ويحاول امتلاكه: بيعًا، أو احْتلالا، أيْ من قبيل الاستيلاء غير الشرعي.

تفاصيلُ المكان

واللافت أنَّ الساردة، كي توضح لنا الأجواء الخاصّة بهذه البلدة، تذكـرُ الكثيرَ من الجوانب التي تزيد الصورة وضوحًا على وضوح. فهي تنبّه - عرَضَا – لأحد الشخوص (أبو كمال) وامرأته، وابنه الذي ترك البلاد، وغادر إلى إسبانيا، وهناك اعتنق النصرانيّة ليتزوج من إسبانية، ورُزق طفلا سماهُ فيكتور. فاتخذ أبوهُ قرارًا بحرمانه من الميراث(ص38). عدا عن هذا، كان أبو كمال قد قتل شقيقتَهُ فيما يُظن أنه جريمةُ شَرَفٍ. وقضى مدة في السجن أطلق بعدها سراحُه بمساعي الوُسطاء؛ كالمختار، وإمام المسجد الشيخ عارف(ص38) ومن باب التوضيح، واعتمادًا على الذاكرة الشعبية، ولإقناع المتلقي بأنَّ هذه البلدة موجودةٌ، وليْسَت من صنع الخيال، تومئُ مرارًا (للغولة) وهي كيانٌ خرافيٌ يؤمنُ به أهالي القرى. فقد أقسمَ حارسُ بستان المختار أنه شاهد هذه الغولة بعينيه اللتين غدًا يأكلهما الدود(ص28) . أما عنان، فلا يتوق لشيءٍ قدْرَ توْقِهِ لمعرفة المزيد من التفاصيل عن بيْت حياة، وعن حكايتها المتداوَلة مع الغولة.

ولا تفتأ الساردةُ تحاولُ أنْ تجتذبَ بِلالا نحوها، فهي تحبُّه، ولا تعرفُ ما إذا كان يبادلها الشعور إياه. أما أكبر الاحتمالات، فهو عزوفُه عن هذه العلاقة لما يجده في نفسه من تشويهٍ نتَجَ عن الحريق الذي اندلع في البيت سابقًا، وترك آثاره، لا في وجهه وحدَهُ، بل أيضا في وجه عنان، ويديه. لذا، كلما سألته عن الأحوال، أجابها: لست على ما يرام (ص56) ولا تفتأ تشير لعلاقة المختار بالشيوعيين، أو لقربه من الشيوعيين، وأنه ملحدٌ، أو قريب من الإلحاد، مع أنَّ هذا يتناقض مع علاقته الحميمة بالشيخ عارف إمام المسجد، فهو الذي روَّج لبطولاته المزعومة عندما هاجم اللصوص بستانهُ، فتصدَّى لهم، وأطلقوا عليه النار ففقد بذلك أحدَ أصابعه(السبابة) علمًا بأن الحقيقة تقول: إن إصبعه تلك بُترتْ بسكين، وأنَّ التي بترتها هي حياة، وهذا ما تعرفه القابلة أم عوض حقَّ المعرفة، لذا ظلَّتْ على الدوام تتندَّر عليه قائلةً له: هل عثرتَ على الإصبع؟

تحوّلٌ

ثمة تحولٌ مفاجئ في الحكاية يتجلى في الاجتماع السري الذي ضمَّ كلا من المختار، والإمام، وأبي كمال، وغسان الأعْرج، في البستان. والغرض من هذا الاجتماع لم يتضح إلا بعد شيوع خبر تسميم خزان المياه الذي يزود البيوت بماء الشرب(ص63). والهدف من هذا الادعاء، الذي تبين أنه زعمٌ كاذبٌ، تمكينُ أبي كمال من تزويد البيوت بمياه الصهاريج، والحصول على مبالغ كبيرة، مع أنَّ أمَّ عوض ظلت تواصل استخدام المياه الواردة من الخزان، ولم تتأثر بشيءٍ، مما يؤكّد أنَّ حكاية التسميم مختلَقةٌ، وكاذِبة(ص66).

لم يغفر المختار لأمّ عوض هذه الزَلَّة، فقد أشاع عنها أنها تمارس الشعوذة، وأنها ساحِرة. وفي الأثناء يتعرَّض عنان لمحاولة اغتيال بعيارٍ ناري، إلا أنه نجا منه كعهْدِهِ في النجاةِ من محاولاتٍ عدَّة(ص69).

في لبنان:

ونتيجة الإحساس بالضيق، وشعوره بما في داخله من دوافع تتوغَّلُ في ثناياه، وتدعوه لمغادرة البلدة، قرر الذهاب إلى لبنان. وقد أشارتْ عليه بهذا أمّ عوض(71). وفيما كان القوم منشغلين بغسان الأعرج الذي وُجدَتْ جثته أمام المسجد، وتبين أنه ماتَ مسمومًا، غادر عنان متوجهًا إلى بيروت، فيما كانت

الآراء تجمع على أنَّ الأعرج قُتل في جريمةٍ مدبَّرة لها علاقةٌ بمحاولة الاعتداء على عنان(ص73)

القوشان: إشكالية الهوية

وثمة تحوُّلٌ آخر بُني على حافز مُهِّد له، وهو تمكُّن المختار من العثور على صكّ الملكية، وتزويره صكا آخر عوضًا عنه. لذا هُرع هو وزمرته: الشيخ عارف، وأبو كمال، إلى أمّ عوض، وأطلعوها على الصكّ الجديد المزوَّر، وأمهلها المختار شهرًا واحدًا كيْ تُخلي البيت. (ص75) وفي الأثناء اكتسب عنانُ لقبًا جديدًا في لبنان، وهو لقب [زقاقي] بمعنى أنه ابن شوارع (ص78) وقيل له: هنيك ناضل. في وطنك.. مش هون. (ص79) ويداهمه الشعور بالإحباط، فهو كمن يظن أنه كلما بلغ مبتغاهُ، تدحرج من جديد إلى أسفل الجبل، ليبدأ ثانية من الصِفْر. أزعجه كثيرًا السؤال من أنت؟ ومَنْ تكون؟ وأثار ذلك في نفسه أسئلةً جارحةً، وضعتهُ وجهًا لوجه أمام إشكالية الهوية. قرر المغادرة إلى إسبانيا، وفي ذهنه ما قام به أبو فيكتور. وسرعانَ ما تلقَّتْ أمّ عوض

عن طريق الحكيم خبر اختفاء عنان، جرى ذلك قُبيْلَ العثور على جثة الحكيم نفسهِ مُنْتحرًا في عيادته. مع أنَّ الدلائل تنفي حكاية الانتحار هذه، وترجّح أنْ يكونَ الأمرُ جريمةً مدبرةً بليلٍ، ووراءَها المختار وزمرته.

أمُّ عوض:

أحدثت الإشاعات التي روَّجها المختار، والإمام، عن شعوذة أمّ عوض تأثيرًا كبيرًا، وفاجعًا، لدى الأهالي، الذين وجدوا في تصرُّفاتها الخاصّة بضريح الولي الصالح زكريا تأكيدًا لتلك المزاعم، فأجمعوا، على الرغم من أنهم مختلفون، على أنها

ساحِرة، مشعوذة. وتستحقّ، لا الرَجْم فحسب، بل القتلَ في مشهدٍ يشارك فيه الجميعُ عدا الساردة، وبلال، وبالطبع عنان، الذي لا يدري أحدٌ أينَ هو. وأخيرًا قُتلت أمّ عوض، التي لطالما وُلد الكثير من أبناء البلدة على يديها، بعَشْرة أعيرة نارية، واحدًا تلوَ الآخر، لأنَّ رصاصة واحدة لا تكفي. واستولى المختار على البيت، وتنتهي مأساةُ أمّ عوض بظهور (حياة) فيما يشبه الكابوس الذي لم تفق منه الساردة إلا وفي رؤاها الحريق نفسه الذي وردت الإشارة إليه في مستهلِّ الحكاية، مع صفائح الوقود، وأعواد الثقاب، وصرير الأبواب، والنتوءات البارزة في الظهر، والكتف، والجهة اليسرى من الصدر، والتمتمات، في إيحاءٍ غير مباشر بمغادرة البلدة(ص113).

واقع سحري:

وهذه الرواية - عابرو حريق - تختلفُ عن رواية المؤلفة (آخر القلاع) في توجُّهها لواقع شبه سحري، أو خرافي، يختزن الكثير من المعتقدات، والأفكار ذات الطابع الشعبي. فالوليّ الصالح زكريا، والغولة، والمختار، والشيخ عارف إمام الجامع، والحكيم، وغسّان الأعرج، والبستان، والقوشان، وما شابه ذلك، وشاكله، لا يجتمع في هذه الحكاية إلا ليضفي عليها هذا اللون المحلي، الذي يغلب على بلدةٍ أو قريةٍ، في فلسطين. لكن الزمن الذي تقع فيه وتجري هذه الحوادثُ، والمروياتُ، هو زمن ما بعد 1967 لا قبله، بدليل واضح، وهو توجه (عنان) بعد أن ضاق ذرعا بـ «ابن ازدهار» والتشكيك في نسبه، وإحساسه بالعار في بلدة يجمع الأهالي فيها على أنه إنْ لم يكُنْ لقيطًا، فهو شِبْهُ لقيط، يغادِرُ إلى لبنان، ويحاول أن ينسلخ عما علِقَ به من خطيئةٍ، وعار، ويتحول إلى مناضل يزهو بشيء غير قليل من الفَخار، ليصطدم بعدد من العقبات؛ أولاها أن من واجبه النضال في وطنه لا في غيره، وأن عليه - ثانيا - أن يتحقق من هويته، فهل هو فلسطيني، أم لا.

قيادات :

بقية المتواليات السردية تُلقي الضوء على القيادات التقليدية التي ابْتُليَ بها الناس في فلسطين. ويمثل المختار أحد رموز هذه القيادة التقليدية المتخاذلة، والمتعفّنة. فعلى الرغم من لصوقه بالشيوعيين، يحافظ على علاقته الحميمة بالشيخ عارف، ويوظّفه لصالح مخططاته الرامية لاستغلال الأهالي أولا، والسيطرة على بيت أم عوض ثانيًا، يضافُ إلى ذلك الخلاص من خصومه في البلد، واحدًا تلوَ الآخر. فالشيخ عارف الذي يُصدر الفتاوى يُضفي على موبقات المختار طابع السحر الحلال، ويؤكد تسميم المياه، وحكاية اللصوص، والبستان، ويُشَرْعِنُ فكرة الخلاص من أمّ عوض لكونها ساحرةً، أو مُشعْوذةً. ولا يُنكر أنّ القواشين التي

تثبت ملكية المختار لبيت أمّ عوض قواشين حقيقية، وغير مزوَّرة، وتثبتُ ملكية البيت للمختار لا لأمّ عوض. وإلى جانب المختار الرمز، والإمام، ثمة شخصيات أخرى منهم أبو كمال، الذي يستغل السكان، ويبيعهم ماء الشرب منتهزًا الدعوات التي تحذرهم من تسميم مياه الخزان. ويتظاهر بالتقوى، والورع، إذ يحرم ابنه كمال من الميراث لاعتناقه ديانة أخرى، والزواج من امرأة إسبانية. وهذه القيادة تعتمدُ على أفكار، ومُعتقدات، لا أساس لها، كإقناع الناس بوجود الغولة التي أخذت (حياة) وأخذت إزدهار أيضًا. وأنّ حارس البستان رآها حين تمثلت له رأْيَ العين.

وهذه البلدة تشبه بلدات كثيرة، وقرى أكثر، لا في فلسطين وحدها، بل في غير قليل من البلاد العربية، والأمصار الإسلامية، تذكرُنا بنماذج في مصر، وقفت عندها روايات بعض الكتاب المصريين، وفي روايات أخرى، وقصص قصيرة، نجدُ نماذج منها مثلما هي الحال في أعمال إبراهيم الكوني، والطاهر وطار، والطيب صالح في عرس الزين، وغيره .. وغيره. على أن الرواية، بصفة عامة، ليست في مستوى روايتها السابقة « آخر القلاع ».

وبهذه الرواية عابرو حرق يصبح للكاتبة ثلاث روايات الأولى منها بعنوان « ولادة الروح « 2015.

مستخرج من الدستور الثقافي، ع 15 ديسمبر-كانون الأول، 2023

*وللمزيد عن الكاتبة انظر مقالنا في: القدس العربي، لندن، ع 16 تشرين الثاني (نوفمبر) 2016

راضي صدوق شاعرًا

سبع مجموعات شعرية هي التي أصدرها راضي صدوق(1938-2010) قبل رحيله في 7/22 من العام 2010. صـــدرت أولاها، وكانت بعنوان "كان لي قلب " في بيروت 1962 والأخيرة " رياح الســـنين" صدرت عن دار كرمة للنشر- في روما في العام 1996. فعلى ذلك ينتمي راضي صدوق لجيل متقدم نسبيًا؛ فهو من جيل عبد الرحيم عمر، وأيوب طه، وأمين شنار، وحكمت العتيلي، ومعين بسيسو، وحنا أبو حنا، وأحمد أبو عرقوب، وسميح القاسم، وآخرين ..

وعلاوة على أنه شاعر غزير النتاج؛ كاتبٌ، وصحفيٌّ، وله عناية بالتراجم، فقد صنَّفَ في ذلك موسوعة " ديوان الشعر العربي " في ستة أجزاء، صدر منها الجزء الأول في روما سنة 1994. وصنَّف " موسوعة شعراء فلسطين في القرن العشرين" التي صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ببيروت في العام 2000. وكانت وزارة الثقافة بعمان قد أصدرت له مؤلفًا يضم طائفة مختارة من مقالاتهِ، بعنوان " هوامش في الفكر والأدب والحياة " 1989 وصدر له كتاب عن الأدب السعودي الحديث نشرته دار " طُوَيْق للتوزيع " في الرياض 1991. وما تزال ثمة مخطوطاتٌ غير منشورة من عطائه الغنيّ. وأفاد جامعو أشعاره أنَّ لديْهم أربعة دواوين غير منشورة من نظمه، أولها بعنوان " الكلمة الأولى " والثاني بعنوان " الموتُ في قوْس قُزَح" والثالث بعنوان " وطني قال لي " والرابع بعنوان "كلماتٌ ليس لها تاريخ " علاوة على روايتيْن، إحداهما بعنوان: " ســقوط المواطن صِـفْر " والثانية بعنوان " منفيّون إلى الأبد" تضــافُ إلى ذلك تمثيليّاتٌ إذاعيَّة ومختاراتٌ من الشــعر العربيّ، وجزءان تاليان لكتاب هوامش في الفكر والأدب والحياة، ومخطوطاتٌ لكتب قيْد التأليف، منها: " النفاق في الشـــعر العربي" و " معارك في الفكر والثقافة" وكتاب " فلســـطين تاريخًا وَمَصيرًا" وغير ذلك مما لا يتسع هذا الفصلُ لاستقصائه، وحصْره.

تهميش

وعلى الرغم من غزارة شــعره، ونثره، إلا أنَّه ظل مهمَّشًــا، لا يحفل به مؤرخو الأدب الحديث، ونقادُه، شــأنه في ذلك شــأن الشــاعر أحمد أبو عرقوب، إلا منْ مقالات قصــيرة لقدري قلعجي، وزكي المحاســني، والبدوي الملثم، وسمير عطا الله، ويوســف رحّال، وصــالح جودت.. مما لا يؤبه له عادة في مجال الدراســات والبحوث. غير أنّ لمجلة " أفكار " الأردنية فضل التنويه لشعره بتخصيص ملفّ تضمّن بعض المقالاتِ عنْه، والشــهادات، والنصــوص، عدا عن ذلك قلّ أنْ يجدَ الباحثُ في مصــنفات الأدب الحديث من يشــير إليه، وإلى شعره بمقالة، أو بدراسة، أو بفصل من كتاب.

ولعل أســفارَهُ، وكثرة تطوافه، وتنقلاته في بلدان عربية كثيرة، منها دول الخليج، أحد الأســباب التي حالت دون العناية بمؤلفاته، والاهتمام ببناء شبَكَة من العلاقات الأدبية التي تضعه، وتضع شعره، في دائرة

الضـــوء. هذا على الرغم من أنه أصـــدر في عمان مع إبراهيم العجلوني وعيسى ـــ العابد الريموني مجلة " الرائد العربي" الأسبوعية 1984 التي واظبت على الصدور مُدّة.

بدايات رومانسية

والانطباع الأول لمن يقرأ الأعمال الشعرية التي جمَعَها، وأصدرها، في كتابٍ أنيق، صفوان البخاري، أنّ شعره يمثلُ، بصورةٍ من الصور، نموذجًا من الشعر الفلسطيني، بما شهده هذا الشعر من تطور، وتغيير، على وقع الأحداث السياسية التي عصفت، وتعصفُ، بفلسطين. فإذا نحن تجاوزنا بداياته الرومانسية في " كان لي قلب " التي تتحول فيها القصائد غالبًا إلى رسائل غرامية لا تخلو من عتاب حينًا، ومن شوق حينًا، ومن إفراط في وصف عذاب الحبّ حينًا ثالثاً، لا سيما إذا كان مصدرُه الإخفاقَ الناتجَ عن الوضع الطبقي، والاجتماعي، للعاشـــق، كأنْ تفَضِّـــل المرأة التي يحبّ رجلا آخر يمتلك الفيلا والكاديلاك والقصر ـــ المنيف المكين، وما شابه ذلك وشاكله، ممّا يلقي بالظلال على نفسية العاشق الرومانتيكي، فيمتلئ قلبه حزنًا، وألمًا، لما آلت إليهِ، وانتهت، قصة الحب العنيف:

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

تبدو المرأة- ها هنا - إلى جانب دلالتها على موقف الأنثى التي تبحث عمن يوفر لها الثراء الدافق، والغنى الوافر، أكثر مما تبحث عن الحبّ، رمزًا لطبقة اجتماعية ذات مســـتوى اقتصـــادي باذخ، مقابل العاشق الذي يرمز به الشاعر بلا ريب لطبقة أخرى مسحوقة، ومُهمَّشة، وأكثر من ذلك- ربما - مستعبدة. وعاشـق كهذا يُحْرَمُ عليه أن يرنو لابنة " الذوات " إذا سـاغ التعبير، فهي تترفّع، وتشـمخ بأنفها عن عاشـق كهذا، لا تفرّقُ بينه وبين العبيد الذي يحيطون بها راكعينَ تارةً، وساجدينَ أخرى:

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

نسيَ ـــ الطين - إذًا - أنه طينٌ، فغلب عليه التيه، وغلبت عليه العرْبَدَةُ، ويصـــدق على شـــعر راضي صدوق في هذه المجموعة-إذا استثنينا هذه القصيدة، وقصيدة أخرى بعنوان " إلى أرستقراطية " القول بأنه شاعر رومانسي في بواكيره، وبأنه يميل إلى الشكوى، والتأوه، والعزلة في صومعة كصومعة الملاح التائه، أو

السفر في زورق فضي- يمْخرُ به عُبابَ بحر الحب إلى شواطئ الحُلُم والخيال، ومرافئ الوصال، وإذا لم يكنْ كذلك، فهو يبكي الأيام الخوالي بما فيها من ذكرياتٍ حلوة، وأخرى مُرّة. وقد يعود من رحلةِ الألم هذهِ، ومن أسفار العذاب تلك، إلى صوْمَعَةِ الحبّ ثانية ليحيا فيها رؤاه، مستعيدًا تذكار الماضي تارَة، مسْتَسْلمًا لأوْجاع الحاضر تارةً أخْرى. فالفراق، والحنين، والغربة، والاغتراب، إحساساتٌ مفعمة بالصدق تملأ حياته، وتفيض بها قصائدُهُ المُبَكّرة.

أساطير التوراه

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

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

ولا يفوتُ الشاعرَ، في هذا الطور من أطواره، أن ينخرط في حوار إيديولوجيّ، على الرغم من أنّ الشعر يضيق ذرعًا بالإيديولوجيا، إذا كانت مباشرة على وجه الخصوص. ففي قصيدة له يوحي عنوانها بذلك التحيز الإيديولوجي" لعنة الشعارات الكاذبة" يصفُ خصومه ممن ينتسبون لتيار غير تياره، ولفكر غيْر فكْره، بأنهم كذابون، ترفرف الرايات الحُمْر فوقَ هاماتِهِمْ، وقاماتهم القصيرة، وهم يمضغون الشعارات الكاذبة الجوفاء عن الحرية، والطغيان، والثورة:

عليْكمْ لَعْنةُ الأجْيال
يا أبناءَ عصْر الدَم، عصْرِ العَار
عصْر الكذبِ، والتدْجيلِ، والنقمَةْ
ترفرفُ فوقكُمْ راياتكُمْ حَمْراءَ كاذبةَ الشعاراتِ
وترسُمُ في طُلولِ الريح أغنيَةً منَ النار
عن الإنسان

عن الحُرّيةِ الحَمْراءِ
عن الطغيانْ
عن الأحرار، والشهداءْ والأبطالْ
عن القدْسِ الجريحِ يَغُطّ في العارِ
عن الثاراتِ، والعوْدةِ، والغارِ
علَيْكُمْ لعْنةُ الإنسان وَالأحْرارْ

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

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

غير أنّ اللافت للنظر هو الخطوة التي خطاها الشاعر في ديوانه هذا نحو تطوير رؤيته الشعرية، فبعد القصيدة التي تربط بين السبي البابلي والاستيلاء الصهيوني على فلسطين، نجدُ قصيدة أخرى بعنوان " لا تصلبوه " وهي قصيدة تشير إلى الصراع من غير أنْ تتبنّى وجهة نظر الفلسطيني، مثلما هي الحال في القصيدة المذكورة " على أسوار بابل". فلا يتجاوز التعبير عن السخط والغضب الذي يتموج في صدر المتكلم، لسبب واحدٍ بسيط هو أنّ اليهود يعيدون صلبَ المسيح من جديد، في حين أنّ الحواريّين، والأتباعَ، من المؤمنين به، لا يبالون، فالدم النازف، والجبين الذي تهشّمُه الأسلحة الحادّة، والعروق التي تنضحُ دمًا عِوَض العَرَق، واللحم الذي يتساقط من جسده أشلاءً، ذلك كله لا يحرك لديهمْ ساكنًا، فأصواتُ الباعَةِ " يا منْ يشتري " تعلو في المزاد، وترتفع، وضوضاؤها لا تتيحُ لهمْ سَماع الأنين الذي يواصل انتشارهُ في طريق الآلام، وحارات القدس العتيقة:

تقدَّسَ المسيحُ في خلودهِ
تقدَّسَ المسيحْ
اللهُ في جلالهِ يرْفَعُهُ
فيرتقي مَعارجَ السَماءْ
هناكَ في منازل النعيمْ
وأنتمُ لمْ تصْلبوا المَسيحَ لمْ
تصْلبوا سوى الترابْ

لمْ تصلبوا سوى السَرابْ

تتجهُ القصـــيدة من البدء نحْوَ هذه النهاية الذرْوَة، التي تقلل من أثر النصرـــ الذي حققه للأعداء، وأحرزوه. فإذا سلّمنا بأنَّ الشاعر استخدم - ها هنا - اسم المسيح باعتباره نموذجًا دينيًا رامزًا به للإنسان الفلسطيني المصلوب على قارعةِ الاحْتلال، والاضطهاد، والنفي والتهجير، فما الذي يخفّفُ من غلواء هذا الصلب؟ ويقلل من تأثيره؟ إنه الإصرار على رفض النتائج التي جاء بها هذا الانتصار المزعوم، والاحتلال الغاشم المأزوم، إذ ما معنى أن يحتلوا الأرض بينما الإنسان الذي عليها يرفضُهم رفضًا قاطعًا، ويأبى الخضوع لهم والخنوع، رافعًا الراياتِ الحُمْر بدلا من البيض، معلنًا مقاومته المســتمرَّة إلى أن يزولَ الاحتلالُ، ويقذف بالغزاة في مزْبَلة التاريخ؟ معنى ذلك – فيما يؤكد المتكلم- وهو هنا قناعُ الشاعر بلا ريب - أنهم لم يحتلوا إلا سَرابًا، وإنَّ من ظنّوا أنهم قهروه، وأخمدوا نار الثورة فيه، سيظل قائمًا حيثُ لا يستطيعون الوصول إليه، وحين يعتدلُ الميزان، وتتساوى الرؤوس، لن يحصدوا من عدوانهم المُنْكر سوى الخيبةِ، والندَم:

لمْ تصلبوا سوى السرابْ
وسوف تحصدونَ لعْنة الندمْ
إلى الجَحيمْ
هناكَ مُستقرُّكُمْ
هناكَ في غياهبِ اللهيبْ
في قرارة العَدَمْ

نكوص

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

سُدىً ما تقولْ
فلا ترْتجي
زمانًا
يعيد إلينا الذّكَر
فأنتَ الذي قدْ سَفحْتَ الهَوى
وأسقيْتهُ منْ كُؤوس الغِيَرْ
وأنتَ الذي قدْ غدَرْتَ بقلبي
وليس الزمانُ الذي قدْ غدَرَ

نقلة كبيرة

على أنّ هذه الرواسب الرومانتيكية سرعان ما تتراجع إلى الخلف، وتتوارى، فتتغلبُ عليْها نزعة أخرى، هي التي تتجلّى في ديوانه " بقايا قصّة الإنْسان" 1973 فهو يمثل بقصائده هذه نقلة كبيرة من حيث الدلالاتُ، والمعاني، ومن حيث الأشكال، والبدائل، والخيارات الأسلوبيّة التي تتراكمُ تراكُمًا يقتربُ بهِ منَ الحداثة، وإن لم يتقحَّمها تقحمًا، فهو اقترابٌ نستطيع بموجبه، ومقتضاهُ، الزعم بأنّ راضي صدوق بدأ تجربته الشعرية الحقّة بهذا الديوان، وأن الدواوين التي سبقت لا تتعدى- في أحسن الأحوال - البدايات التي تؤذنُ، وتنبئُ، بميلاد شاعر يتخطى عتبات الأنا ليُعنى بالإنسان بصفة عامّة.

فالحزن الذي يتجلى في القصيدة الأولى " بقايا قصة الإنسان " ليس حزْنًا على راضي صدوق، أو على اللاجئ الفلسطيني، مثلما لاحظنا من قبلُ في قصيدة من قصائدهِ المبكرة، وإنما هو حزن على الإنسان الذي يباعُ رخيصًا في أسواق النخاسة حينًا، ويتخبَّط في ظلمات التيهِ حينًا آخر، لا يعرفُ أين تتجه به أقدارهُ، وحينا ثالثًا يأوي إلى كهْفٍ يغط فيه غطيط من ناموا مئات السنين، وكلبُهمْ باسط ذراعيه بالوصيد، ليفيق على صوت الركب العابر يتهامسُ بحديثٍ عنه، وعن مصيره، فيثور من تحت التراب، صارخًا، لكنّ رياح الموْتِ تكبتُ الصَرْخة، وتقمَعُ فيه حنينه، وتوْقهُ، المُفعم بالأشواق:

تمرّ بيَ الدروبُ.. وتعْبُرُ الركبان
وتضحكُ نجْمَة عذراءُ
سارحةٌ معَ الليلِ
هنا رقدتْ بقايا قِصَّة الإنسانْ
أكادُ أثورُ منْ تحْتِ التراب
أكادُ أصرخُ منْ وراء الصمْتِ
واويْلاهُ
فتصفعُني رياحُ المَوْتِ
تلطمُني يدُ النسيانْ

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

لانتهاك حاجز اللغة الشـعرية، ناشرًا في النصِ لُغَة الشـعارات التي لطالما هاجَمها، وحمَلَ عليها في واحدةٍ منْ قصائده المُبكّرة:

منْ يسمع؟
منْ يسمع؟
ماتَ الشاعرُ والسمّار
والشِعْرُ بَوار
هذا عَصْرُ النارْ
لا كلْمَة إلا للمَدْفعْ

فهذا شـعرٌ لا يقتربُ فيه صاحبه من الحداثة، بل يبتعد عنها كثيرًا. فالثورة الجامحة تنحرفُ به من جادة الشـــعر إلى جادة الهُتاف، فتتوارى القصـــيدة وراءَ تلك الهتافات " لا كلمة إلا للمدفع ". على حين أنّ القصيدة الموسومة بالعنوان " يسوعُ يولد عند الشّريعة " تقوم على فكرة عبّر عنها الشاعر بأسلوب حداثيّ، ومؤدى الفكرة أنَّ الطفل الذي أنجبته أمُّه عند أحدِ الجُســـور التي يعبرُها العائدونَ إلى الضـــفة الغربية من شرق الأردن في 28 آب - أغســـطس من العام 1968 يُذكّرُهُ بولادة المَســـيح، ويرى فيه صـــورَة أخْرى جديدةً للطفْل في المَغارَة، وأمّه البتول:

كأنَّهُ يَسوعْ
يولدُ في المغارة
كأنّهُ البِشارَةْ
تطلّ منْ غيابَة الظلامْ
أخْضَرَ كالزيتونْ
أبيضَ كالسلامْ
كأنّه الحَمامْ

الصـــوَر- ها هنا - تتلاحق، فالطفل نبوءة تارة، وهو تارة كالنبي الذي يحمل للبشرـــ الزهور بدلا من القذائف، أو السـيوف، وهو بانتظار المجوس الذين يحملون إليه المرّ واللبان، وبانتظار الشمس التي تشرق في المغارة، فتملأ الكوْنَ عدْلا ونورًا بعد أنْ ملئ ظلمًا، وجَوْرًا:

يظلّ هذا القادمُ الصَغيرْ
ينتظرُ المَجوسْ
يحْملونَ المُرّ واللّبان
ينتظرُ الشموس
أنْ تُطِلَّ، والقمَرْ
يَطْلعُ في المَغارةْ

يلثمُ بالشفاه مِذوَدَ البشارة

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

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

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

الكونُ منْ رُقادهِ أفاقْ
واستيقظتْ مَواكِبُ الرفاقْ
تغذُّ خطْوَها إلى
ظلالِ عالمٍ دَفِيء
يموجُ بالضياء، والسلام، والمَطرْ

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

أكادُ ألمَحُ الشروقَ
يَنْسَلّ منْ متاهَةِ الظلامْ
كأنما الخيامْ
تقولُ لا سَلام

وهذا التركيبُ " أكادُ ألمحُ " مثل " أكاد أسمعُ العراق يذْخرُ الرعود" يذكرنا بحذو السياب في أشعاره التي كاد فيها يسمعُ الرعود، ويبصِرُ- البروق، والوعْد بالمطر. ففي الجزء الأخير من القصيدة " الرماد يورق

أزهارًا" يعرج الشاعر صدوق على الجوع، والمواسم، بالأسلوب نفسه الذي سبَق للسياب أنِ انتهجه في القصيدة المَشهورة:

نجوعُ
يا مواسمَ الربيعِ في بلادِنا نَجوعْ
يا خوابيَ الحَصادِ يا بيادِرَ الذهَبْ
وأنتِ في دمائِنا
جداولٌ منَ اللهَبْ

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

تخْصبُ أطفالا
وزهورًا
وحمائمَ بيْضاءْ
تلتمعُ النجْماتُ
تشعُّ.. يضيءُ الليلُ
تتفجَّر عيْن الشمْس ضِياءْ

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

كذبٌ . كذبٌ
لا لنْ يطلعَ فجْرُ
كلُّ الراياتِ مُلطّخَةٌ بدمائي
سَرَقتْ لوْني
سرقتْ ظلّي، وَصَفائي

الاهتمام بالبناء الفني

تخضعُ القصيدة، على الرغم مما يبدو عليها من تشتُّتٍ يرتقي بالمحتوى نحو التغيير تارة، وتارة ينفي مثل هذا التوقع، لتصميم شكليّ متقن، يذكرنا بالشعر المصنوع وفقًا لحِرَفيّة فنيّة جيّدة. فهو إلى جانب التزامه

بالقافية التزامًا حرفيًا يساندهُ الوزن في إضفاء جرْسٍ صوتي لافتٍ، يكثر من النهايات المختومة بالمقطع المغلق، متكئاً على الصوائت من: ألفٍ، وياء، وعلى الألف المتبوعة بالهَمْزة، مثل: رياء، خرساء، بيضاء، وضياء، مما يتيح المجال لمدّ الصـــوت مَدّاً أكبر مما هو عاديّ، وطبيعيّ. ويتكرَّر هذا أيضًـــا في مثل مقتول، وطبول، وَمَغْلول. والوضـوح الموسـيقي ينقذ النصّ، بلا شـكّ، من الضـعف الذي تتركه فيه تلك الصـورُ المُفكَّكة. والملحوظ أنّ لراضي صدوق ولعًا شـديدًا، وشـغفًا كبيرًا بالقوافي، وذلك شيءٌ اعتدناهُ في الشـعر لدى الجيل المتقدم من شعراء التفعيلة خلافاً لجيل اليوم الذي يتخفَّفُ منها كثيرًا، ويتحرَّر.

ففي قصـــيدة له بعنوان " وداع عند الشرـــيعة " نموذجٌ للالتزام الدقيق بالقافية، فالأبيات الأولى ذات قافية موحَّدة: دموع، ضلوع، رجوع. ثم يحيد عنها إلى غيرها: جماد، وساد، ثم نداء، سماء، ثم جراح.. رماح.. رياح.. وهكذا إلى أن يبلغ نهاية القصيدة، ليعود بنا إلى القوافي الأولى التي ظهرت في المطلع:

وَسَوْفَ يا صغيرتي أخبّئُ الدُموع
كلّ ما في العين منْ دُموع
وكلّ خفْقةٍ من الضُلوع
فداءَ لحظةٍ منَ الرُجوعْ

وهذا التواتر في القوافي يُغني القصيدةَ موسيقيًا، لكنّ توافر الموسيقى، في كثير منَ الأحْيان، لا يُخفي ما في الشـعر من وَهَنِ مَصْـدرُه الصـوَرُ المتكرّرة، التي لم تعُد تثير الدهشـة لدى المتلقّي، أو التأثر بالآخرينَ تأثرًا لا يتجاوز المحاكاة. فراضي صدوق، وفقًا لما تقدم من ملاحظ على شـعْرِهِ، يحتلّ موقعًا في حركة الشـعر الفلســـطيني والأردني الحديث بلا ريب، بيد أنَّ هذا المَوْقع لا يتجاوز - للأســـف- الحدود التي رسمتها له ظروفه الخاصـة من حيث هو إعلاميٌّ، وصحفيٌّ، أعْطى هذين الجانبيْن اهتمامًا أكبرَ بكثير ممّا أعطاهُ للشـعْر، لذا ظلَّ موقعُهُ فيه يضيقُ شيئا فشيئاً، بالغًا حدًا من الضيق لا يَسْمح له بالتجديد فيه، أو الابْتكار.

---

*مستخرج من مجلة أفكار الأردنية.

ربعي المدهون
وطعم الفراق

منذ أن ظهر كتاب "يوميات الحزن العادي" لمحمود درويش 1978 و" الجمر والرماد " لهشـــام شرابي 1978 و" رحلة صـعبة رحلة جبلية " لفدوى طوقان 1985 اســتهوى السرـد الاعترافي confessional narration عددا من الكتاب والشـعراء الفلسـطينيين. ففدوى طوقان تابعت رحلتها الجبلية الصـعبة في " الرحلة الأصعب " 1993 ومحمود درويش تابع هو الآخر رحلته في " ذاكرة للنسيان ". وتفرغ فيصل حوراني صـاحب بير الشـوم وسمك اللجة فكتب سـيرته في مجلدات خمس بعضـها بعنوان " دروب المنفى" وبعضـها بعنوان " الوطن في الذاكرة "، وبعضـها بعنوان " الصـعود إلى الصـفر" ، وبعضـها بعنوان "زمن الأسـئلة" أو حنين " حكاية عائد" . وكتب شـــيخ الأدباء من نقاد ومحققين إحســـان عباس "غربة الراعي " التي تزامن ظهورها مع " إيقاع المدى " وهي ســيرة الناقد محمود الســمرة. و"خارج المكان" لإدوارد ســعيد، و"كتاب الابن" لمحمد القيسي، و" منازل القلب " لفاروق وادي، و"ظل المدينة" لمحمود شـقير، الذي تابع سـيرته في عدد من الكتب منها " أنا والكتابة" و "تلك الأمكنة" و" تلك الأزمنة " وهامش أخير، وغيرها[1].. مما لا نستطيع الإحاطة به في هذه الفصلة عن سيرة الكاتب الروائي القاص ربعي المدهون الموسومة بعنوان " طعم الفراق " 2001 .

وربعي المدهون كاتب قصة قصيرة اختطفته عجلة الإعلام الدوارة، واجتذبه بريق الصحافة الخلاب. فلم ينشرـــجديدا منذ العام 1976 وهو العام الذي نشرـــ فيه مجموعته الأولى "أبله خان يونس[2]". وإذا كانت الصـحافة قد قتلت فيه القاص الموهوب، الذي أدهش جمعة اللامي في قصـته الأولى، فإن طعم الفراق وهو سيرة ذاتية، جاء ليعوض ما فاته من قدرة على كتابة القصص، بأسلوب سردي لا يختلف قطعا عن أسلوب كتابة القصة القصيرة أو الطويلة من حيث سـلاسـة السرد الذي لا يختلف، ولا يتباين عن ذلك الذي نجده في الرواية، من حيث التنظيمُ، والترابط، وسـوق الوقائع في نسـق زمني، وفضـاء مكانيّ يضمن للقارئ المزيد من التشويق والإحساس بالترقب.

النبش في الذاكرة

وعلى الرغم من أن الرجوع للذكريات لعبة اســـتهوت كثيرين، إلا أن المدهون في " طعم الفراق " لم يكتف بذلك، ففي الصفحات الأخيرة من كتابه، ولعلها من أكثر صفحاته قيمة، يوضح أن الاعتماد على الذاكرة وحدها لا يكفي في كتابة ســـيرة جيدة. فعلاوة على جهد الذاكرة التي تبذل قصـــاراها ها هنا نجده يســـعى للبحث، ولجمع المعلومات من مظانها، ومصادرها الأصلية، ومواطنها المعتمدة. فها هو ذا يتخذ من أمه ساردة أخرى تشـارك الراوي المسرح دوره. ومن صحيفة الأهرام، ومواقع الأشـخاص على شـبكة الانترنت، ومن

المكتبات، منابع يستقي منها ما فاته. فهو راوٍ لا يتمتع بصفة الراوي كلي العلم، لا بنفسه، ولا بشخصياته. ولهذا نجده يحتاج إلى التأكد من معلوماته، ويقوم بتوثيقها، والتحقق من صحتها. فيسرح النظر في مرايا الآخرين، ومذكراتهم، على سبيل المثال مذكرات صلاح خلف، وعلي الخليلي، ومحمد حسنين هيكل، إلى جانب كتب أخرى تختص بالمكان والتاريخ.

وهذا يعني أن المؤلف في طعم الفراق لا يركن للخاطر السريع يداهمه فيبادر لتدوينه إذ تراءى له أنه صحيح. بل يُهْرع إلى الوثائق، والمستندات فيقلبها تقليبا غايته التأكد من المعلومات، وصحتها، والظفر من ذلك بتصديق القارئ وثقته. وكاتب السيرة لا يطلب أن يفعل هذا إلا في الأحوال النادرة. بيد أن ربعي المدهون كأنما يخاطب قارئا معينا محددا، قارئا متشككا أو على الأقل لا يميل بطبعه المشاكس لتصديق ما يكتب أو يقال فورًا. لذا كانت استراتيجية السرد في هذه السيرة استراتيجية تعتمد اعتمادا على التوثيق، والتحقيق الدقيق.

المكان أولا

فإذا كان الأمر متصلا بطفولته في المجدل احتل المكان بؤرة وعي الطفل، فيقدم لنا السارد رؤية بعدية لذلك الماضي، متمثلا في المكان: البحر والبر، الشجر والحجر. المغلق والمفتوح. الإنسان والحيوان. الكبير والصغير .. العادات والتقاليد ما استحسن منها وما استهجن. وألعاب الصبيان، وما شاء من نتف يقتطفها من مدونات التراث الشعبي، أو الشفوي، والأغاني التي لم تزل تتردد في جنبات الذاكرة. يترك المجدل صبيا لاجئا محمولا على كتفي أحد الأقارب بعد أن أعياه المشي. يحتفظ في ذاكرته بهاتيك المشاهد المحفورة لوالد مريض بالسل ينتظر الوفاة. وأم لا تستطيع أن تتدفأ في حضن الأب المغلوب على أمره إلا بالمقلوب، فكأن الدنيا بالنسبة لها مقلوبة تمشي على رأسها لا على القدمين اللتين تتحركان في الفضاء كظلفي نعجة مذبوحة. أو سجين عريض القفا استعدادا لفلقة ساخنة من شرطي متحجّر العقل والقلب.

تلك هي الذكرى المريرة، أو الكابوس، الذي يعتاده : خان يونس، الإسكندرية، أحاديث الحب المراهق، وحصاد الخيبة الأولى. وأدبية التي تنتظر عطوة الصينية فالفاتحة قرئت وجاءت حرب حزيران 67 التي أصبح اسمها نكسة يونيو، لتحيل كل شيء إلى رماد تذروه الريح، فيتطاير في المنافي من الإسكندرية إلى دمشق، ومن دمشق إلى عمان، تطارد الراوي سلسلة من الإحباطات المتلاحقة والخيبات المريرة. تتقاذفه أزقة عمان ومخيماتها: النزهة والحسين والوحدات إلى بغداد وفيها يتعثر التائه ببداية الطريق. لم لا يكون قاصًا؟ ألم يشجعه رشاد أبو شاور من قبل حين عملا معا في دمشق؟ وها هو ذا جمعة اللامي[3] يبدي إعجابه بقصته الأولى فلماذا لا يواصل الكتابة؟ وعلى طرقات الرشيد، والمنصور، والكرادة، تنمو في ذهن المدهون محاولات تتحول إلى قصص. في بغداد يتعرف على إعلاميين من أمثال عزمي خميس [4] وحسن الكاشف[5]. وفيها يكتب اول مجموعة قصصية. وفي دمشق يواصل تجاربه لكن الوقوع تحت غواية المجلة، والصحيفة، يصرفه عن الاهتمام بالقصة صرفا إلى جانب انشغاله بالتنظيم الثوري، والعمل السياسي شبه

اليومي، والمآزق التي يفلت منها بالأعاجيب مخاطر، واعتقالات، وتعذيب، وإزعاجات بالهاتف، ورحيل اضطراري قسري من دمشق لبيروت، وأخيرا لندن.

مفارقات سردية

هذه هي محطات مكانية تتشـــعب منها، وتتفرع، رحلة ربعي المدهون، ففي كل محطة منها ركام من الذكريات والعلاقات، وفيض من الأحزان، والدموع التي لا ترقأ، ولا تنقطع ، يرويها الراوي بأسلوب تخالطه السـخرية. ومن المفارقات الغريبة أن هذا الكتاب الذي هو تراجيديا، أو ميلودراما، لا تخلو فيه صـفحة من الكوميديا.: الكوميديا السوداء. التي تمتزج فيها القهقهات وتختلط بالدموع، والتنهدات، والزفرات الأخيرة.

وأيا ما كان الركن الذي يعتمده الراوي في سرده هذا؛ زمانا، أم مكانا، أم إنســانا، يرسم المؤلف ملامحه في شيء لا يخفى من الســخرية حينا، وبواقعية حرفية حينا آخر. فلا تفارقه الدعابة، ولا تعوزه خفة الروح. فهاجسه الاقتراب من المتلقي، ومن المروي، حد الالتصاق بهما، فتتحول لغته الفصيحة كثيرا إلى عامية، أو لهجة حميمة عراقية، أو فلسطينية .. أو عامية مصرية، أو شامية.. متخطيا هذا النسق إلى شيء آخر، وهو تطعيم اللغة في الحوار بلغات أجنبية إنجليزية، أو روسية. فصورة الحوار في هذه السيرة تنعكس فيها ظلال الأمكنة التي تنقل فيها الراوي، أو أقام فيها، أو مر بها مرورا عابرا متجها لمكان آخر، مثلما تنعكس أشــعة الشمس على سطوح المرايا الصقيلة. لا نستثني من هذا العلاقات المفككة، والحرمان الموصول، من اللقاء، فهذا جله يحتل حيزا كبيرا في فضــاء النص. وينهض الهاتف بعباراته المجزأة، المتقطعة، القائمة على الذكر والحذف بدوره اللافت في ترجمة الإحساس بمرارة النفي، وتباعد الأقران.

المخفي أعظم

وثمة وسـيط آخر عدا الهاتف وهو الرسائل المتبادلة. والتوكيلات. وما شابه ذلك من وثائق يستعيدها قلم المدهون، جاعلا من سـيرته هذه سـيرة تريد أن تقول كل شيء. مع أن الكاتب أيا كان لا يسـتطيع أن يقول كل شيء. فاللغة عصـية على الامتلاك، والنص يراوغ كلا من الكاتب، والقارئ. فالذي بين السـطور هو الواضح مع أنه خفي. ففي الوقت الذي يعتزم فيه الكاتب الإخفاء ينهض ما بين السطور للكشف والتعرية حد التجلي. فاللغة تأبى إلا أن تكســو، وتغطي، وتخفي، فبين الذي يقال ثمة شيء لا يقال. وبين المحكي ثمة شيء مســكوت عنه. ومثلما يقال في الأمثال " المخفي أعظم ". فثمة ثلاثة أجيال الأب والابن والحفيد. ولا يمكن أن يروى ما جرى لهؤلاء جميعا، وما وقع لهم، في هذا الكتاب أو في غيره. فعشرــات الكتب التي تضـارع بأحجامها هذا الكتاب لا تسـتطيع أن تقول كل ما يمكن قوله عما لقيه هؤلاء من تشـريد وعسـف وتعذيب داخل الوطن فلسـطين أو خارجه، فالمأسـاة إذن تتجلى عبر فتافيت من المآسي المتناثرة في مئات، بل آلاف الكتب، والمؤلفات، ومئات بل آلاف القصـص، والروايات، والسـير وأين هذا كله مما تنطق به المعاناة، وتقوله المكابدة؟[6]

1.بعض هذه السير مما جرى الحديث عنه في مواضع أخرى من هذا الكتاب.

2.صدرت في بيروت 1976
3.قاص عراقي وصحفي له كتاب الثلاثيات،عمل في المقاومة الفلسطينية بلبنان قبل أن يستقر به المقام في الإمارات.
4.عزمي خميس كاتب وقاص فلسطيني عمل في المقاومة الفلسطينية مدة قبل أن يعود لعمان، وعند كتابة هذه الفصلة كان يترأس تحرير مجلة أفكار.
5.كاتب وصحفي فلسطيني عمل في الصحافة ببغداد، وبيروت، وغزة، وراسل عددا من الإذاعات منها إذاعة لندن B.B.C .
6.صدرت سيرة المدهون هذه في بيروت في الطبعة الأولى 2001 ثم أعيد نشرها في العام 2011 في طبعة ثانية وهذه الفصلة نشرت سابقا في مجلة عمان ع 79 يناير 2002 ص 50- 52

رزق أبوزينة شاعرًا

غيّب الموت المفاجئ الشاعر رزق أبو زينة (1948- 2021) أبو المعتز عضو رابطة الكتاب الأردنيين صاحب الديوان الموسوم بعنوان قصائد حب، الذي صدر الجزء الأول منه عن المطبعة الاقتصادية بعمان في العام 1982 حاملا على غلافه لوحة للفنان عبد الرحمن المزين تمثل بألوانها وخطوطها وظلالها إيحاءات القصائد التي تنم على ارتباطه بوطنه فلسطين وقريته سجد التي أخرجته منها الثعابين طفلا حديث الولادة سنة 1948.

وقد ضم الديوان الذي يخلو من الفهرس ستا وعشرين قصيدة يتخذ الشاعر فيها كلها سمت المناضل المقاوم الذي لا يفتأ يروي الكثير من الوقائع المعبرة عن معاناة الفلسطينيين، وما تعرضوا له من جرائم إبادة على أيدي المحتلين تارة، وعلى أيدي عملائهم تارة أخرى، ومع ذلك لا يفت هذا كله في عضد هذا المقاوم، ولا يضعف صمود الفلسطينيين :

قادمٌ من فلسطينَ لا تسألوا
يا رفاق
حاملا مشعلا وقضية
حدقوا جيدا
هامتي قمة
ولساني شظية

وعلى لسان المناضل الفلسطيني لا يفتأ يعلن صموده، وتحديه المستمر لضروب العسف، والتهجير، فلا ينحني أمام العواصف ولا يتراجع ، ولا يبالي إن كان الموت هو مصيره الحتمي، فالموت وقوفا خير ألف مرة من الموت بعيدا عن ميدان القتال، والشرف . فهو إذا لا يقيم وزنا لا لتهديدات بيغن، ولا ريغان، ولا شارون، ولا غيرهم من عتاة المجرمين تجار الحروب:

قسما بالأطفال الموقوفين
على أبواب الموت المتقن
لن أحني رأسي
لن أذعن
ريغن
بيغن
شارون
لو دقوا البا ب علي

فأنا ما زلت هنا أترقب موتي
وأطرّز في كفني وطنا

فالقصائد التي يمجد فيها رزق أبو زينة الاستشهاد في سبيل الوطن، وفي القتال من أجل التحرير، والعودة إلى وطن خالٍ من الغزاة الاحتلاليين، كثيرة. فهذه قصيدة بعنوان أناشيد لفارس المدينة المحاصرة،(ص50) جعلها في سبعة أناشيد قصيرة تنتهى بالبشرى:

فثمة طروادةٌ بعثت
في جبال الجليل

والحبُّ في ديوان قصائد حب ليس حبا بالمعنى الرومانسي الشائع في شعر نزار قباني، أو السياب، ولكنه الحبّ الذي يفسح للوطن مكانا واسعا رحبا في القلب. لذا يتمخض الحبّ- ها هنا - والحلم لدى المحبين عاشقا ومعشوقا عن ثورة جامحة متمردة:

غفوة واحدة
وحين تداهمنا الشمس نصحو
فنعلم أنا برقص جميل
وحلم جميل
نمهّد للثورة الماردة

فالمرأة في شعره هي مصدر الإحساس الوطني، والانتماء القومي، الذي يفجر في العروق ثورة، وفي القلوب فورة، وكلاهما يمضيان في طريق النار، لا في شعاب القرى والمدن حسب، وإنما في البحر أيضا وفي الشطآن، وفي الموج المتلاطم الذي لا تمخره سفائن الأمان. لذا تبدو العلاقة - ها هنا - رمزًا يوحي بما يعرب عن أن هاتيك الصلات بين العشق والوطن، أو بين الحب والموت، هي ما أراده بالغزل والنسيب:

هكذا يبدأان
رجلٌ وامرأة
في عناق سحيق
مع الموت.. أو ...
في خشوع عميق
على عتبات الصباح
الذي يرسمان

وفي أخرى بعنوان " إصرار " لا يجد الشاعر رزق أبو زينة بدّا من التصريح بأن الحب في شعره هو النضالُ، والقتالُ، بعيدا عن ميوعة الرومانسية التي لا تُعنى بغير العلاقة العاطفية العابرة، لهذا يقول على لسان المحبّ الذي يضحي بروحه على مذبح الفداء، والتحرير، والعودة:

اذكروني إذا ما صُرعتُ

أمام حقول الشفاه
فتىً عاشقا للحياة
عاشقا
ليس يرْضى بها قبل أن
ينحني الكونُ في رهبةٍ
فوق كفّ المحبِ .. الحبيبِ.. المقاتلْ

رحمَ الله الشاعر رزق أبو زينه، فقد كان شاعرًا، واعدًا، لكن الأيام- في ما يبدو - صرفته عن الاستمرار، فلم يصدر غير هذا الديوان، الذي يعد بأجزاء تتبعه، ولعل لديه الكثير من الشعر الذي لم ينْشره، عسى الأيام أن تفاجئنا بشيءٍ كهذا.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 18 آب (أعسطس) 2021

رسمي أبو علي أديبًا

بصدور الأعمال الأدبية عن دار مجدلاوي للنشر يكون رسمي أبو علي(1937- 2020) قد وضعَ نفْسَه في مَوْضع يُحسد عليه؛ فأكثر الذين يعرفونه يصنفونَه في عِداد الكتاب الهزليّين الذين يخلطون المزاح بغيره، والشِّعْرَ بما ليْس شعراً، والرواية بالسّيرة، والذكريات، والقصّة بالخاطرة أحيانا، وبالحكاية المُسليةِ أحْياناً ، وبالقصة القصيرة جدّاً حينا آخر. ولكنه بصُدور الأعْمال الأدبيّة شبه الكاملة، التي تجْمعُ نصوصه المُخْتلفة في مُجلّدٍ واحدٍ يتحدّى القارئ، والدارسَ الناقد، المُمَحّص ، لعله يعْرف ما قدّمت يدا أبي عليّ هذا في مَجال القصّة، والرواية، والشّعْر، والنصوص التي لا هيَ بشِعْرٍ، ولا هي بنثر، ولا هيَ سرْدية الطابَع، ولا مُقوْلبة الشّكْل، أو الفحوى، وتحديد وموقعه على خريطة المبدعين.

فإذا تجاوزنا المقدمة للناقد التونسي محمّد بن رجب ، وهي مقدمةٌ احتفاليّة كأكثر المقدمات التي نطالعها في الكتب، يفاجئنا رسْمي أبو علي بمجموعة من القصص تعبّر عن خبرة كاتبٍ متمرّسٍ بفنون السَّرْد القصصيّ . ولا ندري – في الواقع - ما الذي يمنع رسمي أبو علي منْ أنْ يكون غزير النتاج في باب القصّة ما دام يملكُ هذه المواهب في القصّ، والتشخيص، والحَبْك. وما دامَ يمْلكُ هذه القدرة على التنويع، واختراع الحكاية التي يسْتطيع القارئ تذوقها، وإعادة سرْدها على غيْره، في وقتٍ بدأ أكثر الكتّاب يضيقونَ بالحكاية ، ويكتبون القصّة فيما يشبه المقالة أكثرَ مما يشبه القصة؟

ففي مجموعته (ينزع المسامير ويترجّل ضاحكاً) تستوقفنا قصته الأولى الموسومة بالعنوان: " قط مَقصوصُ الشاربيْن اسمه ريّس " وتستوقفنا شخصيته الطريفة المُحبّبة (سيمون) . فالراوي الذي يضطلع أيضا بدور الشخصية الرئيسة في القصة ، يروي لنا ذكرياته عن فتاة من أصل أوروبي تتكلم الفرنسية، وترتدي كوفيّة فلسطينية التقاها في مكتبٍ من مكاتب الثورة ببيروت، فطلبَ من رفيق له أنْ يُعَرّفه بها لعله يقيم معها علاقة، فهو لا يَجدُ ما يعمله، أو يقضي به وقت الفراغ الكثير الذي يُشعره بالملل ، والضجر. ويقدّمها رفيقه بعْضَها لبعْض. وكانَ أنْ نشأت بينهما علاقة انتهتْ بزيارة لدار سينما ستراند لمشاهدة فيلم من بطولة حسين فهمي الذي تشبه ابتسامَة (سيمون) ابتسامته .وهناك تخاطبه (سيمون) بكلمة مونا مور (يا حبيبي) وتحاول تقبيله ، إلا أنه يمنعها من ذلك حشمة منه وخشية الناس. ومنذ ذلك الفيلم عبرا بهدوءٍ حدود الوحشة إلى الألفة ، وباتا أقرَبَ إلى الاتحاد منهما إلى متحاورين. وأصبحتْ تهْمسُ له في كل صباح : بونجور ، بدلاً من صباح الخير.

أي أنَّ السّارد الذي كتب في بطاقته الحركية مقابل كلمة المهنة هذا التوصيف(مناضل) وجد أخيراً ما يفعله ، ولم يَعُدْ يخشى بأسا من البطالة، وكثرة الفراغ، والإحساس بالسأم والضجر . ولعلَّ مما يزيد إحساسه بالحيويّة، والبعد عن الملل، القطّ الذي يبعث ذكره في القصة مدلولا غريباً وهو أنّ (سيمون) تتسلى به ، تارة

بالبحث عنه ، وتارة باحتضانه ، وطورا بتقبيله، وتنظيفه.. كذلك المناضل الهمام يتسلى بالفتاة (سيمون) وبالخصم الذي اختاره عدواً من النظرة الأولى: جان- بيير . فالقطُّ بالنسبة لبطل القصة لا يظفرُ بغير الشعور الحياديّ، لكنَّ بيير الذي هو صديق سابق لسيمون لا يحظى منه بغيْر النفور ، والمَوْجَدة ، فهو رمز للتدخل في كل شيء، وليس في شئون الآخرين حسْب " أحسَسْتُ من الوهلة الأولى أنني لن أحبَّ هذا الإنسان في أيّ يوْم من الأيام. فهناكَ أناسٌ لا تستطيع أن تحبَّهم مهما بذلتَ من جهد . إنّ جان- بيير هو واحدٌ من هؤلاء بالنسبة لي. " (ص26)

فالحكاية، وما فيها سخرية مريرة، لا تخلو من تهكّم على مناضلين يتسلون، لأنهم لا يجدون عملا في المكاتب.ولا بدَّ أن يكون لهذا المناضل نظراءُ كثيرون . يقول له الشرطيّ، عندما اطلع على بطاقته الحركية: ما هذه الكلمة؟ فيجيب: مناضل- وكانت الكلمة قد امّحت منها بعض الأحرف نتيجة قدم البطاقة- فيقول الثاني متهكما:

- نعم، كلكم مناضلون!

وفي قصة "الطائر الذي فقد ريشه ُالملون" وهي القصة الثانية في المجموعة، نجد شابا فلسطينيا ممّنْ لم ينتفعوا من سنوات العمل في مكاتب الثورة ببيروت ، ولكنه يحمد الله على شيء واحدٍ وهو أنّ رأسه ما يزالُ موْضوعاً بين كتفيه، ولمْ يُقطعْ. يتعرّف هذا المناضل على فتاة كالتي تدور حولها القصة السابقة : (دارينا) ذات العيْنين الزرقاوين، والبشرة القمْحيّة الحريريّة الناعمة ، والشّعْر الطويل المتهدّل، الذي تلامس ذوائبه قمتي ردفيها المكتنزين . ويبدو أنّ دارينا هي الأخرى أجنبية مثل (سيمون) في القصة الأولى. تعرض عليه الإقامة معا في جزيرة خالية من الناس إلا منهما، ومن أمواج البحر التي تداعبُ الشاطئ. وقد صمَّم على قبول هذا الاقتراح، بَيْدَ أنه – وفي غمرة شعوره بالسَّعادة والنشْوَة- يداهمُه صوْتُ طائر كان يسمعه أيامَ طفولته في القرية بعد العام 1948 أوْ قبلهُ، وهذا الطائرُ الذي تنسجُ حوله الحكايات والأساطير ينوحُ مُردِّداً في صوْتٍ رتيبٍ يصكّ آذان السامعين :

- يا جوختي

حطّيتها ما لقيتها

يا حْسيرتي

وهو صوتٌ يؤدي إلى التشاؤم، لكوْن الحكايات التي نسجت حوله تقول: إنه كان يمتلك ريشا جميلا مُتعدّدَ الألوان مثلَ ريش الطاووس، غيْر أنه أفاق ذاتَ يوْم ليَجدَ أنّض ريشه الملوّنَ قدْ سُلبَ، مما دعاه إلى النواح، والتألم الدائم بتلك الكلمات . والبطل- هنا - ظلت تلاحقه تلك النغمة الحزينة ، فحتى لو أرادَ أنْ يخلو مع حبيبته الأجنبية في جزيرة نائية ليس فيها إنسان، فإنّ النتيجة واحدة ، لأنَّ الصوت(يا جوختي) صوتٌ نابعٌ- في حقيقة الأمر- من داخله ، وليس مفروضا عليه فرضا من الخارج. بعبارة أخرى، إنَّ مأساة الإنسان الفلسطيني تلازمه في حله ، وترْحاله، وترافقه أنّى ذهبَ ، وحيثما استقرّ . فالأسى عنده حتميٌّ ، وليس وفقا للظروف.

وفي قصة له أخرى بعنوان "لو كان إبراهيم هناك" ما يفصحُ عن أجواءَ مشتركةٍ بيْنَ القصة والرواية الوحيدة التي كتبها بعنوان: "الذهاب إلى بيت لحم " .

فهو يسترجعُ أيام سقوط القرية(المالحة) بأيدي الصهاينة الإسرائيليّين . وما تم تضخيمه من أخبار المذبحة التي نفذتها عصابات الأرغون والهاجاناة في دير ياسين على مقربة من البلدة ، مما اضطر الأهالي إلى الهروب، وترْكِ منازلهم خشية انتقال المذبحة ،واتساعها لتشمل قريتهم، لأنَّ الدور ، مثلما يقولُ بعْضهم لبعض، بات دوْرَهم هم، ليذبحوا ذبْحَ النعاج. الكلّ ولى الأدبار، إلا جدة الراوي (أم جاد الله) والدة (إبراهيم) الذي اختفى من سنواتٍ قليلة، ولا أحد يعرف أين هو، حتى الرجل المتخصّص بفتح(المندل) الذي يظنه منضماً للثوار الذين يقاومون الإنجليز، ويقاومون المشروع الصهيوني ببنادق عتيقة شهدت الحرب العالمية الأولى، لا يعرف أين هو . أم جاد الله هذه ترفضُ الانصياع لمَطلب الهاربين ، وزيادة على ذلك تتهمُهم بالجُبْن، والخوْف من اليهود (الهَمَل) مع أنها تستطيع بالحجارة التغلبَ على عشرين رجلا منهم، فيقولون لها : ولكنّ هؤلاء اليهود يملكون دباباتٍ، وأسلحة فتاكة ، رشاشة ، وأوتوماتيكية ، وليسوا هملا مثلما تظن.

وعلى أيّ حال تبقى الجدة، ويتفنَّن الإسرائيليون في إلحاق الأذى بها إلى أنْ تموت بعد وقت قصير، وما يتذكرُه الراوي هو آخرُ كلماتٍ لفظتها ، وهي " لو كانَ إبراهيم هناك" أيْ أنّ إبراهيم ابنها لو كانَ موجوداً، ولم يغادر القرية، لما حدث ما حدث، وربما لقنهم درساً لن ينسَوْهُ . وهذا هو محض اعتقاد المرأة الذي عاشت عليه، وبه (أم جاد الله) على الرغم من كثرة أبنائها الذين اختفوا.

فالمؤلفُ يُقدّم لنا – في قصته هذه - نموذجاً للمرأة الحديديّة ، التي تذكرنا بنموذج أم سعد في رواية غسان كنفاني الموسومة بالعنوان (أم سعد) مع اختلاف في السّياق.

على أنَّ رسمي أبو علي يقدم لنا في مَوْضع آخرَ، من الأعمال الأدبية، رباعيّة قصصيّة لافتة للنظر، مُسْترعية للانتباه. فهي تتألف منْ نماذجَ جيّدةٍ حبذا لو أنَّ الكاتبَ كرّرَها في قِصَصٍ أخرى. ومنها يتّضحُ أنَّ المؤلفَ لو ركز جهْده على كتابة القصة القصيرة جداً، لحقق فيها من النجاح، والتفوّق، ما لم يحققه غيره.

ثمة أربعة أشخاص في الرباعية كلُّ واحدٍ منهم نموذجٌ قصصيٌّ مُسْتقلٌّ عن الآخرين ، وله حكايته الخاصَّة .. لكنّ القصَص الأرْبعَ تجْمَعُها فكرةٌ واحدةٌ هي الضجرُ من رتابة الحياة المملة اليوميّة ، فالأولُ يريدُ – زيادةً على ممارسة رياضته اليومية- انخراطَ العلماء في بحْث لتحويل لون مياه البحر من الأزرق الضارب للخُضْرَة إلى اللون البنفسجيّ مثلا ، بدلا من انخراطهم في الأبحاث الخاصة بتصنيع القنابل العنقودية، والنووية، والهيدروجينية ، وغيرها من أسلحة الدمار الشامل .

والثاني يصرُّ على إسعاد الآخرين على الرغم منْ أنّهم لا يحسّون به أبداً، فعندما يُلقي عليهم السلامَ يتظاهرُ بعْضُهُمْ بعدم السَّماع، وبعْضُهم يديرُ له الظهْر ، وبعضهم يكتفي بتحريك كتفيه، أو يردُّ عليه ردّاً باهتاً، كأنما يفعلُ ذلكَ تجنُّبا للعَتب ، ومنهمْ من يتجاوزُ ذلك فيصوّب إليه نظرةً مسْمومة جارحة. فهْو – إذاً- كمنْ يعيشُ في مَعْرَكة دائمة، والفارقُ بيْنه وبين المحارب أنه يواجه الجميعَ وحيداً ، ومع ذلك، ما إنْ يعود إلى بيتهِ ،

ويرتمي على سريره، متمتّعاً بقسطٍ قليل من الراحة ، بعْد أن ينتزع الخناجر المَسْمومة من جراحِه، حتى يستأنفَ إصراره على ملاقاة رفاقهِ منْ جديدٍ ، مصمّماً على هزيمة التعاسة، مهما كانَ الثمن.

وأما الشخصُ – النموذج – الثالثُ ، فهو أقربُ إلى أبطال القصص القصيرة جداً، التي تنتهي بمفارقة بارعة تفاجئ القارئ؛ فبعد أن يتحدث إلى الطفل ذي السنوات الثلاث، عما لديه من عصافير، وقطط ، وأفيال ، عارضاً عليه الذهابَ معه ليُريَه تلك الحيوانات، يكتشف أنّ الطفلَ ، بالرغم من رغبته الشديدة في رؤيتها، لا يأمنُ على نفسه ، مجيباً : يجبُ عليَّ أنْ أخبرَ أمّي أوّلاً.وهنا يجهشُ الراوي – البطل – بالبكاء: " وبكى قلبي".

والأقصوصة الرابعة تشبه الثالثة من حيثُ أنها نموذجٌ متقنٌ للقصة القصيرة جداً.

فالبطلُ فيها يتوق للحبِّ ، وعندما يُحدّقُ في السّماء ، وتبتسم له بحنان، ترسل إليه بخيطٍ من المطر المتوهج بأشعة الشمْس ، وبدلا من أن يسارع لمعانقة السماءِ، مثلما هو مُتوقَّعٌ، يفاجئه شعورٌ بالحياءِ ، فيختبئ في غرفته .

وهذه القصص الأربعُ – في رأينا- تسودها أجواءُ التمرّد على رتابة الحياة اليومية، الأليفة، وما تسبّبُه للشخوص من شعورٍ بالقلق، والتوتر، والمَلل، وفي الوقت نفسه: التوْق للتغيير، وإلى حياة أكثر سعادةً، وتنويعاً، وتغييراً ، وأكثرَ ألفة، وأقلَّ عداءً ، وحقداً، وإحساساً بانعدام الأمان.ولكنْ ليس ما تدعو إليه القِصَصُ هو الذي يجعل منها أعمالاً جيدة، بل المُعوَّل في ذلك على البناء الفني المتقن . فقد انتهت كلٌّ من القصص الأربع ، بمفارقة تدهشُ القارئ، وفي الوقتِ ذاتهِ أبقتْ على الخيط الفنّيّ الرفيع الذي ينتظمُ أجواءَ النماذج الأربعة واضحاً، وماثلا للعيان، وهذا قلَّ أنْ يُوفّق إليه كاتبٌ ممَّن يزاولون كتابة القصة القصيرة جداً..

ومن القصص التي وُفّقَ فيها رسمي أبو علي مثلما وُفّق في الرباعية، قصته الموسومة بالعنوان" العودة إلى البيت " التي يعود تاريخ كتابتها إلى الأعوام 1983-1987 وفيها يتّحد الواقع بالكابوس. فمن العبارة الأولى :" بدأ الأمر كله في ذلك البيت الصغير ، الذي سكناه بعد طول طواف منذ خروجنا من قريتنا القريبة من القدس عام 48 . "(ص 121) يرسم الكتب قوسا أوله في زمَن الطفولة، وآخرُه في الحاضر ، حيث هو يتلمس خطاه باتجاه بيته الذي يقيم فيه بعمان.

وبعد أن يكتشف ما وقعَ من تغيير في البيْت، والحيّ، وفي مخيّم(ضاحية) الدُّهيشة، وفي بيت لحم، حيثُ كلُّ شيءٍ قد تغيَّر تغيُّراً كبيراً .. يتذكر أنه قدْ تأخر هو وابنه عنْ زوجته ، ولا بدّ أنها في غاية القلق بسبب هذا التأخّر . وكلما توغّلَ البطلُ – الراوي المتكلم- في دهاليز بيت لحم ، وأزقتها ، واكتشفَ جديداً ، يُحاولُ أنْ يتذكر الطريقَ إلى مَنْزله الحالي لكن دونما فائدة. وعندما تحدَّثَ إلى أحد العمال التلحميّين عن المكان، قائلا له: ولكنْ لمْ يَكُنْ في تلك الأيام ثمة عمالٌ، ولا أكوامُ حطبٍ ، يُخاطبه الآخر: أية أيام؟ قال : عندما كنت طالباً قبل ثلاثينَ سنة. فيقول له العامل : ثلاثونَ سنة؟ لقد ذهبتَ بعيداً. خلال هذه الفترة تزوّجْتُ وأنجبْتُ وتستطيعُ أنْ تقولَ إنّني الآنَ رجلٌ سعيدٌ . هل هذا الصغيرُ لك ؟

وهكذا يتجه السارد في أكثر من اتجاه : اتجاه يُغْرقه في ذكرياتِ الطفولة المعذبة في الدّهيشة، واتجاه يذكرُهُ بأيام كانَ فيها طالباً في الكلية العلمية الإسلامية في عمّان. واتجاه آخر يذكره بزوجته القلقة بسبب تأخره عن العودة إلى البَيْت. واتجاه آخر يضعُه في دائرة السؤال، وهو : كيف يهتدي للعودة إلى بيته، وسْطَ هذه الأمكنة المتغيّرة التي لا يَسْتطيعُ المَرْءُ فيها الاهتداءَ إلى مؤضع قدَمَيْه .

وفيما يرى النائمُ يُبْصر الراوي المتكلمُ جمْعاً من الرجال ذوي (القنابيز) وهم يهمُّون بذبْح عدد كبير من الخراف ،كأنّ في الأمر عيداً، أو حفلَ عرْس، فيدبّ الفزعُ في الطفل ، وحين ينهمر النهار، وتتلاشى الظلمَة، يتكشفُ المشْهَدُ عن صرْح شامخ منَ المَرْمَر الإسْطواني كتبتْ عليه بلغاتٍ مختلفةٍ عبارة " الحبُّ هو طريقُ العودة إلى البيت" وتبعاً لذلكَ يكتشفُ الراوي أنَّه لم يعدْ تائهاً ، فلا ريْبَ في أنها تنتظرها داخلَ الصَّرْح.

وهذه القصة ،كالتي سبقتها ، نسجَ فيها الكاتب حكاية (كابوساً) مما يراه الناس في نومهم ، وجعل المنام – إذا ساغ التعبير- أكثر دلالة على واقع الشخصيّة (المتكلم) من اليقظة. وإذا صحَّ أنّ الأدبَ نوْعٌ من أحلام اليقظة day dream مثلما يذهب فرويد Freud فإنّ رسمي أبو علي ،في هذه القصة ، يُقدّم لنا نموذجا تطبيقيا يُعَبّرُ فيه عن علاقته بالمكان تعْبيراً يبدو في ظاهره من نتاج اللاوعي. . لكنه في حقيقته لا يختلفُ بتاتاً عنْ أيّ نصٍّ أدبيٍّ واعٍ، بدليل أنه ربط بين أجواء الكابوس وأجواء روايته الذهاب إلى بيت لحم، مما يؤكد - ثانية - أنّ أعماله القصصية، وروايته، تشكلان متنا سردياً واحداً ناتجا عن وعيه التام بقضية شعبه وبلده فلسطين.

ترى ما الذي ترمزُ إليه هذه الرؤى ؟ وماذا يعني المؤلف بالصَّرْح المرمريّ الذي تنتظره فيه الزوجة؟ القصة في حاجة إلى مؤول يتقنُ تفسيرَ الأحْلام ، ويتقنُ الرَّبْط بيْنَ الرموز وما تومئ إليه وترْمي. ولا ريْبَ في أنَّ القارئ العاديَّ يفتقرُ لمثل هذه المهارات، ناهيكَ عن الدارس المتخصَّص.

فضاء السيرة:

تتضمنُ الأعمال الأدبية هذه رواية واحدة سبقت الإشارة إليها في غيْر مَوْضع ، سبب الإشارة هو أنَّ الأجواء التي تسود بعض القصص تتكرَّرُ في الرواية الموسومة بعنوان الذهاب إلى بيت لحم.

تقوم رواية رسمي على سرْد الذكريات التي تروي بتفصيلٍ دقيق بَعْض ما جرى في العام 1948 في قرية الكاتب، وهي قرية(المالحة) التي تقعُ على مقرُبَةٍ منَ القدس ، ويستوفي – فيما يشبه التمهيد – سرْدَ ما جرى في الأشْهُر التي سبقتْ النكبة، ثمّ الأيام العصيبة التي تلت النزوحَ من المالحة ، والذهاب باتجاه(كرزَة) والقلعة، وبرك سليمان، والدّهَيْشة،وبيت لحم، وأخيرا اللجوء إلى عمّان. يَسْرُدُ ذلكَ بتفصيل يذكرُنا بالكثير من كتب المذكرات التي تحدثت عن الفترة ذاتها، سواءٌ تلك التي كتبها شعراءُ، من أمثال: محمد القيسي في كتاب الابن ، أو روائيون من أمثال فيصل الحوراني في كتابه الوطن في الذاكرة، أو رشاد أبو شاور، أو فاروق وادي ، أو محمود شقير ، أو غيره.. وغيره.

نقول هذا على الرغم منْ أنَّ مثلَ هذا الوَصْف للكتاب يُقصي عنه طابَعَ الرواية ويُقرّبُه من أدب السّيرة. ولا أرى ما يمنع أنْ تعدّ الذهابُ إلى بيْتَ لحمَ جزْءاً من سيرة المؤلف.

وهو لا ينكرُ ذلك أبداً ، ففي الصفحة ذات الرقم 268 يروي لنا كيف أخذ البطل الراوي يتعلم حرفة (الدقاقة) ويبدي مهارة في ذلك دُهشَ لها المحترفونَ على الرَّغم من صِغَر سنّه : " شاهدني أحدُ الدقيقة، وأنا أميلُ بالشوكة عند الضرْبِ على طريقة المُحْترفين ، فابتهجَ ، ودعا الجميعَ ليشاهدوني ، وبشّر الوالدَ قائلاً :

- انظر يا أبو رسمي، إنَّ لولدك مستقبلا باهراً في هذه المهنة.

ولكن يديّ كانتا قد تشققتا ، ولم أستطع النوم لليالٍ طويلة. "

فهذه الفقرة ،وهذا الحوار، يثبتان، بما لا يَدَعْ مجالا للشكِّ ، أنَّ الراوي المتكلم في "الذهاب إلى بيت لحم " هو المؤلفُ نفسُه، رسْمي أبو عليّ . وبتتبُّعنا لسائر الحوادث نزداد اقتناعاً بأنّ الكاتب يسرُدُ لنا ذكريات الطفولة المعذبة في نمَطٍ روائيّ . وحين يقتربُ من الحدث الحاسم في تلك المرحلة من حياته، وهي ترك بيت لحم، والذهاب إلى عمّان، يختتم ما يعدُّه رواية بالعبارات الآتية:" لقد بقينا في بيْتَ لحمَ أرْبَعَ سنواتٍ ، ثمّض ذهب والدي إلى عمّانَ بَحْثا عن عمل جديد ، فلحقنا به في العام 1952 ولكنَّ تلك رواية أخرى." ص 289. وهذه الخاتمة تؤكدُ ما سَبَقَ ذكرهُ من باب التخمين، وهو أنَّ هذه الرواية لا تختلفُ عن كتب السيرة، والمُذكرات .

فالذهابُ إلى بيتَ لحْمَ تخلو من الشخصيات الروائية إذا جاز التعبير، وإن كانت تحتوى على شخوص حقيقيين، مثل الأب، والأم، والجدّة، والسارد الذي هو الشخص الرئيس ، وآخرين كثر. والزمن فيها تتابعيٌّ، لا يتضمَّنُ ما يُضفي عليه شيئا من خواص اللعبة الروائية. ورؤية الكاتب للمكان رؤيةٌ جيّدة تبَرْهنُ على امتلاكه قدراتٍ بنائية لو أنه ضاعف جهوده في باب الرواية، وعَكَفَ على تطوير أدواته التحليليّة، والسردية. وترتيبه لما تتضمنه مذكراته من حوادث ترتيبٌ يخْضع لمتطلبات الزّمن التاريخيّ لا أكثر ولا أقلّ. ولهذا كله أظنّ تصنيف هذا العمل في مقام السِّيَر أولى من تصنيفه في مقام الرواية.

إلى فضاء الشِّعْر :

لا ريبَ في أنَّ لرسْمي أبي عليّ ولعاً بالشّعْر، وكتابته ، ولأنّه لا يَميلُ إلى الشّعْر ذي الوزن العروضيّ المنضبط بموسيقى البُحور، والقوافي، فقد وجدناهُ يتجه منَ البداية إلى ما يُعْرَفُ بقصيدة النثر. وقصيدة ُالنثر- هذه- من الأنواع الأدبية المُولدة، المستحدثة، التي لم يقلْ فيها النقد الأدبيُّ العلميُّ- لا المجامل - رأيه حُتّى هذه اللحظة ، وإنْ حقق بعضُ أصحاب قصيدة النثر بعْضَ الشّهْرة عن طريق التحكم بوسائل الإعلام الأدبيّ، والثقافيّ، لا عنْ طريق الجوْدة فيما يكتبون. وذلك شيءٌ لا يُؤمَنُ استمراره، ولا يضْمَنُ بقاؤهُ، واسْتقرارُه. فقد يأتي يوم تتواري فيه هذه القصيدة مثلما توارى الموشحُ من الشعر العربيّ بعد ازدهار، وتألّق، وارتقاء وتفوق، ظن الجميع - معهُ - أنّ في الموشَّح يَكْمُنُ مستقبلُ الشعْر العربيّ في قديمه والحديث.

ومع ذلك نجدُ في أشعار رسمي النثرية تألقاً لا نجدُه في شعْر غيْره، ففي قصيدة يقولها في رثاء شاعر فرنسي، ما يستوقفنا لنتأمّلَ طريقته في بناء الوَحْدة بجُمَلٍ وكلماتٍ غير مترابطة ، ولا تتواصلُ بحروف عطف، أو ما يشابه ذلك:

أنا ممتلئ بالناس

الأشياء؟
ربما
فيما بعد..

فهذا مقطعٌ من المرثيّة يثيرُ الأسئلة لدى القارئ أكثر مما يُنْبِئُ عن إجاباتٍ، فَمَنْ همُ الناس، ولم الأشياءُ، ولمَ علامة الاستفهام، وكيف تحوّلَ الخبرُ إلى (ربّما) وإلى (فيما بَعْد) فالنظامُ الذي تقومُ عليه هذه الوَحْدَةُ نظامٌ شعْريٌّ بلا ريْب .وفي قصيدة أخرى بعنوان ذات مقهى نجدُ أبا عليّ ينْحو منحى منْ يَسْتخدم المفارقة، أو التناقضَ الظاهريّ :

رجلٌ وحيدٌ
غليونه صمْت
ما منْ أحدٍ يتحدَّثُ معي
ولا أنا

فقد يتقبّلُ القارئُ ، وفقا لمساق النصّ، أنّ المتحدث لا أحدَ يتكلم إليه، فهو وحيدٌ جداً، وغليونه صمْتٌ ، لكنّ قوله ولا أنا شيءٌ لا يتوقعه القارئ ، فهو مُحتاجٌ إلى أنْ يتحدّثَ مع نفسه لكنه لا يتحدث. وتلك غاية الشّعور بالوَحْدة. قد تفتقر قصيدة ُالنثر لجماليّات اللغة الشاعريّة، فلا إيقاع، ولا جرْس ، ولا تفكيرَ بالصُّورةِ. غيْرَ أنّ هذا لا يَسْمَحِبُ على نصوص رسْمي قاطبةً، فهذا مقطعٌ من قصيدة له بعنوان" مِسْمارُ الليل " يقولُ فيه:

في ليالٍ كثيرةٍ
كهذه الليلة مثلاً
أفتشُ جيوب قلبي
عن قطْرةٍ أخيرةٍ منَ الشِّعْر
فلا أجدُ شَيْئاً
عندها أحسُّ بأنّني ذلكَ المَقْعَدُ الفارغْ
الذي يَضُخُّ اللاشيءَ
وأنا كذلك.

فجيوبُ القلب ، والقطرة الأخيرة ُمنَ الشّعْر ، والمَقعَدُ الخالي الذي يضخُّ اللاشيء، تعبيراتٌ تعْدلُ بلغة النصِ النثريّ إلى لغة الشّعْر التي تقومُ على المَجاز والانزياح والاستعارة.وفي ذلكَ ما فيه من أدواتٍ فنّية تعوّضُ ما فقده النّصّ بخلوّهِ منَ الوَزْن . فالوزن وحده ليسَ شِعْراً. وإنما هو نظمٌ ، وفرْقٌ بيْنَ النّظْمِ والشّعْر.

صفوة القوْل أنَّ لرسمي أبي عليّ خبرةً لا تُنْكَرُ في كتابة القصة القصيرة ، ومِراسا لا يُتجاوزُ في كتابة القصة المكثفة جداً.وهو يَسْتطيعُ كتابة الرواية ، غيْرَ أنَّ عمله الوحيد جاءَ مُلتبساً بالسيرة ، مختلطا بالمذكرات، لا

مَوْضعَ فيه لنقاءِ النّوْع الرّوائيّ، وذلك لا يُقلل من قيمته الفنّية ، والأدبية. وهو ، فيما يتعلق بالشعر: يوفق تارة ، ويخفق تارة أخرى، غير أنه – بالإجمال- يقدم لنا ما لا يخفى أثرهُ الإيجابي في قصيدة النَّثر .

وليتَ الكاتبَ يركزُ جُهودهُ على نوْع مُعيّن منْ هذه الأنواع الأدبيّة ، فقدْ كانَ حريّاً به أُن يفعَلَ، ليكونَ عطاؤه فيه أكثرَ تفوّقا، وتميزاً، وأكثر وفرةً وغزارة.

رشاد أبو شاور قاصًا روائيًا

لفتني إلى رشاد أبو شاور (1942- 2024) المرحوم هاشم ياغي، وكان قد لاحظ تتبعي لمجلة الآداب البيروتية بإشراف الراحل القاص الروائي سهيل إدريس صاحب الحي اللاتيني، والخندق الغميق، وأصابعنا التي تحترق، فقال منوها لقصص رشاد أبو شاور إنه كثيرا ما يلاحظ تكرار هذا الاسم في أعدادها. مع التنويه لقصصه باقلام كتاب ونقاد معروفين: كصبري حافظ، ورجاء النقاش.

ولم يطل بي الوقت حتى قرأت له في أحد الأعداد قصة مكثفة قصيرة بعنوان العصافير، وهي إحدى قصص المجموعة ذكرى الأيام الماضية. فأعجبت بما فيها من الشاعرية، ومن الرمز، ومن التكثيف، بحيث لا يستطيع أحد أن يسقط منها جملة واحدة، إلا وتترك ثغرة، ولا أن يضيف لها كلمة أو نصف كلمة إلا وتشوه السياق، وتعكر صفو الاتساق.

ومع الأيام تعرفت بالكاتب رشاد أبو شاور في لقاء ضمنا مع عدد من الكتاب والشعراء كناجي علوش وعلي فودة وخليل السواحري ومحمد القيسي وسمير الشوملي وآخرين كثر جمعت بينهم السياسة، وفرقتهم الأيام، والأماكن. ثم لا أدري كيف التقيت به بعيد سنوات طويلة لأكتشف أنه يقيم هو وعائلته بعد رجوعه من تونس في منزل ابتناه في الحي المعروف إداريا باسم طارق، وهو الاسم المستحدث لحي عماني عرف على الدوام باسم طبربور.

وكنت اتخذت من هذا الحي مقرا لسكني مع عائلتي، وكانت المسافة ما بيننا ليست كبيرة، فهي لا تتطلب أكثر من خمس دقائق بالسيارة. وشرعنا نعمق هذه العلاقة يوما بعد يوم حتى غدا تبادل الزيارت بيننا فرضا أكثر منه سُنَّةً. وزدنا على هذا التبادل المحلي للزيارات أن غدونا رفيقي زيارة لمنزل شيخ الأدباء والنقاد والمحققين المرحوم إحسان عباس في منزله في موقع الدوار الرابع على كثب من مستشفى الخالدي مقابل الفندق المعروف باسم هلا إنْ Halla Inn وأصبحت تلك الزيارة مع التكرار شبه أسبوعية. فهو يأتيني لمنزلي ثم نذهب معا وفي تلكم اللقاءات كنا نجتمع بخيرة من الكتاب والأدباء والمترجمين من بينهم على سبيل المثال مريد البرغوثي وخيري منصور ود. إبراهيم السعافين ود. محمد شاهين ود. صدقي حطاب ود. عبد الجليل عبد المهدي ود. ياسين عايش ونادرا جدا د. حسين عطوان وفي إحدى الزيارات النادرة التقينا بالمرحومة الدكتورة سلمى الجيوسي وبصاحب دار صادر للنشر. وفي أخرى أكثر ندرة التقينا بابنته نرمين وبزوجها الفنان حلمي التوني.

وفي الأثناء أطلعني المرحوم رشاد على ملفٍّ يحتفظ فيه بما كتب عنه من مقالات. واقترحت عليه أن أختار منها ما يتراءى لي أنه ذو قيمة بحثية، ونقدية، وننشره في كتاب. وقد سعد كثيرا بهذا الاقتراح. ولم تمض إلا

أسابيع حتى كان الكتاب معدًا للنشر، ثم لا أعرف بعد ذلك من أمر الكتاب إلا أن الناشر الكيالي نشره في طباعة أنيقة بغلاف عليه صورة الكاتب. وكان صدوره في العام 1999.

أفدْتُ من المادة التي قدمها لي من أجل نشر الكتاب، ومن المجموعات القصصية التي قدمها لي على سبيل الإهداء، في وقت متأخر عن الصدور، والروايات التي كانت ماتزال بحوزته، وكتبتُ دراسة جديدة نُشرت في مجلة عالم الفكر الكويتية وهي بعنوان رشاد أبو شاور الرؤية والتشكيل الفني.

أعماله القصصية

نشر رشاد أبو شاور ذكرى الأيام الماضية في بيروت عن دار الآداب 1970 وفيها نماذج مستمدة من أجواء النكسة 67 و ما قبل عام 1948 ففي :"بنادق عتيقة" يشكو بعض رجال مخيم النويعمة من قلة السلاح وعدم توافر الذخيرة. وفي أخرى" زمن النابلم" يلاقي سائق المرسيدس العمومي حتفه وهو يحاول النجاة بأسرته والوصول بها إلى الضفة الشرقية من النهر. أما " ذكرى الأيام الماضية" فيجمع فيها مقاومة الراهن إلى مقاومة الماضي، فيتذكر أبطال القصة الشهيد (أبو علي) تاركا زوجته أم علي لتقيم في مخيم جباليا بعد النكبة، لكن ابنه عليا يواصل النضال مسترددا بندقية أبيه التي اشتراها قبل استشهاده؛ فقد يحتاج إليها ذات يوم.

وإذا انتقل القارئ لمجموعته الثانية بيت أخضر ذو سقف قرميدي 1974 فسيجد الكاتب يدلف، أو ينتقلُ، لمرحلة جديدة هي العمل الفدائي، مع التحول في الوقت نفسه لأسلوب آخر في كتابة القصة والاقتراب بها من روح الشعر. ففي القصة التي حملت المجموعة عنوانها طفلان يرسمان بيتا ويحلمان بالعودة إليه فتقصفها طائرة صهيونية لإحباط الحلم، فتتناثر الألوان، وتطير الأوراق، وتستقر الجمجمتان متباعدتين مثل برتقالتين ذابلتين. وفي" الشجرة" يتخلى الكاتب عن الشخصية، بمفهومها المعتاد، ويقترب بالقصة من قصيدة النثر. وفي " حالة حب " نجد تداخلا لافتا بين الواقع والحلم. وفي "منشور سري" يلجأ الكاتب لتقطيع القصة لمقاطع، ولوحات سردية، يفرق بينها بعنوانات فرعية مثل "حدث في إسبانيا"، و"أسماء الفلسطيني الحسنى". وهذه القصة ذات التركيب الجديد يستعيد فيها أجواء ثورة القسام عام 1936 وفي "الأشجار لا تنمو على الدفاتر" 1975 يواصل اتباع هذه الطريقة في كتابة القصة، وهي طريقة اثنى عليها أحمد دحبور في دراسته لها. فهي نقلة نوعية في مشروعه القصصي، لأنه فيها يستخدم للمرة الأولى الرموز التي استوحاها من عالم الأطفال. أو من التراث، مثلما نجده في قصة اغتيال المتنبي، وقصة عكا والإمبراطور؛ ففي كل منهما استعاد بعض ما هو شائع، ومتداول في تراثنا الثقافي. واتكأ في بعضها على شخصيات كطارق بن زياد، وتيمورلنك، وجلال الدين شاه في قصة الذي مات، فهو نموذج للمحارب الذي لا يستسلم. أما في قصته "عكا والإمبراطور" فيعيد كتابة حكاية معروفة عن نابليون الذي تراجع جيشه مهزوما أمام أسوار عكا. فهي – أي القصة – تعدو كونها تفسيرًا جديدا لحكاية قديمة، وتغدو ها هنا تحريضا وتمجيدًا لما هو صمود ضد العدوان.

وأجواء مجموعته القيمة " مهر البراري" الصادره في بيروت 1977 لا تختلف عن هذه الأجواء، وتعد مجموعته بيتزا من أجل ذكرى مريم 1981 أكثر مجموعاته نضجًا، وتفوقا، على رأي الكثير من الشهادات والدراسات التي تناولتها كدراسة نزيه أبو نضال، وأحمد دحبور، وزياد أبو لبن، فالساردُ فيها يعبر عن أساه لمقتل مريم وفي

أحشائها طفلها المنتظر. ولذا يشعر منذ رحيلها بشعور المنتظِر وإحساسه. يدلف إلى مطعم ليتناول قليلا من الطعام، ويطلب قطعتي بيتزا. فيعجب(النادل) ويسأل عما إذا كان ينتظر أحدًا. فيجيب أنتظرها من سبْع، بل من عشر سنين، وربما أقضي العمر كله منتظرًا. فكلُّ ما آمله هو أن تصيبني رصاصة ولو طائشة تلحقني بها في أقرب مخيم. يقول هذا متذكرا حامدًا الذي يحمل البندقية ملتحقا بالشيخ عز الدين.

انتفاضة في قصص

ومن مجموعاته اللطيفة التي حظيت بإعجاب جبرا إبراهيم جبرا " حكايات الناس والحجارة " 1988 فهي قصص تنقلنا لأجواء انتفاضة غزة في ديسمبر 1987 ففيها لفت النظر إلى تكثيف القصة القصيرة، والاقتراب بها من القصيرة جدا. ومزيتها كثرة الحوار، وبعضها تقتصر على الحوار كقصة ارحلوا، والمعلم، والوطني، والإعدام، والفيلسوف. واستحوذت مجموعته "الضحك في آخر الليل" 1990 على اهتمام كثيرين كشمس الدين موسى، وصبري حافظ، ومحمود الريماوي، وصلاح عبدالله، وحسن حميد، ونزية أبو نضال، الذي وازن بينها وبين رواية طيور الحذر لإبراهيم نصرالله، فكاد يؤكد أنها مأخوذة عن قصة رشاد التي تروي من باب التغريب والتعجيب حكاية الجنين الذي يمتد انتظار الأم له نيفا وعاما، مما استدعى زيارة الطبيب الذي يقرر على عجل إجراء عملية قيصرية، فالجنين يتمتع بصحة جيدة، وقد فاتت أشهر على موعد الولادة. سمع الجنين الحوار فانطلق لسانه في الكلام، رافضا الخروج من الرحم حتى بعملية قيصرية، مؤكدًا أنه لا يوجد ما يشجع على الولادة. فالحياة خارج الرحم مليئة بالضغوط، والقيود. إذ سمع ما سمع من أحاديث متكررة ومتواترة عن الحدود والمطارات والسجون والموت والقتل، فقرر ألا يغادر عتمة الرحم.

عشق المكان

ومن مجموعاته التي تستأثر بالإعجاب، وتستثير الفضول، سفرُ العاشق 2009 ففيها تتجلى شدة عشق الكاتب للمكان. فالمكان والإنسان وجهان لقطعة النقود الواحدة، أو وجهان مختلفان للورقة إذا قصصت أحدهما قصصت الآخر. ومن القصص التي تؤكد هذا قصة حبوبية أبو ياسين، فقد كان السارد قد تعرف على هذا الرجل الذي يبيع هذه الحبوبية في مكان بدمشق، هو الساروجة. وبعد ثلاثين عاما من مغادرة الشام عاد السارد ثانية بهدف الزيارة، ولكنه لم يجد أبا ياسين. بل وجد فتىً أمام قدر الحبوبية الذي يتصاعد منه البخار في الصباح. فسأله عن أبي ياسين، فقال: أبو ياسين توفاه الله ياعم. أعطاك عمره. فتتوالى الذكريات، وتنصهر في القصة مقومات الحكاية؛ الحدث، والراوي، والشخصية أبو ياسين، والحبوبية، والمكان: ساروجة الشام، والغرفة الصغيرة المستأجرة، مالكة الغرفة، وابنتها العانس، والموقع الأليف، ومظالم الشيخوخة التي تتكدس على الجدران، وملامس السطوح، والأبواب العتيقة، تلك التي يتحسسها ويتقراها بيديه، والدموع تنفطر من عينيه حنينا وتوقا لذلك الماضي الذي أضحى في ثنايا الغيب.

رواياته

أما في الرواية فقد صدرت روايته الأولى، وعنوانها أيام الحب والموت عام 1973 وفيها ينحو منحاه في قصصه القصيرة من حيث النظرة الشمولية لقضية فلسطين، بدءا بالتصدي للهجرة اليهودية قبل العام 1917

وبعده، ومرورا بثورة العام 1936 و 1939 و1948 ودخول ما يعرف بجيش الإنقاذ العربي، فالنكبة التي تمت على أيدي هذا الجيش الذي بدلا من أن يهاجم تل أبيب اتجه نحو الخليل، فحكاياتُ المقاومة مرورًا بتداعيات نكسة يونيو – حزيران 67 وما تلاها من انتفاضة غزة في ديسمبر 1987 وانتفاضة الأقصى عام 2002 مع التركيز في هذه الرواية على قريته ذكرين التي وقعت في أيدي المستوطنين، فيما كان عبد القادر الحسيني يرتقي شهيدًا في معركة القسطل على كتب من القدس.

وفيها يستخدم الكاتب أبو شاور الراوي كلي العلم، وشخصيات من عشائر العواونة، والمخاتير، وعملاء الإنجليز، واعتمد تقنيات عدة : كالتذكر، والاسترجاع، والتنقل من مكان لآخر لإبراز الطابع، أو اللون المحلي، واعتمد الحوار مقتربا فيه من لغة الحديث اليومي بين الشخوص.

أما رواية البكاء على صدرالحبيب 1974 فحظيت بالكثير الجم من الإعجاب، ونوه لها كل من محمد حسين عبد الله، ومصطفى عبد الغني، وكلاهما من مصر، ونبيل سليمان من سورية، وإبراهيم السعافين وخليل السواحري، وعبد الرحمن بسيسو، من فلسطين، وأحمد محمود دحبور وهو مغربي غير الشاعر المعروف. وقد أعد عنها رسالة لنيل الماجستير. ونوه إليها حمدي السكوت في كتابه ببليوغرافيا الرواية العربية تحت رقم 735 وذكر بعض ما كتب عنها في الدوريات.

زوايا النظر

تعد تلك الرواية نقلة نوعية قياسًا بروايته الأولى، فقد عمد فيها لاستخدام تقنية زوايا النظر أي Points of View التي شاعت بعد صدور رباعية الإسكندرية للورنس داريل. واستخدمه غائب طعمة فرمان في روايته خمسة أصوات، ونجيب محفوظ في ميرامار، وغسان كنفاني في رجال في الشمس، و يوسف القعيد في رواية الحرب في برّ مصر. واضطر رشاد لاستعمال هذا البناء دون غيره نظرا لتباعد آراء الشخوص في التنظيم واختلافها. فبعض الشخوص يمثلون الفئة الفاسدة في الثورة. وبعضهم يمثلون الفئة النقية التي تسعى لإحداث ثورة في الثورة. ومن الشخصيات التي تدعو لهذا في الرواية خليل الذي يعرف (بأبو الخل) وقد انتحر احتجاجا على ما يسود التنظيم من انتهازية وفساد. وكان قد شارك في معركة الكرامة في مارس 1968 وغيرها من العمليات الفدائية، ولكنه انتحر حين تأكد أن تصحيح المسار أمرٌ مستحيل فآثر الموت على الاستمرار في مهزلة الثورة والثورة المضادة.

في العشاق1977 - وهي روايته الثالثة - يختلف الأمر اختلافا كبيرا. لأن معظم المجريات تقع في المحتل من أرض فلسطين عام 1967 ولذا وجد فيها محيي الدين صبحي - أحد الذين كتبوا عنها - ما ينبئ عن سقوط الضفة بيد الاحتلال قبل وقوعه، بمعنى أن رصد الكاتب للواقع بلغ من الدقة مبلغا يستخلص منه أن سقوطها شيء حتمي وليس احتمالا فحسب. ولكن الشبان في أريحا سرعان ما نظموا أنفسهم وانتشرت خلايا المقاومة في مخيمات النويعمة وعقبة جبر وعين السلطان. فهي تبعا لهذا تقدم رؤية شاملة تسلط الضوء على الأسباب وتفسر النتائج، وتصف المقاومة من الداخل في بناء طبيعي ترتب فيه الحوادث، وتبوَّب، على وفق وقوعها في الزمان والمكان.

أما روايته الرابعة " الربُّ لم يسترح في اليوم السابع" فبناها على عبارة وردت في سفر التكوين وهي قوله: (ثم فرغ الرب في اليوم السابع من عمله، فاستراح).فهي رواية تروي حكاية " الخروج" على رأي محمد إبراهيم لافي من بيروت للمنافي في تونس، وغيرها من البلدان. وعلى الرغم من تنويه عبد الرحمن مجيد الربيعي بها، وإشادة عبد الرزاق عيد في سوسيولوجيا النص الروائي 1988 بها، وفاروق عبد القادر في أوراق من الرفض والقبول 1993 ومصطفى عبد الغني في الاتجاه القومي في الرواية العربية، على الرغم من ذلك كله، أرى فيها أضعف رواياته، لكونها أحاديث، ومواقف تروي حكاية الرحلة من شواطئ بيروت إلى تونس، مرورا ببعض الموانئ، بباخرة تحميها البوارج الأمريكية والفرنسية، تتخللها حوارات تدينُ هذا الفريق من المقاومة، وتبرئ فريقا آخر، في مسعى لتصفية الحسابات، وهو مسعى يثير سؤالا: فمن يصفي من؟ علاوةً على أن المشاكلة بين السفينة التي غادر بها المقاومون بتلك التي عاد بها أودسيوس في الملحمة الإغريقية المعروفة إلى إيثاكا، وتاه في الرحلة نحو عشر من السنين، لقي فيها الأهوال، مشاكلة مفتعلة لا تشبهها في الافتعال إلا عنونة إحدى الروايات بأنا يوسف يا أبي، وهو عنوان قصيدة لمحمود درويش، مع البون الشاسع بين عنواني القصيدة والرواية التي تتحدث عن إرهاب داعش وأخواتها، فأين الشبه بين الأمرين؟

انتفاضة في شبيبيك زينب

وفي عام 1993 نشر الكاتب رواية بعنوان " شبابيك زينب" وقد جعلها مقصورة على أجواء الانتفاضة التي شملت قطاع غزة والضفة الغربية وما وراء الخط الموسوم بالأخضر، وإن كان في حقيقته أسود لا أخضر. تجري معظم وقائع هذه الرواية في نابلس والقدس وما بينهما من قرى. والشخصيات فيها متعددة أبرزها زينب التي تقوم بدور بارز في توزيع المنشورات والمقاليع على شبان الانتفاضة وثوارها، على الرغم من أن خطيبها يقضي محكوميته في السجن لاتهامه بالتحريض. ويصوّر الكاتب تزايد التوتر في المدينة، وبصفة خاصة في يوم الجمعة الذي شيعت فيه جنازة أشرف داود، وثلاثة آخرين. وأصيب فيه ناصر الهواش – لا الهباش- ونقل إلى المشفى في حال ميئوس منها طبيًّا. يحدث ها هنا تحولٌ في السرد، إذ يتدخل طرف آخر ممثلا في (يهيل) يهودية تبحث عن متبرع بقلب لشقيقها المصاب فيرشدها أحد ماسحي الجوخ لناصر الهواش. وتجري مساومات هي في رأي العائلة رخيصة، ويتدخل السماسرة إلا أن التنظيم في نهاية المطاف يأبى أن يوضع قلب جريح فلسطيني لآخر صهيوني بحجة أنَّ في الأمر عملا شبه إنساني.

وفي العام 2012 صدرت له رواية ببيروت عن دارالآداب ،بعنوان "سأرى بعينيك يا حبيبي". وهي رواية يتناول فيها موضوع الإرهاب، والجهاديين. ففيها عائلتان بدويتان من الأردن إحداهما كسرت الحاجز وانتقلت للحياة في عمان. والحياة في المدن ليست كغيرها في البوادي، فالتغيير أوجب على والد نجمة إرسالها للمدرسة، وهذا ما يعترض عليه عمها الذي حافظ على مقامه البدوي. نجمة تعرفت على سلمى وهي طالبة، وأخذتا في تبادل الزيارات للدراسة معا. شقيق سلمى، واسمه سامي عرف نجمة، وفي ضوء هذا تدخل صخر ابن عم نجمة، ودبت فيه نار الغيرة، فاراد منعها من الذهاب للالتقاء بسلمى. وهنا تعمقت الخلافات بين الأسرتين. فصخر الفاشل، الغيور، الشرير، الشرس، يحاول منع نجمة من زيارة سلمى. وما إن ادرك نجمة البلوغ حتى سارع والد

صخر لمراجعة أخيه طالبا البنت نجمة لابنه صخر: " بدنا البنت يا أخي" وباءت محاولات أبي حسن والد نجمة في التأجيل، أو التأخير، بالفشل الذريع.

وأيا ما كان الأمر فإن زواجهما اصطدم بالكثير من الإشكالات، وتحول صخر إلى سلفي ملتحٍ ينعت الآخرين بالكفرة الفجرة. ويتضح بعد أن وصف نجمة بالعاقر، أنه عقيم، وكان قد تزوج من أخرى من تياره بهدف الأولاد، ولكنها سرعان ما اكتشفت هي الأخرى أنه عقيم. ولأنه صاحب مشكلات فقد وقع في تنافر مع شقيقته وطفا، وأراد منعها من الذهاب للجامعة، وعندما لم تستجب لتهديده رشقها بماء النار ليشوه وجهها، وكان له ما أراده. وهذه الرواية التي سلك فيها الكاتب مسلكه في رواياته المتقدمة في تتبع الحوادث تتبعا يتفق مع مسارها الخطي زمنا ومكانا تستمد قيمتها من موقفها اللافت من قضية الجهاد والجهاديين. لكنها من حيث البناء الفني لم تكن موفقة، ويبدو أنه تعجل في نشرها. فالشخوص أنماط مطلقة، فالشرير شرير فقط وكذلك الطيب طيب فقط. واللغة فيها الكثير من الافتعال. وثمة وقائع يرويها الراوي مما لا يتقبلها العقل السوي، ويأباها المنطق المعقول، والمقبول، كقيام صخر مثلا بإتلاف وسائل الاتصال من تلفزيون، وما شابه، بحجة أنها مفسدة.

الرواية والسيرة

بعد هذه الرواية نشر رشاد عن دار الآداب رواية أخرى بعنوان وداعا يا ذكرين(2016) تبعتها رواية أخرى عن دار الشروق بعنوان الحب وليالي البوم(2018) وثالثة بعنوان ترويض النسر 2019. والروايتان الأوليان إحداهما تتمم الأخرى, ففي " وداعا ياذكرين " يبدأ الحديث عن القرية التي أخرجت منها عائلته في العام 1948 ويروي التفاصيل التي تصور تمسك الأهالي بالبقاء إلا أن المجازر والمذابح التي تعرضوا لها أجبرتهم على النزوح جريا على الأقدام، أو في شاحنات خردة. ثم يواصل رواية ما واجهته عائلته هو من إشكالات ولا سيما تلك التي تعرضت لها شخصية محمود. وهو والد المؤلف. فالرواية لا تتجاوز كونها سيرة ذاتية توقفت مليا عند شخصيات الأم والحماة والأب والإخوة والمعلم والمدرسة ومقتل بعض الأقارب، وأفراد العائلة، والملجأ أو الملاذ في المخيم. وفي الرواية الثانية " الحب وليالي البوم " يواصل سيرة الأب الذي انضم في الأولى لعصبة التحرر الوطني، وهي نواة الحزب الشيوعي الفلسطيني، وبعد اللجوء إلى الأردن، والإقامة في جبل النصر، والسفر إلى الشام، تزوج من امرأة أخرى. ومن يقم بقراءة الرواية الثانية بعد الأولى، يؤلمه أن الحياة لم تمهله بعض الوقت، لتكملة السيرة، فكان من المتوقع أن يروي في الجزء أو في الرواية الثالثة سيرته بعد سيرة أبيه، ولكن الأجل لم يمهله إلا قليلا، عليه رحمة الله.

---

*للمزيد انظر كتابنا رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، ط1، عمان، الخليج للنشر والتوزيع، 2024. وانظر ص 556 من هذا الكتاب.

زياد أبو لبن قاصا

زياد أبو لبن كاتبٌ، وناشط ثقافي متعدِّد الجوانب. فأول كتاب صدر له كان بعنوان المونولوج الداخلي في روايات نجيب محفوظ. وهو فيما أحسبُ، وأظنُّ، رسالة جامعية استحق عليها درجة الماجستير في اللغة والأدب. وقد نشر بعده غير قليل من الكتب التي تجمع بين النقد الأدبي، والتوثيق. ومنها كتابه الأطفال في قصص يوسف أبو رية رحمه الله. وله كتب ثلاثة بعنوانات متشابهة صدرت في سنة واحدة 2004 وهي بالترتيب: رؤى نقدية في القصة، ورؤى نقدية في الرواية، ورؤى نقدية في الشعر. علاوة على كتاب في قضايا النقد والأدب 2006 وما بين النقد والأدب 2007 ونقود أدبية 2011 ورؤية النص ودلالته 2019 وكشاف منشورات وزارة الثقافة من 1966 – 2013 وهذا العنوان يحتاج منه إعادة نظر؛ ذلك لأن وزارة الثقافة استحدثت في العام 1976 وأول وزير ثقافة هو المرحوم الشريف فواز شرف، فكيف وقع المؤلف في هذا الوهم؟ وكان الأولى به أن يقول في العنوان كشاف منشورات وزارة الثقافة ودائرة الثقافة والفنون .. التي كانت قبل عام 1975 تابعة لوزارة الإعلام. ومهما يكن من أمر، فإن هذا الذي وقع فيه من الأمور الشكلية التي لا خطأ فيها ولا زيغ. وقد أصدر في العام الحالي 2025 تتمة لهذا الكشاف يشمل الإصدارات من العام 2013 إلى أيامنا هذه.

وفي مجال التوثيق جمع الكثير من الحوارات التي أجريت مع عدد من الكتاب في الأردن، وفي فلسطين. وقام بجمع مقالاتٍ، ودراساتٍ، لبعض النابهين في الأدب، وأعاد فيها النظر تنقيحا وتبويبا وأصدرها في كتب. وتوقف لدى الدراسات التي كتبت عن الشاعر عز الدين المناصرة- عليه رحمة الله - ونشرها في كتاب بعنوان " الحداثة الشعرية عند عز الدين المناصرة".

أبو لبن قاصا

وفي القصة نشر أبو لبن مجموعته الأولى، وهي بعنوان "الحَسَد" وهي للأطفال 2003 بعدها نشر مجموعة أخرى للأطفال بعنوان " وفاء الأصدقاء " 2009 ويبدو أنه سئم الكتابة للأطفال، فنشر بعد مجموعته هذيان ميت 2006 مجموعة أخرى أبي والشيخ 2007 وبينها وبين التي تلتها إحدى عشرة سنة " ذاتَ صباح " 2018 وأخيرًا نشر مجموعة مثيرة للجدل بعنوان أنفاس مكتومة 2024 في 74 صفحة تتضمن تسع عشرة قصة، وهذا يعني، أو ينم - فيما ينم عنه ويعنيه – أنها من القصص المكثفة جدًا.

الكبار والصغار

ولكن، مع هذا القصر، يلاحظ القارئ أنها تخاطب الكبار، وتخاطب الأطفال معا. ففي القصة الأولى، وهي بعنوان " أنفاس مكتومة " يسلط الضوء على طفلين هما ابتسام وعمر. وهما شقيقان ويسلط الضوء أيضا على الأم التي تقوم بواجبها البيتي (فتحمم) الطفل عمر الذي بدا لشقيقته عاريا أو شبه عار تظهر عورته، وهو يلهو، ويتحرك ويدور في الحوش مثل نحلة تدهشها الزهور المنداة، فيما هي الأخرى تدور، وتلهو، ولا ترفع عينيها عن عمر، والأم تنهر الصبي تارة، وتنهر البنت تارة أخرى، فيما كانت أشعة الشمس تسقط على ذراعها البضّ الذي انحسرعنه الكم، وعلى الفخذين اللذيْن انحسرت عنهما حواشي الثوب الذي ترتديه. وقد باعدت ركبتيها لتضع بينهما الطشت الذي سيستحم فيه الصبي.

فجأة ينتقل بنا القاص، فإذا بابتسام كبيرة، ومراهقه، تفكربالحبّ، وصبي آخر يرمي إليها بوردة حمراء في إشارة غير مقصودة لعيد الفالانتاين: عيد الحب. وتخفي الوردة في جيب مريولها المدرسي. لكن الحكاية لم تقف عند هذا، فقد بقيت تتمنى رؤية الشاب الذي رمى لها بالوردة كي تشكره بابتسامة فيها شيءٌ من العِشْق الذي يردّ الروح.

أحسبُ أنَّ هذه القصة من النوع الممعن في البساطة، ولكنها بساطة بعيدة عن السذاجة، ولا تخلو من رؤية شبه نفسية لما يدور في نفوس الفتيان حين يبلغون ميعة الصبا، وسنّ الشباب، أو يكادون. بيد أن القارئ قد يَعْجَب أشدّ العجب لهذه السرعة في تطوير القصة، ونموّ الشخوص. فلو أن الكاتب أمْهَل كلا من ابتسام، والصبي التلميذ صاحب الوردة، الذي يذكرنا بحكاية فدوى طوقان، رحمها الله، بَعْض الوقت، وذكر فيما يذكره عنهما من تفاصيل تنمّ على ما يحسب في إطار النمو البيولوجي، وبلوغ سن الحلم، لكانت القصة أكثر إقناعًا، وأحرى بالقبول من لدُنِ القارئ، هذا عدا عن أن الإشارات الجنسية التي تخللت وصف السارد للأم، لا تتلاءم، لا مع قصص الأطفال، ولا مع قصص الفتيان.

رغباتٌ محبَطَة

وفي القصة الثانية، وعنوانها في السرير، وهو عنوانٌ يتجاوب مع الرغبة في إضفاء طابع طفولي على الحكاية المكثفة فيها، يُقدم لنا الراوي شقيقين، هما: فؤاد، وفادية. وكنا نتوقع أن يكونا فادي وفادية، على وزن عزيز وعزوزة، أو فل وفلة، أو فلفل وفلفلة، ولكن المؤلف يصرُّ إصرارًا شديدًا على مخالفة توقعاتنا. فالطفلان الشقيقان تنفجر لديهما الرغبة في ممارسة الجنس مبكرًا جدًا. وهذا قد يكون متوقعًا في بعض الأحيان، ومستبعدًا في أكثر الأحيان. فيتبادل الشقيقان القبل على النمط الذي سمعاه من ثقب الباب، وهما ينصتان لصوت القبل لدى الأبوين.

قد يستغربُ القارئ هذه الحبكة استغرابا شديدًا، فيدفع به إلى القول: ما الذي يُحوج القاص لهذا التصوُّر المخالف لطبيعة الأشياء؟ وقد يتعاظم هذا الاستغراب عندما يقرِّر الطفلان فادية وفؤاد تقليد الأبوين في ما يفعلان في السرير. وها هنا قد يقول القارئ: إن هذه القصة لا يسوغ أن تُقدم للأطفال، وهي أحرى بها أن تكون قصة للبالغين الراشدين، والمتزوجين، من أمهات وآباء ممن ينبغي عليهم أن يحذروا مبيت الأطفال من

الجنسين معًا. إذ ينبغي الفصل بينهما في عُمْر مبكر. وهذا درسٌ في التربية الاجتماعية، والتنمية الخلقية، ما أحرى الناس باتباعة بدلا من استخدام العنف، والهراوة، التي تلاحق الأطفال في أزقة الحيّ من ذويهم الغيورين.

الإناثُ أولا

وقد ينجذب القارئ لهذه القصة ذات الحكاية الغريبة من حيث حرصُ المؤلف على تسليط الضوء على عالم الأطفال في أحياء، وأسر، تبدو لنا من أكثر الناس بساطة، وسذاجه، فهو يتوخّى فيما يكتبه الأحياء المُهمَّشة، والأسر المتواضعة، بعيدًا عن المجتمع المخملي، مما يفسح المجال لتساوق بيئة الحكاية – إذا جاز التعبير- مع الرغبات المُحبطة لدى الشخوص. وهذه الرغبة المحبطة تخيم على قصته الموسومة بعنوان دينا. واللافت للنظر أن معظم القصص في أنفاس مكتومة، إن لم نقل كلها، تطغى على الشخوص فيها أسماء الإناث: دينا، سعاد، ليلى، سارة، دلال، لبنى، بيسان، نوران إلخ.. مما يوحي من طرف خفي بتحيز الراوي، ومن ورائه الكاتب، للأنثى. فهو يدافع عن حقها في الحب، وعن حريتها في أن تقيم علاقة بمن تشاء بعيدا عن تلصُّص الأم.

فدينا، وقد ضاقت عليها ملابس الطفولة، لا تفتأ الأم تراقبها، وهي ترنو لصبي في مثل عمرها ضاقت عليه ملابس الطفولة هو الآخر، يلقي إليها تارة بوردة حمراء، وطورًا يلوّحُ لها بالقبلات من بعيد. ومن التركيز على الستائر المدلاة على النوافذ يتضح أن الحيّ الذي تجري فيه العلاقة شبه المحظورة من الأحياء الشعبية التي تتلوى فيها الأزقة، ويغلب فيها الرمادي على ألوان الستائر. ويصعب على العشاق من المراهقين ضرب المواعيد، لذا يطول الانتظار بدينا، وتمضي الدقائق كأنها أيامٌ، لا ساعات، على وقع خطاها المضطربة.

فيما يتضح من هذه القصة، كالتي قبلها، أن المؤلف يبالغ في الوصف تارة، وتارة يستخدم من التشبيهات ما هو شاذ. فمثلا يقول " أخذ جسدها يذوب في ملابسها كشمعة لامست شغاف الحياة " فالجزء الأخير من هذا التشبيه، أوالاستعارة، بكلمة أدق، لا يتسق مع الأول منه " كشمعة تذوب " فهي إما أنها تحترق، أو تلامس الحياة لديها شغاف القلب. وكنت قد قرأت فيما قرأته عن هذه المجموعة منشورًا في الصحف أن بيننا من يستحسن هذه اللغة السردية، مع أن جهابذة القصة، والرواية، لا يرون في مثل هذه التشبيهات، والكنايات، ضربة لا زم في السرد القصصي، فهو يُكتبُ – عادة – بلغة تقترب من الدارجة التي توهم بمحاكاة الواقع.

تعرُّفٌ وتوقع

وقد تجنب المؤلف في قصته الموسومة بعنوان ليلى ما كان قد دأب عليه واعتاده في استهلال القصص. ففي هذه القصة على غير العادة اجتذبه المكان، فوصف لنا البيت مؤلفا من غرفة واحدة لا أكثر. وليلى هذه تختلس النظر لأبيها وأمها في ركن الغرفة وهما يتعانقان في إيحاء معروف عما يفعلان تحت الأغطية. ولكن هذه الفتاة تصف نفسها بالمتلصِّصَة دون ذرَّةٍ من حياء. فهي تزعم "كنت أنظر من تحت اللحاف بطرف عيني على حركات أبي وأمي وهما يتدافعان بأنفاس متلاحقة " وهذا الاستهلال غريب لأن السارد أعلن صراحة عن تساؤلات في ذهن الصغيرة تتشابك على هيئة فروع الدالية التي تنتشر على معرش فوق حوش الدار. ولكن السارد بعد هذا الاستهلال الجريء يصف لنا بروية وتؤدة كيف أدركت هذه الفتاة (ليلى) سن البلوغ بالتركيز شيئا فشيئا على

مفاتن الجسد، وفضائح المرآة، وإخفاء هذه الكنوز عن الأخت الأصغر، والبوح للصديقة حنان التي في مثل عمرها. فتقول لها: يعني ممكن تحلمي بشاب، وتحبينه، ويصبح زوجك فيما بعد. وتنجبين منه البنات والبنين.. وأخذنا نركض في ساحة المدرسة ".

فالفتاتان: ليلى وحنان، تظنان أن الحياة بهذا اليسر، والزواج كوظيفة مدرسية يمكن للفتاة أن تقوم بها عن طريق النقل من دفتر واحدة أخرى. ولكن الفتاة التي رأت في المنام من يلامس النهدين سرعان ما تخلت عن هذه الطريقة في حلّ الوظائف، وشرعت تنتظر من النافذة لعل الذي رأته في منامها يطل من النافذة المقابلة، ولكن هيهات.

في هذه القصة – مثلما يلاحظ القارئ – ثمة لحظة تعرف، وأخرى لحظة توقُّع، الأولى وهي تتحدث مباشرة عن الجسد وكنوزه، والثانية وهي تروي متاعب الشبابيك التي أتعبها الانتظار على رأي الشاعر البتيري في عنوان أحد الدواوين.

المرآة هي السبب

والمؤلف، فيما يبدو لنا، حريص حرصا شديدا على اقتناص لحظة التعرف لدى الإناث، فكأنها قضية تؤرقه أكثر من غيرها. فالفكرة المستوحاة من حكاية سارة في القصة الموسومة بهذا العنوان هي فكرة التعرف. وذلك لأن تعرف الفتاة على بلوغ الجسد تلك الدرجة من الإثارة يتطلب ألا تلعب أو تلهو مع الأولاد، وان تمتنع حتى عن اللعب مع الصويحبات.ولكن المؤلف للأسف، وهو يروي شيئا عن هذا الحظر، يعزو السبب لشيء آخر غير العادات والتقاليد السائدة، وهذا السبب هو المرآة، فهو يختتم القصة بعبارة شديدة الأسر، قائلا" ورأت في مرآة خزانة ملابسها جسَدا متمرّدًا يخبئُ أنوثة مملوءة بالحكايات" فهذه العبارة الآسرة توجب تساؤلا؛ فالسارد أخبرنا أن الفتاة سارة اكتشفت للتو أنها أنثى، وهذا لا يتسق، ولا ينسجم، مع زعم الراوي تمرد الجسد، وامتلاءهُ بالحكايات المخبأة، ولعله أراد بها حكايات الغرام والعشق، مع أن الفتاة(سارة) لم تتجاوز الخط الأحمر حتى هذه اللحظة. نعم، تعرفت على ما يكنه الجسد من إثارة لم تجد بعد طريقها للنفاذ، وإخفاء الحكايات المتمردة، وغير المتمردة، عن أنظار ومسامع العاذلين.

وتكبر الأسئلة

ومن سارة إلى سعاد تكبر الأسئلة، وتغدو الإجابات عنها تحذيرًا من الذهاب إلى جهنم بلا حساب. فهي تسأل: لم لاينظر الله – سبحانه – لهذه الأسرة، مشفقا عليها لما تعانيه من الحاجة الماسة لشراء الملابس الجديدة، وتسديد فواتير الكهرباء. وعلى هذا النحو تعدد سعاد الاحتياجات الكثيرة من الطعام، والكساء، وكأنّ الله لم يستجب لسعاد، ولا لدعواتها، ورسائلها المكتوبة، والشفوية، فافتكر الأب – عامل النظافة – ولم يصبها اليأس. فكتبت رسالة، ووضعتها عند شاهدة القبر ظنا منها أنَّ الله سيطلع عليها، ويجيب دعوة الداعي إذا دعاه.

وبالفعل، وعلى وَفْق التفكير الساذج الذي تتصف به سعاد، رأت فيما يرى النائم ملاكا يتأبط صرة مليئة بالملابس، وكيسًا ينطوي على وجبة من قطع الدجاج. وهذه القِصّة كالقصص التي سبق عنها الحديث: رغبات

محبطة، وأسئلة محرجة، أو محيرة. والفارق هو أن القصص التي تقدم عنها الحديث كان الحبّ هو الرغبة، وها هنا شيءٌ آخر، يضارع في ضرورته الحب إن لم يكن أكثر، وهو الطعام، والكساء، وحتى الحياة، والنور، والمطر.

صفوة القول، وزبدة الحديث، أن لزياد أبو لبن، في هذه القصص التسعة عشر، غاية، وهي الإلحاح – ما أمكن – على ما تتوق له، وتتشهاهُ، الشخوص، وهم جميعا أطفال، وأكثرهم من الإناث، وقلما يجري التركيز على غيرهنّ. ولو قمنا بتتبع القصص الأخرى، لوقعنا في التكرار الذي لا نريده، والإطناب الذي نتجنبه، مقتصدين في القول، فلا نضيف له، أو نزيده.

فالكاتب عبر بحسٍّ يَقظٍ عما تعانيه ليلى، وسعاد، ودينا، وفادية، وسارة، وابتسام، لكنه تجنب فؤادًا، وعمر، في موقف نظنه منحازًا عن غير قصد، أو تنكر للآخر لا يخلو من الإنكار والجَحْد.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 23 مايو – أيار 2025

زياد قاسم روائيا

لا ريب في أنَّ روايات زياد قاسم (1945- 2007) حظيت باهتمام الكثير من الكتاب، ومن يرصد الدراسات، والمقالات، التي كتبت عن رواياته، يعجب أشد العجب لأن " الخاسرون " وهي روايته الأخيرة، لم تحظ لا بالكثير، ولا بالقليل، من الالتفات. فهذا نضال الشمالي يصدر كتابا عن تجربته الروائية فيقتصر فيه على رواياته: المدير العام، وأبناء القلعة، والزوبعة، على الرغم من أن كتابه صدر في العام 2002 والرواية صدرت في العام2000 وينشر نزيه أبو نضال ثلاثة مقالات عن رواياته، أولاها عن المدير العام، والثانية عن الزوبعة في كتابه « التحولات" (2006). وخليل الشيخ يتناول روايتيه أبناء القلعة (1993) والزوبعة (1998) في مقالتين، ويوسف غيشان يتناول الزوبعة (1994) هو الآخر، ويتناول بدر عبد الحق ابناء القلعة (1992) ويقف بنا شفيق النوباني في كتابه" عمان في الرواية العربية " عند أبناء القلعة (2013) ويكتب فخري صالح هو الآخر عن" أبناء القلعة" في عدد خاص عن الكاتب في أفكار(ع 244) (2009) وقد تناول محمد عبيد الله " أبناء القلعة "في مقال نبه فيه على صلة الرواية بالمكان: الدستور الثقافي 10-8- 2007. ولمريم جبر دراسة عن روايته الزوبعة في كتابها « التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية « (2005) ولسليمان الأزرعي في كتابه العبور إلى الحاضرة (2005) وقفتان: إحداهما عند رواية « أبناء القلعة « (ص120) والأخرى عند رواية « المدير العام «(ص 226). وتوقف شكري الماضي عند روايتين من رواياته، هما: أبناء القلعة، والزؤبَعة، في كتاب له بعنوان « الرواية العربية في فلسطين والأردن " (2003) وكتب نبيل حداد، فيما كتب عن الرواية في الأردن، فِصْلة عن « المدير العام " (2002).

ويتَّضحُ، من هذا التتبُّع، أن رواية « الخاسرون* « لم تظفر بمقالة، أو دراسة واحدة، مما يدعو للنظر فيها، والتوقف عندها، لإضافة ما هو جديد إلى الدراسات التي تدور حول الكاتب الراحل زياد قاسم.

الرواية والتاريخ

فعلى الرغم من أن الدارسَ لا يستطيعُ أن يصنِّف « الخاسرون « في عداد الروايات التاريخية، إلا أن سطوة الذاكرة التاريخية على المؤلف، وهيمنتها على الراوي، تقرّبها من التاريخ. فقد تضمَّنت إشارات تاريخية متناثرة في نحو 435 ص. ففي البدء ثمة إشارة إلى إضراب فلسطين المشهور الذي استمر ستة أشهر عام 1936 تلته إشارة

أخرى للنكبة 1948 عند الحديث عن أبي يحيى العفيف، وأسرته التي اشتهرت بالتجارة، ولم يلبث أن أشار لطباعه، وأنه لا يحب اللواء محمّد نجيب، ويفضل عليه جمال عبد الناصر، لذا فرح كثيرا بتنحيته. وتتضمَّنُ البدايات أيضًا إشاراتٍ متكررة للجنرال غلوب، وإلى الضباط الإنجليز ونفوذهم في عمان. وختم هذه الإشارات باستبعاد غلوب باشا في غرة آذار من العام 1956 وما رافق ذلك من احتفالاتٍ دوافعها الترحيب بتعريب الجيش. والانتخابات النيابية التي جرت في العام نفسه، وفوز (أبو يحيى) العفيف بمقعد نيابي، وتعيينه وزير دولة للشؤون الاقتصادية. ولم تفته الإشارة إلى العدوان الثلاثي (1956)، وما رافق ذلك من مظاهراتٍ اجتاحت البلاد تضامنًا مع مصر. وتلت ذلك إشاراتٌ متكررة لقيام الوحدة بين مصر وسورية، والاتحاد العربي بين العراق والأردن(14-2- 1958) وانهيار هذا الاتحاد إثر الانقلاب العسكري الذي انتهى بمجزرة قُضي فيها على الكثير من أفراد العائلة الملكية في قصر الرحاب ببغداد 14 تموز 1958.

ولعل أبرز الإشارات، التي تحتّم علينا التسليم بهيمنة البؤرة التاريخية على السارد، هي وقوفه عند التفجير الذي أودى بحياة رئيس الوزراء السابق (هزاع المجالي) وعدد من كبار موظفي الرئاسة، والمراجعين، يوم الاثنين 1960/8/29، واعتقال عدد من المتورطين، وتقديمهم للمحاكمة، وتنفيذ حكم الإعدام بمن حُكم عليهم حضوريًا، وإرجاء تنفيذه فيمن حكم عليهم غيابيًا، كأبي يحيى العفيف.

رواية شخوص

وعلى الرغم من هذه الحوادث اللصيقة بالتاريخ، وعلى الرغم - أيضًا- من أنها مَنَحت الرواية تصنيفا آخر، إذ يمكن أن نصنفها في روايات الحقبة، كونها تروي بعض ما جرى بين 1948 و1960، إلا أن القراءة الموضوعية تأبى تجنيسها بوصفها تاريخية، ذلك لأن المؤلف- رحمه الله- يروي وقائع عاش الكثير منها في حياته، وتلك التي لم يعشْها سمع عنها، أو قرأ ما يقوله، ويكتبه، المعايشون لها، فهو إذن لم يبتعد عن تصويره لوقائع الحياة اليومية في تلك المدة. علاوة على أنَّ اهتمامه لا ينصبُّ على الحوادث، وإنما ينصب تركيزُه على الشخوص. فقد أقام روايته على مجموعة من الشخصيات التي يتكرّر الحديث عنها، وعن الوقائع التي تمر بها، وأكثر من ذلك يتكرر وصفه التقريري المباشر لها، وتحليله لأوضاعها النفسية، والاجتماعية، والطبقية، والاقتصادية، والثقافية، فهي رواية شُخوصٍ" اخْترَعَها " المؤلف، وليس بين شخصياتها شخصية تاريخية واحدة، فأبو يحيى العفيف- مثلا- من الشخصيات التي يرصد المؤلف مسارها من النزوح إلى الأردن، حتى الحكم عليه بالإعدام غيابيًا، متتبّعا تجارته في المواد الغذائية، وتخليه عنها، وتحوله للإنتاج السينمائي، وما أنجزه من عقارات استثمارية كمركز العفيف التجاري، والمكتبة التي عهد لموفق، ابن سائقه السابق، بإدارتها، والاعتناء بمقتنياتها من نفائس الكتب، وذخائر المخطوطات مسلطًا الضوء على موقفه من السينما، ومن ثورة 23 يوليو، وتعصُّبه شبه الأعمى لعبد الناصر، وعلاقته بالمشير عمَّار، وبالممثلة الخليعة جوهرة. ودعمه لثورة مصر بالمال، فضلا عن الأقوال، وأثر ذلك في موقفه من السياسات الداخلية، وعلاقته ببعض الحزبيّين، ومناداته بتنحية غلوب عن قيادة الجيش(ص141) .

وقد تعرَّض أبو يحيى العفيف، بسبب موقفه السياسي، لإشكالات عدة، بعضها مع ابنه يحيى الذي يتابع دراسته في القاهرة، ومع الممثلة الجوهرة، ومع الإدارة في الأردن، فبعد فوزه بالانتخابات النيابية، وتسلمه حقيبة

وزارية، وإقالة الحكومة الإئتلافية (10-4-1957) وصلتْ العلاقة بينه، وبين النظام، حدَّ القطيعة، فشد الرحال إلى دمشق، والقاهرة، بصفته لاجئا سياسيًا. وانتقلت إدارة أعماله التجارية لابنه يحيى، الذي لم يكن في السياسة كأبيه. فأبو يحيى- في رأي ابنه- ناجح في التجارة، و" أرْعن في السياسة " ، فخسر، وخسر معه الجميع. صحيح أنه نجح في فتح قناة للتواصل مع أحد كبار الضباط المناوئين للحكم في عمان، وتمكن من توريد بعض السلاح في كراتين الكتب، بيد أن النتائج كانت وبالا على موفَّق، وعلى يحيى، فالأول اعتقل بعد التفجير، واعترَف بدوره فيه، وحوكم، والآخر صودر جواز سفره مرارًا، وَطُلِب للتحقيق مرارًا، وحين فكر بالهجرة إلى أميركا مع خير، اغتيل على يدي أحد أبناءِ الضحايا في رابعة النهار، تاركا صديقه خير ليبكيه، ويبكي مستقبله الفني. ورفيقه هاني ليلتجئ لأحد الأديرة في ردِّ فعل مباشر على الإحباط الذي تعيشه الشخوص: خير ونذير ونجم وحسن الشيشاني وأبو هاني وأبو الخير وأبو فؤاد الخياط وقسَّام وعثمان والجنرال والأرمني ديكران ونجلاء المكنوز وأختها لمياء وسعاد ونبيلة ووَعْد وتغريد، وآخرون لا يسمح هذا المجال لضيقه، واختصاره، بذكرهم.

فهاني العالي عُرف أبوه بنشاطه الفندقي، وقد امتلك أروع بيوت الجوفة، لكنه بُعيد أن جرت النقود بين يديه كالنهر طمع ببيع البيت، والانتقال إلى حيّ راقٍ بدلا من " الجوفة المتخلف (ص187)" في إشارة لما طرأ من تحولاتٍ على مدينة عمّان. ومع ذلك، فإن ما جرى في بغداد في تموز 1958 أحبط الكثير من مخططاته لتراجع المردود السياحي. واختفى ابنه هاني في نهاية الرواية، وعُثر عليه في أحد الأديرة.

ويتكرّر الشيء نفسه مع أبي فؤاد الخياط، الذي يقيم مع أسرته في بيت مستأجَر تعود ملكيته لأبي الخير. فقد عانى من الاضطرابات، وتراجُع الزبائن عن شراء الأقمشة، وخياطة البدلات، ولكن الحظ ابتسم له عندما تحول إلى التعهُّدات، فقد رسا عليه عطاءُ توريد الملابس الشتوية للجيش (ص213) وبعد تقلبات استطاع أنْ يظفر بمهمة الوكيل الحصري لمنتجات شركة شانتيل للألبسة النسائية، وافتتح (نوفوتيه) تديره زوجته أم فؤاد في جبل الجوفة، وما إن جرت النقود في يديها جريان السيل، حتى ساورتها فكرة الرحيل من الجوفة إلى حي آخر أكثر رقيًا، فاختارت أم فؤاد منزلا راقيا في اللويبدة، ودفعت أجرة ستة أشهر مقدمًا في إشارة لما هم فيه من الرخاء والترف.(ص301)

وقد تبع تغيير المسكن تغيير الكثير من طِباع الأسرة، وأساليبها في الحياة اليومية، وازداد إنفاقها متجاوزًا الإسراف إلى التبذير(393) ولكن هذه الرفاهية لم تدُمْ، شأنها شأن الرفاهية التي شهدتها أسرة أبي هاني، فساءتْ أوضاعُه بعد انهيار الاتحاد العربي، ووصل إلى حافة الإفلاس، فباعت زوجته ما لديها من مَصاغ، وأخيرًا لم يجدا بدًا من مغادرة البلاد إلى ألمانيا لتجنُّب مطاردة الدائنين (ص395).

أما نذير، فهو خالُ خيْر، كوّاء، يمتلكُ مصبغة على كثب من منزل صهْره أبي الخير، وقد كشف لنا الراوي عن خفـايا زواجه من أم عناد- الأرملة - التي تمتلك بعض البيوت المؤجَّرة، كانت قد ورثتها عن الزوج، ولكن هذا الزواج لم يكن سعيدًا في نظره، ولا مريحًا، فهي لا يمكن أنْ تُحسَبَ في الجميلات، ولا في الصغيرات، ولذا ظلَّ يظنُّ نفسه عازبًا، ويتمنى أن يقيم علاقات مع غيرها، وهو لا يفتأ يتطلع لطالبات ثانوية الجوفة القريبة من المَصْبغة، وأتيح له أن ينجح في علاقته بسعاد التي أوصلته للمحاكم، بعد أن لاحَتْ عليها علامات الحَمْل، وبعد

هذه الحادثة، التي سبَّبت له الكثير من الفضائح، تاب، وأطلق ذقنه، وشرع يصوم يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع، وشيئا فشيئا طغى عليه التديُّن ثم انتهى به الأمر للانضمام لإحدى فرق الصوفية؛ شأنه في ذلك شأن هاني الذي وجد خلاصه في الرهْبَنَة؛ والخير، الذي اكتشف في آخر المطاف أن الفن في عمَّان لا يُطعم خبْزًا. وأن الهجرة إلى أميركا تفتح له الآفاق. بيد أنّ ما جرى ليحيى العفيف أعاق تنفيذ الفكرة. وتبدو شخصية الخير دليلا قويًا على هيمنة البعد التشْخيصيّ لدى الكاتب، فقد نبَّه على العلاقة المتوتّرة بين الخير وأبيه، وهذا التوتر لم يفتر يومًا، فأبوه الخمسيني، الذي يميل لجارته أم فؤاد ميلا يعدها عشيقة محتملة، كثير القسوة على ابنه هذا، وهي قسوةٌ – في رأي ابنه - خاصة، وشخصية جدًا.

ولعل من الدلائل غير المقبولة على قسوته تلك أنه حزن عندما سمع بخبر نجاحه في المترك. ولما بلغه خبر اعتدائه على عذْريَّة نجلاء المكنوز مع يحيى العفيف هُرع إلى مسدَّسِه، وأطلق عليه ثلاثة أعيرة أخطأته لحسن الحظ. وكان قد قاوم رغبة ابنه في أن يكون فنانا تشكيليًا، ومنعه من المبيت مع الأسرة، فلاذ الفتى بالتسْويةِ حيث الكراكيب، وبقايا الطوبار، وقضبان التسليح المعوجَّة، والغبار، والأتربة، مع افتقارها للإضاءة والماء والأثاث. وفي هذه التسوية الموحشة استقبل أصدقاءَهُ، ومعشوقاتهِ، على أضواء الشموع، وقام بإعداد رسوماته، ومن دلالاتِ حرص المؤلف على هذه الشخصية تنقُّله بنا من الفضاء الخارجي إلى عالمها الداخلي، فقد ظل يتطوَّر عن طريق القراءة، وتتسع مداركه اتساعًا لا يتناسب مع عمره، فهو طالبٌ ثانويٌ، ويقرأ في كتب قلَّ أن يطلع عليها أساتذة محترفون، ككتب نيتشة، وتوينبي، وبرغسون، والحلاج، وشعر السياب، وأبي نواس، وشكسبير وآخرين كُثُر ذكرهم لنا الراوي .. في إشارة تنمّ على المبالغة التقريرية المباشرة في تحديد ملامح الشخوص. وقد تحرَّر من عقدة الأب حين وجد عملا لدى مكتبة العفيف التي يديرها موفق. ووجد في الحصول على دخل شحيح العتبة الأولى للتحرُّر الذاتي، والاستقلال عن سلطة الأبوين ، وما لبث أن وجد عملا أكثر ربْحًا لدى الخطاط الأرمني ديكران، ولو أن هذا الأخير ساءت أحواله في نهاية الرواية، وشاع عنه أنه غادر إلى أميركا .

تحيز ذكوري

ومن يقرأ الرواية، دون تحيُّز مُسبق، يأخذ على استراتيجية الكاتب حيال الشخوص انحيازها للذكور، وتحيزها ضد الإناث، فهو لا ينظر بعين العدل، والإنصاف، تجاه الجنسين. وتحيزه هذا لا ينسحب على مثال واحد من الشخصيات النسوية، وإنما يشمل الشخصيات عموما، باستثناء واحدة، أو اثنتين. فلا تظهر في مسرح الأحداث امرأة، أو فتاة صغيرة، أو كبيرة، إلا ولديها إستعداد تلقائي، وفطري، للسقوط. فنجلاء المكنوز تسقط في أول لقاء لها بيحيى، وخير، وتواصل هذا حتى في حياتها الزوجية مع قسّام، فهي لا تفتأ ترى في عثمان، زوج شقيقتها لمياء، رجلا أحق بالزواج منها لاقتداره على توفير الحياة الرخية.

وسعاد، الطالبة في الثانوي، تسقط لدى أول لقاء لها بنذير، ويحيى، وتعاود السقوط. ونبيلة، التي ظهرت على حين غِرَّة في أكاديمية الفنون، تغدو، بين عشية وضحاها، الفريسة التي يتنافس عليها أعضاءُ هيئة التدريس، لا سيما قسَّام، ومدير الأكاديمية، الذي يُذكِّر السابق بأن الأكاديمية ليست " كرخانة ". وقد استحوذت تصرفاتها

لاحقا على اهتمام الطلاب اهتمامًا لا يتناسب مع الدور الذي عُهدَ به إليها في الأحداث. على أن الكاتب يبدي أيضًا تركيزا على الجذور المسببة لسقوط نبيلة التي تحاول – جادة- الإسهام في حركة الفن التشكيلي بعمَّان. فهي من عائلة ثريّة بالوراثة، ومعظم أفرادها مدمنو مشروبات كحــوليّة، ومخدَّرات، وابن خالها يأبى الزواج منها قائلا لا يمكن أن يقترن بابنة ذلك السكير. ويتَّضح- لاحقا - أنَّ ابن خالها على حق، فاستعدادها للانحراف أوضح من أن يخفى. وانتهى بها الأمر، فيما يذكر الراوي، للتنقل من عشيق لآخر، والتردد على الحفلات الصاخبة، الماجنة، في الفنادق، وفي غيرها من بيوت العازبين، والمتزوّجين.. ويبهجها ارتفاع أرقام الفواتير التي يدفعها المُغرمونَ بها. وختمت هذه السيرة بدخول السجن بتهمة الدعارة. وبعد خروجها منه أصبحت العشيقة الخاصة بحسن الشيشاني- أحد أفراد الشلة- مع احتفاظها بقنوات التواصل مع عشاقها الآخرين.

أما حسن هذا، فقد دخل السجن لأسباب لا تتضح للقارئ، وخرج منه بمساعي من يُعرف باسم الجنرال الذي يدير شبكة من العملاء المتاجرين بالممنوعات. واشْتُهر – أيْ حسن- وذاع صيته بصفته أكبر مُورِّد للحشيش، والأفيون، والسلاح، بمساعدة ذلك الجنرال الذي لا تُعرف مصادر قوته، ونفوذه، على الرغم من تكرار الإشارة لعلاقته بالماسونية، ولرتبته العليا في أحد محافلها السرّية.

وبقية نساء القصة لا يختلفن عن نبيلة، والجوهــرة، ونجلاء، ولميـاء، وسعاد، ودبُّوس، والداية، والخطّابة حكيمة، وأم زهير(ومن يسميهنَّ الراوي بالنوريات) وغيرهن ممن يُدرْن بيوتا للدعارة، ويحتفظن بعلاقاتٍ وطيدة بأفراد الشلة. ولا تشذّ عن هذه القاعدة إلا اثنتان لم توفقا في علاقاتهما، وهما وَعْد- شقيقة هاني المسيحي- فقد شغفت بموفق – الذي يدير مكتبة في مركز العفيف- ولكن هذا الشغف حُكم عليه مسبقا بالإخفاق لاختلاف الدين. وتغريد شقيقة موفق التي شُغِفَت هي الأخرى بهاني.

الخاسرون

ومن هذه الملاحظ ينبغي لمن ظنّوا أن الكاتب زياد قاسم مهتمٌ في رواياته برسم صورة إيجابية لمدينة عمان في الخمسينات، أن يعيدوا النظر فيما استخلصوه، واستنتجوه، من قراءاتهم الفِجّة تلك، فالصورة التي يخرج بها القارئ الحصيف عن مدينة عمان في تلك الحقبة – إذا تجاوزنا الوضع السياسي بما فيه من قلقٍ، ومن اضْطراب – صورةٌ أخرى لمدينة غير موجودة، مدينة تطغى عليها بيوتُ الدعارة، والمقاهي التي يشيع فيها تعاطي الحشيش، والأفيون، وتجارة السلاح، والمَمْنوعات، وتكثرُ فيها البارات والحانات، والفنُّ فيها- كما الثقافة – أنصارها، والمهتمون بها قلة نادرة، فهي لذلك تشجّع المهتمين بها على الهجرة، والبحث عن ملاذاتٍ حتى لو كانت في بلد بعيد كأميركا، والنهاية المتوقعة لمن يسقطون في الرذيلة فيها هي الإفراط في التديُّن، رهْبَنةً، أو انخراطا في التصوُّف، أو الاغتيال على يديْ طالب ثأر، فالجميع في هذه الرواية- إذا أردنا التذكير بعنوانها - هم من الخاسرين[1].

---

*مستخرج من الدستور ع 27 تموز – يوليو 2018

1. للمزيد انظر كتابنا: في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008، ص ص 13 – 32

سامية العطعوط
والأدب السريالي

بعد أعمالها القصصية جدران تمتص الصوت 1986 و طقوس أنثى 1990 و طربوش موزارت 1998 وسروال الفتنة 2002 و قارع الأجراس 2008 وبيكاسو كافيه 2012 وكأي جثة مباركة 2018 تصدر للكاتبة ذات الحضور الملحوظ في حياتنا الأدبية مجموعة جديدة بعنوان قطة شرودنجر (2023).

ولمن لا يعرف من هي الكاتبة نُذكّر بمجموعتها القصصية (طقوس أنثى) التي تأثرت فيها بالاتجاه التجريبي لدى عدد من الكتاب أمثال زكريا تامر، وجمال أبو حمدان، وفخري قعوار، ومحمد طملية، لا سيما في القصة الموسومة بعنوان (قطط السيد) وما يعنيه تحول الجميع في القصة إلى قطط تموء: مياو .. مياو..[1] أي أن الكاتبة العطعوط تتبع في قصص المجموعة المذكورة الطريقة التي اتبعها طملية، واتبعها قبله جمال ابو حمدان، في بناء اللقطة القصصية بناءً يخالف ما هو سائد، ومألوف، كاسرًا بذلك توقع القارئ.

فالفتاة التي تخاف القطة عندما تولّي هاربة، لائذة، بأحد البيوت، تجده مليئا بالقطط. وعندما تقرع أحد الأبواب مستنجدة، تجد قطا شرسا أسود يفتح لها الباب. ويتكرر المشهد نفسه حين تطرق باب منزل الأستاذ لطفي، لتكتشف في نهاية الأمر أن الحي كله مليءٌ بالقطط. وهذا يذكرنا بالقصة التي يكتشف فيها الفتى عند النظر في المرآة أن وجهه وجه شيخ عجوز غضنه الزمنُ، وملأه بالتجاعيد، مع أنه ما يزال صغير السن، ذلك لأنه تعرض قبل ذلك لشبح الشيخوخة يطارده في المدينة من حي لآخر. [2] أو القصة التي وجد فيها أحد الشخوص أهالي المدينة يبحثون عن جِلَدٍ تمنع تسرب الماء من صنابير المياه.

وقد تطورت الكاتبة تطورًا كبيرًا في مدة قصيرة. ففي مجموعتها (بيكاسو كافيه) تجتاز مرحلة جديدة في الكتابة تقترب بها من الأدب السريالي. ففي القصة الموسومة بعنوان "بيكاسو كافيه" تروي على لسان المرأة ما عرضه بيكاسو، الفنان العالمي، عليها، وهو أن يتخذها(موديل) فيرسمها في لوحة من لوحاته. لكنها ترفض ذلك، وتأبى بشدة أن تكون لوحة تباع وتشترى. وتؤثر أن تظل مغمورة على أن تكون مشهورة بصفتها سلعة للغادي والرائح. على أنَّ ما ترفضه بوعيها اليقظ، وتأباه في الواقع، يتجلى لها تمامًا في ما يشبه الكابوس [3]. وهذا القالب الكابوسي يتكرر في القصة " في المقهى ذاته" فالشعور بتضخم الذات يقابله الإحساس باللاحضور عند الراوي. فللحقيقة وجهان. وفي المقهى الخشبي يعثر القارئ على صورة سوريالية عجيبة تُهنّأ عليها الكاتبة. فالمقهى نفسه مصيدة للزبائن، فضلا عن أنه كابوسٌ لهم. ومثل هذه الكوابيس تجعلنا نرى الواقع من حولنا مشوَّهًا مثلما يتراءى لنا في "كافكا والمدينة، و" أفاعي " و " شريط نانسي " و" أحدب في عمان ".

وفي مجموعتها "كأيّ جثة مباركة " (2018) تواصلُ الكتابة بهذا الأسلوب، وفي حرص لا يخفى على هذا الاتجاه. بدليل أنها في القسم الذي تطلق عليه عنوان "كـرّاسة الحرب" لا تفتأ تلقي بالضوء على رؤيتها المشوّهة (بكسر الواو المشددة) للواقع السائد المتشح بلهيب الحروب الأهلية المستعرة، والعمليات الإرهابية، التي تحيل هذا الواقع إلى واقعٍ مُفخَّخ، كسيارةٍ يقودها انتحاريٌ، في هذه المدينة أو تلك، ما تلبثُ حتى تنفجر مُسْفرةً عن عشراتِ الضحايا بين قتيلٍ، وجريح.

ما تحت القشرة

ففي قصة (خِفَّة حاوٍ) يقفُ القارئ إزاء نموذج من هذا الأدب السريالي الذي يقوم على تصوير الواقع تصويرًا يعتمدُ التشويه، والنفاذ من القشرة إلى ما تحتها، فالعبارة الأولى فيها تقول " صحونا فجأة على رائحة الموت ". تليها سلسلة من المشاهد التي ترسم فيها العطوط ملامح الحارس العجوز بمعطفه الطويل، والسيجارة، وعود الثقاب. أما الحارة التي يلقي عليها بنظره، فكأيّ حارةٍ أخرى: بيوتٌ متراصة، وأبواب خشبية موصدة بمزاليجَ سودٍ ضخمة، وفي هذه الإشارة مدلولٌ غير مباشر لدالّ يصدر من الراوي صدورًا عفويًا، بلا وعي، يعبر عما يعيش فيه سكان هذه الحارة من رعب. يساند هذه الإشارة ذِكرُ الخيالات التي تتراكضُ في العتمة، وشعور الحارس العجوز بأن قدميه مكبَّلتان في الأرض بسلاسلَ حديديّةٍ تمنعه من التصدي لهاتيك الأشباح الضَخْمة التي تتحرك بحرية في الظلمة، أو - على الأقل - التحرُّك نحوها، أو الاحتجاج بأعلى صوته، فهو حارسٌ، ولا حارس، في الوقت ذاته، بل يحتاج لمن يحرُسُه. وفي هذا مفارقة تذكرنا بتلك المفارقات التي يُغرق فيها السَرْدُ السريالي. وذلك – بطبيعة الحال- مشهدٌ آخر يعبر عن واقع مسكونٍ برعب يصلُ بنا إلى حدِّ العَجائب.

وما هي إلا ثوانٍ معدودات- لا تُحسبُ في عمر الزمان- حتى يكتشف الراوي وجود أشخاص عمالقة، (شبّيحة) يقتحمون البيوت الموصدة بالمزاليج الضخْمَة، ويخطفون الآمنين، ويذهبون بهم إلى حيثُ الساحةُ، فتجزُّ أعناقُهم، ويُعلقونَ في الريح السامة.

ويمكن القول: إنَّ ما سبق هو النصفُ الأول للقصة المرعبة، والحكاية المُلْبسَة، التي تدور متواليانها في حارةٍ، ربما كَفِل لها الزمن أن تغدو ضحيّة حربٍ لا ناقةَ لها فيها، ولا جَمَل. وفي إيحاء باستبعاد الترابط بين النصف الأول للقصة والثاني، نجد الكاتبة سامية العطوط تضع القارئ في سياقٍ آخرَ مُخْتلف، وإذا بالراوي يشمُّ رائحة الرعب فيما هو مستلقٍ على سريره، ممدود الجسم من العَياء، وفجأة يتمخَّضُ هذا (المرعوب) من رائحة الخوف عن شخص آخر بصفات تدنو به من درجة (المَسْخ) أو الشبّيح؛ فهو كثُّ الشعر، واللحية، منتفخ الوجه، دميم، تبرز منه انبعاجات شتى كفقاقيعَ لحْميّة، وعينان حمراوان، تَقْدحان شَرَرًا." وهذا النموذج السريالي للشبّيح يغادر البيت كَمَنْ يقوم بمهمة عُهد بها إليه، ألا وهي نشر الرعب بين الآمنين،على وقع الصراخ المدوّي الذي يُثْخن الليل بسكاكين حادة. وتواصل الكاتبة لملَمَة فتات المشهد: صرخاتٌ موجعة، وتأوُّهاتٌ تعتصِرُ القلب. حتى الرغبة في الاستيقاظ تجافي هذا الراوي، فلِمَ يستيقظ من منامهِ إذا كانت عيناهُ ستنفتحان على هذا المشْهَدُ الراعِب؟

على أنَّ القصة تنتهي- كما هي العادة - في الأدب السريالي، بمفارقة أخرى تمثل تناقضًا صارخًا، مع ما يتوقعه القارئ المتلقي. فهذا الشخص، الذي يؤكد استحالة الاستيقاظ في هذا الجو الراعِب، يستيقظ أخيرًا، ويغادر

سريره، ليقع بصره على الحارس، وهو يدخّن سجائره، وعلى بعد أمتار منه، أي في الساحة، ثمة سبْعَ جُثَثٍ معلقة على مقصلة كبيرة تضربها الريح، والأتربة. وفي هذا المشهد يدرك الراوي حقيقة أنَّ كابوسًا ثقيلا مروّعًا هو الواقع، فهل هو ذلك العملاق (المسْخ) الذي تمخَّضَ عنه، وغادره إلى حيث يرتكب هاتيك الموبقات؟ أم أنه هو نفسه من عاش في هذا المشهد من قبل، وارتكَبَ هذه المجزرة بيده؟ (4)

قِطةُ شُرودِنْجَر

ويبدو أن العطعوط في مجموعتها الجديدة، وعلى الرغم من تحفُّظنا على العنوان، تنتهج في كتابة القصة نهجها في (بيكاسو كافيه). مع تركيز أكثر وضوحا على الواقع المشوه. فالسيدة التي تشبه قطة شرودنجر تريد، أو كتب عليها بكلمة أدق، اجتياز حاجز قلنديا لزيارة القدس. وكانت قد أوصتها الساردة بعدم الالتفات، وتصنع اللامبالاة، وأن تضع على وجهها قناعا لا يُرى حتى لا تتعرَّض لأيّ مفاجأة. لكنها، وإن حفظت هذه الوصية عن ظهر قلب، خانتها عيناها فالتفتت فيما يشبه التحقّق من وجود من ينتظرونها على الطرف الآخر من الحاجز. وليتها لم تفعل، إذ قام الجنودُ، وسط الصراخ، بإطلاق النار عليها من خمس بنادق محشوة، فسقطت صريعة مضرجة بالدماء ليتجمد الدم في عروق من يشاهدون الجريمة، وهم ينتظرون دورهم للتفتيش، وعبور الحاجز إلى القدس.

على أن هذه القصة المكثفة، والقصيرة جدًا، لا تخلو من شخصية، ومن حدث، ومن علاقة واضحة بالمكان (حاجز قلنديا) ومن موقف يتَّشح بوجهة نظر تجمع بين التراجيدي والكوميدي في آن. وهي – أي القصة - ليست في حاجة ماسّة لهذا العنوان. ولا لتشبيه الزائرة الضحية بقطة داخل صندوق بين الموت والحياة. فهذه الزائرة تتوق، بلا ريب، لرؤية من يستقبلونها في الطرف الآخر. وهي كيانٌ بشريٌ لديه أحلامه، وآماله، وأشواقه المعقودة على تلك الزيارة. وقد جاء تشبيه المؤلفة لها بقطة شرودنجر بنتائج عكسية لم تخطر للكاتبة ببال.

ويبدو الخناق قد ضاق على الفلسطينيين في الحاجز المذكور. ففي قصة " ثلاثة فئران " تسامع أحد الشحاذين عن ثلاثة فئران عالقة في حاجز قلنديا. وأن المشهد الغريب يتمثل في أن الفئران حاولت التسلل من الحاجز إلى الجهة الأخرى، فانتبهت لها مجنَّدة ذات شعر أحمر، فعاقبت الفئران بقص ذيولها وإعادتها للجهة الأخرى. أما الساردة التي سمعت بالحكاية، فقد أخرجت سكينا، وحاولتْ أنْ تجتثَّ بها ما يتراءى لها أنه ذنَبٌ للمجنَّدة، تلك التي صرخت صرخة مدوية لينطلق الرصاص باتجاه الساردة التي فقدت إحدى عينيها بعيارٍ مطاطي. فيما أغرقت الفئرانُ في الضحك لسعادتها بما فعلته الساردة، أو حاولت أن تفعله.

مرة أخرى تقع الكاتبة في إشكالية تذكرنا بقطة شرودنجر، وما تُفضي إليه هذه الفئران، وما تنمُّ عليه من نتائج عكسية لا تخطر لنا ببال.

الأسود يطيح بهن

وفي قصة تبتعد بنا عن الحواجز، والتفتيش، وعن المجندات، والمجندين، الذين لا يقومون بمهامهم إلا والأصابع على الزناد، إلى حكاية تعالج من خلالها مشكلة إنسانية عميقة، وهي التفريق بين الناس تفريقا قائمًا على اللون. ففي السكن الجامعي ببغداد صادف أن وصلت طالبتان من إحدى الدول الأفريقية، ربما كانت السنغال، أو

نيجيرية، أو أوغندة. وهما تتصفان بما يتصف به ذووهما من حيث ارتداء الملابس فاقعة الألوان، والأحذية عالية الكعبين. أما الطالبات الأخريات من كويتية ومصرية، فشرعن يتغامزن عليهما فيما يشبه التقزُّز من نزيلتي السكن الجديدتين بسبب اللون، إلا واحدةً هي الساردة التي اختارت مشاركتهما الغرفة، على الرغم من اعتراض الأخريات، واستغرابهن.

وبالرغم من أن الساردة اختارت هذا الموقف دون ضغوط، إلا أن ملاحظاتها على الفتاتين – فيما بعد- تأتي بنتيجة مغايرة، لما كانت ترجوه من إثبات أنْ لا فرق بين أسود وأبيض ولا بين أصفر وأحمر من الناس. ففي مجريات القصة تركيز على رائحة مقيتة تنبعث من الفتاتين. وشيء آخر هو خروجهما ليلا وعودتهما في وقت متأخر، وذلك شيءٌ تمنعه تعليمات الإقامة في السكن الجامعي. وأكثر من هذا تبين أن الفتاتين تغيبان عن السكن وقتا طويلا تقضيانه في اللهو في الحانات، والملاهي، والمراقص. ولا يفوت الساردة أن تشير لشائعات تلاحق الزنجيتين، وهي شائعات تقول إنهما تأتيان أفعالا هي في عرف الناس من المحرمات. ومن المفارقات المدهشة اكتشاف الساردة - ذات ليلة - بأنّ الفتاتين مثليَّتان، وتمارسان النشاط الجنسي المثلي في أثناء نومها، واستطاعت أن تلاحظ هذا بقلق مرارًا، غير أنها تغضّ النظر عن ذلك، فلا تشي بهما لمشرفة السكن. ومن أجل غض النظر هذا تحظى بقبلة من (نامازي) إحداهما- وهي أغرب قبلة تلقتها في حياتها.

تُشعِرُنا الساردة في بداية القصة بأنها ضد التفريق بين إنسان وآخر تفريقا قائما على العرق، أو الجنس، أو اللون. إلا أن نمو القصة، ومَلاحظ الساردة على الفتاتين، يوحيان بأنها كغيرها من الناس لا تستطيع التخلص من هذا الوهم الذي منع غيرها من الطالبات من مشاركة الفتاتين الحجرة. ذلك أنَّ مَلاحِظَها مزدوجة الطابع؛ فهي تشير لتصرف سيء يصدر عن الفتاتين، لكنها لا تأباه. وتذكر ما يثير الريبة فيهما، ولكنها لا ترتاب. وكأنها تقول للقارئ: إنهما سيئتان ولكنهما محتملتان. وهذه الطريقة في كتابة القصة لدى سامية العطعوط تبرز النتيجة، أو المغزى، بأسلوب لا يخلو من تناقض ظاهري، ومن مواربة. وربما كان هذا أدْعى إلى القول: إن وجهة النظر الكامنة في القصة هي أنّ الأفارقة مثلنا، لا فرق بيننا وبينهم، سواء أكانوا سودًا أم غير سود. وكما أن لهم عيوبا لا أثر فيها للون نزدريهم بسببها، نحن أيضا لنا عيوبٌ لا أثر فيها للون، يزدروننا هم أيضا بسببها. والأرجح أن الساردة من هؤلاء الذين يأبون التمييز على أساس اللون، ولكنهم، مع ذلك، لا يستطيعون الشفاءَ من هذا الداء.

في " نرجس والحب .. " تبدو الكاتبة مبتعدةً عن أجواء الحواجز، والتفتيش، والقطط، والفئران، والزنوجة، لتفتح أبواب القصة على موضوع لطالما تناوله كتاب القصص، وهو موضوع الحب. لكن نرجس التي تؤدي في القصة دور الساردة، والموضوع الذي تدور حوله الحكاية، كانت قد ذاقت حلاوة الحب مراتٍ ثلاثا، وهذه هي المرة الرابعة. والمرة الرابعة فيها الكثير من السخرية، لا لأنها تصف الحب بالغبي غباءً شديدا، وأنه لا يجيد الحساب ولا الهندسة ولا الجبر. فالسخرية آتية من كون نرجس، وصديقتها، مدعوتين لحضور أمسية شعرية ، وقد حظيتا بحسم معقول على أسعار تذاكر الدخول، فكأن الشاعر صاحب الدعوة يظن نفسه نزار قباني، أو محمود درويش.

على أن القصة تتطور في اتجاه معاكس، فعلاوة على أن الشاعر لا يشبه بحال من الأحوال أيا من الشاعرين المذكورين، فإنه متصنّع، وزائف، يُذكّر الحضور بمطربي آخر زمن ممن يمتهنون الزعيق، والنعيق، بدلا من الغناء، والقيام بحركات بهلوانية، بدلا من التوقف باحترام أنيق أمام الجمهور الذي ينتمي أفراده لذوي الذوق الرفيع. وتمتد هذه السخرية أفقيا لتشمل الجمهور نفسه، فالتصفيق الذي قوبل به الشاعر المتصنّع ضربٌ من الجنون. والأكثر إثارةً أن القصيدة التي بدأ بإلقائها – وهي رديئة بجلّ المقاييس – تتغزل بفتاة اسمها نرجس. فيا لها من مفاجأة!! وقعت إذًا هذه المعجبة بالشاعر، وبشعره الرديء، في الحب للمرة الرابعة. ومما يثير السخرية أنه لم يلق إلا تلك القصيدة. قالت لها فاتن: نعم! إنه لا يلقي في المرة إلا قصيدة واحدة. وهذا يعني أنه فضلا عن التصنع، وعن رداءة شعره (حرامي). فقصيدةٌ واحدةٌ لا تستحق مثل هذا الثمن لتذكرة الدخول.

بعيد انتهاء الإلقاء تزداد سخرية المؤلفة من صاحب القصيدة النرجسية. إذ يبدأ توقيع النسخ من ديوانه الأخير، والتقاط الصور مع المعجبات، والمعجبين. وعندما وجدت الساردة نفسها أمامه سألها قائلا أين الكتاب والصورة لكي أوقعها لك؟ تقول: لا، لم أحضر. ينتهي الجدال بين نرجس والشاعر المتفيهق بما يوصف بخفقان قلب مفاجئ، وإغماء مباغِتْ، متأثرةً بهذا العشق الذي يطرق أبواب القلب للمرة الرابعة من غير استئذان، ولا تحفّظ.

هذه القصة- فيما نرى - من أنجح قصص المجموعة " قطة شرودنجر ". لا لأنها ساخرة، ولا لأنها تفضي بالقارئ لاتخاذ موقف حاسم من أولئك الذين يصدقُ وصفهم بالمتطفلين على الشعر، ومدعي الأدب، ولكن لأنها، فضلا عما سبق، تُذكِّر القارئ بما يشيع في وسطنا الأدبي – للأسف - من مشاهد هزلية يعوزها الإخراج الجيد، والحوار المتزن، والنص المتقن، فضلا عن الأداء التمثيلي. ولعل من يقرأ مقالنا هذا يتذكر ذلك القاص الذي كلما كاد الناس ينسون روايته هبَّ لمواقع التواصل، ونشر إعلانا عن مناقشة جديدة لروايته تحت شعار" كونوا معنا ". أو ذلك الذي دعا الناس لتوقيع كتابه في المسرح الدائري، جالبا معه عددًا من الموسيقيين، والممثلين، والراقصات والراقصين، والرسامات والرسامين، وهو يتمشى على خشبة المسرح معتقدًا أنه لورنس أوليفيه [5] يؤدي دوْرَ هاملت، أو مكبث، في مسرحيات شكسبير المشهورة. وهو – على نياته - لا يعرف أنّ الحضور يستضحكون من أوهامه، ويهزؤون منه، لأنه نجح في أن يجعل هذا الضرب من النشاط الثقافي (مَسْخرة).

1.انظر كتابنا: القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994 ص28- 29

2.للمزيد انظر كتابنا: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003 ص ص 58- 59 وللمزيد انظر شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010 ص 127- 129

3.للمزيد عن هذه المجموعة انظر: مراوغة السرد وتحولات المعنى، ط1، عمان: دار الآن، 2016 ص87 ، و88، و89

4.للمزيد انظر مقالنا في القدس العربي اللندنية: كأي جثة مباركة والاقتراب من الأدب السريالي، 23 ديسمبر 2018.

5.ممثل، ومنتج، ومخرج مسرحي إنجليزي (1907- 1989) فاز بأوسكار أفضل ممثل، وعُرف بتقديمه الأدوار البارزة في مسرحيات شكسبير.

سحر خليفة
والتاريخ المشوَّش

من الأخطاء التي يقع فيها بعض الروائيين كتابة رواية لا هي تاريخية، ولا هي غير تاريخية. فقد ظن بعضهم أنه يستطيع كتابة التاريخية بيسر طالما أنه يروي فيها وقائع أصبحت مما يقف لديه مؤرخو العصر الراهن، والزمن الذي نحن فيه. وهذا شيء بعيد عن الصواب. ففي رواية أصل وفصل لسحر خليفة شيء من التاريخ، وشيء من الحاضر الموصول بالماضي، وهذه واحدة من مشكلات عدة لم يتوصل الكاتب الروائي العربي لفهمها الفهم الصحيح. فلكي تكتب رواية تاريخية بهذا المعنى، ينبغي لك أن تختار حقبة زمنية منقطعة عن الحاضر، وأن تحتوى شخصياتٍ تاريخيّة اسًما وجسما ودورًا، وأن تكون قد ذُكرت في الحوادث التي دونها المؤرخون، لا من ابتكار الكاتب نفسه، وإن ساغ له أن يضيف لهاتيك الشخصيات شخصياتٍ أخرى من ابتكاره. وأن تقع المجريات في أمكنة معروفة تاريخيًا، لا أن تكون من تخيُّلات الكاتب، ولا ضير أن يضيف لتلك الأمكنة أماكن أخرى من باب التخييل، كي لا تكون الرواية في هذه الحال صورة حرفية للتاريخ المدوَّن في كتب المؤرخين.

وعنوان رواية سحر هذه لا يوحي بأنها رواية تاريخية، كعنوان رواية نجيب محفوظ مثلا رادوبيس، أو كفاح طيبة، وغيرهما، أو كعنوان رواية أمين معلوف المشهورة ليون الأفريقي، أو أيّ رواية أخرى عُرفت في الأدب العالمي. وقد نتجاوز العنوان، ودلالاته على التاريخ من عدمه. بيد أن العنوان مجتزأ من كناية عامية يقال عن الشخص الذي لا قيمة له، لا في الحاضر، ولا في الماضي، أي أنه: وضيع الحسب والنسب : فلان لا أصل ولا فصل، أي أنه لا في العير، ولا في النفير، فما هي الحكاية؟

العائلات الكبيرة

تشير الكاتبة إلى أن الأهالي في نابلس- وهي مدينة محافظة جدًا - يؤمنون إيمانا قاطعا بأثر الأصل العشائري في منزلة الإنسان، وقيمته الاجتماعية، ونظرة الآخرين له، فإن لم ينته اسمه باسم إحدى العائلات الكبيرة، المعروفة، ينظر إليه بصفته من أراذل القوم، حتى وإن كان أرخميدس بذاته، وبلحمه، وعظمه. وهذه قيمة من القيم التي تجاوزها الناس في هذا العصر، لكن لا بأس في أنْ تذكرنا بها الروائية على أساس أنها تقدم لنا رواية تاريخية شكلا ومحوى، فلا يجوز أن يكون الشكل تاريخيا والمحوى غير تاريخي.

فزكية، وهي إحدى شخصيات الرواية، تؤمن بهذه الفكرة، وبهذا المعيار في تحديد منزلة الإنسان، ويؤمنُ بها أخوها، وأبناؤها، وحيد، وأمين، ووداد. وعندما يُتوفّى الزوج المنحدر من آل قحطان، تضطر بدافع الحاجة للعمل بماكينة الحياكة، لكنَّ أخاها يعود من حيفا، ويغدق عليها، وعلى الأبناء، بعد حرمان. ويصاهرها فيزوج ابنه رشاد من وداد. ويزوج وحيدًا- ابن زكية - من ابنته هو، رشا. وتطرد أيام الأسرة وحياتها اليومية ما بين حيفا ونابلس. وهذا بالطبع قبل نكبة عام 1948 ويستمرون على هذا المنوال إلى أن يتعرف وحيد على شيخ

الجليل، وهو الاسم الحركي أو الفني، الذي تختاره المؤلفة لإمام الثوريين الشيخ عز الدين القسام. ينضم وحيد، خلافا لأخيه أمين، للثوار، ويضطر مرارًا للاختفاء عن أعين شرطة الانتداب، وقد تعرض للسجن في (حبس الدم) قبل أن يلاقي الشيخ القسام نحبه في حُرْش (العَمْرة) بيَعْبَد.

فلاحون

أما وداد، فقد تاهت بها السبل، وضاقت بها الحِيَل، لأن زوجها الطائش(رشاد) تزوج من أخرى، فتضطرها الحاجة لبيع ما لديها من مصاغ لتنشيء مع عليا صالونا للتجميل، بيد أن عليا فتح الله عليها فَخُطِبت، ووئد المشروع في مهده. أما روزا الأمريكية، فتأتي من آخر العالم لتنشيءَ مدرسة زراعية باسم أبيها (خضوري) تضم طلابا عربًا ويهودًا. غير أن المشروع تعثر، فأنشأت بدلا منه كلية للتمريض، نظرا لمعارضة وايزمن، وبن غوريون، وأخيرًا جابوتنسكي. وتنتهي الرواية بمحاصرة كل من روزا، وليزا، والحاكم الإنجليزي، السير آرثر، في السرايا بالقدس، ومعهم أمين، وواصف، والمخرجُ الأمريكي، وآخرون فيما يشبه الإعلان عن قيام الدولة العبرية، لتذهب تضحيات الفلسطينيين هباءً منثورا. لأنها في رأي السارد المؤرخ - ها هنا- انتفاضات عفوية، ساذجة، مرتجلة، تفتقر للتنظيم والوعي، والصدق. والذين قاموا بها فلاحون، يفتقرون إلى الأصل والفصل مثلما جاء على لسان زكية في سياق مختلف. ويتضح أن شقيقها، وإسحق شالوم، يعملان معا في تهريب السلاح، وتزويد المستوطنين به، فقد سمع وحيد من يقول له:" خالك مسكين، وأهبل، يتعامل مع اليهود، ويؤمّن لهم السلاح ليقتلوا به الثوار، وأن رشادًا، صهره، طائش، لا هو سكران، ولا صاحي[1]"

وهذا الكشف يرمز، وفي هذا الموقع بالذات، لما خفي على بعض القراء، وعلى الكاتبة، وعن العارفين بتاريخ فلسطين. وهو أن بعض الفلسطينيين أسهموا على رأي المؤلفة بتسهيل هجرة اليهود إلى فلسطين، وتزويدهم بالسلاح. تقول الساردة التي هي قناع المؤلفة " ذهب إلى الميناء فوجد خاله يأمر، وينادي من يحمل صناديق البرتقال، وتنك الزيتون، .. إذا .. هنا يحدث كل هذا. صناديق سلاح، وتهريب مواد متفجرة وتغيير ملامح فلسطين "[2].

كيبوتس عخشاف

ولإضفاء بعض المصداقية على هذا الموقف، تركز الكاتبة على زيارة وحيد وزوجته لكيبوتس عَخْشاف، ففي الزيارة يوقنان أن اليهود مثقفون، ومزارعون مهرة، فخبرتهم في الزراعة، وغرس الزيتون، تفوق خبرة العربي والفلسطيني بمئات المرات. وهم بما لديهم من تقنية يستنبتون من الزيتون في عشر سنين ما يضارع الزيتون الروماني الذي تضرب جذوره في الأرض منذ ألفي سنة وأكثر. وهذا التركيز على الفوراق الثقافية بين العرب واليهود ينتهي وفق منظور المؤلفة لما يتساوق مع المنظور الصهيوني الذي يجده القارئ في كتابات يائيل دايان، وغيرها. فعلاوة على أنهم أرقى، يتصرفون كالملائكة مع ضحاياهم الفلسطينيين، في حين أن العربي، أو الفلسطيني خاصة، بدائي لا يعرف الحضارة، ولا الحضارة تعرفه. فاليهودي الإسرائيلي طيب القلب، وهذه الطيبة تدفع برشا - زوجة وحيد، ابن المدينة الذي ليس لبّانا، ولا ابن لبّان، متأثرة بطيبة قلب سارة، إلى خلع إحدى أساورها

وتقديمها لها هدية، تقول على لسان الساردة: " فما كان منها إلا أن نزعت سوارا من أساورها، وألبسته لسارة دليل عرفان، وصداقة، وبداية عهد جديد من التفاهم، والانسجام، مثلما قالت سارة : الناس للناس[3] ".

تناقض

وفي الوقت الذي تصف الكاتبة فيه اليهود الإسرائيليين بالطيبة، والملائكية، يبرزون بخلاف ذلك، في موقع آخر. فجفيرت شالوم، التي تنحدر من أصل روسي، وبولندي، لا تخفي شعورها بالاستعلاء، على الفلسطيني والعربي، فعندما قامت بتقطيع كعكة الميلاد، وتوزيعها على الحضور، أنفت أن تقدم لوحيد وزوجته ما تقدمه للآخرين. مما أشعرهما بالخجل. وهذا شيءٌ يتكرَّر عندما يجري الحديث بين روزا والحاكم الإنجليزي عن مشروع المدرسة الزراعية بحضور وايزمن، وبن غوريون، فهما لا يجدان حرجا في تشبيههما العربَ بالدواب. وتتحول الشخصيات في هذه الرواية من موقف لآخر، تحولا سريعا، مفاجئا، دون توطئة من مقدمات أو حوافز للتغيير، فعلى سبيل المثال يتحول وحيد إلى ثائر في صفوف الشيخ القسام فجأة[4] دون سابق تمهيد بالحديث مثلا عن طبع ثوري لديه، أو تأثره بما يرى ويسمع.. إلخ.. فالإنسان لا يقبل على مثل هذا إقبالا سريعًا من غير تفكير وتردد. وإلا فهو متهوّر لا يصلح لمثل هذه المهمة، وهي السير على طريق الثورة.

خطأ التشخيص

ويتحول أمين، الطالب في المدرسة الثانوية، إلى خبير في السياسة ذي تجربة عميقة، وطويلة، فور التقائه بالشيخ، فيخاطبه بكلام لا يصدر إلا عمن عركته السياسة عَرْكَ الرحى" أنت تحرّض البسطاء وتدفع بهم للانتحار، ماذا لديهم؟ سلاح عتيق لا يصلح لصيد العصافير. ووضع دولي متحيز .. وجو عربي ممزق.. لا يعبأ بهم. أنت يا سيدي الشيخ تجازف. من يرعاكم؟ حتى القدس لا أحد فيها يهتم بكم. لماذا التضحية بلا طائل؟ لماذا الموت بلا مقابل؟ وأخي هذا، لماذا تورطه؟ [5] مع التذكير بأن من يقول هذا الكلام ما يزال طالبا في المدرسة.

ثوار أم لصوص

وليت المؤلفة تقتصر على هذا "المطبّ" وهو أقرب إلى الفن منه إلى أي شيء آخر. فهي تصرُّ، في موقع ثانٍ، على أن أتباع الشيخ القسام كانوا إما لصوصا، وإما مجرمين، أو قطّاع طرق.[6] وأن القسام سمح لهم بهذا، وامتدحهم، ولقّبَهُم بالأبطال، وبالمجاهدين. ولهذا سرعان ما انضم هؤلاء اللصوص إليه، فرحَّب بهم، واحتواهم. ومن هؤلاء الذي انضموا إليه (الزيبق) الذي اعتاد الانحراف من صغره[7] .

ويقول الراوي، في موقع آخر، واصفا أتباع الشيخ القسام وثواره :" تنظيم يضم اللصوص والمشرَّدين، وهذا ما لا يخجلون منه، لأنهم أصبحوا شرفاء، وأنقياء، بفضل الثورة والإيمان" [8] .

فعقيدة هؤلاء الثوار تساوي بين السرقة والجهاد. ومن غريب ما يلفت النظر، في هذه الرواية، حرصُ الكاتبة الشديد على تشويه تاريخ فلسطين، فالذين اعتادوا أن ينشدوا:

يا ظلام السجن خيِّمْ إننا نهوى الظلاما

باتوا، في الرواية، لا يحترمون من يُسجن، فوالد محمود – ابن الجيران- غير راض عنه، ويخجل بسببه خجلا شديدًا لكونه سُجن غير مرة [9] "خريج سجون". فالكاتبة لا تفرق بين السجن في سبيل الوطن، وغيره من السجون التي تختص باللصوص والمجرمين. وفيما بعد، عندما تنضج شخصية أمين، ويصبح صحفيا، وكاتبًا، يُظهر من الوعي ما لا يتفق مع المدة الزمنية التي مرت عليه، وفق الرواية.

الزمن

والواقع أن لدى المؤلفة مشكلة مع الزمن؛ فقد ذكرت أن وداد حامل في أول الحكاية، واستمرت كذلك حتى الفصول الأخيرة. كأن الحوادث لم تستغرق سوى بضعة شهور هي التي يتطلبها الجنين ليبلغ مستوى الولادة أي الأشهر التسعة. في حين أن الحوادث المحكية تطلبت سنوات. وهذا معروف، فثورة الشيخ القسام استغرقت بضع سنين(1936- 1939). ولم تذكر لنا المؤلفة ما إذا رزقت مولودا أم مولودة. ويتضح هذا في الحديث الذي دار بين وداد وأمها؛ فقد عاتبتها لأنها زوّجتها من رشاد، فقالت لها: ولكنك وافقتِ. فترد الفتاة قائلة: كنت صغيرة. مع أن الفرق الزمني بين هذا الحوار وزمن الزواج لا يتعدى بضعة أشهر. فهل كبرت فيها كثيرًا. ويبدو الخلط في الأزمنة كبيرا. وهذا مأزق من يحاول كتابة الرواية التاريخية، أو شبه التاريخية، فهو قد يكون ملتزما بالتاريخ، متحررا منه في الوقت ذاته. ومن دلالات التحرر من التاريخ ذكرها الخبير الزراعي الصهيوني الحنون على الفلسطينيين (كالفارسكي) الذي قدم من بولندا مكلفا بشراء الأراضي لتوطين المهاجرين اليهود، تصفه المؤلفة بالطيبة، لشعوره في الوقت الذي يخلي فيه الأراضي من الفلاحين بالقوة، بشيء من تأنيب ضمير – يا حرام!- لأنهم فقراء، ومساكين، ولهم أرواح ومشاعر، أليسوا بشرا؟ هكذا يتساءل. ومع هذا يتحمَّل ذلك كله في سبيل إسكان الإخوة القادمين من المهجر.[10]

ولا شك في أن الكاتبة تتوقع أن يقول القارئ، وقد أشادت بهذا المستوطن: كثَّر الله خيره! فهو يقر بأن الفلاحين الفلسطينيين بشر. وهو على الأقل أفضل من سيء الذكر بن غوريون، ومن وايزمن، فهو مستوطن ملائكي، فيما الآخران مستوطنان غير ملائكيين.

المعرفة بالتاريخ

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن هذه الرواية ما كانت لتكتب بهذه الطريقة لو أن المؤلفة، التي سبق لها أن أصدرت عددا من الروايات، قرأت القليل من تاريخ فلسطين الحديث، الحقيقي، وليس الرسمي الذي كتبه منافقون لم يبخلوا على أنظمة العار بالمدائح، ولم تلتزم بتقصي ما جرى في الحقبة التي تدور فيها رحى الحوادث المروية، والمتتاليات المحكية. وذلك ما فرض على التاريخ تفسيرا قسريا بعيدا عن الدقة. فإضراب الفلسطينيين الذي استمر 6 أشهر تعده خطأً. وهذا هو رأي الانتداب، وأنظمة العار في حينه. وتعُدُّ ثورة القسام أصل النكبة، وفصلها. تقول على لسان الساردة:" أشعل الفتيل في غياب التنظيم في الشارع. وخطب القادة. ووجهاء القدس، وغياب ستة أحزاب، ومشايخ". [11]

فهذه في رأيها أسباب المأساة: الإضراب، ثورة القسام، تغيب الأحزاب، خطب القادة السياسيين، المشايخ. وهو- أي القسام - من الغفلة، والسذاجة، بحيث يعتقد – فيما يرويه السارد متهكما " أن ثورته تلك ما إن

يشعل الفتيل، حتى تمتد إلى السودان والمغرب. [12] ولا يفتأ الراوي يعلل هذا الإخفاق من منظوره، ومنظور مؤلفة الرواية، لأن الثورة لم تكن للأنقياء فحسب، بل للأشقياء، وللمجرمين فيها نصيب.[13]

إلى جانب هذا المنزلق، ثمة مزالق اخرى؛ من بينها أن الكاتبة ليست على دراية كافية بالمكان الذي تدور فيه الحوادث. مما أوقعها في بعض الأخطاء. منها أن القسام وثواره خرجوا من حيفا، باتجاه يعبد، وفي الطريق يقترح الزبيق الاستراحة في مغارة مطلة على عين جالود، وفي الصباح حين أفاقوا، وانطلقوا، وجدوا أنفسهم في حرش يعبد. والمسافة بين المكانين كبيرة جدا تقرب من الخمسين كيلومترا إنْ لم تزد. فعين جالود تقع في وسط المسافة بين بيسان وقضاء جنين. أما يعبد فتقع على الطريق التي تصل بين طولكرم ونابلس. فإذا كانت وجهتهم يعبد فما الذي أخذهم لعين جالود؟

علاوة على أن الشيخ استشهد في غابة العَمْرَة على مسافة 6 كيلو مترا من يعبد، باتجاه أم الفحم. وقد واصل الشيخ القتال والنضال لسنوات قبل أن تنتهي ثورته هذه النهاية. فكان قد أعلن ثورته تلك بحيفا سنة 1929 في جامع الاستقلال، واستشهد في تشرين الثاني – نوفمبر سنة 1935 وثورته تلك كانت مقدمة لثورة أخرى تعرف بثورة الـ 36 ومعظم قادتها من القساميّين. وأورد إحسان عباس في غربة الراعي[14] رواية شاهد عيان عن هذا الرجل الجليل، لتأتي الكاتبة فترسم له هذه الصورة المنفرة، لا لشيء إلا لأن ثورته عادها الفلاحون، وهم في رأي زكية " لا أصل لهم، ولا فصل ".

علاوة على ما سبق، تتناول المؤلفة حوادث من التاريخ الذي ما يزال بعض من صنعوه، وعاشوه، أحياءً يرزقون. وهم لا يستطيعون التخلي عن الصورة الحقيقية الراسخة في الذاكرة لصالح المحكيات السردية المتخيلة، ولذا من الطبيعي أن يختلف رأي القارئ، والدارس، مع الكاتبة في تفسيرها القسْري الذي فرضته على الأحداث في شيءٍ غير قليل من التعسُّف. مما يذكرنا بالمسلسلات التي قام بعضهم بكتابتها عن شخصيات لم تمض على رحيلها سنوات: كتزار قباني، ومحمود درويش، والسياب. فالاعتراض على هذه المسلسلات يشبه الاعتراض على هذه الرواية.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 12 فبراير(شباط) 2010

1. خليفة، سحر، أصل وفصل، ط1، بيروت: دار الآداب، 2009 ،ص 173، وص 176
2. أصل وفصل، ص179
3. أصل وفصل، ص 213
4. المصدر السابق، ص 225
5. أصل وفصل، ص 226
6. المصدر السابق، ص 232
7. المصدر السابق، ص ص 231- 233
8. المصدر السابق، ص 233
9. أصل وفصل، 235
10. المصدر السابق، ص 372

11. أصل وفصل، ص384
12. المصدر السابق، ص 385
13. المصدر السابق، ص 395
14. عباس، إحسان، غربة الراعي، ط1، عمان: دار الشروق، 1996 ص80-81

سلطان القيسي شاعرا

من يقرأ الديوان الموسوم بعنوان " بائع النبي (موزاييك للترجمة والنشر والتوزيع، عمان، 2016) لسلطان القيسي، يلاحظ بيسر، ودون أدنى تردد، هيمنة ثنائية الحب والحرب على القصائد، وعلى هواجس الشاعر تماما مثلما يلاحظ ثنائية أخرى على صعيد شكلي، وهي ثنائية النظم والنثر. علاوة على ملاحظة أخرى وهي الازدواجية في لغة الشعر، جريا على ما جرى عليه واتبعه بعض شعراء فلسطين من أمثال سميح القاسم وعز الدين المناصرة. على أن هذه المقالة تقتصر على إضاءة لثنائية الحب والحرب، نظرا لما تحظى به هذه الثنائية من أولوية في أيامنا هذه التي تستعر فيها الحروب الأهلية، والقلاقل، والفتن الداخلية، من حولنا (في سورية والعراق واليمن) فضلا عن الحروب الأخرى المتمثلة في بقاء الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، والكفاح الافتراضي المستمر ضد ذلك الاحتلال المتواصل منذ العام 1948.

ففي مدخل الديوان نجد الشاعر القيسي يتغزل بالكنعانيات، وهو يعني بهذا - بلا ريب - النساء الفلسطينيات، فالأبيات تتخللها إشارات لفظية ترسم للقارئ علامات تنم عن أن الكنعانيات تعبير يقصد به الشاعر نساء فلسطين، ولو أن هذا التعبير" كنعاني، وأرض كنعان " تعبير توراتي، وقد جرى الانزلاق إلى هذا المنزلق لدى كثير من الشعراء حتى وصف بعضهم نفسه بامرئ القيس الكنعاني، مع أن الكنعانيين ساميون مثلنا لكنهم ليسوا عربا كما العبرانيون ساميون مثلنا، ولكنهم ليسوا عربا كذلك.

فالشاعر، يمجد نساء فلسطين، فهن كالحجارة في الحرب، ولكنهن عكس ذلك في الحب، يتصفن بالرقة والنعومة والليونة التي تجعل منهن نساءً طيعات، خلافا لما توحي به شجاعتهن في الحرب من غلظةٍ، وقسوة قلب، ويرشقن المحاربين عند عودتهم من القتال بالورود، وبحفيف الخلاخيل، فضلا عن رشقهم بنظرات الأعين النُجْل، فهن مثل حوريات البحر يحرسن الجمال الملائكيّ، ويصْدُدْن عن العماليق ما يهددهم من خطر بالدعوات، والغناء الشجيّ، والموسيقى، ومثل هاتيك النساء، بلا ريب، هن من يتيّمْن العشاق:

والكنعانيات من حجر حين تقع الحرب
ومن طين حين يقعن في الحب
والكنعانيات هن حارسات البحر
مؤنسات الجبل
سنبلات المرج
يسندن خطوة العماليق بالدعاء
ويغسلن قلوبهم من قسوة حين يعودون من الحرب بالغناء
ويرمينهم بالورود والأرز وحفيف الخلاخيل (ص17)

والقيسي يشدّد، ويلحُّ، على فكرة يتكرر التعبير عنها في القصائد، وهي التنديد بالحرب، فلو أتيح لهذا المتكلم في قصيدة " ذاهب إلى مجلس الأمن "، أن يعرض على المجلس ما لديه من مطالب، لكان في مقدمتها وقف الحروب في كل مكان، لأن الحرب من شأنها إحباط أمال الآباء والأمهات في تحقيق مستقبل آمن وواعد لأطفالهم، إذ لا ريب في أن كل أم، وكل أب، يريد أن يربي أبناءه، وينشئهم التنشئة التي تضمن لهم حياة كريمة في الحاضر، وفي المستقبل، أيضا، وهذا ما تحول الحروب دونه، فهم في أجواء الحروب لا يتمتعون حتى بالغذاء الصحي، ولا حتى بالأحلام السعيدة، ولا بالنوم الهادئ الخالي من الكوابيس (كأطفال سوريا):

فأحلامي،
بنيّ الذين
أرضعهم حليب الأمنية
وأسهر على تألمهم من خشب الأسرة الرخيص
أريد أن أريهم كما اشتهي
بعيدًا عن نُباح المعارك (ص31)

فهذه الحروب، التي تشتعل من حولنا، تحيل نوم الأطفال يقظة دائمة، محفوفة بالمكاره، والقلق، والكوابيس المؤرِّقة، وكأنهم ينامون على شوك القتاد، لا على أسرَّة، ويرضعون حليبا مشوبا بالأماني، لا بالرضا عن الواقع، إنهم ينشأون نشأة لا تليق حتى بالحيوان. وفي قصيدة أخرى يسلط الشاعر القيسي الضوء، من خلال الصور المتكررة، على وضع الأطفال في الحروب، فهو وضع بائس، فيما يقوم آخرون بتنظيف بنادقهم، وحشوها، استعدادًا لجولة أخرى:

وقعتْ حربٌ خلف تلال أبينا
الأطفال يموتون، ويرتفعون على رأس الجبل المتعالي أقمارا
والشهداء يموتون كذلك
والنسوة لو سال دم الوردة فوق شراشف أرض الله يمتن
والباقون سواي
منشغلون بتنظيف بنادقهم (ص45)

فالحربُ، التي لا يقتصرُ تأثيرُها على النساء، والأطفال، والشيوخ، والعَجَزة، ولا على الحجر والشجر، بل يمتد ليغدو خطرا يُحْدقُ بمصير العالم، العاجز عن مواجهة ما يصفه الشاعر بالمصائر المسعورة، مصائر يجري الإعداد لها على فراش وثير، وفي رعاية كاملة من أولئك الذي يسمّيهم الشاعر تجار السلاح، وهم فضلا عن ذلك سماسرة حروب أيضا:

أقوَمُ ما تقوم الحرب،
بشهوة عارمة، ومصير ضالْ
المصائر الضالة مسعورةٌ، وتعضّ

أقوَمُ ما تقوم الحربُ من فراشها الوثير،
يفرُّ من خطوي الحمام المسالم
ويطوقني بالدعاء تجارُ السلاح (ص71)

ولا يملك المتكلمُ في شعر القيسي بُدا من التنبيه إلى خطر الاستمرار في الحروب سنة بعد سنة، ومجزرة تلوَ الأخرى. وأما الضحايا في تلك الظلال، فينتظرون أوْبة العقل الإنساني الذي يضع حدًا لمسلسل القتل (المكسيكي)، لمسلْسَل الدموع، والحشرجات المتصلة، وسقوط الضحايا بالآلاف، إنْ لم يكونوا بما هو أكثر، انتظارًا يبدو لنا متل انتظار غودو، الذي لا يأتي في مسرحية صموئيل بيكت :

كلٌ هنا ما زال ينتظرُ
لغتي المريضة بالمجاز،
دموع أمي،
حشرجات أبي،
لفيف من ضحايا الحرب
أغنيةٌ،
تخاف رصاص حارس خوفها
كلٌ هنا ما زال ينتظرُ(ص73)

وعلى الرغم من الشعور بالإحباط الذي يحيط بالكثير من القصائد، بسبب الحرب الشعواء التي تأبى أنْ تضع أوْزارها، نجد سلطان القيسي يرى- فيما يرى الحالم - أنَّ الحرب انتهت، ولهذا يتغنى بهذه الرؤيا، ويكرر العبارة "انتهت الحرب" فيما يشبه الإلحاح على هذا البريق من الأمل الساطع، والضوء الذي يتألق في نهاية النفق:

وانتهت الحربُ
انتهت الحربُ
انتهت الحربُ مرارًا
وسيبدأ بعد قليل أستاذُ الصفِّ
درْس الترميم الوطني. (ص87)

وما يُدهش القارئ، والدارس، على حد سواء، أنَّ القيسي في قصائده يقرن دائمًا بين الحرب، بالمعنى الذي سبق ذكره، والحبّ. وقد لاحظنا هذا في قصيدة الكنعانيات، على أنه في مؤضع آخر من الديوان، أيْ في قصيدة بعنوان (لو) يعِدُ بتفكيك لغز الحرب، ولغز الحبّ معًا. فكأن ثمة قاسما مشتركا بين موقفي الشاعر من الحرب والحب، فالأول يرمز للموت بالسلاح، والثاني يرمز للحياة بما تمثله من خفقان القلوب، وارتقاء الشعر، ونمو الحياة الصغرى لتُصبحَ حياة أكبر، وأكثر سعة:

لو صرت يوما شاعرا

سأفك لغز الحرب
وأنا أحيل دبيب أسلحة الغزاة
إلى حصان راقص في زفة شعبية
واضمُّه لقصيدتي (ص99).

فالحربُ في هذا السياق تغدو ذكرى، وشعارًا فولكلوريا، لا أكثر، والسلاح يتلاشى بدبيبه، وبما يمثلة من استمرار لمسلسل القتل الذي لا ينتهي. في حين أن الحبّ الذي يَعِدُ المتكلم في القصيدة بإماطة الغموض عن ألغازه، يقرِّب الحبيب من الحبيب، قلبًا وجسدًا، ويصبح موضوعا مفتوحا للشعر على جُلّ الاحتمالات :

لو صرت يوما شاعرا
سأفكُّ لغز الحب
اقرنه بقلبك
ثم أقرن كل شعر باسمك المفتوح يا أمي
فأكبر(ص99)

وتبعًا لذلك، يرى الشاعر في المدينة رؤيا أخرى، فهي تواصل هذا الحلم، وتتطلع لزمن آخر تتراجعُ فيه الحربُ الضروسُ، وتتوقف، وتخرج من الأبواب خروجًا بلا عودة، ليبحث المحبون عن حبيباتهم في الأنقاض والخرائب، خرائب المدن التي دمرتها الحروب، والقذائفُ المتفجِّرة:

رأيت المدينة
تحمل أحلامها في حقائب ريح ضروس
وتخرج من كل باب،
فماذا أضرّ الحروبَ لو انتبهت للمساكين
أو لحبيب أضاعَ حبيبته في الخراب (ص11)

فالحربُ إذاً عدوٌ شرس للحبّ، مثلما هي عدو شرس للحياة وللعمران، ولكل باب مفتوح على الخير، وعلى العطاء الثرّ، وعلى تصريف الرياح التي تأتي بالمطر، لا بالريح الصرصر، والقحط، والموت السريع. والحب هو المعادل العكسي للحرب، فهو عطاءٌ موصول يجدّدُ الروح التي يهددها خطر الحرب، ويروي ظمأ الأرض التي جفَّفتها حرائقُ السلاح والقصف بالبراميل المتفجِّرة، وكل ما يأتي به الحب حلاوةٌ بحلاوة الشَّعْر الغجري الذي ينتشر عبر الريح مسافرًا في كل اتجاه، فالعالم كله يمكن اختصاره بكلمة واحدة تندد بالحرب العوان، وهي كلمة: أحبُّك:

علميني كيف أحمي أغنياتي
من شتات لا يملُّ الحرب بعدك
ثم قولي أي شيء قبل أن ينكسر البحر علي صوتي
مناديلُك أحلى من غيوم في الأعالي

أي شيء منك حلوٌ
فانشري شعرك فوق الروح
لميه، وقولي لي أحبّك.(ص108)

ومن يتتبع تواتر كلمة الحبّ في قصائد " بائع النبي " يلاحظ أمرين متلازمين، أولهما أن الحب يأتي في سياق ثنائي مع الحرب، فهو الرد على جل ما يدعيه سماسرة الحروب من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه يؤكد تأكيدا شديدا على معاني العطاء والخصب والحياة والتجدد، ومصداق ذلك هذه الصورة التي يبرز فيها الحبُّ كشيء مرادف للحياة، فبحضوره تكبُرُ الصبيَّة، وتتلاشى حروف الموت بما عليها من نِقاط، وينتشر العشق مشوبًا بحمرة الخدود في كلّ اتجاه:

ستكبرُ تلك الصبية
ثم تنزل كل الطيور إذا أشرعت حضنها
ستكبر تلك الصبية
ثم تنحلُّ كلُّ الفراشات لو سقطتْ بُكْلَةُ الشَّعْر
وانفلت الحبُّ في الجو من حولها
ستكبرُ ،
يحمرُّ لون الخدود
وتسقط من أحرف الموت كلُّ النِقاط (ص18)

فالحبُّ يرادفُ الخير، ويرادف الحق بالحياة، والحق بتقرير الإنسان مصيره، والحق بالدفاع عن النفس تجاه القوى الشريرة التي لا تفتأ تثير الحروب، وتبعث الإرهاب ذميمًا هنا وهناك، والحبُّ، خلافا للحرب، يستطيع الإنسان أنْ يتقنه من غير تعليم، ولا تدريب، ولا اعتياد، كالحروب التي لها رعاة يسهرون على إعداد المقاتلين، وتدريبهم، وحقْنهم بالضغائن، والأحقاد، على بني الناس، ولو قُدِّر للمتكلم في القصيدة الموسومة بـ " ذاهب إلى مجلس الأمن " أن يلتقي أعضاء ذلك المجلس، لأوضح لهمْ ما يأتي:

لم يعلمني أحدٌ
أن أغني للحبّ أو الخير
ولكنني فعلت
ذاهبٌ إلى مجلس الأمن
لآخذ حقي في الحياة
وفي تقرير المصير، والدفاع عن النفس (ص33)

فالغناءُ للحبّ مرادفٌ للاحتفال بتوقُّف الحرب، وتغلُّب إرادة الحياة على قوة الموت قتلا. فالموت حبًا خيرٌ عند الشاعر من الموت قتلا، ولهذا لا أشهى لديه ، ولا ألذّ، من أن يصعد جبلا منفوشا كالعُهن، لينادي من قمته باسم الحبيبة حتى تنقطع منه الأنفاس :

ويحالفني الحبّ
حين أمْرجُ قلبي
بين عينيك، هيا استوي للهوى
إن قلبي توزع بين قبائل غيبتك
انغرز السيف في الظهر
حين أشحْتِ بوجهك عني
استوي للهوى
ثم غنّي (ص110)

فبهذا الحب، وذاك الغناء للهوى، يطَّرد الوصال، ويتقاسم العاشقان ماءَ المحبة ، وعسل العشق، شأنهما شأن من يخوض في بحيرة من ماء الورد، في حين تهتزُّ عروش قياصرة الحروب، ومُشْعلي القلاقل، والفِتَن:

اقاسمك الحبَّ في شقة في المدينة
أقاسمك الحب في حوض ماء وورد
أحبكِ . يهتز عرش أباطرة النار
تنحصرُ الحربُ بيْن هلالين (ص113)

مختصرُ القول، وصفوة الحديث، أن ديوان سلطان القيسي " بائع النبي " ديوان تهيْمنُ عليه ثنائية الحبّ والحرب، أو الحياة والموت، أو الوجود والعدم. في أداء شعريٍّ تطغى عليه أيضا ثنائية النظم والنثر، فالقيسي لا يجد حرجا في أن يجمع بين ما يعرف بقصيدة النثر، وقصيدة الوزن، سواء منه ما يعتمد التفعيلة، وحدة وزنية، أو ما يعتمد البحر ذا الشطرين، على قلّةٍ، بيد أنه في هذا كله يطرح القافية جانبًا، فهو إلى الترسُّل في الشِعْر أقرب منه إلى التقْفيَة. وقد يلاحظ القارئ، بلا تحفظ، أن القيسي يمتلك القدرة على التحرر من النثرية، ففي إحدى القصائد، وهي قصيدة (غودو) يقدم لنا قصيدة تجمَعُ بين تراكم الصور وانتظام الوزن، وسلاسة الجرس الموسيقي، وعذوبته، وتواتر القوافي في مواضع متباعدة. غير أنه في قصائد أخرى لا يراعي الدقّة، والانسجام، فقد يخرج من تفعيلة لأخرى، أو من الوزن إلى النثر، وهذه سمة قد تشير إلى طابع التجريب في قصائده. وهو تجريبٌ تؤكده نزواتٌ منها اعتماده على الكتابة المكثفة التي تتألف فيها القصيدة من سطْر واحد، أو أسطر قليلة. والتنويع القائم على المزج بين مفرداتٍ عاميَّة وأخرى فصحى، والكتابة بعناوين غير عربيّة الأحْرف، مما يشير إلى هذا الهاجس التجريبيّ ويُؤَكِّدُه .

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 2 سبتمبر- ايلول 2016

سلمى الخضراء الجيوسي

الناقدة الشاعرة

تعد الحداثة الشعرية إحدى الإشكاليات التي عنيت الجيوسي(1925- 2023)، واهتمت بها اهتماما كبيرا. وتناولتها في غير مقالة من مقالاتها. تناولتها في دراسة عن الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل عرار. وتناولتها في بحث مطول نشر في مجلة عالم الفكر في الكويت(مج4، ع2، يوليو، 1973، ص ص 11- 53) في عدد خاص بالشعر العالمي، وتناولتها في بحث استقصائي أسهمت به في كتاب بالإنجليزية نشرته جامعة كمبردج بعنوان The Cambridge History of Arabic Literature وقد صدر بعناية محمد مصطفى بدوي عن الجامعة المذكورة سنة 1992 وترجم في جدة، وصدر في منشورات النادي الثقافي بها في العام 2002 (1423هـ) وشارك في ترجمة فصوله الأربعة عشرة كثيرون، منهم سعد البازعي الذي اضطلع بترجمة الرابع منها الموسوم بعنوان " الشعر العربي الحداثي " لسلمى الخضراء الجيوسي(ص195- 263).

والمعروف أن الحداثة الشعرية – عربيا- تأثر ظهورها بعاملين اثنين أحدهما ذاتي والآخر غيري.

فأما الذاتي، فيعزى لضجر المثقفين، وفي مقدمتهم الشعراءالمبدعون، من القوالب التي أصبحت صارمة ومتحجّرة كقوالب الجبس، وهذا ما تعبرعنه بوضوح نداءات "جماعة الديوان" التي تألفت من ثلاثة نفر هم: العقاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري.[1] وما جادت به من نقد قاس لكبار الشعراء في مطلع القرن الماضي كشوقي، وحافظ إبراهيم، وما كتبه آخرون كالزهاوي والرصافي وجبران وميخائيل نعيمة والشابي من تنظير لحركية الشعر الجديدة، وضرورة أن تولي ظهرها للأسلوب الشعري القائم على التقاليد، وتهميش المواهب الفردية.

الحداثة لدى الغربيين

أما العامل غير الذاتي، أي الموضوعي، فهو انفتاح المحيط العربي لرياح التثاقف، لا سيما في الحقبة الاستعمارية، وما جد من وقائع متغيرة على المستويين الجغرافي والسياسي بعيد الحرب العالمية الثانية، واندلاع الثورات التحررية التي تطرح أفكارًا جديدة في كل من فلسطين، ومصر، والجزائر، واليمن الجنوبي، والعراق. ونيل بعض هذه البلدان استقلالها، وانفكاكها عن المستعمر، فاستحدثت هذه الظروف أدبا جديدًا هو الذي يشار إليه، من حين لآخر، بأدب ما بعد الكولونيالية.

فالحداثة الشعرية، في رأي الجيوسي، تأثرت بالحداثة الغربية إلى جانب ظروفها الذاتية. فهي لدى الغربيين اتسمت بمناخ خاص هيمنت عليه أفكارٌ جديدة من لدن جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي The Golden Bowe ونظرية داروين التي عرَّفنا بها شبلي شميل، وفرويد الذي غدا في النصف الأول من القرن الماضي مناخًا فكريا شاملا على رأي أو دون Auden وما أضافه كل من ماركس عن الطبيعة الاستغلالية للرأسمالية، و نيتشة الديونيزي الذي أعلن نهاية السوبرمان.

وترى الجيوسي أنَّ الشعر- عموما - تأثر بهذا كله، وأصبحت غاية الشاعر القصوى هي أن يكتب الشعر بلغة جديدة، لغة رؤيوية، متحرّرة من جل ما هو قديم، وتقليدي. لذا شهدت بدايات القرن العشرين الكثير من التيارات، والمذاهب، التي ناصبت التقاليد العداء، كالتصويرية Imagism والمستقبلية Futurism والدادائية Dadaism والرمزية Symbolism والسوريالية Surrealism وقد وقفت هذه المذاهب جميعًا في مواجهة المذهبين الطبيعي Naturalism والرومانسي Romanticism .

الشعر الرمزي، والشعر الحر

وإذا كان شعراء مدرسة الإحياء: شوقي وحافظ، وقبلهما البارودي، قد اعتمدوا كثيرًا على النظم العقلاني، والاتباعيَّة في التعبير البياني، والبلاغي، والمحاكاة في الأوزان، والقوافي، فإن بعض طلائع الحداثة في المهجر كنعيمة،وجبران،والريحاني،ولفيف"مدرسة الديوان" دعوا لغيرهذا. ومهدوا بما كتبوه، ووطأوا، لظهورالتيار الرومانسي، في شعر علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، والشابي، وجبران، وآخرين.. بيد أن هذه الحركة المتوثبة - في رأي الجيوسي- لم تدم إلا لفترة قصيرة. فتركيزها على العنصر الذاتي في الشعر، وتغليب المشاعر الجوانية التي تحيل القصيدة إلى صَرَخات قلب، وضع حدًا للتيار الكلاسيكي - الجديد new classic فظهر ما يعرف بالشعر الرمزي على يدي سعيد عقل في زمن مبكر (المجدلية) التي مهَّد لها بمقدمة متأثرة بالرمزيين أمثال مالارميه، وبول فاليري. واقتفى هذا الأثر شاعران هما: بشر فارس(1907- 1963) من مصر، وبديع حقي 1953 من سورية.

وأخيرا تُوّجت هذه الحركة بمحاولات ثورية لتجديد هيكل القصيدة، ونبذ البناء العروضي المألوف. وما يترتب عليه من كتابة نسقية أصبحت لا تلائم الذوق الحديث. وهذه المحاولات تجلت في التشطير، ونظم المرسل من الشعر، الخالي من القوافي. والخلط بين وزنين فأكثر في القصيدة الواحدة. وكان الشاعر الحَضْرمي علي أحمد باكثير (1910- 1969) قد تخلص في إحدى ترجماته (روميو وجولييت) من الوزن التقليدي، معتمدًا التفعيلة الواحدة بدلا من البحر. والمؤسف أنَّ أحدًا من مؤرخي الشعر لم يلحظ أهمية ما قام به هذا الحضرمي المغمور، إلى أن ادَّعت نازك الملائكة (1926- 2007) اكتشافها لهذا القالب الوزني الجديد في قصيدتها الأولى" الكوليرا". وهو أدّعاءٌ أزعج السياب الذي بادر لتفنيده فنبه بذلك العالم الأدبي لريادة باكثير المبكرة، وحرم بذلك الشاعرة من ذلك السبق، وتلك الريادة.

أما أمين الريحاني، فكان قد ادعى في " هتاف الأودية " أن الشعر لا يقدح في شاعريته خلوه من القافية والوزن. فكتب تبعا لذلك، ونشر، شعرًا لا أثر فيه للموسيقى. وسُمِيَ هذا الذي كتبه شعرًا منثورًا. أو قصائد نثر. وفي ضوء هذه المحاولات، ظهر تيار شعري لا يكتفي بهذا اللون من التجديد، فالذين أعجبوا بمجدلية سعيد عقل، وبشعر أورخان مُيَسَّر (1911 – 1965) وديوانه سوريال، ومقدمته التي تعرّف بالمذهب السوريالي، وجدوا ما يعمق هذا التوجه لدى جورج حنين بمصر (1914- 1973) على الرغم من أنه كتب أشعاره بالفرنسية، لا بالعربية. بيد أنه – بما تراءى فيه من اختراق لغوي، وأسلوبي، غدا في ستينات القرن الماضي محور نشاط كبير، وجدل أكبر. ومن هنا بدأت تتحقَّقُ في شعرنا المعاصر نُذُر الحداثة، وبوادرُ التجديد.

مصطلح الرواد

وفي هذا السياق لا تجد الباحثة الجيوسي مناصًا من الرجوع إلى مصطلح " الرواد" الذي يطلق في العادة على من رسخوا ما يعرف بالشعر الحرّ، وهم نازك الملائكة، وبد شاكر السياب، وبلند الحيدري، والبياتي، وكلهم عراقيون. علاوة على خليل حاوي، ويوسف الخال، وهما لبنانيان. فنجاح هاتيك التجارب المبكرة أتاح لهذا الشعر الشيوع، والهيمنة القصوى على آفاق الشعر العربي المعاصر من العراق شرقا إلى المغرب. وفي المقابل ظلّ ما يعرف بقصيدة النثر يناضل من أجل أن يؤكد حضوره، ويُثبّت قدميه في ميدان التنافس، فنشر توفيق صايغ – الشاعر الفلسطيني- (1924- 1971) ديوان: ثلاثون قصيدة 1959 و معلقة توفيق صايغ 1961 ونشر جبرا إبراهيم جبرا ديوانه" تموز في المدينة" 1959، و ديوان "المدار المغلق" 1964[2].

وتستنتج الجيوسي مما ذكر أنّ الشكل أصبح هو الشغل الشاغل للشاعر العربي، فهل يعتمد في قصيته البحر، أم وحدة التفعيلة، أم يتحرر من الاثنين؟ وما موقع القافية في هذا كله؟ أتبقى موحَّدة في القصيدة من المطلع إلى المقطع، أم يعتمد تعدد القوافي، أم يتحرر منها تحررًا مطلقا، فينظم الشعر مرسلا غير معقود بقواف؟ هكذا اتضح أن تجارب السياب والملائكة، وحتى أدونيس في "أغاني مهيار الدمشقي" وتحولات الصقر" والبياتي في " أباريق مهشمة"[3] ويوسف الخال في " البئر المهجورة" وتوفيق صايغ في غير ديوان تدور في هذا المدار، وتنطلق قدمًا في ذلك المسار.

أدونيس وخصومه

على أن ثمة محطاتٍ شبه حاسمة في هذا التيار المُترجْرج، إحدى هذه المحطات " أنشودة المطر " للسياب، وقصيدة لعازر 1962 لخليل حاوي. وطابعُ هذه المحطات يظهر في تجلي الأساطير بصفتها (موتيفات) رمزية. كذلك ثمة محطات تقفنا الدكتورة سلمى إزاءها وهي تجارب مجلة شعر[4]. ويعد كتاب يوسف الخال الحداثة في الشعر (1978) محطة أخرى في طريق الشعر الحداثي، والنقد الحداثي[5]. ولا تخلو متابعة الجيوسي لهذه الحلقات من التطور، والحجاج، من وقفاتٍ تحاول فيها الوساطة بين أدونيس وخصومه شعريا، كصلاح عبد الصبور. فردود فعله تجاه نبرة هذا الأخير الخطابية تختلف عن تلك التي يجدها في نبرة شاعر حداثي آخر، هو محمد الماغوط. الذي يوظف في شعره سخرية شديدة الرهافة، وذات تأثير بالغ. وفي هذا المقام لا بد من التنبيه على ظهور تجارب أخرى لا تقل نجاحًا عن تجارب الرواد كتجربة حسب الشيخ جعفر، ومحمد عفيفي مطر. والسوري سليم بركات.

وبصورة مثيرة للدهشة تسترجع الدكتورة الجيوسي موضوعيْ الصورة والأسطورة لدى أدونيس وشعره. فالصورة عنده تتمُّ على إخلاص عميق لجماليات القصيدة " على نحو حداثي حقيقي ". فعلى الرغم من غرابتها تتعمد تشويه الواقع، بتحطيم الجسور، وإحراق السُفُن. إذ لا مناص من الوقوف إزاء مقالتين نشرهما، أولاهما بعنوان "صدمة الحداثة" 1978 والثانية بعنوان "بيان الحداثة" 1980 ففي الثانية يناقض الأولى، إذ الحداثة في رأيه لا علاقة لها بالزمن، فهي تعبيرٌ عن رفض الشعراء الأشكال الموروثة، مع التأكيد على ما يتّصفون به من أصالة وتجَدُّد، وإبداع متفرّد.

في ضوء هذا المعيار الذي يفرق بين الحداثة واللا حداثة، تزعم الجيوسي أن الشعر في سبعينات القرن الماضي انصبّ الاهتمام فيه على الابتكار المَجازي. وهذا يتضح لا في أشعار الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ فحسب، بل أيضا في شعر محمود درويش حيث المزج بين النشوة والمعاناة، اليأس والكبرياء، المقاومة والإحساس بتداعيات المجزرة، وما فيها من كوارث. علاوة على سعدي يوسف الذي تصفه بشاعر العَصْر، فشعره أحد الأسُس التي يقوم عليها شعر الحداثة العربي، يضاف إلى هؤلاء شعراء عراقيون مرهفو الحس، كياسين طه حافظ، وسامي مهدي، وحميد سعيد. فعلى أيدي هؤلاء حدث هذا التحول الحداثي الذي لم تخل تبعاتُه من شعر عباس بيضون، وقاسم حداد، و أحمد دحبور، ومريد البرغوثي.

من النبع الحالم إلى الترجمة والبحث

يُذكر أن الأديبة الراحلة كانت قد وُلدت في السلط عام 1926 وقيل 1928 وتلقت دراستها في مدرسة عكا للبنات في فلسطين، ثم في كلية شميت في القدس. وعندما انتهت من الثانوية التحقت بالجامعة الأميركية ببيروت لدراسة الأدب العربي. وبعد الشهادة الجامعية الأولى تابعت دراستها العليا في أكاديمية الدراسات الشرقية والإفريقية بلندن، ومنها منحت درجة الدكتوراه في الأدب العربي.

عملتْ الجيوسي في الصحافة لبعض الوقت قبل أن تعين مُدرِّسة في جامعة الخرطوم. ثم في جامعة قسنطينة في الجزائر، ثم في جامعة يوتا في الولايات المتحدة. وإليها يعزى تأسيس مشروع بروتا لترجمة الأدب العربي للغة الإنجليزية، بدعم من التنظيم النسائي الفلسطيني في الكويت.

أصدرت في عام 1960 ديوان " العودة من النبع الحالم " عن دار الآداب في بيروت.

ترجمت، وصنفت عشرات الكتب، من أبرزها الاتجاهاتُ والحركات في الشعرالعربي الحديث. وموسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر في مجلدين. وكتاب راشد حسين وشعره باللغة الإنجليزية. ومن كتبها الكثيرة كتابٌ في مجلدين بعنوان " الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ". وهو بالإنجليزية The Legacy of Muslim in Spain أي: إرث المسلمين في إسبانيا. وكتاب المدينة في العالم الإسلامي في مجلدين. وترْجمت عن الإنجليزية كتاب " الشعر والتجربة " لأرشيبالد مكليش. وعن العربية ترجمت نصوصًا مسرحية نُشرتْ في كتاب بعنوان Short Arabic Plays ومن ديوان " العودة من النبع الحالم" أصدرت الدار الأهلية بعمان مختاراتٍ لها بعنوان صَفَوْنا مع الدهر. وهذا غيض من فيض عطائها الثرّ، وإنجازها المتألق.

رحمها الله، وغفر لها، وعفا عنها، ولترقد روحها بسلام.

1.للمزيد عن جماعة الديوان انظر كتابنا مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003، ص ص 138- 150

2.للمزيد= خليل، إبراهيم: جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: 2001، ص ص 103- 125

3.ينظر الفصل الخامس من هذا الكتاب ص 49 وما بعدها

4. للمزيد أبو سيف، ساندي: قضايا النقد والحداثة – جماعة مجلة شعر، ط1، بيروت: 2005. وانظر كتابنا الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان: دار الخليج، 2023، ص 201

5. للمزيد= خليل، إبراهيم: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003، ص ص 189- 205

سلوى البنا
امرأة خارج الزمن

تواصل الأديبة الفلسطينية المقيمة ببيروت سلوى البنا عطاءها الروائي والقصصي. فتوالت أعمالها، ومنها عروس خلف النهر 1972 والوجه الآخر 1974، والآتي من وراء المسافات 1977 ومطرٌ في صباح دافئ 1979 والعامورة – عروس النيل 1986 وحذاء صاحب السعادة(قصص) 2010 وامرأة خارج الزمن (2011) وعشاق نجمة 2015 وست الحسن في ليلتها الأخيرة 2017 وأصل الهوى نَسْمة 2023 ومن هذا العطاء الموصول نتناول في مقالنا هذا روايتها امرأة خارج الزمن (الدار العربية للعلوم (ناشرون) بيروت.

أول الغيث:

تسلط البنّا في روايتها هذه الضوء على سلبيات المقاومة في بيروت. « بعد أن تحولت البندقية لوسيلة ارتزاق لدى كثيرين من خريجي السجون وذوي السوابق، وقبضايات الحواري والزعران. وحشاشي المصاطب في فلتان بشع ومخيف، خطف الحلم بعيدا. (ص52) ثم هي هي على سلبياتها وعيوبها في مناطق السلطة الفلسطينية بعيد أوسلو 1993. فنبيل - وهو أحد شخوص الرواية - ينخرط فيما يسمى أمن الثورة، أيْ في جهاز مخابراتي تابع للسلطة، وظيفة المجند فيه هي التجسُّس على أبناء الضفة وغزة. لذا تقول بهية لابنها نبيل» يعني راح تشتغل جاسوس ع اولاد بلدك؟ يا خسارة!! كنت شايفة فيك بطل مثل الشهيد توفيق، صحيح، مصارينا عَ قدْنا. بس قادرين نعَلْمَك.» (ص57)

وهذا الاتجاه الذي دُفع إليه بتشجيع من أحد أصدقائه آدم، الذي سبقه لهذه المهنة، بمنزلة الانقلاب التام على ما عرف عن الأسرة، وعن أبيه موسى، وأمه بهية، وإخوته، وأصدقائه الآخرين بمن فيهم(مها) التي شُغِف بها حبًا دون أن تكترث به، ودون أن ترنو إليه بنظرة تتجاوز نظرة الصديق للصديق، وابن الجيران لابن الجيران.

يقول له آدم « إنه المفتاح الذي يقودكَ لأعماق الآخرين. ويمكّنُكَ من عصرهم حتى آخر قطرة رَفْض في عروقهم» (ص56) أما عن مها، فهي تسخَر من نبيل، وتصفه بما لا يحب، وبالغيرة، لأنها تميل ميلا شديدا للأستاذ توفيق، ذلك المعلم الذي عُرف في المخيم بماضيه الثوري، وبنقاء سريرته، وبكتاباته السياسيّة العميقة، سواءٌ ما ينشره منها في الصحف، والمجلات، أو ما ينشرهُ في الكتب. وفي ذروة هذا التعليق، وفي أثناء انتظار محاضرة الأستاذ توفيق عن الذكرى الأربعين لقرار تقسيم فلسطين، استقطب الداعون لها جمهورا غفيرًا، وحَشْدا كبيرًا، جرى اغتياله في تفجير مروع، فانطلقت إثر ذلك آمال نبيل في أن يكون، هو، فارسَ أحلامها، لا توفيق، بعد أن غدا هذا المركز شاغرًا باستشهاده.(ص40)

تحوُّلات

غير أن مها مع ذلك لا تعيره اهتمامًا، بل الكثير من التجاهل، إن لم نقل الاستخفاف، والازدراء. وتظهر في الأفق شخصية جديدة تعقبها تحولات، وهي شخصية رسام الكاريكاتير رامي. و كان سليم - والدها - معجبا به جدا، على الرغم من أن الرجلين مختلفان في موقفيها من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر. فسليم - والد مها - ناصريٌّ قحّ، « بكى أبي مرات ثلاثا؛ الأولى عندما أعلن عبد الناصر تنحّيه عن الرئاسة، والثانية عندما عدل عن تنحّيه، والثالثة حين غُصَّ صوتُ المذيع بخبر رحيله المفاجئ، والموجع.. «(ص45) أما رامي فيستفزه حين يُذكـّره ببعض أوجه القصور التي عُرف بها عبد الناصر» على الرغم من أنه يحترم هذه الرمزية لعبد الناصر لدى أبي، ومكانته، إلا أن الأمر لم يكن يخلو من بعض المناكفة التي يفتعلها رامي فينجح في استفزاز أبي بمجرد إقحام اسم عبد الناصر في دائرة الخطأ، أو التقصير»(45). ووافق الأب سليم على خطبة رامي لها بعد أن تعذر قبول المخبر عماد(ص81) وتزوّجا، ثم سافرا إلى مكانٍ لم تذكره الساردة. (ص84)

العودة إلى فلسطين:

وبعد عشرين سنة من الزواج، تكتشف مها أن رامي ليس أهلا للثقة، فقد تبينت أن علاقته بشادية تطورت كثيرا لدرجة تَصِمُه بالخيانة الزوجية.(ص111) فتعتزم الانفصال عنه، والعودة إلى الوطن: فلسطين. تاركة رامي وابنه الذي سمته توفيق باسم الشهيد، في إشارة تنم على تعلقها به، وحبها الذي تحتفظ به للراحل على الرغم من فارق السنّ بينهما، وعلى الرغم من أن الراحل لم يكن يُكِنُّ لها إلا الاحترام، والتقدير، بعيدا عن الحب بمعناه الأفلاطوني، أو الإيروتيكي. إذن، ها هي مها تعود إلى فلسطين، وعلى الجسر الذي يربط بين ضفتي نهر الأردن يسألها الشرطي التابع لسلطة أوسلو عن جواز سفرها. فتقدم له الوثائق لكي ينظر فيها على عجل، قائلا، والاستغراب لا يفارق لهجته: أين تقصدين؟ فتجيب: إلى يافا.

وها هنا يقهقه الشرطي قائلا باستهزاء خبيث: يافا؟ مرَّة وحدة؟ قولي أريحا. قولي رام الله. وهنا بدأت الشكوك تساور الشرطة؛ فبعضهم يظنها جاسوسة، وبعضهم يقول ربما كانت إرهابية. وأخيرا تجد نفسها رهينة زنزانة، وعماد، الذي أبت الزواج منه، هو المحقق لا غيره. ونبيل هو أحد المستخدمين في هذا القطاع الأمني. فيحاول التكفير عن ماضيه الذي يلخصه له أبوه بقوله « تعيش حياتك مرْتهَنًا وتموت ملعونا» (ص66) ويحاول العودة إلى الوضع الذي كان قبل أن ينتسب لهذا الجهاز الأمني. لكن الأمر ليس بهذه السهولة أو اليسر. فتتعثر محاولاته للعودة إلى ماض نظيف يعرفه به الجميع؛ عائلته، ومها التي تأبى بالطبع مثل هذه المقاربة بعد أن غدا نبيل أبا لطفلة سماها باسمها (مها) في إشارة لتعلقه بها تعلقا يشبه تعلقها هي بتوفيق. (ص145)

فالاثنان؛ مها، ونبيل، كلٌ منهما يؤكد للآخر أنه وفيٌّ، على الرغم من زواجه بآخر، أو بأخرى. فهو ما يزال على حبه لها وهي ما تزال وفية لتوفيق. حتى بعد نيف وعشرين عاما مرت على رحيله. وكأن الزمن الذي مضى لـمْ يمضِ. وكأن المرأة التي فُتن بها كثيرون عصِيَّة على الزمن، ولا تتأثر بمروره، من هنا جاء العنوان «امرأة خارج الزمن.«

طي صفحة المكان:

على أنَّ من يُطِلْ النظر في الرواية، يلاحظ ما لاحظناه، وهو حرص الكاتبة سلوى البنا على طيّ صفحة المكان. فهي لا تذكر أسماء الأمكنة في الحكاية، ولولا إشارة غير مباشرة لساحل المدينة، والبحر، لما خمن القارئ أن هذه الوقائع تجري في أحد مخيمات بيروت. ولولا إشارة أخرى غير مباشرة أيضا لما استطاع القارئ أن يخمّن في أي مرحلة من مراحل قضية فلسطين تجري هاتيك الوقائع. فالحديثُ، بين سليم وموسى عن الذكرى الأربعين لقرار التقسيم، قرَّب لنا بعض التخمين عن أن الحكاية تبدأ نحو العام 1987. تضاف إلى هذا إشارة أخرى في الفصل الأخير، عندما سألها الشرطي أين تقصدين؟ قولي رام الله أو أريحا. فإن هذه الإشارة تقرّب لنا التقدير الآتي، وهو أن مرورها عن الجسر ربما كان في العام 1997 أي بعد 20 عاما من الاحتفال بالذكرى الأربعين لقرار التقسيم، وهي المدة التي مرت على زواجها من رسام الكاريكاتير رامي.

والحق أن القارئ لا يستطيع أن يفهم لأي سبب تحيط الكاتبة المكان بالغموض، وكذلك الزمن، مع أنها تذكر في غير موضع أن بعض شخوص الرواية من يافا. وأنهم يتذكرون الماضي مع بعض الأشخاص كالأرمني (غارو) الذي التقاه موسى مصادفة فاحتضنه قائلا:» أهلا بريحة الحبايب «(ص 59). وهذا الغموضُ يكاد يطغى على علاقة رامي بمها. فعندما سافرا لم تذكر لنا الكاتبة إلى أين. ولا أين أقاما هذه المدة، وهي ليست بالقليلة، عشرون عاما أو تزيد. وعندما أرادت العودة للوطن سألها رامي عن أي وطن تتحدثين؟ لم تجبْ مُفْصحة عن أنها تود الذهاب إلى الدولة الفلسطينية الوليدة لتجد بانتظارها(آدم) وعمادا، وأدوات التحقيق، والتعذيب.

غموض الشخوص:

ينسحبُ هذه الغموض على مستوى الشخوص، فالراوي، أو الراوية، يذكر (نيرفا) في غير مناسبة، كذلك يكتنف الغموض شخصية شادية، وعلاقتها برسام الكاريكاتير رامي. علاوة على أن رامي نفسه لا تخلو شخصيته من بعض الغموض، فقد استأثر بإعجاب سليم، واتضح أنه غير أهل لهذا الإعجاب، ولا لثقة مما به. فعلاقاته بالنساء متعدّدة، ولا يكاد يقيم علاقة بإحداهن حتى يعدل عنها لأخرى. والصحيح أن أكثر الشخصيات حضورا في الرواية هي مما؛ فمن البداية يتضح أنها مراهقة، تقرض الشعر، وتحب الأستاذ توفيق، على الرغم من أنه يكبرها بنحو 20 عاما، وهي في الخامسة عشرة. تحبّه لأسباب كثيرة في مقدمتها تشجيعه لها، وإعجابه بما تكتب، وإعجابها هي بدروسه، وبما يكتبه، وبمواقفه الثورية التي يعبر عنها بعفوية، وصدق، كبيرين. وتظل وفيه له بعد اغتياله، وبعد زواجها من رامي، وبعد انفصالها عنه، في الوقت الذي تناساه فيه كثيرون. ومن علامات هذا الوفاء تسمية ابنها البكر توفيق. وحين جاءها رامي بكتاب من كتب توفيق عليه إهداءٌ بخط يده « صدمه ذلك البريق الأخاذ الذي بدأ يشع من عينيها فجأة عندما أهداها إياه. كان رامي قد عثر عليه صدفة على أحد رفوف المكتبة التي طالما غزاها باحثا عن الكنوز النادرة. فاستدرك ضاحكا:

- معاصر، لكنه كنز. أليس كذلك؟

تحسَّسَت الكتاب بلهفة، ومرَّرَتْ أصابعها على حروف الإهداء.» إلى ابنتي التي لم أنجب. خَفَقَ قلبُها بشدة» (ص110). لم تقل لنا الساردة من هي الابنة التي لم ينجبها توفيق، ولمَ خفق قلبُ مما بشدة حين قرأت

هذا الإهداء، أهو أهداهُ لها. ولِمَ لم تُشِر المؤلفة لهذا؟ فإذا كان توفيق ومها يتبادلان الإهداءات، فذلك أمر في غاية الأهمية، وهي أهمية لم تُعْنَ بها الساردة.

دفنا الماضي:

وبالمقابل ثمة شخصياتٌ تمتع بالنضج الفني اللافت للنظر، فنبيل، على سبيل المثال، يمثل النمط المهزوم، النذل، الجبان، من الشخوص، مع ذلك لا يريد قطعا الاعتراف بهزيمته. يحاول مرارا أن يثأر لنفسه، أن يغتال آدم، أو عمادا. إلا أنه يفشل في جل هاتيك المحاولات. وفي النهاية يحاول التحرُّر من الماضي مخاطبا مها في الزنزانة: ساعديني لأتمكن من إنقاذك (ص120). وعندما قدم لها ابنته (مها) في المشهد الختامي، قال، معتذرا عما سلف:» شوكة تخلف وردة. ربما هي إنجازي الوحيد، والحقيقي. هي المرة الوحيدة التي هزمْتُك فيها. حين منحتُ اسمك لطفلتي دون أن تتمكني من الرفض، أو الاعتراض». (ص125) عدا عن هذا ثمة نموذجان سليم والد مها، وأنيس بائع الكتب.

سرْدٌ متقطع:

ومما يجتذبُ انتباه القارئ عزوف المؤلفة عن الترتيب الزمني للحوادث المحكية ترتيبا يتناسب مع دورة عقارب الساعة. أو تتابع فصول السنة. وإنما قامتْ بدمج هذه الحوادث في متواليانها السردية دمجا يسمح لها بتقديم ما وقع متأخرا على ما وقع متقدمًا. فالمشهد الذي أرادت فيه إعادة الكتاب للعم أنيس يفترض وقوعه في آخر الرواية، ولكنها تذكره في البداية. وثمة الكثير من المتواليات التي يقتحم بعضها اللحظة التي تجري فيها واقعة أخرى. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يروي السارد ما يجري بين نبيل ولبيبة في أثناء انتظارهما لما سيسفر عنه استدعاء «المسلخ» لهما بهدف التحقيق من طرف عماد، وأكثر من هذا يذكر الراوي ما جرى بين نبيل ونيرفا في أثناء روايته لوقائع أخرى. ومثل هذا الأسلوب يؤدي لكثير من الفجوات التي يتخطاها السارد على نحو مفاجئ، مبقيا القارئ في حيرة من أمره، إلى أن ينجلي باستعادة بعض المرويات السابقة، أو بتوقع مرويات لاحقة، ثم يستأنف سيره الخطي في الاتجاه التسلْسُلي للوقائع. وهذا، وإن لم يخلُ من بعض الغموض، فإنّ فيه لذةً تملأ المتلقي بالفضول، وتنشئ لديه ترقُّبا، وتوْقا، لمعرفة ما تبقّى من الحوادث، والوقائع، وإلى أيّ شيءٍ تؤول.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 2 أيار(مايو) 2025

سميح القاسم
في زفراته الأخيرة

ما بين عام 1958 والعام الحالي 2014 صدر لسميح القاسم(1939- 2014) ما يربو على 70 كتابًا بين مجموعة شعرية ومختارات وأعمال شبه كاملة، وسِيَر ذاتية، وشهادات، وأعمال روائية، وترجماتٍ عن العبرية، ومقالاتٍ جرى جمعُها ونشرُها في كُتُب. وهذا يعني أن حياة الشاعر الذي ولد في العام 1939 في الحادي عشر من شهر أيار(مايو) لا تخلو من الدأب الموصول، والجَهْد المبذول ، في سبيل حياة إبداعية، وفكرية، خصبة، ومعطاءة ، تشهد على ذلك تلك المؤلفات التي جادت بها قريحة القاسم الوقادة، وعقله النشط المتوثب، وذهنه المتوهّج.

وفي السنة الأخيرة من حياته، وبعد أن كان قد أصيب بمرضه الذي لازمه ملازمة الظل لصاحب الظلّ، ورافقه مرافقةَ القرين للقرين، حتى توفاهُ الله، واستسلمتْ روحه للحيّ الذي لا يَموت، لم ينقطع عن الكتابة، وقد امتلأت قصائده الأخيرة في " ضجيجُ النهاراتِ حولي " (موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع، عمان، 2015) بما يُمكن أنْ نعدّه رثاءً مبكرًا للنفس، وحديثا عن الموْت قبل المَمات، على الرغم من أنَّه محبٌّ للحياة، متشبّثٌ بها وبكلّ ما تعنيه منْ مُمْكنات:

يا ربُّ
يا شُعيْبُ
يا عذراءُ يا رسول
معذرةً، فإنني أواصلُ الحياة
بكلِّ ما تشاؤه الحياة
فلا تزالُ مُمْكنة

فالشاعرُ الذي لا يُصغي لصوت النذير مُحذرًا من هذه، وتلك، لأنها (مُسَرْطِنَة) يعلنُ جهرةً تشبُّثه بالبقاء، على الرغم من أن المرض العاتي يحول بينه وبين التمتع بما فيه من دفْءٍ، فهو لا يستطيعُ حتّى الاحتفال برأس السنة الجديدة، فما معنى ذلك الاحتفال إذا كان العام لا يحمل له بشرى بالشفاء، بل ينبئُ عن النهاية المحتومة المتوقَّعة، وهي الموت. فأيُّ احتفال يمكن أن يجري في ظلال المرض؛ حيث لا شموع، ولا دموع، ولا شفاء، ولا هواجسَ تتضمَّنُ- على الأقل - الأملَ بالمُعافاة، والخروج من دائرة الألم والمعاناة:

بلا شمعةٍ وبلا دمعةٍ
وبلا فلَّة
بلا سوْسَنة

يمر احتفالي برأسِ السنة
تمرُّ ببالي
هواجسُ عام طويلٍ، عريض
وأحلامُ جسمي المُعافى،
وآلام جسمي المريض

فالواقعُ خلافَ الأماني، والهواجس، إنه يحلم بالشفاء، والبرْءِ من سَقَمه، غير أنَّ ذلك كلَّه لا يتعدى الأضغاث، فآلام جسمه المريض تحيل أحلامه هذه إلى كوابيس. وهذا المرضُ، مع ما يلازمه من الأوْجاع، يمنع الشاعر المبدع من أن ينهض إلى قلمه، وإلى أوراقه، فيكتب الشعر معبرًا عمّا يجولُ في النفس من رغبات يكْبتُها الألمُ، وذلك قد يُنظر إليه على أنه استراحة المُحاربِ، فهْوَ لنْ يكتب بعد الآن، وقد آن للفارس أنْ يعتزل الميدان، وللمغنّي أنْ يتوارى، وأنْ يلتحفَ الصمت مثلما يفترش الأوجاع، تاركًا للأفق أن يرتلَ ما أبقاه من أناشيدَ تدوّي في الأسماع:

لك الآنَ ألا تبوح
لك الآنَ أنْ تسْتريح
غموضُك أنتَ الوُضوح
لك الآن ألا تقولَ كلامًا جديدًا
فصَمْتكَ صارَ نشيدًا
ونجمًا على كلّ أفقٍ يلوحْ

وهولا يفتأ يتوقَّعُ موْته ما بيْن لحظةٍ وأخرى، ويتوقع ظلمَة القبْر، وما ينهالُ عليْه من التراب، والطين، في رؤيةٍ مرْعبَةٍ، لكنها لا تخيفُ الشاعر، ولا تفتُّ في عَضُدِهِ، أو تنال من صُموده أمام الموت، بل يواصل النظر للأمام، والوراء، على السواء، ماكثا في الأرض مكوثَ منْ لمْ يمُت، جاعلا من شِعْره الذي قاوَمَ فيه الغزاة، وغنّى فيه للسلام وللحُبِّ والحياة، سلاحًا يواصلُ مهامَّه النضاليّة بعد الموت:

سأعبر دِهْليز موتي
بخفَّة فهْدٍ
ودونَ عناءْ
وأمكثُ في الأرْض
ثلثي ترابٌ، وثلثايَ ماءْ
وأنظرُ في ما أمامَ الأمام
وفي ما وراءَ الوراءْ

وعلى الرغم منْ أنَّ القاسمَ لا يَخْشى الموْتَ، ولا يخاف الفَناء كغيره من الناس، إلا أنه لا يُخفي ما يُلازم انتظارهُ إياهُ من قلقٍ، وتوتُّر، فقد تصوَّر رؤيا مناميّة يزورهُ فيها كونفوشيوس، ويخبرُه في تلك الرؤيا أنَّ الحياةَ،

والموتَ، سيّانِ، فما يجده الحيُّ من قلقٍ في حياته، ومنْ تعَبٍ، أقسى بكثير مما يكابدهُ الميّت من المؤت، ومع ذلك، فبعد أنْ أدار له كونفوشيوس ظهرهُ، وَوَلّى، مستيقظاً من رؤاهُ، ظلَّ صدى كلماته تلك يتردَّدُ في ذهنه، والقلقُ من الانتظار يتحَكَّمُ به، ويساورُه:

عادني أمسِ كونفوشيوس

قال لي هادئا:

قلقُ العيْش أقسى من الموتِ، يا صاحبي

قالها، وانْطلَق،

تاركاً ظلهُ،

وصدى صوتهِ،

وأنا .. والقلقْ

ما الشعورُ الذي يداهمُ سميحَ القاسمَ وهو يتأرجَحُ بين الوجودِ والعَدَم؟ شعورُ من يعاني بانعدام اليقين، ولكنه يتغلب على شعوره هذا، ويحاول أنْ يطمئن النفْسَ بأنَّ النهاية قابَ قوْسيْن، والساعة قادمَة بلا ريْب. ولكنه يُعزّي ذاتهُ بكلمة رثاء لطالما ردَّدها الشعراء قبل أنْ يُفارقوا الحياة، وذلك أنَّ حياتهم مستمرة بعد الموت؛ فاشعارُهم تُبْقي أسماءَهُم ماثلةً حيّة في أذهان الناس، وتضيفهم سطرًا جديدًا في سِجلِّ الخالدين، تذكُرهم الأيام مثلما تذكرهم الميادينُ، وعلى هذا لا يجدُ القاسِمُ في زفراته الأخيرة ما يعبّر عنْ خيْبةٍ، أوْ ندَم:

سأموت! أجلْ سأموت

إنما لا أموتْ

الميادينُ تذكرني والبيوتْ

فلأكُنْ واقعيًا إذاً

سأموتْ

ويكونُ السكوتْ

السُكوتْ.

فالشاعرُ، على الرغم من يقينهِ بحياةٍ أخرى بَعْدَ الموت، تعرفُها الميادينُ، ويعرفُها الناس، مِصْداقًا لقول الشاعر (والذِكْرُ للإنْسانِ عُمْرٌ ثانِ) إلا أنه لا يُنكر ما يؤَكِّدهُ الواقع- واقعُ المؤت- وهو أنَّ مواجهة المنيَّة بصلابةٍ، وشجاعةٍ، وبكِبْر، لا ينفي أنَّ المسألة لا تعْدو أنْ تكون ستارًا حزينًا كذلك الستار الذي يعلنُ نهايَة العرْضِ التراجيدي على المَسْرح. فالحياةُ لا تختلفُ عن المَأساة، كلٌّ منْها تنتهي بذلكَ الستار الذي يُعلنُ الفاجعَة، واللحظةَ الحرجَة الدامِعَة، فليَهْربْ إذًا منْ تلك اللحظة لشيءٍ آخر، وهو أنْ يكون في علاقته مع دائه العِضالِ واقعيًا، وأنْ يعترف اعْترافا لا يحتملُ الموارَبَة، أوْ الغُموضَ، باقترابِ تلكَ اللحظة:

ينبغي أنْ أكونْ

واقعيًا مع الداءِ، معترفاً بدنوِّ الأجلْ.

دونما هَلعٍ، أو وَجلْ.
يا بقايا حياتي، أجلْ.
ينْبغي أنْ أواجه موتي، أجلْ.
بحسابٍ رصينْ،
لائقٍ بسِتارٍ الخِتام على مَسْرحٍ منْ سنينْ

ويحاولُ الشاعرُ القاسِمُ - على شاكلة الشهداء الذين لا يرونَ في الموْت نهاية للحَيّ، بل بدايةً لحياةٍ جديدةٍ، تتواصلُ فيما يعْقُبُ الرحيل، تتواصلُ من خلال النضال اليومي، ومن خلال الحرْص على الوَطَن، وعلى الأرْض، وعلى التاريخ، وعلى المهَمَّشين المَسْحوقين من أبناء الشعْب- يُحاولُ أنْ يمنح موته مَعنىً جديداً، ولهذا يُلحُّ إلحاحًا شديدًا على أنَّ فريسة أظافرِ المَوْت - ها هنا - ليست أيَّ ميّتٍ عادي، وليس جثمانه كأيّ جثمان يُحملُ على الألواح إلى مثواهُ الأخير على إيقاع لحنٍ جنائزيٍّ حزينٍ حَسْبُ، وإنما هو ميّتٌ مبتسمٌ على الرغم من هموم الحياة التي باغتتْهُ، ولم تنلْ من عزيمته القويَّة، ولا من شكيمته الجبَّارة، فهو، وعلى الرغم من ضروب الألم التي تراكَمَتْ، وتكالبتْ، عليهِ، منْ كلّ حدْبٍ وَصَوْب، بقَصْدِ النيل منه، لمْ يَتزَعْزَع، وهو باتحادهِ معَ المعذَّبين في الأرض رجلٌ واحدٌ تنْبضُ في عُروقِهِ أممٌ منَ الرجال:

رجلٌ من حياةٍ ولحْمٍ وَدَمْ
باغتته همومُ الحياةِ بلا رحْمةٍ فابْتسمْ
وتحدَّى صُنوفَ الألمْ
رجلٌ واحدٌ
في شرايينهِ نبْضُ كلِّ الأمَمْ

كيْفَ يمكنُ لرجل تنبضُ في شرايينه حياةُ الأمم أنْ يموتَ بهذه البَساطة؟ عنْ هذا السؤال يجيبُ القاسمُ في زفْرةٍ منْ زفراتِهِ الأخيرة، مؤكدًا أنَّ موته سفرٌ كغيرهِ من الأسْفار. واستعدادُه للموت كاستعداد المُسافر الذي يضربُ لسَفَرِهِ مَوْعدًا، ويهيء نفسه التهيئة المناسبة، ويختارُ الأجواء التي يحلو فيها السَفَرُ، فهو قد يرتحل في الصيف، أو في الخريف، لا فرْق. وقد يكون موتُ الشاعِر قد قارب ذلك الفصلَ الذي تتساقطُ فيهِ الأوْراقُ، وتعْرى أغصان الشجر، وتعبسُ السماءُ بالسُحب، وتذرّ الغيومُ دموعَ المؤسِم المُبَكّر بمَطَر كالرذاذ الخفيف، في هذه الأثناء يتوقَّع القاسمُ أنْ يرْحل مجتازًا برْزخَ الحياة إلى عقبة العالَم الآخَر (العالم السفليّ):

ايها الصيفُ، يا صيفَ عامي الأخير.
كنتَ.. كمْ كنتَ محتقنًا بالدواءْ
بالحبوبِ وبالمَصْلِ، والكيمياء
وببعْضِ الكلامِ الخَطيرْ
عن صباحٍ وما منْ مَساء
أيها الصيفُ

قلْ لي – وكنْ صادقا- هلْ يكونُ الخريفْ
مشهدًا لتساقط شعري الرمادي الخفيفْ
في تساقُط عُرْيي، وَعُرْي الشَجَر
أمْ تضيقُ حدودُ الخطر
ويضيقُ الكلامُ المُخيف
من هبوبِ رياحي، وريحِ السَفَر
وليكنْ، ها أنا جاهزٌ للسَفَر
في صَباحٍ نظيفْ
برذاذِ المَطَر

لكنَّ هذا المُسافر، كأيّ مسافر آخَر، لابد أن يعود في يوم من الأيام، وسميح القاسم لا يفقد هذا الأحْساس، وهو اليقين بعودته من قبره منبعثا في هيئة أخرى تختلفُ عن هيئتهِ التي يعرفه بها الجميع، بوجهٍ غير وجهه، وبصوْتٍ غير صوتِه، وفي وقتٍ غير الوقت الذي وُلد فيه، أو عاش فيه، أو رَحَل، ولا يهمُّ في أيّ مكان تكونُ عوْدته، ولا في أي زمن يكون الانبعاثُ، فالأهمُّ أنه على يقين من أنه عائدٌ إلى الأهْل، عائدٌ للوطن، عائد للبيت، عائدٌ لشِعْره، عائدٌ في صورة من الصور التي تعني تجَدُّدَ هذا الشعْب الذي ينتسبُ لهُ الشاعر مثلما يتجدَّدُ طائرُ الفينيق مُنْبعثًا من رماده بعدَ الاحتراق:

أعلم أني سأولد من بعد موتي
وقد يتغير وجهي
وقد يتبدَّل صوتي
وأحلم من قبل موتي، ومن بعد موتي
بأي مكانٍ، وفي أي وقتِ
بأني أعودُ، وسوف أعود
لأهلي، وأرضي، وبيتٍ جديدٍ من الشعر
سوف أعودُ
وسوف أعودُ لبيتي،
أموتُ، وأولدُ، ثم أموتُ، وأولدُ، ثم أموتُ.. وأولدُ
لا تسألوني متى؟ كيف؟ أين أموتُ .. وأولد؟

يختصرُ الشاعرُ، في هذه الأبيات، مأساة الإنسان المُقاوم، فهو قد يلاقي حتْفَهُ في المستشفى، أو في البيت، مع أنه قضى عمْرهُ يقارعُ الأعداءَ بالقلم، وبغيره من سلاح، لم يُهْزمْ مرةً واحدة، بيْدَ أنه- في نهاية الأمر- يُهزمُ أمامَ المَرَض، ويلاقى مثل هذه النهاية (حتف أنفه) من غير أنْ يظفرَ باسْم الشهيد، وعزاؤه الوحيد، وهو يلفظ في

وجه العالم بزفراته الأخيرة، تلك الصورة التي يرسُمها لنا بوضوح تغلبُ عليه المَرارة، ويغلبُ عليه الشَجَنُ، ويغلبُ عليهِ الإحساسُ بمعاناةِ الناس، أكثرَ من الشعور بمعاناتهِ هُو، وهو على حدِّ السيف بين الوجودِ والعَدَم:

لفلسطينَ أغني
وأغني للسلام
رافعًا وجهي ابتهالا وصلاة
واضعًا كفّي على قلبي
فيا قلبُ اتَّسِعْ محتضنًا كلَّ الجهات
لفلسطينَ أغنّي
وأغنّي للحياة

تسْترعي انتباه القارئ لهذا الديوان كلمة (كولاج) التي تظهَرُ على الغِلاف، وهي كلمة أجنبية اشتقت أساسًا من الكلمة الفرنسية collar وهي تعني الرسم باستخدام تقنية القصّ واللصْق، وكان هذا النوع من الفنّ قد ظهر بادئ الأمر في الصين، ثم شاع في أنحاء شتّى من العالم، وأصبح سمة منْ سمات الفنِّ التشكيلي في حِقْبة من القرْن المَاضي. والقاسِمُ كانَ قد دأب منذ زمن على استخدام هذه الكلمة في وصف مَجْموعاته الشعريّة، وهو وَصْفٌ دقيق، لأن من يقرأ هذا الكتاب يكتشف، بيُسْر، أنه نفثات شاعر جريح يلفظ أنفاسه الأخيرة على هيئة قصاصات من قصائد تبدو - للوهلة الأولى - أنها تفتقرُ للانسجام، والتماسُك. غير أنَّ هذا الانطباعَ السريعَ سرعانَ ما يزولُ، كون القارئ يكتشفُ، بعد التأمُّل العَميق، والتدبُّر الدقيق، أنَّ هذه النفثات، وإنْ بدَتْ متناثرة، أو مُبَعثرة، تعبِّرُ عنْ شعور واحدٍ، فهو في مقطع مُكثَّف يشبه قصيدة (الهايكو) اليابانية يعبّر تعبيرا ثريًا مكتنزاً عن توقه للخلاص من علته المزمنة بالمَوْت، قائلا:

سأختصرُ الوقْتَ، والأمْكنة،
وأهربُ بالموْتِ منْ علتي المُزْمنة

وهذا النوع من القصائد القصيرة يلتقي على نحو عفويّ بمقاطع أخرى يلتزم فيها وحدة البحْر العروضي، والقافية الواحدة، وكأننا أمام شاعر كلاسيكيّ الاتجاه، فهو يخاطب المرأة قائلا: إن عليها أن تشهد له بعد موته بجلّ ما تعرفه عنه من الخِصال الحميدة، والشيَم، التي تؤكد أنَّه مثالُ الرجُل الرقيق، الحنون، الشهم، الذي لا يُضاهي في الحبّ، كما في غيره، مؤكدًا مرةً أخرى أنَّ الموْتَ بالنسبة لشاعر في مثل مَكانته ليسَ نهايةَ المَطاف:

بعد موتي سيسْألونكِ عني
فأجيبي حقا ودونَ تجنّ
واشهدي لي بما عرفتِ بصدقٍ
لا ادعاءً بما يخيّبُ ظنّي
اشهدي لي بالخيْر يا نورَ عيْني
اشهدي لي، واللهُ يشْهدُ أني

انصفيني بما يبرّر حبي
وحناني، وما تمنَّى التمني
كنتُ فظا يومًا، وكنت رقيقا
ألفَ يومٍ ما بين أنسٍ وجنّ
كنتُ ما كنتُ عاشقاً لا يُضاهى
وفنون الغرام من بعْض فنّي
بعد موتي أعودُ، فانتظريني،
لنْ تجودَ الدُنْيا بأحْسَنَ مني

واللافتُ للنظر شغفُ القاسم في هذه القصائد باختيار العبارة التي تحاكي حديث الناس في حياتِهِمْ اليوميّة، فهو يخاطب المرأة بعبارة " يا نورَ عيْني " ولا يجد في ذلك هبوطاً بمستوى أدائه اللغوي المتأنق. وهذه الظاهرة تعمّق الإحساس بأن قصائده هذه تقوم على جمْع هذه النفثات بصورةٍ غيْرِ مُتعَمّدة، ولا مقصودَة، فهي خواطر يغلبُ عليها أنها هذيان مريضٍ ما يزال عقلهُ، وذهْنه، في غاية القوّة والنشاط الإبْداعي.

---

*ينظر :القدس العربي، ع 11 يناير-كانون الثاني 2015

1.القاسم، سميح، ضجيج النهارات حولي، ط1، عمان: موزاييك للنشر والتوزيع، 2015 وكل الشواهد من هذا الديوان.

سمير اليوسف
وقلق الكتابة

بعد مؤلفاته العائد إلى المجهول: قصص- الأعمال الكاملة: لنديم الملاح 3 أجزاء - رؤيا النقد والإبداع: قراءات في أعمال عبد الله رضوان- إبراهيم العجلوني: مرايا الحضور- العجلوني وآفاق المعرفة والانتماء. الصعود إلى النص:ج1 و ج2- والموت في غزة: قراءات نقدية. صدر للأديب سمير اليوسف ديوان بعنوان "سماء لا تتسع لظلي " وهو نصوص نثرية تقترب من روح الشعر .

وقبل الدخول في النصوص، لا بدّ من التوقّف طويلًا عند سؤال العنوان، لأنّ العنونة هنا ليست إجراءً شكليًا، بل هي فعلُ قراءةٍ أولى، ومحاولة للإمساك بجوهر كتابةٍ مراوغة ترفض أن تُحتوى في قوالب مسبقة. فكتاب «سماءٌ لا تتسع لظلي» لا يكتفي فيه المؤلف بتفجير الحدود بين الأجناس، بل يشكّك في جدوى هذه الحدود أصلًا، ويقترح كتابةً تنبع من منطقة التماس بين القول والصمت، بين الإيقاع والتأمّل، بين الشهادة والهلوسة.

هذه النصوص ليست شعرًا بالمعنى العروضي، ولا حتى بالمعنى الحديث المستقر، وليست سردًا لأنّها لا تبني حدثًا ولا شخصية ولا زمكانًا متدرّجًا، وهي أيضًا ليست شذراتٍ فلسفيةً خالصةً، لأنّها لا تُقيم خطابًا مفهوميًا مباشرًا. إنّها كتابة تعيش في منطقة ظلّ، منطقة بينيّة، يكون فيها المعنى قيد التشكّل الدائم، وتكون اللغة في حالة اختبار مستمر لطاقتها على الإيحاء، لا الإخبار.

من هنا، أقترح أن نطلق على هذا الجنس اسم :"نصوص الظلّ الدلالي" ؛ وهو اقتراح لا يدّعي الحسم بقدر ما يسعى إلى فتح أفق نقدي جديد. فالظلّ ها هنا ليس نقصًا في الضوء، بل فائض دلالة، وليس غيابًا للمعنى، بل حضوره المؤجَّل. إنّها نصوص تقول أقلّ ممّا توحي، وتُخفي أكثر ممّا تُظهر، وتترك للقارئ مهمّة إكمال المسار لا استهلاك النتيجة.

الكتابة بوصفها قلقًا وجوديًا:

يقدّم "سماء لا تتسع لظلي" نفسه منذ العتبة الأولى بوصفه تجربة وجودية قبل أن يكون مشروعًا جماليًا. العنوان ذاته يحمل مفارقة مركزية: سماء، بما تحمله من اتساع وعلوّ، تعجز عن احتواء ظلّ، والظلّ هنا ليس تابعًا للجسد، بل كيانًا رمزيًا مستقلًا، يمثّل الذاكرة، والهوية، والأسئلة غير المحسومة. منذ هذه اللحظة، يدخل القارئ في مناخٍ من التوتّر الدلالي، حيث كل مفردة تعمل ضدّ بداهتها.

الرمزية في هذا الكتاب ليست تقنية بلاغية تُستعمل للزينة، أو الإبهار، بل هي نتيجة حتمية لرؤية ترى العالم متشظيًا، واليقين هشًّا، واللغة عاجزة عن القبض على الحقيقة بصيغتها المباشرة. لذلك تتكاثر الصور الشعرية

بوصفها بدائل معرفية، لا بوصفها أدوات جمالية فحسب. الصورة هنا تفكّر، وتسائل، وتفتح فجوات في المعنى، بدل أن تملأها.

أما الإحالات، الدينية منها والأسطورية والوجودية، فلا تأتي كاستدعاء ثقافي استعراضي، بل كاستحضار لذاكرة إنسانية عميقة، تتقاطع فيها التجربة الفردية مع الأسئلة الكبرى: الفقد، الخلاص، المصير، الهوية، والبحث الدائم عن معنى لا يكتمل. إنّ النصوص، بهذا المعنى، لا تُحيل إلى مصادر خارجية بقدر ما تُحيل إلى هشاشة الإنسان وهو يواجه ذاته والعالم.

بنية الظلّ وجماليات التردّد

تنهض "نصوص الظلّ الدلالي" في هذا الكتاب على بنية داخلية دقيقة، قوامها التردّد لا الحسم، والانزياح لا التقرير. ويمكن تتبّع هذه البنية عبر ثلاثة مستويات متداخلة: مستوى الصورة، ومستوى الإحالة، ومستوى الصمت.

على مستوى الصورة، لا تعمل الصورة بوصفها زخرفًا لغويًا، بل بوصفها نواة دلالية. فالصورة لا تأتي لتوضيح فكرة سابقة، بل لتوليد فكرة جديدة. فالمدينة تتحوّل إلى كائنٍ متعب، والطريق تصبح مرآةً للتيه الداخلي، والنص لا يصف العالم، بل يعيد تشكيله وفق منطق شعوري ورمزي خاص. الصورة ها هنا حدثٌ لغوي، تقع فيه الصدمة، ويتحوّل فيه الإدراك.

أما على مستوى الإحالة، فيمكن ملاحظة حضور كثيف لرموز دينية وأسطورية وكونية، تتجاور دون أن تتصارع. هذا التداخل لا يهدف إلى خلق سلطة معرفية للنص، بل إلى تفكيك المركز الواحد للمعنى. فالنص لا يقول: هذا هو التفسير، بل يقول: هذه طبقات من التأويل، اختر مسارك بينها. وهنا تتجلّى قدرة الكاتب على تحويل المرجع إلى طاقة إيحائية، لا إلى قيدٍ دلالي.

ويبقى الصمت هو العنصر الأشدّ حضورًا على الرغم من غيابه الظاهري. فالكثير من النصوص تنتهي عند حافة السؤال، أو تترك الجملة مفتوحة، أو تعود إلى ظلّها بدل أن تمضي إلى خاتمة مغلقة. هذا الصمت ليس فراغًا، بل مساحة تأمّل، يُدعى القارئ إلى ملئها بتجربته الخاصة. إنّه صمت مقاوم، يرفض الاستهلاك السريع، ويطالب بقراءة بطيئة، واعية، متواطئة مع قلق النص.

في هذا السياق، تتشكّل الذات الكاتبة بوصفها ذاتًا هشّة، قلقة، لا تدّعي امتلاك الحقيقة، بل تعترف بتشظّيها. إنّها ذات تكتب لكي تفهم، لا لكي تُقنع، وتبوح لكي تختبر اللغة، لا لكي تستعرضها.

الكتابة حين تصبح أثرًا:

ليس "سماء لا تتسع لظلي" كتابًا يُغلق بانتهاء صفحاته، بل تجربة تمتدّ في وعي القارئ، وتترك فيه أثرًا خفيًا يشبه الظلّ الذي لا يُرى بوضوح، لكن لا يمكن إنكاره. إنّه كتاب يراهن على قارئٍ شريك، قارئ مستعدّ لأن يدخل النص بلا يقين، وأن يخرج منه بأسئلة أكثر ممّا دخل.

إنّ اقتراح تصنيف هذه الكتابة ضمن "نصوص الظلّ الدلالي" ليس محاولة لتأطيرها بقدر ما هو اعتراف بفرادتها، وبحاجتنا إلى أدوات نقدية جديدة لقراءتها. فهي كتابة تعلن، بهدوء وثقة، أنّ اللغة لا تزال قادرة على اكتشاف مناطق مجهولة في التجربة الإنسانية، شرط أن تتحرّر من أوهام الوضوح والاكتمال.

في هذا الكتاب، لا تتّسع السماء للظلّ، لأنّ الظلّ أكبر من أن يُحتوى، لكنّها تتّسع للأسئلة، وللدهشة، ولذلك القلق الجميل الذي يجعل القراءة فعلًا وجوديًا لا مجرّد متعة جمالية.

سوزان الراسخ قاصّة
في أرض الدهشة

من الظواهر السردية اللافتة في قصص سوزان الراسخ القصيرة الامتداد غير الطبيعي أو المكثف للزمن، وتعاقب الحوادث تعاقبا يشعر القارئ بطول المدة التي تستغرقها الحبْكة.

ففي إحدى قصص المجموعة السفر في أرض الدهشة (دار الأيام، عمان، 2013) وهي القصة الموسومة بعنوان(المصَمّم) تتعاقب المتواليات السردية مقرونة في كل مرة بعبارة تنم عن الانتقال من لحظة لأخرى ، ومن اجتماع هذه اللحظات تتشكل القصة بوصفها بنية سردية جرى ضغطها في حيز ضيق.

فعندما توجه السارد في القصة لعيادة طبيب الأسنان وفقا لموعد سابق وهو الساعة الخامسة ، وعلى الرغم من أنه تمكن بشق النفس من الوصول إلى العيادة في الموعد تمامًا إلا أنه وجد مفاجأة بانتظاره ، فقد ذكرت له السكرتيرة المسؤولة عن المواعيد أنه وصل متأخرا ساعة على الأقل. فقد كان التوقيت الصيفي قد بدأ في ذلك اليوم، وجرى تقديم الساعة ستين دقيقة ، وذلك ما لم يتنبه له مما اضطره للرضوخ لترتيب موعد آخر بعد ساعة ونصف.

في الأثناء تتوالى تعليقات السارد ، تارة يذكر لنا ما يشعر به من صدمة بسبب الموعد الذي أضاعه، وتارة يلقي باللوم على الرئيس بنيامين فرانكلين الذي ابتدع فكرة التوقيت الصيفي لكي يفوّت على هذا السارد موعده. تلك هي العتبة الأولى في القصة لكنّ المؤلفة سوزان الراسخ لا تقتنع بهذا، فبسبب التسعين دقيقة التي ينبغي له أن ينتظرها، قبل أن يسمح له بالدخول لغرفة الطبيب، قرر السارد مغادرة العيادة ليرى لافتة أنيقة تشير إلى مقهى باسم مقهى (المصمِّم) فيغريه الاسم، مثلما تغريه اللافتة الذهبية، بدخول المقهى، ليقضي ما تبقى من الوقت أولا، وليحتسي فنجانا من القهوة ثانيًا، غير أن حكايته مع فنجان القهوة حكاية تطول، وتبدأ بها متتاليات جديدة تمدّ في شأو القصة.

يتعرّف على صبية المقهى- دعاء صادق- في ظروف لها مساس بالحاسوب. وينتهي التعارف بموافقتها على منحه رقم هاتفها الشخصي، لعله يتصل بها ذات يوم. ذلك لأن السارد لا يفتأ يشير في حديثه عنها لما يوحي بالإعجاب، فهي في أول العشرين، وتتمتع بوجه دقيق الملامح، صافي البشرة. وهذه النعوت التي يجود بها السارد على الفتاة تهيّء السبيل لخطوة لاحقة، وهي وقوعه تحت سحر قوامها الجميل الممشوق، ونظراتها العذبة، وعينيها الواسعتين النجلاوين. علاوة على هذا الذي فعل فيه فعل السحر ثمة شيء آخر، وهو ميلها التلقائي للدعابة، والمرح، ومزاجها الثقافي الذي عبرت عنه بقراءتها للروايات، وإعجابها الشديد برواية عزازيل ليوسف زيدان. في الأثناء يُذكّرنا السارد بما في المقهى من موسيقى ترافق الثرثرة بين الشخصيتين، ومن أغان توقظ في قلبيهما الشرارة التي تلهبُ النار وتشعل الحرائق في هشيم القلب. " في داخلي كنت أتمنى أن تتوقف عقارب الساعة، وأن يتوقف بنا الزمن، كي نكمل الحكاية . "

غير أن الزمن يأبى أن يتوقف، وعقارب الساعة تكرّ مجهزةً على ما تبقى من الدقائق التسعين، فقد أزف الموعد، وعليه أن يغادر المقهى، لكن لا بد أن يطلب منها رقم الهاتف. وكانت المفاجأة غير المتوقعة، لا من السارد ولا من القارئ، فقد استخرجت الفتاة قصاصة من حقيبتها وكتبت عليها رقم هاتفها الشخصي، فأخذ القصاصة ووضعها في جيب الجاكيت، وكأنه يتحفَّظ على حِرْز ثمين. غير أن الرياح لم تجر بما تشتهيه سفن هذا السارد، فقد اكتشف صبيحة اليوم التالي أنه أضاع تلك الورقة، فلم يعد قادرا على الاتصال بها، وهو الشيء الذي كان يعتزمه، ويريده. وبعبارة " ومضت ثلاثة أشهر " تطيل الكاتبة في شأو المدة التي تستغرقها القصة بعيدًا عن حدود التكثيف. ففي الأشهر المذكورة هيمن طيف الفتاة(دعاء) على البطل، وعلى ذاكرته، وخيالاته " اكتشفت أن ليس بمقدوري نسيان تلك الصبية، على الرغم من محاولاتي الدؤوبة البائسة " ثم تعقب تلك الإشارة لمرور الأيام عبارة أخرى " إلى أن جاء يوم " ازداد فيه شوقه لتلك الصبية إذ وقعتْ بين يديه نسخة من الرواية (عزازيل) وهو يفتش لشقيقته عن كتاب في أحد الأكشاك الخاصّة ببيع الكتب. ثم تعقب ذلك إشارة أخرى تعد قفزة كبرى في سياق الزمن الأقصوصي " ومضت الأيام على وتيرتها " وفي هذه الأثناء يقع ما لم يكن في حسبان السارد، ولا القارئ، فصديق من أصدقائه، تعطَّل حاسوبه، وتشاء الصدفة أن تصبح شركة التكنولوجيا الحديثة بسبب ذلك موضوعًا جديدًا للحديث، ففيها سيحاول إصلاح الحاسوب. ووفقا للتداعي النفسي سرعان ما تذكر السارد هذا الاسم الذي جرى تداوله في اللقاء الذي جمعه بدعاء صادق، فقد ذكرت له أنها زبون دائم لتلك الشركة، وستقوم بإصلاح الحاسوب لديها، فقد سبق لها أن ابتاعت منها جهازيْن، لا جهازًا واحدًا.

ترى هل يستطيع السارد أنْ يتصل بشركة التكنولوجيا الحديثة، ويسأل عن الفتاة؟ ولكنْ بصفتهِ منْ؟ لقد أذكت فيه حكاية صديقه نار الشوق، وازداد بها ولعًا، وإليها توقاً، فهل يستطيع أن يعرف عنها شيئا، وأين هي ؟

عبث الأقدار

تتواتر العبارة " وبعد أيام " كما لو أننا أمام حكواتي يروي لنا قصة من قصص الأيام الخوالي، وفي عيادة طبيب الأسنان، مرة أخرى، يتصفح إحدى المجلات الموجودة في غرفة الانتظار ليقع بصره على صورة الصبية، وقد كُتب تحتها اسمُها دعاء صادق. والصحيح أن تلك المصادفة، أو المفاجأة، تظل غامضة لديه كما هي غامضة لدى صديقه صاحب الحاسوب المعطوب. ولكن هذا الصديق يتطوع لتقديم المساعدة، فبما أنهما التقيا في مقهى المصمم، وبما أنه لا يستطيع نسيانها على الرغم من المحاولات، فإن ذلك يعني أن القدر وضعها في طريقه، وقضى له- بتصميم – أن يتعلق بالفتاة، وبالسَّعي من أجل اللقاء بها، وبسبب ذلك عليه أن يبحث عنها، وألا يكف عن البحث حتى يجتمعا، ويلتقيا استجابة لما هو مقدر ومكتوب في اللوح المحفوظ. وكل ما سبق ذكره في القصة، من بدايتها حتى هذا الحديث، ما هو إلا إشارات من القدر ترسم الطريق الذي اختاره لهما، وعليهما أن يستجيبا لذلك .. وهكذا سارع السارد إلى الهاتف، واتصل بالمجلة فردت من الطرف الآخر (دعاء) مندهشة " اين كنت طوال هذه المدة؟"

ويبدو أن هذه الحكاية تنمو على هيئة حوافز يجري ترتيبها على وفق ما يُوصف بعبث الأقدار، أو بلعبة القسمة والنصيب. فالتأخر عن موعد الطبيب ساق البطل إلى المقهى، وهو المقهى نفسه الذي ساق القدرُ الصبية لولوجه ذلك اليوم على الرغم من أنها طالما مرت من المكان دون أن تفكر سابقا بالجلوس فيه. ووقوع جهاز الحاسوب، وتضرره، وتطوع البطل السارد لإعادة تشغيله، ساق إلى ضرب من التعارف نتج عنه بعض الميل والإعجاب. والدردشة عن التكنولوجيا الحديثة أبقت على هامشٍ ما من متعلقات دعاء صادق راسخًا في ذاكرة الشاب الذي سارع لموعده مع الطبيب دون أن يفوته الحصول على رقم هاتف الفتاة. وضياع القصاصة التي كتبت عليها الرقم يحول دون اتصاله بها مدة ثلاثة أشهر. وعودة الشاب لعيادة طبيب الأسنان بعد تلك الأشهر قاد لمفاجأة أخرى، وهي رؤية الصورة التي كُتب تحتها اسم دعاء. فكان لذلك أثره في إحياء أمل السارد بما كان قد يئس منه، وهو الاهتداء للفتاة، والالتقاء بها، ومعرفة مكانها على الأقل. وطالما أنَّ المجلة التي نشرت صورتها لها مقر معروف، ورقم هاتف معروف، فقد غدا اللقاء بها ممكنا أو متاحا في المدى القريب. ومن تدخلات القدر أنه عندما اتصل بالمجلة سمع صوتها وهي تجيب، وذلك شيء يسعد السارد الذي رأى في تلك المفاجأة برهانا على صدق القول: ما كتب على الجبين لا بد أن تراه العين.

فضاء الحكاية

قد يقول القائل بأن هذه القصة تفتقر للتركيز، والتكثيف، الذي هو سمة القصة القصيرة المعاصرة. بيد أن الامتداد في زمن القصة، والتواتر، والاستناد إلى حوافز يفسر بها المتلقي ما يقع من حوادث جديدة، شيءٌ لم تخل منه القصة الفنية على مدى العصور المنصرمة، ولا في عصرنا الراهن. فمن القصص قصصٌ كثيرٌ يقوم على فكرة التناسب، والاتساق بين حوادث متفرقة تقع في أزمان متباعدة، ينتظمها محور واحدٌ على مستوى التشخيص والعقدة. فعلى مستوى التشخيص نجد السارد يلقي بظلاله على التفاصيل التي يتألف منها فضاء الحكاية. وعلى مستوى العقدة نجد الإطار المحيط بها هو العلاقة العاطفية المنتظرة بين السارد وصبية المقهى، تلك العلاقة التي تنهض في وجهها عقبات يمكن أن تنسب لتقلّب الحظ، وأخرى يمكن أنْ تنسب لمشيئة القدر. وعلى مستوى العناصر المساندة نجد في الصديق – صاحب الحاسوب المعطوب- الذي أشار على السارد بضرورة البحث عنها، والاستجابة لإشارات القدر المصمم على المضي بهذه الحكاية نحو نهايتها السعيدة المنتظرة، مَنْ يُسارع بدوره لتقديم المساعدة.

ولادةٌ عسيرة

وهذه المعطياتُ، في حقيقة الأمر، تقلل من الأثر السلبي للتشتت الزمني في القصة، وتضفي عليها قيمة فنية نابعة من تقنية التواتر، الذي يضم الحدث للحدث، في نسق بنيوي لا يخلو من الانسجام، والاتساق الشكلي، وإن غاب عنه عنصرا التركيز، والتكثيف. على أن لسوزان الراسخ ولعًا غير خفي بالجو الغرائبي الذي يسود بعض القصص، ففي قصة لها بعنوان(طمّنيني يا أمي) تروي على لسان جنين – أنثى- المراحل التي يجتازها الجنين في الرحم بدءًا من العلقة، وانتهاءً بالجسم المتكامل الذي يشرئب للخروج من عتمة الرحم إلى نور الولادة.

غير أن الطفلة - الجنين تعْلَقُ بالرحم، وتأبى الخضوع لمشيئة الطبيب الذي يحاول إخراجها عنوةً، مكررًا القول بأن هذه الولادة عسيرة. أما الطفلة فتذكرنا بحكاية " الولد الفلسطيني الذي رفض أن.. " للقاص رشاد أبو شاور، وهي إحدى قصص مجموعته الضحك في آخر الليل. ووجه الشبه بين القصتين أن الطفل في قصة رشاد أبو شاور يأبى الخروج من الرحم لما يسمعه من أخبار عن المشكلات التي يواجهها الفلسطيني بالذات على الحدود، وهو يتنقل من بلد عربي لآخر، وفي المطارات، وعن السجون، وعن تضييق الحريات، واحتجاز جوازات السفر، فيقرر البقاء داخل الرحم. وها هنا نجد الطفلة هي الأخرى تأبى الولادة، والخروج من أمان الرحم إلى عالم يمتلئ بالشرور، فهي تصرُّ على عدم مغادرة الرحم إلا بعد أن تطمئن، وتتحقق من أنها لن تعاني شيئا مما تسمعُ عن انتشاره في العالم.

أرض الدهشة

وثمة قصة أخرى تهيمن عليها الأجواء الغرائبية، وهي الموسومة بالعنوان " السفر في أرض الدهشة ".

فبطل القصة، الذي لا يفتأ يشعر بالملل، ويتشوق للإحساس بأي شيء من الدهشة، يعود من عمله ليجد زوجته قد جاءت بلوحة جديدة علقتها على أحد جدران غرفة النوم. وقبل أن يتناول طعام الغداء ارتمى كالعادة على سريره، فوقع بصره فورًا على تلك اللوحة التي أظهر فيها الرسام ببراعة مشهدًا استوحاه من حكايات ألف ليلة وليلة. وما هي إلا دقائق حتى كان التفاعل بين الراوي – بطل القصة- وما في اللوحة قد أخذ منه الكثير، وجعله يفارق الواقع منبهرًا بالحسناء التي ظهرت له من بين الخطوط، والألوان، وهي تشير له إشارات لا تخلو من غواية، وإغراء، فوقع تحت تأثير ذلك العطر النافذ الذي استحوذ على حواسّه كافة، ونسي نفسه، واستسلم لذلك التيار المتدفق من الدهشة: دهشة في الموسيقى، دهشة في الألوان، دهشة في الغناء، دهشة في العباءات الحريرية المقصبة الشفيفة التي لا تخفى بياض الجسد، دهشة في الرقص، دهشة في القمر المتلألئ .. وفيما هو واقع تحت تأثير ذلك السحر الذي يخدر الحواس تدعوه زوجته بصوت مرتفع، وهي تقول: الغداء جاهز. فقد اقتلعته بهذه الكلمات من أجوائه تلك اقتلاعا، وعندما سألته عما كان يفعل في غرفة النوم طوال ذلك الوقت، أجاب كنت أسافر في أرض الدهشة. وعلى الرغم من أن الزوجة لم تستوعب ما عناه الزوج بأرض الدهشة، فإن القارئ يتوقع لاحقا أن تستوعب ذلك، فاللوحة الجديدة كان لها من التأثير على النفس حد الانفصال عن الواقع بما فيه من رتابة مملة، والذوبان في عالم شفيف من الرؤى ترفّ عليه فيه روائح الماضي العابق بالأساطير.

مثل هذه القصة قد تجيب على اعتراض القارئ المشاكس الذي يلوم الكاتبة لغياب التركيز، والتكثيف، في قصة (المصمّم) كونها تؤكد قدرة الكاتبة على كتابة القصة القصيرة التي تقوم على تكثيف الزمن، واختزاله، في بؤرة تشع بأضواء تعبيرية تنطلق في غير اتجاه، جاعلة من اللحظة القصيرة إطارًا شاملا لكثير من التفصيلات التي يُسْهم في نسْجها الخيال القصصيّ بمهارةٍ، واقتدار.

شكري عزيز الماضي ناقدا

لا شك في أن الحديث عن المنهج موضوعٌ خلافيّ، الآن وفي القديم. ففي كتابه بحوثٌ في المنهج (بيروت 2023) يؤكد د. شكري الماضي هذه الحقيقة، التي يكاد لا يختلف فيها اثنان. ومن المعروف أن قدماء الإغريق عرفوا الفلسفة مثلما عرفوا العلوم، وعرفوا اللغة، وما يتصل بها من نحو وبلاغة وبيان، وعرفوا المسرح بنوعيه الهزلي الساخر، والجاد المأساوي، وعرفوا الشعر من غنائي وملحمي وقصصي وتعليمي؛ إلا أنهم، على الرغم من ذلك كله، لم يطلقوا على ملاحظاتهم المدوَّنة حول هذه الفنون منهجًا. ولكنهم استخدموا- على رأي المؤلف وغيره - في بعض الأحيان كلمة " المنطق ". وهي تكاد تكون - من حيث المعنى - تحديدا مرادفا لما يفترض أنه منهج، إذا سار عليه السائر تجنَّب الزلَلَ، وأَمِنَ العثار.

ومثلما ذكرنا معارف الإغريق، نذكر معارف العرب الذين اقتبسوا عنهم فكرة المنطق، فتحدثوا عن القياس، وعن العِلَل، وعن العامِل، وظنوا أنهم باتباع هذه المقدّمات – إذا جاز التعبير- يأمنون اللبس، ويتجنبون الخطأ. ومثلما تحدثوا في البيان عن التوصيل الخالص بالتركيز على المعنى، تحدثوا عن التعبير بالتركيز على اللفظ. وتطرَّقوا لأنواع الدلالة، ولكنهم لم يطلقوا على هذا كله منهجًا، ولا مِنهاجا، وإن كانت الكلمة - من حيث هي لفظٌ - استُعْملت عرَضًا في كتاب الباقلاني (أبي بكر 402هـ) الموسوم بعنوان " إعجاز القرآن". وذلك في قوله" فإنه لا يخفى على أحدٍ سبْكُ أبي نواس من سَبْكِ ابن الرومي، ولا ما بين شعر الأعشى وشعر البحتري، فلكلٍ منهجٌ معروف، وطريقٌ مألوف(ص208) " ومن هاتين العبارتين يستشفّ القارئ ما يوحي بأنّ المنهج لدى الباقلاني هو الطريقة[1] .

وفي كتاب " بحوثٌ في المنهج " لشكري الماضي نجدُ المؤلف يخوض خوْضًا عسيرًا في مُعترك الأقْران، وملتقى الفرسان، مبيّنا ما اختلفوا فيه من آراء في تعريف هذا الذي يسمى منهجًا. فهل هو تجسيد للطريقة، أم هو تجريد، بمعنى أنه يقوم على فرضيات تتضمَّن مرتكزات محدَّدة، وأسُسًا متفقا عليها لدى مستخدمي هذا المنهج، أو ذاك،فضلا عن مكوّناتٍ، وعلاقاتٍ، ومُصْطلحاتٍ، متفق عليها مدلولا، وتداولا. وهذا، مثلما يتَّضح من عرضه للآراء، مطلبٌ عسيرُ المنال، بعيد مرامي التجْوال، غامض النتائج والمآل. لذلك نجد الاختلافَ في المناهج التي جرى عنها الحديث أكثر من الاتفاق، جمة الافتراق والانشقاق. وسواءٌ تتبعنا ما يذهب إليه بيكون، أو ديكارت، أو دعاة المنهج التاريخي، أو التجريبي، أو الوضْعي، وسواء اقتربنا بهذا السجال، والجدال، من الفلسفة، أو علم الاجتماع، أو الأنثروبولوجيا، أو اللسانيات، فسوف نجد الاختلاف

1.الباقلاني، أبو بكر: إعجاز القرآن، تحقيق سيد صقر، ط3، مصر: دار المعارف بمصر، 1971 ص 208 وقد وردت كلمة المنهاج في عناوين بعض الكتب، ومنها: منهاج القاصدين لأحمد بن قدامة المقدسي، ومنهاج الطالبيين للنووي، ومنهاج البلغاء، وسراج الأدباء، للقرطاجني..

كتابه هذا: كالذي يبحث عن إبرة في كومة ضخْمة من الأتربة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الذي يخلصُ إليه المرءُ من تتبُّعه الآراء هو أنَّ مفهوم المنهج مفهومٌ مضطربٌ، وخلافيّ، وهو في العلوم أكثر وضوحًا وتحديدًا منه في الإنسانيات، ولا سيما في البحث الأدبي، لسببٍ بسيطٍ هو غياب التوافق على طبيعة الأدب، ومادَّته، وعلاقته بالأديب، وبالمتلقّي، وأبعاد العملية الإبداعية فيه؛ فضلا عن مدى ضرورته، وهل يمكنُ العيشُ بلا أدب، أم أنَّ ذلك مستحيلٌ،ولا يستتبُّ، شأنه في ذلك شأن العلم الذي تستحيل الحياة دون الأخذ بوسائله، وأسبابه وفضائله. ولذلك، وحَسْمًا لهذا الجدل، يرى المؤلف الماضي، فيما يُعدُّ خلاصة مستصفاة، أنَّ المنهج - في الأدب خاصةً - رؤية للإنسان، والعالَم، والأديب. فإذا كان الناقدُ، أو الباحث الأدبيُّ، ينطلقُ من رُؤْية خاصَّة تتراءى لنا في جلّ ما يكتبه، وينشره، من تحليل، وتفسير، وتقويم، فإنَّ هذه الرؤية هي الدليل على توافر المنهج، أو الملامح المنهجيّة لديه. وهذا، في رأي المؤلف اقتراحٌ، لا أكثر، غايتُه تجاوز الثبات، والتكرار، والتجريد الراسخ في الحُدود، وفي التعريفات المتداوَلةِ للمنهج في القديم، والحديث.

ابن سلّام الجُمَحيّ(231هـ)

في ضوء هذه النتائج، التي تبلوَرَتْ لدى المؤلف، يتناول كتابا قديمًا يحسبُه القارئ أقدمَ كتابٍ نقديٍّ (شعري) في التراث العربي، وهو كتاب " طبقاتُ فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (231هـ) ويقال إنّ عنوان هذا الكتاب فيه خِلافٌ. فقد نشره جوزيف هل Hell بعنوان " طبقات الشعراء [1]" 1913 ونشره محمود شاكر بعنوان آخر هو " طبقات فحول الشعراء" مؤكدًا أنَّ هذا العنوان هو العنوان الصحيح. ويميل المؤلف ميلا شديدًا لهذا الرأي، مع أنهُ، في أثناء الحديث عن الكتاب، لا يُخفي أنَّ ابن سلام لا يقتصر في هذا الكتاب على الفُحول، ولذلك نُرجّح أن يكون المستشرق هيل على حقّ، وأنّ العنوان" طبقاتُ الشعراء" أقربُ إلى الواقع. فابن سلّام لم يقتصر على الفحول، ولم يتّبعْ منهجًا واضحًا فيه، والمؤلف يجد لديه" ملامِحَ منهج" قد نختلفُ مع ابن سلام في بعضها، ونتفق معه في بعضها الآخر. فهو مثلا - يعدُّ غزارة النِتاج الشعري معيارًا للفحولة، والتفوُّق، ومزيةً يتفاوتُ بها الشعراء؛ فمن كان عطاؤه أكثر غزارة فهو إلى الفحولة أقربُ، وأنسب، من الآخر ذي العطاء النَزْر اليسير، غير الكثير. علاوة على أنَّ ترتيب الشعراء في طبقاتٍ بُنيَ على تفاوت أحيانا، وفي أحايينَ أخْرى يغيب هذا التفاوت من حيث هو معيار لتقديم شاعر، أو تأخيرهُ، عن هذه الطبقة، أو تلك. والأمثلة على هذا كثيرةٌ جدًا في الكتاب. فإصرارهُ على جعل الشعراء الجاهليّين، وعددُهم أربعون شاعرًا، في عشر طبقات، أربعة في كل طبقة، اضطرهُ في بعض الأحيان لإدراج شاعر من منزلة متواضعة مع ثلاثة من الفحـول، تكملةً للعـدَد. وهذا يتكرَّر، لا سيما إذا أخـذنا برأي الأصمعي الذي أدْرج غيرَ الفُحول في كتابه " فحولة الشعراء".

1.واللافت للنظر أن إحدى دور النشر في بيروت أعادت نشره بمقدمة للجنة من الجامعيين دون أن تذكر اسم المستشرق المذكور في موقع المحقق في عملية سطو معلنة.

وما طُبع عليه نهج ابن سلَّام في جعل الطبقة أربعة لا تزيدُ، ولا تنقص، دفع به دفعًا لعدم الالتزام بالمعيار الذي هو ملمَحٌ منهجي. عدا عن هذا نجده يتَّخذ من البيئة معيارًا لتصنيف الشعراء على وَفْق المواقع، فشعراء القُرى صِنْفٌ مختلفٌ، وطبقة متميزة، عن شعراء البوادي. وفي موقع آخر يتخذُ من الموضوع أي (الغرض) مقاسًا تقاسُ به فحولة الشعراء، فللرثاء أولوية ليست لغيره. لهذا جعل شعراء المراثي طبقة مختلفة عن سواهم. وهو تصنيفٌ يراعي الغرَض، ولكنه لا يتسق مع تصنيفاته الأخرى: (جاهلي – إسلامي) و(قرى – بوادٍ) و(غزير الشعر كثيرهُ – أو قليل الشعر نادره) و (دين- لا دين) كذلك أضاف لهذه المعايير، وهي جلها موْضعُ شكٍّ على المستوى الإجرائي: العقيدةَ، بوصفها معيارًا آخر. جاعلا من شعراء يهود طبقة ظنا منه أنّ الدين يضع أشعارهم في نسق مُباينٍ لأشعـــار غيرهم من النصارى، أو الوثنيين، أو المسلمين.

ومع هذا كله، نجد لابن سلام رؤيةً أساسُها الانحيازُ لجلّ ما هو قديم مُبكـّر، غير محدثٍ، ولا متأخّر. وإلى ما صحَّتْ روايته عن الثقاة، مستبعدًا الأشعار التي جاءَت من طرقٍ أخرى كخلف الأحمر، وحمّاد الراوية. وأقْصِيَ من الكتاب ما تراءت فيه القرائنُ الدالة على أنه منحول، أو منسوبٌ لغير قائليه. وعلى هذه الفكرة استند كلٌّ من بلاشير، ومرجوليوث، في مقولاتهما عن نظرية الشكّ في الكثير من الشعر الجاهلي التي تضخَّمت لدى طه حسين مؤلف الشعر الجاهلي(1926) ويُلاحظ المؤلف ما في رؤية ابن سلام للطبقة من غموض يشوبُها، فهي رتبةٌ تارةً، وتخلو من هذا التصنيف تارةً. كذلك الأقدمية، تعدُّ مزية طورًا، وطورًا آخر لا تعد كذلك. ووفرة الشعر، تعد تارة مظهرًا من مظاهر التفوُّق، وطورًا آخر مظهرًا مهملا لا يُؤخذ به، ولا يقاس عليه، فلا تفوّق فيها، ولا ما يحزنون. وهذا في الحقيقةِ ليس ديْدَنُ ابن سلّام وحدهُ، وإنما هو ديدَنُ الأصمعي أيضًا، الذي تتكرَّر في كتابهِ " فحولة الشعراء" هذه الموارَبَة مرارًا، وَتِكرارًا. فابن سلام، وكتابه" طبقات فحول الشعراء" - لا يندرج في الكتابات النقدية ذات الملامح المنهجية التي ترْقى إلى رتبة المنهج.

طه حسين(1889- 1973)

ينتقل المؤلف بالقارئ ،بعد ابن سلّام، لطه حسين، وبينهما شوط من الزمن غير قصير. وقد مهَّد لهذا البحث بتوطئة عن طلائع الأدب العربي الحديث، بدءًا بالبارودي(1853- 1904)، مرورا بشوقي(1868- 1932) وحافظ (1871- 1932) ومطران(1872- 1949) وغيرهم من شعراء مدرسة الإحياء الشعري. فضلا عن الشيخ حسين المرصفي(1815- 1890) وغيره من أعلام تلك المدرسة، منوِّها ببعض ما اتصفت به الحركة الإبداعية الجديدة.

أما طه حسين نفسه، فمن الجليّ أنه أديب موسوعي. فإلى جانب اهتمامه بتاريخ الأدب، وسِيَر الشعراء، أهتم بنقد الشعر، والنثر، واهتم بكتابة القصة القصيرة، والرواية، والسيرة الذاتية، وسِيَر الصَحابة. واستخدم الصحافة وسيلة لتعميم أرائه، ونشْرها لدى قطاع واسع من القراء. وعُني بالترجمة، وكتبَ عن المسرح. ومرَّت آثارهُ بمراحلَ متعدِّدَةٍ، متباعدة، شهدت فيها رؤاه الأدبية، والنقدية، تغييرًا جذْريًا تارة، وطفيفا تارةً أخرى. ويشير د. شكري لآرائه في طبيعة الأدب، وما هو الأدب الجيّد، وما أثرهُ في الناقد الأدبي.

ومن يقرأ ما كتبه طه حسين في نقد الشعر، قديمه وجديده، يجد رؤاه قد تباينت ما بين كتابه عن " الشعر الجاهلي " 1926 وكتابه " حديث الأربعاء" فهو في الأول يطبّق ملامح منهج تاريخي يهتمُّ بالرواية، وبالتحقيق، وبالتوثيق، مقتربًا بذلك من التجريب، في حين أنه في" حديث الأربعاء" 1922 يميل لما يعرف بالانطباعية التي تغالي مغالاة شديدة في التذوّق؛ والحكم على العمل الأدبي حكما نابعًا من انطباعاتِ الناقد من غير إقناع. فقد تعْجبُه قصيدة حافظ إبراهيم في رثاء الشيخ محمد عبده(1849- 1905) لا لشيءٍ، إلا لأنها خاطبت فيه شيئًا لا يدري ما هو، فجعلته ينسى نفسه، ويقعُ تحت سحْر هذه المرثية[1]. ولا تخلو آراءُ طه حسين من تقلُّب. فهو يتَّبع منهج لانسون في كتابيْه عن أبي العلاء المعري، ويصفُ كتاب محمد مندور(1907- 1965) النقد المنهجي عند العرب الذي يدعـو فيه لمنهج لانسون، بالكتاب " الهايف". وذلك لأنه انتهى في أُخـرة من عمره لرأي لا يتَّسقُ مع ما يدعو له د. شكري من ضرورة اتباع رؤية منهجية. يقول طه حسين، في اقتباس للماضي، ما يأتي: " أنا أقرأ الأدب بقلبي، وذوْقي، وبما أتيح لي منْ طبْع " ومن يقرأ هذا في كتابه " فصول في الأدب والنقد" 1945 لا يحتاج لدليل أكثر من هذا للاقتناع بأن طه حسين تحول من ناقد صاحب رؤية منهجية لآخر انطباعي من نوع جول لوميتر، وأناطول فرانس. وهذا ما طغى توضيحه على رؤية جابر عصفور(1944- 2021) لمآلات النقد عند طه حسين في كتابه القيم " المرايا المتجاورة" 1983.

شوقي ضيف (1910- 2005)

أما شوقي ضيف، فمختلِفٌ عن طه حسين، فهو أقربُ إلى مؤرّخي الأدب منه إلى نقادِه. فأكثرُ مؤلفاته عن الأدب تتصل بعصوره؛ العصر الجاهلي. الإسلامي. الأموي .. العباسي. المعاصر .. إلخ. فكتبه عن تاريخ الأدب العربي تمثل سلسلة موسوعية يجد فيها طلبة الجامعات مراجعهم المساندة للتعرف على أدبنا في عصوره المتتابعة. بيد أن شوقي ضيف لم يكتب من النقد إلا القليل الذي لا يؤبه له، ولا يُعَوَّل عليه. فقد نشَرَ كتابًا بعنوان " في النقد الأدبي" وهو كتابٌ يذكـرنا بغيره من المؤلفات التي تُعنى بتقديم موجز تاريخي عن النقد لدى العرب، والغربيّين، من ذلك كتاب بالعنوان نفسه لسهير قلماوي، وآخر لأحمد أمين، وثالث لعبد العزيز عتيق، ورابع لطه الحاجري، وآخر لمحمد زغلول سلام، وبدوي طبانة، و حسن ظاظا، وعلى جواد الطاهر. وهي كتبٌ ترصُد سيرورة النقد من القديم إلى الحديث، مع إشارات موجزة لبعْض مذاهبه، واتجاهاته، ومناهجه، مع التحفُّظ على الكلمة الأخيرة.

ويَعْرض المؤلف كتاب شوقي ضيف السابق ذكرُهُ عرضًا أكثر من مُسْهَب. ويتوقّـف بنا في النهاية عند دعوة ضيف لاتِّباع ما يسميه نقدًا تكامليًا، واصفًا هذا النقد " بالمنهج الأكثر دقةً " ولهذه الدعوة أسبابٌ، في مقدمتها: تنوع المداخل النقدية لدى الغربيين، فمنها ما هو أقرب إلى الفلسفة، ومنها ما هو أقرب إلى الدراسات

1.طه حسين، حافظ وشوقي، ط 1، القاهرة، مطبعة الخانجي؛ بغداد: مكتبة المثنى، 1960، ص 145 – 146 وانظر كتابنا: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، 2013 ص 24 وانظر= مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان، دارالمسيرة، 2003 ص 75- 76.

الذاتية، أو الموضوعية، أو إلى علم الاجتماع، لذا، واستبعادًا لهذه الفوضى، من الخير للنقد الأدبي العربي أن يأخذ من كلِّ منهج بطرف. فاستضاءة الناقد العربي، والباحث، بجُلِّ هاتيك المناهج؛ ينهض به، وبرؤيته، وبعمله، نهوضًا ينمُّ على القدر الأقصى من الإتقان، الذي تتراءى فيه المحاسنُ، وتتوارى عنه المساوئ. فمن يأخذ بهذا النهج التكاملي يستطيع الجمع بين أثر البيئة، والزمن، والحاجات الاقتصادية والاجتماعية، ومدى تعبير الأدب عن شعور الأديب الفردي، وعن لا شعوره الجمْعي، وعن عناصر الجمال المتأتّية من الصور، و الموسيقى، ومن انطباعات القارئ عن التراث، واللغة، وما فيها من براعةٍ نحويةٍ، وبلاغية. والأخذ بهذا كلّه لا يعيبُ الناقد، ولا الباحث؛ لأن مقاييس الأدب، في رأيه، مقاييسُ عالميةٌ، لا تختلفُ، ولا تتباينُ من بيئة لأخرى، والقيم الجمالية فيه مشتركة لدى الشعوب، وفيما تنطق بهِ من لغات.

تحصيلُ الحاصل أنّ المؤلف يرى في المنهج، ومدلولِه، ومرْماه، مسألةً خلافية، وأن لطه حسين دورًا، وجهدًا، في إضفاء الطابع المنهجي شبه العلمي، على الدراسات الأدبيَّة، وتاريخ الأدب، إلا أن هذا النَظَر المنهجي، أو شبه المنهجي، لم يدُم طويلا. فقد شهدت كتاباته المتأخرة الكثيرَ من الخلْط. ولا يتَّفقُ المؤلفُ وشوقي ضيف (ص147) في أنّ الدعوة لنقد تلفيقي من مناهج عدة تُسْهم في تجاوز الأزمة التي تمسك بخناق الدراسات الأدبية، والنقد الأدبي، الذي يفتقر- في أكثر الأحيان - للهوية افتقارَهُ للمنهجية.

المغامرة الأولى

ومع أنَّ كتابه عن درويش أقدم من كتابه بحث في المنهج، إلا أن هذا لا يمنع الدارس من النظر فيه على نحو يختبر الملفوظ المنهجي في التطبيق. كون البحث في المنهج أسبق من الناحية النظرية لدى الناقد الأدبي من التطبيق. وما زال شعر محمود درويش منذ بداية ظهوره في ستينات القرن الماضي مثار تساؤلات، ومحَطّ اهتماماتٍ لدى الدارسين. وقد كتبت مقالاتٌ، ونشرت بحوثٌ، ودراساتٌ، وصنِّفت كتبٌ، ومؤلفاتٌ في شعره ملأت بعض الرفوف في المكتبات العربية. وكلٌ يسعى لإبراز ما يراه جديرًا إبرازه، وإنجاز ما ينبغي له إنجازه، في عطاء هذا الشاعر، الذي تجاوز كلّ التوقعات غزارة وإبداعا، وبذَّ غيره من الشعراء قوة واندفاعا، فكانت له بصْمته الخاصة في الشعر العربي الحديث.

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 كتابه الجديد"شعر محمود درويش- إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر" الصادر ببيروت (2013) ليمثل المغامرة الأولى للمؤلف في دراسة الشعر، ونقده. فقد غلب على مؤلفاته المذكورة أنها تدور - بصفة عامة - حول الرواية، وفنون النثر الأخرى، وقلما تلتفت للشعر، ودراسَتِهِ.

ولا يترك الماضي قارئه نهْبًا للوساوس، أو التوقّعات والهواجس، حول غايته من هذا المؤَلّف، وهدفه من هذا المصنّف. فهو يؤكد في المقدمة أن الغاية منه هي إنصافُ درويش، وإنصاف شعره، لا سيما بعد الحملة المسعورة التي أثيرت بعد رحيله، فقد ساءه جدًا أنْ " يدور حوار بين كتّاب، يحمل بعضهم للأسف شهادة

دكتوراه، وبعضهم يوصفون زورا بالشعراء، ثم يكفّرون الشاعر، وشعره، وكأن الإسلام يبيح لهم محاكمة الناس في عقيدتهم، وفقا لأهوائهم." إلى ذلك يهدف الكتاب لإراقة مزيد من الضوء على شعره " بعيدًا عن القراءات السياسية، التي ما فتئت تربط بينه وبين متغيرات الصراع العربي – الإسرائيلي ربطا آليًا ميكانيكيًا، فجعلوا يُقزّمون أشعاره المبكرة، ويقللون من شأن أشعاره المتأخّرة، لهذا السبب، أو ذاك، بعيدًا عن معطيات الفنّ الشعري" وبدلا من أن يسلطوا الضوء على شعره المتأخر، يسلطونه على علاقاته بالأشخاص، وعلى مواقفه السياسية من هذا الاتفاق، أو ذاك، ومن تنظيم دون آخر.

ولهذا فإنّ شكري الماضي ينطلق، بمختصر العبارة، ووجيز الإشارة، من مقولتين، أولاهما: تحوُّل الشاعر درويش من شاعر مقاومة إلى شاعر حرّية. وهذا يعني بمعنىً ما: المقولة الثانية، وهي الانصراف، في تقويمه شعره، عن الإيديولوجيا السياسية إلى إيديولوجيا الشعر، أي أن التزام الشاعر تجاه شعره، وتجاه تجربته الأدبية، والإبداعية، يمثل- في رأي المؤلف- إيديولوجيا بديلة للإيديولوجيا بمفهومها السياسي، أو الفلسفي. وتبعًا لذلك، فإنَّ من دواعي الوقوف على تقويم صحيح لتجربة درويش أن تُستبعد الإيديولوجيا السياسية، وتُقصى، من حيثُ هي معيارٌ جرى الاحتكام إليه في دراسة شعره، وتحليله، ونقده، في السابق، مما أدى إلى أحكام تتَّصفُ بالعشوائية تارةً، وبالتحيّز السياسي، وبالاختزال، الذي يبلغ حدّ الأسْطَرَة، تارةً أخرى.

وتأسيسًا على ذلك، يقفُنا المؤلفُ في الفصل الثاني إزاء مسألة مهمّة، وأساسيَّة، وهي الفرق بين الخيال السياسي والخيال الشعري.

الخيال الشعري

ففي بواكير درويش يتجلى النوع الأول بصفة لافتة، سواءٌ 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 هذه المرحلة، منبّهًا على ما فيها من حرارة الإنتماء، والحسّ المُقاوم، الذي لا يُعْوزهُ التحريض، ولا يخلو من تأجيج المشاعر، واستثارة النخوة.. إلا أنّ هذه الأشعار تظلُّ بسيطة في رأيه، ساذَجَة، شكلا ومحْوى، إذا وُوزنَتْ بقصائده التي تلتْ ذلك في " العصافير تموت في الجليل"و"حبيبتي تنهضُ من نومها" و" أحبك أو لا أحبك " وغيرها من الدواوين، فهي، أي: القصائد المبكـرّة، لا ترقى لمستوى هذه القصائد من حيث أنها تتحقق فيها إيديولوجيا الشعر التي تقترح نظامًا استثنائيًا في البناء، والتوصيل، وفي الخيال، وفي النظام اللغوي، ورؤية الشاعر للواقع. وهذا ما ينْبَري للحديث عنه في الفصل الثالث، الموسوم بالعنوان " التحوُّل في نظام التوْصيل".

فعلى الرغم من أنّ العنوان يوحي بنوايا المؤلف الرامية لتوضيح رأيه فيما عسى أنْ يكون الموقف التواصلي الذي "يتبأر" في قصيدة درويش خاصَّة، إلا أنه يضيف لذلك ما يمكن أن نعُدَّهُ مواجهة حقيقية بين القصيدة والمتلقي، فدرويش - في رأيه - أقلع عن القصيدة المَنْبريّة التي عرفناها في" سَجّلْ أنا عربي" و" أحنّ إلى خبز أمي" و" لمغنّيكِ على الزيتون خمسون وتر" و" الذي مات هو القاتلُ يا قيثارتي" إلى قصيدة من نوْع أخر، ونمطٍ مختلف، تقوم العلاقة فيه - بين القصيدة والقارئ - على التفاعل المركَّب من التأثّر، والتأثير. ومن أجل

ذلك نرى قصائده المتأخرة تدعو للتامل استنادًا لفلسفةٍ مزاجُها:" الارتباط بقضايا الإنسان، وقضايا العصر الجوهرية، وتحويل الذاتي إلى جَمْعي، والجَمْعيّ إلى كوني(ص54). " وبذلك يكون محمود درويش، قد تحوَّل من شاعر المقاومة إلى شاعر الحريَّة.

فهو لا يهتم، ابتداءً، بإثارة الانفعالات الصاخبة لدى جمهوره، إنما يستهدف استثارة النزعات التأملية لدى المتلقي، فمن يوازن قصيدته " من أنا دون منفى؟" من ديوانه"سرير الغريبة" 1997 وقصيدة "رسالة من المنفى"وهي **من** ديوان"أوراق الزيتون" 1964 يلتمس في الأولى- المتأخّرة زمنيًا- اتساع أفُق التلقي، واتساع نظام التوصيل،مع اتصافها في الوقت ذاته: "بالرصانة، والتماسك" وتجسيدها رؤيةً جديدةً خاصَّة، وعميقة، للمنفى. فالغموضُ في القصيدة "من أنا.. دون منفى" غموضٌ ماسيّ، شفّافٌ، وغيرُ ضبابيّ، وفي ذلك يجد المؤلف شكري الماضي تجسيدًا عمليًا لإيديولوجيا الشعر، فهي– أيْ القصيدة - نتاج الخيال الشعري الابتكاري، وليس الخيال وليس الخيال الاسْتحْضاري، الذي يسمى وهْمًا عند كولردج fancy وبذلك يؤكد الشاعر أن الشعر" قولٌ خاصٌّ لا يمكنُ أن يُقالَ 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، وصوتيّ(ص68) لا سيّما إذا كانت تتكئُ - من حيث الزمن - على الفعل المضارع، مثل: أريد، نريد، أكون، سأكون، أصير، مع استخـــدام علامات التسويف: سوف، والسين، التي تنقل الفعل المضارع من إطار الحاضر الآني إلى المستقبل الآتي. ومختصرُ القول: أنّ درويشا يسعى من تكراره للازمة لـ" التنبيه، والتأكيد، والتشويق، وتجسيد دلالة إيقاعية، ومعنوية، ونفسية" علاوةً على الربط بين مقاطع القصيدة.

ويتتبّع الدكتور شكري بمثل هذا التأني علاقة شعر درويش بالآخَر. والآخر - ها هنا- هو اليهودي تارة، والإسرائيلي تارةً، والصهيوني تارةً أخرى. فمفهوم الحرّية في شعره يكتمل بتحرير أعدائه من أوهام العدوان، وهذا في رأي الناقد ينسجم مع تحول الشاعر من المقاومة إلى الحرية انسجامًا يتطلّب تحرير الآخَر بتحريرهِ أناه. ومن بواكير درويش التي نبّهتْ على هذه الظاهرة قصيدة " ريتا والبندقية " من ديوانه آخر الليل 1967. وقد ظهرت ريتا في غير قصيدة، من قصائده، وفي غير ديوان، فثمة قصيدة بعنوان " ريتا أحبّيني " وهي في ديوان" العصافير تموت في الجليل " 1970 وظهرت مرة أخرى في قصيدة الحديقة النائمة، وهي في ديوان أعراس 1977 وظهرتْ مرة رابعة في قصيدة " شتاءُ ريتا الطويل" من ديوانه أحد عشر كوكبًا (1993). وعرض المؤلفُ لهذا كله دون أن تفوته الإشارة لقصيدة" جندي يحلم بالزنابق البيضاء " من ديوانه آخر الليل"1967 ولم يفتْه أيضًا أن يقف بنا إزاء الآخر في قصيدة درويش المطوَّلة الموسومة بـ (حالة حِصار) 2002 التي يحاول فيها- على ذمّة المؤلف - استخلاص معادلة الأنا بالآخر، في أجواء لا يغيب عنها الأمل والحبّ والحرب، مع التوكيد على السمة الإنسانية، والإيمان بالشعر، وبدوره، وبإلحاح من درويش. على أن المحاصِرَ- بكسر الصاد- هو المحاصَر، وأن السجان هو السجين. وأن الخلاصَ من ذلك كلِّه يتطلَّب تبديدًا لأوهام العُدوان، وتحريرَ المعتدي من صَلَفه:

إلى قاتلٍ
لو تأملتَ وجه الضحية
وفكرتَ
كنتَ تذكّرتَ أمّكَ في غرفة الغازِ
كنتَ تحرّرْتَ من حِكمة البنْدقية
وغيَّرتَ رأيكَ
ما هكذا تُستعادُ الهويّة

وينتهي د. شكري الماضي إلى رأيٍ نهائيّ، وهو أنَّ معادلة الأنا بالآخَر فكرةٌ بقيت تهيمن على محمود درويش، وشعرِهِ، حتى أيامه الأخيرة(ص92- 93). وفي ذلك ما يثبتُ أنه، بتحوله من شاعر مقاومة لشاعر حرية، لم يتراجع، ولم يمتثل، ولم يتخلّ عن جلْده، على النحو الذي توهَّمه بعض الدارسين المتعجّلين ممن طفقوا يتعقبون بعض الكلمات، أو العبارات، التي عدَّلها هنا، أو هناك، فأقاموا الدنيا وأقعدوها ظانّينَ بالشاعر ظنَّ السوء، وأنهم بظنّهم هذا ينتزعون حجَرَ سنمار من الصرخ الشامخ، والقصر المنيف، الذي شيده على أساس راسخ ومتين.

فقد سلط بعض النقَدَة، ومن يتشبّهون بالشعراء، الضوءَ على ما في قصائد درويش المتأخرة من ظهور لافتٍ للذات، مثلما يتضح في ورْد أقل، وفي "هي أغية هي أغنية" وفي لاعب النرد، وقبلها جدارية محمود درويش. وديوان لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟ فعدوا ذلك نكوصًا تارة، وتارة انكفاءً على الذات،ظنّا منهم أن الشاعر الملتزم، المقاوم، ينبغي له أن يتنازل عن ذاته، وأن ينبذَها وراءَ ظهْره. وهذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. فالإنصافُ" يقتضي التأكيدَ على أن الذات - في قصائد درويش - ليست ذاتاً رومانسية، تنشد الخلاص الفردي، أو تدّعي أنها مركز الكون. وهي ليست الذات التي تخلق العالم على هواها. فهي قصائدُ، على الرغم من حضور الذات فيها، لا تفتأ تتناول قضايا الإنسان: قضية الحياة والموت، والتاريخ، والزمن، والخلود، من خلال تجارب معيشة، حارّة، ومن منظور ذاتيّ خاصّ، وحيّ[1] ".فالذاتُ، في الجدارية (1999) تحاورُ الموت، وتسخرُ منهُ، ومن قوته، فتبدو كقوة آمرةٍ، متحرّرة من الخوف، ومن المجهول، إذ ترى الموت لحظة مكثفة من لحظات الحياة:

لا تحدق
يا قويّ على شرايييني لترْصُدَ نقطة
الضعف الأخيرة
أنت أقوى منْ
نظام الطبّ، أقوى من جهاز تنفُّسي،
أقوى من العسل القويّ
ولستَ محتاجًا لتقتلني إلى مرضي.

ثم يقول في القصيدة :

ما شئتَ منْ معْنىً إلى معنىً
أجيُء، هي الحياةُ سُيولةٌ،
وأناأكثفها،أعرّفها بسلطاني
وميزاني.. (ص105- 109)

فهو لا يفتأ يؤكّـد خلود الشعْر، وخلوده فيه. ولهذا، فإن الجدارية، برأي الدكتور ماضي، وإن كانت الذات فيها بارزةً، تعبّر عن المواجهة المستمرّة، الدائبة، بين الإنسان، والموت، مُجسِّدة بذلك رؤيتها الفنية الكليـة التي تُسـوّغُ وصفـها بجـدارية خصبة، متجـدِّدة، تجدُّد الخضرة في الأرض البكر.

ولا يفتأ الشاعر في رأي الناقد يؤكد هذا في غير قصيدة، كانت الأخيرة قصيدة لاعبُ النرد(2008) ففيها يراكِمُ الكثير من المصادفات في حياته، أو يخيّل إليه أنها مصادفاتٌ، مضيئًا بذكرها تحولات الذات وأقنية الأنا، عائدًا إلى تجاربه الخاصة السابقة عودةً لا تشكل انكفاءً، ولا تراجعًا، بل اتساعًا في الرؤية، وتنوعًا في المواقف، من المكان، والعالم، والإبداع، والوجود، ومن الحقيقة والوهم، ومن المَجْـد والأسْطـورة، ومن الواقع، والتاريخ. فـذاته- هـا هنا- ذوات متعدّدة، وهويته هوياتٌ عدة، لا هوية واحدة. وهذا ما ينسجم مع الانتقال من إيديولوجيا السياسة إلى إيديولوجيا الشعر.

وحرصًا من المؤلف على إتمام الفائدة، أضافَ لكتابه قائمة بدواوين درويش، من ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة " حتى الديوان الذي ظهَرَ بعد وفاته، وهو ديوان" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" 2009 مشيرًا للمجمـوعـات الكاملـة،وشبه الكاملة، التي صدرت في أماكن شتى من العالم. وأضاف لهذا قائمة أخرى تضمّ الرسائل العلمية، والكتب، التي كتبت، أو نشرت، حول شعر مَحْمود درويش، وهي كثيرة جـدًا. وعلى الرغم من أنّ الكتاب صغير الحجْـم إلا

أنه عظيم القيمة، جمّ الفائدة، بما جلاهُ من غبار أثارهُ بعض المتنطّعين، وأضاف إلى دراسات محمود درويش لبِنَة جديدة تتمثل في أنه خلصَ من الإيديولوجيا السياسـية إلى إيديولجيا الشعر، وأن قصائدهُ المتأخِّرة على ما فيها من غموض تقيم نسقا جديدًا للتواصل الإنساني عبر الشعر، وقواعده، لا عبر النسق المعرفي، وأنَّ الخيال الشعري فيه خيالٌ ابتكاريٌّ خلاق لا يكتفي باسـتدعاء المتخَيَّل، ولكنه يقوم باختراعه، وابتكاره. ولا يعني طغيان الذات على بعض شعره المتأخر انكفاءً، أو تراجعًا، أو انسحابًا من معركة الوجود، ولكن السلاح هو الذي تغيّر بتغيّر النظام اللغوي، والبنائي للقصيدة.

تساؤلات

مع هذا كله، لا بد من أسـئلة نسوقها في نهاية هذا الفَصْل عن هذا الناقد وعن كتابه القيم، وعن جهوده، فهل يسلِّمُ القارئ مع المؤلف بأن الشعر إيديولوجيا، وهل اسْـتخْدمَ المؤلف اللفظ مَجازًا، أم هو اسـتعمال على وجه الحقيقة، ألا ترتبط الإيديولوجيا بمفهوم عقدي، دَعَويّ، لا فنيّ؟ فالشعر كما الفن، يقوم على الخيال،

والحس، والاستثارة، والوجدان، في حين أنّ الإيديولوجيا تقوم على المنطق الحِجاجيّ، والإقناع بالمسائل العقلية، والبرهانات.

هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ أكثر متذوقي الشعر لا يقللون من شأن الشعر إذا قيل في فضاء إيديولوجي، بشرط ألا تطغى عليه الإيديولوجيا العِرْفانية، والسياسيّة المباشرة.

أما موقفه من شِعْر درويش المُبكّر الذي لا يجدُ فيه المؤلف مزيّة تسوّغ إعجاب الكثير من المقرّظين، فذلك انطباعٌ، لا يقوم على إثباته دليل. فنحن بقدر ما نرى في " أزهار الدم" من إبداع نرى في الجدارية، وفي لاعب النرد، وحالة حصار، فالتحوّلاتُ التي اجتاحت شعر درويش اجتاحته على المستوى الكمّي،لا الجوهري.. نلاحظ مثلا أنّ في ديوانه " لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا " أجواءً منْ قصائده القديمة الأولى، ومع ذلك لا نستطيع الأدعاء بأن هذا الديوان يمثل انتكاسة في شعْره. وبالمقابل نجد في "سرير الغريبة" وفي" كزهر اللوز أو أبعد" 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 سلّةٍ واحدة، وأن يوزن بميزان واحد دقيق كما البَيْض.

فضلا عما سبق، يذكر المؤلف بعض ما تعود به اللازمة المتكررة من مزايا على قصيدة درويش، مؤكدًا أنها تفيد التنبيه، والتأكيد، والتشويق، والمَوْسَقة، والربط بين المقاطع، زيادة على أغراض نفسية، ومَعنوية إلخ.. وهذا قولٌ ينْسحبُ على أي لازمة في أيّ قصيدة، ولا تختصّ بقصيدة درويش. فلو تذكر القارئ اللازمة في أنشودة المطر للسياب، لظنّ أن الدكتور الفاضل يعنيها بهذا التوْصيف، ويقصدها بذاك التصنيف أو التوظيف.

وقد توهَّم المؤلف أنّ" أزهار الدم" ديوانٌ لدرويش، ذكره في الفصل الثاني، وأعاد ذلك، وكـرَّرهُ، في ثبت الدواوين، دون أن يذكر تاريخ النشر، ومكانه، واسم ناشره، والصحيح أنّ " أزهار الدم " قصيدة في ديوانه " آخرُ الليل" وهي تتألف من قصائد قصيرة لكلّ واحدةٍ منها عنوانٌ مستقلّ[1]. وينسحب هذا على" أغنيات للوطن" وهي قصيدة ذكرها المؤلف في الدواوين، مثلما ذكـر أزهـار الدم. وبإشارة سريعـة يذكر المؤلف أن العنوان (أزهار الدم) يذكرنا بأزهار الشر لبودلير، وهذا أيضا انطباعٌ يحتاجُ منه إلى إعادة نظر، لأنّ الشاعر نفسَه يشير في واحدة من قصائده، وعنوانها (لوركا) لاقتباسه هذا العنوان من عنوان من عنوان مسْرحية لوركا " عُرْس الدم" وهي القـصيدة التي يقولُ فيـها:

عفو زهر الدمْ
يا لوركا وشمسي في يديكْ
وصليبٍ يرتدي نارَ قصيده
أجملُ الفرسان في الليل يَحجّون إليكْ
بشهيدٍ وشهيده

عدا عن أن درويش يشير بالتعبير " أزهارُ الدم " لشهداء مذبحة كفر قاسم(1956) فكيف تذكـر المؤلف بأزهار بودلير التي تحيل إلى الشر لا إلى الشهادة؟

وقد كان لوركا من أكثر الشعراء تأثيرًا في شعر محمود درويش، وذلك مانبهتُ عليهِ في دراسةٍ لي نُشِرتْ في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة 1998 ثم أعيد نشرُها في كتاب" الضفيرة واللهب" 2000 وفي ظلال أندلسية في الأدب المعاصر. هذا علاوةً على أننا لا نفهم ما الذي يعنيه المؤلف بقوله عن درويش: إنه انتقل من شاعر المقاومة إلى شاعر" الحرية "وهل يتعارض كون الشاعر شاعرَ مقاومة مع كونه شاعر حرّية؟ وهل ثمة انفصام بين المقاومة والتحرُّر؟ عدا عن هذا فإن كلمة "الحرية"كلمة مضغتها الأفواه، ولم تعد توحي بالكثير، طالما أن شاعرًا مثل نزار قباني- مثلا - يدعي أنه شاعر الحرية. والحقيقة أن مثل هذه الأسئلة، والملاحظ، لا تقلل من جهود الأديب الفاضل الدكتور شكري، وحسْبُه أنه كشفَ عنْ تحوّلات في شعر درويش لم يلتفت إليها أيٌّ من دارسيه*، وهُمْ كُثْر.

---

*هذه الفصلة مركبة من مقالات عدة نشر بعضها في القدس العربي في أعداد متباعدة.

1.قد تكون هذه الأخطاء من وهم الباحثة بيان عمرو التي يشكرها المؤلف لجمعها عنوانات المراجع.

*.للمزيد انظر كتابنا محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 و ط2 ، 2023

صالح أبو إصبع
قاص من فلسطين

من المعروف أن القصة مذ كانت تميزت بالتنوع، فمنها قصص الأشباح، ومنها قصص الأطفال، وقصص الحيوان، والقصص الخيالي الذي لا يروي فيه الراوي وقائع تجري في عالمنا وإنما في عالم من اختراع القاص، ومنها القصص السوقي الذي لا يهدف إلا للتسلية، والتشويق، ومنها القصة الشعرية، وهي منظومة تروي حكاية مكثفة هدفها الإرشاد والوعظ. علاوة على قصص المغامرات. أما القصة القصيرة التي يقال لها بالإنجليزية short story فضربٌ من القصص لم يظهر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فقبل ذلك كانت هذه العبارة تطلق على قصص قصيرة من حيث الحجم، لا من حيث البناءُ الفني الذي أصبح في هذا الطور بناءً بمرتكزات أساسية بدونها لا تعد القصة قصة قصيرة. [1]

فمن أهم هذه الركائز عند جي دي موباسان (1850- 1897)أن تَرْوي القصة حكاية وقعت للشخصية في لحظة عابرة، قصيرة، منفصلة عما قبلها، وعما يليها من لحظات. أي أنها تروي حدثا لا يهتم الكاتب بما قبله ولا بما بعده. وقد تعمَّقت هذه الفكرة التي غدت شرطا من شروط القصة القصيرة لدى كتابٍ آخرين منهم أنطون تشيخوف (1860- 1904)، وكاترين مانسفيلد(1888 – 1923) وبيرل باك (1892- 1973) وسومرست موم(1874- 1965) وإرنست همنغوي (1899- 1961) ولويجي براندياللو (1867- 1936) وإدجار آلان بو(1809- 1849) على أن الحدث، بالرغم من أنه لا علاقة له بما قبله ولا بما بعده، ينبغي أن يكون حدثا مكتملا قابلا لجلاء موقف معين. وعلاوة على ذلك، لا بد – في رأي رشاد رشدي (1912- 1983) - من أن تنسج القصة نسجا يحافظ على وحدة الأثر، أو الانطباع، في السرد والحوار والوصف.

تداعت هذه الخواطر في الذهن، ونحن نقرأ المجموعة الجديدة لصالح أبو إصبع، الموسومة بالعنوان " دعوة عشاء وقصص أخرى " (دبي، 2016). فهذا القاصّ ليس بالمبتدئ كغيره، بل هو من المخضْرمين الذين أسهموا في إغناء المكتبة السردية العربية بمجموعات، منها: " عراةٌ على ضفة النهر " 1972 و "محاكمة مديد القامة " (1975) وأميرةُ الماء (1979) ووجوهٌ تعرفُ الحب (1992) وقصصٌ بلون الحبّ (2001) عدا عن مساهماته في النقد الأدبي الذي صنَّف فيه، وألَّف: " فلسطين في الرواية العربية " 1975 و" قراءاتٌ في الأدب " 1978 و "الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة " 2009 و" الرواية الفلسطينية والمنفى "2001 وغيرها.. مما لا يتسع المجال لذكره.

1.مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت، مكتبة لبنان، ص292.

2.رشادر رشدي، فن القصة القصيرة، ط1، القاهرة، الأنجلو- المصرية، ص146

ومما يشدنا إلى هذه المجموعة أنَّ الكاتب- فيما نظنُّ ونرجِّح- لا يقيم وزنًا لتلك التقاليع التي سادت القصة القصيرة في العقود الأخيرة، كالذهاب باتجاه القصة الرمزية، أو القصة التي تقوم على توظيف المرجعيات الأسطورية والميثولوجية، والذاكرة الشعبية، مما يُعدُّ لدى كتاب هذا النوع من القصة حداثةً وَتجديدًا. ولا يُهرول باتجاه القصة القصيرة جدًا، التي بلغ ببعضهم حدًّا يكتب فيه القصة من ستّ كلمات، أو أقل، ليزعم ناقدٌ من هذا الصنف أنَّ في تلك القصة ذات الكلمات الستّ تقنياتٍ سردية، وأن فيها وصفًا وحوارًا، وأن في ما بين السطور(كذا) منها شخصياتٍ، ووقائعَ، مما يعد - في رأينا - ضربًا من اللغْو، عيبُه الرئيس أنه لقي مَنْ ينْشره..

وهذا لا يعني أن لصالح (أبو إصبع) موقفًا من الضروب الفنية المتبعة في كتابة القصص، بيد أنه - فيما نظن ونحْسَبُ- يأنس إلى الشكل القصصي التقليدي الأصيل، المتَّبع، في كتابة القصة منذ أزمان، ظنًّا منه – وهذا له ما يسوغه – أن القارئ حين يقرأ القصة لا يبحث فيها عن الألغاز، والأحاجي، التي تتطلب منه قدرًا كبيرًا، أو غير كبير، من التأويل أو التخمين، للوقوف على فحوى الرسالة التي نيطت بالحكاية، أو الهدف، أو الانطباع، الذي يريدُ القاصُّ إحداثة لدى المتلقي، ولكنه مُطمئنٌ إلى أنَّ القارئ يبحث، قبل كل شيء، عما يثير في نفسه التوْق لمعرفة المآلات التي تسفرُ عنها الواقعة المحْكيَّة، وما تتمخَّض عنه من دلالات. فإذا حقَّقَ القارئُ ما يصبو إليه، فبها ونِعْمَتْ، وإلا فمِنَ الخير للكاتب - في هذه الحال - أن يمزق ما كتب، وأن يلقي به في المهملات، لا سيما وأن الحاجة لهذه المهملات أضحت ماسَّة في زمن تطرَّق الترشيد فيه لأبخس الأشياء، وفي مقدِّمتها الورق.

الحاجَّة هنيّة

ففي قصَّة " الحاجَّة هنية " يُذكّرنا الكاتب برواد القصة؛ فهو يذكر اسم االشخصية ابتداءً متلاعبًا بالدلالة المعجمية لكلمة (هنية) واسم السيدة التي تدور حولها القصة، فهي هانئة في حياتها سواءٌ في المهجر الأمريكي أو في أثناء رحلاتها إلى الوطن – فلسطين- أو بُعيد عودتها النهائية، واستقرارها في البيرة. والقصة – على عادة الأوائل - تبدأ بوقائع تمهيدية يمكن الزعم بأنها ليست جزءًا من الحكاية، وإنما هي توطئة لمجرياتٍ سوف تُروى لاحقا عن السيدة. فهو، على سبيل المثال، يذكر لنا أنها نوديَتْ بعدة أسماء؛ فاطمة، ثم إليزابيث، ثم ليزا، والأخير اختصارٌ للثاني. وأما (هنيّة) فاسمٌ لم تعرف به إلا وهي في الخمسين. بعد ذلك يروي لنا سلسلة من المحطات في سيرة هذه المرأة التي غادرت البيرة فيمن غادر من العائلة ولمّا تتجاوز الخامسة عشرة. وهناك تابع الراوي دراستها إلى أن ظفرت ببكالوريوس في علم الاجتماع. وعلى الرغم من زواجها الناجح من خليل، البَقّال، إلا أنها- مع ذلك - تزداد ارتباطا بمراتع الطفولة، ومدارج الصبا، خلافا لآخرين نَسَوْا، أو تناسَوْا الوطن. فهي لا يُسعدُها شيءٌ قدْر سعادتها بالعودة إلى بلدتها البيرة، ولو على سبيل الزيارة. وهي تفضِّل الحياة في البيرة على الحياة في أميريكا التي تتلخَّص لديها بكلمتين، هما: هاي وي. حيثُ كلُّ شيءٍ يسير بسرعةٍ جنونيّةٍ دونَ توقُّف، أو تريُّث.

على أنَّ هذه الهناءة التي تنْعَمُ بها السيدة هنية ينغّص عليها شيءٌ واحدٌ، وهو الصعوبات التي تواجهها للحصول على هويَّة تسمح لها بالإقامة في البيرة كغيرها ممن عادوا للضفة بعد اتفاق الإذْعان بأوسلو. وزادها نكدًا رحيلُ زوجها المفاجئ، وبرغم هذا كله تراءى لها في إحدى زياراتها أنها تستطيع البقاء مع ابنتها الوحيدة في البيرة،

وأن تمارس نشاطا في جمعية إنعاش الأسرة، ولتذهب الهوية، والحاكم العسكري إلى الجحيم. وفي الأثناء يتابع الراوي اليقظ هذه الحكاية دون أن يُصاب بالملل، أو الشعور بالاكتفاء بما رواه، فلا يلبث حتى يروي لنا بعض ما أدى إلى اندلاع انتفاضة الأقصى سنة 2000. وقد انفرجت، بهذه الإشارة، أزمة الراوي الذي يحتاج لما يختَتِمُ به حكاية السيدة هنيّة بخاتمة مناسبة، وملائمة، فلا تكون إيجابية فاقعة تضفي على القصة طابعَ المَواعِظ، ولا سلبية مفرطة تثبّط الهمَمَ، وتضعف العزائم، ولهذا سرعان ما اغتنم الفرصة، وهيَّأ للشخصية أن تضحي بنفسها، وتخالط المتظاهرين الصاخبين في صحن الجامع الأقصى، وتتعرَّضُ لما تعرَّض له الآخرون. ويختتم الحكاية بكلمةٍ لا تخلو من دلالةٍ على نهاية الحدَثِ "كانَ مستشفى رام الله يعُجُّ بالمصابين، وكانتِ الحاجّة هنيَّة أحَدَهم ".

تذكرنا هذه القصة بقصص الرواد الأوائل ممَّن لم يفرّقوا تفْرقةً دقيقةً بين القصة القصيرة short story والقصة story. ولو سُئلنا عمّا إذا كانَتِ " الحاجَّة هنيَّة " من النوع الأول أم الثاني لأجبنا على الفور، وبلا تحفظ، إنها من النوع الثاني، لأن هذه القصة تتبعت الشخصية في أطوار متقلبة، ومتباعدة، وجرت فيها حوادث كثيرة، ولولا الانتفاضة الثانية التي أتاحت للكاتب العثورَ على نهاية مناسبة لبقي تتبُّعُ الوقائع مُسْتمرًا، وربما طالت القصة فأصبحت رواية. وكان الأحرى بالمؤلف، والأجْدَرُ، أنْ يختار لحظة من حياة السيّدة هنيَّة، فيسلط عليها الضوء، كاشفًا عبر تداعياتٍ، ومونولوجاتٍ لا تتوافق مع دورة عقارب الساعة، عن هاتيك المقدمات، فلو لجأ لهذا النوع من التشكيل السرديّ، غير الخطّيّ، لكانت النتيجة قصة قصيرة بالمعنى الدقيق للمُصْطلح.

المتفرجون...

ولربَّ سائلٍ يسأل: ما الرسالة التي يريد المؤلف أبو إصبع أن يبعث بها للقارئ في هذه القصة؟ جوابًا عن هذا يمكن القول: إنه أراد أن يلقي الضوء على الدور الذي تنهض به المرأة في مقاومة الاحتلال، وهذه السيدة، على الرغم من أنها تحيا مطمئنّة البال، ميْسورَة الحال، في المهجر الذي تقيم فيه، إلا أنها تتشبَّثُ بالعودة. وتريد الاستقرار في مدينتها البيرة على الرغم من صعوبة الحصول على الهوية التي تسمح لها بتلك الإقامَة. وحين تنفجر الأوضاع، تبادر مع من يبادرون للتظاهُر، والاحتجاج، ضدَّ الاحتلال الفاشي، فالقصة - بكلمة موجزة - تلقي الضوء على المُمْسكات بجمر القضية في أداءٍ سَلِسٍ يُغري القراءَ باتخاذها قُدْوَة.

والسؤال الثاني المتوقَّع هو: هل تنفرد هذه القصة بهذا الموضوع أم أن لها أشباها في القصة العربية القصيرة عامة، والفلسطينية بوجه خاص؟

تذكّرنا الحاجة هنية بقصة "المتفرّجون[1] " للقاص الراحل خليل السواحري 1940- 2006 ففي تلك القصة يُسلط القاص السواحري الضوء على الدور الذي تضطلع به المرأة في النشاط الحزبيّ، والسياسيّ. فبطلة "المتفرّجون " وهي سيدة في الخمسين، ابتُليَتْ بأحد العاملين في الفنادق، وكانَ قد استأجر الحُجْرة المقابلة لمنْزلها في حيّ باب الواد من أحياء القدس، وهذا العامل سرعان ما ساورته الشكوك في سيرة المرأة؛ لا لشئ إلا لتعاقبِ الزوّار من الناشطين السياسيين إلى منْزلها، فما كان منه إلا أنْ ظنَّها بائعةَ هوىً. ومما زاد الطين بِلّةً أنَّ

1.خليل السواحري، الأعمال الكاملة، ط1، عمان: 2008 ص342

صاحب الحُجْرة المسْتأجَرة أكَّد له ذلك. وهكذا طفق هذا العامل يراقب.. ويراقب.. وكأنه كُلِّف بذلك من قوة قاهرة غامضة إلى أنْ فوجئ بها تتصدَّرُ المتظاهرين في المسجد الأقصى في الذكرى الأولى لاحتلال القدس. واكتشف هذا المراقبُ أنه، هو، ومَنْ على شاكلَتِهِ، يكتفون بدوْر المتفرّجين، فيما تقوم النساءُ بدوْر المناضلين، الذين يعتقلون، أو يصابون، أو يستشهدون، وتنشر الصحف اليومية أخبار اسْتِشْهادهم على صدور صفحاتها الأولى.

ويبدو لنا الفرق – في الواقع - كبيرًا بين القصتين، لا من هذه الزاوية حسب، بل من زاوية البنْيَة السردية أيضًا. فالسواحري - رحمه الله - لم يقمْ بكتابة رواية ملخَّصة، مضغوطة ضغطاً، في صفحاتٍ قليلة. بل اختار لحظة من حياة هذه الشخصية: نعني شخصية العامل الفنْدُقيّ، الذي استأجر بيتا، وراقب المرأة في بضعة أيام متلاحقة لا تباعد بينها، مدفوعًا بما في نفسه من وَساوس، وهَواجِس، وأخيرًا حانت لحظة التنوير، والكشْفِ، التي تنبثق منها عادةً وَحْدة الانْطباع. صحيحٌ أنَّ (المتفرجون) من حيث الحجمُ، وعدد الكلمات (ص342- 353) ليست أقل حجمًا أوْ عددَ كلماتٍ من قصة صالح (أبو إصبع) بلْ ربما كانت أكبر حجمًا، و كلماتها أكثر عددًا، لكنَّ المؤلف السواحري لم يسمح للراوي المشارك فيها بالتمدُّد، والاسْترخاء، بحيث يروي وقائع عديدة تمتد من الولادة إلى الشهادة. بل اختار تلك اللحظة التي لا علاقة لها بما قبْلها، ولا بما بعدها من لحظات. مِصْداقا للقاعدة الأساسيّة التي راعاها موباسان وغيره من أساتذة هذا الفن. وذلك يتَّسق، ويتَّفق، مع اختيار السواحري للمكان الذي يشكّلُ، عبر تحركاتِ العامل، ومراقبته للمرأة، إطارًا حافظ فيه على وَحْدة النسْج. علاوة على أن عقدة الحدث، وهي العثور على مَخْرج لوساوس الراوي، وشكوكه، جاءتْ مناسبة لطبيعة هذا الشخص الفضولي، أو البَصّاص، بكَلِمَةٍ أدقّ. فالسَعْيُ لمعرفة الحقيقة أسْفرَ عمّا لا يتوقَّعُه، ولا يتوخاه، وجاء الكشفُ- في نهاية القصة – صاعقًا، لقّنه درسًا أخلاقيًا، واجتماعيًا قاسيًا، في غير اضطرار من الكاتبِ للوعظ، أو النُصْح. فقد حافظ السارِدُ على ديناميكيّة الحركة في القصة إلى أنْ بلغَتِ الكلماتِ الأخيرةَ، في حين ظلَّ الكاتبُ في " الحاجَّة هنيّة " يُلحُّ على ما هُو مُتوقَّع، وعلى ما هو مُضْمَر، فجاء الخبَرُ، بما انتهت إليه من إصابة، أو اسْتشهاد، فاترًا. فهْوَ لا يعدو التأكيد على أن الحاجَّة هنيّة تمثل، بشخصيّتها السردية، دورًا نِسْويًا في الحركة الفلسطينية إبّانَ انتفاضَة الأقْصى.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 18 حزيران(يونيو) 2020

صلاح جرار
وهواجس الأندلس

لا جدال في أن كلمتي مقام، ومقامة، قد تعاورتهما دلالات شتى كثيرة في التراث اللغوي والأدبي، بيد أن الأخيرة «مقامة» رست في نهاية المطاف على معنى اصطلاحي، جرى تداوله في التاريخ الأدبي، دون خلاف في معناه أو نزاع على مرماه.

ونجد هذا واضحا في التعريف الذي تضمته دائرة المعارف الإسلامية واقتبسه مؤلف كتاب «النموذج الإنساني في أدب المقامة» علي عبد المنعم (1994) فالمقامة جنس أدبي نضـــج في القـــرن الرابع على يدي بديع الزمان الهمذاني (398هـ) ومن أبرز ما يمتاز به هذا الفن عن غيره في رأي عبد الرحمن ياغي صاحب كتاب «رأي في المقامات» (1969) ما فيه من ميل قصصي يتجلى في سرده لحكاية تنتهي بموعظة أو بأبيات شعرية لا تخلو من حكمة. ويتكرر هذا الوصف المحدد لطبيعة المقامة لدى غير واحد من الكتاب. فهذا فيكتور الكك في كتابه «بديعات الزمان» يؤكد أن الحس القصصي هو الذي اجتذب كثيرين لفن المقامة فقلدوه، وحاكوهُ، وهم كثر، وآخرهم أبو علي بن محمد المعروف بالحريري (516هـ) .

إشكالية تجنيس

ومع ذلك، فإن المقامة – للأسف – لم تحظ طوال التاريخ الأدبي بموقعها المناسب الذي تستحقه في تصنيفات نظرية الأدب. فشوقي ضيف في كتابه «المقامة» يعدها نوعا هجينا بين المقالة والقصة. ويذهب دارسٌ آخر – محمد رشدي حسن – إلى الزعم بأنها لا تعدو كونها تمهيدا للقصة القصيرة. ولذلك جاء كتابه عن المقامة بعنوان «أثر المقامة في نشأة القصة القصيرة» (1987) وإلى هذا يذهب محمد غنيمي هلال (1986) وإبراهيم السعافين وآخرون.. ويختلف عن هؤلاء باحثون يرون في المقامات تمهيدا للمسرح الكوميدي، أكثر منها تمهيدا للقصة. ويذهب عبد الرحمن ياغي في كتابه المذكور سالفا إلى أن البديع، ومن سار على نهجه، كثيرا ما يقحمون الجمهور في الحكاية، ويدمجونه في الأدوار، ويشركونه في تجسيد الحدث. وقد يكون هذا الجمهور كثيرا غير قليل. والمعروف أن الطيب الصدّيقي وضع هذه الفرضية موضع التطبيق (1972) في مسرحيته مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ومهما يكن من أمر، فلابد من الاعتراف، بأن المقامة التي ازدهرت على يدي الهمذاني، وشاع ألقها لدى اللاحقين من أمثال الحريري، والزمخشري (538هـ) وامتد انتشارها فبلغت الأندلس، وفارس، وانتقلت من العربية إلى الفارسية، والعبرية. ونسج على منوالها الإسبان ما يعرف بقصص البيكارسك، وتعاظم هذا الأثر حتى شجع بعضهم لتتبع هذا التأثير من باب المقارنة، ومن ذلك الكتاب الذي ترجمه خليل أبو رحمة لجيمس مونرو بعنوان «مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك». وكتاب عباس هاني «المقامات العربية وآثارها في

الآداب العالمية» 2018. نقول تراجعت مكانة هذه المقامة- للأسف- تراجعا كبيرا في العصور الوسطى، وطمست معالم هذا الفن، ودرست آثاره، وران عليه النسيان. إلى أنْ جاء من كتاب القرن التاسع عشر من يحاول ابتعاثه من جديد، وفي مقدمة هؤلاء ناصيف اليازجي (1871). فمقاماته المنضودة في كتاب «مجمع البحرين» تذكّر بهذا الفن، وقد أحدثت صدى بعيدًا في الأوساط اللغوية، ومصداق ذلك ما نجده في الكتاب الموسوم بعنوان «الشيخ ناصيف اليازجي» (1980) لمؤلفه عيسى خليل سابا المنشور في سلسلة نوابغ الفكر العربي.

ستون مقامة

فلم يكن «مجمع البحرين» بمقاماته الستين، صرخة في واد، إذ تجاوبت أصداؤه لدى كتاب آخرين، منهم على سبيل المثال الشدياق (1887) مؤلف «كشف المخبا عن فنون أوروبا» وكتاب «الساق على الساق فيما هو الفارياق». ومنهم رفاعة رافع الطهطاوي (1873) مؤلف «تخليص الإبريز» ومنهم علي مبارك (1893) مؤلف كتاب «عَلَم الدّين» ومنهم المويلحي (1930) مؤلف كتاب «حديث عيسى بن هشام» وهو كتاب نوّه روجر آلن مؤلف «مقدمة في الرواية العربية» بعلاقته بنشأة الرواية. ومنهم حافظ إبراهيم (1932) مؤلف «ليالي سطيح» وقد نحا فيه نحو كتّاب المقامات، فجعل هذا السطيح يروي الحكايات عما يشاهده ويراه من أحلام وكوابيس ملأى بالجن والعفاريت والمَرَدَة.. ويؤرقه الحنين لاعتلاء بساط الريح بأسلوب يذكرنا بالصنعة البيانية، والبديعية، التي ميزت النثر المقامي من غيره. على أنَّ الروح القصصية في الكتاب تقربه من البدايات الروائية في رأي عبد الرحمن ياغي مؤلف «مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث» 1975.

والشيءُ الذي يميز المقامات، القديمة منها والجديدة، هو الصنعة البديعية. وذلك ما برع فيه القدماء براعة لا يدانيهم فيها المحدثون، لأن أذواق العصر في ذلك الزمان كانت تتطلب هذا النوع من البيان.

شحذ الأفهام

من ناحية أخرى تعدَّدت الدراسات حول المقامة، والمحاولات التي كتبت حديثا لاستعادة هذا الفن الأدبي مجددا. ومن هذه الدراسات ما كتبه رياض المرزوقي في «قضايا الأدب العربي» 1978 وعبد الملك مرتاض بعنوان «المقامات في الأدب العربي» 1988 ومحمود طرشونة «فن المقامات في الأندلس» 1988 وحمادي صمود «الوجه والقفا» 1988 وعبدالله إبراهيم في «السردية العربية» 1992 ورجاء بن سلامة في «المقامة والمقام» 1994. وقد أبدى هؤلاء ترددا في قبول هذا النوع الأدبي لما فيه من صنعة تصل حد الإفراط، وهي صنعة لا تناسب ولا ترضي الذوق الحديث. ويأتي صدور «شحذ الأفهام بأحاديث المنام» لصلاح جرار ليذكرنا بأن هذا الفن الأدبي الذي ازدهر، وفاق في شهرته فنونا أدبية ونثرية أخرى، حتى لقب مبتدعه ببديع الزمان، يمكن إحياؤه، وبعثه مجددا بعد أن طال على الزمن فناؤه، وظن كثيرون بأن من المحال تجديدهُ بعد أن امحت معالمه وآثارُه.

المقامات العشر

يضم الكتاب (دار الآن، عمان، 2021) عشر مقامات تتقدمها فذلكة بعنوان تهويمة البدء، وأخرى تنتهي بها بعنوان رجفة اليقظة. والعنوانان يوحيان بأن ما بينهما لا يعدو كونه رؤى منامية وكوابيس، ولا يحتاج القارئ

للكثير من الجهد ليلحظ ما في هذه المقامات من محاكاة ساخرة لمقامات بديع الزمان. فأوجه الشبه أوضح من أن تخفى.

أولها اختيار المؤلف للعناوين، فكما جاءت في مقامات البديع عناوين مثل المقامة الجاحظية نسبة للجاحظ نجد هنا المقامة المعرية نسبة للمعري، فلكل مقامة عنوان مستوحى، إما من اسم الشخص كالمقامة الأيوبية، أو المكان كالمقامة الصحراوية، والكندية، أو الزمان كالمقامة الرمضانية، وهكذا.

وثانيها السند، وهو تقليد اقتبسه الهمذاني من رواة الحديث الشريف. فكانت المقامة عنده تبدأ بقوله حدثنا عيسى بن هشام، وهذا المحدّث يتكرر في المقامات الخمسين، وها هنا يتكرر في بدء كل مقامة حدثني علقمة بن مرة إلخ..

وثالثها عزو رواية الحدث لنموذج متكرر، ففي مقامات البديع عرفنا أبا الفتح الإسكندري، وهنا يتكرر أبو أيوب الهندي، وهو الذي تجري الحوادث معه، فيرويها رواية شاهد عيان.

ورابعها، وجه شبه آخر، لا ينكره المؤلف، ولا يخفى على قارئ، ونعني به اختتام المقامة بموعظة أو حكمة، وقد تكون شعرا على عادة البديع في أكثر مقاماته، وقد تكون نثرا. ومؤلف «شحذ الأفهام» تجاوز هذا الترتيب، وعدل عن هذا التبويب، فكانت الأشعارُ تذكر في متن المقامة، لا في نهايتها، إلا في مقامتين هما: المقامة الصحراوية، وقد ختمها بأبيات تفرّق بين الجاهل والغبي. والمقامة الكَنَديّة التي يلقي فيها الضوء على هجرة العقول إلى كندا، يقول في خاتمتها شعرا:

بلدٌ ما حلّ بها أحدٌ

إلا وجنى عيشا رغدا

والشيءُ الذي يميز المقامات، القديمة منها والجديدة، هو الصنعة البديعية. وذلك ما برع فيه القدماء براعة لا يدانيهم فيها المحدثون، لأن ذوق العصر في ذلك الزمان كان يتطلب هذا النوع من البيان. فاستخدام التجنيس والطباق، والكنايات، والتوريات، والسجع، والمزاوجة، وكثرة التضمين، والاقتباس، من قيم العصر الماضي المستجادة، أما في عصرنا فقد بدلتنا الحداثة من تلك الأساليب أساليب جديدة عِمادُها الترسُّلُ، والانطلاق العفويّ في التعبير، على أساس أن الالتزام بالبديع غالبا ما يجورُ على الأفكار، والمعاني. لكنّ صاحب شحذ الأفهام، وحرصا منه على محاكاة المقامات، ملأ نثرَهُ بالمُحسّنات. فجاء السجع فيه متواترا متكرِّرا. والتجنيس فيه والطباق على نحو أقل. لكن القارئ لا يلحظ في هذه المقامات شيئا قدْر ما يلحظه فيها من صنعَة، ولزومها لهذه المقامات ليس من لزوم ما لا يُلزم، لسببٍ واضح، وهو أنَّ الكاتب يحذو حذو البديع في التصنيع، وقد يكون هذا من الأسباب التي حالت دون عودة المقامات لاحتلال المكانةِ التي حظيت بها في العصور الخوالي.

على أن في هذه المقامات العشر ما تفترق فيه عن مقامات البديع، وغيره من المتقدمين. فمن حيثُ البطلُ، وهو هنا أبو أيوب الهندي، لا يتنكَّر تنكُّر أبي الفتح الإسكندري في بديعاتِ الزمان، مما يترك ثغرة في هذه المقامات. وهي فكرة التعرُّف التي تبعث التشويق في مقامات البديع، وتخلو منها مقاماتُ صلاح جرّار. فالمفاجأة التي يكشف فيها أبو الفتح عن حقيقتهِ لعيسى بن هشام عنصرٌ قويٌ من عناصر المقامة. والشيءُ الآخرُ الذي

يترك ثغرة في هذه المقامات خلوُّها من موضوع الكِدْية، والاحتيال، فهو أحد العناصر المُسليَّة، والشيقة، في مقامات البديع، وتبعا لذلك تخلو مقامات هذا الكتاب من الإيحاءات الاجتماعية، والظلال التي أكسبت مقامات البديع ما حظيت به منَ اسْتِحسان.

أبحاث

أما أبحاثٌ في الأدب الأندلسي، فهو عنوان الكتاب الذي صدر مؤخرا للمؤلف. وهذه الأبحاث منها بحثٌ يتعلق بشاعر أندلسي قديم خامل الذكر، مغمور الاسم، يكاد لا يسمع به أحد أو بشعره. وهو الشاعر إسماعيل ابن بدر القرطبي. فأول من أورد اسم هذا الشاعر، وعرَّف به، وذكر شيئا من شعره ابن فرج الجياني في كتابه الموسوم بالحدائق. ومع أن هذا الكتاب لم يزل طيَّ الفقدان، إلا أن الباحث لم يفقد الأمل في أن يجد شيئا عنه في غيره من الكتب. فقد ذكره ابن الفرضي، والحميدي، والضبي، وابن حيان، وابن الأبار، والذهبي في سير أعلام النبلاء، وآخرون. وهذا الاسم (إسماعيل بن بدر القرطبي) لفت نظر الباحث فشرع على عادة المعنيّين بالأدب القديم وأعلامه يسعى لتكوين صورة ما عن هذا الشاعر، وشعره، لا سيما وأنه يكاد يكون مجهولا لدى كثيرين من المتخصِّصين، حتى إن إحسان عباس، الذي له الباع الطويل في الدراسات الأندلسية، لم يشر لهذا الشاعر في كتابه القيم تاريخ الأدب الأندلسي- عصر قرطبة. ولم يذكره على الرغم من أنه أفاض في الحديث عن شعراء عصريْ الإمارة والخلافة، وترجم لغير قليل منهم، مما يؤكد أنه كان يجهل وجود هذا الشاعر القرطبي.

ومن الخطوط والظلال التي ترسم لنا صورة هذا الشاعر الشيوخ الذين تتلمذ لهم، وأخذ عنهم، وهم كثر. فقد برع في غير علم؛ من حديث، وفقه، وتفسير. إلى جانب علمه بالشعر، ونظمه. وكان قد عاش في زمن الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر(300- 350هـ) ووليّ عهده الحكم المُستنصر(350- 366هـ). ومن المؤكد أنه كان الأثير لدى ولديْ عبد الرحمن، مفضَّلا لديْهما. وعلى رأي الحميدي، وابن حيان صاحب المقتبس: إن إسماعيل هذا اختصّ بمدح الخليفة الناصر، وولديه، وأُسْنِدَت إليه وظائف سامية. من ذلك ولاية إشبيلية، ورئاسة ديوان المواريث، وعُيّن واليا على شَذَوْنَة سنة 324هـ .

وأيا ما يكن الأمر، فإنّ الذي يهم الباحث- ها هنا – هو شعر القرطبي لا قربه من هذا الخليفة أو ذاك. فقد رُوي أنه كان من المتقدمين في بلاط الناصر، ونوَّه الحميدي في " المقتبس " بشهرته شاعرًا، أديبا، لامع الذكر، واسع الصيت. ويقول ابن الأبّار(658هـ) في الحلية السيراء: " وهو أحد المُكثرين " ويضيف ابن الفرَضي(403هـ) في تاريخ علماء الأندلس: " إن صناعة الشعر غلبت عليه، وطارت باسمه " وهذا يعني أنه في عصره كان مشهورًا لا مغمورًا. ووَصف بعضهم شعره بالسحر الحلال، لما فيه من الجودة، والجمال.

وشاعرٌ كهذا جدير بالجهد المبذول للتعريف به، وبشعره. فموضوعاتُ هذا الشاعر لا تختلفُ، ولا تتباين، عن موضوعات الشعر الأندلسي عامة. فعلاوة على مدحه الخليفة الناصر، والمستنصر، نجد لديه عناية بوصف الورود، والرياحين. وتوجد في أشعاره المتبقية مقطوعات غزلية تنمُّ على رقة الحاشية، ورهافة الحسّ، في رأي المؤلف، وإن كنا لا نؤيده في هذا، ومن ذلك ما يورده من عطائه مُتغزِّلا:

كيف ترى شوقي وتعذيبي يا غايةً في الحسن والطيب

إن الذي قال عليّ العِدى إفكٌ كما قيل على الذيب
يا يوسفَ الحسْنِ ألا رَحْمة تكشِفُ عني ضُرَّ أيوبِ

ومن اللافت أنّ هذه الأبيات تُفصح عن طابع الشعر في عصره، فهو يشبّه ما قيل عنه بما قيل عن ذئبِ يوسف، و الحبيبة من حيثُ الحسن بيوسف الصديق، وصبرهُ على آلام الحبّ بصبر أيوب. هذا هو إسماعيل بن بدر القرطبي إذًا. شاعرٌ مخضرمٌ عاش في عصريْ الإمارة، والخلافة، الأمويين في الأندلس. وشعره سواءٌ أكان في المديح، أو الغزل، أو الوصف، لا يشذُّ عن نظم الأندلسيّين، بما يوليه هذا النظم من ضرورة التشبيه، والاقتباس، والتضمين، والإفراط في المُحَسِّنات، والبديع. وهي في مطلق الأحوال محسناتٌ شاع استعمالها، وتداولُها، لدى الأندلسيين كثيرًا، وحظه من الابتكار فيها أقلّ من القليل.

اللون وبنو الأحمر

ومن فصول الكتاب التي تسترعي الانتباه الفصل الموسوم بعنوان " دلالاتُ اللون الأحمر في مملكة غرناطة النصرية، وانعكاساتها في الأدب الأندلسي".

وابتداءً يلاحظ القارئ في عنوان الفصل شيئا من الغموض، فهو، إذ يوحي بتتبع الباحث لدلالات اللون، وإيحاءاته، وظلاله، شعريا في مملكة غرناطة، بين عامي 635 و 897هـ، إذا به يسعى لاستقصاء الأسباب التي حالت دون وصف ملوك غرناطة في تلك الحقبة بني الأحمر، أو الأحامِرَة، مع أنَّ مؤسِّس الدولة محمد بن يوسف بن نصر(595- 671هـ) عُرف والده بلقب الأحمر. ولذلك من الطبيعي أن يُسمّى ابناؤُه وأحفاده بأبناء الأحمر، بيد أن هذا – وكما تثبت الدراسات القائمة على التقصّي في المصادر - شيءٌ لم يكن، بل الذي كان هو نسبتهم لبني نَصْر، ويُلقَّب الواحد منه بابن نصر. والغريب، اللافت للنظر، أيضاً، أن هذا العزوف عن لقب بني الأحمر، أو ابن الأحمر، اقتصَر على من هم داخل مملكة غرناطة. إذ يشير د. صلاح لتكرار ابن الأحمر، وبني الأحمر، في مؤلفاتٍ دُوّنتْ، وجرى تداولُها، إما في كورة أخرى غير غرناطة، أو في برّ العدْوَة بالمغرب. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يتواتر استخدام هذا اللقب عند ابن سعيد المغربي (610 هـ) في " حُلى المَغْرب" كثيرًا. وفي كتب ابن خلدون(808 هـ). ومن هذا نستنتج أنَّ الملوك النصريين في غرناطة كانوا يحظرون تداول هذا اللقب، ويفضلون عليه لقب بني نصر لغايةٍ في نفوسِهم، وهي الاعتزاز بانتسابهم لسعد بن عبادة الأنصاري(توفي 14هـ). فهو نسبٌ يُكسبُهم الشرعية السياسيّة في بلدٍ مُضْطرب.

وقد سلك المؤلف هذا المسلك، وانتهج هذا النهج، في معالجته تسمية قصر الحمراء بهذه الاسم، نافيًا أن تكون لهذا الاسم علاقة مباشرة، أو غير مباشرة، باسم بني الأحمر. لا سيما وأن بناة هذا القصر وجدوا قلعة في الربوة، ثم زادوا عليها زياداتٍ، وربما كانت هذه القلعة تحمل اسم القلعة الحمراء، فسُمّي القصر بذلك. وكنتُ في ما مضى من الزمن قد قرأت في كتاب عن حدائق جنّة العريف، وأروقة الحمراء، ذَكر فيه المؤلفُ- وهو أجنبي- أن تسمية القصر تعزى إلى الحُمْرَة التي تغلبُ على الربوة التي بُنيَ عليها ترابًا وحِجارةً. أما الراياتُ الحُمْر – فربما اختير هذا اللون من باب المغايرة لسواد الرايات التي اتخذها بنو هود موالاةً للعباسيّين. وقد ذُكر لون الرايات الحمر في شعر الأندلسيين كثيرًا من غير دلالات، أو إيحاءات تتخطّى تحديد هذا اللون. وهذا بالطبع يؤكد أن

العنوان لا يتناسب مع هذا المحتوى. فذِكْرُ الشاعر لون الراية، وأنه أحمر، أو أصفر، أو أخضر، لا يحمل- في ظنّنا- إلا الدلالة ذاتها التي يعبر عنها هذا اللون، وليس في ذلك ما يُنْسب للتفَنُّن. إنما الذي كنا نتوقَّعه هو أنْ تكون لهذا اللون دلالاتٌ أخر، كالتعبير عن الغضب، أو الموت، أو أيّ شيء آخر، كالذي نجده في قول عمْرو ابن كلثوم:

بأنا نوردُ الراياتِ بيضًا ونُصْدرُهنَّ حمرًا قدْ رَوينا

فهيَ حمرٌ لأنها تصطبغُ بدم الأعداء.

واللون الأحمر في العربية له دلالاتٌ جمّة، وإيحاءاتٌ كثيرةٌ، فقولهم " حُمْرُ القسيّ " معناه أنهم كثيرو القتال. و" احمرّت الحدقُ " أي حميَ الوطيس. قال الشاعر :

هلا سألتِ بني نبهانَ عن نسبي

عند الطعانِ إذا ما احمرَّتِ الحَدَقُ

و" الطعنة الحمراء " هي النافذةُ التي يندفع منها دم القتيل كالشؤبوب. و" العين الحمراء " هي التي لا تهادِنُ، ولا ترحم العدوّ، ولا الصديق. و" حُمْر اللِثات " أي كريمو المحتِدِ. و" السحاب الأحمر " هو الذي لا غيث فيه ولا مطر، وإنما الصقيع والجفاف. و" احمرّت آفاقُ السماء " اشتد فيها القرّ مع غياب الأمطار. و" الموتُ الأحمر" هو الموت في ساحات الشرف، و" القباب الحمر "كناية عن الزعامة، والرياسَة، قال الأعشى، ورويَ البيتُ لعبيد بن الأبرص:

أهلُ القباب الحُمْر والـ تّعم المؤمَّـلُ، والقنابـل [1]

ويولي المؤلفُ التعبيرَ الأخير " القبابُ الحُمر "كبير عنايته، وجلَّ اهتمامه، جاعلا من ذلك معيارًا على تأثير اللون الأحمر في الجماعة الأندلسيّة عامة، والنصرية بصفةٍ خاصة. وهذا ضرْبٌ بعيدٌ من الظن؛ ذلك لأن القباب الحمر تعبيرٌ شائعٌ منذ القديم، ولا تختصُّ به جماعة من الناس؛ أندلسية أو غير أندلسية. والمؤلف يعرف بلا ريب أن النابغة الذبياني، وكان ممن يُحكّمون في الشعر، ضُربت له قبةٌ حمراءُ من أدَم في سوق عكاظ. ولا شكَّ في أنه يَعْرف أن(مُضَرَ) وهي من أكثر قبائل العرب حسَبًا تعرف بمُضَر الحمراء نسبة للقبة الحمراء التي ضُربت على أبي إياس سيّد القبيلة، مثلما جاءَ في قصص العرب. وكنا نتوقع أن يجيبنا المؤلف، وهو قادرٌ على ذلك بلا ريب، ما الذي عناه ملوك غرناطة باتخاذهم اللون الأحمر لونا مميزًا للورق الذي يكتبون فيه رسائلهم، ومراسيمهم، دون غيره من الألوان. فالذي يتَّضح، من البحث، أنهم كانوا يلتزمون باستخدام هذا النوع من الورق الورديّ، أو (القرْمُزي) [2] وما جاء في البحث عن تفنُّن الشعراء في وصف هذا الورق فيه شيءٌ من المبالغة، فما عسى أن يتفنن فيه الشاعر، وهو يصف القرْطاس بالأحمر، وأنه لا أبيض، ولا ما يحزنون؟ وتأكيد المؤلف على حقيقة أنّ ملوك بني نصر كانوا يكاتبون ملوك عصرهم في الجوار بورق أحمر، وأنهم كانوا يستقبلون وفودهم وسفراءهم في قباب حمر، لا بيض، ولا سمر، في المناسبات، فهذا كله لا يشفّ عن دلالاتٍ جديدة لهذا اللون، وإنما يقرّر حقائق تاريخية لا نشكُّ في أن الباحث يعيد التأكيد على ما فيها من خيار لوني، لا أكثر، ولا أقلّ. والخلاصة أنّ المؤلف التزم بغايته من البحث، وهي تسليط الضوء على ما في تاريخ بني نصر – ملوك غرناطة

– من صلة باللون الأحمر، ولم يتجاوز غايته هذه لتقصّي دلالات هذا اللون في الشعر الأندلسي، وفي هذا يتجلى فضله*.

---

*عن صحيفة الدستور ع 10 سبتمبر – أيلول 2021 وانظر عن شحذ الأفهام: القدس العربي، ع 25 تشرين الأول(أوكتوبر) 2020 .

صلاح حزين:
في آخر ما كتب

حظيَ الأدبُ الإسرائيليّ باهْتماماتِ الباحثين، وتُعْزى لغسّان كنفاني (1936-1972) المحاولة الأولى لاستقصاءِ مَظاهر هذا الأدَب، وما فيه من الغَطْرسة، والعنصرية، وقد أطلقَ على هذا الأدَب اسْم الأدب الصهيوني(1968) تلاهُ – فيما نحسبُ- إبراهيم بحْراوي في كتابهِ المؤسوم بعنوان " أضواءٌ على الأدب الصهيوني المعاصر " 1972 وممّن كتب في هذا الأدب، وعنه، جودت السعد في " الأدب الصهيوني بين الإرث والواقع " (1981) وعبد الوهاب وهْبَ الله في " الاستيطان في الأدب الصهيوني " 1983 و إبراهيم البحراوي في كتاب آخر هو " الأدَب الصهيوني بين حربيْن " 1977 وأنطون شلْحِت في " شخصية العربي في الأدب العبري" (1986) و د. أحمد حماد في " شخصية العربيّ في قصص الأطفال العبريّة " المنشور في الآداب ع 9-10 (أيلول) 2009 والشخصية العربية في الأدب العبْري " للباحث نفسه، وكان قد قدمه في مؤتمر " الأدَب والمُجتمع" المنعقد بجامعة عين شمس في القاهرة في نيسان (إبريل) 2003. وغانم مزعل في " شخصية العربيّ في الأدب العبْري الحديث " 1986 وصالح عيّاري في كتاب " في الشعر العبري المعاصر" 1987 وبديعة أمين في " الأسس الإيديولوجية في الأدب الصهيوني " 1988 ونهال مهيدات القدس في الخطاب الشعر العربي والعبري2025.

وهذه العناوين تطرحُ - بلا ريب - إشكاليّة عرَض لها صلاح حزين(1946- 2009) في كتابهِ إضاءات على الأدَب الإسرائيليّ الحديث (2012) عرضًا وافيًا يجيبُ فيه عن السؤال: ما المُصْطلح المناسب لوصف هذا الأدب؟ وهل هو صهيوني أم يهودي أم عبري، أم ماذا؟ فهذا الأدب ينطوي على أعْمالٍ لم تكتب بالعبرية، ومن هنا لا مندوحة لنا من استبعاد مُصطلح الأدب العبريّ، ولأنَّ بعض هذا الأدب يمثلُ وجهة النظر الإسرائيليّة، وبعضُ كتابهِ علمانيّون، أو لا يُعدُّون يهودًا، لأنهم ولدوا من أمّهاتٍ غير يهوديّات، فلذلك لا بدّ من إقصاء مصطلح الأدب اليهودي. وبعض هذا الأدب لا يخلو من انشقاقٍ عن مضامين الفكر الصهيونيّ، ويمثل خروجًا على هذا الفكر، وانتقادًا للمُمارسة الصهيونية، وتبعًا لذلك لا بد من تجاوز مصطلح الأدب الصهْيونيّ، وتخطيه لآخر، هو مُصطلح الأدَب الإسرائيلي، الذي ابتدأ ظهورُهُ في زمن مُبكّر جدًا، أيْ مُنْذ ظهور حاييم نحْمان بياليك، الذي توفي عام 1917.

ومن اللافتِ للنّظر أنَّ الإسرائيليين اتصفوا بالحساسية المفرطة تجاه الأدَب الذي يُخالف في مُحْتواهُ النظرة المنحازة للفكرة الإسرائيلية القائمة على تفضيل العنْصُر اليهودي على غيره، وبصفة خاصَّة تجلَّتْ هذه الحساسية تجاهَ الأدباء الإسرائيليّين الذي حاولوا أنْ يصوّروا، بقليل من المؤضوعيّة، الاعتداءات على العرب في قراهم، ومُدُنهمْ، وعلى عمليات الإبادة التي رافقت ما يسمى بحرْب الاستقلال بالمُصطلح الإسْرائيلي. فعلى سبيل المثال أثارتْ روايَة " خرْبة خزْعة " ليزهار سيملانسكي الكثيرَ من السخْط، في الأوساط الرسميّة، لكوْن الكاتبِ

يصوّرُ بشاعة المُمارسات التي رافقت تلكَ الحرْب. وأثارت رواية يَهوشاع الموسومَة بعنوان " في مواجهة الغابة" جدلا مماثلا لكوْن الكاتب يسلط فيها الضوء على تدمير إحْدى القرى العربية فيما راح المُعْتدون يتنزَّهونَ على شاطئ البَحْر بدَم بارد، وكأنَّ شيئا لمْ يحدث. وقوبلتْ رواية " اعترافاتُ عربيّ طيّب " للكاتب يورام كانيوك بعاصفة من الانتقادِ، لأنّ المؤلفَ اختار لها بطلا من أبٍ عربيّ، وأمٍّ يهودية، يدوّنُ اعترافاته مشيرًا لبَشاعة ردّ الفعلِ الإسرائيلي، مُؤكدًا زيفَ المقولاتِ الإسْرائيلية، مُبَرْهنًا على أنّ إسرائيل قامَتْ على أباطيلَ ليْس فيها منَ الحَقيقةِ إلا العَسْفُ، ومُصادرة الأراضي، والقتل، والتعْذيب، والاعتقال، ممّا يدفعُ ببَطلِ الرواية (عزوري) في صحوةِ ضمير، للهجْرة خارج ما يُعْرفُ بأرْض الميعاد.

صورة العربي

ويقفنا المؤلفُ في الفَصْل الثاني من " إضاءات " إزاءَ مَسْألةٍ في غاية الأهميّة، وهي صورةُ العربيّ في الأدب الإسرائيلي، وهي الصورةُ التي سَبَقَ لبَعْض الدارسين أنْ أشاروا إليها، وتناولوها بالدراسة، ومن ذلك الكتابُ الذي وضعته ريزا دومْب بعنوان " صورة العربي في الأدَبِ العبْري 1911- 1948 " الذي ترجمَهُ عارف توفيق عطاري، وصدر عن دار الجليل في عمان. كذلك الكتابُ الذي وضعه غانم مزعل بعنوان " شخصية العربي في الأدبِ العبريّ الحديث " 1986 ففي معظم الرواياتِ التي تناولَها الكتابُ صورةٌ نَمَطيّة ثابتةٌ لا تتغيَّرُ؛ فالعربيُّ بدويٌّ، ومتخلفٌ، وبدائيّ، وعدْوانيٌّ، والإجرام سجيَّة مغروسَة فيه، ولا تغيبُ هذه الصورة حتى عن الروايات التي يتعاطفُ فيها مؤلفوها مع الفلسطينيّين، فرواية يورام كينيوك المذكورَة لا تشذ عنْ هذه القاعدة. وقد غالى بعضُ الكتابِ في ذلك، ومن بينهم الروائي عاموس كينان، والروائي عاموس عوز، والروائي ذو الأصل العراقي سمير نقاش.

الفلسطيني العائد

وتنبَّه بعضُ الكتابِ الإسرائيليّين لما يُسمّيه المؤلف بالشعور الآثم (بالذنْبِ) تِجاهَ الفلسطينيّين، فاهتموا بالفلسطيني العائد، أيْ: الفلسطيني الذي عاد إلى قريته بعد التهجير القسري، وقد أفرد المؤلفُ لهؤلاء فصْلا مُسْتقلا تناولَ فيه الكتابُ قصة " الكنز" لأهارون ميغد التي يقف بنا فيها إزاءَ فلسطينيٍّ عاد إلى قريته ليكتشفَ أنّ منزله الذي طُردَ منْهُ تقيمُ فيه أسْرة يهودية، فيفكّر باغتصاب المَرْأة. ويرى المؤلفُ في ذلك رمزًا للثأر ممَّنْ أخذوا بيْته، واستولوا على كنْزه، فهو يهمّ باغتصاب اليهوديّة تلك في دفاعٍ لا شعوريٍّ عن الذات. ونحْو ذلك يشْعُرُ المُجنَّد الإسرائيليّ بالندم بعد أنْ قامَ بقتل الأسْرى في قصّة سيملانسكي " الأسير ". وفي قصة لعاموس عوز يرى المؤلف في ظهور عزيز، وخليل، وهما عربيّان، لِحَنّة، بطلة الرواية، في كابوس يَتكرَّر، ويَحْرمُها من النوم، تعبيرًا عن الندم، والشعور بالإثم، فهْي، وميخائيل، مسؤولانِ عنْ نكْبَةِ رشيد شحادة، وعائلته، بعد أن هُجِّرا قسْرًا، وأقامتْ، هي وميخائيل، في البيت بدلا ممّن أقاموه. أمّا رواية " الطريق إلى عين حارود " لعاموس كينان، فتنظرُ للأمْر منْ زاويةٍ أخرى، إذ تتنبأ بانقلابٍ فاشيٍّ يَسْتهْدفُ بقواهُ جلَّ السكان المقيمين في فلسطين عربًا ويهودًا. ويرى الأديبُ صلاح حزيّن في انتصار الفاشيّة، ها هنا، تعبيرًا عن ضيق الكاتبِ كينان بالشعارات الزائفة التي قامتْ عليْها الدوْلة العبْرية، فهي شعاراتٌ ليْست خلوًا من العدالة حَسْبُ، بلْ تؤدي إلى الطغيان.

قتل الأسرى

وليْسَ أدلَّ على زيفِ تلك الشعارات من لجوء الإسرائيليّين إلى قتل الأسْرى، وذلكَ شيءٌ يفنّد بقوّة ما يدّعيهِ الإسرائيليون من حرْص على حقوق الإنسان، و من مزاعم يكرّرونها عن مراعاتهم لقوانينِ الحَرْب. فالمؤلفُ يُشيرُ لقصَصٍ قصيرة، وروايات، يزهو فيها المُجنَّدونَ الإسرائيليون بفِعْلتهمْ الشنيعَة، وهي التخلُّصُ منَ الأسْرى بقتلهم. فإحدى القصص التي يَتناوَلُها صَلاح حزيّن وعنوانُها " الثغرة " لسمير نقّاش، تدور حول ما جرى في حرب سيناء عام 1967 وفيها يطلبُ أحَدُ القادة من المُجنَّد (صادوق) قتل الأسير المصري عبد الفتاح، على الرغم منْ أنّ قواعد الاشتباك، في تلك اللحظة، لا تسوّغ لهما القيامَ بذلك، وعندما يتردَّد صادوق في تنفيذ الأمْر، لعدم قناعتهِ به، يقوم القائدُ نفسُه بذلكَ، هذا على الرغم من أنَّ الضابطَ الأسيرَ جريحٌ، وللجرحى في الحربِ ظروفٌ تستدعي العلاج عوضًا عن التصْفيَة. ومشاهدُ إذلالِ الأسرى، وتعْذيبِهِمْ، كثيرة في القصص الإسْرائيلي، نجدُ ذلك في قصة " مُباراة في السباحَة " وقصّة " الأسير " ليزهار سيملانسكي، وغيرها ممّا أشار إليه المؤلف، أوْ لمْ يُشرْ. ويتابعُ صلاح حزيّن تسليط الضوء على الأدب الإسرائيلي، فيخصّصُ فصلا للشاعر يَهودا عميحاي الذي قضى نَحْبَهُ في 24 سبتمبر- أيلول من العام 2000 فما الذي يَحْدو بالمؤلف لتخصيص فصلٍ مُسْتقلّ لهذا الشاعر الذي ينعته نعتًا لا يَخْلو من طرافة، وتهكّم، وهو " رئيسُ أركان الشعْر الإسْرائيلي الحديث؟

رئيس الأركان

منَ المَعْروف أنَّ عميحاي من مواليد ألمانيا 1924 وقد هاجَرَ منها إلى فلسطين سنة 1936 وظهرتْ بواكيرُ شعره في أربعينات القرْن الماضي، وهي بواكيرُ تشفّ عن تأثرِهِ بشُعَراء منهم: هولدرن، وريلكه، وت. س. إليوت Eliot. وفي بداياته يتجلّى أيضًا الأثر الوجوديُّ الفلسَفيّ. ومعروفٌ أيضًا أنه شاعرٌ منْ جيل البالماخ، الذي أوْغَلَ في تسْييس الأدَب، وَضَيَّقَ أدَباؤهُ أفق الرؤية الأدبيّة لتنْحصِرَ في السعي لإقامةِ الدّوْلة العبريّة على أرْض فلسطين. وفي شعْره الكثيرُ منَ التماثلات التي تجْمَعُ بيْن العادي والأسطوري، على الرغْم منَ أنَّ المؤلفَ يؤكدُ - في غير تحفُّظٍ - أنّ الميثولوجيا عندَهُ لا تعني شيئًا سِوى التوْراة. ولهذا يتسمُ شعرُه بالكثير من الحشْو الذي غايَتهُ الربْط بين ثقافةِ " إسْرائيل الجديدة" والإرْث اليهوديّ. ومن أجل ذلك نجدُه في بَعْض قصائدهِ يَغوصُ عميقا للنَّبْش في تراث الملك شاؤول، وهو أوّلُ ملوك العبرانيّين. أما عنْ نظرته للقدْس، فلا تختلفُ عن نظرة أيّ إسْرائيليٍّ يَعُدّها إرثا يهوديًا مُنذ الأزل، وهو في ذلكَ لا يَخْتلفُ عن أولئك الذين كتبوا رواياتٍ، وقِصَصًا تجري بعضُ حوادثها في تلك المدينة. وهو الشيء الذي سَبَقَ للمؤلف أنْ تناوله مُفصلا في الفصل المَوْسوم بعنوان " القدسُ في الكتابةِ الإسْرائيلية ". لقد تجلتْ شوفينيّة عميحاي بصفةٍ لافتةٍ في شِعْره الذي كتَبَهُ، وَنشَرهُ، في أثناء الانتفاضَةِ الفلسطينيّة ضدّ الاحْتلال، فالشبانُ الذين يرشقونَ جنودَهُ بالحِجارَةِ آثمونَ في رأيهِ، وَشِرّيرون:

إنهم يقذفونني بالحجارة
قذفوا في 1936 وفي 1939
قذفوا في 1948و 1988

أشرار يقذفونَ وأخيار يقذفون
آثمون يقذفونَ وأخيار يقذفون..

ومِمّا يُسوّغ تخْصيصَ المؤلِف لعميحاي فضْلا في الكتاب أنّه من أكثر الشعراء الإسْرائيليين شُهْرةً في العَصْر الحديث، وقد تُرجمَ الكثيرُ منْ شعْرِهِ للغاتٍ عدّة، منها الإنجليزية. ونشرتْ مقابلاتٌ تُعرّفُ به، وبسيرتهِ، وبأعماله الغزيرة، علاوةً على أنه في أواخر أيامهِ أصابَهُ بعْضُ الندم، والشعور بالإثم، وقد عبّرَ عنْ هذا بقوله إنّه كانَ في الماضي يتحدَّثُ بصوْتِ الجَماعَةِ الإسْرائيليّة، أيْ: ضمير" النحْنُ" وأما قصائدهُ الأخيرَةُ، فيَغلبُ عليْها صوْته الخاصّ، صوتُ الأنا.

الخيال متحيزا

ومثلما عُني صلاح حزيّن بعميحاي، عُني بالكاتبِ الإسْرائيليّ ذي الأصل العراقيّ سمير نقاش. فعلى الرغم من أنَّه اشار لبعْضِ قصَصِه، ورواياته، في الفصول المتقدّمة من الكتاب، نجدُهُ يخصِّصُ له ثلاثة فصول متتابعَة تمثل في الواقع مقالاتٍ ثلاثةً نُشرتْ آحادًا، وهذا يؤكدُ أنّ الكتاب لا يَخْلو من تكرار على الرغم من أنّ وليدَ أبو بكر وحزامة حبايب- مُحقّقيْ الكتاب - حاولا أسْتبعادَ ذلك. وأمّا عاموس عوز فقد خصَّص له فصلا تناول فيه روايته – السيرة " حكاية حبٍّ وظُلْمَة " الصادرة بالعبرية عام 2003 والمترجمة للغة الإنجليزية عام 2005. وهي سيرة تمتزجُ فيها ثلاثة أنواع منَ الكتابَة، هي: التاريخ، والسيرة، والرواية. فهي سيرةٌ، لكوْن البطلِ فيها هو الكاتبُ نفسُه، وهي تاريخية، لكونها لا تخلو من الحوادث التي رافقت ولادة البطل في فلسطين، مع ما يتخلَّلُ ذلكَ منْ حكاياتٍ سَمِعَها عن موطنهم الأصلي قبل أنْ يهاجروا إلى فلسطين. فهْو على وَفْق رؤية صلاح حزين يُحاولُ أنْ يجمع بين تصويره مأساة البطل و" مأساة " الشعب اليهودي بتعْبيره. وهذا يُسوّغ الدمْج الواعي، والمقصودَ، بين أدب السيرة الذاتية والمُتخيَّل الروائي. بيْدَ أن هذا المُتخيَّلَ لا يَخْلو، وفقاً لرأي المؤلّف، من تحيُّز تجاهَ الفلسطينيين؛ فملخصُ السيرة التي تقع في نيف و500 صفحة لا يَعْدو التأكيد على أنَّ الفلسطينيّينَ لا حقوقَ لهم في فلسطين، ولا حقوق لهمْ في العَوْدة إلى الديار التي أخرجوا منْها، وشرّدوا، وطردوا شرَّ طَرْدَة. ومن المفارقاتِ العجيبة أنّ عاموس عوز يتعاطفُ معَ اليهود الباقين في البلاد العربية، ولا يتعاطفُ مع اللاجئين الفلسطينيّين المقيمينَ في مُخيَّماتٍ لا تصْلحُ للإقامَة. وأما التاريخُ، فيرى المؤلفُ أنّ هذه السيرة، بتقاطعها مع الحوادث، تسْهمُ كغيرها من نصوص الأدَب الإسرائيلي، في تزْييف التاريخ. فروايتهُ لِما حَدَثَ، وجرى، في العام 1948، روايةٌ لا تَتَجاوزُ الرواية الرسْميّة الزائفة التي تدّعي أنَّ الدول العربيّة هاجَمَتْ إسرائيل، وأنَّ إسرائيل انْتَصَرَتْ على هاتيكَ الدول، وأنَّ الفلسطينيين غادروا البلادَ بمَحْض إرادتهمْ، دون ضُغوطٍ.

عربسك لأنطون شماس

وأيًا ما كانَ الأمْرُ، فإنّ بعضَ ما يثيرُ شهيَّة القارئ لهذا الكتاب، فضْلا عمّا سَبَق ذكْرُهُ، أنّهُ يلتفتُ لرواية " عَرَبْسك " في فصْلٍ خاصّ، هو الفصل الأخير، وهي رواية عبرية لكاتب عربي – أنطون شمّاس- فيها الكثيرُ ممّا له صلة وثيقة بالأدَبِ العبْري، وبحياة الفلسطينيّين في (الجليل) شماليّ البلاد، وما يواجهونه يوميًّا منْ قهْر، يصلُ حدَّ التعسُّف. وصلاح حزيّن، بتناوُلِهِ لهذه الرواية- ها هنا - يحقّقُ مزيّة إضافيَّة لكتابه هذا، بالنظر للوَجْه

الآخر لقطعة النقود. فحتى تكتملَ الرؤيةُ لا بدّ من مقابلاتٍ بيْنَ الأدبيْن العربيّ والإسرائيلي. وتقومُ هذه الرواية على حبْكة طريفة، ونادرة، فالبطلُ هوَ الكاتبُ، لكنَّهُ ينْشَطرُ على مستوى المُتخيّل إلى اثنيْن: أحدُهُما يكتبُ النصف الخاص بمن نزحوا، وشُرّدوا (أنطون جريس شماس) والثاني يكتبُ عن الذين صَمدوا، وظلّوا في الجليل (أنطون حنا شماس) ومن هذا المزيج المُتناغم تجلّى عرْضُ الكاتب لحوادثَ جَرَتْ في العام 1936 وأخرى في العام 1948 في نسَق تتراسلُ فيه السيرَةُ، والتاريخ، والسرْد الروائي. فَهْو، على سَبيلِ المثال، لا يفوتهُ أنْ يَصفَ طريقة الإسرائيليّينَ في احتلال قريتهِ (فسّوطة) عام 1948 مثلما يصفُ طريقتهم في تنفيذ المَذابح، ومنها: مَجْزرَة صبرا وشاتيلا في لبنان عام 1982. وقد أثارتْ الروايَةُ عنْد ظهورها بالعِبْريّة عام 1986 جدلا عنيفًا في أوْساطِ الإسرائيليينَ، لأسْبابٍ من أهمّها: أنَّ الكاتب كَسَرَ الاحتكارَ اليهوديَّ للّغة العبْريّة، فها هوَ ذا كاتبٌ عربيٌّ منْ فلسطين يكتبُ رواية بلغة عبْريّة أنيقة، ورفيعة المُسْتوى. وسببٌ آخر، وهو أنَّ الفضائحَ، والفَظائعَ، التي تعبّرُ عنها الرواية لا تخاطبُ القارئَ العَرَبيّ المُنحازَ للفلسطينيّين، مثلما هي الحالُ في رواية " المُتشائل" لإميل حبيبي، بلْ تخاطبُ القارئَ الإسْرائيليَّ، وفي ذلكَ ما فيه من كدَرٍ يَمَسّ بالصّورَة التي تحاولُ إسرائيلُ الإدّعاءَ بانَّها صافيَةٌ صفاءَ البلّور، ونقيةٌ نقاءَ ماءِ المَطَر.

وصفوةُ القول أنّ في كتاب صلاح حزيّن الكثيرَ منَ المَلامِح التي نَراها في الأدَبِ الإسرائيليّ، بعْدَ أنْ سلَّط الراحلُ الضوءَ عليْها، كاشفًا ما فيها من زوايا ظليلة، وسَراديبَ مُعْتمة، يظنُّها الكثيرونَ خفيةً عنِ الأنْظار، فجاءَ ليجلوَ عنْها الغُموضَ بُعَيدَ رحيلهِ الفاجع 2009. ويذكر أن للمؤلف كتابًا بعنوان غسانُ القلب 2010 وكانَ قدْ ترجمَ رواية جوزيف كونراد قلب الظلام Heart of Darkness وترجم أيضًا رواية هوراس مكوي Me coy المعروفة بعنوان " إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟ "They Shoot Horses, Don't They وهذا الكتابُ الذي اعتنى بنشره كب من وليد أبو بكر، وحزامة حبايب، وصدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت.

---

*يمستخرج من المجلة الثقافية، ع 82، ديسمبر (كانون الأول) 2012 ص 158 والقدس العربي، لندن، ع23 نوفمبر 2012 .

طالب أبو شرار

روائيا

يحاول طالب أبو شرار، الأستاذ في كلية الزراعة في الجامعة الأردنية، في روايته " الحياة على عتبات الجنة " 2012 ، أن يؤرخ، عن طريق السرد الروائي، لمأساة شعب فلسطين، حاشدا في نيف و300 صفحة عشرات الشخوص الذين ينتمون لمكان واحد في فلسطين هو مدينة يافا الساحلية التي تقع غير بعيد من (تل الربيع) مثلما يسمي تل أبيب التي ظهرت في بداية الرواية مستوطنة صغيرة يؤمها مهاجرون قادمون من أنحاء أوروبا لتغدو في نهاية الرواية مدينة عملاقة تبتلع في أحشائها أجزاءً من يافا التي هجرها كثير من سكانها في حركة عكسية اقتضتها طبيعة الأحداث التي يختلج بها الجسم الأكبر من المبنى السردي لهذه الحكاية.

فلا مناص - بداية - من الالتفات لظاهرة غير تقليدية في هذه الرواية، وهي كثرة الشخوص. فالمؤلف الذي يخوض تجربة الكتابة الروائية للمرة الأولى ينظر لمأساة الشعب الفلسطيني من منظور أفقي، ينفتح على زوايا منفرجة تمامًا، بحيث يطل منها على قطاع واسع جدا من الشخوص، يمثلون في الغالب الأعم الطبقة الوسطى – إذا ساغ استخدام هذا الوصف وجاز- تجار، حرفيون، موظفون، عسكريون منخرطون في الجيش العثماني، الذي انتهى وجوده عمليًا بعد الحرب العالمية الأولى، خريجو جامعات: من القاهرة، والأمريكية ببيروت، وأكسفورد بلندن ، وجامعة بغداد، ودارسو آداب يحصلون على الدكتوراه في الأدب القديم الأندلسي، والنقد، ويرددون أشعار الجواهري وبدر شاكر السياب.

ولا يبالغ الدارس إذا ذكر - دليلا على كثرة الشخوص في الرواية - أنهم يتجاوزون الخمسين عددًا.

ومع توافر هذا العدد، لا مناص من الإشارة إلى أن أكثرهم ينحدرون من صلب رجل واحد، هو خليل البحري. الذي كان قد تزوج من امرأة(علياء) ابنة زهرة التي تنحدر من أصل جزائري، جمعتها الصدفة بحسين البحري صديق شقيقها إبراهيم فتزوجا لتقضي بقية حياتها في فلسطين على مقربة من آل البحري. وهذا اللقب "البحري" التصق بخليل هذا التصاقا شديدًا، بحيث أصبح مزية لأبنائه، وأحفاده، وأحفاد أولاده، فوالده، فيما يبدو كان بحارًا يتنقل من ميناء لآخر. وقد صاهر خليلُ طلعت الرومي- وهو من بقايا الجيش العثماني - ويسمى الرومي لكونه من أرض روم التركية، فزوَّجه بعد أن اطمأن إليه، وإلى أخلاقه، ابنته خديجة، فأنجبت له كنعان، وكمال، وجودت، وتمام. وهؤلاء درسوا في لندن.

عواصم شتى

ويتفرق أبناء خليل البحري، وتلقي بهم عصا النوى في عواصم شتى.

هدى وزوجها ماجد العربي في بيروت وخير الله (أبو غالب) وزوجته الدمشقية في الشام، وفيها أنشأ جماعة سرية باسم فرسان الحق، ولقي مصرعه فجأة في حادث سير، على طريق ظهر البيدر بلبنان، ويرجح أنه

مدبر، كون خير الله هذا وابنه غالب كانا ممن قاوموا الفرنسيين في دمشق. ومصطفى البحري الذي يعشق الجندية منذ صغره ينخرط في الجيش العثماني، ويواصل، بعد أن تنتهي الحرب، موقفه المُعارض للانقلابيين الاتحاديين الذي قضوا على الخلافة وعزلوا السلطان عبد الحميد، ووضعوا بدلا منه محمد رشاد، واعتقل بسبب مواقفه هذه في اسطمبول، ولم يفرج عنه إلا بعد وفاة السلطان عبد الحميد سنة 1918 فارتحل بعدها إلى برلين، لينشئ وكالة لتصدير الماكنات لتركيا ويتوسع في ذلك ليتخطى التوريد للصناعة، ثم يعود ثانية لاسطمبول، ويحاول مع بعض الشخصيات، منهم عثمان باشا، تأليف حركة حزبية علمانية جديدة تقوم على مبادئ العدالة. ويتوفى هو الآخر بغتة كغيره ممن توفوا في هذه الرواية.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن الرواية، بما تتضمنه من شخصياتٍ، وحوادث مطردة، متلاحقة، تتكئ على مفاصل تاريخية تجري الإشارة إليها باليوم والشهر والسنة، كالانقلاب العثماني، ووفاة السلطان عبد الحميد، ومؤتمر سان ريمو، ووفاة خليل البحري، ومصطفى، وخير الله (أبي غالب) واندلاع الحرب العالمية الثانية، وقرار التقسيم في تشرين ثاني من العام 1947 وهذه المفاصل التاريخية لا تخلو من وظيفة تؤديها أداءً فنيًا، فهيَ تمثلُ هيكلا يجمع ما في الرواية من حوادث متناثرة، ومتداخلة، تسودها تقنية التقديم والتأخير تارة، والاسترجاع باستدعاء الماضي تارة، والاستشراف أو التنبؤ بواقع يحدث تارة أخرى، وهذه المفاصل التاريخية تساعدُ على تنضيد هاتيك الحوادث المتناثرة في نسق يخدُم القراءة.

أما الحدَث الذي يحتل موقع البؤرة في البناء السردي لهذه الرواية، فهو دخول قوات جيش الإنقاذ فلسطين، وإعلان قيام الدولة العبرية، وما صاحب ذلك، ورافقه، منْ نكَباتٍ، ووَيلات كارثية، إحداها مقتل الحاجة(علياء) زوجة الحاج خليل البحري، التي عرض عليها ابنها علي الذي لجأ إلى عمان أن تغادر منزلهم في شارع المينا بيافا مع ابنه خالد وسائر أبناء الأسرة، فأبت، مُصرَّة على البقاء حيث البيت الذي عاشت فيه، بأيامها الحلوة والمرة، ولكن الإسرائيليين بما جبلوا عليه من وحشية، وما فطروا عليه من قسْوة، قتلوا هذه المرأة، فكان الخبر بمقتلها على أيدي هذه العصابة الغاشمة الستار الذي أرخى سدوله على أحزان الزمن السردي في هذه الحكاية، وما يمتلئ به من فواجع.

ومنَ الملاحظ حرصُ الكاتب طالب أبو شرار على تجميع أطراف الوطن العربي في نسيجه السردي، وفضائه القصصي. فالقارئ يتنقل عبر نيف وثلاثمئة صفحة بين يافا، وحيفا، والقدس، وبيروت، ومكة، والمدينة، والقاهرة، ودمشق، وبغداد، وعمان، واسطمبول، ولندن، ولم يفته أن يضمّ إلى هذا كله: الجزائر، ونجْد في الجزيرة العربية التي ينتمي إلى بعض قبائلها ماجد العربي الذي تزوج من الطبيبة هدى خليل البكري، فهو - فيما يؤكد لنا الراوي - من عنيزة في نجد بالجزيرة. وبهذا التنقل المنضبط - روائيًا - يجمع – مثلما يُقال أطراف هذا الفضاء، مؤكدًا وحدة الوطن العربي، ولو على سبيل المجاز، ما دامت تتعذر الوحدة في الحقيقة.

علاوة على هذا رصد الكاتب عن طريق الشخوص ردود الفعل التي تشكلت منها الحركات القومية، والدينية، والتحررية العربية، بعيدًا عن الرصد التاريخي المباشر الذي نجده في كتب أخرى تتحدث عن هذه الحقبة. فعلى سبيل المثال يمثل خير الله، وابنه غالب، تيارًا قوميًا مقاومًا (فرسان الحق) وسامي في بغداد يمثل

هو الآخر تيارا قريبا من التيار القومي، ويمثل زواجه من زبيدة مهاجر الكردية تأكيدا لوحدة الوطن بعربه وبأكراده. ومصطفى يمثل تيارا إسلاميا مستنيرًا يؤمن بالحرص على الخلافة، وتغير موقفه بالتدريج نحو علمانية تقوم على مبادئ الحرية، والحق، والعدالة. وكنعان، وأولاده، يمثلون الخط ،أو الاتجاه الداعي للانفتاح على الغرب، والتزود بما لديه من علوم، وتقدم تكنولوجي، عملا بالمبدأ " وداوني بالتي كانت هي الداءُ".

البناء الروائي

ومع هذا، لا تخلو رواية طالب أبو شرار من بعض المشكلات التقنية على صعيد البناء الروائي، وأولى هذه المشكلات كثرة الشخوص، فتوافر عدد كبير من الشخصيات – وإن كانت الضرورة الفنية هي التي أملت على الكاتب ذلك- إلا أن هذه الوفرة، وتلك الكثرة، تمثل مشكلة لدى القارئ، فهو مع ظهور كل شخصية جديدة في الفصول يضطر لإعادة تذكر الشخصيات الأخرى التي سبق ظهورُها ظهورَ هذه الشخصية الجديدة، كي يحدّد موقعها بالنسبة لهاتيك الشخصيات. وإذا تذكرنا أن عدد الشخصيات تجاوز الاعتدال إلى الإفراط، اتضح لنا ما الذي تتركه هذه الكثرة من عناء لدى المتلقي. ففي الصفحات الأولى، وقبل أن يبلغ القارئ الصفحة ذات الرقم 39 يربو عدد الشخصيات على العشرين، وهذا إذا لم يكن كثيرا فهو مبالغ فيه.

وثاني هذه المشكلات اعتماد المؤلف على تقديم هذه الشخصيات تقديمًا مباشرًا، عن طريق الراوي كلي العلم. مما أضعف القدرة على التمييز بين تلك الشخصيات لدى القارئ. فالتقديم المباشر، والوصف الخارجي، وعدم اللجوء إلى البناء الدرامي، جعل الشخصيّات، وإن كانت أدوارها مختلفة متباينة، أنماطًا متشابهة تشابه القوالب. ولهذا اضطر الراوي مرارًا لتذكيرنا تذكيرا غير صريح باختلاف سامي عن خير الله، وباختلاف على عنْ مصطفى، واختلاف كنعان عن إخوته كمال وجودت وتمام. وهكذا.. فخلو الرواية من الحوار الدرامي يخفي الاختلاف والتباين بين هذه الشخصيات، فالمتكلم في الرواية هو الراوي. حتى تلك الفقرات التي تمثل ضربًا من المناجاة، أو المونولوج الداخلي، جاءت بلسان الراوي نقلا عن الشخصيات. وهذا الراوي يمثل، شئنا أم أبينا، صوْتُ المؤلف. والحوار الذي يجري بين الشخوص فيما يشبه الديالوج نرتاب في قبول القارئ له واستحسانه إياه. فهو على سبيل المثال يجري حوارا بين الضابط البريطاني إدوارد الذي خلف الضابط سميث مع طلعت الرومي (ص170- 171) بأسلوب لا يُمكن أن يقتنع القارئ باحتمال وقوعه، فقد اتضح منه أن إدوارد هذا يعرف عن العرب والمسلمين وتاريخهم القديم والحديث أكثر مما يعرفه طلعت الرومي وغيره، بل يكاد يعرف عنهم أكثر مما يعرفه الباحثون المتخصصون منا. فهو يحدّثه عن صلح الحديبية، وعن تسلم عمر بن الخطاب القدس بشروط في إشارة للعهدة العمرية، وعن صلاح الدين الأيوبي وقبوله شروط ريتشارد قلب الأسد في صلح الرملة، فمثل هذا الحوار حوارٌ تعليمي ينم على حقيقة أن الراوي هو الذي يتكلم وليس إدوارد الذي لا يعدو كونه ضابطاً في الجيش.

وفي موقع آخر (179) وبدافع من إعجاب آن الإنجليزية بطبق من صيادية السمك وآخر من(المقلوبة) تتحدث في حوار مع كمال، وجودت، وتمام، في شقتهم بلندن، عن الفلسطينيين وتراثهم الثقافي حديثَ منْ هوَ غيْر إنجليزي ولا غربي.

ويمثل ظهورُ الحشو، من حين لآخر، في الرواية مشكلة أخرى، ونعني بالحشو- ها هنا- روايَةَ أحْداثٍ أوْ ما يشبه ذلك دون أن تكون لها ضرورة، مما يعيق النمو الطبيعي للسرد، والتسلسل المنطقي للحوادث، والخروج على قواعد الاتّساق. فإذا سمَّى خليل البحري حفيدَهُ من ابنه علي خالدا نجدهُ يروي لنا بعض أخبار خالد بن الوليد، وما كان يتصف به من ذكاء وفن في القيادة. وإذا سمى حفيدته خولة، فلأنه معجب بخولة بنت الأزور، ولذا يروي لنا بعض أخبارها التي تناقلها الرواة. وهذا وما شاكله، وشابهه، زاد في حجم الرواية زيادة لا نظنها إلا عبئا على الكاتبِ والقارئ.

كلمة أخيرة

صفوة القول أن هذه الرواية تصوّر بدقة، وعمق، مأساة الشتات الفلسطيني، وسعي المشردين الذين تقاذفتهم المنافي تقاذف أقدام اللاعبين للكرة، للتغلب على متاعب الحياة في فضاءات بعيدة وجدوا أنفسهم فيها بعد أن اقتلعوا من أرضهم، ومدينتهم، ليزرعوا في أراضٍ أخرى، وفي مدائن أخرى. فيحاول بعضُهم أن ينشئ تجارة كالتي اعتادها في يافا، أو يبحث عن وظيفةٍ، أو عمل آخر. لكن الكاتب في النهاية يجْمَعُ الأبناء، والأحفاد كلهم، في لقاء رمزي بعمّانَ، كأنما ليقول لنا: إن هذه المدينة تجمَعُ ولا تفرّق.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 10 نيسان(إبريل) 2013

عادل الأسطة ناقدا

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 حينا ، وحينا تتأبى على التقبل، والتفسير.

فالمؤلف ينطلق من فكرة لا يؤيده فيها كثيرون. وهي أن أيّ 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 تغيير في موقفه الفكري. فإن كانَ قد قال في قصيدة مبكرة :

أنا من قرية عزلاء منسية
شوارعها بلا أسماء
وكل رجالها في الحقل والمحجر
يحبون الشيوعية

ثم أجرى عليها تعديلا بحذف الشطر الأخير (يُحبّون الشيوعية) فمعنى ذلك أن الشاعر يتخذ بذلك موقفا سياسيا جديدا، فهو لم يعد محبًا للشيوعية، بل معارضا لها إن لم يكن معاديا كارها لذلك الحزب المدعو(ركح) بعد أن انشق عنه. وعلى وفق هذا التفسير الذي يراه الأسطة صحيحًا لا يأتيه الباطل من أيّ جهة، يغدو قول الشاعر في قصيدة أخرى مبكرة:

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

قولا يحتاج إلى إعادة نظر لأن الشاعر لم يلتزم بالذي نهاه عنه أبوه، وسافر تاركا فلسطين، ليقيم في القاهرة مرة، وفي بيروت مرة، وفي دمشق مرة .. وفي أكثر من مكان، وهذا، إذا أخذ على مقاس المؤلف في ضرورة أن تمثل كل كلمة، وكل عبارة، موقفا من الشاعر لا يحيد عنه، ولا يتزحزح، يبدو معيارا مثيرا للسخرية، باعثا للضحك. ولا يغيبنَّ عن ذهن المؤلف – وهو أكاديمي متمرس في التدريس وخبير في البحث – أن التنقيح، وإعادة النظر في القصيدة مرارا وتكرارا، قبل نشرها وبعده، شيءٌ معروف، منذ القديم، ولا يفوته ما ذكره طه حسين وناصر الدين الأسد وغيرهما من مأثور القول عن زهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر والشماخ وعن

كعب بن زهير والحطيئة ممن أطلقوا عليهم اسم عبيد الشعر، وأصحاب الحوليّات، كونهم كانوا يطيلون النظر في القصيدة، وينقحونها مرارا قبل إلقائها في الأسواق، وإن اضطروا فعلوا ذلك بعد أن تذاع في الناس. وقد ذكر المؤلف نفسه أمثلة تؤكد مشروعية هذه الظاهرة، مشيرا 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 كتابٍ لحاتم الصكر- من العراق- بعنوان : كتابة الذات؛ دراسات في وقائعية الشعر" (دار الشروق: عمان 1994) يجد القارئ دراسة نقدية تتبع فيها الصكر ما أجراه أدونيس على بعض قصائده من تعديلات، وما حذفه من بعضها، وما زاده في بعضها الآخر، مؤكدا أن التنقيح و(التحكيك) يضفي على القصائد مزيدًا من العمق والتأصيل والتوهُّج. وفي الكتاب الذي نشره عيسى بلاطة عن بدر شاكر السياب حياته وشعره (دار النهار: بيروت، 1970) نجد مقارنات بين مسوَّدات بعض القصائد والمنشور منها، وأضواءً يلقيها المؤلف على التغيير الذي أحدثه الشاعر في هاتيك القصائد دون أن يثير زوبعة من النوع الذي يثيره الأسطة في هذا الكتاب. إذ من الشائع لدى الدارسين الذين يعنون بعملية الخلق الشعري شغفهم بمراجعة المسوَّدات، وتتبع المراحل التي اجتازها النص قبل أن يرى النور منشورا في صحيفة، أو مجلة، أو كتاب. فذلك كله يلقي 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- يضفي 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 نموذجا " 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 التقميش، والاقتباس، وتتبع المقابلات، والرجوع إلى الصحف، والمجلات، والمصادر الكثيرة، والمراجع. فحذفُ عبارة من القصيدة قد تجعل منها قصيدة جديدة، لكنها غير مبتورة الصلة بالقصيدة الأولى، ففي حذفه عبارة " يحبون الشيوعية " أحد الاحتمالات الآتية: أن يكون الحذف خطأ طباعيا لأنه ترك ثغرة في الإيقاع، وفي قوافي القصيدة. أو أن يكون حذفُها جرى تجنبًا للمباشرة، فمثل هذه العبارة كانت في مرحلة من مراحل درويش المبكرة مقبولة فنيًا، لكنه في مرحلة تالية أقلع عن الشعارات. ومن الجائز أن يكون قد اتخذ موقفا خِلافيًا مع حزب(ركح) الذي انتسب له ردحًا من الزمن، ثم انشقَّ عنه، ولما أعاد النظر في القصيدة حذف هذه العبارة. وفي اعتقادنا أن الشاعرَ لا يُنقد مثلما ينقد المشبوهون في أروقة المحاكم، وزنازين العَسَس، وأقبية المخابرات.. وإنما يُنقد بموازين الأدب، ومعايير الشعر الرائق، والذوق الرفيع. وقد أقام المؤلف الدنيا لأن (درويش) استبدل عبارة معاهدة اليأس بمعاهدة الصلح،

واستبدل تطيل النهاية بتطيل التفاوض، واستبدل كلمة الرحيل بالسلام، في طبعة من طبعات ديوانه أحد عشر كوكبًا، وذلك في قوله:

إن هذا الرحيل سيتركنا حفنةً من غبار

فلماذا تطيل النهاية يا ملكَ الاحتضار؟

ونستطيع تبديد هذا الضجيج الذي يثيرهُ المؤلف بإشارة تذكّر ناقدنا بالنموذج التاريخي الذي تدور حوله القصيدة، وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس. والمتكلم في القصيدة يتحدث عن هذا الأمير(الملك) الذي وقع معاهدة الاستسلام (الصلح) وقرّر الرحيل أخيرا من غرناطة إلى برّ العدوة.. والمتكلم في هذه الحال يتقمّص شخصية موسى بن أبي غسان الذي عارض التفاوض، وعارض الصلح، رافضا اتفاقية الإذعان، وقاوم بحد السيف إلى أن لقي حتفه، وعُثر عليه شهيدًا 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 مؤلّف الكتاب أطال التفكير في هذه التعديلات لما تسرع لإدانة الشاعر سياسيًا، وكأنه يريد أن يقول: إن موقفه السياسي يتسم بالتذبذب، تبعا لعلاقته بالسلطة، التي يمثلها مَنْ عناه في الأبيات (ملك الاحتضار) وهو ياسر عرفات. وهذا – إن صحّ- يظل احتمالا من احتمالات عدة. وما دام المؤلف يتقبل فرضية النص الذي تتعدد فيه القراءاتُ، وتختلف في تلقيه المعاني والدلالات، باختلاف القراءة، ومراتب التأويل، فقد كان لزاما عليه أن يتوقع لهذه التعديلات في هذه القصيدة بالذات مثل هذا المعنى، وهذا التفسير. ولا يفوتنا، ونحن نكرّر القول عن حرية الشاعر في اختيار ما يختاره من رموز، التذكيرُ باختلاف مهمّة الناقد الأدبي عن مهمة الباحث الإيديولوجي الذي يُعنى بتصنيف الناس، ومواقفهم الحزبية، والدينية، وما شابه ذلك، فعندما استبدل درويشُ عبارة " من جرحه شفقا " بعبارة " من جزمةٍ أفقا " لم يغير، لا موقفه الديني، ولا الأخلاقي، ولا السياسيّ، وإنما اختار عبارة شعريّة عوضًا عن عبارة تخدش الذوق وحظها من الفنّ حظ قليل غير مقبول، ويأباها الحس الشعري المرهف، فالذي غيّره الفدائي ليس " جزمة " فهذه الكلمة لا تخلو من الإهانة، والإسفاف، وقام الشاعر بتصحيح ما ظنه وهمًا وقع فيه، وخطأ ارتكبه، لشيء أكثر إشراقا وتعبيرا عن النضال: الجرح، والأفق، فما العيبُ الذي يجدُهُ الأسْطة في هذا؟

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

---

*ينظر مقالنا جدل الشعر والسياسة كتاب يثير الغبار حول شعر محمود درويش، القدس العربي، ع 11 نوفمبر (تشرين الثاني) 2013

عايدة النجار
وذاكرة بنات عمان

بعد كتابها " صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن" الذي لفت صدوره الأنظار (2005) صدر للدكتورة عايدة النجار(1938- 2020) كتاب ذو مذاق خاص ، هو كتاب "بنات عمان أيام زمان" ، الذي يحمل عنواناً فرعيا آخر هو "ذاكرة المدرسة والطريق" ، ليقدم للقارئ صورة متكاملة عن الذاكرة عندما تستعيد الزمن الماضي ، مرتبطا بالمكان ، والإنسان.

في أول الكتاب تعود الذاكرة بالمؤلفة القهقرى إلى أيام المدرسة المأمونية في القدس ، فتستعيد على نحو ما يفعل كاتب القصة في منولوغ داخلي ما مر عليها من أيام حلوة ، وأخرى مرة ، قبل أن تأتي نكبة فلسطين على حاضر الأطفال في القدس وفي غيرها لتجد نفسها فجأة - وبلا مسوغ وبلا معنى - لاجئة في مخيم بالزرقاء حيث لا مدرسة ، ولا دفتر ، ولا كتاب ، ولا أقلام لتخط بها ما تعلمته هناك من حروف الهجاء ، لكن الانتظار لا يدوم طويلا ، ولا يستمر كثيراً ، وإذا بمدرسة أروى بنت الحارث في شارع خرفان بعمان تخلف المأمونية في احتضان الطفلة التي تواصل الدراسة مع زميلات لها تذكر أسماءهن الواحدة تلو الخرى ، دون أن تنسى الرحلة اليومية من الزرقاء مرورا بالرصيفة وشارع المحطة المليء بالبساتين قادمة إلى عمان ، أو قافلة منها في رحلة الإياب. وتذكرُ أيضاً قصة المدرسة الثانوية الأولى - زين الشرف - التي انتقلت إليها بنات أروى بنت الحارث ، دون أن تخلو هذه الذكريات من حديثٍ لافت إلى شقاوة البنات ، والعبث الصبياني ، واللهو ، إما في الطريق ، أو في باحة المدرسة .

وكأيّ مؤلف له اهتمامّ بعالم الصغار ، وبالتعليم ، لا يفوتها أن تذكر بمرحلة المراهقة ، التي مرَّتْ بها هي ، ومن كنّ معها في الصُّفوف . وما عرفته تلك المرحلة من ادعاء الحب أحياناً ، أو حبّ من طرف واحد ، أو أشواق مستعرة لحبيب مجهول أو رسائل غرامية ملتهبة تلقى في الطريق ، أو يتمّ إرسالها من مجهول لتقوم مديرة المدرسة أميرة الشريقي بفتحها، والاطلاع على محتواها ، وتأنيب الطالبة التي أرْسلتْ إليها ، على الرغم مما تظهرهُ من إمارات البراءة.

وفي الفصل السادس من "بنات عمان أيام زمان" تذكر لنا الدكتورة عايدة ما كان من شأن العلاقات العابرة التي تنشأ، في العادة ، بين فتاة في المدرسة ، وفتىً ، يتعقبها في الطريق ، أو ينظر إليها من أعلى سور المدرسة . وهذا كله، بما فيه من التفاصيل الصغيرة ، لا يطفئ ظمأ المؤلفة ، وإنما تقصُّ علينا وتروي - فضلا عن ذلك - التاريخ الأدبي ، والثقافي للمدينة التي كانت في الخمسينات تتحفّزُ للانطلاق من سفر التكوين ، إلى سفر البنيان ، بتعبير الكاتب الروائي جمال الغيطاني.. فقد ذكرتْ لنا ما كان يصل إلى أيدي الطالبات من مجلات مثل روز اليوسف ، وما كنّ يقبلن على قراءته من روايات إحسان عبد القدوس ، ويوسف السباعي ، وعبد الحليم عبد الله ، ونجيب محفوظ.. وما يُمْسك بأنفاسهنَّ من القصص العاطفي ، والغرامي ، فضلا عما

كن يشاهدنه من الأفلام السينمائية التي بدأتْ تغزو دور السينما على قلتها ، بادئ الأمر. وما تفتحت له عيونهنّ من مجلات: كالأديب ، والآداب ، والهلال ، والكاتب.

وقد رافق ذلك حديثها عن الأندية التي بدأت تظهر في عمان آنذاك ، ومنها: نادي الأردن ، والمُنْتدى العربي ، والنادي الأرثذوكسي ، ومعهد النهضة العلمي ، وتوَّجتْ تلك المرحلة بنشأة إذاعة عمان 1958 وصدور الكثير من الصحف المستقلة والحزبية ، من يومية وأسبوعية ، وظهور بعض المجلات ، كمجلة الرائد ، ومجلة :"صوت الجيل" ، وصوت العروبة. وتألق من تألق في ذلك الحين من أصوات شعرية جديدة ، كفدوى طوقان ، وظهور ديوانها وحدي مع الأيام ، الذي كانت تخفيه الطالبات في حقائبهن المدرسية ، وديوان وجدتها1957 و" قصائد" لنزار قباني ، وشيوع عادة القراءة الحرة من معالم تلك الحقبة ، كما تذكر الدكتورة عايدة النجار ، وذلك شيء تميَّز به طلاب تلك الأيام عن طلبة اليوم الذين يجدون ما يشغلهم في الفضائيات ، والعاب الفيديو ، والحواسيب ، والإنترنت ، والهاتف المحْمول ، وغيره.

ولا شك في أنَّ البيئة الأدبية ، والثقافية - في حينه - كانت مؤهلة لاحتضان الكثير من المواهب المبدعة في الشعر، والنثر ، والقصة . وقد ذكرت لنا المؤلفة مأساة الكاتب محمد سعيد الجنيدي ، الذي كان من سكان الزرقاء ، وقد ألف رواية صدرت في حينه فظنها بعض الناس تعريضاً بفتاة منهم مما جعل أحد أقرباء تلك الفتاة يبادره بالركل ، والضرب المبرح ، الذي ترك آثارا ، وعلامات بارزة في وجهه، ومُنع الكتابُ من التداول ، واضطرّ المبدع لترك المدينة ، والهجرة من ثمّ إلى لندن ، ليصبح من أبرز الصحفيّين هناك. وفي المقابل كان ثمَّ فتيات يحاولن كتابة النثر ، والشعر ، ونشره في صحف هاتيك الأيام ومجلاتها ، منهن عايدة النجار نفسها التي استذكرت بعض ما نشرته في الحوادث لمسلم بسيسو سنة 1953 ، وتتذكّر في هذا المقام جلَّ ما كتبته بناتُ جيلها من كتاباتٍ أدبية في "صوت الجيل" ، موردة بعض المقتطفات مما يجعل هذا الفصل وثيقة لا غنى عنها لمن يريد أن يؤرّخ للحياة الأدبية. وتجاوزتْ ذلك إلى خصوصيّات أكثر دقة، عندما سرَدتْ علينا نماذج ممّا وجدته في الأوتوغراف ، وكتبته لها بعض المدرسات ، والزميلات.

ومما لا ريبَ فيه ، ولا خلاف ، أنّ هذا الكتاب يشدّ القارئ شداً ، بما فيه من السرد العفوي ، البسيط ، الذي لا ينمّ على احترافٍ بقدر ما ينمّ على صدق الإحساس بقيمة ما يُروى، وأهميته ، وتعلّق المؤلفة به ، وبتفاصيله الدقيقة ، بما في ذلك أسماء الأشخاص ، من نساء ورجال ، نهضوا بدورهم في الحياة الاجتماعية ، والتعليمية ، والإعلامية ، والأكاديمية. ومن غريب ما يُستنتج من هذا الكتاب أنَّ المرأة في خمسينات القرن الماضي ، على الرغم من القيود التي كانت تحدُّ من حريتها ، استطاعت الانفلات من الطوق ، والشواهد على هذا كثيرة في الكتاب. فمنهن من أصبحت إعلامية نافذة الشهرة ، ومنهن من أصبحت إذاعية واسعة الصيت ، مثل : مديحة المدفعي. ومنهنَّ من أصبحت وزيرة ، أو مهندسة، أو طبيبة أسنان ، أو محامية ، أو غيْر ذلك ، وشاركْن في الحياة السياسية ، بما في ذلك تنظيم المسيرة ، وقيادة المظاهرة في ظروفْ شديدة الخطورة.

وإذا نظر القارئ للمرأة اليوم يجدها - على الرغم من زوال الكثير من القيود - أدنى قدرة على تحقيق ما حققته المرأة في الماضي. بل نجد أكثر النساء اليوم يفضّلن العودة إلى قيود الماضي على زيادة نصيبهنَّ من الحرية

الشخصية ، والعامة. وأيا ما كان الأمرُ ، فإنّ الدروس المستفادة من هذا الكتاب ، والعظات المستخلصة من قراءة ما ترويه المؤلفة الدكتورة عايدة النجار ، كثيرة كثرةً لا توصف ، مما يستدعي لفت انتباه الجنس الآخر لقراءة هذا الكتاب، والاقتداء بالنماذج القوية التي ذكرت فيه ، وما كانت تتمتع به من إرادة قوية ، استطاعت أنْ تتغلب على الصعاب التي يضعها المجتمع في وجه المرأة.

ومن اللافت للنظر أن الكتاب حظي بتنظيم جيّد، وفصول مبوبة تبويبا يساعد القارئ على الإلمام بمحتواه دون اضطراب ، أو مشقة ، وفيه ذكرياتٌ تتعلق بموضوعاتٌ مترابطة في بعض الفصول ، وعلى سبيل المثال: الفصل الخاصّ بالكاتبات ، والصحفيات الناشئات ، ففيه توثيقٌ مفصّلٌ لنشأة الصحافة في فلسطين ، والأردنّ ، خلال حقبة الخمسينات مع التنويه لريادة جريدة فلسطين ، والدفاع ، والجهاد. ويحتوي الكتابُ على توثيق دقيق لنشأة الأندية ، والروابط، والجمعيات ذات الصبغة الثقافية ، والفنية ، والاجتماعية. ممّا لا يجده القارئُ في أيٍّ مصْدر آخر.

والكتابُ من هذه الناحية يُعدّ مصدراً أولياً ، ثرّاً ، وغنيا لمثل هذا الموضوع. فضلا عن أنه مصدر لا غنىً عنه للبحث في الحياة التربوية ، ولا سيّما ما يتعلقُ منها بتعليم الإناث. على أنَّ الكمالَ صفة في الكتب لا تتحقّقُ إلا نادراً. وكان بإمكان المؤلفة عايدة النجار تلافي وجوه النقص فيه بعرضه على مدقق، أو محرر لغوي ، قبَيْل الطبع ، ففيه أخطاءٌ لا أشتبعد أنْ يكون للطابع ، أو للتسرّع ، أو السَّهْو ، دورٌ في ظهورها ، على نحوْ أو آخر. وهي قليلة جدا ، أحرصُ على ذكرها هنا لا من قبيل التقليل من شأن الكتاب ، و إنما لتلافي الوقوع فيها ثانية إذا أعيد طبعُه ، ونشرُه. ففي الصفحة ذات الرقم 34 ورد قولها: أصبح موظفي وزارة الخارجية. والصواب: موظفو .. وفي بيت الشعر السادس من ص 57 تم تنوينُ جميل : وذلك يؤدّي إلى كسْر في العروض، إذ الصواب أن يكون البيت :"وجميلُ يعْزف ما تجودُ بهً". وفي ذكرها لأسماء النابهين من الزرقاء ، ممن كانوا يجيئون يومياً إلى عمّان للدراسة(ص59) غفلت عن ذكر الشاعر الراحل تيسير سبول.

وفي وصفها أشجار السرو في مدخل الزرقاء ، تقول: كأنهم ضباطاً .. وهذا غير دقيق والصحيح: كأنهم ضباطٌ. وقد روثْ بيت الشعر الآتي: لم يثنه عن أنْ يهيم بحبّها عمرٌ ـ أقلُّ سنين خمسون. فقد استبدلت سنيّه بالسنين ، وفي ذلك ما فيه من اضطراب في وزن البيت.

وفي البيت الذي يليه استبدلتْ التأذين - من الأذان - بالنادبين ، وفي ذلك ما فيه من خروج على الوزن ، واشتباه في المعنى. وفي ص 111 ورد القول الآتي"وكانَ هناك تفاوتاً في تفهّم هذه التغييرات" والخطأ في(تفاوتا) الصواب منها: تفاوتٌ. وتذكر المؤلفة ص 143 أنّ التلفزيون الأردني تم إنشاؤه عام 1958 والحقّ أنّ هذا هو تاريخ إنشاء الإذاعة، وليس التلفزيون ، الذي أنشئ عام 1968 وقد جاءت أبيات الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي ص 165 غير صحيحة ، فالبيت الثالث سقطت منه سهوا كلمة هذا :

وسأبقى ماشياً إن شئتُ هذا أم أبيْتُ

والبيت الثالث من قصيدة الطين ليس سليما بالجملة، فقد أقحم الطابع فيه حرف الباء على كلمة فحمة ، إذ الصحيح هو: ما أنا فحمةٌ ولا أنت فرقدْ. ودخول الباء على فحمة يؤدي إلى خطأ في العروض، وفسادٍ في المعنى.

وتصف المؤلفة شعر نزار قباني في دواوينه ، ومنها ديوان:"قصائد" بعبارة الشعر النثري ، وهذا وصف لا يطابقُ ، في الحقيقة ، شعر نزار ، الذي لم يكتب قصيدة النثر أبدًا ، وإنما اكتفى في تجديده بكتابة شعر التفعيلة المعروف عند نازك الملائكة ، وآخرين باسم الشعر الحر ، وهو شعرٌ موزونٌ مقفّى ، على النحو الذي نجده في قصيدة "طوق الياسمين".

واستبدلتْ المؤلفة أقداح الشاي بكؤوس الشاي، في قصيدة خبز وحشيش وقمر ، لنزار قباني ، ممّا أدى إلى خللْ في الوزن (ص167) أما المجلة التي ذكرتها المؤلفة 168ص مع الهلال ، والآداب ، وسلسلة كتابي ، فهي مجلة: الكاتب ، لا الكتاب.

وثمَّ خطأ طباعي في قول (عرار) المُقتبس ص 182

وهي التي حطت أناملها في سَفر حبّي آية غرّا

فكلمة (حطت) بالخاء ، لا بالحاء المهملة. أما أبيات الشعر التي وردت في ص 186 من شعر الخيام ، فهي غير صحيحة بالجملة ، باستثناء الشطر الأول. وهذه هناتٌ قليلةٌ في كتابْ تجاوز عددُ صفحاته المائتين والسبعين ، وهي لا تقلل أبدا من شأنه ، ولا تحطّ من قيمته ، ولا من سلامته اللغوية ، وأحسَبُ أنها جميعا منْ أوهام الطابع ، أو نتيجة غير مقصودة من نتائج السَّهْو ، وجلّ من لا يسْهو.

وصفوة القول أنَّ الدكتورة عايدة النجار ، بهذا الكتاب ، تقدّمُ إضافة نوعية ، لا كمية ، نادرة ، لا متكررة ، لكتبْ أخرى اتخذت من عمان الماضي موضوعا لها ، ومن المكان مصدراً ثرّاً لذاكرة مستعادة ، منوهاً ، في هذا الصدد ، لكتاب "سيرة مدينة" للروائي عبد الرحمن منيف ، وكتاب محمد رفيع: عمان في العشرينات ، والثلاثينات ، وكتاب محمود العابدي عن "عمان في ماضيها وحاضرها" وكتاب عبد الرحمن شقير من قاسيون إلى ربّة عمون ، ورواية"الشّهْبندَر"لهاشم غرايبة وغيرها من كتبْ تجْعَلُ من ربّة عمون مدينة الذكريات المستديمة الحية.

مستخرج من الرأي الأردنية ع 11 كانون الثاني 2008

عباد يحيى روائيا

رام الله الشقراء، هي الرواية الخامسة للكاتب الفلسطيني عباد يحيى، فإلى جانب هذه الرواية صدرت له جريمة في رام الله – منشورات المتوسط 2012 ورواية القسم 14، ورواية هاتف عمومي- الدار الأهلية – عمان2015 وله رواية أخرى بعنوان " رام الله " أما الرواية التي نحن بصدد الحديث عنها في هذا المقال فكانت قد صدرت أولا عام 2013 ثم أعيد نشرها في طبعة جديدة عن المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء وبيروت.وهي، إذا أريد الإنصاف، ليست رواية بالمعنى الكلاسيكي المتفق عليه في أوساط الروائيين، ونقدة الروا ية، إذ تفتقد للحدث المركزي الذي يجمع ما حوله من متواليات سردية أخرى. والشخصيات في هذه الرواية – إن جاز لها أنْ تسمى رواية- ليست شخصياتٍ كالتي عرفناها ونعرفها في الروايات العالمية المشهورة، القديمة منها والجديدة. فهي مجرد دمى تظهر وتختفي من حين لآخر، دون أن تؤدي دورًا ينم على تفاعلها بالمُجريات، وإنما الذي يستدعي ظهورها هو حديث الرواي الساخر عنها، وعن أي شيء آخر يذكره، ويذكِّره بها .

ولا يبتعد المؤلف عن الحقيقة بقوله في بداية الكتاب، وتصريحه، أنَ روايته نتاج المنشورات المتبادلة على الفيس بوك بين الراوي وصديقته . فالراوي مثقف، صحفي، وإعلامي، يهتم بالوضع السياسي الفلسطيني اهتمامًا كبيرا، يمكن أن نصنفه في معارضي اتفاق أوسلو، والسلطة المنبثقة عن ذلك الاتفاق. أما صديقته فتعمل في مؤسسة أكاديمية، وهي الأخرى مثقفة، ولها اهتمامها بالوضع السياسي, ولا يفتأ الصديقان يتبادلان المنشورات التي تحاكي الرسائل البريدية العادية التي عرفنا شيئا منها في بعض الروايات، كرواية علاقات خطرة للفرنسي لاجلو(1782). وظهر مثل هذه السرديات التراسلية في غير رواية، منها في العربية رواية الحديقة السردية لمحمد القيسي.

جوليانو

يبدأ الراوي برسالة لصديقته يتحدث فيها عن الإسرائيلي جوليانو، الذي قدم إلى مخيم جنين لينشيء مسرحا يدرب فيه الفتية والشبان على التمثيل كي يصبحوا ممثلين لا مقاومين. لكن هذا الجوليانو لم يتمِمْ ما بدأه، فعلى الرغم من أن أهالي المخيم يقولون عنه وعن المسرح " خربوا الولاد والبنات " قتل أو مات والإشارة له بسبب العرض المسرحي الذي يقام تأبينا له في مسرح القصبة برام الله. ويقول الراوي في الرسالة التي نشرها على حسابه إن جوليانو هذا جاء إلى المخيم، وإلى رام الله أخيرا، ليكفّر عن أخطاء الماضي، بعد أن شاركت أمه وعائلتها ببنادقهم في تهجير الفلسطينيين من قراهم في قضاء حيفا حين كانت عضوًا في قوات البلماخ [1] . ومثل هذا الحدث المنطوي على تكريم تأبيني لهذا المُتَصَهين يجتذب الجمهور المثقف في رام الله " هل هناك

قبح كهذا؟ . من هم الذين أتوا لتأبين الراحل . كان مساءً أمريكيا . كرهتُ كل من احتواهم المسرح. كرهت الحركة المسرحية .. "

وهذا النموذج جوليانو هو واحد من كثيرين، رجالا ونساءً، غرقت بحشودهم رام الله وغصت، ومن هؤلاء الفتاة التي قدمت من أقاصي الدنيا في أوروبا لتسجل في دورة تعلم اللغة الفرنسية في المركز الألماني. كأن أوروبا تخلو من مركز لتعليم الفرنسية. ومن الحديث عن هذه الفتاة يصلنا الرواي بحكاية الكرواسان.. التي أصبحت البضاعة الوحيدة المزجاة ففي مخابز رام الله، ومقاهيها ، ومطاعمها الكثيرة، لقد تغير كل شيء إذن حتى الفطور بدلا من الزيت والزعتر صار الفلسطينيون في رام لا يتناولون في وجبة الإفطار إلا القهوة مع الكرواسان . وهذا الكرواسان يقال له في بعض البلاد العربية الهلاليات، ولهذه التسمية حكاية لا تخلو من رمز. فقد قيل إن الفرنجة بعد انتصارهم على الأمويين في معركة بلاط الشهداء 114هـ (بواتية) Poitiers خبزوا خبزًا على هيئة الهلال شماتة بهلال المسلمين، وأنهم يلتهمون هذا الهلال تعبيرًا عن تشفيهم بالغافقي وجنده. وفي رواية أخرى يذكرها الرواي تقول: إن الكرواسان اختراع سبق إليه البولنديون الذين أرادوا التشفي بالعثمانيين بعد تراجعهم مهزومين من حصار فينا 1529م، وهذا الخبز الذي يشبه الهلال يتشفى آكلوه بالعثمانيين، وهلالهم الرمزي.

يدلفُ بنا الراوي من مقهى إلى مقهى، ومن مطعم لمطعم آخر، ومن مسرح إلى مسرح آخر، ومن علبة ليل إلى علبة ليل أخرى، ويتنقل بنا أيضًا من شارع إلى شارع في رام الله؛ البلدة القديمة، والجديدة. ليتضح من رسائله لصديقته أن رام الله لم تعد رام الله المعروفة بأجوائها المنعشة صيفا، وبطبيعتها الجبلية الخلابة، ومتنزهاتها الرائعة، وبيوتها الحجرية النظيفة التي تنم على الأحساس الراقي والشعور المرهف، فهي تتعرض لجحافل من الأجانب الذين لا يجدون عملا غير التجول في رام الله، والاهتمام بالشأن الثقافي والفني والسياحي ، والملاهي: سينما، مسرح تهريجي، غناء رخيص، رقص تعبيري وباليه.. وهكذا يغدو أهالي المدينة في ما يقوله هذا الكتاب أغرابًا في مدينتهم الكلاسيكية، وعليهم في هذه الحال أن يتخلوا عن تقاليدهم، وعاداتهم، وعن لغتهم التي بها يتكلمون، وأن يهذروا بإنجليزية ركيكة ولا يهم إن كانت بلكنة عبرية، فهذا لا يقدم ولا يؤخر. فأكثر هؤلاء – مثلما تفصح الأوراق- إما من الموساد، أو من عملائه، إذ كيف يمكن أن يصدق أحد أن سيدة أمريكية تأتي من بلادها لا لشيء سوى ترتيب المكتبة في جامعة فلسطينية تقع على كثب من رام الله في بير زيت. وكيف نصدق أن رجلا يأتي من آخر الدنيا في إيطاليا أو أو ألمانيا ليجعل من رام الله وكرا للمثليّين، هكذا.. ببراءة كهذه ليرقِّه عن الشواذ في فلسطين؟ ولا يفتأ هؤلاء يأتون من معبر قلندية بين القدس ورام الله لكي ينهضوا بالمقاهي، والبارات، والفنادق، والمطاعم، وتطويرها، لتغدو على قدم المساواة مع مثيلاتها في لندن، وباريس، وواشنطن. ألم يتذكر بعض الفلسطينيين من أهالي رام الله ماذا فعل هؤلاء الشقر ذوو الأعين الزرق باستوديو فينوس الذي طالما احتوى في صوره أطيب الذكريات، إذ حولوه إلى ركام ومن الركام انبثق محمص لبيع المكسرات والتسالي. يقول الراوي لصديقته تعليقا على حكاية الاستوديو" الفرق بين اللعوب

والعاهرة أن اللعوب تتنقل بين عشاقها وتتذكرهم، لكن العاهرة على العكس من ذلك تنساهم، ولا تتذكر منهم أحدًا. رام الله تنسى ".

في الأثناء تتراءى لنا بداية حكاية جديدة، حكاية عمر، وأوفيليا. فالسيدة تهرب على حين غرة ، وعمر الذي وقع في غرامها لم يكن يتصور أنها حضرت لكي تلقي بشباكها حول أي شخص تتخذ من حبه لها سببا للبقاء في رام الله، ريثما تنهي المهمة التي عينت من أجلها، وكلفت بها في أجلٍ معين. فعندما انتهت تلك المهمة، ولا ريب في أنها مهمة تجسس، رحلت في ما يشبه الهروب . يقول رشدي، وهو من الشخصيات التي تظهر في الرواية بلا مناسبة: " إحنا بس بنعطيهم مبرر عشان يضلوا هون, ولما ييجي مبرر أقوى لرجوعهم لبلادهم رح يرجعوا. ما تفكر. كلهم راشيل كوري . "

ما إنْ تنتهي حكاية أوفيليا هذه حتى نكون مع حكاية أخرى تبعث على السخرية أكثر من ذي قبل, وهي حكاية لوحة بيكاسو التي جرى إحضارُها إلى رام الله لتعرض بضعة أيام في المتحف الذي أنشأه إسرائيليون مقنعون بجنسيات إيطالية أو ألمانية أو بأقنعة المارينز. وعند وصول اللوحة تقوم الدنيا في رام الله ولا تقعد، فالشرطة التابعة للسلطة تحترق وجوه رجالها وتتحَمَّص في لهيب الشمس، وهي بانتظار بيكاسو هذا، مع أن لوحاته في اللوفر، وفي غيره، تقف أمامها الملايين دون حراسة. أما في رام الله، فقد فرض حظر التجوال استعدادا لاستقبال لوحة بيكاسو، وتقاضت شركات الشحن، والتأمين، وسماسرة اللوحات، ثلاثة ملايين دولار، وهو مبلغ كاف لإعادة إعمار مخيم جنين الذي دمرته المجنزرات الإسرائيلية، وطائرات الأباتشي، ولم تبق منه حجرًا على حجر. وهذا السيرك الثقافي الفني الذي لا يُعجب الراوي، ولا صديقته التي تنتظر رسائله الكئيبة على الطرف الآخر، ينتهي بسؤال افتراضي يخاطب فيه السارد أولئك الذين افتتحوا " السامر " بشعارات وتصريحات نارية عن الفن: كيف سَمَحت إسرائيل بدخول اللوحة، وهي تحاصر كل شيء، وتمنع أيَّ شيء بما في ذلك أسطول الحرية الذي اعترضت طريقه إلى غزة، أو - على الأقل - كيفَ سمحت بدخول اللوحة، وقد رفضت قبيل أيام دخول الأمريكي تشومسكي إلى رام الله ليلقي فيها مُحاضرة؟

مثل هذه التساؤلات لا تنبئ إلا عن موقف ألمَعنا إليه، ونبهنا عليه، وهو تماهي المؤلف بالراوي فكلاهما يدين السلطة المنبثقة عن اتفاق يعارضه الكاتب أساسًا، وهو اتفاق أوسلو 1993. ومن هذه الملاحظ، والمواقف التي سقنا بعضها لوضع القارئ في أجواء هذا الكتاب " رام الله الشقراء " يتضح أنه مشروع رواية لا رواية بالمعنى الدقيق. إذ كان يُسْتحسن أن يختار المؤلف حدثا من هذه الأحداث، وهي كثيرة، ليجعل منه محورا رئيسيا تدور حوله سائر الوقائع الأخرى، وأن يجعل من الشخصيات – كشخصية عمر، وأوفيليا- شخصياتٍ تؤدي ادوارًا في تلك الأحداث من بداية الرواية لآخرها، في نسق ينمُّ على ما بينها من ترابط. ولو أتيح للمؤلف أن يركز على حكاية عمر، وتلك المرأة، تركيزا يسمح لما ذكر موجزا أن يجد ما يحتاج إليه من تفاصيل، لكانت الروايةُ روايةً أخرى، أما عن تكرار ما نُشر في بعض المقالات من أن هذه الرواية رواية جيدة لأنها نجحت في جلاء الصورة الخاصة بالمدينة من حيث هي مكان، وفضاء روائي، فهذا، وإن كان ضروريا في الرواية الجيدة، إلا أنه غير كافٍ ليحوّلَ أي سواليف تروى لرواية بالمعنى الدقيق، وإلا فإن الكتب

التي تصفُ البلدان، وكتب الرحلات التي يصف فيها الرحالة ما يشاهدونه في الأماكن، هي الروايات، وما عداها لغوٌ لا قيمة له، ولا مزيَّة فيه.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، كانون الثاني، يناير 2021

1.البلماخ تنظيم إرهابي صهيوني أنشئ في العام 1941 ومن قادته يغئال ألون، وموشيه دايان، ويتسحق رابين، وقد نفذ بذراعه المسلح " الهاجاناة " الكثير من المذابح في فلسطين.

عبد الرحمن أبو جلال قاصا

مجرد كلب مجموعة من القصص يخطو بها صاحبها القاص عبد الرحمن أبو جلال الخطوة الأولى على طريق الإبداع بالكلمة(2014) ويا له من طريق طويل وصعب! فالقصة القصيرة خلافا لما يذهب إليه بعض المتشائمين القلقين على مستقبلها تكتسب في كل يوم مبدعين جددا، وقراء جددا. ولا ريب في أن هذا الكاتب (أبو جلال) واحد من هؤلاء المبدعين. فمن يقرأ هذه القصص يكتشف أن له أسلوبا في كتابة القصة نفتقده عند كثيرين. فهو في قصة مجرد كلب ، التي تحمل المجموعة عنوانها، يطرح قضية إنسانية عميقة الجذور جدا. وهي: الاستلاب الذي يشعر به بعض الناس في مجتمع يغلب على أفراده النفاق. وقد طرحها بطريقة بعيدة عن الوعظ، فالكلب يروي لنا بعض ما جرى له ورآه في هذه الحياة لينتهي إلى استنتاج؛ وهو أن الكلب الوحيد الذي يحظى بالطعام، وبالعظام، وبالأيدي التي تربت على ظهره بدلال، وحنو، هو الكلب المدجَّن، الذي لا يقول لا في وجه من يريدون له الطاعة بقوله نعم، والإذعان بقوله حاضر، والاستسلام للقيود بخشوع لا محدود.

وهذه فكرة قد لا تكون جديدة كل الجدة، إلا أن الكاتب عبد الرحمن أبو جلال عرضها بأسلوب غير مباشر لا يخلو من إثارة، وتشويق.

وفي قصة الصياد تعاوده أجواء القصة الأولى.

فالطاغية ، متمثلا في الصياد صاحب القصر المنيف، يعد الكائنات الحية من حوله بما في ذلك الأشجار، والأزهار، والزروع الخضراء من قمح وغيره، تتأود سنابله وتتثنى بفعل النسائم، ومن طيور تحلق هنا أو هناك في الفضاء الرحب ،ومن بلابل تصدح وتغني، ومن يمام يحط بخفة ورشاقة على أغصان اللوز، ومن أرانب تتراكض هنا وهناك بمرح، ومن غربان تطير، كل ذلك يعده من ممتلكاته الخاصة التي يستطيع أن يتسلى بإطلاق الرصاص عليها طمَعًا في إردائها، وإشباعا لغروره. ولكن هذه الكائنات الحية لا تعوزها الوسيلة للانتقام من هذا الطاغية، وقد جاءه الانتقام من حيث لا يدري، فقد تعرض، وهو في أوج غروره، وشعوره بالعظمة، والطغيان، للدغة ثعبان، مرقّش، وهو – أي الثعبان- يبتسم ساخرا قائلا: لا زعيم هنا غيري.

وفي قصة فايزة الفائزة نموذج نسويّ، إيجابي، فهي تضحي بحياتها في سبيل البيت الذي عاشت فيه، وفي سبيل الأرض التي تحيط بالمكان. فقد تصدت بصدرها لأولئك الذين جاءوا ليشقوا طريقا جديدا معبدا في المكان على حساب البيت، وقطعة الأرض. وعندما تمكنت من منعهم تحايلوا عليها، وائتمروا مع أولاد أخيها، ليغيّبوها عن المكان يومًا أو بعض يوم، وفي أثناء ذلك قاموا بتجريف البيت ومحوا آثاره. وعندما عادت في اليوم التالي لأعمال التجريف اكتشفت ما كان. وبقيت تجلس في المكان لا تغادره إلى أنْ لقيت حتفها حزناً وكمدًا. فهي شهيدة تتعرض للقتل من جهتين: المؤسسة التي تشق الطريق، وأبناء أخيها الذين احتالوا عليها، وخدعوها،

وتآمروا. فالقارئ الذي يتعاطف مع الحاجة فائزة لا يحسّ تجاه الأشغال العامة، وتجاه أبناء أخيها، إلا بالنفور، والكراهية، فلا فرق بينهم- في الواقع- وبين أولئك الذين هدموا البيت، وجعلوه أثرًا بعد عين.

ولعبد الرحمن أبو جلال قصة أخرى بعنوان الضباع.

وهو عنوان لا علاقة له بعنوان مسرحية " الضباع " التي كتبها محمود الزيودي في سبعينات القرن الماضي.

ولا ريب في أنّ الضباع- ها هنا - رمز يحيلنا إلى الأعداء الذين يهاجمون أفراد القبيلة، من حين لآخر، فيداهمون البيوت، ويعترضون طرق القوافل أنى اتجهت. والحكاية تروى على لسان أحد الشخوص ممن سمعوا، ورَوَوْا عن آبائهم قصصًا كثيرة عن أشخاص افترسَتْهم الضباع. ومن تلك الحكايات قصة المرأة التي عثروا عليها، وهي تئن بين فكَّيْ الضبع الذي راح يفترسها بلا شفقة، أوْ رحمة، فأنقذها أفراد القبيلة، واحتملوها معهم بعد تقديم ما تحتاج إليه من إسعاف. ولكن الضبع لم يتركهم وشأنهم، فقد أحسوا به يتتبَّعهم، ويظهر لهم من حين لآخر، وقد أوقع في قلوبهم الرعْب، فتركوا له المرأة. وظنوا أنَّه سيتخلى عن خطته بملاحقتهم بعد أن ملأ بطنه " خلاص، شبع، واكتفى " ولكن ذلك لم يكن أكثر من أضغاث أحلام ، واتباعًا منهمْ لسوء الظن، فما إنْ اطمأنوا لهذه الفكرة، حتى جوبهوا بعد مسيرة بلغوا فيها سفح الجبل بالضبع يقف بانتظارهم، ولكنه في هذه المرة لمْ يكن وحيدًا، بل كان معززًا بجيش عرمرم من الضباع.

ومن المؤكد أنَّ القارئ الحصيف يلمَحُ في هذه القصة بعدها الرمزي ، فلا ريب في أنه يعني بالضباع أعداء الشعب الذين لا يشبعون من افتراس المواطنين، واستغلالهم، واستعبادهم ، فقد استعذبوا هذا الاضطهاد، وطاب لهم، حتى لم يعد يشبعهم قليلٌ ولا كثير. وهذه الفكرة تتكرر بأسلوب آخر في قصة " الضبّ الثائر ". أما قصة " حبس انفرادي " فتعالج موضوعا آخر بعيدًا عما سبق. فهي تتجه إلى معاناة الإنسان البسيط الذي يعمل حارسًا في شركة من الشركات لمدة طويلة جدًا، تشهد الإدارة له فيها بالإخلاص، والتفاني، في العمل، واليقظة المستمرة. ولكن هذه الإدارة لم تغفر له أن يغفوَ لحظاتٍ ، ففي خلسة من خَلَساتِ الكَرى جرى السطو على المصنع، فما كان من الجميع إلا أن اتهموه بالتقصير، ليقاد إلى الحبس الانفرادي. أما إخلاصه في السنين الطوال، وسهره المتواصل على حراسة المصنع، ويقظته الدائمة، فقد ذهب ذلك كله أدراج الرياح.

ومن القصص العَجائبي في هذه المجموعة قصة " العتمة الحمراء " التي تصور- في ما نحسَبُ ونظن- سجينا يجري تعذيبه بطرق جهنّمية شتى منها: إغراقه في ضوء شديد الحمرة بحيث لا يستطيع أن يرى شيئا، فيستوى لديه النهار والظلام الدامس، فيحاول تبديد تلك العتمة بسيفه، فينكسر الأول وينثلم الثاني، ويخطف الشياطين الثالث، أما الرابع فيتطاير من يده تطاير الهباء المنثور. ومع ذلك لا تتركه الشياطين، بل تتحلقُ حوله وتبدأ وجبة جديدة من التعذيب الجسدي: " مطارق تدق رأسي بعنف.. عصيّ تتجول بحرية فوق جسدي.. أقدام تتنطط فوقي.. خوازيق... " ومع ذلك يعتصم السجين بإرادته الصلبة القوية، وعزيمته الحديدية التي لا تلين، ويخاطبه أحدهم شاهرًا سكّينا: " لسانك الذي يثرثر كثيرًا. ويداك اللتان لا تكفان عن .. وعيناك اللتان.. وبدأ سكينه يعمل في جسدي. "

وبعد أن ينتهي الجلاد من تقطيع السجين، يخاطبُ بصفاقة رفاقه، قائلا:" لن تقوم له قائمة. خلاص. ارْتحنا منه. ومن شره. "

وهذا العَسْف كله، من تقطيع، وتقتيل، لم ينجح – مع ذلك- في كسر إرادة المناضل المعتقل ، فقد تجمَّعت أشلاؤه ثانية ونهضت في هيئة مرفوعة الهامة، معتدلة القامة، متحدية الشياطين، وعتاة الجلادين. والعجيب في القصة أن البطل بعد مقتله، وتوزيع جسده أشلاءً مبعثرة ، نهض من موته ليتحدث إلينا راويًا ما جرى ويجري. وهذا يعني أن الكاتب عبد الرحمن أبو جلال لا يتقيَّد بالقوانين التي تقول إن الذبيح لا يُمكن أن يسترد الروح، فيروى لنا حقيقة ما جرى، وهذه السمة من سمات القصص العجائبي الذي يعتمد الخوارق ولا يحاكي فيه القاص الواقع الذي هو واقع يقوم على المنطق فما لا يتسق مع المنطق يرفض قبوله.

وغير بعيدة عن أجواء هذه القصة قصة زيارة الرئيس. وقصة " تداعياتُ حارسٍ ليليّ " التي يتهكّم فيها (زعل) من المشروعات الخدمية التي تنفذها لنا حكومات أمريكيا، واليابان: " شيءٌ مدهش. رائع. الأمريكان يسقوننا الماء، واليابانيون يريحوننا من أوساخنا.. يا سلام يا أولاد، لو أن الألمان يطعموننا. والا.. الإنجليز. بنصير باشوات. الواحد منا آكل، شارب، نايم. متهنّي عَ الآخر. وكله على حساب المنح، والمانحين. يا ربّ تخلي المنح والمانحين. " ومع هذا لا يفتأ زعل يسأل نفسه: لمَ يُقدّم لنا الأمريكان واليابانيون هذه المنح؟ وتظل هذه الأسئلة تطنُّ في أذنية حتى وقعت الواقعة عندما أفاق من غفوته على جرذٍ كبير يتسلل عبر سرواله إلى أعلى، فانتفض حتى خرج الجرذ من السروال مبتسمًا لزعل قائلا: " يا رجل، من قال: إنني أردت أن أرعبك؟ الدنيا برد. لمَ لا تبقى غافيًا وتدَعْني أنا وأصدقائي نستدفي؟ " وعندما لم ير زعل إلا جرذا واحدا تساءل، وأين هم أصدقاؤك؟ فقال: انظر نحوك، فإذا بأعداد من الجرذان كثيرة كالجراد تزحف نحوه لتستدفئ.

ولا جدل في أن مثل هذه القصة كالتي سبقتها: الضبع، والعتمة الحمراء، وغيرها، قصص تجمع بين الرمزي والغجائبي، والواقعي. فغير بعيد عن القارئ أن يستخلص من هذه الحكاية ما يريده الكاتب، وهو تسلل القوى الأجنبية داخل أوطاننا تحت ذرائع مختلفة، منها: المنح التي تشعرنا بالدفء الوهمي. ولكن يبدو لي أنّ في الحكاية لبسًا فمن هو الذي يتسلل؟ الجرذان الكبيرة في سروال الراوي، أم من؟

وقد يطولُ بنا الأمر، وتتنوَّع مناحي القول في القصص، إذا أردنا استيفاءها قصة تلو الأخرى، فعددها غير قليل، وإن كانت المجموعة ليست كبيرة. وعلة ذلك أن القصص من النوع المكثف، الذي ينسب بعضه لجنس القصة القصيرة جدًا. وبعد، فإنني سأكون سعيدا إذا صدرت هذه المجموعة وحظيت بعناية القراء، لما فيها من كتابة سلسة، ومشوّقة، تضيفُ جديدا لما عرفناهُ منْ قَصَص.[1]

كتبت هذه الفصلة مقدمة للمجموعة الصادرة عن دار الخليج بعمان 2014. وصدرت له بعدها مجموعات منها: أشواك للبيع، 2025، ووردة في طريقي، 2025 وكلتاهما عن دار الجنان بعمان.

عبد الرحمن ياغي
عاشق الأدب الفلسطيني

ما إن يذكر عبد الرحمن ياغي (1924- 2017) أمامي حتى تتداعى في ذهني قبضة ذكريات تعود بي إلى ما قبل عام 1967 عندما قدر لي أن أكون واحدا من طلابه في السنة الأولى في المبنى الذي حمل اسم مبنى التاريخ والجغرافيا. في ذلك الحين كانت مباني الجامعة محدودة: كلية العلوم، وكلية الاقتصاد والتجارة، ومدرج سمير الرفاعي، ومبنى وحدة القبول، ومبنى التاريخ والجغرافيا. وفيه كانت عمادة كلية الآداب، وأقسام علم النفس، والتاريخ، والفلسفة، والجغرافية.

كان المرحوم من أوائل من درستُ على أيديهم، وتتلمذتُ لهم، شأنه في ذلك شأن أساتذتنا: المرحوم ناصر الدين الأسد، والمرحوم هاشم ياغي، والمرحوم محمود إبراهيم، والأستاذان محمود السمرة، وعبد الكريم خليفة، أطال الله في عمريهما، ومتعهما بالصحة والسعادة[1]، قبل أن يلتحق بالقسم آخرون تتلمذنا لهم، ونهلنا من علمهم حدّ الارتواء. لكن الدكتور عبد الرحمن ياغي، على خلاف الجميع، ظلّ يحظى بشعبية كبيرة في صفوف طلابه، فقد ألفوا منه التواضع الجم، وعدم مسايرة الإدارة في جل ما من شأنه أن يتعلق بالطلاب. فعلى الدوام، كان يسعى لتذليل الصعوبات التي تواجه الطلاب، ولا يتأخر عن تقديم المساعدة لأيّ منهم في أي شأن من الشؤون، ولو كان من الشؤون المادية.

وفي هذا السياق أذكر أنه سعى بنفسه لتحصيل الدعم المالي لطلبة الدراسات العليا في القسم عن طريق مكتب الدكتورة الشاعرة سعاد الصباح، وقد وفق في ذلك بعد مماطلة وصعوبات. وصُرف لكل منهم في حينه مبلغ ألف دينار نقدًا، وكان عدد الطلاب المستفيدين من تلك المنحة نحو تسعة طلاب، إن لم يزد عن ذلك.

وهذا مثال واحد من مآثره لا أكثر.

ومن الأمثلة التي تنم على تواضعه وإيثاره تقديم العون لطلبته أنني اضطررت يوما لكتابة مقال عن الراحل القاص يوسف إدريس، ولا أذكر من هو الذي أخبرني بوجود دراسة لكاتب يهودي مقيم في فلسطين المحتلة، مترجمة عن العبرية، ومنشورة في تل أبيب. فقلت في نفسي: أسأله إنْ كان قد سمع بها، فأخبرني أن لديه نسخة من الكتيّب الذي نشرته دار الهلال، لكنه لا يستطيع أن يضمن العثور عليها بين كتبه غير المرتبة، أو مثلما قال بالعامية: (الله لا يوريك) ومع ذلك، وعد بالبحث عنها، وطلب مني أن أتبعه بسيارتي إلى منزله في سكن الأساتذة بضاحية الرشيد، وظل يبحث عنها إلى أن عثر عليها بصعوبة، وأعارني الكتاب.

ولو أن واحدا آخر في مكانه، لاعتذر لي، أو أنكر وجود الكتاب لديه أصلا. وأذكر، مثلما يذكر غيري، ممن درسوا في هاتيك الأيام، حرصه الدائب على تثبيت نزعة الحداثة في أذهان الطلبة ممارسة لا فكرة فحسب، خلافا لغيره من المحافظين الذين يتشبثون بالقديم، ولا يرون في غيره مرجعًا للصواب. فعندما عهد إليه تدريس

النصوص الشعرية المختارة من (المفضليات) وما يشبهها من المنتقيات، اختار لنا قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري التي أولها:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

فقضى في شرح تلك القصيدة، وتحليلها، أسابيع متتالية، حفظنا خلالها الأبيات عن ظهر قلب، لكثرة ما جرى تداولها، وتكرارها على مسامعنا، وما زلتُ حتى يومنا هذا أحفظ منها أبياتا بفضل تلك التجربة، وذلك التأثير. وأذكر أنه بعد أن فرغنا من تلك القصيدة الطويلة (108 أبيات) اختار لنا قصيدة المرقش الأكبر التي لُقّب الشاعر بالمرقش لكلمة وردت فيها، وهي كلمة رقش من قوله:

الدار قفـرٌ، والرسوم كما رقش في ظهـر الأديم قلمْ

وفي ذلك الحين رأينا في تحليله للشعر الجاهلي، والمخضرم – على الرغم من أنه متخصّص في الأدب الحديث مثلما قيل لنا - تحليقًا لا نظير له قطعا، ولا شبيها، في تذوق النصوص الشعرية القديمة، والكشف عما فيها من عوالم جمالية، ولغوية، لا نقف عليها لدى من هم متخصصون في الأدب القديم من جاهلي، وإسلامي، وأموي، وغيره.. وما فتئ يكرر هاتيك الرؤى للشعر القديم، فقد وجدناه بُعيْد ذلك يخوض خوضًا عميقا في غيرها من فرائد، وما عداها من قصائد،في منزلة القلائد التي تتجمّل بها الغواني الخرائد.

وعندما انتقلنا إلى مرحلة أخرى نتعرف فيها على الأدب الحديث، فوجئنا أيضًا بطريقته الخاصة في تدريس هذا الأدب، شعرا، ونثرًا.

بدأ معنا في تصفّح المجلات،والجرائد التي كانت، وما تزال، من أبرز عوامل النهوض بالأدب، بعد الذي ران عليه من جمود لزمن غير قصير. وهكذا بدأنا ننظر في مجلات مثل الجنان، والمكشوف، والمقتطف، والهلال، ومجلة المشرق، والرسالة، والجوائب المصرية، والكاتب المصري، وبدأنا نتتبّع خطى الرواد في تخليص الإبريز، وحديث عيسى بن هشام، إلى أن انتهينا بنجيب محفوظ في " اللص والكلاب" . فأفضل طريقة في تدريس الأدب؛ الحديث منه، والقديم، أن تتلى النصوص على مسامع الطلاب، وأن تستثار عقولهم، وذائقتهم بالتساؤلات، وليس بحفظ ما في المراجع، والمصادر، التي تؤرخ لهذا الأدب، أو تنتقده.

وتقتضي الأمانة أن نذكر- على هامش هذه الفصلة من كتابنا أعمال الأعلام - حرصه على التشويق في محاضراته، فما أحسَسْنا يوما بالملل يداهمنا في محاضرة، علمًا بأن محاضرات أخرى تشوبها مظاهرُ السأم حتى إن بعض الطلبة كانوا يغرقون في النوم العميق، ولا يفيقون إلا عند الانتهاء، والخروج من القاعة. وشيءٌ آخر لا ينبغي له أن يفوتنا ذكره، وهو الطابع الفكه، والمرح، لمحاضراته. فلم يكن ليفوّت فرصة تسنح لنكتة، أو تعليق، إلا ويغتنمُها، لننفجر ضاحكين، وهو أولنا بالطبع. وقد عُرف عنه هذا كثيرًا. لذا كان بعض طلاب الأقسام الأخرى يتطفلون على محاضراته، ويختلفون إليها لهذا السبب.

وعلى الرغم من أن الأدب الحديث هو تخصصه الدقيق، إلا أنه – رحمه الله- كان ملمًا بالكثير من مواد الخطة الدراسية. فهو ملم بالنقد القديم، والحديث، وبالاستشراق، ويكتب بالإنجليزية كتابته بالعربية، ويترجم عنها، وقد عمل مثلما سمعتُ منه مرارا مترجمًا في مؤسسة فرانكلين ببيروت، وهي التي نشرت عددا غير قليل

من الكتب الأدبية المترجمة. وعمل في ترجمة الأفلام (المدبلجة) وهي ترجمة عسيرة جدًا، إذ ينبغي للمترجم أن يصوغ الأقوال، والملفوظات المترجمة بحيث لا تحتاج إلا للوقت نفسه الذي يستغرقه الممثل في نطقه لها بلغته الأصلية، وذلك ما لا يتأتى في كثير من الأحيان، مما يضطره لتكرار المحاولات، وتعديلها مرارًا.

ويُذكر أن المرحوم انتخب رئيسًا لرابطة الكتاب الأردنيين 1978 واستمر رئيسا لها دورتين، وفي أثناء رئاسته لها أبدى الكثير من المقومات التي يحتاج إليها النقابي، وفي الأثناء تحسَّن مركز الرابطة بين الهيئات الدولية الشبيهة، وشاركت في مؤتمرات عدة. ونشرت كتبًا، وأعدت مواسم، ومهرجانات، للشعر والقصة والدراسات ونُشرت وقائعها في كتب. واتسعت فيها قاعدة العضوية اتساعًا غير مشوب بانتهاكات لمبدأ العضوية، توفيرًا أو استقطابًا للأصوات الانتخابية. ولم تشغله هذه النشاطات عن التأليف، والكتابة في الدوريات. فكان- على الدوام - يفاجئ قراء الصحف اليومية بمقالاته النقدية التي تتصدر الصفحات الأولى في الملاحق. وفي الوقت نفسه يواصل النشر في المجلات العربية؛ كمجلة العربي، ومجلة أفكار، وصوت الجيل. . والمنتدى .. وغيرها من الدوريات، وقد تجمَّع له من هذا كله تراثٌ يملأ حيزا كبيرًا في مكتبة الدراسات الأدبية، والنقدية، فمن ذلك:

حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها (1961)
تحقيق ديوان ابن رشيق القيرواني(1961)
حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة إلى النكبة(1968)
شعر فدوى طوقان (مشترك مع هاشم ياغي) 1967
دراسات في شعر الأرض المحتلة (1968)
الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ (1972)
مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث(1975)
أبعاد العملية الأدبية (1979)
شعر الأرض المحتلة في الستينات 1982
مع غسان كنفاني وجهوده القصصية والروائية (1983)
في النقد النظري(1984)
رأي في المقامات (1985)
القصة القصيرة في الأردن (1993)
البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن (1997)
رؤيتان نقديتان؛ حسين مروة وغالب هلسا 1998
حسين مروة أديبًا وناقدًا(1998)
سعد الله ونوس والمسرح 1998
القصيدة الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية 1998
في النقد التطبيقي 1999

المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن 2002

وقد ذكر النوباني في كتابه " الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث؛ عبد الرحمن ياغي نموذجًا "عددا من المخطوطات التي صنفها ولم تنشر إلى الآن، منها على سبيل المثال مخطوط بعنوان: النقد الأدبي والنزعة الإنسانية، وآخر بعنوان: محاولات للدخول من بوابة الحداثة. وأيا ما يكن من أمر، فإن الراحل لا يقاس دورُه بما ألف من كتب، وصنف، وإن لمْ يعوزه ذلك، ولكنه يقاس أيضًا بما تركه من مؤثراتٍ في طلابه النابهين، وهمْ كثر.

رحم الله الدكتور عبد الرحمن ياغي رحمةً واسِعَةً.

---

*مستخرج من الدستور الأردنية،ع الجمعة، 26 آذار(مارس) 2017

عبد الرحيم عمر

عُمْدة عمّان الثقافي

قبل سنواتٍ خمسَ عشرة،أو تزيد قليلاً، رحلَ عنا الشاعر، والصحفي المعروف، عبد الرحيم عمر(1929- 1993) رحل في الأيام الشديدة التي تلت تراجع النضال القومي، وتغلّب المصالح القطرية التي أسفرت عن اتفاقات سريعة غير مدروسة مع الكيان الصهيوني، انتهتْ بنا مثلما يعلمُ الجميعُ ويقرّ، ويعْترف ، إلى لا شيء. كأنه أراد برحيله الفاجع أنْ يمْضي قبل أنْ يرى ما نراه نحن، فكان بهذا الرحيل كمن يتعزّى بقول الشاعر القديم:

ليسَ مَنْ ماتَ فاسْتراحَ بمَيْتٍ

إنّما المَيْـــتُ مَيّتُ الأحْياءِ

مات، ورحل عنا مرّةً واحدة، ونحن نموتُ في كلّ يوم، ليس مرة ،بل مراراً.

عبد الرحيم عمر فقدته الساحة الأدبية كثيراً،لأنه كان "عمْدة " الأدباء،والشعراء،والكتّاب، في عمان،ومنذ سنوات والأدباء بلا عمدة. ما من مرّةٍ قدم فيها وفد أدبيٌّ،أو ثقافيٌّ عربي،إلا وكان منزله المجلسَ الذي يَضمّ إلى جانب ذلك الوفد أدباء الأردن : الكتاب،والشعراء ، الشيوخ منهم والشبّان. فهو،بعلاقاته الجيّدة مع أدباء مصر ،والشام،والعراق،اسْتطاع أنْ يجْعَلَ من بيته قبلة لزوّار الأردن من حمَلة القلم،المؤمنين بقدسيّة الكلمة، ومسئولية الحرف . ولأنه لم يكن أنانيا كغيره،فقد كانَ يغتنم كلَّ فرصة سانحة من هذا القبيل ليجعل منها ملتقىً يتعارفُ فيه الأدباء بعضهم إلى بعْض، ويعقدون الصِّلات،والأواصر. وبعض هذه اللقاءات تمخّض- منْ بعدُ - عن علاقاتٍ ما تزال قويّةً،متينة،وطيدة،إلى يوم الناس هذا.

في منزله انبثقت فكرة اللقاء الأدبيّ الذي كان يلتئم مريدوه في منزل السيدة ليلى شرف. أدباء مختلفون: شعراء،وقصاصون،شيوخ،وشبان،وأساتذة جامعيون،كانوا يلتقون. وكان منهم من أصبح وزيراً،أو رئيسا لرابطة الكتاب،أو عضوا في هيئاتها الإدارية،أو مستشارا في إدارة مهرجان جرش،أو مديرا عامّاً لدائرة، أو رئيس تحرير لصحيفة من الصُّحُف،أو لمجلّة من المجلاّت. وعندما كلّف بالإشراف على لجنة الشعر في مهرجان جرش،جعل من ذلك المهرجان مدرسَة أدبيّة ضمّت الكثير من الأصوات الشّابّة إلى جانب المُخضْرمين من الشعراء. ولعلي لا أتجاوز الحقيقة إذ أقول: إنني رأيته مراراً يسْهَرُ إلى وقتٍ متأخّرٍ من الليل لاستقبال وفدٍ قادمٍ من الخارج،أو لتسْهيل سفرٍ،أو حتى لتحمّل بعْض الإحراج الذي يسبّبه تصرفٌ أرْعَن من أحَدِ الضيوف ممّن أساءوا التصرّف.

يعدّ عبد الرحيم عمر في رأي كثيرينَ من أهل النّظر رائداً للشعر الحديث في الأردن وفي فلسطين. رائداً للشعر الذي كان ظهوره في كلٍّ من العراق،ومصرَ، قد سبق ظهوره في الأردنّ، وديوانه " أغنياتٌ للصمت" الذي صدر عام1963 عن دار الكاتب العربي في بيروت يمثل في حينه مغامرةَ ، إذ إنّ الظّروف

وقتئذٍ لم تكن تسمحُ بمثل هذا الجموح الحداثي، فأدباء الجيل السّابق..كانوا ينظرون إلى حركة الشّعر الحديث نظرةَ ارتياب ٍ،أو بعبارةٍ أكثر دقّةً، نظرتهم إلى رجسٍ من عمل الشيطان، فيصِمونَ من سار على هذا الطريق ، وسلك تلك الدّرب، بوصْمة العجز، أو القصور اللغوي، والبلاغي، والعروضي، وهم في أيْسر الأحوال ينعتون الشاعر المجدّد من هؤلاء بانعدام الوطنية،وربّما بالعمالة للاستعمار، والعدوّ الصّهيونيّ على النّحو الذي اتهم فيه العقّاد كلاّ من صلاح عبد الصّبور،وأحمد عبد المعطي حجازي. ولكنّ عبد الرحيم عمر لْم يُعر تلك الأصوات آذاناً مُصْغية، فمضى في طريقه شاعراً حداثيّاً، يُوفّق حيناً، ويتعثّرُ في مَسيره حيناً آخر ...

في ديوانه الذي ذكرناه " أغنياتٌ للصّمت" الذي أعيد إصداره في سلسلة مكتبة الأسرة،نجد قصائد متعدّدة تعبّرُ عن هذا التوجه في غير قليلٍ من الوضوح. فعلى سبيل المثال،لا الحَصْر، نجد فيه قصيدة بعنوان:"لمن تُقرع الأجراس؟"يذكرنا العنوان على الفور برواية لإرنست هيمنغوي Hemingway الكاتب الأمريكي الحائز على جائزة نوبل في الأدب، وهي روايته "لمن تقرع الأجراس؟" . تلك الإشارة تذكرنا بما عرف عن هذا الأديب من خوض لحروب التحرير في غير مكان من العالم، بدافع الوقوف إلى جانب المظلومين،والمضطهدين، والمستعمرين،معارضاً بذلك سياسة بلاده الخارجية، والعسكرية القائمة على القوة، والغطرسة.

ذلك الكاتب الذي خاطب سيمينوف مرة قائلا: لا أتخيّل مبدعا حقيقيًا يقف إلى جانب السلطة بما في ذلك سلطة الحزب الذي هو حزبُ المبدع.

هذا العنوان ،بطبيعة الحال، يضعنا وجها لوجه أمام تجربة ذات مضمون إيديولوجي.ولكن ما إن نتجاوز العنوان إلى العتبة الأولى في القصيدة حتى نجد العبارة الآتية" إلى الإخوة الذين يعبرون بوابة (مندلبوم) في كلِّ عيد ميلاد". وهي عبارة تحيلنا إلى موقف تاريخي وسياسي محدد عرفته جماهير الشعب العربي قبل عام 1967 حين كان المسيحيون من عرب فلسطين المحتلة يسمح لهم باجتياز تلك البوابة بإشراف الصليب الأحمر الدولي للالتقاء بذويهم في القدس. في أثناء تلك الزيارة يتبادلون حديث الحال،والمستقبل،والماضي. وربما توجعوا على سوء المآل. فبدلا من أن تكون المناسبة مناسبة تدخل البهجة للنفوس والفرح إلى القلوب، كانت مفجعة بقدر ما هي متكرِرَة. فالقصيدة إذاً ترتكز على ركيزتين؛ إحداهما في العالم الغربي، حيث إرنست هيمنغوي Hemingway ، والأخرى في فلسطين،حيث القدس التي تحتضن عذابات المكلومينَ بجراح النكبة.

ثم ندلف إلى فضاء القصيدة،فإذا به يختارُ العتبة الثانية للبهو، وهي العبارة الآتية:"وتُقرَعُ الأجراس" لم تكن هذه البداية اختياراً عشوائيا بل هي اختيارٌ نحْويٌّ،يستتبع اختياراً آخر،فالفعل"تقرعُ" يعني أن قرع الأجراس الذي ابتدأ استمر ليتواصل في كل عيد ،ثم يعطف على هذا الابتداء ابتداءً آخر: "وتبدأ الحكاية الجديدة ". ترى هل هي حكاية جديدة فعلا؟ نمو القصيدة، وانتقال الشاعر فيها من مِدْماكٍ لآخر، يوحيانِ بالتكرار،فالأغنية"قديمةٌ قديمةٌ" والدعاءُ يبست كلماته على الشفاه. و:

إنا هنا في كلِّ عام ٍنقرَعُ الأجراسْ

وندفعُ النّذورَ والصَّلاة
شفاهنا تصلّبت على الدّعاءِ والرَّجاءْ
ولا نزال كلّ عامٍ نحْصُدُ الأسى

فمثلُ هذه التعبيرات تجسّد الشعورَ بديمومَة الحزن،والمعاناة،لذا يتساءلُ المتكلم فيها مخاطباً رفيقه المجهول: لمن تُدقّ هذه الأجراسُ يا رفيق؟ومثل هذا التساؤل يحيلنا إلى تساؤل هيمنغوي Hemingway ولكنّ عبد الرحيم عمر يمدد السؤال ليشمل صورا متراكمة، متلاحقة، مثل: المآذن من جماجم الرجال والليل المتشح بالموت ، الأشباح، الأعداء الذين يملؤون الملاعب، والفارس الذي تنتظره الجموعُ البائسة لينقذها مما هي فيه،يغطّ في نومه الأبدي،في صحراءَ يتوسد فيها عباءة الماضي. وخيوله المُطهَّمة لم تعدْ قادرة على القتال،وأما مضارب القبيلة فقد أصبحتْ مستباحة للذئاب ولغير الذئاب. هذه الصور التي تذكرنا بالفرسان الآيلين للسقوط تتواتر مع الصورة القاتمة التي عبَّرتْ عن المأساة في صوتِ الأجْراس،الذي لا ينفعل به أحد،ولا يستثير نخوة المعتصمين بعباءة الأسلاف.

تبدو القصيدة كما لو كانتْ حكاية يرويها متكلم،يخاطب قارئاً هو بالنسبة له رفيق، وبالنسبة لنا قارئ عاديّ. ولما كانت الحكاية تنتهي في العادة بخاتمة،فقد رأينا الشاعرَ يختتم قصيدته هذه بتكرار السّؤال: لمن تُدقُّ هذه الأجراس؟وهو البيْتُ الذي استهل به الجزء الثاني من القصيدة. فكأنه بهذا التكرار يربط الجزءَ الثاني بالأخير، ربطا ذهنيا،ولفظياً،ولكنه يضيف إلى ذلك التنبيهَ على أنَّ الدّقّ والقرْع والسّؤالَ يرْتطم كله بحارس البوابة . والحارسُ يحيلنا إلى أساطيرَ يقومُ فيها،عادةً ،بمنع البطل من الوصول إلى الهدف. هذا الحارسُ أحكم الأقفالَ، ويأبى فتحَ الأبوابِ،على الرغم من الحشود التي تبكي بصوتٍ كالنشيج:

فلمْ يَعُدْ يهزُّهُ النّشيدْ
وأحْكَمَ السّياج
والفارسُ الهُمامُ لا يَزالْ
يغُطّ في مَهاجعِ الرّمال
وطالَ يا رفيقيَ انتظارُنا العَنيدْ
وليْسَ منْ جديدْ
فأسْكتوا الأجْراسْ.

هذه الخاتمة تشبه خاتمة المأساة، فالمتكلّمُ والمخاطبُ كلاهما يصطدمان بالحقيقة، وهي أنّ الواقع لم يتغير،ولن يتغيّر،سواءٌ دقت الأجراس، أو لم تدق، فالمعوّل في زوال الغمة، وعودة المشردين،ليس على الأجراس،والنواقيس،ولا في رنينها المدوي،في هذا العيد أو ذاك، ولا في الأدعية التي تتصلب على الشفاه، وإنما في يقظةٍ تجعلُ الفارس الهاجع ينتفضُ من ركوده، ليحاربَ، بدلا من الرّقاد في مخادع الحريم، وعلى أسرّة الغِلمان. هذه القصيدة تمَثل في نظرنا نموذجاً للتجربة الشعرية الجديدة،شكلا ومحوىً ،بعيداً عما كان سائداً في شعر الفترة من تمجيد للشعارات السياسية،والإيديولوجية التي تُرفع بأسلوب رنّان بعيدٍ عن الفن.

الإحساسُ بالزّمَن

ويبدو أنّ الإحساسَ بالزمن ،والضجر من الانتظار،هو أحد المكونات الشعرية في تجربة عبد الرحيم عمر،ففي قصيدة له بعنوان"من ليالي بنيلوب" Penelope يسترجع أسطورة المرأة المنتظرة،التي ترفضُ ما يُعْرَضُ عليها من مكاسبَ كبيرةٍ إنْ هي أقلعت عن انتظار الحبيب أودسيوس Odysseus :

ماتَ النّهار
يا مغزلي المنكود قد ماتَ النهار
والزائرونَ التافهونْ
تجمَّعوا خلفَ الجدار
لكنّهُمْ لنْ يدخلوا
يا بيتيَ المحزونَ إنّي في انتظارْ

ولا ريب في أن المتكلم في هذه القصيدة يتخذ من المرأة المنتظرة قناعاً يخفي وراءه صوته الحقيقي،فهو الذي ينتظر،وليس هي، وهو الذي يغزل، وينكث ما يغزله من خيوط الصوف لا هي، تاركا الطامعين ينتظرون، وهو الذي يصطبرُ مبصراً ضوءاً ساطعا يلمع في نهاية النفق:

لأعودَ أجترُّ اصطباري في ظنون
وأراك يا عوليسُ في حلمي الحنونْ
ترخي على الأمس الحزين
أستار حبٍّ لم تنل منه السنون

يتألق الإحساسُ بفظاعة الزمن، ودوران الأيام، في البيت الأخير، فالحبُّ في ناحية والزمن في ناحية أخرى،وكأنهما في صراعٍ لا ينتهي. الحبّ يظل على ما هو عليه من قوة تنشد الوفاء، والزمن يسعى للنيل منه. وكلمة(ينال) هنا تعبّر تعبيرا صادقا عما يريده التافهون، المتجمعون خلف جدران البيت، المنتظرون لغياب ذلك الحبّ طمعاً في الظفر بالمغانم التي تترتب على الاقتران ببنلوب Penelope.

ومع الصبر، والانتظار ،ومع الشمس التي تغيب، ثمّ تشرق من جديد، تتراجع قدرة السيدة المنتظرة، تبصرُ الليل وهو يهوي على العالم المشرق، وصرح الشمس وهو يتهدم في الأفق، وينهارُ انهيارَ قصْر منيف. والضوء يخبو، ويتلاشى ليحلَّ الظلام الذي يعيق العائد المنتظر، لكن الرؤيا، أو الحُلُم، هما زاد هذا المتكلم، الذي يكشف في نهاية القصيدة عن حبٍّ تكالبتْ عليه النوائب، لكنه لن يموتَ حتى لوْ جارَ عليه الزمن:

يا ليلُ
هذا حبُّنا
أغفتْ عليه النائباتْ
لكنه الأبديّ حتى
لو نهارُ العُمْر ماتْ

قد يُقال إنّ هذه القصيدة تشبه قصيدة السَّيّاب الموسومة بعنوان"رحل النهار"، وهي إحدى قصائد ديوانه "منزل الأقنان". وتاريخ كتابتها الذي دونه الشاعر يعود بنا إلى عام 1962 . وهذا التشابه لا نستطيع له نفياً،لأنّ القصيدتين تفيدان من أسطورة واحدة تتكرر في الأدب العالميّ القديم،والحديث، وهي حكاية بنلوب Penelope مع زوجها التائه في عرْض البحار. ويخاطب الشاعران في قصيدتيهما المرأة،مزاوجيْن بين الرمز والأنثى، إلا أنَّ الإنصاف يقتضي التذكير بتقدُّم قصيدة عبد الرحيم من حيثُ الزمَنُ على قصيدة السّيّاب، فقد كتب قصيدته هذه سنة 1959،ولا نرجو منْ هذه الإشارة اتهام السّيّاب بالأخْذ،أو التأثر بعبد الرحيم عمر، فقد يجوز أنْ يكونَ كتب قصيدته "رحل النهار" دون أنْ يطّلعَ على قصيدة "من ليالي بنلوب" أو أن يكون تاريخ كتابته لها أقدم وأسبق من نشرها في الديوان.

بَيْدَ أنَّ الفارق بين القصيدتين واضحٌ جدّاً، والبون بيْنهما واسِعٌ كبير. فالسَّيّاب جعل من بطلة القصيدة – إذا ساغ التعبيرُ- تنتظرُ الزوْجَ العائد في متاهةٍ معزولةٍ لا في مكانٍ يضجّ بالحياة، فحين نظمَها كان في بيروت يرقدُ على سرير الشفاء، يائسًا، مُحطّمَ النفس ،والروح، لذا جاءَ جوُّ القصيدة متأثرًا بهذا المناخ النفسي الذي يَطْغى عليه اليأسُ، والإحباط، في حين أنّ عبد الرحيم عمر- الذي كتب قصيدته وهو في الكويت - يجْعَلُ من الرحيل، والانتظار، سُلما للنجاة،ومن الحنين توْقاً للعودة. وقد تجلى تأثير هذا على البناء الفنّي للقصيدة،ف تصاعدت في خطٍّ متوتّرٍ انتقلت فيه من صورة لأخرى، في سياقٍ يُملي عليه الإحساس الواثق بالمستقبل:

أترى يَعودْ

بحَّارُكِ المعْبودُ مرْفوعَ الجبين؟

فالتساؤلُ المقترنُ بالجبين المَرْفوع تعبيرٌ مجازيٌّ عما ليْسَ يأسًا، ولا إحباطاً،وقد جاءت قفلة القصيدة – مثلما أوضحنا- لتؤكدَ هذا.

ويتكرّرُ مثل هذا اللون من الضجر بالزمن في قصائد أخرى للشاعر، من ذلك قصيدة " انتظار" التي يُحيلنا فيها إلى أسطورة "سارق النار " بروميثيوس Prometheus .فهذا النموذج الأسطوري يُعبّرُ عن توْق الشاعر لتبديد الظلمة، وإزالة الغمّة، رامزاً بالليل لكلِّ ما يعانيه الإنسان من انتظار، وبالنور لما يمثله من انفراج،وخلاص:

يا ليلُ قدْ شابت أمانينا

وعاثَ بها الظلامْ

فمتى الصباحُ يهلُّ

قدْ ملَّ النيامْ

وكَمْ قد تغنى الشعراء،وضجروا، من مطال الليل، وكم عبروا عن الألم من إجحاف الزمن، وذلك شيء نكادُ لا نجدُ شاعراً يخلو شعرُه منه،ومن هذه التجربة،التي تعد لدى عبد الرحيم عمر مكونا أساسيا في

قصيدته. فالليل الطويل،متضافراً مع العذاب،وأعباء النكبة،والغبار،والوجوه الكالحة، المكدودة، يرسم صورةً للمعاناة في مواجهة الصّورة الأخرى التي تمثلُ الضوءَ المُنتظر:

ذاكَ الضّياءْ
ما زالَ طيّ المركبة
يرنو إلى ربّ جديدْ
يرنو إلى سُمْر العيون المُتعَبَة

وحتى القصيدة الرومانسيّة،عند عبد الرحيم، الذائبة في ذاتيتها، لا تخلو من هذه الثنائية: الانتظار،والمجيء، الغياب والحضور. ففي واحدة من قصائده الجيدة، وعنوانها "إلى مسافرة"نجد المتكلم نادماً؛ لأنه لم يستطعْ أنْ يُوَدّع منْ يُحبّ. فقد سافرتْ دون أنْ تُتاح له فرصة اللقاء الأخير. اللقاء الذي كانَ يتمناهُ لإقناعها بالعدول عن فكرة السَّفر؛ فهما غيرُ محتاجَيْن لآلام الفراق، وأوجاع البعاد المُسْتمرّة. فيكفيهما ما هما فيه من أحزان يسبّبها لهما الزمن. وكم كان يتمنى لو أنه استطاع أنْ يرفع بمنديله الصغير مودعاً لحظة السفر، مالئا عينيه من رؤية الوجه الوحيد الذي يؤثره. بَيْدَ أنَّ السفر المباغتَ، الذي وقع عليه وقوع الصواعق، أبقاه وحيداً،تائقا، ينتظرُ:

وبقيت وحدي لا انتظار ولا قرارْ
والريحُ في عينيَّ تعصفُ بالرمال وبالغبارْ
أواهُ كم رحلتْ مناي
وكمْ تبعثرَ لي أملْ
وكتمتُ في صمْتي الجراحَ بلا كللْ

ويأبى الشّاعرُ إلا أنْ يُقحمَ الزَّمن في هذه المأساة،مأساة الانتظار الذي لا حدودَ لهُ، ولا انتهاء؛ فالأحلامُ،وهواجس العودة، تتبدّدُ مثل سرابٍ يحسَبُه ُالظمآنُ ماءً،فإذا هو قبْضُ ريح:

هذا حصاد العُمْر أيامي الطويلة،والليالي الساخرة
الشاطئ المهجور والبيت المعتّى،والقيودْ
والرّيح تنْشجُ مثل ثاكلة يضيق بها الوجودْ
وزفير صافرة القطارْ
زحفَ القطارْ

* * *

هذا هو عبْد الرحيم عمَر،لم يكنْ شاعرًا فحسبْ،بل كان إلى جانب ذلك،حالما بواقع ثقافي يرتقي إلى مستوى الواقع المألوف في عواصم عربية مثل بغداد،والقاهرة. فقبَيْل وفاته بمدةٍ قصيرةٍ،زرْته صحبة عددٍ من الأصدقاء الكتاب ، وكان عائداً من رحلة استشفاء إلى لندن،غاب خلالها عن الأهل بضعة أشهر. كان في ذلك الحين متفائلا، وقد شعر بتحسُّنٍ مع أنّ أوجاع القلب،وارتفاع السّكّر لم يزولا تماما من جسده . ذكر

لنا في حينه أنّ منصب الأمين العام لوزارة الثقافة قد عُرض عليه، وأنّ الموضوع قيْد الدِّراسة. وبدأ يحدّثنا عن طموحاته المتمثلة في استقطابِ الأدباء،والمثقفين،والكتّاب،للعَمَلِ في الوزارة،إذا سارتْ الأمورُ وفقاً لما يتمنّى. فأكثرُ ما كان يؤلمه - في حينه - أنْ يرى وزارة الثقافة لا تضمُ بين موظفيها إلا واحداً أو اثنين من الكتاب،والباقينَ من الأشخاص الذين يتم انتدابهم عن طريق ديوان الخدمة المدنية،وأكثرُهم من خرّيجي كليات المجتمع،الذين يصلحون لأيّ وظيفة كتابية في الدوائر الحكومية. في حين أنّ كادر وزارة الثقافة - بالذات - ينبغي أنْ يضمَ عددا أكبر من الشعراء، والكتّاب،والرّوائيين،والقصّاصين،ممن لديهم الخبرة،والتجربة،في حقول النشر، وتحرير البحوث، والدّراسات، وتحكيم الأعمال الأدبية، وتنظيم الندوات، والمؤتمرات، وقيادة الوفود في التي تشترك فيها الوزارة.. ومع ذلك أرادَ أنْ يعْرفَ رأينا في هذه الفكرة، وهل يتوقّع أنْ يتقبّل الكتاب ، ولا سيّما من كانت لديهم اهتمامات سياسية معينة،أن يعملوا في وزارة الثقافة،أم أنهم سينظرون للأمر باعتباره خطة لاحتواء الأصوات المعارضة في الوسط الثقافي؟

تبادلنا النظرات،عندئذٍ ،وقلنا له في شبه إجماع: العمل مع أبي جمال تشريف لا تكليف، وعندما تتّضح الصورة سُيكونُ لنا كلامٌ آخر.

لم تمْض إلا أيامٌ،علمْنا بعدها أنّ الراحل العزيز غادرَ إلى لندن للغرض الذي دعاه لزيارتها قبلاً .. وهو العلاجُ. وقد ظلّ يعاني مدّةَ عاد بعدها إلى عمّان لنفتقده في يوم من أيام شهر أيلول / سبتمبر 1993.

بعد وفاته بأربعين يوما أقيم حفلُ تأبينه في المركز الثقافي الملكي. وأذكر أنني نظرت في الوجوه الكثيرة التي حضرتْ الحفل، فآلمني ألاّ أرى بينها الكثيرين ممّن كانت لا تفوتهم موائدُه.

مستخرج من مجلة أفكار ع 243 كانون الثاني – يناير 2009 ص 45-50

عبدالله أبو شميس شاعرا

لا يحتاج القارئُ، في ظننا، لطويل تدبر وتأمل، ليلحظ ما يغلب على قصائد عبدالله أبو شميس، في ديوانه الموسوم بـ»الحوار بعد الأخير» (دار الانتشار العربي، بيروت؛ ونادي تبوك الثقافي، ط1، 2016) من الحس الدرامي، فجل قصائد الديوان، إن لم تكن كلُّها، وعددها ثلاث عشرة قصيدة، لا تخلو من شخوص يتحاورون، ومن أصواتٍ متعدِّدة تزاحم صوت المتكلم، الذي قد يكون صوت الشاعر حينًا، وفي أحايين أخرى صوت متكلم آخر من ابتداع الشاعر، وابتكاره. ففي القصيدة الأولى «الحوار بعد الأخير مع محمود درويش» التي اختار الشاعر عنوانها عنوانا للديوان، في إشارة تنم على تفضيله لها على سائر القصائد، نجد المتكلِّم، والشاعر درويش، يلتقيان في رؤيا منامية في آخرة من الليل، ويتحاوران. وتتخلل هذا الحوار حواراتٌ أخرى مع المتنبي تارة، ومع أبي فراس الحَمْداني تارة، ومع امرئ القيس تارةً أخرى .فالقصيدة تبدأ على هيئة المنظر الدرامي الذي يُحدد فيه الزمانُ، والمكان، دون أن يخلو من الصراع بين الحالم والشاعر الذي تجلَّى له في الرؤيا، فاعترف له بأنهما على خلاف، ولكنهما مع ذلك لا يتقاطعان، فمن السائغ – في مثل هاته الحال أنْ يكون أحدهما، وهو الحالم، رسولا للآخر المرسِل، وإن تعذَّر أن يقدم هذا الآخر للرسول واجب الضيافة في مقامه البرزخيّ هذا. وقد أمْلَت الرؤيا المناميّة هذه على الشاعر – أبو شميس- أن يقيم قصيدته على مبدأ درامي، وهو الحوار المتصل، فالحالم يسألُ، والشاعر يجيب عما يطرح عليه من تساؤلات، ترافق هذه الإجابات لقطاتٌ تصور حركة الآخر، فهو لا يتكلم حسب، وإنما يلتفت إلى هذا الاتجاه، أو ذاك، في ما يشبه الاستجابة لتوجيهات من المخرج، ويختفي من المشهد تارةً، ليعود تارةً أخرى، ولذلك نجد القصيدة تقتربُ في نسيجها اللفظي من النثْر الدرامي، لولا الوزن، الذي لا يخفى على القارئ:

وأدار إلى جمة الخلْد كرسيَّه في هدوء
وما عدتُ أبصرهُ
ربما طار بين التهاويمِ
أو صار دندنة في الترانيمِ
حدثتُ نفسي بأن الزيارة قد كُسِرَتْ ـ
مثل فنجان شاي على مرمرٍ فارسيّ
وضحكتُ من الخاطر الفجّ
قمتُ لأخرجَ
لكنَّه عادَ في خفّة الطيْرِ

حطّتْ يداهُ على كتفيّ
وتبسَّمَ لي

وهذا التصويرُ لحركة الآخر (المَمثّل) وردود فعل الحالم في القصيدة، يقتربُ بنا ـ فعلا- من النثر الدرامي، بيد أن الشاعر بالتزامه اسْتقامَة الوزن، واستواءَ التفعيلة، وباعتمادِه التدويرَ، الذي يتيح للأبيات أنْ تكون مفتوحةً، بعضُها على بعض، مع ما يتخلَّلُها من انزياحاتٍ، تذكِّرُ القارئ مرارًا بأنه ما يزال يقرأ شعرًا، لا نثرًا: «طار بين التهاويم، دندنة، كُسِرَتِ الزيارة، على مرْمَر فارسيٍّ، الخاطر الفجّ، عاد في خفَّة الطير». وهذا الحوارُ يذكرنا ـ فضلا عما سبق- بلغة محمود درويش، وبقصائده التي تقوم على البنى الدرامية، ولا تغيبُ عنها- في الوقت نفسه – غنائية الشعر، كقصيدة «طباق»، و«لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا»، وغيرها الكثير، مما لا يتسع المجال لذكره، والإحالة إليه. فمن المشكوك فيه ألا يلاحظ القارئ، سواء منْ كان من ذوي الاختصاص بالشعر ونقده، أم من القراء العاديّين، الذين يكتفون من الشعر بالقراءة والتذوق، المظهَرَ الصوتي المتفرِّد لشعر درويش في الأبيات الآتية من قصيدة أبي شميس:

لكنَّني لا أحب النهاياتِ
حين تُمزقُ نهرَ الكمنجاتِ
طار الحمامُ.. وطار..
وصار السلام أقلَّ عتادًا
يا بلادًا على حبْلها تتهادى
بين من يلعبون بأطفالنا
لعبة الاحتمالات

فهو، بلا ريب، يُذكِّرنا بالبصْمةِ الصوتية لأشعار درويش في أكثرَ من شاهدٍ شعري، وفي غير ما قصيدة، وفي عددٍ غير قليل، ولا نزرٍ، من الدواوين. ومما يُسوِّغ وجود هذا التشابه، بين شعر درويش وعبدالله أبو شميس، في هذه القصيدة بالذات، أنَّ الأخير يريد استعادة ذكرى الشاعر الذي رحل في 9 آب/ أغسطس 2008 ومن التدبير اللبق اقترابهُ بلغة القصيدة اقترابًا كبيرًا من صوْت الراحل وشعره. ولو نظرنا في قصائدَ أُخرَ يغلبُ عليها هذا الحسُّ الدرامي، لاستبعدنا هذا الانطباع، الذي يُفصحُ، ويشي، بتشابه اللغتين لدى الشاعرين، ففي «الزوْج الأبديّ» وفي «يُسمّونهُ الحبّ» وفي «الممثلون» ما يؤكد أن للشاعر أبا شميس أسلوبًا شعريًا خاصًا به، مؤكدًا أصالته، وأنه يمتحُ بدلوه، لا بدلاءِ الآخرين:

كأني أرى كلَّ شيء
لأول مرة
سريريَ غصنٌ نديٌّ
وثوبيَ زهرة
وأنا نحلة أترشّفُ نفسي

وأملأني بالمسرَّة
كم أنا ـ يا أخْتيَ الشمسَ- حرَّة
لكمْ أنا حرّة

والاستقلالُ عن أصوات الآخرين نجده أكثرَ وضوحًا في قصيدةٍ عنوانُها «قصيدةُ إبراهيم» التي يستدعي فيها الشاعر أبو شميس مشهدًا دينيًا معروفًا فيه عدَّة أشخاص: آزر، إبراهيم، إسماعيل وهاجَر. وأمكنة عدة: بابل، دجلة، النيل، آشور، أرض العرب، الوادي غير ذي الزرع، ويستحضرُ ـ أيضًا- رموزاً أخرى: الشمس، ونار النمرود والفأس والأصنام. ومع هذا التنوُّع الذي يهدِّدُ القصيدةَ بالتشتُّت، نجدهُ يمسك بأطرافِ الرؤيا (الحلم) محافظًا على تماسُك المشهد الدرامي تماسُكاً شديدًا:

آهِ يا هاجرُ
هاجرتُ برغمي
تاركاً برعم قلبي
لفحيح الريح في الصحراء
يا هاجرُ
هاجرتُ برغمي
فاغفري لي
سطوة الأحلام بي
تُنْزلني عن كوكبِ
في ليل آشورَ إلى
مركبٍ يهتزُّ في النيلِ
ويلقيني بأرض العربِ

ولعل في هذه القصيدة ما يبرهن على صحة التصور الذي سار عليه الشعراء المحدثون، وهو أن أي شخصية يمكن استدعاؤها على سبيل الرمز من الماضي، سواء أكانت من التراث الديني، أو الأدبي، أو التراث الشعبي، إنما هي قناع يستتر به الشاعر ليقول ما يريده دون أن ينزلق إلى لغة الشعارات الفِجَّة. فهو، بلا ريب، يريد أن يبث عبر هذا النموذج الديني – إبراهيم- ما يراه، ويتخذه، من مواقف إزاء ما جرى، ويجري في العراق، وغير العراق من حروب، وفتك بالناس، وفتن تحتاج إلى من يحيل النار بردا وسلاما على الشعب العراقي والسوري:

بابلُ لا تغفر أن تنظر
لا تغفر أن تبصر
لا تغفر أنْ تتورَّط في الأحلام
بابلُ توقدُ نارك، إبراهيمُ،

فجاوزْ نارك بالجسد العاري
تصبح بردًا وسلام

ولذا نرى هذا النموذج في نهاية القصيدة، يثور على نار النمْرود، التي تمتد في غير اتجاه، فتصل ألسنتها الملتهبة البيوت والأبناء والأحفاد وإسماعيل، الذي يرمز هنا – بلا ريب- للعرب، لذا لا بد من أن يعود إبراهيمُ إلى دياره، من مهجره، ليستكمل رؤاه، ويعمر البيت العتيقَ، بعد أن هدم، ويجدد أحلامه على هذه الأرض، ليس وحده، وإنما مع ابنه إسماعيل الذي يفتديه- مثلما تقول القصة – بذِبْحٍ عظيم:

عدتُ كي أكمل أيامي
وأبني بيت أحلامي على الأرض
أنا وابني
وأغفو بعدها من غير حلمِ

ومع أنَّ القصيدةَ بطبيعتها هنا (رؤيا) مركَّبة، ومعقدة تعقيدًا يُضفي على مغزاها – إذا صحَّ التعبيرُ، وساغ- بعض الغموض، إلا أن أبا شميس استطاع بهذه الرموز المتداخلة أن يعبِّر عن معاناة المجتمع الإنساني في هذا الصِقْع من العالم، وتجلّده، وصبْره، في انتظار أن يُفتدى، وأنْ ترفع عنْهُ سكاكينُ الطواغيت:

افعلْ ما تؤمر يا أبتي
فالدربُ طويل
دربُ الأحلام طويلٌ يا ولدي
وطويلُ
وطويل

ولعلّ مما يُعمّق دلالاتِ الصورة، في قصائد هذا الديوان، وقربها اللافت من المشهد الدرامي، توافرَ النماذج الدينية والأسْطورية، والشخوص الذين اتخذ منهم الشاعر، ومنها، أقنعةً يخفي وراءَها ما يريد قوله قولا غيرَ مباشر. فعلاوةً على ما سبق ذكرُهُ من شخوص، نجدُهُ في «شاميّات» يتخذ من امرئ القيس الكنْدي ـ الشاعر الجاهلي المعروف بالملك الضليل- قناعاً يبثّ عبره بعضَ رؤاه، مثلما يتخذ من شاعر المعرَّة (أبي العلاء) قناعًا آخَرَ، ومن تيسير سبول- الشاعر الروائي الأردني- قناعًا ثالثاً، ومن المسيح عيسى بن مريم قناعًا في «صليب 2014 « يواجهُهُ قناعُ يهوذا الإسْخريوطي. فجلُّ هذه الأمثلة يقوم استدعاؤها شعريًا على أساسٍ دراميٍ، وهو الأساس الذي قامتْ عليه أيضًا قصيدة الحوار بعد الأخير مع محمود درويش.

وتبعًا لهذا، يستطيعُ القارئُ أن يسْتخلص، وهو مطمئنٌّ البال، مُرتاحُ الضمير، من قراءته لهذا الديوان، أنه أمام شاعر تقومُ الشاعرية لديه على الإفادة من البنى الدرامية في قصائدِه، دون مجازفة تامَّة، أو غيْر تامَّة، بالطابَع الغِنائيّ، وهذا لا يتأتّى إلا لمنْ كان متبصّرًا بالشِعْر، متمرِّسًا في النظْم، قادرًا على اقتناصِ الرؤى، بعيدًا عن لغة الهتافاتِ الرنَّانَة، والشعارات الإيديولوجية الطنَّانَة

ولا ريب في أن النظرة الأولى في ديوان له آخر"شهود غزة " تعطي الانطباع بأن فيه نظرة جديدة لم تطرح قبلا، وهي الانتقال من توظيف القناع التقليدي إلى توظيف آخر مختلف. فالقناع في الشعر وسيلة يلجأ إليها الشعراء عادة للتعبير عن تجاربهم تعبيرا غير مباشر، فبدلا من أن يقول – مثلا – 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، سواء أكان هذا القناع يحيلنا إلى التاريخ، أم إلى التراث الديني، أم الثقافي، أم الأسطوري. وهذا في الواقع لا تقتصر فائدته على تجنب المباشرة، والتقرير، والاتجاه بالشعر نحو التعبير، ولكنه أيضا 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 متخذا، منها قناعا يخاطبه و" شوّافةً " يريد أن تدين بلسانها خطاب السُلطة السائد عشية الحرب العدوانية عام 1967 قائلا على لسانها:

قلتِ لهم ما قلتِ عنْ مسيرة الأشجار
فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار
وحين فوجئوا بحدّ السيفِ قايضوا بنا
والتمسوا النجاةَ والفرار

فقد أدان الخطابَ السائد دون أن يقول إنّ هذا هو رأيه، وفي الوقت نفسه أعادنا لحكاية قديمة تشكل جزءا من ذاكرتنا الثقافية، أي أن الشاعر عبر عن ذاته بمفردات، وألفاظ، صاغها الآخرون. وفي هذا يندغم الخاصُّ بالعام، فلا يختلف رأي الشاعر، وشعوره، عن آراء الآخرين، ومشاعرهم تجاه الحدث المأساوي. ونستطيع أن نجد في قصيدته لا تصالح نموذجًا شبيها بهذا التوظيف للقناع المجتلَب من التراث الثقافي، والأسْطوري. بيد أن عبدالله أبو شميس لا يتّبع هذا النهج في قصيدة القناع، فتجاوزَ ذلك لاختيار نماذج معاصرة، وأبطالا لمحكياته الشعرية ذات الأصوات المتعدّدة، يتحدث كل منهم بصوته الخاص عما شهده، أو رآه، أو عاناهُ، من الحرب الطاحنة التي وقعت في غزة، تلك الحرب التي سماها المعتدون الإسرائيليون" الرصاص المصبوب " وهي التي امتدَّت من 27 ديسمبر 2008 إلى 18 يناير 2009.

فأحد الشهود، وهو مراسل صحفيٌ، يقدّم شهادته لا على أنه قناع جرى استقدامه من هذا التراث أو ذاك، ولكنه شاهد عيان يمر بغزة بعيد سنة من الحرب المذكورة في صورةٍ مركبة تركيبًا أجزاؤها: خيمة، ومشردون، وحطام الدور التي جرى قصفُها بالقنابل الارتجاجية، وتراب. وفي وسط هذه الصورة مراسلٌ يُعدّ تحقيقًا عما جرى في المدينة قبل عام، وفي هذا المشهد يتكلم المراسل قائلا: ما الذي تتذكره قبل عام. الغزيون الموجودون في الخيمة يقولون إنها الحرب، ويلتقط المراسل صورًا :

دارت الكاميرا
بشراهتها في خراب الجهات
دنَتْ من حقول الرماد ومن

شجَر الموتِ والتهمتْ
كلَّ شيء وما زال يأكلها جوعُها للكلام

فالحربُ 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 الصحفي. ويأتي القناع الآخر مشاكلا للسابق، لكنه في هذه المرة ليس مراسلا صحفيا لجريدة، وإنما هو مراسل يسعي لإعداد تغطية أو متابعة تلفزيونية، فهو، أي المراسل، يصرخ بأعلى صوته قائلا: إنهم يقصفون المقابر. ويكرّر متسائلا ماذا يريدون منها بحق السماء؟ تبدو هذه الصرخة مع هذا التساؤل كما لو كانت استثارة 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 التلفزيزني:

يريدون أن يخلطوا
الحديثين والقدماء
فمن هؤلاء البهار
ومن هؤلاء الدماء
لكي يلهبوا للمُظفّر يهْوَه
صحْن الحِساء (ص21- 22)

وهذا التفسير قد لا يكون مقنعًا في رأي هذا الشاهد. وثمة تفسير آخر قد يرْجَحُ 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، فثمة ثالثة تقول – ولعلها هي الصواب- :

يقصفون المقابر خوفا من الشهداء
وما يتسرَّبُ من نور أحلامهم في الهواء (ص22)

أما المقاتل، فقناع ذو شهادة، تختلف عن سائر الشهادات، وذلك أنه الخاسر الوحيد، ليس في الحرب فحسب، بل حتى في السلم، إنْ نصرا أو انكسارا، ولا شأن له بالنتائج، فهي من حظ أولئك الذين يحاربون فوق الكراسي:

أقاتلُ من أجل شيء بسيط
وأعلم أني إذا متُّ
لنْ يذكروني
ولن يكتبوا في رثائي ولو كلمة
وأعلم أني إذا ما انتصرتُ
فإنَّ لغيري الخطاباتِ والأوْسمهْ

ولا يقتصرُ شهود أبي شميس على الغزيين، بل للآخر الصهيوني موقعه في هذه الأقنعة، وحضوره بين هؤلاء الشهود مع الانتباه لطبيعة العلاقة بين هذا النفر من الأقنعة والسابقين. فالناطق باسم جيش الدفاع الإسرائيلي أفيخاي أدرعي يدلي بشهادته التي يريد منها الشاعر أبو شميس إدانه العقلية الصهيونية الإرهابية مباشرة، وعلى لسان أدرعي، أحد دعاتها الإرهابيين، يقول:

نريد سلاما طويلا
لأجل السلام نكابدها آسفين
وإن لزم الأمر
أن نخسِفَ البرَّ
حين يخبئهم كالضباب
ونقتلهم أجمعين
فنحن نريد سلامًا طويلا
وإن لم نجد فيه من شركاءَ سوى الميّتين(ص19)

فأي سلام هذا الذي يدّعي أدرعي 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 أنْ يُعمّرها الإنسان:

لا تتركوا بشرًا
ولا شجرًا
ولا حجرًا على الأحجارْ
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 يتفقّه في تاريخه، زاعمًا ألا فرق بين ماض بعيد وآخر أكثر بعدًا، فهو استثناءٌ غريب من هذه الزاوية لا يهتم بدورة الزمن، ولا بالمسارات الفلكية التي تحدّد دورة الأرض حول الشمس:

زمني تحدده قوانين الوراثة
ليس ثمة فارقٌ
إن جئتُ في وقت مع الهكسوس
أو في عصر ما بعد الحداثة
لي أنا عصري
ولي دَوْري الرتيب (ص31)

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

أحدّق باسمي
على شاشة تلعنُ اسمي
أصارحُه
ربما كنتُ محمودَ فعلا
ولكنّ عبّاس هذي أحاولُها
منذ ستينَ عام (ص45)

ويمضي في الكشفِ 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 - مثلا - لدعم صمود غزة، وأبناء غزة، التي تقاتل دفاعا عنه، وعن زبانيته. يقولُ مدافعًا عن نفسه في عباراتٍ ساخرة:

وهل كان ذنْبي أنيَ
ألقيتُ بالبندقية عن كتفيَّ
واكتفيت بغُصن السلام
في بلادٍ تعمَّد أطفالُها
بالدماءِ، وبالنار، قبل الفِطامْ (ص46)

أما قصيدة إلى السيد الرئيس، فإنَّ المتكلم فيها يبوح من وراء هذا القناع بما لدى أحد الغزيين من أخبار، وهي أخبار الحرب طبعًا، التي لا يحسن الرئيسُ الاستماع إليها، ولا لسقوط الضحايا، كأنهم براعم الفل، وكأنهم الندى، أو كأنهم عيون باردة كالأجراس، في حين أن الرئيس نفسه لا يبالي بسقوط الضحايا، فالشيء الوحيد الذي يشغله، ويهتم به هو، التفاوضُ العبَثي:

تقولُ نفاوض
لا بأسَ، ولكنْ قلْ لي
باسم الأجْداث نفاوضُ
أم باسم الأكياس؟
لن تنْجو منها يا عباس
فأطفال فلسطين أولئك
ليسوا أطفال حماس!

وبهذا التوظيف المغاير لما هو سائد استطاع أبو شميس أن يقول في هذه القصائد ما لا يُقال، من غير أن يقع في التقرير، أو المباشرة. وقد يطولُ بنا الأمر إذا نحن استقصينا الأقنعة التي تحدَّث الشاعر من ورائها.

فثمة قناع للقاضي غولدستون. وآخر لألماظة السموني ذات الـ 11 ربيعا التي قتل أفراد عائلتها جميعا وتخاطب أمها قائلة في القصيدة :

كيف (طخّوكم) جميعا
إخوتي، أمي، أبي
ولم اقدر عليهم
ليتني قدْ كنت مثل اليوم يا أمي
كبيرة (ص85)

فهي تحسَبُ أنْ لو كانت كبيرة، لأنقذتهم من مصيرهم. وقناع آخر للُؤيّ صُبْح وغيره. وهذا الأداء الشعري الذي يشبه الرؤية المقنَّعة يجمع بين توظيف القناع بطرق غير معتادة، لم يسلكها الشعراء في قديم، أو جديد، فتحيل القصائد، وعددها غير قليل، إلى ما يشبه القصيدة الطويلة التي تتناوب عليها عدة أصوات تمثل عددًا من الأقْنعة، وهذا يُقرّبُ قصيدته من البناء الدرامي الذي وجدنا ملامح له عميقة، وجليّة، في ديوانه السابق " الحوار بعد الأخير[1] ".

مستخرج من القدس العربي، ع 16 يناير (كانون الثاني) 2017 وع 3 تشرين الأول، أكتوبر، 2021 فهو مستخرج من مقالين.
1.للمزيد انظر: ما كتبناه عنه في اجتهادات نقدية، عمان، ط1: دار هبة للنشر ، 2017 ص ص 91- 97

عبد الكريم مجاهد
صاحب علم اللسان العربي

عن عمر تجاوز السابعة والسبعين نعت الأوساط الأكاديمية في عمان رحيل الدكتور عبد الكريم مجاهد مرداوي أستاذ اللغويات العربية في الجامعة الهاشمية السابق، أسهم خلالها بالتأليف والبحث إلى جانب التدريس. فمن مؤلفاته كتاب "الدلالة اللغوية عند العرب"1985 و "مناهج التأليف المعجمي عند العرب"(دار الثقافة، عمان، 2010) وهو كتابان في كتاب أولهما عن معاجم المعاني أو الموضوعات، وثانيهما عن المعاجم المجنسة. وله كتاب منهج ابن جني في كتابه التنبيه على شرح مشكلات الحماسة، وكتاب دراسات في اللغة والنحو (دار أسامة، عمان 2024) وترجم كتابا عن اللهجات العربية القديمة في غرب جزيرة العرب لنشيم رابين (عمان: دار الثقافة 2010) وأيضا كتابه الضخم (422ص) " علم اللسان العربي"(2003) الذي اختار له عنوانا فرعيا موضحا، وهو فقه اللغة العربية.

حدد الدكتور عبد الكريم - رحمه الله - للقراء غايته من الكتاب الذي صدر عن دار أسامة بعمان 2003 وهي توفير مرجع ملائم ومناسب لطلبة الدراسات اللغوية في الجامعات. وفي هذا يقول في تقديمه " تغطي فصول هذا الكتاب رقعة واسعة، وقدرا وافيا، من مقررات اللغة العربية في الجامعات من أجل أن يكون جامعا شاملا في مادته العلمية، ومنهجيته، ومتوافقا ومتلائما مع مستويات الطلبة ".

ففي الفصل الأول يوضح المؤلف - رحمه الله - أن العرب قديما خلطوا بين النحو وعلم اللسان، وجعلوهما مترادفين. فحيثما وقع تعبير (نحو) فمعنى ذلك أنه جامعٌ لعلوم العربية بما فيها من علم بالألفاظ أو التراكيب أو الجمل وأشباه الجمل والصيغ الصرفية والإعراب ومشاكله، والبيان وأساليبه. وهذا يكاد يطغى على مصنفات المتقدمين ومنها كتاب سيبويه الذي نُسِب للنحو على ما فيه من فِصَل عن الأصوات، وعن المجاز والتوسع، وعن المسند والمسند إليه، وعن الدلالة متى تصح ومتى لا تصح. وهذا لا ينفي أنهم فرقوا بين تخصص وآخر. فإذا تذكرنا كتاب السيوطي "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" وجدناه يميز بين ما هو نحو، وما هو صرف، بين ما هو علم بمعاني الألفاظ، وما هو علم بالبلاغة والبيان. على أن هذا كله يجتمع ويتفاعل تحت عنوان موحد وهوعلوم العربية وأنواعها.

ولا ينفي المؤلف عبد الكريم، في الوقت نفسه، شيوع مصطلح "علم اللسان" لدى بعض المتقدمين، فقد استخدمه الفارابي(339هـ) في كتابه (إحصاء العلوم) قاصدا به علم العربية، واستخدمه ابن خلدون(808هـ) في مقدمته. اما القول بأن علم اللسان على وفق الاستخدام الحديث هو الذي يُعْنى بدراسة اللغة في ذاتها، ولذاتها – على رأي طيب الذكر سوسير- فهو جديد، وذو معنى مختلف يوضحه المؤلف باقتباساتٍ من عبد

الصبور شاهين(1929- 2010) ومحمود السعران(1914- 1970) ومحمود فهمي حجازي(1940- 2019) مذكّرا بفروع هذا العلم من صوتيات وصرف ونحو وعلم بالدلالة semantics .

ويمضي المرحوم في تتبع ما يقوله المتقدمون في هذه المباحث، فيعرض لنا في فِصْلة ما جاء لديهم عن الأصوات، وطبيعتها النطقية، والسمعية، وما لها من صفات، علاوة على ذكرهم تفاصيل جهاز النطق، وأعضائه وما يعرض للأصوات من تغيير نطقي كالادغام، والإجهار، والإطباق، على وفق الموقع في الكلمة. بادئا الفراهيدي175هـ وسيبويه180هـ، منتقلا لابن جني(392هـ) والمبرد285هـ والزمخشري(583هـ) السكاكي(626هـ) ومن الصوتيات إلى الصرف، متخطيا ما أحدثه ابن سينا(427هـ) من جديد في رسالته عن أسباب حدوث الحروف، وما قام بتصحيحه لأوهام اللغويين عن الحنجرة، والحلق، وعن الجهر والهمس، وعن الشدة والرخاوة. وهذا الفوات أخلَّ بالنسق الذي توخّاه الراحل، ولعله لم يطلع على الكتاب الذي حققه الطعّان، ونشره في زمن متأخر، فوقع فيما وقع فيه إبراهيم أنيس(1906- 1977).

ومن الصرف تنقل بنا للنحو. فبدأ بالخليل(175هـ) وتلاميذه، مشيرا لتنافس المدرستين البصرية والكوفية متوقفا لدى البغدادية وشيخها المبرد(285هـ)، عارضا بعض المؤلفات النحوية المتأخرة، وما غلب عليها من شروح ومن حواشٍ ومن تلخيص لأمّات الكتب. ولم يفته أن يعرض عرضا مفصلا لمحاولات اللغويين في القرن العشرين لتهذيب النحو، وتيسيره، بإعادة النظر فيه، لدى كل من إبراهيم مصطفى(1888- 1962) وأنيس فريحة(1903- 1993) وشوقي ضيف(1910- 2005) وعبد الرحمن أيوب(1919- 2013) وتمام حسان(1918- 2011). واختتم هذه الجولات بأخرى عن عناية القدماء بدلالات الألفاظ، وصنعة المعاجم التي عرفوا منها انواعا كمعاجم الموضوعات (الخصائص لابن سيدة) والمعاجم المجنسة، كالصحاح للجوهري(400هـ)، والتقاليب ككتاب العين. ومعاجم المصطلحات ككتاب الآمدي " المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين" ومعاجم المصطلحات ككتاب الرازي " الزينة في الكلمات الإسلامية " و "التعريفات " للشريف الجرجاني، وكتاب ابن البيطار عن ألفاظ الطب والصيدلة.

وكتاب علم اللسان العربي كتاب موسوعيٌ، أو شبه موسوعي، فهو لا يخلو من فصول عن علاقة اللغة بالمجتمع، وبالهوية، وبالثقافة، وبالحضارة وأصولها، وهل هي سامية أم حامية، وفي هذا لا بد من أن يلم بأنظار المستشرقين كولفنسون صاحب " تاريخ اللغات السامية " وغيره. وتطوُّرُ العربية من أقدم العصور إلى يوم الناس هذا، وما لها من طبائع لا تعرفها اللغات الأخرى، كالإعراب، ونظام الحركات القصيرة، وغير القصيرة، والتقسيم المقطعي، والخط، وشيوع الازدواجية قديما وفي الحديث؛ أي تنوُّع اللهجات فثمة لغة يتواصل بها المتكلمون في حياتهم اليومية، وأخرى للكتابة يعتمدونها لأغراض محددة. ومرجعيات اللغة لترجيح الصواب أو لمعرفة الأصيل من الدخيل، وهذه المرجعيات معروفة، لا تحتاج للتذكير بها، فالقرآن، والشعر، ما لم يكن مولدا محدثا، وأقوال العرب المشهورة؛ من أمثال سائرة، ووصايا وخطب مأثورة.

وعلى ما في هذا من ثراء، لم يكتف المؤلف، فأضاف فصولا عن العربية والتطور اللغوي، راصدا بعض مظاهر التطور في الأصوات. وهو تغيير يرجع لسببين اثنين؛ أولهما اللهجات المحلية. وثانيهما تأثر العربية باللغات

المجاورة. ففي الحقبة الاستعمارية تأثرت العربية صوتيا بالفرنسية والإنجليزية. وفي مرحلة سابقة تأثرت باللغة التركية. وفي مرحلة أسبق تأثرت بالفارسية. وهذا التأثير يتجلى في اللهجات، ولا يمسّ الفصحى. فإذا سمعت المصري يلفظ الجيم المعطشة وقفية كصوت (G) في كلمةٍ ما، فإن هذا لا يعني أنه عدل عن الحرف لآخر. وكذلك إذا سمعنا السوداني يلفظ القاف غيناً في ديمغراطية، فهذا لا يعني أنه عدل عن القاف لغيره. وهذه الظواهر من المبالغة أن نعدَّها تطورا، فقد كانت موجودة وما تزال لدى العرب في لهجاتهم القديمة.

ومن التطور الذي يقف لديه المؤلف ما يوصف بالتغيير الدلالي، فكلمة سيارة - مثلا - اطلقت قديما على القافلة، وهي الآن من باب المجاز تطلق على المركبة المعروفة. وكلمة الجامعة، في الأصل جامع: مسجد، أضيفت لها تاء تأنيث لتطلق على مؤسسة تعليمية كبرى فالجامع كان فيما مضى مكانا للتدريس. وهذا ينسحب على كلمات عدّة مثل كلية، ومختبر، وتشريح، وحاسوب.

وكتاب الدكتور عبد الكريم كتابٌ واسع المجال، بعيد مرامي التجوال، ونستطيع أن نعرف به بما يتطلب أضعاف هذا المقال. بيد أن الموقع المتاح لا يتسع لأكثر من هذا التذكير بفضائله، وفضائل كتابه، فقد عرفته في سنة حل فيها أستاذا غير متفرغ في قسم اللغة العربية في الجامعة الأردنية. فكان نعم الأستاذ، ونعم الصديق، اللطيف الرقيق. يجد المرءُ فيه رجلا شهما لا يفتأ يتذكر أصدقاءه، وزملاءه، فلا أذكر أنه حضر يوما لمحاضرته دون أن يمر بي، ويسلم سلام الأصدقاء، لا كما قال أبو الطيب رحمه الله

بأبي من وددته وافترقنا وقضى الله بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حولا ولما التقينا كان تسليمه عليَّ وداعا

بل كان تسليمه حميما يطول، ولا يخلو من حلو المسامرة، وطيّب المذاكرة.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 20 ديسمبر، كانون الأول 2025 .
*لم نعثر للأسف على تعريف به يطفئ الظمأ

عزالدين المناصرة

الشاعر الموسوم بالكنعاني

نعى الناعون أحد شعراء المقاومة الفلسطينيين وهو عز الدين المناصرة الذي ولد في 1946 ودرس في القاهرة، وفي صوفيا، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن. ودرَّس في بعض الجامعات العربية في الجزائر، وفي كلية التربية التابعة للأنوروا بعمان، وفي جامعة فيلادلفيا. وصدر له الكثير من الدواوين، والكتب التي تناول فيها قضايا الأدب المقارن، والنقد الثقافي، وقصيدة النثر، وحارس النص، والتراث الشعبي الفلسطيني، والفن التشكيلي. وكان قد عرف المناصرة منذ بداياته بما يطغى على شعره من بساطة في اللغة على مستوى اللفظة، والتركيب، مع العناية بالموسيقى، والإفادة من المواويل، والأغاني الشعبية، والحداء، وفنون الموسيقى، والغناء الشرقي، لاهيا بعناصر التركيب النحوي تقديمًا، وتأخيرًا، ففي هذا المثال:

يتغبّرُ ظُهرًا شجرُ التين

ومساءً تندلق العتمة فوقَ وسادَةِ تشرين

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

تركتُ الدارَ تنْعى مَنْ بناها

رأيت الحزنَ في صمْتِ الخرائبِ

يلعب الديكُ عليْها
ويصيح الشجرُ الملتفُّ في الليل الصموتْ

والتراكيبُ العاميّة تتوافر في شعره توافرًا لافتًا، فهو يصفُ أحد القادة الذين فرَّطوا بالوطن، وأكثروا من الخُطبِ ببَيْت يقول فيه " يا وَجْه المَصائب " وهو في العامية " يا وجه المَصايب ". والأكثر من هذا أنّ المناصرة يجمع تراكيب شبه عامية في نسق عروضي يذكرنا ببعض الأغاني الفولكلورية، حتى عنوان أحد دواوينه " يا عنب الخليل " قريب جدًا من:

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

فمثلُ هذا الأداء العروضيّ يُذكِّرنا بأغنية قريبة من هذا الوزن (أحبابنا ياعين .. ما هُمْ معانا) وفي قصيدة " قراءة أوليّة لطريق العين" نجده يُحاكي، سواءٌ من حيث التراكيب، أو الوزن، أغنية شعبية تعتمدُ تكرار الفعل (مرَّتْ) كثيرًا، وتذكُر المِرْوَد الذي تتكحَّلُ به النساء، مع العين:

مرَّتْ ما مَرّتْ.. مرَّتْ ما مَرَّتْ
مِرْوادُ الكُحْلِ في العينِ جرّتْ

ومن قبيل التأثر بالتركيب العامي وضع الصيغة الصرفية في موقع لا يتناسب مع دلالة البنية، فالفعل يستعجلُ دلالته في الفصحى: طلب التعْجيل، أما إذا أراد المتكلم أن يطلب من المخاطب التريُّثَ، والإبطاءَ، فإنّه بالفصحى يقال: لا تعْجلْ، ولا يقال لا تستَعْجل. أما في التراكيب العاميّة، فإنهم يستبدلون تعجَلُ من تستعجلُ، فلا يقولون مثلما قال الشاعر :

أبا هند فلا تعْجلْ علينا وأنظرنا نخبِّرْكَ اليقينا

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

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

ظلت تجْحَرني، تفترسُ ضلوعي،
تمْعَسُني بيْنَ يديْها،
تدهَسُني بصَهيل وهديلٍ فتّان

غير أنّ الوزن اضطره للرجوع لأسلوب الفصحى في الربط فأضافَ في واحدٍ من الأبيات " وتفتتني كالرمّان " فامتزج في هذا الشاهد ما ينم عن الخلط بين مستويين من الفصحى والعامية، هما: المستوى اللفظي الدلالي باستعمال تجْحَرُ، وهي النظر في نوع من القِحَة، وقلة الحياء، وهي من العامّي؛ وتمعَسُني وهي من العامّي، إلى جانب التركيب النحوي الذي ذكرناهُ. وإذا كانتْ العربية تضع الناسخ مثل كان، وصار، وأصْبح، وما شاكله، في مقدمة العبارة، وقبل الاسم، فإنّ العامية تنحو كثيرًا لما هو شائع من تقديم الاسْم على الناسخ، فيقال مثلا: الصغير صار كبيرًا، بدلا من صار الصغير كبيرًا. والمناصرة في " وداع لغرناطة " يُكرّرُ هذا التركيب العامي الذي لا ترفضُه الفصحى، ولا تأباه:

القبائلُ صارتْ تحتَ أقدامها
علفًا وبُذورْ
القبائلُ صارتْ فروعًا تقاتلُ أغْصانَها وَالجُذور

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

هبَط علينا كالحَرَقَة
لمّا راحَ يُغني
عنْ برْق خليليّ يلمَعُ في صَخَبِ الحاراتْ
قرْبَ رواقِ الشامْ

وهذا التركيبُ " لما راحَ " هو البديل العامي للقول عندما راحَ يغني، فالشاعر، بلا ريب، لصيق بالطريقة العامية في هذا، لا بما شذ من أقوال العرب، وقلّ اطراده. وهو في العربية شائع بدليل قول بشار بن برد(168هـ):

ولما تولَّى الحرّ واعتصر الثرى لظى الصيف من نجم توقد لاهبه

والتحذير بالعربية أسلوبٌ له قياسٌ معيَّنٌ، إما باستخدام اسم الفعل حَذارِ، أو الفعل احْذر، أو ما يعرف باسم ضمير النصب الظاهر(إيّاكَ) بشرط التكرار، ويجوزُ التحذيرُ بها من غير تكرار بشرْط أنْ يعطف عليها المُحذّرُ منْه، فيقالُ: إياك والتغيّب عن المحاضرة. أو: إياك والكذِبَ. وإذا لم تكرر إياك، ولا العاطف، يجبُ أن تذكر (منْ) قبل المُحذَّر منهُ، فيقال: إياك من الكذب، مثلا، أو أن يقع بعدها ما يجوز أنْ تقدر فيه منْ، نحو:

إياك أن تفعل كذا، أي: منْ فعْل كذا. والمناصرة في القصيدة "عاصفة هندية " لجأ لما يلجأ له عامة الناس من التحذير بإياك من غير تكرار، ولا بيان المَحذور منه بواو النَسْق، ولا بمِنْ، يقول في القصيدة المذكورة ما يأتي:

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

صفوة القول أنَّ شعر المناصرة، ولا سيما بواكيره ، فيه الكثير مما ينمُّ على البساطة، والعفوية، في اللغة، والاقتراب من العامي، والمتداول، على أكثر من مستوى، كالذي يتجلى في اختياراته للبنى القائمَة على التغيير، والاشتقاق، وهذا كلّه يؤثر تأثيرًا جليًا في المُسْتوى البلاغي، والأسْلوبيّ، الذي يُعد مُحصِّلة نهائية لتفاعل المُسْتويات المذكورة في لُغَةِ القصيدة.

ويُذكر أن المناصرة نشر ما بين 1968 و 2009 اثني عشر ديوانا كان الأول منها بعنوان يا عنب الخليل، والأخير بعنوان لا سقف للسماء(2009). ونشر بين عامي 1976 و 2007 سبعة كتب في النقد الأدبي، وفاز بعدد من الجوائز، منها جائزة الدولة التقديرية عن الشعر 1995 وجائزة القدس 2011.

---

*انظر الدستور الثقافي ع الجمعة، 9 نيسان – إبريل 2021

*للمزيد عنه انظر كتابنا حاضر الشعر وتحولات القصيدة، ط1، عمان، دار الآن، 2016 وانظر شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان، دارا لخليج، 2021.

عصمت منصور أسيرا

روائيا

صدور هذه الرواية في سلسلة أدب السجون (رام الله، وزارة الثقافة، 2011) للكاتب الأسير عصْمت منصور، مأثرة ينبغي الاعتراف بها، والتنويه إليها؛ فالعناية بأدب الأسرى شيء ينبغي ألا تمر به الأوساط الأدبية والنقدية مرور الكرام. فكاتب هذه الرواية الذي نشط في أحداث الانتفاضة الأولى التي بدأت في كانون الأول ديسمبر من العام 1987 وانتهى به الأمر نزيلا في سجن بئر السبع، وإلى محكومية لمدة22 عاما تنقل خلالها مرارا من السجن العادي إلى الزنزانة الانفرادية، حيث عبدالله سعيد الأسير – بطل الرواية- يعاني ظروفا إنسانية وشخصية ونفسية لا تطاق، وهي التي تتشكل منها وبها خيوط هذه الرواية، ونسيجها البسيط، والمتينُ في آن.

فعبدالله سعيد هو اسم الأسير المتخيَّل، الذي ألقي عليه القبض، أو وقع في الأسر بعد اختفائه لأسابيع لجأ فيها للكهوف والمغاور، وفي أثناء وجوده في السجن، وبعد تمرد أبداه الأسرى، وإضراب عن الطعام، وتفتيش ابتلع وريقة كانت تحتوي على بعض الأسماء، فتقرر عقابا له نقله من السجن(القسم) إلى هاتيك الزنزانة. تلك الزنزانة الحقيرة التي يصفها الراوي بالمظلمة ظلمة باهتة، لزجة، ملساء، تلف البصر بغشاوة قاتمة، ضيقة، حتى إن الأسير ليشعر بها تلتف حوله مثل نسيج من الحبال يزداد ضيقا كلما حاول الأسير المحتجز داخله التململ، أو الحركة. علاوة على خلوّها من الأثاث إلا من: " بُرْشٍ " وبطانية زرقاء باردة، ورطبة، تخدش ببرودتها بشرة الأسير على خشونتها التي أدمتها السياط.

وفوق ذلك ثمة كرة معلقة في السقف، تقطر منها قطرات ماء باردة، قطرة تلو الأخرى، في إيقاع رتيب، يحاصر الأسير فلا يترك له ما يعادل دقيقة واحدة من الإحساس بإنسانية الإنسان. فالعلاقة السليمة بالمكان ها هنا تختفي، وتحل مكانها علاقة سقيمة، وَمُضْجرة، كعلاقة الكائن الحيّ بقبره.

وعبد الله سعيد عرَف في السجن أسرى آخرين، منهم أبو شمس، الذي يقول عنه الآخرون إنه قد جُن. وهو في رأي الراوي الأسير – بطل هذه الرواية- أكبر الأسْرى عقلا. فهو دائم الثورة، والجلبة، والصخب. وكل ما يصدر عنه من أقوال، وعبارات، تشفي غليل الكثيرين، على الرغم من أنها تبدو خارجة عن السياق. وأبو سليم الحيفاوي أسير آخر. وصبري. وأبو صالح.. أسرى آخرون كلٌ منهم يمثل اتجاهًا، وأخطر هذه الاتجاهات ذلك الذي يمثله أبو شمس، فالخطر الوحيد على إسرائيل هو الجنون. إنها تغتال المجانين. وهذا ما يكرره أبو شمس- الأسير المثالي- في سجن بئر السبع. يقول معلقا على هذه الفكرة: " إسرائيل قائمة على فكرة

الردع. وإذا فقدت هذه المزيّة لن يهاب أحدٌ مواجهتها، وتسقط. وهذا لا يقوى عليه إلا المجانين منْ أمثالي " (ص20)

عبلة وعنترة

في الزنزانة يكتشفُ الأسير المرأة، وما يملأ عالمها من حبٍّ، وحنين. عبلة تتردد إلى السجن لزيارته من حين لآخر تارة، وتارة الأم التي تتوالى زياراتها على مدار السنوات السبع التي ظلت فيها على قيد الحياة منذ اعتقاله، لتكتشف في نهاية الأمر أن السجانين المجرمين استبدلوا حاجزا زجاجيا سميكا، وغير شفاف، بالشبك المعدني الذي كان قائمًا للفصل بين الأسير وزائريه. وعندما وقع بصرُها على ذلك الحاجز، واكتشفت أنها لا تستطيع رؤية ابنها الأسير، ولا تبادلَ للمشاعر بينهما عن طريق تلامس الأصابع، من خلال الشبك، ولا تبادله الحديث مباشرة إلا من خلال هاتف جرى تثبيته في الحاجز الزجاجي، فقدت لذلك كله ما كانت تحس به من تفاؤل، أو توقُّع، باحتمال تحريره، وفك أسره، وعودته إلى حضنها الدافئ، مثلما كان الحال قبلَ الاعتقال. على أنَّ الأسابيع القليلة التي مضت بعد ذلك حملت إليه خبراً مفجعًا، فقد نقلت إليه عبلة خبر وفاتها، فاعتقد لأول وهلة أن أمه قد توفيت من شدة تأثرها بغيابه. فقد كان على يقين من أن تلك الزيارة هي زيارتُها الأخيرة، فقد رأى في عينها ما يشي بأنه تعد نفسها لتلك اللحظة الفاجعة، حتى أخاه الكبير نقلت إليه عبلة نبأ وفاته هو الآخر، قبل رحيل الأم بوقتٍ غير قصير. فالأسيرُ الذي يواجه الظلمة اللزجة، والبرودة القارسة، والصقيع، وعري المكان، والجدران الصمّاء، والكوة التي لا تفتح إلا بمواعيد محددة، وببرنامج مسبق، والطعام الذي يوزعه جابر بطريقة لا تخلو من زراية (تصد النفس) كأن ذلك كله لا يكفي، فتعلقه بالآخرين خلف الجدران، وتوقعاته، تزيد من عذاباته أضعافًا إلى جانب العذاب الذي يلقاه على أيدي المحققين.

تواصل عبر الجدران

ومنْ سخريات القدر أنّ الأسير الذي يضيق بزنزانته حد الاختناق، ويمد ببصيرته، وبصره، إلى فضاءات بعيدة، حيث الأسرة، والأم، والحبيبة عبلة، مستحضرًا ما يستطيع من الذكريات، يسمع على نحو مفاجئ، ومباغت، دقًا وقرعًا قادمًا من الزنزانة المجاورة. تلك التي لا يفصلها عنه سوى حائط أصمّ، فيها سجينٌ آخر، لكن المفاجأة الأخرى هي أن هذا السجين إسرائيلي، يتكلم العبرية، وقد جرى اعتقاله على خلفية جنائيّة لا علاقة لها بالسياسة. ويتعارف عبد الله سعيد، وإيستك، على الرغم مما بينهما من عداوة. لكن الظروف تجبر كلا منهما على إرجاء تلك العداوة، أو تعليقها ولوْ لحين، ولا بأس أن يكلم كل منهما الآخر. لا سيما وأن حاجز اللغة جرى تجاوزه، لكوْن الأسير يعرف العبرية، ولغة الدقّ على الجدران هي الأخرى تتحول إلى قاموسٍ لغوي، فالدقة الواحدة لها معنى، والدقتان لهما معنىً آخر، والدقات الثلاث المتتابعة على وفق إيقاع معين لها معنىً ثالثٌ، وهكذا.. أما اللسان الذي تراءى لعبد الله سعيد أنه عضوٌ زائد لا وظيفة له في الزنازين، فقد جاء الوقت المناسب لاستعماله؛ مرة مع جابر موزّع الأطعمة، ومرة مع هذا السجين الجنائي.

ولا يقل عن سحر هذا الاكتشاف اكتشافٌ آخر أكثر سحرًا. فقد تبيَّن لعبدالله أن الأسرى الذين سبقوه، وترددوا على هذه الزنزانة، ملأوا جدرانها بأسمائهم، وبكتاباتهم المحفورة على سطوحها الخشنة. وراحَ يتقرى

بأناملهِ تلك الكتابات التي لا يستطيعُ رؤيتها بعينيه لشدَّة الظلمة، فهذا اسم أسير سابق هو طارق، وهذا اسم آخر: نمر، وتلك حروفٌ وكتاباتٌ يستطيع تهجئتها في العتمة اللزجة، فإذا ببعضها شعاراتٌ تدعو لسقوط إدارة السجن، وبعْضُها يحرض على المقاومة، ويشجع على الصمود، والحفاظ على الذات. وعندما أراد أن يكتب اسمه كغيره ممن مارسوا هذه الكتابة الغرافيتية graphitic لم يجدْ الوسيلة النافِعة، و أخيرًا عثر في مقبَضِ (السحّاب) المحيط بسرواله، ذلك المقبض النحاسيّ الأصفر، الرقيق، مثل شفرة، عثر فيه على تلك الأداة التي يستطيع بها أن يحفر اسمه، وأن يحفر تاريخ دخوله الزنزانة، وتاريخ خروجه الافتراضي. وقد كان فرحه عظيمًا، وسرورهُ كبيرًا، عندما تلمَّس برؤوس أصابعه تلك الأحرف، وهاتيك الكلمات، والأرقام، لقد صار تاريخه مقروءًا على صفحاتِ هذه الجدران، فيا لها من سعادةٍ حظي بها ذلك الأسيرُ التعِس!

عتمة النهار

ففي الزنازين لا يسْتطيع الأسير، وفقا لما يرويه البطل ها هنا، معرفة ما إذا كان الليل ليلا، أو النهارُ نهارًا. وما الوقت الذي يمر فيه، أو يأتي عليه. ولا يستطيع أنْ يعرف الزمن، ولا الساعة التي تشير إليها عقارب آلة ضبْط الوقت. يستطيع أن يسمع قعقعة المفاتيح في الأقفال، ونقرَ جابر أو السجان على الكوة، ونقر السجين الجنائي المجاور على الحائط، وصرير الأبواب الحديديّة حين تفتح، أو حين تتخابط معلنة انتهاءَ وقتِ الفَوْرَة. يستطيع أن يتبنأ باللحظة التي يدنو فيها مؤعد التحقيق. أو موعد إخراج الأسير مكبلا إلى الحمام لقضاء حاجته في دقائق معدودة لا تزيد، ولا تنقص. يستطيع أنْ يَسْمع، ويواصل الإصغاءَ لأسئلة المحقق، وهي تطرح عليه في غرفة التحقيق. كل ذلك يستطيعه، ويعتاده، بيد أنه لا يستطيع أن يشعر بإنسانيته، وهو نزيلُ تلك الزنزانة التي هي أكثر ضيقًا، ووحشة، من قبر. ومن المفارقات العجيبة أنْ يشعر الأسير بشعور من يعود للحياة بعد الموت كلَّما جرى نقله من الزنزانة إلى السِجْن، ويا لها من مفارقة !

إيقاع بطيء

رواية الأسير عصمتْ منصور رواية تصدُم القارئ، بما فيها من ألم، وبما تصوّرهُ من عذاباتٍ يتعرض لها الأسرى في سجون الاحتلال. ولأنَّ جهد الكاتب ينصبُّ فيها على هذا الجانب دون غيره من جوانب العمل الروائي، فقد جاء اندفاع الحوادث فيها اندفاعًا بطيئًا غير سريع، وغيرَ مكافئ لإيقاع الحياة خارج الزنازين. فالقارئ يكاد يحس بالراوي يراوح في مكانه، ويحفر عميقًا في طبقات اللحظة الزمنية ذاتها، كمن يحاول أن يمسك بلحظات الزمن الهاربة، أو يثبت قطرات المطر المتداعية من السماء. وذلك بالطبع غير ممكن في الحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة. لذا قد يشعر قارئ هذه الرواية بالمغالاة في سرده تفاصيل المشهد داخل الزنزانة، أو داخل نفسيّة الأسير، أو داخل القسم، والساحة التي ينطلق فيها الأسرى في (فورتهم) لبضْع دقائق. وقد يشعر بثقل التفاصيل في أثناء رَصْده لعلاقة الداخل بالخارج، أي علاقة الأسير بأولئك الذين يحبُّهم، ويتوق للقائهم، وراء جدران السجن الأصم.

يحاولُ عصمت منصور في روايته هذه الخروج على هذا الإيقاع البطيء، فيسترجعُ، معتمدًا تقنية إضاءة الماضي Flashback ، حكاية ميّ، ووالدها، والرجل المعروف بعمالته للاحتلال (أبو سيد) وما قام به

ناشطون، منهم عبدالله سعيد، من اختطاف للفتاة، لغاية وحيدة، هي معرفة علاقة تلك الأسرة بذلك العميل، وهي حكاية تضيفُ للرواية جوًا مشوّقا يُحْدِثُ في متواليات الرواية، وإيقاعها البطيء، الساكن، حركةً لا فتةً لا تخْلو من اندفاع.

ومهما يكنْ منْ أمر، فإنَّ من يقرأ هذه الرواية يجد في خطابها الإنْساني، والوَطني، والثوريّ، ما يصْرفُ الانتباه عما يعوزها من تقنياتٍ روائيّةٍ، وعما فيها من هفواتٍ لغوية من حين لآخر، وقد يعثر فيها على شهادةٍ غنيَةٍ بالدلالات غنىً يشيرُ لأساسيات يقومُ عليها أدبُ الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحْتلال الإسرائيلي.

---

*نشرت هذه الفصلة في صحيفة قاب قوسين الإلكترونية.

علي البتيري
شاعر القدس

بعد لوحات تحت المطر 1973 والمتوسط يحضن أولاده 1981 ولماذا رميتَ ورورد دمي 2002 وشبابيك أتعبها الانتظار 2004 وأغنيات عاشق المطر 2007 و للنخيل قمر واحدٌ 2007 صدر للشاعر علي البتيري (مواليد 1945) ديوان جديدٌ بعنوان " نهر لشجر العاشق" (الخليج للطباعة والنشر، عمان: 2021) وأوّل ما يُلاحظ 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 شُغل بكتابة القصص، والرواية، فقد صدرت له أعمال من هذا القبيل. منها مجموعة قصص بعنوان "عائد من الموت " ورواية بعنوان " أيامٌ ليست كالأيام ". أي أن البتيري الذي حافظ على شعرة معاوية مع القريض، وربّة الشعر، آثر، بل أصيب بعدوى التنقُّل من الشعر لغيره، كبعض الشعراء الذين هجروا الشعر إلى النثر القصصي، والروائي، فخسروا - للأسف - الاثنين.

على أنَّ ديوانه هذا لا يمثل أي علامةٍ فارقة، أو مرحلة ثانية متميزة في شعره، فتجعل منه شعرًا مختلفًا مباينًا لذلك الذي قرأناه في دواوينه المذكورة التي صدرت تباعا بين عامي 1973 و2007 لذا نستطيع وصفَ هذا الديوان بالتطوير التراكمي لشعره، ففي " العملاق الهائل " قصيدة عن الحرب الضروس التي تفتك بالآلاف إنْ لم يكن بالملايين، وقد استوحى القصيدة، أو لنقل مضمونها، بكلمة أدق، من لوحة للفنان الإسباني (غويا) الذي شُغل في رسومه بموضوع الحرب. ومن أعماله الخالدة في هذا السياق لوحةٌ بعنوان (العملاق الهائل) وإلى هذا يشير البتيري قائلا:

دعْ يا غويا صمْت الألوان
يتحدث عن أنهار دمٍ يجري
ويشيرُ إلى الأطفال
فوق ضفاف الأنهار
يرمون العملاق الهائلَ
بالوردِ فيرميهم 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، فالعمالقة الهائلون يخيمون على ليل البلاد، والعباد:

حدثينا يا ليالي الأمْر والخمر حديثا دمويًا

عن أناسٍ غرباء
عن رياح فاجرات
تنهش الحقلَ وتغتالُ خوابي الفقراء

فبإشارة خفية، وإيحاءٍ غير مباشر، أحالنا لحكاية الشاعر امرئ القيس الكندي، صاحب المعلقة المشهورة (قفا نبك) وعبارته المعروفة (اليومَ خمرٌ وغدا أمْر) توقظ في النص ما يوقظه العملاق الهائل في لوحة (غويا) من إيحاءاتٍ وظلال، فهي حرب ثاراتٍ، واعتداءاتٌ، ونضالاتٌ في غياهب السجون والمعتقلات، وصراعاتٌ تظهر على صفحاتها صوَر شمشون، ودليلة، وهدم المعبد على رؤوس من فيه: دير ياسين، قبية، كفر قاسم، أريحا، وغيرها.. مما دوّن في السجِلّ 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 شرْب الدم المختوم في كل المواسم
وأعيدي سجدة الموت الحزين
لنجوم سطعتْ في كُفْر قاسم

واللافتُ أنّ إشارة البتّيري 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 " يكرّر حكاية الفلسطيني الموجوع بالخذلان، لأن اشقاءَه العُربان، وإخوته في الأدْيان، تخلوا عنْهُ، وتقاعسوا، في غدْرَةٍ 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 التآمر، وموقف إخوة يوسف، الذين ألقوا أخاهم في الجبِّ، وجاءوا أباهم بدم كاذبٍ على القميص، زاعمين أن الذئب هو الذي أكله:

تركوني لعذابي
ألقوا بي في الجبّ
وعادوا لأبي بدمٍ أحمرَ فوق ثيابي

ويبدو أنَّ البتيري يخشى ألا يتفاعلَ القارئُ بهذه الإشارة، ظنًا منه أنها غير كافية لإثارة ما يريد إثارته لدى المتلقي، فاستطرد ليذكر بعض التفاصيل التي وردت في سوة يوسف، كالحبل 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 شيئا يُشْبهُ النثر، كقوله في ما يأتي(ولعلمك، أعترف الآن، ولا أنكرُ أني لم أتقن في هذا البرد الصحراوي حراسة عينيك) فهذه عباراتٌ من النثر الخالص؛ إذْ لا تختلف عنه إلا بوجود الوزن الذي يكاد لا يُلحظ. ونجد مثل هذه الإشارة يتكرّر في قصيدة " عرسٌ يحضرهُ القيصر ". إذ يُبْدي الشاعر سخريته اللاذعة من الشعراء

الذين ينظمون الشعر، ويملأون الدواوين، في مديح السلاطين، متخذًا من الشاعر الغسَّاني، ومدحه قيصر الروم، نموذجًا للإسفاف الذي يبلغه بعض الشعراء للأسف:

يدخلُ غسّاني
بقصيدته العصماء
تعمَّد أن يتأخَّر
لتثيرَ المجلسَ طلعتُه
ويدين مناذرةً
علفوا من قمح خوابيهم خيل الفرْس
ويصوِّر أجراسًا
عن حب القيصر للقدس.

بهذا نجده يصلُ الحاضر بالماضي، ماضي المناذرة وموالاتهم للفرس، وماضي الغساسنة وموالاتهم للروم، والحاضر بما يحتمله من المتخاذلين المتشدِّقين بفرْط محبّتهم للقدس، وهم الضالعون بمؤامراتهم الرامية لتهويدها، والتطبيع مع المحتلّ الفاشي، وتشجيع الاستيطان، تشجيعًا يبْلغُ ببعضهم أن يمول المتطرفين الذين يخططون لهدم المسجد الأقصى، وقبة الصخرة. وتلك الصور من الماضي يوظفها البتيري ويُسْقطها على الحاضر. فأعرابُنا 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 الأعداءُ لا ينفكّون يبحثون عن الأسباب لإضرام الحروب، والاقْتِتال، فيما تواصل فلسطين بكاءَها، لا حزناً على شعبها فحسب، بل حزنا على المتحاربين الذين تركوا الأعداء، وتشاغلوا ببعض، مُسْتمتعين بما يُسمى الاقتتال الداخلي:

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

ولا يُعرف ما الذي اضطرَّ الشاعر لإقحام الجار والمجرور " في الليل " في البيت الثاني، إذ المنطق يقول: إنها تبكي في النهار عليهم، مثلما تبكي في الليل، وهذا الجار والمجرور جرّ الشاعر من شَعْره ليقول ما يريده، وما لا يريده، وفلسطين – مع ذلك- تعتصمُ بالصبر، والجَلَد، 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 حقَّقه؟ وهل هو سلامٌ فعلا، أم أنه استسلامٌ بالمعنى الحقيقي؟ فالأرض يَقْضم الاحتلالُ ما تبقّى منها، والاستيطان يتَّسع اتساعًا غير معقول، ولا مقبول. والمستوطنون يتكاثرون تكاثر الفِطر. والشعارات الرنانة التي تنطلق من أبواق سلطة رام الله – سلطة أوسلو- لغوٌ فارغ، وضربٌ فاضحٌ من الفساد، والخداع، فيما التنسيق الأمني،

والتفاوُض العبثي، يحيلان هذه السلطة إلى نوع من الاحتلال بالوكالة، احتلال يضفي الشرعية على الوجود الإسرائيلي في فلسطين:

ماذا جنينا
من سلام باردٍ
غيرالجليد ولعنة استيطانْ
أرضٌ تضيعُ
بفعل لغْوٍ فارغٍ
والغاصِبُ المحتلُّ حلّ مكاني.

ولا يفتأ البتيري يعود بنا إلى الماضي؛ فهو سندبادُ فلسطين، الذي دوّخ البرَّ والبحر في أسفاره، ولم تهزمه الغربة، ولا المنافي، ولا ابتلعته الصحراء قطعاً، ولا الفيافي، وعلى العكس؛ يتراءى لنا، وهو يُعدُّ سفينة كسفينة نوح، لتستوي على الجوديّ، وينْجو، فلا يكون مصيرهُ كمصير ذلك الابن الذي لم يُصْغ لأبيه، فكان مع الكافرين المُغرقين:

أعرف كيف يكون اتجاهي
إلى جنَّة الروح في الأرض
أعرفَ كيف أعدُّ سفينة نوح فلسْطين
ويدُ الله معي

ومن الفُلْك، والطوفان، إلى فروسيَّة عنترة العبسي، الذي قرّر بَغْتة، في لحظة صدق، أن يعتذر عن بلائه في حروب عبْس وذبيان بعد أزيد من خمسة عشر قرنًا. ففي تلك الحرب- أو الحروب بكلمة أدق - سالتْ دماءٌ وأريقت، ما كان لها أن تراق، وقطِّعت رؤوس كثيرة ما كان لها أنْ تقطَّع، وفي هذا الاعتذار المتأخر يشير عنترة لحاضرنا الممزق، ولحروبنا المستعرة، بعضنا ضد بعضنا الآخر في معارك قبَلية، ومنازلات طائفية، اندلعت، وتندلع منذ سنواتٍ، وما تزال رحاها تطحنُ الكثير، فلا تكتفى لا ببَكْر 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 دمٌ لذوي القربى فيها
وليعقلْ كلٌ منا
في باب عروبتنا الخلفي
حصانَهْ.

هذه دعوةٌ صادقةٌ، مباشرة، تكادُ في صراحتها اللفظية تتجاوز الشعر المنظوم للخُطَب المنثورة، لولا أنّ الدعوة جاءت من عنترة على هيئة الاعتذار من فارس بني عبس. وفي أخرى يستمد الشاعر من قيس ابن الملوح مادة قصيدته التي يُحذّرُ فيها من الإصغاء لما يقال عن السلام، والقبول بالأمر الواقع، جاعلا في مُعادلةٍ رمزية من فلسطين (ليلى) ومن المخاطَب، وهو بالطبع مجنونُ بني عامر، الفلسطيني غير المخدوع بدعاية الموقّعين على اتفاقية أوسلو 1993:

يا قيسُ حذار من السقطة في
ذاكرة العشق المعطوبة
وتشبَّثْ في ظلماتِ اللاوعي
بِبَسْمةِ ليْلاكَ المحبوبهْ

وانطباعُنا عن استخدام الشاعر لكلمة تَشبَّث، واللاوعي، والذاكرة المَعْطوبة، أنها كلماتٌ لا يَحْسُن استخدامها في الشعر. وهذا الانطباع قد يقودنا لسجالٍ مطوّل عن كلمات تحسُن في الشعر وأخرى لا تحسن. وهذا موضوع لا مُتَّسع له في هذا المَوْضع. ومع تنبيهنا في مطلع هذا الفصل على الامتداد التراكمي في هذا الديوان، تجدر الإشارة لظاهرة جديدة فيه، وفي شعر البتيري بصفة عامه، وهي ظاهرة المَشهد (السينوغرافي) في قصيدة واحدة[1] هي قصيدة " المايسترو ". إذ نجد فيها حوارًا بين قاضٍ، ومستوطن، وفلسطيني، هو المتَّهم الافتراضي. وفي هذا الحوار ما يشبه المشهد الدرامي الذي يتضمَّن صورةً ومُخرجًا ومصورًا يلتقط الصورة، يقول مايسترو الألحان في قاعة المحكمة :

الحق مع المستوطن
في استيطان أراضي الغير
وله أن يتقدم فيه الشر
على الخير
وإذا لم يُذْعن أهلُ الأرض
فله أن يقتلَ ويطاردَ أصحاب الحقّ
ولا ضَيْر

وشيءٌ آخر يُلاحظه الدراس لشعر البتيري في هذا الديوان، وهو وفرة القصائد التي يلتزم فيها بوحدة البحر، والقافية، والبيْت، بدلا من وحدة التفعيلية، وتنوُّع القوافي. فكأنه يحقق نبوءة نازك الملائكة التي زعمت في مقدمة أحد الدواوين(شجرة القمر: 1968) أنّ مستقبل الشعر العربي يؤكد عودته للنظم على بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) والتخلي عن التفعيلة الواحدة، وعن الشعْر الذي سمته حرًا. فقد رجح في هذا الديوان عددُ القصائد التي يسميها بعضهم عمودية (وهي تسمية خاطئة بالطبع) على تلك التي تتّسم بالتحرر من عروض الخليل. ويجد القارئ في هذه القصائد متانة، وجزالة، لا يجدها إلا في شِعْر الفُحول، وهذا واضح في قصيدته (حنين إلى السلط) كما هو في غيرها:

بأيّ عذر أنا قد جئتُ أعتذرُ
وقد نأى بيَ عنكِ الهمُّ والسفرُ
وما سعيتُ إلى هجْرٍ يغيّبني
عن ناظريْكِ، ولكن شاءه القدرُ
مرت عقودٌ ولم يرجع لروضته
عُصْفور قلبي فلا شدوٌ ولا وَترُ

صفوةُ القوْل، وزُبْدة الحديث، هي أنَّ الشاعر في " نهرٌ لشجر العاشِق " أضافَ إلى تجاربه التي تناولناها سابقا [2] تجربةً تراكميّة جديدةً تؤكد عزمه، بل إصرارهُ، على العودة لأبي الفنون الأدبية بعد أن استأثر به شعر الأطفال، وأدبُهم، تارةً، والنثرُ القصصي، والروائي، تارةً أخرى. وليهنأ الشعر بهذه العودة، وذيّاك الرجوع.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي 2022/2/4

1. تتجلى قصيدة السينوغرافيا في ديوان " الناس في ليلهم " للشاعر مريد 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

على الخليلي

من حرارة الفرن إلى وهج الإبداع

قبل وفاته بنحو خمسة عشر عاما أي في العام 1998 نشر علي الخليلي(1943- 2013) الجزء الأول من سيرته الذاتية الموسومة بعنوان بيت النار، على أمل أن ينشر ما تبقى منها لاحقا بيد أن أجله حان قبل أن يفي بوعده. واللافت أن الخليلي أطلق على سيرته عنوان "بيت النار" وهذا غريب، إذ لا بد أن يتساءل القارئ ما الذي دفع به دفعا لاختيار هذا العنوان الذي لا صلة له أساسا باليوميات والمذكرات والسير إن كانت ذاتية أو غير ذاتية؟ وبمناسبة مرور الذكرى الثامنة لرحيل الشاعر الخليلي لا بد من التذكير بأنه في صباه عمل معاونا ومساعدا لأبيه الذي كان يدير مخبزا (فرنا) في حارة الياسمينة في نابلس، وهي الحارة العتيقة القديمة جدا المعروفة بمبانيها ذات الأدراج المعتمة، والأزقة الضيقة، التي طالما ضل فيها جنود الاحتلال الإسرائيلي غير المعتادين على حواري معتمة كهذه.

والسيرة من بدايتها تنوّهُ إلى هذا العمل المرهق المضني لفتى في عمر الورود، وذلك لأن الحاجة الماسة تجعل من الفتية في مثل هذه الطبقة مساعدين لآبائهم في أعمالهم، وهذا يجري طواعية من غير إكراه. يقول المؤلف: على الرغم من أن هذا الجزء من سيرتي يبدأ من العام 1943 وهو عام ميلادي، إلا أن البداية الحقة كانت في العام 1962 وهو العام الذي تقرر فيه أن يغادر إلى بيروت للدراسة.

واجه علي الخليلي في سيرته الذاتية بضع مشكلات، وأولاها مسألة اللهجة المحكية لأن بعض المشاهد، والمرويات، لا يمكن أن تروى باللغة الفصيحة، إذ ستفقد في هذه الحال ما تمتاز به من حلاوة، ومن رونق، فهل يروي بلهجة نابلس، ثم يقوم بتفسير ذلك في الهوامش؟ وهذه معضلة أخرى تزيد من أعباء الكاتب.

ويروي الخليلي في هذه السيرة حكايته المطولة مع السفر، فهو في السعودية تارة، وفي ليبيا تارة، وفي بيروت تارة، ثم في رام الله أخيرًا. وفي هذه الأسفار، على ما حققه خلالها من اطلاع وثقافة عربية عن قرب، إلا أن ذلك كانت له بعض السلبيات؛ فقد أضاع خلال هذه التنقلات المزيد من أشعاره، ومن قصصة القصيرة، وكتاباته عن الأدب الفلسطيني شعره ونثره. ولم تستقر أوضاع هذه الكتابات من حيث الحفظُ، والتوثيق، إلا بعد أن عاد للضفة، واستقر بنابلس استقرارا نهائيًا في العام 1977.

ومع ذلك يذكر لنا الخليلي بيتين فقط من قصيدته الأولى، وهما:

فلسطين يا درة الشرق

لا بد يوما إليك نعود

وربما كان الشطر الثاني "لا بد يوما نعود إليكِ". وتجود عليه ذاكرته بواحدة أخرى ربما كانت الثانية، ولو أنه غير موقن من هذا، تقول تلك القصيدة التي عنوانها إلى فتاة لاجئة:

ومدت يديها
وفي مقلتيها ابتهال
يلوح عليه نداء الرغيف

والشيء الملاحظ أنَّ الشاعر الذي قضى صباه عاملا في مخبز ألحت عليه صورة الرغيف، فنسب لمقلتي تلك اللاجئة توقها الجارف للحصول عليه، تعبيرًا عما تعانية من جوع، وفيها يقول أيضا:

أتبكين؟ لا يا فتاة العرب
ففيك التهب
إباءٌ ولوع!

وكتاب" بيت النار" علاوة على كونه سيرة ذاتية للشاعر، فهو، مع ذلك، كتاب ينطوي على كثير من المشاهد التي تؤرخ للحياة الثقافية والشعبية والفنية في أقدم مدن فلسطين تاريخيا، وأعرقها حضارةً. ويُذكر أن الشاعر ولد في حارة الياسمينة بمدينة نابلس عام 1943 وتعلم في مدارسها حتى الثانوية إذ انتقل عام 1962 إلى بيروت لإكمال تعليمه الجامعي، وحصل على الإجازة من كلية التجارة في جامعة بيروت العربية1966. وبعد عودته عمل في حقل التعليم، ثم انتقل للعمل في المملكة العربية السعودية حتى 1969 ثم ليبيا، لكنه لم يلبث أن عاد إلى فلسطين 1977 ليعمل في جريدة الفجر المقدسيّة، وأنشأ "الفجر الأدبي" وعمل رئيسا لتحريره، ثم رئيساً لتحرير الجريـــدة. وساهم فـي تأسيس الاتحاد الفلسطيني للكتاب والأدباء ونقابة الصحفيين الفلسطينيين. وتوفي في2 –10-2013.

يذكر أنَّ الخليلي - علي فتح الله - فتح عينيه على نكبة شعبه عام1948 ، وفي أثناء دراسته في بيروت بدأ يكتشف عالماً أدبياً وشعرياً مغايراً للسائد في الضفة الغربية والأردن، مما فتح عينيه على تجارب لم تكن معروفة تماماً في موطنه، فتشكّل وعيه الثقافي في تقاطع تيارات التحديث الشعري العربي في ستينات القرن الماضي وسبعيناته. ونضج وعيه السياسي والثقافي كذلك في إطار حركة المقاومة الفلسطينية خلال المرحلة نفسها، مما جعل توجهاته وخياراته الثقافية تصطفي إلى التعبير الشعري، وكذلك النثري، الذي يحتضن الوعي المُفارق، والمُقاوم، والحداثيّ الذي كان جزءاً من الحالة الثقافية التي احتضنتها العاصمة اللبنانية بيروت.

ومع قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية1993 شغل علي الخليلي منصب وكيل مساعد وزارة الثقافة الفلسطينية حتى عام 2005 ثم تقاعد وتفرغ للكتابة والتأليف.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 20 تشرين أول- أكتوبر 2021

علي فودة
الشاعر في بواكيره

لا جدال في أن الشهيد علي فودة(1946- 1982) عندما أصدر مجموعته الشعرية الأولى وهي بعنوان "فلسطيني كحد السيف" قد استفاد من الموجة العارمة التي أغرقت الفضاء الشعري بقصائد المقاومة، وبشعر المقاومة، وبنقد المقاومة، وبالنضال بالسلاح وبالكلمة، وجاء العنوان المذكور علامة بارزة، ودليلا ساطعا على اختياره هذا الطريق، وانضمامه لهذه المسيرة. ولم يكن التغني بهوية الشاعر ، سواء في فلسطين الوطن، أو في فلسطين المنفى، مما تسمح به الظروف السياسية أو المزاج السائد قبلا، ومع هذا نجده جريا على ما تومئ إليه قصائد عاشق من فلسطين لمحمود درويش يتلذذ بإعلان الهوية، متمتعا بتكراره كلمة فلسطيني:

أقول لكم
بأني مثل جدي
مثل زيتوني
فلسطيني
على مر الدهور أنا فلسطيني
فلا شرق ولا غربٌ
ولا الأيام تشفيني
إذا ما الكرب عشش في شرايبني(ص7)

وسؤال الهوية يغري الشاعر فودة بتذكار التفاصيل الصغيرة في الحياة الريفية بقريته قنير* فلا يفتأ يكرر اسم شجرة الزيتون، والحكايات الشعبية التي ترددها النساء عن أدهم وحبيبته ناعسة، وعن المطر والمواسم والمخاتير والقهوة والهيل والمحراث والبيدر والحارة والياسمين والنعناع وغير ذلك من مفردات تنم على الارتباط بالأرض التي اقتلع منها أبوه وأقاربه وألقي بهم في مخيمات اللجوء والتشرد. وإمعانا في ذلك نجده يخصص في قصائده مساحة كبيرة وواسعة للشعر الشعبي الفلسطيني، مقتبسا من هذا الموروث ما يورده في ثنايا القصيدة بمناسبة تلقي ضوءا على اعتزازه بهويته:

بارودته بيد الدلّال أريتها
لا عاش قلبي ليش ما اشتريتها
بارودته لقطت صدى ع ترابها
لقطت صدى واستوحشت لاصحابها(ص11)

وسؤال الهوية هذا هو الذي يدفع به دفعا لالتماس وسائل تعبير جديدة ربما كانت متداولة لدى شعراء الأرض المحتلة حينئذ. من أمثال توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش. ومن هذه الوسائل التعبيرية وفرة التركيز على الأرض، والانتماء إليها، وتشبيهها بالحبيبة، أوالعكس تشبيه الحبيبة بها. وهو تشبيه يوهم القارئ - غالبا - بأن الشاعر يتحدث عن المرأة، فيلقي إليه في نهاية القصيدة بما يخالف هذا التوقع:

اغضبي ثم أغضبي
لا ترحميني
فأنا عبد لعينيك(الحيارى)
أنت حبي
أنت ديني
قبليني واغضبي
ثم العنيني والعنيني كي أقاتل
وأقاتل
ولكي يسرح طفلي بين زيتوني وتيني (ص24)

ولا شك في أن البيتين الأخيرين يؤكدان أن الشاعر فودة لا يخاطب في قصيدته هذه سوى الحبيبة فلسطين، متخذا من الكلمات النزارية – إذا جاز التعبير- وسيلة لإيهام القارئ بأنه يتغزل بامرأة. مع أن هذه الطريقة المتكررة في شعره تكرارا تشي – صراحة – بتأثره اللافت بشعر محمود درويش ، ومع وجود عبارات صريحة، وواضحة، تؤكد هذا التأثر كقوله :" يبذر حبة ليجني ألف سنبلة" الذي يذكرنا بقول محمود درويش:

وحبوب سنبلة تموت ستملأ الوادي سنابل

وقوله" زين الشباب انا" في قصيدة "حبيب التراب" تذكرنا بما يقوله محمود درويش:

خذوا حذرًا
من البرق الذي صكته أغنيتي
على الصوان
أنا زين الشبابِ
وفارس الفرسان

وغلبة الأثر الذي تركته قصيدة درويش الموسومة بعنوان " سجل انا عربي " على قصيدة فودة " فلسطين أمي" أوضح من أن تخفى على قارئ، فعوضا عن قول درويش " أنا من قرية عزلاء منسية" يقول فودة" أنا من قرية لا تعرف الغرباء". (ص36-37) وبدلا من قول درويش برأس الصفحة الأولى يقول على فودة " برأس الحربة الأولى "وعوضا عن قول درويش "على رأسي عقال فوق كوفية" يقول شاعرنا " وسروالا وكوفية ". ويعنون إحدى قصائده بعنوان غدًا يزهر الدم وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصيدة درويش "أزهار الدم ". وهي

قصيدة معروفة مشهورة من ديوانه "آخر الليل" وفيها تأثر درويش بلوركا صاحب المسرحية المعروفة بعنوان "عرس الدم".

على أن هذا الأثر يغيب في قصائد كثيرة أخرى. مما ينبئ عن أصالة شعرية ناشئة مبكرا آتت ثمارها فيما بعد. ومصداق ذلك قصيدته (لا بد) التي يتخيل المتكلم نفسه فيها دون كيشوت يشق الغيوم ويطوي الكواكب والأفلاك قادما من أجل من يحب، وهو ها هنا يعني وطنه الأم فلسطين:

كبرق السماء كلمح البصر
أشق الغيوم وأطوي القمر
وآتي مع الشمس والريح والشُهْبِ
مع الفجر والشوق والسحب
سآتي سفينة حبي ستحملني
وتحمل أسوار شعبي
وحلو صفاتي
فآتي
سآتي بليلة قدر أجيءُ
فعزم البراكين يزهر فيّ
ولحن العواصف لا بد آتِ (ص29)

فالفارس الذي يشبه أبطال الأساطير لا بد آت لينقذ حبيبته من الأسر، ويخلصها من الاحتلال، ويردفها خلفه على صهوة جواد أبيض، والطبيعة كلها من غيم، ومن قمر، ومن شموس، ورياح، وشهب، وسحب، وبحار، وبراكين، يوظفها الشاعر في قصيدته هذه توظيفا يضفي الطابع العجائبي الخارق على هذا الفارس. والشاعر لا يفتأ يبحث عن أصالة خاصة به فيتجه للأساطير، متخذا من كليوبطرة ومن سندباد رموزا توحي بالهوية تارة، وتارة بالحنين لمسقط الرأس، ولهواجس العودة:

وعاد ذات يوم سندباد
وبين راحتيه
ربيع شمس
حفنة من النجوم
وقلب ليث كان يوما للجبال
وحين عاد
رأي بعينيها غزالات القطيع
فعاد من جديد
عاد إلى المحال(ص17)

وقاد الشاعرَ حرصُه على أصالته الشعرية، وهويته الفلسطينية، إلى البساطة في اللغة، سواء على صعيد المفردة أو التركيب أو الصورة، مقتربا من لغة الحديث اليومي اقترابا كبيرًا، لاسيما في القصائد ذات الأجواء الشعبية، التي يصف فيها ما تلاقيه الشخوص من مكابدة، ومعاناةٍ، في سبيل الخبز:

حينما مر القمر
فوق أبراج المدينة
كان يا أمي مدوّر
كالرغيف
كان شهيا
آه كم حدّقتُ في ذاك الرغيف
أه كم حدق فيا
وتسوَّلت مع الأيام شيا
علني أنهض حيا
من قطارات الأسى
وسموم البرد والجوع وأشواك الرصيف
لكنني عدت مكلومًا وقلبي في يديا
وعلى الكفين قد حط النزيف (ص34)

فكلمات مثل القمر والمدور والرغيف والشهي وحدق فيّ، وحدقت في الرغيف، وتسولتُ، وحط النزيف من العبارات التي تتكرر في أحاديثنا اليومية، وزيادة على هذا جاءت طريقته في بناء الجملة قريبة جدا من بنائها في اللهجات العامية. وهذا شيء لافت في قصيدته عودة سندباد، إذ يستحضر عن طريق الكلمات، والتراكيب، ذكريات الحياة اليومية في القرية، وما تمتاز به من بساطة وفقر:

وكسرة خبز
مغمسة بدمع الأرض
ترى هل تذكرين أميمتي
صحب العفاريت الصغيرة
وكوب الشاي للأطفال في عز الظهيرة
أما زالوا عفاريت يحبون الحكايا
في الشتا حول المواقد
وجدتنا أمازالت
تحدثهم عن الأشباح والغولة(ص97)

نزعته الشبقية

شوهدت مع علي فودة ذات يوم ترجمة لديوان (أزهار الشر) لبودلير الشاعر الفرنسي المعروف، فسئل يومئذ عن الديوان فأجاب بمثل ما أجاب به أبو تمام عندما سئل عن ديواني بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، فقال: هما اللات والعزى وأنا أعبدهما. واللحق إن درجة ولوع الشاعر فودة بشعر بودلير لا تصل الحد الذي يشبه به العبادة، لكنه تأثر بقصائد ذلك الشاعر تأثرا واضحا، ولا سيما في موقف الشعري من المرأة. لذا لا نستهجن أن يعنون ديوانه الثاني بعنوان " قصائد من عيون امرأة". بعد أن اختار لديوانه الأول عنوان" فلسطيني كحد السيف". فكل من العنوان الأول والثاني يضعنا على طرف من طرفي نقيض. وهذا النقيض لا ينبع من من التخلي عن سؤال الهوية إلى سؤال الذات، أو الوجدان. وإنما ينبع من روح العدمية، والعبث، التي طغت على قصائده هذه. إذ يحار المرءُ إن كان الشاعر فودة صاحب الديوان الأول هو نفسه صاحب قصائد من عيون امرأة:

رأيت نهديك يطلان علي
من تحت القميص
يرتعشان
ويبكيان للنجوم
وكان خلفنا القمر
يرقب في ضجر
فراشة تضحك ساخرة
من شاعر مجنون
يحب عاهرة (ص 84)

وهذا الحبّ الذي يصفه الشاعر بالشرير، لا يخلو من إشراقات، مصدرها الإحساس العميق بالألم، وبالخيبة التي تشبه انفراط عقد ، أو السير في الدروب دون قدرة على الرؤية، فكأن الشاعر وحبيبته ضريران يخبطان في تيه الحياة خبط عشواء، وهذا لا يعني أن الشائعات لا تلاحقهما، ولا تصف حبهما بأنه شرٌ كله:

لكن حبل حبنا المجدول بالآهات والدموع
حبل حبنا المرير
قد انقطع
مثل قلادة من الودع
لأننا كنا ضريرينِ
وكان حبنا ضرير(ص 112)

ولا باس في أن يخالط هذه الرؤية الشبقية لدى الشاعر بعض الالتفات إلى البكاء، والدمع السخين، والشقاء، وربما جاءت الثمرة اليابسة ليرمز بها إلى جنين ولد سفاحا، فالتركيز عليها باستمرار، وتكرار الإشارة لها في غير قصيدة، من العلامات التي تنم على تأثره ببودلير وبأزهاره:

ومر عام
وجاء ابننا الحرام
لكنه جاء إلى الوجود دون أهل(ص122)

وعلى نهج الشاعر الرجيم بودلير يكثر علي فودة من تقريع الأصدقاء، وتوبيخ الرفاق، لأنهم خدعوه، أو خانوه، وربما أكلوا لحمه في غيابه عنهم، واتشحت قصائده في هذا الديوان بمشاعر الخذلان، والإحساس بالاغتراب، وسط مجموعة كبيرة من الرموز التي تمثل الغدر في نظره:

أيتركني الأحبة هكذا
أذوي صباح مساء
أيحيا هكذا الشعراء في بلدي؟
أيحيا هكذا الشعراء
بدون زمن
بدون صحاب
بدون وطن
أيحيا هكذا الشعراء؟ (ص126)

ويتكرر هذا الشعور بالوحدة، والخيبة، في قصيدة أخرى أهداها إلى شلة تعرفني، وأعرفها. فقد كان سيء الظن بالكثيرين، قليل الثقة بمحبتهم له، أو حتى بصدقهم في التعامل معه، فهو بلغة صريحة مباشرة لا مواربة فيها يخاطب أصدقاءه قائلا:

لست من رواد مقهاكم أنا
فاعتقوني
لا تلوكوا لحمي الأخضر لا
لا تغوصوا في جراحي وشجوني
لست منكم أصدقائي
فدعوني
واغفروا لي أصدقائي
اغفروا لي بعض ذنبي وجنوني(ص 135)

والغريب الذي يدهش له المرء أن الشاعر يعيش تجربتين في أقل من سنوات ثلاث أي بين عامي 1969 و 1971 يكثر فيها من التقلب، والدوران حول النفس، والتمركز تارة في سؤال الهوية، وتارة في سؤال الذات، ليفجأنا بأن القصيدة لديه تمثل انفتاحا مرة، وانغلاقا مرة، فهو في قصيدة " الشيء" يتوقع موته القريب:

وكنت طائرا مغردا
أسرح في المدى
لكنني الآن كما الشيء الغريب
لا بد أن أرحل عن قريب
فربما اليومَ وربما غدا(ص136)

وفي قصيدة بعنوان بطاقة حزن يصر على الحياة إلى أن يعود أدراجه إلى وطنه الحبيب، وإلى قبر أمه، على طريقة الشاعر بدر شاكر السياب :

يا ذاهبا وطني الحبيب
عرّج على أمي الحبيبة في التراب، وقل لها
إن الغريب
سيظل طول العمر مهمومًا غريب
حتى يعود إلى الوطن (ص138)

وهكذا يجد القارئ كالدارس الناقد في مجموعته قصائد من عيون امرأة[1] ما يمثل تذبذبا واضحا في اعتناق القضية التي يتغنى بها في شعره، مكرسا لها جل همه ووكده. فهو يتغزل غزلا شبقيا تارة بامرأة لا يعف عن وصفها بالعاهرة أو المومس. وتارة نجده ناقما على أصدقائه فيصفهم باللصوص حينا وحينا بأصدقاء السوء وبأكلة لحوم البشر، في حين ثالث، مثلما جاء في واحدة من القصائد:

أصدقاء السوء مروا خلف بابي
لم يبالوا بعذابي
أمس مرّوا
سرقوا جيبي وقلبي وشبابي
ثم راحوا(ص 141)

ونجده في موضع آخر يتحدث عن الأب مازجًا بين الأبوة والتدليس، ومرة يتحدث عن الغربة وعن الوطن الحبيب، وعن الأم. مازجا بين نموذجين هما الأم الفقيدة، وزوجة الأب المستبدة، مما يدخل القارئ في فلك الشخصية وصلتها بشعره.

وأيا ما كان الأمر، فإن ديوانه قصائد من عيون امرأة يؤرخ لمرحلة في حياته، وهي مرحلة طبيعية يكاد يمر فيها كل شاعر، أعني مرحلة البحث عن إطار خاص للتجربة الشعرية، والأداء الشعري، وهو ما عثر عليه لاحقا في ديوان عواءالذئب 1977 وديوان الغجري (1981) ومنشورات سرية للعشب 1982 ومن المؤكد

أن علي فوده لو كتبت له الحياة أكثر مما عاش لتجاوز الكثير من شعره الذي بين أيدينا، إذا ما تذكرنا أن لتجربته في بيروت مذاقا خاصًا ونكهة متميزة، تضيف الكثير من التنويع، والتغيير، في لغته، وأسلوبه الذي عرف به في شعره المبكـّر.

---

*القيت هذه الفصلة في حفل أقيم بدارة الفنون لمناسبة صدور أعماله الشعرية الكاملة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت. ونشرت في كتاب تذكاري جماعي عن دار الآن(ناشرون) عمان بعنوان علي فودة شاعر الحب والثورة.

*قرية الشاعر وهي من القرى التي قامت اسرائيل في العام 1948 بمحوها وإزالة آثارها وهي في قضاء حيفا

1.كذا ورد في العنوان، وهو جمع، وللمرأة عينان اثنتان فحسب. وكان الأولى به أن يقول من عيني امرأة، ولكنه ركن إلى العامية التي تتسامح في هذا السياق. وفي العربية كلمات كثيرة يجوز فيها الجمع، مع أنها تدل على المفرد، أو المثنى كقول الشاعر (عيون المها بين الرصافة والجسر). والديوان صدر عن دار عويدات ببيروت 1973 .

عمر شبانة ودرويش
حديقة بجناحين

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

كان محمود درويش(1941- 2008) قد كتب قصيدة في ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد " 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، يتّضح له حجم التراسُل الذهني والنفسي والدلالي بين القصيدة موضوع الحديث، وقصيدة درويش المذكورة. ولا جرَمَ أنّ شبانة قد عايش هذه التجربة، فنبه على شيءٍ من هذا في الاستهلال بقوله كُتبتْ هذه القصيدة في الذكرى الأولى لرحيل درويش 2009. وقيمة هذه الحاشية تنْحَصرُ في تحديدها لتاريخ كتابةِ القصيدة. أما ما عدا ذلك، وما دونه، فهو مما يستنتجه القارئ، ويستشفُّه، دون أن يحتاج لهذا الإيضاح. ففي الحوار الذي يستهل به الشاعر شبانه قصيدته، يتّضح أنه يتذكر فيها الراحل الكبير، مقتبسًا من قصيدته الأخيرة ما يؤكّد ذلك:

كنتُ أسألهُ
عن نهاياتِ هذا الألمْ
فيقولُ:
من أنا لأخيّبَ ظنَّ العدمْ

فهذه إشارةٌ أوضح من أنْ تخفى، مؤكدة علاقة هذه القصيدة مباشرة بقصائد درويش، ولا سيما بقصيدته " لاعبُ النرْد ". ولا يفتأ الشاعر يتجاوز ذلك لاستعادة شيء من سيرة درويش، مثلما استعاد درويش في قصيدته (طباق) شيئًا من سيرة إدوارد سعيد[1]، ولا يفتأ يتحدّث إليه، ويحاوره، تمامًا مثلما تحدث درويش لهذا الأخير وحاورهُ. فها هو ذا يروي لنا في المقطع الأول من القصيدة ما يُعد، بصورة من الصور، ومضاتٍ مضيئةً من حياة الراحل الكبير:

منذ ستين عامًا
عصافيرهُ في الجليل
بلا أجْنِحة

وهذه الإشارة لمجموعته الأولى " عصافير بلا أجنحة " لا تعني أنّ الشاعرَ يسردُ لنا سيرة درويش سردا. فهو يتواثب في القصيدة من لحظة لأخرى، كأنما هو يمتطي مؤجة تضطّرب به صعودا وهبوطا في مدٍّ تارةً، وجزْر تارة، فإذا هو – مثلا- يقفنا على أبواب اللحظات الأخيرة، مشيرًا بقليل من الكلمات لمعاناة الشاعر درويش:

بعد ستين كأسًا
تجرَّعها بين سجْنٍ ومنفى
ترجَّل في خفَّةٍ
مثلما يترجَّل فُرسانُ ملحمةٍ
يذهبون إلى الموت
كيْ لا يباغتَهم موْتُهم نائمين

فالقصيدةُ لا تفتأ تفتح قوسًا، وتغلق قوسًا، بين مقطع وآخر، جاعلة من حياة درويش، وذكراه، رقعة رقْشٍ عربية تتكرر فيها لحظاتُ التجلي، وومضات التألق، والتحلّي، في سيرة الشاعر:

ظلّ يرفع مملكة الشعرِ
في وطن الأنبياءْ
ويرفع مملكة العِشْقِ
في وطن العاشقينْ

ومن أجل أنْ تتجانس لحظات التجلي، وتتواتر وَمضاتُ التحلّي، يعود الشاعر شبانة بنا من مقطع لآخر لبعض أشعار محمود درويش. فهو يُذكِّرنا بقهوة أمه، وبأثر الفراشة، وبالسنابل التي تمحو صوَرَ القَتَلة، وبلاعب النرد، وبديوانه الأخير الذي صدر بُعيْد وفاته " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ". فمن هو الشاعرُ الذي يستطيع أن يتابع هذا العطاء الجزْل المتين، وهو لا يملكُ – في رأي شبانة- مواهب درويش، وقُدُراته:

فمن يجرؤ الآنَ
أنْ يُكمل النصَّ
أو يُغلقَ القافيهْ؟

فدرويش، في رأي شاعرنا، لا يستطيعُ أحدٌ أنْ يملأ الفراغ الذي تركه برحيلهِ الفاجع، ولا أنْ يواصل مهمَّة صعبة نهض بها نهوضَ من لا يبالي بأيّ مثبِّطات تضعف العزيمة، أو تفلّ الإرادة، فالحديد لا يفله شيءٌ سوى الحديد:

أراهُ
على عرْش أشعارهِ
في سماءِ الزمنْ
في خزائنهِ ذكرياتُ الدُهور،

أرى ذكرياتِ الوَطنْ

ولا ريبَ في أنَّ مثل هذا الحوار يتطلَّبُ اطراد الأسئلة، وتناسُل الإجابات، واحدة من أخرى، وهذا يذكرنا بصورة أوضح مما سبق بقصيدة طباق لدرويش، التي نسَج عمر شبانة على منوالها في أداءٍ اضطرّهُ إليه الموقِفُ، فدرويش يقول في طباق(كلانا يقول كلاما، إذا كان ماضيك تجربةً، فاجعل الغدَ معنىً، ورؤيا) و(إنْ متُّ قبلك؟ قال: أعزي جبال الجليل) إلخ... ويقول شبانة على لسان درويش، مثلما يقول درويشُ على لسان إدوارد سعيد في طباق:

رغم ذاك
أنا لم أقلْ ما أريد
لم أقلْ قِصّتي
لم أقلْ رحلتي
لم أقلْ غيرَ بيتٍ صغير عن الأمّ
قلتُ الكثير عن الموتِ لكنني
لم أقلْ غير بيت قصير عن الحبّ
غير بعْض الذي كنتُ أحْلُم في قوْلهِ
غير بيتٍ صغيرٍ عن الملحمهْ

تطَّرد في القصيدة عباراتٌ، مثل: لم أقل، وتذكرته، و قلتُ له، أو كنت معه، التقيتُه، كنت أتبعه، قال لي مرَّةً، وهو في بعض هذا الحوار يجدِّدُ فتح الأقواس، متنقلا من تضمين لاقتباس، ومن اقتباسٍ لتضمين:

ماذا سأكتبُ بعد امرئ القيس
بعد المعرّي، ولوركا
ومجنون إلزا
قال لي مرةً
ما الذي سوفَ أكتبه في الرواية
حين أعودُ إلى سيرتي
هل سأكتبُ سخْريّةَ المتشائلِ
أمْ عائدًا
لا يعودُ إلى أرض حيفا [2]

بهذه الإشارات المقتضبة لبعض الإبداعات الأدبيّة، والدُرَر: المتشائل، عائد إلى حيفا ، الجدارية، لماذا تركتَ الحصان وحيدًا، كزهر اللوز أو أبعد، أثر الفراشة، في حضرة الغياب، في مقطع واحد مكثف من مقاطع القصيدة،كأنَّ الشاعر شبانه يجد نفسه مضطرا للتفاصيل، مدفوعا لتجنّب الإيجاز. ساعدهُ على ذلك إيقاع القصيدة الذي اعتمد فيه تفعيلة المتدارك (فاعلن) وصورها المتعددة (فَعِلُن، وفاعِلُ، و فَعْلُن)، فجاء هذا الوزن

باقترابه من النثر ليُفْسحَ للشاعر ما يحتاج إليه من هوامشَ مرنةٍ، ومتَّسعةٍ، لاستيعاب التفاصيل، والصور المتراكمة، والاقتباسات المتزايدة. فضلا عن أنه بهذا التوسُّع سمح للقصيدة أن تتحول بيُسرٍ من الغنائي إلى السرْدي، وهذا يسمح باطّراد الأزمنة بعضِها تلوَ بعْضِها الآخر:

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

في هذه الوحْدة السردية يضمِّنُ الشاعر، ويقتبسُ، بعض ما يقوله درويش في قصيدة " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ". والقصيدةُ معروفة لدى جمهرة المتابعين الملمّين بشعر درويش، وبإشارته لسرحان والقهوة يستحضر القصيدة، ويستحضر بها الكثير من الدلالات المرتبطة بالأمّ تارة، وبالبيت، والبلدة، وبالذكريات. وهي إشارةٌ تستدعي حكايته في " أحنُّ إلى خبز أمي " و " قهوة أمي ". ومثل هذا، ونحوهُ، ذلك الذي يرتبط بأحمد الزعتر، وقصيدته. وبالفينيق، وانبعاثه من رماده. ومهما يَكُنِ الأمر، فإنّ قصيدة عمر شبانة هذه تتجاوز الرثاء والتأبين، وبكائيات الراحلين التي درَج عليها الشعراء عادةً، تجاوُزَ منْ يعبّر تعبيرا دقيقا وجماليا عن وقْع فقْدنا لدرويش، من حيثُ هو شاعرٌ كبيرٌ ترك بصمته على الشعر العربي والعالمي الحديث. وهو مع ذلك لم يمتْ، إنما بدأ طريقا جديدًا للحياة عبر تأثيره الذي نفذ في الجميع، حاضرًا، ومستقبلا، من خلال الأجيال الصاعدة. لذا يختتم الشاعر قصيدته هذه بالقول على لسان الشاعر الراحل مثلما تخيَّله:

عصفتْ بي
دروبُ الحياةِ
وما عادَ لي
وطنٌ يحتوي قلقي
ففتحتُ الطريقَ
لأنْهي نهاياتِهِ
وبدأتُ طريقَ الحياة

تلكَ هي الخاتمة التي يختتمُ بها الشاعر قصيدةً تقفُ بنا إزاء محطاتٍ، ووَمَضاتٍ، من سيرة الشاعر الراحل وشعره، وما يتخللها من لفتاتٍ لأبرز إنجازاته، المنشورة منها، وغير المنشورة، نعني تلك التي تتجلّى في حرْصهِ على بقاء صوته مدويًا، وعاليًا، في أصوات الآخرين من الموهوبين القادرين على مواصلة القصيدة، وتمريرها من جيل لآخر، ومن عصر إلى عصر، ومن وطن للعشّاق إلى وطن آخر للعشاق القادمين، كي تحتفظ له ببقائه الأبديّ، وديمومته الخالدة. فالشاعر الحقيقيّ لا ينبغي له أنْ ينتهي، أوْ يُنسى.

* مستخرج من الدستور الثقافي، ع 28 / 1 / 2022

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

2.إشارة للشاعر الجاهلي صاحب المعلقة المشهورة قفا نبك، 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 الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ". انظر ص 113 من هذا الكتاب.

عيسى بلاطة ناقدا

عيسى بلاطه (1929- 2019) من خريجي الكلية العربية في القدس- وقد عرف بالجانب التطبيقي وحده، منذ العام 1961 بكتابه عن الرومانطيقية في الشعرالعربي. لكنه اشتد ساعدهُ، وقويت شكيمته في العام 1969 إذ أتم دراسته لـ "بدر شاكر السياب حياته وشعره" وهي الدراسة التي صدرت بعيد ذلك في كتاب ببيروت1971. وما يبرز لدى بلاطه في الكتاب شيءٌ واحد هو الربط بين الشعر والظروف التي يمر بها الشاعر،وضرورة الإلمام بذلك مسبقا لدراسته، وفهمه، على طريقة الناقد الفرنسي الشهير صاحب "أحاديث الاثنين " سانت بيف Beuve.

وكان بدر شاكر السياب (1926- 1964) قد أثار برحيله في ديسمبر 1964 الكثير من الاهتمام بحياته وبشعره. فمن أوائل الذين عنوا بشعره، وبسيرته، وما طغى عليها من تقلبات، محمود العبطة، الذي أصدر في العام 1965 كتابا عنه بعنوان "بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق". تلاه عبد الجبار داود البصري الذي نشر كتابا بعنوان "بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر" 1966 وتوالت بعدهما المؤلفات، منها كتاب إحسان عباس "بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره" 1969 وكتاب عيسى بلاطة " بدر شاكر السياب حياته وشعره" 1971 وكتاب ناجي علوش الموسوم بعنوان بدر شاكر السياب- سيرة شخصية 1974 ونشر عبد الرضا علي كتابا بعنوان " الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب" 1978 ونشر إيليا حاوي كتابا بعنوان " بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي" 1980 . وعلي البطل نشر كتابا بعنوان" الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب" 1982 وريتا عوض نشرت عنه كتاب «بدر شاكر السياب" 1983 وكتب عبد الكريم حسن كتابا نشره بعنوان"الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب " 1983 وأحمد شقيرات نشر هو الآخر كتابا بعنوان " الاغتراب في شعر السياب " 1987 وعلي حداد نشر دراسة بعنوان " بدر شاكر السياب قراءة أخرى " 1998 في إشارة لما تنماز به دراسته عن غيرها من الدراسات، وصدر في العام 1999 كتاب آخر بعنوان " بدر شاكر السياب" لعبد الحسين شعبان. وفي العام 2002 صدر كتاب آخر لسامي سويدان عن السياب بعنوان " بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث ". وثمة كتاب آخر انصب فيه جهد مؤلفه عبد الكريم جعفر على «مفهوم الشعر عند بدر شاكر السياب " 2009

عدا عن ذلك كتبت مقدمات لديوانه على هيئة دراسات نقدية منها مقدمة ناجي علوش للطبعة الأولى 1971 ومقدمة حسن توفيق للطبعة الثانية لديوانيه أزهار ذابلة، وأساطير (2012). ولهذا المؤلف كتاب صدر في طبعتين بعنوان « شعر بدر شاكر السياب " الثانية منهما صدرت 1997. أما ابن يونس، ماجن – مغربي- فقد نشر كتابًا بعنوان طريف، وهو " أسد بابل يختبئ خلف تمثال بدر شاكر السياب " وقد ظنه بعضهم دراسة عن الشاعر، والصحيح أنه ديوان.

وأيًا ما يكن الأمر، فإن هذه المقدمة تود القول إن الراحل عيسى بلاطة هو موضوع الفصل لا حياة السياب، وشعره. صحيح أنه اختار هذا الشاعر وسيرته موضوعا لأطروحة دكتوراه جرت مناقشتها، وأجيزت في جامعة لندن عام 1969 ويجوز أن يعد رائدًا من رواد الدراسات الأدبية، والنقدية، التي تناولت السياب إنسانا وشاعرًا.

وعيسى بُلاطة من مواليد القدس في 25 فبراير- شباط 1929 وقد درس في الكلية العربية، وتابع دراسته في جامعة لندن، وظفر منها بالبكالوريوس عام 1960 ثم بالدكتوراه عام 1969 وعمل في كلية هارتفورد الأمريكية قبل أن يغادرها إلى جامعة مكغيل بمونتريال في كندا سنة 1975 وظلّ فيها إلى أن تقاعد في العام 2004. فاز مرتين بجائزة أركنساس للترجمة. ومن كتبه المنشورة كتاب « الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث "وكتاب « إعجاز القرآن عبر التاريخ « و" عائد إلى القدس " (رواية) و" نافذة على الحداثة - دراسة في أدب جبرا إبراهيم جبرا ". وأخيرا "صخر وحفنة من تراب ". ومن مآثره ترجمته لعدد غير قليل من الآثار الأدبية العربية للغة الإنجليزية، منها كتاب (حياتي) لأحمد أمين، وقد نشره بمقدمة مطولة عرض فيها لاتجاهات السيرة في الأدب العربي الحديث، وترجم بعض أعمال جبرا، وهشام شرابي، وإملي نصرالله، ومحمد برادة، وغادة السمان، ومحمود شقير، وكتب نيفا وثمانين دراسة أدبية، و300 من مراجعات الكتب، وأسهم في موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين.

ومن يقرأ هذا كتاب بلاطة يكتشف أن من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، دراسة شعر السياب دون الوقوف على ما مر به من ظروف، فلكل قصيدة من قصائده أجواء ترتبط بوقائع، وأحداث، عصفت بالشاعر، أو بمحيطه الاجتماعي، أو الوطني. ورصْدُ المؤلف بُلاطة لهاتيك الوقائع، والظروف، وتأثيرها في الشاعر، وشعره، رصدٌ دقيق، بحيث يفصح عن دليل جديد يؤكد أن دراسة الشعر في معزل عن الشاعر، وعن ظروفه، دراسة عقيمة بلا ريب، تقود إلى نتائج غير دقيقة في الأعمّ، والأرجح، إلا إذا كانت من تلك الدراسات التي تكتفي بالوقوف عند الإشكالات اللغوية، والأسلوبية، والصور البلاغية، من غير أن تسلط الضوء على النسوغ التي تنمو، وتتفرع، متشعبة عبر التجارب الإبداعيَّة مجتمعة.

من الرومانطيقية إلى الواقعية

وقد جعل المؤلفُ، كتابه في مقدمة وملحق وستة فصول تقاسمت مراحل شعره بدءًا من الفصل الثاني الذي يتناول فيه المرحلة الرومانطيقية، وهي التي غلب عليه فيها تتبُّع حياة السياب المراهق، وحكاياته المتعاقبة مع بعض الشخصيات النسائية كالراعية، أو وفيقة، وما حصده فيها من تجارب غرامية فاشلة، متراكمة، رسَّخت لديه الاعتقاد بأنه شاب يفتقرُ للجاذبية افتقارًا يجعل الجنس الآخر ينْصرف عنه مزورًّا كلّما أحس بدنوِ الثمرة من الاقتطاف.

تليها المرحلة الاشتراكية الواقعية، وهذا العنوان – في الواقع - يوحي إيحاءً مباشرًا بأنه دراسة لشعره الذي ارتبط فيه بأحد التيارات، أو المذاهب الأدبيَّة الكبرى، لكنَّ القارئ لا يجد في الفصل إلا القليل مما يوحي به العنوان، وإنما يجد تتبُّعًا دقيقًا موثَّقًا بالشهادات، والمستندات، لارتباط الشاعر بالشيوعيين، وما أسفر عنه هذا

الارتباط من نتائج على مستوى الشعر، ومن إشكالات على مستوى علاقته بالسلطة؛ سلطة الكلية، وسلطة الدولة، وسلطة القصيدة.

ففي هذه المرحلة دأبَ على نشر القصائد الثورية في « الآداب» اللبنانية، وكتبَ القصيدة التي وضعته في مقدمة الشعراء العرب المجدِّدين، وهي قصيدة « أنشودة المطر» التي نشرها في الآداب 1954 وفيها أيضًا كتب قصيدته «المومس العمياء» وعددًا من القصائد التي يحيّي فيها ثورة الجزائر. وفي المقابل اطلع على ترجمة جبرا لفصول من كتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبي « واتجه، بتأثير تلك الترجمة، لاستخدام الأساطير في شعره استخدامًا لافتًا للنظر. وفي العام 1955 نشر قصيدة من هذا القبيل بعنوان « رؤيا فوكاي " تلتها أخرى بعنوان « مرثية جيكور " وثالثة بعنوان " مرثية الآلهة".

الغلو في التفاصيل

ويغلب على المؤلف بُلاطة الإفراط في رواية التفاصيل المتعلقة بالشاعر، وحياته، وأقاربه، وأصدقائه. ولعل القارئ الذي تستوقفه رواية المؤلف عن زواج السياب من إقبال. يلاحظُ ذلك، يقول المؤلف « وبعد أن حصل نساء أسرة (ص112) بدر على موافقة أسرة إقبال في البصرة بالطريقة التقليدية، السرية، تقدم عم الشاعر على رأس جماعة من أقربائه الرجال، وطلب يدها رسميا من أخيها الأكبر. وبعد نيل الموافقة الرسمية تم عقد النكاح في 19 حزيران (يونيو) 1955 في البصرة، واقتصر الحفل على اقارب العروسين. ثم زفَّت العروس إلى بدر في بغداد حيث استأجر بيتا جديدا في منطقة الكسرة على الشارع العام. ففي مثل هذه التفاصيل في فصل بعنوان المرحلة الواقعية الاشتراكية سردٌ غير مناسب، ولا يتلاءم مع دراسة يفترض أنها دراسة لحياة الشاعر من خلال شعره، لا من خلال أخباره.

ولا يفتأ المؤلف بُلاطة يتَتبَّع بصبر لا ينْفَدُ تطور علاقته بالشيوعيّين، وقد اعترى هذه العلاقة فتورٌ، وبرود، منذ العام 1956 ولا سيما بعد نشره ثلاث قصائد في الآداب يحيي فيها الانتصارات في مراكش، وتونس، معربًا عن اعتزازه القومي، وهو شيءٌ لا يروق للشيوعيّين قطعا. وازدادت علاقته بهم توترا بعد قصيدته الناريّة (بور سعيد) التي فهموا منها أنه يمجد القومية العربية ممثلة في شخصية جمال عبد الناصر. وفي الفصل الرابع يتناول المؤلف ما يوصف بالمرحلة التموزية، وهي تسمية مشتَقّةٌ من اسم الإله تموز في الأساطير البابلية القديمة.

ففي هذه المرحلة اتسع ابتعاده عن الشيوعيّين، واقترب من مجلة « شعر « التي أنشأها ببيروت يوسف الخال وأدونيس في شتاء 1957. وعلى الرغم من أن المؤلف يؤكد ثبات الشاعر على مبادئه، ومواقفه السياسية، إلا أن ممارساته كانت توحي للآخرين بخلاف ذلك. وموقفه هذا ناتج - في رأيه - عن شعوره بالخيبة، والإحباط، فقد كانت الأمور تسير من سيء إلى أسوأ. وهذا ما تعبر عنه قصيدة « النهر والموت" وهي قصيدة نشرها في مجلة (شعر) وتنضح بالمرارة، والحزن، وكرر التعبير عن هذا في قصيدة ثانية بعنوان" المسيح بعد الصلب ". وشهد العام 1958 الكثير الجم من الأحداث التي أمعن السياب في أجوائها بالهروب من الواقع.

المرحلة التموزية

فقد اندلعت حربٌ أهلية بلبنان بين مؤيدي القومية العربية ومؤيدي الائتلاف مع الغربيين، واكتُشِفَتْ مؤامرة للإطاحة بالنظام في الأردن، وفي العراق انقض عبد الكريم قاسم على النظام الملكي، وأنهى وجود العائلة المالكة في مذبحة في قصر الرحاب ببغداد، ونزل جنود الأسطول السادس الأمريكي ببيروت بطلب من الرئيس اللبناني شمعون. وقد تفاءل السياب كغيره أول الأمر، وظنَّ المطر الذي ترقبه في « أنشودة المطر" قد تنزَّل مدرارًا. وأنشد قصيدة في البصرة تضمنت بيتا يمتدح فيه عبد الكريم قاسم. غير أن الوقت لم يطل كثيرا قبل أن يكتشف السياب، وغيره من العراقيين، أنهم استبدلوا طاغية بآخر. وكتب السياب من جديد قصائد تندّد بالعهد الذي تقدَّم فيه المدُّ الشيوعي. منها قصيدة « مدينة السندباد « و» سربروس في بابل « و " المبغى" وفي إحدى هذه القصائد يصف الشاعرُ الزعيمَ الأوحد- وهو اللقب الذي يلذ لعبد الكريم قاسم أن ينادى به – يصفه بالكلب ذي الرؤوس الثلاثة الذي يحرس مملكة الموتى المظلمة:

ليَعْوِ سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاءَ زمْزمة

وفي إحدى قصائد هذه المرحلة (التموزية) يبلغ الشاعر ذروة الياس، والقنوط، فيقول مخاطبا جيكور « جيكور نامي في ظلام السنين". واللافت أن الظروف التي أحاطت بالشاعر، على الرغم مما هي عليه من سوء، كانت مفيدة من بعض الوجوه، فقد عكف في أثنائها على ترجمة الكتب، والمختارات، التي كسب منها بعض المبالغ استعان بها على التخفيف من أعباء حياته اليومية. كما أنَّ الوضع العام دفع به إلى العودة للماضي، فتذكر طفولته، وتذكر الراعية، ووفيقة، وكتب قصائد جديدة نُشرت لاحقا في ديوانيه المعبد الغريق، ومنزل الأقنان. ويستقصي عيسى بلاطه في الفصل الخامس ما تبقى من شعر السياب في إقبال، وفي شناشيل ابنة الجلبي، ولكن الفصل لا يقتصر على هذا، بل يتتبع مأساة الشاعر، ومعاناته مع المرض العضال الذي حار فيه أطباء الجامعة الأميركية ببيروت، وفي مستشفيات لندن. والفصلُ، بما فيه من دقة التتبُّع، والتقصّي، يشبه لحن الرجوع الأخير في حياة هذا الشاعر الذي اختلفت فيه الآراء، وتباينت الأنظار، ولكنها، بالرغم من هذا الاختلاف والتباين، تجمع على أن السياب رائد كبير يُعد شعره علامة فارقة بين عصرين، أحدهما عصْرُ ما قبل السياب، والثاني عصر ما بعده.

المختلف الحقيقي

ففي الفصل السادس، والأخير، يوازن المؤلف بين دوره، والأدوار التي نهض بها شعراء آخرون كبار، مثل أحمد شوقي، ومطران، مشيرا لكتابه الآخر« الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث « 1960. فالسياب في رأيه يختلف عن غيره ممن تنافسوا على ريادة الشعر: نازك الملائكة، ولويس عوض، وعلي أحمد باكثير وغيرهم .. فإليه تعزى فكرة تطوير القصيدة تطويرًا يتجاوز العروض إلى بناء شعري جديد يقوم على توظيف الأساطير، وإغناء القصيدة بالرموز المتباينة، والصور الشعرية الحيوية المبتكرة، وهذا واضح جدًا في

مدينة بلا مطر، وفي النهر والموت، وفي إرم ذات العماد، وغير ذلك من قصائد لا يتسع هذا المقال لذكرها مجددا بعد أن ذكرت في السابق.

أين النقد؟

في الكتاب الذي اهتم المؤلف بالكثير الجم من التفاصيل الخاصة، وغير الخاصة، من حياة السياب، وتدرُّجه في المراحل الأدبية والسياسية التي تأثر بها موقفه الإيديولوجي في شعره، لا نقف على ما يمكن أن نعده نقدا شعريا إلا من ملاحظ يمكن أن نحتسبها نقدا من باب التسامح. فالمؤلف رحمه الله معنيٌ في هذا الكتاب (الأطروحة) بالمناقشة، وبالفوز بالدرجة العلمية، شأنه في هذا شأن الكثير من أصحاب الأطاريح الذين يبذلون جهودا كبيرة مشكورة في إعداد الرسالة الجامعية ثم نكتشف لاحقا بأن هذا الذي اعدوه، على تقديرنا له، لم يتفتح عن مشروع ثقافي، أو معرفي، أو نقدي، يشار إليه بالبنان، ويؤخذ دوره الأدبي، والنقدي، في الحسبان.

ومثل بلاطة الآلاف المؤلفة من الأكاديميين الذين يشبهون في هذه الحال العاطلين عن العمل فيما يسمى بطالة مقنعة على المستوى الأدبي والنقدي. لكن الدارس المنصف لا يمكنه أن ينكر القيمة الكبيرة لهذا الكتاب. فالتفاصيل الدقيقة عن المواقف التي مر بها السياب الشاعر، وما كتبه في هاتيك المواقف من قصائد، لا ريب في أنها تساعدنا على فهم الكثير من أشعاره، وإحالة القصائد المعروفة لموقعها من السياق الزمني والحالي للشاعر، وللمرحلة الزمنية، والواقع الذي شهده العراقُ، وغيره، من البلاد العربية، في المدة التي توهجت فيها شاعرية السياب، وتألق فيها نجمه. وهذا نهجٌ ساد الكثير من الدراسات النقدية العربية، وغير العربية، وبصفة خاصة تلك التيارات التي تدعو إلى إعادة الحياة للنص، وتجنُّب المقولات غير اليقينية عن موت المؤلف تارة، وأسطورة القارئ تارة أخرى.[1]

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع 26 تموز- يوليو 2019

1.للمزيد انظر:خليل، إبراهيم: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط2، عمان: دارالخليج، 2024، ص ص 32- 45.

غازي المهر
في جداول المنى

من المؤكد أن الأخ الشاعر غازي المهر لا ينتظر مني أن أهدي إليه بكلماتي هذه دراسة نقدية تحليلية لأشعاره التي يتضمنها هذا الديوان اللطيف، الذي سماه "جداول المنى" فموضع ذلك إما ملحق ثقافي في صحيفة يومية،أو أسبوعية،أو في مجلة من المجلات التي تعنى بالشعر ونقده. فالمقدمات- في العادة- تحاول التقريب بين صاحب الكتاب، وفي حالنا هذه الديوان- والقارئ الكريم الذي يقرأ القصائد بحثا عن المتعة والطرب إذا جاز التعبير، وساغ الوصف.

وأول ما أعتزم البدء به هو أن أطمئن القارئ إلى ما في هذا الديوان من قصائد جيدة نظمت على وفق أوزان الشعر العربي الرقيق، في مناسبات يغلب عليها التعبير عن الحب بمعناه الخاص، فهو أشواقٌ تدفع الشاعر للتغني بالحبيب، وتوقٌ يجعله متحرّقًا للحظة من وصل،أو لقاء،في أداءٍ شاعري تلتحم فيه رقة العاطفة الجياشة،ب روائع الموسيقى،وريّق النغم. يقول من قصيدة تلذ للسامع بقدر ما تلذ للقارئ:

لأجلك أنتِ
يغني القمر
لأجلك أنتِ تضيء الليالي فيحلو السمر
فما أنتِ إلا البهاءُ
لأحلى مساءٍ
رعته النجومُ قبيل السحر
لأجلك أنتِ
تزفّ البشائرُ
شمس الصباح
لدنيا البشر

وهو إلى جانب هذا الغزل الرقيق، ثمة غزلٌ من نوع آخر يحترق فيه قلب العاشق بلهيب الغيرة. وذلك اللهيب يعد في نظر غازي المهر مصدراً من مصادر العاطفة القوية الملهمة التي تشحذ لديه مشاعر الحب الصادق، بشرط ألا يغالي الحبيب في غيرته،فيتحول الحبُّ إلى شك قاتل:

حبيبتي
لا توقظي شكوكنا المدمّره
فنارها مجنونة

لا تعرف المهادنة
ما أجمل الغيرة
لكنْ .. حذار أن تكون قاتلة!

وذلك لأنّ الشك في رأي الشاعر بداية الانحدار بالحب من علياء السعادة إلى هاوية الجنون. لذا كثر في ديوانه جداول المنى التحذير من الشكوك:

لا تقتلي فرحتنا
بالشك لا
تختلقيه
فالقلبُ لا يهوى سواك أنتِ
فارحميه
وأطفئي نيرانه
واحتكمي
لقلبك الحاني،ولا
تكذبيه

وعلى الرغم من كثرة ما في الديوان من قصائد الغزل، إلا أنّ موضوع الغربة، والشكوى، يكاد يزاحم الغزل،في شعره. فهو- بلا شكّ – يعاني الإحساس بالغربة،إما لأنه قضى شطرًا من عمره خارج بلاده، بعيدًا عن الأحبّة،والأهل،والأصحاب، وإما لأنه يشعر بالاغتراب وهو بينهم، مثلما كان جبران، وميخائيل نعيمة، وغيرهما،يحسون بالشعور ذاته، وهم في أكثر المدن صخبا، وعدداً. يقول غازي المهر ما يأتي:

غربة قاتلة
تسكن القلب منذ الشروق
تنقش الحزن في القلب منذ الصّغَر
تحيل الحياة بحارًا من العبرات
غربة عاصفة
تسكن الروح حتى الغروب
تنزع الروح من عمري المضطرب
تشعل الهم فيه
فتستعر الحسرات

وهذه الغربة اللصيقة بالشاعر لا تفارقه مهما بذل من وسائل التخلص من هذا الإحساس. وذلك يذكرنا إلى حد ما بكآبة أبي القاسم الشّابي،التي لطالما وصفها بأنها تخالف ما هو معروف من أنماط الكآبة حتى غدت هي نفسها عنواناً لكآبة الشاعر في الزمن، وهكذا غربة غازي المهر:

غربة لا تفارقني
كيفما كنت تلسعني
حيثما عشت تسكنني
غربة لا تفارقني
طالما الروح قابعة في الجسد

وهذه – في الواقع- أمثلة قليلة من نماذج كثيرة يزخر بها هذا الديوان"جداول المنى" وهي نماذج كلما ازددْتَ عزيزي القارئ اقترابًا منها،وتأملا لها،زادتكَ متعة على متعة، وجمالا فنيًا على جمال،مما يضعُ صاحبها في موقع أظنه يرتضيه من حركة الشعر.. وما من شكٍّ في أننا نتمنى لغازي المهر أن يتجاوز في قصائده القادمة،أو ديوانه الجديد المقبل،بكلمة أدق،المرحلة هذه، وأنْ ينطلق في رحابٍ أوْسع،وآفاقٍ أبعد،ملتمساً التجديد في بناء القصيدة، والتجديدَ في أسلوبه الشعريّ، والتغيير في محتوى شعْره، فالحياة أكبرُ من أنْ تقتصرَ على موضوعٍ خاصٍّ كالغربة،أو الحب.

---

*هذه الفصلة هي مقدمة الديوان المذكور.

غسان كنفاني
في ذكرى استشهاده

صادفت الخميس 8 / 7 / 2020 الذكرى 48 لاستشهاد الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني (1936-1972) الذي ولد في 9 نيسان من العام المذكور في عكا، وكان ميلاده في أثناء الثورة المعروفة تاريخيا باسم ثورة الـ 36 التي كتب عنها لاحقا بحثا أكد فيه أن الشعب الفلسطيني قدم فيها نحو 5 آلاف شهيد، ونحو 15 ألف جريح، عدا المعتقلين وهم بالآلاف. وبسبب وظيفة الأب كتب على أسرة الشهيد مغادرة عكا إلى يافا، والاستقرار في أحد أحيائها المعروف باسم حي المنشية، ليلتحق هناك بمدرسة الفرير التي كانت تهتم بتدريس اللغة الفرنسية. وتشاء الظروف أن يكون حي المنشية هذا من أوائل الأحياء التي سقطت بأيدي الغزاة الإسرائيليّين مما حدا بالعائلة للعودة إلى عكا. وبقيت الأسرة فيها إلى ليلة 27 نيسان / إبريل من العام 1948 عندما اضطرت كغيرها من العائلات للنجاة بالارتحال في شاحنة مستأجرة شمالا في رحلة مأسوية عبر عنها غسان لاحقا في إحدى قصص مجموعته " أرض البرتقال الحزين" (1963).

استقرت عائلته فيما بعد بدمشق، وفي مخيم اليرموك عمل غسان معلما في إحدى المدارس التابعة لوكالة الغوث، وكانت مواهبه في الرسم، وفي الكتابة، قد بدأت بالتفتح. ويقال إنه شارك في أحد المعارض الدولية بدمشق عام 1954 وشوهد أمام جناح فلسطين. وفي العام المذكور غادر إلى الكويت للعمل مدرسا للرسم تارةً، وتارة للتربية البدنية في المدرسة الواقعة في حي السالمية. وهناك أقام مع عدد من الشبان الفلسطينيين الذين لا يقل عددهم عن سبعة في شقة واحدة. ومما سمعه من أحاديث تجاذبها أولئك الشبان استوحى حبكة روايته الأولى " رجال في الشمس" 1963. وفي العام 1960 أي بعد 6 سنوات عاد من الكويت ليستقر في بيروت. وكانت قد غلبت عليه ميوله نحو الإعلام والصحافة، لذا وجد عملا في صحيفة الحرية، وهي صحيفة يومية ناطقة باسم "حركة القوميين العرب". وبقي فيها إلى عام 1963 ليعمل بعدها في جريدة المحرر اليومية الناصرية، وبقي في هذه الصحيفة 4 سنوات أشرف خلالها على ملحق أسبوعي للمحرر باسم (فلسطين). انتقل بعد المحرر للعمل في يومية " الأنوار " اللبنانية، واستمر فيها إلى 1969 وأسهم باستمرار في ملحقها الأدبي الأسبوعي باسمه تارة، وبأسماء مستعارة تارات أخر، منها فارس فارس. وفي 26 يوليو – تموز من العام المذكور أصدر مجلة " الهدف" الأسبوعية التي ظل رئيس تحريرها إلى أن استشهد في 8 تموز من العام 1972بتفجير سيارته أمام منزلة ببيروت.

وكان قد شارك في مؤتمر طلابي بالعاصمة اليوغسلافية في العام 1961، وفيه تعرف على الآنسة الدانماركية آني Anni هوفر التي رافقته في جولات بمخيمات اللاجئين، وانتهت العلاقة بينهما بالزواج في أقل من عشرة أيام، رزقا بعده باثنين من الأطفال، وهما فايز وليلى.

اهتمامات

حظيت سيرة غسان كنفاني وأعماله وآثاره بعناية الكثير من الدارسين والباحثين والروائيين. ومن أوائل الدارسين فاروق وادي[1] الذي جمع بينه وبين جبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي في دراسة واحدة أودعها كتابه القيم ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية؛ غسان كنفاني وجبرا وإميل حبيبي. ومنهم إحسان عباس وفضل النقيب وإلياس خوري الذين كتبوا عنه ثلاث دراسات صدرت في كتاب جماعي بعنوان " غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا ". وكانت فصول هذا الكتاب قد نشرت في عدد خاص هوالعدد 13 من المجلة الشهرية (شؤون فلسطينية). ومنهم الروائية الناقدة رضوى عاشور التي نشرت عنه كتابا مستقلا بعنوان " الطريق إلى الخيمة الأخرى". مستوحية هذا العنوان من حوار جرى بين السارد وأم سعد في روايته الموسومة بهذا العنوان، تقول فيها أم سعد للراوي: " خيمة عن خيمة تفرق" أي أن بينهما فرقا كبيرًا. وهو كتاب جمع بين الطابع السياسي الإيديولوجي، والنقد الثقافي الأكاديمي، مما يجعل منه مصدرا ومرجعا لا غنى عنه للباحثين في الأدب الفلسطيني عامة، وأدب كنفاني بوجه خاص.

ومن المهتمين الدارسين لآثاره يوسف سامي اليوسف الذي صنف كتابا بعنوان " رعشة المأساة " درس فيه جل آثاره. وفيحاء عبد الهادي التي درست أعماله في كتاب بعنوان "وعدُ الغد"، وتوفيق كيوان، ومصطفى الولي الذي درس آثاره في كتاب خاص بعنوان " غسان كنفاني دراسة في جوانب من أدبه" 1993 علاوة على صاحب هذه السطور الذي عرض لرواياته: رجال في الشمس(1963) وما تبقى لكم(1965)، وأم سعد (1969) وعائد إلى حيفا (1970) في كتابه" في القصة والرواية الفلسطينية" الصادر عن دار ابن رشد بعمان 1984(ص 99- 144) وتناول بشيء من الشمول عطاءه القصصي مبتدئا بموت السرير رقم 12 (1961) مرورا بـ أرض البرتقال الحزين (1963) ومجموعة " عالم ليس لنا " منتهيا بمجموعة " عن الرجال والبنادق " 1968 معتمدًا على مجلد الأعمال الكاملة الذي أصدرته دار الطليعة ببيروت. وأعاد النظر في روايته الأولى " رجال في الشمس " دارسًا الطابع الرمزي فيها، ونشر هذه القراءة الجديدة في كتابه " تأملات في السرد العربي " الصادر عن دار فضاءات بعمان 2010(ص 45- 53). واهتم الكثير من الباحثين، ومعدي رسائل الماجستير، والدكتوراه، وواضعي المؤلفات المختصة بالرواية العربية، أو بالرواية في بلاد الشام، أو برواية المقاومة، بآثاره وبما فيها من ريادة، مثلما اهتم بقصصه المعنيون بالقصة القصيرة. ومثل هذه الاهتمامات يصعب استقصاؤها، وحصرها، في فصل معتدل الاتساع كهذا الفصل.

عبد الرحمن ياغي

ولأستاذنا المرحوم عبدالرحمن ياغي كتاب شيقٌ، ممتعٌ، عن جهود غسان القصصية، والروائية، صدر في بغداد 1983 عن قسم البحوث والدراسات اللغوية والأدبية التابع للمنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم في 176 ص وخمسة فصول؛ أولها عن ميلاد غسان كنفاني، والثاني عن غسان رساما وقاصا، والثالث عن المفاجأة القصصية في قصصه القصيرة، والرابع عن البنية في قصصه القصيرة، والخامس والأخير عن مسيرة غسان الروائية، تتبع فيه د. ياغي رواياته من رجال في الشمس إلى روايتيه غير المكتملتين: الأعمى والأطرش،

وبرقوق نسيان. وفي هذا الفصل الذي نحاول فيه إحياء ذكرى الراحل الشهيد لا نريد أن نعرض الكتاب عرضا تقليديا كالذي يعرفه القراء، ولكننا نتخذ منه منطلقا - لا أكثر - للحديث – مجددًا- عن تجارب غسان في الرواية بصفة خاصة، وفي اعتقادنا أن هذا يبدو أمرًا مهما في هذه الآونة التي أصبحت فيها كتابة الرواية عمل من لا عمل له، وأصبح نقد الرواية موضوعا يتدرب فيه ناشئو الأدب ممن لا يفرقون بين الرواية والسيرة.

رجال في الشمس

والمعروف أن غسان كنفاني في روايته الأولى " رجال في الشمس " استخدم- فيما نظن ونحسب - لأول مرة تقنية سردية كنا نتمنى من أستاذنا الدكتور ياغي أن يلتفت إليها، وأن يشير نحوها بصفتها ريادة سيكون لها ما بعدها في الرواية العربية، فقد استخدم الكاتب ما يعرف في علم السرد بتقنية زوايا النظر points of view فهو يختار فيها عددا من الشخوص(أسعد، ومروان، وأبو قيس) يخصص لكل منهم حيزا في فضاء النص. وفي هذا الحيز تبرز الشخصية وتؤدي دورا، وتروي ما جرى من وجهة نظرها هي، لا من وجهة نظر الراوي، أو الشخصيات الأخرى. وبذلك يكون غسان كنفاني قد عمَّم بهذه الطريقة استخدام ما يعرف بالمونولوج أو الحوار الحر غير المباشر. ورافق ذلك توظيفه للكوابيس والأحلام واستعادة الماضي في ما يعرف بالمفارقة السردية، والاسترجاع المباشر وغير المباشر، المتسع منه والضيق.

أما الرمز، فقد توافر في هذه الرواية في غير صورة. فالشاحنة، أو الصهريج رمز، والصحراء التي استأثرت باهتمام روجر ألن رمز أيضًا، والسائق – أبو الخيزران- الخصيّ هو الآخر رمز، إذ يرمز به الكاتب للقيادات التقليدية التي ثبت عجزُها في قيادة الشعوب، ومع ذلك لا تفتأ تتحدث عن الرجولة وتحاول استغلال السلطة لتحقيق المكاسب. فبعد أن ألقى بجثَثِ الصرعى على مكبٍّ للنفايات عاد إليهم ثانية، وجردهم من ساعاتهم، ومما بقي في جيوبهم من أوراق نقدية قليلة لا تسمنُ ولا تغني من جوع. ورمز بالطيور السوداء التي تحلق في سماء المشهد للنهاية التعِسة، والخاتمَة التراجيديّة، للشخوص.

ما تبقى لكم

كذلك عمد في روايته " ما تبقى لكم " 1965 لاستخدام طريقةٍ جديدة في السرد تأثر فيها- وإن لم يكن لدينا الدليل القاطع على صحة هذا الانطباع - بما شاع، وانتشر، من استخدام مُفرط للمونولوج الداخلي، وأسلوب تيار الوعي. وهو أسلوبٌ قد يكون اطلع عليه من قراءته لترجمة جبرا إبراهيم جبرا لرواية الأمريكي وليم فولكنر الموسومة بعنوان الصخب والعنف Sound and the Fury علاوة على استخدامه الرُموز. فالساعة ترمز للزمن البائس، زمن الفلسطينيين، وحامد يرمز للعائد الأول الذي تغلب على عدوِّه وجرَّده من السلاح، و زكريا يرمز للخيانة المُنْتنة. وعلى الرغم من أن الرواية رواية قصيرة بحيث تعد من النوفيلا Novella إلا أنها بُعيْد صدورها حظيت بردود فعل نقدية إيجابية، وتأثر بها عدد غير قليل من الروائيين، ممن فُتنوا بطريقة المؤلف في سرده المتقطع، وتيار شعوره المتكَسِّر[2] .

ولا تخلو روايته " عائد إلى حيفا " من مثل هذه الريادة، ولا روايته أم سعد. ويكفي أن نشير للدلالة على قيمة عائد إلى حيفا إلى قيام بعض الروائيين كأحمد حرب، وإياد شماسنة، بكتابة روايات جديدة مستوحاة من عائد إلى حيفا؛ كرواية " بقايا " ورواية " الرقص الوثني ".

حضورٌ لافت

ومن هذا يتضح أنَّ لغسان كنفاني حضورًا في الأدب العربي الحديث طاغيًا، فهو يعد رائدا من رواد القصة القصيرة، ومجلدهُ في هذا النوع الأدبي الذي حظي بتقريظ د. يوسف إدريس - وهو من هو في كتابة القصة القصيرة - لا يخفى على قارئ متابع، ولا باحث متخصص غير متنطع. وآثاره في الدراسة الأدبية لا تقل عن آثاره في غيرها. فهو أول من عرَّف القراء العرب قاطبة بأدب المقاومة في فلسطين، بل هو أول من سكَّ مصطلح " أدب المقاومة" وأطلقه على هذا الأدب. وهو أول من عرفنا بالأدب الصهيوني، وما فيه من عنصرية مفتعلة، ممجوجة، ومقزّزة، تصل حد الغطرسة. وقد أصبحت كتبه في هذين المجالين منطلقاتٍ لكتبٍ أخرى صدرت في بيروت، ودمشق، والقاهرة.

وصفوة القول، هي أننا، ونحن نحيي ذكرى الشهيد كنفاني بهذه الكلمات، لنذكرُهُ وفي أذهاننا دويُّ ما قاله محمود درويش في رثائه، وتأبينه: " أيها الفلسطينيون .. احذروا الموتَ الطبيعيَّ، هذه هي اللغة الوحيدة التي عثرنا عليها بين أشلاء غسّان كنفاني".

1.انظر ص 471 من هذا الكتاب.

2. وهذا ما كان قد توقف لديه المرحوم د.محمد شاهين في كتابه آفاق الرواية - البنية والتراث الصادر في دمشق 2000 انظر ص 543 من هذا الكتاب.

غسان نزال روائيا

"التشريق" هي الرواية الاولى، والوحيدة للكاتب الراحل غسان نزال، وقد صدرت في العام 1991 عن وزارة الثقافة. والغريب أن هذه الرواية لم تستأثر باهتمام النقاد والمهتمين بتاريخ الرواية سواء في الاردن او في فلسطين. وقلما يشار اليها عند الحديث عن الادب الروائي. ومع ان كثيرين كتبوا عن الرواية وتأثير حرب حزيران 1967 فيها، الا ان احدا من هؤلاء لا يشير الى هذا العمل الذي يتناول تأثيرات هذه الحرب في الايام الاولى من وقوعها. وقد ذكر المؤلف في تقديمه للرواية انه كتبها منذ زمن بعيد، وهي في طبيعتها اقرب الى الذكريات منها الى الرواية حين يقوم الكاتب باستعادة الاحداث وتدوينها من جديد، لكنها ظلت تنتظر حتى العام 1987 عندما فكر في تقديمها لوزارة الثقافة بعمان.

وتقع حوادث هذه الرواية في المدة التي تبدأ بيوم 5 حزيران وتنتهي في الاسبوع الثالث من الشهر نفسه.

سياق الحوادث

وملخص الحوادث ان عائلة محمد - وهو صبي في الرابعة عشرة من عمره، التي تقيم في جنين، مع انها تنتسب لقرية كبيرة قريبة منها، تقرر بعد ان بدأت الحرب، وبعد تردد طويل، ترك المدينة، والخروج منها مع من يخرجون باتجاه نهر الاردن لعبوره والاقامة في عمان. والدافع الذي يحدو هؤلاء الناس، ومن جاورهم من العائلات، مثل عائلة ابي الوليد، وعائلة ابي يوسف، والمدعو ابو عرب، وغيرهم للرحيل، الخوف مما كانوا يسمعون به عن المجازر التي نفذها الاسرائيليون في عدد من المدن والقرى الفلسطينية العام 1948.

فهم يستذكرون ما كان يكتب وينشر في صحف هاتيك الايام من كلام تم تضخيمه عن تلك المذابح، ومن تعليقات، واحاديث كانت تبث من الاذاعات عن بطشهم، وقسوتهم، وتدميرهم منازل السكان على رؤوس من يقيمون فيها، لا تأخذهم في ذلك شفقة، ولا رحمة، وبما انهم لا يريدون التعرض لمثل هذه التنكيل المتوقع، وحفاظا على اعراض النساء، فقد اعتزموا الرحيل باتجاه الشرق.

ولكن قسما من الراحلين يواصل التشريق، في حين يعود بعضهم، بعد ان بلغوا ضفة النهر، وذلك لاكتشافهم ان الحرب قد انتهت، وان النيران لم تعد تطلق، ولم يسمعوا عن شيء مما كانوا يتوقعونه من الاسرائيليين. ونقلت اليهم الاخبار المتداولة على ألسنة الناس عكس ذلك. وسرعان ما اقتنعت الاسرة بالعودة الى القرية، ثم الى المدينة في سيارة مأجورة.

هذا مساق موجز لحوادث الرواية، الا ان المؤلف توغل في سرد التفاصيل التي تخللت هذه الرحلة انطلاقا من المعاناة التي تسببها فكرة النزوح، والتخلي عن مسقط الرأس، والوطن، وانتهاء بما لاقته هذه الجماعة البشرية من مشكلات في اثناء الطريق.

الراوي غير المشارك

ومما لا جدال فيه، ان الكاتب، لاضفاء طابع الرواية على عمله هذا، حاول ان يرويه باستخدام الراوي غير المشارك، مع انه يخبرنا في المقدمة التي وطأ فيها للكتاب، انه فيض من الذكريات. ولكن الراوي غير المشارك - غير الممسرح - بطريقته في التركيز على شخصية ممند وهو ما يزال طالبا في المدرسة الاعدادي، وعلى وشك الانتهاء من الامتحانات النهائية التي تجرى عادة في نهاية الفصل الثاني، وتسليط الضوء على عالم المراهقين، باعتبار ان ممندا واحد منهم، وما كان قد بدأ يحس به من ميل تجاه فتاة في مثل عمره (صبا) وما كان يضمره من احساس بالتنافس عليها مع ابن عمه، وغيره من الفتيان الذين هم في مثل عمره، نقول: استطاع بهذه الخصوصية ان ينقذ روايته من الطابع التسجيلي (الذكريات) ويوجه انتباه القارىء الى العالم الداخلي لبطله هذا.

والراوي العليم - بطبيعة الحال - اكثر مصداقية من الراوي المشارك، لذا كانت ملاحظاته المقبولة في اكثر الاحيان، عن ممند ومشاعره، وحيرته مما يقال عن الحرب وابعادها، وآثارها، انسب تعبير عن الاحساس بالصدمة، فأشخاص الرواية لم يشعروا بالحرب من حولهم، الا قليلا جدا. فهم لم يروا الطائرات وهي تحلق وتقصف، ولا رأوا وميض الرصاص، ودخان القذائف، ولا جثث القتلى والشهداء، ولا تدمير البيوت والمباني، وانما كانوا يسمعون عنها من خلال المذياع الصغير الذي لا يخلو صوته من تشويش، وزعيق، ولا سيما عندما تدار الابرة، ومؤشر البث، ليثبتا على محطة لندن. فما عرفوه من تلك الحرب لا يتعدى ما كان ينقل اليهم عن طريق (فيصل) مرة، ومرة من شخص يقال له ابو عرب. بعبارة اخرى: كانت تعليقات الراوي كلي العلم على مجريات الرحلة تصب في سياق الكشف عن لعبة قيل انها حرب انتهت بهزيمة ثلاثة جيوش. وعلى اي حال فان الكاتب، ولمزيد من الدقة في عرض الذكريات، واظهار المعاناة التي وجدها الراحلون، جعلهم يتعرضون قبل ان يصلوا قرية ياصيد - على مقربة من نابلس - لبعض النيران، ويهربون بسبب ذلك كل في اتجاه. ويتفرق بعضهم عن بعض، ويحتاجون الى وقت يبحث فيه الشقيق عن شقيقه، والأب عن ابنه وبناته. وفي هذا الموقف بالذات تشاء الصدف او الاقدار ان يكون ممند وصبا - وكلاهما يميل للآخر، مع ان عمر الواحد منهما لا يتجاوز الاربعة عشر عاما - في جمة واحدة، ويضيعان عن الركب. ثم يبحث عنهما اخوة ممند ووليد، ويجدونهما بعد لأي. وكأن الكاتب اراد بهذا ان يلفت الانتباه الى شيء خاص في هذه الرواية. وهو البحث عن دبيب الحب في حمأة الرغبة في النجاة. وتلك مشاعر لعلها لو كانت في فيض من الذكريات التي يرويها الراوي المشارك لظهرت، اقرب الى الافتعال، وادعى الى التكذيب.

وفي اثناء المسيرة يصف لنا الراوي ما لقيه هؤلاء الناس من اجتماع الخوف، والجوع، والحر، والقيظ، في شهر حزيران، والنوم في العراء، بلا اغطية في كثير من الاحيان، او الاحتماء بالكهوف، والحجارة، مع ما

يسببه ذلك لبعضهم من اختناق. وما تجلى من عون لهم عندما وصلوا بعض القرى، فاستقبلت بعضهم مساجدها، وبعضهم نزلوا في بيوت مؤجرة، او غير مؤجرة.

جماليات المكان

واذا تجاوزنا هذا السرد التقليدي لما جرى في تلك الاثناء، نلاحظ شغف المؤلف غسان نزال بالأماكن. سواء تلك التي تقع في مدينة جنين، التي ذكرها غير مرة، منوها بما تختص به من طبيعة جغرافية جعلت منها شارعا بين هضبتين، او جبلين، يتوسطهما واد ضيق تنبسط مياهه عند مدخلها الجنوبي المؤدي الى نابلس، حيث اشجار الكينا الباسقة، التي تكاد تلامس السماء بذوائبها ذات الالوان المترددة بين الخضرة الداكنة، والخضرة الضاربة الى الصفرة. وحيث، كانت حتى وقت قريب، مقهى النباتات، والمطاعم الصغيرة المتناثرة على احدى حافتي السيل. ولا يقل وصفه للبيوت ذات السقوف القرميدية عن وصف الشارع، او الحدائق، او المياه، جمالا. وحتى في تتتبعه لمسيرة هؤلاء النازحين نجده يصف الأمكنة التي يمرون فيها، ويصف السيارات، والشاحنات، والشوارع ذات الاسفلت المتقشر، والسراب الذي يحيل المساحات الشاسعة الى بحيرات تهرب من امامه كلما اقترب منها.

الشخصيات

واذا تركنا شغفه بالمكان، وحرصه على اظهار جمالياته، تاركا السرد، مستسلما لجاذبية الوصف، وجدناه فيما يخص التشخيص قليل العناية بشخوصه جدا، الا ما كان من امره مع شخصية (محمد) الذي روى لنا الحوادث من خلاله، ومن خلال تفاعله بها، واستجابته لها، ولما كان يقع من مجريات، اما الشخصيات الاخرى فاغلبها شخصيات ثانوية، لا دور لها. فوليد - مثلا - او صبا او، ابو عرب، لا يتجاوزون الموقع الذي وضعهم فيه، وهو ان يكونوا افرادا في هذه المجموعة الضخمة من الناس الذين صهرتهم، ووحدتهم المعاناة. وثمة شخص آخر يغرد خارج السرب، وهو فيصل، الذي لم يظفر بالاهتمام المناسب، من الكاتب، مع انه يمثل نموذجا رافضا لتلك الحالات التي استناموا لها: «يا جماعة.. انكم لا تدرون ماذا تفعلون.. سوف تضيفون بلاوي الى بلاويكم.. تهربون ثم تنتظرون من يستعيد لكم ارضكم، وفي كل مرة يزداد وضعكم سوءا، ويزداد عبئكم اعباء اخرى.. النزوح يولد نزوحا آخر.. والخوف يولد خوفا.. والهروب يترك المسؤولية عائمة.« والحق ان موقف فيصل هذا هو الذي جعل بعض الراحلين يترددون في عبور النهر الى الضفة الشرقية. ولأن الكاتب لم يوزع اهتمامه على شخوصه باقدار مناسبة، كافية، فان كثيرين منهم - باستثناء محمد - لا يعلق بالذاكرة. فهذا عصام وراجي ومحمود وآخرون.. يكاد القارىء يطوي ذكراهم بعد الانتهاء من قراءج الرواية، واذا تساءل: ما الذي عرف به هذا الشخص، او ذاك، منهم، لما استطاع ان يجيب، بمعنى ان هؤلاء الاشخاص عديمو الملامح، وادوارهم غير واضحة.

الحوار

ولا يفوتنا ان ننبه الى شيء مهم، وهو اسراف المؤلف في الحوار اسرافا دعته اليه طبيعة الحوادث، والمسيرة التي تضم عشرات الاشخاص، وما لقيه هؤلاء في طريقهم من مشكلات، وعوائق، وظروف الحرب، وما تتطلبه من كلام يتناول الاشاعات، وما الى ذلك.

وكثرة الحوار في الرواية ليس عيبا، ولكنه يجعلها اقرب الى السيناريو، او الفيلم، منه الى الرواية، ويقلل من نسبة الفقرات التحليلية التي يعلق فيها الراوي او الاشخاص على الحوادث، او تلك التي يقوم فيها الراوي بتحليل عالم الشخصيات الداخلي. فنحن - مثلا - نسمع الاشخاص يتصايحون، بعد ان فاجأتهم الدبابة الاسرائيلية، وبعد تفرقهم في الارض الوعرة، وبحثهم بعضهم عن بعض، لكننا لا نجد وقفة ما تجاه مشاعر الأم التي فقدت ابنها قبل العثور عليه. ولا نقف على مشاعر حقيقية اثر انقلاب السيارة التي كانت تقل عائلة ابي يوسف. وهذا هو ما يقلل من قوة هذه الرواية في جانبها التشخيصي، والتحليلي، ويظهر قوتها في مجال الحوار والوصف.

---

*مستخرج من الرأي الأردنية، ع الجمعة، 31 آذار (مارس) 2006

فادي البتيري روائيا
للأطفال

في الصفحة ذات الرقم 94 يقول صلاح بطل القصة (أنت قادر) لفادي البتيري لنفسه: " نعم، تغيرت، أصبح هذا الشعور يغمرني. لم يعد لدي أي شكّ بأنني أصبحت شخصا آخر. مختلفا عما كنت عليه. أشعر بأنني أقوى من ذي قبل. وأستطيع التحكم بنفسي. وبقراراتي. لقد صدق الأستاذ خالد(الموسى) فالعواطف، والمشاعر، هي التي كانت تتحكم بي، وتسيرني كما تريد هي لا أنا. والآن أنا من يتحكّم بها.. ".

تُلخّص هذه الفقرة (الثيمة) الأساسية والرئيسة التي قامت، وتقوم عليها رواية أنت قادرٌ. الصادرة في سلسلة شغف من منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، 2022 .

وهذا الذي يتحدث إلى نفسه في الفقرة المذكورة هو صلاح الذي توفي أبوه، ولم يبق له من يربيه، ويعتني به، سوى أمه، ولا يذكر في الحكاية من يقدم لها عونا، أو مساعدة من مال، أو أي ضرْب آخر من ضروب المساعدة. فكأنها وفقا للمجريات المحكية، والمتواليات السردية، مقطوعة من شجَرة. وهذا شيء يكاد لا يكون مهما بالنسبة لنا، فالأهم هو التقلب الذي تتطلبه مرحلة المراهقة التي تداهم الفتى اليتيم ابن الثلاثة عشر عامًا لا أكثر.

شعور الرجال

فقد بدأت تطغى عليه ملامح النزق، والطيش، والولاء لثلة من أترابه - تلاميذ المدرسة - الذين يشعرون – وقد أصبحوا في هذه السنّ – شعور الرجال، فلا ينبغي لهم أن يسمعوا كلام آبائهم، وأمهاتهم. فهم ما إن يغادروا (الحصة) الأخيرة في المدرسة حتى يبادروا للهو، واللعب، تارة في الألعاب الإلكترونية، وتارة في لعبة أخرى يفضلونها وهي كرة القدم. مما يسفر عن تراجع علاماتهم، ودرجاتهم في الامتحانات. وهم إلى ذلك؛ منهم من لا يعتني بمظهره، فيذهب إلى المدرسة منفوش الشعر، بقميص أزراره غير مدخلة في العرى، عدا عن أنه مفتوح عن صدره، كأنه قادمٌ من مشاجرة... متأخرٌ عن موعد قرع الجرس. ومنهم من يدخن سرًا عن الأسرة. وهذا(الطاقم) من الأشرار يحيط بصلاح ابن السيدة (الأم) التي لم يجُدْ عليها المؤلف حتى بالاسم. فهي قلقة، وحزينة، لهذا التحول السلبي الذي يعتري وحيدها. فهو يصرخ بها أحيانا رافعًا عقيرته بالصياح دون إحساس بما في هذا من إهانة للأم، ونكرانٍ للجميل، وتارةً يرفض تناول الطعام، لأنه في حاجة ماسة للهو، واللعب، مع أصدقائه، وتارةً يغادر البيت ضاربًا الباب بقوة كأنما الرياح العاتية هي التي تغلقه بهذه الطريقة المدوية لا الفتى الضال.

في الأثناء يتدخَّل مرشد تربويٌ يدير مكتبا للتنمية الاجتماعية زار المدرسة، وألقى فيها محاضرة، فتقدم منه صلاح، وعرض عليه الحال، شارحًا ما يمرّ به من ظروف تحزن أمه أولا، وتؤدي لتراجع تحصيله العلمي

ثانيًا. ويتفهم المرشد التربوي خالد الموسى هذا الوضع، ويضرب له موعدا، ويلتقي به مرارا. ومن خلال التطبيقات التي يستخدمها هذا الخبير تمكن من إقناع الفتى بأن الوضع النفسي الذي يمرّ فيه يحتاج إلى إرادة قوية، وَجَلَدٍ، للتغلب على النزعات غير العادية التي تداهمه، مع اللجوء إلى العقل، والحكمة، بدلا من الانجرار وراءَ العواطف. واستطاع في جلساتٍ متكرِّرة، متعددة، أن يؤثر في الفتى تأثيرا كبيرًا، فجعله ينَظّمُ وقته يوميا.. وقتا للعب، ووقتا للدراسة، ووقتا لمساعدة الأم في بعض أعمال البيت، ووقتا لترتيب غرفته، وكتبه، والقيام بحلّ واجباته. وأما الدراسة، فينبغي ألا تقتصر على ما يهتمّ به المدرسون، وإنما ينبغي له أن يزور المكتبة، وأن يستعير منها كتُبًا يقرؤها في ما يتبقى من الوقت. وهذه النصائح آتت أكلها في أسابيع، مما يجعل صلاحا هذا يتردّد بشغف على هذا المرشد الذي عثر فيه على نموذج يَسْهُل تغييره من السيء إلى الحسن، ومن الحسن إلى الأحسن. وما فتئ يعيدُ عليه النصيحة تلو الأخرى، فأقنعه من خلال التدريبات أنّ بإمكانه التفوّق في الدروس مثلما كان متفوقا قبل أن تعتريه مظاهرُ المراهقة.

تحوّلات

عندما تشاجر السارد مع طالبٍ أراد أن يلهو، ويلعب، مع صلاح ورفاقه، عنوةً، وسقط أرضًا، ولحقت بذراعه بعض الكسور اضطرته للذهاب إلى المستشفى، واحتاجت يده لجبيرة، وجبصين، وتغيب أسبوعين عن الدراسة، تدخّل في السرد الحكائي حافزٌ إضافي ترتبت عليه تحولات جديدة في شخصية البطل السارد صلاح. إذ بعد مغادرة المستشفى فوجئ بزيارة المرشد التربوي له في منزله، وهذا شيءٌ لم يكن متوقعًا، وهو الفتى الذي يظنّ أنْ لا قيمة له، ولا يحظى بأي أهمية ليتمتع بهذه الزيارة الاستثنائية من رجل معروف ذي قدر عالٍ، ومكانةٍ سامية. وبُعيد الزيارة، وبعد عودته للمدرسة، بدأ ينظر في ضرورة أصلاح أصدقائه، ومنهم إبراهيم، وأحمد. وهذا الأخير مرَّ بأزمة شديدة. إذ عوقب لتأخره في الوصول للمدرسة باستدعاء وليّ أمره.

وهي بالنسبة له عقوبة صارمة، وشديدة، إذ إنّ والدهُ من الرجال الذين يتصفون بسرعة الغضب، والعنف. ولو علم بما لا يعلم به من أمر ابنه أحمد، لآذاه أشدّ الأذى. وصلاح كان على دراية بهذا كله، وبما يؤخذ عليه من تأخّر دائم عن المدرسة، وعن الحصة الأولى. وقد تراجعت درجاته في الامتحانات كثيرًا. وهو لذلك ممدد بالرسوب. علاوة على أنه لا يهتم بمظهره العام؛ لا بملابسه، ولا بنظافة شعره، ويدخن من حين لآخر في خفية عن الآخرين. وقد فكـّر في أنْ يتدخل لدى المدير، وأن يشرف - إذا جاز التعبير- على علاج أحمد، مثلما أشرف خالد الموسى على علاجه، فقرر بعد أن استشار خالد الموسى أن يمضي في تنفيذ ما اعتزم عليه على الرغم من صعوبة الأمر.

فهذه الفكرة- الوساطة- ليست بالأمر الهين اليسير. فمن هو صلاح حتى يقتحم مكتب المدير، وهو الذي لا يجرؤ على دخول غرفة المدرسين؟ وهل سيستمع المدير لهذا الفتى المراهق، وما يقوله عن صديقه غير المنضبط؟

وأيًا ما كان الأمر، فإنّ الفتى حاول، ونجح في محاولاته. وأقنع المدير الذي ابتهج لهذا التغيير في شخصية صلاح، ووافق على صرف النظر عن استدعاء وليّ أمر أحمد، بشرط أن يلتزم الاثنان بشروطٍ، أولها: الانضباط المدرسي التام، مع الاهتمام مجدّدا بالدروس، وإلا، فالويل لهما معا.

تغيير في الشخوص

في أثناء العودة من المدرسة، وبعد تحقيق هذا الجزء من المهمة، لاحظ صلاح أن أحمد- صديقه – وكان قد شكره بالطبع، يفتح حقيبته المدرسية، ويستل منها سيجارة، ويبدأ التدخين على عادته..

هنا يتوقف صلاح مخاطبا صديقه، ناصحا بضرورة الإقلاع عن التدخين؛ إذ لو علم أبوه بذلك فمن المتوقع أن يتعرض لغير قليل من الإشكالات. أقلها عقوبة غاضبة وشديدة، وإعادة الخلافات مع المدرسة والمدرسين. وقال أحمد ردًا على صاحبه: إنه اعتاد التدخين، وليس تركه بالشيء اليسير الهيّن. فقال صلاح: إن الأمر سيكون سهلا إذا جرى بالتدريج، لا سيما وأن أحمد لا يدخن كثيرًا. وسيساعده على تحقيق هذا المأرب تحلّيه بقوة الإرادة.

وما هي إلا أيامٌ معدودات حتى كان أحمد قد تخلى عن السيجارة. والأكثر من هذا أنه بدأ ينتظمُ في الذهاب إلى المدرسة في وقت مبكـر. وفي الأيام الأخيرة يجده صلاح بانتظاره أمام البيت لائمًا صديقه على التأخّر، مما أسعد صلاحًا لاستبداله النشاط بالكسل. وفي هذا يقول أحمد لصلاح محاورًا: "كنتَ على حق. نظَّمْتُ وقتي، وصرتُ أدرسُ بعد عودة أبي من عمله. البيت أصبح أكثر هدوءًا. وأمي تُكثر من الثناء على طريقتي الجديدة وهي في منتهى السعادة. أبي تغيَّر في معاملته لي هو الآخر. أحضر لي أمس الكرة التي طالما طالبته بها، ولم يكن يبادر لتلبية طلبي. أبي رجلٌ طيّب. على عكس ما كنتُ أظنّ "

فجوة

في ختام هذه الحكاية وثبةٌ زمنيَّة، أو فجوةٌ كبيرة، لافتة للنظر. ففي الفصل الموسوم بعنوان " النهاية " ص 98 يكتشف القارئ أنّ (صلاحًا) المراهق، ابن الثلاثة عشر عامًا ، قد أصبح محاضرًا، وقد أثبت حضوره في مجالات النشاط التنموي الاجتماعي. وغدا ممّن يلقون المحاضرات التي يتوافد إليها الحضور بأعداد غفيرة. وله في هذا الموضوع مؤلفاتٌ، ومصنفاتٌ، آخرُها كتاب " أنت قادر". ويفاجَأ القارئ، مثلما فوجئ صلاح نفسه، بحضور الشيخ العجوز خالد الموسى المرشد التربوي، ووقوفه أمام (طاولة) التوقيع – توقيع النُسِخ من الكتاب – وعندما سمع صلاح أستاذه السابق يقول: اكتب الإهداء لخالد موسى، تذكـر الصوت على الرغم من هاتيك السنين التي باعدت بين الاثنين، رفع صلاح رأسَه ليرى مرشدَهُ التربوي، فأجلسه على الكرسي مكانه، وقال : كيف لي أن أوقّع كتابا أنتَ صاحبُه. فهذا كله بعد فضل الله، من فضلك أنت. " وقال الشيخ "كنت أتوقع لك يا صلاح هذا المستقبل، لأنك آمنت بقدرتك، وأنْ ليس ثمة مستحيل مع الإرادة القوية القادرة ".

السرد واللغة

هذه الحكاية التي كتبها فادي البتيري أظنّها روايته الأولى للفتيان[1]. وهي، بلا ريب، تعد نموذجا جيدا لهذه المرحلة من العمر. وقد حافظ على سلاسة السرد من البداية حتى النهاية دون أن يضطره السردُ للحشو أو الاستطراد أو التلاعب بسيروة الأحداث، وتعاقب الزمن تعاقبًا يخالف ما هو مألوف من دورته على وفق دورة عقارب الساعة. لأن القراء من هذه الفئة العُمرية لا يأنسون للسرديات الحداثية التي تطغى على الكثير الجم من الروايات، والقصص القصيرة. وقد غلبَ على فادي البتيري استخدامه للمستوى اللساني السائد في لغة الجرائد، والإذاعات، والفضائيّات: الفصحى السليمة، من غير تقعُّر، ولا إسْفاف، أو ابتذال، بالانحدار إلى المستوى العامي، الذي يقال له الدارجة. ولو أن هذا لا يُعد عيبًا لو لجأ إليه في الحوار خاصة، ولا تقصيرًا في حق الكتابة السردية. لكنه، بحرصه على هذا المستوى، حقق، عن غير قصد، هدفا من أهداف الكتابة للفئات العمرية المستهدفة في أدب الأطفال، وهو الارتقاءُ بمستواهم اللغوي، وتنمية ملكاتهم اللسانية بالفصحى؛ لغة العلوم، ولغة الكتابة، والتدْريس. وهذا يحسب للرواية لا عليها. مع أنّ إدارة النشر في وزارة الثقافة عُنيت بنشر هذه الرواية عناية منقوصة، غير تامة، ولا كافية. وهي بلا ريب تعرف معرفة جيّدة أنّ كتب الأطفال تحتاج لعناية تفوقُ عنايتها بالمستوى الفني للنص، ونعني بهذا العناية بالطباعة، والإخراج الفني .

فهذه الرواية كان ينبغي لها أنْ تطبع في حجم أكبر من هذا الحجم المتوسّط. على الأقل في قطع 24×17 إن لم يكن في حجم كحجْم المجلات. وأن تضاف إلى الفصول مشاهدُ مصورة بالألوان، يسهر على تصميمها فنان متمرس ذو خبرة بإعداد كتب الأطفال، والمنشورات الخاصة بهم. لأن كتابا، كهذا يفتقر لتلك الصور، والرسوم، والمشاهد، ولذلك النوع من الطباعة الأنيقة، التي تجذب اهتمام الطفل، يخسَرُ من قيمته الكثير، حتى وإن كان النصّ جيدًا في غاية الجودة. ومع ذلك لا يفوتنا أنْ نوجّه الشكر لوزارة الثقافة لنشرها الكتاب، ولمؤلفها الفاضل على هذه التُحفة النادرة.

1.سبق نشره في الدستور الثقافي. ويذكر أن للكاتب رواية لغير الأطفال بعنوان: المنحوس، دار صفحات، عمان، 2021

فاروق وادي
في أرض الغياب

غيب الموت الزؤام الكاتب القصصي الروائي الناقد الإعلامي فاروق وادي(1949- 2022) أحد المناضلين في صفوف الثورة الفلسطينية منذ العام 1970 وقد انخرط مبكرا في وسائل الإعلام الفلسطينية من صحف ومجلات وإذاعات. و انتهى به المطاف رئيس تحرير لمجلة صامد الاقتنصادي. وبعد مرض عضال توفي في لشبونة بإسبانيا في التاسع عشر من شهر سبتمبر أيلول 2022.

وكان قد بدأ حياته الأدبية بنشر بواكير قصصه القصيرة، ومن أقدمها قصته القصيرة التي نشرها في مجلة " صوت الجيل" الأردنية عندما كان طالبا في الجامعة، وعنوانها " الموت المحتم يكون بعد النهر" التي تروي معاناة فلسطيني تردّد في النزوح من الضفة الغربية إلى الشرقية من نهر الأردن، فكان حائرا بين أن يبقى فيتعرض للموت، أو يغادر إلى عمان، وبعد تردد طال أمده اقتنع بأن الموت هو في نزوحه، ومغادرة الوطن، لا في بقائه، ولا في صموده.

وفي العام 1976 صدرت أولى مجموعاته القصصية ببغداد عن وزارة الثقافة والإعلام بعنوان " المنفى يا حبيبتي". وفي سنة 1980 صدرت روايته الأولى بعنون طريق إلى البحر. وفي العام 1993 صدرت روايته الثانية رائحة الصيف. أما روايته الثالثة فكانت بعنوان عصفور الشمس2006، وصدرت ببيروت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. وبعد سنتين صدرت روايته سيرة الظل 2008 أتبعها بروايات: في براري التوت، وديك بيروت يؤذن في الظهيرة، ورائحة المانجا، وصدرت روايته الأخيرة عن دار المتوسط بعنوان سَوْداد.. هاوية الغزالة.

ولفاروق كتبٌ أخرى يمزج فيها بين السيرة والرواية كسيرة المشتاق، ومتاهات الكتابة. وهو من أوائل من كتبوا دراسات في الرواية الفلسطينية تجمع بين روائيين في الوطن، وروائيين في الشتات. وفي هذا السياق يتذكر القراء كتابه القيم " ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "(1981) الذي توقف فيه مثلما هو معروف إزاء ثلاثة روائيين؛ إميل حبيبي من فلسطين المحتلة، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا من المنفى. وقد صدر هذا الكتاب في زمن مبكر قبل الكثير من المؤلفات التي نشرت لاحقا عن الرواية الفلسطينية.

وبعيد اتفاق أوسلو، الذي يقول فيه سلمان أبو ستة إنه أسوأ على الفلسطينيين من وعد بلفور، تمكن من العودة إلى رام الله بتصريح كغيره من الكتاب مع اختلاف في ما إذا كانت عودة أو زيارة: كمحمود شقير، وفيصل الحوراني، ومريد البرغوثي، ومحمد القيسي، ورشاد أبو شاور. وقد كتب كغيره كتابا عن زيارته لرام

الله بعد غياب عنها دام نحو ربع قرن، أو ثلاثين سنة بكلمة أدق، بعنوان " منازل القلب" 1997. ومن الواضح أنَّ عنوان كتابه هذا عنوان غامض لا يعرف القارئ من الوهلة الأولى ما الذي يعنيه بمنازل القلب، مع أنه يذكرنا بقول أبي الطيب المتنبي :

لك يا منازل في القلوب منازلُ

أقويتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ

لهذا نجده يضيف عنوانا آخر تحت هذا العنوان، وهو "كتابُ رام الله" في هذا الكتاب ينحو فاروق وادي منحى كتاب السيرة، مذكرا بالطريقة التي نجدها سائدة في البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا، و رأيت رام الله، للمرحوم مريد البرغوثي، وكتاب بيت النار للشاعر الراحل علي الخليلي، و دروب المنفى لفيصل حوراني، وظل آخر للمدينة لمحمود شقير، وظل الغيمة لحنا أبو حنا، وكتاب إدوارد سعيد خارج المكان، ورائحة التمر حنة للقاص رشاد أبو شاور، وكتاب الطرْد من المكان لمحمد القيسي.

وهذه الكتب، باستثناء كتابي جبرا، و إدوارد سعيد، سير ذاتيّة، القاسم المشترك فيها الذي يحتاج لوقفة مطولة، ودراسة معمقة، أن المؤلفين جميعا عادوا إلى فلسطين إما عودة، أو زيارة محددة بوقت ما، بعد اتفاق أوسلو1993. واللافت للنظر أن فاروق وادي في "منازل القلب" أفاد من خبرته في كتابة القصص القصيرة، والرواية، وقد فاجأنا من الفقرة الأولى باستخدام ضمير المخاطب لا ضمير المتكلم مثلما هي الحال في خارج المكان، أو غربة الراعي لإحسان عباس، أو دروب المنفى لحوراني. ولا ضمير المفرد الغائب على طريقة طه حسين في الجزء الأول من سيرته المعروفة بعنوان الأيام. فهو كمن يكتب رواية يتخيّل فيها كاتبا ضمنيا يؤدي دور الشاهد، وبطلا هو المروي عنه، وعليه، بدليل أن الراوي يخاطب هذا البطل الروائي، الذي هو المؤلف، كما لو أنه شخصية سردية من اختراع الراوي. وهذا الأسلوب في "منازل القلب" أضفى على السرد فيها طابع التشويق، فبدا الكتاب كأنه سيرة حياة المؤلف بقلمه، وبرواية راو خفيّ، غير معلن. يقول في فقرة قصيرة مبينا هذه العلاقة بين الرواي والبطل المؤلف: " ها أنتَ ذا تتهيأ للخروج من رهافة النص. لتدخل جحر المدينة. فتطوي شعابها التي ظلت مستحيلة ".

سيكتشف القارئ فيما بعد أن الشخص الذي يخاطبه الراوي بأنتَ هو المؤلف نفسه فاروق وادي، وسيتضح ذلك أكثر فأكثر.

فهو يحدثنا عن محطات من حياته. أولاها المنزل الذي رأى فيه النور، وهو في أحد أحياء رام الله التي نزح إليها أهله عام 1948 من قرية المزيرعة. وفي موقف آخر يروي لنا كيف جرى تزوير شخصيته، وأدخل في أحد مستشفيات القدس باسم يونس، وهو اسم طفل آخر في الحي، لكي يتمتع بتخفيض الأجور التي يتمتع بها أبناء اللاجئين ممن يحملون بطاقة وكالة الغوث. واللافت أنَّ هذه الحكاية يكررها المؤلف في رواية " رائحة الصيف "1993 .

فبعد 30 عاما تقريبا عاد إلى البيت نفسه، والحي نفسه، وكان أول ما يتوق إليه هو زيارة المدرسة التي تعلم فيها حروف الهجاء. وما إنْ وقع بصره على تلك المدرسة حتى تذكر مديرة الروضة الست (عدلة) بما كان لها من أثر في نفسه، وفي نفوس أترابه.

وتسلك الذاكرة مسلكا مطردًا في استعادة م" نازل القلب" فإذا بنا نحن القراءَ مع المؤلف في مدرسته الثانوية، التي تفتح فيها، وتبرعم، عطاؤه الأدبي المبكر، ومحاولاته التي لم تجد طريقها للنشر، لكنها وجدت طريقها لجمهوره من الأساتذة، والطلاب، عبر الإذاعة المدرسية، وطوابير الصباح. ويتذكر في موقف مشابه المكتبة التي كان بمقدوره استعارة الكتب منها للقراءة، إذ لا يمكنه شراء الكتب. فبعد ثلاثين عاما تذكر أنه في آخر مرة زارها استعار رواية " أبناء العم توم " للأميركي ريتشارد رايت. يقول متذكرا على لسان الراوي: " تَدخُلُ المكتبة، وبيدكَ هوية العضوية. المنتهية منذ ثلاثين عامًا. ومعها كتابُ أبناء العم توم. والمسجل على صفحته الأولى تاريخ استعارته يوم 4 حزيران – يونيو 1967 وبهدوء تضع الكتاب، والهوية، أمـــام أمينة المكتبة.

- آسف يا سيدتي، كنت مضطرا إلى التأخر قليلا عن إعادته. لا بأس. فهي ثلاثون عاما فقط".

يتذكر في موقف مشابه لهذا محاولاته المبكرة في الرسم، والتنافس مع أصدقاء الطفولة في أي منهم يتقن استخدام الألوان، وإجادة البورتريه. أما البداياتُ في الكتابة فتذكره بصحيفة الجهاد المقدسية، وبصفة خاصة الصفحة الأخيرة التي تناوب على الكتابة فيها كتاب معروفون في زاوية باسم ثرثرة أدبية. وفيها تمكن من قراءة ملاحظات الكاتب المخضرم محمود شقير على قصته الأولى. وأما مدرّسوه، ومنهم الكاتب الراحل خليل السواحري، فقد شجّعوه، وبعد ربع قرن استيقظ الكاتب الكامن في نفسه، وانطلق من الداخل إلى الخارج، حيث الدورياتُ، والمجلاتُ، ودور النشر التي لا تتردد في نشر قصصه القصيرة، وروايات، وأعماله الأخرى. أما عن ثقافته، وفكره السياسي، فهو يؤكد أنّ هذا كله مرتبطٌ بقصته الأولى.

ذاكرة المكان

على أنّ فاروق وادي يختلف عن غيره من كتاب السير الذين نوهنا لذكرهم، من جبرا إلى إحسان عباس، مرورا بإدوارد سعيد[1]، من حيث أنه يرفض التمركز حول الذات. صحيح أن السيرة لا يمكن تخيلها في معزل عن الذات، إلا أنه يقلل قدر المستطاع من هذا التركيز الذي يطغى على ما كتبه جبرا في البئر الأولى، وفي شارع الأميرات، وعلى ما كتبه إحسان عباس في غربة الراعي، وإدوارد سعيد في خارج المكان. فهم يتحدثون عن العائلة، وعن كل فرد فيها، بيد أن فاروق وادي يغض النظر عن هذا الجانب، مقتصرًا بصفة واضحة على انطباعات الرواي عن المدينة رام الله، وعن جارتها اللصيقة بها البيرة، مقارنا بين وضع كل منهما قبل الاحتلال 1967 وبعده. ولا يخفي المؤلف الذي يتحدث الراوي نيابة عنه صدْمَتَه من التغيير غير الطبيعي الذي يلفّ المدينتين وذلك في رأيه تشويه للمكان.

يتجلى ذلك في التشويه الحضري الذي أحدثه الاستيطان فيما يحيط بهما من أراض، وما في ذلك من طرق، وشوارع التفافية تم شقها وتعبيدها في مواقع غير ملائمة ليتحرك المستوطنون دون أن يجبروا على

المرور من المدينين. كذلك الأبنية الشاهقة، والعمائر السكنية، التي تشبه الأبراج القاهرية، تمنع عن المدينتين الشمسَ، والهواء، وتغيّب الكثير من مغانيها المكسوة شجرا وزهرا عن عيون الناظرين، ومرأى السواح المتنزهين.

فالمنارة، وهي أحد أحياء رام الله الحيوية، تعجّ بالسيارات، وبالزحام البشري، الذي يحتاج معه المتحدث إلى ترجمان. يقول فاروق وادي فيما يشبه المونولوج: " عيناكَ تجوسان المكان، بينما تطلق الذاكرة بروقها التي تتسكع في الزمان. في الزوايا القصية منه، في فضاء الأمكنة. يمتلك الحجرُ خاصية إفراز الأحداث التي وقعت. وقدرة على استدعاء البشر الذين ترشح بهم شقوق الجدران. وشقوق ذاكرة مهيئة تقفُ دائما على اسْتعداد ".

ولا يخلو الكتاب من ذكريات تعود بنا إلى ما قبل عام 1948 والحديث عن عمه المجاهد الذي تسلل بعد عام 1948 لقريته المزيرعة ولم يعد.

صفوة القول هي إن منازل القلب، وهو كتاب صغيرالحجم (140ص) كتابٌ يمسك بأنفاس القارئ لا بسبب مروياته فحسب، بل بسبب أسلوبه الذي جعل من السيرة سيرة بقناع قصصي أو روائي.

رحم الله الكاتب الصديق رحمة واسعة، وغفر له، وعفا عنه.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 20 سبتمبر (أيلول) 2022

فايز الرشيد
فلسطيني في موسكو

قد يتساءل القارئ ما نوع الأدب الذي ينتمي إليه كتاب فايز الرشيد في الطريق إلى الوطن (1950-2023)؟ أهو قصص قصيرة، أم حكاياتٌ أم شذراتٌ من وقائع حياة المؤلف اليومية مثلما يشير العنوان الفرعي ؟ يستطيع الدارس أن يجيب عن هذه التساؤلات جميعا إجابة واحدة ، وهي أن الكتاب مزيج من ذلك كله، ففيه من القصة جانب ، وفيه من المذكرات جانب ، ومن الحكاية جوانب ، وفوق ذلك فيه من التاريخ جوانب كثيرة.

وهذا المزيج الأدبي يسوده الحرص على الجمع بين الواقعي والخيالي ، بين الحقيقي والفانتازي.

ففي النص الأول (مهاجرة) لا يتوقع القارئ أن تصبح الفتاة الروسية (لودميلا) التي تعرف إليها شاب فلسطيني في موسكو يهودية مهاجرة ضمن موجة الهجرة إلى فلسطين ، وهي الموجة التي تمت في عهد رئيس الاتحاد السوفياتي السابق ميخائيل غورباتشوف . وحين يتوغل القارئ في ثنايا الحكاية ، ونسيج الحوادث ، يكتشف أن ما يجري في فلسطين الآن، أو قبل ما يقرب من مئة عام، شيء أغرب من الخيال. فكيف ينظر إلى حكاية لودميلا وبسام هذه باعتبارها حكاية عجيبة تفتقر إلى التصديق.

وما يقوم الكاتب فايز رشيد في هذه الحكاية بدمجه ونسجه هو ما يتردد –عادة- في وسائل الإعلام: من إذاعة وتلفزيون ، وصحف، مقروءة ،وأخرى مرئية أو مسموعة، مما وقع وجرى لبعض الأشخاص تكتنفه صورة متخيلة تبعث الحياة في الهياكل العظمية للتاريخ. لقد صورت حكاية مهاجرة نفاق الصهيونية وتناقض الإدعاءات تصويراً يحمل القارئ على الإحساس به دون تردد.

ويتكرر ربط المؤلف بين المتخيل والواقع في نموذج آخر هو (الاعتقال) حيث القارئ يجد نفسه وجها لوجه أمام لوحة موضوعها من الحياة اليومية يلبسه المؤلف ثوب الخيال ليكون أكثر إمتاعا وأغنى بالتشويق. وأقدر على تصوير عذابات المناضلين الفلسطينيين داخل السجون. إذ لا تكفي الإهانات النفسية وإنما تلاحق المعتقل أيدي جلاديه وسياطهم المجرمة، فضلا عن إغراءاتهم المتكررة للاعتراف مقابل الإفراج عن المعتقل وتحريره وتركه يتابع دروسه وسفره. وأيّ شيء أكثر إيذاءً للمرء من أن يتمنى الذهاب للسجن بحثا عن الشفاء فيه بعد التعذيب:" الانتقال إلى السجن فرحة كبيرة ، فإلى جانب الشعور بأنك بين أهلك وأقاربك حيث المعتقلون كلهم من معتقلي المقاومة، يتنفس المعتقل الصعداء لانتهاء مرحلة التعذيب وابتداء مرحلة التحقيق."

على أن السجن – مثلما تصوره ريشة فايز رشيد – ليس مكاناً للنزهة، فهو في أحسن الأحوال سجن ليس إلا. سواءٌ أكان في (بيت ليد) أم في (طولكرم) أم في غيرها ، وسواءٌ أكان مع المعتقلين العاديين، أم مع المعتقلين من الطلاب الذين يحولون السجن إلى مركز تعبئة وتثقيف.

ومثلما يتكرر النموذج النضالي في السجون يتكرر في الميدان. لا فرق، بطبيعة الحال، بين فضاء الميدان وفضاء السجن، من حيث إن السرد لا ينفصل فيه المتخيل عن الواقع. ولا الخارق عن المحتمل والضروري والمُمْكن . فشخصية نادر –كأيّ شخصية قصصية – اسمٌ على مسمّى. لكنّ القصة تذكرنا بقصص الخوارق. فهذا المناضل الذي قام بعمليات ، وأوقع إصابات كثيرة بين أفراد العدو ، يقع أسيرا في أيدي الجلادين الذين اختبروا فيه وجربوا جل أصناف التعذيب ، من أجل أن ينتزعوا منه اعترافاً ، مما اضطرهم – في نهاية الأمر – إلى الإفراج عنه بعد أنْ أعيتهم الوسائل والتجارب عن تحقيق ما أرادوه. ومع ذلك لم يتوقف نادر عن ممارسة الكفاح والمقاومة وراح يقود المجموعات التي تنفذ العمليات خلف خطوط العدو... مما يصيب العدو بالجنون. وعلى الرغم من تكرار اعتقاله يظل على صموده . فمع اكتشاف الدليل الذي يدينه – وهو القنابل التي تم العثور عليها في منزله – يواصل إنكاره ، ويواصل تحديه، متهما المحققين بأنهم هم من أحضروا تلك القنابل لإثبات التهمة عليه، وإلصاقها به، وإدانته، تمهيدا للحكم عليه بالسجن.

بيد أن الوسائل التي استخدمت في تعذيبه و تلك التي استخدمت في ترغيبه ، لم تفلح في ثنيه عن موقفه، وزحزحته عن صخرة صموده. فبعد ثلاث سنوات اضطروا لإطلاق سراحه.

وتتكرر الحكاية مرة أخرى مثل حكاية (إبريق الزيت) ومثل هذا التركيب الذي تتداخل فيه حوادث واقعية لمسها القراء فعلا، وأخرى من الخيال ، ما يرويه فايز رشيد عن الاستشهادية(فداء) ابنة العشرين ربيعا التي سئمت مراقبة مشاهد القتل على شاشة التلفزيون قائلةً " لكنْ أين هو العالم؟ وأين منطقه وعدالته وهو يرى الفلسطينيين يقتلون صباح كل يوم، ولا يحرك ساكناً في الوقت الذي يقف فيه على قدميه (إن لم يكن على رأسه) إن جرح إسرائيلي واحد في مواجهة غير متكافئة هو المسيطر فيها؟ للعصر أيضا قوانينه، وللعالم أيضا رؤيته ومنطقه. " وربما سفالاته.

فالظلم بأشكاله المتعددة، وهو شيء نجح الكاتب فايز رشيد في تصوير وقعه على حساسية فتاة في ريعان العمر، يدفع بشبان في أعمار الورود ليفجروا أنفسهم متخذين من أجسادهم أحزمة ناسفة أو قنابل مفخَّخة، لينقلوا المعركة إلى صفوف العدو. فلو أبصر هؤلاء الشبان شمعة في آخر النفق لما اضطروا للقيام بمثل هذه العمليات التي لا تؤيد (فداء) تسميتها بالانتحارية، فهذا الوصف – في رأيها يلتقي بموقف الطرف الآخر ، لا بموقف الطرف الفلسطيني أو العربي.

واللافت للنظر أن المؤلف فايز الرشيد لا يفتأ يشير إلى حوادث واقعية جرت فعلا وشاهدتها الملايين على شاشات التلفزة . فمن منا ينسى ذلك المشهد الذي تجمع فيه عدد من الجنود الإسرائيليين على شاب فلسطيني، وراحوا يضربونه بالقسوة كلها على ذراعية وساعديه لكسرهما وهم يظنون ألا أحد يرقبهم أو يراهم فيما تقوم عدسة مصور يقظ بالتقاط المشهد الذي وجد طريقه في اليوم التالي إلى جل الفضائيات . هذا المشهد

هو فحوى الحكاية الشائقة التي يرويها المؤلف عن خالد ذي الثلاثة عشر ربيعاً (في الطريق إلى القتل) فهي حكاية ترصد الحدث وتقدم رؤية جوانية لما يجري، ملقيةً الضوء على واقع الحال بعد اتفاقيات أوسلو التي قسمت بيت لحم إلى قسمين أحدهما (أ) ويتبع السلطة والآخر (ب) أو (ج) ويتبع الاحتلال. وهذه التقسيمات التي لم يعتد عليها خالد أو غيره من شبان المدينة يشعره بتقسيم الوطن، وتمزيق المدينة الواحدة مدينتين . على الرغم من أن الناس فيها يجمعون على أنهم عاشوا متآخين موحدين مع اختلاف عقائدهم بين مسلم ومسيحي.

لذا لا نستغرب أن يشعر خالد بالفرح عندما يسمع إذاعة العدو تعلن عن أن اتفاقية أوسلو في حكم الميتة. فهي في رأيه لا تستحق أن تذرف عليها دمعة واحدة.

على أن فرحة الفتى لا تدوم ، وبهجته بنعي الاتفاقية لا تطول، فقد اكتشف أن معنى ذلك إعادة احتلال المدينة، ومحاصرة الكنيسة، وإبعاد اثني عشر مناضلا حوصروا داخلها إلى دول غربية قبلت استضافتهم . وليت الأمر يتوقف عند ذلك ، فالفتى الذي اعتقل وأصيب بشظايا القنابل والرصاص المطاطي ، قارب أن يلقى نهايته باعتباره مشروع شهيد ، ففيما كان خالد ورفاقه يهاجمون جنود الاحتلال بالحجارة والمولوتوف ، وفيما كان يهم بقذف القنبلة الثالثة باتجاه سيارة الجيب وقع أسيرا في أيدي القتلة.

ليواصل هؤلاء التنكيل به ، والتشاور حول تصفيته، عملا بالأمر العسكري الذي تلخصه عبارة إطلاق أيدي الجنود فيمن يمسكون به من رماة الحجارة.

نقاوم لا نساوم

لقد روى لنا الكاتب الحكاية بأسلوب فيه الكثير من التفاصيل التي لا تذكرها وسائل الإعلام ، ولا يتنبه إليها المؤرخ اليقظ ،ولا تعبر عنها الصورة ، تلك التفاصيل التي تجعلنا نتعرف أولا على حقيقة العدو. وثانياً على حقيقة ما يمثله هذا النموذج من قدرة على الصمود والتحدي تصل حدّ العجائب.

ومثل هذا الإيقاع السردي ما نجده في حكايته (اغتيال قائد) فكم نشر من الأخبار التي تروي قصة اغتيال الشهيد (أبو علي مصطفى) وكم كتب عن ذلك سواء في المجلات أو الصحف أو في الكتب . بيد أن الذي يرويه – هنا- فايز رشيد شيء مختلف لا من حيث الوقائع ، والحقائق، ولكن من حيث حظه من التخييل الذي يضفي الطابع الأدبي والجمالي على الحكاية. فقد صور لنا عودة الرجل الذي قال عند وصوله إلى فلسطين" جئنا لكي نقاوم ، لا لنساوم" وما عني به الاحتلال من ضرورة مراقبته مراقبة شديدة. والتخطيط لاغتياله، في أي لحظة، وقد وظفت في سبيل ذلك طائرة هليوكبتر خاصة تتبعه حيثما ذهب ، وأينما حل ، مقيما أو زائراً ، ونظرا لاستمرار المراقبة والتعقب تمكن الإسرائيليون من معرفة مكان وجوده في مكتب بالطابق الثالث من بناية ذات خمسة طوابق في رام الله .

رجعام زئيفي

والحق أن أسلوب الكاتب في سرده هذه الحكاية يمسك بأنفاس القارئ ، ويجعله مشدودا بانتظار النهاية . ونستطيع أن نقول الشيء نفسه في سرده لحادثة الرد أو الانتقام لمقتل الشهيد أبو على مصطفى.فهي حادثة

معروفة ذكرتها الصحف وتناقلتها وسائل الإعلام، غير أن ما تم تنافله لا يتعدى القشور وقد جاء فايز رشيد ليلقي الضوء على اللباب. فكم من الساعات والأيام والشهور احتاجها التخطيط لتنفيذ هذه العملية! وكم من التضحيات التي تصل حد المغامرة قدمت لإنجاح مثل هذه العملية وتحقيق الهدف!ما تذكره عادة وسائل الإعلام وما تسجله أقلام المؤرخين لا يتعدى الصورة الخارجية للأحداث ، لكن مؤلف هذا الكتاب معني بالداخلي ، مهتم بسرد يتجاوز الخارجي إلى الداخلي العميق . يتجاوز بأدائه الإطار الزماني والمكاني إلى رصد الهواجس النفسية التي تختلج في الأعماق . فهل يستطيع القارئ دون أن يطلع على هذه النصوص أن يتخيل ما كان يضطرب في نفس الفتى الذي أقدم على انتحال شخصية (الجرسون) في الفندق ليدخل حجرة(رحبعام زئيفي) وينتظر ريثما ينهي مكالمته الهاتفية المهمة ، ليسحب مسدسه الكاتم للصوت مطلقا الأعيرة النارية على رأس الهدف من مسافة تقل عن المتر؟ مثل هذا السرد لا نجده في غير هذا الكتاب والكتب التي على شاكلته :الجمع بين الوثيقة والحكاية.بين التخييل والتوثق.

كوابيس حنان

نجد هذا الأسلوب يتكرر في حكاية اختطاف الرجال الستة الذين نسبت إليهم عملية الرد،مثلما نجده ونقف عليه في سرده لحكاية (حنان) التي تلقت دعوة من مؤسسة جماهيرية في إحدى البلاد العربية لتجد نفسها في مطار العاصمة تلك غير مرغوب بها ، ويجب عليها أن تعود من حيث أتت على الرغم من حصولها على تأشيرة دخول للبلد المعني.وهذه القصة على ما فيها من تكرار النموذج لأن قصصا أخرى ، وحكايات أخرى، سبق أن عالجت الموضوع ذاته ، إلا أنها تستولي على انتباه القارئ وتأخذ بيده شيئا فشيئا للغوص في أعماق حنان والوقوف على ما يدور فيها من أفكار وهواجس .ومن خواطر تستعيد فيها وتتذكر حالات مشابهة مرت بها قبل هذه الحال . وكوابيس ، وأحلام ، عاشتها أو تمنت فيها أن ترى اليوم الذي يستطيع العربي فيه التنقل بحرية بين البلدان العربية من غير حاجة إلى تأشيرة أو جواز سفر. ودون أن يضطر للتوقف والتفتيش وربما التحقيق. هذه الأحلام توقظها منها صدمة القرار لا بد من أن تعود إلى حيث كانت.

نماذج أخرى عرضها فايز رشيد في كتابه هذا : المحنة، هدى، الدرّة ، الحكيم(جورج حبش) وغيرها من نماذج أصبحت كالأساطير أو أشد غرابة مما يجعل الإشارة إليها، والوقوف عندها ضربا من التطويل والزيادة . وذلك شيء لا تتسع له هذه الفصلة، ولا تفي به هذه العجالة، ويكفي من الكتاب ما أوردناه من الفصول والأبواب ، وقديما قيل: حسبك من العقد ما يحيط بالعنق .

فدوى طوقان

والذكر للإنسان عمرٌ ثانِ

صادفت هذه الأيام الذكرى الخامسة عشرة لرحيل الشاعرة الكبيرة فدوى طوقان (1917- 2003) فقد توفيت في 12/12/ 2003عن عمر يقارب السادسة والثمانين. وفدوى طوقان – كما يعرف القراء- شاعرة، وكاتبةٌ ناثرة، ولها كتابان أولهما بعنوان «رحلة جبلية رحلة صعبة» 1985، الذي تروي فيه جانبًا مهمًا من سيرتها الذاتية تنتهي قبيل نكسة حزيران – يونيو 1967 والثاني بعنوان « الرحلة الأصعب« 1993، الذي تواصل فيه رواية ما تبقى من تلك السيرة. على أن لها كتابا ثالثا بعنوان " أخي إبراهيم" 1946، وهو سلسلة من الذكريات، والانطباعات، والقصائد عن شقيقها الشاعر(1905- 1941) الذي وقف إلى جانبها عندما ظلمها كثيرون، فكان بمنزلة الأب، والمعلم، الصاقل لمواهبها الشعرية، والأدبية.

لاجئة في العيد

على أن الشاعرة، في بداياتها، غلب عليها الشعر الغنائي الوجداني التأملي، الذي يكاد يلامس تخوم التصوف تارة، وحدود التفلْسُف تارةً أخرى. وكلٌ يطغى عليه الطابع الرومانسي، لكن ديوانها الأول « وحدي مع الأيام « 1952 لا يخلو من قصائد خرجت فيها خروجًا لافتًا عن الطابع الغنائي، وغشيَ النظمَ فيها شيءٌ من المظهر السردي، ومن هذه القصائد قصيدة « لاجئة في العيد « وهي قصيدة يمكن إدراجُها في الشعر الوطني، والسياسي، والاجتماعي. فهي تخاطبُ سيدة فلسطينية وجدتها في باكورة العيد حزينة، كاسفة البال، بين الخيام، كأنها تمثالٌ متهالكٌ يجسد الشقاء تجسيدًا. فلا تضحك كالآخرين الفرحين، ولا ترتدي الثياب الجديدة، ولا تبادل العابرين- ممن تملأ وجوهَهُم إماراتُ الشعور بالسعادة - التهاني، وجل ما يبدو عليها، لمن يراها، الوجوم، والحزن، والإطْراق، كأنما تتذكر الماضي بألم (مجزوء الكامل):

أطرَقْتِ واجمة كأنكِ

صورةُ الألم الدفينْ

في هذه القصيدة تستخدمُ الشاعرة ضمير المخاطبة استخدامًا مطردًا، لافتًا للنظر، شأن القاص، أو الروائي، حين ينشيء حوارًا وهميًا بين الراوي وأحد شخوص الحكاية، معتمدًا تقنية سردية تنمُّ على مشاركة الراوي والمروي عليه سرْدَهُما وقائع الحدث، تقول الشاعرة في هذا السرد الشعري على لسان الراوي:

أترى ذكرتِ مباهجَ الأعْياد في يافا الجميلة

وهفَتْ بقلبكِ ذكرياتُ العيد أيامَ الطفولة

وهذه المحاورةُ، تتحوَّل- إذا ساغ التعبير- إلى استرجاع بطيءٍ لأحداثٍ، ومجرياتٍ، مرَّ عليها زمن طويل، قبل النكبة. فهي تذكر لنا بعض التفاصيل عن طفولة اللاجئة، وانطلاقتها فرحة بالعيد، ترتدي ثيابًا جديدةً،

وعلى رأسها ربطة حمراء، وشعرها منسدلٌ على الكتفين. وهي تركضُ في مرح مع أترابها في الملاعب، وبين الأراجيح، وإذ تشعر المتكلمة بأنها استوفت الحديث عن شطر من حياة اللاجئة في ربوع الوطن السليب، تعود بنا للحظة الراهنة التي يجري فيها الحوار بين الراوي واللاجئة، لتقارن بين الأمس والحاضر في حركةٍ سرديَّة متوتِّرة:

أختاه هذا العيدُ عيدُ المترفين الهانئين
أختاهُ لا تبكي فهـ ذا العيدُ عيدُ الميّتينْ

يعتمد السرد في هذه القصيدة على ما يأتي:

- الراوي
- السيدة التي هي موضوع الحدث السردي.
- المروي عليه، وهو أيضا اللاجئة موْضوع الحدث.
- الزمن الماضي الذي يجري استرجاعه في صورة ذاكرة.
- والمكان الذي يقع فيه الحدث، ويجري توظيفه إطارًا لبعْض الذكريات (الملاعب، يافا، الدار، وغير ذلك)

وقد تكرَّرَ في القصيدة استخدام الشاعرة للفعل المضارع التخْييلي، فهي تروي ما جرى في الماضي لكن بصيغة الفِعْل المضارع: إذ تنطلقين، و تتراكضين، و يملأ جوكنَّ ، ويعرفُ الأعياد، و تقلِّبُه الحياة، ويضحكُ، ويهمي دموعًا، إلخ.. وذلك لأن الشاعرة تعود بنا إلى الماضي، وتُذكِّرُ اللاجئة بما مرَّت فيه، وكأنه يجري في الزمن الحالي متزامنًا مع الحوار القائم بينها وبين الراوي.

قصيدة رقية

أما قصيدةُ رقية، فاقتربَتْ فيها الشاعرة من السرد اقترابًا أكبر، وهي قصيدة تبدو كما لو كانت نثرًا لولا الوزن، والقوافي، والبناء المقْطعي، القائم على التنويع في الرويّ، من مَقْطعٍ لآخر. وتكرِّر الشاعرةُ العناصر السردية ذاتها مع الإفراط في بعض التفاصيل التي تقتربُ بها من الحكاية.

ففي المطلع يجد القارئ مشهدًا ينْمو في نسيج دقيق، مُتْقن، يعبّر عن المكان في لحظة الغروب، واختيار هذه اللحظة التي تبدأ فيها مُتَتالياتُ الحدث اختيارٌ مناسبٌ جداً، لأن وحْشة الليل تضاعف معاناة الشخصية الرئيسة في الحكاية، وهي اللاجئة (رقية) وأضافتْ إلى هذه الوحشة تنويعاتٍ أخرى، كالريح التي تولول، والرعد الذي يجلجل، والبرق الذي يومِضُ، والظلمة البهيميَّة الدامسة، والجبل الشامخ في رهبةٍ، وسكونٍ، يسبِّبان الكثير من الخوف. وقد جاءتْ هذه التنويعاتُ في وصْف المكان مقدِّمةً لتصوير ما يحيط برقية بطلة الحكاية – إذا جاز التعبير- فهي تعيشُ في كهف غائر يطغى عليه البرد القارسُ، وتعصفُ فيه الريح، في أجواء تجمِّدُ الدماء في العروق (المتقارب):

رقية يا قصَّةً من مآسي الــ حمى سَطَّرتها أكُفُّ الغِيَر

ويا صورةً من رسوم التشرُّد

والذلِّ والصَدعـــاتِ الأخَر

طغى القرُّ، فانطرحتْ هيكلا

شقيَّ الظلالِ شقيَّ الصُوَر

وقد يكونُ في هذا الوصف لشخصيَّة رقية، مع استعمالها لمفردة (قصَّة) ما يغني عن رسم الملامح التي نجدها عادة في القصص. فهي لا تعْمَدُ، مثلما يعمد القاصُّ، للولوج في أعماق الشخصية، وإنما تكتفي بهذا الوصف الخارجي، التقريري، المباشر، على أساس أنها لا تكتُبُ قصَّةً، وإنما تنشئُ قصيدة، وفي القصيدة يجوز الاكتفاء بالإيحاءات، والظلال، ومع ذلك تلقي الضوءَ على شخصية أخرى تشارك رقيَّة دوْرها في الحكاية، وهي شخصية الطفل، الذي يتعلق بصدرها تَعَلُّقَ الفرْخ المهيض الجناح. وهذه الشخصيَّة، بظهورها في فضاء النصّ، تمثّلُ حافزًا يدفع بحكاية رقية دفعًا في اتجاهٍ آخر، وهو تركيز الضوء على الطفل، لأن في التركيز عليه تكثيفاً لمعاناة رقية، كونها لا تستطيع أنْ توفِّرَ له الدفءَ في هذا الجو الصقيعيّ الذي لا يرْحم، لذا نجدهُ يتضوَّر جوعًا،وهو يبحث بيديه عن الثدي:

وغمغم أمٌّ وراحتْ يداهُ

تعيثان ما بين نحرٍ وخَدْ

وفي ذِرْوة الإحساس بالحنوّ تجاه الطفل تتخيَّر الشاعرة لحظات زمنية من الماضي، فتستعيدها في ما يشبه انثيال الذاكرة، وتدفُّق الزمن. ومن هنا تبدأ الساردةُ في استعادة المجريات، والمكان الذي طُردت منه رقيَّة، مثلما طُردت منه اللاجئة التي تشير إليها في القصيدة السابقة. وتتكرر المشاهد نفسُها: الملاعبُ الرحبة، الحانية، والأفياء الدافئة، والروضة، وظُلَّة الياسمين، والدالية، والحدائق التي تشبه الجنان.. وتختَتِمُ هذه الصور المستعادة للماضي بصدْمة التحديق في الحاضر البَشِع:

فيا دارُ ما فعلتْه الليالي

بأشيائِكِ الحلْوة الغاليهْ

تتضَمَّنُ هذه الصورُ التي استعادتْ رقيّة فيها الماضي صورةً أخرى، ألوانُها من دم الشهداء، واضواؤها من لهيب المقاومة، والثورة. فعلى الرغم من أنَّ الشعر يكتفي باللّمَحات، ولا يوغلُ في التفاصيل، إلا أن فدوى طوقان في هذه الرقعة من السرد تروي لنا ما جرى في البلاد بكلماتٍ قليلةٍ، محدَّدة، لكنها كافية: كالنفير، والجهاد، والذوْد عن الشرف، والتصدّي للعدو، والرجال الذين ينْقضّون على الأعداء انقضاضَ القدَر المتاح، ولكنَّهم، مع ذلك، لا يهابون الموتَ:

فيا للحمى، كمْ كميٍّ أبيٍّ تجدَّلَ فيه، وكمْ أصْيدِ

أباحوا له المهَجَ الغالياتِ وأسقوا ثراهُ دمَ الأكْبُدِ

ومن بين الذين فدوْا الوطن بدمائِهِمْ، واحدٌ تملأ ذكراهُ وعْيَ رقية، ولا بدَّ لها من تذكُّره، إنه الشهيدُ، والد الطفل الذي يعاني البرد، والجوع، في كهفٍ من كُهوف الجبال. فما هي حكايتُه؟ وما قصتُه؟ سؤالٌ يحيلنا إلى تحوُّلات في سرْد القصيدة، وحافز جديدٍ يدعو الشاعرة لاستعادة صُوَرٍ أخْرى من الماضي. وفي هاتيك الصور ترسم لنا الشاعرة، التي تؤدي - ها هنا - دور الساردة، ملامح هذا الشهيد، فعلاوة على أنه نموذج للرجولة الأبيّة، والبطولة الخارقة، يشدّ على العدو شدًا، ويلاقيه، لا يبالي بأهوال الحرب، ولا بأوزارها، يواجه الموت، ويكتسحُ الهولَ أيَّ اكتساح، إلى أنْ:

تهاوى صريعًا وأرْخى على

حُطام أمانيهِ ريشَ الجناحْ

لا بدّ أن يشعر القارئ المترقّب، المتتبّع لخيوط السرد في القصيدة، باقترابه من الذروة. وهذه الذروة لا بد أن تعود بنا من الماضي، بما فيه من تركيز على الوطن، وبما فيه من مقاوَمة آنذاك، ومن تركيز على الشهيد، إلى حاضِر رقيّة بوصفها الموضوع الذي يحتلُّ بؤرة الحكاية، فهذه الذكرى نكأتْ جراحَها التي لم تلْتئِمْ، وقُروحَها التي لم تنْدَمِل، لذا فاضتْ روحُها بالأنين، وعيناها بالدموع، وتساءلتْ، في ما يشبه المناجاة:

متى يشتفي الثأرُ يا للضحايا أتهدَرُ تلك الدِما الطاهرهْ

ويا للحِمى منْ يجيب النداءَ نداءَ جراحاته النافــرهْ!

وفي اللحظة التي يمتزجُ فيها الماضي بما يمثّله من كوابيس، أو أحلام مهاجرة، تحنو على وليدها، وبدلا من أن ترضعه الحليب- كما هي العادة - تُرْضعُه سُمّا ليحتقنَ بالغَضَب، والحقد، على من قتلوا أباه، وشردوا أمه، وصادروا وطنه. وفي هذه القفلة السردية تتحول القصيدة إلى حكاية شِبْه رمزية، يتوافق فيها الواقعُ والنبوءة. فهذا النشءُ، الذي وُلد، وعاش في مخاض النكبة، ما مستقبله، إنْ لم ينشأ على المقاومة، والتصدي للمشروع الاحتلالي الصهيوني؟

فقصيدة رقيّة، بهذا التَوْليف، حكايةٌ تتوافر لها عناصرُ القصة من زمن، ومن مكان، ومن شخوص، ومن حوادث، ومن وقائع تُروى، ومن راوٍ، ومن موقف، ومغزىً تنْتهي به، ولو أنَّ الحكاية في الشعر تختلف عن الحكاية في النثر القصصي، أو الروائي، إذ يسْمَحُ النثرُ باطّراد التفاصيل، والإطناب في الوصف، والتحليل، والتوسع في الحوار إذا اقتَضَتْ الضرورة، وذلك ما لا يحسُن في القصيدة بسبب قيود النَظْم؛ من إيقاع موسيقي، ومن وزن عروضي، ومن تتابُع في البنى المقطعية، واختلافٍ، أو تكرار في القوافي. وتبعًا لذلك، لا مناصَ من القول: إنَّ للشاعرة تجاربَ فنية في « وحْدي مع الأيام « عدَلتْ فيها عن النسق الغنائي الخالص لتجاربَ أخرى يلتحِمُ فيها، ويمتزجُ، النسقُ الغنائيُّ بالسرْديّ، وذلك مما لا يعيبُ الشعر، ولا يُهجّنُ النظْم.

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 7 كانون الأول – ديسمبر 2018

*للمزيد انظر كتابنا: فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان، دار أمواج للطباعة،2021 ص ص 11- 29

فوازعيد شاعرًا غنائيا

في كانون الثاني من العام 1999 توفي الشاعر فواز عيد الذي صدر ديوانه الأول (في شمسي دوار) عن دار الآداب 1963 و في حينه عدَّ هذا الديوان بشارة ميلاد لشاعر يقف إلى جانب الكبار من رواد الشعر العربي الحديث أمثال السياب والبياتي والحيدري وأدونيس ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور وغيره ممن وطأوا الطريق ومهدوا السبيل للحداثة بالفعل والقوة لا بالإدعاءات الزائفة، والشعارات التي لا تستند للواقع.

فقد ولد هذا الشاعر في سمخ بفلسطين سنة 1938 وبعيد النكبة كتب عليه أن يعيش مع ذويه في سقيفة متواضعة بمخيم في حي جوبر، وبعده في حي القَدَم، قريبا من دمشق. وأتيح له على الرغم من الظروف السيئة أن يتابع دراسته في جامعة دمشق، وأن يظفر بالشهادة الجامعية الأولى، وأن يعمل مدرسا لوقت غير قصير في السعودية، ويتابع نشر قصائده في مجلة الآداب إلى جانب نزار قباني، والسياب، وأدونيس، ومحمد بوسنة، وحسن توفيق، وعز الدين المناصرة، و صلاح عبد الصبور، ومحمد عفيفي مطر. وفي العام 1963 صدر ديوانه المذكور عن الدار المذكورة، ثم تبعته أربعة دواوين : أعناق الجياد النافرة : دار الآداب 1969 و ومن فوق أنحلُ من أنين 1982 وديوان بباب البساتين والنوم 1986 و أخيرًا في ارتباك الأقحوان 1999 وقد صدر هذا الديوان بعَيْد وفاته.

إلى جانب الشعر، كتب فواز عيد المسلسلات الإذاعية، وقد ظلمه الدارسون، ونقَدَةُ الأدب ظلما شديدًا. فباستثناء مقالة واحدة عن ديوانه الأول لرشاد أبو شاور نشرت في الآداب 1963 وأخرى أقصر منها بكثير نشرت في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (مج 6 ص 76) لا يجد الدارس عنه شيئا مذكورًا. فالدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي - رحمها الله – تجاهلته في موسوعة الأدب الفلسطيني (1996) المجلد الخاص بالشعر تجاهلا مثيرًا للريبة[1]. مع أنها نشرت ديوانها الأول (العودة من النبع الحالم) 1960 عن دار النشر نفسها التي نشرت ديوانه " في شمسي دُوار" ولا يُتوقع أن تكون على غير دراية به وبشعره. علاوة على أن من يؤلف موسوعة عن أدب ما، فلسطينيا كان أم غير فلسطيني، يفترض أن يكون متابعا ملما بجل صغيرة وكبيرة عن هذا الأدب. فهذا تبعا لذلك تجاهل يجعل القارئ يقف إلى جانب المرحوم عز الدين المناصرة (1946- 2021) الذي حمل عليها حملة شعواء، واتهمها فيها بعدم الاطلاع على الشعر الفلسطيني، وبالتحيُّز لنفر من صغار الشعراء ممن منحتهم فرصة التلاعب بمادة الموسوعة في أثناء الطباعة، والتحرير الذي يسبق النشر عادةً.

ومع هذا التلاعب، وجّهت لهم الشكر الجزيل على ما فعلوه. وكغيره من شعراء ذلك الزمن غلب عليه موضوعُ الحزن، ومشاعر السأم، والقلق، والتوتر، من الحياة في المدن، والإحساس باللاجدوى، وبالضياع،

نظرا للأوضاع التي تكتنف الواقع العربي. يقول في واحدة من قصائده (السحُبُ العريقة) عن السفر، وما يعقبه من إحساس بالعبث، واللاجدوى:

عَبَرَ القطارُ
فصِحْتُ أين يمر؟ لا أدري
وينكفئ النهار
قدحٌ من البلور نافذتي،
وبعض لفافةٍ وومِيض نار
وشجيرتان قديمتان يشمُّ طيبهما القطار
وشرائط الأنهار تشربها الحقول
وتخورُ أعمدة النهار(ص91)

ومن غريب ما يلاحظه الدارس في شعره الحرصُ اللافت للنظر على غنائيته العذبة، وثرائه الموسيقي. فالقارئ يجد في هذه الغنائية مفتاح شاعريته، وسرَّ جماله الفني الذي يميزه عن غير من الشعراء المعاصرين، إن كانوا من جيله، أو ممن جاءوا بعده. ففيه يجد الدارس والقارئ على حد سواء نسقا يجمع بين الشعر القائم على وحدة التفعيلة، والشعر القائم على أوزان الخليل، وبحور الشعر العربي. فهو لا يفتأ يمزج بين اللونين من النظم، ولا سيما في القصيدة التي تشهد إلى جانب استقلال البيت عما يليه اعتماد التدوير اعتمادًا يتيح لبعض الأبيات أن تتواصل، لا من خلال المعنى وحده، ولكن من خلال النسق، أو المبنى العروضي أيضا:

لخطوكِ إذ يرقّ الليلُ واحاتُ
نسيج من نعاس النخل والأسفار والشجنِ
حديث البحر، زرقته المذابة، خبأتهُ عنِ
الموانئ والشموسِ
عن انهيار الريحِ
والأسماء ، عنْ
بحارة السفنِ
حديث الرمل والتيهِ
رواه الترمذي ودلَّسوا فيهِ
وواحة موجع حتى العروق أنا
وقفتُ عليه أبكيهِ

فالأبياتُ بدءًا من حديث البحر، إلى حديث الرمل، أبياتٌ متواصلة دلالةً ووزنا ومبنى، ومع أن الشاعر لم يتخلّ عن هذا التدوير فقد أبدى- مع ذلك - حرصًا على الفواصل الوزنية. فبحارة السفن تعيدنا إلى الأسفار والشجنِ. وتعيدنا عبارته: وقفت عليه أبكيه، لقوله: ودلسوا فيهِ. فالمزج والتدوير لا يستبعدان الجرْس المترتب

على تكرار القافية، والتوقف إزاء الفاصلة الوزنية، وهذا يدعو للشعور بمراعاة الجانب الغنائي، ووضوح الجرْس الصوتي في شعره. ومن قصائدهِ التي ينْبهر بها القارئ لما فيها من إيقاع موسيقي مرتفع النبرة، عذب اللحن، رخيّ الإيقاع، قصيدة وسمها بعنوان موسيقي هو " دان. دان. " وهما صوتان يحاكي بهما الصوت الصادر عن التصفيق بالأيدي على وفق اللحن المرافق لراقص سبعيني ينتشي فرحًا بهذا العُرس. فالكلمتان دان. دان. تتكرران فيما يشبه اللازمة في اللحن الموسيقي:

كان شيخا خلفه سبعون عاما وصحارى
وعلى الخصر نطاقٌ
وعلى الساح تلوبُ القدمان
تخفقُ الراحة كالنسْر على الأخرى
وتعدو الساق خلف الساق
يلتفُّ ويستعطي أكفَّ المنشدين
يتعرّى راقصًا من عمره السبعين
ينفضّ جبينٌ بارقٌ
تبكي إذا أوجعهُ اللحن شفاهٌ ويدان
ويغني طائفا بالساحة الكبرى
فتنهدّ أكفٌّ: دان. دان

ويواصل الشاعر فواز عيد هذا النظم، متنقلا من مقطع لآخر، مع الحفاظ على هذه اللازمة دان. دان. بيد أنه مع اقتراب النصّ من آخره، والأغنية من النغمة الأخيرة، نجد اللازمة دان. دان تتكرر في مواقع متقاربة جدًا، كأنها أغنية تعلن عن قرب توقف المغني عن الغناء توقفا يمهّد له اللحن بإيقاع مفرط في سرعته، وفي هذا يقول:

فمتى أرجع كالنهر إليها
دان . دان
وأراها مثلما كانت صبية
دان. دان.
آكل الخبزَ، وأصفرّ إذا قلتُ: وداعا
دان. دان..
تتدانى إن بكت يومًا على النهر بصمتٍ ضفتان
دان .دان.

ولهذه القصيدة، ذات الإيقاع البديع، والجرْس الموسيقي العذبِ الرفيع، نظائرُ في شعره. ففي قصيدة بعنوان» المنقوش في البردي « يتخذ من بعض الألفاظ أصواتا تشبه دان. دان. مثل الجدران، والألوان، مع ما يتناوب بينها من قوافٍ أخرى لا تغيب عنها الألف المهموزة في مثل: ماء وجاء وأسماء:

هلمي وافتحي الجدران
أيا من تسكنين الماءَ
تضطربين في الألوانْ
ايا من تحرسين الماءْ
تردّين الجواد إليَّ .. والصيفَ الذي ما جاء
تردين الذي ضيعتُه للناس من أسماءْ
فأنقشها على الجدران

فالشاعر- ها هنا - يكرّر كلمة الماء، ويوازن بين تسكنين وتحرسين وتردين، وتضطربين، وبين جاء وأسماء وماء، وهذه التوازنات تُضفي على القصيدة الرائق من النغم، والمطرب من حسن التأليف، والاتساق الصوتي الرهيف. ولهذا لا نعجب إذا وجدنا ثراءهُ الموسيقي ينتقلُ، فيما يشبه العدوى، لأشعار آخرين من أمثال: محمد القيسي، ومحمود درويش. فها نحن أولاء نقرأ للقيسي في ناي على أيامنا(1996) ما يأتي:

دخان على القلب هذا الدخانْ
دخانٌ دخان
خرجتُ من النور أم خانني النصُّ
حتى ليزدادَ أو يتجدَّد هذا الغياب
وتنأى ظلال النهار
وينأى الأمان
دخانٌ . دخان

ولم يُنكر المرحوم محمد القيسي تأثره بقصيدة " دان. دان ". فبعد أن اطلع على مقال لي نشر في الرأي الثقافي بتاريخ 5/ 3/ 1999 وكنتُ قد أشرت لهذا الأثر، قال معلقا: إن القصيدة المذكورة من أكثر القصائد تأثيرًا فيّ. أما محمود درويش، فقد استحضر إيقاع " دان. دان " في واحدة من قصائد ديوانه « لماذا تركتَ الحصانَ وحيدا؟ « (1996) وفيها يتخذ من كلمة(جيتارتان) وترديدها، معادلا صوتيا لكلمتي دان. دان. وقد أشاعت الكلمة المذكورة في القصيدة مناخا صوتيا وموسيقيا يشبه المناخ المهيمن على قصيدة فواز عيد المذكورة، يقول درويش في تلك القصيدة ما يأتي:

جيتارتان
تتبادلان موشّحا
وتقطِّعان

بحرير بأسها
رخام غيابنا
عن بابنا
وتُرقِّصان السنديان
جيتارتان

ومن قصائده التي تجذب الانتباه قصيدة بعنوان « الأشياء حتى النصف» ففيها يكرر كلمة نصف في مطلع كل بيت:

نصف المئزر
نصف الوجه على الشرفة
نصف الإفصاح
ونصف التلميح المجروح
ونصف الذكرى

وهذا التجنيس يتكرر في ما يكاد يربو على نصف القصيدة إلى أن يتحول لضربات إيقاعية جديدة تبدأ بتكرار ياء النداء. جاعلا من هذا التكرار ترديدًا ذا نغمة صاعدة في أول كل بيت إلى جانب تكراره كلمات أخرى:

يا امرأةً عليا
يا طفلا في أرجوحته العليا
يا سيد عزلته العليا
مع من أتكلم بالفصحى
أو أشرحه طورا بالصمت
وطورًا بالإيماء

ويتخذ الشاعر فواز عيد من عبارة (هل تأذنين لي بأن- كذا- أحبك) استهلالا لعدد غير قليل من أبيات قصيدة بهذا العنوان. فهي لا زمة موسيقية تقع في أول المقطع الشعري، لا في آخره. والقصيدة من أربعة مقاطع؛ ثلاثة منها تبدأ بهذه اللازمة. أما الأخير فهو متحرر منها، ولكن الشاعر يمهد لهذا التخلي عن اللازمة بسلسة من الأبيات التي لا يخفى ما فيها من نغم يقوم على مبدأ تداعي الأصوات لتداعي المعاني:

خمسون عاما من دم
ووجوه من أحببت ليلٌ
بين بلورٍ ونارْ
سفرٌ وأمتعةٌ من الأحزانِ
موتى واقفون على رصيف الليلِ

قاعاتُ انتظارْ
موتى وأحبابٌ
وليلٌ في قِطار

والترديد الإيقاعي هو إحدى الأدوات التي يلتزم بها فواز عيد من حين لآخر. ففي قصيدة عنوانها « بباب البساتين والنوم « يكثر من هذا الترديد من قبيل:

معا يرسمون
طيورا وماءْ
زهورا وماءْ
بيوتا وماءْ
حقولا وماءْ
إلى جانب كل الذي يرسمون
يضيفون ماءْ

وهذا ترديد غير عشوائي، وإنما هو مبني على توازن دقيق، فليس يخفى على المتابع ما في كلمات: طيور وزهور وبيوت وحقول من تجانس صرفي، تسهم واو المد فيها بدور لافت في إيجاد نغمة متكررة. كذلك تكراره لكلمة ماء، بما فيها من مد سببه وقوع الهمزة الساكنة بعد الصائت الطويل، مما يزيد في طول الألف زيادة كبيرة. وأما قصيدته:" بجانب الوردة والجرح" (ص255) فتشد الانتباه بما فيها من مقاطع يبدأ كل منها بشبه الجملة (لذلك) تليها سلسلة من الجمل التي تنم على ما يعنيه الشاعر باسم الإشارة (ذلك) فينشأ من تواتر هذا الأسلوب الشعري إيقاع يعتمد على تكرير النغمة التي يأنس إليها المتلقي لسببين؛ أولهما: التأثر بالنغم، وثانيهما حاجته لمعرفة ما الذي يعنيه الشاعر باسم الإشارة:

لذلك الذي
يأتي من البستان في الظهيرة
يرسم لي
بيتا على اليدين
وفرحةً ضريرهْ

صفوة القول، وزبدة الحديث، هي أن غنائية فواز عيد غنائيةٌ لافتة للنظر في مجموعتيه الأولى، والثانية. وحتى الأخيرة. ولم تضعف، أو تتراجع في أيٍّ منها نغمته العالية، ونبرته الصافية، وإيقاعه الفاتن، الذي يغلّف معانيه بسحر الموسيقى، ويكسوها بغلالةٍ من الغناء الرخيم.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 26 أيار(مايو) 2023

فيصل حوراني
وهواجس العودة

فجعت الأوساط الأدبية الفلسطينية برحيل الكاتب الروائي والمفكر السياسي فيصل حوراني (1939-2022) الذي فارق الحياة في أحد المستشفيات في سويسرا. وكان قد ولد في قرية المسمية التي تقع في جنوب فلسطين على كثب من قطاع غزة، واضطر للجوء مع جده إلى سورية ولما يبلغ التاسعة من عمره في رحلة شاقة مليئة بالمصاعب وصفها لنا بدقة في غير جزء من سيرته الذاتية، بدءًا بالوطن في الذاكرة، ومرورًا بدروب المنفى، فالصعود إلى الصفر. وقد عانى في صغره الكثير على الرغم من أنه توقع أن يجد لدى أقاربه من آل الحوارني ما يخفف عنه، وعن جده، بعض التخفيف، إلا أن تلك التوقعات لم تكن إلا سرابا في سراب. فقد عانى الفقر، واضْطُرّ، وهو طالب في المدرسة الابتدائية، للعمل أجيرا في فرن تارة، وتارة في مركز لتوزيع الحليب. وطورا في كتابة الحجُب، والتعازيم، للجاراتِ ممن يرغبن في الزواج، أو الطلاق أوالتعجيل في الحمل والولادة. وعلى الرغم من هذا لم ينقطع عن الدراسة، ولا ملَّ القراءة، ومطالعة الكتب، لا سيما بعد أن اكتشف ما في المكتبة الظاهرية من أسفار، ومصنفاتٍ، قرأها في شغف، ومن ذلك كتاب " المعذبون في الأرض " لطه حسين(1889- 1972) الذي عثر فيه على صورةٍ من صوره؛ فهو أحد هؤلاء المعذبين.

وفي هذا الطور، وعلى الرغم من حداثة السنّ، فكر في العمل السياسي, وكان قد تعرف على فلسطيني آخر يكبره بعامين، أو ثلاثةٍ، هو هايل عبد الحميد. وهذا الهايل وضعه المعيشي أقل قسوة من وضع حوراني، فلم يكن في حاجة ماسة للعمل أجيرا. وكان همه الوطني يشغله أكثر من أيّ شيء آخر. ففكر بتأليف تنظيم سياسي سري هدفه تحرير فلسطين، وتحقيق حلم العودة على مذهب " وإذا كانت النفوسُ كبارا " ولأنَّ أجواء العمل السري كانت شائعة في سورية، فقد فكر هايل عبد الحميد بضم مجموعة من الشبان الفلسطينين بلغ عددهم 12 شابا، وعقدوا اجتماعا، واختاروا لهم رئيسا، ووضعوا للتنظيم نظامًا داخليا، وما هي إلا أيام معدودات حتى كان التنظيم قد تحوّل من فكرةٍ إلى واقع.

رواياته

بيد أنّ من يقرأ هذا الكتاب - السيرة - سيجد أنّ الكثير من هاتيك التفاصيل وجدت طريقها إلى رواياته. والمعروف أنّ لحوراني عددا منها، فأولاها كانت بعنوان " بير الشوم " والثانية بعنوان " سمك اللجَّة " وهي رواية تقع حوادثها في سورية في الفترة التي شهدت صعود الدكتاتور أديب الشِشَكْلي. ومن رواياته المشهورة أيضًا رواية " المحاصرون ". وهذه الرواية تقع أحداثها في إحدى دول المجابهة، أو الطوق، وجد فيها الفدائيون الفلسطينيون معاناة شديدة مع النظام الذي لم يشأ أنْ يترك لهم الحبل على الغارب، فضاق بهم،

وظل هذا الضيق يزداد يومًا بعد يوم إلى أنْ اصطدم الفريقان، وتحوَّل الإخوة إلى أعداء، وحوصر عددٌ من المناضلين، ليتابع الراوي العليم ما وقع للمحاصرين، ومنهم خالد، وسميرة. ويسلط الضوء على بعض شخصيات الرواية مثل الرائد، وهو المحقق الذي كلف بالتحقيق مع خالد. والحاج عبد اللطيف الذي أراد الزواج بسميرة زواجًا غير متكافئ، ظنا منه أن المال يصنع العجائب، ويحقق المعجزات. وأبو محمود من الشخصيات التي تحاول تقديم المساعدة لكل من خالد وسميرة، فتعرّض، بسبب ذلك، لإجراء عقابي. ومما يلفت الانتباه في " المحاصرون " الحوار الشيّق بين الرائد والسجين السياسي خالد، فهو حوارٌ يسلط الضوء على وجهتي نظر متناقضتين تمثلان تيّارَيْن متنابذين في الميدان السياسي.

حصار

وفي روايةٍ أخرى بعنوان " حياة حصار" عَمَد المرحوم لاستخدام إطار فني يُقصي عن الحكاية شُبْهة السيرة، فوظف فيها عددًا من الشخوص، منهم نجاة الصحفية، وريم، ابنة صاحب المطعم، ونورْما، مدرسة الإنجليزية، وهي بريطانية تقيم في الشقة المقابلة لشقته. وجانيت التي تحيط بها شكوك، بسبب علاقتها بجاسوس بريطاني متقاعد يقيم ببيروت، ويتردد إلى فندق الكوميدور. ولكن ثبت أنها ليست من الجواسيس، بل هي متضامنة مع الفلسطينيين، وقد لقيت حتفَها في تفجير العملاء الإسرائيليين لمبنى مركز الأبحاث. ومنهم لبنى، التي وصلتْ إلى بيروت من الأردن للدراسة في الجامعة الأميركية. وفيها تعرفت على شاب فلسطيني نشأت بينها وبينه علاقة غرامية توِّجت بالزواج. غير أن الزواج لم يدُم طويلا، فقد استُشْهد في عملية فدائية، ونذرت نفسها للعمل النضالي الفلسطيني في لبنان. فكانت تأبى الرجوع للأردن، وترفُض الزواج من أيّ رجُل بعد الشهيد، حتى لقيت حتفَها في التفجير الذي دمَّر مركز الأبحاث، شأنها في ذلك شأنُ نجْوى، وجانيت، وغيرهما من المتردّدين إليه، أو العاملين فيه.

علاوةً على هذه الشخصيات ثمة شخصياتٌ أخرى حظيت من الكاتب ببعض التركيز. ومن هذه الشخصيات زياد، وهو كاتب قصة، يمتلك سيارةً شبه خُرْدة، كثيرًا ما أسعفت الراوي في تنقلاته من مكان لآخر. ولزياد هذا آراؤه التي تضفي على الحوار شيئا من الفكاهة، والسخرية المُضْحكة، والحذَرَ، في آن، ولا سيما من جانيت، ونورْما جارة الراوي. وثمَّة شخصيات لا يشك القارئ في أنها شخصياتٌ حقيقية، ولكن المؤلف استبدل بأسمائها أسماءً أخرى للانسجام مع العمل الفني التَخْييلي، كالمدفعْجي عبد الكافي، والدكتور صابر، والضابط أحمد، المسؤول عن سلامة رئيس اللجنة العلمية. وأبو خالد اللاجئ السوري الذي قابله في غرفة التحقيق قبيل ترحيله إلى قبرص. وأبو جهاد، وجهاد، ولورا، وهم لبنانيون، وأبو ريم صاحب المطعم، وسامر الروائي الأردني الذي آثر في نهاية المطاف الرحيل إلى قبرص على الرغم من أنه يستطيع البقاء في بيروت، أو العودة إلى الأردن.

فضاءان

أما روايته الأخيرة " الصخرة وما تبقى " فتجمع بين فضاءَين: فضاء الداخل؛ غزة، أريحا، الضفة، وتلك التي احتلَّت عام 1948 – عام النكبة- وفضاء المنفى، الذي تقلبت فيه مصائر الشخصيات، ومآلاتها، في

عمان، ودمشق، والقاهرة، والكويت، وتونس، وبيروت، والجنوب اللبناني أيضًا. فبطل هذه الرواية، إذا ساغ أن نسميه بطلا – سالم المؤتمن- ولد في الليلة التي اسْتشهد فيها أبوه دفاعًا عن مدينته يافا في العام 1948 لتجد الأسرة نفسها مضْطرَّة للنزوح: الأم، وصبيٌ في الثانية عشرة (فادي) وثلاثٌ من البنات، وحديث الولادة (سالم).

وجدتْ هذه الأسرةُ ملاذًا في مخيم بعمان. ويروي سالم- في ما يشبه الاعترافات – ما لقيته هذه العائلة من معاناة، حتى إذا كبُر فادي، وأتيح له العمل في الكويت، تمكن من أن يبدّل السقيفة بيتا، أما الفتيات الثلاث فقد زُوِّجْن، وغادرن مع أزواجهن، وبقي سالم وأمه وحدهما فيه، حتى إذا حقق نجاحًا في الثانوية العامة رُشِح لدراسة الطب في جامعة دمشق على نفقة أخيه فادي. وعلى الرغم من أنّ الراوي- ها هنا- وُلد في العراء، خارج مدينته يافا، إلا أنه لا يفتأ يتصور منزلهم الذي أجبروا على مغادرته عشية النكبة، وقد تمكن من تكوين هذه التصورات عن طريق الذكريات، والمحكيّات السردية، التي تكرِرها الأم، مذكرةً بذلك المنزل الذي اقتُلعوا منه اقتلاعا، ليقضوا حياتهم ملتحفين بالحنين إليه صغارًا وكبارًا. يقولُ في اعترافاته هذه: "كبرتُ قليلا وكبُر الوطن فيّ. لم يعد هذا الوطن هو دارنا في يافا. بل صارتْ يافا كلُّها هي الوطن ". أي أنَّ سالما، الذي لم يعش يوما واحدًا في يافا، كوَّن لنفسه صورًا عنها من تلك الحكايات التي دأب على سماعها من أمه تارة، ومن أناس المخيم تارة أخرى. وعلى الرغم من أنه لم يعشْ في تلك الأيام التي شهدتها البلاد في الحرب عام 1948 إلا أنه بخياله المفعم بالحنين كوّن لنفسه أيضا فكرة عن الخيانات المتكرِرة التي آلتْ بالوطن إلى ضياع.

نشاط سياسي

وفي العام 1965 يكتَشِفُ سالم، وهو على كثبٍ من تقديم امتحانات الثانوية العامة، أنّ شقيقه المقيم في الكويت ذو نشاط سياسي سري، وقد تأكد له ذلك عندما زارهم أحد النشطاء في منزلهم في المخيم ليخبرهم بأن فادي معتقل، ليظهر بعد ذلك أن فادي هو أحد الأشخاص الذين بكَّروا في تنظيم حركة " فتح " التي أطلقت الرصاصة الأولى في يناير – كانون الثاني- من العام 1965. وعندما أُطلِق سراحُهُ طلب من أخيه مغادرة دمشق للدراسة في القاهرة، وعُهِدَ إليه بقيادة فرع الاتحاد العام لطلبة فلسطين. وفي الأثناء يروي لنا حكاية العملية الفدائية التي استشهد فيها فادي، فقد وقع فريقُه في حصار استطاع أنْ يفتح ثُغرة فيه، فنجا أفراد الوحدة باستشهاده هو، ضاربًا بذلك مثلا يُحتذى في القيادة.

وعلى هذا النحو تمْضي الرواية بنا إلى أنْ يصبح سالم آمر قاعدة عسكرية في الجنوب اللبناني. ولا يمنعه إخلاصه للتنظيم من أن يراقب ما فيه من فساد، لا سيما في صفوف القيادة: فساد في الذمم، فساد في الإدارة، فساد سياسي، فساد تنظيمي.. يقول: " وسرعان ما وجدْتُني في فريق المتذمِّرين". لذا كان لا بد من إبعاده عن القواعد. ومما زاد الطين بِلّة إبعادُ المقاومين طرًا بعد الاجتياح الإسرائيلي للجنوب 1982 إلى ليبيا واليمن والجزائر والعراق، أما القيادة فاختارتْ تونس.

وتبدو لنا مسارات الرواية وكأنها تسجيلٌ وثائقيٌ لمسيرة المقاومة، ولكيْ تتجاوز الرواية توثيق ما جرى، وحدث، فقد اخترع الكاتب شخصياتٍ أربعًا إلى جانب هذه الشخصية عهد إليها بإعادة الحكاية، ومن هؤلاء (أم فادي) وأمير قاسم، وحازم المدني، وسامر البَعْيني. ومع أنه يتيح المجال لكل شخصية من هذه الشخصيات كي تروي الحكاية من زاوية رؤيتها لها، إلا أنه لم يُتحْ لفادي مثل هذه الفرصة. علاوة على أنه أهمل الفتيات الثلاث، إلا ما كان من شأن (ساجية) التي ساءت علاقتها بزوجها، وعادت من أميركا إلى المخيم، وهي تعاني من تدهور صحّي، مما أضفى على الرواية، وعلى حكاية سالم، جوًا عاطفيًا يرطّب ما في مروياته من جفاف.

وهنا تستوقف الراوي سالم، بصفة خاصَّة، الأخبار التي تتناقلها وكالات الأنباء عن مفاوضات تجري بين القيادة الفلسطينية والعدوّ، مفاوضاتٍ علنية في مدريد، وأخرى سرية في أوسلو بالنرويج. وَوَقعَ خبر توقيع الاتفاق بالأحرف الأولى على سالم وقوع الصواعق، على الرغم من أنه لا يعارض، من حيث المبدأ، التسوية السلمية؛ بدليل أنه لم يعترض على قرار مجلس الأمن 242. وقد ظنَّ، لأول وهلة، أن في هذا الاتفاق حلا – ولو مؤقتا- لمعاناة الملايين من الفلسطينيين؛ المنفيّين منهم في الشتات، والصامدين في الوطن. لهذا اختلف مع أمّه التي لم ترَ في الاتفاق إلا مؤامرةً جديدةً تذكرها بما حدث عام 1948. وأنه لا يعدو أن يكون حلقة أخرى في المسلسل الدموي المستمرّ منذ ذلك الحين. ولم تجدْ آراؤها أذنًا مُصْغية لدى سالم، الذي أبرق من فوره للقائد الرمز مُهنئًا، قائلا: " أنا الثائر الذي أهَّلته الثورة لأقسى الظروف، أضع نفسي تحتَ تصرُّفكم، على الطريق إلى نصرنا الكبير.. "

حكاية عودته

على أن سالما، بُعيْد قدومه لغزة، واستمراره مدّة متنقلا بينها وبين الضفة الغربية، يعود إلى المخيم في عمَّان. وقد امتزجتْ مشاعر الأم بين الرضا والسخط: الرضا بعودته أولا، والسخط - ثانيا- لما كان يُهيمن عليه من إحساس قوي بالخيبة. ففي الفقرتين الأخيرتين من هذا المقال شيء يؤكد أن سالم في الرواية هو فيصل حوراني نفسه؛ ففي سيرته الموسومة بالعنوان (الحنين – حكاية عودة) يجد القارئ ما يجده في الرواية من مواقف تجاه مفاوضات أوسلو، والاتفاق الذي تم توقيعه مع السلطة، والعبارات التي خاطبَ بها حوراني الراحل ياسر عرفات، قائلا: أنا الثائر الذي أهَّلته الثورة .. إلخ. مما يؤكد ما سبق أن أشرنا له، ونبهنا عليه، من أن الظروف، والوقائع، التي مَرّ بها الكاتب، ومرتْ به، وجدتْ طريقها إلى رواياته.

فبعد 26 سنة من توقيع اتفاق أوسلو المشؤوم في 13 أيلول 1993 شعر الفلسطينيون عامة، والمثقفون منهم على الخصوص، بالغبن، وبأنهم كانوا ضحية، فما ظنوه حلا لقضيتهم الشائكة ما هو إلا فخ، نصبه لهم الإسرائيليون، فكانوا للأسف الطريدة التي ما فتئت تخفق أجنحتها العالقة بالشرَك، وما فتئت تتنزّى كمن يوشك أن يلفظ الروح.

ففي كتابه القيم « الحنين- حكاية عودة " وهو كتاب صغير في أقلّ من112 ص – لا يكتفي الكاتب حوراني برواية حكايته مع المنفى، ولا بتذكير القارئ بموقفه المتشدد من اتفاق أوسلو المشؤوم، الذي لم يجد فيه ما يوفر الحدود الدنيا من العدالة لفلسطين ولشعبها المشرد في المنافي، وإنما وجده يُجْهزُ على كل قطرة دم

سالت، وعلى ذكرى كل شهيد سقط على طريق التحرير والعودة، بلا أي مقابل مضمون. وبدلا من أن يكتفي بذلك يروي ما دار بينه وبين عرفات الذي اختلى به دقائق، وبسط رأيه في الاتفاق، وهو على النقيض مما كان يراه القائد، الذي لم يَضِقْ ذرعًا بما سمعه من حوراني. وعندما اتضح له البون الشاسع بين الرأيين، قال لفيصل: " احتفظ برأيك، بل انشره إن شئت. ولنَتَحاسَبْ بعد ذلك في ضوء النتائج". أي أن عرفات يؤكد بهذا القول أن الاتفاق في مصلحة الفلسطينيين.

قبض الريح

سنواتٌ معدودات مضتْ بعد هذا اللقاء لتتضح لعرفات، ولغيره، النتائج. فما توقعوه، هو وغيره من المفرطين في استرضاء العدو، طمَعًا فيما حققوه من مكاسب شخصية، ومن فساد غرقوا فيه حتى الأذقان. ما هو إلا قبض ريح. ذلك أن الإمعان في استرضاء الإسرائيليين قابله تشدد، وقابلته إملاءات تفرض، واستخفاف بالاتفاقيات، والتفاف على ما تم التوافق عليه. وللمؤلف حكايته مع هذا التشدُّد، والالتفاف. فعندما توسط له بعض النافذين ممن يتحلقون حول عرفات لكي يعود إلى غزة، فوجئ بأن الذي ينبغي له أن يأذن بالعودة هو الطرف الإسرائيلي، لا السلطة الفلسطينية. وفيما بعد، ونتيجة تدخلات، ووساطات، عديدة تم استخراج تصريح يسْمح لفيصل بالعودة إلى غزة، والإقامة لمدة 30 يومًا لا أكثر، بشرط أن يكون القدوم عن طريق الجسور من الأردن. وقد أفرد المؤلف فصلا كاملا مثيرًا عن معاناة المسافرين من الزوار، والعائدين، عبر الجسر إلى أريحا. وهو مشهد درامي يذكرنا بما كتبه مريد البرغوثي في مستهل كتابه القيم « رأيت رام الله ". فيكاد لا ينتهي من الانتظار الدبق في جو حار كالمقلاة في رواية غسان كنفاني « رجال في الشمس "حتى يواجه حواجز التفتيش المتكررة، والتحقيق الأمني تحقيقًا تلوَ الآخر. والاستفزاز، وتلقي الإهانات من هذا الجندي الإسرائيلي، أو ذاك، ومن هذه المجندةِ، أو تلك، حتى أولئك الذين يسمونهم شرطة فلسطينية لا يَسْلمُ العائدون، والزائرون، من استفزازاتهم، وإهاناتهم القذرة.

47 عاما

ويمسك فيصل الحوراني بأنفاس القارئ وهو يصف بخطاب سرديٍّ روائي لكنه غير متخيَّل لقاءَه بذويه في غزة التي وصلها في سيارة أجرة يقودها سائق ريحاوي. فبعد 47 عامًا من الغربة، والتشرد، قُدر له أن يلتقي أمّه، ويا لها من لحظة تتكثَّف فيها المشاعر، وتنفجر الأعين بالدموع!. سبعة وأربعون عامًا لم يتح له اللقاء بأمه، وبإخوته، وبأعمامه. سبعة وأربعون عاما لم يرَ فيها مبنى المدرسة في قريته المسمية التي تعلم بها حروف الهجاء، تلك الحروف التي باتت مادة لا يفتأ يستخدمها في كتابة ما يكتب من بحوث ومقالات وروايات. لكنَّ العائد إلى وطنه على رأي أحمد شوقي (كأني قد لقيت بك الشبابا) لم يجد فيه شيئا من ذلك الوطن الذي علق بالذهن لدى ابن العاشرة. فقد وجده وطنا مشوها، مفككا، مزريًا، بعد أن أفسد الذين عادوا إليه من تونس كل شيء. مصداق ذلك ما يرويه الكاتب عن لقاء آخر بعرفات في غزة. لقاء لم يدم أكثر من 20 دقيقة. فعلى الرغم من مشاغل الرئيس الرمز المتعدِّدة، والملفات المتراكمة على سطح مكتبه، يترأس في الوقت نفسه اجتماعا

على جانب كبير من الأهمية. لقد نسي أيام دمشق، ونسيَ الكويت، ونسي بيروت، وتونس.. وأصبح الآن يمارس السلطة في قصره بغزة. يقول فيصل في ذكرياته هذه:

"كان الجو جديدًا مختلفا عن أي جو عرفته في مقرات عرفات العديدة. أنا الذي تعرفت عليه في سورية عام 1964 حين لم يكن له مقر، ثم لقيته مرارًا في دمشق وعمان والقاهرة وبيروت وتونس، ورأيت هذا الجو مصطنعًا، حتى ليصعب أن تقر بأنه واقعي ". ولكي لا يستغرق المؤلف في هذا قال في نفسه:" صاروا سلطة، وللسلطة أحكام وطقوس، أرْضتك أم لم ترضك".

طرفا نقيض

يعترف حوراني، ولا ينكر، بأن لعرفات مزية لا يجدها الناس في غيره من القادة، فعلى الرغم من الخلاف العاصف بين الرجلين، والتناقض الصارخ الذي بلغ حدَّ التشنج، إلا أنّ القائد الرمز لم ينفعل حين قال له المؤلف سأحتفظ مع ذلك برأيي المستقل الذي يسعدني أكثر من كل ما يتهافت عليه المحيطون بك. لا أنوي أن أفرط بهذا حتى لو صارت حياتي ذاتها مهددة. لقد حافظ عرفات على هدوئه، ورباطة جأشه، وتمنى لفيصل الحوراني التوفيق. وهذا الخلاف بين الاثنين ليس الخلاف الوحيد، فلطالما كانا على طرفي نقيض، فحين صدر القرار الأممي 242 أيده الحوراني ورفضه عرفات رفضا قاطعا شديدًا. وعارض الحوراني اتفاق عمان سنة 1984 وانتهى هذا الاتفاق الذي أبرمه عرفات بنفسه سنة 1988. ولا ينفي الحوراني أنَّ عرفات – بالرغم من هذه الخلافات- لم يكن من النوع الذي يكره، أو يبغض، من يختلف معه. فعندما أوقفه مدير مركز الأبحاث ببيروت عن العمل بسبب مقالاته التي هاجم فيها عرفات، تدخل الرئيس، وطلب من مديرالمركز إلغاء القرار، ولما قال له المدير: إنه يختلفُ معنا، وقد بلغ به الأمر أن ينشر مقالات يهاجمكَ فيها، قال عرفات لمدير المركز: إنه يهاجمني أنا، فما دخلُكَ أنت؟

والطريفُ، في هذه السيرة القصيرة التي يقتصر فضاؤها السردي على الأيام الأولى لعودة الحوراني إلى غزة بموجب اتفاق أوسلو، ثم زيارته للضفة الغربية التي لقي بسببها الأمرين، ما ذكره عن أحد العائدين المقربين من القائد عرفات، فقد عرضَ عليه هذا العائد أنْ يصمت، وأن يلجم لسانه، وقلمه، وله ما يشاء من الامتيازات والمناصب والمكاسب، شقق، فلل، وسيارة، وكالة سيارات، طائرة إذا شاء، ومثل هذا الذي سماهُ في السيرة (عائد) كثيرون كانوا يلتفُّون حول عرفات: مكاتب مكيفة، شاليهات على البحر، ومطاعم، وفنادق، وشركات، أصبحوا يملكونها بعد أن كان الثريُّ منهم لا يملك شروى نقير، وكله بسطوة القوة الغاشمة التي هي شرطة احتلال بالنيابة.

وإذا وازنا بين هذه السيرة(الحنين) وما سبق من سِيَر كتبها فيصل حوراني يتضحُ أننا أمام نموذجين من السيرة مختلفين جدا، فالأول(الحنين) يقتصر على حقبة قصيرة من حياة المؤلف، ويغلب عليه فيها الحديث عن موضوع واحد هو موضوع العودة، واتفاق أوسلو، وما ينطوي عليه من خطورة، لا سيما عند التطبيق. وتحفل هذه السيرة بحوارات جرت بين المؤلف وبعض الشخصيات النابهة في السياسة. وعلى الرغم من إشارة المؤلف لابنته، وصهره، ولأقاربه، إلا أن هذه الإشارات جاءت في النسق العام الموضوعي لكتابة السيرة، وتخلو من

الحميمية التي نجدها في النماذج المعهودة على نمط :" الأيام " لطه حسين أو « البئر الأولى " لجبرا إبراهيم جبرا، أو كتاب " حياتي " لأحمد أمين.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 15 تشرين الثاني، نوفمبر2019 .

1.توفي فيصل حوراني ليلة الأربعاء 12 مايو – أيار 2022 في جنيف. للمزيد انظر ما كتبناه عنه في: الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2019 ص ص 27 – 34 وما كتبناه في: بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020 ص 35 و ص 55 و 153.وقد ناقشت آمال أبو غليون رسالة ماجستير عن رواياته في الأردنية.

كمال ناصر شاعرًا

في كتاب جديد أصدره كل من أديب ناصر وسليم النجار بعنوان "كمال ناصر" استقصاء دقيق لما كتب، ونُشر، عن الشاعر الذي ولد في غزة 20 نيسان (إبريل) 1925 وتخرج من كلية بير زيت، والجامعة الأميركية ببيروت، ومارس التعليم، والتحق بزمن مبكر بمقاتلي الجهاد المقدس، وأنشأ في العام 1949 أول نادٍ ثقافي باسم نادي الجيل الجديد، وصحيفة باسم النادي، وأسهم في إصدار صحيفة" البعث" مع عبدالله الريماوي، وكانا عضوين في الحزب. وفي العام 1956 خاض الانتخابات النيابية مرشحا عن مدينة رام الله، وفاز ليصبح عضوا في المجلس النيابي الذي حُلَّ بعد سنة واحدة 1957 ليصبح لاجئا سياسيًا في دمشق، ثم في القاهرة، ولم يعد إلى مدينته بير زيت إلا في العام 1966 بعد صدور عفو ملكي عنه، وعن غيره من الفارين السياسيين[1].

وبعد احتلال الضفة الغربية في 5 يونيو - حزيران 1967 أبعد مع المحامي إبراهيم بكر إلى عمان. لينتخب عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير (1969) وليتسلَّم فيها مسؤولية الإعلام. واستُشْهد في عملية للإرهاب الإسرائيلي، المعروف بصفة كوماندوز، على بناية ببيروت مع كل من كمال عدوان وأبي يوسف النجار، وقيل إن إيهود باراك هو الذي قاد تلك العملية الإجراميّة.

وقد صدرت لكمال ناصر دواوين شعرية عدة أهمها ديوان " جراح تغني" 1960.

في هذا الكتاب، الذي خلا من اسم الناشر، ومن مكان النشر، كتابات نُشرت فوْر استشهاده، أو بعد ذلك بسنة واحدة في التذكير بالحدث، وهي مقالاتٌ، وشهاداتٌ، لغير قليل من أصدقائه، ورفاقه، منهم: المطران جورج خضر، والسياسي المعروف وليد جنبلاط، والصحفي اللبناني والدبلوماسي المخضرم كلوفيوس مقصود، والراحل ياسر عرفات، والشاعر الفلسطيني محمود درويش، والصحفي المصري أحمد بهاء الدين، واللبناني غسان تويني، والكاتبتان السوريتان: كوليت خوري، وغادة السمان، والكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي، والمفكر الفلسطيني الراحل ناجي علوش، وغيرهم الكثير ممن لا يتسع المجال لذكرهم. وقد غلب على تلك الكتابات الطابع التأبيني، والاحتفالي.

ويضُمُّ الكتاب أيضًا مقدماتٍ لأعماله، ومنها المقدمة التي كتبها ناجي علوش لجامع أعماله النثرية. ومما يستوقفنا – بصفة خاصة – تلك المقدمة الطويلة التي كتبها الراحل إحسان عباس(1920- 2003) لأعمال كمال ناصر الشعرية الكاملة (بيروت، 1974) ففيها يميط اللثامَ عن بعض الحقائق التي يخفيها شعره، ولا يبوح بها إلا لمن كانت لديه بصيرة بالشعر، وبقراءته، وتأويله، فمع أن كمال ناصر كان حزبيًا مخلصًا في (بعثيته) إلا أنه لم يكن واثقا مما إذا كان هذا الانتماء كفيلا بتحقيق الأمال العِراض التي علقها الجمهور على هذا الحزب، وغيره من الأحزاب. فقد نظم

قصيدةً في الذكرى الثامنة عشرة لميلاد الحزب يتَّضح منها ذلك التفاؤل المشوب بالارتياب، وهو تصريحٌ يرى فيه الناقد إحسان عباس تصريحًا قلَّ نظيره في شعر من ينتسبون لهذا الحزب، أو لغيره:

أتحبون أن أغرِّد للبعث
وأشدو في عيـده وأطيـلُ
ليس عندي، فقد سفحْتُ شبابي
بين جنبيه واحتواني الذبولُ
شوَّهَتْ غرْبةُ المقاييس روحي
من تراني، وما عساني أقــولُ
غرْبتي في الوجود يعرفُـها اللهُ
ويدري الشكاةَ دمعي البخيلُ
طالَ في حمْأة الضياع بقـــائي
أذِنَ البينُ، واستحقَّ الرحيلُ

فهذه أبياتٌ تعبِّرُ عن انعدام اليقين إزاء هذا الانتماء، فبدلا من أن ينقذه من الضياع، والإحباط، زاده شعورًا بهما ومعاناة، حتى ليحس بأن ساعة الرحيل قد أزفت. وتؤكد المقدمة أيضًا- بهذا الحس النقدي النافذ - أن كمال ناصر، وهو المسيحي، يفهم المسيحية فهما خاصًا، مختلفًا عن الآخرين، إذ يراها عقيدة منصهرة بالعروبة انصهارًا، وقد ظلَّ في شعره يمجِّد النبي محمدًا، ويكثر من التحنان إلى مكة، ويتواتر فيه التهجُّم على الغرب المسيحي المنحاز للصهيونية، يقول على لسان المسيح:

لستَ منّي يا غربُ فاحملْ صليبكْ
راعفـــًا بالدماء، واتبعْ ربيبَك
لستَ مني، فانـزعْ شِعـارَ صلاتي
حَسْبيَ العُمْرُ، قدْ حملتُ ذنوبَكْ

وأما الشيءُ الثالث الذي تكشِفُ عنه مقدمة إحسان عباس، فهو (شعرية) كمال ناصر التي ظلت تراوح بين الكلاسيكية الجديدة والمثالية الرومانتيكية. وهذه المراوحة - للأسف - لا تُلْحق الشاعرَ الشهيد بركب المجدِّدينَ، أمثال محمود درويش ومعين بسيسو وسميح القاسم وعز الدين المناصرة ومريد البرغوثي، ممن جايلوا الشاعر تجربةً ونضالا. فهو في أشعاره ينحو منحى(شعر التفعيلة) لكن تلك القصائد يجري تلفيقها بشيءٍ غير قليل من التعسُّف. وإلا فهي إذا اختبرتْ، وفقا لمقاييس هذا الشعر، اكتشف أنها من الشعر(الخليلي) الذي يتساوى فيه الشطران، ويتوافق المصراعان. وتبعًا لهذا يظلُّ كمال ناصر، شعريا، في زمرة المحافظين من أمثال مطلق عبد الخالق(1910- 1937) و عبد الرحيم محمود(1913- 1948) وهرون هاشم رشيد(1927- 2020) وإبراهيم طوقان(1905- 1941) وإسكندر الخوري البيتجالي(1888- 1973)، وغيرهم من شعراء الرعيل الأول الفلسطيني، أما تعبيره عن

الصراع العربي- الإسرائيلي فقد نحا فيه نحوًا مباشرًا، لا فرْقَ فيه بين الخطبة والقصيدة؛ جزالةً، ومتانة، وسَبْكا. ومن هذا نستخلص العبرة وهي أن مُعِدّيْ الكتاب ذهبت بهما الحماسة مذهب الزعم بأن الشاعر كمال ناصر شاعر مجدِّدٌ، لا شاعرٌ فحسب.

وإلى جانب هذه المقدمة، التي تضيءُ العالم الخفي من شعر كمال ناصر، ثمّة مقدمات أخرى أقل وهجًا من هذه، كمقدمة سهيل سليمان لدراسته الأكاديمية "كمال ناصر الشاعر الأديب " ومقدمة شهناز مصطفى لكتابها" كمال ناصر حياته وشعره". فوجودهما في هذا الكتاب لا يعدو أن يكون توثيقا لا أكثر. فهما لا تضيفان جديدًا لما يعرفه القارئ عن كمال ناصر أديبًا، وشاعرًا. وقد يضيف القارئ إلى هذا أن مُعِدَّيْ الكتاب فاتهما الاطلاع على الدراسة الموسومة بعنوان" الاستبطان في شعر كمال ناصر" لإبراهيم نمر موسى المنشورة في العدد 105 من المجلة العربية للعلوم الإنسانية (2005) وتقع في 50 صفحة من القطع الكبير من ص 147- 197 وهي دراسة جديرةٌ بالانتباه، خليقة أن تدرج فيه لما فيها من الاتساع، وشمول النظرة شُمولا يُغْني الكتابَ، ويزيده ثراءً، لما يفتقر إليه من دراساتٍ غير احتفالية.

وغابَ عنهما شيءٌ آخر، هو ما كتبته فدوى طوقان(1917- 2003) في الجزء الأول من سيرتها الذاتية " رحلة جبلية.. رحلة صعبة " وقد أغفلا قصيدة كتبتها عنه وهو في السجن، تضمَّنها ديوانها "وجدتها" (1957) بعنوان " إلى المغَرِّد السجين" فهذا يثبت أنّ القائمَيْن على إخراج المؤلف، وتصنيف المصنَّف، من غير المتخصّصين، إذ لو كانا من هذه الفئة لما غَرُب عنهم الاهتمام بهذا الذي أشرنا له، ونبَّهنا عليه.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الملاحظ لا تُقلِّلُ من شأن الكتاب، ولا من قيمته العلمية، والأدبيَّة، وحسبُه أنه يضم عددًا غير قليل من القصائد التي رثى بها الشعراء هذا الشهيد، ورفيقيه، وهي قصائدة تحتاج إلى وقفة متأنية، ودراسة معمّقة لا يتسع لها هذا الفصل من هذا الكتاب.

يذكر أن للشهيد كمال ناصر عددا من الدواوين نشر معظمها إن لم نقل كلها بعيد استشهاده: وأولها: أنا هاجر1977، وعودة إلى الحياة 1985، ومآثر1993، وديوان عطاء 2000، وديوان "أديب" 2005 ، علاوة على ديوان صدر عام 2010 بعنوان لا يخلو من غموض "خطوة تقود إلى العلاقة الروحية بين المخلوق والخالق".

1.مستخرج من جريدة الرأي الأردنية ع 27 مايو (أيار) 2016

ليلى الأطرش
والبحث عن أفق

نعى الناعون الكاتبة الروائية الصديقة ليلى الأطرش(1948- 2021) و كانت لنا بها أمتن العلائق، واقوى الأواصر، ولطالما اشتركنا في ندوة، أو في حفل تكريم، أو توقيع رواية من رواياتها الجيدة، بدءا من وتشرقُ غربا، مرورا بامرأة للفصول الخمسة، وليلتان وظل امرأة، ورواية صهيل المسافات، ورغبات ذاك الخريف، ومرافئ الوهم، وأبناء الريح، وترانيم الغواية، وانتهاءً بلا تشبه ذاتها. وهي روايات تمثل علامات فارقة في الرواية الجديدة في كل من الأردن وفلسطين.

فعند صدور روايتها الأولى (وتشرق غربا) لم أكن على معرفة بها ولا بزوجها الشاعر فايز صياغ، وحين انتهيت من قراءة تلك الرواية فوجئت بأنني أمام كاتبة تتقن المهارات الأساسية في الكتابة السردية الجادة. وليس أدل على ذلك من أنها حشدت لنا فيها شخوصا يمثلون جيلين من الناس مختلفين، جيلا شهد أحداث النكبة وما تلاها، وجيلا شهد نكسة حزيران، واكتوى بتبعاتها، في تناغم سردي لا يميل إلى ركن من أركان النص لحساب آخر.

فالرواية، بما فيها من تفاصيل تجسد الحياة اليومية، في زمن ومكان معيّنين، تجسيداً، يستشرف المستقبل، ويتنبأ بالتغيير، على وقع الصراع الدامي الذي وقوده الناس والحجارة. ولقد أثنى فورستر Forster في كتابه وجوه الرواية Aspects of the Novel على الكاتب الذي تتضمن أعماله شيئا من التنبؤ.

على أنّ طبيعة الموضوع حالت بينها وبين ارتياد آفاق جديدة في السرد، فعلى الرغم من ممارستها اللعبة بإتقان، إلا أن طرائق السرد ظلت غير بعيدة عما هو رتيب، ومألوف، في روايات كثيرة ميزت مراحل الرّيادة. وبصدور روايتها الثانية (امرأة للفصول الخمسة) أكدت معرفتها التطبيقية بتقنيات سردية جديدة تضفي على النص الكثير من ملامح الحداثة. كاللجوء إلى التعدّد الصوتي، والحوار، وتناوب الأشخاص على المقام السردي، مما يستَتْبع تناوب الضمائر اللافتة لتنوع الراوي: متكلم ، مخاطب ، غائب – كلي العلم – وعلاوة على ذلك ارتياد آفاق مكانية متباعدة، تؤطرها شبكة من العلاقات، في لغة سردية تجمع بين ملاءمتها للسرد المكثف، وشفافية الشعر في شرائحها الوصفية خاصة.

في تلك الرواية ثيمتان أساسيّتان، أولاهما: سياسيّة، تكشف عن خفايا الكثير من الممارسات المشبوهة التي شابت العمل السياسي الفلسطيني في المنفى، والثانية اجتماعية، نسوية، تتمثل في النهاية العاجزة التي آلت إليها حكاية نادية الفقيه مع إحسان الناطور، نهاية تذكرنا بالموقف النهائي لشخصية لورا Lora في مسرحية هنريك إبسن: بيت الدمية Doll's House .

أما في الرواية الثالثة (ليلتان وظل امرأة) فقد تشابكت من جديد ظلال من الواقع : الهجرة، المنفى، والتحيّز ضد الأنثى، حرص الأخيرة على تحقيق الذات عن طريق التعليم، وممارسة المحاماة، بأخرى من لعبة القدر الغاشم الذي يميل إلى جانب بعض الناس، ولا يميل إلى آخرين. ولأن هذه الرواية تمسّ الجانب العميق من الصراع الدرامي الموصول الذي تعيشه المرأة في الشرق العربي، فقد وجدت في المنولوغ أداتها المناسبة للتعبير عن معاناة الأختين، وعالمها الداخلي. فاطرد تيار الشعور في الرواية موقفا تلو الآخر، فيما اطرد الحوار أيضًا في بناء متماسك ظاهره يعود لتباين زوايا النظر، ومضمرهُ النسقي قناعان لامرأة واحدة، تجسّد الأول منها آمال، والثاني مُنى. لذا كان من الضروري أن تتناوب الأختان على أداء الدور المنوط بالساردة، والالتباس بشخصية المؤلف الضمني.

الرجل العربي

ومهما يكن من أمر، فإنّ الروايات الثلاث اتكأت على المرأة في أداء دور البطولة، إذا ساغ التعبير، ودور السارد، ونستطيع القول، في شيء من التسامُح، دور القارئ. لكن الرواية الرابعة (صهيل المسافات) شذَّت عن هذه القاعدة، واتخذت من الرجل صالح أيوب بطلا وسارداً في الوقت نفسه، كما لو أنه يكتب قصته من أجل أن تكون مسلسلا دراميا مثيراً. ومن خلال علاقات متشابكة تصل بين بؤر مكانية متعددة، وفضاء سردي مترامي الأطراف، يتضح لنا أن معاناة صالح أيوب لا تختلف عن معاناة أيّ رجل مثقف في الوطن العربي، رجل تحاصره أسئلة السياسة مثلما تحاصره الهوية المرتبكة، ومسئولية الكلمة، تارة باعتباره أستاذا، وتارةً باعتباره صحفيًا ملتزما بكتابة عمود يومي، وأخرى باعتباره مخدوعا بما يذاع على الملأ من أحاديث عن علاقة عضوية مزعومة بين بيئة ينخرها التخلف، وأخرى تدعي العولمة، والتمدْيُن.

لم تفِدْ صالح أيوب محاولاته الدائبة لانتحال شخصياتٍ أخرى، ولا محاولاته التمترس خلف ما ينم عليه اسمه الجامع بين الصلاح(صالح) والصبر(أيوب) ولا نزعته العقلانية، وتحفظه في علاقاته النسائية، فسرعان ما وجد نفسه "طريد الفردوس" بتعبير توفيق الحكيم . أما زهرة – زوجته- فلا تذكّرنا بحكاية حنان الشيخ، ولا بزهرة نجيب محفوظ في رواية (ميرامار) وإنما تبدو مثل نخلة شامخة على الرغم من دورها الثانوي: تساند الزوج، وتقف إلى جواره، في أكثر اللحظات حرجًا؛ فالكاتبة، من هذه الناحية، تصرف الاهتمام إلى كتابة نسوية جادة، بعيدة عن اللغة المتكررة في روايات أخرى تقتصرُ على المبتذل، والآني، والجسدي.

السيناريو والرواية

وفي " مرافئ الوهم " تواصل بناءَها السردي متنصلة من تبعات الأشكال النمطية، إلى تبني تكوينٍ جديدٍ ينتفع من السيناريو، والبرنامج التلفزيوني. تداخلٌ في الأمكنة عبر المشاهد، تنقلٌ بالقارئ من فضاء لآخر، ومن شخصية لشخصية أخرى، ومن موضوع يستأثر بعناية السارد (س) إلى موضوع يستأثر بعناية السارد (ص) صوتٌ يمثل هذه الشخصية، وصوتٌ يمثل شخصية أخرى.. على هذا النحو تتبأر شخصية كفاح أبو غليون في تبئير جزئي داخلي، وتتبأر شخصيّة سُلاف في تبئير آخر، وشادن الراوي، تجمع في شخصيتها بين التبئير الداخلي والخارجي. كلٌ منهم له مساره الذي اختارته الكاتبة، وله صوته الذي يملأ الرواية. الصوت الوحيد الخفيّ في هذه

الرواية هو صوت المؤلفة ليلى الأطرش. حتى لغة الرواية ليست لغة المؤلفة على وجه اليقين، فنحن أمام نسيج يصدُق عليه وصف نورثروب فراي Frye للغة الموضِّعَة، أي تلك التي تنمّ على استقلال الشخوص، فكلٌّ منهم يتحدث، ويتكلم بلسان يميزه عن غيره. ويتّسق مع دوره هو، لا مع دور أيّ شخصية أخرى. ومع هذا، لا نفتقرُ، في هذه الرواية، لشفافية الشعر، التي عرفناها في (امرأة للفصول الخمسة) أو (صهيل المسافات) فالجمع بين تعدد الأصوات، والنسق الحواري، مع نسيج لغوي لا يخلو من حنان الشعر في شرائح الوصف، والاستبطان النفسي، شيءٌ يصعب الوصول إليه إلا بعد الخبرة والمران، وذلك بلا ريب هو ما تملكته ليلى الأطرش في رحلتها الإبداعية هذه، فتصدر أبناء الريح، ورغبات ذاك الخريف، وترانيم الغواية.

ترانيم الغواية

فمن الأساسيّات التي تقوم عليها ترانيم الغواية: الحَبْكة الجيدة، التي تجمعُ بين البساطة، والتماسُك، والعُمق. أما البساطة فقد جاءت من كون الراوية، وهي مُعِدّة الفيلم، قد جاءت من عمان إلى بيت عمتها ميلاده، في حوش أبو نجمة في القدس، لتقيم عندها المدة التي يتطلبها تصويره أولا، ولكي تستمد منها بعض الأخبار التي تنسج منها المادة الوثائقية التي ترافق شريط الصوَرِ ثانيًا، ولهذا لا تفتأ تطرحُ التساؤلات، وتستعرضُ الصور. وقد أتاحت لها ميلادة الخلوة في مكتبة شقيقها إبراهيم الذي انتقل إلى الأمجاد السماوية منذ زمن، تاركاً رفوفاً تتجمَّع فوقها الكتب، والمجلدات، منتظمة وغير منتظمة، يعلوها الغبار، وفي تلك الخلوة تعثر على أوراق، ومذكرات الخوري مِتْري، فتبدأ بالتصفُّح.. وتقليب الأوراق. تتخلل ذلك لحظات يجري فيها الحديث عن هذه الصورة، أو تلك. وأما العمقُ فقد جاء من كون المذكرات، أو الصور، تحيلنا في بعض الأحيان لحكايات ممتدة في الماضي، أو لأمكنةٍ متباعدة من سانتياغو في تشيلي إلى الآستانة، وحمص.. وفي أثناء التنقلات من مكان لآخر، لمقابلة هذا الشخص، أو ذاك، كالزيارة التي تقومان بها لبيت زهرة الأنصاري، تلتفت من خلالها لواقع المدينة الحالي بعد الاحتلال. وتبعا لذلك تستمد حبكة هذه الرواية تشويقها من هاتيك التنقُّلات؛ فالقارئ يجد نفسه تارة في عين كارم، وطورًا في حوش أبو نجمة في القدس القديمة (الشرقية) وطورًا في القدس الجديدة. ويعبُر أبواب السور التاريخي مرة من باب الخليل، ومرة من باب العامود، ومرة من الباب الجديد، ويختلفُ إلى المدارس، فهذا تعلَّمَ في مدرسة المطران، وذلك في الإبراهيمية، وآخر في الكتَّاب.. والكنائس بما فيها من أجواء روحانية.. والحرَم.. ودرج ستنا مريم.. والشوارع..شارع يافا. ومطاعم.. ودور سينما تُعرض فيها الأفلام لأول مرة كفيلم (الوردة البيضاء) إلخ..

وإذا تأمل القارئ ما يتعلق بهذه الأمكنة من أجواء تلقي بالضوء على الحكاياتِ المتداخلة، المؤطَّرة، بحكاية العشق المحرَّم بين ميلادة ومتري، يلاحظ كم هو حجم الدور الذي ينهض به المكان في هذه الروايةّ! على أنّ هذا الفضاء المكاني لم يُفْرض على الحبْكة فرضًا تعسفيًا مثلما نجده في رغبات ذاك الخريف، وإنما ينصبُّ الاهتمام بالدرجة الأولى، وفي المقام الأول، على الأحْداث، وعلى الشخصيّات، ومن هذا الاهتمام يتمخَّضُ التركيزُ على المكان.

البحث عن أفق

وثمة حكاية طويلة، ومتواترة، عن مزار شريف، والحج إلى الجامع الأزرق، وضريح الإمام علي بن أبي طالب، وما أن يُذكر ذلك حتى يندفع الأبُ في " لا تشبه ذاتها "، روايتها الأخيرة، راويًا حكاية أو أكثر من حكايات هذا الملف. فلا يمكن أن يكون الإمام قد دفن في ضريحين: أحدهما في النجف مثلا، والآخر في مزار شريف. وارتباطا بهذا تتكرر مواسم الحج إلى الضريح، وهي تتذكر تلك المواسم، وتتذكر ما يرافقها من طقوس، وفي واحد من هذه المواسِم تُفرط في وصف إحدى فرق المولوية، وهو وصف يحيل السرد الروائي إلى وصف إثنوغرافي لمجتمع متديّن حتى النُخاع. وشبيه بذلك ما ترويه على لسان الأم (هانية) عن شريط النقشبندي المصري.

ومن الحوار ما ينتهي لسرد متصل عن حكاية أخرى، قد لا تكون صلتها بجسم الحكاية صلةً مباشرة، فقد أخطأ منذر في حضرة الأب أرسلان، وذكر أنه يحفظ بيتين من رباعيات عمر الخيام التي تتغنى بها أم كلثوم؛ فما كان من الغلزاني إلا أنْ غضب غضبًا شديدًا، وقال أنتم العرب تحفظون الشعر من الأغاني، ومعظمكم لا يعرف من هو عمر الخيام، ثم يروي بغير قليل من التفصيل حكاية الخيام، ونظام المُلْك، وحسن صباح. فالقانون الذي تخضع له آليات السرد - ها هنا- هو أن يُذكر جزء من الحدث، يمثل مفتاحًا للآخر الذي يتولَى تكمَلة المتبقي. والغريب، الذي يلفت النظر، أن هذه الوقائع التي يجري تذكُّرها وقائع فيها من الدقة قدرٌ يجعل من السرد التخييلي سردًا قريبًا من الحقيقة، بل هو الحقيقة. فما رواه الغلزاني عن الخيام، وصاحبيه، لا يتعارض مع الحقائق التاريخية المعروفة، وما رواه منذر الشرفا عن ظهور التصوف، والدروشة في فلسطين عامة، والقدس بصفة خاصة ،كأنَّه مقتبَسٌ من كتاب تاريخي، أو من حوليات أحد المؤرخين عارف العارف مثلا، أو مصطفى مراد الدباغ.

وما يُسْتدل من هذا أن ليلى الأطرش تبحث في هذه الرواية عن أفق آخر للكتابة تتخطى فيه بيئة المؤلف، وترودُ بقعة نائية تحتاج المعرفةُ بالتفاصيل المتعلقة بها إلى بحثٍ معرفي، يُضطر فيه المبدع للانتفاع بمرجعيات، ومصادر، تتوافر فيها المادة الضرورية اللصيقة بالجوانب الثقافية، والاجتماعية، والأخلاقية، والدينية والمذهبية، لتغدو الكتابة السردية قائمة على المعرفة المكتملة، والغنية، بتلك البقعة، إن كان الأمر على مستوى الجغرافيا، أو على مستوى التاريخ، السياسيَّيْن، وهذا أفق قلَّ ارتياده في رواياتها السابقة التي تقتصر فيها على المكان العربي، أو الفلسطيني، مع ما يتطلبه أحيانًا من طواف الشخوص في لندن، أو باريس.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 8 فبراير- شباط 2019

ماجدولين أبو الرب
قاصة من فلسطين

الأَدْرَدُ هو عنوان المجموعة القصصية الأولى لماجدولين أبو الرب(مواليد نابلس 1962) وتضم ثلاث عشرة قصة قصيرة، تتناول الكاتبة فيها الكثير من هموم الإنسان. وتجنبا للتطويل، وحرصا على التكثيف، نسلط الضوء على فنية البناء في بعض القصص، مكتفين من القلادة بما يطوق العنق.تقع قصّة 'امرأة تسيءُ الفهم ' وهي أولى قصص المجموعة [الأدرد] في عشرة مقاطع سردية، الأول منها يمثل مشهدًا لفتاة تجلس في عربة قطار، ومقابلها شابان. وفي الثاني تسلط الضوء على أحد الشابين، وهو الذي يقرأ الجريدة، مخفيًا وجهه وراء الصفحات، ممعنا في القراءة، متجاهلا من حوله، بهيئة تذكرها بأبيها الذي يقرأ الصحف بالطريقة ذاتها. وفي المقطع الثالث تعدل الساردة إلى الحوار، فكأنّها تفتح قوسًا تستعيد به حدثًا مضى، يرتبط بما تشاهده الفتاةُ بعلاقة تداعي، لتغلق القوس بعد ذلك. حوار قصيرٌ يمتد بضعة أسطر، لكنه يميط اللثام عن عقدة الحكاية، وهي الزواج؛ فالأب يرفض القبول بأي شاب يتقدم لخطبة ابنته، ظنًا منه أنهم طامعون في ماله، هو، وليس حبًا بالفتاة. يتوقف الحوار، ليبدأ المشهد السردي الرابع: 'ارتفع صوتُ صافرة القطار .. ' ص10

وبِبَدْءِ الحركة يستأنف الحدث الوحيد في الحكاية، الذي تتشكل منه القصة، بدايته مرَّةً أخرى، وتعود الفتاة إلى إزجاء الوقت بالقراءة.الرغبة بالزواج تطلّ من عينيها المحدقتين بالشاب الذي رأته ينظر نحوها بعينين هادئتين، خالت في هدوئها مزيدًا من الإعجاب، وهو شيء لطالما بحثت عنه بلا فائدة. فلعلها هذه المرة تنجح في اقتناص العريس المنتظر. نظراته في المشهد الخامس تحاصرها، يستغرق في تأملها استغراقًا يربكها، فتشيح بوجهها عنه متذكرة شخصًا آخر، وقعت تحت تأثير نظراته الثاقبة تلك. البصاصتبدأ في المقطع السردي السادس وحدة جديدة من النص: حكايتها مع ذلك الشاب(البصاص) الذي سحرها بنظراته فيما كانت تباشر عملا جديداً. تتواصل الحكاية الثانية عبر المشهد المنزلي، فأمام المرآة تتصادى الأسئلة في رأسها: ما الذي أدهشه فيّ؟ أهما العينان؟ الابتسامة؟ أم الشعر؟ أم ماذا؟ الفتاة المشغولة بشيء واحد هو العثور على ما يعزز الثقة بأنها ما تزال أنثى مرغوبًا فيها، لا عنها، وبأنها لا تقل جاذبية عن أي فتاة أخرى، يفاجئها: 'البصاص' بما يخيب الآمال العراض، ويبدد الأحلام السعيدة؛ فكل ما كان يرجوه هو تأمل الشبه الكبير بينها وبين فتاة أخرى أحبها يوما، وما زال يحتفظ بصورة لها كي لا ينسى: 'انظري. كم تشبهينها!. ما زلت أحبها، ولا أقدر على النسيان.' ص11

من المتوقع أن تذكرنا هذه الحكاية القديمة، في هذا الموقع من تسلسل البنى الصغرى في القصة، بوظيفة العنوان، الذي له – بلا ريب – دلالاته في كثير من الأحيان. فهل تريد أن توحي لنا الساردة بما خفي على

البطلة من سوء الفهم، وهي ترى إلى الشاب يحدق إليها بعينيه الهادئتين؟ الأسئلة تطنّ في رأس الفتاة، وهذا – على الأقل- ما يعج به المقطع السردي السابع: 'طنين أسئلة يزنّ .. لماذا ينظر إلى هكذا؟ أفضولي هو أم متطفل؟ نظراته تستبيحني بكل جرأة.. ' هذه الأسئلة، على وقع طنينها في الرأس، لا تنسيها ذلك البصّاص الذي أوهما لحين بالإعجاب، والحب، ليتبين لها أنه لا معجب، ولا ما يحزنون، وكل ما في الأمر أنه يرصد الشبه بينها وبين من أحبّ. فهلْ هذا الذي ينظر إليها الآن ـ في زمن الحكاية- كذلك الذي استرجعت ذكراه في الحكاية القديمة؟ هي في الحقيقة لا تستطيع أن تفهم أسرار العيون، ولكنها تقتربُ من ذلك؛ ففي مغزى تلك النظرة، وتينك العينين الهادئتين، بداية الطريق لإدراك ما لا يُدرك بالنظر.وعندما يتوقف القطار، ويهبط بعض الركاب للتزود بالماء، والشراب والطعام، من الباعة، يقترح قارئ الجريدة على جاره صاحب النظرة الهادئة المستديمة أنْ يهبطا قليلا، فيستلّ الأخير عصاه، وينهض مُسْلمًا يده لقارئ الجريدة كي يقوده، ويرشده للطريق.الفكاهةتبدو النهاية في هذه القصة كما لو كانت نكتة، لكنها نكتة فيها شيءٌ من خفة الروح، وخفة الظل، والفكاهة المرحة. فقدْ يحدث أن نواجه في حياتنا اليومية موقفًا كهذا. والفتاة التي تتطلع للزواج، وتتطلع لأي نظرة تجدد لديها الإحساس بأنها أنثى، وأنها موضع إعجاب تنطلي عليها مثل تلك النظرة، فتنسج حولها من الأحلام ما تنسج، قبل أنْ تتبيَّن لها الأسرار الكامنة خلف تلك النظرة، فهي لم تكن تفهم خفايا تلك النظرة، والآن فهمت مع انتهاء الحكاية.في كثير من القصص التي كتبها الرواد نجد مثل هذا الموقف الفكاهي، يعرض في قالب جدي، بل مأساوي إذا صح التعبير. فهو من وجهة نظر القارئ فكاهيٌّ، ومن وجهة نظر السارد، وبطلة القصة، مأساوي.

والشيء اللافت للنظر هو أنّ الكاتبة صاحبة ' لوحات فسيفسائية ' استطاعت، ببساطة، أن تكتب لنا قصة قصيرة تمزج فيها بين اللحظة الحرجة التي تمرُّ بها الفتاة، ولحظات أخرى سابقة لا تخلو هي الأخرى من بعض الحرَج، أيْ أنَّ القصة ـ على مستوى البنية الزمنية ـ أفلتتْ من الطابع التقليدي، وتعرَّجتْ فيها الحركة السردية بين الماضي والحاضر، مثلما يتحرك القطار من محطته إلى محطة أخرى. ونجحتْ في الاقتصار على لحظة ضيقة من حياة الشخصية، وإن كانت ترتبط بلحظاتٍ أخرى، وهذه سمة من سمات القصة التي تميزها عن ألوان السرد المتعددة. صحيحٌ أنها استعادت حكاية الفتاة مع (البصاص) صاحب الصورة، ومع والدها الذي يأبى مقابلة المتقدم الأخير لخطبتها منه، لكنها جعلتْ من هاتين البنيتين فرعين من بنية كبرى، هي حكاية الفتاة مع الكفيف الفضولي. والتسلسل في الحكاية يذكّرُنا بما عهدناهُ في قصص المخضرمين، الذين حافظوا على عنصر الحكاية في القصة القصيرة. صحيح أنها ليست حكاية طويلة، ذات بداية ووسط ونهاية، ولكنها على الأقل- حكاية، يستطيع القارئ أن يتمثلها، وأن يعدد عناصرها البنيوية من زمن، ومكان، ومن أشخاص(عوامل): الفتاة، والشاب، والبصاص، والأب، الذي يشغل وظيفة المعيق، وقارئ الصحيفة الذي يشغل وظيفة المساند للفضولي. والربط بين الشاب – صاحب الصورة – وصاحب النظرة الهادئة المطمئنة، هو ما يشيع التماسك النصي الداخلي بين أجزاء القصة في امتدادها الأفقي.هذا كله- في واقع الأمر- يضفي على بناء القصة ـ على الرغم من بساطتها وقصرها- طابع البنية المتماسكة، داخليًا، فكلُّ ما فيها من إشاراتٍ، وعلاماتٍ، له دلالة واحدة، يعبر عنها العنوان

تعبيرًا غير مباشر، فسوء الفهم ليس أسوأ من سوء الحظ. عزف غير منفردويبدو هذا النمط السردي طبيعيًا ومتكررًا في قصص ماجدولين. ففي عزف غير منفرد (ص13)

وعلى الرغم من أنّ(موضوعة) القصة الأساسية هي الإحباط، شأنها في ذلك شأن القصة الأولى، نجد الكاتبة على الرغم من ذلك تكرر البناء السردي إياه. فبعد أن يتلقى الفتى الميكانيكي بطاقة دعوة لحضور حفل موسيقي، وبعد أن تنطلق الحكاية بدءًا من مغادرة صاحبة السيارة، التي قدمت له الدعوة، تبدأ معها حكاية أخرى موازية، حكاية تعود بنا للوراء سنين طويلة مضت، منذ كان السارد تلميذًا، واستطاع هو وصديق من زملائه اقتحام حجرة ممنوعة، ليجداها مليئة بالآلات الموسيقية التي يعلوها الغبار.. حاولا استعمال تلك الآلات قبل أن يفاجئهما الحارس الذي حرّر بهما شكوى، واضطرت الأم للذهاب إلى مركز الأمن، والتوقيع على كفالة. وهذه الحكاية، التي تكتنفها الحكاية الرئيسة، حكاية الحفل الموسقي، أو بطاقة الدعوة، لا يسردها السارد على نحو مستمر (خطي) بل على نمطٍ متقطع.إذًا، التقنية السردية واحدة، حدثٌ بسيط يذكّر بآخر متوارٍ في تلافيف الذاكرة، ذلك كله تكرّر في قصة امرأة تسيء الفهم. والتقليد هو ما تريد الكاتبة- جادّة – ألا تقع فيه. فتروي الحكاية القديمة (البنية العميقة للنص) على هيئة مقاطع تتخلل الحكاية الحالية، أو ما يمكن تسميته بالبنية السطحية. يذهبُ الشابُّ للحفل الموسيقي في موعده، تشله المفاجأة.. ثمة موظف يتسلم بطاقات الدعوة، ويرشد المدعوين للأماكن. ترى من هو؟ غيْر غريب عنه؟ بعد أن يتأكد من ذاكرته يستعيد صورة ذلك الزميل الذي اقتحم معه تلك الحجرة، وعبثا بالآلات الموسيقية معًا، ولا سيما البيانو. لسوء الحظ، وضع البطاقة على عجل، ثم انطلق نحو الداخل، لا يريد لصاحبه أن يتذكره. عزف غير منفرد تجمع بين نظيرين، أحدهما: يوفر له الحظ فرصة العمل في كراج لإصلاح المركبات، والآخر يصبح من ذوي الاحتراف في عالم الصوت والموسيقى، فيا له من سوء الحظ!في القصة 'عزف غير منفرد' شيء واحد مختلف عما في القصة الأولى، وهو وفرة المشاهد الوصفية، والوصف لا يتعارض مع السرد، بل هو ـ في الحقيقة – كالملاط الذي يوضع لتثبيت حجارة البناء بعضها على بعض. فمن المشاهد: مشهد الحجرة الغارقة بالأسرار، الآلات الموسيقة التي يعلوها الغبار، مشهد بطاقة الدعوة وقد انطبعت عليها آثار أصابع البطل الملطخة بزيوت السيارات. مقابل هذه الشرائح ثمة مشهد وصفي لبهو المركز الثقافي. والتضاد ها هنا يبدو واضحًا بين مشهد وآخر، تعبيرًا عن المفارقة الصارخة في حياة الناس. أناس لا يجدون ما يأكلون، وأخرون يعيشون في ترفٍ باذخ. فالساردة ها هنا بجمعها بين المقاطع التي تمثل محكيَّ القصة، وتلك التي تجسد المفارقة في المكان، تصور لنا معاناة هذا الفتى تصويرًا يعبر عن شعوره العميق بالإحباط' وضعتُ البطاقة كمن يضع عبئا ثقيلا، وأسرعت الخطى نحو الداخل. '(ص21)

غيابُ البطل عن نهاية القصة إشارة لافتة لأزمته النفسية، فالذي تساءل في النهاية عمن يكون هذا الشخص المدعو الذي تخلص من البطاقة بتلك السرعة، هو زميله السابق، الذي اقتحم معه غرفة الآلات الموسيقية. فانتقال التركيز من الميكانيكي إلى التركيز على الموسيقي الموظف في المركز، يترجم ، بالتشخيص والأفعال، تهميش البطل، أو هامشيته بكلمة أدق، وهذا التهميش ينمّ، بصورة أوضح، ويعبر بعبارة أدق، عن شعوره القاتل بالإحباط.والمتتبع لقصص ماجدولين في مجموعتها هذه يكتشف أنّ الشعور بالإحباط هو المحتوى

المتكرر الذي يلوح خلف الأشكال الأفقية للمحكيّ القصصي، بما في ذلك قصتها الجيدة 'باب الواد' (ص65) التي تستبدل فيها الحلم بالواقع. لذا نرى في تناولنا لهاتين القصتين ما يُغني عن تتبّع باقي القصص[1] .

الرجوع الأخير

ولماجدولين قصص أخرى منها المجموعة التي صدرت في دبي وهي بعنوان الرجوع الأخير(2015) . وفي هذه المجموعة تواصل الكاتبة التعبير عن هموم المرأة في أداء قصصي يغالي في البساطة من جهة، ويغالي في العمق، والاتساق، من جهة أخرى. وهما عمق، واتساق يجعلان القارئ يتساءل إن كان ثمة ما يسوغ لبعض الكتاب أن يهجروا الطريقة المألوفة، والسائدة، في كتابة القصة القصيرة لطرق أخرى تنحو بها نحو ضرب من المسْخ باسم القصة القصيرة جدا، أو القصيرة جدا جدا، أو القصة الومضة، أو التوقيع، أو القصة في ست كلمات، أو ثلاث.

فماجدولين أبو الرب تتخير الحدث الذي ترويه لأنه وقع لشخصية ما، أو شخصيات تستحق أن يتوقف لديها القارئ في لحظة من الزمن، محدودة الاتساع طولا، وعرضا، وفي مكان محدود مساحةً، وموقعا. فها هي ذي في القصة الأولى (كذب أبيض) – والكذب الأبيض هو ذلك الكذب الذي لا تقصد به الإساءة، وإنما هو تعبير عن النوايا الحسنة الخالية من المضرة- والكاذبة- ها هنا- سيدة تنتظر دورها في عيادة طبيب نسائي. فقد سبق لها أن كانت حاملا ثم جاءها المخاض، ورزقت طفلا، غير أن الطفل لم يعش إلا بضعة ايام لم تزد على الأربعة. وقد جاءت إلى الطبيب ليصف لها دواءً يجفف الحليب الذي في صدرها لما يسببه لها من ضيق وألم (ص10).

في زيارة سابقة للطبيب كانت هذه السيدة قد قابلت امرأة أخرى حبلى، وها هي – أي الأخرى- الآن في العيادة، وتذكرت كل منهما الثانية، ودار بينهما حوار مقتضب عن الحمل والولادة. إذ يبدو أن المرأة التي لم تزل حاملا حديثة عهد بالزواج، والحمل، ولم تجرب الولادة. تقول لها بعد أن تبيّنت التغيير الذي طرأ على قوام السيّدة التي وضعت طفلا قبيل عشرة أيام " أرجو ألا أتجاوز حدودي ، هل .. هل.. فعلا الولادة أمرٌ مؤلم جدا؟ تجيبها الأخرى: لا تصغي لهنّ. يهوّلْن الأمر. البشر يحبّون المبالغات. ألَمُها محتمل، مجبول بفرح غريب. أظنه فرح اللقاء، فما هي إلا ساعاتٌ قليلة، وتلتقين به" (ص9) .

على أن هذه السيدة، التي تبدو في جوابها حريصة الحرص كله على الصدق، وتجنب المبالغات، تدعي أنها تركت طفلها عند جدته. ولم تقل للمرأة إن الطفل فارق الحياة بعد أربعة أيام من ولادته. ولم تذكر لها السبب الحقيقي الذي من أجله هي هنا في العيادة. فهي تكذبُ، وتزاول ما يعرف بالكذب الأبيض. ومما نلاحظه أن القصة تنشد الحديث، والبوح، عن الهموم النسائية، ولكن الضوء لم يُسلط على هاتيك الهموم بطريقة سطحية، فجة، أو مفتعلة، فقد تضمنت القصة شرائح وصفية سُلط فيها الضوء على متاعب تلك المرأة الحامل التي

1.مستخرج من القدس العربي ع 21 يونيو- حزيران 2011

يُظنّ أنها على وشك الولادة. فهي لا تستطيع السير دون لهاث. وعندما تتكلم يغلب على صوتها التهدُّج فكأنها منقطعة الأنفاس. وفي غرفة الانتظار ثمة منضدة عليها جرائد قديمة مقروءة. ومجلات فقدت لونها لكثرة الملامسة، والتعرُّق، من مرتادي العيادة، وهي مجلات قديمة لم تتغير منذ فتح العيادة قبل سنين. إلى ذلك ثمة طلاءٌ على الجدران فقد بريقه، ولا تستطيع السيدة تمييز اللون، وهل هو رمادي، أم أبيض فقد نصوعه، وصفاءه، وتحول إلى ما يشبه الرمادي. ولا يفوت الراوي أنْ يصوّب نظره نحو اللوحة المعلقة على الجدار، وهي صورٌ تمثل مراحل نمو الجنين.

كل هذا يمثل جانبا من المكان، والجانب الآخر مخصَّص لتلك المروحة المدلاة من السقف التي لا تنفك تصدر أصواتا بين الحين والحين تشبه (القرقعة). أما جهاز التلفزيون، فهو من تلك الأجهزة التي شاع استخدامها في ستينات القرن الماضي.. صندوق خشبي أعمى وأخرس(ص6). تضاف إلى أجزاء هذا المشهد ما يقوله السارد عن السكرتيرة التي تزعج مرتادي العيادة بما يصدره حذاؤها ذو الكعب العالي من طرقعة على البلاط كلما دخلت غرفة الطبيب وخرجت لتنادي على صاحبة الدور. وثمَّ زبونتان إحداهما في منتصف العمر، تمسح أحمر الشفاه بمنديل ورقي مطويّ بعناية، فيما الأخرى تتحدث بإزعاج مع إحداهنّ.

وعلى نحو مباغت ارتفعت في الأجواء نغمة رنين الهاتف. كان الهاتف المحمول للسيدة ذات أحمر الشفاه التي سارعت للرد بصوت عال " ينبغي أن أضع حدا لأقاويلهم. نعم. أنا لا أتسرع. لم يمض على زواج البنت ثلاثة أشهر. وبدأت تتقوَّلُ عليها. اسمع. نحن في عيادة طبيب. قلت لك .. على كل حال أنا لا أفعل ذلك إلا لتغلق فمها. وتكفّ عن اتهام ابنتي." (ص8)

فالأمر إذًا كيد كنة، وحماة، وتدخُّلات من الأم التي تهدد وتتوعد. فمن هذه الإشارات يتضح أن الكاتبة تمعن في رصد التفاصيل التي تتمخض عن وجهة نظر محددة. وهي أن كل شيء في العيادة، وفي الجرائد المقروءة، والمجلات، واللوحة التي تطايرت بفعل المروحة، وطرقعة حذاء السكرتيرة على البلاط، وآلام الوضع والولادة، ووفاة الطفل ذي الأربعة أيام، وضيق السيدة بالحليب الذي لم يعد ثمة رضيع بانتظاره، ومناكفات الكنة والحماة، كل هذا يوحي بالكثير الجمّ من الضيق النفسي، والمعاناة اللتين تمر بهما المرأتان؛ تلك التي فقدت طفلها، وتلك التي تنتظره في خشية آلام الولادة. حتى اللمسات الفنية التي أضفتها رؤية الكاتبة على المكان، وتكدس المراجعات فيه، وطلاء الجدران الذي فقد بريقه ونصوعه، وبات أقرب إلى الرمادي منه إلى الأبيض. هذه اللمسات الرشيقة زادت بها الكاتبة من الإحساس بالجو المأساوي الخانق الذي تعيشه المرأة صاحبة الكذب الأبيض. فهو جوٌّ مشحون بالإحباط الذي يملؤها بالرغبة الشديدة في الصراخ، أو الانقضاض على المجلات، وتمزيقها صفحةً صفحةً، وعلى اللوحة، وخلعها عن الجدار، وربما الدوس عليها أو قضمها بالأسنان (ص6).

العتمة

وفي قصة أخرى بعنوان (عتمة) تتخير الكاتبة موقفا قلما يحدُث في عزاء، كالذي أقيم لعم (لمياء) وهي التي تروي القصة، أو تُروى القصة – بتعبير أدق- من الزاوية التي تراها هي. تنقطع الكهرباء، فيعم الارتباك المعزين. حتى زهير، وهو الابن الأكبر للمتوفى، عاجله الارتباك عندما طلبت منه أمه أن يحضر شموعا من غرفة نوم

أبيه الراحل، فقد تهيأ له أن دخول الغرفة الموحشة لا سيما في العتمة شيءٌ مخيف، وما هي إلا لحظات حتى أحس بنأمة، وحركة، كأن شخصا ما حيا موجودا في الغرفة، وأن هذا الشخص ينفخ، ويطفئ الولاعة التي استعان بها لإضاءة المكان، فكان رد فعله أن بدأ بالصراخ، فتراكض المعزون نحوه وسط تعثرهم بالأشياء وقطع الأثاث .

في الأثناء كانت لمياء من جهة، وزوجها أحمد من جهة أخرى، قد استعادا شيئا من الماضي. فعندما تزوجا قالت لمياء لأحمد إن عمها رجل يده (طايلة) فهو ممن يحلون ويربطون في البلد. ولا شيء يصعب عليه مما يحتاج للتدخل والوساطات.

والصحيح أن هذا كان في رأي أحمد قبل أن يبلغ عمها هذا الطرف من العمر، وهو الآن – أي قبل وفاته – لا يحل ولا يربط. على أي حال ترحم أحمد على عم زوجته عندما تذكر المبلغ الكبير الذي نقدهما إياه في حفل الزفاف (ص7). ومما تجرى استعادته على سبيل التذكر، والاسترسال في التداعي، أن زهيرا كان قد تحرش بلمياء عندما كانت في زيارة طالت لبيت العم" حشرني خلف الباب.. وحك جسدي بجسده. قلت له اتركني.. وهددته. وقبّل عنقي قبل أن أتمكن من الإفلات منه. كانت تلك آخر ليلة لي في منزل عمي. النذل، تمادى اليوم رغم مصابه. كيف أمد يدي للتعزية فيهينني؟ " (ص16)

وهذا الحوار الذي يجري بين لمياء ونفسها مع استعادة الحدث الذي وقع قبل سنين، وما يرتبط به من موقف مشين من زهير، يؤكد لنا ما يتصف به من طيش. ولذا تبعته لمياء، وهو ذاهب ليحضر الشموع في العتمة، وهي التي نفخت وأطفأت لهب الولاعة. ليدعي أن صراخه، ووقوعه أرضًا، بسبب الحزن الذي اعتصر قلبه حين رأى سرير والده خاليًا " لا. لا أقدر على تحمّل غيابه " (ص18).

قال هذا في اللحظة التي عادت فيها الكهرباء المقطوعة وأضاءت المكان. وبدأ المعزّون بالانصراف .

يجد القارئ المتوقف عند هذه المجريات في سرد القصة طواعية الأداء للكاتبة، التي تتنقل فيه من لحظة لأخرى بين بعدي الزمن، الماضي منه والآني، دون أن يبدو في ذلك انقطاع يعكر صفو التسلسل المرن الذي يتبعه الراوي في محكيه القصصي. فنحن بين لحظة وأخرى نجد العم في عنفوانه يتوسط لهذا ويساعد ذاك، وينقد العروسين مبلغا يذكرهما بشهر العسل الممتع. وفي أخرى نجد أنفسنا أمام العم المتقاعد الذي مضى على تقاعده عشرون عاما أو أكثر، فقد خلالها ما كان يتمتع به من يد طولى. ونجد أنفسنا أيضا أمام لحظة قصية تمت استعادتها في غير قليل من التفصيل عن حكاية التحرش التي انتهت بالتهديد، والامتناع عن المبيت في منزل العمّ مرة أخرى.

تتناسل هذه اللحظات شيئا فشيئا في القصة دون أن يضطرب السرد بين يدي مجدولين. وفي الأثناء تنبعث ملاحظات عامة تنتقد سلوك المعزين. فالمائدة التي اصطفت عليها أطباق الطعام، والمقبلات، التي لم تُمَسّ نظرًا لانقطاع الضوء، عندما عادت الأضواء تبيَّن لأحمد أن قسمًا منها أصبح فارغا. علاوة على أن المعزين يصطحبون زوجاتهم وهن في غاية الأناقة، يباهين بأحذيتهن وكعوبها العالية، وهن يضعن رجلا على رجل كأنهن في حفل لا في عزاء. وهذا الانتقاد لم تسلم منه لمياء، فعندما علمت بوفاة عمها سارعت إلى السوق لشراء حذاء

جديد " أهم شيء يا أحمد في بيوت العزاء عند الناس الراقين هو الحذاء. تحرص كل امرأة لوضع رجل فوق الأخرى لتستعرض أناقة الحذاء، وفخامته، الحذاء يصير سفيرا في تلك المناسبة. بعضهن عندما يضعن قدما فوق الأخرى ترتفع به إلى مستوى الوجوه. معارف عمي ناس"فوق، كثير" وهي لا تريد أن تبدو أقل من الآخرين. (ص15)

وإذًا، ليس مهمًا أن ينسج الكاتب قصته القصيرة من خيوط الواقع، وفتاته، ليؤلف بها حكاية شيقة، مسلية، يجد القارئ فيها متعة، ولكن المهم هو أن يبثّ، بصور غير مباشرة، رسائل في ما يرويه من متتاليات تلك الحكاية. والمؤلفة مجدولين سواء في قصة كذب أبيض، أو عتمة، وفي غيرهما من القصص، تبث عددا من الرسائل. في الأولى عبرت عن هموم النساء وما تعانيه المرأة، وفي الوقت ذاته لم تُعْفِ النساء من المسؤوليّة عما يتعرضن له من ضيق نفسي، ومادي، واجتماعي. وفي الثانية تنتقد السلوك الشائن الذي يتصف به بعض الناس في علاقاتهم بعضهم ببعض. والنقد- ها هنا- انصب على زهير، وعلى المعزين، وعلى الساردة التي هي لمياء لما تؤمن به من أن " الواسطة " تفتح لمن تيسرت له كلّ الأبواب، والنوافذ، وحتى الشبابيك المحصَّنة. علاوة على أن الجميع لا يراعي هيبة العزاء في المجلس، إذ يتباهى قسم منهم بما يرتديه من ملابس، ومن أحذية، وبعضهم ينقضُّ على أطباق الطعام بشَرَهٍ حتى في غياب الأضواء، فالعتمة التي هيمنت على الصالة – فجأة- كشفت من الطباع السيئة، والخصال الرديئة، ما لم تكشفْه الأضواء الساطعة .

.1انظر خليل ، إبراهيم، الصوت المنفرد، ط1، عمان ، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011 ص 191- 198 وانظر السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة ، ط1، عمان: دارالخليج، 2021، ص ص 123- 131

المتوكل طه

شاهد إثبات على ما فات

بعد أعماله الشعرية والنثرية: مواسم الموت والحياة، وزمن الصعود، وفضاء الأغنيات، ورغوة السؤال، وريح النار المقبلة، وحليب أسود، ونقوش على جدارية الخروج، وأودسة لغزة، وفي الرواية له رامبير حفلة تنكرية ورمل الأفعى(رواية)، وشهد النار(رواية)،وغزّتهُ سنبلة، ومملكة اليمام، ومن الأغنيات إلى أشباهي. وله أولئك آبائي، وفي الشعر الفلسطيني، ورسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى، وحدائق إبراهيم، والثقافة والاحتلال، وبين يدي الربيع ، وسرديات الجنون، وقراءة المحذوف لفدوى طوقان، بعد هذا كله نشر المتوكل سيرة ذاتية بعنوان أيام خارج الزمن (فضاءات: 2023).

يفتتح المتوكل سيرته هذه بمشهد غرائبي، إذ يصف لحظة ميلاده وانزلاقه من الرحم كما لو أنه يسترجع محاضرة عن التوليد في قاعة للتمريض أو لقابلات. ثم ينتقل، على نحو مباغت، لموضوع الأم فيأتي بقصيدة من ص 38- 48 وهي قصيدة تتكرر فيها الصور باطراد دون أن تؤدي لفكرة معينة تتجاوز تعداده صفات الأمهات الرائعات. وكان بمقدوره أن يستمر في القصيدة إلى نهاية السيرة التي تقع في نيف و 500 ص. والقصيدة لا تخلو من أخطاء عروضية في التفعيلة مع أنه درس العروض، وأتقنه، إذ جمع فيها بين المتقارب والمتدارك. وفيها استعمالات لفظية شاذة غير فصيحة، وهو بهذه القصيدة يؤكد لنا أن فهمه للسيرة الذاتية فهمٌ لا يتسق مع ما هو متداول.

وفي الحديث عن دخول المدرسة يلاحظ اقتباسه خطابا لكاتب أجنبي يكتب للأطفال، فحدد بدايته وتناسى تحديد آخره. واختلط علينا المؤلف الطفل، بالمؤلف المراهق المحموم الذي لا يفكر إلا بالشهوة، مع أنه كتب هذه السيرة وقد تجاوز الستين. فكلما تحدث في أمر يستحق الحديث كعدوان يونيو 67 نجده متعجلا، ينهي الحديث بعبارات نزرة لا تعني شيئا، أما إذا تحدث عن المرأة، أو طالبة المدرسة، أو عن ابنة المدينة التي تُسلّط عليها علامات الاشتباه، أو عن الشذوذ والإثارة لدى مثلي السجون، فنجده يطيل حدَّ الإطناب، والإسهاب، في إنشاء شاعري حشوه المبالغة، والتشبيهات المتكلفة التي لا تصلح حتى للقريض.

ناثر أم شاعر؟

يقول واصفا طالبة مدرسة: " الآن أرتجف كمراهق(كذا) يسبح قلبه في وهج ضفائرها الملمومة، ويمشي محمولا على أجنحة الرغبة للوصول إلى القوام الشرس الفاتن. وأكاد أصرخ أحبيني وكوني دافئة". وفي ص 69 يورد قصيدة طويلة، علاوة على أنها قصيدة ركيكة مليئة بالأخطاء، تتضمن عبارات لا معنى لها، مما يؤكد أنه ناثر لا شاعر، وآية ذلك قوله:

ويمر رجال يقصدُ أكثرهم جامع حارتنا

ويكون بأن أخذوا الجنبات الضيقة طريقا لله

فثمّة اضطراب في قوله: ويكون بأن أخذوا، ثم ما هي الجنبات؟ وكان ينبغي أن يقول: طريقا إلى الله، وليس لله، التي تذكر القارئ بقول السائل: لله يا محسنين!

وثمة انقطاع يؤكد أن السياق غير متصل، فبعد أن عدد في تلك القصيدة سبعة إخوة، هو آخرهم، نجده مباشرة على شاطئ يافا، يتسكع متغزلا بأجساد الإسرائيليات، ويسبح معهن، ويتعابث. ثم ينقطع السياق لنجده في الجامعة، وإذا بالكتاب يهبّ بحروفه تلك على الجمرة- غير الخبيثة - السابحة في شرايينه، فتزدهر. وهو يعني بذلك جمرة الشعر التي تحتاج لهبوب الريح كي تتوقد، متناسيا ماكان قد أورده من أنَّ أوّلَ ثمنٍ دفعه لاتصاله بالكُتب لدغَةُ من عقرب.

و ثمة فجوة كبيرة بين الحديث السابق، والحديث عن أيام الجامعة في بير زيت قرب رام الله. ولم يحدثنا عن البداية بل نجده يروي كيف تعرَّف على الناشط السياسي أبو العز، وعلى أبي علي البوريني، وعلى ناشطين من حركة التحرير الوطني المنافسين للتيار الماركسي في اتحاد طلبة الجامعة، والدور الذي أداه في هذه (المعمعة) ولم تفته الإشارة لدوره من حيث هو شاعر في سوق عكاظ الأدب. وعدَّد لنا كبار الشعراء الذين شاركوا فيه، وزيارة أستاذه السابق إبراهيم السعافين لرام الله، وتوجُّهما معا إلى بلدة الفالوجة.

وفي نقلة أخرى يروي لنا حكايته مع الماجستير في جامعة اليرموك، وانكبابه على دراسة شعر إبراهيم طوقان وتعرفه على فدوى التي ربطته بها صلة دامت نحو عشرن عاما. بعد الماجستير طمع في الدكتوراه فتوجه إلى مصر المحروسة. وفي العام 1999 فاز بالدرجة، وعمل محاضرًا غير متفرغ في جامعة القدس.

دعوة وفتة

وكعادته، لا بد من فجوة بين الفصل والذي يليه، ففي ص 125 يحدثنا عن المكتب الفلسطيني الذي يصدر مجلة باسم (العودة) وهذا المكتب أنشأته، وأدارته، الصحفية ريموندا الطويل، وعلى وفق بعض المصادر الإعلامية كانت السيدة ريموندا على صلة وثيقة بوكالة الأنباء الفرنسية. والعجيب اللافت للنظر أن لغة الكاتب تغيرت كثيرا وزايلته حمى البديع الشعري، وكتب هذا الفصل بأسلوب نثري صحفي لا بلاغة فيه، ولا تخييل، ولكنه لم يتخل عن عادته في التقطيع. فعلى نحو مفاجئ ترك المكتب، ومجلة العودة، والطويل، ومضى بنا إلى مخيم الشاطئ الذي تناول فيه مع أصدقائه (الفتّة) وأشار لوالد صديقه (ص 130) بكلام مَعيبٍ لا يصح أن يصدر عن كاتب لا سيما بشأن والد الأخ الذي أكرمه. ثم عاد بعد هذا الغمز واللمز للمكتب، ولمجلة العودة. وفارق الموضوع مرة أخرى ليروي ما لديه من حكايات مفتعلة عن صحيفة " الفجر" التي ارتبطت زمنًا بعلي الخليلي، وهو شاعر، ومناضل فلسطيني متواضع، كتب هو الآخر سيرة ذاتية بعنوان" بيت النار" استوحاه من حرفته خبازًا، لكن مبالغة المؤلف في تكريمه جعلت منه أسطورةً من الأساطير. والحقيقة أنه إنسان عادي شديد التواضع، ويستحق الاحترام، وإن كان كثيرًا عليه هذا التَّوْثين.

في الفصل الموسوم بعنوان " القُدس" يتغنى المتوكل بقوالب شعرية مشيدا بالمدينة، مستعيدا دأبه في التأنق اللفظي، والزخرف البديعي، وكرر ذلك في فصل آخر بعنوان الزواج في القدس، ثم في فصل آخر بعنوان البُراق، مستعيدًا حكاية الخلاف بين المسلمين واليهود على الحائط. والحديث عن "ثورة البراق" في 17

يونية1930.. وبعد أن تجاوز في السيرة عام 2000 إذا به يعود بنا إلى عام 1988 ليروي قصة اعتقاله، وتنقله من سجن لآخر، واستقراره في سجن كتسيعوت في النقب، وتكرار جلسات التحقيق، والإهانات التي قد تبدو مسوغا لمباركة اتفاق أوسلو 1993 الذي هو في رأي بعضهم أسوأ من وعد بلفور1917.

شاهد إثبات

وفي فصل عن الانتفاضة الثانية التي بدأت عام 2000 والذي يليه، وهو بعنوان الاجتياح، تتوارى شخصية المؤلف. وتتحول السيرة إلى تأريخ تشوبه مواقف تفسيرية لما جرى، وحدث. فالمؤلف يلوم الظروف تارة، ويلوم السلطة الفلسطينية تارة، ويلوم الموقف الدولي تاراتٍ أخر. وهذا، بعضه، أو كله، مما جرى تناوله في وسائل الإعلام، وكل ما في الأمر أن فيه شيئا مما يصدق عليه القول" أقوال شاهد إثبات". وذلك ينسحب على فصله الموسوم بعنوان " أبي وقائدي أبو عمار" فقد استفتحه كعادته ببعض ما جاد به شيطان الشعر" الرجل القائد الرمز الختيار ظل محتفظا بصبا الغابات، وصيرورة الموج الحلو من الجبال والموانئ حتى السجدة اليانعة على الرمل الموعود بالعشب والنشيد والحجَر" (ص228) ويحافظ المتوكل على هذا الأسلوب مدة قبل أن يفكر في الحديث عن ياسر عرفات حديث الناثرين، لا الشعراء وشياطينهم المريدين. وهو في هذا لا يفتأ يكيل للراحل الصفات التي بدأ بها وانتهى كأنه خُلق مبرّأ من كل عيب. ونحن إذ نحترم رأي المؤلف في الرجل نتساءل: أليس في قبوله توقيع اتفاق أوسلو ما يشكك بهذه المدائح التي لم يطمع بمثلها الأنبياء المرسلون. لا سيما وأن المؤلف نفسه يقول في موقع سابق إن الاتفاق يسَّر على الاحتلال مهمته، لا في إدارة المناطق، وكلفة تلك الإدارة أمنيا، واقتصاديا، فحسب، وإنما يسر عليه قمع الرافضين للاحتلال، والاستيطان، ومصادرة الأراضي، فسلطة أوسلو تقوم باعتقالهم بدلا من الاحتلال، وفي هذا ما فيه من دلالة على أن الاتفاق احتلال بالنيابة!!

الحجة عفيفة

وما إن يقع نظر القارئ على عنوان (موت الحجة عفيفة) (ص273) حتى يتبادر للذهن أن هذه الشخصية شخصية غريبة أقحمت في السياق، ولعل في ذلك ما يشوّق. لكن ما إن يمضى القارئ عبر خواطر شعرية أشبه بهبوب النسيم في الطقس الحار حتى يكتشف أن عفيفة هذه هي أم المؤلف، وخذ ما شاء الله من رثاء نثري يحلق فيه شيطان الكاتب متجاوزا الطبيعة لما وراءها. وفي فصلة أخرى (تمزيق الذات) يلوم الأغلبية الساحقة من الناس التي لا تراعي موضوع الوحدة فتتعلق بقضايا إما حزبية أو طائفية أو جهوية أو طبقية، وهذا في رأيه تمزيق للذات، أي: وحدة الشعب الذي يطمع الاحتلال في تفكيكه، إن لم يكن في إنكاره. وفي آخر عن الكتابة يحلق المؤلف عاليا في خواطر شبه شعرية، وإن كانت نثرا، عن طقوس الكتابة. مؤكدًا في الكثير من تلك الخواطر أن الشعر لديه تبعيّة مفرطة للقلب تؤدي إلى الجنون (ص265) وهذه في نظرنا مبالغة تذكرنا بالكثير من شطحات الشعراء، إن كان الأمر في القديم، أو في الحديث.

ومبالغاته هذه تزداد سطوعا، وغلوا، في الفصل الذي يتحدث فيه عن كتاب الأرض المحتله، فهو يستفتحه بالقول: " إنا أحدُ جيل المبدعين " فلو سلمنا جدلا بأنه مبدع، فليس من اللائق أن يصف نفسه بهذا مثلما يصف صديقه الراحل عزت الغزاوي، أو عبد اللطيف عقل، فقد تحوَّل الفصل في هذا العرض من سيرة ذاتية

لكتاب في تاريخ الشعر الفلسطيني، ونقده. عدا عن أنه لم يذكر من الشعراء إلا من يصفهم بأصدقائه، وهذا يطعن في مصداقيته النقدية، والتاريخية، إذا جاز التعبير، فهو على سبيل المثال لا يذكر أحمد دحبور، ولا عز الدين المناصرة، ولا معين بسيسو، ولا محمد القيسي، ولا غسان زقطان، ولا زكريا محمد، ولا خليل توما، ولا علي الجريري، ولا الكثير من الشعراء الذين يعدون من الراسخين في الشعر لا من الهواة. فالشعر الذي أورده في الثناء على عبد اللطيف عقل(ص317) يذكرنا بطرائف حافظ إبراهيم، وشوقي، ومدائح البحتري لباعة العنب والباذنجان:

عبد اللطيف بحيفا يشتري بلحًا ويصطفي ما يشا من طيّبِ العِنَبِ

ملخص المؤلف

يظن المتوكل طه أن كتابة السيرة الذاتية مُشكلة، ولهذا لخّص لنا المشكلة، وأسبابها، في فِصْلة بعنوان ملخص عام ص327 وسبب المشكلة راجع إلى :

1. الاحتلال
2. تذرير المنطقة على أسس طائفية.
3. خدمة إسرائيل وجعلها الأقوى والأكثر أمنا
4. زعزعة المرجعية العليا والمقدسة للأمة
5. عولمة الاقتصاد
6. إفلاس النظام العربي إفلاسا تاما.
7. غربة المثقف العربي ومرجعياته المستعاره.

و لا علاقة لهذا كله بما تقدم عن حياة المؤلف، وتقلباته، واعتقاله، وجولاته مع أصدقائه، ودراسته، وما شُغل به من أعمال إن كان الأمر في الصحافة، أو في التدريس، أو في وزارة الثقافة، أو في بيت الشعر، فهذا الذي سُمّيَ ملخصًا ما هو في الواقع إلا مقال منفصل عن سائر هذه السيرة يحاول فيه الكاتب أن يقدم لنا ما يصفه تشخيصا لمشكلتنا المستعصية على الحل. وكنا نتوقع أن يكون هذا الختام " مسكا" على رأي المطرب الكويتي" حبك حبيبي مسك الختام " لكن الرياح لا تجري بما تشتهيه السفن، فما لبث المؤلف أن جاءنا بفصول أخرى، وكأنه يخشى ألا يوصف بطول النفس.

فأحدها يتحدث فيه عن بلدته(قلقيلية) وأنه شديد الارتباط بها وإن هجرها منذ سنين. وفي آخر يعود بنا لحكاية الربيع العربي، وموقع القضية من الثورات المتوالية في بعض الأقطار على الرغم من أنها لم تأت بالمطلوب. بل يشبّه من قاموا بهذه الثورات بمن يقلب أثاث البيت رأسًا على عقب. ويحدثنا بعد هذا عن اعتقاله وبعده عن الأسرة، وعن ألم في الأسنان وعن شغفه بغسل الأطباق في المطبخ مريحا زوجته. وفجأة يعود بالقارئ إلى سنة 1990 واندلاع حرب الخليج الأولى " عاصفة الصحراء" وما وقع في الأثناء من حظر للتجوال اضطر فيه لتقديم المأوى لصحفية وجدت نفسها شريدة، وهي من الشمال، فاشتعلت نار الغيرة لدى زوجته. ولولا تدخل

الجارة أم أحمد لانتهى الأمر نهاية مأساوية. وقد خصَّ جيرانه جميعًا بهذا الإطراء، القريب منهم والبعيد، بمن فيهم نقولا المتزوج من روسية راشيل.

فهذا وما يتلوه من فصول قصيرة، أو طويلة، عدا عن أنه لا علاقة له بالجسم الأساسي للسيرة، لا يعدو كونه زيادة الغاية منها إضفاء بعض الفكاهة على الكتاب الذي امتد، بفضل ذلك، حتى نيف على542 ص. وكان الأولى بالمؤلف، الذي أطال في الحديث عن عيوب العولمة الاقتصادية أن يقتصد في الحبر، والورق، ووقت القارئ، تجنبًا للهدر الشديد، وتبديد الوقت المفيد.

---

*عن نسخة إلكترونية. والفصل نشر في كتابنا روايات وسير تحت الضوء ط1، عمان: الخليج للطباعة والنشر، 2026

محمد إبراهيم لافي
الشاعر الذي علّق الجرس

غيب الموت الشاعر محمد إبراهيم لافي(1945- 2025) عشية 27 حزيران 2025 وكان قد ولد في قرية حتا بقطاع غزة في العام 1945 ولجأ ذووه عام النكبة إلى قرى الخليل بحكم القرب الجغرافي.

وفيها حصلوا على بطاقة لاجئين مما يسر عليهم الانتقال إلى أحد المخيمات فأقاموا مدة في مخيم الفارعة على كثب من طوباس، وهو أحد المخيمات التي أنشئت في الضفة الغربية بعد النكبة 1948 وبعد ذلك تحولوا إلى مخيم آخر على كثب من أريحا، وهو مخيم عين السلطان، وبعد مخيم عين السلطان انتقلوا للإقامة في العوجا، وهي على بعد 12 كيلومترا إلى الشمال من أريحا، على الطريق التي تربط بين بيسان والبحر الميت بمحاذاة وادي الأردن، وهي بلدة زراعية تاريخية تعود إلى زمن الإمبراطور الروماني هيرودوت الكبير. وتحيط بها البساتين، وقنوات المياه التقليدية. وقد كتب الشاعر قصيدة مؤثرة في العوجا، يقول في بعضها:

يحدث أن تنزل هذي العوجا
من شباك الذكرى حاملة في سلتها قمر الصيف
وقطعان الماعز
طرْحاتُ القشِّ بصحن الدار
يحدث أن أسمع ضحكات السمار
أن أبصر أمي الذاهبة بعيدا
في(طرحَةِ) خبز الطابونْ

وكان والده وإخوانه يعملون في الزراعة نظرا لخبرتهم في بلدتهم حتا.

وفي العام 1967 نزح مع ذويه إلى الضفة الشرقية من الأردن، أما أخوه الأكبر، فقد اختار الإقامة في مخيم شنلر(حطين) الذي يقع قرب بلدة الرصيفة على الطريق القديم بين عمان والزرقاء. بينما فضل أخوه الأصغر الإقامة في مخيم سوف، وهو مخيمٌ يقع على قطعة من الأرض إلى الشمال من عمان.

كان قد تابع دراسته في مدارس الوكالة (الأونروا) إلى أن أتم الثانوية العامة، واستكمل دراسة العربية عن طريق الانتساب في جامعة بيروت. ونال منها شهادة سنة 1974 وبهذه الشهادة تمكن من العمل في التدريس.

بدأ كتابة الشعر مبكرا، وأصدر في العام 1973 أول دواوينه (مواويل على دروب الغربة) بمقدمةٍ من القاص مفيد نحالة، لقي الديوان عند صدوره ترحيبًا متواصلا، وكُتبت، ونُشرت، عنه مقالاتٌ نقدية في الدستور، وفي الرأي. وفي العام1974 قُبل عضوًا في رابطة الكتاب الأردنيين حديثة التأسيس. وفي العام 1975 نشر ديوانه الثاني بعنوان الانحدار من كهف الرقيم، مع دراسةٍ عنه لصاحب هذه الكلمات. وهو الديوان الذي تنقل فيه من

التيار الرومانسي إلى التيار الثوري الملتزم بالمقاومة. وفي الأثناء عمل في الصحافة إلى جانب التدريس، قبل أن يغادر الأردن إلى بيروت، ودمشق، ليقترب من المقاومين، ويغدو عضوًا في اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

وتوالت بعد ذلك دواوينه، وأشعارُه، فأصدر سنة 1985 قصيدة الخروج، ثم أتبعها بنقوش الولد الضال1990 وواصل في الوقت نفسِه العمل في الصحافة في سوريا، وفي لبنان، وعاد في العام 1990 إلى عمان، وتابع إصدار الدواوين، والمشاركة في النشاط الثقافي، والصحفي، وأصبح محررًا في الجريدة الأسبوعية الموسومة بالمجد، وعُرفت له زاوية ثابتة تنشر في كل عدد إلى أن توقفت الجريدة، وهي صحيفة أسبوعية بدأت الصدور في 1 إبريل نيسان 1994 وتحولت ابتداءً من 1/ 2017/3 إلى جريدة إلكترونية عرفت بقوة ارتباطها بالقومية العربية، وبالزعيم جمال عبد الناصر، وبمقاومة التطبيع، وبعدائها الشديد للسياسة الأميركية، والغربية عمومًا. ومنشئها هو الصحفي فهد الريماوي.

واستأنف نشاطه النقابي في كل من رابطة الكتاب، ونادي أسرة القلم. وعندما وجدَ نفسه بلا عمل، أعلنَ الإضراب عن الطعام، معتصمًا في مبنى رابطةِ الكتاب، مما أصاب وزارة الثقافة بالحَرَج، فعُيّن معدًا للبرامج في إذاعة عمان، وتابع الإعداد، والتقديم، في برنامج أسبوعي استضاف فيه الكثير من الشعراء، والنقاد، باسم " شاعرٌ وقضية ".

فاز محمد إبراهيم لافي بجائزة عبد الرحيم عمر لأفضل ديوان عن سنة 2005 عن ديوانه " لم يعد درج العمر أخضر " .

أصدر بعدَه ديوانا مثيرًا للجدل، وهو الموسوم بعنوان" ويقول الرصيف" 2010 الذي يُفْصح فيه، بجرأة، عن موقفه من المآل الذي انتهت إليه قضية فلسطين على يدي السلطة في رام الله، وواصل هذا في ديوانه الأخير الذي صدر قبل كتابة هذا الفصل بوقت قصير، أي عام 2024. وهو الديوان الموسوم بغيم على قافية الوحيد.

وكان بيت الشعر في رام الله قد قام بجمع الدواوين، وإصْدارها معا في مجلد الأعمال الشعرية(2011) بمقدمة لمراد السوداني، تتخلله مقدمات أخرى سبق نشرها في الدواوين، أما ديوانه " غيم على قافية الوحيد " فلا يوجد في هذا المجلد.

ترجع علاقتي الشخصية بهذا الشاعر إلى عام 1972 فقد التقيته عرضا في المقهى الواقعة خلف البنك العربي بينه وبين سينما الحسين، وممن كان يتردد إليها على فودة و أحمد عودة وبسام هلسة وخليل السواحري ومحمد ضمرة وعلى قلة علي البتيري وسهيل الخالدي ومفيد نحلة وموسى صرداوي وآخرون... وفي هذه الأجواء ظهرت مجموعته الشعرية مواويل على دروب الغربة. في هذا الديوان برز لافي كأي شاعر همه الأول اللجوء، والحياة في المخيم بعيدا عن الوطن. فكان الحنين غذاءه الروحي والتشبث بالوطن هو الشعار الذي يملأ عليه حواسه، ولذلك اختلط في شعره الوعي المقاوم بالألم أو الوجع الرومانسي. ولا عيب في هذا، فجل الشعر في

تلك الأثناء نشأ على ذلك، إن كان لدى فدوى طوقان أو عبد الكريم الكرمي أو غيرهما من رواد الشعر الذي يطلق عليه وصف " شعر النكبة" أو "شعر النكسة" يقول في إحدى قصائد هذه المرحلة ما يأتي:

على الجسرين أنتظرُ
معي شبابتي الغناءُ والقمرُ
معي الأحلام والصورُ
معي المطرُ
معي الخمرُ
على كفيّ باقة ورد
وأنتظرُ

ما بين صدور مواويل على دروب الغربة، و "الانحدار من كهف الرقيم" تردد محمد لافي على عمان كثيرا، وكنا نلتقي حيث يتيسر لنا اللقاء فيشارك في القراءات الشعرية. وفي العام 1974 استشهدت في جنين طالبة من طالبات المدينة على أيدي جنود الاحتلال اسمها (منتهى الحوراني) ونظم فيها قصيدة نُشرت في الدستور ولفتت إليه النظر لقوة القصيدة من جهة، وشدة وعيه المقاوم، فأخذ المهتمون بالسياسة والشعر يلتفنون إليه. وفيها:

كبرت منتهى، أصبحت تعشق الدرس
تهوى كروم جنين
تغني على السطحِ تحلمُ بالغائبين
وراء الجسور
تركوها هنا فوق هذي السطوح
ترتل موالنا للعبور
منتهى تعشق الأهل والورد الياسمين

في صيف السنة نفسها انضم لافي لرابطة الكتابمثلما سبق أن ذكرنا، وشرع يتردد إليها فعرف فيها الكثير بدءا من عبد الرحيم عمر وإبراهيم العبسي وسمير الشوملي وسالم النحاس وخليل السواحري وغيرهم، وانتهاء بالناشئين ممن كانوا يطمحون للعضوية. وفي هذه الأجواء بدأت التكتلات الانتخابية بالتجمع استعدادا لأول انتخابات تشارك فيها الهيئة العامة لا التأسيسية. وكنا أنا ولافي مع الفريق الذي أصدر كتيبا وقع عليه كثيرون منهم سالم النحاس وإحسان رمزي وجمال أبو حمدان وإبراهيم العبسي وميشيل النمري وتوفيق أبو شريف وجميل بركات ومحمود العابدي وآخرون كثر اقترحنا فيه تعديل النظام تعديلا يسمح بزيادة عدد أعضاء الهيئة الإدارية من 7 أعضاء إلى أحد عشر عضوا، مع تعديل يمسّ التوصيف الإداري لكل منهم فيحدد لسبعة دورهم فيها فيما يكون الأربعة الآخرون أعضاء. ولضمان الوصول للهيئة الجديدة عن دورة 75 / 76 تقرر التواصل شبه

الأسبوعي، ووجدنا في منزل الراحل إبراهيم قبعة في جبل الحسين مكانا نلتقي فيه. وكنا نسمي هذا المكان من باب التنكيت والترميز تل الزعتر.

في هذه اللقاءات ولدت مجموعة لافي الثانية " الانحدار من كهف الرقيم ". و اشترك في تصميم الغلاف بعضنا : إبراهيم قبعة وابنه ثائر قبعة الذي كان طالبا في المدرسة، ولديه هواية، ورغبة في الرسم. وجرى التفاوض مع جمعية عمال المطابع التعاونية على نشر الديوان، وتضمن الديوان كلمة لي أضافها الشاعر لافي ملحقا للقصائد. في هذا الديوان الذي صدر نهاية العام 1975 نبرة جديدة في شعره، وصوت مقاوم أكثر حدّة، وشموخاً، ها هو يقول في قصيدة مشيرا للاحتلاليين:

من بلاد الضباب أتوْا
نحن نعرف لون رواحِلهم يا رفيق
من بلاد الضباب أتوا
نحن نعرف كيف نسدُّ الطريق
ونعرف زهر الربى والرحيق
من بلاد الضباب أتوا
نحن نعرف كيف نرد الخيول
وأن الجبال تقاتل مع ناسِها والسهول
نحن من جسد الأرض لا ..
لن يكون الرحيل

فنغمة الصمود، ونبرة المواجهة، أكثر وضوحا وسموّا من الحنين الذي شاع في مواويله على الدروب. بيد أن ديوانه نقوش الولد الضال (1990) شهد قفزة في شعره لا على المستوى السياسي، والإيديولوجي، بصفته شاعرًا مقاومًا، فحسب، وإنما على المستوى الفني والجمالي. فالشعر إن لم يفصح في فنيته عن هذا الجانب، فإن المحتوى السياسي أو الإيديولوجي أو الأخلاقي لا يكفي ليجعل منه شعرًا. ففي هذا الديوان بدأ التوجه نحو بناء القصيدة القصيرة التي تنتهي في الغالب نهاية حادة، أقرب ما تكون للمفارقة التي تخالف توقعات المتلقي خلافا يبعث الدهشة، والصدمة، لديه. يقول مثلا في واحدة من هذه القصائد مؤكدا أنه لا يكتب الشعر حبرا وإنما نزفا:

في الخراب المعمَّم
حيث قصائدنا تقفُ
في السكون المعقّم
حيثُ انْدحارُ الكمين الأخير
المغني الأخير
العواء الأخير
سنَعْترفُ

نحن لا نحتمي بالكتابة لكنّنا ننزفُ

وهذا النوع من القصائد، التي تشبه الوميض الساطع في عتمة الليالي الداجية، تأثر فيه بموجة طغت على الشعر الفلسطيني ببيروت، لا سيما لدى مريد البرغوثي في قصائد رصيف، وما تلاه من دواوين. وهو تأثر بعموم الفكرة لا تقليدًا. وها هو في قصيدة قصيرة أخرى يسلط الضوء الخاطف والساطع على موقف يسخر فيه من الخذلان الذي يجده الفلسطيني من إخوة يوسف:

ونجرجر الأقدام من مقهى إلى مقهى
ويحذفنا الذي يسوى ولا يسوى
ولا سندُ
ويسيل خطوكَ في شوارعها وتعوي
آآآآآآخ يا بلدُ

فهذه القصيدة تعبيرٌ مكثفٌ عن ديمومة التيه والضياع والنفي والخذلان مع احتياج المتكلم في القصيدة للملاذ والمأوى فتتقاذفه المقاهي والأماكن والمدن، معبرا بكلمة " الذي يسوى ولا يسوى" عن منتهى الشعور بالخذلان. ولا يكتفي بهذا إذ يزيد" ولا سَنَدُ" وتتحول الخاتمة إلى أيقونة تعبر عن وجع المتكلم، تعبيرا من داخل القلب، فكأن الشاعر يكتب بدمه لا بقلمه، فهي قصيدة على الرغم من قصرها تعبر عن الكثير من معاناة النموذج المتخيَّل فيها، تعبيرا لا يمكن أن يكون بغير هذه الطريقة، وبغير هذا الأسلوب. ولهذا السبب عُني كثيرون بهذا الديوان وكُتبت عنه مقالات عدة، ونشرت، منها مقالة لشيخ النقاد إحسان عباس. وثمة سنواتٌ ثلاث فصلت بين نقوش الولد الضال، و" مقفّىً بالرماة" 1993 وهي لا تكفي لكي يبدل الشاعر جلده. ومع ذلك شهدت هذه السنوات القليل مما لا يحسن السكوت عنه، فقد جنح قادة المقاومة للتفاوض، وهذا تحول سلبي رأى فيه لافي بداية قاتمة، وقفزة في المجهول، وقد عبر في الديوان عن هذا المنعطف تعبيرا شعريا لا إيديولوجيا، ها هو يقول في قصيدة من هذا الديوان على لسان المتكلم الغاضب:

من أول الدنيا لآخرها أنا مع مين؟
طفنا بلاد الخلق
أشعلنا رماد الساكن اليوميّ
حاربنا وحوربنا
ولم نخلص من التيّن
ولمّا نكسرِ المنفى
وعودتنا إلى زمن البنادِقِ
أصبَحت تخمين

وقد يُلاحظ دارسوه غلبة السخرية المبكية على شعره في هذه المرحلة، فقد تأثر بمرأى المقاوم الذي تحول بعد التخلي عن البنادق إلى بائع متجول، راسمًا بهذه الصورة المتخيَّلة مشهدًا سرياليا، لا يعبر عن الواقع حسب، بل عما وراء هذا الواقع:

مصادفةً يخسر العاشقون بنادقهم
ونزوِّجهم بسْطَةَ الخضروات
ومصادفةً ينتهي كلُّ شيء
ولا يتبقى سوى هامش الذكريات
هكذا نحنُ
من أطلقوا طيرَهم خطأً
في فضاءِ الحياة
هكذا نحن من عبروا في الممرّ مصادفةً في المتاه.

وقد تتابعت الدواوين واحدًا تلو الآخر، مع بقاء الشاعر يراوح في المكان ذاته، مدركا أن المرحلة هي مرحلة خسارات وانكسارات، وخيبةٍ تلو الأخرى. ففي قصيدة من الديوان الموسوم بعنوان "أفتح بابا للغزالة"1996 لا يحْمَدُ المتكلم الله إلا على شيء واحد هو أنه حيٌ، ولم يحن موته بعد، يقول في صورة شعرية ساخرة:

تبدأ الحربُ أو تنتهي
نكتب الجند في خانة العمر
أو تسقط الصلواتُ الأخيرة في شارع الميتين
ويرتدُّ حلمي عليَّ
لم يعد أيُّ شيءٍ مهمًا
سوى أنني الآنَ حيّ

فالمتكلم الذي تبدَّدت أحلامه، وارتدت كوابيس، لايدرك من حقيقة هاتيك الأحلام إلا شيئا واحدا، وهو أن انتظاره الشهادة قد طال. أما الآخر (المناضل) الذي قضى العمر يحاول أن يجد لنفسه مكانا تحت الشمس، فبالرغم من سنوات الجوع والقتال والجري وراء الشعارات الرنانة، والاستماع للخطب الجوفاء، والسنوات الطوال التي قضاها وراء القضبان، في هذه المخافر، وتلك السجون، على الرغم من هذا كله، كانت مسيرته قبض ريح، لا أكثر، يقول في قصيدة قصيرة بهذا المعنى:

من سنواتٍ
وهو يحدثني عن بيت أعلى من سقف الغيم
وفتاة لم تنجبها الحوريات
وبلاد لم يلحقها الضيم
منذ طفولته وهو يجرّ الجوع

ويبني زنزانات السجانين حدائق للعشاق
قبل ثلاثةِ أعوام مات
دون مراثٍ ماتْ
وظلت كلّ أمانيه على الأوراق

وفي دواوينه اللاحقة لا يفتأ لافي يكتُب القصيدة تلو الأخرى تحت لافتة السخط، والغضب، مما آل إليه النضال الفلسطيني، ففي ديوانه الذي بعنوان "لم يعد درج العمر أخضر" 2005 يعلن بكلمات صريحة لا تمويه فيها، ولا مواربة، شيخوخة الحركة النضالية الفلسطينية. وهي شيخوخة أصابها الخرف الذي تترجمه قصيدة غريبة يعترف فيها المتكلم، وهو ثائر محترفٌ، بأنه هو الميت، والشهداء الذين سقطوا هنا وهناك في مواجهة العدو هم الأحياء، صورة تشبه فيديو ساخرًا يعبر بالتناقض الصارخ عما ليس تناقضا، فالشهداء هم الأحياء والمشاهد هو الميْت وحده:

هذي الليلة يأتون
من كلِّ مقابرهم يأتون
لا يسعهم هذا البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماءِ الرفض
ويجترحون منازلهم عند الله
وينكسرُ الصمْتْ
كيما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي بينهم الميْت

ومحمد إبراهيم لافي ما فتئ ينتقد الثورة الفلسطينية في شعره بقصائد قصيرة موجعة، فالمتنفذون في القيادة، علاوة على أنهم فاسدون، لا يتغيرون سواء كبر التنظيم، أم لم يكبر، وسواء تراجعت الخيول وتقهقرت الفرسان، أم أقبلت، وسواء حل ربيع الثورة أم جاءها الخريف، فالثورة تحتاج لثورة من داخلها" ثورة في الثورة " على أنني لا أود الانتهاء من هذه الكلمات دون أن أشير لقصيدة يذكر فيها الشاعر ذكرا مباشرا ما أصبح معروفا بالتفاوض العبثي، الذي أودى بنا وبالقضية إلى هذا المصير الداكن، الأسود. والقصيدة التي بعنوان البيوت تتحول من الضوء الذي يسلطه المتكلم على المتشبثين بالكراسي إلى المفرطين بالثوابت وهي البيوت ،وها هنا لا بد لنا من التذكير بما تعنيه كلمة البيت عند العرب، قديما وفي الحديث، فهي تعني الوطن وليس جدرانا وسقوفا وما شابه ذلك، لذا قالت الشاعرة ميسون:

لبيتٌ تخفق الأرياح فيهِ أحب إلي من قصر منيف

ولهذا السبب أطلقت العربية على العائلة بما فيها من أطفال وشيوخ ونساء وصبية كلمة بيت، فقالوا آل البيت، وبيت فلان يقصدون العائلة، والعشيرة، وربما ما هو أكبر كالقبيلة. وقصيدة البيوت التي اختلسها أحدهم

ونشرها باسمه قصيدة تقول إن المفاوض الذي يهتم بما يظفر به من مكاسب، لا تعنيه البيوت، أي لا يعنيه الوطن:

البيوت التي لا تباع ولا تشترى
البيوت التي نقَّطت في الولادة أسماءَنا
البيوت التي نُقِشَت ، فوق جدرانها الطينً ،
حكمةَ أجدادنا
البيوتُ البعيدة
البيوت التي غيَّبتها الجريدة
البيوت التي زوَّجوها الزمانَ المقايضْ،
لا تهُمّ المفاوضْ.

تقيم هذه القصيدة شعريتها على التقاط تفاصيل اليومي: دخان الطوابين، الناي، العناكب، الليل، حكايات الجدة، السهر فوق السطوح في ليالي الصيف القائظ، القمر ، حبات التوت، حبال الغسيل، الشبابيك ، رائحة البنّ ، والهيل ، وشاي العصر، العصافير التي تضع أعشاشها في جدران لا تخلو من ثقوب، الحمام الذي يحلق أسرابًا ثم يحط في هاتيك البنايات، كرنفال الزواج، وتناسل البيوت التي تنتج بيوتاً جديدة.. جل هذه التفاصيل تعيد إلى الشعر الذي هجره كثيرون إلى القصة والرواية رواءه الباهر، وألقه الساحر. وفي" يقول الرصيف" يبلغ الغضب بالشاعر حدا يحرق فيه السفن. فهو يبرأ من كل ما آلت إليه المساعي بعد أوسلو. ففي قصيدة "بيان" تنعقد الصلة ، مباشرة، بين الماضي، متمثلاً في تعصب الجاهلي لقبيلته: "أنا من غزية إن شرقت" والمذهبي السياسي: " لا علاقة لي بمذابح صفين" والحاضر الذي يرتئيه "الكبار" على مذهب من ينخرطون في اتفاقية" أوسلو:

لا علاقة لي بالذي يرتئيه الكبار:
فأنا ـ في ملاك المعسكرْ
محضُ عنصرْ
لا علاقة لي
باتخاذ القرار

فما هي المرحلة إذن؟ يجيب الشاعر عن هذا ساخرًا: ويبرأ من تبعات المرحلة ، فمثلما نُبذ جانباً نَبْذَ القوم عنترةَ العبسيَّ حين تُرك لرعي الإبل كي يحسن الحلْبَ والدَرّ، تُركَ المتكلم ، ها هنا ، جانباً ، فلا شأن له بما يحدث، الآن، وليس مسؤولاً عن الخيبة المرة التي حصدها دهاقنة الاتفاقيات، والمفاوضات العبثية، لذا لا نعجب إذا رأيناه يعلق ـ على صدره ـ زجاجة خمر، متهكماً من شعارات المرحلة الأخيرة:

غير أني
أعلق قنينة الخمر في عنقي

جَرَسَ المرحلة.
وكانت بالفعل مرحلةً، خيرُ ما يُعْلنُ عنْها، ويناسبُها، هذا الجَرَسُ.

للمزيد انظر كتابنا محمد إبراهيم لافي شاعرا، ط1، عمان، دار الخليج، 2024 .

محمد حُوَّرباحثا

على الرغم من أن مؤلف الكتاب " الهوية العربية في الشعر المعاصر " (588 ص) لا يخفي غايته من تأليفه، وهي البحث عن تجلي الهوية في هذا الشعر، إلا أنه يمهد لذلك بالحديث عنها مثلما تراءت، أو يخيل لنا أنها تراءت، في الشعر القديم. ولهذا نجده يبحث عن جذورها التاريخية. فثمة كتب في رأيه مثل أيام العرب في الجاهلية، ودواوين كديواني ذي الإصبع العدواني، وزهير بن أبي سلمى، تؤكد أن ماضي العرب في القديم كحاضرهم اليوم؛ فالقبلية، و البداوة، والاقتتال لأهون الأسباب، مثلما جرى يوم البسوس، تغري المؤلف بوصفهم مُقْتبِسًا (بأسهم بينهم شديد) [1]. وقد اطردت طريقة المؤلف في تتبع هذه الجذور، فما هي إلا سنوات معدودات حتى كانت الفتن، ومعارك الجمل، وصفين، شواهد تؤكد أن الهوية العربية في الإسلام بقيت على الدوام هوية مرتبكة، هذا إذا سلمنا- جدلا - بوجودها فالمؤلف يصفها بوهم يراد له أن يكون حقيقة. وقد ظل هذا الارتباك سيد الموقف حتى بدايات العصر الذي نحن فيه، إذ برز السعي لها مجددًا لا سيما في النصف الأول من القرن 19.

مع العثمانيين

وتوضيحًا لهذا يخصِّصُ المؤلف الفصل الموسوم بالتوطئة لتتبُّع ذلك بادئا بالإشارة لبسط الهيمنة العثمانية على المنطقة (1451م) واصفا العصر الذي تراخت فيه قبضة العثمانيين بجمود الحياة الأدبية، وانحطاطها، على غير صعيد، وفي أكثر من مستوى. (ص63) فالقادة السياسيون الذين برزوا بصفتهم ورثة السلطنة، أمثال: محمد علي، وابنه إبراهيم، لم يكونوا عربا، ولا مصريّين، وانحصرت آمالهم في إنشاء إمبراطورية تتحكم بالكثير من الولايات دون أن يكون لهم أيّ تطلع لإقامة نظام عربي مثلما ظن المقدّسي في « الاتجاهات» ، والدقاق في « الاتجاه القومي « متبنيا رأي عمر الدسوقي الذي يرى في محمد علي وأبنائه غزاةً طامعين في حكم مصر، وغيرها، بالقهر، والإطاحة بالرؤوس الكبيرة. (ص 64).ولم يكن الحالُ في العراق بأفضل من مصر، وشذت الجزائر عن ذلك. وهنا يشير المؤلف لسبب يبدو لنا واقعيا، ومقبولا، فالجزائر مُنيتْ عام 1830 بالاستعمار الفرنسي، وبذلك اختلف الوضع، فالعثمانيون تحكموا بالبلاد العربية بذريعة أنهم مسلمون، لذا وجدت النخبة العربية نفسها في حَرَج: إذ كيف يثورون على من هم شركاؤهم في العقيدة والدين؟ أما في الجزائر، فقد شنَّ عبد القادر الجزائري حربا ضد الفرنسيين، وانتزع منهم عددًا من الولايات، ولولا تضافر الفرنسيين والإسبان ضدَّه، لما استطاعوا قطع الإمدادات، وهزيمة ثورته. على أنَّ النصف الثاني من القرن شهد اختراقا لهذا الوضع. وظهر الشعور القومي بوضوح، لا في الصحف، ولا في الدعوات الإيديولوجية المعلنة، فحسب، وإنما ظهر في الشعر أيضًا. وقد شاءت الظروف أن يكون الشعراء المسيحيون رواد هذه النزعة. وفي مقدمة هؤلاء إبراهيم اليازجي الذي يقفنا المؤلف إزاء قصائد ثلاث من شعره يخاطبُ فيها قراءه بعبارة أيها العُرْب،

ويهاجم العثمانيين، وبعده يقفنا المؤلف إزاء الدور الذي نهض به عبد الله النديم، مشيرا لخطبه النارية، ومقالاته الثورية، التي تصبُّ الغضب الجمّ على العثمانيين و الإنجليز. فهو يخاطب المصريين بعبـــارة بني العُرْب قائلا:

بني العُرْب، هيا لا يعيش جبانٌ

فجسمي وروحـي همَّـــةٌ وجَنـانُ

وفي بلاد الرافدين ذكّر عبد الحميد الشاوي القراءَ من العراقيين، وغير العراقيين، بماضي العرب المجيد، متخذًا من هذا الماضي بعدًا من أبعاد الهوية، ففي نجد، وحِمْيَر، وبغداد، تتشابك الأصولُ، وتنْصهر، توحّدها اللغة، والدين، والتاريخ. فقصيدته قصيدةٌ يموج في ثناياها الحسُّ القومي الذي يذكرنا بقصائد لعبد الغني الجميل عربية الروح والاندفاع(ص77). وعلى هذا النحو يواصل المؤلف تتبُّعه للنزوع القومي لدى الزهاوي، والنبهاني، أما الرصافي، ففي شعره تذبذبٌ، وتردد، فلا هو قادر على التمسك بعثمانيته، ولا هو قادر على التمسك بعروبته، فهو بيْنَ بيْن، وموقفه هذا عاد عليه بغير قليل من الانتقاد. وليس يختلف أحمد شوقي عن الرصافي إلا قليلا. والنقلة الجديرة بالانتباه هي التي تحقّقت في بدايات القرن العشرين، ولا سيما بعد الحرب العالمية الأولى. فصدور وعد بلفور 1917 وإفلات البلاد العربية- مصرًا وشامًا وعراقاً- من قبضة العثمانيين، ودخولها تحت الاستعمار الغربي، أتاح للنُخَب المستنيرة أنْ تثور بعد أن زال الحرَج من الشريك العثماني، فالخطر الخارجي الداهم أيقظ عوامل النهوض القومي.

أسطورة الوحدة

ويتتبّع المؤلف تحت العنوان المذكور ما ظهر من إشارات في الشعر تدعو للوحدة. إذ من الشعراء الذين طغى على شعرهم هذا الحسّ الوحدوي خير الدين الزركلي، وحليم دمّوس، و رشيد سليم الخوري (القروي) وسليمان العيسى، وأحمد البقالي، وكمال نشأت، وحافظ إبراهيم، وهذه الإشاراتُ تندرج في ما يُحسب من باب التفاؤل، والدعوة للتكاتف، والتضافر، بدلا من التناحر. والائتلاف، بدلا من الاختلاف. ويبدو أن جلَّ تلك الشعارات التي ملأت هاتيك القصائد، أو الدواوين، ذهبت أدراج الرياح. إذ لم تكن تلكم الشعارات أكثر من أهزوجة تُشنّف الآذان، وهي - مع ذلك- لا تعدو أن تكون ضربًا من الأوهام التي تعلقوا بها، وظلوا فيها سادرين. ومن المعروف أن الشعر الذي قيل في مأساة فلسطين، قبل النكبة وبعدها، لا يخلو من إشارات للوَحْدة والتضامن، والتكاتف، وفي ذلك بلا ريب شيءٌ له علاقة بالهوية، إذا لم تكُ وهما على رأي المؤلف. إلا أنَّ هذا الشعر الذي نجده في غير قليل من المصادر، والدواوين، ليس مما يعزز هذه الوحدة، ولا مما يجلو الهوية العربية إن كانت ثمَّ هوية. وقد استوفى المؤلف مشكورا الكتب التي عُنيت بهذا الشعر جمْعًا وتبويبًا ودراسة (ص141- 142). ولم يكتف بهذا، بل تناول هذا الشعر بالدراسة، والتعليقات، بادئا بالمهجري رشيد سليم الخوري (القروي) مُعلقا على أبياتٍ له في فلسطين، يقول في واحد منها ما يأتي

فلقد تفوزُ، وأنتَ أضعَفُ أمةٍ

وتؤوبُ مغلوبًا، وأنتَ الأقْـدرُ

فهذا البيت - في رأي المؤلف - يلخّص موقف الشاعر، إذ هو ليس دليل تفاؤلٍ مجانيّ فحسب « بل فيه سَذاجةٌ وَهَبَل « (ص144) وفي هذا التعليق غير قليل من التحامل، لأن القروي يذيل أبياته بما يعرف بالتذييل الجاري مجرى المثل، وهو ليس بالضرورة وصفا للواقع حتى يُحاسَبَ عليه، وعلى ما فيه من زيف في وصف هذا الواقع، أو صدق. وهذا الشعر قيل قبل النكبة بزمن، وغايته من ذلك التحريض، وشحذ الهمم، وبث الحماسة في الناس. فهل كان عليه أن يبث فيهم اليأس والإحباط، قائلا: لا تناضلوا فإنني لا أرى في هذه الأمة من عوامل الصمود والتحدي إلا صِفرًا؟ ويقول المؤلف - سامحه الله - عن مجموع للدجيلي صدر في النجف بعنوان « فلسطينيات « 1939 منتقدًا ما فيه من حماسةٍ وتحريض، ما يأتي : « أثبتت الأيام أن الأمة العربية كانت عاجزة عن المواجهة «. وهل هذا ذنبٌ الشاعر؟ وكل ما في الأمر أنه أراد بث النخوة في جمهوره، داعيًا العراقيين، وغير العراقيين، لنصرة فلسطين، أمْ تراه كان عليه أن يمتشق المدافع ليخوض الحرب نيابة عن الفلسطينيين، مثبتا أن الأمة العربية لم تكنْ عاجزة؟

الأطرش في الزفة

ومنْ غريب ما يستوقف القارئ انتقادُ المؤلف للدُجيلي صاحب القصيدة [نحن نعْشو في الشمس]. يقول محمد حوَّر معللا اعتراضه على العنوان « إذ المرءُ يعْشو في الليل، أما في الشمس فهذا يعني أنه أعمى البصر والبصيرة. « (ص146) ولعمْري هذا انتقاد غريب. إذ لو قال الشاعر نعشو في الليل، أو الظلام، لما كان قوله هذا شعرًا. فالشاعر لا يرمي بقوله لتقرير الحقائق، ووصف الواقع، وإنما يسخر ممن يُحدِقُ بهم الخطر في وضح النهار ومع ذلك لا يَرَوْن. ولا يختلف انتقاده هذا عن انتقاده العَجيب لأبيات سيّد قطب (ص147) إذ يقول: عالم السياسة لا يؤمن بالقيم، ولا بالمثل، إنه – أي عالم السياسة- يوظفُ المثلَ والقيمَ في خدمة السياسة « وهذا الرأي، بغموضه، كالألغاز والأحاجي. فلمَ يحقُّ للسياسيين توظيف المثل، والقيم، في خدمة مآربهم الدنيئة، ولا يحق للشاعر أن يوظف هاتيك القيم، وتلك المثل، لتحقيق مآربه النبيلة؟ أوليْسَ الشعر سياسة؟ ولَسْنا ندري ما الخطأ في أن يقول الشاعرُ مُحْترقًا بالهمّ الفلسطيني:

عهدٌ على الأيام ألا تُهزموا

فالنصر ينبتُ حيْثُ يُهْراقُ الدمُ

فهذا في رأي المؤلف قولٌ لا يتّفق معناه، ولا يستقيم مرماه، مع ما أراده الشاعرُ وتوخاه. وفي ظنّنا أن المؤلف يحاسب الشعراء حسابا عسيرًا، لا يسيرًا، متناسيا أن الشعر مباينٌ لغيره من حيث أنه يصور عواطف الشاعر، وانفعالاتِه بالأحداث، ولا يُطلب منه أن ينتظر ريثما تظهر النتائج، وتتضح المآلات. وهذا النقد هو نقدُ من يضع العربة أمام الحصان. وهو نهجٌ لم يقلْ بهِ أحدٌ من النقاد، لا في قديم، ولا في حديث. ومثل هذا الخلط بين الشعر وغيره نجدُه في تعليقهِ على أبيات أخرى للقروي الذي يشير فيها لكثرة الذين سقطوا دفاعًا عن فلسطين، وكثرة من يَظنّون أنهم أحياءٌ وهمْ موتى:

يا فلسطينُ اندبـينا مَعَـــــــــهمْ

فلكمْ ميْتٍ وكمْ حيٍّ شهيد

يقولُ المؤلف د. محمد حور ما يأتي: « فلله [درّ] الشاعر القروي الغائب الحاضر. إذ إن تساؤله الاستنكاري ما يزال قائمًا إلى يومنا هذا « (ص149) وهذا الاستفهام ليس استنكاريا مثلما يُظنّ، بل هو استفهام خبري يفيد المبالغة، والتكثير، وهو كقول الفرزدق في الشاهد النحوي الآتي:

كم عمـةٍ لك يا جـريرُ ، وخـالـةٍ

فدعاءَ، قد حلبَتْ عليَّ عُشاري

والمؤلف- سامحُه الله - يطالبُ الشاعر القرويَّ بتحمُّل تبعاتِ النكبة، وذيولها من الحوادث التي ألمت بالبلاد العربية من الماء إلى الماء. وهذا، فضلا عن أنه كثير، منطقٌ لا يستقيم مع نقده للشعر، والأولى به أن يُصنَّف في النقد الفقهي الذي غايته التفريق بين الحلال والحرام حسب. وهل كان الشاعر القروي في الأبيات إلا راثيا نادبا شهداء فلسطين في زمانه، وهل كان خلودُه للصمت – مثلا- أجدى وأنفع لفلسطين من الترحم على أرواح الشهداء ليأتي الدكتور فينقده هذا النقد الساخر « الغائب الحاضر «. فهذه العبارة تكادُ تتهم الشاعر بالغفلة، لأن الحاضر الغائب « كالأطرش في الزفة «. وليت المؤلف يقتصر على هذا الاستخفاف بالقروي، ولكنه يطال أيضًا الجواهري وإبراهيم العريض وأحمد محرم وعلي الجارم وحسن عبدالله القرشي

الحلقة المفقودة

وأما تجاوزُ المؤلف هؤلاء الشعراء، منتقلا دون تمهيد، أو توطئة، من هذا الشعر إلى شعر ما بعد نكسة يونيو 1967 دون المرور بالشعراء الفلسطينيين أصحاب « الملهاة « فتلك ثالثةُ الأثافي. إذ يُفاجأ القارئ بالحديث المطول عن الشاعر نزار قباني، وقصائده السياسية، ولا سيما قطعته الخطابية المليئة بالشعارات الرنانّة، الخالية من الشعر» منشورات فدائية « ففي ذلك غبنٌ واضح، وتضليلٌ فاضح، عمادُه شطب الشعر الفلسطيني من التاريخ الأدبي، على الرغم من ذكره لكثير من الكتب التي عُني مؤلفوها به. فقد تجاهل بصورة لافتة شعرمحمد العدناني، وسعيد الكرمي، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) ومطلق عبد الخالق، ومحمود الحوت، وهرون هاشم رشيد، وكمال ناصر، ويوسف الخطيب، و إبراهيم طوقان، وفدوى طوقان، وعبد الرحيم محمود، وإسكندر الخوري البيتجالي، وخليل زقطان، و توفيق زياد، وسالم جبران، ونايف سليم، وحنا إبراهيم، وسميح القاسم، وأمين شنار، وراشد حسين، وسلمى الجيوسي، وعبد الرحيم عمر، ومحمود درويش، وفواز عيد، وعز الدين المناصرة، ومحمد القيسي، وحكمت العتيلي، وراضي صدوق، وغسان زقطان، ومحمد لافي، وعلي فودة، وعلي البتيري، وغيرهم (2).. ممن كانَ في تناوله لبعض أشعارهم ما يغنيه عن الحشو، والتطويل، غير الضروريَّين في الحديث عن نزار قباني، وعن حبيب الزيودي، برغم تقديرنا للشاعرين. صحيحٌ أن المؤلف تحدث في موقع آخر عن القليل جدًا من هذا الشعر تحت عنوان « سقوط الأقنعة « إلا أن ما يحتمه المنطق أن يكون تناوله لهذا الشعر - بالذات - في أثناء حديثه عن مأساة فلسطين، ولا بأس في أن يلمّ ببعضه في فصله « سقوط الأقنعة»

والسؤال: إذا كان المؤلف يبحث عن الهوية في الشعر، فكيف يسمح لنفسه أنْ يتجاوز قصيدة محمود درويش الموسومة بعنوان بطاقة هوية؟

سؤالٌ نختتم به هذه القراءة في كتاب محمَّد حوَّر، راجين ألا تؤثر هذه الملاحِظُ على تقويم القارئ للكتاب، فالكمال لله وحده.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 10/8/ 2021

.1نزلت هذه الآية ببني إسرائيل، والاستشهاد بها ها هنا ينطوي على مغالطة خطيرة، إذ يظنّ القارئ أن الضمير في بأسهم، وبينهم، يعود على العرب، في حين أنه يعود على بني إسرائيل. وفي تتمة الآية (تحسبُهم جميعًا، وقلوبُهم شتى، ذلك بأنهم قوم لا يعقلون).

.2اقتصرنا على ذكر المشاهير (الفحول) ولو أردنا الجميع لوجب أن نذكر الكثير مما يضيق عنه الفصل.

محمد خليل قاصا

من يقرأ القصص التي يتضمنها الكتاب الموسوم بعنوان ما يشبه الطين لمحمد خليل(الأهلية، عمان، 2016) يلحظ من النظرة العجلى، والإطلالة الأولى على عالم الشخوص، وما يمر بها من حوادث، وما يحيط بها من ظروف على مستوى الزمان والمكان، يدرك أن القاص يتجاوز الواقع، ويتخطاه، إلى ما فوقه، مقتربا بنسقه السردي من الكتابة السريالية، التي تمعن في الجري وراء الأحلام والكوابيس، للتعبير عن الرؤى المرعبة لواقع مليء إلى حافته بالفساد، والقمع، وربما بالرعب أيضا.

ففي قصة " التابوت " يتعرف القارئ على نموذج واحد قرر الأطباء أنه مات، وانتقل بموته من الدنيا الفانية إلى دار البقاء الآخرة، وبدلا من أن يقوم ذووه بدفنه على أساس أن إكرام الميت دفنه، يضعونه في تابوت خشبي محكم الغطاء، تاركين، لارتيابهم في قرار الطبيب، ثقبا خفيا فيه كي يواصل التنفس. أما الأسباب التي حددت للوفاة فهي بيت القصيد في هذه القصة، فالأقوال التي رويت في تحديدها كثيرة. بيد أن الراوي (الشاب) يميل لواحدة من هاتيك الروايات، وهي التي تقول بموته بسبب كثرة البكاء، " وذلك بعد أن دار على الأماكن كلها في المدينة مرارا فلم يجد فيها ما يزيل القتامة والهموم التي تغلف قلبه، وقرأ على وجوه الناس كافة الذهول الذي لا يستطيع فهمه، ولا تفكيك طلاسمه، وأنه كلما نظر في عيني أحدهم أبصر فيهما الحال التي يراها. ولهذا السبب وضع رأسه على فخذ أمه وبكى، وظل يبكي إلى أن بلل ملابسها ثم سكت فجأة. " ص 6

وثمة روايات أخرى، إحداها تقول إنه مات لسماعه خبرا يتردد في الإذاعات منذ ثلاثين عاما دون أي تغيير. وأخرى تقول إنه مات لأن المدينة التي يعيش فيها، وإليها ينتسب، تخلو شوارعها في السابعة مساءً. وقيل إنه مات من كثرة الضحك. وهذه الروايات غير مقبوله، ولا تقنعُ الراوي. على أن المفاجأة التي تمضي بنا من حيز الواقع إلى العجائب، فهي نهوض المتوفى بعد عشرين عاما من رقوده في التابوت. نهض وحدق فيمن حوله؛ في الأم، وفي الجارة، وفي صاحب البقالة، وغيرهم بلا اكتراث، ثم شرع يتجول في المدينة كعادته قبل أنْ يموت. وعندما ألفاها على ما كانت عليه قبل عشرين سنة: الوجوه هي الوجوه، والذهول الغامض الذي يكسوها هو الذهول نفسه، والشوارع هي الشوارع، قرر بعيد هذه الجولات التي استغرقت أياما الندم على خروجه من التابوت، وقرّر أن يموت في الحال. " بعد ثلاث ليال عاد إلى البيت، وقد استبد به الحزن، وضع رأسه على فخذ أمه، التي لم تفق من الصدمة بعد، أحست بدموعه الساخنة تتسلل إلى مسامات جسدها، مسَّدت شعره بكفها، حدق في وجهها للحظات، ثم نهض فجأة، باتجاه الصندوق، وتمدَّد فيه. " ص 8

والعجائبي في هذه القصة يتجلى في كون النموذج الإنساني هنا لا تنسحب عليه قوانين الاحتمال، والضرورة، التي تنسحبُ على الواقع. فالميت لا ينبغي له، ولا يمكنه في حدود القدرة البشرية أن يعود إلى الحياة ثانية، بالطريقة التي عاد فيها نزيل التابوت. كذلك لا ينبغي له، ولا يستطيع استئناف الموت بعد عودته للحياة، إلا

بالانتحار، وهو ها هنا كالمستيقظ الذي قرر أن ينام، علاوة على أن التعجيب يتجلى هنا من خلال وصف الراوي للمدينة والناس، فالمدينة شوارع تغادر في السابعة مساء، والوجوه عليها مسحة واحدة من ذهول غامض وكأنها قوالب متكررة، لا يختلف الواحد منها عن الأخر. ومثلُ هذا التعجيب لا يحتاج من قارئ القصة طويل تدبر ليستكشف ما يتغياه الكاتب، فهو يريد أن يقول فيها مثلما هي الحال في غيرها من القصص، إن ما نراه، ونسمع به، في هذا الواقع المشوه، هو هو، لم يتغير، منذ عشرين، بل منذ ثلاثين عامًا، وأن موت الإنسان أقل قسوة من هذا الذي يسمع به ويراه يوميا وبلا انقطاع. ولهذا يفضل نزيل التابوت عتمة الصندوق الخشبي، وضيق القبر، إذا صح التعبير، على مدينة محجورة الشوارع، يَغرق أناسها بالذهول الغامض، الذي يستعصي على الفهم ، وبإحباط يغلف العقل، والقلب.

على أنَّ منْ يطل النظر في القصة يجدها - من حيث هي بنية فنية- بنيةً يتعمد فيها الكاتبُ، خلافا للقصص الواقعية التقليدية، إقصاء توقعات القارئ، عن طريق الزج به في كوابيس ومنعرجات تشبه الأقبية المظلمة التي تتمخض عن مفاجآت غير منظورة. فالميت الذي يوضع في التابوت يستثير شفقة أخيه فيظن أنهم بتثبيتهم الغطاء يؤذونه، ويعاملونه معاملة تخلو من الذوق. وعندما يعترض يتوقع القارئ أنْ يفسر الأمر تفسيرا مقبولا، فإذا به يفاجأ بأن ذوي الفقيد، غير مقتنعين بوفاته، وأنهم يشكون بتقرير الطبيب. وعندما يلتفت الراوي بنا لشقيق المتوفى الآخر الذي قرر القدوم من المهجر لحضور جنازة شقيقه، فإن أول سؤال يساوره هو التحقيق في سبب الوفاة. وهنا يتوقع القارئ – مثلما هي الحال في الموقف السابق- أن يُذكر سببٌ عاديٌ للوفاة. غير أن الجواب عن تساؤلات الشقيق العائد يفاجئ القارئ، فالسبب الذي ُذكر لا يؤدي في الواقع للوفاة. لقد توفي لأنه بكى طويلا، وبمرارة، حزنا على هذا الواقع الذي لا يسر صديقا، ولا عدوا. فقد ظل يبكي إلى أن توقف قلبه، وخبت حرارة الحياة فيه. وعلى مدار السنوات العشرين تظل الأم تجلس إلى جواره، تقرأ على روحه سورًا، وتنسج قصصا وحكايات عن ابنها الذي فارق الحياة. وحتى المشهد الذي يتحرك فيه التابوت من جموده، مفاجأة غير متوقعة لدى القارئ. فهو مثل كابوس يساور النائم من غير استئذان. فقد عمدت الأمّ، كعادتها، لمسح التابوت بقطعة مبللة من الثياب(خرقة) لتكتشف أن التابوت تدب فيه الحركة، فتهرع إلى الجيران، والرعبُ يعقد لسانها من الصدمة، وفي إطار هذا الكابوس ينفض الميت عن كفنه تراب القبر، وينهض مثل ميت ينشق عنه قبره فجأة. وهذه السلسلة من المواقف، في قصة قصيرة كهذه، لا ريب في أنها تضع القارئ في أجواء لا علاقة لها مباشرة بالواقع، فكأنها تريد أن تقول إنَّ موت البطل، وتكراره في القصة، إنما هو ضرب من الاحتجاج اللافت الصامت على ما يسمع به، ويراه يوميا في مدينته، وفي قطره، من غير أن تنبئ الأحداث عن تغيير ما يلوح في نهاية النفق، لذا كان الموت بالنسبة له وسيلته الوحيدة للنجاة من هذا الواقع المشَوّه، ويا لها من نجاة!.

يتكرَّر الشيء نفسه في قصة أخرى بعنوان لا يخلو من مغزى، هو" الكابوس " فالقارئُ، بوقوفه على تفاصيل المشهد الذي يراه الراوي، يستنتج أن مجزرة ما وقعت في مكان معين من المدينة، راح ضحيتها عدد غير قليل من القتلى، تراكموا بعضهم فوق بعض. ويتساءل الراوي عن الفاعل، بيد أنه لا يستطيع تحديده على الرغم من أن عينيه وقعتا على رجل يمتشق سيفا يتراكم على نصله الدم المتخثر. وعندما أشار إليه قائلا هو الفاعل، رد

عليه صاحب السيف بالقول بل أنت الفاعل، وعلى هذا النحو المتواتر كلما انتهى الراوي من كابوس دخل في كابوس آخر، فكأنه في شريط سينمائي متصل المشاهد، والفاعل الذي يرتكب المجازر ينزلق من مشاهد الفيلم " قاعة السينما تعج بالمشاهدين.. والانسجام باد على ملامح المتفرجين. وهم يتابعون البطل الذي يحاول إغراء المرأة بالتجسس لصالحه، وعندما ترفض يخرجُ من ساق جزمته سيفًا ملطخاً بالدم يمرره فوق عنقها الأبيض.. وأمام خوفها من الذبح توافق. " (ص17)

وعلى هذا النحو يقع هو نفسه فريسة المطاردة من صاحب السيف، وكلما صاح مستنجداً بالآخرين: هذا هو الفاعل، اتهموه هو بالجنون، ورموه بالهَوَس. " استنجدت بالجالسين، أضيئت الأنوار الكاشفة، وفتشوا القاعة. ولما لم يجدوا أحدًا بالأوصاف التي ذكرت، شتموني بما شاءوا، وطردوني.." وفي موقع آخر " صاحوا بي مجنون.. مجنون.. " (ص18) وهذا المشهد المطرد: الفاعل يلاحق الراوي، والراوي يصيح مستنجدا، والآخرون يرمونه بالجنون، يتجلى مرارا في تواتر يجعل هذه القصة تتجاوز بمتوالياتها السردية ما يتوقعه القارئ ابتداءً. فعندما يتوجه الراوي إلى مكتبه صباحًا يكتشف أن الفاعل، صاحب السيف، هو الذي يقدم له القهوة. وعندما يغادر المكتب في سيارة أجرة، يكتشف أن – صاب السيف- هو من يقود السيارة. (ص19) وعندما يلقي بنظره في فنجان قهوته (في المقهى) يراه دامِيَ اللون، ويحدق به صاحب السيف المتجسد في الفنجان، فيحرك القهوة بقلم في يده، فيختفي الفاعل القاتل، وبعد أن يطمئن يفاجأ بيد تربّت على أحد كتفيه " التفتُ، كان الرجل نفسه وقد تلون وجهه بالأحمر . صرخت بأعلى صوتي.. تجمهر الزملاء حولي.. استعرضتُ وجوههم، كانت جميعًا تشبه وجه الرجل. وهم يرتدون القميص نفسه.. قفزت فوق الطاولات.. وركضتُ على غير هدى ". (ص20)

هذه الكوابيسُ، بلا ريب، تؤدي باطرادها المنتظم بالبطل إلى الجنون. وقد جاء تصرُّفه في نهاية القصة ليؤكد لنا ذلك، فقد أمسك بعصا مكنسة، وهوى بها على من يظنه الفاعل المختبئ خلف الباب (ص21) علمًا بأن المكان الذي أهوى عليه بالعصا لا يخفي أحدًا. وأيا ما يكن الأمر، فإن اطراد الكوابيس وتداخلها يضع الراوي – الذي هو البطل أيضا- في أجواء مرعبة، تشير لما يحيط بنا من حوادث القتل، والتفجيرات التي تسفر عن مزيد من الضحايا، والقتلى، ومع ذلك لا يُعرف الفاعلون، ولا يُؤخذ على أيديهم، ولا يوقفون عند حدودهم، ولا يُستطاع تحديد الفاعلين، ومن شاء أن يتحرَّى معرفة المجرمين يُنعتُ بالإرهابي تارة، وبالمجنون تارة أخرى، فالجنونُ هو القاسم المشترك في (الكابوس) جنون الجاني، وجنون المجني عليه، فالأمران في (الكابوس) وفي (التابوت) يؤديان إلى نتيجة واحدة. فالنموذجان يعانيان من الجنون، لأن العقل يغدو عديم الفائدة، عديم النفع، في عالم كلٌّ من فيه من المجانين.

وفي قصة الدائرة، وهذا العنوان أيضا لا يخلو من مغزى، يجد القارئ الراوي – الذي هو بطل القصة أيضا- يقاد إلى مكان ما، صالة واسعة دائرية الشكل ترصُّ فيه كراسٍ بلا ظهور، ويطلب إليه- بعد أن أمطره من اقتاده بسيل عرم من الأسئلة- الانتظار إلى أن يحين دوره. وهو ينتظر، ويفكر، فيداهمه صداع يزداد تدريجا إلى أن يصبح غير قادر على الاحتمال، وعندما يسأل عن حبة دواء يحدجه الرجل بنظرة قاسية . والصداع الذي ألم به هو صداع ناتج عن المكان والانتظار، فالدائرة تضيق حولة حد الاختناق، إنها كابوس من

نوع آخر يحيط بالراوي، وسرب من المخلوقات ينتشر في محيط تلك الدائرة، وهذه المخلوقات الغامضة الكثيرة كثرة النمل تتحول إلى كائن خرافي يمد يده الطويلة باتجاه المنتظر، على أيقاع الأسئلة المندلقة من فمه بلا انقطاع: من أنت؟ اين كنت؟ فتشنا عنك؟ تمتلك القدرة على الفرار؟ سنسقطك في القدر. ونعيد تشكيلك. وبحركة من يد الرجل الخرافي هذا يسقط الراوي في القدر، وفي هذا القدر يجري تذويب الراوي، و " نقر على الطاولة بخاتمه الفضي.. فانتبهت، قلت: ستعيدون تشكيلي .. " وفي الأثناء يكتشف الراوي أنه أضحى في مركز الدائرة يحيط به أربعة من الرجال الخرافيين الذين يتحلقون حوله، فهو المركز، وهم محيط الدائرة.

يلاحظ القارئ بيسر أن القصة لم تنته، وحتى لو أن البطل كور قبضتي يديه في واحدة، فإن هذا الموقف إما أن ينم على التحدي، أو على الاستسلام. فالكابوس أكبر من أن يواجهه هذا الشخص وحيدا. فهو بالموازنة مع الرجل الخرافي، أو الرجل الشبيه، أو الرجال الأربعة، شخص لا حول له، ولا قوة. هكذا يتضح لقارئ القصص أن النماذج الإنسانية فيها تحاول إفراغ الواقع من واقعيته، مشيرة إلى قسوته عن طريق الكوابيس المتكررة، والمشاهد التي تثير في النفس الرعب، أو التقزز من واقع أشد غرابة من العجائب. فهذا يفضّل الموت على الحياة، وذاك يلاحقه الإرهابُ ملاحقة الظل لصاحب الظل، والقرين للقرين، وهذا يجد نفسه في دائرة تضيق به شيئا فشيئا حدَّ الاختناق، علاوة على الأيدي الخرافية التي تمتد إليه من وراء الأبواب، ومن شقوق الجدران، لتواصل تمارينها في القمع، والتعذيب، وانتزاع الاعترافات. فأين هو الواقع الذي يطمئن إليه الكاتب فيصوره تصويرا دقيقا بغير هذه التقنية السردية السريالية التي تتعمد تشويهه، ورؤية ما تحت قشرة الواقع؟ فما هي إلا لقطات يفتن بها الراوي في قصة السيدة، (ص9) توهمنا بأن العالم على خير ما يرام، حتى يختنق الرائي بذلك الكابوس الذي يبصر فيه رجلا لم يتجاوز الثلاثين من عمره، ينشق عنه مجْمَعُ الأجْداث. يعاجله بسؤال عن الوقت. ثم يتكرر ذلك الكابوس(اللعين) مرارا قبل أن تهيمن على مقلتيه غشاوة من نعاس، أو خلسة من خلسات الكرى، يرى فيها امرأة تخاطبه قائلة " أنا السيدة التي يدخل المتعبون إلى ردائها.. ثم يخرجون أنقى من الثلج. تراني عند زاوية الريح ما بين الظهر والعصر.. كل ثلاثاء . تذكر: كل ثلاثاء. ثم تختفي في الصخرة.. "ص 11

ما الذي تسفر عنه هذه الرؤيا إذا كان لا يستطيع التعرف على الوقت، وهل هو الظهر أم العصر، أم ما بينهما، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع التعرف على الاتجاهات. وبين السؤال والسؤال يخبره الآخرون أنه – بلا ريب- يعاني من الجنون. فما الأمكنة التي يسأل عنها إلا خيالات، وهل ثمة بوابة للعفاريت؟ " يبدو أن بك مسًا من الجنون. يقول له أحدهم. وأما السؤال عن السيدة التي تنشقُّ عنها الصخرة، فدليل دامغ، وساطعٌ، على جنونه فعلا لا ادعاءً. وهكذا ما إنْ يعثر على صخرة لا تشبه غيرها من الصخور حتى يتعلق بها تعلق المجنون بليلى..

فالراوي – بطل السيدة- الذي لا يعرف المكان، ولا يعرف الزمان، ويجهل أيام الأسبوع، ويجهل ما إذا كان الوقت ليلا أم نهارا.. يتعلق بوهم يظن فيه شيئا يخرج به من هذا الكابوس الذي يحياه، ملتفا برداء تلك السيدة، ليعود نقيا كما الثلج. فالقصة ، بصفة عامة، كغيرها من قصص هذه المجموعة، " ما يشبه الطين " تسلم المتلقي من كابوس لكابوس آخر. ولهذا فإن قراءتها لا يمكن أن تكون قراءة استكشافيه تتغيا التسلي، والاستمتاع

بالسرد الحكائي، مثلما هي العادة، وإنما هي قصصٌ في حاجة ماسة لقراءة من نوع آخر، قراءة لا تكتفي بملامَسة السطوح، وإنما تتعدى المظهر البرّاني، أو القشرة، إلى ما تحت القشرة.

---

*مستخرج من قاب قوسين صحيفة إلكترونية.

محمد شاهين

صوت الأدب العربي الرفيع

هذه شهادة أسوقها - ها هنا - بشأن محمد شاهين(توفي في 30 يونيو 2025) الذي اتصلت معرفتي الشخصية به من عام 1974 إلى ما قبل رحيله بوقت قصير. فقد أتيح لنا- أنا وهو - صديق مشترك هو القاص الراحل خليل السواحري (1940- 2006). فقد كان محمد شاهين(1938- 2025) صديقا للسواحري منذ تعارفا في مقر مجلة الأفق الجديد في إحدى البنايات المستأجرة في شارع صلاح الدين بالقدس. وتطورت صداقتهما إلى أن أصبح شاهين صديق العائلة. وكان قد كتب عددا من المقالات، ونشر القليل من الترجمات في المجلة التي توقفت عام 1966 وبعد النزوح إلى عمان تواصلت علاقة الصديقين، وازدادت في العام الذي ذكرت، لأن السواحري حرص على انضمام الدكتور شاهين لرابطة الكتاب الأردنيين لما عرفه فيه من شخصية علمية وأدبية يعد انتسابها للرابطة مكسبًا.

وفي هذه الظروف عرفته معرفة تختلف عن معرفتي به في الجامعة.

شاهين الصديق المحب

ومن اللافت في شخصية الراحل حبه لأصدقائه من الأدباء، وحرصه على تناول أعمالهم بالدراسة أو الترجمة. فكان عليه الرحمة شديد الشغف بجبرا إبراهيم جبرا(1919- 1994) ولا سيما في رواياته ودراساته النقدية، وترجماته عن الأدب الغربي، وما من مرة ذكر فيها اسمه إلا وأشاد به. كنا نلتقي بصفة دائمة أيام الجمعة من كل أسبوع في منزل الراحل إحسان عباس(1920- 2003) وهي لقاءات عفوية تتحول في الكثير منها والمتواتر إلى ما يشبه الندوة. وفي بعضها اكتشفت أن للراحل ولعًا بشعر محمود درويش وبشخصيته، وبكل ما ينشر عنه من دراسات، ومقابلات، وترجمات لشعره. وازدادت قناعتي بهذا التعلق عندما استمعت إليه في محاضرة نظمت في ذكرى رحيله. فجل ما جاء في تلك المحاضرة لا يعدو البوح الذي يلقي الضوء على عالم درويش الداخلي، أما ترجماته لشعره أو ما كتبه عن قصيدته فرس الغريب في كتابه القيم الأدب والأسطورة(1996) فدليل آخر على هذا الحب. وفي تلك الندوة تحدثت عن الجانب الغنائي في شعر درويش، مركزًا على الموسيقى التي تتجلى في لغة الشاعر، فخالفني وفرق لي بين Lyrical و Singing مع أن شعر درويش، حتى في نظر درويش نفسه، يتجلى ألقهُ وسحرهُ في موسيقاه، ولا تُخفي هذه الموسيقى ما لديه من تأملات، أو بنى درامية مركبة، ومعقدة.

كان الراحل شغوفا بعالم إميل حبيبي(1922- 1996) أيضًا وقد أوحى له هذا الشغف بفكرة الكتابة عن الصلة بين السرد العربي الحديث، والتراث الشعبي، وغير الشعبي، فأخذ يبحث في قصصه وفي قصص محمود شقير، وفي روايات نجيب محفوظ(1911- 2006) عن الحلقة غير المفقودة التي تصل الرواية العربية بالتراث من رحلات السندباد إلى تغريبة الهلاليين. ولم يكن سعيه لقراءة قصص ميشيل عفلق(1910- 1989) وسواه-

مثلا- إلا بسبب هذه الفكرة، وتقصيه لحكاية (جبينة) و(ظريف الطول) إلا من باب الولع بعالم إميل حبيبي. وقد أسفر هذا عن تصنيفه كتابا بالإنجليزية نشر بالعنوان The Modern Arabic Short Story.

والكاتبُ الآخر الذي شُغف بعالمه هو الطيب صالح(1929- 2009) فقد ظل مشوقا مغرمًا بالبحث في روايته موسم الهجرة إلى الشمال، ولم يترك ملاحظة شاردة أو واردة عن تلك الرواية توحي له بموقف مقارن إلا وتقصاها لدى ستاندال(1783- 1842) Stendhal، وكونراد Conrad (1857- 1924) وإميلي برونتي Bronte (1818- 1848) في مرتفعات وذرنغ، وبعض روايات رديارد كبلنغ Kipling (1865- 1936)، وفورستر Forster(1879- 1970) مثلما لم يفته النظر إلى بعض الروائيين العرب، كتوفيق الحكيم(1898- 1987) وروايته عصفور من الشرق. فكان كتابه " تحوّلات الشوق" مثلما جاء في تقديم الراحل إحسان عباس، كتابا ثريا يغني الأدب العربي المقارن مثلما يغني النقد الأدبي.

ومن الذين عُني الراحل بهم الدكتور حسام الخطيب(1932- 2022) فقد جمع عددا من المقالات والبحوث بنفسه وأشرف على طباعتها في دار الغرب الإسلامي ببيروت، وصدرت في كتاب تكريمي للخطيب لمناسبة بلوغه السبعين بعنوان من الصمت إلى الصوت (2001) شارك فيه عدد من النابهين كإدوارد سعيد، وناصر الدين الأسد، وجابر عصفور، وعبد العزيز المقالح، وعبد الملك مرتاض، فضلا عن بعض الشعراء كعلي جعفر العلاق، وسليمان العيسى، وبعض المستشرقين كأندريه مايكل. وممن تعلق بهم، وبأدبهم، إلى جانب الأعلام الذين ذكروا إدوارد سعيد (1935- 2003) الذي ترجم عددا من المقالات عنه، ونشرها في بيروت، ووصف الكتاب بكونه رواية للأجيال(2007). فهو يضم دراسات بعْضُها يتصل بمكانة سعيد، والذود عنه، وعن موقفه الفكري والسياسي، والرد على من حاولوا تشويهه، والإساءة لشخصيته حسدًا منهم لموقعه في الفكر العالمي. وبعضها يتصل بسيرته خارج المكان، وبعضها بكتبه عن المثقف والسلطة، وعن الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، وغيرها من كنوزه المعرفية المشهورة، ومقالاته المنشورة، في الصحف أو الدوريات. وصدَّرهُ الدكتور شاهين بعبارة من أقوال إدوارد سعيد، وهي: على كل فلسطيني أن يروي سيرته. ولكن الراحل- للاسف الشديد - لم يعمل بوصية إدوارد سعيد.

أما الأديب الآخر الذي لاحظتُ حرصه على آثاره، وعلى دوره في الحياة الأدبية شعرًا ونثرًا، فهو الشاعر الراحل أمين شنار(1933- 2005) فبعد وفاته بمدة سألني إن كنت أمتلك نسخة من ديوانه "المشعل الخالد" 1957 فقد أعياه البحث عنه بلا فائدة، فأخبرته بوجوده لدي، فطلب مني استعارته. كان هذا في العام 2006 أي بعد وفاة الشاعر بعام. وتأخر في إعادته، وعندما ذكرته به اشترط لاسترجاعه أن تعقد ندوة في مدرج الكندي إحياءً لذكراه. وبالفعل اتخذنا التراتيب، وعقدت الندوة، وتحدث عن أمين شنار: نهاد الموسى ومحمد شاهين، وأنا. في تلك الندوة كشف الراحل عن سر من أسرار أمين شنار، فقال مشيرًا للقصيدة الموسومة بعنوان (سماء) وهي ليست من قصائد " المشعل الخالد " بل من القصائد التي جمعتها ونشرتها في كتاب بعنوان أمين شنار الشاعر والأفق 1997 مؤكدًا أنه كتبها بعد أن هجرته (سماء) وهذا الاسم غير حقيقي لفتاة كان يهيم بها- والله

أعلم - ويعتزم اتخاذها شريكة حياته، لكنها غادرت لدراسة الطب في جامعة دمشق، وهذه التجربة هي التي أحدثت تحولا في حياته، وفكره.

كان محمد شاهين شديد اللصوق أيضا بكل من ناصر الدين الأسد(1922- 2015) والمرحوم إحسان عباس، أما الأسد فكان أحد الذين يترددون لندوته التي تعقد مرة في الشهر، والتقيته فيها مع عدد من الفضلاء منهم محمد حور وعودة أبو عودة وصلاح جرار وعبد القادر الرباعي وصدقي حطاب وحسين الرواشدة ومي مظفر و إبراهيم العجلوني وآخرون كثر. وأما إحسان عباس فكثيرا ما وجدناه في منزله الذي كنا نتردد إليه يوم الجمعة من كل أسبوع ، وكان قسم اللغة العربية قد استعان به على تدريس طلبة الماجستير، والدكتوراه، بمحاضراتٍ في النقد أو الأدب أو تحقيق التراث. فلم يكن الراحل يدع فرصة من هاتيك الفرص دون أن يمر للسلام عليه، وفي بعضها كان يقوم بمرافقته إلى بيته بالسيارة لأن المرحوم عباس كان يعتمد سيارات الأجرة.

صوت الأدب الرفيع

انصبّ اهتمام الراحل محمد شاهين على الأدب الرفيع، فمن ذكرناهم يمثلون في الكثير الجم من أعمالهم هذا المستوى من الأدب، ولكن لا تفوتنا الإشارة لما حظي به كل من بدر شاكر السياب(1926- 1964) وصلاح عبد الصبور(1931- 1981)، وإليوت، وغيرهم من الشعراء، أو الكتاب، كغسان كنفاني(1939- 1972) ورشاد أبو شاور(1942- 2024) من اهتمامه الشديد وعنايته القصوى. فغسان شُغل بروايتين له هما " رجال في الشمس" 1963، وما تبقى لكم 1966 فالأولى تعد في رأيه رواية ناجحة لأن المؤلف اختتمها بالسؤال لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ ولو تركهم يدقونها - على رأي فيصل دراج في كتاب له عن الثقافة الفلسطينية - لتحولت الرواية إلى موعظة، وفقدت الكثير من قيمتها التي تتجسَّد في السؤال.

ومن باب الاهتمام بهذه الرواية ما رواه عن لقائه بالمخرج توفيق صالح(1926- 2013) في مصر، وحوارهما في هذا الموضوع بالذات، مؤكدا أن رأي صاحب فيلم "المخدوعون" عن " رجال في الشمس" لا يختلف عن رأي شاهين في تلك الذروة التي بلغ بها كنفاني غايته، وحقق بها مرماه.

وفي كتابه القيم عن " آفاق الرواية: البنية والتراث"2001 توقف مطولا إزاء رواية "ما تبقى لكم" فوجد فيها ظلالا من رواية فولكنر Faulkner (1897- 1962) " الصخب والعنف "Sound and the Furry التي ترجمها إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا. وأخرى من "صورة الفنان شابا" لجيمس جويسJoyce، ومن مسرحية "مكبث Macbeth" لوليم شكسبير(1564- 1616) التي ورد فيها ما يشبه هذا التعبير: "ما تبقى لكم " ومن إحدى قصائد إزرا باوند Pound (1885- 1972) وفيها بعض الظلال من إحدى روايات لورنسLawrence، وملامح شبَهٍ بين بعض شخصيات كنفاني، وشخوص في رواية كونراد " قلب الظلام " Heart of Darkness.

وهذا الجهد المقارن يبيّن مدى الاهتمام الذي يبديه الراحل حيال الأدب الأصيل الفائق، فنحنُ لا نجد في جلّ ما كتب من مقالات أو بحوث أو كُتُب ما يمكن أن يشي بوقوفه إزاء نصّ أو أكثر من الأدب الهابط. وأما رشاد أبو شاور فما ينم على هتمامه به ما لقيته من إصراره على ضرورة قدومي للمجلة الثقافية التي يرأس تحريرها

دونما سبب واضح، وإذا به يقدم لي نسخة من رواية الكاتب " وداعا يا ذكرين " الصادرة عن دار الآداب ببيروت، ملحًا على ضرورة الكتابة عنها في أقصر، وأقرب، وقت ممكن، لنشره في العدد القادم. وحين لاحظ لديَّ بعض التراخي تعجَّلني مرارًا وتكرارا.

وتبعا لهذا نجدُ للراحل حضورًا لافتا في المؤتمرات، وفي اللجان التي يناط بها اختيار الفائزين في الجوائز، فكان قريبًا من مؤسسة البابطين في الكويت، وقريبا من المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، وشديد الصلة بكل من عز الدين إسماعيل، وجابر عصفور، وشديد الصلة بجائزة الفيصل وغيرها. وعن طريقه كُلف الكثير من الأكاديميين، ورجالات الأدب، بالمشاركة في المؤتمرات الأدبية في القاهرة. وبهذا الحضور المتواتر، والمتكرِر، تكونت له علاقات متينة بغير قليل من الكتاب والمفكرين النابهين.

حرصُه على العربية

والراحل محمد شاهين ثالث ثلاثة ممن عرفتهم يحرصون على التدقيق، والتمحيص، فيما يكتبون بالعربية مع أنهم متخصصون باللغات الأجنبية. أولهم الأستاذ محمد عصفور صاحب المؤلفات والترجمات والمشاركات العديدة في الأدب العربي. والراحل الدكتور عصام الصفدي الذي عرفت منه شغفه الكبير بشعر محمود درويش، والراحل محمد شاهين الذي يضيق بالكتابة ذرعا إذا عثر فيها على ما يعد خطأ أو يوهم بالخطأ.

تحرير العقل

اتصل بي ذات يوم لاعتقاده أن مقالتي عن كتاب جابر عصفور(1944- 2021) الموسوم بعنوان " تحرير العقل" تنتهي بعبارة فيها خطأ، وذلك لورود عبارة: "وصفوة القول أن التنوير" في الخاتمة. واعترض متسائلا عن الخبر فصفوة مبتدأ يليه مضاف إليه، فأين الخبر؟ فأجبته أن التنوير وما بعدها هما الخبر. فقال لا بد أن تذكر هي، فتصبح الجملة: صفوة القول هي إن التنوير، ولكنه لم يكسر الهمزة، فقلت له إذا وضعت هي يجب كسر همزة إن، لكونها أصبحت بداية جملة أخرى. هكذا أراد الخليل، وسيبويه، منا، والعبارة لا نقص فيها أساسًا، وتصحُّ بالطريقتين، ولكنه أصر على رأيه فنشرت العبارة مثلما شاء.

فهذا المثال مثالٌ اعتباطي ينم على حرصه، وتدقيقه، لكن ثمة مثالٌ آخر. أكثر دلالة وأعم فائدة. فقد دعاني ذات يوم لمكتب المجلة، وأطلعني على حوار أجراهُ في القاهرة مع الكاتب إبراهيم عبد المجيد صاحب رواية " لا أحد ينام في الإسكندرية " 1996. وقال لي: إنه عندما التقى الكاتب قدم له اسئلة مكتوبة، ووعده عبد المجيد بالإجابة عنها، وإرسالها عبر بريد المجلة الإلكتروني. وفوجئ بما فيها من أغلاط، ومن غلبة العامية على الفصحى، وأن الراحل نهاد الموسى(1942- 2022) – عضو الهيئة الاستشارية - أحتج على الحوار، واقترح تحويله لي زاعما أن خبرتي في الصحافة تسهل علي تصحيح الحوار، وضبطه، وتنقيحه. سألت الراحل، وهل يمكن أن تبعثوا به إلي عن طريق البريد الإلكتروني، فنادى السكرتيرة(منال) وطلب منها أن تكتب عنواني. فقالت له عنوان الدكتور محفوظ لدي على الحاسوب. وبالفعل جاءتني المقابلة، وعندما نظرت فيها مليا اتصلت به في اليوم التالي وأخبرته أن هذا المؤلف، على الرغم من شهرته، وصيته الذائع، وعلى كثرة ما نال من جوائز، لا يجيد

الكتابة، ولو كان طالبا في البكالوريوس لرسب في مادة فن الكتابة، وذلك أمر غريب يذكرني بالمثل العربي " تسمع بالمعيدي ".

فقال: وما الحل؟ فقلت له أخشى إن قمت بتنقيحها - على الرغم من صعوبة ذلك - أن يعترض على المجلة زاعما أن هذه المقابلة كما لو كانت مع شخص آخر غيره، فيذكرنا بالكاتب المسرحي الذي علق بعد مشاهدة مسرحيته على الخشبة، قائلا: العرضُ جيدٌ، لكنها ليست مسرحيتي. فلا توجد فيها عبارة أو نصف عبارة إلا وتحتاج لتغيير. وهذا في الغالب سيؤدي لتغيير في المعانى. فقال صحح كما تشاء، وإذا ما اعترض سأوضح له ما موقعُه الحقيقي.

وانتهيت من المقابلة، ونُشرت في المجلة، وحين اطلعتُ عليها منشورة، وعلمت لاحقا أن عبد المجيد لم يعترض، قلت في نفسي لعله عرف الآن قدر نفسه. لكن الأخبار تنامت إلي، في الوقت ذاته، عن فوزه بجائزة الشيخ زايد للكتاب.

ذكرنا هذا المثال، والذي تقدم، للدلالة على انحيازه للكتابة الجيدة، ومراعاته للضبط، والإتقان، في زمن كثر فيه المتطفّلون على اللغة، وعلى الأدب.

---

*مستخرج من صحيفة القدس العربي، ع 17 آب(أغسطس) 2025 وانظر الغد الأردنية ع 12 آب 2025

محمد علي طه

قاصا

بعد مجموعاته القصصية لكي تشرق الشمس 1964، وسلاما وتحية 1969 وجسر على النهر الحزين 1974 ةعائد الميعاري 1978 ووردة لعيني حفيظة 1990 ويكون في الزمن الآتي 1989 وسيرة بني بلوط وغيرها الكثير مما رشح الكاتب محمد علي طه(1941- 2017) ليحتل موقعا مهما ومنزلة سنية بين كتاب الأرض المحتلة عام 1948 وفي هذه الفصلة نقف عند مجموعته الأخيرة بير الصفا. وهي تتألف من ثمان وعشرين قصة قصيرة تمثل في أكثرها إن ل نقل فها جميعا أسلوب الكاتب الذي عهدناه منذ تيف وأربعين عاما في كتابة القصة والقليل منها يمثل خروجا على ذلك ألأسلوب إما بالاقتراب من التجريب والغرائب التي قامت وتقوم على استخدام أدوات جديدة في سرد ا لحكاية أو بالاقتراب مما يعرف بالقصة القصيرة جدا.

والمعروف ان لمحمد علي طه أسلوبا في كتابة القصة القصيرة يعتمد على ثوابت ثلاثة لا يحيد عنها الأول منها هو الحرص الشديد على الحكاية ، فأقصوصته تقوم غالبا على حكاية طريفة مشوقة يستمدها من حياته ومن حياة الناس اليومية. وقد تصل الطرافة بها حد التماثل مع النكتة والنادرة واللمحة الذكية والخاطرة. والأمكر الثابت الثاني هو العناية بالشخصية والتركيز عليها تركيزا شديدا ، فشخصياته في الغالب من الشخصيات المهمشة التي لا قيمة لها في الواقع الطبقي ، وأكثرها من الفلاحين أو الفلاحات المعدمات والمعدمين. ومن العمالالكادحين أو الصبية المشردين أو الأطفال الذين لم تكتمل لهم شخصية بعد، أو كبار يفكرون تفكير الأطفال . والثابت الثالث الذي تقوم عليه القصة اللغة، فهي أداة التعبير التي كلما ازدادت بساطة ازداد قربها من العامية أو من الدارجةأي من محاكاة لغة الناس في أحاديثهم اليومية بعضهم مع بعض.ولكي تكتسب لغته القصصية هذه الصفة يسخو عليها بالكثير من ألأمثال الشعبية والكنايات الدراجة والمغامز ا لمتداولة والتوريات والألفاظ العامية التي لا يصل بها حد الإسراف ف يالركاكة أو الإسفاف.

شهر عسل

ففي قصة له بعنوان" مذاق جديد لشهر العسل" يختار الكاتب شخصيتين بلغتا سن التقاعد، ولامستا تخوم الشيخوخة، وهما من عامة الناس.ففي ص 11 نجده يروي مجريات يوم كامل من حياة (ابو العبد) ينهض في الرابعة صباحا يؤدي صلاة الفجر وبعد مشاهدة الحلقة الجديدة من المسلسلا لبدوي يعود ثانية للفراش ليغط في سبات عميق قبل أن تأوي أم العبد للفراش نفسه خلافا لما كان عليه الحال عندما كانا شابين. وهكذا تكتسبالحكاية عنده مسوغا للتحول من حدث عادي لا أهمية له إلى حكاية قصيرة تتجاوز حدود الألفة. فالتجربة تثبت أن لتلك الشيخوخة استثناءات فلم لا يقوم الشيخان برحلة قصيرة إلى المكان

نفسه الذي قضيا فيه شهر العسل : الفندق ذاته، والشاطئ ذاته، مع تغيير بسيط في رقم الغرفة. في تلك اللحظة يندفع سيل الذكريات ويتحول الشيخان إلى شابين فتعصف بسريرهما رياح الشهوة وإذا بكل شيء يتداعى.

وهذه الحكاية يستطيع القارئ أن يناقش المؤلف في مدى صحتها وأنها قد لا تحدث أو من النادر أن تحدث. وهاتان الشخصيتان لا تمثلان من المجتمع إلا شخصيتين عاديتين. قدمان في الدنيا وقدمان في الآخرة. ومع ذلك يلذ للقارئ أن يترقب النهاية بل يتعجل الوصول لها وهو يقرأ القصة، وتلذ له تلك اللغة التي لا يصعب الاندماج بوساطتها مع جو الحدث. وهو جو الشخصية وهي تزفر قائلة: " اللهم طولك يا روح".

أبو الفول

تلك القصة ليست أكثر غرابة من قصة (أبو الفول) الذي يذكرنا اسمه بالعشرات ممن يقيمون في الحارة، اعتقل وأمضى في السجن تسع سنوات بالتمام والكمال ، وعندما تقرر الإفراج عنه، وإطلاق سراحه، ودعاه الضابط المسئول للتوقيع على تسلم الأمانات، رفض التوقيع، مؤكدا أنهم استعملوا معه جل أنواع التعذيب ليجبروه على "التوقيع" ولم يفلحوا والآن يريدون منه أن يوقع. هذا في حكم المستحيل! لن أوقع. وعندما رفض التوقيع هددوه بكسر رأسه إن لم يفعل، ويوقع، فطلب منهم بتحدٍ أن يفعلوا. عندئذ أبلغوه أنه يوقع على تسلم أشيائه فحسب، فقال: أربعة وعشرون يوما وأنا مشبوح في زنزانتي لأجل هذا التوقيع، ولم أفعل، ولم أقل لكم كلمة وأحدة. أربعة وعشرون يوما وأنا محروم من النوم، كدت أجن؟. ضربتموني وشتمتموني. قلت لكم: إنكم تطلبون المستحيل. استعملتم الطرق جميعها والحيل كي تنتزعوا مني كلمة .. اعترافا.. ولم تفلحوا.. حاولتم شرائي وإغرائي فصمدت على الرغم من شبح الموت الذي كان يترصَّدني. فكيف تطلبون مني الآن أن أوقع، أبهذه البساطة؟ تسع سنوات من السجن تعلمت فيها الكثير. الكثير جدا".

وهذا الرجل - أبو الفول - حين يتمتع بالحرية للمرة الأولى، ويجد نفسه خارج السجن سرعان ما يفكر بطفلته ندى التي أنجبتها زوجته بعد اعتقاله، ولم يدم وفاء زوجته التي قامت برفع دعوى طلاق لوجوده في السجن طوال تلك المدة. أخلت المنزل، وغادرت الحي بالطفلة. وها هو ذا بعد خروجه يحاول أن يعثر على الطفلة، والزوجة، أو أي منهما، ليجد نفسه تائها محروما من كل شيء. فلو كانت أمه حية لذهب إليها. حاملا في يده الهدية التي ابتاعها لطفلته. ولكن أين هي الطفلة؟ لا أحد يعرف عنها وعن أمها أي شيء! وها هم الأطفال ينظرون إليه ويتهامسون عن غريب في الحارة.

هذه المأساة التي عرض لها محمد علي طه في قصته (أبو الفول) يضفي عليها طابع العادي والمألوف. فكم من الرجال الذين قضوا في السجون سنوات طويلة من أعمارهم وحين خرجوا منه، وجدوا الجميع خانوهم، وأن الجدران والأبواب والأشجار والتربة والمقابر تأبى التعرف عليهم، والاعتراف بهم، وبأنهم كانت لهم تضحيات جسيمة في سبيل هذا الوطن الذي وقع كثيرون على صكوك بيعه، وإنكاره. كم من الأشخاص

تعلموا داخل السجون ما لم تكن لديهم دراية به، فكانت الحقيقة الوحيدة التي توصلوا إليها، وتعلموها، هي ألا يثقوا بجل ما يقال، ولا حتى ببعض ما يقال.

ذو الحظ السعيد

هذه هي حكاية (أبو الفول) باختصار شديد؛ مثالٌ حي للمآسي الكثيرة الجمة التي شهدتها، وتشهدها جدران السجون وقضبان الزنازين. وها هي ذي ثوابت محمد علي طه تبرز في مقدمة القصة الموسومة بعنوان " ذو الحظ السعيد " قائلا " ضحكت بلدتنا من هذه الحكاية زمنا طويلا، وما زال الناس يضحون منها إلى اليوم. يعيدونها، ويضحكون منها ملء الأفواه، ويزعمون أن مروان العيساوي – وهو رجلٌ جاد، وكشر، لا يضحك للرغيف السُخُن- عندما سمعها ضحك، وتشردق من شدة الضحك حتى كاد يختنق، فاستدعوا الطبيب الأرمني العجوز لإسعافه، ومنذ ذلك اليوم لا يحب أن يسمع سيرة فالح.

سيرة فالح

تتعلق الحكاية بهذا المواطن البسيط الى درجة البله (فالح) الذي رزق من الأسماء اسما لا ينم على الحقيقة التي يعنيها وهي الفلاح، والنجاح. فقد كان في الابتدائية ينافس الآخرين على الدرجة الأخيرة في الصف المدرسي. أما ما كان يظفر به من نتائج في الامتحانات فأكثرها بالحبر الأحمر دلالة على رسوبه فيها، وهبوط المعدل عن علامة النجاح. وإبداعه في الزراعة والفلاحة هما اللذان يبرز فيها، فهو يحرث كجني، ويركض في الملاعب كالعفاريت. وتكتمل طرافة التصوير لدى كاتبنا بذكر ما لا يخلو قطعا من الهزلي. فعندما تطلب منه أمه أن يبحث لنفسه عن عمل، يتضح أنه لا يتقن إلا الأكل والشرب والنوم ساعات النهار. وهذا يعد نموذجا يفصح عن المدلول الحقيقي الدقيق لمفهوم العبيط في اللهجة المصرية. وكلما أعيته الحيلة في العثور على عمل ما، لجأ إلى الحاكم العسكري الإسرائيلي، طالبا منه تعيينه حارسا في الكراج، وهي الوظيفة التي يطلق على من يحسن القيام بها لقب مخضّر. فوافق الحاكم العسكري على هذا بشرط أن يقدم له تقريرا أسبوعيا عن رجالات الحارة ومعلمي المدرسة : ماذا يقولون؟ وماذا يسمعون؟ وما ذا يقرؤون من الصحف؟ وإلى أي الأحزاب ينتمون؟ وأي النوادي الرياضية يشجّعون؟

لكن فالحا، الذي سقط عليه هذا الاسم سقوط المظلي من السماء من باب التورية ، لم يستطع القيام بهذه المهمة على سهولتها، ويسرها. فعدما كلف بمتابعة مدرس الرياضيات غسان ذهب إليه، وطلب منه أن يخبره بما يجب عليه أن يكتب في تقريره عنه للحاكم العسكري. مما دعا لتوكيد النتيجة المتوقعة وهي أنه أحمق وأهبل وذو حظ تعس. وزاد الطين بلة أنه عندما سمع بانتحار عدد من الشبان بعد وفاة المطرب الراحل عبد الحليم حافظ، قرر أن يحذو حذوهم، فشنق نفسه بحبل شده على عارضة في سقف المتبن، فانهار السقف،÷ وانهالت عليه أمه بعصا المكنسة.

قاموس خاص

وقد يقال عن هذه القصة إنها قصة لا تومئ لموقف فلسفي، أو فكري عميق، يزهو به الكاتب محمد علي طه على أقرانه من الكتاب الذين يلغزون ويلجؤون إلى الإسراف في التخييل، واختراع النماذج

المنتقاة، بيد أن الجانب الحكائي المسلي فيها يحيط بالفكرة الأساسية، وهي فكرة مستمدة من قاموس البسطاء المهمشين لا من السادة المتميزين. فالشخص الذي لا حظ له موفورًا يلاحقه النحس حتى عندما يريد أن يقتل نفسه. إذ تكون النتيجة عكس ما توخاه، وعكس ما هو متوقَّع. وهكذا لم يكتف فالح بالعلاقة القديمة باسمه، بل يلاحقه أيضا سوء الطالع. والأشخاص في هذه القصص كفالح جلهم محبطون، والحزن يكتنفهم حتى النخاع. وبعضهم متفائلون على الرغم من النكد الذي يلازمهم ملازمة الظل لصاحب الظل، فهذا سعيد الشامي الذي فقد أباه، وتلقى التعازي به، يعاشر زوجته في اليوم الذي دفن فيه والده. وتشعر المرأة بالحياة تتدفق في شرايينها، وذلك إيحاءً بأن كائنا حيا جديدا قد بدأ في التكوين عوضا عن الكائن الذي رفع. وهذا فهد السلمان لم يعرف الحب في حياته قط، يبتسم له الحظ، ويقل بسيارته امرأة حسناء من مدينة لأخرى. والصحيح أنه لم يظفر منها سوى بملامسة اليد لليد. بيد أنه، وهذا أضعف الإيمان، تمكن من أن يحظى بدقائق عاش فيها على أمل الاتصال بالمرأة. وبذلك نجح في إيهام أصدقائه، وزملائه، بوقوعه في الحب، ولو بقيت معه إلى أسدود لفعل بها ما يفعلون. وهذا زياد – شخصية أخرى- اشترى منظارا ليرى به العواصم العربية عن بعد، وبدلا من ذلك كان أول ما رآه به سقوط أحد جبال نابلس تحت الاحتلال. فبدلا من أن يسعده المنظار برؤية دمشق، أو القاهرة، أبقاه على ما هو فيه : دائرة الصراع فيما تختفي من الخرائط تلك العواصم التي كان يحلم برؤيتها من بعيد.

أم الشهيد

ومن الشخصيات التي عني بها الكاتب محمد علي طه عمر العكاوي. فقد قرر هذا الرجل العودة إلى الحياة بعد موته لزيارة أمه فينصحه أحدهم بعدم الذهاب لزيارتها، كي لا تخسر اللقب الذي تعتز به، وهو (أم الشهيد). فيقول مخاطبا نفسه وقد اقتنع بهذا النصح: عد إلى قبرك يا عمر قبل أن يشوا بك. وتقضي سنوات في ظلمة السجن تحت التعذيب فعتمة القبر على الأقل لا تعذيب فيها ولا تحقيق. واستدار عمر العكاوي وأسلم ساقيه للريح.

وهذه القصة تختلف عن سائر القصص بخروجها من حيز الواقع إلى فضاء الغرائب. وثمة قصص أخرى تلامس حدود العجائب كقصة لعبة، وقصة قطة، وقصة بوظة ركب التي يلجأ فيها الكاتب إلى تقنية الحلم في سرد الحكاية. علاوة على ذلك نجد في المجموعة قصصًا قصيرة جدا يغلب فيها على اللغة طابع التكثيف، وعلى الحدث التراجع من المنزلة الأولى إلى الأخيرة، وعلى الشخوص خلوّها من التفاصيل، وميلها للتركيز، والتنميط.

*انظر ما كتبناه عن مجموعته جسر على النهر الحزين، فصل من كتابنا في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984 ص ص 19- 32

محمد القيسي
شاعر الحزن الموزون

ها هي ذي السنوات تمضي. أربع* تقريباً بالتمام والكمال ، مرّت على رحيله ، وسدوه التراب ،ثم دفنوه، وألقوا على مثواه القليل من الكلمات.. معبّرة، موجعة، صحيحٌ، لكنها سرعان ما تبددت في الهواء مثل فقاقيع تعلو سطح الماء لحظات ، ثم تتلاشى، تذوب في الزبد، وتفنى. سنواتٌ أربعٌ ، وأحَدٌ يكاد لا يتذكر القيسي(1944-2003): الشاعر الذي جاب الآفاق فعلاً، لا على الورق حسب، عازف الشوارع الذي أغرق حساسيتنا بشجن الكلمة ، ولوعة الفراق .

منذ العام 1944 عندما رأى النور للمرة الأولى في بلدة صغيرة ، دخلت التاريخ ، وخرجت من الجغرافيا حين احتلها الصهاينة عنوة، وهدموها بقسوة. استبدل اسم كفر عانة اسماً آخر(أور يهودا) لأنّ اللغة هي الأخرى أداة من أدوات الاحتلال ، والمحو، بيد المنتصر. المنتصر الذي لا يكتفي بالاعتداء على الناس ، وتنفيذ مجازره ، لكنه يعتدي أيضاً على التراب ، وعلى التاريخ ، ويعتدي أيضاً على الكلام.

أقول ، منذ ذلك الحين ، ونفس القيسي تمتليء ألما ،وشجناً، وحزنا ، وحقداً، وتطلعاً لأمل يومض برقه من بعيد ، كلما اقتربنا من ذلك الوميض ، وظننا أنه غدا على مرمى حجر ، تبيّن أنه يمْعن في الابتعاد ، إلى حدود المحال .

للقيسي في رحلة العمر جولات ، وجولات. في الجلزون، وفي رام الله، وسواهما، حتى حدود الصحراء في السعودية ،والكويت ،وليبيا، والمغرب، وثلوج سيرانفادا في الأندلس غربيّ العالم القديم .كلّ تلك المسافات لم تشبع توقه للسفر . فحتى عندما حطت به رحال العمر في أحد المستشفيات غائباً عن الوعي ، كان يعدّ العدة لسفر جديد آخر ، كأنّ القيسى هو من عناه الشاعر القديم بقوله:

ما آبَ من سفرٍ إلا وأزعجهُ تؤقٌ إلى سفرٍ بالبيْن يوجعهُ
كأنّه بين ترحال ومُرتحلٍ مُوكّلٌ بفضاء الله يَذْرَعُهُ

عندما صدر ديوانه الأول " راية في الريح "1968كان قد نشر الكثير من قصائده في مجلات عدة، منها مجلة الآداب البيروتية . وكانت إحدى قصائد الديوان " الصمتُ والأسى ". تلك التي استولتْ في حينه على إحساسي، ومشاعري . وحفظتُ مقاطع منها ، وكنت اردداها متذوقاً ما فيها من الإحساس المفعم – حقا – بالشجن والأسى.. إلى جانب ما فيها من الإحساس بروعة الجرْس الموسيقي، والنغم ، الذي يتواءم مع التجربة، وحساسيتها المفرطة. كنا قد خرجنا للتوّ من نكسة الخامس من حزيران – يونيو 1967. وكانت مجلة الآداب – في ذلك الحين – هي المجلة الوحيدة التي تلتقي على صفحاتها أقلام الشعراء ،والكتاب، والنقاد، والدارسين في الوطن العربي، من الماء إلى الماء . رجاء النقاش ، وكان في ذلك الوقت ناقدا لامعا، عُرف منذ تقديمه لديوان

مدينة بلا قلب لأحمد عبد المعطي حجازي ، سارع لتناول القصيدة في باب ثابت من أبواب المجلة ، هو باب : قرأت العدد الماضي من الآداب .

وقد توقّف مطوّلا عند تلك القصيدة، الصمت والأسى، مؤكدا – فيما أذكر – أنّ تلك القصيدة، شهادة ميلاد لشاعر جيد سيكون له شأنٌ كبيرٌ في الشعر الفلسطيني، والعربي . ويبدو أنّ تلك الكلمة انسحبت تماما على شعره، فقصائده سرعانَ ما غزت الدّوْريات، وتوالت دواوينه في الصدور : خماسية الموت والحياة، رياح عز الدين القسام، وغيره.. ولكنّ تشاغل القيسي بمطالب الحياة اليومية ،والأسرة، اضطراه للسّفر الدائم ، والعمل في مواقع شتى: مدرّساً حينا، وحينا مذيعا ، وكاتب نصوص ، ومعدا للبرامج .. وهكذا .. مما صرفه أيضا عن العناية بتجربته الشعرية، وحظها من الاهتمام النقدي. ففي الوقت الذي كان فيه منْ هم أقصرُ منه قامةً من الشعراء تلتفّ حولهم زُمرٌ من النقّدة، والمُسْتكتبين، ظلّ ، هوَ ، بعيداً عن هذه الأوساط.

كانت أشعاره، ودواوينه ، تتخاطفها المجلات ، وتنفدُ من المكتبات ، دون أن تحظى تجربته بدراسة نقديّة جادة ، كتلك التي تهافتَ فيها أصحابُها على شعراءَ آخرين تهافتَ الذباب على الشراب ، أو تهافت الفَراش على الشّهاب. قال لي مرّة : إنّه لا يُحْسن الدعاية لنفسه. فبعض الشعراء الذين يستوْحون قصائدهم من شعره هو ، وكاد يقول : يختلسون أفكاره ،وصوره، ورموزه، أصبحوا أكثر منهُ شهرةً ، والنقاد يهتمّون بدراسة شعرهم أكثر من اهتمامهم بشعره. فكان جوابي : إنه لا يصحّ إلا الصحيح. وإنّ النقد الذي يُنشر – غالبا – في الصحف، ما هو إلا نقدٌ صحفيّ ، لا هو ذو قيمة من حيث المضمون ، ولا من حيث الأسلوب، ولن يدوم تأثيره إلا بالقدر الذي يدوم فيه تأثير هذا العدد، أو ذاك من الصحيفة، في عقول القراء ، ووجدانهم. أما الدراسات الحقّة ، فهي التي لا ترتجل ارتجالاً، ولا تقالُ بديهة وانثيالاً، ولا تنشر في وسائط تتحكّم بها المَحْسوبية ، أو الرشوة.

أخبرني مرة أنّ صديقه أحمد دحبور[1] ، الذي يشرف على مجلة البيادر الأدبية التي كانت قد بدأت تصدر في تونس منذ العام (1990) ، قرّر أخيراً، وبعد انتظار طال أمَدُه، وصبرٍ نفِدَ مَدَدُه ، تخصيص صفحات من أحد أعدادها القادمة لنشر دراسة حول شعره ، مع مختارات من قصائده. وأضاف مقترحاً: إنه سيكون ممتناً إذا قمْت بإعداد تلك الدراسة، بشرط أن تكون طويلة، ومستوفاة. وعلى الرغم من أنني لا أستجيب – في العادة – لما يطلبه مني المؤلفون ، سواءٌ أكانوا كتاب قصص، أم كتاب روايات ،أم شعراء، وكثيرون يعرفون ذلكَ عنّي ، حتى باتوا يتحاشون الكلام إليّ في هذا الشأن ، فقد وعدْت – على الرغم من ذلك – القيسي، لأنني فعلا كنت قد اعتزمت دراسة شعره.

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

نشر الملفّ مراراً. وعندما نُشر بعْد لأيٍ ، تمت معاقبة الجاني – وهو صاحبُ الدراسة – لما ارتكبه من إنصاف، ولما تجنّبهُ من إجحاف ، بألا تصرف له مكافأة . والذريعة الجاهزة ، المحفوظة في درج المجلة لمثل هذه الظروف، هي الأوضاع المالية لشعب فلسطين.

وعندما قامَ القيسي بزيارة إلى فلسطين بعد اتفاق أوسلو آلمه ما لقيه من عقوق الأصدقاء في رام الله وغزة. وقد عبّر عن ذلك مراراً بشعره، مثلما عبّر مريد البرغوثي عن ذلك في كتابه رأيْتُ رام الله. وأكثر ما آلمه هو أنّ القائمين على القرار السياسي، والإداري، في المدينتين يُساوون بينه وبين غيره من صغار الشعراء الذين لا تتجاوز شهْرَتُهم حدود المدينتين، أو المبتدئين الذين لم تكتمل أدواتهم الفنية بَعْدُ، ولا يُحْسنون نظم القريض.

آلمه على سبيل المثال أنْ يقدّم مُقترحا بإنشاء بيت للشعر في رام الله على غرار التجربة المعمول بها في تونس ، والمغرب ، ليتلقف الاقتراح شاعرٌ مبتدىء ، فيصار إلى تنفيذ المقترح، وإسناد الإشراف على بيْت الشعر لذلك الشاعر ، ويترك القيسي خارج اللعبة، لا لشيء إلا لقرب ذلك المبتدىء من أصحاب القرار.

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

لقد مرّتْ سنواتٌ أربع على رحيل القيسي ، فماذا فعل أصدقاؤه، وأحباؤه، ومريدوه من تلامذته الذين كانوا يتقاطرون عليه زرافاتٍ، ووحداناً، مدّعين أنهم يقتفون أثره، وينهجون نهجه في الشعر، والإبداع؟ قلْ ما تشاء عن الإدعاءات عن التأثر به ، والسّيْر في ركابه، أو على نهجه ، فليسَ هذا هو المهمّ ، ولكنّ الأهمّ هو : هل أقاموا ندوة واحدة – خلا حفل التأبين الذي حاول كثيرون منهم تعطيله، وتأخيره، لإحياء ذكراه ، ودراسة شعره، دراسة جديدة؟ هل قام قليلٌ منهم، أو كثير، ونهضوا لجمع أشعاره التي لم تنشر، لينقحوها ، ويصدروها عن هذه الدار، أو تلك؟ وما الذي يحول بينهم وبين تناول روايته الثانية بالعرض، والتنويه ، وقد صدرتْ بعد رحيله مغتنمين الفرصة، والمناسبة ،تجديداً لذكراه. وتعبيراً عن وفائهم، وامتنانهم، لما قدمه لهم، وأسداه.

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

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

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

عندما فاز القيسي بجائزة ابن خفاجة الأندلسي ، وجائزة عرار ، وجائزة البابطين، حصل على بعض المبالغ المالية الجيدة ، لكن كثيرين ظنوا أنّ الجوائز التي فاز بها كانت مشوبة ببعض الشبهات. وإذا كان ذلك يصحّ على جائزة عرار لأنها منحت له في حينه لأسباب انتخابية لا شعريّة ، إلا أن الأمر في الجائزتين الأخريين مختلفٌ . فالقيسي، أولا وأخيراً ، يستحقّ ما هو أكثر من تلك الجوائز. ظنّ مرة أنّ بإمكانه التقدّم لجائزة سلطان العويس للشعر. وكان كثيرٌ من الأدباء، والنقاد، والشعراء، يتوافدون على منزل المرحوم الدكتور إحسان عباس لهذا الغرض. بعضهم فاز فعلا بجوائز، وبعضهم ظلّ يأمل بالفوز، إلا أنّ القيسي اعتزم ذات يوم أن يزور المرحوم إحسان عباس، لهذا الغرض. وكنتُ اعتزم اصطحابه معي لأن القيسي لم تكن لديه سيارة. واتفقنا على اللقاء في رابطة الكتاب لننطلق من هناك. وعندما وصلتُ مبنى الرابطة في الموعد المحدد، وجدته ممسكا بسمّاعة الهاتف، واستنتجت من الكلام أنّ اتصالا هاتفيا جاءه من إحداهن، ولما استمرّ نحو ثلاثين دقيقة في ثرثرته الهاتفية تلك، اضطررت لتركه، والذهاب إلى منزل المرحوم الدكتور عباس برفقة الكاتب القاصّ رشاد أبو شاور . وعندما سألني المرحوم إحسان عباس عن القيسي، ولماذا لم يجيء معي مثلما وعدت، أخبرته بالحقيقة، فضحك قائلاً :

– القيسي لنْ يتغير.

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

بعد ذلك لم يفكر القيسي فيما أعلم بزيارة أخرى للمرحوم إحسان عباس. ولم يكرّر ترشيحه للجائزة المذكورة، ظنا منه أنّ الجائزة التي تمنح لمن هم أقلّ منه منزلة، وأدنى قامةً، لعلاقة شخصية بهذا لكاتب، أو ذاك، جائزة لا تستحقّ أنْ تكونَ من مطامح الأنفس.

* * *

قبيل رحيل القيسي بشهر ،أو أكثر ، اتصل بي بوساطة الهاتف ، ليخبرني أنه اشترى بيتا (شقة) في حيّ المدينة الرياضية بعمان. وأنّ البيت يقع تقريباً مقابل المبنى المعروف باسم صرح الشهيد . وقال لي : بعد أن ننتهي من التشطيبات الأخيرة – وهي محدودة جداً – والانتقال للسكن، وكان قبل ذلك قد باع منزله في

الرصيفة، وأقام في منزل مستأجر في ضاحية الأمير حسن، سوف ندعو الأصدقاء ، ونوليُ لهم ، وسيكون ثمة لقاءٌ دوريّ منتظم مرة في كل شهر، نتطارح فيه أحاديث الأدب، والفكر، والفن، بما يعود علينا ، وعلى غيرنا بالكثير الذي يغنى ما نكتب. ولم أره ، ولم أسْمعه بعد ذلك . وقد أخبرني الصديق الراحل خليل السواحري بعد وفاة القيسي أنه زاره مرة في دار الكرمل، وتعرّض في أثناء تلك الزيارة لمتاعب اضطرته للذهاب إلى المستشفى. وقيل لي : إنه كان يعاني من ارتفاعٍ في الضغط ، وأنّ القلب لديه لم يكنْ على ما يرام. سمعتُ ذلك بعد أن دخل في غيبوبته الأخيرة، وتأخّر الموافقة على علاجه في المستشفى.

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

في الرواية الكثير ممّا كان يحسن تجنب ذكره. وأودّ ها هنا أنْ أقول : إن الرواية الثانية ليست بمتانة الأولى. ولا هي بقوة البناء الذي وجدناه في حديقته السرية. إنّا نجد هنا قسما يقربُ من الرواية، وقسْماً آخر لا علاقة له بالفنّ القصصي، فضلا عن الروائيّ ، وهو أشبه باعترافات، وانتقادات، يتطرّق فيها لعلاقته ببعض الأشخاص المعروفين، من أمثال: يحيى يخلف، وأحمد دحبور، والمتوكل طه ، وآخرين..

ومن غريب ما يُذكر أنّ أحد أصدقائه ، وهو الكاتب رشاد أبو شاور[2]، تطوع لتوزيع النسخ، ولم يكن يعرف أنّ فيها بعض التجنّي، أو ما يعده ضربا من التجني عليه، إذ كان المؤلف قد تناوله في شيء من الغمز واللمز ، ولم يدرك ذلك إلا بعد أن قرأ الرواية.

وقد قارب كلامه عن هؤلاء أن يكون من قبيل النقد القاسي الذي لا يجيزه العرف الأدبي، ولا يقبل بوجوده في العمل الروائي الذي يفترض أنْ يكون – على الرغم من واقعيته – نوعا من التخييل . ولهذا وجدنا في روايته الثانية " شرفة في قفص " عملا فجّاً بالمقارنة مع روايته الأولى الحديقة السّرية. وعلى أيّ حال أستطيع الزعم بأنّ القيسي في حديقته السرية أثبت أنه ناثرٌ بقدر ما هو شاعر ، وأنه روائي بالمستوى الذي هو فيه كاتبُ سيرة. وأنه قارىء مثقف بالمستوى الذي هو فيه فنانٌ مبدع.

فالقيسي، باتفاق، قارىءٌ نهمٌ. شغفه بالاطلاع ،واقتناء الكتب، لا حدّ له ،ولا نهاية، وقد جرّه هذا الشغف لاستعارة الكتب ، والتمسك بها، وعدم إعادتها إلى من أعاروه . حدث أنني في سنة 1988 زرْت الجماهيرية الليبية برفقة الفنان محمود طه، وكنا مدعوّيْن للمشاركة في مؤتمر حول الحرية والإبداع في الوطن العربي ، وكان المجلس القومي للثقافة العربية هو المنظم لذلك المؤتمر الذي استمرّ بضعة أيام حضرته وفودٌ من الأقطار العربية كافة. وفي أثناء اللقاءات التي كانت تجري على هامش الجلسات، تعرّف إليّ كاتبٌ ليبيّ معروف في بلاده، لكنه غير معروفٍ في الخارج، وقد أنسيْتُ اسْمه الآن . وفي أثناء الكلام صدرتْ مني عبارة استخلصَ منها مُحدّثي أنّ القيسي صديقي، فطلب منّي على الفور أنْ أبلغه رسالة ، وهذه الرسالة تتلخّص في ضرورة إعادة الكتب التي استعارها القيسي منه عندما كان في الجماهيرية. وعندما ذكرت الحكاية لبعض الأصدقاء، فوجئتُ بأن الجميع

متفقون على أنّ القيسي إذا استعار كتابا فلا يمكن أن يعيده. فهو يعمل بالمثل الذي يقول: مجنون من كان لديه كتاب فأعاره ، ومجنون من استعار كتاباً من أحدٍ فأعاده.

رحم الله القيسي، فهو – في كلّ الأحوال – مبدعٌ يصدق عليه القول: فنان لكل أوان.

---

*نشرت في الذكرى الرابعة لرحيلة.

1.نظر عنه ص 77 من هذا الكتاب والمقال المذكور نشر في البيادر، ثم أعيد نشره في كتابنا محمد القيسي الشاعر والنص، بيروت، 1998 .

2.انظر ص 293 من هذا الكتاب. وانظر كتابنا رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، عمان: دارالخليج، 2024.

محمود حسني
صاحب النحو الشافي

غيب الموت المفاجئ أستاذ اللغة والنحو في الجامعة الأردنية منذ عام 1977 محمود حسني مغالسة(1942-2023) في 11 يونيو – حزيران 2023 عن عمر يناهز الواحد والثمانين بعد مسيرة حافلة بالعطاء البحثي والتدريسي. فقد ولد الراحل العزيز في بلدة مَغْلس وهي من قرى محافظة الخليل سنة 1942 والتحق بالجامعة الأردنية في أول فوج استقبلته من طلابها في شهر تشرين الثاني من العام 1962. وكان أحد خريجي الفوج الأول سنة 1966 وتابع دراسته العليا في مصر، ونال درجة الماجستير في نحو اللغة العربية من جامعة القاهرة 1969 بعدها عمل في التدريس، وتابع في الوقت نفسه دراسته العليا لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة. وتحقق له ذلك في سنة 1976 وعين بعدها عضو هيئة تدريس في القسم الذي عرفه طالبا ثم مدرِّسا. ليتابع من خلال هذا الموقع الدراسة، والبحث، فرقي إلى رتبة أستاذ مشارك، فإلى رتبة أستاذ كرسي بعد 14 سنة من تعيينه.

نشر الراحل الكبير عددًا من البحوث في المجلات العلمية المحكمة في موضوعات غلب عليها النحو. ومن المجلات التي فتحت له أذرعها لنشر بحوثه: دراسات، ومجلة مجمع اللغة العربية، ومجلة جامعة دمشق، والمجمع العلمي العربي بدمشق، غير أن هذه البحوث، وإن جمعت لاحقا، ونشرت في كتب، لم تصرفه عن التأليف والتصنيف والتحقيق. فقد صنف كتابا هو الأول في موضوعه عن المدرسة البغدادية في النحو. وصدر عن مؤسسة الرسالة ببيروت ودار عمار بعمان 1987. وقبله شارك في تحقيق كتاب " الحروف " لأبي الحسن المزني المتوفى سنة 431هـ (دار الفرقان: 1983) وصنف كتابا ضخما في النحو بهدف توفير مقرر دراسي متكامل يجمع بين الشمول والأسلوب المبسط العصري الذي لا يخلو من الأمثلة والشواهد، بعنوان " النحو الشافي " وصدر في عمان عن دار البشير1991 ثم أعيد نشره مرارًا في دار المسيرة.

ولم يثنه الاهتمام بالتدريس، والبحوث، والإشراف، عن المشاركة في الندوات والمؤتمرات. ففي المؤتمر الدولي لتاريخ بلاد الشام1987 قدم ورقة في النحو بعنوان " قراءة ابن عامر؛ مصادرها وموقف النحاة منها ". وفي المؤتمر الدولي الخامس المنعقد في رحاب الجامعة الأردنية قدم ورقة أخرى بعنوان " لغة الشعر في بلاط سيف الدولة الحمداني" 1989 وهو أحد فصول الكتاب" أبحاث في اللغة والنحو والقراءات". (ص191- 225) وفي مؤتمر اللغة العربية الدولي المنعقد في بوخارست 1994 قدم ورقة بعنوان " قراءة عيسى بن عمر "(149هـ) وهذه الورقة هي الفصل الثالث من كتابه " قراءات النحاة الأوائل في الميزان " الذي صدر عن دار المسيرة لاحقا 2010 .

وما من شك في أنَّ هذه المؤلفات تحتاج منا لدراسة متأنية من وزن بحوث الراحل ودراساته، وذلك شيء تضيق عنه هذه الفصلة من كتابنا مآثر الأعلام التي غايتها الأساسية، وهدفها الرئيس، التنبيه على مكانة عالم جليل، وباحث فاضل وأصيل، عني بعلوم المتأخرين، مثلما عني بعلوم الأوائل المتقدمين.

الحديث النبوي والنحو

ينفرد الدكتور مغالسة عن غيره بموقف مثير من الاحتجاج بالحديث النبوي في قضايا النحو. فالنحاة انقسموا فرقا في هذا الأمر، وتبددوا أحزابا، فمنهم من يرفض الاحتجاج بالحديث الشريف بحجة أنه روي بالمعنى لا باللفظ، والنحو عماده اللفظُ، وإنْ عني بالمعنى. وفريق منهم لا يرفض ذلك ولكنه يضع شروطا. ويرى الراحل في غير موضع من المواضع التي احتج لها سيبويه (180هـ) بالحديث الشريف شيئا من التعديل، فهو يدخل على نص الحديث الذي يحتج به تعديلا يخدم به الفرضية النحوية التي يتحدث عنها. إلا أن حذر سيبويه لا يخفى، فقلما يرفع الحديث الذي يحتج به إلى النبي(ص26- 27).

وينتقدُ الراحلُ شيخَ النحاة بشيء آخر غير تحريف الحديث، وهو تسخير الشعر لبناء قواعد النحو. ووجه الاعتراض على ما يذهب إليه سيبويه في هذا أنّ روايته للشعر مطعونٌ بها، وينبغي التأكد منها، فأكثر شواهده لا تعد مصدرا حاسما لدى محققي الدواوين (ص 50). وينفي الدكتور مغالسة نسبة كتاب " الجامع في النحو" لعيسى بن عمر(149هـ) أحد النحاة الذين تتلمذ لهم سيبويه. ويميط اللثام عما اضطرب فيه النحاة، وما زعموه من انتحال سيبويه لهذا الكتاب، وتضمينه في كتابه المعروف. وهو زعمٌ لا يقنع أحدًا، لأن الكتاب لا يرقى إلى مستوى كتاب سيبويه في النحو، لا من حيث المحتوى، ولا من حيث النهج (ص82- 84).

خلافات النحاة

في الفصل الرابع من الكتاب يقفنا الراحل إزاء مسألة الخلاف والتنافس بين النحاة. فيونس بن حبيب182هـ - وهو بصري - اختلف فيه، وفيما إذا مهدت آراؤه لظهور المدرسة الكوفية أم لا. ويرى د. محمود حسني- رحمه الله- أن الكسائي(189هـ) إمام مدرسة الكوفة من أنبه تلاميذ ابن حبيب، وقد تبنى آراءه في الكثير من مسائل النحو التي هي موضع خلاف بين المدرستين. ولا يطمئن المؤلف للرأي الذي يقول إن ابن حبيب مهّد لظهور المدرسة البغدادية، وحجة المغالسة - ها هنا - قوية، فالمدرسة البغدادية متأخرة زمنيا عن ابن حبيب، وتأثيره في النحو.

وشغَفُ النحاة بالتنافس، والجدل، والحِجاج، شغفٌ كانت له آثاره السلبية التي تحتاج إلى إعادة نظر. لا في المسائل موضع الخلاف، بل في النحو العربي، وتيسيره، بعد أن بلغ حدا بعيدا من التعقيد، والتوعّر، مما دعا بعض النابهين " للرد على النحاة "كابن مضاء القرطبي(592هـ).

تشابه أسماء النحويين

وشَغَفُ المغالسة بالتحقيق قاده لمسألة في غاية الطرافة، وهي الخلط في أسماء النحاة عامة والأخافشة على وجه الخصوص. فهم ثلاثة؛ الكبير، والأوسط، والأصغر. وثمة خمسة عشر علما أسماؤهم الأخفش. والمعيار الحاسم للتفريق بين الثلاثة، فضلا عن الاسم سعيد بن مسعدة للأوسط، وأبو الحسن علي بن سليمان للأصغر، وأبو

الخطاب عبد الحميد بن عبد المجيد للأكبر، تضاف إلى هذه القرائن سنة الوفاة. وهذا ما شغل به مؤلفو كتب السير، والتراجم، والطبقات. ومع ذلك نجد من المحدثين- فيما يذكر المؤلف - من يخلط وينسب الرأي الذي للأخفش الأوسط للأصغر أو الأكبر. وثمة قرائن يجتهد المؤلف في اعتمادها؛ فإذا قيل: أخبرنا الأخفش، أو أنشدنا، عني به الأصغر أبو الحسن. وهذا ضربٌ بعيد من الظن.

نفي نسبة الكتب

وكغيره من المحققين النحارير ينفي الراحل نسبة كتاب " الجمل في النحو " للخليل بن أحمد الفراهيدي 175هـ. وكان هذا الكتاب قد صدر بتحقيق فخر الدين قباوة بدمشق 1985 وفيه مسائل نحوية الرأي فيها على مذهب الكوفيين لا على مذهب الخليل البصري. ويرجح المغالسة أن يكون الكتاب لمؤلف عاش بعد الفراء- يحيى بن زياد - المتوفى سنة 207 هـ (ص162). وينفي كذلك نسبة كتاب مقدمة في النحو الذي صدر بمصر 1961 لخلف الأحمر المتوفى سنة 180هـ لما يتكرر فيه من مصطلحات نحوية لم تكن متداولة زمن خلف، عدا عن أن خلفا بصريٌ لا كوفي، والآراء التي ترد في هذا السفر على مذهب الكوفيين. ويرجّح المغالسة أن يكون الكتاب من تأليف نحوي آخر ينتهي نسبه بالأحمر، لكنه بالتأكيد ليس خلفا. وقد ذكره ثعلب- أحمد بن يحيى 291هـ - في كتاب " المجالس " مدعيًا أنه يحفظ نحو 40 ألف من شواهد النحو، فضلا عن القصائد، وقدّمه على كل من الفراء(207هـ) والكسائي 189هـ (ص188- 189).

مع أبي فراس الحمداني

وأيا ما يكن الأمر، فإن هذه الفصول تشهد للمؤلف بسعة الذرع، وسداد النظر، وتؤكد قدرته على التحقيق. أما الفصل الموسوم بلغة الشعر في بلاط سيف الدولة فيتناول فيه شعر أبي فراس الحمداني(357هـ)، مؤكدا قبول المعيار الذي استأثر باهتمام المعنيين بالشعر ونقده، وهو الجزالة. فكلما كانت ألفاظ الشاعر جزلة، وفخمة، قوية، كان الشعر أدعى للإعجاب، وأحرى بالاستحسان (ص194). ولا ينفي تأثر الشاعر بالمتقدمين لفظا ومعنى. كما لا ينفي تاثره بالقرآن الكريم. والشواهد التي يذكرها إثباتا لذلك أكثر من أن تخفى. ومن الشعراء الذين تأثر بهم عبدالله بن قيس الرقيات(85هـ). وفي شعره تتجلى خيارات أسلوبية عدة: من تكرار، واستفهام، وتعجب، ودعاء، ومن حذف وإضمار، وتقديم يتلوه تأخير، ومن صرف للممنوع من الصرف. ولا تخلو أشعاره من بعض الاستعمالات اللهجية غير السائرة. وأما ما وقع فيه من خطأ في العروض فربما كان من قبيل التصحيف الذي تقع جريرته على عاتق المحقق. ويأخذ عليه ظهور بعض التراكيب الركيكة في شعره، مثل قوله في عجز بيت (ما جاهلٌ شيئا كمن هو عالِمُه) وقوله في صدر بيت آخر (هل من الظاعنين مُهْدٍ سلامي) ويأخذ عليه الزعم بأن حب الديار مذهبه، مع أن هذا شيء يستوي فيه سائر الناس، فلا يصلح أن يكون مذهبا يختص به شاعر دون غيره. ويأخذ عليه اللحن في قوله (وسوف، على رغم العدو، يعيدُها) في عجز بيت، إذ فصل بين سوف والفعل المضارع يعيدها، وهذا غير مقبول. وزاد على هذه الفصول فصلا عن قراءة ابن عامر، ومصادرها، وبم تختلف هذه القراءة عن قراءة ابن يَعْمُر أو ابن إسحق، أو عيسى بن عمر، أو أبي عمرو بن العلاء، وآخرين.

كلمة أخيرة

صفوة القول أنّ الراحل جمع في كتبه بين علوم اللغة من نحو، وبيان، وقراءاتٍ، وفقه لغة، وتحقيق مراده تصحيح نسبة الكتب للمؤلفين. أما كتابه قراءاتُ النحاة الأوائل في الميزان، فعنوانه يوحي ببعده عن اللغة، والنحو، إلا أن النظرة العجلى تبدّد هذا الانطباع. ففيه الكثير من المسائل النحوية المعقدة التي طال فيها البحث، وتباينت الآراء. وقد قال في بعضها ما يعدّ رأيا جديدًا مبتكرًا يشفي غليل الدارسين الظامئين لكل ما هو أصيل، وجديد، في آن *.

---

*انظر الدستور الأردنية 11 يونيو - حزيران 2023

محمود درويش:
ذاكرة الشعر وشعر الذاكرة

كغيره من الناس يحتفظ الشاعر في ذاكرته بالكثير من الصور التي يستعيدها في أزمنة متباعدة، ويضمنها شعره، سواء أكان هذا الشعر ذا مضمون خاص، ومحتوىً ذاتي، أم عام، ذي صفة سياسية، وإيديولوجية، ولمحمود درويش باع طويل في هذا الباب.

ففي قصيدة مبكرة له بعنوان " أغنية عن الصليب الأحمر" يسترسل محمود درويش(1941- 2008) في تصوره الطفولي لعلاقة الفلسطيني صغيرًا بما كانت تقدمه لهم الجهات ذات الصلة من معونة: بعض الأرز والسكر والجبن الأصفر إلخ.. وهي قصيدة جيدة لا على مستوى الذاكرة المسترجعة حسب، بل على المستوى الفني الذي جمع فيه بين القصيدة التي تقوم على وحدة التفعيلة، وتلك التي تختصر الموشح، والقصيدة الغنائية المعروفة في الشعر العربي القديم، وغير القديم، في نسق لا يفرق الدارس فيه بين هذه الأنماط الثلاثة، إلا لغرض الدراسة.

فالقصيدة تتوافر فيها عوامل الانسجام الصوتي توافرًا يُذهل المتلقي عن تلك الفروق بين الأنماط. فهذا شيءٌ مما يوضح لنا هذا التوليف بين أنماط من النظم في غاية الانسجام، والاتساق:

هل لكل الناس في كل أوانِ
أذرع تطلع خبزا وأماني ونشيدا وطنيـــــــا
فلماذا يا أبي
نأكل غصن السنديانِ ونغني خلسة لحنا شجيا
يا أبي نحن بخير وأمان

هذا الجزء المؤلف من أسماط على عادة الموشح الأندلسي يتبعه آخر لا أثر فيه لهذا التوشيح، ولا يضطر الشاعر لا إلى أقسمة، ولا لغيرها من أغصان وأسماط،:

أخذوا منك الحصان الخشبي
أخذوا لا بأس ظل الكوكبِ
يا صبيِ
يا زهرة البركانِ يا نبض يدي
إنني أبصرُ في عينيكَ ميلاد الغدِ

وبُعيْد وفاته بأشهر كتب مدحت علام (الرأي ميديا: 25 سبتمبر 2008) يتذكر الشاعر الراحل، فاستوقفته بعض المقاطع من قصيدة في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟ " ولعل السبب الذي أغراه بالتوقف عند هذا المقطع:

في كوخنا يستريح العدو من البندقية
يتركها فوق كرسي جدي، ويأكل من خبزنا
مثلما يفعل الضيف... يغفو قليلاً
على مقعد الخيزران
ويحنو على فرو
قطتنا، ويقول لنا دائما
لا تلوموا الضحية
نسأله من هي
فيقول دم لا يجِفّفُه الليل

أغراه أن هذه الكلمات مثقلة بالصور التي يتذكرها الشاعر، وقد اتخذت مواقعها في ذاكرة الطفل: العدو المدجج بالسلاح يتخلص من سلاحه ملتمسًا الراحة على فراش طُرد أصحابه من البيت، ملقيا بندقيته على كرسي جدّ المتكلم، وهنا تستثيرنا لفظة الجد، ولفظة الكرسي. فالشاعر يقترب بنا بهذه الصور المألوفة من الأسرة، ولا يتوانى ذلك العدو عن انتهاك خصوصية البيت والأسرة، فيأكل من خبزها، وهو على عداء شديد معها، مع أن المألوف ألا يتناول المرء طعام عدوه، ولهذا قيل للمتصافين "بينهم عيش وملح " أي أنهم على خير ما يرام. وهذا المدجج بالسلاح على الرغم من عداوته، وحقٍ في تصرفه، وفيه صلافة، وخبث، ويتظاهر بمظهر الضيف، ممعنا في طلب الراحة، فيمسح على فرو القطة، ويتمدد على فراش للعائلة، متبجّحًا بالحديث عن الضحية، وعن الدم الذي لا يجفّ.

فالكلمات: البندقية، والكرسي، والجد، ومقعد الخيزران، وفرو القطة، والفراش، والخبز، من الألفاظ التي تتكرر في شعر درويش، وتكرارها ليس بلا سبب. فهي تثير لدى كل من القارئ، والشاعر نفسه، فيضًا من الذكريات التي تتضمنها ألفاظ اللغة. فالشاعرلا يفتأ يذكرنا بالحنين إلى البيت، وإلى فضائه، وإلى محتواه، بذكر مثل هذه الأشياء التي أضحت عنوانا من عناوين شاعريته التي تتردد في معظم الدواوين، ابتداءً من أوراق الزيتون 1964، وانتهاءً بـ " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " 2009.

وفي مقال في السفير اللبنانية 9- 2- 1995 ع 7006 استوقفت هذه الظاهرة، أي اللحظات التي تبدأ الذاكرةُ عندها بالغلوّ، الإعلامي حبش إسكندر. فالسؤال مشدودٌ في نص درويش الى هذه الذاكرة، الى عالم الطفولة، والأم، والبلاد، والأب، والجدّ، والدار التي ضاعت، ومن هذا الضياع، يبرز السؤال. إنه شعر التساؤل. التساؤل حول مصيرِ طفولةٍ مشتهاةٍ، طفولةٍ يتمنى لو تعود إليه أمس قبل الآن.

ففي قصيدة له بعنوان (في يدي غيمة) يسترجع الشاعر ذكريات ميلاده على وفق ما قيل: تلة معدَّة من الرياحين، وزيتونة قربها زيتونة أخرى، ومصحفٌ، ورذاذ من الثلج يشبه قطنا يتساقط على شجر اللوز، ويتطاير في الريح. وفي هذه الأجواء يتذكر وليمة من (خبيزة) المكان، على كثبٍ من الكنيسة التي تحيط بها أشجار السنديان. ففي كل كلمة من هذه الكلمات سيلٌ يمور بالذكريات. المصحف يذكره بأجواء، وشجر اللوز في آذار يذكرنا بأجواء، والزيتون هو الآخر فيه تلك الأجواء التي تذكرنا بحصاده في أواخر الخريف. والسنديان هو الآخر يذكرنا بما تعِدُ به الغابات في الكرمل، والعوجا، ويَعْبد، وغيرها من الشعاب والمغاني. ولا يفتأ الشاعر يستكثر من هذه الكلمات التي تعيدُه إلى زمن الطفولة، وإلى صرخة الولادة، والأطفال الذين لعبوا، ولعب معهم، في ساحة الدار، ولم يعد يتذكر أسماءهم، ولكنه يتذكر إخوة، وأصدقاءَ، وضعوا له قمرًا على شرفة النافذة، ونسجوا بإبَرِهِم معطفا له من الأقحوان:

في باحة الدار
لا أتذكر أسماءهم
ولا أتذكر أيضا
طريقتهم في الكلام
ولا خِفَّتهم في الطيران

وفي عدد يناير كانون الثاني من المجلة الفصلية العمانية (نزوى) نشر الناقد المترجم خليل الشيخ ما يسلط الضوء على هذه الظاهرة، ونعني بها ظاهرة التذكـّر التي استوقفت كلا من حبش إسكندر، ومدحت علام، وذهب في ذلك مذهب من يرى فيها سيرة للشاعر ذاتية، أو شبه سيرة: فديوانه "لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟" يجسّد مشروعه لكتابة سيرة ذاتية عبر مجموعة من القصائد، مكتوبة على نسق فني، يتطابقُ فيها صوت الشاعر، والشخصية المحورية في السيرة، وصوتُ السارد، ومن الطبيعي أنْ تتناثر بعض ملامح سيرته في قصائده منذ الديوان الأول عصافير بلا أجنحة 1960، مرورا بأوراق الزيتون، فعاشق من فلسطين، وآخر إلليل، إلى هذا الديوان 1995.

والواقع أن السيرة، سواء أكانت نظما، أم نثرا، تختلف عن القصائد، ولو نظرنا في سيرة أدونيس " ها أنت أيها الوقت" أو سيرة علي جعفر العلاق "إلى أين أيتها القصيدة" أو " ظلّ الغيمة " وهي سيرة حنا أبو حنا، أو سيرة فدوى طوقان " رحلة جبلية رحلة صعبة" أو سيرة جبرا في " البئر الأولى " و" شارع الأميرات" أو خارج المكان لإدوارد سعيد، أو أيّ سيرة أخرى، لو جدنا الأمر مختلفا أشدّ الاختلاف؛ فالسيرةُ حكاية لا قصيدة، ولا قصائد، والسيرة نثرٌ مطردٌ، يسلط الضوء على العوامل، والأسباب، والمقدمات، والنتائج، ويعلل، ويستخلص، وهذا شيءٌ بعيد عن أن يكون شعرًا، أو مقبولا في الشعر الذي يكفي فيه اللمح، وتُغني لديه الإشارة، عن طول العبارة، فهو على رأي البحتري:

فالشعر لمحٌ تكفي إشارتهُ وليس بالنثر طُوّلتْ خطبُهْ

والذي لا ريب فيه، ولا شك، هو أن لخليل الشيخ الحقَّ كله في الزعم بأن لمحمود درويش سيرة، لكن هذه السيرة ليست في " لماذا تركتَ الحصان وحيدا؟" حسب، وإنما هي سيرة متناثرةٌ في جلّ دواوينه، من أولها إلى ديوانه الأخير الذي صدر بعيد وفاته 2009 . ها هو في قصيدة عنوانها "قرويون من غير سوء" يشير للعائلة إشارة لا ينقصها التفصيل: عادات الأم، الشاحنات، عباءة الجد، ورائحة التبغ، ورائحة القهوة، التي عرفها في ذلك البيت منذ ميلاده:

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية منذ وُلدت
كما يولد الحيوان الأليفُ هنا
دفعة واحدة

وفي قصيدة أخرى بعنوان " أبدُ الصبّار" يتذكـّـر الشاعر رحلة اللجوء إلى الجنوب اللبناني من البروة، مسقط رأسه. فهو لا يعرف إلى أين يتجهون، ولا يعرف ما معنى أن يكونوا متّجهين إلى الريح، أي: إلى لا مكان. فالحوار لا يخلو من تفاصيل تكاد تكون دقيقة، كأنَّ النظم ها هنا نثر، والنثرُ كأنه نظم:

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنود (بونابرت) تلا لرصد
الظلال على سور عكا
يقول أبٌ لابنه: لا تخف. لا
تخفْ من أزيز الرصاص! التصق
بالتراب لتنجو. سننجو.. ونعلو
على جبلٍ في الشمال، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

فهذا الحوار يروي ما حدث للشاعر، وما دار من حوار بينه وبين أبيه، وهو طفلٌ ينزح معه إلى الجنوب اللبناني، وفيه صورة كغيرها من الصور التي تتكرر في حكايات النازحين في أثناء الحرب عام 1948. فالأب يحاول، ما أمكن أن يُطمئن الطفل، وأن يعِدَهُ بالرجوع إلى البيت، مثلما ظنّ كثيرون أنهم عائدون بعد أسابيع، معتقدين أن الجنود الذين جاءوا من بعيد بالشاحنات سوف يعودون هم الآخرون إلى البلاد البعيدة التي قدموا منها بصفة مهاجرين يسعون للاستيطان في بلادٍ همْ غريبون فيها، وعنها. ولا يتوقف الحوار، بل يتصل، فيذكر البيت، والمفتاح، والحصان، الذي تركه الأب ليؤنس البيت، فالبيوتُ لا بد لها من مؤنسٍ يؤنسها على رأي الشاعر القديم:

لك يا منازلُ في القلوب منازلُ أقويتِ أنتِ وهنَّ منكِ أواهلُ

يقول الأبُ جواباً عن سؤال الابن:

لكي يؤنس البيتَ يا ولدي

فالبيوت تموتُ إذا غاب سكانها

واللافت أن في القصيدة كلمات توحي بالكثير من الذكريات، ففي واحد من الأمكنة تذكّر الإنكشاري الذي سقط عن بغلة الحرب، في إشارة لبعض الأتراك، وفي آخر يتذكر أتباع يهوشع بن نون وهم يبتنون قلعة في مكان قريب من قانا الجليل، متخذين من حجارة بيتها مادة للبناء. ومن باب التداعي يتذكران أيضًا المسيح الذي مر بالمكان، مثلما تقول الروايات، وظهرت إحدى معجزاته:

جعل الماءَ خمْرًا

وقال كلاما كثيرًا عن الحب

يا ابني، تذكر غدا

وتذكر قلاعا صليبية

قضمتها حشائشُ نيسان

بعد رحيل الجنود.

فهذه الشذراتُ من قصيدة "أبدُ الصبّار" لا تختلف عن أيّ شذرات تتفاعلُ، بعضها مع بعضها الآخر، في نسيج سردي لسيرة أو شبه سيرة. وفي نصٍ آخر بعنوان " إلى آخري وآخره " يجد القارئ شذراتٍ من سيرة يهيمن عليها التذكُّر، يتخللها حوارٌ، لا تعوزه التفاصيل، بين أب وابنه، يتطرق للتعب، والحمل على الكتف، وعبور غابة البطم ذي الرائحة التي تملأ المكان، والسنديان، وهما نوعان من الشجر قد يوحيان للقارئ ببعض الرؤى لوطن الشاعر، وما فيه من الغابات، والنباتات، وهي ألفاظ تنمُّ على ارتباط الشاعر بالأرض، ثم يتذكر الأب، الذي يذكر لابنه أسماء الأمكنة التي يمرون فيها، وعلى نحو مفاجئ يسأل الأبُ ابنه إن كان يعرف الدرب لبيتهم، أم لا يعرفه، فيجيب الطفل إجابة لا ينقصها التفصيل الدقيق:

نعم يا أبي

شرقَ خرّوبة الشارع العام

دربٌ صغيرٌ يضيق بصبّارة

في البداية، ثم يسير إلى البئر

أوسع، أوسع، ثم يُطلُّ على

كرْم عمي جميل

بائع الحلويات

ويطّرد الدالول لدى الشاعر، فيذكر طوْق الياسمين، وبوابة الحديد المشغول، والدرج الحجري، وعباد الشمس، والنحل المتطاير في الفضاء ليهيئ من رحيق الزهور فطورًا لجدّه على طبق الخيزران. وهذه الصور، كالتي سبقت، تتضمّن الكثير من الذكريات عن الأسرة، وعن البيت، وعن الطريق، وخروبة الشارع، وعن المكان بما فيه من ياسمين، ومن نحل ذكّره بإفطار الجد عسلا على طبق من الخيزران. وهذا الجد نفسه يعود

للظهور في قصيدة أخرى منبثقا من سورة الرحمن، وهو يدرب حفيده على قراءتها بما لها من نغم، مركزا تركيزا شديدًا على الغُنّة في النون:

علمني القرآن
في دوحة الريحان
شرْقَ البئر،
من آدم جئنا ومن حواء
في جنة النسيان
يا جدي، أنا آخرُ الأحياء
في الصحراء
فلنصْعد

وهذه صورٌ تستحضر في أذهاننا، وتستدعي، ما لا يتناهى من الإيحاءات، والظلال، التي تعمق، وترتقي بدور الذاكرة في شعرية القصيدة، ولغتها ذات الثراء الحسّي الأنيق.

وفي قصيدة بعنوان "مرَّ القطار" وهي قصيدة يجد الدارس فيها إحدى محاولات الشاعر لكتابة قصيدة جديدة مستخدمًا الوزن التقليدي (مجزوء البسيط) وهو وزنٌ قلذ تداوله، وشيوعه، في الشعر العربي القديم والحديث. ولكن الشاعر لم يكن هاجسه فيما يتضح هذا التجريب، بل كان هاجسه أن يتذكر العُمْرَ الذي يمر بسرعة كبيرة كسرعة القطار، والشاعر ذاته ثابتٌ على المفترق، لا يريم، وهو ينظر ليرى حوله الأشياء التي شُغل بها طوال الزمن الذي مرّ ثابتة على ما هي عليه من سكون:

مر القطارُ سريعا
مر بي وأنا
مثل المحطة لا أدري
أودع الناس أم أستقبل الناسَ
أهلا.. فوق أرصفتي
مقهى
مكاتبُ
وردٌ
هاتفٌ
صحفٌ
وسندويتشاتٌ
وموسيقى
وقافيةٌ

لشاعرٍ آخرٍ يأتي وينتظرُ

فمحمود درويش في هذا المقطع من " مرَّ القطار " يكثف لنا ما ينبغي له أن يكون سيرة ذاتية، أو شبه سيرة، فقد مر العمر سريعا، وهو في انتظار الذي يأتي ولا يأتي، على رأي البياتي: كالمحطة هو في ثبوته، وانتظاره. أشياؤه هيَ هيَ: مقهى، صحف، ورد، مكتب، موسيقى، هاتف. ومن أقسى ما يحس به كاتب السيرة، ويشعر، أن تمضي الأشياء جلها من حوله مرورًا سريعا وهو ثابتٌ في مكانه ثبوت الصَنَم، فلا شيءَ يُشعره بالحياة غير قلق الانتظار:

مرَّ القطار سريعًا
مرَّ بي وأنا
مازلتُ أنتظرُ

صفوةُ القول، وزبدة الحديث، أن ما قيل في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" من أقوال تلفت النظر- حقا- لتركيز الشاعر على التذكـّر، وتضمين القصائد ألفاظا هي كيفما نُظر فيها، وفي دلالاتها، ألفاظ تفتح لنا ما أغلق من نوافذ الذاكرة، يسْتوي في ذلك تذكـّر الناس، والمكان، والزمان والأحداث، والأشياء، التي تحيط بالمتكلم، وهو بلا ريب قناع الشاعر نفسِه، فهي أقوالٌ لها ما يُسوغها، ويضفي عليها، وعلى ما تشير له من علاقة بالسيرة، معقولية الاستنتاج.

وفي الشواهد التي ذُكرت ما يؤكد هذه الحقيقة*.

---

*للمزيد انظر كتابنا محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات، 2011 وانظر ص 133 من كتابنا في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار الخليج،2024.

محمود الريماوي في
أريحا وسيرة المكان

بعد سلسلة من الأعمال القصصية والروائية والنصوص التي حظيت، وتحظى، منذ زمن طويل، بالرضا من الدارسين، ونقاد الأدب المتخصصين في نقد القصة، والرواية، تصدر للكاتب المخضرم محمود الريماوي(ولد عام 1948) سيرة ذاتية يصفها بالموضوعية. وهو وصف مثير للبس، باعث على الاشتباه. فكأنه يتحرَّز، ويحترس، من كون هذا السيرة ذاتية؛ فنصيب الذات فيها من الضوء، والتركيز، أقلّ مما ينبغي، والتركيز على الجانب غير الذاتي (الموضوعي) أكبر مما هو متوقع، وأوضح. ففيها يستعيد المؤلف ذكريات الماضي، وأيام الطفولة، في المدينة التي فيها نشأ، وفيها تعلم حروف الهجاء، وفيها قرأ أول صحيفة، وفيها كتب أول خاطرة، وتعرف على أول أديب.

هاجسُ الصحافة

"عمان المساء " أول الغيث، وفي حياة الصحفي، والإعلامي، لا جرَمَ أن لأول صحيفة عرفها، وكتب فيها، من الأهمية، والقيمة، ما ليس لغيرها. وفيها عرف صحيفة الشعب، وصحيفة الرسالة، حكايات سيكون لها امتدادها الطويل في حياته العملية في بيروت، وفي الكويت، وفي عمان، وفي دبي، وفي الشارقة، وفي صحف أخرى مهاجرة في لندن، وغير لندن من العواصم التي تصدُر فيها صحفٌ عربية ورقية، قبل أن تؤول الصحافة الكلاسيكية لمصيرها المأساوي، فتحتجب، أو يتراجع توزيعها تراجعا كبيرًا إلى درجة البوار الذي يعني، فيما يعنيه، التوقف، أو شبه التوقف.

فأريحا، التي يقال: إنها أقدم مدينة معمورة على وجه الأرض مدينة اشتقَّ اسمها من كلمة أريحو، ومعناها القمر، أو مدينة القمر، على رأي بعض المؤرخين*. وقيل: بل هو اسم مشتقٌ من كلمة الرائحة. وربما كان اللفظ من الألفاظ الساميّة، أو من الكنعانية القديمة. وثمة قرى وبلدات تحمل مثل هذا الاسم، إلا أن أريحا التي يسلط الريماوي الضوء عليها في هذه السيرة هي أكثرها شهرةً، وأكثرها انخفاضًا عن سطح البحر، واشدُّها حرارة. ولا يُستغرب أن يكون الاسم مشتقا من الرائحة، فمن يزُرْ أريحا لا يمكنه أن ينسى رائحة التمر حنة التي تعبق في أجوائها، وتملأ الفضاء بشذاها اللاذع كما النعناع.

في هذا الكتاب لا يروي لنا المؤلف إلا القليل عن أجواء أريحا، لكنه يتأنّق كثيرا في وصف الماضي، على طريقة مارسيل بروست في استعادة ماضيه الطفولي. ليس مزدانا بالكثير من وسائط التأنق، والزخرف البياني، ولكن كما هو. ومثلما عاشه يوما بيوم، وحارة بحارة. فهذه المدينة قُدر لها أن تُبْتلى بالوقوع تحت الاحتلال عام 1967 وهو الاحتلال الأخير. ففيما تذكره الأساطير استولى بنو إسرائيل بالدسائس، والخيانة، على أريحا في الماضي السحيق، وارتكبوا فيها مثلما تؤكد كتبهم الدينية، وإن كانوا لا دين لهم، المذابح، والمجازر التي تشهد،

وتقدم لنا البراهين الدامغة، والأدلة الساطعة، والحجج القاطعة، بأنهم أعداء الإنسانية منذ وُجدوا، وأنَّ ارتكابهم وإدمانهم على جرائم الإبادة شيءٌ غير جديد، بل هو طبع فيهم، وسجية، وغير طارئ عليهم، ولا مستحدث، وأصيلٌ في جِبِلَّتهم أصالة تذمُّرهم، وشكواهم، من الشعب الذي يحتلون بلاده.

لقاءاتٌ وقصص

يسلك الريماوي في هذا الكتاب، وينهجُ نهج من يتذكر، فهو يعتصرُ ذاكرته عصرًا لتزوّده بالكثير الجمّ مما كاد يأتي عليه النسيان. ها هو مثلا يتذكر أول لقاء له بأمين شنار – أستاذ الجيل مثلما يدعوه- يتذكره مثلما يتذكر الصحيفة الأولى، أو الخاطرة الأولى، التي رآها منشورةً وإلى جانبها اسمه بخط بارزٍ، وواضح. ويا لها من مفاجأة تلك التي عاشها الفتى لأول مرة! سيتذكرها مثلما يتذكر الفتى الطويل النحيل القادم من المفرق فايز محمود، في مفاجأة تترتب عليها صداقة متينة تدوم أعواما طوالا في عمان، وفي غيرها من البلدان. إذ المعروف أن فايزًا غادر المفرق زمنا، واستقر ببيروت. يتذكره مثلما يتذكر عنوانا لافتا في المنار المقدسية، أو في الأفق الجديد، أو لقاءً مع شاعر آخر قادم من الكرك: فايز صياغ. يتذكره مثلما يتذكر حديثا إذاعيا يسمعه من مذيع يتحدث من (مجهار) مكرفون الإذاعة الأردنية من رام الله.

هذه الشذْرة من سيرة الريماوي، غير الذاتية، تماثلها شَذَراتٌ أخْرى كثيرة تربو على التسعين في هذا الكتاب الشيِّق الذي لا تضيق الشذرات فيه عن الإشادة بمن يسميهم نجمًا. وهم الذين يُسمَّوْن في اللهجة الدارجة (نَوَرًا). وهم كذلك. ولنسمّ الأشياءَ بما تسمى من غير لفٍّ، ولا دوران. يقول عِرار في حكاية هذه التسمية شعرًا:

نَوَرًا نسمّيهم، ونحنُ بعُرْفهم نورٌ وفي عُرْف الحقيقة، أنْـــوَرُ

هذه التجربة، التي مرّ بها المؤلف، وهو ابنُ ستّ سنين، كتب بعدها بعقود قصة قصيرة بعنوان " لن يصدقه أحد " أستذكر فيها ذلك الفتى الذي كان قد تغيَّب عن مدرسته، وركن بنفسه إلى خيمة النَوَر قرب الوادي، يسمعُ، ويتنصت كالمأخوذ لقرع الدفوف، والأوعية المعدنية، في أداء مُنغَّم ينم على لحن، وأهازيج، على ضوء النار التي يشعلونها في النهار كما في الليل، وهو ينظر مندهشًا لأحدهم يلمّ ملابسه، ويلقي بنفسه في اللهب. وفي صباح اليوم التالي تغادر الجماعة على الدواب متَّجهة لبلدةٍ أخرى، وكأنّ شيئا لم يكن. فالذي ألقى بنفسه في اللهب لم يمت، بل غادر مع المغادرين. والساردُ، إذ يروي ما رآه، يعلم، علم اليقين، بأن أحدًا لن يصدق ما يقول.

وهذه الحكاية الغرائبية التي استَوْحاها الريماوي مما شاهدَه في خيمة (النَوَر) وعايشه، وهو ابن ستة أعوام، تذكرنا بحكاية أخرى عن زيارة محمد الخامس، ملك المغرب، للأردن وفلسطين، وزيارته للقدس، حيث الباب والحي المعروفان باسم باب المغاربة، وحيّهم، الذي يقال إنّ ساكنته هم من حَفدَةِ المجاهدين الذي حاربوا الفرنجة (الصليبيين) فيمن حاربوا إلى جانب صلاح الدين الأيوبي. وعلى وقع الاستقبال الجماهيري الحافل، والموكب الذي مرَّ من أريحا في طريقه للقدس شاهد المؤلف، وهو صغير، المِلِكَيْن – الضَيْفَ والمُضيفَ - يطلان على

الجماهير من سيارة مكشوفة، وهو يتذكر هذا المشهد في قصّة أخرى كُتبت بعد ما يزيد على أربعة عقود. والقصة المقصودة بهذا عنوانها " عمَّ تبحث في مراكش ".

دبيب الحداثة

في موازاة ذلك، لا يمل الكاتب من التتبع اليقظ لدبيب الحداثة في الحياة اليومية في أريحا، فهو يذكر لنا أول راديو دخل المدينة، وأول فندق، وأول دار للسينما، ولا يضنّ على القارئ بذكر عناوين بعض الأفلام، وأسماء الممثلين الذين اشتهروا في حينه، وكيف تعامل الأهالي مع الدخول لدار العرض، وابتياع التذاكر، واختيار الصالة، وهل يجلسون مع العامة، أم النخبة فيما يسمى اللوج تارة، والبلكون تارة، والبنوار تارةً أخرى؟ ولا يفوته الحديث عن الإذاعات: صوت العرب، والقاهرة، ولندن. وأول من ابتنى فندقا: فندق قصر هشام. وأول تجربة لا ستخدام باص داخلي، وإخفاق تلك التجربة لكون الريحاوية يفضلون المشي على التنقل بالحافلة(من هنا كان العنوان الحياة مشيا). ومن هذا القبيل ما يذكره الكاتب عن بعض المشاهير من أبناء أريحا، أوالطارئين عليها المقيمين فيها، ممن كانت لهم أدوارُهم المؤثرة في الحياة العامة، كأحمد الهواش، وأم العبد القابلة (الداية) التي وُلد على يديها الكثير من أطفال أريحا، وميشيل الضبّة الذي أدخل الخبز الافرنجي للبلد، وهو شيءٌ طارئ أثار دهشة الكثيرين ممن كانوا يتمنون الحصول على القطعة منه ليأكلوها مع خبزهم البلدي. أو يفَتّتونها ثم يصبون الحليب الساخن فوقها، فيتناولونها بالملاعق كأنها ضربٌ من الحلوى. ويتذكر أبا إسماعيل ضبّان- بائع الهرايس - الذي طبقت شهرته الآفاق. وكان الجميع يتناولون بشهية بالغة ما يُتقن صنعه من الهرايس، إلا هو، وعائلته، لسبب بسيطٍ ومعروف، وهو أنّ الزبائن لا يتركون لهم أيّ شيء، فهو يعود في آخر النهار بأوعيته الخالية من الحلوى، أو كما يقولون متندرين: والسماء والطارق.

أما حكاية السارد مع أنطون، مُعلّم الفول، الذي لا يُجارى في صنعته، ولا في شهرته، وبُعْد صيته، ولا في مذاق طبق الفول الذي يثير الشهية، و(يفتح النَفْس المسدودة عن الأَكل) فيذكرنا (بخميس) في نابلس الذي يروى عنه أنَّ الزبائن كانوا يتركونَ الأطباق(يدْحَلونَها) لديه ليلا كي يتعجّلوا دوْرهم في الصباح، والحصول على حظهم من الفول قبل نفاد الكمية. أو هاشم في وسط عمان، الذي تجد فِناءه مملوءًا بالزبائن في أيّ ساعة من ساعات الليل والنهار.

أما دعنا، وهو من الخليل، فقد عُرف في أريحا بصفته أفضل بائع للَّبن الرائب، فاكتسب شهرة وصيتا ذائعا لا في أريحا فحسب، بل في المنطقة كلها. ومثل هذا اللحام، وبائع الحمص، والفلافل، وصالح عبده، أول من جرت بين يديه السيارات؛ الدوج، والفوكسهول، والبلايموث. وهو أول من أنشأ فندقا في المدينة(فندق قصر هشام) وتُعزى شهرته وثراؤه لما يتمتَّع به من مَلَكَاتٍ متعدّدة، ومن نباهةٍ، وذكاء شديديْن، على الرغم من أنه لم يتوجَّه لأي مدرسة قط.

غسان كنفاني والزائدة

لا يذكر المؤلف كم في أريحا من المشافي، ولكنه يتذكر زميلا له في الصفّ زعم أو والده ممرض في المستشفى الحكومي، فأحبّ مرافقته لرؤية المشفى الذي يسمع به للمرة الأولى. بعد ذلك أدخل لهذا المشفى، وأُجْريت له

فيه عملية استئصال اللوزتين. فهو يتذكر ذلك لأنه عندما كان في بيروت أوصى الطبيب بنقله للمستشفى واستئصال الزائدة. فالشيءُ بالشيء يذكر. سمعه غسان كنفاني يتحدث عن ذلك، وكان المؤلف نحيلا جدا، فقال معلقا:

- معقول؟ زائدة؟ وهل يوجد فيك شيء زائد يجب إنقاصه ؟

ويطّرد الحديث عن دبيب الحداثة؛ ففي أريحا متنزه، ومتنزه آخر في عين السلطان، مشروع العَلَمي .. مقهى أبو زكية.. الذي رسّخ لديه منذ وقت طويل عادة الاختلاف إلى المقاهي.

أكاذيبُ وحقائق

في تلك الأيام كانت الإذاعات والصحُف هي الوسائط الوحيدة لمعرفة ما يجري في العالم. من بين الإذاعات واحدة تبُثُّ من القاهرة هي " صوت العرب " ومنها دأبَ المذيع الشهير أحمد سعيد على تقديم برنامجه اليومي (أكاذيب وحقائق). وهو برنامج يزعج الحكام في كثير من البلاد العربية مما وضع إذاعة صوت العرب على رأس قائمة الإذاعات المحظورة. وفي حينه اضْطرَّ النظامُ لبث العيون، والآذان، التي تراقب وتتنصَّت لمن يفتح الراديو على هذه الإذاعة، وعلى هذا البرنامج بالتحديد. وفي أريحا تناقل الناس أخبار ذلك المتنصّت فارس – الذي يذكرنا برواية المتلصص لآلان روب غرييه - فقد دأبَ على كتابة تقارير بمن يصغون لبرنامج أكاذيب وحقائق. وبعض هاتيك التقارير كيْديّة بلا ريب، لكنها مع ذلك كانت تُفضي ببعضهم إلى السجن. في هذه الأجواء قام الرئيس التونسي الأسبق بو رقيبة بزيارة للقدس، وما جاورها، وألقى خطابا دعا فيه للصلح مع إسرائيل على قاعدة: "خذ وطالب". وقامت الدنيا ولم تقعد. ووجد الفتى الرياوي نفسه شريكا في المظاهرة التي رفع فيها الطلبة من أترابه شعاراتٍ حماسية تصف المذكور بالديوس الذي يبيع الوطن بالفلوس.

صحيفة القدس

وبعد تغييب قصير لذكر الكتّاب، عادَ المؤلفُ ثانيةً فذكّرنا بقانون المطبوعات والنشر الأردني الذي قضى بجمع صحيفتي الجهاد والدفاع، وهما مقدسيتان، في واحدة باسم القدس، وجمع صحيفتي فلسطين والمنار في واحدة باسم الدستور، شريطة أن يكون مقرُّ صدورها عمان. وفي هذا السياق، روى لنا شيئا عن قيام الكاتب محمود شقير بدور المحرر الأدبي في القدس، وأنه نشر له عددًا من القصص، وزاد على هذا فنوَّهَ ببعضها بمقال، مثلما نوَّه بقصص لفاروق وادي، وليانة بدر، ورشاد أبو شاور. ويضيفُ إلى من عرفهم في هذه الحقبة: وهم فايز محمود، وأمين شنار، وفايز صياغ، والقاصّ رشاد أبو شاور، الذي التقاه في مخيم النويعمة. وفي اللقاء عرف منه أنه عائدٌ لتوه من دمشق حيث أبوه الملاحق بسبب الانتماء للحزب الشيوعي. وأنه سوف يعود إليها، ولن يطيل الإقامة للأسف. ومع ذلك، فإن ذلك اللقاء السريع كان بداية خيطٍ لصداقة متينة لم تُبْلها الأيام، ولعِشْرة لم تهنْ على الرغم من جُلّ الظروف، ومرور الأعوام.

يا لها من مأساة!!

وأيا ما يكن الأمر، فإنَّ الراوي، في نهاية المطاف، يذكر لنا كيف أصبحت أريحا صاحبة السيرة " أسيرة " في يدِ الاحتلال، فقد أحالت الهزيمة التي لحقت بدول الطوق مواطني المدينة، ومخيم عقبة جبر، والنويعمة،

وعين السلطان، وهم مواطنون، إلى نازحين. ويصفُ بأسلوب محزن، ومؤثّر، مرأى المقاتلين من جنود الجيش مُنْسحبين وعلى وجوههم إماراتُ الوجوم، والإرْهاق، وهم يتوجَّهون نحو الشرق. وعرف سكان أريحا من ذلك المنظر المروّع أنّ الغزاة يتقدمون: وهذا مشهد مأساوي تنتهي به هذه السيرة الشيّقة لولا هذه الخاتمة التراجيدية، ويا لها من مأساة!!

كلمة أخيرة

صفوة القول هي أنّ الريماوي، في هذه السيرة، يصور لنا بتأنٍّ، وتؤدةٍ، مشاهد من أريحا. ينطلق فيها من أنَّ حب الساكنين أولى بالعشق من حبّ المساكن، على رأي الشاعر الغَزِل القديم:

وما حبُّ الديار شغَفْن قلبي ولكنْ حبُّ منْ سكنَ الديارا

من أجل هذا لا يفتأ الساردُ يتذكر الأشخاص، وما يحيط بهم من أخبار وحكايات، ونوادر وَمُلح، هي في بعض الأحايين ترقى إلى مستوى الرسم الكاريكاتيري، الذي يلذ للقارئ لما فيه من فكاهةٍ مرحةٍ، وسخريةٍ خفيفةِ الروح، وحسٍّ كوميدي محبَّبٍ يُضفي على الأسلوب رشاقةً، وسَلاسةً. ولو شاء المؤلف أن يطيل في هذا الكتاب، وأن يضيف إلى شخوصه، ذات التكوين القصصي، شخصياتٍ أخرى، وإلى وقائعه وقائعَ أخر، لامتد به الأمرُ، وطال، وأربى على فصوله التسعين تسعينَ أخرى. وعلى قدْر ما قرأتُ من سِيَر لم أجد لونا من السيرة كهذا اللون. فهو مختلفٌ عن سائر السِيَر، وألوانها، اختلافا كبيرًا. مختلفٌ عن سيرة فيصل حوراني(دروب المنفى) وعن ظل الغيمة لحنا أبو حنا، وعن خارج المكان لإدوارد سعيد، وعن رحلة جبلية لفدوى طوقان، والجمر والرماد لهشام شرابي، وغربة الراعي لإحسان عباس، وكتابِ الابن للقيسي، ومنازل القلب لفاروق وادي، ورائحة التمر حنة لرشاد أبو شاور، والبئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا، وإيقاع المدى لمحمود السمرة، وأناوالكتابة لمحمود شقير، وإن اشترك معها في وَحْدَة الموضوع، فلكلٍّ مزيَّتُه الإبداعية الخاصّة، ونكهته الأدبيّة الخالصَة.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة، 7 تموز- يوليو، 2023

*للمزيد انظر كتابنا: محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، ط1، عمان: دار فضاءات للطباعة والنشر، 2018 وانظر ص 41 وما بعدها من هذا الكتاب.

محمود السمرة ناقدًا

سبق لي، قبل كتابة هذا الفصل، أن اطّلعت على ما كتبه المرحوم الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد(1920- 2015) تحت عنوان محمود السمرة(1923- 2018) والنقد التطبيقي، وقد لاحظت أن الأسد اكتفى بقراءة ما كتبه السمرة عن الشاعر مصطفى وهبي التل(1899- 1949) المعروف بلقب عرار، واقتصر أيضا على بعض النقول من مقدمته للديوان الذي حققه، ونشرته الرأي في العام 1973. ولم يطلع على دراسة أوفى كتبها الراحل السمرة عن عرار، وتضمنها كتابه " دراسات في الأدب والفكر 1993". ولم يتطرق الأسد لما كتبه المرحوم السمرة عن أدب الثورة العربية الكبرى، ولا ما كتبه عن حسني فريز ناثرًا، وقد أتيح لي ما لم يُتَح للأسد - غفر الله له وعفا عنه - ولذا فإنني أستطيع الإدعاء بأنّ في هذا الفصل من كتابنا شيئًا جديدًا يختلف به عما جاء في مقالة الدكتور الأسد المنشورة في الكتيب التكريمي الذي أصدرته رابطة الكتاب الأردنيين مشتملا على الكلمات التي ألقيت في حفل تكريمه سنة 2008.

فمن الدراسات القليلة التي تستحقّ الوقوف دراسته التي تناول فيها نماذج من شعر الثورة العربية الكبرى، وقد جاءت هذه الدراسة التطبيقية فصلا في كتابه المذكور آنفًا وهو " دراسات في الأدب والفكر" (بيروت 1993) ففيها يتلمّسُ بوادر هذه الثورة في الشعر الذي يعود إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن الثورة التي يقصدها كانت في الربع الأول من القرن العشرين(1917). وهذا يعني أن الأدب، بما فيه الشعر، يمكنه أن يمهد للثورة قبل انطلاقها، وللأحداث السياسية، قبل وقوعها، على النحو الذي مهّد فيه الأدب للثورة الفرنسية قبل وقوعها بعشرات السنين. ولكن السؤال الذي يتردد صداه في الدراسة هو: ما مدى صلاحية الأدب عامة، والشعر على الخصوص، لإعادة كتابة التاريخ؟ وهل يرقى إلى مستوى الوثائق، والمستندات، التي يقبل بها المؤرخ؟وجوابا عن هذا التساؤل يقول أستاذنا:" إن الشعر، والفن عامَةً، قد لا يجاري التاريخ في دقة تسجيله لما وقع من حوادث، أو يقع، ولكنه في المقابل أقدرُ من التاريخ على تصوير آمال الناس، وأحلامهم، وتطلُّعاتهم، وهو أقدر منه على سبر أغوار النفوس، وإذا كان الحديث عن الشعر، فلا جَرَم أنه أوضح ما يكون تعبيرًا عن وجدان الشعب، وشعر الثورة العربية الكبرى هو هذا ".

ولا ريب في أن الشعر الذي قيل قبل الثورة، وفي أثنائها، وبعدها، شعرٌ ملتبس. وهنا يعمد أستاذنا للتحقيق؛ فالقصائد التي نسبت للشاعر إبراهيم اليازجي (1847-1906) مثلا ليست ثابتة له ثبوتا يجعل الدارس مطمئنا لما يقول، وفي ديوانه المطبوع الموسوم بعنوان (العِقْد) توجد قصيدتان مما نُسب إليه، في حين أن الثالثة التي أولها" سلامٌ أيها العربُ الكرام" ليست موجودة فيه. وإلى جانب ما يثيره أستاذنا حول شعر اليازجي المذكور، يشير لبعض ما يتضمنه كتاب الكواكبي (1839- 1902) طبائع الاستبداد، وإلى الحوادث التي عجّلت في انطلاق الثورة، ومن ذلك الإعدامات التي شملت عددا من مثقفي بلاد الشام في العامين 1915

و1916 وما نظم من أشعار كثيرة أشارت لذلك على الرغم من القمع، والكبت، الذي هيمن على تلك الحقبة، وحال بين الشعر الذي قيل، والوصول إلى أيدي القراء، ومن ذلك القصيدة التي استوقفت أستاذنا لنسيب عريضة الذي يقول في الشهيد ما يأتي:

كفنوه
وادفنوه
واسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعبٌ ميتٌ ليس يفيق

وقد غلبت على الشعر الذي قيل في تلك الأحداث السُخريةُ من الشعب الذي لم يثُرْ على الرغم من الإعدامات والقيود. وكان من نتائج هذا التحريض أن ظهرت زعامة بقيادة الشريف حسين بن علي(1853- 1931) أخذت على عاتقها قيادة الأحرار للثورة على الأتراك العثمانيين، وعلى هامش هذه الزعامة برز شعراء منهم فؤاد الخطيب(1880- 1957) الذي عرف بشاعر الثورة. علاوة على بعض شعراء المهجر من أمثال الشاعر القروي(1887- 1984). وقد استمر تأثير الشريف حسين زعيمًا لهذه الثورة إلى ما بعد وفاته عام 1931 بدليل تلك القصائد التي قيلت، ونشرت، في رثائه، وتأبينه، يقول خليل مردم بك(1895- 1959):

صدقتَ فكنتَ أوفى الناس عهدًا وأنقاهُمْ وأطْهـرَهم ضمـــيرًا

وقد استخلصَ أستاذنا من تتبعه لشعر الثورة العربية الكبرى أنه شعر وحدويّ، غير محلي، وقومي لا قُطري، ولا جِهَويّ، وشعر خطابيٌ، حماسيٌ في جملته، عبر الشعراء فيه عن حدة انفعالاتهم، ونهجوا نهج القصيدة العربية التقليدية دون تجديد، إلا أنهم يتناولون فيه موضوعاتِهم مباشرةً، بلا مُقدمات. ونستخلصُ من هذا أيضا أن المرحوم السمرة لم يكنْ ليستحسن الشعر بسبب ما فيه من تعبير عن القضايا السياسية والقومية، ولكنه يشير - مع ذلك - لما فيه من مظاهر فنية تُضعفه، فوصفه لشعر الثورة العربية الكبرى بالشعر الخطابي، الحماسي، المفتقر للتجديد، الجاري على سُنَن القديم، من غير تغيير، وصفٌ يتضمَّن حكمًا على هذا الشعر بيّنَ القسوة، وأنه نظمٌ لا يرقى إلى مستوى الشعر الجيد الذي يمثل إضافة نوعية، لا تراكميَّة، لتراثنا الشعري.

بين السمرة وعرار

ولم يفارقه هذا الحسّ النقدي، ولا تلك الجرأة في التقويم، وهو يتناول شعر عرار(1899- 1949) الذي عكف على تحقيق ديوانه، ونشره في طبعة جديدة 1973 تتضمن قصائد لم تكن موجودة في طبعة "عشيات وادي اليابس " لمحمود المطلق، التي ظهرت في زمن مبكر 1954. فاللافت للنظر أن السمرة لا يتأثر بفيوض المجاملات التي أغرقت شعر عرار، وأحاطت بنقده، سواء تلك التي جاءت على أيدي من سبقوه، أو من تداولوا شعره بالثناء والتقريظ بعده؛ لأسباب لا علاقة لها لا بالشعر، ولا بالفن. فهو يؤكد تأكيدا قاطعًا لا يقبل اللبس، ولا المواربة، أن شعره شعرٌ بسيط في مضمونه، بسيط في شكله، ويقترب كثيرًا من كلام الناس في

حياتهم اليومية، ومع ذلك، فله في نفوسهم تأثيرٌ غيرُ هيّن. والسبب أنه يعبر عن تجربة جمعت بين " المحلي " والإنساني. ولغته الشعرية، على الرغم من محليتها، وما فيها من أخطاء لغوية، وعروضية، حافلة بالحيوية، وتفتح عيوننا على عيوب المجتمع. وهذا واضحٌ في قصيدتيه " العبودية الكبرى " و "بين الخرابيش" ففي مثل هذه القصائد يدخل القارئ دائرة التأثير، ويبقى خاضعًا لها، إلى أن يبلغ نهاية القصيدة. فشعره- في ما يؤكده أستاذنا - يخلو من سقطات بعض الشعراء الكبار، الذين يجمعون أحيانا في القصيدة الواحدة بين الشعر الجيد الرائع، والشعر السقيم الرديء.

عرار والالتزام

ويقف السمرة بنا عند السؤال: هل عرار شاعرٌ مُلْتزم؟ وجوابًا على ذلك، يقول: كان عرار شاعرًا ملتزمًا بجلّ ما في هذه الكلمة من معنى. ولكنه على الرغم من التزامه الحاد، العميق، ظل شاعرًا رومنسيًا في الوقت ذاته، مغرقا في رومانسيته، وأكثر ما تتجلى هذه النزعة في شعره الذي نظمه في زياراته المتكررة لمضارب النَوَرِ في الريف. وهذا ما يتفق فيه السمرة مع محمود المطلق(1918- 1975)، ومع سلمى الخضراء الجيوسي(1925- 2023) التي وجدت في شعر عرار نماذج عليا - كنموذج الهبر- وهي التي جعل منها رموزاً تعبر عن قضايا حيوية. على أن السمرة، في هذه الدراسة، لا يهمل الشكل الشعري كغيره ممن اهتموا بشعر عرار، ودراسته، فاقتصر اهتمامُهم على المضامين، والرؤى، أما السمرة، فنجده يتتبع ظواهر التجديد الفني في شعره، ووقف بنا عند قصيدتين، هما: متى، ويا حلوة النظرة، فقد خرج فيهما على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ) واعتمد التفعيلة الواحدة، وبذلك يثْبِتُ أن هذا الشاعر أرَّقه هاجسُ التجديد مثلما أرقه ألا يكون في شعره مقلدًا كبعض معاصرية الذين يقول فيهم:

هذا هو الشـــــــعْر لا نظمٌ يطالعنا
به عجوز أخـــو ستين هـذاءُ
يقولُ وهو الذي ما اجتاز مرحلة
على جـــوادٍ ولا لقَّته بيـداءُ
ولا رأي العيس يحدوها أخو رَجَز
يا حاديَ القوْم إنَّ الركب أنضاءُ

مع حسني فريز (1907- 1990)

ومن دراساته التطبيقية الأخرى دراسة بعنوان حسني فريز ناثرًا، والمعروف أن لحسني فريز ديوانَ شعر ضخمًا طبع مرتين بعنوان "هياكل الحب" 1948 فضلا عن ديوان آخر بعنوان "بلادي" 1954 وآخر بالعاميةبعنوان" غزلٌ وزجل" 1977 ولكن أستاذنا آثر أن يتناول منه جانب النثر، فذكر لنا في مستهل هذه الدراسة ثبتا بأعماله النثرية. والذي يعنينا من هذه الأعمال ما يختص بالروايات والقصص، فله خمس روايات أولاها بعنوان مغامرات تائبة 1966. وقد أخذ أستاذنا على الكاتب حسني فريز أن تصويره لشخصية دليلة بطلة الرواية تصويرٌ نمطي، غير مقنع، فعلى الرغم من أنها لم تكمل دراستها الثانوية، إلا أن ما يصدر عنها من

أفعال وأقوال، يتمّ على مستوى ثقافي رفيع جدًا، ولهذا هي برأي أستاذنا أشبه ما تكون بالشخصيات الآلية robot تنطــقُ بآراء المؤلف في كل الشئون، الثقافية، والتربوية، والاجتماعية، والسياسية. وعلى الرغم من أنه استخدم تكنيك الترجمة الذاتية، إلا أنه لم يوفق في كتابة رواية ناجحة، فهي تبعثُ الملل لكثرة الاستطرادات، والخطب، والمواعظ، فكأن القصة مجموعة من المقالات كتبت للكشف عن عيوب المجتمع. ولا تختلف روايته " حبٌ من الفيحاء " عن السابقة " مغامرات تائبة " إلا في أن المؤلف يخلط بين الشخوص، فصبري يصبح أحيانا صابرًا، ورائد في صفحات يصبح وائلا في صفحاتٍ أخرى.. وقد أصلح الكاتب من شخصياته في رواية" زهر الزيزفون "فليلى بطلة هذه الرواية نموذج مشرق للمرأة، إلا أنّ الكاتب- للأسف - لا يغوص في نفسيتها، مكتفيا برسم هذا النموذج رسما مسطّحا قائما على السرد المباشر التقريري، مع أنّ الفرصة كانت مهيأة أمامه ليفعل ذلك. ولكن الذي حدث هو أن هذه الرواية لا تختلف عما سبقها من رواياته لاحتفالها بالمواعظ، والاستشهاد بالشعر، وعدم ترابط الأجزاء، فكأنها مجموعة من المقالات ألصق بعضُها ببعض عنوة.

وقد خلص أستاذنا من تتبعه لروايات حسني فريز رواية تلوَ الأخرى إلى أن هذا الأديب شاعر غَزِلٌ رقيق، وبهذه الصفة ملأ الساحة الأدبية، وله فضل الريادة في كتابة القصص، والروايات، غير أنَّ الشخصيات في هاتيك الروايات شخصيات مسطّحة، ثابتة، لا تنمو، ولا تتغير، ولا تتطور، شخصياتٌ صنعها الكاتب لتتحدث بآرائه هو، في السياسة، وغير السياسة. وهو في قصصه لا ينسى أنه معلم يحمل عصا المؤدب التي يقرع بها رؤوس المشاغبين، ولم تفارقه هذه الصفة حتى في تعامله مع شخصياته السردية في القصص.

كلمة أخيرة

ومن هذا يتضح لنا أن المرحوم السمرة - في نقده التطبيقي - لا يصغي للأصوات التي تدعو للرفق بالأديب، ولا يُصغي لتيار المجاملات الذي يفسد النقد مثلما يفسد الأدب، فهو، في جلّ ما كتب، يضع النقاط على الحروف، فيُظهر، ويعيّن، ما في الشعر من تقليد يهجّن النظم، وما فيه من أخطاء في اللغة، وفي العروض، وما فيه من ركاكة في الأسلوب، وخلوّ من التجديد الذي يحيله غالبا إلى ضرب من الاجترار والترديد. ولا يفتأُ يتلمَسُ ما في الرواية التي يتناولها من عيوب في: الشكل، وفي التقنيات السردية، ولا سيما في رسم ملامح الشخوص رسمًا تبدو فيه شخصياتٍ مستقلةً عن إملاءات الكاتبِ، وتدخُّلاته. ولا ينفكُّ يتساءل ما إذا كان هذا الكاتب يستخدم في روايته نموذجا فنيا معينا، وهل لاستخدامه هذا النموذج أثرٌ إيجابي في فنية الرواية أم هو عبءٌ، لا أقل، ولا أكثر.. وهو بكلمة موجزة لا يتوقف عند المضمون تاركا الشكل، ولا عند الشكل تاركا المضمون، وإنما يعطي كل ذي حقٍ حقه.

ولأستاذنا فضلا عما سبق، عطاءٌ جزلٌ في الجانب التنظيري يجده القارئ في كتبه: مقالات في النقد الأدبي 1959 وكتاب " في النقد الأدبي" 1974 وكتاب النقد والإبداع في الشعر 1979 وتناول من النقاد "طه حسين سارق النار" 2004، والعقاد2004، ومحمد مندور2006، كلا في كتاب من كتبه مستقلا عن غيره. وتوقف في كتابه دراسات في الأدب والفكر1993 إزاء جبران خليل جبران، ناظرا إليه من زاوية النقد النفسي، مؤكدا أن جبران الشاعر الكاتب الفنان كان يعاني مما سماه فرويد عقدة أوديب Oedipus Complex.

محمود سيف الدين الإيراني

مسرحيًا

على الرغم من أن الإيراني(محمود سيف الدين) 1912- 1974عرف كاتبا للقصة القصيرة، شغوفا بها منذ أصدر مجموعته أول الشوط 1937. وتبعتها مجموعات أخرى الأخيرة منها بعنوان أصابع في الظلام(1971) إلا أن الكثير من الناس لا يعرفون شيئا عن اهتمامه بالمسرح، وعنايته به، وتأليفه لبعض المسرحيات كمسرحية الأقنعة. فقد كتب في جريدة الدفاع عددا غير قليل من المقالات التي عرض فيها لأعمال مسرحية شاهدها في القاهرة، أو قرأها، وقرأ عن مؤلفيها، متناولا في مقالاته تلك جوانب فنية من العرض المسرحي، والنص الدرامي.

وفي السنوات الأخيرة من حياته كتب، واهتم بالمسرح اهتماما أكبر، فترجم مسرحية النداء لوليم سارويان[1] . وعرب مسرحية "ورقُ الشجر" لفرانسوا راي [2] . ولم يقف طموحه الأدبي عند هذا الحد، بل تعدى ذلك لإخراج الأعمال المسرحية. فمن خلال عمله مستشارا في دائرة الثقافة والفنون حث الفرقة الخاصة بها على تقديم مسرحية "ورق الشجر" التي قام بإخراجها محمدي يانس، وقدمت على خشبة مسرح النادي الأرثذوكسي في عمان. وقام بأداء الأدوار الرئيسة فيها الفنانون: محمود أبو غريب، وعادل عفانة، وابراهيم السنتريس. وقد نوه لذلك العرض عبد اللطيف شما وأحمد شقم في كتابهما الصادر عن رابطة الفنانين الأردنيين بعنوان " المسرح في الأردن [3] " وأشادا بالعرض الذي حقق نجاحا شجع الإيراني على خوض تجربة التأليف.

ففي عام 1973 نشر الإيراني أول نص مسرحي من تأليفه، وهو مسرحية "الأقنعة ". وفي حاشية على النص ذكر المؤلف أن المسرحية في الأصل قصة قصيرة من تأليفه، وقد قام بتحويلها إلى عمل مسرحي[4]. والقصة التي قام بتحويلها إلى مسرحية هي الموسومة بعنوان " أربع شخصيات تبحث عن مؤلف". وهي إحدى قصص مجموعته الأخيرة "أصابع في الظلام " الصادرة عام 1971 وتدور حول أربع شخصيات تناولها الكاتب في قصصه. وهذه الشخصيات ليست راضية عن الطريقة التي تناولها بها، فتظهر فجأة في حجرة الكاتب، لتبدأ الحوار معه، واحدة تلوَ الأخرى.

فالزوج يتهم الكاتب بتشويه شخصيته، وإجراء تغير جوهري عليها، فظهر في القصة بمظهر آخر. والعاشق

1.أفكار ع 17 تشرين أول 1972 ص ص 144- 157

2.السابق ع 16 تموز 1972 ص 158- 171

3.عبد اللطيف شما وأحمد شقم، المسرح في الأردن، بلا تاريخ ص 77

4.أفكار ع 18 كانون الثاني 1973 ص 140

يتهم الكاتب بتصويره في صورة زير نساء، وهو ليس كذلك. أما صاحب المقهى، فقد اتهم الكاتب نفسه بأنه كان على علاقة عاطفية مشبوهة بالزوجة. وبعد تبادل الاتهامات يختفون فجأة مثلما ظهروا فجأة. وها هنا يأتي دور زوجة الكاتب، فتتهمه هي الأخرى بالتستر، والتخفي، وراء قناع يخفي به وجهه المشوَّه.

في الأثناء يكرر المؤلف رده على هذه التهم. فدوره في بناء الشخوص يتجاوز النقل الحرفي للواقع. فهو يعتمد مبدأ الاختيار والانتقاء والتصرف بالمادة الأساسية ليجعل من الشخصية شخصية جديدة تناسب العمل الفني[1]. يقول المؤلف في حواره مع الزوج " لم تكن أكثر من خامة في يدي أصنع منها وأصوغ ما أريد واشكلها كيف أشاء". وفي موضع ثان يقول " لا تغضب. إني آخذ من الواقع ما أريد، وأدع ما لا أريد" [2]. فالكاتبُ، إذا أردنا الحقيقة، أجرى تعديلا على القصة يتطلبه العمل الدرامي. ومن التعديلات تغيير أسماء الشخوص، والهبوط بأسلوب القصة الرفيع إلى المستوى اللائق بالدراما. فإذا قارنا بين أسلوبه في القصة ونظيره في النص المسرحي نجد الفرق بينهما شاسعا، والبون كبيرا. ففي حوار الزوج، أو الزوجة مثلا، يتقمص الكاتب شخصيتيهما بوصفهما من الفئات الدنيا، فتجد الكلمات العامية، واللهجة الدارجة، سبيلها إلى الحوار وهذا في القصة غير واضح.

وهذا مثال من حوار الزوج يفصح عن هذا المستوى" ما شاء الله . لا أفهم . رد إلي شخصيتي .. أعد لي حقيقتي.. أحس بأنني الآن ضائع بين خيالك وأوهامك وواقعي الصحيح.. فأي الرجلين أنا ؟ أنا من أكون؟ قل أليست هذه جريمة؟ ألا يعاقب عليها القانون؟ تشويه وجه إنسان بضربة سكين أو بماء النار يؤدي بالفاعل إلى السجن ، وأنت تظل طليقا بعد أن شوهتني تشويها كاملا. "

ويسلّط الكاتب الإيراني الضوء على حركات الشخصية فيما يشبه التدخل المقبول في التمثيل المسرحي، ويلح على الانفعالات؛ من غضب، واشمئزاز ، أو دهشة، واستنكار، مما يجعل النص ها هنا يدور حول فكرة ذهنية مجردة، وهي العلاقة بين الفن المسرحي والواقع. فيغدو النص نصا قابلا للتمثيل مناسبا للإخراج بعد أن كان قصة تنشر للقراءة لا غير. فهي تحولت من نص القراءة لنص الفرجة، مما شجع المخرج المسرحي أحمد قوادري على إخراجه، وعرضه، لا في عمان فحسب، بل في مهرجان دمشق الدولي السادس (1975).

وقد قام بتمثيل الشخصيات محمود أبو غريب وجودت صالح وعيسى سويدان ونعيم الموج وسميرة خوري ورشيدة الدجاني. ويذكر مؤلفا كتاب " المسرح في الأردن " أن الأقنعة قوبلت في مهرجان دمشق بالإعجاب، والدليل على ذلك ما نشر عنها في الصحف السورية من مقالات تؤكد أنها تمثل محاولة جادة لتأسيس حركة مسرحية في الأردن عمادها النص المحلي[4]. على أن الآراء تباينت في قيمة " الأقنعة" فمنهم من رأى فيها نصا موفقا وجيدا ينطوي على تأثر غير مباشر بمسرحية لويجي براندللو الإيطالي " ست شخصيات تبحث عن مؤلف". فالإيراني ابتعد بمسرحيته هذه عن فكرة العبث، واللامعقول في مسرحية براندياللو، وجعلها تنصبُّ

1.أفكار، العدد السابق، ص 138

2.السابق ص 131

3.نفسه

4.شما، المرجع السابق، ص 82

على علاقة الفن بالواقع، وشبهة الانطباع عن محاكاة الفن للواقع.

وشبَّه بعض النقاد المسرحية بأعمال لتوفيق الحكيم من حيث هي مسرحية ذهنية للقراءة لا للفرجة. ورأى فيها بعض الكتاب مسرحية للتسلية، والتهريج. ولا ندري من أين تهيأ للكاتب الذي نشر هذا وجود التسلية والتهريج مع أن المسرحية جادة تعالج مسألة ثقافية تتصل بفلسفة الفن. وفي هذا الصدد يقول الكاتب المسرحي مصطفى صالح " إن الأقنعة عمل مسرحي جديرٌ بالعناية، والدراسة، في غياب النصوص الدرامية المحلية، فالعرض قدمه فريق فني، ولم يكن عرضًا فاشلا على الإطلاق"[1]

*من مقدمة كتابنا غبار وأقنعة، ط1، عمان، دار الكرمل ، 1993 .

1.شما، وشقم: المرجع السابق، ص 85

محمود شقير
هو والكتابة

بعد نيف ومائتي صفحة من المذكرات والخواطر والنتف من السيرة الذاتية (الأدبية) على رأي القصصي الروائي محمود شقير(لوسيل، الدوحة، 2023) يجد القارئ ما يعد موجزا عن حياة الكاتب الذي ولد في 15 آذار(مارس) من العام 1941 في جبل المكبّر على كثب من القدس[1]. ففي هذا الموقع يذكر لنا اسم والده واسم أمه، ويقدم لنا صورة عن طفولته المبكرة التي ما يزال يتذكرها، لا سيما ذهابه كل يوم جمعة مع والده إلى القدس، فالأب يتوجه لأداء الصلاة في الحرم، والطفل ينتظره لدى دكان عمه عايد الذي يقع في أول طريق الواد.

وقد تكون هذه الصورة وما أعقبها عن دراسته من أكثر الصفحات لصوقا بالسيرة التي غايتها إلقاء الضوء على شخصية الكاتب، وهو يروي لنا حكايته بقلمه، بعد أن زايلته حمّى التأليف، والتخييل، في قصصه القصيرة، وروایاته، ومسلسلاته، وأقاصيصه التي يستهدف بها الصغار، والكبار.

الاهتمام بالسيرة

ويبدو أنَّ محمودا من أكثر كتابنا اهتمامًا بسيرته، لا ينافسه في هذا إلا إبراهيم نصرالله . فقد كتب شقير عددا من الكتب التي لا تصنَّف إلا في أدب السيرة؛ كظل آخر للمدينة، وتلك الأزمنة، ومرايا الغياب يوميات الحزن والسياسة2007[2] ، ومدن فاتنة وهواء طائش. علاوة على ما كتبه تحت عنوان تلك الأمكنة. وهذه الكتب جميعًا نجد ظلالها في هذه السيرة التي سماها " أنا والكتابة " تمييزا لها عما سبق.

وهو عنوان ملائم للكتاب، إذ هو في الغالب، والأعم، مهتم بتجربته الإبداعية في القصة. فعن علاقته بها يذكر أنه بدأ الكتابة وهو في المرحلة الثانوية، ومزّق الكثير قبل أن ترى قصته الأولى النور في الأفق الجديد. ولا يفوته، وهو يتحدث عن تلك البدايات، أن يذكر ما تركته نشأته في أسرة بدوية الطابع، في مجتمع هو مزيج من الريف والمدن. فكان لهذا التكوين المختلط أثره في كتاباته المبكرة. بل يمكن القول: إن له أثره حتى في كتاباته المتأخرة. تُضافُ إلى ذلك معاناة الفلسطينيين. فقد تفتَّح وعيه على إشكالية الاحتلال، واللجوء، ومواجهة القمع، وظهور الأحزاب السياسية المتنافسة على استقطاب الجمهور؛ كالبعث، وغيره. في تزامن مع بروز التيار الناصري الداعي للوحدة العربية، والتأميم، والنظام الاشتراكي. فكانت تجربتُه الأولى هي " خبز الآخرين".(1975) التي صدرت وهو رهن الاعتقال. إذ قام إلياس نصرالله، وبعض أصدقائه، بجمع القصص من مجلة الجديد، والاتحاد، والأفق، وصدرت عن منشورات صلاح الدين في القدس.

ويبدو أن المؤلف لا يجدُ حرجًا في الاعتراف بأنَّ تلك القصص تمثل الخط التقليدي – الكلاسيكي في كتابة القصة حينئذ، شأنه في هذا شأن محمود تيمور، ويحيى حقي، ومحمود سيف الدين الإيراني. بيد أنه بعد أسفاره في بيروت ودمشق وعمان وبراغ وغيرها من مدن، وجد لنفسه طريقا جديدًا في كتابة القصة .. مبديا إعجابه الشديد جدا بطريقة زكريا تامر، مؤلف صهيل الجواد الأبيض، والرعد، ودمشق الحرائق، وربيع في الرماد، والنمور في اليوم العاشر، وغيرها.. (انظر ص 39) علاوة على إعجابه بالكاتب الراحل عدي مدانات. وبقصص يوسف إدريس. وعلى الرغم من تأثره بهذه الأساليب، لم تزايله المؤثرات المحلية التي تغلغلت في كتاباته، وفي مقدمة ذلك المحكيات الشعبية، والمأثورات، واللهجة الدارجة في الحوار، والرغبة الشديدة في تجسيد البيئة المحلية بما لها من مزايا خاصة لا تتصف بها أيّ بيئة أخرى. (انظر ص 52).

تغيير الاتجاه

وفي ضوء المعاناة تحْت كابوس الاحتلال، بُعيْد نكسة 1967، انقطع عن الكتابة. ويبدو أن مدة الانقطاع كانت كافية ليعيد النظر، وللتمكن من تغيير الاتجاه. وشهدت صحيفتا القدس، والاتحاد، عودته للكتابة مجددا بطريقة جديدة. فأصدر عددًا من المجموعات منها " الولد الفلسطيني[3] " وَشُغل لزمن غير قصير بكتابة القصة الساخرة. وبكتابة قصص الأطفال، ثم بكتابة المسلسلات، ومنها عبد الرحمن الكواكبي. وقبيل مغادرته إلى براغ خاض تجربة كتابة القصة القصيرة جدًا. فأصدر منها مجموعته " طقوس للمرأة الشقية " 1985.

ويؤكد شقير أن هذا النوع من القصص نوعٌ جديدٌ مُسْتحدث، وأول من كتب القصة القصيرة جدا هي ناتالي ساروت في (انفعالات) ولكنّ هذا الضرْب من القصص محفوفٌ بالمخاطر. فبعضُ الكتاب ما إن وقفوا على هذا اللون حتى أصبح لديهم لهوا، وعبثا، ظنًا منهم أنه من السهل اليسير غير الممتنع. وهو لا ينكر أنه في بعض هذه القصص لم يُصب هدفا، وظل سعيه فيها كالعيار الناريّ الطائش. وأن بعض كتاب هذا اللون من القصص لا يفرّقون بينه وبين الخاطرة الوجدانية، أو قصيدة النثر. (انظر ص 87) ولأن بعض هذه القصص مفتقر للحدث، مفتقرٌ للشخوص، مفتقرٌ للعقدة، فإن ثمة نقادًا لا يعترفون به اعترافهم بالقصة القصيرة.

أما نحنُ، فنرى في هذا اللون من الكتابة السردية نوعًا جديدًا من النثر. حريٌّ بهِ، وجديرٌ ألا يحسب في القصص. لأن القصة التي تخلو من الحدث، ومن الشخوص، ومن زمن يشد القارئ بمساره، ومن مكان يؤطر الحدث، ومن عقدةٍ يسلط عليها الكاتب الضوء، لا تعد قصة. فليُسَمِّها الكاتب ما يشاء، خاطرةً، أو قصيدة نثر- ولو أنّ هذه التسمية تُغْضب الشعراء- أو أي شيء آخر. وقد أساءَ من قلدوا المؤلف في كتابة هذا النوع من القصة إساءاتٍ بالغةً أشعرت الكثيرين بأن فنّ القصة الذي عرفوه في أعمال تشيخوف، وموباسان، وإدجار آلان بو، وسومرست موم، ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني ويحيى حقي والطيب صالح وغيرهم.. في طريقه إلى الزوال، وأن معالمه آخذةٌ في التلاشي، وعما قريب يصبح من الفنون الأدبية المنقرضة انقراض الملاحم، والمقامات، والموشح الأندلسي.

أما إشارة المؤلف لانطباع منْ يسميه ناقدًا عن مجموعته " احتمالات طفيفة " وأنها تشبه الرواية لما فيها من أجواء متواصلة، وأن ذلك شيءٌ جديدٌ، فإنّها إشارة لا تتمُّ إلا عن سذاجة. فهذا اللون عرف عالميا في

مجموعة قصص بعنوان " مراعي السماء " لجون شتاينبك John Steinbeck 1932. وهي قصصٌ يسودها جو نفسي وفني مثقل بالإيحاءات التي تنم على ما فيها من تجانس، ومن وحدة. وقد نُظر إليها على أنها قصص يقترب بها المؤلف من الرواية. وترجمها فؤاد أيوب بصفتها رواية لا مجموعة قصص. وفي مجموعة إميل حبيبي (سداسية الأيام الستة) أجواء متجانسة، وارتباطات نفسية، وفنية، تجعل منها فصولا من رواية، أو شكلا يشبه الرواية، وتناولها بعضهم بصفتها رواية، لا مجموعة قصص. كذلك مجموعة (مقهى الباشورة) لخليل السواحري التي صدرت بدمشق 1975 هي الأخرى تتألف من قصص تغلب عليها أجواء الاحتلال من حيث الموضوع، والقدس من حيث المكان، وما بعد نكسة حزيران 67 من حيث الزمن، تساند هذا كله أداة التعبير، وهي اللغة، التي تجمع بين لغة الكتابة، واللهجة المحكية، وما يتوافر فيها من أمثال، ومأثورات، تغذيها المرويات الشعبية. وهي لذلك تشبه الرواية، أو فصولا من رواية.

ويلحّ محمود شقير على ما تركته سنوات المنفى من أثرٍ في كتاباته، مثلما يلحُّ على أنّ عودته للديار الفلسطينية عام 1993 أكثر تأثيرًا فيما كتب.

نشاط كتابي

فقد نشر عشراتِ القصص، ومئات المقالات في الصحف. وصنَّف وألف كتبًا ومخطوطاتٍ عن أحباءَ له وأصدقاءَ كثر. من بينهم بشير البرغوثي، وسليمان النجاب، ومؤنس الرزاز، وأخيرا غسان كنفاني. في الأثناء انفتح بابُ الحديث عن علاقته بالرواية، قارئا، وكاتبا. وأعاده الحنين إلى هذا الفن الذي عشقه منذ قرأ شجرة اللبلاب، والضفيرة السوداء، لمحمد عبد الحليم عبدالله. وكتب محاولاتٍ أضرب عن نشرها، بيد أنه، وفي أُخرة من العمر، كتب ثلاثا ونشرها: فرس العائلة، ومديح لنساء العائلة، وظل آخر للعائلة. وهذه العنوانات تذكرنا بعنوانات روايات إبراهيم نصرالله: شرفة العار، شرفة الهاوية، شرفة رجل الثلج، إلخ.. الشرفات التي تنتهي أو لا تنتهي. ويضيف المؤلف إن رواياته الثلاث ترصد تحولات المجتمع الفلسطيني من ثمانينات القرن إلى متمم الرواية الأخيرة. وهذا في رأينا غير دقيق، فإن في الروايات رصدًا لما هو أقدم من الثمانينات عن طريق الوقائع المستعادة. وهذه (الثلاثية) سيرة ذاتية بقناع قصصي روائي. ففي كتابه (أنا والكتابة) يُعلن شقير أنه يكتب سيرة، لكنه في الثلاثية يكتب سيرة معلنا أنها رواية. وقد اضطرَرْتُ للدفاع عن الكاتب عندما تواصلت معي الراحلة ليلى الأطرش عن طريق الهاتف بعد قراءتها لما كتبتُه عن مديح لنساء العائلة [4]، فحاولتْ إقناعي بأنها سيرة، لا رواية. وقد احتفظتْ- رحمها الله - برأيها هذا، ولم أستطع إقناعها بأنها رواية. وفي هذا السياق ثمة كتابٌ كثيرون يظنون أن الكتابة عن أحوالهم، وأحوال عائلاتهم، بقالب سردي، لا يتناقضُ مع مبدأ الرواية القائم على التخييل الخالص، المستقل عن المؤلف، وعن شؤونه.

الأدب الملتزم

ولا يفتأ محمود شقير يعود لموضوع الكتابة المغايرة. طارحًا سؤالَ الالتزام. إذ كان قد بدأ حياته مقتديا بمحمود أمين العالم، وتأكيدِه على شرط الالتزام في أنْ يعلن الكاتب عن آرائه السياسية، والإيديولوجية، بتناوله أوضاع الطبقة المسحوقة، والدعوة للنظام الاشتراكي، والبوح بما يؤمن به من فكر ماديٍّ جدلِّي. والمؤلف يعترف بأن

هذا التوجه، الذي غلبَ على بداياته، توجهٌ تغير لأسباب عدة. في مقدمتها ما طرأ على الوضع الفلسطيني من تداعيات أوجبت على الكاتب، والشاعر، أيا كان، أن يبحث عن أسلوب جديد. فكتبَ للأطفال متصديًا لغطرسة أدب الأطفال الصهيوني. وكتب الرواية ليوثق الحياة الاجتماعية الفلسطينية المهدَّدة بالمحو. ومع ذلك، فهو لا يتخلى عن المقاومة من حيث هي رسالة للأديب، والشاعر، لكنها لا ينبغي، ولا يجبُ، أن تقتصر على الكتابة بالسكين. فعلى رأي محمود درويش "كلّ ما هو جميل من الأدب مُقاوم ".

وهذا اعترافٌ صريح، لا مواربة فيه، من الكاتب الملتزم محمود شقير، بأنَّ أدب المقاومة، أو النضال، لا ينبغي له أن يقتصر على أدب السلاح. وكل أدب في رأيه يحضّ على " حفظ الكرامة الإنسانية هو أدب مقاوم ". (انظر ص 147- 148) وهذه الآراء، مع تقديرنا لها، تظلُّ موضع جدلٍ، وخلاف. لأن الآخر المحتل لديه ما يدعيه من أدب جميل وأنيق، ومن حفظ لكرامة المستوطن، فهل يسمى هذا الأدبُ مقاومًا؟ فمصدر الخلاف هو السياق. فإذا وضعنا مصطلح السياق في الاعتبار، اتضح مرماه، وبانَ معناه. فقصيدة محمود درويش " بطاقة هوية " أو" أزهار الدم" وغيرهما، قصائد مقاومة، والسياق هو الذي فرض عليها هذا التصنيف. مثلما تعد (المهرولون) لنزار قباني قصيدة مقاومة، لأن السياق هو الذي يفرض علينا، وعليها، هذا التصنيف، وليس محمود أمين العالم، ولا عبد العظيم أنيس.

تساؤلات

وقد يطول بنا الأمرُ إذا أردنا استيفاء العرض باستيفاء الكتاب (254ص). بيد أن ثمة مَلاحظ، وتساؤلاتٍ، لا ينبغي أن نختتم دون أن ننوه إليها، وننبه عليها. فالمؤلف عدَّدَ نفرا من كتاب القصة القصيرة الفلسطينيين وساءنا أن يتناسى كتابا أولي وزن ثقيل؛ كرشاد أبو شاور، وخليل السواحري، ومحمود الريماوي. وذكر (ص18) أنه أسهم في اكتشاف عدد من الكتاب الذين أصبحوا من كتاب القصة البارزين دون أن يذكر أحدا. وهذا يؤسف له، فقد أضاع على الباحثين شيئا ذا قيمة تاريخية. وعدَّد أيضا بعض من عادوا، وكتبوا عن المكان، كمريد البرغوثي، وفاروق وادي، وفيصل حوراني، ولم يذكر رشاد أبو شاور الذي كتب هو الآخر (رائحة التمر حنة) ولا محمد القيسي صاحب كتاب (ماء القلب) و(كتاب الابن سيرة - الطرد والمكان).

علاوة على تكراره الحديث مرارًا، وتكرارا، عن خالتي شاكيرا، وعن مقعد رونالدو، وعن كوندليزا، وعن زيارته لهونغ كونغ، والجامعة المعمدانية، وكان الأولى به أن يتحدث عن الشيء الواحد في موقع واحد كي لا يقع في الاستطراد. إلا إذا كان الكتابُ توليفا من مقالاتٍ منشورة سابقا في أوقات متباعدة دون أن يعاد فيها النظر.

وقد أطال قليلا في الحديث عن الجوائز، وفوزه ببعضها، محترسًا، متحرّزا، مؤكدًا، أن الفوز بهذه الجائزة أو تلك لا يعني بالنسبة له الشيء الكثير. بيد أن شهادته لنزاهة اللجان مطعونٌ بها، فقد ذكر أنّ اللجنة التي شغَل فيها موقع أمين السر، وعضو الارتباط مع الوزارة، هي أفضل اللجان. وهذا يذكرنا بالمثل الشعبي المتداول في مثل هذا السياق" لا أحد يقول عن زيته عِكِر". وأشار المؤلف لتدخُّلات غير أدبية في اختيار الفائزين،

منها ما هو سياسي، ومنها ما هو إقليمي، ومنها ما هو عشائري، وهذا صحيحٌ، لكنه تناسى تدخلات الناشرين. وقد نُشرت فضائح تثبت أن للناشر (لوبي) يحدِّد الفائز قبل قرار لجنة التحكيم، إنْ كانت ثمة لجنة في الأساس.

ومما تجدُر الإشارة إليه، والتنبيه عليه، أنَّ المؤلف يقول الكثير عن إحراق مكتبتهِ على يدي أمه التي خشيت أن تكون بينها كتبٌ ممنوعة. وقد ربط بين هذا المشهد، وإحراق كتب ابن رشد(595هـ) في قرطبة بأمر من أبي يوسف يعقوب المنصور الموحّدي(580هـ). ونحن لا نرى لهذا الربط المفتعل أي ضرورة، لأن إحراق كتب ابن رشد كان بإلحاح من العامة، وضغوط الفقهاء، ورجال الدين، لاعتقادهم أن في كتبه- التي هي من تأليفه - بعض الزندقة والتجديف. والمؤلف لم يتهم بالزندقة، ولا بالتجديف. وأمه ليست بأبي يوسف المنصور، والعامة لم يكن لديها ما تحتج عليه في كتبه، وإن كان بينها كتاب عن كارل ماركس.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع 17 آذار (مارس) س2023 .

1. سمي بالمكبر لأن عمر بن الخطاب عند قدومه فاتحا أطل على القدس منه، وكبر تكبيرة تردد صداها في الجمع، فسموا المكان بهذا الاسم.

2. انظر ما كتبناه عنه في: بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2020 ص ص 159- 166

3. انظر الفصل الرابع من كتابنا: في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984 ص ص 48- 59

4. انظر كتابنا: بلاغة الرواية ومسارات القراءة، ط1، عمان: دار فضاءات للطباعة النشر والتوزيع، 2015 ص ص 105 – 117

محمود العابدي
شيخ المؤرخين

على الرغم من أنَّ علاقتي بالمرحوم محمود العابدي(1906- 1978) لم تبدأ إلا في العام 1975 إلا أنَّ صلتي الأدبية والثقافية به تعود إلى زمن أسبق عبر مؤلفاته التي أتيح لي الاطلاع عليها عند صدورها.ففي العام 1972 كنت أتردد إلى دائرة الثقافة والفنون بصحبة عدد من الكتاب الشبان في ذلك الحين، منهم: القاص إبراهيم العبسي والشاعر علي فودة والقاص خليل السَّواحري وعلي البتيري وأحمد عودة وآخرين.. وكان المرحوم الأديب محمود سيف الدين الإيراني رئيس تحرير لمجلة أفكار،و فهد الرياوي سكرتير التحرير.وكنا نطمح لرؤية ما نكتبه منشوراً على صفحات تلك المجلة الراقية التي استأنفت الصدور بعد توقف دام أكثر من سنة.

وفي إحدى الزيارات دفع إليَّ المرحوم الإيراني بكتابٍ أهدي إليه بعنوان: "كناشة معلم" لأقرأ على غلافه في موضع المؤلف اسم المرحوم محمود العابدي.وطلب مني أن أكتب عرضا له في الحدود التي تسمح بنشره في الباب المخصص للإصدارات الجديدة.وأقبلت على قراءة الكتاب بنهم عظيم،فقد تضمن أشتاتاً من الملاحظات والمذكرات والاقتباسات والقراءات التي شعرتُ إزاءها شعور من تقدم له مائدة شهية متعددة الأصناف والألوان والأطباق.وقد لفت نظري - في أثناء قراءتي للكتاب - ما يتمتع به المرحوم العابدي من خفة الروح،فكأنّ مائدته هذه لا تكتمل إلا وفيها طبق من الحلوى هو النكتة التي لا تغيب عما يكتب.

وقد ترسّخ لدي هذا الإحساس حين قرأتُ كتابه الآخر "خيرُ جليس" الذي يتضمن عددا كبيرا من المراجعات لكتب مشهورة كان الراحل قد قرأها،ودوَّن ملاحظاته عنها بأسلوب شيق ممتع يجعل القارئ يلتمس الأصول، متوخيا المزيد من المتعة،والمزيد من الفائدة.وكنت رأيت العابدي مراراً في مكتب الإيراني.رأيته مرة مع المرحوم عبد الرحيم عمر، ومرة مع المرحوم محمود الأفغاني .

وعندما كان مستشاراً لأمين عمان في مقر الأمانة القديم في شارع الهاشمي كنت أراه في أثناء ترددي إلى المكتبة لاستعارة الكتب ، صاعدا ، أو هابطا السلالم التي يرتقي فيها إلى مكتبه.أو أراه متجهاً إلى المدخل الخارجي. على أنّ صلتي به ازدادتْ قوة بعد انتخابه رئيساً لرابطة الكتاب الأردنيين في الدورة الأولى التي أعقبت السنة التأسيسية.فالمعروف أن الرابطة ظهرت في 1974/5/29 وانتخبتْ هيئتها الإدارية الأولى من الهيئة التأسيسية،وكان رئيسها الشاعر المرحوم عبد الرحيم عمر.وبعد اثني عشر شهراً جرت انتخابات جديدة لاختيار هيئة إدارية خلفا لتلك الهيئة التي انتهت ولايتها وفقا للنظام الداخلي.وقد سبق الانتخابات جدلٌ،وخلاف كبيرٌ انقسم فيه الأعضاء إلى مجموعتين، أو لنقلْ تكتلين كبيرين،أحدهما يسعى لبقاء الهيئة برئاسة الشاعر عبد الرحيم عمر مع انتخاب أعضاء جدد إلى جانبه،والآخر يسعى لانتخاب هيئة جديدة برئيس جديد.وعلى وفق المسموح

به في النظام الداخلي تنتخب الهيئة الإدارية ولجنة العضوية بالاقتراع المباشر، في حين أنَّ الهيئة الإدارية هي التي تقوم في اجتماعها الأول بانتخاب الرئيس،وقد كنت من الفريق الذي يرى هذا الرأي.

لقد أجمع الكثير من الزملاء والأصدقاء على ضرورة انتخاب رئيس يتمتع بمكانة علمية وأدبية كبيرة، وأنْ يتمتع – في الوقت نفسه - بقبول الجهات الرسمية التي لا بد من مصادقتها على نتائج الانتخابات.وقد وقع اختيارنا دون تردد على المرحوم العابدي لما كان يتمتع به من خصال شخصية حميدة تؤهله لقيادة الرابطة من جهة،ولما يتمتع به من منزلة علمية وأدبية تشهد على ذلك مؤلفاته الكثيرة التي تجمع بين الأدب والتاريخ والقصص والتحقيق والأنشطة الجمة المتعددة التي أشرف عليها في أثناء عمله مستشارا لأمين عمان.فضلا عن إلمامه الدقيق بتاريخ الأردن، وما مرّ عليه من ظروف،وحوادث،وتقلبات،تؤثر في حياته العلمية،والأدبية والثقافية.

وقد توجّه لزيارته عدد من الأصدقاء في مقدمتهم المرحوم القاصّ خليل السواحري ولا أذكر الآخرين،وإنْ كنتُ أحسب منهم سالم النحاس.وقد استقبل المرحوم العابدي هذا العرض بأريحية فوافق على ترشيح نفسه للهيئة الإدارية على الرغم مما في موافقته تلك من مغامرة أو مجازفة ليست مأمونة العواقب.فالاحتمالات متعددة ، فقد لا يفوز بالانتخابات، وقد يغضب فوزه الحكومة أو بعض رجالاتها الذين كانوا يميلون للكتلة الأخرى،ومع ذلك انتخب الراحل العابدي،وأصبح أول رئيس منتخب من هيئة الرابطة العامة لا من الهيئة التأسيسية.والفرق بين الأمرين كبيرٌ بلا ريب.

قلت: لم يكن الأمر يسيراً. فقبيل الانتخابات بزمن غير قصير،وفي شهر تشرين الثاني من العام 1974 انشقّ المرحوم الناعوري على الرابطة،وأعلن انسحابه منها موغرا في بيان وزع على الصحف ووكالات الأنباء العربية والأجنبية صدْر الحكومة.مما دفع ببعضهم – في حينه- لتجميد المعونة النقدية التي كانت تُدفع للرابطة من مخصصات وزارة الإعلام لتسديد أجرة المقر في جبل اللويبدة. وشيءٌ آخر، وهو أن المعركة الانتخابية التي سبقت الانتخابات دفعت ببعض المتبرعين لحجب دعمهم للرابطة وأنشطتها الثقافية.بل إن بعض الأعضاء أعلنوا مقاطعتهم ،وشرعوا يُهاجمون الهيئة الإدارية في الصحف،وهذا كله جعل طريقنا محفوفا بالمكاره، محاطاً بالمخاطر.

وقد اضطررنا في كثير من الأحيان للسَّعْي على أقدامنا ندقّ الأبواب طالبين الدعم من هنا ومن هناك،ولسان حالنا يقول : لله يا محسنين!ولا أتجاوز الحقيقة قيد شعرة إذا قلت إن المرحوم العابدي اصطحبني أنا والمرحوم خليل السواحري إلى بعض المؤسسات،منها: وكالة التوزيع، ومطعم الشرق، وبعض الفنادق، فكنا نقابل صاحب هذه المؤسسة أو ذلك المطعم أو الفندق ثم نخرج منه بعد الشرح وشرح الشرح ، بمبلغ زهيد لا يزيد على عشرة دنانير.في ذلك الوقت كان بعض الزملاء يدبجون المقالات للنيل من وطنية الهيئة الإدارية،أو من سمعة هذا الزميل أو ذاك.تلك أيام كانت فيها الرابطة تعمل بالمبدأ القائل تجوع الحرة ولا تأكل بثديها. وقد ظل العابدي يعمل ليل نهار حتى تم توفير ما هو ضروري من المال لاستمرار الرابطة ووقوفها على قدمين ثابتتين. ولم تنجح الدسائس التي حيكت بليل لثنيه عن رئاسة الرابطة أو دفعه للاستقالة. لقد كان في اجتماعاته مثالا للرئيس الديمقراطي الذي يستمع للآخر، ويأخذ برأيه إذا اقتنع بصواب ذلك الرأي.كان رحمه الله في اجتماعاته مثلما هو في

كتاباته خفيف الروح،عذب الفكاهة،سريع النكتة،حاضر البديهة. لا تمرّ فكرة أو حادثة أو شيء مما يذكره المجتمعون عن أحوال الدنيا إلا وفي جعبته حكاية تروى في مثل ذلك الموقف من باب التزجية والتنكيت. فلم نكن بسبب ذلك نشعر بطول الاجتماع إذا طال، ففي مجلسه لا مكان للملل أو الضجر، أو حتى الشعور بالوقت.

رحم الله العابدي رحمة دائمة، وأسكنه الجنة، إنه سميع مجيب.

---

*قدمت هذه الفصلة في حفل أقيم إحياءً لذكرى المؤرخ العابدي بإشراف كل من وزارة الثقافة وأمانة عمان الكبرى- الدائرة الثقافية، وأسرة العابدي وفي مقدتها نجله المهندس نزار العابدي في المركز الثقافي الملكي بعمان بمشاركة نخبة من الباحثين وأصدقاء الفقيد عليه رحمة الله.

محمود غنايم ناقدًا

غيَّبَ الموت الجمعة الماضية 13 آب (2021) الناقد الفلسطيني محمود غنايم(1949- 2021) صاحب الكتاب المشهور" تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة " وكتاب المدار الصعب، وكتاب مبنى النص الذي نجح فيه بتحليل شيفرة الكتابة التي تتجلى في رائعة إميل حبيبي المشهورة الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. ومحمود غنايم ناقدٌ عرف بتعدد مجالاته النقدية، ومراوحته بين نقد الشعر والقصة القصيرة والرواية، وعرف أيضا بابتعاده عن التيار الذي تمثله صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد، حرصا منه على استقلالية الرأي، والانفراد بموقفه النقدي عن آراء ممثلي التيار الشيوعي.

ففي قراءة له نُشرت حول رواية عطاالله منصور الموسومة بعنوان وبقيت سميرة – مع تحفّظنا على هذا العنوان الذي يذكرنا بعناوين الروايات المبكرة كزينب، وغيرها – التي صدرت عام 1962 يرد ردا قاسيا على أولئك الذين وقفوا منها موقف المنتقد المندد لا موقف المقرّظ. فهو لا يتفق قطعا مع إميل توما الذي ساق هذه الرواية مع رواية(المشوَّهون) لتوفيق فياض زاعما أن الروايتين كغيرهما من رواياتٍ، وقصص، صدرت في الأرض المحتلة لا تحملان هوية، مثلما هي الحال في روايات عربية في كل من مصر وسوريا ولبنان.

فالناقد غنايم يخالفه الرأي، مؤكدا أن الروايتين تعبران عن إشكالية محلية تتمثل في سعي الكاتبين للتعبير عن نزعة التحرر لدى المرأة الفلسطينية، وهذا شيءٌ تنبه له ناقد آخر من غير الشيوعيين، وهو محمود عباسي في ما كتبه عن تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي.

ويفند محمود غنايم ما كتبه ناقد آخر في مجلة الجديد الحيفاوية، وخلافا لما يراه نقاد الكتلة الشيوعية، يجدُ في شخصية رياض، وسميرة، شخصيتين تقدمان صورة بائسة للمجتمع العربي الفلسطيني لا في نهاية عهد الانتداب فحسب، ولكن في بداية الاحتلال الإسرائيلي أيضا، وقيام دولة الكيان الصهيوني. فرياض – مثلا- صورة صادقة للبطل المهزوم، إذ لم تصل به ثورته على واقع القرية المتخلف لنتيجة محمودة العواقب، فهو يكاد يكون نسخةً ثانية من بطل توفيق فياض في رواية (المشوهون) وانتقالُه من القرية إلى المدينة، بدلا من أن يصلح أحواله المأساوية، زاده رفضا لهذه الأحوال، وظلَّ على عهده السابق يراوح بين القروي والمديني.

فعندما تزوج من سميرة وجد للتقاليد القروية، والعادات المتحجّرة، سطوة عليه طاغية وكبيرة، فتنكر لما عده أفكارًا جديدة آمن بها مما تمخَّض عن تدهور علاقته بالمرأة التي أحبّ، فترك زوجته سميرة.

والمؤلف – عطا منصور – يرمز في هذا كله لذلك النَفَر من الشباب الذين حاولوا التغيير، إلا أن النسق الثقافي، والتقاليد، والعادات، حالتْ بينهم وبين ما سعوا إليه من تغيير.

وهذا ما ينسحب على شخصية سميرة. فهي تمثل المرأة الفلسطينية في القرى والأرياف. فعندما سألها وليُّها إن كانت تقبل بالزواج من رياض، أجابت – كالعادة- (الثوبْ اللي بِتْخَيْطوا بَلِبْسُه). وتتعرض سميرة أيضا لما يتعرض له رياض، فثقافتها التي صاغتها التقاليد والعادات والمفاهيم الفولكلورية عن المرأة تتنافر مع ما يسميه غنايم صدمة الحداثة. وتواصلُ حياتها في المدينة مع رياض في شيءٍ من الانفصام، والخصام، والانقسام الذاتي. فتلعن الحرية تارةً، وتطلُبُها من رياض تارةً أخرى.

وبهذا التحليل الذي يتناول الشخصيات في الرواية يؤكد محمود غنايم أن رواية عطاالله منصور هذه رواية تقتربُ بقارئها من الواقع الحياتي اليومي للأقلية العربية في فلسطين في منتصف القرن الماضي. وهي رواية لا تبرأ من البعد السياسي؛ فقد تبين في الفصل السادس منها اختفاء رياض، وأنه سجين بلبنان، وعندما يحاول عبد الرحيم – أحدُ شخوص الرواية - التدخل لإطلاق سراحه، يرفض العودة. وتنتهي الحكاية باحتلال الجيش الإسرائيلي لقرية رياض احتلالا جديدًا. ويلاقي والد سميرة المصير ذاته عندما تقوم قوات الاحتلال باعتقال من تظنُّهم مقاومين.

وفي زعم الناقد غنايم: لا تخلو هذه الرواية، التي صدرت في زمن مبكر 1962 من إشارات تفصح عن الشوط الطويل الذي بلغه المؤلف من حيث إتقانُ البناء، ونسْجُ الحكاية نسجا لا يغفل فيه عن الحبكة المتماسكة، والتنوع في اللغة، والمراوحة بين رومانسية العلاقات، وواقعية النمط الاجتماعي. وبثنائه على لغة الكاتب في الوصف، والسرد، والحوار، يفصح عن مرونة التقويم لديه؛ إذ الواقعية - في رأية - لا تتطلب الانعكاس التام والدقيق من الناحية الفنية، فالكتابة الروائية، مثلما تصف الواقع، تسمح للكاتب أيضا بالتخييل الذي يبتعد بنا مسافة كبيرةً، أو غير كبيرة باتجاه اللاواقع.

رحمَ الله محمود غنايم، وعزاؤنا فيه ما تركه من كتابات، وما صنفه من مؤلفات، وما نجح في تاسيسه، وإدارته من مؤسسات، بينها مجمع اللغة العربية، ومركز دراساتِ الأدب العربي.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة27 آب (أغسطس) 2021 .

مريد البرغوثي
ولحن الرجوع الأخير

مريد البرغوثي(1944- 2021) الذي صدمنا برحيله المفاجيء في 14 سبتمبر – أيلول 2021 ليس شاعرا فحسب، بل هو ناثرٌ أيضا، ففي كتابية " رأيت رام الله " و" ولدت هناك.. ولدت هنا " شهادات كتبت في لحظات صدق شذت عن السائد، والمألوف، كشف فيها الشاعر عن الفساد، والزيف، الذي رآه رأي العين في أثناء زياراته لفضاء السلطة الفلسطينية في عصرين؛ عصر عرفات، وعصر وريثه محمود عباس, وقد ظنَّ بعضهم " رأيت رام الله " رواية، و جرت دراستها في بحوثٍ، وكتبٍ، على أنها رواية، وهي بريئة من هذا الاتهام المخلّ بالحقيقة، ففي أحسن الأحوال لا تعدو أن تكون شِهادةً، أو شبه سيرة، كذلك كتابه الآخر، لا يعدو هذا التصنيف، ولا يتجاوزه. ومن عجيب الأمر أنّ أكاديميًا يعدُّها في بحث قرأته له روايتين مُتخَيَّلتين. وهذا ينم على أن بعض الأكاديميين من الأفضل أنْ يُلقوا بالدرجات العلمية التي ظفروا بها عن طريق الوساطة في أقرب سلة للمُهملات.

القصيدة القصيرة

ومريد البرغوثي الذي نَشر الكثير بعد ديوانه الأول " الطوفان وإعادة التكوين " 1972، يُعزى إليه السبق في ابتكار ما يعرف بالقصيدة القصيرة. وهي الشكل البنائي الذي ترسخ ظهوره وانتشاره بعد ديوانه قصائد رصيف 1980، أما ديوانه ليلة مجنونة 1996، فقد رسخ هذه القصيدة لا من حيث البناء، وإنما من حيث اعتماده الإشارة القائمة على المعنى الكثير في اللفظ القليل. وقد رأينا في الديوان نموذجا جديدا هو القصيدة التي تتضمن صورة شخص قد يكون إيجابيا خيّرا في قصيدة، وسلبيا شريرًا في أخرى. وكان هذا النهج قد ظهر في مجموعته الموسومة بعنوان " عندما نلتقي" (دار الكرمل، عمان، 1992) فهو في هذا النوع من الأبنية الشعرية يتخذ سمت الرسام الذي يستعين بالألفاظ بدلا من الألوان في تنفيذه للوحاتٍ تظهر فيها الوجوهُ والأشخاص تنفيذًا لا تعوزه الخطوط، ولا الظلال. ففي واحدة من قصائده يرسم لنا صورة لأحد المسؤولين وهو يتهيأ للاتجاه نحو عمله، فيقوم بحلاقة ذقنه، وتشذيب شاربيه، ويرش كثيرًا من العطر الفرنسي على وجهه الحليق، ويعدّل ربطة العنق أمام المرآة، مراعيًا تناسب الألوان مع القميص الأبيض بياقته المنشّاة، ويتناول كأسا من الشاي بأناة، ثم يغادر مودّعًا زوجته وابنته الصغيرة. وهذه اللوحة التشكيلية الأبعاد تتضمن حركة إلى جانب سكونية المَشْهد، وتتضمَّن ما هو كامن وراء الصورة الظاهرة، وذلك واضح في التعليق الذي هو أقرب إلى المفارقة اللفظية منه إلى التوقيع الذي نراه عادة على الجداريات، وفي أعمال الفنانين:

رجل وسيمٌ متقنٌ في المقعد الخلفي
بعض شؤون منصبه

اقتيادُ العاشقين
من الغيوم الرائعات
إلى حبال المشنقة

البورتريه

في التعليق الأخير على الصورة التي رُسمت بدقة لفظية مدهشة يفاجئ الشاعرُ القارئ بإضاءةٍ يلقي بها على الوجه الحقيقي لهذا المسؤول الأنيق، المتأنق، المتألق. فهو مسؤول، لكن مسؤوليته تقتصرُ على اقتياد الأبرياء لحبال المشانق. فأيُّ أنيق هذا؟ وأي مسؤول؟ وبهذه السخرية تمثل المفارقة في قصيدة سميناها سابقا قصيدة البورتريه (انظر: معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، عمان: دار مجدلاوي، 2006، ص 193) لأنَّ في كل قصيدة من قصائد (عندما نلتقي) وجهًا من الوجوه، أو نموذجا يتأنى البرغوثي في رسم ملامحه، وتحديد قسماته، فها هو في قصيدة أخرى يقدم لنا وجهين لامرأتين، واحدة بملامح بورجوزية وأخرى بملامح المكافحة، ولا يفوتنا أن نلاحظ ما في القصيدة من الإيجاز الشديد، والتكثيف اللافت:

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

وإذا نحن نحَّيْنا جانبًا الصنعة الشعرية الماثلة في تكرار الروي باريس وخميس، ومقابر وتكابر ، والتجنيس في خميس وخمس، وشبه الترادف في تشكو وتبكي، فإنَّ الذي يبعث على الإحساس بجمالية هذه القصيدة – على قصرها- هو أن النموذجين ضدان. وهذا التضاد يُضفي بلاريب على النص شيئا من الألَق، الذي لا نجده إلا في مثل هذا السياق، وقديما قالوا " والضدُّ يُظْهرُ حسنه الضِدُّ ". وفي نص آخر من هذا القبيل يَعْجب الدارس من تلك الصورة التي رسمها لفتاة لها حضورها المتكرّر في الإعلاميات المسموعة، والمقروءة، والمنظورة، وهي التي تشارك الفتيان ثورة الحجارة. فهي، في ما أنجزهُ من رسمها، تحتل حيزًا كبيرًا في مساحة النص الشعري، وفي أداءٍ يقترب من السرد الذي لا يخلو من بعض الوصف، على الرغم من قِصَر القصيدة، وكثافة الصورة. والعلامة الفارقة فيها تلك الخاتمة التي تقرع طبول المَجْد مبشّرَةً بالنصْر على الغزاة الاحتلاليين:

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

أقنعة الألفاظ

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

ساعي البريد

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

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

تذكرنا هذه القصيدة بأخرى عن (الكواء) نظمها في القرن الماضي فيلسوف العربية، والشعر، عباس محمود العقاد، لافتا النظر لمسؤولية الشعر عن الناس العاديين، والبسطاء المهمَّشين. فالشعرُ، في رأيه، لا ينبغي له - ما دام يخاطب الناس أجمعين- أن تقتصر نماذجه على النابهين، أو على عِلْيةِ القوم، والأعيان. وقد لفتت قصيدته تلك الكثير من ذوي البصر في الشعر، فانقسموا على فريقين؛ فريق لم تُرُقْ له، وفريق رأى فيها فتحًا جديدًا، ونهجًا رائدًا (انظر شوقي ضيف، مع العقاد، ط1، القاهرة، دار المعارف، ص 163) وقد نظم العقاد قصيدة أخرى عن ساعي البريد، ونُشرت في ديوانه بهذا العنوان، وفيها يقول:

هل ثمّ من جديد
يا ساعيَ البريد
لو لم يكن خطابي

في ذلك الوطابِ [1]
لم تطْو كلَّ بابِ
يا ساعي البريد

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

تمييز الغث من السمين

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

1.الوطاب وعاء شبه الحقيبة الخاصة بحفظ الرسائل.

مطلق عبد الخالق
والرحيل قبل الأوان

صادف التاسع من شهر 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، فقلَّ 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) مشيرا لدوره في صحيفة النفير. و ذكرهُ خالد علي مصطفى في (الشعر الفلسطيني الحديث) منوها لنزعته الرومانسية المتوهجة التي غلب عليها الشعر الوطني، والغزلي، والصوفي(بغداد: 1978). وفي العام 2010 صدر في المُحتل 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).

والكتاب الذي يقع في عدد من الفصول يستوفي 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 مشهورًا على الكمنجة، مقيما بلبنان. وهو الذي جمع شعر أخيه مطلق، ونشره ببيروت عن دار الأحد (1938) متضمنا 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 أخطاء ربما كانت من الطابع، أو من الشاعر نفسه الذي لم تُتِح له الوفاةُ العَجْلى، المفاجئة، إعادة النظر في مسوّدات القصائد، لذا نبّه بعضهم على وقوع الاضطراب العروضي في أبيات معينة من شواهده (الأسد: ص164). والمؤسف أن الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين قامت بإعادة نشر الديوان (1982) دون أن تجري فيه تغييرًا، إلا من ذكر اسم وليد أبو بكر بصفته المتبرّع بتكاليف النشر مساهمة منه في إحياء التراث الفلسطيني.

ويبدو أنّ أسرته كانت ميسورة الحال، أقرب إلى الغنى منها إلى الفقر، وإلى اليُسر أقرب منها إلى العسر، فوالده كان يمتلك أراضي متعددة بوثائق ملكية من العهد العثماني، ويشار إلى أنه كان مختارًا.

ويذكر المحاجنة الكثير من التفاصيل عن دراسته، ووظائفه، ففي مرْحلة منها غادر الناصرة للقدس، وفي أخرى غادر القدس إلى حيفا، وعمل في الصحافة، ثم موظفًا في البنك العربي، ثم مدرّسًا، فرئيس تحرير لجريدة النفير، بعد المجلة الكشفية التي أنشأها مع بعض الشبان باسم (كشافة الصحراء) التي صدر عددها الأول في تموز 1927.

ويعُدّه 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 ألمعُ شعراء الثلاثينات بما ينماز به شعره من الألق الرومانسي المحبّب، ولا سيما في تأملاته التي تزخر بالأوجاع والألم (شعراء فلسطين في القرن العشرين: ط1، روما، 2000).

وتأكيدًا لما ذكره كل من صدوق وخالد على مصطفى نحيل القارئ إلى قصيدة له بعنوان (في روضة الدنيا) تذكـّرُنا بما غلب على الرومانسيين من شعر تأمّلي تتناسل فيه الخواطر التي تشفّ عما في نفس الشاعر، وروحه، من تطلعات، وآمال للاندماج في الكون، بما فيه من طبيعة مزهرة، وأنهر جارية مطردة، وطيور مغردة، وسماء زرقاء صافية ومتجدّدة، ومن خضرة غناء توحي بالسحر، وبالإلهام الذي يجودُ به الشِعر. يقول في أبيات منها:

يا مربع السحر ويا
موطن الأحلام
ومرتع الشعر ويا
مهبـِـطَ الإلهـام

فهو، كغيره من الرومانسيين، ينظرُ لجماليات الكون بصفتها المصدر الغني الثرّ الذي يستوحي منه أشعارهُ، ويستخلص من تأمله فيه بعض أفكاره. وفي أخرى يخاطب الشاعر مطلق عبد الخالق شهر نيسان، وهو شهر الدفء والربيع، وليس كشهر نيسان الذي وصفَه إليوت Eliot بأقسى الشهور. بل هو كشهر نيسان الذي وصفته فدوى طوقان في قصيدة (وجدتها) بشهر الدفء، والخِصْب، حيث الشمس تتألق مُشعشعة على العشب المخضَوْضِر النديّ.

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

أنشِدِ الشعر وحيي الشهداء وأجِدْ فيهم أخا العُرْب الرثاء
واملأ الدنيا حنينا وجـوىً وفمَ الدهـر مديحا ورثـاء
حيّ ذكـراهم وقِفْ في حيّهم وتخيَّلْهُم صباحا ومســاء
واسكب القلب على أرْماسِهم قطراتٍ واذْرِفِ الدمع دماءْ

وفي قصيدة (فلسطين الشهيدة) يلحُّ الشاعرُ على أن الصراع مع الصهاينة، والإنجليز، على السواء، صراع لا يمكن أن ينتهي إلا بعد تحريرها، فالشعب الفلسطيني آلى على نفسه إلا أنْ يظل في صراع مع العدو حتى

ينجلي ليل الانتداب، وينقشع الاحْتلال، وتضيءَ سماء البلاد بشمس الحرية، وتزهو بأكاليل النصر والغار، فإرادة الشعوب من إرادة الله؛ تنتصرُ ولا تقهر:

فنحن وهم سنبقى في صراع
إلى أن ننقذ الحق الصريعتا
ونعقد فوق هامك تاج غارٍ
ونُسْكِنُك الحنايا والضلوعـا
ونسخر من عـدوٍ مستبد
وعين الله ترقبنا جميعـــا

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

دمعة حرى على وطن
خطبه والله آلمني
كلما حاولتُ أندبه
خانني دمعي فلم يَعِنِ
تنضب العين إذا غشيتـ
ها قطُبُ الأحزان والشَجَنِ
ويجفُّ الدمع في مقلٍ
مثل ماء المزن في القنِ
فكأنّ العين ما وجدتْ
وكـأنَّ الدمـع لـمْ يكُنِ

وهذا يذكرنا ببعض ما شَعَر به، وأحس الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، عندما خاطب وليَّ العهد السعودي قائلا:

المسجـــدُ الأقصى أجئتَ تزورهُ
أمْ جئتَ من قبل الضياع تودّعه

وكعادة الرومانسيين، لطالما يشكو الشاعر من الألم، ومما يحيط به من ظروف لا يدَ له فيها، تجود عليه بكل ما هو مؤلمٌ، ومُفجع. ففي قصيدة له بعنون (يا أخي) يذكرنا بشعراء المهجر الشمالي، ووفرة استخدامهم هذا العنوان. يقول:

يا أخي إنني – وحقكَ- مشتا ... قٌ إليك وعنكَ ما لي غناءُ
بيَ داءٌ سَلِ اصْفـــراريَ عنهُ ... وشحوبي، وفي لقـاكَ الدواءُ

فهذه الأخوّة بلسمٌ يشفي العليل، ويبرئ السقيم. ويتكرّر هذا النداءُ «يا أخي» في قصائد عدة بعضها يمضي بنا وبالشاعر إلى تخوم التصوّف، 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) قصيدة بعنوان"غزلٌ صوفي" وفيها يدعو بلا مواربة للاتحاد الكلي بين المتكلم والمخاطب في القصيدة. يقول

يا حبيبي أنا مشتاقٌ ولي فيك رجاء
يا حبيبي هذه الدنيا فراقٌ ولقـــاءُ
هاكَ آلاميَ داءٌ ومناجـــــاتي دواءُ

ولا يختلفُ عبد الخالق عن سائر الشعراء الرومانسيين، فهم كثيرًا ما يصابون بمرضٍ يعقبه ألمٌ منه يستوحون مادة الشعر. وهذا المرض أطلق عليه بعضهم اسم المرض الرومانسي. وهو الذي يحيل الشعر - من حيثُ هو لغة - إلى بوح هامس تارةً، وتوجّع صارخ تارة أخرى، ونجد هذا في شعر خليل مطران، وقصيدته المساء، مثلما نجدهُ في أشعار الشابي بغزارة، وفي شعر الهمشري، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وأشعار المهجريين، أمثال: ميخائيل نعيمة، وجبران، وأبي ماضي، والشاعر اللبناني يوسف غصّوب. وها هو مطلق عبد الخالق يجري على منوالهم في التحدث عن المرض:

أقضي طويل الليل وَسْنان ساهدًا
تحاول إغماض الجفون عيونُ
ويخمد هذا الصدر وهو جهنمٌ
ويرقصُ هذا القلب وهو حزينُ
وكيف ينام الليل أسيانُ، ليلُه
شؤون حياةٍ مُرَّةٍ، وشجونُ
يفكر في الدنيا تفكـرُ ذاهلٍ
وفي خطراتٍ حالهنَّ جنون
ويقتله الداءُ المبرّح حقبـــةً
فتظلم دنيا فكره .. وتهونُ

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

أيام كـــنا تحت دوح البـانْ
صرعى الحنـــينْ
والطير يشدو أعذب الألحانْ
فـوق الغصــونْ
والزهـــر زاهٍ مورقٌ فينـانْ
بـادي الفتــونْ

وشيءٌ آخر يُلاحظ، وهو كثرة تصرفه في استخدام الأوزان الخفيفة، كمجزوء الخفيف، ومجزوء الرمل، ونظمه قصائد على المديد. وهو من البحور قليلة التواتر في الشعر العربي القديم، والحديث، لصعوبته، مع أنه يتصف بإيقاع رائع إذا كان معلولا بالخبن والحذف، عروضًا وضربًا، كقوله في:

وطني والله ،أعْبُـدُه
وأفـدّيه مـدى الزمنِ
بالذي أحْويه من ألمٍ
والذي ألقاهُ من مِحَنِ

والأغربُ من هذا وذاك أنّ في ديوانه قصيدةً، أو لنقل: أرجوزة بكلمة أدقّ، نظمها على مشطور الرجز الذي شاع في شعر البدو في عصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، ونبغ فيه كثيرون يعرفون باسم الرُجّاز ومنهم العجاج، والعَرْجي، وأبو النجم العجلي، وذو الرمة[1]، ومزية هذا النظم كونه على مشطور الرجز، ويلتزم فيه الشاعر قافية واحدة مطّردة

ربي إله العـــــالم العجيبِ
وفالق الأصباح والغــروبِ
وباعث الآمال في القلوبِ
سريعة الخطـوب والوجيبِ

وإشارتنا هذه لمشطور الرجز عنده سببُها أن الشعراء كانوا يزعمون صعوبة هذا النظم، ووعورة النهج فيه، حتى إنَّ بعضهم تحدى بشارًا- وهو مَنْ هو في الشعر- أن يأتي بشيء منه، فطلع على القوم بأرجوزته المشهورة:

بالله يا طللا بذاتَ الصَمْـــدِ
بالله خبِّر كيف صرْتَ بعـدي
أُوحِشْتَ من دعدٍ ونأي دعد
سُقيـًا لأسْـماءَ ابنـةِ الألـــدّ

ومع أنّ عامة الناس يعتقدون أن الرجز سَهْل، يسيرٌ على الشاعر نظمُه، إلا أنه في العصر الذي ظهرت فيه جماعة الرُجّاز أضحى فنًا تتراءى فيه مظاهر البداوة في الألفاظ والمعاني، والمتانة في التركيب والصورة. ولهذا تعرَّض، فضلا عن بشّار، آخرون لمثل هذا التحدي الذي ذكرناه. وأن يقوم مطلق عبد الخالق بنظم أرجوزة

على ذلك النَسق، فذلك يؤكد متانة نسيجه، وقوّة بديهته، ووفرة ذخيرته من الألفاظ التي تطرد معها القافية دون أن يقع في مأخذ الإيطاء، وتكرار الروي. وتبعًا لهذا نستطيع القول بأنَّ مطلقا لو قُدر له أنْ ينسأ الله في أجله، وألا يذهب في ذلك اليوم (11/9/ 1937) زائرًا للشاعر وديع فلسطين، وألا يتعرض لذلك الحادث، لجاءنا بالشعر الجزل المتين، والنظم المستحسن الرصين.

فرَحِمَ الله مطلق عبد الخالق الذي فقدناه وهو ابن سبعٍ وعشرين.

مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 5 تشرين الثاني- نوفمبر 2021

معين بسيسو
بعد حينٍ من الفراق

ذكرني هاتف من الهواتف التي تخطر بالبال، وتساور الذهن، بالشاعر معين بسيسو (*) (1927- 1984) الذي فقدناه على نحو مفاجئ، وهو يتهيأ لإلقاء قصيدته الأخيرة في الأسبوع الثقافي الفلسطيني بلندن. فوجئ المشاركون بالقراءات في صباح اليوم التالي 23 يناير –كانون الثاني- بخبر النعي. لقد تعرض الشاعر الكبير لنوبة قلبية حادة مفاجئة انتقل بعدها إلى العالم الآخر، ولما يتجاوز السابعة والخمسين من العمر.

بواكيره

تفتّح عطاءُ معين بسيسو في في ظلال نكبة فلسطين، وقد التحم وعيه الفكري في ذلك الحين بالخط الجماهيري المشحون الذي شهدته المرحلة ممتدا من بغداد شرقا إلى الجزائر غربًا. فكانت الانتفاضات المتلاحقة بمنزلة الحاضنة التي ولدت فيها أبرز الأصوات الشعرية الكبرى. ففيها برز السياب، وبرز البياتي، وبرزت نازك الملائكة، وبرز بلند الحيدري وبرز عمر أبو ريشة، وأبو سلمى، وبدوي الجبل، وفدوى طوقان، ونزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد عفيفي مطر، ومعين بسيسو، وتوفيق زياد، وراشد حسين، وسالم جبران، ومحمود درويش.. أما معين فقد أصدر أولى مجموعاته الشعرية (المسافر) عام 1950 تبعتها مجموعة أخرى بعنوان (المعركة) 1952 ومنها اختيرت أبيات انطلقت بها أفواه المتظاهرين، وحناجر المطربين:

أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفـــــــاحِ
واحمل سلاحي لا يُخِفْكَ دمي يسيل مع السلاح

فهو، كغيره من شعراء تلك المرحلة، تتوافر في قصائده كلماتٌ مثل: السلاح، والرعود، والدماء، والخيام، والجراح، والسلاسل، وأسماء المدن التي كان لها دورٌ بارزٌ في الأحداث مثل: غزة، وبور سعيد.. وغيرها.. وفي العام 1955 صدر له ديوانٌ ثالث بعنوان "حينما تمطر الأحجار". وعلى الرغم من تطوره فيه إلا أن الألفاظ المذكورة ظلت هي الألفاظ المهيمنة على شعره. مع التوجه لاستخدام كلمات تنمُّ على ارتباطه بإيديولوجية معينة، وهي الماركسية، تشهد على ذلك كلماته المتكررة ؛ككلمة الفلاح، والفلاحين، والكادحين، والعمّال. وتزيد ذلك وضوحًا إشادته في بعض قصائده برؤساء أحزاب منهم بكداش، ولينين . وحين تعرضت مصر للعدوان الثلاثي 1956 نشر ديوانًا بعنوان (ماردُ السنابل) استهله بقصيدة نارية عنوانها (متاريس) يقول فيها:

قد أقبلوا
فلا مساومة
المجد للمقاومة

لراية الإصرار الشاهقة
للموجة الحمراء من صيحاتنا المعلقة
على الشوارع، الممزقة.

وشاعرٌ كهذا الشاعر لا يَستغرب القارئ لشعره من العثور على أسماء مثل (أبو حنيك) ومثل الشاه، ونوري السعيد، ونقرة السلمان، وهو اسم سجن في العراق، وهي أسماءُ وإشاراتٌ تجرُّ قصيدته إلى مستنقع الشعارات جرّا. ولكن هذا الاتجاه الذي غلب على شعره تراجع قليلا في دواوينه التالية لهذا الديوان. ففي" فلسطين في القلب " 1960 الذي يتجلَّى فيه تأثره بشعراء عالميين، أمثال: ناظم حكمت(1902- 1963) وبابلو نيرودا(1904- 1973) ولوركا (1898- 1936) - تقدَّمَ خطوة نحو الأمام، مقتربًا بها من تخوم الحداثة الشعرية، مقاربًا بعض الأساطير، والاقتباسات التراثية. ففي إحدى قصائده الجيدة تروق لنا أجواءُ السندباد في رحلاته السبع، وأجواء ألف ليلة وليلة:

لو أنَّ يا حبيبتي ملاحي
يعود من جزيرة الرياح
يعود يرتمي على الضفاف
بالجرح والشراع والمجذافِ
في صدره عجائب البحار
يعود فوق ظهره شراعي
وسلة الهديل والثمار
والعشب والأسماك والمحار

وقد تجاوز هذا إلى الإلحاح على تجنُّب الشعارات في شعره. ففي إحدى قصائده يخاطبُ نفسه قائلا « ألقِ للأسماك يا صاح الشعارات القديمة « ومن عنوان ديوانه اللاحق " الأشجار تموت واقفة* " 1962 نلاحظ اقتحامه عتبة الحداثة بلا تردد، أو تحفظ. فالأشجار، في هذا الديوان ليست سوى رمز للفدائيين، والمقاتلين، وهذه الأشجارُ قد تلاقي حتفها في المعارك لكنها تموت وهي واقفة، شامخة، وصامدة، لا تعرف الانحناء، ولا الركوع. ويستطيع القارئ أنْ يوازن بين شعره هذا، وبين قصائدَ له مبكّرة أضافَها في موقع خاص من هذا الديوان، وهي تشهد على الفارق بين المرحلتين. ومن هذه القصائد قصيدة " إلى المتاريس" وقصيدة «السيف على العنق " وأخيرا قصيدة " الأم " التي يقول فيها:

من لم تودِّعْ بنيها بابتسامتها إلى الزنازين لم تحْبِلْ، ولم تلد

فإذا تجاوز القارئ هذه النماذج ناظرًا في أشعاره الجديدة، وجده يوظِّف الكثير من مقوِّمات الحداثة، وصورها المبتكرة. فهو في قصيدة يذكرنا بمصباح علاء الدين السحري، وفي أخرى بالصحابي أبي ذر الغفاري الذي يُظن أنه من دعاة الاشتراكية في التاريخ الإسلامي. وفي ثالثة يذكرنا ببوشكين (1799- 1837). وفي أخرى بأبي الطيب المتنبي، وعلاقته المأزومة بالسلطة المتجسدة في كافور الإخشيدي. أما ديوانه " القتلى

والمقاتلون والسكارى " (1970) فقد تعدى فيه، وتجاوز القصيدة ذات الصوت الواحد إلى القصيدة ذات البنية الدرامية، أي: تلك التي لا تكتفي بالصوت الواحد، بل تتعدد فيها الأصوات. ففيه تتكرر نماذج مثل طارق بن زياد ، وجساس، وكسرى أنو شروان، وطروادة، وألف ليلة وليلة.. في قوالب شعرية درامية . أما قصيدة أغنية " إلى سمَرْقند " فتعد قصيدة مركبة تركيبًا معقدًا تتجلى فيه شعرية النص، وأدبيته، من خلال العلاقة الجديدة بين الشاعر واللغة، وينسحب هذا على قصائد ديوانيه " جئت لأدعوك باسمك " 1973 و" خذي جسدي كيسًا من الرمل " 1976.

قصيدة " القصيدة "

في العام 1985 صدرت الطبعة الأولى من قصيدته الأخيرة الموسومة بعنوان «القصيدة» عن دار العودة ببيروت وهي التي قيل إنه ألقاها في اللقاء الأخير له بجمهوره في لندن. وكان قد كتبها في العام 1983 وهي قصيدة تختلف عن سائر شعره. فلأول مرة يحاول معين بسيسو كتابة القصيدة الطويلة، فهي تقع في 80 صفحة في كل صفحة منها نحو 12 بيتا، يعتمد فيها على البنية المقطعية، وكل مقطع منها يفترق عن الذي قبله أو بعده بلازمة متكررة، هي : سفرٌ سفر. وهذه اللازمة لا تخضع في الواقع لترتيب معين، أو قاعدة بنيوية محددة. والقصيدة بصفةٍ عامَّة تلخص لنا مسيرة الشاعر مبتدئا بالإشارة لخروج المقاومة من طرابلس لبنان، متكئا فيها على شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، وهي شخصية عبد الله البري، جاعلا منه نموذجا أسطوريا تتجاوز به القصيدة القوالب الكلاسيكية إن جاز التعبير، والرؤى الشعرية الخامدة، والمتكلِّسة الجامدة.

ولا ريب في أن شاعرًا مثل معين بسيسو ترجح مسيرته الشعرية، والنضالية، على مسيرة أي شاعر غيره، سيلاقي في الأوساط الأدبية العربية والعالمية ما يستحقه من التقدير، وما هو أهل له من التكريم والتقريظ. وقد فاز بغير قليل من الجوائز كجائزة اللوتس العالمية، وبعضوية الكثير من اللجان، ودعي مرارا لمؤتمراتٍ، ومهرجانات أدبية، في طشقند، وطاجكستان، وموسكو، ولندن، وغيرها.. وفي رحلاته إلى الاتحاد السوفياتي السابق التقى العديد من الأدباء، والشعراء، من أمثال: جنكيز إيتماتوف، ويفجيني يوفتشنكو، وغيرهما.. ممن قرأ شعرهم مترجما إلى العربية، وقرؤا شعره مترجمًا للروسية. وهذا التثاقف نجده في مؤلف له صدر بعد وفاته (1985) وسمه بعنوان " الاتحاد السوفياتي لي" وهو عنوان يعبِّر، بما لا يخفى، عن حبه وافتتانه بهذا الاتحاد، وفي تناوله لجولاته، ومشاهداته، لا يفتأُ يشيد بأصدقائه الروس، وبالحياة الاشتراكية، وبالإنجازات العظيمة على غير صعيد، وبجماليات المشهد المكاني في غير عاصمة من العواصم التي زارها، وكانت له فيها جولات ولقاءات ونشاطات أدبية وشعرية وفكرية. ومما يلفت النظر في الكتاب تلك القصائد التي كتبها عن تلك الزيارات واللقاءات وتضمنتها الفصول. وهي قصائد شعرية تارة، ونثرية تارات أخر. وقد أهمل متابعوه، ودارسو شعره، هذه القصائد. وظنوها عديمة الأهمية. وفي هذا المقال القصير الموجز نحتفي، خلافا لما هو سائد، بهذه القصائد، ونحاول أن نبحث عما يميزها من شاعرية تخلو منها أشعاره الأخرى.

الشعر في النثر

إحدى هذه القصائد لا فرق فيها بين الشعر والنثر، بل هي أقرب إلى النثر الذي يصفه الأوروبيون بعبارة poetry in prose فهي قصيدة تنتهي بإعلان صريح لا مواربة فيه عن انتمائه، وافتتانه، بذلك البهاء الذي يقع تحت سحره، وهو يرى تلك المشاهد، ويرنو لهاتيك المغاني في هذه العاصمة، أو تلك. الشبابيك، والأشرعة، والسنابل المملوءة بقمح الثورة، والأرض، والتراب، والحروف، كلها كعناقيد وقطوف دانية يتشهاها الشاعر:

كل هذه الشبابيك التي
تلد الأشرعة
كل تلك السنابل التي
أعطت الثوار قمحها
حروف مطبعة
كل هذا التراب
وجهه ذاهب للسماء
مرآته وقلبه
تغسّل الأنهار
جذورها فيه
كل هذي العناقيد لي

وهذه القصيدة افتتاح، أو استهلال، لكتاب تتوالى فيه انطباعات الشاعر عن تلك المشاهد الساحرة، مشهدًا تلوَ الآخر. فلا يملك في هذه الحال إلا أن يتغنى بذلك السحر، وبتلك الرؤى الفاتنة. فعندما تتاح له زيارة المنزل الذي عاش فيه قائد الثورة لينين، فإن الوحي الشعري سرعان ما يغلب على الزائر الشاعر، ليكتب قصيدة أخرى لا تخلو من الموسيقى، ومن الإيقاع، بعنوان جمهورية أنطون تشيخوف(1860- 1904). ومع أن الشاعر يكاد يفنى في ذلك المشهد، إلا أنه، مع ذلك، لا يفتأ يردد اسم فلسطين كتعويذة ، لا بد منها ليبدأ الإلهام دوره. فذهولهُ، وهو يرتقي درجا يؤدي لذلك البيت، لا ينسيه الوطن الذي أخرج منه قَسْرًا:

الآن يجيئون
الشعراء لقتلى
والشعراء الجرحى
والشعراء المعتقلون
نخب لينين
نخب فلسطين
حتى آخر قافية في حوصلة الشاعر
ضدَّ السكين

وفي أخرى يخاطب العاصمة الروسية موسكو، متذكرا المدن الأخرى الثائرة في العالم، فموسكو تذكره بالقدس، وتذكره بنابلس، وتذكره بغزة، فهذه المدن تسير في الخط الذي لا يساوم على الشعوب، ولا يهادن، ولا يتاجر بالثورات، ولا ينحني أمام الغزاة:

تبقين شامة على ذراع القدس
والدبكة التي يرقصها الفلاح في نابُلْسَ
والمنشور في ضلوع الحزب
في غزة التي على
متراسِها صلاة

ألوان قزح

ومن المزايا اللافتة في قصيدة له عن دوشنبيه عاصمة طاجكستان أن الشاعر يلتقط فيها عناصر الصورة من طبيعة البلدة، كالشمس، والزعفران، والورود، والتفاح، والبنفسج. فهو كالرسام الذي يلون القصيدة بألوان قزح ؛ براقة، وخلابة، قلَّما نجدها في شعره السابق:

الشمس التي لها
رائحة الزعفران
والهواء الوردي
المشرب برائحة التفاح
والنسيم البنفسجي
الآتي من الرموش الطويلة
الشبيهة بريش اليمام
أسكرني

فالنشوة التي يحسُّ بها معين بسيسو عبر عنها في تراكيب تقوم على نبذ التقاليد اللغوية السائدة، فالشمس ذات رائحة، والهواء لونه وردي، والنسيم بنفسجي، والنتيجة النشوة التي تشبه السكر، وما هي بسكر. وفي بعض هذه القصائد تمتزج لغة الشاعر بالترجمات التي قرأها لآخرين من أمثال رسول حمزاتوف، وأولجاس سليمانوف، وحمزة حكيم زادة.. وسرفار عظيموف. وقسطنطين سيمينوف. وإذا كانت سيبيريا هي آخر محطاته في الكتاب، فإن الذي ينبغي ألا يُنسى هو تزامن كتابته عنها مع الاجتياح الإسرائيلي للبنان، وضرب الحصار على بيروت 1982. فكتب الفصل الأخير من كتابه هذا تحت وابل من القصف، فكان ينتقل بدفاتره من بيت لآخر، وبين القذيفة والقذيفة يواصل الكتابة، مستعيدًا الذكريات التي لا يريد لها أن تفرَّ من ذاكرة يهددها الاجتياح. وهو في هذا الفصل- كالذي تقدمه من فصول - يخاطب السيبريين، قائلا: إن مستقبل الوطن الفلسطيني لن تكتبه جنازير الدبابة الإسرائيلية، وإنما الذي سيكتبه هو كلاشينكوف الثورة الفلسطينية، وآر. بي . جي.. المقاتل الفلسطيني، واللبناني. ولعل في هذا خير ما يختتم به معين بسيسو هذا الكتاب.

صفوة القول هي أن هذه القصائد، على الرغم من قلتها، وارتباطها بمناسبات، تمثل نسقا جديدًا من الكتابة يختلف فيها معين بسيسو عن معين الذي نعرفه في دواوينه الكثيرة التي نوهنا إليها فيما تقدم، وسبَق. ونظرا لهذا لا يسوغ لمن يريد دراسة الشاعر أنْ يُهمل هذا الجانب من عطائه. وأيُّ دراسة كهذه تعدُّ دراسة ناقصة نقصًا كبيرًا.

---

*مستخرج من الدستور ع الجمعة 1 مايو – أيار 2020

*تعددت، واختلفت الأخبار عن سنة ولادته، فمنهم من يذكر أنها كانت سنة 1926 ، ومنهم من يذكر أنها كانت سنة 1928 ،ومنهم من يذكر أنها كانت سنة 1930 وذكر أنه ولد سنة 1927 وقد يكون هذا هو التاريخ الصحيح إذا تذكرنا أنه توفي وعمره 57 سنة. وثمة مسرحية إسبانية بعنوان الأشجار تموت واقفة ليخاندرو كاسوتا ترجمها للعربية محمود علي مكي. والعنوان بالطبع يشبه عنوان ديوان معين الصادر عن دار الآداب 1960 ولكن لا صلة بين الكتابين فيما نظن.

موسى حوامدة شاعرًا
يكتب سيرته

بعد ما يربو على عشر مجموعات شعرية آن للشاعر حوامدة أن يتذكر نفسه، فكر في الماضي الذي غبر، والحاضر الذي سيمضي هو الآخر، وقرر في لحظة ما أن يعدل عن الشعر، ويكتب نثرا. وأن يكون هذا النثر سردا، وأن يكون السرد فيضا من الذكريات التي لا تخلو من الجموح تارة، والتردد تارة أخرى، والنسيان طورا، و التذكر طورا. يلفت النظر في البداية لحكايته مع القصيدة الأولى التي نشرت في الأخبار، مفضلا الحذر والاحتراس، مضربا عن استخدام الأفعال اليقينية، مؤثرا الأفعال التي لا تحول دون تعدد الاحتمالات، متخذا قول فهد العسكر:

كفّي الملامَ وعلّليني فالشكُّ أوْدى باليقين

شعارًا. وهذا الشك هو السبب الذي يحول دون التثبت من دقة هذه الذكريات، وهو أيضا السبب الذي يسمح للراوي – موسى- السير في اتجاهات مختلفة، وطرق شتى، فما أن تجده يتحدث عن مرحلة ما في المدرسة حتى تجده يعود بك لمرحلة أسبق بكثير، وعلى هذا النحو يحتاج القارئ الذي يُبتلى بقراءة هذه السيرة لغض النظر، والبصر، عن الامتداد الزمني، وعن خط سير الوقائع المروية في هذه الصفحات التي تربو على المئتين.

فمن حين لآخر نلتقي السارد طفلا. يقول معتذرا :"كلما تقدمتُ في الكتابة أجد نفسي وقد عدت إلى المرحلة الأولى ، أي لملاعب الطفولة، وسنوات الصبا. وكأنني ما زلت في مرحلة الثانوية في الخليل. كأنني أريد أن أبقى هناك ". والسؤال: لم لا يكتب السارد هذه الذكريات شعرًا مع أنه نشر غير قليل من الدواوين؟ جوابا عن هذا يقول: إن الشعر أقدر على تجسيد الانفعالات والدوافع، بيد أن للنثر، هو الآخر، من القوانين، والقواعد، ما يجعل منه أداة للتعبير عما هو مطّرد، ودقيق. وباتخاذه النثر أداة في السيرة يكون الكاتب أكثر تواضعا، وأقل جموحًا. وهذه الإشارة تنم على أن المؤلف يريد أن يكون صادقا في مروياته، متجنبا الخيال الذي يمتلئ به الشعر، ويدرجه في عداد الأقاويل الكاذبة على رأي البلاغيين من عربٍ وغربيين، فهم ما فتئوا يؤكدون أن أبلغ الشعر أكذبه.

فلسطين

وعلى الرغم من أن لموسى حوامده أسبابه الخاصة، وغير الخاصة، التي تدفع به - ها هنا - لتجلية هويته الفلسطينية، فإن هذا الموقف لا يتطلب منه لزاما أن يوضح - طفلا كان أم كهلا - لماذا ضاعت فلسطين، وكيف؟ فهذا معروف للقاصي والداني، وللكبير والصغير. لذا لم يرقني اعتماده على الإجابات التي استقاها من الكتاب المرجعي فلسطين الشهيدة(1938) فكل ما ورد في هذا الكتاب، وفي غيره، وما ورد في "

النور والظلام " لعاموس عوز، وما أورده من زيادات، لا يضيف إلا القليل النادر لما هو معروف لدى العام والخاص. ولما كان الشيء بالشيء يذكر فقد استدعى ما يرويه عن (النور والظلام) لقاءه بصاحب المجموعة القصصية " جسر على النهر الحزين " و رواية " سيرة بني بلوط " القاص محمد علي طه، الذي زاره وروى له تفاصيل ما قامت به (إسرائيل) المجرمة من تدمير أدى لمحو آثار نحو 485 بلدة، وقرية، منها قريته (المغار) وصفورية، وبير الصفا. التي يتردد اسمها في الأغاني الشعبية:

ع بير الصفا وردت حـليمـة
جدايل سود وارخت حليمـة
رحنْ يا الشـقر ما انتن غنيمة
حليمة سهيل ونجـوم الضـحى

ولعل في الحديث عن صانور، والمغار، وبير الصفا، و كابول،والبروة، وشَعَب، وغيرها من القرى، يؤكد أن السارد - ها هنا - بريء من التحيز أو التعصب – براءة الذئب من دم يوسف - فقريته السموع هي إحدى قرى الخليل التي كانت أراضيها الزراعية التابعة لها تقارب الـ 90 ألف دونم تراجعت مساحتها بعد عام 1948 إلى 35 ألفا نظرا لاستيلاء المحتلين على ما تبقى، يتحدث عنها كأي قرية أخرى. وفي فِصْلة خاصة بالعملاء والجواسيس الذين ازدهرت أعمالهم بعيد الاحتلال عام 1948 يروي لنا السارد حكاياتٍ، ونوادر، تُصدّق حينا، وقد لا تصدق حينا آخر. وكنت من حيث أنا قارئ - لا أكثر ولا أقل - أتمنى لو أن المؤلف أسقط من كتابه هذه الفِصْلة، لأنه دون قصد أساء لباقي الملفات التي تحتفي بها هذه المذكرات. فالمرويات المشينة، وإن كانت تقول الحقيقة أحيانا، وما هو أكثر من الحقيقة، تؤذي الشعور المفعم بالتعصّب للوطن، فلكلّ مجتمع، وفي كل شعب من الشعوب، مثل هذه العينات التي ترفضها الأكثرية بالطبع. والحديث عنها من باب حسن النوايا يؤذي النفس، ويشوب الصفاء الوطني، والنقاء السياسي.

شباط 1959

تحتل طفولة الكاتب حجر الزاوية، لكنه، وعلى نحو طريف، يفكر قبل ذكر ولادته ورؤيته النور في شباط فبراير 1959 في زواج أبيه من أمه، وهذا وإن كان مسليا، نظنه من باب التزيد والفضول الذي لا ضرورة توجب ذكره، وذكر ما كان من خلافات وإشكالات وقعت بين الخطيب والخطيب، طالما أن المحصلة النهائية لهذه الإشكالات قد تمت بنجاح، وهو كأبي العلاء يجد في مجيئه لهذه الدنيا ذنبا تسبقه ذنوب. ومهما يكن، فإن شعرا له في(أسفار موسى العهد الأخير) يؤكد هذه الفكرة:

جئت إلى الدنيا
فوجدت ذنوبي قبلي

وفي موقع آخر يُفلسف اختيار الاسم موسى، وهو الذي عرف به ويُعرف، ويَستخلص مما أحاط باسمه من تأويلاتٍ، وفتاوٍ، أن لشعره قيمة. وأن ديوانه سابق الذكر يؤكد هذا، ففيه فصولٌ بعنوانات منها سفر الخطيئة، وسفر التثنية، وسفر الرؤيا. وبعضها من عناوين التوراه. ولا ينكر المؤلف حوامده أنه نشر

هذه الأسفار بعد أن أصبح شاعرا، ولم يكن لهذه العناوين أي بريق في طفولته. فالربط بينها وبين الاسم، فيما نحسب، طارئ على زمن الطفولة والبواكير. وفي موقع آخر يذكرنا بالبرغوثي، مريد، الذي أسرف هو الآخر في الحديث عن البيت الذي رأى فيه نور الولادة للمرة الأولى، فها هنا نجد السارد يرسم بريشته صورة للمنزل الذي رأى هو الآخر نور الولادة فيه، مطلقا عليه اسم (العَقِد) الذي هو في رأينا تحريف لكلمة (عُقّاد) والعقاد اسم لجزء من المنزل، وأطلق على الكل من باب المجاز المرسل، فللعامية مجازها كما للفصحى. ثم يفرط في الحديث عن هذا البيت بقسميه المصطبة، والمدخل. وذلك تقسيم شائع إذ كان أهل القرى يجعلون المدخل المنخفض عن المصطبة خاصّا بالدواب والأدوات التي يستخدمونها في فلاحتهم كالمجرفة والفأس وإكليل الفرس وبرذعة الحمار إلخ. والمصطبة خاصة بما له صلة بالمعيشة. وفي غمرة هذا الحديث المفصل تفصيلا مبالغا فيه يذكر(الروزنا) ويعرفها بأنها كوة في السقف تدخل منها أشعة الشمس للإضاءة. وأحسب هذا مختلفا عما هو شائع من أن النوافذ، والطواقي، مثلما جاء في شعر القيسي هي التي تسمح بالإضاءة، أما الروزنا فهي، نعم، كوةٌ، لكنها في الغالب في سقف المتبن- مكان لتخزين التبن- أو شيء من هذا القبيل، وقد وردت في أغنية شعبية تقول:

ع الروزنا ع الروزنا كلّ الهنا بيها
ويش عملتِ الـخاينة الله إجازيهـا

وفي نقلة لا توطئة لها، ولا تمهيد، يتذكر السارد ما يجري في المدافن، وفي تشييع الموتى، من طقوس ومن عادات بعضها ديني، وبعضها الآخر من الإرث الثقافي الشعبي. ويتذكر موكبي تشييع بعض الشهداء (أبو هشهش) وصديقه ابن دورا (الربعي).

السَموع

وعودا على بدء يستأنف السارد الحديث عن (السموع) قريته التي سبق له أن تكلم عما فقدته من أراض بعد الاحتلال الأول 48. والاسم، فيما تنبئ عنه أبحاثه، تحريفٌ لكلمة كنعانية (أشتيموع) ومعناها بالعربية الهدوء. ويتتبع ذكرها في التاريخ، وتناوب الفرس والآشوريين والفراعنة والرومان والفلسطينيين والعبرانيين على البلاد عامة بما فيها السموع. وها هنا يُذكّر القارئ بالغزو العبراني لفلسطين، والدور الذي قامت به الزانية راحاب في أريحا. والكاتبُ يحب - مثلما يتضح - الانتقال من العام إلى الخاص ومن الخاص إلى العام، لا فرق لديه في هذا.

فبعد الحديث عن(العَقِد) تحدث عن السموع. وبعد الحديث عن هذه البلدة استأنف الحديث عمَّن في (العقد) أعني الأسرة التي كان قد تناولها بالحديث سابقا عند ذكر ميلاده في شباط 1959. وفي هذا الموضع يتّضح لنا ما لم تحمد عقباه، وهو التفريق بين الأبناء لدى الأب. فكان يحب إخوته، ولا يحبه. وقد خلق لديه في الصغر إحساسا بكراهية الأب خلافا لعلاقته العاطفية بالأم، وبعمته (آمنة) التي أحب حكاياتها ثم انصرف عنها لما فيها من التكرار والإعادة. واللافت أن والدته حين طلب منها أن تسمعه حكايات أخرى غير تلك التي تكررها عمته، روت له حكايات يغلب عليها طابع الالتزام الذي جعل منامه

مشوبًا بالكوابيس. واضطرت لمعالجته بما يسمى(طاسة الرعبة) والمستخلص من هذا أن حكايات والدته كانت أكثر تأثيرا، وأعمق، من حكايات عمته، وظل يتذكر ما روته أمه عن فؤاد حجازي ومحمد جمجوم وعطا الزير، الذين أعدموا ذاتَ ثلاثاء خلدها إبراهيم طوقان في موشح مطلعه:

لما تعرَّض نجمكَ المنْحوسُ
وترنَّحت بعُرى الحبالِ رؤوسُ

ناح الأذان وأعْوَل الناقوسُ
فالليلُ أَكْـدرُ والنهارُ عبوسُ

وقد اختلطتْ الحوادثُ، ففي الحديث عما جرى في حزيران 1967 يتذكر التجربة الأولى في الفقد، وهو أمرٌ قد يبدو للقارئ شيئا كبيرا، لكنه على خلاف هذا الانطباع، فالطفل الذي كانه السارد تعلق بماعز يسمونها العنزة الشامية، ولكنه فقدها فجأة، فحزن حزنا شديدا عندما علم أن أباه باعها. فكره البائع، وكره المشتري. وظلت الكوابيس تعتاده ليلة تلو الأخرى عن تلك العنزة. وفي السياق يتذكر وفاة بعض الناس، ومنهم صالح ابن خاله الذي توفاه الله، وأصبح عصفورا من عصافير الجنة على رأي عمته. ومثلما ذُكر لا يعتمد السارد في مروياته نسقا معينا فبعد العنزة الشامية يتذكر الخليل، ورحلته الأولى إليها يوم ضاع في موقع يسمى (خزق الفار) وحكايته مع العفاريت، وشبح أم الدناديش. وما أبصرهُ ذات يوم من مشاهد يعتقل فيها فرسان الأمن أحد النشطاء فيربطونه بذيل الفرس، وقيل له إن ذلك الشخص من الفدائيين الخارجين على القانون، والحكومة تترصدهم وتعتقل من يقع منهم بين الأيدي. وانطبع في ذهنه أن الخوف السائد في بيئته الاجتماعية سببه أولئك الفرسان الذين لا ذنب لهم، فهم مطيعو أوامر توجه لهم ويتلقونها من المسؤولين. وقبل أن يتم السادسة من عمره ويذهب للمدرسة التي كانت مخفرا عرف من عم أبيه (إكريّم) شيئا عن القراءة وعن الكتب.

في المدرسة

اتصف والده بالتردد حيال المدرسة، وبعد لأيٍ استطاع عم أبيه المذكور(إكريّم) اقناع والده الذي تناول شهادة ميلاده، واصطحبه للمدرسة التي كانت في عهد الانتداب مخفرا. كان ذلك في الأول من شهر سبتمبر-أيلول من العام 1965 وعمره في ذلك اليوم بين السادسة والسابعة. وكالعادة يروي لنا ما كان يراه في منامه من مشاهد عن المدرسة والحقيبة والدفاتر والأقلام والأطفال الذين يشاركونه اللعب بما في ذلك الخصومات التي أقلها اختطاف الساندوش من يده. وفي هذا المقام يشير لقصيدة سأمضي إلى العدم، مؤكدا أن فيها ذكرى (علّيّة العنيد). ولم تمض إلا سنة حتى كانت السموع، وقريتان أخريان يالو، وعمواس، هدفا لغارة إسرائيلية استشهد فيها الطيار موفق السلطي، وإصيب فراس العجلوني(13 نوفمبر 1966).

بعد ذلك بأشهر شاهد ما يثير الانتباه، وهو الاستعداد للحرب القادمة، وظهورالفريق أول عبد المنعم رياض الذي عهد إليه بقيادة الجبهة في حرب يونيو 67. وانتهت باحتلال الضفة الغربية كسيناء والجولان.

وفي ذلك الوقت لم يكن السارد يفهم معنى أن تحتل البلاد بهذه السرعة، لكنه لاحظ الشعور بالإحباط يعم الوجوه. وانتشرت ظواهر يومية كالتفتيش، وجمع الأسلحة، والاعتقال، وجمع الرجال من أعمار معينة، وسوقهم للمعتقلات، واخيرا ظهور بعض العمليات التي تؤدي لاستشهاد أشخاص، مثل قريبه يوسف، وغيره.

من العام إلى الخاص

وبصفة مثيرة للتساؤل يرجع بنا المؤلف لمرحلة ينبغي لها أن تبتعد بنا عن أجواء النكسة، فيحدثنا عن الختان وما يرافقه - وفقا للعادات والتقاليد- من مخاوف وآلام لدى المختون، ومن أفراح واحتفالات لدى الأسرة. فيطيل في وصف ما يجري من طقوس في هذا المهرجان. وهذا شيء لا تطرد العلاقة بينه وبين رحلة ترفيهية يقوم بها السارد إلى ربوع فلسطين: حيفا، يافا، جبل الكرمل، القدس، رام الله، أريحا، وما يصاحب ذلك من تفاعل مع الأمكنة الأثرية والتراث الشعبي من حكاياتٍ، وسحر، وادعاء التواصل مع ملوك الجان، والتعرف على بعض الكتب (الشيخ عبدالله) وبعض الألعاب التي اعتاد عليها الصبيان، وما جرَّته إحداها من خلاف مع أبيه القاسي الذي نسب إليه جلب العار له وللعائلة، لأنه مارس لعبة العرسان. وتتَّصل بهذا فِصْلته المثيرة عن الأعراس وعن الأغاني الشعبية كالدلعونا والميجنا والسامر والدحية – دحية الحاشي- والدبكة بأنواعها المختلفة(شعراوية، كرادية، وغيرها) والآلات: شبابة، يرغول، واللويح الذي يقود الدبيكة مما يذكرنا بقصيدة رائعة لمريد البرغوثي عن اللويح وهي بعنوان غمزة:

وحدهُ اللويح،
في منديله يرتج كل الليلِ
والبنت التي خصته بالضوء المصفّى
أصبحت كل البلد

أما الأب، فقد كان اشتراكيا، أو شبه اشتراكي، في تجارته، ورجعيا في تعامله مع التقنيات، ولا سيما حكايته مع التراكتور الزراعي. ورعويا في تعامله مع الأغنام. وها هنا يروي السارد بعض الطرائف والمفارقات التي عرضت له مع عبد الرحيم أحد أقاربه، وأخيه محمد الذي ما فتئ يروي لها الطـرائف، والنكات، عن الافـلام المصرية، وبعض الممثلين كفريد شوقي والمليجي والدقن. يرويها في تفاعل حميم، حتى كأنه الممثل نفسه.

ومما يفاجئ القارئ أن السارد في هذه المرحلة من طفولته اختبر العمل مع خال له في مزرعة أرئيل شارون في النقب وابنه الذي ما انفك يروي له بعض ما شاهده من أمر هذا(العتل الزنيم) ومزرعته.. ويالها من تجربة قاسية. وهي ليست التجربة الوحيدة؛ فقد توالت عليه مع صغره في السن الكوارث، ومنها خلافات جده مع عمه، وزواج إحدى أخواته من ابن ذلك العم، وسفره إلى غزة التي ترزح تحت الاحتلال الفاشي. ورؤية ما فيها من آثار الجيش المصري وحصاره في الفالوجة، وشارع عمرالمختار والتنقل بعربات الكارو، وبوم وفاة الزعيم في 28 سبتمبر- أيلول عام 1970.

تفاريق

ولا يحسن بالكاتب الشاعر أن يغفل عما تحدثه المدرسة فيه من أثر. فهو لا ينسى المعلم القدير والأب الحاني عطاالله الطيطي الذي عَرف على يديه الكثير، ومنه تعلم عادة القراءة، وحُبَّ المكتبة، والكتاب، مثلما تعلم حب الأدب والشعر على يدي إبراهيم عجوة.

ففي المكتبة المتواضعة، التي اختاره أمينا لها، عثر على كتاب لم يذكر عنوانه، ولكن القارئ يدرك من الوصف أنه كتاب ألف ليلة وليلة. وقد فتن بما فيه من حكايات شيقة ومن مغامرات مسلية عن أبطال الأساطير كسندباد وشهريار وشهرزاد. هذا الكتاب حببه بالشعر مثلما حببته به رائعة أبي تمام في عمورية. وجاءت طقوس رمضان في هذا السياق لتضيف حلية جديدة أخرى لحلى هذه السيرة، بما فيها هي الأخرى من روايات محكية عن أبطال القصص. وما فيها من طقوس خاصة بتلك الليالي وهي طقوس تتكرر لكنها بهذا التكرار لا تفقد ما تتصف به من طلاوة وحلاوة. في هذه الأجواء تلح على السارد ذكرى أول سرقة قام بها من أمام إحدى الدكاكين فقد أغراه مصطفى- ابن الخال العزيز - باختلاس نبتة، وبعد اختلاسها قام بزرعها في موقع ما من البيت، فرآها أبوه الذي عاقبه بقسوة على تلك السرقة. وفي ذلك الحين سمع من يصف ابن خاله ذاك بالشيوعي، ولكنه لم يكن على دراية بمعاني هذه الكلمة.

كلمة أخيرة

وهذا الجزء من السيرة لا يخلو من حكايات ومواقف شيقة، وذات محتوى تاريخي واجتماعي وسياسي وذاتي: فعلى هذا المستوى أضاء السارد شخصية الشاعر الكاتب من زوايا عدة، أولاها علاقته بأمه التي تفضُل عاطفيا علاقته بأبيه القاسي، مما يذكرنا على الفور بعلاقة جبران بأمه. وزيادة على ذلك علاقته بعمته آمنة، وعلاقته بجده، وعلاقته المؤثرة بمعلمه. وآخر هذه الزوايا علاقته ببعض أخواله، وببعض أصدقائه وما تركوه فيه من أثر، وما تجلى لهذا الأثر من أصداء في بعض شعره.

علاقته بالهوية التي رسخت لديه انتماءه لبلدته من جهة، ومحافظته الخليل من جهة ثانية، ولفلسطين من جهة ثالثة، وتعلقه بالجزء المحتل من العام 1948 وما تركته زياراتُه لتلك البقاع، والمرابع، من أثر استقر في وجدانه، وتعرفه على بعض الأعلام كمحمد علي طه، ومحمود غنايم، وغيره.. من جهة أخرى. وما سمعه منهم من أخبار عن ممارسات الاحتلال الهمجي في البلاد عام 1948.

وتاريخيا تتضمّن هذه السيرة المفاصل الآتية بما لها من صلاتٍ وطيدة بالحاضر الراهن:

1. احتلال عام 1948
2. زيارة الرئيس التونسي الأسبق الحبيب بو رقيبة 4 مارس (آذار) 1965
3. الغارة على السموع ضمن ثلاث قرى من الضفة (عمواس، ويالو) في13 /11 / 1966 وفي هذا يلتقي مع أحمد حرب في رواية ظل المئذنة.
4. حرب يونيو- حزيران عام 1967

5. وما اعقب النكسة من حوادث كمعركة الكرامة وتصاعد العمل الفدائي، والحوادث المؤسفة عام 1970
6. وفاة الرئيس جمال عبد الناصر 1970
7. حرب تشرين 1973

وعلى المستوى السياسي اتسعت هذه السيرة لإشارات جمة عن بعض المؤامرات والاغتيالات والانقلابات وتأليف أحزاب جديدة عرفتها البلدان العربية بسبب الكيان الصهيوني.

وعلى الصعيد الاجتماعي تضمَّنت السيرة سردا وفيرا، ومعينا لا ينضب، لما هو معروفٌ، ويكاد يمّحي وينطمس من العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية في الزواج والطلاق والمناسبات وتقاليد البناء والليالي التي يحتفى فيها بالمناسبات، وطقوس الختان، وإحياء المواسم؛ كموسم رمضان وغيره، ولم يفت الكاتب التعبير عن البعد الاجتماعي للغة التي تختلف من بيئة لأخرى، ومن لهجة محلية إلى لهجة أخرى، فما يقال في منطقة الخليل يلفظ بطريقة نطقية تختلف عن لفظه في بيئة أخرى. وما هو شائع في غزة مباينٌ لما هو في الناصرة، أو حيفا، أو عكا. واستخدام المؤلف لبعض الأسماء العامية مثل العَقِد، وهربة البير، و الدَحيّة، والميجنا، والروزنا، استعمالٌ يرتبط بدلالات اجتماعية تحيل القارئ لمفاهيم كاد الجيل الحاضر ينساها، وينشغل بغيرها عنها، في زمن (السوشيال ميديا) وفي ذلك ما فيه من التوثيق، والتحقيق الدقيق.

---

*نسخة غير منشورة. والفصل مستخرج من الدستور الثقافي ع 12 كانون الثاني (يناير) 2024

ميرفت جمعة
هذا المخيم ليس لي

تعتمد رواية ميرفت جمعة " ما وراء الجسد " (موزاييك للترجمة والنشر والتوزيع، عمان، 2014) على حبكة بسيطة جدًا، غير أنَّ بساطتها لا تتنافى مع كونها الأساس المناسب لبنية روائية عميقة، ومركبة تركيبًا جيدًا. فالحب الذي داهم كلا من إيلين ويوسف على نحو مباغت، ومفاجئ، وبلا تردُّدٍ أو استئذان، هو موضوع هذه الرواية، ومحور حكايتها الرئيس. فهي مسيحية، وهو مسلم. كل منهما تعرف بالآخر في الفصل الثاني من العام الجامعي الأخير له في الجامعة. في قاعة المحاضرة تارة، وطوْرًا في قاعة المكتبة بين رفوف الكتب حيث الفتاة إيلين تبحث عن كتاب ما بين الكتب، وحيث الفتى يوسف يرشدها إليه، وهكذا تبدأ العلاقة مثلما يبدأ الحريق بشرارة صغيرة.

يوسفُ هذا كان قد عاد لتوّهِ من المنفى إلى فلسطين، ولم تمْض على عودته إلا أشهرٌ معدودات. ولكي نعرف عن شخصية يوسف بعض التفاصيل لا بد أن نقرأ عشرات الصفحات التالية، فوالده كان قد ترك قريته بفلسطين في أثناء الحرب عام 1948 بدافع المحافظة على أسرته: الزوجة والأبناء، وقد فعل ذلك ظنًا منهُ أنَّ مغادرة البلاد لن تدوم إلا يومًا واحدًا، أو يومين اثنين، يعود بعدهما كغيره من اللاجئين لقراهم، ومدنهم، ومنازلهم التي هُجّروا منها، وشُرّدوا بليْل.

لكنَّ الرياح لم تجْرِ بما تشتهيه سفنُ اللاجئين، فقد شب يوسف في مخيم لا يصح أن ينتمي إليه إنسان أو ينتسب " فهو مكان يشعر فيه اللاجئ بأنه منبوذ، وعالة على غيره، رقْمٌ ما في لائحة طويلة تمتلئ بالأسماء ذات الأرقام. يتلقى المُؤن، والملابس، والدواء. فهو مكان خانق، ليس فيه شيء سوى ساحة ضيقة للخيبة. بيوتٌ من الصفيح (زينكو) متهالكة، ومياهُ صرفٍ غير صحي تتدفق بلا ضابطٍ، أو رابط. تلك هي حال اللاجئ تقريبًا، أينما أدار البوصلة: حاملا حصيرة، وتنكة زيت، وزوجته وراءَهُ تحمل طفلين، والثالثَ في بطنها، ودموعها في الحلق. " (ص 74)

في هذه الأجواء ظلّ يوسفُ، حتى وهو صغير، يثور على أبيه، يريد بيئة أخرى، ومكاناً آخر. فهو مكانٌ يُشْعِرُهُ بأنه مشرد، والمشرد لا ينمو مثلما تنمو أزهار الطيون، والبنفسج، في التربة الخصبة المواتية، (ص77) عشرة أشخاص بما فيهم الأب المريض دائمًا، والأم، وثمانية من الأبناء كزغب القطا في حجرةٍ واحدةٍ(ص82) ينتظرون في نهاية كل شهر (بقجة) ملابس، وعلبة من الكرتون التي تحتوي بعض ما تمنّ به عليهم وكالة الغوث الدولية، سكر، زيت، أرز، بعض علب القشقوان.. وذات يوم عثر في واحدةٍ من تلك الكراتين على كرة، ويا لها من فرحة!! كرة حقيقية، وليست من قطع الملابس القديمة البالية. طار بها فرحًا لولا أنَّ الكرة الطائشة، النزقة، تجاسَرتْ وكسرت زجاج نافذة بيت(أبو منصور) الذي استشاط غضبًا، وكاد يخرّقُ الكرة بالسكين،

لولا تدخل الوالد(أبو يوسف) وتدارك الأمر بانتزاعه شبّاكا من شبابيك السقيفة، وقدّمه لأبي منصور عوضًا عن شباكه المكسور، ليظل طوال ذلك الموسم يتضوَّر ألمًا من البرْد القارس (ص83) .

لا يوجد في المخيم الذي عاشَ فيه يوسف ما يذكرهُ بغير التعاسة. " فالمخيم يا إيلين يفيض حزنًا وقرفًا، والمدن نظيفة، ومتحضّرة، وواسعة. المدن تعبس في وجْه المخيم.لا تطيق أنفاسَ اللاجئ "(ص 86) وذات يوم قال يوسف لأبيه بسبب اشمئزازه من المخيم " رائحة تراب الوطن يا أبي. لماذا حرمتني أنْ أنجب أبنائي هناك؟ أن أبني بيتي من طين بلادي؟ لماذا لم تبْقَ في ظل القرية فنكبر قريبين منها نعْرفها وتعرفنا ولو من بعيد؟ ورد عليه الأب قائلا: حين تكبُر ارجعْ أنت، وحرّرْ وطنك. وإن لمْ تقدر عُدْ إليّ هنا. واعترف بأنك لست أكثرَ وطنيَّةً من أبيك. ويرد عليه يوسفُ قائلا: إن لم أقدرْ لن أعود، سأدفن هناك " (ص 74)

فرح العودة

ويبدو أنَّ هذا الذي كان يردِّده يوسفُ على سبيل المناكفة مع أبيه نبوءَةٌ استشرفَ فيها مصيرهُ منْ حيثُ هو (بطل) الحكاية. فقد دأبَ يرقصُ فرحًا، ويصرخ مهلّلا، مقبلا على أمه، عندما علم بوجود اسمه في قائمة المسموح لهم بالعودة " أخيرًا أعود، أطير عكس أسراب النزوح. أطرقُ الخزان..(في إشارة لرواية غسان كنفاني رجال في الشمس) أقطعُ الجسر من الاتجاه المعاكس.. أعودُ يا أمي فأنا لست سمكة من أسماك الزينة التي تربّى في أيّ حوض. أنا كسمك السلمون أقضي العمر سابحًا عكس التيار باتجاه مؤطني. أريد أن أعيش هناك، وأعشق، وأحبّ، وأنجبُ أطفالي "(ص100) وحين عادَ قالَ له أبوه " أنت الآن عائد إلى فلسطين، وأنا فخورٌ بك جدًا " (ص96) عاد برفقة صديقه، ورفيق عمره، وزميله في الجامعة ناصر (أبو صطيف) الملقب بالمُغفل، في حكاية طريفة جرت له مع شمس، التي شُغفتْ به حبًا، وعندما ضربت له موعدًا قال لها صراحة إنه لا يُحبُّها، فسمّاه الآخرون(مغفل) كون تلك الفتاة من الجمال الصارخ بحيثُ يتمنى الجميع نظرةً منها، فما بالنا بالحبّ. ولو أن تلك الحكاية جرت مع يوسف لما ارتكب هذه الحماقة، وفرَّط بفتاة حسناء مثل شمْس، وهو الذي عُرف بحبّ الجميلات حتى سُمي براسبوتين.. إشارة لأحد الرهبان الروس الذين اشتهروا بعلاقاتهم الجنسيّة الفاحشة.

إيلين

عاد يوسفُ إذًا، وتعرَّف إلى إيلين، فأحبّها على الفور، وأحبته حبا يتراءى لنا فيه نوعٌ من التطهير، أو النرفانا، أو التقديس الذي يفوق الحبَّ. غير أنَّ يوسفَ، الذي اتخذ لنفسه بيتا صغيرًا من غرفة واحدة في رام الله بمدخل صغير، وفيه (حوش) وشجرة تين كبيرة، سرعان ما قضى شهيدًا بطلقٍ ناريٍّ من مستوطن رآه مرارًا يتربَّص به في شيء غير قليل من الإصْرار، والترصُّد " الريح الشرقية تهُزُّ نافذتي بشدة. وكلما نهضت لأنهرَها، وجدت ذلك المستوطن يحاولُ الاقتراب من شَجَرَتي، وكلما رآني فرَّ منّي راكضًا مثل لصّ " (ص111) وعندما تكرَّر تربُّص المستوطن بيوسف أيقن هذا الأخير أنه لا بدَّ أن يظفر به ذات يوم، مستعملا سلاحه الناري. وأن حكايته مع إيلين ستنتهي بمأساة، على الرغم من أنَّ ارتباطه بها كارتباطه بتراب الوطن " مرتبط بكِ كارتباطي بهذا التراب " (ص119) ولهذا لجأ إلى الكذبِ عليها زاعمًا أنَّ (مَرَحَ) التي سبق ذكرها في مُستهلِّ الرواية، بوصفها هي من أطلق عليه لقب راسبوتين، ظهرت في حياته من جديد، وأنهما مخطوبان، أو كالمخطوبين. فكانَ

يرْمي بهذه الأكذوبة، وبتلك الإدعاءات " لجعلكِ تمضينَ بحياتك، وكم كانت المهمَّة شاقةً، ومستحيلةً، كنت أريدُ أن أضعك في قارب النجاة، النجاة مني، من ورطة حبي، وكم قتلتُ نفسي؟ " (ص 118) فهو يريدُ لها النجاة من المأساة، فيما يبدو لهُ انتحارًا، والواقع أنه بهذا لم يحقّق لها النجاة، ولم يَسْلمْ من انتحاره.

فإيلين، بالنسبة ليوسف، لم تكن فتاةً تُعشقُ فحسب، وإنما هي على مستوى الحكاية، وعلى مستوى الرمز، أكبرُ من فتاة تحبُّ، وأكثر من امرأة تعشق. فهي، بهذا المعنى، أو ذاك، فلسطين. يقول لها في واحدة من رسائله الشيقة التي تصفَّحتْها بُعيْدَ رحيله، ما يأتي: " كنتِ وحدكِ وطنًا يشفي روحي، وطناً أنشر فيه أجنحة تشرُّدي فتغلقين يديك على حكايتي التي تغدو كتابًا مقدَّسًا، كنتِ معبدًا أتوبُ فيه من حماقاتي الصغيرة، أنضجُ، وأحلُم، وأتطهَّر بالدَّم، والماء. كلما رأيتك أيقنتُ أنَّ هنالك وطنا لي جميلا مشرقا بهيًّا يشبهني، ويحتويني، فلا تبعدي كثيرًا " (ص122)

وقد جاءَ مقتلُ يوسفَ على يديْ المستوطن الذي تسلل إلى منزله، وأرْداه (ص127) بعد حوارٍ وتشنُّج ادَّعى فيه المستوطن حقه في كلِّ شيء، ليفتح أبواب الجحيم أمام إيلين، التي لم تجد إلا سلمى تخفّفُ عنها بعض ما تشعر به من حُزن، ومن وَحْدة، ومن وحشةٍ، وألم. والحكيم نوح الذي هداها إلى ما يُشبه التحرُّرَ من عبودية الجسد للتخلُّصِ من الحزن، مؤكدًا أنَّ يوسفَ (الشهيد) حيٌّ، وإذا تخلصت من الحزن فسوف، تراه وتلتقيهِ، كأيّ كائن حيٍّ يلتقي آخر، وذلك ما كان.

وناصرُ، الذي دفع إليها بمفتاح غرفة يوسف لتنفتحَ أمامَها صناديق الأسرار.

رسالة الغفران

أخذتْ المفتاح، وزارت البيتَ الموحشَ، وفي خشوع من يدلف إلى معبد بوذي، أو كنيسة، أو مسجد جامع، لترى السجادة التي ذكرتها لنا المؤلفة مرارًا (ص67، وص139، وص 162) فتنكبُّ عليها في صلاةٍ، وخشوع، تلتمسُ من الرب أن يُمْطره بغفرانه، روحمته، وأن يجعلها يتراءيان. تلك كانت منها إشارة لافتة لطبيعة العلاقة بين الله والإنسان " جلستُ على السجادة نفسها التي كان عليها يصلّي. رحتُ أصغي لموسيقاي الداخلية .. تعلو .. وتعلو.. حتى أغيبَ عن الكرة الأرضية .. " (ص162) وتشاءُ الصدفة أن يظهر على كثب من الباب طفلٌ بدراجة هوائية، وكرة كتلك التي عثر عليها يوسف (الشهيد) في (بقجة) الملابس، وتشاء الصدفة أيضًا أن يكون اسمه يوسف، في إشارة رمزية أخرى لاستمرار يوسف حيّا بصورة غير صورته، وبوَجْهٍ غير وجهه، فهو لاجئٌ عند الله، وليس في مُخيَّم " أبناء المخيم لهم أحلام، يشعرون بالبرد كالآخرين، لا بُدَّ أن يطالبوا جميعًا بالعودة إلى أراضيهم، مهما كان الثمنُ غاليًا، والطريقُ صَعْبًا، حين أطلق المستوطن نيران حقده عليَّ تحولتُ في لحظة إلى عُصفور. نمْتُ على الغُصْن. لم أتذوق حبَّة التين، لكنَّني لم أتركْها للمستوطن. أنا هزمتُ قاتلي. قولي لأبي: يوسفُ لم يُهزم في شِجارهِ " (ص166)

رواية تراسلية

على أنَّ من يقرأ هذه الرواية يُلاحظ أنَّ (التكنيك) الذي اتبعته الكاتبة ميرفت جمعة في روايتها الأحداثَ، وبناء خطابها الحكائي (تكنيك) ينمُّ على تجربة في الكتابة، وخبرة روائية، على الرغم من أنّ " ما وراء الجسد "

هي الرواية الأولى لها فيما أحسبُ، وأظنُّ. فقد ابتدأتها بمتواليات سردية يتصدى فيها الراوي المشارك (إيلين) لرواية ما جرى بينها وبين يوسف عشية مقتله على يديْ مستوطن، مع الإطلال، في الوقت ذاته، على عالم الشخصيات المتعددة التي أسندت المؤلفة لها أدوارًا في الحكاية. فعلاوة على يوسف، وأبيه، وأمه، هناك سلمى، وهي صديقة إيلين، وناصر، زميل يوسف في الجامعة، ورفيق عمره الذي خرج من الاعتقال حديثا بعد عودته من المنفى، مع ما كان له من حكاية طريفة مع(شمس) وأخيرًا معَ سلمى، التي تعجبُ به كثيرًا، فيما هو لا يبالي بذلك. ومن الشخصيات التي تطلّ عليها الساردة أيضًا والدة إيلين، التي تنبأتْ لها أنْ تظل وحيدة. والحكيم نوح، الذي أومأتْ إليه سلمى في بداية الرواية بإشارة عابرة جرتْ العوْدةُ إليها في آخر الرواية، مع تركيز لافتٍ على دوْره في استخدام العلاج الروحاني لتحرير إيلين من الإحساس بالفقدان.

وأيًا ما كانَ الأمرُ، فإنَّ هاتيك المتواليات لا تعدو أن تكون مقدّماتٍ للحكاية في عقْدتها المتصاعدة، التي يجد القارئ فُصولها مبعثرةً في مجموعة غير قليلة من الرسائل التي كتبها يوسف على ضوء شمعة، في غرفته الصغيرة برام الله، قبل أنْ يُقدم ذلك المستوطن اللعين على اغتياله بطلق ناريّ بحجّة أنَّ وجوده يمثل اعتداءً سافرًا على حقوقه هو. وبهذه الرسائل تتحوَّل الرواية من السرد المحكيّ المباشر إلى رواية تراسليّة ترتكُز على ضمير المخاطَب لا على المتكلم، ولا الغائب. فكأنَّ يوسف تخيل نفسه يكتبُ هذه الرسائل لإيلين معبرًا عن تؤقه الشديد للقاء بها تارة، وعن بوْح صريح بما يَمورُ في عالمه الداخليّ من مشاعر، وإحساساتٍ، تارة أخرى، لكنهُ، في تلك الأثناء، لا يفتأ يروي وقائع تتعلق بما ذكرناه عن خروج والديه من فلسطين، لاجئين إلى مخيم في المنفى، ليعيش هو وأسرته في ظروف لا تأنسُ إليها وحوش البراري .. ذاكرًا أبرز معالم المخيم، والحياة فيه، من (المؤن) إلى قنوات الصرْفِ غير الصحي .. فالساحة الضيقة التي لا تتسع إلا للخيبة.. إلى الوجوه العابسة.. والحياة التي تتوق للنظافة التي ينعُم بها سكان المدن.. راويًا الكثير جدًا عن رغبته الشديدة في الرجوع إلى فلسطين. فهو يحلم بذلك مراراً. يحلم - مثلا - بأنه يتجوّل على شاطئ البحر. يروي الكثير عن أمه التي تحسن صنع الزعتر والخبز على الصاج بيدين مثل يديْ ساحر. وأبيه الذي يُصاب مرارًا بضيق في التنفس.. بسب الأحوال المزرية التي مرَّ بها، ومرت به. فبعد أن كان صيادا يخاتلُ البحر ويخاتله، أصبح عامل بناء لا يخاتلُ سوى الطين، وفي هذه الرسائل يروي أيضًا ما خامرهُ من شعور عندما علم بوجود اسمه بين أسماء المسموح لهم بالعودة بعد اتفاقية أوسْلو سبتمبر – أيلول 1993. وقدومه بصحبة ناصر(أبو صطيف) والانتظار في صفوفٍ طويلة على الجسْر، وانطباعاته عن أولئك العسكريّين الذين يفتشون، ويدقّقونَ، في التصاريح، والهويّات.. وعند وصوله إلى أريحا، وانكبابه على التراب يقبله، ويمرّغ به وجْهَه، وكأنه يؤدي طقسًا من طقوس العبادة.. كلّ هذا نقرؤه في رسائل حبّ كتبها لإيلين مع روايته الكثير عن الشغف الذي أصابه، والتوق العارم لرؤية معالم الوطن كلها دفعة واحدة.. ومناكفاته مع السائق(أبو شاكر) الذي تكفل بالمهمّة مقابل أجْرة كبيرة. فهو في نهاية المَطاف يصرخُ بالفم الممتلئ: هذا الوطن كلّه لي. في إشارة لما كان قد صرح به سابقا في حديثه عن المخيم مع والده: هذا المخيمُ ليسَ لي.

تروي هذه الرسائلُ أيضًا الكثيرَ عن تعلقه الشديد بإيلين، وأنَّ حبه لها جزءٌ من حبه لفلسطين، ولتراب فلسطين.. إن لم يكن ارتباطا بذلك التراب. فهي رسائل حبّ ظاهرها أشواق، ونفثاتُ عاشق يتوقُ للقاء بمن

يحبّ، وباطنها الكثير من التفاصيل عن محنة الإنسان الفلسطيني، لا سيّما الذي يعيش في المخيم، أو حتى ذلك الذي منَّتْ عليه به الاتفاقيات، وهو السماح له بالعودة. وهو لا يفتأ يتذكر أيامه الماضية في شوراع المخيم المترية.. والمقاهي.. والمكتبات قارئًا ماركيز.. والطاهر وطار.. وأشعار محمود درويش. ولا تكاد تنتهي إيلين من تصفُّح تلك الرسائل التي أنيطت بها مهمّة السرد ليوسف الغائب، حتى تتوجَّه بنا في اتجاهٍ آخرَ يعود بالقارئ إلى مسرح الأحداث، وإلى سلمى، وناصر، ونوح.. ثم تتكرر العودة إلى الرسائل مرة أخرى.. فإلى الزهور التي زرعتها إيلين على قبْر يوسف.. وإلى أمّه التي تقدم لها الزهور إيّاها مرة أخرى.

مكان الأم

ومن الأمور التي قد يتساءل عنها القارئ، ولا يجد إجابةً، أو تفسيرًا لها، في الرواية: مكانُ وُجود الأم. فالمعروفُ أن يوسفَ عاد فيمن عادوا لفلسطين وَحْدهُ، مع صاحبهِ ناصِر. ويفترضُ، في هذهِ الحال، أنْ تبقى أمه في المخيم حيث أبوه، وإخوته السبْعة. ولكننا نجد إيلين مرارًا تزورُ أمّه، وهي التي دفعتْ إليها بالأوراق التي تصفحتها، واستكملت بها فصولَ الحكايَة. علاوةً على هذا، فإنَّ من الأمور التي قد لا يقتنع بها القارئ إقدامُ المستوطن على قتل يوسف فيما يبدو أن حدثًا كهذا من النادِر أنْ يَقع. فعلى الرغم منْ صلافة المستوطنين، وسوء ما يفعلون، إلا أنَّ المستوطن لا يقوم وحده بمراقبة أحد الأشخاص، وإطلاق النار عليه دون سبَبٍ مُباشر. ومع ذلك، إذا تجاوزنا هذا، وتقبلناهُ، تمشيًا مع سوءِ الظنّ التلقائي، والطبيعي، بالمُسْتوطنين، فإنَّ الحادثَ، بحدِّ ذاته، يبدو معزولا عن السياق، ولا يحرك ساكنًا في حياة الناسِ اليوميَّة. فلو أنَّ المؤلفة ربطتْ بين الحادثِ ووقائع الانتفاضةِ مثلا، لكان الأمرُ مقبولا، ومسوغًا منسجمًا مع قانون الاحتمال، والضرورة.

وثمة شيءٌ آخرُ لا تفوتنا الإشارة له، والتنبيهُ عليه، فقد طلبَ يوسف من إيلين في إحدى رسائله أنْ تبلغ أباه بأنَّه انتصرَ على قاتله، وأنه لم يُهزم في شِجاره. مع أنَّ الرواية لا تتضمَّن أي إشارة تؤكد لنا، أو- على الأقل- توحي بأنَّ ثمة علاقة بين إيلين ووالد يوسف، الذي يفترض أنه ما يزال في المُخيَّم بعيدًا عنْ رام الله.

ثنائية المخيم- الوطن

ومهما يكنْ الأمر، فإن هذه التساؤلات لا تقلل من قيمة هذه الرواية، لا سيما إذا لاحظنا اللغة السردية الرقيقة، والأنيقة، التي كُتبت بها الرسائل بصفةٍ خاصّة. فهي - على ما فيها من الجماليات التي يبثُّ فيها يوسفُ مشاعره- تبتعد عن لغة القواميس، وتقترب كثيرًا من لغة الناس في حياتهم اليوميّة، دون أن تنزلق إلى العامية، علاوة على الأجواء التي وضعتْ القارئ وجهًا لوجه أمام ثنائية المُخيْم – الوطن، محققة بذلك الكثير من التأثير في القارئ، في وقتٍ بسطتْ فيه هذه الثنائية ظلالها على حوادثِ الرواية، فأشاعت فيها الترابط. ناهيك عن ذلك الجو الغرائبي الذي شاع في رسائل يوسف لإيلين، وفي الحوار الثريّ بينها وبين الحكيم نوح، الذي يجسد - بمعنى من المعاني - شخصية استثنائية، كما لو أنه هبط على البطلة من السماء، ولا يتحدث إلا بلغة الأرواح.

*نشر هذاا المقال في صحيفة قاب قوسين الإلكترونية.

مي بنات ورواية
إليكَ

ما الذي يمكن له أن يجمع غادة زاهر سلامة الوردي – ابنة يافا- المقيمة بعمان سابقا وحاليا في السلط، وغادة السمان- الكاتبة القصصية والروائية المعروفة المشهورة بروايتها ليلة المليار، وكوابيس بيروت، ولا بحر في بيروت، ورحيل المرافئ القديمة،وحفلة تنكرية للموتى، وغيرها من الكتب، إلى جانب كتابها المثير للجدل " رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان " الذي طبع ونشر مرارا- الجواب عن هذا السؤال نجده في الرواية الثانية للكاتبة الشابة مي بنات الموسومة بعنوان (إليكَ) الصادرة عن مؤسسة اليازوري العلمية بعمان 2019.

فعلى الغلاف الأخير كَتَبَتْ المؤلفة تخاطبُ الشهيدَ غسان كنفاني، الذي استُشهد في تفجير خطط له، ونفذه الموساد الأسرائيلي في 8 تموز 1972 ببيروت، تقول " لا أظن سقوطي من نجمةٍ صغيرة مرَّت في أفقك كان عبثا. وأنا أقرأ رسائلك تلك تعثرتُ بقلبك .. أبيض. أبيض.. كانثيال الياسمين في الصبح. وبكيتُ كل نزْجسة ذبلت في انتظار حروفٍ لم تصل. فصرتُ بعضَها. ولم أجدني إلا وأنا أحاول كتابة بعض ما يليقُ بنبْضكَ الذي لا يخفُتُ. "

غادة الوردي

ويبدو أن المؤلفة، صاحبة هذه الكلمات، قد ذابت في شخصية البطلة، التي اختارت لها اسم غادة، تيمُّنا بأن تكون كغادة السمان. وقد جاءَ هذا الاختيارُ موافقًا، ومطابقًا، لتوقُّعات القارئ الذي ما إن يمضي خطوة إثر الأخرى في قراءة النصّ حتى يكتشفَ أن غادة الوردي، التي تنحدر من أسرة فلسطينية يافاويّة- قد وقعتْ على نحوٍ غير متوقع في عِشْق غسان كنفاني الكاتِب المبْدع، لا الشهيد المناضل الجَبْهوي فَحَسب. ولا يعرف القارئ شيئًا عن أسرار هذا العشق، ولا عن بداياته، إلا أنَّ إشارةً ما تَبْرز في الأفق تتضمَّنُ دلالةً على ذلك، فعندما كانت غادة الوردي طالبة في المدرسة شاركتْ في مسابقة في إلقاء الشعر، وظفرت بالجائزة الأولى، وَمُنحت عددًا من الكتب، ومن بين تلك الكتب نسخةٌ من روايته " عائد إلى حيفا ". ولا بد أنها قرأتها لعلمنا، مما تقدم ذكرهُ، وسبَق، أنها تحب القراءة. ومع أن القارئ يمر بهذه الإشارة مرور الكرام، إذ المكافأة شيء عاديٌ، لا استثنائي، إلا أن إشارةً أخرى سرعان ما تظهر لتضيف جديدًا، فقد اقتنتْ الفتاة، التي يتتبَّع الراوي مسارها الأكاديمي من المدرسة الأساسيَّة إلى الجامعة، فإلى احْترافها مهنة التدريس في مدرسة خاصَّةٍ (بحر المعرفة) من المدارس التي لا يفتأ أصحابُها يماطلون في دفع رواتب المدرسين، نسخة من روايته الأولى "رجالٌ في الشمس" وهي الرواية التي جرى تحويلها إلى سيناريو فيلم باسْم " المخدوعون " أخرجه الراحل توفيق صالح 1972.

ولا يتوقّف الأمرُ، ها هنا، على ما ذُكر، فالفتاةُ- غادة الوردي- التي كانت تفضِّل دراسة الصحافة والإعلام، ويفضل والدها دراسة الآداب في الجامعة، تتخيَّر، من باب المجاملة، تخصُّص اللغة العربية، وفي القسم يتعرف عليها د. أحمد، الذي يدّعي – ولا يُعرف إنْ كان صادقًا في ادعائه - أن جدته لأمه من آل الوردي، فهي، تبعًا لذلك، من أخواله (اللزم) ولهذا يحاولُ الاقتراب منها، في ما يبدو وكأنه خطوة استباقية لزواجٍ على طريقة الأفلام المصرية القديمة. وفي الحوار بين الفتاة، وأستاذها، تقتربُ من غادة السمان اقترابًا أكبَر، يقول:

-غادة، هل تعلمين؟ اسمك جميل. غادة!

-كانت أمي تريد تسميتي فرَحَ. وهم أرادوا سلامة.

-غادة أجمل، يكفي أنه على اسم غادة السمان الأديبة الشهيرة.عساكِ تصيرينَ مثلها يومًا. أنتِ تملكين مقوِّمات الكتابة.

-غادة السمان؟ قرأتُ لها شيئا. أنا أقرأ كثيرا. ولكن أكثر من أقرأ له هو غسان كنفاني. أحببت حبَّ الوطن في ما يكتب.

-كنفاني ليسَ بعيدًا عن غادة السمان

-كيف؟

-ألم تقرئي رسائلَه إلى غادة السمان؟ لحسن حظكِ لديّ نسخةٌ من رسائلِهِ إليها في مكتبي.

بعد ذلك قدَّم لها الكتاب الذي قرأته في شَغَف. فنشأ لديها، نتيجة الإحْساس بدنوِّها من عالم الشهيد العاشق، ونبْض قلبه، وبوْحهِ المتكرِّر، في الرسائل، التي زُعم أنه بعث بها باستمرار لغادة السمان، ضربٌ من الهوَس بغسان، فشرعت غادة الوردي تحيا على أمل أن تكون هي غادة السمان، أو أن تكون غادة السمان هي غادة الوردي. وهذا الشعور بثنائية الأنا، وَوَضْعية الانْفِصام، أو القِسْمة على شخصيَّتين، يجعلها حريصة حرصًا شديدًا على تتبع الحكاية التراسُلية، بين كنفاني والسمان من جهة، وتخفق في أنْ تتابعَ حياتها الخاصة بشكل طبيعيٍّ من جهة أخرى، إذ يَنْظر لها الآخرون وكأنها تعاني شيئًا من الشذوذ الذي ينمُّ عليه إخفاقُها في أنْ تجد من يتقدم لها خاطبًا، ولهذا تتجاوز الثلاثين ولمّا تجد من تقترن به، على الرغم مما يقع على مسامعها من عباراتِ الإطراء، والغزل، الذي يرقى إلى درجة التحرُّش.

مراوغ يتسلى

أما الدكتور أحمد، الذي يزعمُ أن بيْنَهما علاقة نسب، فقد تبيَّن أنه مراوغ، غايته التسلية لا أكثر، فقد أخبرتها مرام، زميلتُها في الدراسة، عن تقدمه لخطبة الدكتورة سلوى. وهذا الخبرُ وقع عليها وقوع الصواعق، وزادها شعورا بالإحباط " بماذا هي أفضل مني؟ أهي أجمل؟ أم أنه لا يريد الانتظار؟ هي لديها سيارة حديثة، وراتب محترم، وتسكن في أرقى الأحياء. عروس مثالية؟؟ أم لأنه رأى كمال الجمال في فساتينها القصيرة وساقيها الضخمتين ؟" (ص84)

اللصوق بكنفاني

وأيًا ما يكُنِ الأمر، فإنَّ الظروف التي تحيط بغادة الوردي، والمشكلات التي تتواتر من حين لآخر، تجعلها أكثر لصوقًا بعالم غسان كنفاني، ورسائله المطَّردة لغادة السمان. وقد يشعر القارئ الذي يبحث في الرواية عما يسلي، ويشوِّق، بأن إسراف الكاتبة في إقحام عالم غسان كنفاني والسمان في روايتها (إليكَ) قد تجاوز المعقولَ والمقبول، وبدت الرسائل المقتبَسَة، والمكتوبة من غير اقتباس، وما يتعلق بها من ذكر لليوم والشهر والسنة من باب الحشو والفُضول. إذ لم يعْتد القراءُ على ظهور مثل هذه المراسلات بين شخصيتين، أو أكثر، من غير شخصيات الرواية. وهذا الجانبُ شغل الكاتبة عن جوانب أخْرى لم تعْطها ما تستحقه من الاهتمام، والعناية. فقد ذكرت لنا، على سبيل المثال، شيئًا عن مشكلة حسن، أحد صبية مخيَّم الحسين في عمَّان، وأن البطلة غادة قامت برفقة عدد من الزميلات المدرِّسات بزيارة البيت، ووصفت لنا كم هو مُهين أنْ يعيش الناس في بيوتٍ وضيعة كذلك الذي تعيش فيه أسرة حسن. وقد أفلح الوفد الزائر في إعادة الصبيِّ للمدرسة، واكتفت المؤلفة بهذا، دون أن تطوّر هذه الشخصية ليكونَ لها شأنٌ ما في الحكاية.

وفي موقعٍ آخر تشير المؤلفة إشارةً موجَزة للوضع غير الطبيعي الذي يمر بفرح ،شقيقة غادة، وزوْجها الذي حرمها من الأمومة، ومن مواصلة التعلُّم، وهو وضعٌ يكاد يبلغ بهما مرحلة الانفصال بالطلاق، تقول غادة " أبي يغالب نفسه بفكرة أنكِ لم تطلبي الطلاق، فلماذا يخرب بيتك؟ وتعلق أيضا أنا لا أرى في هذا إلا البيتَ الخرابَ ". و:" لم أعد أرى في عينيك أيَّ شوق للحياة." ويُفْترض أن تسلط الكاتبة الضوء على مآلات هذا الوضع المتأزم؛ لأن الحكاية توشك أن تكون حكاية عائلة. فالجد(سلامة) الذي توفي، أوصى لابنه زاهر بالأرض- ولو أن الشرع لا يجيز ذلك؛ إذ لا وصيَّة لوارث- بشرط أنْ يستثمرها بما يعود على بقية أفراد الأسْرة- لا سيما البنات- بعوائد مجزية، ويأسف القارئ أسفًا شديدًا لأن هذه الملاحظة التي جرى التأكيد عليها في بداية الرواية تم تجاوُزها، ولم تعد الكاتبة لها إلا بإشارة سريعة من باب رفْع العَتَب.

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الكاتبة مي بنات تقتربُ في هذه الرواية اقترابًا أكبر من اللغة السردية العَفَوية، وتتجنَّب التقعُّر الذي غلَبَ على روايتها الأولى، وقصصها القصيرة، بيد أن المراوحة بين مستويين من مستويات اللغة، هما العامية والفصحى، لا سيما في الحوار، لم يخلُ- في الأحيان النادرة- من هفواتٍ يمكن تلافيها عند إعادة طباعة الرواية، ونشرها، في طبعة أخرى.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 8 آذار(مارس) 2019

ناصر شبانة ناقدًا

في العام 2009 أصدر الدكتور ناصر شبانة كتابا بعنوان الرؤى المكبلة، أي المقيدة، وهو عنوان يذكرنا بكتاب الدكتور شكري عياد (الرؤيا المقيدة) الذي يتناول فيه مشكلات عدة منها التفسير الحضاري للأدب. غير أن ناصرا- وهو شاعر قبل أن يكون ناقدًا- أراد في هذا الكتاب القول إن الشاعر، أو الشعراء الذين يرتهنون شعريا للمناسبات وللمواقف التي تساندها مواقع سياسية في هذه السلطة، أو تلك، إنما يحكمون على رؤاهم الشعرية بعدم التحرر، والانفلات من القيود، فهم في هذه الحال لا يرون الأشياء رؤية جيدة، لأن رؤاهم في الأساس مقيدة، مكبلة، لا طليقة، ولا حرة.

وآلى المؤلف في" الرؤى المكبلة" على نفسه إلا الترفع عما يسميه نصا تقليديا أو اتباعيا فهو نصير النص الحداثي. ولهذا غمط عبد المنعم الرفاعي(1917- 1985)- وهو شاعرٌ معروفٌ له ديوانٌ ضخمٌ بعنوان "المسافر" - غمطه حقه على الرغم من أن شعره حظي باهتمام عدد من الدارسين، فوصفَ شعره بالاعتماد على المناسبات، وبأن قيمته الأدبية، والفنية، تقوم أساسًا على موقعه السياسي الذي يدفع ببعض الدارسين لتقريظ شعره من هذا الباب، لا من باب النقد الموضوعي، النزيه، المتحرّر من الميل، البعيد عن الهوى.

وفي كتابه الجديد " رفيف الأقحوانة " يذكّرنا الناقد بقيس بن الملوح، وما أصابه من جنون عندما أضحت ليلى زوجةً حصانًا رَزانًا على ذمّة رجل آخر، فقال يخاطبه عن بُعد، معبرًا عن ذلك الشغف المسكون بالغَيْرة:

بربّكَ هل ضَمَمْتَ إليك ليلى قبيلَ الصبح أم قبّلْتَ فـاها

وهلْ رفَّتْ عليكَ قرونُ ليلى رفيفَ الأُقْــوانةِ في صِباها

فمن عجز البيت الثاني اقتبس الناقد هذا العنوان، لكنه – من جهة أخرى- يفصح عن انّ المؤلف لن يستخدم في كتابه النقدي الذي وَقَفَهُ على نقد الشعر دون النثر، ضاربًا الصفح عن مذهب أبي هلال العسكري في الصناعتين، فلديه صناعة واحدةٌ هي الشعر، لا غير، بل سيستخدم بدلا منها لغة الشعر. وهو يقول في مقدمته للكتاب: إنه يتابع الشعر في الأردن منذ خمسين عامًا، وأن في كتابه هذا تقسيما استخرجه من هذه المتابعة. ففي الشعر الأردني من التيارات أربعة لا تزيدُ، ولا تنقُص. الأول منها تيارٌ هو الذي يشبه شعره شعر صاحبنا عبد المنعم الرفاعي(1917- 1985). والثاني الذي يشبه شعره شعر عبد الرحيم عمر(1929- 1993) في ديوانه أغنيات للصمت 1962 فهو على عهدة المؤلف رائد هذا الشعر أردنيا، فيما يرى غيره عرارًا(1899- 1949) رائدا أقدم وأسبق من عبد الرحيم، ويرى آخرون فدوى طوقان(1917- 2003) رائدة سبقت للتفعيلة في ديوانيها وجدتها 1957 وأعطنا حبا 1961. والتيار الثالث يصفه بتيار قصيدة النثر، مع ما في هذه التسمية الشائعة من تناقض؛ إذ تعرَّفُ القصيدة بإضافتها للنثر، ومن طبيعة المضاف أن يكون شيئًا مما يختصّ به المضاف إليه، فقولنا "ساعة فرح "يعني أنها تختلف عن غيرها بالفرح وخلوها من الحزن والأسى أو الشجن، وعليه فإن

القول قصيدة نثر يعني أنها قصيدة تختلف عن غيرها بأنها نثر، وليستْ شعرًا . وهذا شيءٌ لا يهتم به الناقد الفاضل، ولا يزعجه. فهو يتجاوز ذلك لتيار رابع لم يجد له اسْمًا يميزه، فهو اتجاهٌ يقف شعراؤه على مسافة واحدة من التيارات الثلاثة المذكورة. فشعراءُ هذا النفر لا فرق لديهم إن كانت القصيدة نثرًا، أم موزونة مقفّاةً، أم من شعر التفعيلة الذي سمَّته نازك الملائكة(1923- 2007) حرًا، وخالفها في ذلك كثيرون.. وقد يجمع الشاعر منهم بين هذه التيارات في القصيدة الواحدة.

وأيا ما يكن الأمر، فإن ما استوقفني في مقدمة الدكتور ناصر تأكيده أن الساحة ملأى بالأدعياء الذين يزعمون أنهم شعراء، وأنهم يجدون ترحيبًا لدى محرّري الملاحق الثقافية، وأرضا خصبة، حرة، وميدانا طليقا لينشروا فيها ما يُسيء، لا للشعر وحده، ولكنهم يسيئون للغة العربية أيضا؛ لأصواتها وحروفها ونحوها وصرفها وأدبها وثقافتها، ومن المؤسف أن الكتاب الموسوم برفيف الأقحوانة لم يقلْ لنا إلا القليل عن هؤلاء المتطفلين من باب التأدب، والنبل، الذي يتصف به المؤلف. فيقتصر على تناول دواوين، أو تجارب لعدد من الشعراء، اختارهم اختيارًا عشوائيا. ففي الكتاب عدَدٌ من المقالات، والبحوث، التي لم يوضح لنا فيها على أي أساس أو معيار جرى اختيارها. فهو يجمع بين شاعر كبير، ومخضرم، كمحمد القيسي، مع آخرين لا يسوغ وضعهم معه في قرَن. لا من حيث المنزلة الأدبية، والشعرية، ولا من حيث الجيل، إذا سلمنا بمعيار المجايَلَة الذي لا نرى فيه المعيار الدقيق. فبعض الذين جمعه معهم ما زالوا على الرغم من الكثير الذي كتبوه، ونشروه، والجوائز التي حصدوها، يُعدّون في نظر البصير بالشعر مبتدئين، وناشئين.

وهو إلى ذلك يجمع بين شاعر كيوسف عبد العزيز، وبعض من لم يُسمع بهم أو بشعرهم. ولسنا نتفق مع الناقد الفاضل في أن"كله عند العرب صابون "، أو أن "البيض لكي ينفق في سوق البقالة علينا أن نضعه في سلة واحدة". فالديوان الذي شُغل به، وبنقده طويلا، واختار له موضوع انثيال اللغة الشعرية ذو عنوان يثير مشكلة لغوية. فالنص (هذا أنا المجنون قال) عنوان غير سليم، فالفعل (قال) يحتل ها هنا موقع الاسم، لا الفعل. فالمعتاد أن يقال هذا أنا المجنون فلان. جوابا عن سؤال افتراضي: من أنت؟ أو من الطارق؟ وإذا زعم أن الفعل (قال) أسند للمجنون في (هذا أنا المجنون) وجب أن يضيف لسداد الثغرة، واستقامة النظم: الاسم الموصول الذي، فيكون العنوان في هذه الحال: هذا أنا المجنون الذي قال. وقد مر الناقد الفاضل عن هذا العنوان، ومنعه تأدبه، وحياؤه، من الإشارة لهذا.

وثمة عنوان آخر، والمؤلف مهووس بالعناوين: موتى بلا سقوف. وهو عنوان يحاكي فيه الشاعر عنوان مسرحية لسارتر (موتى بلا قبور) فالسقوفُ من الأشياء التي يحتاج إليها الأحياء والموتى، أما ما يحتاج إليه الموتى فهو القبور. وكان على المؤلف الفاضل أن يتساءل، كونه معنيا بالعناوين، لماذا استبدل الشاعر السقوف بالقبور؟

واللافت أن المؤلف يبدي في كتابه هذا عنايته القصوى بالعتبات.

ففي ص 31 يتوقف طويلا إزاء العنوان: هذا أنا المجنون. وفي ص 36 يذكر لنا عتبة أخرى من كتاب المراثي.ثم يقفوها بذكر ثلاث عتبات أخرى ص38 ويذكر ص 65 أن مفاتيح القراءة لأحد الدواوين تتلخص في

سؤال العتبات. وفي ص 92 نكتشف أن للعنوان – وهو لدى بعضهم عتبة- عند المؤلف إيقاع. وفي ص 104 يتحدث عن إقفال العتبة مؤكدا أن للعتبة المقفلة رأيا في النص، وبعد ذلك مباشرة يتحدث طويلا عن العتبات فمنها: العنوان، ثم العتبة الاستهلالية، ثم قفل التعاريف، ثم قفل اللغة المشفرة، وقفل الثنائيات. وهذا كله عتباتٌ في عتبات. مع أن الأعراف السائدة في حياتنا اليومية، وفي ثقافتنا هي أنّ العتبة الجزء غير المهم في المنزل، والجميع يدوسون العتبة بلا رحمة. ويقال في الأمثال: (لنا العتبة ولكم صدر البيت) للدلالة على الترحيب الدافئ بالأضياف. وينظر للمنتظرين على الاعتاب بصفتهم أذلاءَ، مهانين، غير مُرَحَّبٍ بهم:

قومٌ إذا حضر الملوكَ وفودُهمْ نُتِفَتْ شواربُهم عل الأعتابِ

وفي روايةٍ على الأبوابِ. بمعنى أنهم يُتركون للانتظار طويلا، ولا يرحب بهم كغيرهم من الكرام والسادة. ورب سائل يسأل: لمَ تستهين، أو تستخف بمن يعتنى بالعتبات فتعد كثرة حديثه عنها من باب الفضول، والتزيُّد غير المقبول؟

جوابا عن هذا التساؤل المهم، نقول: إن في كل نص شعري، أو نثري، قضيَّةً ما هي التي تحفز المبدع للتعبير، والدارس ينبغي له أن يهتم بها، ويعطيها الأولوية على غيرها، ثم لا بد من الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة التي تعبر عن هذه القضية سواء أكانت هذه القضية تعجبُنا، وتروق لنا، أم لا. وشيءٌ آخر هو: علينا ألا نسلم بصحة الرأي الذي يقول إن العنوان ينمُّ على فحوى القصيدة، أو القصة، أو الرواية. والأدلة على هذا أكثر من أن تحصر أو تحصى. فالشعر العربي قديما لم تكن فيه عنوانات ولا عتبات. فلو كان العنوان شرطا لازما لفَهْم النص لوجب أن يُقال: إن الشعر العربي القديم كله، لا جُله، غيرمفهوم، لأنه بلا عنوانات، وبلا عتبات. علاوة على هذا فإن بعض القصص والروايات والقصائد قد يكون عنوانها اسْما لا يفضي للقارئ بما يضيءُ آفاق النص. مثلا رواية زينب، أو أنا كارنينا، أو مدام بوفاري، فهي عنوانات لا توحي بمضمون لرواية، أو القصة. وفي الكتاب أشار المؤلف لقصيدة عنوانها المتنبي. وهذا عنوان يصلح ان يكون عنوانا لكتاب علمي، تاريخي، أو سيرة، لا لقصيدة. زيادة على هذا يعمد بعض المؤلفين قصدًا لاختيار عناوين غامضة كالأحاجي، مما يضع القارئ، والدارس الباحث، في دائرة الحيرة. فالشاعر مؤلف هذا الكتاب نشر ديوانا بعنوان " شُقوق التراب" وهو عنوان يشبه اللغز، ولا يتضح مرماه إلا إذا قرئ الديوان. فكيف ندّعى للعنوان، وللعتبات، فضل التيسير، والانتقال السلس من الباب إلى فضاءِ البَهْو.

وقد استنفدت العتباتُ من جهد المؤلف الكثير للأسف، وهي قد لا تستحق مثل هذا العناء، ولا هذا الذي قيل مِرارًا وتِكرارًا. فالزمخشري (538هـ) وهو أحد نحاة العربية، وصاحب كتاب المفصل في النحو، الذي شرحه ابن يعيش في 10 أجزاء، صنف كتابا في اللغة سماه " أساس البلاغة ". ومن يقرأ العنوان يظنه كتابا في المعاني والبيان والبديع. بيد أنه معجم لألفاظ اللغة، وليست له علاقة بهاتيك العلوم التي هي علوم البلاغة لدى السكاكي(626هـ)، والخطيب القزويني(739هـ) صاحب " الإيضاح ". ولكنه اختارَ هذا العنوان من باب أنّ من أراد أن يكون فصيحا بليغا عليه أولا أن يعرف ألفاظ العربية، وما يدل كل لفظ منها على المعنى إن كان على وجه الحقيقة أم المجاز. وكانَ الفرنسي جيرار جانيت Gennette قد صنَّف كتابا موسوما بعنوان العتبات

– لاتراس La trace - ترجمه للعربية الصديق الجزائري عبد الحق بلعابد. وقد اطلعتُ على هذا الكتاب منذ زمن، فوجدته كتابا رديئا لكثرة اهتمامه بالقشور على حِسابِ اللّباب. وترجمته للعربية كترجمة كتاب باشلار(1884- 1962) "جماليات المكان" فالترجمتان أفسدتا عقول الكثير من كتابنا، ونقّادنا، وطلابنا، فقد وجدنا بيننا من يتخصص تخصصا دقيقا في دراسة العناوين، وآخرين في دراسة العَتَبات، وقوما آخرين في دراسة المكان، بل عرفنا من كتاب الرواية من يظن أن روايته لكيْ تحظى بالقبول، وتفوز بإحدى الجوائز، عليه أن يطيل في وصف الأمكنة، ويقحمها في مروياته بمناسبة أو بلا مناسبة، كي يأتي ناقدٌ ساذج فيطيل في الثناء على الرواية لوفرة ما فيها من الأوصاف المفتعلة غير الضرورية التي يضفيها على المكان ظانا أنه أحد الفطاحل(ولا مؤاخذة). ووجدنا فيما بيننا من يعدون الأطاريح الجامعية، التي يفترض فيها أن تكون مشروعًا معرفيًا لا ضربا من مَضْغ الكلام و(طق الحنك) عن المكان، أو عن العتبات، مما يحوجنا للتذكير بما عناه المتنبي في عجز البيت:

أغاية الدين أنْ تحْفوا شواربَكُمْ يا أمةً ضحِكَت من جهْلِها الأمَمُ

ومن باب التأدّب الجمّ، وهو فضيلة يحسد عليها المؤلف، يعتذر اعتذارًا شديدًا لأن بعض الشعراء، أو من يعدون في الشعراء، على رأي القائل (وفؤادي من الملوك وإنْ كان لساني يُعدُّ في الشعراء) لم يقف إزاء دواوينهم، ولم يحتف بتجاربهم، في هذا الكتاب، معترفا باحتمال أن يكون ذلك تقصيرا منه، واعدا بالكتابة عنهم في كتابه القادم. ومع هذا الاعتذار اللطيف، والاعتراف الظريف، أظن ظنا غير آثم أن المؤلف لن ينجو من انتقادهم القاسي، وغضبهم العارم، على وَفْق مضمون الآية 58 من سورة التوبة (ومنهم من يلمِزُكَ بالصدقات، فإذا أعطوا منها رَضوْا، وإذا لم يُعْطوْا إذا هم يَسْخطون) ولله در المؤلف ما أكثر أدبه في هذا الكتاب، وكرمه على الشعراء الأصحاب منهم والأحباب، ذلك الكرم الذي يتجلى في تشجيعه المفرط، فها هو يقول عن بعضهم: إنه يقف في الصف الأول من الشعراء المعاصرين،وتجربته الشعرية لا مثيل لها(ص20) ويقول عن آخر نجح ففي تأثيث أركان القصيدة بجماليات البيان(ص75) ويقول عن ثالث في شعره فلسفة تجلو شخصية الشاعر طفلا ثم يثقل كاهل القارئ بالفوضى النفسية والإرباك اللاشعوري (ص66). وفي موضع آخر يعجب من قدرة الشاعر وتفوقه، فهو في موقع عاشقٌ وفي موقع آخر مقاوم(ص62) وهذا تنقلٌ ينم عنده على براعةٍ، وتفوق، مع أن العشق لا يمنع من أن يكون العاشق مقاومًا أو مقاتلا.

صفوة القول أن الكتاب " رفيف الأقحوانة" كتابٌ يفصح عن خطوة جديدة يخطوها الصديق الشاعر ناصر شبانة على طريق النقد الأدبي الجاد، والمتابع، لما ينشرُ، ويذاع من شعر، بصرف النظر عن الاتجاه الذي يمثله، سواء أكان من شعر الشطرين، أم مما يسمى قصيدة النثر، أم الشعر الذي يُعرف بالشعر الحرّ، فالغاية من هذا النقد هي التفريق بين الغثّ والسمين، وتمييز الركيك منه عن القوي المتين.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة 16 أيار(مايو) 2025 .

نجوى قعوار فرح
من رائدات القصة القصيرة

نجوى قعوار فرح (1923- 2015) من كاتبات الرعيل الأول في القصة العربية القصيرة في فلسطين، شأنها في ذلك شأن خليل بيدس وعارف العزوني ونجاتي صدقي وأمين فارس ملحس ومحمود سيف الدين الإيراني. وقد اختُلف في سنة ولادتها، فمن قائل إنها ولدت في الناصرة عام 1920 إلى من يؤكد أنها ولدت سنة 1923، وبذلك تكون من الجيل الذي عُرف منه جبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي وإحسان عباس وهاشم ياغي وناصر الدين الأسد.. وغيرهم من أدباء العربية النحارير.

بدأت نشاطها الإبداعي وهي طالبة على مقاعد الدرس في معهد دار المعلمات في القدس. ويذكر الراحل عيسى الناعوي في مقدمته لمجموعتها القصصية الأولى «عابرو السبيل» (1954) أنه التقاها في ندوة لها في القدس سنة 1946، وفي تلك الندوة ألقت محاضرة حول موضوع «جهاد الإنسانية» تركت في نفسه انطباعات جيدة، ونشأت بينهما علاقة أدبية استمرت طويلاً على الرغم من أن النكبة فرقت بينهما، وقد ساعدها في نشر محاضرتها تلك في مجلة «الأديب» اللبنانية، وظهرت فعلاً في عدد تشرين الثاني من العام نفسه (1946)

وبعيد ذلك شقت كتابات نجوى قعوار القصصية طرقها إلى النشر في الصحف، والمجلات، فكانت من كتّاب «الأديب» و«صوت المرأة» و«المنتدى» و«القافلة» و«الغد» المقدسية. وكانت نجوى قد اقترنت بالقسّ توفيق فرح، الذي تنقل بها من الناصرة إلى عمان، فإلى بيروت، وأنشأت مجلة «الرائد» سنة 1957 التي لم يكتب لها الاستمرار، وكذلك مجلة «الأرض سفينتنا» التي احتجبت هي الأخرى بعد عددين لا غير.

كتبت نجوى قعوار إلى جانب القصص القصيرة المقالات، والخواطر، والمسرحيات، ونشرت لها مسرحية بعنوان «سرُّ شهرزاد» (1958)، وأخرى عن السيد المسيح بعنوان «ملك المجد» (1961)، وكتبت قصصاً للناشئة بعنوان «قصص وتراجم» في ثلاثة أجزاء؛ ولها أيضاً ديون من الشعر النثري، على أن ما يغلب على نتاجها هو القصة القصيرة، وإلى هذا الفن يُعزى حضورها الأدبي.

فقد صدرت لها مجموعاتٌ ستّ، أولاها «عابرو السبيل» (بيروت: 1954) مع مقدمة لعيسى الناعوري، و«دروب ومصابيح» (بيروت، 1955)، و«لمن الربيع» (1961)، و«اللقاء» (بيروت: 1978) و"عهدٌ في القدس "، و«رحلة الحزن والعطاء.(1981) «

واللافت للنظر أن من يقرأ قصصها المبكرة، والمقدمة التي كتبها عيسى الناعوري، يلاحظ بعين الرضا، والإعجاب، ذلك التقريظ الذي حظيت به قصصها من كاتب مخضرم له تجاربه في كتابة القصة، والرواية، والنقد

الأدبي، فضلاً عن أنه شاعر له عدد من الدواوين. فهو لا يتردد في في وصف الكاتبة بالبراعة التي تشمل اختيار الحادثة، وإيجاد المناسبة، والحوار في جميع القصص. ولا تقل براعةً في الوصف، يقول: «وصف الأجواء القصصية، ووصف الطبيعة، ووصف الأحاسيس، وفي هذا الأخير تتجلى مقدرة المؤلفة على التحليل النفسي الدقيق لمشاعر الحبّ، والحزن، والطفولة، والحنق، والاستسلام، والتمرد» (ص8، من المقدمة).

ومع هذا الإعجاب بقصص نجوى قعوار لم يفتْ الأديب الناعوري أن يشير إلى نقيصة لا تثير لديه سوى التحفُّظ، فإلى جانب «الحسنات الكثيرة التي يلمسها القارئ في هذه القصص جميعاً يلاحظ أن في بعضها اضطراباً بين العامية والفصحى، يتكرر كثيراً، وبشكل بارز كما في العبارة الآتية: (ألا يكفي أنك أنقذتني؟ وبْتِخْسَرْ منْ جيبَكْ كمان؟) (ص11، من المقدمة).

وما يعده الناعوري اضطراباً في الحوار ليس بشيء، فلغة القصة - إنْ كانت طويلة أم قصيرة- هي اللغة المشتركة، أو تلك التي يقال لها بالإنجليزية (common speech) ولا شك في أن الكاتبة اندفعت اندفاعاً لاجتياز الخطوط الحمر التي تفصل بين لغة الكتابة ولغة الكلام العادي، تغليباً وتوفيراً لعنصر المحاكاة، أي محاكاة الواقع من خلال حوار الشخوص، وهو شيء توجِبُه الأعراف السردية في أيامنا هذه، ويُتناول تحت مسمى «المبدأ الحواري» لطيّب الذكر ميخائيل باختين.

على أنّ القصص بصفة عامة، وإن حظيت بهذه التزكية من الناعوري، تكاد لا تختلف، ولا تتباين، عن قصص الرواد. فالقصة القصيرة ليست قصيرة لأن عدد صفحاتها قليلٌ غير كثير، ولا لأن عدد كلماتها يقل عن الآلاف أو يتجاوز الآلاف.. وإنما هي قصيرة لأنها تسلط الضوء على لحظة من حياة الشخصية الرئيسة فيها منفصلة عما سبقها مستقلة عما يليها خلافاً للرواية. وقد ظن رواد القصة القصيرة، ومنهم نجوى قعوار، أنها رواية يجري تلخيصها تلخيصاً شديداً، أو تكثيفها في صفحات قليلة جداً. ولم يكونوا في ذلك على طريق مستقيمة.

أدركته حرفة الأدب

ففي قصة «أي السبيلين»، وهي الأولى في «عابرو السبيل»، نجد شاباً أنهى تعليمه الجامعي، ووجد وظيفة حكومية، وقد حاول والداه دفعه دفعاً للتقرب من أحد المسؤولين، ولو بالتودد لكريمته، كي يكون وسيطاً يدفع به لترقية تسمو به على مرتبة ابن الجيران، غير أن الشاب ترفَّع عن ذلك، ثم قدم استقالته من تلك الوظيفة لهذا السبب. وعندما شغرت وظيفة معلم تقدم لها، ولكنه اصطدم بمدير تقليدي، متحجّر الفكر، يريد له أن يتبع أساليبه البالية في التدريس، فما كان منه إلا أن ضاق ذرعاً بوظيفته الجديدة، كما ضاق بالأولى. وقدم استقالته من التعليم غير آبه باعتراض والديه، ولا بتعليقاتهما الساخرة.

واللافت أن الشاب بعد أن استقال من التعليم قرر أن يمتهن حرفة الأدب، فألف كتاباً عن العصر العباسي صور فيه بغداد أيام الرشيد، وما فيها من القصور والجواري الحسان، وما قيل فيها من خمريات أبي نواس، إلى الغزل بالغلمان.. ونشر الكتاب على نفقته كأي أديب مبتدئ، وحظي الكتاب بتنويه من الصحف، وقال فيه أحد النقاد إنه عرض جميل شيق، وفيه قراءة جديدة مبتكرة للتراث الأدبي. غير أن شهوراً بعد ذلك

مرت دون أن يباع من الكتاب غير القليل، الذي لا يعود عليه بجزء مما أنفقه على طباعته فضلاً عن تأليفه. وفي ذروة اليأس، والشعور العميق بالإحباط، يقرر الرحيل، ولكن إلى أين؟ لا هو يعرف، ولا غيره يعرف.

تؤكد هذه النهاية للقصة أن نجوى قعوار تكتب ما تكتبُ تحت وطأة الشعور بفظاعة الواقع ممثلاً بمعاناة الشخصيات المهمَّشة، التي شغفت بها شغفاً كبيراً مثلما ينوه الناعوري في مقدمته. بيد أن تعاقب الأحداث فيها جعلها أقرب إلى رواية مختصرة منها إلى قصة قصيرة.

بائع الصحف

وخلافاً لهذا نجدها في قصة أخرى (بائع الصحف) تلتزم إلى حدٍّ ما بالتركيز على مصير بائع الصحف هذا. مما يربط ربطاً محكماً بين مجريات القصة والخاتمة التي تتضمن الخلاصة أو المغزى إذا صح التعبير. فبائع الصحف فقد زبائنه الدائمين بمكيدة من منافسه، فما كان منه إلا أن اعتدى على ذلك المنافس. وهذا الجُرْم أفضى به إلى التحقيق، ولأسئلة تطرح عليه لها أول وليس لها آخر. ثم يزج به في سجن الأحداث، وهو أشبه بمدرسة يلقن فيها من الدروس ما يساعده على تقويم سلوكه، بيد أنه غافل الحراس وهرب منه ليلا مُقلداً بذلك أحد نجوم السينما الذين طالما أعجب بهم. وقد قرر من تلك الليلة أن يصبح نشالاً، بل رئيس عصابة من النشالين، متوقعاً أن يضحك طويلاً على الشرطة الحائرة في البحث عن الفاعلين.

ومن الطريف أنّ الكاتبة تسلط الأضواء على الأسباب والنتائج في القصة مما يضفي عليها طابع الحبكة المتماسكة. فالمجتمع مسؤول عن الذي جرى لهذا الفتى إذ لم يجد من منافسه سوى الكيد والخصومة، ولم يجد من محيطه في الحي من يمد له يد العون، لا سيما أن أمه مريضة، وهو لا يستطيع أن يأتيها بالدواء، ولم يجد كفيلاً يتيح له التحرر من فترة السجن، ولم يجد من يفهمه، فالاعتداء على منافسه جريمةٌ، في حين أن استيلاء منافسه على زبائنه لا يعد جريمة.

وليست الثقافة السائدة بمعزل عن هذا، فقد نشأ بائع الصحف على مشاهدة الأفلام المصرية، وأفلام رعاة البقر الأجنبية، التي تمجد المجرمين، واللصوص، والقتلة، فعاش على أمل أنْ يكون واحداً من هؤلاء طالما أن المشاهدين في دور العرض لا يفتأون يصفّقون لهم.

أما قصة «العودة»، فتبدو للقارئ كأيّ قصة حبّ بين قرويَّيْن، هما: أحمد، وفاطمة. بيد أن الأوضاع الاجتماعية، والمصالح المادية، تتدخل في الوقت المناسب، فلا تتيح لهذا الحب أن يبلغَ النهاية السعيدة التي ينشدها المحبان. فقد تقدم شيخ خرف، وغني، لوالد فاطمة طالباً الزواج منها، فوافق الأب طمعاً في الصداق الذي يتيح له شراء قطعة الأرض المجاورة لأرضه هو. وهكذا كتب على أحمد أن يهجر قريته في ما يشبه الاحتجاج العاطفي، والنفسي، فلم يعد بمقدوره أن يقيم في قرية خيّمت حكاية عشقه بتلك المأساة. وما هي إلا أن جاوز الأربعين بقليل حتى شده الشوق للقرية، ومن المفاجآت التي عمدت إليها الكاتبة في هذا الموقف تلك الفتاة المراهقة التي لفتت نظره بضحكتها الرنانة، وصوتها الناعم الأغنّ، الذي يذكره بصوت فاطمة، فقرر من فوره أن يخطبها، وهو لا يعلم من هي. ولكنْ لم يطل به الوقت حتى اكتشف أنها ابنة فاطمة من ذلك الخَرَفِ

الغنيّ. فقد أخبره صديقه جابر بما لا يعرفه من تفاصيل عنها وعن الشيخ الخرف، وعن الأم التي أصبحت بلا زوج بعد أن فارق الشيخ الحياة.

وفي الأثناء تبرز شخصية أخرى جديدة في القصة (أم سعيد) لتحدث بدورها تحولاً جديداً. فأم سعيد تخبره بأن فاطمة تنتظره، وأنه حريٌّ أن يتقدم لها لا لابنتها، لكنه يفضل الزواج من الفتاة الصغيرة. فتصفه أم سعيد بالشخص سيئ النية الذي لا يسمع النُصْح. بيد أن أحمد لم يستطع النوم تلك الليلة. فقد ظل يتقلب في فراشه حائراً بين نصيحة أم سعيد، وما وعده به صديقه جابر. ولكن ما إن يعود به دولاب الزمن للوراء مُتذكِّراً حواراً جرى مع فاطمة، ودون أن تصرح الكاتبة بما اعتزمه «أحمد»، توحي لنا، بأسلوب غير مباشر، باستجابته للكثير مما يدعوه للعودة.

قصة بمسارين

قد تكون هذه القصة رمزية تمضي حبكتها في مسارين، أحدهما مباشر، والآخر يتوصل إليه بالتأويل، فعودة أحمد إلى قريته قد تكون تعبيراً عن عودة اللاجئ إلى فلسطين، أو تشبثه بتلك العودة. وأما فاطمة التي تزوجها رجل غني خرف فترمز لفلسطين التي احتلتها عصابات صهيون اعتماداً على حق تاريخي مزعوم وخرافي. وأما بيع والدها لها للشيخ الخرف فرمز لبعض الإقطاعيين الذين باعوا أراضيهم طمعاً في المال ليرحلوا به إلى بيروت حيث المؤسسات المالية والمصرفية التي يمتلكونها ويديرونها هناك. ولكن أحمد القروي البسيط ما فتئ يحنّ لقريته، وإلى فاطمته، حتى وإن وجدها في صورة ابنتها التي تتمتع بمثل ما تتمتع به من ضحكة رنّانة، وصوتٍ ناعِمٍ أغنّ.

على أنَّ نجوى قعوار جعلتْ من هذه القصة قصتين، إحداهما تبدأ وتنتهي في القرية بزواج فاطمة من ذلك الكهل الغني. والثانية تبدأ بعودة أحمد المفاجئة للقرية بعد أن تجاوز الأربعين.. مع ظهور شخصيات جديدة تؤدي أدواراً في سيرورة الحدث، أما ما جرى بين ذلك وذلك فقد تركته الكاتبة غفلاً، إلا ما كان من إشارة جابر، وأم سعيد لوفاة الشيخ الطاعن. ومثل هذ البناء للقصة القصيرة لا ينسجم مع شروط القصة الجيدة، وإن كان يقرّبها من الرواية، على أننا في نهاية الأمر نجده بناءً سائداً مقبولاً في الجمّ الكثير من قصص الرواد أمثال خليل بيدس، ومحمد تيمور، ومحمود تيمور، ويحيى حقي، ومحمود طاهر لاشين، وأمين فارس ملحس، وعيسى الناعوري، وغيرهم ممن كتبوا القصة القصيرة في النصف الأول من القرن الماضي، فما ينطبق على قصص ذلك الرعيل من المبدعين ينطبق على قصص نجوى قعوار التي هي الرائدة الأولى من كاتبات الجنس الثاني فيما نظنّ، ونحْسَبُ.[1]

1.الرأي الأردنية، ع 4 أيلول – سبتمبر 2015

نضال برقان شاعرا

بعد دواوينه " مصاطب الذاكرة " 1999 و" مصيدة الحواس " 2003 و " مطرٌ على قلبي " 2005 و" مجاز خفيف [1] " 2010 و" ذئب المضارع " 2015 تصدر للشاعر الإعلامي نضال برقان مجموعة شعرية جديدة بعنوان " تحت سماء واحدة "(الآن، 2022) وتنفرد هذه المجموعة عن مجموعاته الشعرية الأخرى باختياره الإقلاع عن قصيدة الوزن التي تعتمد التفعيلة العروضية الواحدة، أي ما يعرف بالشعر الحر على رأي نازك الملائكة، إلى التحرر من الأوزان تحررًا كليا فيما أصبح معروفا ومتداولا شائعا تحت مسمى " قصيدة النثر " مع تحفّظنا الشديد على هذا الاصطلاح؛ كونه اصطلاحا يجرد الشعر من هويته، وينسبه لهوية أخرى، هي النثر. إذ المضاف في العربية مخصوصٌ- حكمًا - بالمضاف إليه، فالمعنى المستخلص من هذا التعبير أن القصيدة ليست شعرا بل نثرا. وهذا ما لا يهدف إليه الشاعر حين يكتب شعرًا خاليا من الأوزان، ولا يريده واضعو هذا الاصطلاح.

وكنت في دراسة لي قديمة نشرت عن أشعار أمجد ناصر تحت عنوان أمجد ناصر من سلطة النظم إلى سلطة النص [2] قد لاحظت أن الشعراء الذين انطلقوا في بداياتهم مما هو تقليدي، اي من الشعر القائم على الوزن، والقافية، سواءٌ منه القائم على البحر العروضي، أو على التفعيلة الواحدة، عندما هجروهما لما اصطلح عليه في اللغات الأخرى باسم الشعر بالنثر Poetry in Prose جاءوا بما يروق، ويُستحسن من الشعر، والنظم، وهذا ينسحبُ على محاولات سركون بولص، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وأنسي الحاج، ومحمد القيسي، وأمجد ناصر، وآخرين.. خلافا لأولئك الذين هجموا على النثر هجومًا، وجعلوا منه شعرًا من غير عدَّة، أو ذخيرةٍ، سوى التعسّف.

تأصيل التجربة

ومن حسن الحظ أنَّ نضالا سبق له أن خاض في مستنقع الشعر خوض الخبير في الغوص على المعاني، المجيد لبنائه في نسَق العروض والمباني، لذا جاءت أشعاره في هذا الديوان " تحت سماء واحدة " وقد تأسست وتوطدت على قاعدة من البحث عن بدائل، أو نظائر مكافئة لذلك الذي خسرته القصيدة بالتخلي عن الوزن، وتغييب القوافي، فالشاعر لا يستخفّ بالموسيقى كغيره من أشباه الشعراء الذين يظنونها حلية في الشعر تضاف إلى القصيدة بعد أن تكون قد تخلّقت تخلّقا جنينيا، فيتخيّر الشاعر الوزن ليجعل من ذلك الكيان الجنيني كيانا مكتملا على رأي ابن طباطبا العلوي(322هـ) في كتابه عيار الشعر. لذا يجد القارئ المنصف في " تحْت سماء واحدة " بدائل يقترحها نضال برقان لتقوم مقام الوزن؛ لا بأسبابه، وأوتاده، وفواصله، وتفعيلاته، وبحوره، الكاملة منها والمجزوءة، والتامة منها والمشطورة، بل بأنغام تتسق هنا، وتنسجم هناك، وتتنافر أحيانا، وتتقارب في أحايين. مما يجعل النص يجتذب القارئ ببناه الصوتية،

علاوة على ما فيه من التصوير الرائق، والدلالات التي تشعل في هشيم اللغة مزيدًا من الحرائق. ففي إحدى قصائده تستوقفنا نهاية النص بما فيها من تنقلات رشيقة تفصح عما لا يخفى من إيقاع عذب، وتنغيم خصب:

في رئتي الكون
ذلك الذي
يتنفس الصعداء
كلما اطمأن
أنّا لم نزلْ
على قيد الأملْ (ص9)

أفاد الشاعر- ها هنا - من الاتساق اللافت بين كلمات؛ نزل وأمل، وذلك والذي، ومن تماثل التراكيب وما فيها من تقارب (اطمأن، أننا) وفي أخرى نجده يوظف جناس الاستهلال لتأليف تيار موسيقي تتناوب فيه الأصوات تناوبًا يؤكد ما فيها من تجانس صوتي، وائتلاف تنغيمي، يقول في قصيدة تركة الشاعر (ص55):

أترك البئر ظمأى
أترك البيت دون باب
ولا أقطع شجرة
أترك الحقل دون تراب
ولا أجوّعُ طائرا
أترك صور أجدادي
معلقة على جدار التذكّر
وأذهب لأحرس وردة
نبتت في شرْخ جدار النسيان

نسق صوتي

وتجاوزًا لما في الأبيات من مجاز، ومن نهج استعاري، ومن مفارقات، في البئر الظمأى، وجدار التذكر، وجدران النسيان، فهذا كله من الخيارات الأسلوبية التي تتكدس في شعره المبكر، لا سيما في ديوانه مجاز خفيف، ولكننا نشير لتكراره كلمة (أترك) في رأس كل بيت تقريبا تكرارا مطّردا، وهذا الاطراد يسلك الأبيات في نسق صوتي فيه من التجانس النغمي أكثر مما فيه من الاختلاف والتبايُن. على أنه بتكريره كلمة الجدار، والجدران، والتذكر، والتناقض بينها وبين النسيان، يضيف أيضا إلى إيقاع القصيدة مظهرا لافتا؛ إذ المعروف أن الإيقاع الداخلي يستمد قوامه، في كثير من الأحيان، من التكرار، والترابط الصوتي، الذي يجمع بين المتشابهات، والمتقابلات، في قرَنٍ. ولم تأت هذه الظاهرة في القصيدة من باب الشذوذ العفوي، أو

الانفراد الذي يُخلّ بوحدة النسق، ففي قصيدة أخرى نجد لها حضورا لافتا للأنظار، كاشفًا عما في شعرية النثر من الخفايا، والأسرار:

أدرِّبُ السمك على النعاس
النمل على الترهّل والكسل
النحل على التمرُّد والعصيان
أدرّب روحي على الذكرى
وأدرّب الذكرى على النسيان (ص52)

تستوقف القارئ بلا ريب - ها هنا - كلمتا النمْل، والنحْل، لأنهما من حيث المستوى الصوتي من نغمة واحدة، متكررة، نظرا لتعاقب التضعيف في النون والتسكين فيما بعدها. كذلك كلمتا الترهّل، والتمرّد نظرا لتكرار التاء والتضعيف في عيني المصدر التفعيلي، مع تكرار الراء المكرّرة. فالمقاطع المنبورة في الكلمات الأربع تقع على مسافات تجعلها من مستوى تنغيمي متجانس. وإلى جانبها نجد كلمتي العصيان، والنسيان. وهما من النغم ذاته، تضاف إليهما نبرة المقطع الأخير الأغنّ. أما تكرار كلمة الذكرى مرتين في موقعين غير متباعدين، فيشبه نغمة متكررة في السلم الموسيقي. وقد أشاعت هذه التناغيم بصفة عامة، وفي الأبيات، على نحو خاص، زخرفة إيقاعية، وزركشة موسيقية تشبه التطريزالإيقاعي الذي لا يخفى على دارس ناقد، ولا ينكر تأثيره في النصّ إلا معاند جاحد، أو كارهٌ حاقد.

ترداد نغمي

ولا تخلو أشعارُ برقان في " تحت سماء واحدة " من تردّد نغمي يضفي على القصيدة في بعض الأحيان طابع التموّج، والاندفاع، في درجاتٍ من التتابع اللاهث، وهذا واضح في قصيدته : " في أي أجسادكِ تنامين الليلة " يقول الشاعر:

تُرى
في أي أجسادك تنامين الليلة
في الجسد الغيمة
أم في الجسد البحيرة
أم في الجسد التلال والمرتفعات
أم في الجسد السيول والوديان
أم في الجسد الغابة
أم في الجسد الصحراء (ص37)

فهو بإعادته كلمة الجسد مرارًا، وتكرارا، مسبوقة بالأداة أمْ، بما تفيدهُ من استمرار التوقع بالانتقال لخيار آخر من خيارات المتكلم، مع الارتباط بأداة التعريف التي تحيل المتأخر إلى المتقدم، في حركة

ديناميكية، موّارة، تشير لتدفق الخيارات، ينشئ إيقاعا لافتا بما فيه من تسارع، وتوتّر، يلهبان ذائقة المتلقي، ويستحوذان على دهشة القارئ.

وفي الحديث عن الحرب ينزلق النثر عن طريق الأدوات ليصبح نظمًا غير بعيد عن الوزن، ولا عن التقفية، مما يؤكد أن الحسَّ بالنغم لدى الشاعر أولى من الحس بغيره، وأقوى. ها هو يقول في قصيدة " أستنشق أنفاسك وأحلق ":

الحرب تمر على مهلها
وأنتظرُ
الموت يمرّ كبرق مالحْ
في القلب وأنتظرُ(ص13)

تكرار تراكمي

ففي البيت الأول تتكرّر تفعيلات فعْلنْ، فعِلُنْ، فعِلُنْ، فاعلن. وهي أم تفعيلات المتدارك أو الخبب. ويتسق هذا أيضا بلا أي خلل أو اضطراب في البيت الثاني: الموت يمر كبرق مالح. وقد فصلنا شبه الجملة عن كلمة مالح، فنشأ بيت آخر من الوزن نفسه. وهذا يعني فيما يعنيه أن وفرة النغم غير العروضي قاد لوجود هذا النسق العروضي التام، من غير علل، ولا اضطراب. علاوة على هذا يكتسب النص من الفعل المتكرر بين حين وآخر (وأنتظرُ) سمة إيقاعية لافتة بإشباعه الحركة الخلفية القصيرة، فهو كاللازمة التي تُذكّر المتلقي بوحدة النغم، إلى جانب ترابط النسق الصوتي، وانسجام التقفية على الرغم من أن القصيدة ليست من النظم المُقفى. وهذا يتكرّر في قصيدة أخرى بعنوان " لماذا لم نرقص سوية إلى الآن؟" ففيها يتأنق النثر، ويتوازن توازنا يرقى فيه لمرتبة الوزن العروضي الواضح، يقول:

ويدوران
يموجان تارةً
يحلقان أخرى
يتباعدان تارة
يتعاشقان
أخرى
لا يهدأان.(ص25)

ويُكْسِبُ التكرار التراكمي هذه القصيدة ما يضفي على هذا النسق الوضوح الذي لا ينكره سَمْع المتلقي أو القارئ:

يقفان مرة
ويركضان أخرى
يتهامسان مرةً

ويتصايحان أخرى
يدوران

وفي قصيدة " رصاصة ذهبية من السماء " يشفُّ النثر ويَصْفو إلى أن يغدو نظمًا رقيق الحاشية، عذب الوقع، رهيف الجرْس، في سلسلة من الأداءات المتناغمة التي تعتمد توظيف الصفات الموسيقية للحروف:

تأنّيْ قليلا
فما زرت أهوي وأهوي
وذئبكِ ما زال في جسدي
منذ عمْر الهوى والحنين
وما زال يعوي
تأنّيْ قليلا
لأبقى على أهْبة الموت حينا
ولا تكسري خاطرًا للسماء
وقد أطلقتْ - وهي تلهو
رصاصتها الذهبية نحوي(ص74)

فالألفاظ أهوي، وأهوي، ويعوي، ونحوي، تضفي لونا من التناسق الصوتي، كذلك قليلا، قليلا، وحينا . وشيءٌ آخر هو تكرار صوت الهاء الحنجري المزماري بما فيه من خفّةٍ: أهوي، والهوى، وأهبة، ووهي، وتلهو، وذهبية، وهذه التكراراتُ تحيل الأبيات لنسيج أيقاعي بديع يرفده وزن المتقارب الذي يختلف عن غيره من البحور بإيقاع سريع نتيجة تقارب الأوتاد فيه، وخلو تفعيلاته من توالي الأسباب. وعلى هذا النحو يجد القارئ في القصيدة نثرا كأنه نظم ونظما كأنه نثر، على رأي أبي حيان التوحيدي. ومن أدواته في هذا السياق تكرار الاستفهام، وهو تكرار يتطلب نغمة هابطة سلسة تمثل رقعة موسيقية في جزء من القصيدة تجاورُ رقاعا أخرى، يقول " في سماء الدعاء ":

كيف يصمتُ ليسمع
كيف يغيبُ ليرجع
كيف يموتُ ليحيى (ص94)

فبتكراره (كيف) جمع جناس الاستهلال لنوع آخر من الجناس، وهو جناس التركيب. ففي كل من الأبيات الثلاثة تركيبٌ يناظر البيتين الآخرين: فعلان مضارعان تجمعهما لام التعليل. والتعليل ها هنا لا علاقة له بمرادنا من هذا الملحظ ، إنما الذي نومئ إليه، وننبه عليه، هو أن وجود اللام يصلُ الفعلين أحدهما بالآخر، ويصلهما باسم الاستفهام(كيف) وفي كلٍّ تناسبٌ وتوازنٌ دقيق، ومتكرّرٌ، وذو تأثير في مدى الاتقان الصوتي لهذا الجزء من قصيدة في سماء الدعاء. وربّ قائل يقول: نراك تختار مقاطع من هذه القصيدة أو

تلك، فتقف لديها مشيرًا لما فيها من مزية الاتقان، فهلا تناولت لنا القصيدة كاملة بالطريقة نفسها لافتا أنظارنا لتلك المزية؟ والرد على هذا يتلخّص في أن القصيدة- بصفة عامة - تتخللها مواقعُ تتَّصف بالتألّق، أو التألّق، وهي التي في الأعم والغالب والأرجح تخلبُ لبّ القارئ، وتسترعي انتباه المُتلقي، وهذا شيءٌ متفق عليه، ويكاد يجمع الدارسون، وأهل البصر بالشعر، على أنّ في كل قصيدة مواقع تتوهّج فيها شاعريّة الشاعر، ومواقع أخرى أقلّ توهُجًا، وهكذا، فتستوقف الناقد تلك التي هي أكثر توهُّجا من الأخرى.

وأخيرًا يحتاجُ تتبع الدارس لما في هذا الديوان من أدوات لجأ إليها الشاعر بصفتها بدائل تحظى بكفايةٍ صوتية للتعويض عما خسرته القصائد بتخليه عن البحر ذي التفعيلات، أو عن التفعيلة ذات الأوتاد، والأسباب، لما هو أقرب إلى الإسهاب، والإطناب، من الإيجاز، والاختصار، وذلك شيء تضيق به هذه الوجازة، ولا تتَّسع له هذه الإضاءَة، ممّا يذكرنا بالقول المأثور، في مثل هذه الأمور: " يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق ".

---

*مستخرج من الدستور الثقافي ع الجمعة 30 ديسمبر – كانون الأول 2022 .

1.انظر ما كتبناه عن هذا الديوان في كتابنا: أوراقٌ وبحوث في أدب الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات، 2013 ص ص 44 – 50

2.خليل، إبراهيم: أمجد ناصر من سلطة النظم إلى سلطة النص، مجلة نزوى، مسقط، يناير 1999، ع 17 ص ص 231- 234 وللمزيد انظر كتابنا: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة، 2003 ص ص 31- 49

هاشم ياغي ناقدا

في العام 1963 كتب الراحل الدكتور هاشم ياغي(1921- 2013) مقدمة لديوان" أغنيات للصمت" للشاعر عبد الرحيم عمر(1929- 1993)، وفي تلك المقدمة تبرز ملامح المنهج النقدي الاجتماعي الذي سبق له أن نوه إليه وتبناه في كتابين سابقين هما: ملامح المجتمع اللبناني الحديث(1964)، والنقد الأدبي الحديث في لبنان 1968. فمن تحليله لصورة المرأة في قصائده يرى أن هذا الشاعر لم يصل، في رؤيته لواقعنا، منزلةً يُدرك فيها الدور الإيجابي لها، فهي تظهر في بعض قصائده كالطيف، أو الشبح، الذي لا دور له في واقع الحياة اليومي، وهي أكثر تردُّدا، ومتأرجحة الإرادة، لا تعرف الحسم، ولا البت في الأمور، وحين يتصورها قادمة إليه في الطريق، فإنه لا يراها إلا طائرا غريبا حائرا تقوده شوارع المدينة على غير هُدىً، وهذه الصورة لا تختلف في رأي ناقدنا عن صور الرومانسيين السلبية للمرأة:

يمشي بلا دليل
محيرًا تقوده شوارع المدينة
ومرت الدقائق اللعينة
وكان ما خشيت أن يكون
وقيل لي: ليلاكَ لن تجيء
ليلايَ لن تجيء
يا خيبة الآمال في لقائنا البريء.

يلاحظ الناقد كذلك أن عبد الرحيم عمر، في تقديمه للمرأة، يلحّ إلحاحًا على تلك الصورة النمطية الثابتة التقليدية التي رسمها لها الشعر الجاهلي، والإسلامي، والشعر الحديث المُحافظ، فهي صورةٌ ترسّخ ذلك النظر الأحادي للغزل العذري، والإباحي، وقلَّ أن تتراءى في شعر عبد الرحيم عمر قيمةٌ إيجابية لموقع المرأة في التركيب الاجتماعي، مثلما ينوّه إلى تلك الصورة الفريدة في قصيدة " على سفينة نوح" ففيها تظهر المرأة في صورة مَنْ تشاطر الرجل بَسْطَ التفاؤل، والخضرة، والخِصْب، والعطاء، والأمان:

عيناك حلوتان
وكالربيع فيهما تفاؤل حبيب
وخضرة ساحرة تفيض بالحنان
وأنت يا رفيقتي
تغالبين الخوفْ
وتزرعين حولك الأمان.

فأنْ يسند الشاعر للمرأة مثل هذا الدور في العطاء، والتفاؤل، والخصب" الخضرة والحنان" ومواجهة الخوف"بسط الأمان" فذلك يعني عند ناقدنا دليلًا على أن الرؤية بدأت بالاختلاف، والاقتراب بشاعرنا عبد الرحيم عمر من الواقعية التي تتبنى التعبير عن القوى الكامنة في الحياة، والمجتمع، الداعية للتغيير، والمحفِّزة للثوْرَة، وهذا الرأي على تقديرنا له في حاجة ماسة للتوضيح. فقد لا تكون الصورة الشعرية معبرة عن رؤية الناقد لما يظنه حول رؤية الشاعر للمرأة.

وفي العام 1972 أسهم الراحل الكبير في كتاب نشرته دائرة الثقافة والفنون بعنوان " ثقافتنا في خمسين عامًا " وتضمَّن الكتاب الذي أسهم فيه إلى جانب الدكتور ياغي كل من محمود سيف الدين الإيراني، ومحمود العابدي، ود. هاني العمد، ود. عبد الرحمن ياغي، والمرحوم عيسى الناعوري، ونمر سرحان، بدراسة ضافية مطوَّلة عن الشعر الأردني الحديث، من 1850 إلى العام 1967 . وكعادته التي اتبعها في جلّ ما كتب عرج على تطور الحياة الاجتماعية، والسياسية، في الأردن خلال تلك الحقبة، لافتا النظر لما عَرفهُ هذا البلد من تحوُّلات أدت لبروز الطبقة المتوسِّطة، التي تضم شرائح المثقفين، والمتعلمين، والموظفين، والإدارين، والمجندين، وصغار التجار، والحرفيين، مشيرًا لما داعب أحلامهم، وساور آمالهم، من تطلعات هي في العادة مزية من مزايا هذه الشرائح. يقول هذا لأن مصطفى وهبي التل(1899- 1949) المعروف باسم (عرار) يمثل نموذجا من هؤلاء، فقد شهدت علاقته بالسلطة، حينئذٍ، الكثير من التذبذب، والتجاذب، فهو تارة مع السلطة، وطورًا على الطرف الآخر، وهذا شيءٌ نجده يتجلى في شعره الذي نظمهُ، ونشرهُ، بإحساس مفعم بالنقمة تارة، وبالرضا تارة أخرى، يقول في إحدى قصائده التي تدلُّ على شعوره بالإحباط:

يا هبرُ بي فقـرٌ كما بك للإبـاء وللحميَّة
أوَلا تراني قد شبعتُ على حساب الأكثرية
وأكلتُ بسْكوتًا وهذا الشعب لا يجد القليّة
ولبست إذ قومي عراةٌ غير ما نسجت يديَّه

فهو لا يتردَّد في أن يدين نفسه بارتضائها التميز عن سائر الشعب ببعض الامتيازات، فيما يواصل الآخرون معاناتَهم جوعًا وعريًا وفقرًا. وقد فسر الدكتور ياغي إشكالية الإدمان، التي عرف بها عرار، تفسيرًا يقوم على إدراك هذا الأخير لحالة الإحباط التي يعيشها المجتمع الأردني في هاتيك الأيام. فهو يخاطبُ، في واحدة من قصائده الجيدة، أحد شيوخ الحكومة، مؤكدًا أنه يبحث في الحانات عن مكان ينسيه آلامه، وآلام الأرقّاء من أبناء شعبه، وهو لا يمل التأكيد على أنّ أبناء الأردن، لا سيما النواب منهم، لاهون في مخاصماتهم، ومهاتراتهم الشخصيَّة، تاركين سواد الشعب للفاقة:

بعضهم يسكرُ للسكر وفي الـ
ـناس من يسكَرُ ياشيخُ ليصحو
أنا إنْ أصمتْ فصمتي حسبُهُ
أنـه صـــوْتُ الأرقّـاءِ الأبَـــحُّ

وقد لاحظ الناقد ياغي أن في شعر عرار نقطة التقاء، ومفترق طرق، يتقاطع فيها الشعر الكلاسيكي المحافظ، الذي يمثله شعر حافظ وشوقي ومطران والشعر الحديث الرومانسي الذي لمعت بوارقه في أشعار الشابي، وفدوى طوقان، وبدايات السياب، وبواكيره، وغيرهم ممن مهدوا الطريق، ووطأوا الدروب، لانطلاق الشعر المتحرر من النوازع التقليدية، والنزعات الهروبية الفردية على مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون.

الشعر الحديث

وفي العام 1981 أصدر الدكتور ياغي كتابا جديدًا صغير الحجم، جمّ الفائدة، بعنوان " الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق". تصدى فيه للإجابة عن أسئلة الحداثة في الشعر. وهي أسئلة لطالما كانت موضع تجاذب في أوساط النَقَدَة، وقد خاض في مستنقع الاختلاف حول مفهوم الحداثة، مضيفا معنى جديدا لهذا المصطلح الذي حار فيه، وتخاصم حوله كثيرون، فصالوا وجالوا من غير أن يقولوا فيه كلمة جامعة يلتقي عليها الجميع.

فالحداثة في نظره هي اعتماد الشعر الرؤية الحديثة مقياسًا ومعيارا للجودة، لا شيء آخر. وهذه الرؤية ليست رؤية عشوائية يلتقطها الشاعر من الطريق، مثلما يقول الجاحظ، بل هي رؤية تسهم فيها، وفي صياغتها، عوامل متعددة " منها ما يتصل بثقافة الشاعر، وتحضُّره، ورؤيته، هو، للتركيب الاجتماعي، ومنها ما يتصل بطبيعة العلاقة التي تجمعه بطبقات المجتمع، ومؤسساته وأفراده. وتأتي بعد ذلك كله قدرة الشاعر على تحويل هذه المواقف إلى تجارب أصيلة ذات أبعاد فسيحة في الزمان والمكان".

وإذن، فإن الرؤية التي يشير إليها الدكتور ياغي رؤية مركبة من ذلك كله، بإضافة أمرين آخرين، هما: الخيال الخالق، والوجدان العميق. وتبعا لذلك، لا يؤيد الراحل الكبير تلك المزاعم التي ترى في عدول الشعراء عن البنية العروضية التقليدية، أو الاتجاه للتفعيلة، أو لما يوصف بقصيدة النثر حداثة، فهي حداثة وهميّة، إن لم تساندها تلك الرؤية المركبة التي لا تخلو من خيال خالق، ووجدان مفعم بالسحر، والألق. وفي ضوء هذا الإطار المحدد لمعنى الحداثة، يقرأ الدكتور ياغي "أنشودة المطر" للسياب، و" الأرض المحجوبة " لنازك الملائكة، وقصيدة " أبي " لصلاح عبد الصبور، وقصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" لمحمود درويش. فأنشودة المطر تجسيدٌ لهذه الرؤية المركبة، انتهت بالشاعر الثائر للتبشير بقوى التغيير التي تتصاعد من رماد الواقع المحترق. وأما قصيدة جندي يحلم بالزنابق البيض، فقد جسد الشاعر فيها هذه الرؤية من توظيفه للعلاقة الجدلية بين الأنا(الذات) والآخر، من جهة، والعلاقة بين الأنا والوطن من جهة أخرى. في صُوَر لا ينقُصها التركيب الذي يتمثل في عدد من المفارقات التي تشِفُّ عن حقيقة الاختلاف بين أصحاب الأرض، والاحتلاليين:

وكل ما يربطني بالأرض من أواصر
مقالة نارية، محاضرة
قد علموني أن أحبّ حبها
ولم أحسّ أن قلبي قلبها
ولم اشمّ العشبَ
والجذور والغصون.

واللافت للنظر أنَّ الرؤية الحديثة، بمفهوم الدكتور ياغي، لا تكتسب هويتها الحداثية من الموضوع، أو المضمون، فقصيدة (أبي) لعبد الصبور موضوعها رثاءُ الأب، وهو موضوع تقليدي، إذا أردنا الدقة في الوصف و" التغريض"، ولكنها مع ذلك كتبت برؤية حداثية. غير أن الشاعر عبد الصبور قَصَّر في رؤيته الحداثية هذه تقصيرا قعد به عن بلوغ ما بلغه السياب في أنشودة المطر، ودرويش في "جندي يحلم بالزنابق.." فقد كبح جماح رؤيته تلك ذلك الرسيس التقليدي الذي يوهمه بأن رثاء الأب يظل، في نهاية الأمر، موضوعا فرديا خالصًا. فعلى الرغم من لجوء الشاعر عبد الصبور للتفعيلة بدلا من البحر، وتقطيع القصيدة إلى قصائد قصيرة، وعلى الرغم من امتلاء النص بالصور العديدة، إلا أنه لم يستطع أن يُضفي على مسألة الموت بعدا غير ذاتي، ولا فردي، يوحي بأن له تاثيرًا في رؤية الشاعر الحديث للعالم يختلف بها عن الشاعر غير الحديث.

نازك الملائكة

وقد توهمتْ نازك الملائكة أنها بمبالغاتها المتكررة في وصف الشقاء الذي تعاني منه الجماهير في قصيدتها الموسومة "بالأرض المحجَّبة" وأنها بذلك الوهم يمكنها أن تبلغ ما بلغه السياب من رؤية حداثية في أنشودة المطر، وبسبب ذلك أخفقت في رؤية العوامل التي تؤدي لتغيير حياة هؤلاء الناس، فجاء تعبيرها عن الصراع الطبقي تعبيرا يتّسم بالسطحية، والسذاجة، والركاكة، فقصيدة الأرض المحجبة، بسبب ذلك، قصيدة مفككة، خالية من الوحدة.

رؤية نقدية نافذة

مما سبق يُلاحظُ المتتبع لما أسهم به أستاذنا من دراساتٍ، ومقالاتٍ، عن الشعر الحديث، عمق بصيرته، ونفاذ رؤيته لما طرحته الكتابة الشعرية الحديثة، والقصيدة المعاصرة، من تساؤلات حول الحداثة، والأصالة، وعلاقة الشاعر بالواقع، وعلاقته بالسلطة، والموقف من الوجدان، والخيال الخلاق، والصورة، والمرأة، والمدارس الأدبيّة، من رومانسيّة، وواقعية. وهذه تساؤلات لا نظنها باليسيرة على أديب اقتصر تخصصه الدقيق على الشعر الجاهلي، فماذا لو أنه متخصص في الحديث؟

سؤال لا ينبغي أن ننتظر طويلا في الإجابة عنه، فالذي قدمه في نقد الشعر الحديث، والقصة القصيرة، والنقد الحديث في لبنان، والنقد الحديث في فلسطين، كفيل بالإجابة عن هذا السؤال، بما يؤكد ما طُبع عليه الدكتور ياغي، وَجُبلَ، من رؤية نافذة، وأفق مُتسع.

---

*مستخرج من القدس العربي ع 4 نوفمبر – تشرين الثاني 2013 وانظر للمزيد أفكار، عمان: ع 220 شباط(فبراير) 2007 ص ص 27- 37

هاني أبو نعيم
روائيا

يبدو أن مؤلف هذه الرواية (واحة اليقين: فضاءات، عمان، 2015) هاني أبو نعيم قد أخذ على نفسه عهدًا أن يلتزم فيما يكتبه من روايات، وقصص، بأجواء القرى، والأرياف. فروايته الجديدة كروايتيه السابقتين: رسل السلام، وشطيو، تجري حوادثها الرئيسة في إحدى قرى الأغوار الشمالية في شرق الأردن، ولكنه – للأسف- لم يذكر اسم تلك القرية، وإن كان القارئ الملم بجغرافية تلك النواحي يظنها على كثب من دير علا، أو الشونة الشمالية، أو الكرامة، أو غيرها من قرى، هذا فضلا عن أن بعض مجرياتها تقع في عمان؛ في الأشرفية، والنظيف، والمصدار، والعبدلي، ومرج الحمام، وشارع الغاردنز، وغيره..

وأما المدة التي تستغرقها الحكاية، فهي أكثر طولا مما يوحي به ملفوظ السارد، فالزين، الذي يبدو للقارئ شبيها بالجذر الذي تفرَّعت منه أسرة الراوي – عمران- يعمل في مصفاة البترول في حيفا بفلسطين، وقد شهد الكثير من الحوادث، والوقائع، التي رافقت الهجرة اليهودية لفلسطين، وتزامنت مع الانتداب البريطاني، وإعلان وعد بلفور في تشرين الثاني من العام 1917. وعندما اقتربت فصول المؤامرة من النهاية الحاسمة، واشتد أوار المعارك بحيفا، وحميَ الوطيس، كان من بين الذين صَمَدوا في القتال، ولم يُصْغ لنصح زوجته بترك المدينة، والذهاب إلى بعض أقربائه في طبريّة، حيث المقام يجوزُ أن يكون أكثر أمنًا، ولكنه أرسل بها هي مع سائق سيارة أجرة، وظلَّ يقاتل إلى أن لقيَ ربَّه شهيدًا.

أما الطريقُ إلى طبرية، فلم يكن يسيرًا، لأنَّ الإنجليز، وعصابات الهاجاناه، كانوا قد قطعوا الطريق، ولم يكن بإمكان المرأة الشابّة أن تصل لأقاربها في طبرية، فتوسلت للسائق أن يستمر بها إلى جسر المَجامع، وهكذا أصبحت بين عشيَّة وضحاها من اللاجئين المشردين الذين حلوا في الأردن عند النكبة. وكانت حاملا، ووضعت الجنين عمران الزين، والد البطل، في سَنة النكبة. وقد تزامنت ولادته، وولادة (أبو علي) الذي غدا مختارَ القرية، في سنةٍ واحدةٍ، فشبّا في القرية كالأخويْن، إنْ لمْ يكنْ أكثر.

وبينما استمر أبو علي في الدراسة لوقتٍ قصير، فضل عمران من فتوتهِ العمل في الزراعة، وقد تطورت أعماله هذه، فاقتنى سيارةَ نقل صغيرة (بيك آب) لنقل الفواكه، والخضَر، وتسويقها في إربد، وفي غيرها من مدن الشمال. وتمكن من شراء قطعة أرض، وبناء بيت. وفي الأثناء تعرف بفتاة من إربد، وكانت ما تزال في حينه طالبة في المدرسة، وشعر بالميل نحوها، فيما شعرت هي الأخرى بالشعور ذاته. وقد أفْهم كلٌّ منهما الآخر، عن طريق النظر، واستخدام لغة العيون، غايته، أو غرَضهُ من هذه العلاقة، وهو غرضٌ شريف نبيل- بلا ريب- لا يتعدّى الزواج. ولكن والد الفتاة رفض مصاهرة عمران الزين، لأسباب متعدّدة. وبعد تردُّدٍ طال، وتمنُّع

اشتدّ تارة، ولانَ تارةً أخرى، وافق الأب نزولا عند رغبة ابنته بالزواج من عمران، الذي كُتِب له هو الآخر أنْ يلحق بأبيه، فقد أصيبَ فيمن أصيبوا عندما أغارتْ قاذفة إسرائيلية على الأغوار الشمالية في الأشْهر التالية لنكسة حزيران 1967 وارتحلَ إلى دار البقاء، تاركًا زوجتهُ الوحيدة على وشك الولادة(ص54- 55). فما كان منها إلا أن أطلقت على الوليد اسْم أبيه عِمْران. والرواية تدور- بصفة عامة - حول عمران بن عمران الزين، وأمّه، واختفائها المفاجئ، الذي بشرنا به الراوي، أو نفرّنا منه، بكلمة أدقّ، في مقدمة الرواية، وعتبتها السرديّة، وذلك عندما زاره أبو علي على غير موعد في مكتبه بعمَّان – وهذا بالطبع بعد سنوات طويلة تخطاها الراوي في ما تخطاهُ، لكي يبدأ روايته من وسَط الأحداث، لا من بدايتها- وأبلغه أنَّ أمّه التي ذهبتْ لأداء فريضة الحجّ مفقودَة، ولم تعد إلى بيتها مثلما هو متوقع(ص10)، مع أن شركة نقل الحجّاج تؤكد أنها عادتْ من الديار المقدسة سليمةً، مُعافاة، بعد أدائها الفريضة، وأنَّ أحدًا من الحجاج لم يمس، أو يفقد، أو ينتقل إلى رحمة الله تعالى.

أول الغيث

وهذه التأكيدات التي تلقاها كلٌّ من عمران، والمختار، من مكاتب الحجيج، تضعُ السؤال الصعب في أفق السارد، وهو: أين ذهبت أم عمران؟

مثل هذا السؤال يُضفي على حكاية عمران ما يشبه العقدة البوليسية، فقد يَحْدثُ أنْ يختفي أحد الشخوص في مستهلِّ الحكاية، وتقع على عاتق البطل، أو غيره، مهمة العثور عليه، ولا بد أن تعترض طريقه العوائق، فلو أنه عثر على الشخصية المختفية بسهولةٍ، ويُسْر، لاختفى عنصر التشويق من الرواية. هكذا كان الأمر بالنسبة لرواية هاني أبو نعيم " واحة اليقين ". فمن هذا السؤال تنبثق التداعيات التي ترجع بالقارئ إلى بدايات الحكاية عندما أتاها الطّلْقُ، وأجاءَها المخاض لمشفى، ورأى عمران النور لأول مرة(ص52). فمنذ قُطع الحبل السرّي الذي يصله بالرحم، والحوادث تترى، وتطَّرد، والسارد يواكبُ ذلك في تتابُع تارة، وتارة يقدم ما من حقه التأخير، أو يؤخر ما من حقّهِ التقديم، فيما يُعْرف بالمفارقات السردية ترجيعًا واستباقا، أو اسْتشرافاً وتنبؤًا. على أن القارئ المتمرس بقراءة هذا اللون من الروايات يسهل عليه أنْ يسلُكَ هاتيك الحوادث، وتلك الوقائع، في شريط متسلْسلٍ، متتابع، فبعيد ولادة عمران بن عمران الزين بقليلٍ يشنّ الإسرائيليون غزوًا جديدًا، وعدوانا سافرا على الكرامة، التي كان فيها ما كانَ من الصمود الأسطوري، ومن الاستبْسال الذي دفع بالعدو المتَغَطْرس لطلبِ وقف إطلاق النار للمرة الأولى في تاريخه.

وكانَ أيضًا ما كان من قدوم الأستاذ إلى القرية بعد افتتاح المدرسة، وشغله منصبي المدير، والمعلم المنفرد، لتربطه منذ ذلك الحين بعمران صلةٌ لا تمحوها الأيام على الرغم من فارق السِنّ، وحين يكبر عمران، يلتحق بالجامعة الأردنية، في عمّان. ويقيم في شقة مستأجرة في النظيف. وتتعرف عليه حنان(ص61) ابنة أحد أصْحاب أبيه، وشركائه في الحلال، قبلَ أنْ ينتقلَ منَ الأغوار إلى عمَّان ليفتتح محلا لبيْع الألبان، والأجبان، ويتخذ من جبل الأشرفيَّة مكانَ سكناه(ص69).

تعرف عليها، وتعرفتْ عليه، في مكتب عضو هيئة تدريس، صدف أن التقيا عنده، فعرف منها أن أباها كان من أصدقاء أبيه، وشركائه، وأن الأيام فرقتْ بينهما، ولكنه ما يزال وفيًا لذكرى أبيه، وقد رآه مرارًا في شارع

المصدار ينتظر الباص للذهاب للجامعة، فتوقع أنْ يكون من سكان حيّ النظيف، ثم غاب بعد ذلك عن المكان لأنه اقتنى سيارة تقله للجامعة بدلا من الباص(ص64). ولم يفتْ عمران أنْ يستنتج ميلَ الفتاة نحوهُ ببعض الإعجاب الذي يكادُ يدْنو منَ الحبّ. وبادلها الشعورَ إيّاه. وأخيرًا، وبعد تكرار اللقاءات، قويتْ بينهما آصِرةُ الحبِّ، حتى إذا تخرجا سارعا للاقتران، وأصْبحا زوجين يقيمان في منزلهما بعمَّان بعد أن اقترنت هذه النية بموافقة أمْ عمران(ص67).

في الأثناء، تتضخَّم تجارة والد حنان، وتتعدَّدُ مصادر الثروة لديه، ويمتلك مجَمَّعًا تجاريًا في شارع الغاردنز(ص174). وأما أستاذ المدرسة، الذي ما فتئ يرعى الفتى عمران، فقد تابع دراسته الجامعية في بيروت العربية، وظفر بُعيْدَ سنوات قليلة بالشهادة الجامعية الأولى. وما هي إلا أشْهرٌ معدودات حتى كانَ يودِّعُ أهل القرية بعد أنْ تقرر ترفيعه، ونقله إلى مركز الوزارة بعمّان. وأما المختار، فقد اكتفى بعد استشهاد رفيق عمره، وصباه، عمران الزين، بدكّان، وبمهمَّة (المَخترة) التي لا تسمن ولا تغني من جوع، أضاف إليها لاحقا بيع الأراضي، واقتصر طموحُه على أن يمنَّ الله عليه " بالخَلَفِ " فقد أخفق هو وزوجته في أن يكونا أبوين بعد سنوات طوال من الزواج، وقد ألقى كلٌّ منهما باللائمة على الآخر. ومرت به نزوَة طمع فيها بالزواج من أمّ عمران، أو على الأقل إنْ لمْ يكنْ زواجًا فمُعاشرة غير مشروعة، وغواية شيطان (ص121) وقد حاول اقتحام حِصْنها المنيع(ص128- 129) فلمْ يطبْ لها ذلك قطعًا، ولطالما كررتْ أنها بعد عمران لا يمكن أن تكون زوجة لأحدٍ كائنًا منْ كانَ(ص75- 77). وبعدَ تردُّد كبير اقتنعت بقبول وظيفة مدرسة على حساب التعليم الإضافي براتب كانت تتقاضاهُ، وتودعه في حساب بنكي دون أن تنفق منه كثيرًا، أوْ قليلا، لأنَّ ما تعود عليها به زراعة الخُضار يكفي، بل يزيد كثيرا حتى أنها اشترت لعمران سيارةً كي يذهب بها للجامعة بدلا من إضاعة الوقت في انتظار الباصات، وظلَّتْ على الدوام تمده بما يتوافر لديها من المال كلما زارها، أو زارته.

استقبال غير متوقع:

غير أنَّ الريح لم تجْر بما تشتهيه السفن، ذلك لأنَّ عمران أراد أن يعرِّف أمَّهُ بأصهاره، أيْ بأسرة والد حنان، فأحضرها ذات يوم بسيارته إلى بيتهم في الأشرفية، وفيما كانتْ أم حنان تفتحُ لهما الباب ليدخلا، وقع بصرها على أمّ عمران، فقالت له على الفور: لم نعد في حاجة لخادمة، فالفلبينية في الطريق (ص100). وقد وجدت أم عمران في هذا الاستقبال إهانة كبيرة، فعادتْ أدراجها يتبعها عمران، واستقلا السيارة عائدين إلى الأغوار الشمالية (ص177). ويبدو أن تلك الحادثة وراء اختفاء الأم، أو لها صلة بذلك، فمنذ تلك اللحظة، لم تعد إلى بيت عمران، ولا كانت تهشّ لاستقباله مثلما كان الأمر في السابق، بل تتوارى حتى لا يراها ولا تراه، بدليل أنه فوجئ بها ذات يوم تبيع (العلكة، والسكاكر، والشبْس) في ربوع ناعور التي يختلف إليها المتنزهون في أيام الربيع، وأنها كانت تجتذب أولادهُ بما تقدمه لهم من هدايا خفية، ومنْ حلوى، وعندما اكتشف ذلك سارعت للاختفاء والتواري عن الأنظار، ولم تلتق عيناها بعينيه (ص94). وقد جاء الخبرُ الذي أفضى إليه به أبو علي المختار ليضع على كاهله مهمَّة جديدة، وعسيرة، ومُعقدة. وهي البحث عن أمه، وتقصي أخبارها، ولم يترك مكانا إلا وحاول

البحث فيه من غير أنْ يعثر لها على أثر، بما في ذلك مقبرة البلدة التي تجوَّل فيها، وقرأ ما كتب على شواهد القبور شاهدة شاهدة، وقرأ الفاتحة على روح أبيه، ولم يجدْ قبرا لأمه، وهذا يعني أنها ما تزال على قيد الحياة.

ولفت بعْضُهم نظرهُ للبنوك، فلعل البنك الذي تتعاملُ معه، ولها فيه حسابٌ، يعرف شيئا عن عنوانها، وقد باءت محاولاته التي شاركه فيها المختار، والأستاذ، بالإخفاق الذريع. فبعض البنوك أفاد ألا حساب لها فيه، وأحدها أفاد بأنها سحبت ما لها من ودائع في أزمان غير متباعِدَة. وأخيرًا جاء الفرَجُ من حيث لا يدرون، فمراسل بسيط سمعهم يتحدثون مع مدير أحد البنوك في دير علا، فأنصت، ولما انتهوا قال لهم: أظنكم تبحثون عن أم عمران؟ وهذا المراسل تبين أنه كان يقدم لها المساعدة كلما حلت بالبنك لتضع ما يفيض عن حاجتها من النقود في حساب خاص باسم ابنها القاصِر. ولما سمع المديرُ بهذا طلب من عمران التدقيق في هويته، مسْتعرضًا قائمة أصحاب الحسابات من القاصرين، فوجد له حسابا بالفعل مضى على إنشائه سنوات، وقد آن له أن يجري بعض التعديلات على الحساب ليسمح له بالسحب منه، والإيداع فيه. وإذًا، كشفَ هذا المراسل عن أحد أسرار الأم المُخْتفية، وألغازها، فهي لم يكن لها حسابٌ في أيّ من البنوك، وما كان يأتيها من ريع الزراعة يوضعُ كله في حساب عمران، الذي ازداد حرجًا بهذا، حرجًا يدفع به دفعًا لعدم الركون للراحة قبل أن يعثر على أمه، ويعرف أين هي، ولكن أين؟

سؤالٌ ظل يتصادى في رأسه، وهو يتشمم رائحة الأم العبقة في المنزل، وحنوّها الذي تنتشرُ علاماتُه، وآثارهُ، على كلِّ شيء، وفي كل ركن من أركانه، فضجّ بالعويل، والبكاء، بعد أنْ لم يعد للعويل والبكاء فائدة.

هكذا تنتهي رحلة البحث عن أمِّ عمران.

تعدُّد الحكايات:

تستحقّ هذه الحكاية أنْ تكون موضوع رواية، فالتركيز فيها على غياب الأم لا يشغل الراوي عن الإشارة لأحداث أخرى لا تتصل باختفائها من قريب أو بعيد، مما أضاف إلى الحكاية الرئيسة حكاياتٍ أخرى، منها على سبيل المثال حكاية الزين الجدّ، وحكاية عمران الزين(الأب) مع فتاته التي أصبحت أمّ عمران الابن، وحكاية عمران مع حنان حكاية أخرى، وحكاية المختار مع أم عمران، وحكاية الحنيطي مع حرْب الإنقاذ، وأبو الفهود الذي ترك مركزه في إمارة الكويت وجاءَ ليلتحق فيمن التحقوا بالمقاومة ليعبُرَ النَهْر، ويقوم بأعمال فدائية خلف خطوط النار(ص145) وكذلك معركة الكرامة، والحديث عنها، وعن وزير الحرب الإسرائيلي، وعينه المغطاة بجلدةٍ سوداء(ص146) مما أضفى على الرواية بعض التماسّ مع التاريخ. وحكاية التحوُّلات الاجتماعية، والاقتصادية، التي شهدتها الأمكنة، فالبلدة تطورت لا سيما بعد حرب الخليج الأولى، والثانية، بتدفق العائدين من الكويت، وشراء الأراضي، وبناء الفيلات (ص142)، وازدياد المؤسَّسات الخَدَميّة، والمصارف، والأسواق العامرة، وفي عمان أيضا التحولات التي عبر الراوي عنها بالتركيز على تجارة الألبان والأجبان التي أدارها والد حنان، ومن تلك التحولات اتساع الفرص أمام المتعلمين، والمثقفين، والارتقاء بمستوى المدرسة التي كانت من حجرة واحدة. وكلُّ هذا من المجريات، تبدو، قياسًا باختفاء الأم، وبالموقف الذي جرى لها مع حماة ابنها عمران، حكاياتٍ ثانوية.

وقد غلبَ على النمط السردي في هذه الرواية انتظامُ الحوادث على أساس نفسي، وتبعًا لسيال الذاكرة، والوقائع المستعادة، من حين لآخر، لا على أساس التتابع النمطي الذي يسير في نسقٍ خطيٍّ من البدء حتى النهاية. والشاهد على ذلك أنَّ بطل الرواية، الذي ولد قبل معركة الكرامة بقليل، لم يرو حوادث المعركة وما جرى فيها إلا في فصل متأخر من الرواية، كذلك كان الفصل الذي استشهد فيه الزين جدّ عمران من الفصول المتأخرة، مع أنَّ الحدث وقع قبل ميلاد عمران الزين، وهو والد البطل في الرواية. وقد روى لنا السارد الخبر عن اختفاء الأم قبل أن يروي لنا حكاية زواجها من عمران الزين، وإنجابها لعمران ابنه، وقد تلتْ ذلك الخبر وقائعُ تبدو لا علاقة لها به، ثم عاد في ما يشبه التواتر frequency للحدثِ نفسه مرارًا. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن استشهاد الزين، جد عمران لأبيه، في معارك حيفا، فقد رواه والدُ حنان للأستاذ في موقع متأخر جدًا عن كل ماسبق(ص 183) وهو من الحوادث التي تقع - زمنيا - قبل بدْء الحكاية، واللافتُ للنظر أنَّ هذا الجزء من الأحداث جرت إعادة روايته مرة أخرى (ص259) فيما يذكّرنا بتقنية التواتر، وهو أن يُروى الحدث الذي وقع مرة واحدة أكثر من مرة.. وعلى أيّ حالٍ لا بد من أن يدرك القارئ سعي الكاتب هاني أبو نعيم لوضع النسق الحكائي في الرواية على المِحَكّ الفني، فالقارئ يجد في بعض الأحيان غموضًا في السرد مردُّهُ لاختلاط الأصوات، وتقاطع اللحظات التي تجري فيها رواية الوقائع، وهذا الغُموضُ، إذا أردنا الدقة، لا يلذ للقارئ، لأنه يتطلب منه العودة لقراءة صفحاتٍ سابقة للتحقق من أنَّ الذي يروي في هذا الموقف هو عمران، أو المختار، أو الأستاذ، أو أيّ شخص آخر من شخوص الحكاية. ومما يزيد الأمور لبْسًا، وتعقيدًا، تجانس اللغة التي كتبت بها الرواية تجانسًا لا يظهر الفروق بين شخصيةٍ وأخرى، فصوت الكاتب هاني أبو نعيم يهيمن تمامًا على أصوات الشخوص، فهي حين تفكر، أو تتحدَّث، أو تتذكَّر، أوْ تحلم، أو تصف، باللغة التي يتحدث بها أبو نعيم، وقد طغى هذا أيضًا على الحوار بنوعيه: الحوار الفردي الداخلي(المونولوج) والحوار المتعدّد الأصوات(الديالوج) مما يُضْفي على اللغة- ها هنا - بعض التصنع الذي لا يتناسبُ مطلقا مع الرواية، وإنْ كان يُعد مثل هذا الأداء في كتاباتٍ أخرى مصدرًا من مصادر الجمال الأدبي، والتميز الفني.

وفيما يأتي مثالٌ مقتبسٌ من الرواية يلقي الضوءَ على النسيج اللغوي الذي يؤكد حضور الكاتب نفسه فيما يرويه السارد: " اقترحتُ أنْ نستهله في مطعم للمشاوي، رأيت صاحبه من موقعي يُعلّقُ على الكلّاب ذبيحته فيه، والشرر المتطاير من الموقد يوزع على المارة رقاع الدعاوي، وخيوط الدخان المتماوجة ترحّب مهلّلةً بالملبّين.. "(ص267) فأي قارئ هذا الذي ينطلي عليه الإيهام بصدور هذا الكلام عن عمران مخاطبًا المختار أبا عليّ؟ وفي المشاهد السردية يغالي أبو نعيم في الصنعة، فهو على سبيل المثال يروي بعض آثار نكسة 1967 على الناس قائلا بلسان المختار: " أحدثت نكسة حزيران هزة مادث بها حدود، وانفطرتْ هضاب، وتلاشت من خرائط الاستقلال صَحارٍ، وانهارت الأعصاب، وكأن الساعة تفزُّ من غفوتها وتقوم، وطريق الشرق سالكة، والغرب يأفل للغروب، والجسور تنوء بأثقالها، والنهر ما عاد همزة وصل، فمراكب العودة فيه أغْرقت، والمرابع على جنباته خوت، والمراتع بحدائقها الغناء أحرقت، والأغوار الوسطى تحفل بالحشود إلخ.. "(ص268)

فمثلُ هذا لا يصحُّ أنْ يُكتب في الرواية لما يوحي به من الافتعال، والتصنُّع، وما يفترضُ في كتابة الرواية أنها تسعى، وإن كانت متخيلة، لإقناع القارئ بأنّ ما يجري فيها، ويُروى، واقعيٌ، وحقيقيٌ. وقد يجدُ بعض القراء في هذه " الأدبيّة " المفرطة، التي يتوخاها هاني أبو نعيم، بعض ما يروقُ لهم، ويلذّ عندهم، بيد أن المتمرسين بقراءة الرواية، الحريصين على دراستها، ونقدِها، لا يستحسنون هذا المستوى اللغوي، لا في السرْد، ولا في الوَصْف، ولا في الحوار، سواء أكانَ هذا الحوار بين النموذج الإنساني ونفسه، أم بين عددٍ من الشخوص، فلغة الروايةِ ليْستْ لغة القواميس، بل هي لغة الحياة اليوميّة بجلّ ما فيها من الانْطلاق، والعَفَوية.

هشام شرابي
والمجتمع العربي

أعتقد جازما أن رحيل المفكر الدكتور هشام شرابي(1927- 2005) المؤرخ والباحث الاجتماعي المهاجر، الذي لم يذهب بوجدانه بريق الشهرة، فظل متعلقا ببلاده فلسطين تعلقا يصل حد العبادة، خسارة لم يمن بمثلها الفكر العربي الفلسطيني إلا مرة واحدة برحيل الناقد الباحث المفكر إدوارد سعيد. بذلك كتب علينا ألا نمسح دموعنا مرة إلا لنذرفها من جديد على راحل آخر . ففي الأمس القريب فقدنا غريدة فلسطين وشاعرتها الأولى فدوى طوقان، وفقدنا شيخ النقاد والمحققين إحسان عباس، والشاعر الغنائي محمد القيسي، وها نحن أولاء نفقد ونبكي على هشام شرابي الذي بكى من قبل مرحلة ثورية جعلت أيام صباه أياما مفروشة بالجمر والرماد[1] . وسيرته الذاتية سيرة لا تعدو أن تكون ملامح وصورا من الماضي. وأعماله المنشورة وكتبه وبحوثة حول المجتمع العربي ودراسته وإصلاحه، إن كانت ثمة فرصة للإصلاح متناثرة، وموجودة، في أكثر من مكتبة، واكثر من مكان.

وكتابه " مقدمات لدراسة المجتمع العربي" الذي ظهرت الطبعة الأولى منه عام 1974 يذكرنا بكتاب صادق جلال العظم " النقد الذاتي بعد الهزيمة" الذي صدر بعيد نكسة الخامس من حزيران 1967 . وأثار ضجة ترامى تأثيرها وانتشر في رقاع متسعة من صحف هاتيك الأيام. وهذا الكتاب "مقدمات" أثار هو الآخر من الضجيج والعجيج ما ترامت آثاره وانتشرت في صحف السبعينات، ومؤتمراتها، وندواتها السياسية، والفكرية، والاجتماعية، مما دعا لإعادة طبعه ونشره في مدة زمنية قصيرة لا تتعدى السنوات الثلاث.

جراح جديدة

يتألف هذا الكتاب من محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في جامعة جورج تاون نحو عام 1973 مثلما جاء في تقديم الكتاب. وهي سلسلة من البحوث والمقالات التي تنكأ ما التأم من الجراح، وتضع الأصابع على موضع الألم. ففي الوقت الذي حاول الكثيرون فيه تناسي ما حدث، والقفز عنه بادعاء انتصارات وهمية، وبطولات إذاعية، أو ورقية، ومعارك طاحنة يخوضونها من وراء المكرفون، ومن على الكراسي، وفي أعمدة الجرائد، أراد الراحل شرابي البحث عن موقع الخلل في حياتنا، فعثر على ذلك في بنيته الصغرى الأسرة. فهي الوحدة التي تندرج في مجموعات أكبر منها كثيرا: العشيرة، والحمولة، أو الطبقة، أو الحي، أو الشريحة الاجتماعية. مسلطا الأضواء الكاشفة على عيوبنا بلغة صريحة مباشرة لا تعرف المواربة، بل تبلغ بجرأتها حد الإيذاء النفسي، والروحي. مبتعدا ما استطاع عن الرياء، والمداهنة، في البحث والاستقصاء والاستنتاج.

التحيز الذكوري

فالعائلة في المجتمع العربي ذات بنية غريبة من نوعها، فأساسها هو التمييز بين الذكر والأنثى، وهذا التمييز ينشأ منذ ولادة الطفل، أو الطفلة، فكأن العوامل الوراثية وحدها لا تكفي، فيقوم الأبوان بترسيخ هذا التفريق منذ بدء التهاني بالمولود، مرورا بحفلات الطهور، أو الختان.

وهكذا تسهم هذه الثقافة المكتسبة، إلى جانب العوامل الوراثية، بإرساء المفهوم الخاطئ المضلل، وهو أن العائلة عمادها الذكور، وكذلك العشيرة، والقبيلة. أما الإناث، فهن عدد كبير مهمل لا قيمة له، وتصنيفه الوظيفي هو القيام بالخدمات العامة من طبخ وتنظيف وإنجاب المواليد الجدد، وما يتطلبه هذا الإنجاب من خدمات. وتبعا لهذا ينشأ كل من الطفل، والطفلة، على نمط ما معين. ومن عجيب ما يلاحظة الدكتور شرابي أن أسلوب التعليم القائم على العقاب البدني، والتلقين، يرسّخان – في رأي الراحل الكبير- هذا التكوين المختل تربويا، فهو يتصف بصفات أخلاقية محددة كحب المعاشرة، والمجاملة، والتغاضي عن العيوب، والأخطاء، واللجوء إلى الكذب، والنشأة الاتكالية، والميل للتهرُّب من المسؤولية. وذلك شيء يكبر مع الطفل، وينمو بنموه، فينشأ لدينا جيش من الرجال الذين لا يستطيعون مواجهة المشكلات عملا بالأمثال الشعبية المتداولة: كقولهم " امش الحيط الحيط وقل يارب الستيرة" أو "حط راسك بين الروس وقل يا قطاع الروس" أو القول السائر " اليد اللي ما بتقدر عليها، بوسها وادعِ عليها بالكسر".

وهكذا... تُجسِّدُ هذه الأقوال، والأمثال، نزعة التهرب من المسؤولية، وهي التي تؤدي لظهور عقلية الإذعان في مجتمعنا، وتجنُّب المقاومة. فاليد لا تقاوم المخرز. وانتجت أيضا ثقافة التسويف، والتسويغ، فضلا عن الإذعان. مثال ذلك قولهم في وصف هذه الحال" مسكين مش طالع بيده "وفي رأي الدكتور شرابي تجد الطبقة البورجوازية في هذا كله فتاتا ثقافيا تحيا عليه، وتعيش كالطفيليات التي لا تعتمد على غذاء طفيلي فحسب، بل على ثقافة تنمي لدى الناس الاستسلام، والتفرد بالعبء، على رأي المثل :" حايد عن ظهري بسيطة". ولذلك ضعُفت لدينا النزعة الانتقادية، فأكثر الناس في مجتمعنا لا يتقبلون النقد الهادف بمن فيهم المثقفون، والمفكرون، فضلا عن رجال السياسة.

التمويه الاجتماعي

إزاءَ هذه العقلية الرافضة للنقد الموضوعي البنّاء سادت العقلية القائمة على التمويه mystification وهو حجب حقيقة الشيء، والتعامي عن الصواب، والتخفيف من شأن الخطر، والتهوين من شرّ الأعداء. وهذه النزعات تنمو بنموِّ الطفل، فإذا سأل عن شيء لا نخبره، ولا نريد له أن يعرف حقيقة ما سأل عنه، ونتركه لكي يكتشفه بنفسه فيما بعد. وتبعا لذلك يعتاد التمويه باعتباره شيئا غير مرفوض، ولا عيب فيه. ولا تأثير له سلبيا على حياته، أو حياة الآخرين. وهذا التمويه يتحول إلى حالة عامة يسميها المؤلف التمويه الاجتماعي. وهو الذي لا يمكن الاعتماد عليه في حياتنا إلا إذا أمكن تجاوز الاضطهاد، والقهر، سواء بالنسبة للمجتمع، أو الفرد.

التواكل

ومما يشبه التمويه الاجتماعي الاتكال على الآخرين، في العلم، والتعلم. فمنذ بدء النهضة في أوائل القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ما زلنا نستقدم الأفكار، والمعلومات، من الخارج الذي نرفضه أخلاقيا. وما زلنا عالة على التكنولوجيا المستوردة. ولم يتحقق لدينا قدْرٌ من الاعتماد على الذات، ولو ضئيل، في مجال من المجالات النظري، أو التطبيقي. والمؤلف يرى أن من الخطأ – بمكان - الاكتفاء بالنموذج الغربي في العلوم والتكنولوجيا، فهذا يرسخ الاعتقاد الخاطئ بأن العقل العربي أقلُّ فاعلية، وأدنى ذكاءً، من العقل الغربي، وأن الدين يعيق التقدم العلمي، مع أن السبب واضح، هو – في رأيه - التنشئة الاجتماعية الخاطئة التي لا تهتم، ولا تُعْنى، باستقلال الفرد الفكري، مما يُقعده عن الاجتهاد، والبحث، والتمرُّس بالمعرفة الذاتية الحقة التي تؤهله للمضي قدمًا في هذه الميادين.

التحدّي الحضاري

وفي رأي الدكتور شرابي إذا أراد العرب النهوض حقا فما عليهم إلا إعادة النظر في أشياء ثلاثة هي:

- تنشئة الطفل وتربيته
- موقف المجتمع من المرأة
- علاقة الفرد بالآخر.

فما دامت القيم التي يجري غرسُها في الطفل هي الاتكالية، والعجز، والتمويه، والتهرُّب من الإجابة عن الأسئلة، وما دام ينشأ على اعتياد الخضوع للأسرة، والعشيرة، والقبيلة، خضوعا تامًا، ومثله مثل الآخرين ممن تنطبق عليهم أساليب التخجيل، والاستهزاء، والعقاب البدني، والترهيب المباشر، والتعليم عن طريق التلقين، وما دامت المرأة مضطهدة وفقيرة، عديمة الشخصية، إلا في القليل النادر الذي لا يقاس عليه، ولا يؤبه له، وما دامت علاقات الأفراد بعضهم ببعض تقوم على النفاق، أو العداوة، أو البغضاء، أو العمل بمبدأ من ليس معي فهو ضدي، أو نجاح جاري فشل لي، ما دامت هذه الظواهر هي الجاثمة على مجتمعنا العربي فلن يقوى على اجتياز البرزخ الحضاري الذي يفصلنا عن المستوى الذي بلغه الآخرون من غربيين، ومن شرقيين. فثمة مجتمعات أخرى أوضاعها كانت كأوضاعنا، أو أكثر سوءًا وتعقيدا، كاليابان والصين وكوريا وماليزيا – مثلا- واستطاعت أن تكون ندًا، على الرغم من افتقارها الشديد للإرث الثقافي، والعلمي، وتعوزها أيضا الممكنات الاقتصادية الكبيرة المتوافرة في الوطن العربي.

ويستغرب المؤلف من قدرة العرب على التشدّق بتخليهم عن سيطرة الغرب الاستعماري، مع انهم في الوقت نفسه لا يملون التغني بمحاكاة الغربيين، لا في علومهم ومخترعاتهم التكنولوجية فحسب، بل يقلدونهم حتى في المأكل والملبس والمشرب. وهم – أي العرب- يعيدون محاكاة الغربيين حداثةً، ويتخلون عن شخصيتهم، وهويتهم الحضارية والثقافية، أي أنهم بهذا كالشمعة التي تذوب شخصيّتها لتضيءَ على الآخرين. وهم على ديدنهم هذا منذ قرنين من الزمن. ولم يتوقفوا حتى هذه اللحظة أمام السؤال أين هو الطرق الخاص بنا؟

ففي رأي الراحل المؤلف هشام شرابي لا يمكن تحرير الإنسان والمجتمع العربيين إلا بتحرير الطفل من التنشئة الاجتماعية الخاطئة، وتحرير المرأة من عُقَد الأنثى، والرجل من عُقَدِ الذكورة، وتحرير الفرد من عبودية الذوبان في المجموع، عشيرة أو قبيلة أو مجموعة طبقية، وتحريرهم من عقد التقليد الأعمى، والمحاكاة القائمة على إنكار الذات، وإقصاء الهوية. وهذا بطبيعة الحال يقع على عاتق المثقفين. والدكتور شرابي رجل لا يرى في أحوال هذه النخبة ما يثلج الصدر ويبهج القلب. فالقلة منهم تتعقبهم أجهزة الأمن والقمع، وأصحاب المواهب من حملة الأقلام والمفكرين والصحفيين العاملين في مجال الكلمة مترددون بين الولاء للسلطة والولاء للفكر. فالفريق الأول تحوَّل إلى أبواق فاسدة، والموالون للفكر يواجهون حربا على حرية التعبير، وذلك شيء قد يصل إلى حد الحرمان من لقمة العيش. وأما الآخرون من معلمين ومربين ومهنيين، فالغالبية الساحقة منهم تقف على الهامش، وتأثيرها في العادة يتطلب وقتا طويلا، وجهدا أكبر.

دور المثقفين

فدور المثقفين العرب، في رأي الدكتور شرابي، يكاد يكون معدومًا. وربما أدى هذا إلى إيجاد مظاهر سلبية منها: التذبذب الفكري،وشيوع الانتهازية، والوصولية، لدى فئة كبيرة تتطلع لتحقيق المكاسب الذاتية على حساب الأهداف الثقافية السامية. ويتحولون إلى أبواق للدعاية، أو إلى شيء يشبه ذلك. فتكبر لديهم النزعة التبريرية التي تقوم على اختلاق الذرائع التي تجعل أصحابها في منأى عن النقد الصحيح، وإضفاء الشرعية على كل موقف خاطئ، أو داعم لأساليب التمويه الاجتماعي. ولهذا انحسرت في رأيه دائرة النقد، والتقويم، وضاقت التوعية العامة عن طريق الصحافة، والكتابة في الجرائد والمجلات، فلا يسمح بحرية التعبير إلا للقلة النادرة من المرتزقة، والمرتشين بالكتابة. وحتى هؤلاء تتعرض مقالاتهم، وآراؤهم، لمزيد من القص والشطب والمحو من إدارات الصحف، والمجلات، ودور النشر، وما يعرف في البلاد العربية باسم رقابة المطبوعات. وهي غير موجودة إلا في البلاد العربية، فإن لم تكن منسجما مع توجهات أصحاب القرار، أقصيتَ من تلك الصحف وهاتيك المجلات، وحُظِرَ نشرُ ما تكتبه إن كنت كاتبا حرًا. وفي وضع كهذا الوضع يتراجع دور المثقفين تراجعًا كبيرا، ويتحولون في هذه الحال إلى فئة مهمشة أجتماعيا لا تستطيع تأمين قوتها اليومي.

وفي نهاية كتابه يخصّص الدكتور هشام شرابي فصلا لاستخدام التلفزيون، والقنوات الفضائية الرسمية منها، وغير الرسمية، بطريقة مثالية لتغيير قيمنا، وعاداتنا، ونظرتنا للأطفال وتنشئتهم تنشئة اجتماعية صحيحة تنمي لديهم عادة الاستقلال عن ولي الأمر، وتنمية شعورهم بالمسؤولية عما يفعلون بدلا من الإحساس بالخوف المترتب على ما يسلكونه أو يرتكبونه من أخطاء يتوقعون بعدها العقاب البدني القاسي. كذلك تنمية الشعور لديهم بأنهم أنداد للكبار ولا يختلفون عنهم إلا بفارق السن عوضا عن الخضوع لهم وتقبيل أياديهم وإطاعة أوامرهم دون مناقشة. وأن يؤثروا التعاون مع أترابهم وأندادهم ونظرائهم بدلا من أن يعتادوا على التنافس الذي يورث التباغض. مع مكافحة الإحساس بالعداء وتجنبهم الاتكالية والتهرب من المسؤولية والخوف من المغامرة والإبداع والابتكار الذي هو ضرب من التصرف الأخلاقي اللائق. ومثل هذا يحتاج لبرامج تلفزيونية يجري إعدادها بذكاء ودراية وتعاون من كاتب النص، والمدير، ومنسق البرامج، والممثلين.

والمؤسف أن الجامعات تؤدي دورا في البلاد العربية يشبه دور التلفزيون، فهي كثيرا ما تنشغل بجولات الرئيس، أو العميد، وتنمي لدى الطلبة اعتياد المجاملات، والتصفيق للإدارة، ولأعضاء هيئات التدريس، بدلا من أن تنمي لديهم اعتياد السجال، والبحث عن الحقيقة، والاهتمام بالأفكار الرائدة التي تفتح أمام الجيل الناشيء دروبا جديدة للمعرفة، والتقدم العلمي، والتردد إلى المختبرات والمكتبات.

كلمة أخيرة

عرض الراحل المرحوم هشام شرابي تحت هذا العنوان "مقدمات لدراسة المجتمع العربي" مجموعة من المقترحات التي لا بد منها للسير قدما على هذا الطريق. إذ لا بد في رأيه من التركيز على دور الأم ودور المرأة بدلا من تهميشها. واستبعاد الأفكار التي تمجد سلطة الأب والعشيرة. وهكذا.. ومن حق القارئ أن يتساءل إن كان الدكتور شرابي قد عرض وأوضح أفكاره هذه ومقترحاته من بداية سبعينات القرن الماضي، فلماذا لم يصلح حال المجتمع العربي؟ ولماذا ازداد تخلفا على تخلف؟ وما عساه أن يقول في مجتمعنا اليوم؟ ألا يمكن القول إن محاضرات الشرابي لم تترك صداها المتوقع لدى هذا المجتمع، وأن صوته أشبه ما يكون بصوت الصارخ في البرية، فلا أحد يسمعه، أو يتجاوب معه. وهذا يجعلنا أو يشجعنا على القول: إن المشكلة، أو المعضلة بكلمة أدق، لا يمكن أن تحل بمحاضرة تلقى هنا، أو ببحث ينشر هناك، ولا سيما في مجتمع أقل ما يقال فيه أن مثقفيه لا يقرؤون، وإن قرأوا لا يفهمون ما يقرؤون.

رحم الله الدكتور شرابي فقد كان تفاؤله أكبر بكثير مما تقرّهُ الوقائع.

1.وهذا هو عنوان سيرته الذاتية الصادرة عن دار الطليعة، بيروت، 1978، في 228 صفحة.

هرون هاشم رشيد
والتوق لكتابة الرواية

عن عمر يناهز الثالثة والتسعين غيّب الموت الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد (1927- 2020) في 27 تموز/ يوليو 2020، وكان قد ولد في غزة ودرس في مدارسها، وفي عام 1947 التحق بوظائف إعلامية تابعة لإذاعات وصحف فلسطينية، قبل أن يصبح مشرفا على القسم الخاص بفلسطين في إذاعة صوت العرب من القاهرة. وعندما ظهرت منظمة التحرير التحق بإعلامها الرسمي في غزة، وظل على رأس عمله حتى عام 1967، حين وقع قطاع غزة تحت الاحتلال الإسرائيلي في يونيو/ حزيران. فقد أحاطه الاحتلال بالكثير من الضغوط، ما دعاه لمغادرة القطاع إلى القاهرة التي تابع فيها عمله السابق إلى أن بلغ سن التقاعد.

والمعروف أن لهارون هاشم رشيد الكثير من الدواوين الشعرية، التي زاد عددها على العشرين، وقد جُمع عدد منها كبير في كتاب صدر بعنوان الأعمال الشعرية الكاملة لهارون هاشم رشيد. ويعرف القراء أيضا أن لهارون هاشم رشيد قصائد شقت طريقها إلى حناجر المطربين، أمثال فيروز، وفايدة كامل، وكارم محمود، ومنها أغنية «جسر العودة» و«سنرجع يوما إلى حينا» وغيرها.. وقد تعود شهرته شاعرا لهذه الأغاني أكثر مما تعزى لما كتب عن شعره من دراسات نقدية وأطاريح.

على أن الذي لا يعرف عنه أنه بالإضافة لشعره، وكتاباته البحثية عن الشعر، والأدب، ومسرحياته، خاض تجربة كتابة الرواية، فأصدر في عام 2005 روايته الأولى بعنوان «راشيل كوري حمامة أولمبيا» (دار مجدلاوي، عمان). وفي هذا الفصل من مآثر الأعلام نلقي الضوء على ما خفي من عطاء هارون هاشم رشيد. فالرواية تتناول حادثة حقيقية وقعت في 16 آذار/مارس 2003 وهي النهاية التراجيدية لفتاة عشرينية أمريكية تدعى راشيل كوري كانت في يناير/ كانون الثاني من ذلك العام، وفي أثناء الانتفاضة المعروفة بانتفاضة الأقصى، قد هيئ لها أن بمقدورها أن تفعل شيئا ضد همجية الجيش الإسرائيلي، وتقديم الحماية للأطفال الفلسطينيين الذين يتعرضون لأبشع أنواع الإرهاب، وهو إرهاب الدولة الصهيونية، فعزمت على القدوم لقطاع غزة والاستقرار في منزل الدكتور سمير، الذي لا يلقي الكاتب الضوء الكافي على علاقته بها، أو بمجموعة التضامن مع الشعب الفلسطيني، التي تضم شخصيات أمريكية وإنكليزية وسويدية. منهم ستيفان، وتوم ديل، وجوزيف، وآخرون كثيرون، لا داعي لذكرهم ها هنا فدورهم في الرواية لا يتعدى دور الكومبارس في المشهد التمثيلي.

ويتابع الراوي العليم هذه الشخصية متابعة الظل لصاحب الظل، ابتداءً من حديثها إلى أبويها عن الفكرة، مرورا باقتناعها بأن ما تنوي فعله، وما هي عازمة عليه، شيء لا يتنافى مع المبادئ التي انشئت عليها ورُبِّيَت، وانتهاءً بمرافقته لها في رحلتها بالطائرة إلى أن حطت بها في أحد المطارات لتتوجه منه إلى قطاع غزة، وعبورها الحواجز واحدًا تلو الآخر مع ما لاقته في الأثناء من تحقيقات، ومن تأخير الغاية منه إشعارها بأنها شخص غير مرغوب فيه. وتختار أن تكون إقامتها في "مخيم حي السلام" على الحدود مع مصر في رفح، ويلازمها الراوي في

حلها وفي ترحالها، في يقظتها وفي منامها، في أحلامها وفي ما يعتادها من كوابيس. وفي ممارساتها اليومية مع فريق التضامن ومواجهاته المستمرة لجنود الاحتلال، وجرافاته المتقدمة نحو بيوت الفلسطينيين لهدمها، والتصدي في هيئة دروع بشرية لحماية الأطفال من تعسُّف الإسرائيليين، ومن بنادقهم الرشاشة التي لا تكف عن إطلاق الأعيرة النارية لتحصد المزيد من الضحايا المدنيين.

خطوبة عاجلة

ولا يفوته مع ذلك أن يرصد مشاعر الانجذاب والميل التي بدأت تدب في عروق ستيفان السوديدي تجاه راشيل الأمريكية، فلم ينتظر طويلا قبل أن يبوح لها بحبه، وهذا الحب لقي تربة خصبة مواتية عند راشيل، وما هي إلا ساعات معدودة حتى كان الاثنان قد اتفقا في سرعة قياسية، لا يتقبلها القارئ على الخطوبة. وللراوي في هذه الرواية طبيعة خاصة يشذ بها عن الراوي المعروف في الأدب الروائي. فهو ملتبس بالمؤلف الذي هو بدوره ملتبس بالدارس الباحث المؤرخ الإعلامي، الذي لا تغيب عن ذهنه صغيرةٌ أو كبيرةٌ من تضحيات شعب فلسطين وجهاده. ولا صغيرة أو كبيرة من ممارسات الإسرائيليين. فهو حين يستطرد متحدثا عن الانتفاضة يتذكر أسماء الشهداء واحدا تلو الآخر، من محمد الدرة إلى الطفلة إيمان حجو.. ولا يغيب عن فكره اسم واحد ممن اغتالتهم طائرات الـ F.16 من قادة فلسطين بمن فيهم صلاح شحادة. ولا تغرب عن باله تفاصيل الهجرة من المجدل إلى غزة مثلا، حتى لتكاد المعلومات التي يرويها على مسمع الأمريكية راشيل لا يعرفها الكثيرون جدا من الفلسطينيين، بمن فيهم أدق المتابعين للقضية من سياسيين وإعلاميين.

غلو في التوثيق

وهذا بالطبع يضفي على مرويات هارون هاشم رشيد طابع التوثيق لا التخييل الروائي، ففي موقع آخر يذكر أرقاما لعدد المنازل التي دمرت، وأخرى للعمال الذين فقدوا أعمالهم، وثالثة لأعداد المستوطنين في المستعمرات التي أقامها المحتلون على أراض سرقت من الفلسطينيين في القطاع، وفي موقع آخر يذكر أنواع السلاح الإسرائيلي، والمكان الذي يستورد منه من العوزي إلى الأباتشي.. ومن الدلائل على المبالغة في التوثيق ذلك الاستطراد الذي يعود بنا إلى فهمي الحسيني رئيس بلدية غزة في عهد الانتداب البريطاني، الذي سمي في عهده الشارع الرئيسي بغزة باسم شارع عمر المختار نكاية بالإيطاليين الذين أعدموا المجاهد الأكبر. وهذه نماذج قليلة من كثيرة جدا وردت في متن الرواية، تدل دلالة لا تقبل الشك على أن الراوي في هذه الرواية هو هارون هاشم رشيد نفسه. مستفيدا من خبرته الطويلة المتراكمة، علاوة على أنه لا يخفي إطلاقا تقيده بمروياته هذه بما حدث وجرى فعلا، حتى إنه ليذكر الساعة واليوم والتاريخ واسم الشهر، فهذا جرى في يناير، وهذا في فبراير/شباط وهذا في آذار/ مارس.. من السنة 2003.

والغريب اللافت للنظر أن الكاتب ـ مع ذلك- لا يحول بين راشيل كوري ورواية حكايتها المؤثرة بنفسها من حين لآخر. واختار لهذا طريقتين، أولاهما هي استخدام المونولوج، ولاسيما عندما تحاول النوم، فيتأبى عليها الرقاد. فتنثال عليها الأفكار والتداعيات في هذه الأثناء فتقدم نفسها للآخرين، أو تؤكد إيمانها بصواب ما هي عليه من تفكير. تقول: «أنا راشيل، التي تصفونها بالمبتسمة الضاحكة.. التي تشيع المرح والبهجة حيثما حلت..

نعم. إنني أحلم.. بما تحلم به كل فتاة مثلي». وهذا مونولوج يمتد في صفحات من 89- 93 وتتعلق بهذه الطريقة طريقة أخرى، وهي مقارنة آرائها بآراء زميلتها في الكلية روزيت المنحازة للإسرائيليين، الكارهة للعرب والمسلمين كراهية عمياء، بلا سبب إلا الوقوع تحت تأثير التضليل الإعلامي الصهيوني والأمريكي.

وفي هاتين الطريقتين يكتشف القارئ أن المتحدث هو المؤلف نفسه. وليس راشيل أو روزيت، ولكن ثمة وسيط آخر لجأ إليه الشاعر رشيد، وهو الرسائل، مع أننا لا نستطيع أن نعد الرواية رواية تراسلية، فقد دأب على تضمين الفصول رسائل بعثت بها راشيل لوالديها عبر بريدها الإلكتروني. وبعضُ هذه الرسائل – في ما يبدو – رسائل حقيقية بدليل تلك الردود، والنسخ، التي أضافها في ملحق بالرواية بلغتها الأصلية الإنكليزية. مع أنه في سائر الرواية أنطق البطلة بالعربية، متجاهلا أن راشيل لا تعرف هذه اللغة، وتقوم بمساعدة أطفال المخيم على حل واجباتهم بالإنكليزية.

وقد أضفت تلك الرسائل على حكاية راشيل مزيدا من المصداقية، التي تنفي عنها نسقية الكتابة الروائية المتخيلة، أو ـ على الأقل- القريبة من الخيال القصصي.

وقليلا ما يهتم الراوي بالطرف الآخر ـ الإسرائيلي- إلا بذكره الاحتلال، وجنوده، وخير مثال على هذا ما ورد عن العميد – كذا ـ شولومو، وما صدر عنه من تحريض لجنوده يسمح لهم، بل يشجعهم على الاعتداء على أفراد من فريق التضامن، بمن فيهم الأمريكيون، والإنكليز، مؤكدا أن هذا هو الدفاع عن النفس، مقتبسًا تصريحًا لجورج بوش الابن يقول «الرئيس بوش أعطى إسرائيل الحق في القتل تحت ذريعة ما سماه الدفاع عن النفس» فهذه الصيغة تحت ذريعة ما سماه صيغة فلسطينية، تتضمن الإقرار بأن الدفاع عن النفس حجة واهية، ومفتعلة، وكاذبة. وليس من المعقول أن يقول بها عميد إسرائيلي مثلما جاء في المشهد الذي يرويه الراوي، إلا إذا كان شولومو منحازا للفلسطينيين.

وتبعًا لما جاء في هذه المقالة من ملاحظات، نستطيع القول: إن الفقيد الكبير، وإن حاول أن يكتب الرواية، مضيفا لعطائه في الشعر عطاءً في النثر يدرجه في عداد الروائيين، إلا أنه – كغيره من الشعراء حين ينصرفون عن الشعر لكتابة الرواية قليلا ما يبدعون. ويذكر أنَّ لهارون هاشم رشيد رواية أخرى بعنوان «أبو جلدة والعَرْميط» (دار مجدلاوي، عمان، 2007) وهي شبيهة براشيل كوري من حيث أنها سيرة لشخصين من المقاومة الفلسطينية ظهرا في أربعينيات القرن الماضي واختلطت بسيرتهما الحقائق بالأساطير.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 13آب(أغسطس) 2020

وليد سيف
كاتبا للتلفزيون

ملايين من الذين شاهدوا مسلسللات وليد سيف التاريخية: الخنساء1977 وعروة بن الورد 1979 وشجرة الدر 1979 وطرفة بن العبد 1982 والمعتمد بن عباد 1982 والصعود إلى القمة 1986 وصلاح الدين الأيوبي 2001 وصقر قريش 2002 وملوك الطوائف 2005 وسقوط غرناطة 2007 والفاروق 2011 والتغريبة الفلسطينية، لا يعرفون أن كاتبها بدأ حياته شاعرا واعدا بما هو جديد، ومتميز، وفائق.

أصدر وليد سيف ديوانه الشعري الأول قصائد في زمن الفتح عن دار الطليعة ببيروت 1969 وتزامن ظهوره مع الانطلاق اللافت للمقاومة الفلسطينية بقيادة فتح. وبعده أصدر ديوان وشم على ذراع خضرة (دار العودة 1971) ثم (تغريبة بني فلسطين) 1979 وفيه ثلاث قصائد أولاها بعنوان تغريبة زيد الياسين التي نشرت سابقا في مجلة شعر المصرية. وأما قصيدة البحث عن عبدالله البري، فنشرت في العدد 2 ربيع 1990 من البيادر، مع إضاءة عن تجربته الشعرية لأحمد دحبور (انظر ما كتبناه عنها في الضفيرة واللهب، عمان، 2000 ص 37- 89). ويذكر زياد أحمد سلامة مؤلف الكتاب الصادر حديثا بعنوان " **وليد سيف أديبا ومفكرا**" قصيدة أخرى لم تنشر في أي من دواوينه المذكورة، وهي قصيدة (الحبّ ثانية) المنشورة في الملحق الثقافي لصحيفة الدستور الأردنية بتاريخ 23 /10/ 1992 .

وهذا الكتاب كتاب قيم لا لحجمه الكبير (518 ص) ولا للقيمة التي يتمتع بها الناشر- وزارة الثقافة، ولا لمؤلفه الناشط الإسلامي، ولكن لما يتصف به من شمول.

فإذا نُظر إليه من حيث كونه ترجمة شخصية لوليد سيف، وجد فيه القارئ كفاية المكتفي، وشفاء المشتفي، وإذا نظر إليه من حيث التوثيق، والتدقيق، وجد فيه القارئ مسردا لجل ما جادت به قريحة الشاعر الكاتب من عطاء، لا يخلو من الاستقصاء، ولا يعوزه التحقيق. إن كان الأمر في الشعر، أو في المقالات، أو في التمثيليات، أو السيناريو والحوار، أي: المسلسلات، الإذاعية والتلفزيونية، فهو، بهذا القدر أو ذاك، يطفئ ظمأ الباحث، ويشفي غلة المتعطش الصادي. فالمؤلف لا يترك صغيرة ولا كبيرة، ولا يترك لائذة شاردة ، أو بيّنة واردة، إلا ويذكرها. وهذا الجهد لا يقتصرعلى الأعمال المهمة كالتي استفتحنا بها هذه المقالة الوجيزة عن الكتاب. ولا يقتصر على الأعمال المبكرة بدون المتأخرة. أو تلك التي هي قيد الإعداد، ولما تكتمل بعد، كاعتزامه إعادة كتابة بعض المسلسلات الدرامية، وإخراجها للجمهور على هيئة الروايات بعد أن شاهدوها على الشاشة في هيئة المسلسلات. وهو يستوفي إلى ذلك وذلك ما نشر من مقابلاتٍ صحفية مع الشاعر الكاتب، ومن أحاديث إذاعية بثت من هذا الراديو أو ذاك، ومن قنواتٍ فضائية بما فيها قناة الجزيرة.

فقد ألم المؤلف بالسيرة الموجزة لوليد سيف، الذي ولد في باقة على كثب من طولكرم، ودرس في مدارس المدينة المذكورة قبل أن يلتحق بالجامعة الأردنية دارسا للغة والأدب العربيين. وتخرج في العام 1970. ويتتبع

المؤلف مساره العلمي، والعملي، إلى أن استقر به الأمر متفرغا لكتابة الأعمال الفنية لأكثر من تلفزيون عربي. على أن المؤلف، بهذه السيرة المختصرة، لم يفته أن يذكر بعض العوامل المساعدة والمساندة التي هيأت للشاعر الشاب أن يحقق ما يصبو إليه ، فقد لقي دعما أكثر من كاف من عمه، وحميه، الأكاديمي الراحل محمود إبراهيم سيف، وكان أستاذا ذا علاقات قوية، ومتينة، بالنابهين في الوسط الأكاديمي، والتعليمي، علاوة على علاقته المتميزة المبكرة بالمخرج المسرحي صلاح أبو هنود (أردني من أصل فلسطيني) الذي شجّعه، ولا نبالغ إذا قلنا: دفع به دفعا إلى اقتحام أسوار التلفزيون، وكتابة المسلسلات، بادئا بالخنساء، ثم بعروة بن الورد. ولا يستغرب من يقرأ ما ورد في الكتاب (ص 27) أنّ أول 7 مسلسلات لوليد كانت من إخراج صلاح أبو هنود. وكان عليه أن ينتظر حتى عام 1983 ليخوض تجربته الأولى مع المخرج السوري علاء الدين كوكش في " بيوت مكة ". وإلى عام 1985 حتى يخوض تجرته الأولى، والوحيدة، مع المخرج وفيق وجدي – مصر- في " ملحمة الحب والرحيل ". وحتى العام 2001 حتى يخوض تجرته الأولى الممتدة مع السوري الراحل حاتم علي. وهذا يعني – في ما يعنيه – أن من أبرز العوامل التي أسهمت في نجاحه تفلزيونيا تلك التي يعود الفضل فيها لصديقه المخرج صلاح أبو هنود. ولا يضير الكاتب أو المؤلف أن يشار إلى ذلك.

وليد سيف والشعر

وللمؤلف زياد نظرة في هذا الكتاب لشعر وليد سيف، وهي نظرة تبدو للقارئ نظرة من يستحسن شعر شاعره فحسب، لا لأنه من أهل الصنعة الذين يهتمون بالوقوف إزاء اسرار القصيدة، وخفايا الصنعة الشعرية الدقيقة، فتأتي أحكامُهم بسبب ذلك مستندة لحقائق نقدية، وتحليلات منطقية. فهو على سبيل المثال، لا الحصر، لا يتطرق لتأثر الشاعر بمن سبقوه، مع أنَّ هذا واضح جدا في القصيدة الأولى التي أوردها ص 35. وهي من بواكيره، وفيها يتجلى تأثره بصلاح عبد الصبور وبأمين شنار وبعبد الرحيم عمر:

بخيلة بخيلة مواسم الحياة في دروبنا
وأفقنا مجرح الضمير محكم الرتاج
وليس غير لحظة ،
ويأكل القنديل قطرة أخيرة
ويرتمي بلا حياه.

وليس من السائغ المقبول أن يبدأ الباحث حديثه عن الشاعر بذكر مكانته الشعرية (ص36) فمع تسليمنا بصحة ما يذكره المؤلف من أن لوليد سيف مقعدًا بين كبار الشعراء من نزار قباني إلى عبد الصبور، فعبد المعطي حجازي، وبلند الحيدري، وأحمد عفيفي مطر، وحتى أدونيس ، فمع تسليمنا بذلك لا يحسن بالمؤلف أن يذكر هذا في منأىً عن القرائن، والمعطيات التحليلية التي تجعل من شعره شعرًا يحظى بهذه المنزلة الرفيعة. فهؤلاء الذين ذكروا لا مرية في أنهم غزيرو النتاج ، وهذا النتاج، مع غزارته، أخضع لدراسات تحليلية، ونقدية، لا نبالغ إذا قلنا لا عدَدَ لها ولا حصر. فكيف يمكن أن نضع وليد سيف مع تقديرنا لشعره في هذا الموضع، بدون دراسة تقودنا لاستخلاص هذه النتيجة؟

وقد استدرك المؤلف نفسه، وتراءى له إن هذا التقويم تقويم مجاني، ولا بد له من دراسةٍ تعززه، وتثبت دقة ما فيه، لذا بادر لدراسة الشعر، مستهلا ذلك بديوانه الأول قصائد في زمن الفتح. وقد اتسمت دراسته للديوان بإيراد الأمثلة، وما قيل فيها. ثم ينتقل بعد ذلك لديوانه الثاني وشم على ذراع خضرة. ويفعل الشيء نفسه (ص47) فيذكر رأي عبد الرحمن ياغي، وفخري صالح في الديوان.. ويضيف لرأيْهما ما يقتبسه من مُعدّى الرسائل، والأطاريح، كإحسان الديك وميسر خلاف وناديا ماجد ومحمود حامد وآخرين.. على أن المؤلف، كغيره من المؤلفين، يعتمد، لا على تحليله الذاتي للشعر شكلا ومحوى، وإنما يستند في الغالب للمقابلات كثيرًا. فأحيانا يعتمد على رأي الشاعر بشعره، وفي أحيان أخرى يعتمد على رأي أحد أقاربه، أو قريباته، مما يُضفي على المشهد النقدي الطابع العائلي. وفي أحيان يعتمد على ما يقوله الشاعر عن شعره في سيرته المنشورة " الشاهد والمشهود ". (ص19).

ويعد الفصل الذي يتناول شعره فصلا مشتتا على الرغم من الحجم الكبير للجهد المشكور الذي بذله فيه. وكان حريًّا به أن يسلك مسلك من ينظم أفكاره، ويبوب القضايا موضع البحث. فيتناول أولا ما يؤدي إلى الأخير. نقول هذا لأنَّ من يقرأ عناوين الفصل يجدها تفتقر للنسق، فمثلا يذكر ص 103 عنوان "كيف تتولد القصيدة؟" وفي ص 106 عنوان آخر وهو " السمات الفنية لشعر وليد سيف " وبعده في ص108 عنوان "مفاتيح القصيدة ". وفي ص 108 أيضا عنوان " التناص عند وليد سيف " وفي 113 عنوان "الصورة الشعرية " ثم بعيد ذلك تقسيم الصورة إلى حلمية، ونفسية ص114 و "توظيف الأغنية " ص118 وعنوان آخر يليه 121 " هل كتب وليد سيف الزجل؟ ". وفي الصفحة ذاتها عنوان آخر " توظيف المثل " ويستمر المؤلف على هذا المنوال الذي لا يؤدي لنسقٍ متوافقٍ مع طبيعة الدراسة النقدية، وما يهيمن عليها من أفكار، ومؤضوعات.

وأما عن السؤال ما إذا كنا خسرنا شاعرًا أم كسبنا كاتبًا دراميًا، فسؤال لا علاقة له بالدراسة التي يختصّ بها الفصل. وهو سؤال تقع الإجابة عنه خارج النص الشعري، والدرامي. فقد تكون الخسارة في الشاعر أكبر من المكسب في الدرامي، والعكسُ قديكون صحيحًا، وهذا يتوقف على صاحب الشأن إذا عاد عليه الأمر بفوائد تعادل ذلك الخسران، أوْ لا. ولا نتفق مع القول: إنّ وليد سيف تحول عن الشعر إلى (البزنس) وهو قول سمعته من أحد اساتذتنا رحمه الله. وأيا ما يكن الأمر، فإن الكتابَ " وليد سيف أديبا ومفكرا "كتابٌ قيم، ولا تكفيه هذه المراجعة، التي تقتصرُ على فصل واحدٍ من أربعة كلّ فصلٍ منها يستحق أن يكون كتابًا مستقلا بذاته عن الكتب الثلاثة الأخرى.

---

*مستخرج من القدس العربي، ع 29 آذار، مارس 2021

ياسين عايش

باحث من الطراز الرفيع

نعى الناعون يوم السبت 20 نيسان 2024 المرحوم ياسين عايش أستاذ الأدب العباسي المشارك في الأردنية، والمرحوم، علاوة على أنه زميل، وصديق، فقد كان مثالا للأخوة الحقة، متفانيا في إفادة طلبته ممن أحبوه، وأشادوا بعطائه، وبأخلاقه، وباستقامته، وكان إلى جانب ذلك باحثا من الطراز الرفيع. وقد وجدت في مكتبتي عددا من آثاره، مما يحدوني لتناول بعضها تذكيرا بعطائه المتميز، وجهده الخلاق؛ إذ ليس من شيم الكرام المرور عن هذه المناسبة الصادمة دون تذكير بفضائل الراحل، وبأبحاثه، وكتبه.. وأول هذه الكتب التي عثرت عليها، وأقدمها صدورا كتابه الشعر في بلاد الشام والجزيرة.

فقد استرعت انتباه الراحل نزعة جمالية بارزة لدى شعراء الشام ممن أشاد بهم الأصفهاني في موسوعته (الأغاني) والثعالبي في (يتيمة الدهر). فالبحتري وأبو تمام وربيعة الرقي وديك الجن الحمصي ومحمد بن أبي زَرْعة الدمشقي ومنصور النمري والعتّابي؛ شعراء يمثلون في رأيها، وفي رأي الراحل، تيارًا ومذهبًا أوضح ما يميزه الغوصُ على ما يُسْتصعبُ من دقيق المعاني، وما يستجاد ويستحسن من رَيّقِ المباني. فهذا البحتري معروف لذوي البصيرة في الشعر بتصرفه اللافت في ضروب من غزل، ومن وصف، ومن حنين ومن مدح، سوى الهجاء. فلم تكن له فيه براعةٌ كبراعة ابن الرومي، ولا باعٌ طويلٌ كباع الحطيئة، ولا اختراعٌ أصيل كاختراع أبي الطيب، وهذا ما يمتاز به شعر أبي تمام الذي تشبَّه به البحترى، فرقَّ نسيمه العليل تحت هوائه، وتطامَنَ به صِقْعه تحت سمائه.

ومع ذلك لا يتفق المرحوم د. عايش مع الأصفهاني، ولا مع الثعالبي، في أن شعراء الشام متماثلو المذاهب، متشابهو المشارب، بل كانوا على كثرتهم مختلفين، وفي إبداعهم الشعري متفاوتين. فالحمصي(ديك الجن) والنمري(منصور) متباعدان قليلا عن مذهب الطائي(أبي تمام) ويستنتج الراحل من التتبُّع أن شعراء الشام، بصفة عامة، أقرب إلى نهج البحتري في شعره منهم إلى نهج أبي تمام في طريقته، ونظمه.

وتفسيرُ ذلك، وتعليله، أنهم طالما راوحوا بين سلاسة اللفظ وجزالته، وطلاوة النظم وفخامته، وابتعدوا ابتعادًا عن الصنعة والتكلف، ومالوا كل الميل إلى الطبع، وتجنب الحوشيّ من اللفظ، مع الاقتصاد في استخدام البديع إلى درجة الشحّ.

على أن هذا الكتاب الذي صدر في مستهل تجربته الأكاديمية 1994 عن مؤسسة الرسالة ببيروت، ودار البشير بعمان، كتابٌ ينطوي على إضافاتٍ لم يُسْبق إليها في الموضوع قيد البحث، والتمحيص. إذ كشف الغطاء عن اتجاهاتٍ، ومجموعاتٍ من الشعراء، لم يُكتب عنهم سابقا، ووضع أشعارهم تحت الضوء كعبد الملك ابن عبد الرحيم الحارثي، ومحمد بن يزيد الحصني، والحسين بن علي الأنطاكي، ومحمد بن أبي زَرْعة الدمشقي. مسلطا الضوء

على أغراض الشعر الشامي في العصر العباسي الأول. ومن ذلك موضوع الحنين، الذي قلما عني به الباحثون في شعر ذلك العصر. والنقد الاجتماعي الذي واءَمَ بين ضروب من الهجاء الساخر، والنقد المذهبي؛ من زهدٍ، ومن تصوفٍ، ومن تشيّع.

فهو كتابٌ لا يقتصر، على الرغم من أن موضوعه " الشعر في بلاد الشام والجزيرة " الفراتية، على ذلك، إذ يستقصي جل ما يتصل بسقوط الدولة الأموية، وما ساد الحقبة من قلاقل، وفتن، وما شهدته من ثورات متعدِّدة، وإحَن، ظلت طي الكتمان، يعلوها غبارُ النسيان، كثورة أبي العُمَيْطر، وحركة الفدّيني، والمبرْقَع اليماني، وأبي الهندام، كذلك الفتن في كل من حمص، والجزيرة، إلى أن استتبَّ الوضع في الدولة، والأمن. وزاد على ذلك أن سلط الضوء على الصراع بين العباسيين وأتباع ابن طولون، وما قيل من شعر سياسي وحزبي ومذهبي في هاتيك الحركات لشعراءَ بعضهم من المغمورين، وقليلٌ منهم من المعروفين المشهورين.

في الأدب العباسي

والكتاب الثاني الذي وجدته في مكتبتي بعنوان دراسات في الأدب العباسي. وهو كتاب صدر بعد كتابه السابق بستة عشر عاما 2010 عن دار الفكر في عمّان. وفيه بحوثٌ متعدِّدة يتناول فيها بمنهجه المتعمق عددا من القضايا. ففي إحداها يقفنا إزاءَ شعر بشّار بن برد، وما يتراءى فيه من تقلُّب أنظاره بين الإلحاد والإيمان. فكان غامض المُعتقد، لا يؤمن إلا بحقيقتين، هما: حتمية الموت، وحرية الإنسان في أن يعيش على وفق ما يُحبّ ويهوى. فالحياة مثلما تظهر في شعره لا تخلو من عبث، ومواجهة هذا العبث لا تصح إلا باللهو والمجون، على مذهب النواسيّ القائل: " فداوني بالتي كانت هي الداءُ". ولهذا يقول في إحدى قصائده:

أبيت، والحبُّ في سمعي وفي بصري

وفي لساني، وأطرافـــي، وآثـاري

لا أذكر الجنة المغبوطَ ساكنُها

وقـد نسيتُ وعيـدَ الله بالنـــارِ

وفي مبْحث عن الشاعر علي بن الجهم القرشي، الذي عاصر المتوكل، وصاحب القصيدة المشهورة التي صدحت بها حناجر المغنين "عيون المها بين الرصافة والجسر" يسلّط الراحل الضوء على مذهبه في شعره. وهو المذهب السنّي، وما يبدو في أشعاره من مَقْت للتشيُّع، ولأهل الذمة، مما أدى لكثرة خصومه، فكادوا له عند الخليفة كيدًا، فاضطرَّ لحبسه. ومع ذلك لم يتخلَّ عن موقفه، وهذا واضح في شعره :

والدين أشفى، وأنصاره

أيدي سبا، موعدها المَحْشرُ

فأمَّر الله إمامَ الهدى

واللهُ من ينصرهُ يُنصرُ

ومن هذه القضايا التي نظر إليها الراحل نظرةً جديدة تبرئة ابن المقفع، صاحب كليلة ودمنة، والأدب الكبير والصغير، ورسالة الصحابة، وغيرها من الكتب النثرية المحكمة نسجًا وأفكارا، من تهمة الزندقة. فقد تكرَّر في

المصادر القديمة، وبعض المراجع لدى المحدثين، اتهامه بالزندقة. وكان قد سعى الراحل - عامدا - لتبرئته من هذه التهمة التي قُتلَ بها، مؤكدًا بالأدلة الملموسة، والقرائن المحسوسة، أنّ رميه بالزندقة افتئات عليه، وَمَيْن، وأنّ قتله بتلك التهمة الشنيعة مؤامرة من خصومه للتخلص منه. فالمؤلف - رحمه الله - بهذا يصحّح لنا أفكارًا خاطئة شاعت حتى أصبحت كالصحيح، وما هي بالصحيح.

مجادلة السائد

ومثلما هي العادة في بحوث الدكتور ياسين عايش يتصدى دائما لتصحيح المفاهيم السائدة على الرغم مما فيها من أوهام، وزيغ عن الحقيقة تام. فابن المولى شاعر عباسي، ضاع أكثر شعره، ويزعم الزاعمون أنه صاحبُ موقفٍ مذهبي، وموقف سني، كابن الجهم الذي سبق ذكره. لكن المؤلف - رحمه الله - يثبت بالأدلة القاطعة، والبراهين الساطعة، والدلائل المقتبسة من أشعاره، المستفادة من آثاره، أنه كان كثير التقلب، جم التلوّن والتحزّب، وصولي المبدأ، انتهازي السلوك والمأرب، لا موقفَ له يدافع عنه، ولا مذهب. فهو، في شعره، حريص حرصًا شديدًا على مجاراة المتقدمين شكلا، قريب الأسلوب من نظم البحتري مضمونًا، وفنا. وشعره يُرضي الأطراف كافة؛ من أمويين، وطالبيّين، وعباسيين، مما يؤكد أنه يمالئ الجميع، ويوالي المتناقضين، وهذه هي سمة الشاعر المتذبذب، لا المُلتزم المُتمَذْهب.

ومن القضايا التي شذت في هذا الكتاب الموسوم بدراسات في الأدب العباسي عن سائره موضوعاته القضية الخاصة(بمدْحَة) الأعشى الكبير للنبي الأمّي(ص) فهي تحقيق، ودراسة، في نص جاهلي، أو نص جاهلي مُخضرم بكلمة أدق، فقد زعموا أن الأعشى وفد إلى النبي، وَسَلَّم، وامتدحه بالقصيدة التي أولها:

ألم تغْتَمِضْ عيناك ليلة أرْمـدا

وعادكَ ما عاد السليم المسهَّدا

وأنّ خبره بلغ قريشا، فترصدوه، وقالوا له : إلى أين أردتَ يا أبا بصير- وكان هذا لقبُ الأعشى- فقال: أردت صاحبكم هذا، لأسْلِمَ. فقالوا له: إنه ينهاك عن خلال ويحرمها عليك. قال: وما هن؟ فأخذوا يعددون ما حرم: كالزنا، والربا، والقمار، فلما وصلوا إلى ذكر الخمر، قال: أوه، أرجع إلى صبابةٍ قد بقيت لي في المِهْراس أشربها. وزعموا أنهم جمعوا له مائة من الإبل رشوة كي يعود بها إلى بلده (مَنْفوحَة) فرمى به بعيرُه فمات.

وهذه الحكاية يبدو التلفيق فيها واضحا وضوح الشمس، فقد أثبت المؤلف الراحل بطلانها، لأن النبي كان في ذلك الوقت بيثرب، لا بمكة، فكيف اعترضته قريش، علاوة على أن الأعشى مات في المنامة، لا في منفوحة التي هي اليوم حيٌ من أحياء الرياض. ولا يُتوقّع أن يأتي الأعشى ليعلن إسلامه دون معرفة بالإسلام، وما يحلل، وما يحرم. وإنْ يكن ذلك كذلك، فإن الأعشى - في هذه الحال - من السذاجة، والغفلة، بحيث يعتنق دينا من غير معرفة به، ولا دراية. وهذا ضربٌ خاطئٌ من الظن. واعتمادا على دراسته الداخلية للقصيدة يخالف د. عايش المشككين في صحة نسبتها له، ومنهم المرحوم شوقي ضيف - صاحب المؤلفات الجمة عن عصور الأدب العربي بما فيها الجاهلي، والإسلامي- فالراحل، في بحوثه، يبدو تواقا لمخالفة ما هو رائج، وسائد. فعن طريق التمحيص يثبت لنا ترجيح نسبة القصيدة للأعشى مثلما يثبت أن ابن المقفع كان قويَّ الإيمان جدا، بعيدًا عن

الزندقة بعدا شديدا، وأن عليا ابن الجهم القرشي كان صاحب موقف لا يتزعزع من المذاهب، وأصحاب البدع. وأن بشارًا تحيط بمُعتقده علامات استفهام كبرى. فهو متأرجح بين الإلحاد والإيمان، وإن كانَ إلى الإلحاد أقربَ وأنسب. وأن ابن المولى شاعرٌ متردّد بين المواقف، فشعره في الأمويين، والطالبيين، والعباسين، شعر زائف، لما يُخفيه من الانتهازية، والوصولية، وسقم المشاعر والعواطف. وأن ما هو رائج عن مصرع المتنبي، وحكايته مع فاتك الأسدي، وخادمه، سيء الحظ، الذي زعموا مسؤوليته عن مصرع الشاعر الكبير، بتذكيره، وترديد قوله:

الخيـــل، والليـلُ، والبيـداء، تعْـرفني

والسيف، والرمـح، والقرطاسُ، والقلمُ

عندما لجّ في الهرب، وأمعن في الفرار، حكاية لا تخلو هي الأخرى من تلفيق، كحكاية الأعشى مع القصيدة (ألم تغتمض عيناك ليلة أرْمَدا) هذا هو ياسين عايش، وهذه هي بعض آثاره، وهذا هو نهجه القائم على التمحيص، ومفارقة الشائع، وهذا حسبُه.

---

*مستخرج من الدستور الثقافي، ع الجمعة، 26 نيسان(إبريل) 2024

ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2018 ص ص 115 – 162

يحيى السنوار
روائيا

قلة نادرة من الناس هي التي تعرف أن ليحيى السنوار رواية كتبها في الأسر قبيل عام 2004 ونشرت وهو في الأسر. والرواية بعنوان " الشوك والقرنفل " ومع أن العنوان يجمع بين الشوك بما يوحي به من ألم وأذى، والقرنفل الذي يوحي بخلاف ذلك، إلا أنه مناسب. فهو يذكرنا بوقائع تتطلب تذراف الدموع، وبأخرى أقل تتطلب البسمة والابتهاج على طريقة الراحل جبران خليل جبران في كتابه " دمعة وابتسامة " مع الفارق الكبير بين المؤلفين. وفي مقدمة من بضع عبارات يؤكد السنوار أن هذه الرواية ليست شخصية وشخصية في آن، فهي بتركيزها على الأوضاع في غزة والقطاع وفي مخيم الشاطئ تحديدا، ثم في الخليل، والقدس، وسائر الأراضي الفلسطينية، ما احتل منها عام 48 أو عام 67 تغدو سيرة غير ذاتية. علاوة على أن ما يذكره السنوار من الشخصي، والذاتي، يكاد يناظر ما يذكره من العام مما يطبع الرواية بطابع غير روائي، فهي سيرة، أو شِهادة، بقناع شبه روائي.

وهي لا تقتصر على قصة حياة الكاتب بقلمه، بل هي قصة حياة العائلة، والشعب الذي ينتسبان له؛ العائلة وهو. وفي هذا تكمن روعة هذه الرواية. فبطل الحكاية، وساردها(أحمد) غير منعزل عن الآخرين، بل يتحدث بصوت منفرد، لكنه بصيغة الجمع، على رأي أدونيس في " مفرد بصيغة الجمع ".

حرب العام67

لا يذكر من طفولته [1] التي تقدمت على أحداث عام 1967 إلا القليل الذي لا يُطفئ ظمأ القارئ. فقد كان وهو صغير يرافق أخاه محمودا وابن عمه إبراهيم إلى معسكر المصريين فيلتقيان بالجنود الذين يأنسون بهم ويقدمون لهم قِطَعًا من حلوى الفستقية. وما هي إلا مدة قصيرة حتى لاحظ هو وأخوه محمود تغييرًا في المشهد اليومي، فقد منعا من الخروج، وطلب منهما ومن أختهما فاطمة ومن حسن أيضا الانكفاء على أنفسهم في الملجأ الذي أعده والدهم في حوش الدار في المخيم (ص4) وكلما حاول أحدهم الخروج زُجر وقيل له: إنها الحرب، ما بتفهموا شو الحرب؟. بُعيد ذلك يتذكر وقوع القطاع تحت الاحتلال، ويتذكر أن المذياع عندما يُفتح يسمع منه صوت المعلق أحمد سعيد. يروي في هذا الموقع من الحكاية شيئا طريفا فقد تقدمت الدبابات باتجاه المخيم، وهي ترفع الأعلام المصرية، فهُرِعَ بعضُ الناس لاستقبالها، ظنا منهم أنه المدَدَ جاء من مصر. ليفاجأوا بالنيران تحصدهم حصدا، ثم ترفع الأعلام الإسرائيلية بدلا من الأعلام المصرية. وكان عدد الذين قتلوا في تلك اللحظة يربو على خمسة عشر[2].

وقد تبين بُعَيد أيام أن عمّ السارد محمود (أبو إبراهيم) قد استشهد ووالده عُدَّ من المفقودين، ويذكر لاحقا، في الأجزاء الأخيرة من السيرة أن والده كان قد غادر القطاع مع من غادروه إلى مصر التي غادرها إلى الأردن، وأقام في مخيم البقعة، وتزوج لاحقا من فلسطينية أنجبت له ابنين: ماجدا وخالدا(ص 274- 275). ويذكر أن أحد لاجئي مخيم الشاطئ، أبو يوسف، استشهد بعد الحرب بسنة في عمليه فدائية ضدّ المحتلين. ويرصد التحولات في المخيم بعد الاحتلال رصدًا فيه الكثير من التوثيق، والتدقيق. ويتتبع ما جرى من وقائع لبعض شخوص العائلة كزواج فتحية ابنة خاله من عبد الفتاح أحد أبناء صوريف بمحافظة الخليل. وهذا الحدث يرتبط بوقائع أخرى. (ص36، و46) ويركز على أحد النشطاء، وهو أبو شرار، الذي انتشر ذكره بصفته ممن أطاروا النوم من عيون الإسرائيليين. ونشطت في العام 68 خلايا تابعة لفتح، وأخرى للجبهة الشعبية، وبعض من تبقوا من قوات جيش التحرير الفلسطيني، والانتصار الذي تحقق في معركة الكرامة في آذار 68 شحذ الهمم، ورأى فيه المناضلون دليلا على أنّ التغلب على العدوّ ليس مستحيلا (ص38- 39) بل هو أسهلُ مما كانوا يتصورون.

ولم تفت السارد أن يذكر ما شاع من أن ضراوة المقاومة دفعت بالاحتلال لفتح الطريق أمام الشبان ليلتحقوا بالعمل في (إسرائيل) ومُنحت لهم التصاريح بسخاء (ص48). ورأى بعض الناشطين في ذلك مؤامرة، وعدّوها وسيلة لصرف الشبان عن النضال. وبعضهم عدها خيانة، وجريمة، في حق الوطن. وبشيء من الاستغراب يروي أمثلة متعددة لنسف العدو منازل بعض الناشطين، ومساعدة وكالة الغوث التي تمثلت ببناء مساكن جديدة (ص54). ولما كان السارد قد بلغ السادسة، وتقرر انضمامه للمتعلمين في مدرسة الوكالة، فقد حصل على بطاقة تسمح له بالحصول على وجبة غداء كغيره من الطلاب على الرغم من أن أمه نهته عن هذا، وأما أخوه محمود فقد نجح في الثانوية، وغادر إلى مصر ملتحقا بكلية الهندسة.

كان لعمه الشهيد محمود ابنان: إبراهيم، وحسن، وهذا الأخير شذَّ عن أفراد الأسرة، وغلب عليه الطيش. فهو يتحرش بابنة الجيران تارة. وتارة يقيم في تل أبيب، ويعاشر صديقة يهودية، وطورًا يصبح عميلا للإسرائيليين، مما دعاهم لطرده(ص59، ص95). وفي نهاية الحكاية يختفي. واختفاؤه أوقعهم في مأزق مع المخبرين. ويهتم السارد بواحد من الجيران اسمه عبد الحفيظ الذي تظاهر بالعمل وراء الخط الأخضر، لكنه اتخذ من ذلك طريقة للتمويه فهو من الجبهة الشعبية، فكان يصطحب معه قنبلة يخفيها في رغيف الخبز، ويتركها في مطعم أو مقهى أو ملهى، فتنفجر بعد مغادرته موقعة إصابات، وأحيانا قتلى. واعتقل في إحدى هذه العمليات، وسجن 18 شهرًا. لاحقا تبين أن أخا السارد (محمود) نُظّم في فتح، وهو في القاهرة. وعند رجوعه من مصر اسْتُدعيَ للتحقيق. في هذه الأثناء تداول الغزيون الأحاديث عن أصحاب الطواقي الحُمْر، أو الوحدة 101 التي أنشأها شارون لتعقب الناشطين (ص75). وازداد الاستيطان، والتدخل في الحرم الإبراهيمي، ولم تفلح وساطة الجعبري في كبح هذه التدخُّلات، فاستولى المستوطنون على الحرم الإبراهيمي في الخليل، واقتصر السماح للمسلمين بأداء صلاة الجمعة فيه دون غيرها من الصلوات.

حرب أكتوبر 1973

تفاءل السارد، وغيرهُ، بالحرب التي اندلعت بين مصر وسورية من جهة، و(إسرائيل) من جهة ثانية، وفرحوا كثيرا بما تحقق من انتصارات بادئ الأمر، وراودت الكثيرين منهم الأحلام بالعودة. إلا أن التطورات التي تبعت تلك الحرب أحبطت الأمال، وخيبت الأنظار. فاشتد عود المقاومة. وشهدت سجون العدو الكثير من الإضرابات التي امتدت لأسابيع، وحقق المعتقلون بعض المكاسب. (ص88) ولم يلبث أن غزا الفكر السياسي الأراضي المحتلة في القطاع، وفي الضفَّة الغربية، على السواء. فعلى ذمة السارد برزت التياراتُ الآتية:

1. قوات التحرير الشعبية وهي لينينية
2. فتح بطرْحها الوَطني الخالص
3. الجبهة الشعبية ذات التوجّه الماركسي

وجد السارِدُ نفسه إلى جانب أخيه محمود الفَتْحَوي، وجاره عبد الحفيظ ابن أم العبد من الجبهة الشعبية، وابن عمه وأخيه حسن؛ اللذين يميلان للشيخ أحمد (يُظنُّ أنه الشيخ أحمد ياسين1936- 2004) (ص93) مما يدعو محمود لتحذيرهما من (الإخونجية). ومهما يكن الأمر، فإن حسن، وإبراهيم، في جدالهما مع المهندس محمود، الذي عثر على وظيفة في الوكالة، تمكنا من اجتذاب الراوي (أحمد) فشرع يذهب للصلاة في المسجد، والاستماع لدروس الشيخ أحمد، وتركيزه على ضرورة الإعداد، والتحضير، لتحرير البلاد، والعباد. لكن مواظبته على الصلاة لم تكن دائمة، ولا مستمرة. ومما استنكرهُ تحفُّظ الشيخ أحمد على تصنيف من يُقتل في سبيل الوطن شهيدًا. فالشهيدُ عنده هو الذي يقاتل، ويُقْتل، في سبيل الله فحسب. وقد تجاوبت هذه الأفكار مع أفكار جديدة تطرح لدى طلبة كلية الشريعة في الخليل، فهم يولون الحافز الديني الأولوية على الوطني، مثلما يؤكد عبد الرحمن، زوج فتحية ابنة خال السارد (ص104). وبفتح جامعة الأزهر الإسلامية بغزة، ازدادت هذه الفكرة شيوعًا. ويذكر السارد جمعية الشبان المسلمين، وجمعية المجتمع الإسلامي، وهاتان الجمعيتان شرعتا في ترويج هذا الفكر(ص113).

ويشير السنوار لشخصيتين هما: عبد الرحمن، وصديقه جمال، وهما طالبان جامعيان في كلية الشريعة في الأردنية، حسما أمرهما وانضما لجماعة الإخوان. وأما شقيق الراوي (محمد) فقد التحق بجامعة بير زيت. في تلك الفترة ازداد الاستيطان، وقامَ متطرفون يهود بحملة اغتيالات استهدفت بعض الوطنيين. كان إبراهيم، ابن عم أحمد، من أوائل من التحقوا بالجامعة الإسلامية في غزة، وللتغلّب على نفقات الدراسة اضطر للعمل في وُرَش البناء. وفي ص 130 يذكر لنا السارد أنه شارك إبراهيم في رحلة ترفيهية مع عدد من الناشطين للأماكن السياحية في فلسطين. وفيها تعرَّف على الكثير من المواقع الأثرية، والتاريخية. وفي مقدمتها الأقصى، والحرم الإبراهيمي، واللطرون(ص130- 134). وفي الأشهر الأولى من التحاقه بالجامعة جرت اشتباكات بين التيار الإسلامي وفتح التي اتهمت الإسلاميين بتمزيق صورة عرفات. وفي موازاة ذلك شاع التوتر في لبنان، وقام الإسرائيليون بغزْوه، واضطرت المقاومة لمغادرة لبنان. وصُدم الكثيرون بالأخبار الواردة من مخيمي صبرا وشاتيلا. وها هنا

يذكر الكثير من العمليات التي قام بها فدائيون في المستوطنات، وفي الداخل الفلسطيني أسفرت عن مصرع الكثير من الإسرائيليين، جنودًا ومدنيين.

وتبلورت قيادة الأسرة بُعيْد اعتصام نحو 60 طالبا من طلاب الجامعة في الأقصى، مسلحين بمواسير حديدية مما يستخدم في البناء لصدّ المتطرفين اليهود ممن كانوا يعتزمون انتهاك حرمة أولى القبلتين. فمحمود (المهندس) أخو الراوي يمثل تيار فتح، و محمد وحسن يمثلان التيار الإسلامي، بينما يمثل عبد الحفيظ- ابن أم العبد - الجبهة الشعبية بتوجُّهها الماركسي. (ص149) أما ابن عم السارد(حسن) الذي ورد ذكره قبلا، فيمثل العملاء، والجواسيس، مثلما يمثل " الزعران " (ص143- 156).

في الفصل السابع عشر يومئ الكاتبُ لما يُعَدُّ خروجًا عن السياق بذكره ما وقع فيه السارد(أحمد) من إعجاب بفتاة من طالبات الشريعة، واسمها انتصار(ص168). و كان قد أشار إلى شيء من هذا لأخيه محمد قبلا، وهذه الإشارات وردت في فيض من التسجيل شبه الدقيق لما جرى من صِدامات، ولما شنه الاحتلال من حملات اعتقال. فقد احتجز إبراهيم- ابن عمه - مع 100 طالب وعوقبوا بالضرب المبرح. ومرت غزة وما جاورها في حقبة من الانفلات الأمني، فكان الإسرائيليون يهيمنون عليها نهارًا، ولا يجرؤون على دخولها ليلًا. و غدا بيت الأسرة في مخيم الشاطئ كغيره من البيوت عرضة للاقتحام مرارا وفي أوقات متقاربة لا متباعدة. وزُج بإبراهيم في زنزانة كغيره. ويكتشف بعيد خروجه أن أحد أصدقائه(فايز) عميلٌ للاحتلال، فراقبه أحمد يومًا، ورآه يحضر مع المخبر (أبو وديع) ويغادر معه في السيارة.

ولا يفتأ الراوي يذكر العمليات الفدائية واحدةً تلوَ الأخرى، في سردٍ شبه صحفي، توثيقي. وبلغ بنا ذِكْرُ الحادثة التي أدَّت إلى إشعال الانتفاضة في 8 ديسمبر -كانون الأول - من العام 1987 وفي يوم 11 من الشهر نفسه صدر أول بيان باسم " حركة المقاومة الإسلامية " (حماس) وفي هذه الانتفاضة توخّى النشطاءُ الجواسيسَ، وترصَّدوهم، وجرت معاقبة، أو تصفية، عدد منهم. ويُذكـَرُ أن ممن جرت تصفيتهم أحد المشرفين الإداريين في مستشفى الشفاء(ص214). ويلمّ إلماما غير سريع بـ (معتقل الخيام) في النقب. ويكرر الحديث عن اعتقال إبراهيم وحسن ومحمود. ويتوالى سرد العمليات كالسابق. إلا أن الكاتب يشير لطرائق جديدة في مقاومة الاحتلال كالدهس والطعن بالسكاكين وتفجير عبوات محلية الصنع، ولا يكفّ عن تكرار هذه العمليات واحدة بعد الأخرى. وقد جُنَّ جنون رابين – رئيس الحكومة - فنشر الجنود والمخبرين في البلاد طولا وعرضا. وتقرر إبعاد نحو 415 كلهم من حماس إلى مرج الزهور في الجنوب اللبناني، منهم أخو السارد حسن (ص245).

غزة - أريحا

لم ترحّب الأكثرية باتفاق أوسلو الذي وقع في سبتمبر أيلول من العام 1993 بعد مفاوضاتٍ شهدت الكثير من المقالب. ففيما يؤيد محمود هذا الاتفاق على قاعدة خذ وطالب، عارضه كل من إبراهيم ومحمد وحسن، وإلى حد ما السارد أحمد. وفي الأثناء انطلقت من الجامعة مظاهرتان؛ إحداهما ترفع أغصان الزيتون، في إشارة لتأييد الاتفاق، والثانية تهتف:" غزة أريحا فضيحة، طلعت منها الريحة ". (ص271) وبموجب هذا الاتفاق عاد بعض المنخرطين في المنظمات منهم ماجد، وخالد، شقيقا السارد من أبيه الذي توفي في الأردن. وترتبت على قدومهما

صدمة عانت منها أم السارد التي شُبّه ما اعتراها بنوبات من الهستيريا(ص275). وزاد الطين بلِة استشهاد أحد أبطال المقاومة (عماد) وعلى الرغم من ذلك لم تهدأ المناكفات بسبب أوسلو. ولم تخفِّفها العمليات الكبيرة، ومنها عملية ديزنكوف(1996) في تل أبيب، ولا تلك العملية التي قتل فدائيون فيها عضو الكنيست مئير كهانا، ولا تفجير حافلة كبرى بحزام ناسف في رامات غان يوم 21 تموز من العام 1995 ولا تلك العملية الأكبر في رامات أشكول (ص299- 300).

وفقد الفلسطينيون كافة - من يؤيد منهم اتفاق أوسلو، ومن لا يؤيده - ثقتهم بهذا الاتفاق، بعد الفشل الذريع الذي منيت به مفاوضات واي ريفَرْ(تشرين الثاني 1998) ورأى الجميع أن ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة. ونشط الناشطون وذاع صيت المقاوم محمد أبو حلاوة الذي قتل حارسين لبنك إسرائيل الوطني في القدس. ولا بد أن الإسرائيليين توصّلوا بعد لأيٍ لحقيقة أن أبناء فلسطين عامة، وغزة على وجه الخصوص، أشاوس، ويصعب إذلالهم. ويختتم المؤلف روايته باستشهاد ابن عمه إبراهيم، وشقيقه حسن، فيمن استشهدوا، عند الانتهاء من وقائع هذه السيرة – الرواية.

التاريخي والروائي

من هذا العرض لأبرز وقائع مخيم الشاطيء بغزة، وعلى هامشه وقائع ما جرى في الخليل، والقدس، وبعض نواحي الضفة الغربية، ومرج الزهور في لبنان، في الحقبة الممتدة من العام 1967 حتى العام 2000 تبرز الحقيقة القائلة بأن الرواية قد تكون في بعض الأحايين تاريخًا غير زائف، لا سيما إذا حافظ الكاتب، ومن ورائه الرواي، على نزعة التوثيق، والتدقيق، فيما يرويه، مع اللجوء، من حين لآخر، لدعم محكياته السردية ببعض القرائن التي تؤكد صدق (المحكي السردي) وخلوه من التخييل الافتراضي. ومثلما اتَّضح - في هذه العُجالة - لا فكرة لدى المؤلف عن" كيف تكتب الرواية" وإنما الفكرة التي تراءت له أن الرواية وقائع، وأحداث، تروى بالتسلسل على النحو الذي عاشه الناس لا على النحو الذي يتطلبه قانون الفن الأدبي.

فلم يخطر ببال الكاتب- مثلا - أنه يكتب رواية تحتاج لمزيد من التصرف بالأحداث. فاختصار ما لا يتطلبه الإسهاب في روايته، أو حذف ما لا داعي لذكره، أو إسقاط ما يُضفي الرتابة، والتكرار، على بعض المرويات، أو تقديم ما حقه التأخير على مستوى الزمن السردي، أو العكس؛ بتأخير ما من حقه التقديم. أو العناية بتوضيح ملامح الشخوص من جوانبها المتعددة، وتجنب العشوائية في ظهور الشخصيات من حين لآخر، هذا كله لم يتذكر المؤلف ضرورته لتكتسب مروياته في (الشوك والقرنفل) مِسْحة شعرية. واللافت للنظر افتقارُ " الشوك والقرنفل " للحبكة التي تعنى تضمين الخطاب الروائي عقدةً تستحوذ على انتباه القارئ الذي ينشأ لديه بسببها إحساسٌ بالتشويق، ورغبة في معرفة نهاية الأحداث المتشابكة، أي: ما يسمى عادة بالترقّب، وهو شعور يُفرّقُ بين تلقي الروايةِ الرواية، وتلقي أي ضربٍ آخر من ضروب السرد غير الروائي.

ومهما يكن من أمر، فإنَّ السِنْوار، وهو قيادي، ومُقاوم، وأسير، أمضى في الاعتقال سنين قبل تحريره في صفقة تبادل أسرى، لا يحتلُّ الأدب الروائي إلا حيزًا محدودًا من اهتماماته. لذا لا غُبار على هذه الشهادة التي كتبت فيما يشبه الرواية نَسْجًا، والسيرة غرضا وموضوعا ونهجًا، ومزيَّتُها التي تسلب العقل هي ما فيها من

محكيات مُفصلَّة عن عمليات فدائية محكمة انتهت في معظم الأحوال بالتغلب على الجنود الاحتلاليين، أو باستشهاد بعض المناضلين. وهي إفادات يصعُب أن نجد ما يحيط بها في غير هذا الكتاب، مع أنّ أيَّ عملية من تلك العمليات تصلح أن تكون وحدها موضوعًا لروايةٍ يكتُبها متخصِّصٌ بهذا الفن. وكل مناضل ممن ذكروا في هاتيك العمليات يستحق أن يكون نموذجا تنسج حوله، وعنه، روايةٌ مكتملةٌ يكتبُها حاذقٌ في صنعة الرواية، متمكنٌ من صياغةِ خطابِ الحكاية.

---

*نشرت هذه المقالة في الدستور الثقافي وقدمت في ندوة بدعوة من مركز اعلم وتعلم في دار خطوط وظلال في حينه. والملاحظ أن الرواية حظيت بالكثير الجم من المراجعات التي تغلب عليها حماسة الكتاب للمؤلف الشهيد بعيدا عن الجانب الفني.

1.ذكر في الرواية أنه من مواليد العام 1962 في مخيم الشاطئ، وأن أسرته من الفالوجة، وكانت قد لجأت لقطاع غزة 1948.

2. تذكرني هذه الحكاية بموقف مشابه فقد احتلت قريتنا(عانين) عام 1967 بالطريقة ذاتها. فالآليات الإسرائيلية كانت ترفع أعلاما عراقية، وعندما شاهدتها النساء استقبلنها بالزغاريد، فوقع ما وقع، وتبين أن الآليات إسرائيلية، وأن الجند إسرائيليون.

يوسف ضمرة قاصًا
يراوغ القساة

بعد سلسلة طويلة من المجموعات القصصية القصيرة، ورواية وحيدة بعنوان " سحب الفوضى " تصدر للكاتب يوسف ضمرة مجموعة جديدة (فضاءات للنشر والطباعة والتوزيع، عمان 2014) بعنوان " مراوغون قساة " تأتلفُ فيها، وتجتمع، القصص القصيرة جدًا، والقصص القصيرة، في تآلف يكاد لا يفرق القارئ فيه بين النوعين إذا جاز أنْ يُعدّا نوعين مختلفين. وابتداءً، يتضح لمن يقرأ القصص- مجْتمعَةً- في أزمنة متقاربة، لا متباعدة، أنَّ القصص ينتظمُها، أو يكاد ينتظمها، محورٌ واحدٌ، هو علاقة الكاتب القصصيّ بشخصياته، التي لا تني تتمرَّد عليه، وتقسو في معاملتها لهُ قسْوتَهُ هو الآخر في معاملته لها في القصص. ففي قصَّة " خروج مغاير "(ص 59) على سبيل المثال، لا الحصر، يحاولُ الكاتب، الذي هو بطل القصة إذا ساغ التعبير، أنْ يعرف ما يدور في خلد المرأة، التي هي بطلة قصته كذلك، فلا يستطيعُ، على الرغم من تعمُّقه في التفكير، فيقرر تركها وشأنها تارةً، والتعرُّف على اهتماماتها، وذوْقها، تارةً أخْرى، إلا أنه يقرِّر، في نهاية المطاف، تعبيرًا عن عجزه، قتلها، والعدول عن النهاية التي كان يُريدُها لقصته. غير أنَّ البطلة لا تستجيبُ لقرارهِ هذا، فبعد أن تسلقت السلالم، وأصبحت على سطح المبنى، وبعد أنْ همَّتْ بإلقاء نفسها من علٍ، كما قرَّر لها الكاتب، تراجعَتْ عائدةً إلى موقعها السابق من الصالَة، ثم خرَجتْ دون أن يَدري الكاتبُ إلى أين؟

وهنا يخرج الكاتبُ عن السياق القصصي، ليُفجأ بزوجتهِ، وهي تقول له:

– دعْها، فلنْ تعود إلى منزلها ثانية.

فمثلُ هذه القصة تريد أن تقول للقارئ، ما اعتاد أنْ يقوله كتَّابٌ كثيرون، من أن علاقة المبدع القصصي، أو الروائي، أو الدرامي، بصفةٍ عامَّة، بشخصياته القصصية، قد لا تقوم على هيْمنة الكاتب، وتوجيههِ لها، وكأنها دميً بيديْ مخرج مسرحيٍّ من النوع المعروف بمسرح العرائس. فالعلاقة قد تقومُ على التأزم، والمُغايَرَة، بل على التمرُّد أيضًا. وهذا ما نجدهُ في قصة قصيرة أخرى سمَّاها المؤلفُ سوادًا(ص49). فبطل هذه القصة، وهو الكاتب – لا المؤلف- يديمُ النظر في سيدة رآها في المقهى، تلك المرأة التي تصوّبُ عينيها نحْوَهُ تصويبًا يثير في نفسه الريبة، وكلَّما حاول أنْ يخفي وجهه عنها بصحيفتهِ، ألفاها تحْملق فيه، وتُحدّق، ثم تنهض من المكان الذي تجلسُ فيه، وتقتربُ منه. والبطلُ يظنُّها، عندما استأذنته في الجلوس إلى جانبه، أحبَّته من النظرةِ الأولى، وأنها وقعتْ ضحيَّة غرام مشبوب، ومُلتهب، ولكنها فاجأتْهُ عندما قالت له:

– " إنك تشبهُهُ كثيرًا. تشبهُه إلى حدٍّ مرعب. هكذا كان يقرأ الجريدة. وهكذا كان يشرب قهْوتهُ. أجلْ، هكذا.. يا إلهي!! " (ص50)

ما تقوله تلك السيدة يزعجُ البطل الكاتبَ، لأنه يستنتج على الفور أنَّ الضمير في تشبهه، وقهوته، وجريدته، يعود على شخص آخر غيره.. شخصٍ، ربما كانَ عاشقا لهذه السيدة وفارقها، أو زوجًا لها وفارقها، أو توفي عنها على نحْوٍ ما. المهمّ أنه شعر بالانزعاجَ، فقرَّر العدول عن كتابة القصة، وعن تصويره تلك السيدة. لكنَّ تماهي الكاتب بشخصيّاتهِ يُنْهي القصة على نحْوٍ يُفاجئ القارئ، ففي اليوم لتالي، وعندما حاول الجلوسَ في المقهى، تراءت له تلك السيدة مرة أخرى تنهضُ من المكان، وتقترب من المائدة التي كانَ يهمُّ بالجلوس عندها، وعندئذٍ يُقرِّرُ العدولَ عنْ كتابةِ القصة مرَّةً أخْرى لكنَّه لم يستطع التفلُّتَ من مُلاحقة تلك السيدة، أي أن فكرة القِصَّة، وتلك الشخصيَّة بالذات، تلابسان فكرَةُ مُلابَسة الشيطانِ للمَمْسوس.

أما القصة الموسومة بارتباك (ص11) فتروي موقفا يشكّكُ في مدى صدقِ الكاتبِ(الذي هو بطلُ القصة هنا وليس المؤلف) وأنه يروي حكاياتٍ قد لا تكون واقعيَّة قطُّ، وأنه يتسلَّى بمشاعر الآخرين. فأحدُ الشخوص يعثر في حاوية القمامة على علبة توحي بأنَّ لها قيمة، وفي العُلبة رُموزٌ: خصلة شعر، وزهرة حمراء، ورسالة من عاشقٍ ولْهان، يخاطبُ فيها حبيبته، قائلا:

– " عندما تصلك رسالتي سأكون ميتاً "

وفي البيت تَسْتثير الرسالة، والهديَّة، ومصير المرسل العاشق، فضولَ الزوجة، فتسأل الزوج عن العلبة، وعن المكان الذي وجدَها فيه، وهلْ كان عليه أنْ يوصلها للفتاة التي لا يعْرفها بالطبع، ولا يعرفُ أينَ تقيم، وما عنوانها، وهكذا تُضيعُ المرأة، وزوْجُها، وقتا طويلا في التفكير بأمْر العلبة، والرسالة، والفتاة المَجْهولة، وبعد لأي تكتشف أنَّ الراوي، أو الكاتب، شغلَهُا بحكايته الوهمية تلك عن تناولها طعام الإفطار:

– " أتعرفُ من هو الأحمق، أو القاتل، إذا كانَ الفتى قد مات َحقا؟

– من؟

– هذا الكاتبُ الذي تركنا مشغولَيْنِ بأمر العُلبة، ولم نفكر حتى في كأس من الشاي، ورغيف من الخبز في هذا الصباح. "(ص12)

وهذا يعني أنَّ الكاتِبَ يشير إلى اضطراب العلاقة بين المبدع والواقع، فهْوَ يخْترعُ الأحداثَ، ويضفي عليها الكثير من التشويق الذي يُسلي القارئ، ولكن هذا القارئ الذي يتلقى يَقْسو على الكاتب عندما يكتشف أن ما رواهُ غيْرَ مقنع، ولا يؤدي إلى نتائج تعيد النظر في الواقع، فليس كل ما يَشوقُ، أوْ يُسلّي، مفيدًا بالضَرورَة. ومع ذلك، نقرأ القِصص، ونقبلُ عليها بشغفٍ، على الرغم من معرفتنا مُسْبقا بأنَّ ما فيها من حوادث، وحكايات، ما هو إلا من صنع الخيال الخالق، ولا أساسَ له من الحقيقةِ، أو الواقع.

وفي قصة أخرى اختار لها المؤلفُ عنوان " عتبة السبعين " (ص15) يروي لنا البطلُ الذي يؤدي دورَ كاتبِ قصة، أو رواية، شيئا عن علاقتِهِ بشخوصه؛ فهي علاقة تقوم على مبدأ حرية الشخوص فيما يختارونه من مصائر: " فلقد اختار كلٌّ منهم مصيره كما يحبُّ ". هذا ما يقوله لمن تعترض عليه بشدة كونه أسند لزوجها دور العاشق المُحبّ، وهو في السَبْعين. ويدور جدلٌ بين المرأة، والكاتب – بطل القصة، ومن هذا الجدل يتضح أن البطلَ - الكاتب مصرٌّ على ألا يدَ له في هذه الحكاية، وهنا تصفُ الزوجة هذا التصرّف بالسُخْفِ، وهو أن يعشق إنسان وهو في السبعين، فيتصدّى لها الزوج الذي ينْهض بين سطور القصَّةِ، قائلا : لو كان الحبُّ في السبعين سخيفاً لما عرَّضْتُ نفسي للموت في سبيله. وتبدو لنا القصة كما لو أنها على حافة النهاية، بيد أن المفارقة تأتي في العبارة الأخيرة منها " شربْتُ قهْوتي مطمئنًّا، وأنا أتذكر أنني على عتبةِ السبعين " فالبطل الكاتبُ مُتماهٍ في شخصيَّته، ولهذا، فإنَّ الزعم بأنه يترك لشخصياته أنْ تتصرَّفَ بمحْض إرادتها زعمٌ مَطْعونٌ فيه، مشكوكٌ في صحَّته، فالتصرُّف الذي أبداه الزوج، وهو في السبعين، والكاتبُ على عتبة السبعين، وهذا يوحي بطريقة غير مباشرة أن الكاتب مندغم في شخصيته، فهي تتصرَّفُ بإملاءٍ منه، وليْست حرة مثلما يدَّعي.

ويكادُ الكاتبُ يكرِّرُ لعبة التركيز على الوهم والحقيقة، وما بينهما من فروق في الكتابة القصصية. ففي قصة جيدة بعنوان " حقل ألغام في المدينة " (ص29) نجد الكاتبَ، وهو أيضا بطل القصة، سجينا يتساءَلُ عنْ أسباب الاعتقال، وهل هي أسبابٌ مُقنعَةٌ، فكلُّ ما هنالك أنه كتب قصة قصيرةً، ونشرها، تروي حكاية عاشقين دخلا حقل ألغام في المدينة، وانفجَرَ فيهما لغمٌ، فتطايرتْ أشلاؤهما بِدَدًا متناثرة: " لماذا أوضَعُ في السجْن بسبب قصة قصيرةٍ لم يقرأها – ربما- مئة شخصٍ، أو أكثر قليلا ؟ " (ص29) لكنَّ هذه القصة التي تبدو لهُ عاديَّةً جدًا تقيم الدنيا ولا تقعدها، فقد ألحَّ عليه المحققون بالسؤال عن صحَّة وجودِ حقل ألغام في المدينة، وما إذا كانَ يعْرفُ أين يقعُ حقلُ الألغامِ هذا. وقد حاولَ- عبَثا- أنْ يشرح لهم أنَّ القصة لا تروي حدثا واقعيًا حقيقيًا، ولا تشير لحقل ألغام حقيقيّ، ولكنَّهُم يأبونَ التصديق. وتبدأ عمليَّة البحث بتحفير الشوارع، والطرقات، والأزقّة، بحثاً عن الألغام، ولم يعثروا على شيءٍ، لكنهم ذُهلوا عندما سمعوا الانفجاراتِ تتوالى في المَنازل، لا في حقول ألغام، وأطلقوهُ من السجن، وهم يتساءلون لمَ لا يكْتُبُ عن الألغام التي في البيوت؟

وهذا بالطبع جزءٌ من الحكاية القصيرة المكثفة ذو بعْدٍ دلاليٍّ رمزيٍّ، فهو ينبّه المحققين إلى أنَّ الناس الذين في بيوتهم هم ألغامٌ موقوتة، وسرعان ما تنفجرُ لدى وقوع أيّ طارئ، ولهذا يُجيبُ، قائلا :

– هنالك أسرارٌ لا أبوحُ بها دفعة واحدة (ص30)

بمعنى أنكمْ عرفتم شيئا، وخفيتْ عنكم أشياءُ، ومن هذا الذي خفي عليكم تلك الألغام الموقوته التي تنتظر التفْجيرَ في الوقت المناسب. يقفُ الكاتبُ- بطل القصة على طرَفٍ، والمحققون على الطرفِ المقابل: الفنُّ الذي ينسج بأدواته المتخيَّلة صورة للواقع تحتاج إلى تأويل، والسُلْطة التي لا تريدُ لتلك الصورة المُتخيلة أنْ تظلَّ قيْد التأويل، بل تريدُها صورةً مُباشرةً تستطيعُ مصادرتها في التوّ، قبل أنْ يمتد أثرُها للشارع، والبيْت، فتشعلُ الفضاءَ نارًا.

وإلى جانب هذه القصص الجيدة ثمة قصصٌ تثير تساؤلات في غاية الدقة، والحَرَج، منها قصة قصيرة جدا بعنوان: رجل حزينٌ واحِدٌ وزهرة واحدة. (ص9) فالراوي يخبرنا بالعبارة الأولى أنَّ بائعة الزهور لم تبع إلا زهرة واحدة، وفي العبارة الثانية يخبرنا أن المشتري رجل وحيدٌ حزين. ثم يروي لنا بعض شأن الرجل الوحيد الذي التقط للزهرة صورةً وأرْسلها إلى حيثُ لا يعلم أحدٌ سواه. نستطيع أنْ نصفَ هذا الذي ذكرناه بنصف القصة، أما نصفها الثاني فيعود بنا للصغيرة التي دلفتْ إلى مقهًى آخر لتبيع الأزهار، وتمنَّتْ أنْ يكون كلٌّ منْ فيه من الوحيدين المحزونين. ظنًا منها بالطبع أنها ستبيعُ كلّ ما لديها من أزهار إذا كانوا كذلك. والقصة ابتداءً تروي شيئا عن الوحدة، وعن الحُزْن، ولكننا لا نعرف مَصْدر هذا الحُزن، ولا سبَبَ تلك الوحدة، ومع ذلك لا يُؤسفنا أنْ يشير المؤلف لذلك، بل الذي يؤسفنا أن تمنَّى الصغيرة أنْ يكون كلٌّ من في المقهى وحيدين، وحزاني. وهذا مثيرٌ للتساؤل: فما الذي أدْرى بائعة الزهور أنَّ الرجل الذي اشترى منها الزهرة وحيدٌ، وحزين. فالقصَّة لم تقل شيئا عن هذا في حضور الصغيرة، والأمر الثاني: هلْ تقايضُ الصغيرة العالَم كلَّهُ بما تبيعه منْ زهور، ومن هيَ هذه الصغيرة التي تمنَّى أن يكون الناس كلُّهم يُعانونَ الحزن، ويقاسونَ آلامَ الوحدة، لتتمتع ببَيْع ما لديها من بضاعة كاسِدَة، أوْ مُزجاة.

وفي هذا النوعْ من القصص لا يُراعي الكاتبُ المنطق السردي الذي يوجبُ أن يكونَ كلُّ شيء في الحكاية الوَمْضة خاضعًا لمنطق قصصي سليم يُمْكنُ الدفاع عنه، أو تفسيره. ففي قصَّة بعنوان " حرمان " (ص7) يصف لنا الكاتب المرأة التي كُسِرَ أحدُ كعبيْ حذائها، فتخلصت من الكعْب الثاني، ثم يصفُ لنا رجلا يحمل كيسًا أسودَ يجمع فيه ما يَجِدُه من لقىً في الطريق، فيستوقفه الكعبان، ثم يأخذهما بعد أنْ وضعهما في كيسٍ آخر غير الكيس الأسْود، وكأنه يتحفظ على حِرْزٍ ثمين، ثم يضعهُما على حافَّة النافذة في بيتهِ بعْد أن يخلعَ ملابسَهُ، ويغتسلَ، وكأنَّه يضعُ (مزهرية) على نافذة. ومثل هذا الرجل، ذي الكيس الأسْود، الذي يجدُ ما يشبع دوافعه الغريزية في كعبيْ حذاء نسائي، رجلٌ سقيمُ الذوق، ولا يُضفي عليهِ الكاتبُ من الواقعية أدنى شيء، إلا إذا أخذنا بالاعتبار كيسَه الأسْودَ هذا.

ويقع الكاتبُ هنا في التكرار النمطي الذي يتجلَّى في الكثير من نماذج القصة القصيرة جدًا. فهو يُكرِّرُ: الرجل الذي يحمل كيسًا.. ثم: الرجل لمْ يضع الكعبيْن في كيسِه الأسود.. والرجلُ أوقف الكعبيْن على حافَّة النافذة.. كأنَّ القارئ لا يعْرفُ أنَّ الحديث يجري عن الرجل نفسِهِ حتى يكرِّرَ لنا كلمة " الرجل " هذا التكرار الذي لا مزيَّة فيهِ، ولا ضَرورَة. ويستطيعُ الكاتبُ أنْ يكتبَ قصَّة (وَمْضَة) تنتهي بمفارقةٍ مُدْهشة كتلك التي بعنوان " دويّ " (ص13). ففي بضع كلمات روى لنا حكاية القناص الذي يريدُ أن يقتل الحبّ، وعندما ظنَّ أن العاشقين قد يفلتان، رماهما بقنبلة بدلا من الطلقة، فدوّى في الأفق صوْتُ القبلة. أي أنَّ ذلك الصوت غلب على صوت الانفجار، فالحبُّ أقوى من القتلَةِ، وأقوى من المَوْت. وهي قصة لا تظهرُ فيه أورام القصَة التقليديّة، ولا تكرارات القصة القصيرة جدًا، ولا الفجواتُ التي تطبع النسيج السرديّ بالتشتُّتِ.

صفوة القولِ أنَّ في هذه المجموعة قِصصًا جيّدة، وجديرة بالتأمُّل، والدراسة، لا سيما تلك التي ترْصُدُ بدقَّةٍ موقفَ الكاتب المبدع من شخصيَّاته، وعلاقته بمنْ هوَ مراوغٌ منها، وعصيٌّ على القوْلبَة، والتنْميط.

يوسف المحمود شاعرًا

اسم غير متداول كثيراً في أوساط الشعر والأدب، بيد أنّ منْ تتاحُ له فرصة الاطلاع على شعْره، عمومًا، وعلى ديوانه الأول [1] " أعالي القرنفل" يوقنُ أن لهذا الشاعر مستقبلا كبيرًا، وحاضرًا في الشعر لا أظنه إلا مثيرا. فالقصائد التي يحتويها هذا الديوان تعيد للشعر بكارتهُ الأولى، وزهوهُ القديم، بعد الذي ران عليه من جمود، وشُحوب، وما ساده من فوضى في العقود الأخيرة، بسبب الهزال الذي تنطوي عليه الأصواتُ الشعْريّة الجديدة، وعجزها اللافت عن مجاراة الجيل السابق، وبسبب المَسار المُتعثر لقصيدة النثر، التي تحولت – للأسف- بين عشية وضحاها إلى مَطيّة ذلول يعتليها أنصافُ الموهوبين، وبعض مدّعي الحداثة، ممن هم - في الغالب - عاجزون عن المحاكاة والتقليد، فضلا عن الابتكار والتجديد.

ففي قصيدة بعنوان" بداية " يضعنا يوسف المحمود أمام لغة للشعر تقوم على التوتّر، وعلى الأسئلة التي يتوالد بعضها من بعض، ويتناسل اللاحق منها من السابق، في رنين يسوده الصخب تارة، والصراع تارَة، بين مبانٍ يتجاذبها معنى، ومعان يتجاذبها مبنىً، فلا يترك الشاعر ممّا يجسد لحظة التخبط التي تعتري من يَمَسّه شيطان الشعر شيئا إلا ويذكره، وإشارة إلا ليوحي بها، وتشهد على ذلك الأبيات:

من أنا
ما الذي مسَّني
ما الذي يتصارَعُ فيّ
ويصرُخُ بي
منْ تُرى في الصباح
ينادي عليّ
مليكُ العُصاة أنا
وعندَ المَساءِ نبيّ [2]

تتراكم في القصيدة الأسئلة، والمتكلم هو الذي يسأل قبل أن ينفطر اثنين ليخاطبَ الآخر فيه قائلا لهما:

ها أنتَ
قلبٌ طعينٌ
وعينان جارحتان[3]

يعاني يوسف المحمود، أو لنقلْ: متكلمُ القصيدة – بكلمة أدقّ- هذا الانفصام الحاد في الذات معاناة تتكرّرُ في غير واحدةٍ من قصائده. ففي قصيدة اختار لها العنوان " حالة " ينفطرُ المتكلم اثنين، أحدُهما " حاملُ للهوى

" والآخر متعبٌ بثقل هذا الهوى، أو متعب مثل منْ يحملُ الهوى، أو مثل شخص ثالث هو الذي يهْوى ولكنّ الرسول الذي يبلّغ الرسائل من العاشق للمحبوب هو الذي يُدْنفُ فؤاده، وتقطع منه نياط القلب، ويهدّهُ العشق هدًا، على وفق ما قال أبو الطيب المتنبي:

ما لنا كلنا جوٍ يا رَسولُ أنا أهــوى وقلبُكَ المَثْبولُ

وليس على غرار ما قالَه أبونواس - الحسن بن هانئ - في قصيدة له جيدة قلَّ نظيرها في الشعر العربي القديم :

حاملُ الهـــــوى تَعِبُ يستخفــّــه الطـــــرّبُ

ففي قصيدة يوسف المحمود ليس ثمة (رسول) مثلما هي الحال في قصيدة المتنبي، ولا امرأة تضحك وتلهو، مثلما هي الحال في قصيدة النواسيّ، ليخاطبها مؤكدًا أنها تضحكُ لاهية فيما هو ينتحب. ولكن الإشكال - ها هنا - أنّ العاشق نفسه هو الذي ينفصمُ، وينْقسمُ، فهو اثنان، شاعران، أحدهما عاشقٌ، والآخر طربٌ، واحد حبسته النساء بأثوابهنّ، والآخر راح يجري لاهثاً خلف الهوى حتى تقاذفته الضواحي، وتعاوَرَتْهُ الفيافي، والاثنان إذًا تائهان، شاردان، يكرّان ويفران، تارة يلاحقان ليلى، وطورًا يصرُخان، وطورًا يندمان إذْ تختفي. وأخيرا تبلغ القصيدة الذروة حين يعترف المتكلم بأنه هو نفسه اثنان مختلفان، ومتشابهان: حزينان، وتائهان، وشاعران، وهائمان شاردان، ولا ريب في أنّ مثل هذا الشخص أكثر جنونًا من " مجنون ليلى "، وأكثر جوىً من المتنبي، وأكثر انتحابًا من أبي نواس:

وقمصانُ روحي
ممزّقة بأصابع لذّتها
الجنون يقاتلني
ويخاصُمني الغَضَبُ [4]

التوتّر نفسه يساور المتكلم في قصيدة " استغاثة " فمثلما انشقّ في القصيدة السابقة إلى اثنين ينشق هنا، ويخاطب أحد الشقين الآخر، طالبًا منه أن يعينه على نفسه، مقابل كل شيء؛ الورد، والطيب، والحسنُ اليوسفيّ، فهو الذي يُنادي، وهو السميع لمن يُنادي، هو الغريب الذي يقاسمُ الآخر ألفته اليوسفية، وخمْرةً يتمنى أن تراق عليه، مثلما يراق الندى على غصن ذبل، واعتراه اليُبْسُ، والجفاف:

كأنّي أناديك يا سيدي
وسميعي كأني
تعالَ بألفتكَ اليوسُفيّة
خذني بإبريق خمْركَ
ثم أسِلْني عَليّ
فقد يَبسَ الغُصْنُ متّي [5]

ولأنّ يوسف المحمود شاعرٌ فلسطينيّ، ولأنّ الفلسطيني منذ أمد بعيد يحيا بلا وطن، لأن الوطن الذي تعلق به صادره فريقان: فريق احتله، وفريق وقّع على الصلح، فإنّ من المتوقع – تبعًا لذلك- أن يكون للوطن في قصائده نصيبٌ كبير. غير أن لهذا الشاعر رؤى وكوابيس يومئ من خلالها لهذا الوطن. بعيدًا عن الشعر الخطابيّ والسياسيّ المُباشر التقريري. ففي قصيدة " الحصان " نرى واحدة من تلك الرؤى، فالحِصانُ الجميل ذو العينين الزرقاوين الذي أصبح مجرد ذكرى هو الرمز الذي يعبُرُ بوساطته الشاعر إلى دائرةِ الوَطن:

تذكرونَ الحصان الجميل
أزرق المقلتين
الحصانَ الذي أبعدوهُ عن الماء
وقصوا جدائله البيضَ
الحصان الذي عاد يومًا
طعيناً وأعمى
الحصانَ الذي جاءَ يبْكي
صهيلا مُدمّى (6)

يبدو هذا الحصانُ من النظرة الأولى حصانًا عاديًا كالذي نجده في ميادين السباق، ولكنه ها هنا يُردّ عن الماء، ولا يترك حرًا بأعرافه، وصهيلهِ المدويّ، على أنّ تلاحق الصّوَر عن المخالب التي تمزق، والكلبة التي تلعق، والثعالب التي تنهش، سرعان ما تكسبُ هذا الحصان صفة الرمز الذي يوحي بالوطن الجريح:

الحصان الذي مزّقته المخالب
الحصان الذي لعقتْ دمهُ كلبَة السيّدة
الحصانَ الذي أكلته الثعالبُ
تذكرونَ
الحصانَ
الذي
كان
يومًا
إنّه وطني(7)

وهذا التشكيل البصريّ للخاتمة يوحي إلى حدّ ما بالحصان المُمزق، والوطن الذي نجح المستسلمون في تقسيمه بين مواضع تخضع لهذا، وأخرى تخضع لذاك، وثالثة شركة للاثنين، وكأن الوطن ليس وطنًا، وإنما هو كعكة يقتسمها الآكلون. ومن ينظر في العبارة الأخيرة يلاحظ أنها عبارةٌ مباشرة، لكنها تلقي الضوء على هذا الرمز الذي تكاثفت الصور فيه وتلاحقت بين عودة عن الماء، وجدائل مقصوصة، وطعن، وعمىً، وبكاء، وصهيل دام، ومخالب تمزق، وثعالب تنوش، كل ذلك يمهد لهذه الإشارة التي كان لها فعل السحر، مع كونها

عبارة مباشرة، لا تحتمل إلا هذا القدر من الثراء الدلالي. فالقصيدة لدى يوسف المحمود تكتبُ نفسها من كلمات بسيطة يَسْتدعي بعضُها بعضَها الآخر. إنها ألفاظ عاديّة جدًا. تتوالى في صُور وتتفاعل في مجازاتٍ منتقاةٍ تضْفي الغرابة على ما هو مألوف. في قصيدة " أعالي القرنفل " ثمة بيْتٌ يشار إليه على أنه يقع في الأعالي، يتحول هذا البيت في نهاية النصّ إلى ما يشبه الملاذ الأخير لمن يتجنبون خطر المدافع، والطائرات، والرصاص الطائش، وغير الطائش، الذي يلاحق الباحثين عن طوق النجاة:

كان صوتُ الرصاص
ونبحُ المدافع
يدنو من الورْدِ خلفَ النوافذ
يدنو من الدفء والماء
بعض الشظايا ترنّ على الدّرج الخارجي
وتسقط قربَ الرخام
بيتها في أعالي القرُنفل
ها نحْنُ فيه
احتمينا به
وابتعدنا إذًا عنْ عيون الجنود (8)

وهذا الأسلوب هو الذي يضفي الدهشة على ما هو عادي جدًا، أسلوبٌ يتجلى في قصيدة أخرى بعنوان " ضربة القِرْد " وهي عبارة اقتبسها الشاعر من أحاديث عامّة الناس، وتقوم القصيدة على تكرار هذه العبارة " ليضربنا القرد " وكلما تكررت توالت بعدها على الفور سلسلة من الضربات الإيقاعية في تراكيب تُمثّلُ شظايا متناثرة لواقع مأزوم يعيشه الناس في الوطن:

ليضربنا القرد
ها نحن نمشي بأقدامنا الخشبية
أنصاف قتلى
سكارى
مجانين
تسندنا الجدُر العارياتُ
وتسندنا الأبنية (9)

ذلك لأنّ خسارات هذا الوطن لا تقف عند حد، فقد أصبح الأصحاءُ يمشون مستعينين بأطراف صناعية من الخشب، تئن كلما تحركوا، وحيثما ساروا. والأعداء يفرشون البلاد، والوطن الذي صادروه، بما تفرشُ به الحظائر في الأودية، والوعر؛ بالقش وبالسوس وبالتبن:

خسرنا كثيرًا

خسرنا الحروبَ جميعًا [10]

وفي هذا الديوان يُكثرُ الشاعر من استدعاء النماذج، فتقوم القصيدة على ما يشبه المنولوج الداخلي لواحدٍ من الشخوص. فمرة يستدعي شخصية من الأندلس(أبو عبد الله الصغير) ومرَّة من التراث (أبو ذر الغفاري) ومرّة من التراث الفكري والفلسفي(أبو حيان التوحيدي) ومرّة من تاريخ الأدب الفلسطيني (عبد الرحيم محمود) ومرَّة من الواقع (أبو مصطفى) فمن هو أبو مصطفى هذا؟ من يقرأ القصيدة يتذكر مئات النماذج من الثوريّين المحترفين الذين عادوا إلى فلسطين بعد توقيع اتفاقية أوسلو وكناهم أبو مصطفى. وفي قصيدة (المقاول) وهو عنوان يوحي بالكثير الجم من التهكّم الساخر - بلا ريب- أحد هؤلاء الشخوص. في مطلع القصيدة يرحب المتكلم بالصباح على عادة العربي حين يقول للآخر(صباح الخير) لكن هذا المتكلم يفجأنا بتأكيدهِ أنّ هذا الصباح ليس من حظه هو، بل من حظ أبي مصطفى، الذي هو موجود في كل مكان؛ في الدوائر، وفي المصانع، وفي المشاغل، وفي الوُرَش، فهو لا يتوقف قطعًا عن استثمار ماضيه الزائف، بوصفه ثوريًا محترفًا يبني الفِلَل، والأبراج، والعمارات العالية، ذات الطوابق المتعدّدة، التي ترتفع وتعلو على سواعد الثوار الحقيقيين:

كل شيء إذا لك يا سيدي
قامتي
والصباح البغيض
العمارات
والصفقات
وضحك البساتين
كل الذي ثبّتته يدي
أتنسى بأنَّ الذي لكَ قدْ ثبّتتْه يدي [11]

يؤكّد المتكلم في القصيدة، وهو ها هنا - بلا ريب - قناعُ الشاعر، أنَّ هذا المقاول حصد ما زرعه الثوار الحقيقيون الذين كان منهم آمر الفصيل، ومذيع البيان، ومؤلف الأناشيد، وحاملو البنادق، ومشعلو الورد أمام البيوت، وعلى الأعتاب، ومع هذا، وفي غفلة من عيْن الزمان، وعلى وقع الأغاني التي تشكو مرارة العُمر (مرْمرْ زماني) ومرارة الأيام، صار هذا كله، وآلَ، لأبي مصطفى:

فجأةً صرتَ آمرَنا
صرتَ أنتَ المُقاول
والعابس المرَّ
صرتَ تكيدُ لنا يا أبا مصطفى
وتمدّ يديك لكي تشتري نؤمَنا
وابتساماتنا
ثم تأكلنا يا حقيرُ

رويدًا...
رويْدًا [12]

مقابل هذا النموذج الانتهازي، الفاسد، ثمة نموذج آخر مختلف، وهو الشهيد في قصيدة وسمها الشاعر بعنوان متداول في الأدب هو " في الطريق إلى القدس" حيث المتكلم يخاطب المشيّعين في الجنازة طالبًا منهم أن يتمهلوا قليلا قبل أن ينزلوهُ عن أكتافهم، وقبل أن يودعوه الثرى، ريثما يودّع حرْش الصنوبر، فالطبيعة كلها تريد وداعه: تل الياسمين، والطير، وشجر السرو، والقمر، والأيائل، التي اعتادت تقبيله، والسهول، بما فيها من زهور يرطبُها الندى، هي التي تودع، وهي التي طلبت منه أن يذهب ليقاتل، فعشْقُهُ لها هوَ الدافع:

وجاءت إليه السهول بزهْر مُندّى
وقالتْ له: اذهبْ وقاتلْ
وقنطرة الدم جاءت إليه
وحين رمى
ذاب حرْشُ الصّنوْبر في مُقلتيْه
واختفتْ عنْ ورودِ يديْه
البلابل [13]

وحين تصلُ جنازة الشهيد به إلى مثواه الأخير، وبعْد أنْ مرّغتْ الطيور ريشها بدم نازف على طريق القدْس، وبعد أن تمهلوا، وصبروا، ومرَّت الرياح، وبكى شجر التين، وأنزلوه عن الاكتاف، شيئًا فشيئا.. وقبل أن يتوارى في التراب، يرتفع صوت النشيد في هيئة ترتيل جماعيّ يحاكي فيه الشاعر تراويد النساء عند الدّفن:

يا ترابا أتاك الجميل
يا ترابا أتاك الفتى
يا ترابا
أنزلوه رويدًا رويدًا
عن السلم الخشبي
أوقفوا كل شيء
أوقفوا الريح
فالطريقُ إلى القدس جاءت
لتقلعَ نابَ الرصاصَة منْ صَدْرِهِ
أنزلوه إذًا[14]

يعدل الشاعرُ بالقصيدة - ها هنا - من النظم المعروف إلى نظم على هيئة التراتيل، والأغاني الريفية، والدينية الجماعيّة، المفعمة بنظرة مستقبلية يهيمن عليها الوعدُ بتحرير القدس، وسائر مُدُن الوطن. وأما السلم الذي يفضي إلى العلالي، ويُخرجُ الناس من القبو، فهو سلم الشهادة لا غير، وليس سلم التفاوُض. أما ذلك

الذي يقومُ ببناء الفيلات، وتشييد العمائر العالية ذات الطوابق المُتعددة، والذي لا يجد لديه وقتا لما هو أفضل من المصانع، والمعامل، والوُرَش، والاستيلاء على النوْم من عيون الثوار الحقيقيّين، فهو من يقف عثرة في طريق المهمة التي يتصدى لها مقاتلونَ حقيقيوّن، ملأت صدورَهم رائحة الصنوبر، وغلبت على رؤاهم المُفعمة بالتحدّي خضرة السرْو، وعبَقُ الزهر الندي.

ويلاحظ دارسُ هذه القصائد وفرة الصور التي يستقيها الشاعرُ، ويغرفها من بحر الحياة الريفية البسيطة، التي لا يُفرّقُ فيها بين صورة تحيلنا إلى البراري، وأخرى تحيلنا إلى فضاءاتِ المُطلق. فمن زهرة الخرفيش ذات الألوان الحارّة مثل جمار متوقدة بين الربيع، إلى رائحة القشّ المتوحشة الخضراء كاللهب، إلى الإيغال في الوَعَر، وحدائق النرجس، وتقافز الأرانب بين شجر الزاب، واللبلاب اليابس، إلى الفلاح الذي يحاورُ السنابل، ويتحدّث للقمح، ويستريح في سريره الطينيّ متوّجًا بأغصان اللوز، وأزهار التفاح، ورائحة الزنبق، فإلى الراعي الذي يَصْدح منْه النّاي فينتشي الكون :

من شبّابتي
يهيج الفَراش
ويملأ الحقولَ والوديان
وعزْفُها
يوقظ الجنَّ في شقوق الجبال
وينعّس نوارَ القنْدول [15]

وهذا كله لا يُغني عن الشعور المفعم بوحدة الوجود، فالإنسان أخو الشجرة، وأخو الطير، وأخو الحصى، وأخو الرمل والتراب، وأخو الأيائل ذات القرون، وأخو الغيم، والمزامير:

يحنّ علينا الطيْر
يرقُّ لنا الشجر اليابسُ
آخانا الندى
وصاح بنا شجَرُ اللوْز
يا إخوتي
وقالَ الصنَوْبرُ
كمْ تشبهوني! [16]

نخلصُ من هذه المقاربة لقصائد يوسف المحمود، التي يحفلُ بها هذا الديوان " أعالي القرنفل " إلى نتائج، من أبْرزها ظهورًا، وجلاءً، اعتمادُ القصيدة، لغة وشكلا، على التوتّر، الذي تنشأ عنه طاقة انفعالية زائدة، وهذه الطاقة الانفعالية يُساندها، على مستوى التشكيل الجمالي للنصّ، توافرُ الرموز، والنمْذجة النصية القائمة على استدعاء الشخوص، وتراكم الصوَر المستمدة من بحر الحياة الريفية، ومن البراري المتوحّشة بما فيها من طيور، وأيائل، ومن أزهار برية ذات ألوان فاقعة تارة، والوان هادئة تارةً أخْرى، تضافُ إلى هذا كله سلاسَة

إيقاعيّة، وموسيقية، تلحق قصيدة النثر- على قلتها في الديوان- بشقيقتها قصيدة النظم. وممّا زاد ذلك وضوحًا مُحاكاة الشاعر لألحان الأغاني الدينيّة، والشعبيّة، وتراويد الثكالى، وتراتيل الدراويش، فضلا عن التعبيرات التي يقْتربُ فيها من الحدْس الصوفيّ، والإدراك الحسّي المباشر للعلاقة بين الشيء والشيء، أو بين الأنا والكوْن. فوق هذا كله، لا يفوتنا أنْ نشير إلى أن البساطة في المفردة، والانتقال السلس من صورة إلى أخرى في النص الواحد أضفى على الشعر ألقا، وسحرًا، يولج الدهشة في ما هو عاديٌّ، والغرابة في ما هو مَألوفٌ.

إحالات:

---

1. يوسف المحمود، أعالي القرنفل، الدار الأهلية، عمان، ط1، 2012 وتقتضي المسؤولية التصريح متأخرا أن اطلاعي على هذا الديوان جرى بحكم كوني أحد اعضاء لجنة التكيم في جوائز فلسطين الدولية دورة فدوى طوقان. وكنت قد رشحته للجائزة، ففوجئت بأعضاء اللجنة، وبعضهم شعراء مدعون للأسف، قد تواطؤوا ومنحوها قبل التصويت لشويعر ينظم الشعر على طريقة البوصيري، وابن الفارض. وهذا مثال واحد من أمثلة كثيرة تنم على تعاسة الجوائز الأدبية العربية.
2. أعالي القرنفل، ص 6
3. أعالي القرنفل ص8
4. أعالي القرنفل، ص 72
5. أعالي القرنفل، ص 129
6. أعالي القرنفل ص 59
7. أعالي القرنفل ص 60
8. أعالي القرنفل ص 67
9. أعالي القرنفل، ص 111
10. أعالي القرنفل، ص 112
11. أعالي القرنفل ، ص 121- 122
12. أعالي القرنفل ص 124
13. أعالي القرنفل، ص 137
14. أعالي القرنفل ، ص 139-140
15. أعالي القرنفل، ص 23
16. أعالي القرنفل، ص 24

يوسف اليوسف

في تلك الأيام

نعت بعض الأخبار الكاتب الناقد الأديب يوسف سامي اليوسف(1938- 2013) الذي انتقل إلى رحمة ربه يوم الثاني من الشهر الحالي(أيار 2015) في مخيم نهر البارد بلبنان بعد حياة قضاها في البحث والكتابة والتدريس، فقد درس الأدب الإنجليزي بجامعة دمشق. وعمل مدرسا لهذه اللغة في مدارس وكالة الغوث في مخيم اليرموك. وصنف الكثير من المؤلفات النقدية والأدبية، وترجم عن الإنجليزية مؤلفات أخرى.. وكان عضوا فاعلا في اتحاد الكتاب الفلسطينيين واتحاد الكتاب العرب.

ولد يوسف سامي اليوسف في لوبية في العام 1938 وهي بلدة تقع على مسافة قصيرة (13كم) من طبرية باتجاه مدينة الناصرة. وكانت حتى عام 1948 بلدة زراعية تعجّ في الأراضي التي تحيط بها كرومُ العنب(الدوالي) والزيتون. وعلى مقربة من تلال البلدة يجري وادي العين الذي تتدفق فيه المياه شتاءً ويجف في الصيف. وقد تزايد العمران فيها قبل النكبة، واتسعت لتشمل حيا جديدا هو المدَّان. أما القرى التي تحيط بلوبية فأهمها قرية الشجرة التي استشهد فيها الشاعر عبد الرحيم محمود سنة 1947. وقرية حطين التي يقع فيها قبر النبي شعيب على ذمة الراوي. وقرية طرعان التي ما تزال حتى يومنا هذا قرية عامرة لم تقم العصابات الإسرائيلية بتدميرها ومحوها من الخرائط مثلما فعلت ببلدة لوبية. وقرية عَيْلبون التي يُنسب إليها نوع من العنب الفاخر الذي يقال له عيلبوني.

وفي ذاكرته التي سماها "تلك الأيام" ذكر لنا يوسف اليوسف ما ورد من شعر في لوبية. من ذلك قول بعض الأندلسيين في مِدْحَةٍ أثنى فيها على صلاح الدين:

أما رأيتم فتوح القادسية في أكناف لوبيّةٍ ،تُجلى، وذا عَمْرُو

وهذا البيت ورد في كتاب بهاء الدين بن شداد الموسوم بالنوادر السلطانية.

وفي فصل من ذاكرته تلك يستعيد الناقد الأدبي فيما يشبه السرد التاريخي القصصي حياة أحد أجداده حسين محمود الذي كان حيا في العام1799 وهو العام الذي بلغت فيه حجافل نابليون بونابرت أسوار عكا، وفرض عليها حصاره من البر والبحر. ولكن المدينة أفلتت من ذاك الحصار الذي استمر شهورا. وأما جد جده لأبيه، فقد ولد فيما يذكر سنة 1850 وهو عبد الرازق حسين محمود الذي توفي في حادث غامض سنة 1931 تاركا عددا من الأبناء منهم سليمان، وجده لأبيه يوسف، الذي كان قد رزق ببكره سامي الذي تزوج بدوره في العام 1936 أي في أثناء ثورة 1936. وفي العام 1938 رزق بابنه البكر، وقد سماه يوسف. فيوسف سامي اليوسف الناقد الأدبي ولد في ذلك العام، ولم يكدْ يمضي على ميلاده شهران حتى أصيبت أمه بما يمنعها من

إرضاعه على عادة الأمهات، فنشأ بسبب ذلك ضعيف البنية، هشًّا، لا يستطيع جسمه مقاومة الآفات الطارئة التي يتعرض لها الأطفالُ عادة. وقد ظل على هذه الحال حتى بلغ أيامه الأخيرة، فعلى الرغم من أنه تمتع بطول القامة(182سم) إلا أن وزنه لم يتجاوز الـ 60 كيلوغرامًا. وهو على الدوام من ذلك الحين زبون دائم للأطباء.. وفيما تبقى من الذاكرة يتربَّع البيت على سدة التخزين.

ذكريات الماضي

ففي البيت يتوافر الحديث عن الذكريات، وعن المجدّرة وخبز الذرة والمسخن والششبرك والبحتة وحساء العدس وغيره وغيره.. مما يستعيده الكاتب. والحارة بما توحي به من عبث الأولاد والألعاب الشعبية التي كانت شائعة في ذلك الحين، ومن أشهرها وأكثرها تداولا(الطُّمّيمة). وللكتّاب حضوره أيضا ففيه تنشأ العلاقات المبكرة مع أبناء الجيل الواحد، والعلاقات المبكرة مع حروف الهجاء، ومع القراءة. فقد دخل الكتاب مثلما يذكر سنة 1944 أي عندما كان في السادسة. وفي العام 1945 أنهى يوسف عامه الأول، وكان قادرًا على تلاوة بعض سور القرآن على مسامع أبيه الذي أصبح شرطيًا عام 1946 براتب قدره 22 جنيها فلسطينيًا. وفي السنة التالية أصبح يوسف تلميذا في الصف الثاني في مدرسة البلدة. أمّا السنة السوداء في حياة الكاتب يوسف يوسف فهي سنة 1947 التي انتشرت فيها الشائعات عن قدوم جيوش الإنقاذ العربية إلى فلسطين كي تمنع الصهاينة من الاستيلاء عليها، وتهويدها، بعد انصراف الإنجليز. ولكن هذه الشائعات لم تسفر عن شيء إلا في 17 أيار من العام التالي 1948 أي بعد أن غادر الإنجليز، وأعلن الصهاينة قيام دولتهم المزعومة على أرض فلسطين التي لاقت اعتراف بعض الدول الكبرى، ومباركتها، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية.

تاريخ من لا تاريخ لهم

وفي هذه الأجواء اشتعلت تمثيلية الحرب العربية – الإسرائيلية الأولى. وينبش يوسف سامي اليوسف كثبان الذاكرة ويستخرج منها مواقف تؤكد أن في هذه السيرة تاريخًا، ولكنه ليس التاريخ المعروف، وإنما هو تاريخ من لا تاريخ لهم.. تاريخ نقرأ فيه عن الناس الذي شردوا ونزحوا واختفوا في الكهوف. ماذا كانوا يقولون وماذا كانوا يسمعون. فالصفحات التي تروي حكاية الحرب، واللجوء بعد سقوط لوبية، صفحاتٌ تأخذ بخناق القارئ الذي لا يترك القراءة حتى ينتهي من الفصل، فكأنه يقرأ قصة مأساوية مشوقة مثل قصص المنفلوطي.

أخيرًا – يتذكر يوسف اليوسف- راح الصهاينة يدمرون بيوت البلدة بيتا تلو الآخر. في جريمة لم يشهد التاريخ مثيلا لها لا في القديم ولا في الحديث. وتحط به وبأبيه وأمه الرحال في كفر عنان لمدة ثلاثة اشهر، بعد ذلك قرر والده متابعة الرحيل والهجرة نحو لبنان لتحط بهم عصا الترحال في بيت ياحون، ثم في صور، ثم في طرابلس، وحمص، وحماة، ومورك، وبعلبك في لبنان.. واستقر بهم المقام في مخيم اليرموك بدمشق.

وعلى الرغم من المعاناة الكبيرة التي تجاوزناها، وتخطينا الحديث عنها في هذه العجالة عن كتاب الفقيد" تلك الأيام " الذي يروي فيه ما مرَّ به من أحداث في السنوات التسع الأولى من عمره، لم يهزم يوسف اليوسف، ولم تتحطم في نفسه الإرادة، فقد تغلب على تلك المعاناة، ودرس حتى تخرج بشهادة جامعية أولى

في أدب اللغة الإنجليزية. وبوساطة هذه اللغة قرأ الأدب الأوروبي، وأفاد من تلك القراءات فألف وصنف كتبًا فيها من الجدية ما لا نجده في كتب غيره من الدارسين.

صنف من المؤلفات على سبيل المثال: مقالاتٌ في الشعر الجاهلي- دراسة- دمشق 1975والغزل العذري- دراسة - دمشق 1978. وبحوث في المعلقات- دراسة- دمشق 1978. والشعر العربي المعاصر- دراسة- دمشق 1980و " مالشعر العظيم "- دراسة- دمشق 1981 وكتاب عن غسان كنفاني بعنوان " رعشة المأساة "- دراسة- عمان 1985 وكتاب عن الشخصية والقيمة والأسلوب- دمشق2000. وكتاب في التاريخ بعنوان " حطين "- دراسة- دمشق، 1987وآخر بعنوان " فلسطين في التاريخ القديم " - دراسة- دمشق، 1989. وكتاب عن " الخيال والحرية " دمشق 2001 ومقدّمة للنّفري- دراسة في فكر وتصوف محمد بن عبد الجبار النفري- دمشق ، 1997. وابن الفارض - دراسة ، دمشق، 1994.وترجم عن الإنجليزية: الديانة الفرعونية، ومختارات من شعر إليوت Eliot. أما سيرته الذاتية فقد صدر منها جزءان فيما نعلم عن دار كنعان في دمشق، على أن يصدر الجزء الثالث، الذي لا نعلم صدر أم لا.

رحم الله يوسف اليوسف وعوضنا عنه بالمؤلفات الكثيرة التي صنف. فهو حي بأفكاره وآرائه ومواقفه مثلما هو حي في سيرته وتذكاره.

---

*مستخرج من القدس العربي ع 21 أيار(مايو) 2013

*للمزيد انظر كتابنا: الناقد وعالمه،ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2018 ص ص 115 – 162

مسك الختام

هذا الكتاب، والكتب التي من هذا النوع، لا تحتاج لخاتمة. فهو يشبه معجما لأعلام الأدب، في بيئة ما، وفي زمن ما، مختلف من حيث اعتماده على مقالات سبق نشرها في مواعيد متباعدة، وفي أوعية للنشر مختلفة ومتعددة. ولهذا لا يوجد نسق معين يربط الموضوعات المدرجة فيه بعضها ببعض كي تخرج بنتائج كالتي يخرج بها الباحث في كتاب آخر يتضمن فصولا غايتها البحث في موضوع معين، وفقا لمنهجية متبعة فيه، والتوصل لنتائج محددة.

بيد أن هذا الكتاب بما فيه من تراجم، أو شبه تراجم، وبما فيه من مقالات، أو شبه مقالات، أبرز للقارئ أن للشعب الفلسطيني، ومثقفيه، باعاً طويلا، وذراعًا أصيلا، في الثقافة العالمية عامة، والعربية على نحو خاص. وهذه حجة ساطعة، لا تخلو من براهين قوية، وقاطعة، على منزلة الشعب الفلسطيني العظيم، الذي يقاوم الصهيونية المجرمة من نيف وقرن من الزمان. وهي التي تقوم على إيديولجية عنوانها إنكار الشعب الفلسطيني. وتغييب هويته، والزعم بأن فلسطين أرض بلا شعب، وأن التجمُّع الإسرائيلي المصطنع هو الذي ينبغي له أن يملأ هذا الفراغ. ومن يقرأ هذا الغيض من فيض العطاء الثقافي الفلسطيني على مدى العصور، وما تعاقب من قرون ودهور، يتأكد من أن أباطيل الصهيونية العالمية، وداعميها، ومن يمالئونها، من غير الصهاينة، سواء أكانوا في الغرب الاستعماري، أم في الشرق اللامبالي، لن تفلح في طمس تلك الهوية؛ ولا إنكار هذه الشخصية، بما لها من رسوخ في هذه الأرض، فالشمس لا يمكن إخفاؤها بغربال، مثلما تقول الأمثال.

ففي هذا الكتاب يتجلى العطاء في الشعر، ويتجلى في الرواية، ويتجلى في القصة القصيرة، وفي ميدان اللغة من نحو ولسانيات، وفي التراث من شعر ونثر ومقامات، والبحث في أوضاع المجتمع، وفي الترجمة والنقد والتنقاد، أعداد شاءت الظروف الموضوعية أن تكون كبيرة، ودالة، على هذا الغنى والثراء الإبداعي. ولو شئنا استقصاء ما لم يستقصَ، واستيفاء ما لم يستوفَ، لوجدنا أضعافا مضاعفة لهذه الأعداد، ومواهب أخرى كبيرة تؤكد هذا الاتساع، والامتداد.

فقد طغى الشعر والرواية والقصة على هؤلاء المبدعين المائة والعشرين. وبقدر أقل جاء النقد والبحث والعناية بالترجمة واللغات. هذا، مع أن بعض من عُني بهم الكتاب يجمعون بين نوعين، أو أكثر، من فنون القول. فقد يكون قاصا وروائيا، أو شاعرا وروائيا، أو ناقدا وشاعرا ومترجمًا، كسلمى الخضراء الجيوسي، أو باحثا وناقدا ومترجما كإدوارد سعيد، ومحمد شاهين، وحسام الخطيب، أو شاعرًا وناقدا وروائيا كإبراهيم السعافين، أو شاعرا روائيا وكاتب دراما كوليد سيف، أو قاصا ومسرحيا كمحمود سيف الدين الإيراني. فهذا بعضه، أو كله، بكلمة أدق، ينم على غَناءِ الأدب الفلسطيني، واتساع مداه، ثقافة وفكرًا.

وبعد، فإن هذا هو جهدنا، وآخر دعونا أن الحمد لله رب العالمين، عليه توكلنا وبه نستعين.

الفهرس

المقدمة	7
إبراهيم زعرور	9
إبراهيم السعافين	19
إبراهيم العبسي	27
إبراهيم نصرالله	35
إحسان عباس	49
أحمد أبو سليم	53
أحمد أبو عرقوب	59
أحمد حرب	65
أحمد الخطيب	69
أحمد دحبور	73
أحمد القدومي	77
إدوارد سعيد	81
إسحق موسى الحسيني	85
أكرم شريم	93
إلبرت بطرس	97
إلياس أنيس خوري	101
أماني سليمان	107
إميل حبيبي	113
أمين شنار	121
أنور حامد	129
إياد شماسنة	133
باسم خندقجي	139
بسام قطوس	145
تغريد قنديل	151
تيسير خلف	155
جبرا إبراهيم جبرا	165

جمال بنورة 169
جمال ناجي 173
جهاد أبو حشيش 179
حسام الخطيب 185
حسين البرغوثي 189
حكمت العتيلي 193
حنا إبراهيم 201
حنا أبو حنا 205
خالد أبو خالد 209
خليل أبو رحمة 215
خليل بيدس 221
خليل السواحري 225
خليل قنديل 231
خيري منصور 237
داود عبده 243
رائدة الطويل 255
راضي صدوق 267
ربعي المدهون 277
رزق أبو زينة 281
رسمي أبو علي 285
رشاد أبو شاور 293
زياد أبو لبن 299
زياد قاسم 305
سامية العطعوط 311
سحر خليفة 317
سلطان القيسي 323
سلمى الخضراء الجيوسي 329
سلوى البنا 333
سميح القاسم 337
سمير اليوسف 345

سوزان الراسخ 349
شكري عزيز الماضي 353
صالح أبو إصبع 365
صلاح جرار 369
صلاح حزين 377
طالب أبو شرار 383
عادل الأسطة 387
عايدة النجار 391
عباد يحيى 395
عبد الرحمن أبو جلال 399
عبد الرحمن ياغي 403
عبد الرحيم عمر 407
عبدالله أبو شميس 415
عبد الكريم مجاهد 525
عزالدين المناصرة 429
عصمت منصور 433
علي البتيري 437
علي الخليلي 443
علي فودة 445
عمر شبانة 453
عيسى بلاطة 459
غازي المهر 465
غسان كنفاني 469
غسان نزال 473
فادي البتيري 473
فاروق وادي 481
فايز الرشيد 485
فدوى طوقان 489
فواز عيد 493
فيصل حوراني 499

كمال ناصر 507
ليلى الأطرش 511
ماجدولين أبو الرب 515
المتوكل طه 523
محمد إبراهيم لافي 529
محمد حور 539
محمد خليل 545
محمد شاهين 551
محمد علي طه 557
محمد القيسي 561
محمود حسني 567
محمود درويش 571
محمود الريماوي 579
محمود السمرة 585
محمود سيف الدين الإيراني 589
محمود شقير 593
محمود العابدي 599
محمود غنايم 603
مريد البرغوثي 605
مطلق عبد الخالق 609
معين بسيسو 615
موسى حوامدة 621
ميرفت جمعة 629
مي بنات 635
ناصر شبانة 639
نجوى قعوار 643
نضال برقان 647
هاشم ياغي 653
هاني أبو نعيم 657

هشام شرابي 663
هرون هاشم رشيد 669
وليد سيف 673
ياسين عايش 677
يحيى السنوار 681
يوسف ضمرة 687
يوسف المحمود 691
يوسف اليوسف 699
مسك الختام 703

من كتب المؤلف في التراجم

فخري قعوار دراسة في فنه القصصي ، طبعتان، الأولى1996 الأخيرة عن دار الخليج، عمان 2024
أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، 1997.
محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت. 1998
جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، بيروت، 2001
نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت، 2003
تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت، 2005
شعراء تحت المجهر، ط1، عمان، دار ورد الأردنية، 2006
في دائرة الضوء - تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007
محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ط2، 2023
جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش، ط1، عمان: دار الآن، 2017
ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، ط1، عمان، دار أمواج للنشر والتوزيع،2017
جمال أبو حمدان، ط1، عمان، دار ورد الأردنية للنشر ، 2017
محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، ط1، عمان، دار فضاءات، 2018
القابض على الجمر – حميد سعيد، ط1، عمان، هبة للنشر 2018 وط2 ، دار الخليج ، عمان، 2025
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، عمان، ط1، دار أمواج، 2018
علي جعفر العلاق، ط1، عمان، دار هبة للنشر والتوزيع، 2018
محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان، دار هبة للنشر والتوزيع، 2019
شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان، الخليج للنشر والتوزيع، 2021
الإعلام عمن عرفت من الأعلام، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
رشاد أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
محمد إبراهيم لافي شاعرًا، ط1، عمان: دار الخليج ، 2025
رائدا النهضة الأدبية في الأردن ناصر الدين الأسد ومحمود السمرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2025

هذا الكتاب..

هذا كتابٌ يشبه كتُبَ الفهارس، والبرامج، التي دأب على تصنيفها، وتأليفها القدماءُ ممن اهتموا بشيوخهم، أو بتلاميذهم، أو بالمؤلفات التي كتبوها، أو اطلعوا عليها، واقتنوها في مكتباتهم الخاصَّة، أو في المكتبات العامة التي تفتح للجمهور الراغب في الاطلاع، والقراءة. كفهرست اللَّبْلي، وبرنامج الرُعيْني، وفهْرست ابن خَيْر الإشْبيلي، وفهرست ابن النديم، وغير ذلك مما ضاقت به المكتبة العربية. وهو مع ذلك نسقٌ غيرُ متَّبع؛ إذ يجمع ما اختاره وانتقاهُ المؤلفُ من المقالات التي نشَرَها في أوقاتٍ مُتباعِدَة، عن شخصيات أدبيَّة مُتعدِّدة، ينْتظِمُها أنها من فلسطين أصْلا، وفَصْلا، وإن كانت تحيا في المنافي، والمهاجِر، أو تعاني من العيش تحتَ ضغوط الاحتلال المتعَسِّف الفاجِر.

ولا يقتصرُ على واحدٍ من فنون القول. ففيه من هو قاصّ، أو روائي، أو شاعر، أو باحثٌ في التراث، أو في اللغة، صرفًا ونحوًا، أو ناقدٌ أدبيٌ، أو مترْجمٌ. مثلما لا يقتصر على الشيوخ مستبعدًا الشبان من المحدثين. ففيه من الرعيل الأول خليل بَيْدس، وإسحق موسى الحسيني، ومحمود سيف الدين الإيراني، وإميل حبيبي، ومُطْلق عبد الخالق، وإحسان عبّاس، وفدوى طوقان. وفيه من الذين لمعَتْ أسماؤُهم، واتسع نطاق شهرتهم، في النصف الثاني من القرْن الماضي، كحنّا أبو حنا، وإدوارد سعيد، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمود درويش، ورشاد أبو شاور، ومعين بسيسو، وهاشم ياغي، ومحمود السمرة، وغسان كنفاني، وسلمى الخضراء الجيّوسي.

ومنهم من تفتَّح عطاؤُهم في الربع الأول من القرن الحالي؛ كعبّاد يحيى، وعصمت منصور، وباسم خندقجي، ورائدة الطويل، وأماني سليمان، وتغريد قنديل، وسوزان الراسخ، وميرفت جمعة، ونضال برقان، وسُلطان القيْسي.

والغاية من هذا المصنّف، والسِفْر المؤلَّف، الذي رُتِّبَت الأعلام فيه على حروف المعجم، توفيرُ المرجع الخاصّ ببعض مقالات المؤلف، ودراساته، عن هذا الفيض الأدبي، توكيدًا لحضور الثقافة الفلسطينيّة وسْطَ زحام الثقافات - عربيةً، وغير عربيّة - مما يُؤكد - بصورة لا تقبلُ الجدل - حضورَ الشعب الفلسطيني الذي واجَهَ، ويواجِهُ، من الصهيونية المجرمة حملاتِ الإنكار، والتَشْويه، وَطَمْس الهُوِيّة. فشعبٌ هذه ثقافتُه، وهذا أدَبُه، أقوى من جلِّ المحاولاتِ التي تَتغيّا شَطْبَهُ، وشَطْبَ هُوِيَّتهُ من التاريخ، أو من الجغرافيا السياسِيَّة.

دار الخليج للنشر والتوزيع
الأردن - عمان - الصيدلي تقاطع
9 789923 948088
Designed By S. Alyousif