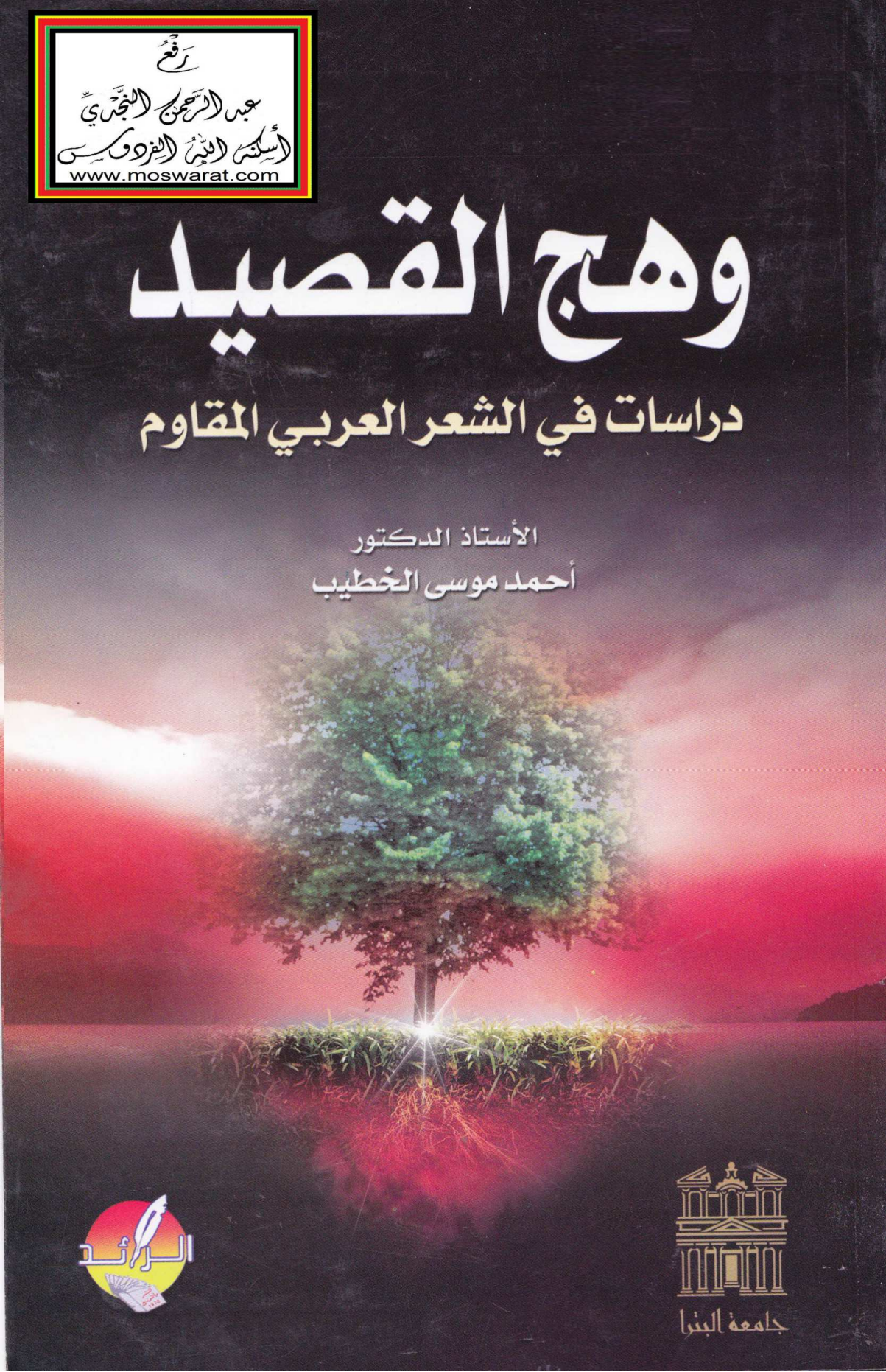
رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

وهج القصيد

دراسات في الشعر العربي المقاوم

الأستاذ الدكتور
أحمد موسى الخطيب



الرائد
جامعة البترا

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

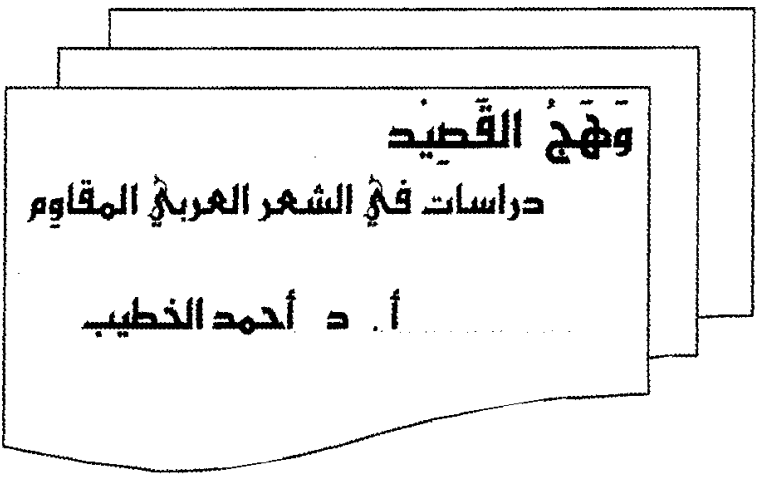
وَهَجُ القَصِيْد

دراساتٌ في الشِّعْر العرَبي المُقاوِم

أ . د أحمد موسى الخطيب

الطبعة الأولى 2010

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



وهج القصيد: دراسات في الشعر العربي المقاوِم

أ .د احمد موسى الخطيب/ مؤلف من الأردنّ

الطّبعة الأولى، 2010

حقوق الطّبع محفوظة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

طُبع بدعم من عمادة البحث العلمي بجامعة البترا

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضّرورة عن وجهة نظر الجهة الدّاعمة.

وَهَجُ القَصِيْد

دراساتٌ في الشِّعْرِ العرَبي المُقاوِم

أ . د أحمد موسى الخطيب

الطبعة الأولى 2010

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	المقدّمة	8 -12
2	نيويورك في عيون الشعراء العرب ديوان "فصيحة الثعلب" لإبراهيم نصر الله أنموذجاً	13 -47
3	ظواهر حديثة في شعر المقاومة تجربة أحمد الريماوي أنموذجاً	51 -96
4	انتفاضة الأقصى في الأدب مراثي محمد الدرّة في الشعر أنموذجاً	104 -146
5	تداخل الأجناس قصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور أنموذجاً	150 -172
6	صورة الشهيد الفلسطيني في الشعر العربي الحديث قراءة في حماسة الشهداء للدكتور خالد الكركي	176 -193
7	بين يدي ديوان الانتفاضة	195 -219
8	تجلّيات صورة المرأة في شعر إحسان عبّاس	223 -265
9	السّمات الإحيائية في تجربة الجواهري قصيدة المقصورة أنموذجاً	271 -300

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

لقد عرفَ حقلُ الدراسات الأدبيّة مصطلح "الأدب المقاوِم" في النصف الثاني من القرن العشرين ، ولعلّه بدأ يتبلور وينتشر في الستينيّات من القرن ذاته ، حيث بدأنا نقرأ ونسمع مصطلحات ، مثل " شعر المقاومة "، و " شاعر المقاومة " ، و " أدب المقاومة "، كان المقصودُ أدباءَ فلسطين تحت الاحتلال وما يُنجزونه، وأدباءَ فلسطين في مهاجرهم أيضاً .

وهذا القصدُ أو الفهم يفتقر إلى الدقّة ، ويُجافي الحقيقة؛ لأنّ الشاعر العربي المعاصر بعامّة أسهم بدورٍ كبيرٍ في مقاومة هذا الاحتلال البغيض ، ومشاركاتُه الشعريّة في كلّ مناسبةٍ على أرض فلسطين تشهد بذلك ، كما كان للأدب العربي في لبنان بخاصةٍ دورُه في مقاومة الاحتلال في جنوب لبنان ، وكذلك كان شأن الأدب – وما يزال – في سوريا ، ودوره مقدّر في مقاومة الاحتلال في الجولان .

ويمكن التوسّع في هذا المفهوم ليشمل مقاومةَ صوَر القُبح ، والظلم ، والاضطهاد، والتهميش، على الأرض العربية ، سواءٌ ما كان منها تحت الاحتلال ، أو غير ذلك . على هذا النحو ، يمكن أنْ تندرج كثيرٌ من التجارب الأدبيّة العربية تحت مصطلح "الأدب المُقاوِم" .

يدرس هذا الكتاب عدداً من التجارب الشعريّة المعاصرة ، المنشغلة بموضوع المقاومة بمعناها الواسع. فهناك تجارب شعرية منخرطة في المقاومة على نحوٍ صريح، مثل تجربة الشاعر أحمد الريماوي ، التي قمنا من خلالها بدراسة الظواهر الحديثة لشعر المقاومة ذلك من خلال مجموعة أعماله الشعريّة التي كرّسها للمقاومة .

كما وقفنا عند تجربةٍ بعينها من الشعر المقاوم ، وهي مراثي محمّد الدُّرَة التي شكلت محطةً مهمّة في تجربة الشعر المقاوِم ، نظراً لما حظي به هذا الحدث من استجاباتٍ شعرية واسعة على مستوى الوطن العربي . وخيرُ دليل على ذلك ديوان محمد الدرّة الضخم الذي تولّت مؤسسة البابطين جمعه ، إثْر إعلانها عن جائزتها لأحسن مرثيّة .

وإذا كان ديوان الدرّة يُعدّ جزءاً مهمّاً من الاستجابات الشعريّة المتّصلة بانتفاضة الأقصى، وهي الانتفاضة الثانية، فقد كان لنا شرفُ التصدّي لجمع التجارب الشعريّة ، التي صاحبت انطلاق الانتفاضة الأولى، ألا وهي انتفاضةُ الحَجَر. وقد أطلقنا عليه (ديوان الانتفاضة)، وصدر منه طبعتان عام 1991م ، وجعلنا بين يَدَي هذا الديوان مقدمةً ضافية، تناولنا فيها عدداً من القضايا الفنيّة المتصلة بتجارب تلك الانتفاضة . وكنّا قد عقدنا العزم - حينها - على إعداد دراسةٍ مستفيضة ننطلق فيها من تلك المقدمة . ولكنّنا آثَرنا بعدها أنْ نترك الأمر لغيرنا من الدارسين . وفي مدى علمنا، فقد حظي الديوان بأكثر من دراسة أكاديمية متخصّصة في الجامعات الأردنية فحسب. لذا؛ رأَيْنا أنْ نجعل هذه المقدمة ضمنَ دارسات هذا الكتاب لما بينها من أواصر ، كذلك لنُلفِتَ انتباه المزيد من الدارسين إلى ديوان الانتفاضة الذي قدّم صورةً حقيقية لقصيدة الانتفاضة ، نظراً لتمثيله لمعظم الأصوات الشعريّة العربية آنذاك .

وتأتي قراءتنا لحماسة الشهداء للدكتور خالد الكركي منسجمةً مع هذه التجارب المنخرطة في المقاومة، فقد حاولنا من خلالها تجلية "صورة الشهيد الفلسطيني في الشعر العربي الحديث ". ودراسةُ الكركي على جانبٍ كبير من الأهمية في موضوعها، وفي زمنها، فالمكتبةُ العربية تفتقر إلى مثل هذه الدراسة الشاملة لموضوع الشهادة والشهيد في التراث العربي الشعري . كما أنّ شبابنا الآن في

مسيس الحاجة إلى مَن يقدّم لهم الدليلَ الملموس على قدرتهم في رَأْب صدع واقعهم ، واستردادِ المستلب من كرامة الإنسان فيه .

كما تندرج ضمنَ هذه التجارب دراستُنا لديوان إبراهيم نصرالله "فضيحة الثعلب " ، الذي تناولناه من خلال موقف الشاعر العربي من مدينة "نيويورك " ، التي تُعدّ رمزاً لحضارة العولمة والاستقواء ، وتقف في الخندق المعادي لإرادة شعوب العالم الثالث ، وموقفها من قضايا الأمة العربية بعامة ، وقضية فلسطين بخاصة ليس بحاجة إلى بيان ، وهي الداعمُ الأول والأكبر لسلطة الاحتلال على أرض فلسطين . وقد جاء ديوان نصرالله فضيحةً فنية للدور الرديء الذي تنهض به الولايات المتحدة مُمَثلةً في رمزها الحضاري " نيويورك " ، وتجربةً صارخة بالمقاومة لدورها وإرادتها ، ووعداً بهزيمة الشر وانتصار الخير ، وهو وعدٌ يأتي من أفق اليقين لا من أفق الأحلام المجانيّة .

لقد كتب صلاح عبد الصبور قصيدته " شَنْق زهران " في خمسينيّات القرن الماضي، حيث أصدر ديوانَه الأول " الناس في بلادي" عام 1957م ، واستحضر فيه حدثاً تاريخياً مهماً تمّ عام 1906م ، وترك أثراً عميقاً غائراً في الوجدان الجمعي المصري بخاصة ، والوجدان الجمعي العربي بعامة ، نظراً لما حظي به من استجابات شعرية عربية واسعة ، تعبيراً عن فداحة الظلم الذي وقع على قرية " دنشواي " المصرية على يد المحتل الإنجليزي الذي نكّل – دون أدنى وجه حقّ – في شبابها ، وممتلكاتها ، وكان الوطني الشاب محمود درويش زهران في طليعة الضحايا الشهداء .

ولا شكّ في أنّ الشاعر عبد الصبور يوظّف هذا الحدث ، وما ارتبط به ، لينفخ في الوجدان العربي بعد نكبة فلسطين مُحرّضاً على المواجهة ، والتحدي ، والاستشهاد ، ويتجلّى هذا الموقف في الجزء الأخير من قصيدته ، حيث يقول :

كان زهران صديقاً للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه؟

أما مقصورة الجواهري ، فقد كتبها عام 1947م ، والعراقُ يرزح تحت الاحتلال البريطاني، حيث بلغ الفساد السياسي والاجتماعي ذروته . والقصيدةُ صرخةٌ مدوّية في الوجدان العراقي بخاصة لتحريضه على اليقظة ، وخلع عباءة الذل التي تلفُّه ، وتعتصره ، وتسوقه إلى حتفه ، وتجعله لقمةً سائغةً لكل مغامر ، وعرضاً مستباحاً لأصحاب النزوات والشهوات . ومنها قوله :

متى ترعوي أمّةٌ بالعـــراق تُساقُ إلى حتفهـا بالعصا
تُذرّ على الضّيم ذَروَ الهشيم ويَعرقُها الذّلّ عَرقَ اللّحـا
وتنزو بها شهـوة المشتـهين كما دُحرجت كُرةٌ تُرتَمى

والجواهري لا يكتفي برصد واقعه بعينه البصيرة ، وتأجيجِ نار الغضب في الوجدان العراقي، بل يقدّم رؤيته لهذا الواقع ، ويحدّد مصيره المنتَظر ، فيقول :

لشرّ النهايات هذا " المطاف " وكلّ مَطاف إلى مُنتـهى

ويأتي تناولنا لتجربة إحسان عباس الشعريّة إثْر حديثنا عن التجارب الشعريّة المقاومة على نحوٍ مباشر التي ضمّها هذا الكتاب ، وإذا كان إحسان قد توقّف شعرياً مع نكبة فلسطين عام 1948م ، فذاك لأنّه وجد أن المرحلة بحاجة إلى أجناس أدبية وأدوات إبداعية أخرى أقدر على الاستجابة لمطالب الواقع ، فلم يَعد غناؤه الرومانسي متّسقاً مع طبيعة المرحلة ، لقد غنّى غناءه الرومانسي عَقداً من السنين ، يشيد فيه بعالم الريف الرعوي ، الذي تجسّده قريته (عين غزال) ، وحبيبته الراعية المثالية هناك ، إنّه العالم المثالي الذي نشأ فيه وترعرع ، عالم المُثل والقِيَم العليا ، هذا العالم الذي أحسّ بالخطر يتهدده ، حين خرج من قريته المحدودة ، مُيمّماً شطرَ المدينة

بعالمها المفتوح في حيفا وصفد ، هذا العالم الذي بدأ يفتقر إليه حين ارتطم بعالم المدينة بكلّ تشوهاته الحضارية . لذا ، كان عليه أن يدافع عن (أركاديا) العالم المثال .

إذاً ، تعرية إحسان لعالم المدينة آنذاك ، إنما هو مقاومة للقبح الذي يتهدد عالم القيم والأخلاق ، مُمثَّلاً بالقرية والريف في المجتمع الفلسطيني .

أما بالنسبة للمنهج الذي سلكناه في دراسة هذه التجارب المتنوعة ، فكلّ تجربة منها فرضت المنهج الأولى والأليق بها والأنسب ، ولم نلتزم منهجاً بعينه في دراستها.

ونأمل أنْ يكون هذا الكتاب إضافة نوعية إلى مكتبة دراسات الأدب العربي المقاوِم ، ونرجو أنْ يجد فيه دارسو الشعر العربي بعامة ، والشعر المقاوِم بخاصة كيفيةً تُحتذى في دراسة النص الشعري ، بعيداً عن الأحكام الجاهزة والمناهج السياقية التي تغيّب النصوص ، وبعيداً عن التناول الأفقي للنص ، الذي يوهم الباحث أنّه قد درس كلّ شيء ، وهو في حقيقة الأمر لم يدرس شيئاً .

فهذه مجموعةٌ من الدراسات التي تنحو منحىً رأسياً ، والمشغولة بالنصوص فحسب ، وتعمل على تجاوز سطوح التجارب ، والنفاذ عميقاً إلى عروق الكلام .

أحمد موسى الخطيب

عمان / نوفمبر / 2009

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

نيُويورك في عُيون الشُّعراء العَرَب

قصيدةُ "فَضيحة الثعلب" لإبراهيم نَصر الله أُنموذجاً

الشاعر العربي والمدينة:

يُعدّ موضوعُ المدينة في الشعر العربيّ المعاصر أحدَ موضوعاته الجديدة، الذي يشكّل –على مستوى الموضوع– قاسماً مشتركاً لمعظم الشعراء، ولكنه –على مستوى التشكيل والرؤية– له خصوصيته التي تميزه من شاعر إلى آخر . وموقف الإنسان العربي بعامّة، والشاعر العربي بخاصة من المدينة ليس جديداً، ففي عصور البداوة كان العربي لا يتعاطف مع المدينة، ويتعشّق عالم الصحراء بكل مفرداته وأطيافه❖ .

ومثلُ هذا الموضوع يأتي الآن نتيجة الانهماك العميق في روح العصر والحضارة . ويظن الدكتور عزّ الدين إسماعيل[1] أنّ الدافع الأول لهذا الاهتمام ، هو دافع خارجي، جاء نتيجةً لتأثّر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربيّ ، وبقصيدة "الأرض الخراب" لإليوت بخاصة، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة، وما أحدثته من تمزّق للنفس الإنسانية، وللعلاقات الإنسانية، وقد ظهر هذا التأثير مبكّراً، منذ أوائل حركة التجديد الأخير[2]، ثم شاع واستفاض بين الشعراء، سواء منهم من قرأ إليوت، ومن لم يقرأه[3] .

ونحن نعلم أنّ قصيدة "الأرض الخراب" تُشكّل موقفاً من الحرب العالمية الأولى، وويلاتها، وإدانة لها ، تلك الحرب التي جاءت نتيجةً للنهضة الصناعية ، والتقدم العلمي والمعرفي في الغرب ، وقدمت تلك القصيدة رؤيةً مستقبلية مؤلمة للعالم على امتداد القرن العشرين . فالقصيدةُ لم تكن موقفاً من المدينة ، اللهمّ إلاّ إذا وضعنا في الاعتبار أنّ المدينة هي رمزُ المدنيّة والتحضّر .

لذا، رفضَ إحسان عباس فكرة تقليد الشاعر العربي للشاعر الغربي في تعبيره عن الصدمة الحضارية التي أحسّها في المدينة[4] . كما قلّل غيره من كون هذا الدافع الخارجي تبريراً نهائياً لهذه الظاهرة، فلابد من أنّ ظروفَ الحياة التي يمارسونها،

والإطارَ الحضاري الذي يعيش فيه شعراؤنا المعاصرون ، وواقعَ التجربة التي يعانيها هؤلاءِ الشعراء، هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى الاهتمام[5] .

ورأى إحسان عباس أنّ الموقف من المدينة عند الشاعر العربي (الوافد من الريف) هو تعبيرٌ عن "عدم الألفة" بينه والبيئة الجديدة[6] . ولا سيما أنّ العديد من الشعراء المعاصرين —كما نعلم- ريفيو النشأة . فلا غرابة أنْ يتغنّى الشاعر العربي الرومانسي بالقرية ، وأنْ يجعل منها مَلاذاً ومهرباً، بعيداً عن واقعه المشوّه في المدينة ، وأنْ يجعل منها مجتمعاً مثاليّاً بديلاً أو موازياً لواقعه غيرِ النقيّ . ويرى علماء الاجتماع أنّ الإحباطات التي يحسّ بها ساكن المدينة إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم . . فالصدمةُ الأولى متصلةٌ بفقدان "النّقاء" المعنويّ في المدينة، يوازيها حنينٌ عميق إلى صفاء الريف، وبعده عن الرذائل[7] .

لذا، لا غرابة في النزعة الرومنسية أنْ يمتزج النفورُ من المدينة، والحنينُ إلى الريف مع الحنين إلى الأمّ وإلى الطفولة، باعتبارهما عالماً مثالياً شديد النقاء .

"وقد ظل هذا الحنين إلى القرية ينازع الشاعر العربي، ولم يتخلص منه، إلاّ بعد عناءٍ كثير . ثم صارت تجربةُ المدينة في الشعر العربي خالصةً لذاتها، ومستقلةً عن ذلك الحنين القديم[8] . وهذه المصالحةُ بين العربيّ بعامة والمدينة، أو بين الشاعر العربي بخاصة والمدينة تذكّرنا بموقفهما من المدينة في العصر العباسي، حين أخذ العربيّ ينأى عن صحرائه الحبيبة، وبدأ يولّي وجهَه شطرَ المدينة في زمنٍ كان العراق فيه عينَ العالم، وكانت بغدادُ عينَ العراق، وكانت كلٌّ من البصرة والكوفة يمثّل "فاترينة" العالم المُبهرة، وحينها غدت مفردات الصحراء لا تشكّل مقوماتِ حياته، فجعل يصوغ حضارته الجديدة، وهي حضارةٌ ذات طوابع مدنية، تمتح منظومةَ قيمها

من عالم المدينة . عندئذٍ تغيّر موقف العربي من المدينة، وظهر ذلك في نتاج الشعراء، حيث أخذوا يؤكّدون على تعلّقهم بهذه الحياة الحضرية، ورفضِهم للبداوة، وكان أبو نواس خيرَ دليل على ذلك، وموقفُه من موضوعة الطلل غنيٌّ عن البيان .

والمتأمّلُ لموقف الشاعر العربيّ المعاصر من المدينة يُلاحظ مدى التنوّع في تجلّيات هذا الموضوع وتعدّد أطيافه، ومدى تداخل حدوده وافتراقها عند الشعراء العرب المعاصرين[9] . ويلاحظ كيف اعتبرها الشاعرُ مسؤولةً عن كلّ هزائمه ومصائبه وجوعه؛ لأنّ هذه المدينة تأكل أبناءها وتاريخها، وكيف اعتبرها صورةً مزيفةً للحلم الوطن، فهي وطنٌ يرفض أبناءه، وينفيهم إلى مواطن الغربة، غربةِ الذات عن نفسها، لا غربة المسافات[10] .

وقد حفل شعر الحداثة العربيّ بالعديد من التجارب، التي جاءت تعبيراً عن موقف الشاعر العربي من عددٍ من العواصم العربية، مثل : بغداد، دمشق، القاهرة، بيروت، عمّان . تلك العواصم التي تشكّل رمزاً للحياة العربية المعاصرة، وتختزل طبيعة المرحلة .

كما عبّر شاعر الحداثة العربيّ عن موقفه من المدينة الغربية في العديد من تجاربه، باعتبارها رمزاً للحضارة المادية الغربية، تلك الحضارة التي لم يكتوِ بنارها الإنسان العربي وحسب، بل عانى من ويلاتها أبناءُ الحضارة الغربية، الذين رأوا حضارتهم المادية، وهي تجور على أرواحهم، وتنشر الخوف والفزع والظلم على امتداد الأرض، وتنفي الإنسانَ بعيداً عن ذاته وقِيم وجوده . لقد رأوا حضارتهم وهي تزوّر الحقائقَ باستخدام العلم والتكنولوجيا، رأوها وسمعوها وهي تكذِب، وتصدّق ما تُلفّقُه من أكاذيب .

ولعلّ لندن، وباريس، ونيويورك، هي المدنُ الأكثر حضوراً في تجارب شعرائنا المعاصرين، التي يعدونها مراكز الاستعمار من جهة، والفساد والخواء الروحيّ من جهةٍ أخرى، حيث كلُّ شيءٍ زائف، وغيرُ حقيقي، كما يقول السيّاب عن لندن:

. . . هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيار
من الفولاذ تهدر أو تحمحم دونما خوف من المطر
ولا أزهار إلاّ خلف واجهة زجاجية
يُراح إلى المقابر والسجون بهن والمستشفيات
ألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حية . .؟ [11]

حيث يعيش الإنسان وحيداً رغم زحام الشوارع والمدن، وحيث يموت وحيداً، غريباً، منفياً، مقهوراً، كما تقول فدوى طوقان عن لندن:

وتلقفني في المدينة هذي الشوارع والأرصفة
مع الناس يجرفني مدّها البشري
أموج مع الموج فيها، على السطح أبقى بغير تماس
ويكتسح المدّ هذي الشوارع والأرصفة
وجوه، وجوه، وجوه ، وجوه تموج
على السطح يقطن فيها اليباس وتبقى . . بغير تماس
هنا الاقتراب بغير اقتراب
ولا شيء إلا حضور الغياب[12]

ويلي تلك المدنَ الثلاثَ موسكو، وبرلين، وروما، وربّما أبدى الشاعر العربي تعاطفاً مع بعضها، نظراً لموقفها السياسي من قضايا أمته، ولكنّ القاسم المشترك لموقف الشاعر العربي المعاصر من المدينة الغربية، هو أنّه ينظر إليها على أنّها مدينةٌ مشوهةٌ إنسانياً، وبعيدةٌ عن القيم الروحية، وأنّها مدينةُ التقدّم الماديّ، والتراجعُ الروحي، أو هي مؤشرٌ لتراجع الحضارة الإنسانية وسقوطِها .

الشاعر العربي ونيويورك

ولعلّ مدينة نيويورك قد حظيت باهتمام خاصٍّ من شعرائنا، لم تحظَ به عاصمةٌ غربيةٌ أخرى، والتفت إليها أكابرُ شعراء المرحلة، أمثال: الفيتوري، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، وأدونيس، وإبراهيم نصر الله . .

ولا يخفى أنّ ظهور الولايات المتحدة - باعتبارها قوةً سياسية واقتصادية وعسكرية – على المسرح الدولي جاء في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وأنّ ظهورها ارتبط بمصائب أمتنا، بدْءاً من نكبة فلسطين (1948)، وانتهاءً باحتلال العراق وتدميره (2003)، وقد كانت أمريكا طوال هذا الفترة في الخندق المُعادي لأمّتنا، ولا تتوانى عن إضعافها، ودعم أعدائها .

ولا يختلف اثنان في زعامة الولايات المتحدة للعالم خلال نصف القرن الماضي، وأنّ هذه الزعامة تكرّست بعد تفكُّك الاتحاد السوفياتي، عدوِّها الأول والأكبر، فأصبحت هي الوريث الوحيد للاستعمار القديم .

كما لا يختلف اثنان في سعي الولايات المتحدة بكلّ السُّبل لفرض نموذجها الثقافي على العالم بعامّة، ودولِ العالم الثالث بخاصّة، فيما يُعرف بمدّ العولمة، يدعمها في ذلك آلةٌ إعلامية هائلة، وقوةٌ اقتصادية لا نظير لها، وقدرةٌ عسكرية متفرّدة طائشة . .

فغدت العولمة قدَراً، وواقعاً لا مفرّ منه، علينا أنْ نأخذ به، ونقبضَ –في الوقت نفسه– على جَمْر الهوية والروح والقيم . . وكان ظهورُها على هذا النحو ابتلاءً مُنيت به أمتُنا ، ونقمةً عانت منها وما زالت تعاني، نظراً لانحيازها لعدوّنا، ضدّ حقوقنا المشروعة .

ويعلم القاصي والداني أنّ أمريكا قد أقامت حضارتها ومدنيتها على جماجم ملايين السكان الأصليين من الهنود الحُمْر . لذا، فهي تدعم الوجودَ الصهيوني على أرض فلسطين، الذي يؤمن بسياسة الأرض المحروقة، وإخلاءِ الأرض وتفريغها من سكانها، وإبادةِ من يتمسّك بها من أهلها .

ونيويورك هي حاضرةُ أمريكا ، ورمز حضارتها، وهي نموذجها الأعلى، الذي يختزل كلّ قسماتها وملامحها، فهي مدينةُ الأسمنت، والإسفلت، والمال، التي لا نبض فيها، ولا حياة، ولا دفء، ولا احترام لآدمية الإنسان، وإنْ حاولت تمثيل ذلك، فما زال فقراءُ "هارلم" وعبيد أمريكا وصمةً في جبينها، ودليلاً على زيف حضارتها المادية المفرّغة من كلّ قيمة .

كل هذا هيّأ للشاعر العربي موضوعاً شعرياً مهماً وخصباً، يعبّر فيه عن هموم المثقف العربي ومعاناته . وهو موقف أكثر تركيباً وتعقيداً من موقف الشاعر العربي من المدينة بعامة . فهي غابةُ الموت الملعونة عند محمد الفيتوري:

نيويورك يا غابة الموت
ملعونة كيف أنت
فهذا الذي لطخته يداك
جبينك أنت . .(14)

فهذه إدانة لنيويورك "رمز حضارة اليانكي، التي قتلت الزنجي الأسود، الذي بناها بعرقه وكفاحه، ثم صادرت حقوقه، ونمَت، وتطوّرت على عرقه وجهده"[15] .

ويركز أحمد عبد المعطي حجازي على الخواء الروحي لنيويورك، وطغيان المظاهر الماديّة فيها، وتراجع إنسانية المرء ، فما نراه فيها من بريق خادع للحضارة ، ليس حقيقة سوى مشاهد عدَمية لروح الإنسان:

. . . الآن أنت في نيويورك
قضيت سهرة طائشة
ثم خرجت تبحثين عن هلال رمضان . .
. . في الرّقَع التي تبقّت من ثياب الله
فوق الناطحات والدمى
واللافتات والدخان[16]

أمّا مرثيةُ محمود درويش لصديقه راشد حسين، الذي قُتل في نيويورك، فقد جعل منها إدانةً لنيويورك، واتّهاماً لها بقتل صديقه، فهي مدينة الموت، الواعدة

بالعدم، أو لنَقُل فهي حضارة الموت المتجهّم، المتجسد في شوارعها ومعالمها، وغياب الجمال الحقيقي منها:

كانت نيويورك في تابوتها الرسمي تدعونا إلى تابوتها .
في الشارع الخامس حياني، بكى
مال على نافورة الإسمنت، لا صفصاف في نيويورك، أبكاني .[17]

كان درويش منهمكاً في رثاء صديقه، ويبدو أنّ نيويورك لم تكن في بؤرة شعوره، فقد حضرت حضوراً مقتضباً سريعاً في أربعة مواضع من قصيدةٍ يمكن أنْ نَعُدَّها طويلة، وكان حضورها يعني أنّ هاجسها موجودٌ في لا شعوره، وأنّ حضورها يكرّس إحساسَه بالوحدة والعزلة والعدمية:

شاحباً كالشمس في نيويورك
من أين يمر القلب؟ هل في غابة الإسمنت ريش لحمام؟
وبريدي فارغ . والفجر لا يلسع
والنجمة لا تلمع في هذا الزحام .[18]

أمّا قصيدته (منفى "4" /طباق) المهداة إلى صديقه (إدوارد سعيد) والمشغولة به، التي ختم بها آخر دواوينه الشعريّة (كزهر اللوز أو أبعد) ، فقد كانت نيويورك أكثرَ حضوراً فيها من قصيدته السّابقة .

فهي قصيدةٌ يحاور فيها صديقه (إدوارد) الذي (يحبّ بلاداً ، ويرحل عنها . . .) ولقيه في نيويورك منذ ثلاثين عاماً ، ثمّ عاود اللقاءَ به ثانية في المكان نفسه عام (2002م) ، وذلك قُبَيل رحيل (إدوارد) .

وجاءت القصيدة مشحونةً بأسئلة الغربة ، والجذور، والتشكّل، والهُويّة، والحلم، والمستقبل . . .

وبكثافة الشعر، وقدرته الفائقة على الومض والاختزال ، أعلن درويش عن موقفه من نيويورك في بعض المواضع من قصيدته الطويلة . ففي استهلال القصيدة يوهمنا بحيرته أمامها على طريقة (تجاهل العارف) في البلاغة العربية . ويتساءل : " هل هذه بابل أم سدوم؟" وهو على يقين من حقيقتها ، لأنّه يختمها بقوله :

"عندما زرته في سدوم الجديدة ،
في عام ألفين واثنين ، كان
يقاوم حرب سدوم على أهل بابل
والسرطان معاً "

إنّها سدوم الجديدة/الملعونة ، وسكانها الأصليون خيرُ مَن يعرف حقيقتها . وجاء ذلك في عبارة خاطفةٍ لها دلالتُها البعيدة على حقيقة سدوم ، وفلسفتها في تأسيس حضارتها ، وعلى فساد حضارتها الحديثة وزيفها :

" ولكن سمعتُ هنوداً
قدامى ينادونني :
لا تثق بالحصان ، ولا بالحداثة "

أمّا رؤيته لهذه الحضارة ، قد جاءت في ومضة شعريّة في ثنايا حوارٍ داخليّ (مونولوج)، حيث يقول :

"فلنتقدّم إذاً !
قد يكون التقدّم جسر الرّجوع
إلى البربريّة . . "

و قبل أن يكتب كل من الفيتوري، و حجازي، و درويش، و نصر الله تجاربهم اللتي وقفنا عندها، كتب أدونيس قصيدته "قبر من أجل نيويورك". و قد آثرنا تجاوز المسرد

التاريخي في التناول، حتى يكون الحديث عن تجربة أدونيس قريباً من الحديث عن تجربة نصر الله، و مهيئاً لها، نظراً لما بين التجربتين من تقاطعات و تقابلات ضمنية مهمة.

وتُعدّ قصيدةُ أدونيس التي كتبها عام 1971م، هي أهم تجربة شعرية عبّرت عن موقف الشاعر العربي الحداثي من هذه المدينة. فقد شغلت القصيدة (24) أربعاً وعشرين صفحة من ديوانه "هذا هو اسمي" ، وجعلها خالصةً للتعبير عن موقفه الشمولي من نيويورك، على المستوى الاجتماعي ، والسياسي ، والإنساني، والثقافي . . مما حدا ببعض الدارسين أنْ يعدَّها "ملحمة المدينة في الشعر العربي الحديث، فقد جمع فيها أدونيس كلّ شيء، جمع بين هارلم والفانتوم، ودايان والنفط ، وماوتسي تونغ وغيفارا ، وولت ويتمان والبيت الأبيض والهندي الأحمر . . وفلسطين ، وهوشي منّه وماركس ولينين وبين صاحب الزنج على بن محمد والنفّري والمعري وعروة بن الورد . . نيويورك إذاً هذا المزيج الهائل ، تكاد تحتوي تاريخ البشرية وجغرافيتها، ومع أنها مرآة لا تعكس إلا واشنطن . وهذه واشنطن : مرآة تعكس وجهَين : نيكسون وبكاء العالم ، إلا أنّ نيويورك ليست لغواً بل كلمة . ."[19] .

ومع تقديرنا لصاحبها ، ودورِه ، وضخامةِ تجربته الشعريّة ، إلاّ أنّه كان مشغولاً بالفكرة كثيراً في هذه القصيدة ، مشغولاً بفضح واقع نيويورك بكلّ أطيافه، حريصاً على تقديم وجبةٍ معرفية دسمة ، لا يبالي إنْ جاء ذلك -أحياناً- على حساب شعريةِ اللغة وتوهّجِها، ولنأخذ مثلاً قوله :

" . . ورأيت:
أينما كنت – بتسبورج (انترناشينال بويتري
فورم)، جون هوبكنز (واشنطن)،
هارفارد (كمبردج، بوسطن)، آن

آربر (ميتشغن، ديترويت) نادي
الصحافة الأجنبية، النادي العربي في
مقر الأمم المتحدة (نيويورك)
برنستون، تمبل فيلادلفيا . .[20] .

وقريبٌ من هذا قولُه ساخراً من راهن الأمة العربية:

" . . وها هو العالم ينضج بين أيدينا . هَهْ؟ نهيء الحرب الثالثة، ونقيم المكاتب الأولى والثانية والثالثة والرابعة لنتأكد:

1- في تلك الناحية حفلة جاز
2- في هذا البيت شخص لا يملك غير الحبر،
3- في هذه الشجرة عصفور يغني،

ولنعلن:

1- الفضاء يقاس بالقفص أو بالجدار،
2- الزمن يقاس بالحبل أو بالسوط،
3- النظام الذي يبني العالم هو الذي يبدأ بقتل الأخ،
4- القمر والشمس درهمان يلمعان تحت كرسي السلطان[21]

وبالرغم من ذلك، فالقصيدة تحفل بالعديد من المواضع المتوهّجة شعرياً، التي تحملها لتحلّقَ بعيداً عن تلك التقريرية، التي لمسنا بعضاً منها، مثل قوله :

"هارلم"

لستُ آتياً من الخارج: أعرف حقدك ، أعرف خبزه الطيب .ليس للمجاعة غير الرعد المفاجئ، ليس للسجون غير صاعقة العنف . ألمح نارك تتقدم تحت الإسفلت في خراطيم وأقنعة، في أكداس من النفايات ، يحضنها عرش الهواء البارد، في خطوات منبوذة تنتعل تاريخ الريح . ."

يدهشنا أدونيس ، وهو يعرّي حضارة أمريكا ممثلةً في رمزها نيويورك ، هذا الرمز الذي جمع خليطاً عجيباً ، وتناقضات لا قِبَلَ لمدينةٍ أخرى في العالم أنْ تضمّه ، إنّه يضمُّ من عناصر الفناء أكثر مما يحوي من عناصر البقاء والحياة، "نيويورك امرأة من القش ، والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ ، وها هو السقف يهترئ : كل كلمة إشارة سقوط ، كل حركة رفْشٌ أو فأس.."

هكذا يقدم أدونيس رؤيةً مفزعة لهذا الواقع الحضاري المتأرجح بين الفراغ والفراغ، المُوشك على السقوط والانهيار .

"نيويورك =M. B. I + SUBWAY آتياً من الوحل والجريمة، ذاهباً إلى الوحل والجريمة.

نيويورك = ثقباً في الغلاف الأرضي ينبجس منه الجنون أنهاراً أنهاراً . هارلم، نيويورك تُحتَضَر، وأنتَ الساعة" .

ولا نكاد نغادر هذه الصورة المدهشة لهذه الحضارة المُؤذِنة بالزوال –كما يراها أدونيس– حتى يرجّنا بعنف وقسوة، حين يقارن بين نيويورك (الكلمة) والعواصم العربية (اللغو)، بين الفعل واللافعل ، بين الحضور والغياب . . فعلى الرغم من احتضار تلك الحضارة، إلا أنّها فِعْلٌ لا لغو . أليست العولمةُ هي سيادة النموذج الثقافي الأمريكي في العالم؟ أليست أمريكا هي صاحبة اليد العليا سياسياً، واقتصادياً، وعسكرياً، وإعلامياً . . شِئنا أم أبينا؟ هذه هي الحقيقة الماثلة أمامنا، أمّا عواصمنا العربية فقد (خرجتْ مرةً من الحبر ولم تَعُدْ) . فهي مجرد لغو، ولا تزال أصواتاً وشيئاً من الريح . .

كان أدونيس قاسياً وجارحاً في هذه المفارقة الساخرة بين حضارة تتردى، ولكنّها كلمة لا لغو، وبين واقع عربيّ غارق في اللغو والغياب:

" . . مع ذلك، ليست نيويورك لغواً بل كلمة، لكن حين أكتب دمشق، لا أكتب كلمة . بل أقلّد لغواً، دال ميم شين قاف . . لا تزال صوتاً، أعني شيئاً من الريح . خرجت مرة من الحبر ولم تَعُدْ . الزمن واقف حارساً على العتبة يسأل: متى تعود؟ متى تدخل؟ كذلك بيروت القاهرة بغداد لغوٌ شاملٌ كهباء الشمس . .؟

"فالمسافة شاسعةٌ بين أنْ يتحقق اللغو ويتحدّد في علاقاته ليشكّل كلمة، كلمة ملعونة هي نيويوك، ولكنها كلمة"[22] .

إبراهيم نصر الله ونيويورك:

أما قصيدةُ الشاعر إبراهيم نصر الله "فضيحة الثعلب" التي شغلت ديوانه ، ووسمته بالاسم ذاته، فهي بحقّ ملحمةُ الموقف من المدينة في الشعر العربي الحديث . وهي موقفٌ من النموذج الحضاري الأمريكي (U .S .A)، مُمَثّلاً في نموذجها الفذّ (نيويورك) ، الذي يختزل كلّ ملامحها وعاهاتها .

وقد نجد في هذه التجربة تقاطعاتٍ مع تجربة أدونيس (قبرٌ من أجل نيويورك) ، ولكنّها تظلّ قصيدةً فريدةً في بابها على مستوى الموقف والرؤية وأدوات التشكيل .

ولستُ معنياً في هذا الدراسة بالمقارنة بين التجربتين، فهذا موضوعُ دراسةٍ أخرى، ولكنّ اهتمام هذه الدراسة سينصبُّ على العلاقة المدهشة بين الموقف والرؤية وأدوات التشكيل عند نصر الله في هذه التجربة .

لا أظنّ قصيدةً في الشعر العربي الحديث أدانت المدينة بعامة ، ونيويورك بخاصة مثل قصيدة نصر الله . لقد تحوّل فيها إلى شاهدٍ على هذه الحضارة الماديّة ، يرصد تفاصيلَها، وملامحها، ويقلّبها ظهراً لبطن ، في تنوعات مدهشة ، وتشكيلاتٍ لغوية جاءت شديدةَ الاتساق مع موقفه ورؤيته . طالت قصيدتُه ، ولكنها لم تفقد جذوتها واشتعالها ، ولم تتحول إلى تقرير خبريّ في أيِّ موضعٍ منها، فقد ظل نصر الله محتشِداً لهذا التجربة ، يشكّلها في بنية حلزونية مدهشة، قابضاً على جمر الشعر، مصطلياً بناره ووهجه . وبذلك نجح في تقديم تجربة متميّزة، نأى بها عن تلك التجريدية المَقيتة، التي اتسم بها معظم شعرنا العربي في هذه الحقبة الأدبية ، ففي الكثير من تجاربه لا يصدر إلاّ عن ذهنيةٍ مجردة باردة . ومع أنّ حياتنا الراهنة تضجُّ بالانكسارات المدويّة، فإنّ الكثير من نصوصنا تبدو وكأنّها آتيةٌ من كوكب آخر . وإنّ معظم ما يكتب لا يعدو كونَه نثراً رخواً يفتقر إلى اللغة المزدهرة، والأداء المفعم بالمفاجآت، والتصميم الداخلي الطلق، وغنائية الأسى . ."❖❖ .

لا تسمح مثل هذه الدراسة بالوقوف على كلّ أطياف موقفه من نيويورك، ولكننا سنحاول رصد الخطوط العامة لذلك، لنفرغ من ثمّ إلى تجلية رؤيته .

إن المتأمل لديوان فضيحة الثعلب ، يلاحظ أن العنوان جاء تكثيفاً للنص ، فالعنوانُ يتألف من دالَّيْن، هما (فضيحة) ، و(الثعلب) ، ولكنّ إضافةَ أحدهما إلى الآخر ، جعل منهما كلمةً واحدة، فالدالُّ الأول المضافُ خاصٌّ (بالمضاف إليه) ، وكلٌّ منهما يمتح مدلولَه من الآخر. فهذه القصيدة إدانةٌ وفضحٌ للثعلب، الذي جاء مُعرّفاً (بأل) ومخصَّصاً بالإضافة، إيحاءً بأنّه معروف، وأنه جديرٌ بتلك الإدانة (الفضيحة) . فالعنوانُ وعد بفضيحة لمن يستحقها، وأنه بطبيعته المستحقة، يُعفي الشاعر من الحرج في الإدانة . على هذا النحو جاء العنوان عتبةً للنص، واختزالاً له. كما جاء

"رسالة إجبارية موجهة إلى المتلقي، تستقطبه نحو النص، وتستغويه، وتوجهه إلى مقصدية المؤلف"[23] .

فكما حرص الشعراء على تقديم تلك الصورة المكرّسة لوجه المدينة، من خلال الحديث عن مبانِيْها الشاهقة، وشوارعِها المُقفرة، والوسائلِ الآلية فيها، وغيابِ العلاقات الإنسانية الحميمة بين سكانها، وإحساسِ الناس فيها بعامل الزمن، بالإضافة إلى غرقها في زيف البهرج والزينة، كأنها امرأةٌ لعوب مفتونة بنفسها، كذلك حرص نصر الله على رسم تلك الصورة بكلّ خطوطها وألوانها وتضاريسها . . وتسري نبرةٌ من الأسى والإحساس بالغربة أثناءَ تسجيله لهذه الملامح . تأمّلْ هذه الصورة التي تقطر أسىً لهذه الحضارة السرابية:

"لا أحد يتكئ فيك على أحدْ
والطوابق سباق القتلة للابتعاد عن
الأرض المشبعة بالصرخات والدم
الباحث عنك لن يجد روحه،
والحامل إليك وردَهُ . .
لن يجد سوى شاهدة القبر
ظلالك يابسة على الكتف العاري
وشوارعك لا توصل أحداً" (فضيحة الثعلب ص 593)

ولا ينكر نصر الله وجودَ مواطن للجمال فيها، من صباح ، وشمس، وعشب . . ولكنْ للأسف بشاعةُ الحضارة بآلاتها وزحامها يحول دون تأمُّل هذا الجمال، فيظل القبحُ سيّدَ الموقف:

"عربات تملأ المكان
وتتزاحم في الحلق
أيها الرجل،

ثمة صباح هنا في الضواحي

ثمة شمس . . أترى؟

أيتها المرأةُ،

ثمة عشبٌ هنا

هل تلاحظين؟

أيها الشرطي،

كيف تسمحون للعمي بقيادة العربات؟ (فضيحة الثعلب ص 602)

وتذكّرنا تشكيلاتُ الشاعر هنا بصياغاتِ درويش في قصيدته "من روميات أبي فراس الحمداني"[24] .

وفي أكثر من موضع في القصيدة / الديوان ، يحرص نصر الله على إبراز الطابع العسكريّ لهذه الحضارة ، المتعطشةِ للمزيد من دماء الضحايا في كلّ مكان، وهي بذلك تلغي آدميةَ أبنائها وإنسانيتَهم، تسوقُهم إلى حروبٍ خاسرةٍ باستمرار:

"أيها الجندي،

أيها العمرُ الأخضر المرهونُ للجنرالات،

مَنْ علّمك أن القنبلة أجمل من الوردة،

والرصاصة أكثر زهواً من البرعم؟ (فضيحة الثعلب 607) .

وقد اكتفينا بصيغتَي النداء والاستفهام من تلك الصورة الممتدة، التي يحاور فيها الشاعرُ أبناءَ هذه الحضارة القائمة على العَسْكَرَة والقتل والدم . . ويُعدُّ أبناؤها أول ضحاياها .

وقد كان نصر الله بارعاً إلى حدّ كبيرٍ في استخدام أسلوب المُفارقة على امتداد تجربته، وأغلبها مفارقاتٌ تقطر سخرية . خُذْ مثلاً سخريتَه من عُنف هذه الحضارة ، وشهوة القتل للقتل فيها:

"أيها النائمْ،
استيقظْ
واحجز مكانك في صفّ القتلى
ولتكن فكرتك عن الحياة أكثر ليونةً
كي لا ترهق الرصاصة وهي تعبر جمجمتك
- تلك وصية القاتل- " (فضيحة الثعلب ص 608)

ويفتنُّ نصر الله في تصوير بشاعة هذه الحضارة -في أكثر من موضع- في سلسلة من مفارقاته المدهشة، المثيرة للسخرية والأسى، ساعياً إلى تقديم صورة المدينة الحالة:

" . . من أي اتجاه تدخل
ستجد الظلمة
تموزُ . . سيغضُّ الشمسَ عنكَ
ويطعنُ رئتيكَ بهوائِه المتفسّخ
ملايين النوافذ
والكلُّ يموت اختناقاً
ملايين الخطى
ولا مِنْ إيقاعٍ يُرشدُ الروحَ إلى يومها التالي
ملايين الشفاه
بلا أغنية" (فضيحة الثعلب / ص 603- 604) .

في مثل هذه المدينة تطول قائمةُ الضحايا، كما تطول مبانيها ، وتصبح حقوقُ الإنسان سراباً، وتتبخّر أحلام المرهقين والكادحين والشرفاء . . إنّها لمفارقةٌ مُحيّرة! كيف تنادي هذه الحضارة بالديموقراطية وحقوق الإنسان ، وهي مفرَغة من معانيها ؟ لم يصرح نصر الله بهذا، ولكن الصورة الممتدة لقائمة المستضعفين تفصح عن هذه المفارقة الذهنيّة دون شكّ

"أيها المُتْعَبُ

لا مكان لك سوى هذه الشرنقةِ المنسوجةِ

من فضلات نيويورك

أيتها الفقيرةُ

لا فساتين لك سوى هذا العُرْي

الذي تلقيه على جسدك "أوهايو" (فضيحة الثعلب / ص 615- 161) .

ويوالي نداءاته إلى : الهنديّ ، والشاعر، والزنجي ، وكأنّه يخشى أن تندَّ صورةٌ من صور القهر الفاقعة في ظلّ هذه الحضارة ، التي يحلو له أن يخاطبها كامرأةٍ ، ظاهرُها لا ينبي عن حقيقتها:

"يا امرأة

يا ذهبَ المدينةِ اليتيم

يا ذهبَ الأغنية الفقيرة

فيك الكثير من البحر

اسمع موجك يدعوني . . ولا أراه

فيك الكثير من السهول

يلفني زهرك البرّي بشغبه . . ولا أراه

. . . . . .

ولا أرى سوى ارتفاع الناطحات" (فضيحة الثعلب / 613)

فهذه الحضارةُ الواعدة بالموت ، تحاول أن تتشبّثَ بخيوط الحياة ، من خلال اقتنائها للأعمال الفنيّة لكبار الفنانين التشكيليين، الذين ينتمون إلى أقطارٍ عديدة ، ومذاهبَ فنية مختلفة، من أمثال : فان جوخ، وجوجان، ومونيه، وبول كلي، وبيكاسو . . ولكنّ محاولتها تذهب سُدًى، فلا تناغم بين الحياة والموت ، والفنّ والقبح ، والإسمنت وروعة الإبداع وديمومته .

وتمتد هذه الصورة لتستغرقَ ثلاث صفحاتٍ من التجربة ، مُتّكئاً على لعبة النفي والإثبات، التي يستدعيها هذا الموقف:

" . . لم يكن "فان كوخ" وحيداً
مع أزهار سوسنه
كي تحمليه إلى هنا
وتُزيني به متاحفك الصامتة
(لن يزهر الإسمنت)
. . . . . .
لن يتقدم "غوغان"
ليدفع صفرة الموت عن وجهك
فهو يعرف ما تحته
. . . . . .
ولن يستطيع "بيكاسو" زراعة الحلم في مكعباتك
وأنت تحشرينه في الزوايا
أسراك الجميلون في المتاحف
لن يكونوا وجهتك" (فضيحة الثعلب / 610- 612)

فهذه الحضارة لم تغتلِ الإبداعَ والمبدعين حسْب ؛ لأنّها قامت على اغتيال الطبيعة والبراءة والجمال:

" . . كان ثمَّ فضاءٌ هنا . . وغابة
قبل أن تقولي للنجوم المضيئة في أعلى السماء:
كوني أضوائي الشاحبة أو الساطعة في ظلمة المكان
هذه العربةُ
لن تكون الجُنْدُب
هذه المروحية
لن تكون الفراشة (فضيحة الثعلب ص 597)

ويستغل نصر الله تقنية الاسترجاع (Flash Back) ليقدّم هذه الصورة لاغتيال البراءة، ويدعمُها بسلسلة طويلة من أساليب النفي والإثبات، التي تتعاور على امتداد صفحة كاملة، ويعزّزها بتلك التوازيات النحويّة، للتأكيد على وثوقية موقفه وما يذهب إليه .

وإذا كان الهندي الأحمر هو ضحية قيام هذه الحضارة ، فهي تسعى لأنْ نكون ضحيةَ ازدهارها، وأنْ نكون الهنود الحمْرَ لهذا الزمن، ولكنّ نصر الله يقبل بالتشابه والتماثل بينه والهندي الأحمر ، ولكنّه يرفض أنْ يمتدّ التشابه إلى المصير ذاته الذي لقيه الهندي الأحمر ، فهو بذلك يطرح رؤيته بالإضافة إلى موقفه من هذه الحضارة:

" . . أيُها الهندي الأحمر
أحبك
ولكني لن أكونك
ولن تكونني
- تلك وصيتي-

تشبهني في كل شيء

يا ابن النسر

يا ابن الأيل

أيها الحصان المجنون

تشبهني ولن أكونك" (فضيحة الثعلب/ 609)

ولعلّ الشاعر يعبّر عن موقفٍ شخصيّ من الحضارة الأمريكية ، حين يحاور الآخر مستغلاً إمكانات المفارقة ، وأساليب النفي والإثبات والتعليل، فيقول:

U .S .A"

لم أكن بحاجة إليك

لذا أتيت

ولم آتِ إليك

لأنني خارج لهاثك

أدور حولك كفريسة يقظة" (فضيحة الثعلب / 604- 605)

فهل يمكن أنْ ينسحب هذا الموقف على أُمّتنا ؟ وهل يمكن أنْ يكون المقصود بضمير المتكلم هو (نا) الفاعلين أو (النحن)؟ أشكُّ في ذلك ، ونحن نرى صور الاستلاب والإذعان واللايقظة . . ولعلّه يعبّر عن موقف النخبة المثقفة، التي لم تروّض، وتدرك جيداً أين مكانها الصحيح على رقعة الشطرنج المحيّرة .

ولكن نصر الله يدهشنا حين يفاجئنا بأنّ هذه المدينة / الحضارة/ المرأة في أمسّ الحاجة إلى لقاءٍ حميمي معه / معنا ، لأنّ لدينا ما ينقصها، وتظلّ بدونه حضارة ناقصة ، تحلّق بجناحٍ واحد ، فحين نذهب إليها ، فذلك لأنّها بحاجةٍ ملحّة إلينا ، وإلى رصيدنا الروحي ، لتلطف من ماديتها المتعطّشة لسكينةِ الإيمان والمحبّة ، وكان الموقف بحاجةٍ إلى أسلوب التعليل ، بالإضافة إلى أسلوب النفي:

"حين نلتقي . .

لن تكوني بحاجة للسمفونية التاسعة

كي تنامي معها خلسة أو علانية

ولن تكوني بحاجة إلى "فاغنر"

كي ترتعش حروف اسمك وتضيء

سأملؤك محبةً

لتنسي مَنْ عَذّبك

وأملؤك عطشاً بي

لئلا تعودي للوراء" (فضيحة الثعلب / 614) .

وهذا موقفٌ مُغاير تماماً لموقف أدونيس ، الذي أدان هذه الحضارة وعَرّاها مثله ، ولكنّه يراها (كلمة) ، وعواصمنا (لغواً) ، كما سيختلف معه في سائر موقفه ورؤيته، فنصر الله يقف واثقاً متحدّياً في وجه هذه الحضارة ، وهجمتها العولمية ، حيث يقول باسم النخبة المثقفة :

"ما الذي سيقوله الشاعر إذن . .

في ظل ارتفاعك

غير أن يقف واثقاً ويقرأ قصيدته . .

كأن لم تكوني هنا

ولن تكوني . ." (فضيحة الثعلب 619)

ويختم هذا المشهد الحواريّ المُمتدّ المشغول بالعديد من الأسئلة بسؤالٍ يشفُّ عن تحدّيه، وثقته بتفوّق رصيده الحضاري في مواجهة هذه الحضارة ، فيقول:

وما السهم الذي يمكن أن يرميك به ويُصيب؟

غير أن يعود كما جاء . .

ممتلئاً بحب سيدته الطيبة

ومدنه الصغيرة المتعبة

وعلى امتداد صفحتَين يسجّل نصر الله رؤيته من موقفِ الواثق المُتحدّي لهذه الحضارة، وهذا ما لم نلمسْه في تجربةٍ شعرية عربية أخرى . فبعدَ قراءته الواعية لراهن هذه الحضارة وحقيقتها، وبعدَ إدانته لها ، وتعريته لسوءاتها وتشوهاتها ، حُقّ له أنْ يقدّم هذه الرؤية، حيث يقول مخاطباً إياها:

"ارحلي أيتها المدينة

ولا تطأي سماءه .

ارحلي في انكسارك المتسارع

واحملي حريتك في القتل معك

وحريتك في القيد معك . .

لاحظْ تجلّيات أسلوبَي الأمر والنهي ، اللذين سيردفهما بسلسلة من أساليب النفي والنداء في اتّساقٍ مدهشٍ بين الرؤية والتشكيل ، ومنها قوله:

"لن تتقدمي في لحمنا

أيتها النصل

لن تتقدمي في حُلْمنا

أيتها الكابوس

ولن تخدعي جراحنا بهذا الهدوء المثالي . .

لمبنى هيئة الأمم . ." (فضيحة الثعلب 620)

ويأتي ختام قصيدته ذروة موقفه ورؤيته، قائلاً:

U .S .A"

فلتصدقي إذن

أنَّ للقصيدة سرَّها

وللأغنية سرَّها

ولعباد الشمس سرَّه

ولطفل المظاهرة آلافَ الأسرار"

وهذا أمرٌ مثير للدهشة ، والتساؤل : فكيف تَعرف هذه الحضارةُ أسرارَ القنبلة العنقودية، والقنبلة النووية، والطائرة الخفية ، ولا تعرف أسرار الحياة؟ أَلأنّها مشغولةٌ بالوقوف على أسرار الموت وصناعته ؟ بل هو كذلك ، إنّها الحقيقة:

"أيّها الرئيس

لا تُرْهِق الأغنيةَ بسؤالك عن معناها

لن تَفهم الوردة

لا تُرهق الريحَ بسؤالك عن وجهتها

لن تعرفَ المستقبل"

على هذا النحو يأتي عنوان القصيدة/الديوان "فضيحة الثعلب" شبيهاً بمطلع القصيدة، الذي يقدّم ترجمةً لما ستبوح به التجربة ، كما يأتي منسجماً مع موقف الشاعر ورؤيته، فهذه التجربة فضيحةٌ لهذه الحضارة التي تحاول خِداعنا عن حقيقتها، وهي (كلمة) كما يقول أدونيس، ولكنّها كلمةٌ ملعونة كما يقول عبد الله رضوان ، فهي جديرةٌ بعنوان قصيدة أدونيس (قبر من أجل نيويورك)، لأنّها حضارةٌ محكومة بالفَناء والموت ، ومشغولةٌ بعدالة توزيع الموت . فمهما راوغت وحاولت

أنْ تستر زيفها ببريق الشعارات ، فحقيقتُها الثعلبية يمكن إدراكها بشيءٍ من التأمّل والبصيرة النافذة .

وشبيهٌ بذلك ما قاله الشاعر الكبير (لوركا) في مقدمة كتابه (شاعر في نيويورك) عام 1930م بعد أنْ أمضى فيها عاماً واحداً : " إنّ أوّل عنصرين يلمسهما الزائر في المدينة الكبيرة هما المعمار فوق الإنسانيّ ، والإيقاع المحموم . الهندسة والأسى . فللوهلة الأولى ، يُمكنُ أنْ يختلط الإيقاع بالبهجة ، ولكنْ حين ينظر المرء في رويّة أكثر إلى آلية الحياة الاجتماعية والاستعباد المؤلم للإنسان والآلة على السواء ، فسوف يرى أنّها ليست سوى نوع من الأسى الذي يجعل الجريمةَ والعصاباتِ وسائلَ هروب يُمكن الإغضاء عنها " .(❖❖❖)

وسنكتفي بمقطع من قصيدةٍ له بعنوان (أنشودةٌ إلى ملك هارلم) أي زعيم السود الذين يقطنون حي (هارلم) ، حيث يقول :

" أواه يا هارلم ! أواه يا هارلم ! أواه يا هارم !
ليس هناك من أسىً يعادل عينيك المسحوقتين
يعادل دماءك ترجفُ غاضبة داخل الخسوف المظلم
يعادل عنفك القاني الأصم الأبكم تحت ظلال الأضواء
يعادل مليكك العظيم الذي يرتدي ثياب البوابين"(شاعر في نيويورك ، ص46).

التشكيل :

بقدْرِ ما كان نصر الله مدهشاً في كشف فضائح "الثعلب"، كان مدهشاً ومقنعاً في تشكيلاته الأسلوبية ، فهو ينتقل من حركة إلى أخرى داخل تجربته ، ليتحوّل إلى الأدوات الأَوْلى والأليق للتشكيل ، فحين أراد - مثلاً – أنْ يعبّر عن حالة التشظّي والتمزّق لإنسانِ هذه الحضارة، لجأ إلى أسلوب الحوار، وهو حوارٌ من طرف واحد، هو المتكلم / الشاعر نفسه ، الذي أخذ على نفسه مُهمّة تبصير الآخر بزيف

ذلك الواقع ، وتلك الحضارة ، وجاءت لغته في سياقات لغوية متوازية ، تتكئ على النهي والإثبات والتكرار والمفارقة ، في صورة ممتدة سعى فيها إلى تقديم المدينة الحالة:

" . . . .

لا تتبعي خطى الريح

ثمة هاوية

لا تتبعي خطى النهر

ثمة ملح

لا تتبعي خطى الشرطي

ثمة قتل

لا تتبعي خطى المغني

ثمة آلة" (فضيحة الثعلب 606)

لاحظْ دورَ المضارع في سيل سياقات النهي ، ولاحظْ مدى وثوقية الشاعر من خلال هذه المتوازيات النحوية ، وكيف أثرى إيقاعاته الخارجية والداخلية من خلال هذا الاحتشاد الأسلوبي ، الذي يمكن الوقوف على الكثير منه على امتداد التجربة .

ولنأخذ مثلاً صورةً من صور السخرية من هذه الحضارة الماضية إلى حتفها . إنّها حضارةُ الخسارات ، التي نهض النفي ، والاستثناء ، والتوازي النحوي ، والمفارقة بدور في تشكيلها:

"لا يمرّ في سمائك العصفور . . .

إلا ليبكي سلالته

لا يمرّ بك الهواء

إلا ليلمّ براءة نشيد محروق

. . . . . .

لا يمرّ الجنديّ

إلا ليتزود بالرصاص

لا يمرّ بك القاتل

إلاّ ليقيم . ." (فضيحة الثعلب ص 598/597)

وقد يلجأ إلى استخدامٍ كثيف لصيغ النفي المكرّر لتشكيل المفارقة ، للتعبير عن حالة البعثرة وفوضى الحواس لإنسان هذه الحضارة:

"لم أنم جيداً هذه الليلة

سيارات الشرطة

عصافير "سان دياجو" الوحيدة

لم تصمت طوال النهار

لم تصمت طوال الليل

في الفجر كانت تمر تحت شباكي

لم تكن الشمس قد أشرقت

لم أكن قد صحوت

لم أكن قد نمت" (فضيحة الثعلب ص 608)

وتطيف بنا ونحن نقرأ هذا المقطع صورةُ بشار بمزاجها المنطقي (لم يطل ليلي لكن لم أنم . . .) وأظنها كانت تلحُّ عليه . لقد سادت التجربة صيغة النفي بكل أطيافها، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال دراستنا للموقف ، لأنّ القصيدة هي رفض لهذه الحضارة المدانة ، وبدا هذا الأسلوب هو الأَوْلى بهذا الموقف الرافض لها ، والشاعر

لا يستخدمه بصيغة واحدة، كما لاحظنا في النماذج الواردة في الدراسة، ويمكن الوقوف على العديد من تلك الصيغ على امتداد محاور الموقف والرؤية .

فحين أراد التعبير عن خيبات إنسان هذه الحضارة ، لم يجد خيراً من الشرط المكرّر المنفي . فلا مكان في نيويورك لكلّ ما هو روحي وإنساني، فالأشياء فُرّغت من قيمتها وحقيقتها وجماليتها:

"لم تحمني الوردةُ
وإن كانت صديقي
لم يحمني النايُ
وإن كان صدري
لم تحمني الأغنيةُ
وإن كانت رئتي
ولم يحمني البحرُ وإن كان رمحي وحائطي الأخير" (فضيحة الثعلب ص 598)

مفارقةٌ مدهشة يقدّم بها صورةَ إنسانٍ مدجّجٍ بالعجز في مواجهة هذا الواقع القاسي . والقصيدة الحداثية في رأي بروكس هي بنية درامية تقوم أساساً على الاستعارة والمجاز وتتسم بالمفارقة[25] .

نعم . لقد كانت المفارقة من أبرز عناصر النص التشكيلية، يفتنّ نصر الله في توليدها وتفجيرها، حتى غدا نصه مفارقةً كبرى . فهو يحاول من خلال الاتكاء على المفارقة إلى كشف التضاد والتناقض بين ما هو حقيقة وما هو محضُ زيف في هذه الحضارة . ولعل اعتماده على هذا الشكل التعبيري يجعل من المفارقة وسيلةً لفهم التناقضات، التي تقوم عليها الحضارة الأمريكية .

لذا، فقد نهضت المفارقة بدور كبير في بناء القصيدة، لاعتماده عليها في التعبير عن موقفه ورؤيته، كما منحت تجربته مذاقاً خاصاً مميزاً ، يثير في نفوسنا إحساساً

بالسخرية حيناً، والتشفّي حيناً آخر ، وحيناً ثالثاً يبعث في نفوسنا إحساساً شفيفاً بالرضا ، نظراً لشعورنا بأنّ المفارقة قد أعادت إلى الحياة توازنها المفقود . وصدَق "جوته" حين قال: إنّ المفارقة هي ذرّة الملح التي تجعل الطعام مقبولَ المذاق.[26]

ولسنا بحاجةٍ إلى المزيد من النماذج ، فقد حفلت الدراسةُ بعددٍ من تلك المفارقات .

ويستوقف قارئَ هذا النصّ كمُّ الأساليب الإنشائية الطلبية، التي شكّلت مَلمحاً أسلوبياً، يتّسق وموقفَ الشاعر ورؤيته . فنيويورك مثيرةٌ للتساؤل ، وقد وجد الشاعرُ نفسَه إزاءَ سيلٍ من الأسئلة المحيّرة ، التي تعبّر عن موقفه إزاءها، وعن رغبته المُلحّة في فضْح زيفها:

"مَنْ يسكنُ الغرفة المجاورة؟

مَنْ يعرفُ الطريق إلى الحقل؟

مَنْ يستطيعُ انتزاع وجهه من المرآة

وملامحه من جليد المكان؟

مَنْ يجرؤ على تجاوز عطلة الأسبوع . . " (فضيحة الثعلب ص605)

وتمتد تساؤلاتُه ، وتتعدّد، ويختمها بسطرٍ يتشكّل من علامة الحذف (. . .)، بُغْيةَ توريط المتلقّي في مزيد منها ، أو في البحث عن إجابةٍ تفضح هذا الواقع .

وقد مرّت بنا تلك الصورة التي شكّلها نصر الله لهذه الحضارة القائمة على العسكرة، وإلغاء آدمية الفرد وإنسانيته ، واعتمد في تشكيلها على الاستفهام التعجّبي (ص607) . كما انتشرت صيغُ الأمر والنداء على نحوٍ لافت ، وقد تتجاور وتتعانق عنده –أحياناً– مع الاستفهام والنهي، لتعبّر مجتمعةً عن موقفه:

"أيها البرلماني

ما ثمن الحرية؟

أيها الممثل

ما صعوبة دور الرئيس؟

أيها المهرّج قلّد المدينة

أيها الثعلب مُتْ في حبها

أيها الشرطي تنازلْ عنها لرجل العصابة

أيها الطفل

لا تزعجها ببراءتك" (فضيحة الثعلب ص 605)

وهناك مقطع طويل اتكأ فيه على أسلوبَي الأمر والنداء وحسب (ص 603) ، يذكّرنا بحكايةٍ شعبية معروفة ومتداولة في أدبيات الأطفال ، افتتحه بأسلوب استفهامي:

"كيف تسمحون للعمي بقيادة العربات"؟

ثم يمضي بعدئذٍ في رحلة عبثية دائرية للإجابة عن السؤال ، وهي رحلةٌ تبدأ بقوله (اسأل التاجر)، وتنتهي بالصيغة ذاتها بعد أن يسأل مكتب الدعاية، وإدارة التلفزيون، وصاحب المصنع ، والمصرفي ، والوزير، والشرطي، حيث كان كلٌّ منهم يحيل على الآخر في رحلة سيزيفية، لا طائل من ورائها، فالحقيقة غائبة، أو لِنَقُلْ ضائعة بين الاقتصاد والإعلام والسياسة والسلطة ، لأنهم جميعاً يتحمّلون وِزْرَ ضياعها . ولعلّ الاقتصاد (الذي رمز له بالتاجر) في زمن العولمة هو المسؤول الأول عن استلاب هذا الواقع، فقد بدأ المقطع وختمه به .

ومن أراد أنْ يرى تلك الأساليب (الأمر، النهي، النداء، النفي، التكرار) في أسمى تجلّياتها للدلالة على رؤية نصر الله، فليقرأ الجزء الأخير من قصيدته (ص 620- 621) الذي بلغ فيه ذروة التوفيق في اختيار تشكيلاته اللغوية الأَوْلى والأليق .

أما متابعة استخدام الشاعر للجملتَين الاسمية والفعلية، فهو بحاجة إلى دراسة مستقلة، لأهمية هذا الملمح الأسلوبي في تشكيل هذا النص ، ولا تأتي هذه المراوحةُ بينهما صدفةً أو اعتباطاً، فإن استخدم الجملة الفعلية، يعرف متى يكون فعلها أمراً

أو مضارعاً ، وهما الأكثر شيوعاً . وقد كان المضارعُ سيّدَ الموقف ؛ لأنّه يعبّر عن ديمومة واقع معيش .

أمّا الجملة الاسمية ، فقد استقلّت ببعض المقاطع ، التي شكّلت جزراً وسط بحر الجمل الفعلية، الذي أغرق القصيدة ، لأن الموقف يتطلبه ، فالشاعر وقع تحت وطأةٍ انفعالية هائلة، حين زار نيويورك ، وصدمته تناقضاتها ، واكتشف حقيقتها ، بعد أنْ نزع عنها ثوب الزيف، الذي يستر حيناً، ولا يستر أحياناً كثيرةً ما يخفيه من سوءات فكانت الجملة الفعلية أليق وأولى .

لكن حين تطلّب الموقف وصفاً لبشاعة نيويورك ، لجأ إلى الجملة الاسمية ، التي يستهلها بأفعل التفضيل ، فكان الموقف أقربَ إلى المقارنة، لذا أفسحت الجملة الفعلية المكان للجملة الاسمية لتشكل الصورة كاملة:

"إنها نيويورك
أكبر من لاعب
وأبسط من لعبةٍ تشبهها الرصاصة
غامضة كمسدسٍ قرب النهر
وأكثر هشاشة من حديث ملتهب
بين قاطع طريق وعنقٍ تحت السكين" (فضيحة الثعلب ص 599)

كما يمكن ملاحظة ذلك في صفحة الاستهلال للتجربة ، حيث قدّم فيها وصفاً تجريدياً للمدينة :

"ها هي صورتك المنقوشة على بقايا الأرض
وملامحك النافرة فيما تبقى من فضاء . ."

ونحن لا نختلف مع الناقد هربرت ريد في قوله إن (مجرد) الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً . فقصيدة نصر الله (موضوع الدراسة) لم تطل لمجرد

الطول، ولم ينل طولها من توتّر شعريتها ، وأثبت أنّ القصيدة الطويلة "هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة، والإضافة الجديرة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر[27] .

وقد كان إطار القصيدة الطويلة آخر أُطر القصيدة ، وذلك في رحلة الشاعر العربي لاستكشاف أُطر عدة للقصيدة ، وكان هذا التطور نفسُه في إطار القصيدة الجديدة مصباحاً لبروز النزعة الدرامية ، وغلبتها على الشعر المعاصر[28] .

فالقصيدةُ الطويلة ذاتُ النزعة الملحميّة – كما لاحظنا- تمنح الشاعرَ آفاقاً متعدّدة ، تثري تجربتَه بما هو تاريخيّ ، أو واقعيّ ، وبما هو رمزيّ أو حقيقيّ ، بالإضافة إلى ضروب شتى من الخبرات الإنسانية، وألوان المعرفة .

وقد لاحظنا كيف انعكست دراميةُ الموقف على لغة نصر الله ، وكيف حاول جاهداً أنْ يستغلّ كلَّ إمكانات التعبير الدراميّ ، من حوارٍ ، ومونولوج ، واستدعاءٍ من الذاكرة ، بالإضافة إلى ألوان أساليب السرد اللازمة ، من أمر، واستفهام ، ونهي ، ونفي . . إلخ .

والعناصرُ الأساسية لكلّ قصيدةٍ ذاتِ طابع درامي ، هي الإنسان ، والصراع ، وتناقضاتُ الحياة(29) ، وهذا ما برع فيه نصر الله ، والفنونُ القولية بخاصّة مشغولةٌ على امتداد القرن العشرين بتجلية عالم إنسان هذا العصر ، وهو إنسانٌ مأزومٌ ومقهورٌ ومستلب ، يعاني التشيّؤ ، والتشظّي ، والقلقَ الدائم . . لذا ، اختار نصر الله كلّ ما جوهري من تفصيلات حيّة لواقع هذه الحضارة ليُدينَه ويعرّيه ، في محاكمة موضوعية طالت فغدت ديواناً ، مُعبّراً بذلك عن نضج تجربته الشعريّة ، فكما يقول إليوت : كلما ازداد الشاعر نضجاً ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي .

وقد اختار نصر الله "الشكل الحلزوني" معماراً لبنية قصيدته، وهذا الشكل المعروف تتشكّل فيه أبعادُ القصيدة بُعْداً بعدَ آخر ، وكلُّ مرحلة فيها تكشف أفقاً

شعورياً لهذه التجربة أو الرؤية، شريطةَ أنْ تظلّ الرؤية الشعورية الأولى مركزاً على الدوام لكلّ انطلاقة إلى أفقٍ جديد في هذه الرؤية[30] .

لقد جعل نصر الله قصيدته في عددٍ من المحاور الكليّة ، أو الحركات الرئيسية ، مُفْتَتِحاً كلاً منها بهذه الإشارة الدالّة على رؤيته الشعورية (U .S .A) ، التي شكّلت مركزاً دائماً لكلّ أفق شعوري جديد في القصيدة ، وكان كلّ محور كليّ يتشكل من حركات ، أو موجات فرعية، يسعى من خلالها إلى استقصاء تفصيلات الدفقة الشعورية الكلية ، وذلك دون أنْ يغلق الدائرة الشعورية بحيث يكون الانطلاقُ إلى آفاق دفقة شعورية جديدة أمراً ممكناً وميسوراً وطبيعياً[31] .

هكذا أفاد الشاعر من طبيعة هذا المعمار ليقدّم كشفه الشعري الطويل لفضائح الثعلب، مُثبتاً أنّ القصيدة الطويلة في شعرنا الحديث هي النوع الشعري البديل عن الملحمة ، وأنّ القصيدة الملحميّة قد بلغت - بفضل إسهامه الشعري هذا – درجةً من الاستواء والنضج والتميّز .

وبهذه القصيدة ، نَعدّ إبراهيم نصر الله صاحبَ أهمّ تجربة شعرية عبّرت عن موقف الشاعر العربي من المدينة بعامة ، ومن المدينة غير العربية بخاصة ، أو لِنَقُلْ من الحضارة الأمريكية، ممثلةً في رمزها الكبير نيويورك ، وذلك على مستوى الموقف والرؤية والتشكيل .

هوامش الدراسة :

❖ الحداثة في الشعر العربي المعاصر . . بيانها ومظاهرها: د . محمد حمّود، دار الكتاب اللبناني، 1986، ص 253 .

1) الشعر العربي المعاصر . . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د . عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1975، ص 326 .

2) راجع قصيدة "الملك لك" لصلاح عبد الصبور في ديوانه الأول "الناس في بلادي" .

3) انظر مثلاً: الديوان الأول "مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطي حجازي، وديوان "قلبي وغازلة الثوب الأزرق"، لمحمد إبراهيم أبو سنة، وتجربة بدر شاكر السياب الشعريّة .

4) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 2، 1978، ص 111- 112

5) انظر: الشعر العربي المعاصر . . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ص 327 .

6) انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 111، يشكك الدكتور محمد حمود في هذا التعليل الذي قدمه الدكتور إحسان عباس، ويرى فيه تبسيطاً واختزالاً لمعاناة حادة زلزلت وجدان الشاعر الحديث، وأحدثت ارتباكاً في قيمه ومقاييسه، فتمزقات الإنسان العربي الحضارية أو العصرية أكثر تعقيداً وأكثر تنوعاً من تمزقات الإنسان الغربي المعاصر (راجع : الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 256) .

7) انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 112- 113 .

8) الشعر العربي المعاصر، ص 328 .

9) لمزيد من التفاصيل، والوقوف على العديد من الشواهد، انظر: المدينة في الشعر العربي الحديث، عبد الله رضوان، وزارة الثقافة، عمان، 2003 .

10) انظر: أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا، الجزء الأول: قصيدة الشباب: جميل حمادة، دار الكرمل، 1999، ص 50، وخير نموذج يمثل تلك الصدمة الهائلة، هو موقف الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من مدينة القاهرة، حين انتقل إليها فتى في السادسة عشرة من عمره، فرأى فيها صورة المدينة الكبيرة، كما يقول إليوت عنها "وحش" ضرير، أو هوة للموت تبتلع من فيها، وتحيل الفرد إلى قزم .

11) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، المجلد الأول، ص 255 .

12) ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، 1978، ص 573، 574 .

13) راجع : المدينة في الشعر العربي الحديث، ص 179- 202 .

14) محمد الفيتوري: الأعمال الكاملة، دار العودة، د .ت .، ص 496 .

15) المدينة في الشعر العربي ، ص 192 .

16) ديوان "كائنات مملكة الليل": أحمد عبد المعطي حجازي، دار الآداب، بيروت، 1978، ص 19 .

17) ديوان محمود درويش: المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1994، ص 605.

18) الموضع نفسه : ص 601

19) الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 274 .

20) الأعمال الكاملة: أدونيس، دار العودة، بيروت 1988، م2، ط5، ص 291. وقد نشرت هذه القصيدة عم 1971 في الطبعة الأولى من الأعمال الكاملة في ديوان (وقت بين الرماد و الورد).

21) الموضع ذاته، ص 292 .

22) المدينة في الشعر العربي، ص 196

❖❖ ها هي الغابة فأين الأشجار؟: د . علي جعفر العلاق، دار أزمنة للنشر، عمان، 2007، ص 16، 32

23) راجع في غواية العنوان: سيمياء العنوان: د . بسام قطّوس، وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص 60 .

24) ديوان : لماذا تركت الحصان وحيدا، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لندن، ط2 ، 1996 ، ص 103

❖❖❖ شاعر في نيويورك : ف . غ . لوركا ، ترجمه : ماهر البطوطي ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2007م .

25) الاستقبال العربي المعاصر (للنص الموازي) د . هادي نهر، بحث مقدم في المؤتمر الدولي الرابع للنقد بجامعة البترا (إبريل 2007) بعنوان: استقبال العرب للنظريات النقدية الحديثة .

26) راجع في وظيفة المفارقة: المفارقة والأدب: د . خالد سليمان، دار الشروق، عمان، 1999، ص 34 وما بعدها .

27) راجع: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك: د . إبراهيم خليل، دار المسيرة، عمان، 2003م، ص 80 .

28) الشعر العربي المعاصر . . قضاياه وظواهره الفنية، ص 267 .

29) المرجع ذاته، ص 240 .

30) انظر : المرجع السابق ذاته ص 284 .

31) راجع طبيعة الشكل الحلزوني للقصيدة: المرجع السابق نفسه، ص 261 .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

ظواهر حَديثة في شِعر المُقاومة

تجربةُ أحمد الرّيماوي أُنموذجاً

بدأت تجربةُ أحمد الريماوي* الشعريّة تشقُّ طريقها ، وتُعلن عن حضورها مع نهاية عقد الستينيّات ، وقد جاء هذا التفجّر مرافقاً لحدثٍ هامٍّ ضخم في حياة أمّتنا ، اصطُلح على تسميته بنكسة (1967) ، ولعلّه يفوق (نكبة) 1948م أثراً وخطراً . كما جاءت انطلاقتُه الإبداعية متزامنةً مع حدث خاصّ يتمثل في حصوله على درجة الليسانس في الدراسات الفلسفية والاجتماعية .

هكذا تفتّح وعْيُ الشاعر على نكسةٍ تكرّس نكبة ، وحُلمٍ مُسْتلب ، وشَتات متراكم، وواقع عربي مَرير ، وراهنٍ فلسطينيٍّ لا نظير لمرارته . ووسط هذا الليل المقيم لا نعدم خيوطاً من ضياء ، تمنح الأملَ للسالكين، تتمثّل في روح أُمّتنا الخالدة التي لا تموت ، التي بدأت تضّمد جراحها، وتُعِدّ نفسَها لجولة قادمة ، وتتمثّل أيضاً في نضال الشعب الفلسطيني ، الذي تفجّر عام 1965م ، لِيُعيد إلى الأذهان أسطورة طائر الفينيق، الذي يحترق ليتجدّد .

لذا كان لزاماً على شاعرنا – وهو المتعلّم المثقف- أن يجعل موهبته في خدمة قضاياه الوطنية والقومية . والمتأمّلُ لتجربته الشعريّة يلاحظ كيف شَغل نفسَه بقضيته الوطنية ، وكيف أخلص لها إخلاصَ الصوفيّ . فقد ملكتْ عليه مشاعره وفكره ، حتى ديوانه الأول (يا ابنة الكرمل) لا نكاد نظفر فيه بغير الهمّ الوطنيّ شيئاً . وكان المتوقّع أنْ تتسلّل إليه بعضُ التجارب الذاتية، التي تميل إليها مواهب الشعراء، وتنشط بها في مرحلة المحاولات الأولى . لكنّ شاعرنا نَذر نفسَه وفنّه لقضيته ، وانحاز إلى خندق الثورة والنضال فتىً يافعاً ، وما زال يحمل قيثارته وينتقل بها من خندق إلى خندق ، ليسكب ذوب روحه ونفسه كؤوساً من العشق المصفّى لعيون (جفرا) وليل ضفائرها .

وربّما سهّل هذا الموقف المطّرد على الريماوي اختيار ما شاء من تجاربه ، لينشرَها تباعاً في سلسلةٍ من الدواوين دونَ مُراعاة لتاريخِ إبداعها . ولكنّ صنيعه هذا يصّعب

على الدارس رَصْد تطوّر تجربته الشعريّة ، بمعنى إنّ الديوان الثاني لا يُعدّ بكامله تجاوزاً للأول تاريخيّاً أو فنّياً، وهكذا . ففي ديوانه الرابع - مثلاً- المنشور عام 1984، نجد أنّه يضمّ قصائد تنتمي إلى بدايات تجربته عام (1969) ، وأخرى كتبها عام (1980) . وربّما عثرنا على تجارب في ديوانه الثالث (يا كرم الزيتون الأخضر) تفوقها فنيّاً بعض تجارب الديوان الأول .

لم يكن الريماوي إلا واحداً من جمهور العازفين في أوركسترا الثورة ، وفارساً من فرسان الكلمة الموقّعة ، التي كان لها فعل الرصاصة، والقذيفة ، والصاروخ . فقد مضى على طريق طويل صعب شقّقته مواهب شعرية ثوريّة مقدّرة ، "فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر" أمثال: كمال ناصر ، ومعين بسيسو، وتوفيق زيّاد، ومحمود درويش ، وسميح القاسم، وفدوى طوقان، وأحمد دحبور .

في شعر المقاومة:

لقد وعى شاعرنُا مفهوم المقاومة والثورة وعياً حقيقياً، كما وعاه أبناء جيله من شعراء المقاومة الفلسطينية ، كما قرّره لهم شاعر الثورة الأكبر محمود درويش حين قال: " أما بالنسبة لأبناء جيلي ، فإنّها تعني ساحة صراع ومستقبل . فالحنينُ طاقةٌ إنسانية غير متحركة . إنّه سلاح سلبي . وقد أخذ الصراع أشكالاً متدرجة، أوّلُها الرفض والإيمان بالقدرة على التغيير، ثم الصراع ضدّ القوى والظروف التي جعلت مواطناً بلا وطن، في إطار وعْي جماعي لا يحاصر نفسه بالذكريات، بل يطلقها باستشراف حياة أخرى، عن طريق الممارسة اليومية ، بانتماءٍ إلى الأرض / الوطن ، لا تتحقق فعاليته إلاّ إذا ارتبط الانتماء إلى قوّة من قوى الصراع . هكذا أدركنا في جيل مبكر"[1] .

وشِعْر المقاومة والثورة - كما فهمه شعراء المقاومة الفلسطينيون- رفضٌ للواقع، وإيمان بالقدرة على تغييره ، وتعبيرٌعن الألم، وغضبٌ عارم ضدّ صور القمع والاضطهاد والاستلاب . . وأملٌ في استشراف حياة أخرى . .

لقد آثَرْتُ أنْ ألْتمِسَ وعْيَ الريماوي الثوريّ، وفهمَه لدور الشعر المقاوِم من خلال تجاربه الأولى . فهو يلج عالم الإبداع الشعريّ برؤية واضحة لا لبس فيها، ولم يُضِعْ وقته في البحث عن ذاته ، "فكما أنّ الشاعرَ والثائر واحدٌ، كذلك الشعر والثورة واحد، الثورةُ فعلٌ برؤيا . . والشعرُ رؤيا بفعل . . معاً يوقظان الحاضر، ويقودانه إلى عناق ما يأتي . ."[2] . فهو مناضل لا يستسلم لآلامه ، بل يتّخذ منها حافزاً لتوهّج تجربته الإبداعية ، ولمزيدٍ من التحّدي والبذل الثوريين . فهو يقول من بواكير تجاربه[3]:

ولكنّي أمجّ الآه عنواناً إلى الكسل
أمجُّ الآه إلاّ دافعاً للوحي للعمل
أمجُّ الآه إلاّ مرشداً للذات في سبلي

نعم، فمن حقّه وشعبه أنْ يمجُّوا (الآه) ، لأنّها فعلٌ سلبي ، لا يُجدي نفعاً ، ولا بدّ من فعل أكثر إيجابيةً وحرارة على طريق تحرير الأرض:

إنّا شربْنا من كؤوس المرّ ما يكفي
واليوم من أعماقنا
نعطي الوجود حرارة الصيف[4] .

فقد ظنّ المحتلّ - واهِماً- أنّه بالحرمان يستطيع إذلال الشعب الفلسطيني ، وإضعاف روحه الوطنية المقاومة . ولكنّه صمد صابراً لكل محاولات التصفية والاقتلاع:

لكنني كالطّود باقٍ رغم حرماني[5] .

ولم يكن صمْتُ الفلسطيني وصبره على ألوان الاستلاب عجزاً ، ولكنّه كان صبرَ القادر المتأمّل، الذي يقرأ الراهن ، ويعيد حساباته ، ويقدّر موقفه لوثبة مُقبلة:

فإنّ عيون أطفال التشرّد رغم ما فيها
تنقّب في مآسيها
تحدّق في عيون الغيب
تسألها: متى نبطش؟[6]

والريماوي مناضلٌ مسكون بأملٍ تجاوز الراهن إلى المستقبل المفعوم بالأمل ، على الرغم من رمادية المرحلة وضبابيّتها:

شذى المستقبل المفعوم بالأمل
يغازلني على عجل
يرفرف فوق أهدابي
لكي أمضي بلا وجل . .[7]

وها هو ذا في ديوانه قبل الأخير (لافتات على سياج الضوء) يواصل غناءه المؤطّر بتلك الرؤية الثورية ، والمتّسق بأنغام المحاولات الأولى ، مع الفارق في امتلاك الأدوات، واستواء اللحن . . حيث خرج من المباشرة والتقريرية في تجاربه الأولى إلى لغة الكثافة والاكتناز ، وتوهّج الرموز، وطرافة الصور، وخصوبة الدّلالة . . وحسبُنا هذا الجزء من اللافتة الثانية:

قلتُ انتظرْ
آتيك من ليل الشتات
محملاً بالورد

بالطلّ الوسيم

بحلم أطفال الحجارة

آتيك بالأمس الولود

مدجّجاً بالضوء

بالعزف المكحّل

بابتهالات القلوب

تزفّ للآتي البشارة

آتيك من مطر الجياع

بحزمة الرعد الخفيّ

فلا تقل هذا زمان اللّغط

والشرف المصادر في سواد القحْط

بالقيم المعارة

لك من هلال الروح أخضره

ومن وادي نبات الصمت زعتره

"قفا نبك" التزم حدّ اليباس

هوّيتي حجرٌ ومقلاعٌ وغارة

ولم يتخلّ الريماوي عن هويته تلك حين تنكّر الآخرون لها ، ونكصوا على أعقابهم، ودخلوا دهاليز السياسة ومتاهاتها السّرابية . فالشاعرُ الحقيقيّ ثائرٌ بطبعه "وليس شاعراً من ليس ثائراً . والخطرُ الذي يواجه الثورة، هو أنّها منذ أنْ تصبح نظاماً تصبح سياسة . إنّ السياسة تقبل كلَّ شيء كلَّ لحظة، بينما الشعرُ يعيد النظر في كلّ شيء"[8] .

فانتظر،

للشعب ميزان،

وللأحلام أوطان،

وقلب الشعر بوصلة الرهان[9] .

ولنتأمّل آخِر تجربة له ، بعنوان "يوليس ونَرْجَسَةُ الإياب" لنرى قلب الشعر وبوصلة الرهان:

أنا أحمد الولهان يسكنني الهوى

آتيك أقطف أنجمي . . .

من منجمي . . .

يا دار عبلة بالحلول تيّممي !!

وعمي نزولاً . . . تُرغمي

تتحجّمي . . .

إنّ السياج انهار من لفح الغزل

بين الغراب . . وكل أحلام السنونو والحجلْ

بين الجراد . . . وكل ألوان المواسمْ

بين العقاب . . . وكل أشعار الحمائمْ

بين المغارم والمغانم

غُلّفتْ كلُّ المآثم بالولائمْ

يا دار عبلة بالجوى

صقرٌ يجوبُ مشاعري متسائلاً:

ألكلّ طيرٍ ما نوى؟

الشعر والأرض:

لم تسلك أمّة من الأُمم طريق الثورة إلاّ وكان الشعر قنديلَها وسامرَها، يسبق الفعل حيناً، ويعد له ، ويرافقه حين يتفجّر ، ويتّسق معه بالضرورة . يقول الشاعر الفيتنامي (شي لان فان): "عندنا في بلاد الموت فيها قريبٌ جداً من الحياة ، والسلام قريب جداً من الحرب ، في هذه الدقائق الشعر ضروري جداً، إنّه بمثابة المستشار، الحبيب، المرأة، الأمّ التي تواسينا، فبدون الشعر لا يعود الشعب يقوى على العيش، كما لا يقوى على العيش بدون البندقية[10]"

وقبلَ أنْ يتبلور مفهوم الأرض عند الشاعر الفلسطيني المقاوِم بخاصة ، تناول الشعر العربي (الأرض) عبر رحلته الطويلة ، ومراحله المتعددة، من خلال عدّة أُطر ، كما تغيّر مفهوم الأرض لدى الشاعر العربي الحديث تبعاً لثقافة المرحلة ، ولمعطياتها الاجتماعية والسياسية[11] . فحيناً تناول الشعر العربي القديم (الأرض) من خلال إطارٍ وصفيّ جماليّ، وحيناً آخر من خلال إطار غَزَلي عاطفي، وحيناً ثالثاً تناولها من خلال إطار الحنين إلى الأوطان . وربّما لا نعدم أطُراً أخرى لو أردنا استقصاء ذلك .

والأرضُ عند الشاعر الفلسطيني المقاوِم ليست تراباً، وسكاناً، ومناخاً، وأشجاراً . . والأرض ليست تأريخاً فقط ، وليست جغرافيا فقط . . الأرضُ عنده ذاتُ مفهومٍ رمزيّ، ذات مفهومٍ حركيّ ، وذات مفهومٍ اقتصادي، وكذلك سياسي . . بالإضافة إلى مفهومها النفسي والسيكولوجي ، كما يقول محمود درويش:[12]

ليس المكان مساحة فحسب . .
إنه حاله نفسية أيضاً . .
ولا الشجر شجر . .
إنّه أضلاع الطفولة[13] .

"إنّ أهميةَ شعرنا الموضوعيةَ تكمُن في التحام هذا الشعر بكلّ ذرة من ترابِ أرضنا الغالية ، بصخورها ، ووديانها ، وجبالها ، وأطلالها ، وإنسانها الذي يظلّ مرفوعَ الرأس، رغم ما ينوء به كتفاه من أعباء ، وما يشدّ يديه وإرادته من قيود . . إنسانها الذي قاوم ، ولا يزال يقاوم الظلم والاضطهاد ، ومحاولات طمس الكيان والكرامة القومية والإنسانية"[14] .

وليس عجيباً - والأمرُ كذلك- أنْ تصبح الأرض هي الهدف الذي ينشده الشاعر الفلسطيني المقاوِم ، وأنْ تتحول موضوعاتُه إلى مجموعةِ رموز للوطن ، أو إلى مجموعة بوابات يدلف من خلالها إلى حضرة الوطن وأبهائه . . فالحبيبة ، والأم ، والأخت ، والجد، والأب ، والطفولة . . تتحول عنده إلى رموز للأرض ، التي يصل إليها من خلال مجموعة مفردات ، أكثرها حضوراً الزيتون ، والقمح ، والسنابل ، والعنب ، والبرتقال ، والصفصاف والسنونو، والدوري ، والحجل ، ودم الشهيد . .

وعلاقةُ الريماوي بأرضه - عبرَ تجربته الشعريّة الطويلة- واضحةٌ متميزة . فهي غيمته وخيمته ، وسرُّ حياته ووجوده ، كما صورها في تجاربه الأولى[15] .

آه يا أرضي ومهدي
أنت لي في الدهر دُرّة
آه يا أرضي التي تبدو لبعض الناس تَجْره
كل تبْر الكون عندي
لا يوازي منك ذرّهْ
لا يوازي منك شعرهْ

وهي المتّحدةُ بذاتة ، وهي الغائبةُ الحاضرة ، كما صوّرها برؤيةٍ صوفية في آخر تجاربه، حيث يقول[16]:

هل تُدركين؟

معنى غيابك فيّ . .

معنى أن أكون

نايا تميسْ

معنى غيابي فيك

معنى أن تكون

رجعاً يصبُّ النور من دنّ الشموس

الحبيبة والأرض/ الوطن:

سيّان سيّدتي

اعتزالي لانشغالي فيك

أو فرط احتمالي

أن أرى في الكون شيئاً

من محيّاك الجليل

إليك أطوي الشعر طيّاً

سيّان سيّدتي

انصهاري فيك

أو رجع انتشاري

لانفطاري في الهوى

ميتاً وحيّا[17] .

فالحبيبةُ هنا هي الوطن ، والوطنُ هو الحبيبة، والريماوي مشغولٌ بها على القرب، وعلى البعد ، يرى ملامحها في الكون أنّى اتجه ، مسكونٌ بها ، متّحدٌ معها إلى

حدّ الانصهار فيها، فهو يقدّم العديدَ من تجارب الحب والغزل، وبخاصة في ديوانيه الأول والأخير ، ولكنّ عاطفته لا تأتي مجرّدة ، كما نألفها في ديوان الغزل العربي ، بل تأتي عنده مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بقضيته التي يعيش معها ولها كلّ لحظة من حياته . "واتحاد الشاعر بالمكان هو سرّ صلابته أمام الموت ، أمام الزمن ، مثلما هو في الوقت نفسه سببُ الوجد والعذاب المبرّح"[18]، وحبّه ليس ضرباً من الدّعة والترف ، وليس ضرباً من رومانسية الحالمين ، إنّه حبُّ المكافحين المشرّدين ، الذين يجدون في حبهم للأرض (المحبوبة) ملاذاً وخلاصاً ، ويتخذون من حبّهم لها حافزاً إلى مزيد من التّحدي والنضال:

وهل يهوى الذي سُلِبَتْ أراضيه؟؟
ولا شيء يلاقيه
سوى الحرمان
فلا نبتٌ، ولا أرضٌ
ولا طيرٌ يُغرّد فوق تربته
على الأغصان
فلا شيء يُعزّيه
سوى حبٍّ
سوى قلبٍ
سوى الوجدان
لذا هيا تعال يا سنا عمري
نسير الدرب
درب العنف والثأر[19]

وكلما ازدادت ممارساتُ العدو في تكريس الحرمان واستلاب الوطن ، وتغييب الهويّة، يزداد التشبّث بالأرض ، ويشتعل الحبّ أكثر في قلب الريماوي ، وحينئذٍ يصبح الحرمان والعذاب مطلباً للشاعر ، وضمانة لديمومة توهّج مشاعره والتهابها:

كلما أبعدت كأس الحبّ عنّي

تُسكريني

كلّما عذّبت قلبي

زاد حبّي واشتياقي

إن سمحت الآن رقّي

واسمعيني

آه يا محبوبتي

لا بأس إنْ أعلنتُها

إنْ قلتُ يوماً

عذّبيني

عذّبيني

عذّبيني[20]

وانظر إليه كيف يصوّر علاقةَ الأرض بالأبناء ، مهما نأوا عنها ، وتقاذفتهم موانىء الرحيل والغربة ، فالحبل السُّرّي بينها وبينهم لم ينقطع ، وحضورها الدائم - على البُعد- في وجدانهم وفكرهم سرّ ثورتهم ، وما حقّقوه من إنجازاتٍ على طريقها الموشوم بدم الشّهداء:

آه يا حادي الـ . . .

لي بطرف الجزيرة حوريّةٌ

سلّمتْ شعْرها للصواري

تُلوّحُ . . .

مافاتها قطّ أنّا افترقنا

لنحْفُر في البحر سفحاً

ونزرع فكره

وأنّا احترقْنا

لنُشعل جُرْحاً

ونقطف ثوره[21]

ويصوّر الرياوي الأرضَ (الوطن) امرأةً عذراء ، لما لهذه الصورة من دلالة الخصب والديمومة ، وقد كثّف في وصفها بالعذرية جملةً من الصفات المرتبطة بالمرأة المثال في ذاكرة تراثنا الشعري ، وفي وجدان المتلقي العربي . . ولكنّها عنده ليست "نؤوم الضحى" ، إنما امرأة أرّقها وهنُ الأسر والصلب ونزْفُ الجراح . . ومع ذلك فهي امرأة آسرةٌ فاتنة ، عيونها واعدةٌ له بأمل لا يخبو، وقادرةٌ على إلهامِه وتفجيرِ نار الثورة في لغته ومسارب روحه وفكره:

أبصرتُ خارطة الوطن

عذراء أرقها الوهنْ

مأسورةً . . . والدمع طلُّ الورْد والقمح

مهدروةً . . . والآه ملْح القلب والجرح

مشدودةً . . . ودماؤها . . .

مسكُ الكروم ورعشةُ الصُّبح

مصلوبةً . . . مطعونةً . . . وأنينها

يصلي الغزاة بمولد الفتح

أحسو بنار عيونها عبق الأمل

وعيونها وعد الأزل

لعيونها صغتُ القصائد . . . بالقنابل والشظايا

لعيونها صغتُ القصائد . . . بالسنابل والمرايا

لعيونها صغتُ القصائد . . . بالمشاعل . . بالزلازل في الحنايا[22]

لعلّ الشاعر يحاول في هذه الصورة أنْ يجعل من صورة الأرض/ المرأة "جيوكاندة" جديدة ، فقد تقاطعت فيها خطوط الألم والأمل، والوهن ، وظلام الأسر ، وظلّ الورد ، ورعشة الصُبح ، ودويّ القنابل والشظايا ، وسلام السنابل . .

ولا شكّ في "أنّ الشاعر العربي يكون ثورياً عندما يخلق باللغة في ميدان الثقافة معادلاً لما يخلقه الثائر بالعمل في ميدان الحرب"[23] .

فكما تمثّل لويس أراجون حبيبته "إلزا" بفرنسا الوطن ، فإنّ الشعراء العرب الفلسطينيين كافةً قد تمثّلوا فلسطين بشخصيات حبيباتهم . . وكانت الحبيبةُ تُخاطَب مخاطَبةَ الوطن . . وكان الوطن يُخاطَب مخاطبةَ الحبيبة[24] .

ويُعدّ محمود درويش أسبقَ شعراء فلسطين وأبرزهم في الربط بين الحب وقضيته الوطنية الإنسانية ، حتى أصبح يصدر عنه في تجاربه على نحوٍ تلقائي . ويمكن القول إنّه حين أصدر ديوانه (آخر الليل 1967) "قدّم تفسيراً رائعاً لحلقة كانت مفقودة في تلك الفترة التي شهدت قفزةً الأدب العربي في الأرض المحتلة بخاصة من الغزل إلى الشعر القومي دفعة واحدة"[25] .

هكذا جعل الشعراءُ العرب المعاصرون بعامة ، وشعراءُ فلسطين بخاصة - والريماوي واحد منهم- الحبيبةَ معادلاً للأرض والوطن ، وفتنوا بمحاسنها، وصلّوا في محرابها ، والتصقوا بها ، واتّحدوا معها على طريقة الصوفيين في طقسِ الحلول ، حين يَصلون إلى لحظة فناء العابد بالمعبود ، في حالة من التّسامي والانتشاء والسعادة

الشاملة ، على هذا النحو تحوّل الحبّ عندهم إلى أصالة نضالية، لا ضرباً من الرومانسية السلبية، التي يلوذ بها الشاعر من هَجير الغربة ، ومتاهات الشتات . .

ويُعدّ هذا المزج والالتحام بين الخاصّ والعامّ في تجارب شعراء المقاومة نقلةً نوعية لتجربة الحب ، حملها من مضونها الوجداني الضيّق إلى آفاق وطنية ، تجعلها أكثر رحابة وإنسانية ، وخصباً . فشعرُ الغزل العصريّ الرفيع - كما يقول فلاديمير دبروف- يتوحّد في ارتباطاته بحركة تحرّرِ الشعوب ، وفي الجهد المبذول لصَوْغ السعادة الشاملة[26] .

صور أخرى للأرض / الوطن:

لا نكاد نظفر بصورة الأم / الأرض إلاّ في ديوانه الرابع "موّال من وراء الغربة". حيث تنفرد الأمّ بتجربةٍ منه ، وتأتي صورتها في تجربة أخرى مضفّرة بصورة رائعة للجد، ففي قصيدته "عيد الأم" يصّور لنا كيف يتباهى أبناء الدنيا في تقديم ألوان الهدايا لأمهاتهم، أما أمُّه فهديتها من نوعٍ آخر تليق بموقفه النضالي:

وأنا أتفانى في أنفٍ
لأقدّم روحي طائعة
فالحب عطاء
لا نهر دموع

وإذا تغنّى الأبناء في هذه المناسبة بمشاعر الفرح والطرب ، يشفعون بها هداياهم، فالريماوي غناؤه لرموز الأرض/ الأم ، التي تضمن اهتزازها بوعد الخصب:

لا ضيْر عليكم إنْ همتم
إنْ طرتم فرحاً ورقصتم
وأنا أتغنى بالشهداء

لحقول القمح

لفوح الروح

لآهة غصنٍ روحية

ثم يمضي مصوراً بطولاتِ مَن وقّعوا في دفتر عشقها ، وقضوا نحبهم بعد أنْ توحّدوا معها أحياءً وأمواتاً ، وخطّوا بدمائهم الزكية شريعة الحبّ ، ودروس الفداء ، لعالم أعمى، أو لعالم يتعامى:

في عيد الأم أتوا طوعاً

في عيد الأم بنوا شرعاً

وعيون العالم مسبيّه

أما قصيدتُه "المطلق المخفور في زنازين الشقاق" فصورةُ الجد هي التي تحتضن التجربة كلّها ، وصورة الأم جاءت متداخلةً معها ، مجاورةً له ا، والشاعر/ الحفيد يلعب دور الراوي، يقرأ ملامح الجد ، ويسبر أغواره ، ليقدّم خلاصاته للأم/ الأرض ، ليهدّئ من روعها ، وليخفف من غضبها ، وليملأها أملاً بالآتي "لا تقلقي أماه" "لا تغضبي أماه" "استبشري أماه" . وهو يتخذ من عبارات الرجاء هذه كلَّ مرّةٍ استهلالاً لصورة جديدة للجد ، الذي قدّم ملامحه دفعةً واحدة في أول التجربة على طريقة السير الشعبية:

جدّي على الشباك واقف

والوجه أفقٌ قرمزي

عيناه سهمٌ ناطقٌ

والأنف كبْرٌ يعربي

وعلى الجبين ممالك

تهوي على الخدّ الشقي

وعلى موانئ صمته

رعْدٌ يهزّ الأسطحهْ

عصفٌ يدجُّ الأضرحهْ

ويداه مجذاف الخواطر والفكر

تلهو بحبّ المسبحهْ

ويبدو جلياً - من خلال صورة الجد- استلهام الشاعر لروح التاريخ العربي ، بكل عبقه وعنفوانه ، وبكل قيمه النبيلة . فالجدُّ هنا هو التجربة الفلسطينية/ العربية الموغلة في الزمن، وهي الماضي ، وهي رمزُ ثبات الحاضر وصموده ، وهي الحكمة المتوارثة ، والتراث الذي يشدّ الشاعرَ إلى أرضه وأهله، ويبعث فيه الثقة:

لا تقلقي أماه

جدّي يقرأ الآتي بكفّ الريح . . ويروى بالرموش

المطلق المخفور . . في زنزانة الصمت المهجّر . .

في توابيت الشقاق على سفائن بحرنا . . .

فالشاعرُ الحقيقيّ ضميرُ أمته ، القادرُ على استشراف الآتي من خلال قراءة الماضي واستلهامه، والوعي بمعادلات الراهن المعقدة :

لا تغضبي أمّـاه

جدّي فوق أجداث الهزيمة واقف

يرعى الخيول المقبلة

جدّي حوار الريح للأغصان

كفّاه الهضاب تشقّقت

يرقيهمو بالبسملة

جدّي عناد الموج للشطآن

بالوجه المقطب همه . . .

في هزّةٍ . . . في صحوةٍ . . .

تنهي سُبات المرحلة

وبعد سلسلةِ تطمينات الحفيد للأم ، يُورق الأمل في ملامح الوجه المسكون بالقلق والغضب ، فقد أصبحت لديها قناعاتُها بأنّ الأحفاد يحسنون القراءة في سفر الأجداد ، ويتقنون الوضوء من نار مياههم ، وهم قادرون على تواصلٍ حقيقيّ مع حكمتهم الخالدة:

أمي على أهدابها

رقصتْ نوافير الأمل

أمي افتحي الأبواب للفرسان

رشّي عطر وحدتنا على الأهداب

ومْضاً للمُقلْ

وتجملي بتجلّد الجد المثابر

وهومتكئ على كوم المتاعب

ينصب الأركان طودي المناكب

يرفع البنيان فطري المواهب

ولهانُ والبحرُ امتدادُ القلب

في ملكوته نامت عروس

شعرها للبدر شال

بعيونها سكن الجمال

لقد رسم الريماوي صورةً خصبة للجد، ثريّة بدلالاتها المتّسقة مع رؤيته الثورية، وموقفِه كشاعرٍ منذورٍ للمقاومة . وعلى الرغم من كونها استثناءً بين تجاربه، ولم

يكرّسها في دواوينه، إلاّ أنّها امتازت بعفويتّها وتلقائيّتها، وكثافة رموزها، وخصوبة لغتها .

وفي إطار تجسيد وعي الشاعر الفلسطيني المقاوم بالأرض/ الوطن ، يتّخذ من ذاكرة الطفولة الحية أداةً مهمّة في نضاله الدائب ، ليظلّ للوطن حضوره المكرّس . فاستدعاء ذكريات الطفولة المبعثرة بكلّ خصوصيتها ، هي إعادةٌ للزمان، واتحاد بالمكان:

لكم أتلذّذ حين تعاودني الذاكرة
لمزراب بيتي
لكانون نارٍ . . .
لقصّة جدّتنا السّاحرهْ
لغمغمة القطة الماهرهْ
تُرتّل آية حبّ الأمان
وزهو الحنان . . وفحوى اللجوءْ
فحيناً تناجي، وحيناً تموءْ
ونحن نهيمُ على ذكر عنتر
في الليلة الممطرهْ
كأنّا نعيد الزّمانَ . . .
نعيد المكانْ[27]

والشاعرُ بعامة هو الذاكرة الحيّة لأمته ووطنه ، والشاعرُ العربي قديماً كان الذاكرةَ الحية لقبيلته ومجتمعه ، ولكنّ هذا الوصف بالنسبة للشاعر الفلسطيني يتجاوز ذلك لكي يصبح الصوت والذاكرة الدينامية ، لأنّ مهمته أخطرُ وأكبر من

مهّمات كلّ الشعراء في العالم ، مهمة المقاومة المستمرة والدائمة لقابلية الاندماج في المكان الآخر .

ومن هنا ، فإنّ الطفولة - وهي أساس الذاكرة- تلعب دوراً مقاوِماً إيجابياً ، لا دوراً سلبياً اندماجياً فولكلوريا . . ومن مجموعة الطاقات المبعثرة والكامنة عن ذكريات الطفولة، ومن التجارب المختزنة عن صورة البيت الأول ، تتكون الأداة الخارقة في مواجهة المنفى ، وفي تجسيد الوعي المعرفي بالوطن البعيد القريب[28] .

وحين يعود الريماوي إلى ذاكرة الطفولة ليستدعي مخزونها في إحساسٍ عارم باللذّه والمتعة الروحية ، لا يُعدّ ذلك موقفاً رومانسياً منه ، يجعل من عالم الطفولة مهرباً سلبياً يلوذ به، بل هو موقفٌ إيجابيّ في التحدي والمقاومة ، واستحضار المكان الفلسطيني وزمانه ، لذا يروق له في كلّ مفصلٍ في تجربته ، ومع كل موجةٍ من موجات تداعي الذاكرة أنْ يردّد جملةً بعينها: "لكم أتلذّذ حين تعاودني الذاكرة"، مع تغيير طفيف يتصل بالفعل المضارع السابق لكلمة الذاكرة (تعاودني، تغازلني "مكرر"، تغالبني، تدغدغني) .

فإذا تعاملنا مع هذه التجربة بشيء من الأَناة والنُّصفة، نفينا عنها ما ظنّه البعض[29] سذاجةً ومباشرة فيها . فالبساطةُ لا تتعارض مع العمق . وشعرُ المقاومة - وسنتناول ذلك- يتّسم بالوضوح والبساطة ، ولا يُضيره أنْ يكون مباشراً أحياناً ، نظراً لطبيعة كلٍّ من التجربة والمتلقي معاً:

حنيني للحظة لهوٍ
ونحن نفتّش بين السنابل
عن عرْق شومرْ
حنيني لشوي العصافير ظهراً
على ظهر بيدرْ
للحظ سُعيْسعةٍ بين أوراق فولٍ

تُعيد الشجون المُدثَّرْ

للحظة برْقٍ

لساعة رعْدٍ

ليوم مطرْ

ونحن نغنّي، ونصرخ بين الشّجرْ

ألا يا سما أمْطري

بيتُنا من حديدٍ

فزيدي وزيدي لأنّا جيمعاً نحب المطرْ

وأمي تنادي وما من مجيبٍ، وما من أثرْ

هذا نوعٌ جميل أصيل من الفرح ، إنه فرحةُ الأطفال والشعراء ، فرحة النفس البسيطة التي لا تخفي مشاعرها ، ولا تضفي عليها أيّ لون من التعقيد . . بل تصرخ بالبهجة ، كما تصرخ بالأسى في لحظات الحزن والضيق[30] .

والملاحظُ أنّ ذاكرةَ الطفولة في تجربة الريماوي بخاصة - وشعراء المقاومة الفلسطينية بعامة - هي أكثرُ ما يستدعي جملةَ مفرداتٍ تتصل بالبيئة الريفية الكادحة ، ربّما لأنّ أكثر شعراء فلسطين هم من أبناء القرى لا المدن ، وربّما لأنّها البيئةُ الأقرب إلى الأرض ، والأقدرُ على تقديم عناصر هويتها:

هنالك في ساحة الدار بئرٌ

وقنٌّ . . . وبهوٌ خطيرْ

وطابونُ خُبزٍ . .

وتبنٌ . . .

وكومٌ من الحطب اليابس

ألا فأنسي

أيا روح لا تعبسي

فها أنذا في حمى الذاكرة

أهيمُ على آهةٍ ساحره

رحم الله شوقي حين قال:

وطني لو شُغِلتُ بالخُلْد عنه نازعتني إليه في الخُلْد نفسي

فالجمالُ في المكان/ الوطن أمرٌ نسبي ، والإنسانُ هو الذي يخلق المكان ، ويعطيه أهميتَه وجماله ، فارتباط الرياوي ليس بمفرداتٍ بيئة محلية كادحة ، ولكنّه ارتباطٌ حميميّ من نوع آخر كما يقول ابن الرومي:

وحّبب أوطان الرجال إليهمو مآربُ قضّاها الشبابُ هنالكا

إذا ذكروا أوطانهم ذكّرتهمو عهود الصّبا فحنّوا لذلـــكا

وتستحيل ذاكرةُ الطفولة الحيّة عند شاعرنا إلى طَوْق نجاة له ، يخلّصه من جور الليالي وأساها في منافي الهجرة ، وشتات اللّجوء ، لأنّها قادرةٌ على استحضار الزمان والمكان بكلّ نقائه وبراءته ، قبل أنْ تمتد إليه يدُ المحتل ومحاولاته الحثيثة في التشويه والاستلاب:

وها أنذا الآن أسبحُ بالذاكرهْ

وأنسجُ وقْع الرؤى الحاضره

بأبيات شعرٍ

تذيبُ ثلوج ليالي الأسى الجائرة

التشكيل اللغوي:

لا يتّسع هذا البحثُ لدراسة تجربة الشاعر دراسةً لغوية مُستفيضة ، لذا سنقف عند بعض الظواهر اللغوية الموصولة بموضوع البحث ، وهو المقاومة في شعر الريماوي .

ففي دراستنا لشعر المقاومة، وقفنا على تعبيره عن الثورة بمضامين ومعانٍ متعدّدة كالرفض ، والغضب ، والتحدّي ، والتمرّد، والصبر ، والحقد ، والالتحام ، والمواجهة، والصمود . . . كما شاع في لغته مجموعة ألفاظ تنتمي إلى مرحلة الصراع المسلّح مع الصهاينة الغاصبين[31] ، مثل الكتيوشا ، والكرلو ، والسمنوف ، والدوشكا ، والقنابل، والقذائف ، والآر بي جي . . كما انتشر في تجاربه التي عاصرت الانتفاضة مفردات، مثل الشبل ، والحجر ، والمقلاع ، والنقّيفة ، والإطارات ، والمتراس ، والمُلُتُوف . .

وانتشار مثل هذه المفردات وتلك يُعدّ أمراً طبيعياً لشاعر وظّف تجربته لخدمة قضيّته الوطنية، وللتعبير عن موقفه النضالي، ورؤيته الثورية .

ولكنّ الظاهرة التي تستحق التوقّف في تجربته ، وذات صلة وثيقة بموضوع البحث، هي استخدامه الواضح للألفاظ الشعبية/ الدارجة على نحوٍ لافت . ولم يكن منحى الريماوي هذا بدعاً بين شعراء المقاومة الفلسطينية، فهي ظاهرة مطّردة في الشعر الفلسطيني المعاصر، تتفاوت من شاعرٍ لآخر، نجدها واضحةً عند إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود ، ولكنّها تبدو أشدّ وضوحاً عند توفيق زيّاد ، وسميح القاسم ، ومحمود درويش ، وعزّ الدين المناصرة ، وعبد اللطيف عقل ، وهارون هاشم رشيد .

وقد نجد نظيراً لهذا مع تفاوت في الدرجة لدى شعراء التجربة الجديدة في الوطن العربي ، وعدّه بعضهم من أهم ما تنبّه له الشعراء الشباب في مجال اللغة.[32] حيث اعتقدوا أن استعمالهم لغة الحديث اليومي من شأنه أنْ يجعلهم يتحدثون بلغةٍ القبيلة ، وهي لغة الإنسان الاعتيادي ، التي أطلق عليها "وردزورث" اسم Language of

the Common Man ، التي تبنّتها حركة الشعر العربي الحديث ، بوصفها رداً على اللغة الكلاسيكية المليئة بالزخارف اللفظية والتصنّع والتأنّق في العبارة ، مما يجعل اللغة أداة توصيل غير جماهرية[33] .

ولهذه الظاهرة في تجربة شعراء المقاومة أسبابها ودواعيها، فاستخدام شعراء فلسطين للكثير من الألفاظ الدارجة في أشعارهم - وإن كان لبعضها أصلٌ في اللغة الفصحى- إنما يهدف إلى تشبّثهم بجذورهم العربية الفلسطينية ، وتثبيتهم لها ، أمام عدوّ شرس ، يحاول بشتى الطرق اقتلاعهم من وطنهم ، وطمس ملامح هويتهم في كلّ شيء، حتى في ألوان أطعمتهم و ملابسهم التقليدية التي يسرقها لعرضها كمدلول تراثي صهيوني . ولّما كانت لغة الشعب وألفاظه تُعدّ سلاحاً له وقْعُ القذائف ، مال إليها الشعراء في شعرهم ، فكانت ركيزتَهم وبحرهم الذي يغرفون منه، وتضيف جانباً جمالياً اجتماعياً لفنِّ القول وسلاح الكلمة . ولا نغفل أنّ كثيراً منهم استخدموا الألفاظ الدارجة إيماناً بالواقعية في أشعارهم [34] .

وأكثر الريماوي من استعماله للّغة الدارجة في تجربته ، فقارئ شعره لا يكاد يُخطئ نسبته إلى الشعر الفلسطيني ، حين يواجه تلك المفردات ذات النكهة المحلّية ، التي قلّما تعرفها اللهجات العربية الأخرى ، مثل أسماء بعض الطيور ، كالشنانير ، والحجل ، والكركز الحذري، والحسّون ، والدوري ، والقُمير . . وأسماء بعض النباتات ، مثل الزيتون ، والميرمية ، والشيح، والزعتر ، والشومر ، والسعيسعة ، والزيزفون . . واستخدام بعض المسمّيات، مثل حاكورة، وحَبَلَة، وخابية، وحطّة، وكعكوز، وسنسلة، وصفط الحلوى، والحنّون ، والزّوّادة ، والقناني، والمطبقانيات ، والدبكة . . واستخدام أسماء عدد من الأكلات الشعبية ، مثل المَنسف ، ومنقوشة الزعتر ، والقصعة ، والكردوشة ، والمفتول ، والمسخّن . . واستخدام بعض الأفعال والصفات، مثل طشطش ، وشرّش ، وفشّ غلاً ، وشلح ، وشلْوح ، وذرّى . . والمشنْشل ، والتّعنْتُر . . وأحياناً يروق له

أن يضيف بعض الكلمات إلى أماكن فلسطينية ، مثل تين الخليل ، ولوز الجليل، وبسمة مرج ابن عامر ، ومنْحلة الكرمل .

وربّما زاد عن غيره في استخدام الألفاظ الشعبية الدارجة في عناوين قصائده، مثل "طوابين الوطن" ، "عرق الميرمية"، "منقوشة زعتر على أنغام المزراب وهسهسة الطابون".

وهذه المفردات ذات النكهة الفلسطينية المحلّية ، فيها غناءٌ عن الكثير من الألفاظ الدارجة لديه ، التي تشتبك أو تشترك فيها اللهجة الفلسطينية مع غيرها من اللهجات العربية .

وإذا كان تشبّث الريماوي ورفاقه من شعراء المقاومة بالجذور ، والأرض ، وعناصر الهوية الوطنية وراء هذا الصنيع ، فإننا لا نستطيع أنْ نُغفِل حرصهم على عملية التفاعل مع جمهور المتلقين . فشعر المقاومة كُتب ليُلقى في المحافل والمنتديات ، وليُنشر في الصّحف . ويبدو حرصُهم على هذه العملية حاضراً من خلال الرؤية التي يصدر عنها ، كذلك فهمُهم للعملية الإبداعية وصلتها بالجمهور ، "هذه الرؤية التي تنتمي إلى الطبقة العريضة في المجتمع.

وهذا الانتماء تحدده طبيعة الظروف التي يعيشها الشاعر مع أبناء جلدته . وطبقة الكادحين تحتاج إلى لغةٍ بسيطة واضحة الدلالة والمعالم ، تتناسب مع حظّها من الثقافة والتعليم، وأحياناً تحتاج إلى اللغة الشعبية ، التي تشدها وتستفزّها في عملية التفاعل مع النص[35] .

ولم يكتف الريماوي - في سعيه الدائب للتشبث بالجذور ، والتصاقه بالأرض ، وحرصه على التفاعل مع المتلقين - بهذا الحشد من الألفاظ الدارجة ، بل يظلّ يلاحق متلقيه بالمزيد من تعبيراته الشعبية ، التي تستطيع اختزال المواقف والرُّؤى التي تعيش مع الإنسان الشعبي في بيئته وتفكيره . شأنه في ذلك شأن أقرانه من

شعراء فلسطين ، أمثال درويش ، وسميح القاسم، وتوفيق زيّاد . ويرى سميح القاسم أنّ توفيق زيّاد هو رائدهم في هذا الميدان[36] .

ويُبدي شاعرُنا اهتماماً ملحوظاً باستخدام الأغنية الشعبية ، لما لها من حضور في الوجدان الجمعي ، ولما لها من ارتباط قويّ به . لذا نجد أنّ وعي الشاعر بهذا يدفعه إلى استخدام الأغنية وسيلةً في نقل أفكاره ، وخلجات نفسه إلى جماهيره من زاوية ما تُحب . فالأغنية الشعبية - إذن- تسعف الشاعر فنّياً لدى تشكيلها الحسّي الذي يقطعه باتجاه جمهوره .

فهو حين يغازل الحبيبة/ الأرض ، ويهديها تاج مملكته المشغول بأنامل قلبه الولوع، يصوغه لها من أغنية حرّى ، تردّدها الحباري والجواري:

تصدحُ ميجنا
يا ميجنا
هذى عتابا دوّخت كلّ الدّنى
فكّت ضفائر صمتها
فردتْ سنابل من ذهبْ[37]

والأغنية الشعبية هي النبع الذي يمتح منه الرياوي ضروب البهجة والجمال ، ليخلعها على الحبيبة:

تهدي لها دلعونة العشاق
فرحتها
وطرحتها
وإكليل العجبْ

"وجفرا" هي رمزُ الأرض/ الحبيبة في الموال الشعبي ، ويلذّ لبعض شعراء[38] فلسطين مخاطبتها به . وفي قصيدة شاعرنا "صباح العشق يا جفرا" يسوق إليها سيلاً

من تحايا الصباح، وهي جملة من مفردات العشق الفلسطيني ، يجعل "الميجنا" في موضع القلب من نسيج تجربته:

صباح الميجنا الميّاسة الأنسام
يعزفها ظريف الطّول
ترسلها صبايا الدّوح
في البندرْ

كما يستثمر الريماوي طاقات الأغنية الشعبية ، وقدرتها على تفجير عشق الأرض ، لما لها من ارتباطات وجدانية قوية وعميقة في أودية القلب ، ومسارب الروح:

يا "ظريف الطول" . . . هيّا
شنّف الأبصار
عتّق في جرار الشّعر
عطر الأرض
واكشف عن محار الومض
في قاع الشّفق[39]

والأغنيةُ الشعبية عنده هي ضمانةُ الحضور الحيّ للأرض في وجدان المتلقي ، وتعويذةُ العشق التي تملأ قلوب أبناء الأرض بالأمل ، وتحفزهم إلى مزيد من التوثّب والنضال:

"أوف مشْعلْ"
هزّت النسيان . . .
هلّتْ
زكّت الحرمان
عجّتْ

معْدنتْ راح التفاني

طوّبت روح الأماني

باسم شبْلٍ

باسم زهرهْ

"أوف مشعلْ" . . جرْسُها في الروح شاهقْ[40]

وشاعرنا أحدُ أبناء فلسطين الذين يدركون جيداً دور الشعر الشعبي في المقاومة، وأنه أحد الوسائل الفعّالة في إذكاء روح النضال والتشّبث بالأرض.. ولن ينسوا أبداً مصرع شاعرهم الشعبي "حميّد" في "أم الفحم" في أواسط الخمسينيات بأيدي الصهاينة ، وهو على رأس تجمع شعبي . وهم على يقين أنّ مصرعه كان محاولةً للوقوف في وجه آلاف من المواويل، والعتابا، والميجنا . . التي كان يزرعها في طول الجليل وعرضه ضد الاغتصاب وحكمه[41] .

وها هم أُولاءِ شعراءُ المقاومة يلتقطون راية الموّال من "حميد" ، ويرفعونها عالياً وعْداً للخلاص من آلامهم ، ورعْداً للقصاص من ظُلاّمهم ، فيقول الريماوي من قصيدته "الشهيد يرش ضياءه ملحاً":

وأنا المتّيم لامناص

يمّمْتُ قلبي

للذي فطر الرصاص

يشدو بآلام الخلاص

يا ميجنا

بثّي على برْق المنى

رعْد القصاص

ولا تخفى أهميةُ هذا المنحى في شعر الريماوي وجمهور شعراء المقاومة ، بالإضافة إلى قصدهم لإدخال العامية في تجربتهم ، وهو قصدٌ لا يتنقص من

تجاربهم فنياً ، بل على العكس ، يأتي متسقاً مع موقفهم النضالي ، ويمثل ضمانة لتفاعلهم مع جمهورهم العريض ، نظراً لما لهذه الوسائل التعبيرية من قدرةٍ مدهشة على مخاطبة تلك المناطق الوجدانية العميقة في بنية النفس المسكونة بعشق الأرض.

الوضوح والمباشرة في شعر الريماوي:

إنّ هذا العنوان ، وإنْ كان يُعدّ اتهاماً لتجربته ، ونَيْلاً من أصالتها ، وتقليلاً من قيمتها الفنّية . . لكنه في الحقيقية ملمحٌ شديد الصلة بموقفه النضالي ، ورؤيته الثورية ، لا يكاد يفلت منه شاعرٌ فلسطينيّ مهما سما قدره .

وقد لاحظنا في دراستنا للغة الشاعر كيف سعى إلى الاقتراب من متلقيه ، وتجسير العلاقة معه ، وكيف راح يلاحقه باستخدام الألفاظ الدارجة حيناً ، وبتوظيف الأغنية الشعبية حيناً آخر ، مما جعل لغته أقربَ إلى لغة الحياة اليومية ، بعيداً عن الرصانة والمتانة بمعانيها التقليدية . . إنها لغةٌ تتقاطع مع اللغة العادية ، لتخاطب جمهوراً عريضاً ، من أقصر الطرق ، دون الدخول في دوّامات الحداثة ، ومنطق تفجير اللغة . .

قصائدنا بلا لون
بلا طعْمٍ، بلا صوتٍ
إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيت
اذا لم يفهم (البسطا) معانيها
فأولى أن نذرّيها
ونخلد نحن . . للصّمت[42]

هذا صوت شاعر الثورة الأكبر "محمود درويش" ، الذي اعتمد في أغلب قصائد المراحل الأولى من شعره الأسلوب المباشر في التحريض على الثورة . وربما كان الهدف الأول والمهمّ في اتباع درويش هذا الأسلوب أنّ الشعر عنده مهمّة ، ومهمتُه تتحدّد بتأثيره على الجماهير ، وإثارة نار الحقد في صدورها ، لتهبّ بالتالي مدافعةً عن أرضها وحقّها .

ولعلّ وعْي درويش بذلك كان وراء ازوراره عن استخدام الأسطورة في تجربته ، على الرغم من أنّ معظم شعراء المرحلة قد وظّفوها في تجاربهم ، ولم يقووا على مقاومة فتنتها ، لما لها من قدرة على اختزال الرؤية ، وتكثيفها ، وإثرائها . ولكنّ الحقيقية التي لا خلاف فيها أنّ التجارب التي أسرفت في توظيف الأسطورة ، وأمعنت في الرمز ، تحتاج إلى قارئ مثقّف ، ولا تخاطب شعباً بكل فئاته ومستوياته الثقافية .

وشعراءُ المقاومة يريدون تجاربهم مصابيحَ تضيء كلّ البيوت ، والعقول ، والقلوب . . لا أنْ تكون أعمالاً فنيّة لا تؤثّر إلا في منتجيها ، فقد ظهر شعراء المقاومة على نحوٍ منظم بعد هزيمة الخامس من يونية (حزيران) 1967 ، وهو ظهورٌ يتزامن مع حركة المقاومة المسلحة المنتظمة .

وكما مثّل الشاعرُ والفدائي معاً روحَ المقاومة ، التي قدّمت للأمة العربية قوةً جديدة، منحتها مزيداً من القدرة على الحركة والانتقال من راهنها المرير إلى موقف آخر أكثر أملاً وتفاؤلاً ، فإن تجربة شعر المقاومة قد رفدت نهر الشعر العربي، برافدٍ قويّ متميز ، اعترف كبار شعراء المرحلة بتأثّرهم به ، أمثال نزار قباني، الذي اهتزّ من أعماقه أمام هؤلاء الشعراء المناضلين ، ووقّف أمامهم يعطيهم العهد الصادق أنْ يتعلم منهم، ويجعلهم مثلاً أعلى لدور الفنان في حياتنا العربية[43] .

إذن للقصيدة المقاومة مناخاتُها الخاصة ، التي تجعل من الوضوح والمباشرة فيها سمةً مميزة لها ، لا مثلبةً تقلّل من أصالتها ، ويصبح الحكم على تواضعها فنّياً تسرّعاً وإجحافاً، يغضّ الطرف عن طبيعتها ، وجمهور متلقيها . وما أكثر ما

استُهدف به شعر الانتفاضة - مثلاً- من أحكام ظالمة[44] ، دخلت إليه من هذا الباب الضيّق .

"لذا ينبغي أن نُحذّر من خطورة التقليل من شأن التجربة الشعريّة ، إذا كانت قريبة من وعي الناس ، ومستوى أفهامهم ، وتذوقهم، وقد رأينا أنّ محمود درويش - وهو قمةٌ شعرية لا جدال في مكانتها الأدبية العالية ، وكذلك سميح القاسم- كيف هجرا شكليّتهم لصالح النص الشعري الانتفاضي الواضح[45]" .

فنحن نحمد لشعر الانتفاضة ابتعادَه عن الغموض ، والإلغاز ، ورمزية الفراغ والجدب، والحذلقة . . والدخول بالشعر العربي "إلى حداثةٍ من نوع جديد ، هي حداثةُ المعاناة والواقعية الثورية"[46] ، فصدَرَ الشعراء في فنّهم عن وعيٍ بخصائص الكلمة المناضلة ، ولا سيما أنّها تصل إلى جمهور المتلقين من خلال قنواتٍ إعلامية وثقافية جماهرية ، فاستعاد الشعر العربي مكانته الفاعلة في الحياة ، وأخذ يلبّي مطالب الجماعة روحياً وفكرياً . .[47]

ولا يعني حديثنا هذا أنّنا نفتح الباب واسعاً لتجارب شعرية ليس لها من الشعر إلاّ العروض الخليلي . حقاً لا تعارض بين الوضوح والعمق ، ولكنّ الوضوح إذا اقترن بالخطابية والنثرية وبساطة الإيقاع أفسد الشعر .

وتجربةُ شاعرنا متنوعةُ الاتجاهات ، متعددة السمات ، تمتد حقبةً زمنية ليست بالقصيرة، وقد شهدت محطّاتٍ تطويريةً واضحة المعالم ، غيرَ أنّ قصائده التي قالها بعد عملية السلام تعدُّ انعطافةً بازرة في مسيرته الفنية .

والمتأمّلُ لتجربته في دواوينه الأولى يلاحظ أن الصياغة في أكثر تجاربه لم تكن تشكّل تحدّياً له، فوقع في المباشرة ، والخطابية ، وبساطة الإيقاع إلى حدّ السذاجة . ولنستمع إليه في ديوانه الأول ، وهو يخاطب ثورة "فتح"[48]:

فتح يا ضوءاً تجدّد . . رغم قيد العاديات البربريةْ

ما علمنا بعد هذا الهول

ميلاداً توقد . . في البريهْ

مثل ميلادك يا فتح الأبيهْ

ومثلُ هذا خطابُه لحبيبته/ فلسطين ، وتأمّلْ فيها انتشار الأسماء الموصولة التي وَسَمت التجربةَ بالنثرية[49]:

لتعلمي حبيبتي

بأنني لوهلتي

من نورك اهتديت؟

وأنت وحدك التي

بوحيك اقتديت؟

وأنت منهلي الذي

من نبعه استقيت؟

ومن معينه الجلي

نهلتُ وارتويت

ولسنا في حاجةٍ إلى مزيد من الاستشهادات ، حيث وقع العديد من تجارب دواوينه الثلاثة الأولى ضحيةَ هذه البساطة ، التي لا تشي باحتشادٍ فنّي . فجاء انفعاله أكبرَ من أدواته، وجاءت صياغاته مفتقرةً للكثافة والامتلاء ، كما وقع تحت تأثيرِ شعراء المرحلة الكبار، كما لم يستطع فيها أن يتخلّص من سطوة التراث الذي تربّى عليه . لكن هناك بعض التجارب التي أرهصت لمرحلةٍ جديدة في شعره، والتي لم تتبلور على نحوٍ جليّ إلاّ في ديوانه الخامس "هلّت من صبرا عشتار" . حيث يتجلّى امتلاكُه لأدواته ، ونزوعُه إلى الاكتناز في اللغة ، وظهور أثر الثقافة والقراءة ، والميل إلى

استخدام الأسطورة والرمز ، مع استواءِ إيقاعاته وثرائها بعيداً عن سذاجة التقفية ، وصخبِ الإيقاعات الخارجية ، التي تفسد الإيقاعات الداخلية الحميمة . وتنتمي تجاربُ هذا الديوان إلى مرحلة محنةِ المقاومة الفلسطينية في لبنان . ثم يأتي ديوانه السادس "لافتات على سياج الضوء" ، وأهمُّ ما فيه تجاربه التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد خروج المقاومة من بيروت ، والعام الأول من عُمر الانتفاضة، التي لا تمثل تكريساً لمنحاه في ديوانه السابق فحسب ، بل يمكن أنْ نعدّها طوراً جديداً في مسيرته الإبداعية.

ومما لا شك فيه أنّ ديوانه الأخير "صباح العشق يا جفرا" ، التي تعبّر تجاربه عن هموم ما بعد مرحلة السلام ، يُعدّ انعطافةً بارزة في تجربته الشعريّة ، نلمس منها كيف أصبح التشكيل الشعري معاناة ، وكيف غدا تحدّياً ، يحتشد له الريماوي على مستوى الموقف والأداة ، مما يؤكد على طموحه الفني ، وقدرتِه على تجاوز نفسه في كل مرحلة . فهو شاعرٌ طامح، ومناضل مسكون برغبة الانتصار . كلُّ هذا جعل تجاربه الأخيرة جديرةً بأنْ تتوازى مع تجارب شعراء الصف الأول من شعراء المقاومة . ولنستمع إليه في آخر تجربةٍ له "يوليس ونَرْجَسَة الإياب":

هيّا انشري بنلوبُ ثوبك

بعد لسع الانتظارْ

رقصتْ حمامات اللّوى

عزف الفنارْ

شوق البيادر للسنابل

للعنادل

شوق المنازل لاحتفالات الطيور إلى الدّوالي

شوق الليالي . . .

خلوة العشّاق في كنف الهلال

شوق المحار لرعشةٍ

تلد اللالي

يا دار عبلة باللقاء تنعّمي

وترنّمي

وعمي سجالاً تسْلمي

ضحك النهارْ

وإذا كان شاعرنا قد ألحّ على تطوير تجربته ، حتى وصل بها إلى هذا المستوى ، فإنّه قد ظلّ الشاعرَ المقاوم ، الذي يحرص على مخاطبة جمهوره العريض، من خلال لغةٍ واضحة، لا يتعارض وضوحها مع عُمق الدلالة ، وشفافية الرموز، في بساطة متفجّرة ، دون أنْ يقع في التقريرية ، والخطابية ، والنثرية ، وسذاجة الإيقاع، التي وَسَمت تجاربه الأولى ، ووقعت بالتالي ضحيةً لها .

الصورة في شعر الريماوي:

لقد أَوْلى للصورة الشعريّة عنايةً خاصة ، إيماناً منه بكونها من أهمّ مقومات القصيدة، التي تساهم إلى حدٍّ كبير في تمتين بنيتها ، وضمانِ شهرتها وخلودها . والصورةُ عنده بحاجة إلى دراسة مستقلة تتناول أنواعها ، وأدواتها ، ودلالاتها .

فقد تعددت أنواعُها بين جزئيةٍ وكلية ، وصورٍ تقليدية وأخرى عصرية ، وصورٍ مركبة وأخرى انتشارية . . يشكّلها حيناً بالتشبيه ، وحيناً بالاستعارة والتشخيص وتَراسُل الحواسّ . وفي بعض تجاربه يتّخذ من الرمز سبيلاً إلى تشكيلها . كما أنّ للأسطورة حظّها ، وذلك بالإضافة إلى استعانته بتوظيف التراث في تشكيلها، لذا سنتناول في هذا المحور من الدراسة الملامحَ الفنيّة للصورة الشعريّة عنده ، بما يخدم موضوع البحث .

وأوّلُ ما يلفت انتباه المتأمِّل لتجربته تشكيلُه للصورة الفنية من مفرداتٍ ذات خصوصية فلسطينية . فلا يكاد يخلو نسيجُ تجربة له من عناصر مكانية فلسطينية، أو مفرداتٍ من عالم طبيعة فلسطين ، أو من دارجِ القول فيها . . فمعظمُ تجاربه مسكونةٌ بتلك النكهة الخاصة ، التي تجعل قصائده متجذّرةً في الوجدان الفلسطيني . وبَعد طولِ معايشتنا لتجربته ، وأُلفتنا لها ، أصبح يسيراً علينا التعرّفُ على تلك البصمات الخاصة ، وذلك المعجم التعبيري والتصويري لهذا الشاعر . . وكلُّ هذا ينسجم مع موقفه النضالي المقاوِم . فهو يكرّس موقفه بكلّ الوسائل الشعريّة . . بالكلمة ، بالصورة ، بأسماء المدن والقرى . . إنّه يؤكّد عناصر تلك الهوية، ويخشى عليها التشويهَ والاستلاب . . ولنستمع إليه مخاطباً الحبيبة/ الأرض:

لك يا غزالة . . .

ومضه المعجون

من نوّار زعتره

يُهدّب موج زهر البرتقالة "حطّة"

لك رعْده الأخّاذ . . .

بالدفء المرصّع . . .

من ضياء كرومه

للجيد من حمر القطاف قلادةً[50]

وتأمّلْ كيف يضفّر صورة الحبيبة والأرض معاً:

على ضفّة نهدها . . .

شعلة الارتقاء

على ضفّة خصرها . . .

روضة الانتماء

جدائلها . . .

من قطوفٍ تضيء النّقبْ

تفوح بشهد الصّمود

مهّدلة . . .

فوق عجز العربْ[51]

وانظرْ كيف تنتشر مفردات الطبيعة الفلسطينية، حين يخاطب الحبيبة (جفرا):

صباح الوعد يا جفرا

صباح اليانع الأخضر

صباح الشوق . . .

حنّاء القلوب

وندّها الفوّاح

راح الشّيح والشّومرْ

صباح الزيت والزّعترْ[52]

والطبيعةُ عنده ليست موضوعاً مستقلاً ، شأنه في ذلك شأن شعراء المقاومة الفلسطينية . فهى في تجربتهم ليست غايةً جمالية ، إنما هي ذات صلة حميمة بتجربتهم الإنسانية الوطنية، ومنها تنبع ، وفيها تصبّ .

وفي تناولنا لصورة الحبيبة / الوطن ، وقفنا عند إحدى تلك الصور التي حالفه التوفيق بتشكيلها في ثراءٍ فنيّ نادر ، مزج فيها صورةَ المرأة/ الوطن بالطبيعة .

والمتأمّلُ فيها يلاحظ تفوّق عناصر الحياة والخصب في الصورة ، ولا سيّما حين حرص على تشكيلها من خلال مجموعة مفردات ترتبط بشكل حميميّ بالوجدان

الفلسطيني بخاصّة ، مثل الورد، والقمح ، والكروم ، ورعشة الصباح ، ومولد الفتح ، والقنابل ، والسنابل ، والشظايا، والمشاعل . . .

وربما كان للطبيعة الفلسطينية خصوصيتها التي رشّحت أبناءها لهذا التّميز ، "ففي ظلها ينطلق خيال الإنسان إلى عالمٍ من الشعر النقي الصافي ، ولذلك لم يكن من الغريب أن تكون هذه الأرض بالذات مهداً لكثير من الشعراء والحكماء والأنبياء . فالطبيعة الجميلة المتنوعة تملأ القلب بالعواطف الكبيرة ، وترفع العقل إلى تأملات غنية خصبة . . "[53] .

وتبرز في تجربة الريماوي تلك الصورُ التي تتشكل من مجموعةٍ من الصور الجزئية، التي تتناسل فيها الواحدة من رحم الأخرى ، بحيث لا تتم الصورة فيها من خلال تراكم الصور الجزئية ، بل من خلال تناميها، كقوله:

يهاجمني طيفك الكرمليُّ
تهيجُ بحاري
يغوص ليزرع لؤلؤة في محاري
وينثر مرجانه . . .
حول خلجان روحيَ
أوسمةً تشتهيها النوارسُ
يلقي بمرساته عند شاطئ ناري
ويعلن بدء انتهاء الصّراع
على قمم الانتظار الطويل
ليرسي الشّراعَ
على همهمات رحيل الرحيل[54] . .

وتمتدّ الصورة أبعد من ذلك ، وحسبُنا ما اخترناه منها . ويمكن الوقوف على المزيد من مثيلاتها في تجربته[55] ، التي يُترك للمتلقي فيها حرية التحليل والتخيل .

وربما سلك سبيلاً مختلفاً في تشكيل صُوره الكلية ، فيلجأ إلى رسمها بواسطة مجموعةٍ من الصور الجزئية المتلاحقة ، إثراءً للصورة ، وإحاطةً بتفاصيلها ، وتعميقاً لها . . ومن ذلك قوله في قصيدته "الصعود إلى حلم المقاتل" مخاطباً الحجر الفلسطيني[56] :

وأنا أضمّك شامخاً
كالضوء في عزّ الظهيرة
كالصوت في وهج المسيرة
كالحقل يقطر بالدّرر
كالوعد يروي . . .
نبتة الفرح الفتية
في ليالي القهر
من نهر القدر

ويمكن تلمّس المزيد من هذه الصور على امتداد تجربته ، وبخاصة في ديوانه "لافتات على سياج الضوء"[57] حيث تتشكل الصورة من مجموعة عناقيد من الصور شديدة الصلة بموقفه النضالي .

وفي مثل هذا النوع من الصور، ربما تجاورت الصورة التراثية مع الصور الحديثة . ونقصد بالصور التراثية تلك الصور الجاهزة التي تُستدعى من مخزون الذاكرة ، ولا يحتاج تشكيلها إلى احتشاد فني يتجاوز بها المألوف الحسّي في العلاقة بين طرفَي الصورة . ولنتأمل قوله - مثلاً- في رسم صورة طفل الانتفاضة[58] :

طفلٌ تسامى

طالعٌ كالسّرو

يحمى من رياح الغدر

أزهار المواقع

يانعٌ كالحُبّ

تغبطُهُ عصافيرٌ تُنطْنط في دمانا

شاسعٌ كالقلب

في يخضورد نبتت رؤانا

قاطعٌ كالسيف . . .

تحرسُهُ المبادئُ والشرائعْ

ومثلها قوله عن طفل الانتفاضة[59]:

قد جاء شامخاً

كالحور كالكينا

كالكرم يُغرينا

تتنوّع أدوات الريماوي في تشكيله لصوره ، فحيناً يستعين بالرمز ، وحيناً آخر يلجأ إلى الأسطورة ، وقد يوظّف التراث في أحيان أخرى . وربما كان الرمز هو أكثر أدواته شيوعاً واستخداماً ، "لأنّ الخطاب الأدبي - عموماً- خطابٌ رمزي في الاعتبار الأول ، فهو رمزي في محصلته النهائية ، ورمزيّ - أيضاً- في حلقاته الجزئية النامية . أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر"[60] لكي تحافظ على غنائية الشعر، وتنأى به عن الأداء التقريري المباشر .

ويمكن للرمز أنْ يقدّم للقصيدة عَوناً أساسياً للتعبير عن موضوعها ، إذ إنه أي (الرمز) يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري .

وقد سبق أنْ وقفنا على صورة الحبيبة/ الأرض ، ورأينا كيف أثرى تجربته من خلال هذه الرؤية ، التي تتسق وموقفَه المقاوِم . فقد عبّر عن تعلّقه بأرضه من خلال رموزٍ ذات صلة حميمة بالأرض ، ومصدرها الطبيعة الفلسطينية ، كالزيتون ، والدوري ، والسنابل :

زيتونة الزمن الشهيد
تلوح خلف سراب نظرتنا
كما لو أنّ عصف الحزن يلفحها
هنا شبحٌ يجدُّ غصون فرحتها
هنا ورق تبسّم . . .
هاهنا دمعٌ ترقرق
ليس أُحْجيةً صراع الذات فيها
نحن في زمن التنازل . .
نحن في زمن التآكل . . .
آه يا زيتونة الزمن الشهيد[61]

ومثلُ هذه الصورة[62] يشي بمدى التصاق الشاعر بأرضه ، وانتمائه لشعبه . وربما استخدم الريماوي "الزيتون" رمزاً لهمومه القومية العربية :

أبصرت خارطة الوطن
زيتونة حزنتْ على أوراقها
فتسمّرت في أرضها
السّوسُ يمْخُرُ في العروق

فطهّرت أعماقها
والريح تعوي في الشقوق
فشذّبت أطرافها
موج الغريب يجوبها
زبداً بصاعق رعدها
والبوم من زمنٍ يُعاقر خمرةً من زيتها[63]

لم يولِ الريماوي الأسطورة أدنى اهتمام في ثلاثة الدواوين الأولى ، ولم يعتمد عليها في تشكيل صوره ، لكنّ ديوانه الرابع "موال من وراء الغربة" يقدّم إلينا بدايةَ تخلّيه عن حرجه هذا، واستكشاف طاقات الأسطورة التعبيرية . ولعل عزوفه عن استخدامها كان بدافعٍ من وعيه بطبيعة تجربته ، وأنّها تخاطب قاعدةً جماهيرية عريضة ، لا يُريد أنْ يَفقد تواصله الحميم بها، ولا سيما أنّ شاعر الثورة الفلسطينية الأكبر محمود دوريش لم يلجأ عبر تجربته الإبداعية الطويلة إلى استخدام الأسطورة إلا نادراً .

بدأ استخدام شاعرنا للأسطورة بسيطاً ساذجاً ، لا يتجاوز كونها صورةً جزئية في سياق تيارٍ من عناقيد الصور التي يشكل بها صورة "جدّه":

جدّي سيّد الأسياد منجله وتر
والميجنا راح الغصون شذا العمر
سيزيف إيقاع البقاء على كمان العزم
جفّف حبة العرق . . . ابتدئ في فكّ لغز الحب
أنت المنتظر[64]

ويأتي ديوانه التالي "هلّت من صبرا عشتار" معلناً عن نزوعٍ واضح إلى الأسطورة في العديد من تجاربه ، لكنّه لم يستطع أنْ يجعل منها رمزاً كلّياً يستوعب القصيدة. وقد نجح- إلى حدٍّ ما- في تحقيق ذلك في ديوانه التالي "لافتات على سياج الضوء" ، وبخاصة في تجربته "طيور إيثاكا . . . تُصاهر ورد مغدوشة"[65] . أمّا ديوانُه الأخير "صباح العشق يا جفرا" فللأسطورة حضورُها الواضح فيه ، وبدا استخدامه لها أكثرَ وعياً ونضجاً ، وتُعدّ قصيدته "يوليس ونَرْجَسَةُ الإياب" أعلاها قامةً في هذا المجال ، حيث قام بتوظيف الأسطورة توظيفاً دلالياً ، واستطاع أنْ يجعل منها رمزاً كلّيا يحتضن مجمل قصيدته .

ويلجأ في استخدامه للأسطورة إلى إضاءة رموزها في الهوامش على طريقة السّياب . ولا يقف استخدامه لها عند ثقافةٍ بعينها ، لذا ، تنوّعت مصادرها عنده ما بين مصرية[66] ، وبابلية[67] ، وفينيقية[68] ، ويونانية[69] . . وغير ذلك .

ولا يعني استخدامُه للرمز حيناً ، وميلُه في بعض تجاربه الأخيرة إلى توظيف طاقات الأسطورة فنياً ، أنّه يضحّي بوضوحه ، وبالتالي بجمهوره . فهو لا يُوغل في رموزه بحيث تستغلق تجاربُه على متلقّيها . كما أنّه لم يسرف في توظيف الأسطورة ، ولم تتحول عنده إلى رمز كلّي يستوعب القصيدة إلاّ في تجربةٍ واحدة . وربّما كانت إضاءاتُه لرموز أساطيره رغبةً منه في اطراد وضوحه ، وهو وضوحٌ لا ينفي الخصوبة والعمق ، وربّما كان هذا أهمَّ ما حققه الرياوي في تجاربه الأخيرة .

وإلى جانب هذا المصدر التراثي الثرِّ الذي رَفَد تجربته ، فهناك عناصر تراثية عربية وإسلامية خصبة ، أفاد منها في التعبير عن موقفه ، مثل حيّ بن يقظان[70] ، والسهروردي[71] ، وبعض الصور القرآنية ، وبخاصة تلك الآيات المتّصلة بصورة السيدة العذراء ، ومولد السيّد المسيح عليه السلام[72] . ولكنّها مع ذلك قليلةٌ قياساً بشعراء المرحلة ، الذين أفادوا كثيراً من توظيف العناصر التراثية في تجاربهم ، حتى أصبح

هذا المنحى سمةً بارزة في تشييد المبنى الرمزي لرؤيا الشاعر العربي الحديث . كما أنّ توظيفه لتلك العناصر التراثية قد ظلّ بسيطاً محدوداً، فلم يسعَ إلى تكرارها، ومعاودةِ استخدامها، وتنميتها باستمرار، حتى تستطيع تلك الرموز احتضان تجربته مجتمعة ، من خلال ما يخلقه بينها من وشائج .

الخاتمة:

لقد نذر الريماوي نفسه وفنّه لخدمة قضاياه الوطنية والقومية ، وهو يصدر في تجربته الشعريّة عن وعيٍ مطّرد بمفهوم المقاومة والثورة منذ المحاولات الأولى . فهو شاعرٌ مسكون بالنضال ، ورغبةِ التحدي ، وشوقِ النصر، وحلم الوصول . . . يتوحّد فيه الشاعرُ والثائر معاً. الشاعرُ الذي يعيد النظر في كلّ شيء ، والثائرُ الذي يأبى أنْ تصبح الثورة نظاماً وسياسة . . .

تتمحور تجربة الريماوي حول الأرض ، لذا تحولت موضوعاتُه إلى مجموعة بوابات يعبر من خلالها إلى حضرة الوطن وأبهائه ... فالحبيبة ، والأم ، والجد ، والأب ، والطفولة... تتحول عنده إلى رموز للأرض . وربما كانت الحبيبة أكبرَ هذه الرموز وأكثرها أهميةً عنده، حيث تتماهى المرأة بالوطن ، وحيث يتحد بها إلى حدّ الانصهار فيها ، فيلتحم الخاصّ والعام عنده في آفاق وطنية رحبة ، تجعل تجربة الحبّ أكثر رحابةً وإنسانية .

وكنّا نود لو ألّح على صورة الحبيبة/ الوطن على امتداد تجربته ، كما أنّ بوابات الوطن الأخرى كانت بحاجةٍ إلى المزيد من اهتمامه حتى تتسع أكثر ، لتصبح اتجاهاً واضحاً في تجربته المنذورة للمقاومة والثورة .

ويُعدّ استخدامه للألفاظ الشعبية / الدارجة على نحوٍ لافت ظاهرةً تستحقّ الاهتمام ، ولا سيّما أنّها تأتي متسقةً مع هذا المنحى التعبيري في تجربة شعراء المقاومة الفلسطينية ، التي نجد لها نظيراً لدى شعراء التجربة الجديدة في الوطن

العربي ، وتُعدّ من أهمّ ما تنبّه له الشعراءُ الشباب ، باعتبارها رداً على اللغة الكلاسيكية المليئة بالزخارف اللفظية والتأنّق في العبارة .

ويأتي هذا المنحى في استخدام اللغة عند شاعرنا بدافع تشبُّثه بجذوره العربية الفلسطينية إزاءَ عدوٍ شرس ، كما يأتي استجابةً لوعيه بطبيعة تجربته المقاومة ، وحرصِه على تحقيق عملية التفاعل مع جمهورٍ عريض من المتلقين .

كما وظّف أيضاً طاقات الأغنية الشعبية الفلسطينية شعرياً ، لما لها من حضورٍ في وجدان الإنسان الشعبيّ ، ولما لها من قدرة على تفجير عشق الأرض في الذات الفلسطينية، إدراكاً منه بالدور الفاعل للموّال والشعر الشعبي في المقاومة .

كما أنّ وعيه بطبيعة المناخات الخاصة للقصيدة المقاومة ، جعل من الوضوح والمباشرة سمةً مميزة لتجربته ، وهي سمةٌ - كما لاحظنا - تنحو بالشعر العربي إلى حداثةٍ من نوع جديد. حداثةِ المعاناة والواقعية الثورية ، بعيداً عن الغموض ، والإلغاز، ورمزية الفراغ والجدب . . وهي حداثةٌ لا تعارضَ فيها بين الوضوح والعُمق ، وهي - في الوقت ذاته- تنأى عن الوقوع في الخطابية ، والنثرية ، وبساطة الإيقاع .

والحقيقةُ أنّه لم ينجح في تحقيق هذه الحداثة في دواوينه الأولى ، التي لم تقنعْنا تجاربُه فيها باحتشاده فنيّاً ، فوقع في التقريرية ، والخطابية ، وسذاجة الإيقاع.

والصورةُ الفنية تتشكّل عنده من مفرداتٍ ذات خصوصية محليّة ، تجعل تجاربه متجذّرةً في الوجدان الفلسطيني ، وتجعلها ذات معجمٍ تعبيري وتصويري متميّز .

كما لاحظ الدارس حميمية العلاقة بين صوره والطبيعة في وطنه . كلُّ هذا جاء انسجاماً مع موقفه النضالي، وتكريساً لعناصر الهوية المستهدفة بالتشوية والاستلاب . . .

ومن خلال تتبّع أدواته في تشكيل صوره، لاحظنا - في تجاربه الأخيرة- مَيلاً إلى استخدام الرمز ، وتوظيف طاقات الأسطورة التعبيرية ، بالإضافة إلى توظيف بعض العناصر من التراث العربي والإسلامي ، لكن دون أنْ يسرف في استخدام الرمز والأسطورة إلى حدّ الإلغاز والانغلاق ، ودون أن يضحّي بوضوحه وبعلاقته بجمهوره ، غيرَ مُتناسٍ لطبيعة تجربته المقاوِمة .

ومازال الريماوي قادراً في كلّ تجربةٍ جديدة على الإضافة ، وتجاوُزِ نفسِه إبداعياً ، فهو ابن الثورة الفلسطينية ، الموشومُ بنارها المحكومةِ بمنطق الاشتعال ، والاستمرار ، والتجدّد . .

وصدق الشاعرُ أحمد عبد المعطي حجازي حين قال لمحمود درويش: "فأنت شاعرٌ مجيد لأنّك شاعرٌ مناضل ، هذه هي فرسك كما دعوتها ، لن يستجيب لك الشعر إلاّ وأنت على تلك الفرس الخطرة"[73] .

وكأنّه يوجّه هذا القول في شخص درويش لكل شعراء المقاومة، الذين نذروا أنفسهم وتجربتهم للتعبير عن موقفهم النضالي ، مهما كان الدرب طويلاً عَسراً ، ومهما كانت فرسهم نافرةً عصّية .

هوامش الدراسة

❖ الشاعر أحمد يوسف الريماوي وُلد عام 1945م في مجدل الصادق/ اللّد . حصل على ليسانس دراسات فلسفية واجتماعية، ودبلوم دراسات إسلامية عليا ؛ وماجستير في التاريخ الحديث ، كما حصل عام 2008 على درجة الدكتوراة في التاريخ . ويرأس الآن الهيئة الإدارية للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بالسعودية . له من الدواوين:

(1) يا ابنة الكرمل - نادى جدّة الأدبي - السعودية - د .ت .

(2) أنغام فوق سجن الكبت - مطبعة ميسلون بدمشق - 1979م .

(3) يا كرم الزيتون الأخضر - مؤسسة النبراس بدمشق - 1981م .

(4) موّال من وراء الغربة - مطبعة الخالدي بعمّان - 1984م .

(5) هلّت من صبرا عشتار -الكرمل للدراسات والطباعة والنشر بدمشق1985

(6) لافتات على سياج الضوء - مطابع النور - بالدمام - 1988م .

(7) صباح العشق يا جفرا .

1) محمود درويش - يوميات الحزن العادى - منظمة التحرير الفلسطينية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 1973 - ص 54 .

2) شاكر النابلسي - مجنون التراب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت 1987، ص 72 .

3) يا ابنة الكرمل - ص19 .

4) موّال من وراء الغربة - ص82 .

5) يا ابنة الكرمل - ص76 .

6) يا كرم الزيتون الأخضر - ص42 .

7) يا ابنة الكرمل - ص21 .

8) مجنون التراب - ص 72 .

9) صباح العشق ياجفرا - ص 15 .

10) نجاح العطار - مجلة المعرفة السورية - أدب المقاومة - العدد 159، ص62 .

11) راجع في ذلك :

- محمد القاضي- الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية - الدار العربية للكتاب تونس 1982، ص 23 وما بعدها .

- حيدر توفيق بيضون- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة- دار الكتب العلمية- بيروت 1991 - ص 55 وما بعدها .

- مجنون التراب - ص 244 وما بعدها .

12) مجنون التراب - ص244 .

13) يوميات الحزن العادي - ص40 .

14) محمود درويش : شيء عن الوطن- دار العودة- بيروت- 1971، ص22 .

15) أنغام فوق سجن الكبت - ص 92 وما بعدها .

16) صباح العشق يا جفرا - ص 20 .

17) لافتات على سياج الضوء - ص 5،6 .

18) د . إحسان عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر- عالم المعرفة- الكويت- 1978- ص108 .

19) يا ابنة الكرمل - ص52 .

20) أنغام فوق سجن الكبت - ص31- 32 .

21) لافتات على سياج الضوء - ص 47 .

22) هلّت من صبرا عشتار - ص 57 .

23) شاكر النابلسي- رغيف الحنطة والنار- المؤسسة العربية- بيروت- 1986- ص125 .

24) انظر: ياسين أحمد فاعور- الثورة في شعر محمود درويش- دار المعارف للطباعة والنشر- سوسة بتونس- 1989- ص108 وما بعدها .

- وغسان كنفاني- أدب المقاومة في فلسطين المحتلة (1948- 1966) دار الآداب- بيروت(د . ت) ص 22،42 .

- ورغيف الحنطة والنار- ص153 .

- ومجنون التراب - ص461 .

25) أدب المقاومة في فلسطين المحتلة - ص22 .

26) راجع: نادي الديك - محمود درويش . الشعر والقضية- دار الكرمل- عمّان- 1995- ص140 .

27) هلّت من صبرا عشتار- ص 67 .

28) د . عبد العزيز المقالح- صدمة الحجارة- دار الآداب- بيروت- 1992- ص129- 130 .

29) انظر: د . محمد الشنطي- القصيدة المهاجرة- مطبعة الأمانة - القاهرة- 1987- ص116 وما بعدها .

30) راجع: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - ص180 .

31) القاموس اللغوي لشعر المقاومة عنده:

كتيوشا	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الناتو	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الكرلو	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
السمنوف	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الملتوف	ص44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الخنجر	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الدوشكا	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
آربي جي	ص 44	يا كرم الزيتون الأخضر .
الرشاش	ص52	يا كرم الزيتون الأخضر .
المدافع	ص60	يا كرم الزيتون الأخضر .
الميليشيا	ص62	يا كرم الزيتون الأخضر .
المدافع	ص50	صباح العشق يا جفرا .
أطفال الحجارة	ص27،31	صباح العشق يا جفرا .
أطفال الحجارة	ص7، 11	لافتات على سياج الضوء .
الحجر	ص8، 13، 15، 17، 18، 20	لافات على سياج الضوء .
الحجارة	ص12، 31، 35، 43، 28	صباح الخير يا جفرا .
المقلاع	ص20، 31، 35	صباح الخير يا جفرا .
المقلاع	ص8	لافتات على سياج الضوء .
إطارات	ص8	لافتات على سياج الضوء .
قنبلة	ص18، 20	لافتات على سياج الضوء .
النقّيفة	ص10	لافتات على سياج الضوء .

المتراس	ص27	لافتات على سياج الضوء .
النقّيفة	ص49	صباح العشق يا جفرا .
الرصاص	ص2	صباح الخير يا جفرا .
انتفاضة	ص23	صباح الخير يا جفرا .
الذخائر	ص35	صباح الخير يا جفرا .

32) انظر: يوسف الصايغ- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958- بغداد- مطبعة الأديب 1975م - ص152 .

33) انظر: د . عبد الستار جواد - التّحديات التي تواجه القصيدة العربية- ضمن ملف مهرجان المربد الشعري التاسع - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1989- ص 265 .

34) راجع في ذلك:

- محمد شحادة عليان- الجانب الاجتماعي في الشعرالفلسطيني - دار الفكر عمّان- 1987- ص305 .
- د .صالح أبو إصبع- الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت- 1979- ص294 وما بعدها .
- رجاء النقاش- ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء- دار سعاد الصباح- القاهرة 1992- ص 65 .
- عبد الرحمن ياغي- حياة الأدب الفلسطيني الحديث - دار الآفاق الجديدة- بيروت 1981- ص290 .

35) جمال يونس - لغة الشعر عند سميح القاسم- مؤسسة النوري - دمشق1991- ص 242 .

36) انظر: توفيق زياد- الأدب والأدب الشعبي - دار العودة- بيروت- 1970- ص6 .

37) صباح العشق يا جفرا- ص89 .

38) مثل الشاعر عز الدين المناصرة . انظر: ص22، ص46 من الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 1994م .

39) لافتات على سياج الضوء - ص 86 .

40) المصدر نفسه - ص89 .

41) انظر: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة - ص 17 .

42) محمود درويش: أوراق الزيتون - دار العودة- بيروت 1984- ص25 .

43) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - ص302 .

44) راجع: صدمة الحجارة ص 127 .

45) د . إبراهيم خليل- الانتفاضة والشعر الفلسطيني- دار الكرمل- عمّان- 1995- ص37،38،68 .

وانظر أيضاً:- محمود درويش . . الشعر والقضية - ص 150 وما بعدها .

- و د . صبري حافظ- استشراف الشعر- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة - 1985- ص213 .

- والثورة في شعر محمود درويش - ص156،157 .

46) نزار قباني - ثلاثية أطفال الحجارة - منشورات نزار قباني - بيروت- 1988- ص16 .

47) راجع: د . أحمد الخطيب- ديوان الانتفاضة- مطابع النور بالدمام- 1991- ص22 .

48) يا ابنة الكرمل- ص 26 .

49) المصدر نفسه - ص 59 .

50) لافتات على سياج الضوء - ص 53 .

51) المصدر نفسه - ص126 .

52) صباح العشق ياجفرا - ص 20 .

53) محمود درويش . . شاعر الأرض المحتلة - ص166 .

54) صباح العشق ياجفرا - ص5 .

55) انظر: المصدر السابق نفسه- ص9، 17، 18 .

- هلّت من صبرا عشتار - ص35،55،56 .

- لافتات على سياج الضوء ص54،55،87،91،93 .

56) لافتات علىسياج الضوء - ص14 .

57) المصدر نفسه - ص22،47،55،56،77 .

58) هلّت من صبرا عشتار - ص36 .

59) المصدر نفسه - ص43 .

60) علي جعفر العلاق- الشاعر العربي الحديث- رموزه وأساطيره الشخصية (مهرجان المربد الشعري التاسع) وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1989- ص75 .

• يجدُّ: يجني ثمارها بعنف متوسّلاً بعصاً طويلة .

61) صباح العشق ياجفرا- ص13 .

62) انظر: المصدر السابق نفسه- ص16 .

ولافتات على سياج الضوء - ص128 .

63) هلّت من صبرا عشتار - ص58،59 .

64) موّال من وراء الغربة - ص15 .

65) لافتات على سياج الضوء - ص21 .

66) "انهت أوزيريس" هلت من صبرا عشتار - ص23 .

67) "هلت من جرحى عشتار" المصدر السابق نفسه - ص40 و "انجيدو" لافتات على سياج الضوء، ص61 .

68) "طائر الفينيق" من قصيدة يوليس ونرجسة الإياب (آخر تجاربه) .

69) "طيور إيثاكا" لافتات على سياج الضوء، ص21 .

و"فتيات الدايند" صباح العشق يا جفرا - ص10 .

و"سيزيف" موال من وراء الغربة - ص15،31 .

70) لافتات على سياج الضوء - ص56 .

71) صباح العشق يا جفرا - ص18 .

72) انظر - هلت من صبرا عشتار - ص9 .

- صباح العشق يا جفرا - ص4، ص46 .

أحمد عبد المعطي حجازي - مجلة روز اليوسف - العدد 1971/2/22م .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

انتِفاضةُ الأقْصَى في الأدب

مَراثي مُحمّد الدرّة في الشعر أُنموذجاً

ليس من اليسير الآنَ - إبّانَ الانتفاضة - تقديمُ دراسةٍ بعنوان "انتفاضة الأقصى في الأدب" ؛ لأنّ الأنواع الأدبية السردية من قصةٍ قصيرة، وروايةٍ ، ومسرحٍ تتأخّر استجاباتها عن الشعر ، فهي بحاجة إلى وقتٍ أطول في معايشة الحدث الضخم ، لتقوم من ثم برصد أثره على نسيج الحياة ، وشبكةِ العلاقات الاجتماعية والإنسانية . والشعرُ وحدَه هو الأقدرُ على مواجهة سخونة الحدث وجدّته . وهذا ما لاحظناه إبان الانتفاضة الأولى ، وها نحن ذا نراه مجددا في انتفاضة الأقصى .

لذا ، آثرنا أنْ ينصب جهدُنا على التجارب الشعريّة التي كان الشهيد "محمد الدرة" محورَها. ولم يعدْ خافياً أنْ الفتى الدرّة قد غدا رمزاً لهذه الانتفاضة ، وجسدت القصائدُ التي خصته بالاهتمام والرثاء صورةً لحركة شعر انتفاضة الأقصى المباركة .

لقد كان للباحث شرفُ التصدي لجمع فيضِ الشعر العربي ، الذي جاء استجابة للانتفاضة الأولى ، تلك الوثبة التاريخية المشهودة ، ومن ثمّ تمحيصُه ودرسه ، مقدّماً بذلك "ديوان الانتفاضة" ، تلك الوثيقة التي وَضعت بين أيدي المهتمّين صورةً لحركة شعر الانتفاضة .

وطالما نحن بصدد الحديث عن التجارب الشعريّة ، التي كان الفتى الشهيد "محمد الدرة" محورَها ، وهي تجارب جاءت تلبيةً لانتفاضة الأقصى التي تفجّرت بتاريخ 2000/9/28م، وما زالت متّقدةً بعد مرور سبعة أشهر على تلك البداية - يحضرنا القول بأنّ المد الشعري الذي واكب الانتفاضة الأولى كان أكثرَ وأوفر من المدّ الشعري الذي رافق انتفاضة الأقصى الحالية . ولا يُعدّ هذا تقليلاً من قيمة الدور الذي تنهض به الكلمة المُبدعة شعراً في دعم الحجر الفلسطيني المناضل .

فمن المعلوم أنّ الوثبة الأولى انبثقت من رحم اليأس ، فكانت ضد توقّع المتشائمين ، وأبعدَ وأكبر من أحلام المتفائلين ، ولا سيّما أنّ الجيل الذي حمل عبئَها هو الجيل الذي راهن عليه العدوّ الصهيوني ؛ فقد راهن على وعيه وولائه لأرضه وقضيته . لذا ، شكلت تلك الوثبةُ حالةً شعرية غير عادية ، فجاءت الاستجابات الإبداعية عربياً على نحوٍ غير مسبوق كمّاً وكَيْفاً، فكان لتلك الانتفاضة فضلُ توحيد المشاعر العربية ، والتفاف الجمهور العربي حول القصيدة العربية بعد أنْ غدا كلٌّ من الرواية والقصة القصيرة منافساً خطيراً ، زاحم القصيدة الشعريّة مكانتها لدى جمهور المتلقّين .

بلغ عدد القصائد التي اجتمعت لدينا ثلاثاً وعشرين قصيدة ، رأينا أنّها قد حققت من شروط الجودة ما يجعلها صالحةً للدراسة ، واستبعدنا بعض التجارب المتواضعة فنّياً . فقد عوّدتنا الصحافةُ العربية على نشر كلّ ما يصل إليها من فَيض الشعر الانتفاضي ، انطلاقاً من دورها المقدّر في إفساح المجال أمام تلك التجارب ، دون النظر إلى أسماء أصحابها ، أو قيمتها الفنية، وحسبُها دفق المشاعر النبيلة فيها وطيب النوايا .

والتجاربُ التي بين أيدينا تنتمي إلى عدد من الأقطار العربية ، مثل : الأردن، وفلسطين، والعراق ، والسعودية ، وسورية ، ومنها قصيدةٌ مترجمة لشاعرة أمريكية . ونحن على يقين بأنّ هناك تجارب أخرى لشعراء من أقطار عربية أخرى، لكنّها لم تصل إلينا ، لكن ما بين أيدينا فيه غناءٌ عمّا لم تصل إليه أيدينا .

لقد تنوّع شكل هذه التجارب بين الشعر العمودي ، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر . وبعضُها لشعراء كبار ، وأخرى لشعراء معروفين ، وثالثة لأصوات شعرية بدأت تشقّ طريقها على دروب الإبداع . وقد رأينا أنْ تكون الدراسة في محورَين : الأوّل دراسة في الموقف، والثاني دراسة في التشكيل .

دراسة في الموقف :

لقد تفاوتت هذه التجارب فنياً ، كما سنرى من خلال الدراسة الفنية لها ، ولكنّ ما يوحِّدُها تمحورُها حول استشهاد الفتى الدرة ، وكونُها تنتمي إلى الأدب المقاوِم بكلّ مفرداته المكرّسة .

فقد صدَرَ أصحابها فيها عن موقفٍ مقاوِم ، له أطيافُه المتنوعة ، فمن تعريضٍ بالموقف العربي المتخاذل ، إلى إدانةِ الهجمة الصهيونية الشرسة ، إلى تصوير استشهاد "الدرة" واغتيال براءته ، بالإضافة إلى الدعوة للجهاد ، انطلاقاً من رؤية متفائلة بالنصر والتحرير، تصل -أحياناً- حدَّ اليقين .

وقد كان لهذا الموقف المقاوِم بأطيافه المتنوّعة - كما سنرى- أثرُه الجليّ على أدوات التشكيل لهذه التجارب على مستوى اللغة ، والتصوير ، والإيقاع ، والبناء.

كان مشهد استشهاد "محمد الدرة" ، وقَصديّة العدوّ في اغتيال طفولته ، يشكّل إدانةً لصور التخاذل والعجز العربي ، مما دفع ناصر شبانة لأنْ يصرخ قائلاً " يا دمي . . لا تصدق رصاص الكلام" ، فكانت هذه الصيحةُ عنوانَ قصيدته ، واستهلالها ، وبها اختتم مقطوعاتها الخمس ، وهي صرخةٌ تقطر مرارة ، وتضج بالسخرية من حالة التردي النضالي العربي ، الذي يجعل الدم الفلسطيني عارياً وحيداً بلا دعم في هذه الحرب الظالمة :

يا دمي

... ...

فلا تنتظرنا غداة غد

كي نخبئ عوراتنا خلف أوراق

توت الشهامة

إنا رضينا بما قسم النفط

للشهداء

من الواجبات السريعة

وإذا كان ناصر شبانة قد شغل نفسه على امتداد القصيدة بهاجس تعرية الراهن العربي، فالشاعر عباس أمير يكتفي بسطر واحد من قصيدته ليُدين ويسخر معاً ، فيقول مخاطِباً الدرّة:

. . ولا أحد يجير سوى ملائمة اللحى خلف الموائد .

وهذا محمد ضمرة يخاطب "الدرّة" لحظةَ حصار الموت له ، وتطلعه إلى ملاذ عربي أو معتصم :

لا تلتفت كل الجهات حبيسة ... فلأيا ترنو سترجع خاليا

إنا يتامى فالبلاد ترملت ... والموت صار لدى القنوط مداويا

لولاك أنت لما تفجر غيظنا ... ولما انتشلنا مجدنا المتهاويا

فلقد مشينا في جنازة يومنا ... حيث انطرحنا للغزاة مواليا

أمّا الشاعر السعودي عبدالعزيز بن عبدالله العزاز ، فتكاد تكون قصيدته كلّها إدانةً وتعريضاً بالتهاون والتواني العربي ، مما أوقعه في المباشرة والخطابية ، ومنها يقول :

فيا عربا تعاموا عن عدو ... يكشر عن نيوب بالتياح

تعاموا، ثم ناموا، ثم ماتوا ... وشأنهم التفرق والتلاح

ومن يطلب من العرب انتخاء ... كمنتظر العطايا من شحاح

ويتكئ الشيخ عائض القرني على بائية أبي تمام ، وبخاصة على مقدّمتها الداعية إلى الأخذ بأسباب القوة ، والتخلّي عن "رصاص الكلام" ، والخُطب الجوفاء ، حيث يقول :

السيف أمضى من التهريج والخطب ... في متنه الحسم للبهتان والكذب

والثأر يبعثه الأبطال إن صدقوا ... والموت بالعز معشوق لكلّ أبي (1)

لا تنجد اللغة الفصحى مصيبتنا ... ولا الحروف ولو كانت من الذهب

وفي تجربة عدنان النحوي التي بناها على حوارٍ حميمي رهيف متخيَّل بين الشهيد ووالده ، وذلك حين استحكمت حلقة الموت من حولهما ، يقول الابن لأبيه متسائلاً :

قلت لي يا أبي : ملايين هم في الـ ... أرض، نحن المليار أو قد نزيد

هل يرانا الأرحام في الأرض؟ هل هبّ ... ـب أبيٌّ أو مشفق أو نجيد

أين إخواننا؟ وأين بنو العمـ ... ـمِ، وأين الأخوال؟ أين الجدود؟

وهي تساؤلاتٌ تصوّر حجم الخيبة التي تصدم هذا الفتى حين يبحث عن ملاذ ، أو معتصم من أمتيه العربية والإسلامية . وكأني بالشاعر يستحضر أجواء مسرحية صمويل بيكيت "في انتظار جودو" . فهذا حالُ الفلسطيني الآن ، الذي يجسّده "الدرة" ، فقد وقع ضحيةَ ما لا يجيء ، ووقع ضحية شعارات مضللة ، يتحمّل الكبار وزرها أمام جيل المستقبل .

ويكرّس أيمن العتوم مثل هذا المعنى بقوله :

والله والله ما في العرب لو حشدوا ... مليون مليون . . غير العد والرقم

التجاربُ التي بين أيدينا – في مجملها- إدانةٌ لهمجية العدو الصهيوني ، وقد سلك أكثرها سبيل المباشرة والصراحة في تصوير بشاعة هذا العدو . لكنّ محمود درويش يتجاوز تلك المباشرة التي وقع فيها الآخرون إلى ضربٍ من التعبير الإيحائي ، مستغلاً تقنية المونولوج، والاستدعاء من الذاكرة ، ليحدث تلك المفارقة المدهشة ، التي تضعنا أمام عدوّ ، يعد الحيوان المفترس أرقى منه سلوكاً وغريزة :

محمد

يرى موته قادما لا محالة . لكنه

يتذكر فهداً رآه على شاشة التلفزيون،

فهداً قويا يحاصر ظبيا رضيعا . وحين

دنا منه شم الحليب، فلم يفترسه .

أما سائر التجارب، فقد وقعت في المباشرة حين سعت إلى تصوير بشاعة العدو وهمجيته، وربما كان أقلُّها مباشرة قولَ الشاعر العراقي علي الطائي :

سلبوا منك الشباب والشيخوخة مرة واحدة

وهم يفتحون النار على فتوتك العزلاء .

كفرقة تنفيذ حكم الإعدام

رأيناهم يجرون الحاضر أمام الجميع إلى القتل .

وكان الشاعر الفلسطيني المغترب في فرنسا (أحمد منصور) أكثرَهم انشغالاً بتقديم صورة العدو الهمجية ، حيث يبدأ برسم صورة يتوسل لتشكيلها بلغة تتراوح بين الإيحاء والمباشرة :

شاهدتهم بالأمس

في عز نار الشمس

لا يرمشون الرمش

في حصد الصغار

لا يعرفون الحس

في جز الكبار.

ثم يمضي بعد ذلك إلى تقديم صورة لهم تذكّرنا بدراكولا ، ومصاصي الدماء ، وأبطال أفلام الرعب :

- فالدم لا يرويهمو

واللحم لا يكفيهمو

- جباههم يا والدي لمع الفؤوس

تنقض من معاقد الرؤوس

أصداغهم خناجر

عيونهم مجامر

أنيابهم تبارقت حراب

تسابقت للنهش في الرقاب

ويراهم أيمن العتوم ذئاباً مفترسة لا تروضها اتفاقيات السلام ، وأفاعي لا تعرف سوى الغدر خلقا ، ونوعاً دموياً من البشر ، لا يفهم إلا لغة القوة :

والحالمون بترويض الذئاب كمن ... يروض الذئب في شعب من الغنم

هي الأفاعي وإن أغراك ملمسها ... فليس تنفث غير السم في الدسم

تمد كفا إلى كف ملطخة ... وكم تصيح بمن هم عنك في صمم

لا يسمعون سوى قرع السيوف ... ولا يخاطبون بغير النار والضرم

واكتفت الشاعرة الأمريكية بيغي أبوجابر برميهم بالجنون، واتهامهم بالتخلّي عن آدميتهم:

رجال مجنونون يقتلون الأبرياء

هل ثمة حل لهذه الثورة العارمة ؟

أم أن قدر الإنسان أن يكون فريسة

لمن أغلقوا عيونهم، وصموا آذانهم

عن رؤى الطبيعة الخلابة، والسماء الزرقاء المسالمة،

وحقول القمح المرتعشة، والأزهار الفواحة؟

ولا ندري أهذه التقريرية مردّها إلى الترجمة ، أم أنّ النص الأصلي يتحمل هذا الوزر؟ ولم يستطع الشاعر السعودي عبدالرحمن العشماوي أنْ يخلّص تجربته من هذه المباشرة ، والتقريرية، والبساطة في التعبير على امتداد قصيدته ، وبخاصة حين يلتفت بين الحين والآخر إلى صورة العدو :

- إن جنديا يهوديا على الساحة عربد

وتمادى وتوعد . .

- أن جيشاً من بني صهيون،

للإرهاب يحشد

أن نار الظلم والطغيان توقد

أن آلاف الخنازير

على المنبع تورد . .

ولعل أجمل ما في هذه التجارب عنايتُها الفائقة بتصوير استشهاد الدرّة ، ورسم ذلك المشهد، لا سيما أنّ وسائل الإعلام : المرئية ، والمسموعة ، والمقروءة قد نهضت بدورٍ مهمّ في ملامسة تلك المواطن العميقة الدافئة فينا ، وهي تعرض صور استشهاده لحظةً بلحظة ، وكيف تكور متشبّثاً بخاصرة أبيه ، وكيف لوّح الأب بيده العزلاء المرتعشة ، ولكن عبثاً حاول ، فقد استحكمت حلقات الموت . . وعندئذٍ دار بين

الابن وأبيه حوارٌ حميمي ، قالا بعضه ، وصاغ الشاعر العربي من وجدانه ومخيلته أكثره . إنّها لحظةٌ خاصة بكلّ تفاصيلها ودقائقها ، وحالةٌ شعرية نادرة ، منحت الشاعر آفاقاً رحبة من تجليات الإبداع .

لذا، افتنّ الشعراء في تصوير مشهد الشهادة هذا ، وبرعوا في توهّم حوارِ ما قبل الموت ، أو ما قبل الشهادة ، أو حوار اللحظات الأخيرة ، وذهبوا إلى أبعد من ذلك ، فتخيلوا ذلك المونولوج الذي دار في نفس الفتى الصغير ، وهو على مشارف الشهادة، وتخوم الموت .

فمحمود درويش يعبّر عن هذه اللحظة بكل زخمها في ومضةٍ شعرية كثيفة ، فصوّر الهول المُحدق ، وضعفَ الصغير وخوفه ، وهاجسَ الموت الذي غدا يستشعره يقيناً ، وذاك الحوار الحميمي المتخيَّل بين الابن وأبيه ، حيث يقول في استهلال قصيدته :

محمد

يعشش في حضن والده طائرا خائفا

من جحيم السماء : احمني يا أبي

من الطيران إلى فوق ! إنّ جناحي

صغير على الريح ... والضوء اسود .

وفي المقطع الرابع من القصيدة تمتزج صورة العدوّ الهمجية مع جانبٍ من تفاصيل مشهد الشهادة ، من خلال عملية موازاةٍ أو موازنة بين صورة فهد يحجم عن افتراس ظبي صغير، وصورة عدوّ لا يتورع أن يقتل صبياً في مثل عُمْر الدرّة . وقد استعان درويش في ذلك بتقنيتَي الاسترجاع والمونولوج الداخلي ، وختم تلك الموازنة بقوله :

- محمد

ملاك فقير على قاب قوسين من

بندقية صياده البارد الدم .

- كان في وسع صياده أن يفكر بالأمر

ثانية ويقول : سأتركه ريثما يتهجى

فلسطينه دون ما خطأ . .

ويركّز الشاعر عدنان النحوي على حوار اللحظات الأخيرة، وبه يستهل قصيدته :

ضمني يا أبي إليك ! فإني خائف ! والرصاص حولي شديد

ضمني ! واحمني ! فما زال ينصب ب علينا رصاصهم ويزيد

وبه يمضي إلى نهاية القصيدة ، فيقول في المقطع الأخير منها :

يا أبي . . ! يا . . . ! وغاب منه نداء وطوته عنا فياف وبيد

أسكتته رصاصة ورماه في ذراعي أبيه سهم حقود

فهو يرسم باللغة وعلامات الترقيم بداية الصمت الأبدي ، وولوج بوابة الشهادة . وهكذا أتاح حوارُ ما قبل الرحيل للشاعر النحوي أفقاً إبداعياً خصباً ، فأقام تجربته على تقنية الحوار ، ممّا منح القصيدة حيويةً وشفافية ، جعلته يتجاوز المألوف في شعره الموسوم بالجزالة .

ويبدو أنّ منظر الاستشهاد ، وما رافقه من حوار ، هو الذي أوحى لأحمد منصور بعنوان قصيدته " افتح لخوفي خاصرة " ، وكان الحوار هو عصب تجربته . وبه استوى بناؤها . فهو يستهلها به مصوراً ذلك الحوار الحميمي لحظة الاستشهاد، فيقول :

روحي تهاوت ضمني

هَبْني يديك

رشُّ الرشّاش يقضّني

دَرِّع فؤادي ساعديك

أغرزْني بصُلبكَ كرمةً
ما بين وادي عاتقيك
بابا ! أنا شَفَةٌ على قلبٍ
كمصلوب عليك .

ويمضي بهذا الحوار المشحون بلغة المجاز عبر مقاطع تجربته ، ولا يخفى أنّ استخدامه لكلمة (بابا) إيماءةٌ ذكية إلى طفولة الدرة المستهدفة بالموت .

ولا نسمع صوت الأب إلا في مستهلّ المقطع السابع من القصيدة ، ويصر الشاعر على استخدام تلك اللغة المحكية في بلاد الشام ، حيث يقول على لسان الأب :

"طخُّوك يابا" ... خافقي "طخوا" معك .

ولم يتكرّس استخدام الألفاظ الدارجة في هذه التجربة أو في سواها من التجارب ، علماً بأن هذا المنحى يشكل ظاهرةً في تجربة شعراء المقاومة في فلسطين ، وهي ظاهرةٌ لها أسبابها ودواعيها ، فاستخدام شعراء فلسطين بخاصة للكثير من الألفاظ الدارجة في أشعارهم – وإن كان لبعضها أصل في اللغة الفصحى – إنما يهدف إلى تشبّثهم بجذورهم العربية الفلسطينية ، وتثبيتهم لها ، أمام عدوّ شرس ، يحاول بشتى السُّبل اقتلاعهم من وطنهم ، وطمس ملامح هويتهم (2) .

أما الشاعر محمد القيسي فلم يشغله حوارُ لقطة الموت ، ففي تفاصيل المشهد ما يغنيه، ويثري تجربته ، فقد جعل المقطع الثاني من قصيدته الطويلة تصويراً لاستشهاد الدرّة ، ومنه يقول :

هذا البكاء الذي لا شفيع له،
خلف متراسه الأبوي،
فأية تلويحة توقف النار،

أية تلويحة توقف النار!

يبكي محمد، يبكي محمد، يبكي

يشد على الرغبات الأخيرة في دمه،

قبل أن يستكين إلى فخذ والده،

ويغطي الدخان المكان . .

وقد وُفّق في تجنب الوقوع في شرك الخطابية ، ولكنّ التجربة في اعتمادها واقعيةَ التعبير كانت بحاجة إلى لغة أكثر كثافةً واكتنازاً .

ويقدّم عباس أمير صورةً مدهشة لاستشهاد الدرّة ، فهو يفتتح تجربته بالاعتراف بتواضع الشعر أمام هذا الحدث، فيقول :

إن الذي سالت به أرض القصيدة لم يكن يعني دمك،

أنّى له يعني دمك !

ويأتي هذا القول متسقاً مع مَقولة الشاعر عبدالعزيز المقالح ، حين اعتذر عن كتابة قصيدة الانتفاضة الأولى ؛ لأنّ أطفال الحجارة سرقوها من أقلام الشعراء ، وكتبوها بالأيدي والأقدام المكسورة . فالشعرُ عنده لا يُكتب بالكلمات ، والصورةُ الشعريّة ليست تركيباً لغوياً فحسب، لكنها قد تكون موقفاً عظيماً ، وقد تكون حركةَ احتجاج صامتة (3) .

وإذا كان الآخرون قد جعلوا همّهم التركيزَ على صوت الدرّة في لقطة الموت ، فهو يجعل مبتغاه صوتَ الأب المكلوم ، الذي لا نسمع سواه على امتداد التجربة ، وعلى الرغم من اتكائه على الأساليب الطلبية التي يتطلّبها هذا النوع من الحوار ، إلا أنّه ينجح في استخدام لغةٍ إيحائية شديدة التوتر ، والاكتناز ، والومض . . وقد بلغ الغاية بقوله :

أألمَّ ظلّك في المكان، أم اقترحتَ تقدّمك؟ ماذا ترى؟
أوَما قَدِمتُك كي أليقَ بناظريك . .
وقد قربتَ من البنادق قدْر قلب
ثم سَرْدقتَ الطفولةَ في يديك؟
أبنيّ، احشُرْ رأسَكَ الورديّ في خصري، وعلّمْني عليك .
أبنيّ، قدّمْني إليك، وألجئ الحجر العنيدَ إلى جهاتك
أبنيّ، لملمْني إليك إذا انكشفت،
ودُلَّ أطرافي عليك .

ولعل تركيز الشاعر على صوت الأب على هذا النحو ، هو ضربٌ من التحام الشاعر وتوحّده مع صوت الأب ، وتمثّل تجربته في فقد صغيره ، وهذا هو الإحساس الذي سكن كلّ أب منّا ، وهو يعاين استشهاد الابن ، والأبُ عاجزٌ عن افتدائه ودفْعِ شبح الموت عنه . إنها لحظةٌ تفيض بزخم من التساؤلات والهواجس ، لا سبيل إلى التعبير عنها إلا من خلال الشعر بكلّ وَمْضه ، وامتلاء لغته واكتنازها .

ولم يُوفّق الشاعر عبد الرحمن العشماوي في السمو بتجربته "هو رامي أو محمد(4) " إلى هذا المستوى ، أو إلى ما هو دون ذلك . فلا نظفر في تصويره للحظة الاستشهاد بتلك المعاناة في البحث عن لغةٍ خاصة تليق بهذه اللقطة الشعريّة ، حيث يقول :

هو رامي أو محمد
صورة المأساة تشهد :
أن طفلاً وأبا كانا على وعد من الموت محدد
مات رامي أو محمد
مات في حضن الأب المسكين،

والعالم يشهد

مشهده أبصره الناس . .

وكم يخفى عن الأعين مشهد !

وهكذا ظلت لغته أسيرةَ دلالتها المعجمية ، فلم تغادر تقريريتها وسياقاتها النثرية ، ولم ترتفع إلى مستوى الموقف ، فحرمت القصيدة من إيقاعها الداخلي أيضاً . ومثلُ هذه البساطة في التعبير ، كان تصوير الشاعر عبد العزيز بن العزاز للقطة الموت، حيث يقول:

فهذا الدرة المقتول طفلا تمطّره رصاص كالرياح

حماه أبوه بالجسم اتقاء من القتل الشنيع المستباح

توارى بين (برميل) وسور ولكن بادروه بانتطاح

ويفسح الشاعر أيمن العتوم جانباً كبيراً من قصيدته الطويلة لتصوير استشهاد الدرّة، وأجملُ ما جاء في تلك الصورة وصفُه لتشبّث الطفل -بعد إصابته- بأبيه العاجز عن حمايته، حيث يقول :

تشبث الطفل والأنفاس لاهثة عن موج موت خلال الوجه ملتطم

لعل خيط حياة سوف ينقذه أو صرخة في سماء الموت والعدم

فصاح والرعب يمشي ملء أضلعه أبي حبيبي . . وغام الصوت في

ولكن أيمن العتوم زاد عن الآخرين في تصوير المشهد بأن تخيّل وصيةً يكلّف الفتى أباه بتبعة حَمْلها وتنفيذها ، وذلك بعد أنْ أيقن أنه راحلٌ لا محالة ، فيقول:

أنا سأقضي دفاعا عن حمى وطني فإن أنم ميتا وحدي فلا تنم

وعد إلى البيت واحملني لوالدتي هدية، إن هذا العيد عيد دم

ومثل هذا النهج كان صنيع موسى حوامدة، الذي ألهب مشاعره هذا الحدث ، فبه افتتح قصيدته "أبي ، يا أبي . . لا تنتظر كبش السماء"، وبه اختتمها ، وظلّ هاجسه على امتدادها، وظلّ صوت الفتى هو المسموع ، وكأنّه وأمثاله يقدمون أرواحهم فداءً لنا ، ونحن وقوفٌ في انتظار ما لا يجيء . .

لم يكن بيني وبينك يا موت سوى أبي
والشكر للرصاص الذي يعرف اللحم الطري
يعرف معنى العيد ويوم الفداء
أنا كبش يا أبي، فلا تنتظر كبش السماء .

ثمّةَ ملاحظةٌ مهمة ، ونحن بصدد الحديث عن صورة استشهاد الدرة ، انتهينا إليها أثناء تأمّلنا لتجارب بعض الشعراء العراقيين ، وهي ملاحظة لم نظفر بمثيلٍ لها في تجارب أندادهم في الأقطار العربية الأخرى . فالشاعرُ العراقي عندما واجه مشهد استشهاد الدرة رأي نفسَه في المشهد ؛ رأى حصاره، وجرحه ، ودمه . . فحصارُ فلسطين هو حصار العراق ، واستهدافُ أطفال فلسطين بالقتل هو استهداف أطفال العراق بكلّ أشكال الموت . إذن ، العدوّ واحد، والهدف واحد، والجرح النازف واحد . . ومن ذلك قول الدكتور حكيم الچراخ مخاطباً محمد الدرة :

قرأت بعينيك – عفوك – إني نسيت
حصاري
وشحة ماء الفرات
وجئتك ألثم جرحي
لأن دماك . . دمائي
فنم هانئا ، فوق صدر العراق

وقريبٌ من هذا قولُ واحدة من جيل الشعراء الشباب في العراق ، هي فليحة حسن، من قصيدتها "الشهيد البطل":

سأجمع هذي الدماء التي
ما تزال تحط الرحال
لكيما أقول
بأن تفاصيلنا واحدة
وثمة ما بيننا فارق
بسيط ، بسيط
هو الجرح يا صاحبي
غير أني صداه !

التجارب التي بين أيدينا تمتح تجلّياتها من أفق المقاومة ، وأدبُ المقاومة "رفضٌ للواقع، وإيمانٌ بالقدرة على تغييره ، وتعبيرٌ عن الألم ، وغضب عارم ضد صور القمع، والاضطهاد، والاستلاب . . وأمل في استشراف حياة أخرى (5) " .

وحين نتأمل هذه التجارب نلاحظ أنّ الكثير منها كان صريحاً في الدعوة إلى النضال، والجهاد ، ومعانقة الموت . وهذا لا يعني أنّ سائر التجارب قد تخلّت عن هذه المفردة من أدب المقاومة ، أو قد تناستها . فالفنُّ الأصيل حسبُه أنْ يخلق فينا وعياً بمعادلات الراهن الذي نعيش، وحسبه أنْ يكشف عن علاقة الفرد بالحياة من حوله. والفنانُ ليس مُطالباً بأن يكشف الداء ، ويصف الدواء في آنٍ واحد .

فقصيدتا محمود درويش ومريد البرغوثي لم تكن الدعوة فيهما صريحةً إلى النضال والمقاومة ، من خلال أساليب الطلب وأفعال الأمر ، ولكنهما تصبان في الغاية ذاتها . فقد استخدما لغةً إيحائية لبقة في مواجهة حدث استشهاد الدرّة . والتجاربُ الشعريّة الأصيلة هي التي تشغلنا بنفسها بعد فراغنا من قراءتها ، تحاورنا

ونحاورها، وتظل تطرح علينا سيلاً من الأسئلة ، ومهمّةُ الفن أنْ يثير فينا الأسئلة ، لا أن يجيب عنها .

وفي المقابل ، لا تعني الدعوةُ الصريحة إلى الجهاد ، والتحريضِ على النضال عيباً ألمّ بسائر التجارب ، فهذا أدبٌ مقاوِم، يتوجّه فيه الشعراء إلى جماهير عريضة من أبناء أُمّتنا ، ممن تتفاوت مستوياتُ وعيهم الفني ، وليس أدباً نَخْبَويّاً . وقد تعود المتلقي العربي على هذا الصوت منذ أنْ دوّى صوت جدّنا أبي تمام في الوجدان العربي يوم فتح عمّورية ، ومنذ أنْ أنشد جدنا الأكبر (المتنبي) - من فوق صهوة حصانه في حضرة سيف الدولة المنتشي بانتصار "الحدث"- رائعته ذائعة الصيت "على قدر أهل العزم . ."

فناصر شبانة واحدٌ من أصواتنا الشعريّة الشابّة ، التي تشق طريقها بقوة على دروب التميّز الإبداعي ، جعل قصيدته إدانةً للراهن العربي المتردّي ، وفي الوقت ذاته لم يكتفِ بهذه الإدانة، التي تعني في وجهها الآخر التحريضَ والدعوة إلى الخروج من صَدَفة الذلّ والمهانة إلى آفاق البذل والتضحية ، بل نجده يؤكّد - على امتداد تجربته- ضرورةَ اعتماد الدم الفلسطيني على نفسه :

وكن يا دمي الحر
في ساحة العرس وحدك
أنت الذي قمت فينا تصلي
ونحن نيام .

ويستلهم الشيخ عائض القرني موقفاً سابقاً في تراثنا الشعري ، يُعدّ أنموذجاً فذّاً في الدعوة إلى الأخذ بأسباب القوة ، وذلك باتكائه على (بائية) أبي تمام ، حيث يقول :

واكسر يراعك صاح الدهر مرتجلا المجد يا قوم للهندية القضب

مليون ملحمة خـــــرساء تحرقها رصاصة، فاشتر البارود بالكتب

وتأتي دعوة الدكتور عبد الحكيم الچراخ إلى الجهاد من خلال تناصٍّ مُوفَق مع قصيدة علي محمود طه "أخي جاوز الظالمون المدى" ، حيث ختم قصيدته بهذه اللقطة الكثيفة من حوار لحظة الموت :

أبي ، جاوز الظالمون الـ . .

بلى ، ولدي قد سمعت الندا

فحق الجهاد

وحق الجهاد

وحق الفدى

ويخاطب عباس أمير " طفل الانتفاضة " في شخص الشهيد محمد الدرّة ، فيقول :

ابجسْ دَمكْ

ثم اقترحْك مُعلّماً، بي حاجةٌ لتعلّمكْ،

علّم نباتات الروابي أن تطال توسُمكْ،

علّم صلاة الراكعين على التوضؤ في دمكْ

علّم نياشين القيادة أن تعلّق فوق منكبها غبارات

الطفولة كي تعلّم مأتمكْ .

فالشاعر يرى الدرة قد غدا مَعلّماً سامياً للجهاد ، ومعلماً فذّاً للتضحية ، يلقي علينا دروس الفداء النبيل .

ويذهب حسام اللحام إلى معنىً قريبٍ مما ذهب إليه عباس أمير ، مكرّساً معنى "الدرة النموذج والقدوة" ، فيختتم قصيدته بامتزاج الدعوة إلى الجهاد بتلك الرؤية اليقينية لاستشراف غدٍ أفضل ، حين يموت رصاص الكلام ، ويبقى رصاص المسدس .

ويمتزج التحريض على المقاومة بالرؤية المستقبلية المتفائلة - أيضاً- في تجربة محمد القيسي ، ولكن على نحو أكثر شفافيةً وإيحاء ، حيث يقول في ختام المقطع الأول :

هيئي الفلذات فما من عذاب،
يشابه هذا العذاب،
وما من جنون
واحذري أن تشقي ثيابك،
أو تقعدي عند بابك،
منتحبة .
هيئي أي شيء لنا
وارفعي الرقبة
ارفعي الرقبة .

وتستغرق الدعوة إلى الكفاح الشطر الأول من قصيدة الشاعر أيمن العتوم ، ويصوغها في سياقات شعرية خطابية ، يستهلها بسلسلة من أفعال الأمر وأساليب النهي (لا تبرح، واحم القدس، والتحم ، وانقش دماك ، واقبض على الجمر ، وجابه ، وقف، ولا تدع . .) ولعل أجملها قوله :

نقضي عمالقة حتى إذا حسبوا أنا انتهينا، أتيناهم من العدم

وإذا كان الشاعر غازي الذيبة قد اتكأ على أفعال الأمر في دعوته النضالية ، فإنّه استطاع أن ينجو من تلك الخطابية الزاعقة في تجربة أيمن العتوم ، ولنأخذْ مثلاً قوله :

خذ رسم قدسك شارة
للانعتاق من السكينة والسكون

وخذ نهارك بعد صلية حرقة في القلب

واذهب كي تردَّ الصاع

فالخفراء في جبل المكبر

لم يعودوا غير وهم رابض في الخوف . .

ويصدر وليم الصناع في دعوته إلى النضال والمقاومة عن موقفٍ ديني متسامح ، يقرّ بدور المسلمين في تاريخ الأقصى ، حيث يقول :

لا طاب عيش والأسير مقيد فالقدس تصـــرخ إذ تريد تحررا

لو جاء (خالد) أو (صلاح) فإننا نحكي الحكاية ثانيا، كي نشكرا

ويتصل اتصالاً وثيقاً بهذه الدعوة إلى المقاومة والجهاد تلك الرؤية التفاؤلية ، التي تُعدّ مفردةً جوهرية في الأدب المقاوِم ، والشاعرُ بخاصة هو ضميرُ أمته الحي القادر على استشراف الآتي من خلال قراءته المستأنية للحاضر ، ووعيه العميق بماضي أمّته وتاريخها . وهذا ما دفع درويش إلى القول "إننا نصرخ وننزف . . وليس لدينا وقت للسقوط أو الانكسار، أو الانهزام النفسي... إننا نخوض المعركة ، إن لم نتسلح بتفاؤل تاريخي ، وبحوافز تشد العضد في معركة التحدي ، فكيف نمضي؟"(6) .

وحين نقرأ قصيدة درويش "أبد الصبار" من ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" نجد أنفسنا أمام رؤية يقينية بالعودة ، والتحرير ، وقيام دولة فلسطين . وهي رؤيةٌ تفاؤلية تأتي من خلال مجمل القصيدة ، لا من خلال مقطع فيها يلحقه الشاعر بدعوته إلى الجهاد ، ويأتي ختاماً لقصيدته ، وكأنّه وحدةٌ بنائية تفرضها واجبات الأدب المقاوِم . ومثل تلك التجربة يُعدّ الأرقى والأسمى ، لأنها تحترم وعي المتلقي العربي ، ولأنّها تخاطب عقل المتلقي العربي ووجدانه معاً .

لم نجد في التجارب التي بين أيدينا قصيدة الرؤية المتفائلة ، وإن كان معظمُها قد التزم بمقطع ختامي ، أو ما أشبه ، يمنحنا الأمل في استشراف غدٍ أفضل ، مثلَ قول غازي الذيبة :

حتى إذا خَفَّت إلى أوكارها الطير
صعد الغناء من الحناجر
والمساء بصمتك الغافي تردد
يا أيها الولد الندي
ستقوم بعد هنيهة
لترى الظلام وقد تبدد

أمّا الرؤيةُ المتفائلة في ختام قصيدة عباس أمير ، فتصل حدّ اليقين ، حين يخاطب "الدرة" معلم النضال النموذج بقوله :

علّم بنود الذلة الرقطاء فقرة : أنَّ موتك واحد،
ثم أنَّ عمرك واحد، ثم أنَّ ظلك واحد،
ولذا، فدربك واحد، لا لن يجزأ . .
ولذا، فأرضك مثلُ موتك، مثلُ عمرك، مثلُ دربك، مثلُ
ظلك، لن تصير إلى اختصار، أو تجزأ . .

وبمثل هذه الرؤية اليقينية يختتم الشاعر العراقي علي الطائي قصيدته ، حيث يقول بعد أنْ تساءل في مقطعٍ سابق منها عن إمكانية "سقوط المطر" وسط هذا الهول المحدق :

فهل ستنزل الأمطار؟
ستنزل الأمطار
ستنزل الأمطار يا فتى المطر .

وكلما حلمنا بتحرير الأقصى راودتنا صورةُ خيل المعتصم وصلاح الدين ، "العاديات ضبحا" على ثرى عمّورية وحطين ، وهي ترسم بسنابكها مجد أمة ، وترفع ظلماً وقع هنا وآخر هناك ، فبعد قرنٍ من المعاناة في ظل حملات الفرنجة يتنفّس الأقصى الصعداء . والسؤالُ الذي يلحّ علينا : هل يمكن أن يتكرر المشهدُ ثانية؟ ويجيب الشاعر أيمن العتوم بأنّه يراه ممكناً :

غدا تعود إلى ساحاتها ألقا خيل المغيرين من أحفاد معتصم

وتلتقي بصلاح الدين موعدنا حطين ثانيـــة فِي ساحة الحرم

ويجعل ناصر شبانة المقطع الأخير من قصيدته تعبيراً عن رؤيته المتفائلة ، بعيداً عن ضجيج السياقات الطلبية ، في لغةٍ تفيض بالصور والرموز الدالة على الأمل والنصر، واستشراف الغد المرتجى :

ها هي القدس

راحت تمسد شعر الصغار

تقلم أظافرهم بالحجارة والنار

تكحل أجفانهم بالدماء المحلاة

بالجمر

كل صباح انتظار

كي يزرعوا الأرض

بالبرتقال وبالغار

دراسة في التشكيل :

نحن على يقين أنّ أدوات التشكيل هي الوجه الآخر للموقف ، لذا كانت الضرورة تستدعي أن نشير إليها أحياناً ، ونحن بصدد الحديث عن الموقف المقاوِم بتنويعاته المتعددة . وقد آثرنا أن نرجئ الحديث عنها على نحوٍ تفصيلي ، لنبلور

ملامح التشكيل المشتركة بين مجموعة من التجارب لعددٍ كبير من الشعراء ، ممن ينتمون إلى بيئات شعرية مختلفة . وكلُّ ما يجمع هذه التجارب أنّها جاءت استجابةً لموقف بعينه ، واضعين في الاعتبار تفاوت هذه الاستجابة بين تجربة وأخرى. وينبغي التنويه بدايةً أن انتفاضة الأقصى هي امتداد للانتفاضة الفلسطينية الأولى، تلك الانتفاضة التي تركت بصماتها على قصيدة الشعر العربية ، فمنحتها تجلّياتٍ خاصة على مستوى الموقف ، وشحنتها بمضامين جديدة ، ولغة جديدة ، وأساليب جديدة في التعبير ، ودخلت بها إلى حداثة جديدة ، وهي "حداثة المعاناة والواقعية الثورية (7) " . وهي حداثةٌ تنأى بالقصيدة عن الإمعان في الغموض، والإغراق في الرمزية ، وتقترب بها من وعي الجمهور العربي العريض(8) ، دون أن تفتح الباب واسعاً لتلك التجارب المُتهافتة ، التي لا يمتلك أصحابها سوى النوايا الطيبة .

وبين أيدينا بعضُ هذه التجارب التي جاءت على مركب الوضوح والمباشرة ، والتلطّف في مخاطبة وعيٍ جماهيري عام ، ظناً منهم أن الوضوح يتعارض مع العمق، مثل تجربة عبد الرحمن العشماوي "هو رامي أو محمد" ، التي وقعت في مأزق التقريرية ، ومثل قصيدة "يا درة تاج فلسطين" لرياض العزة ، وقصيدة "كم شهيدا قد رزقنا" لشفيق عجاج بن مفرج، وقصيدة "أغنية صغيرة لمحمد الكبير" لعامر عبد الأمير . ولعل عبدالعزيز المقالح كان يقصد مثل هذه التجارب التي سحقتها المباشرة في الانتفاضة الأولى(9) .

أمّا سائر التجارب فقد امتازت بالوضوح دون أن تقع في فخّ سذاجة التعبير ، وبساطة الإيقاع وشحوبه ، ودون أن تفقد قدرتها على الإيحاء .

وكانت تجارب محمود درويش ، ومريد البرغوثي، وعباس أمير ، وحكيم الچراخ ، وفليحة حسن ، وناصر شبانة ، وغازي الذيبة ، ومحمد القيسي ، وحسام اللحام ،

كانت الأكثر توفيقاً، يليها في ذلك تجاربُ أحمد منصور ، وعلي الطائي ، وعدنان النحوي ، وأيمن العتوم .

كلّنا يذكر قصيدة درويش "عابرون في كلام عابر" ، التي قالها إبان الانتفاضة الأولى، وزلزلت - حينها - الكنيست الإسرائيلي ، ودفعت ناقداً يهودياً حاقداً (عاموس كينان) للقول بأنها "قصيدة خرقاء لشاعر مشبوه" . هذه القصيدة جاءت في وضوحها الغامض ، وبساطتها التعبيرية عملاً مغايراً في سياق ما وصل إليه محمود درويش في تجربته السابقة (10) . فقد قفز بها إلى مستوى مستقبلي ما كان له أنْ يتحقق ، لولا أن الانتفاضة قد أعقبتها انتفاضةٌ أخرى في جسد القصيدة(11) . وهي التي دفعت الشاعر الكبير نزار قباني إلى القول في افتتاحية ديوانه "ثلاثية أطفال الحجارة" : " كان علي أن أكون معهم، أو أكون ضد الشعر . إن أطفال الحجارة نقلوا الشعر العربي من حال إلى حال ، ومن مرحلة إلى مرحلة".

ففي مثل ذلك الوضوح الغامض ، صاغ درويش تجربته الجديدة "محمد" ، صاغها بلغة حميمية مدهشة تلامس شواطئ أدب السرد دون أن تنال من قدرتها على التوهّج . . حيث يقول منها :

محمد
ملاك فقير على قاب قوسين من
بندقية صياده البارد الدم . من
ساعة ترصد الكاميرا حركات الصبي
الذي يتوحد في ظله :
وجهه، كالضحى، واضح
قلبه، مثل تفاحة، واضح
وأصابعه العشر، كالشمع، واضحة

والندى فوق سروالـه واضح . .

فهذه هي اللغةُ الجديدة التي اقترحتها قصيدةُ الانتفاضة ، التي يشكّل بها درويش هذه الصورة الانتشارية المدهشة ، من خلال حشدٍ هائل من الصور التي تتصادم معاً ؛ لاستقصاء الحدث من جوانبه كافة(12) .

أمّا تجربة مريد البرغوثي، فلا تقل عن سابقتها دفئاً، وحميمية ، وشفافية ، مع توسلها بالنسق القصصي ، واتكائها على تقنية الحلم . فقد اقتربت لغته من اللغة المحكية دون أن تفقد بلاغتها الجديدة ، مكرسةً منحى البرغوثي في تجاوز قصيدة الأذن ، إلى ما يشبه شعر الهمس. لقد شاعت الأساليب الطلبية من أمر ، ونهي ، واستفهام ، ونداء في أغلب هذه التجارب، ولم ينج من مدّها القوي في لغتها إلا القليل منها ، مثل تجارب درويش ، والبرغوثي ، وحكيم الچراخ ، وفليحة حسن ، وعلي الطائي ، وحسام اللحام .

وقد ألفنا أنْ نلاحظ مثل هذه الأساليب التعبيرية في تجارب الشعر المقاوِم بعامة، وقصيدة الانتفاضة بخاصة، حتى غدت من لوازمها اللغوية ، ومن شاء فليرجع إلى "عابرون في كلام عابر" لدرويش، و "تقدموا" لسميح القاسم في الانتفاضة الأولى ، ليجد تراكم أفعال الأمر وتكاثرها على نحوٍ مثير للدهشة . ولا يعني ذلك أنهما وقعا ضحيةَ ضجيج الخطابية والشعر السياسي ، الذي يفتقر إلى ماء الشعر، بل يعني أن الانتفاضة قد غيرت لغة الخطاب الشعري في القصيدة الفلسطينية، "وأعطت هذا الخطاب صيغته الآمرة بما تحمله هذه الصيغة من دلالات مترعة بالأمل والحدس العميق . لقد نجحت الانتفاضة حتما في تطهير اللحظة الحاضرة من حالات الإحباط والقلق، وأشعلت في الوعي العربي – والفلسطيني بخاصة – حالة من الحيوية المتفجرة بالفخر والاعتداد بالنفس .(13)

على هذا النحو يمكن أن نفسر شيوع الصيغ الطلبية في بعض التجارب دون أن تقع ضحيةَ الخطابية ، التي لا تفضي إلى شيءٍ سوى الفراغ والجدب ، ويمكن أن يسوغ لهم الاتكاء عليها، انطلاقاً من تلك الحيوية المتفجرة بالفخر والاعتداد بالنفس . وخيرُ ما يمثل هذه التجارب قصائد كلٍّ من ناصر شبانة " يا دمي لا تصدق رصاص الكلام" وعباس أمير " واحد موتك "، وأحمد منصور " افتح لخوفي خاصرة" ، ومحمد القيسي "عند باب المعظّم" .

ولكنّ بعض التجارب وقعت ضحية الخطابية المجلجلة ، والشعارات السياسية ، دون وعيٍ بقيمة الأساليب الطلبية في قصيدة الانتفاضة ، وتمثلها تجارب كلٍّ من عبدالعزيز بن العزاز "أشلاء درة" ، ومحمد ضمرة "من سواك راميا" ، وأيمن العتوم "عيد الدماء" ، ورياض العزة "يا درة تاج فلسطين" ، وشفيق عجاج بن مفرج "كم شهيدا قد رزقنا" ، وعبدالرحمن العشماوي "هو رامي أو محمد" .

أما تجربةُ موسى حوامدة "أبي، يا أبي.. لا تنتظر كبش الفداء" ، فقد تأرجحت بين هذه المجموعة وسابقتها . "فالشعر يجب أن يكون شعراً أولاً، ثم وطنيا ثانياً". (14)

فالموضوع وحده مهما كان نبيلاً عظيماً ، لا يكفي لتقديم تجربة شعرية متميّزة ، "وكون هذا الشعر جماهيرياً قد يملك بعض الشعراء فنيا ، عندما تصبح النية الطيبة ، والمباشرة، والخطابة الرنانة هي العناصر الرئيسية في شعرهم . إن اللعبة الفنية في شعر المقاومة تصبح أكثر انفضاحا . . " . (15)

ولنأخذ مثلاً قول الشاعر عبدالعزيز العزاز :

فيا عرب استفيقوا واستعيدوا مكارم عزكم ذات السماح
دعوا عنا الكلام بلا فعال وعودا للعطايا بامتياح
فهل من باسل شهم همام شكيمته كسعد أو صلاح ؟
ألا هبوا لنصرتنا أعيدوا كرامتنا وقوموا للكفاح

فمثل هذا الضجيج التَّعْبَوي ، الذي يملأ الفم والأذن، يفتقر لماء الشعر وروحه ، مما يحول دون ملامسته لتلك المناطق العميقة من وديان قلوبنا ، قبل أن يخاطب وعيَنا وعقولنا .

أما قول ناصر شبانة مثلاً :

يا دمي لا تصدق رصاص
الكلام
وكن يا دمي الحر وحدك
أنت الذي قمت فينا تصلي
ونحن نيام
لا تقشر بلاغة أيامنا
لا تحدق بمرآة أحلامنا
لا تروج شعاراتنا في الغمام
يا دمي كن مزيجا من النار والقار
للثائرين الكسالى
وكن للشهيد الذي أشعل
الأرض بالعشق
تعويذة كي ينام .

فهذا ضربٌ من الفن ينطوي على حيوية ، وخيال ، وشكل ، ومهارة ، كما يقول توماس مونرو(16) ، وليس مثل ذلك الفن الدعائي الصارخ بالشعارات ، والهتاف ، والتحريض ، وطالما نحن بصدد شيوع الأساليب الطلبية ، ينبغي أنْ نشير إلى أنّ طبيعة هذه التجارب التي جاءت استجابةً لحدث بعينه، هو استشهاد "محمد الدرة" ، كانت تستدعي بعض تلك الأساليب، مثل النداء والاستفهام، باعتبارهما من لوازم الحوار الذي أداره الشعراء بين الشهيد وأبيه في لقطة الموت . وهذا الحوارُ بأدواته كان وراءَ حيويةِ عدد من تلك التجارب ، وتماسك بنائها .

وإذا كانت "نا" الفاعلين، أو ضمير "النحن" من مألوف شعرنا العربي في طوره البدوي القَبَلي بخاصة ، التي لم يتخلَّ عنها تماماً بعد ذلك ، حيث تمتزج ذات الفرد بالآخرين أو الضمير الجمعي . فالملاحظ أنّ الضمير الجمعي هذا قد عاد إلى الظهور جلياً في تجارب الانتفاضة الأولى ، وها نحن ذا نراه في عدد من القصائد التي بين أيدينا ، مثل تجارب ناصر شبانة، وعدنان النحوي ، وغازي الذيبة ، وأيمن العتوم ، وعبد العزيز بن العزاز . ولعل تجربة غازي الذيبة "نرمي عليهم خوفهم" خيرُ ما يمثل هذا التماهي بين ذاته والآخرين ، ليعبر من خلال الضمير الجمعي عن جماهير الفعل، فيقول :

- من رآنا عند مفترق الشهادة
نحتمي بصدورنا من ليلهم
ونعوقهم
نرمي عليهم خوفهم؟
- وأننا جزنا حدود الأبجدية
وارتفعنا عن مخاوفنا
قرأنا في كتاب النار
أشعار الفينيقيين . .

وجماهير الفعل قد تتسع لأبعد من حدود فلسطين ، لتشمل الوطن العربي من الماء إلى الماء، إيماناً من شعراء الأدب المقاوِم أنّ الوقوف في وجه الهجمة الصهيونية الشرسة ، لا يعني المناضل الفلسطيني وحده ، بل هو همٌّ عربي مشترَك .

بقيت ملاحظة أخيرة ، لم نظفر بها إلا في تجربتين لشاعرين فلسطينيين ، هما محمد القيسي وموسى حوامدة ، ألا وهي ورودُ عددٍ من أسماء المدن والأماكن الفلسطينية في قصيدتيهما ، مثل القدس ، والأقصى ، وبوابة القدس ، وباب الخليل ، وحي المغاربة ، والخليل ، والجلزون، وبيت جالا ، والمصرارة ، وطريق الإسراء . ومن الواضح أنّ هذه أسماء لأماكن في مدينة القدس وما جاورها . فهل أراد الشاعر بذلك أن يومىء إلى أن هذه الانتفاضة هي انتفاضة الأقصى التي سقط "الدرة" شهيداً فيها؟ أم أراد أن يمتحن الذاكرة بوصفها العلاقة الجدلية الوحيدة بينه وبين المكان البعيد القريب؟

وهذه ملاحظة مطردة في الشعر الفلسطيني المقاوِم ، حيث سعى الشاعر الفلسطيني – بكل السُّبل – لتأكيد تشبّثه بالمكان ، هذا المكان الذي يعاني الاحتلال ، وسعي العدو لاستلابه بتغيير اسمه وملامحه . وكأن الشعر المقاوِم لا يكتفي بالتعبئة والتحريض ، بل يتقدم ليقاوم في معركة شرسة مفتوحة على كلّ أدوات الصراع الممكنة .

كان استشهاد "محمد الدرة" هو محور هذه التجارب وقلبها ، لذا، كانت صورة "الدرة" في بؤرة اهتمامهم ، فتصدوا لها يشكلونها من مجموعة ضخمة من الصور الجزئية ، وكانت الصور التشبيهية سيدةَ الموقف ، وحضورُها كان طاغياً على ما عداها . وحين تأملناها ، وجدنا جانباً منها يتشكل وفق معايير الصور العصرية ، التي تقيم علاقات بين أطرافٍ متباعدة ، مما يمنح هذه الصور دهشتَها وطرافتها وقدرتها على التوهج ، ويجعلها متسقةً مع الموقف ، مثل قول درويش "محمد دم زاد عن حاجة

الأنبياء" ، وقول حكيم الجراخ "سيبقى صلاة . . ووهجا . . ونبضا" ، وقول حسام اللحام " محمد غيمة من بكاء، ودماء من رحيق" ، وقول محمد القيسي "محمد رعب السموات في الحدقات الصغيرة يلمع" ، وقول فليحة حسن "كان لقائي سريعاً به مثل طلقة . . كان لقائي بطيئاً به مثل دمعة" ، ومثل قول موسى حوامدة ، التي شكلت صوره عنقوداً من التشبيهات المتراكمة ، التي حاول من خلالها تكوين صورة انتشارية ، تسعى إلى استقصاء صورة الشهيد بكل جوانبها :

- أنا صقر الذرى يا أبي
رعدة الأنبياء
باب المدى
زكاة الفقراء
طهارة الحدود
- اسمي خاتم الذل والهزيمة
فاتح النصر وترنيمة الرجاء

كما وجدنا جانباً آخر من تلك الصور التشبيهية يتشكل على نحو مألوف ، مثل قول درويش "محمد ملاك ، وجهه كالضحى" ، وقول أحمد منصور "حمل أنا، كالكسير ، كالكسيح ، كالعين في الأجفان ، كالسمك في الماء ، وقول الشيخ عائض القرني "كأنه بدر ، أنت هيكل مجد ، نهر الدماء" ، وقول أيمن العتوم "رصاص الغدر ، شهداء القدس كالحمم ، لكنهم كغثاء السيل" ، وقول عبدالعزيز بن العزاز "كمثل الصقر ، نار الحقد ، شكيمته كسعد أو صلاح ، ويجعلهم كمذرور الرياح" .

والملاحظ أن هذا النوع من الصور التشبيهية حفلت به التجارب العمودية ، التي ما زالت تنهل من معين التراث لغةً ، وتصويراً ، وإيقاعاً . ويمكن أن نضيف إليها بعض التجارب حديثة الشكل ، مثل قصيدة عبدالرحمن العشماوي ، وقصيدة شفيق عجاج

بن مفرج اللتين حَرمَتْهما التقريريةُ والنثرية وهجَ الخيال ، فلم يبقَ لهما من تجربة الشكل الجديد في الشعر سوى التخلّص من وحدة الوزن والقافية ، حيث استسلم العشماوي وصاحبُه لتقريرية النثر ، فلا نرى في تجربتيهما بناءً شعرياً حديثاً ، ولا لغةً عصرية ، يفجّر فيها صاحبُها علاقاتٍ جديدة بين عناصرها ، فوقعت تجربتاهما في مزلق الواجبات الاجتماعية . لكن حين يرد مثل هذه الصور عند درويش نجده يسعى من خلال تَلاحُقِ عددٍ منها إلى رسم صورة كلية ، فلا تظل هذه الصورُ الجزئية منعزلةً داخل السياق العام للتجربة ، كما هو الحال في استخدام التجارب السابقة لها ، مما يُفقِد هذه الصور طرافتَها ، ويوقعها في شرك الألفة .

وقد كانت صورةُ السيد المسيح مصلوباً هاجسَ عددٍ من الشعراء ، وهم يبحثون عن لغة تليق بالتعبير عن الظلم الفادح الذي وقع على محمد الدرة . وهذه الصورة الرمز كثيرة الدوران في تجربة الشعر الفلسطيني المقاوِم ، وبخاصة في شعر محمود درويش . ذلك لأنّ الشاعر العربي الذي يعيش في الأرض المحتلة يحسّ أنه مصلوبٌ هو وشعبه وأرضه . فقصة الصليب – منذ أن أعدّه اليهود لقتل السيد المسيح ، الذي يمثل الدعوة إلى الرحمة والعدل – هي رمز الفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان(17) . ونجد مثل هذه الصورة في بعض مراثي الدرة، لكلٍّ من محمود درويش ، وأحمد منصور ، وعلي الطائي ، وناصر شبانة . ومنها قول درويش:

محمد

يسوع صغير ينام ويحلم في

قلب أيقونة

صنعت من نحاس

ومن غصن زيتونة

ومن روح شعب تجدد

وإذا كانت صورة "السيد المسيح مصلوباً" قد أسعفتهم في تصوير جانبٍ من مشهد الشهادة، فقد وجد بعضهم في صورة النبي موسى (عليه السلام) مخلّصاً لقومه في رحلة الضياع مادة خصبة ، يتراسلون معها في تصوير طفل الحجارة بنموذجه الفذّ "محمد الدرة" ، وهم يرونه – أيضاً – مخلّصاً لشعبه وأمته من ضياعهما المحتوم ، ومن ذلك قول محمد ضمرة :

فاضـرب إذن حجـراً ليفجـر مـاءه مثـل الفـرات لكـل عجـز شـافيا
وافـتح بمـوج البحـر دربـا موصـلا للعـابرين وخـل صـوتك حاديـا

وقول عباس أمير :

ومطمئنا كنت تسري، تضرب الحجر المطل على عصاك، وتحسر الآيات عن
معنى يشف، عن اثنتي عشرة عينا، وانفجرت
كأنما، كنت اقترحت نبوءة لتفجرك

وقد لاحظنا في تجربتي عدنان النحوي ، ومريد البرغوثي أنّ الحوار الممتد في الأولى قد أغنى عن الصور الخيالية الجزئية ، وفي التجربة الثانية أغنى عنها الحس الدرامي الذي لفّ التجربة كلّها من خلال تقنية الحلم . مع ملاحظة نزوع البرغوثي إلى الصور البصرية في قصيدته ، مثل قوله :

فهذي حقيبته المدرسية مثقوبة
بالرصاص،
على حالها،
ودفاتره غيرت لونها،
والمعزون ما فارقوا أمه .

بقي أن نقول إنّ هذه التجارب التي كانت تَتغيّا مخاطبة جمهور عريض ، وتسعى إلى تشكيل وعيه النضالي ، قد استغنت تماماً عن توظيف الأسطورة والاعتماد

على الرموز، وتجنبت الدخول في دوّامات الحداثة ، وجاءت - كما أراد لها أصحابها - مصابيحَ تضيء كلّ البيوت ، والعقول ، والقلوب . . عملاً بنصيحة درويش شاعر المقاومة الأكبر :

قصائدنا بلا لون
بلا طعم، بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح . .
من بيت إلى بيت
إذا لم يفهم البسطا معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحن . . للصمت

لقد تنوّعت مراثي الدرّة ، فمنها تجارب عمودية ، وأخرى من شعر التفعيلة ، وثالثة من قصائد النثر . وليس هذا ما نحن بصدده في دراسة الإيقاع ، وإنما ما يعنينا من هذه التجارب- إيقاعياً- هو مقدار تورّطها في مزلق الخطابية أو ما يسمى بقصيدة الأذن ، أو تجنّبها لذلك .

فهذه تجارب انبثقت من موقفٍ سياسي مقاوِم ، وشاعت فيها الأساليب الطلبية على نحوٍ ملحوظ ، وتسرّبت إلى كثير منها لغةٌ لاهبة ، مما وضع أكثرها في مواجهة ابتلاءِ خطابية الشعر المقاوِم . وتجاوز هذه المحنة - ولا شكّ - بحاجة إلى موهبة ، ولباقة، وذوق . . وقد أومأنا - أحياناً - أثناء دراسة الموقف ودراسة اللغة إلى شيء من ذلك .

ويمكن القول بأنّ التجارب التي برئت تماماً من هذا الامتحان العَسِر قليلة ، مثل قصائد درويش ، والبرغوثي ، وعلي الطائي ، وفليحة حسن ، وحسام اللحام . وقد استطاعت هذه التجارب أنْ تحقق المعادلة الصعبة في الشعر المقاوِم . ومن الواضح أنّ

محمود درويش قد بدأ يخاطب وعي متلقيه أكثر من مخاطبته لمشاعرهم منذ أن أصدر ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" ، فبدأنا نلحظ ميله إلى هدوء النبرة ، وتبسيط اللغة ، والتخلّص من المرتكزات الصوتية المجلجلة .

أما الشاعر البرغوثي فتجربته التي بين أيدينا تأتي متسقةً تماماً مع التحقيق الصحفي الذي أُجرِي معه مؤخّراً ، وصرح فيه بأنّ مشروعه الشعري يتمثل في محاولة الابتعاد عن قصيدة الأذن بضجيجها اللغوي ، ومفرداتها اللاهبة ، وأنه يسعى جاهداً إلى "تبريد اللغة" ، تجنّباً لتلك اللغة العالية الصوت ، التي تصلح للغزل الكاذب لا للحب ، وتصلح للرجل السياسي لا للبرامج، وتصلح للدعاء لا للصدق ، ولا يعني ذلك أن البساطة أمرٌ هين، فهي شيء معقد ، وإن أهمّ ما يمكن أن يصل إليه الشاعر هو أن يجعل تعقيد النص يفضي إلى البساطة . (18)

لذا، فقد تهيأ لهذه التجارب من الإيقاع الداخلي ما أغناها عن صخب الإيقاعات الظاهرة، وجعلها أقدر على ملامسة وعينا ومشاعرنا على نحو حميمي دافئ ، وهناك مجموعة أخرى من التجارب تفاوتت بتورطها في اللغة العالية الصوت، واستخدامها لتلك الأساليب الطلبية الخطابية ، لكنّنا نظفر فيها بإيقاعات داخلية متفاوتة في ثرائها . ولعل أكثرها توفيقاً قصيدتا محمد القيسي ، وحكيم الچراخ ، يليهما تجارب ناصر شبانة ، وغازي الذيبة ، وعباس أمير ، وأحمد منصور .

وهناك بعض التجارب التي شحب فيها الإيقاع الداخلي ، وتراجع حظّها منه على نحوٍ لافت، مثل قصائد عبدالرحمن العشماوي ، وعامر عبد الأمير ، وشفيق بن مفرج، ورياض العزة ، ولم يكن مردُّ ذلك إلى اللغة العالية الصوت ، ولكن مرده الوقوعُ في شرَك ضرورة (تسجيل موقف) ، أو لتواضع الموهبة .

أما القصائد العمودية لكلٍّ من أيمن العتوم ، ومحمد ضمرة ، وعائض القرني ، وعبدالعزيز العزاز، فقد لوحظ أنّ نسيجها الصوتي مما يملأ الفم والأذن . ولم

تستطع تلك التجارب -على الرغم من موسيقاها الظاهرة- أن تثري إيقاعها الداخلي . وشكلت تجربة عدنان النحوي حالةً استثنائية ، وربما كان للحوار الحميمي بين الابن وأبيه -الذي شغل القصيدة كلّها- دورُه في إثراء إيقاعها الداخلي . لقد استرعى انتباهنا أثناء تأمّل إيقاع قصيدة "محمد" لمحمود درويش ، أنه قد اختار لها تفعيلة المتقارب (فعولن) ، وهي تكافئ كلمة (محمد) إيقاعياً . ونحن نعلم أن الشعراء المعاصرين يحتفون كثيراً بتفعيلتَي المتقارب والمتدارك ، ولكن تجربة درويش بحاجة إلى وقفة خاصة . فهو يفتتح مقاطع قصيدته السبعة بكلمة واحدة ، هي "محمد" ، وهي عنوان القصيدة، وهذا الإلحاح من الشاعر على كلمةٍ بعينها ، أو عبارة بعينها أكثر من سواها ، يكشف عن اهتمامه بها ، وبهذا يصبح التكرار جزءاً مهمّاً من البناء العضوي للقصيدة ، لا مجرد صدفة أو حلية (19) . ففي تجربةٍ يكونُ "محمد الدرة" بؤرتَها ، لا نستبعد أنْ يقترح الشهيدُ إيقاعَ قصيدته، وأن يصبح استهلالُ اسمه لكلّ مقطع منها ضرباً من اللوازم الموسيقية الضابطة لإيقاعها الموحّد.

وحين حاولنا تلمّس ذلك في سائر التجارب ، وجدنا ثلاث قصائد أخرى تقيم بناءها الإيقاعي على تفعيلة (فعولن) ، وهي من التجارب الهامسة التي تخلّت عن اللغة العاليةِ الصوت ، لكلٍّ من مريد البرغوثي ، وفليحة حسن ، وحكيم الچراخ .

ولعل دراسةً إيقاعية مستأنية لمراثي محمد الدرة يمكن أن تكشف عن صلة أعمق وأبعد من ذلك ، وحين نتأمّل أبنية هذه المراثي، نجد أنها تتراوح بين بناءٍ تقليدي ، وبناء حديث عضوي، وبين تجارب أخرى تحاول البناء العضوي فيخونها التوفيق .

أمّا التجارب العمودية، فقد غلب عليها ذلك البناء الكلاسيكي ، الذي يقوم على منطق التراكم. وأما التجارب الأخرى ذات البناء الحديث العضوي ، فأوّلُها تلك المجموعة من القصائد التي اتكأت على تقنية الحوار المتخيَّل بين الابن وأبيه في لقطة

الموت ، وألحّت على استفراغ طاقة الحوار ، مما هيأ لها بناءً عضوياً متماسكاً . وخيرُ ما يمثّل ذلك تجاربُ أحمد منصور، وعباس أمير ، وعدنان النحوي . أما قصيدة الدكتور حكيم الزّراع ، فهي قصيدةٌ تمتاز بكثافتها، واعتمادها لغة الومض ، بالإضافة إلى تقنية الحوار ، ولكنه حوارٌ بين الشاعر الذي تقمّص دور الأب وبين الفتى الدرة ، مما أتاح لتجربته بناءً متميزاً .

وأما الشاعران الكبيران درويش والبرغوثي ، فقد قدّما بناءً عضوياً يرتكز على تقنيات السرد الحديث ، حيث اعتمد درويش على تقنيتَي المونولوج ، والاستدعاء من الذاكرة، واعتمد البرغوثي على تقنية الحلم ، فالقصيدةُ كلّها حلم، وتذكّر ببعض الأعمال السردية القصيرة التي تتوسّل بتقنية الحلم، وتأتي اللقطةُ الأخيرة منها لتحدِث المفارقة ، وتنقلنا من عالم الحلم الجميل إلى دنيا الحقيقة المرّة والواقع الأليم:

- وعند الصباح تهامس أهل الجوار بأن
الرواية
محض خيال،
فهذي حقيبته المدرسية مثقوبة
بالرصاص . . .
- ثم كيف يعود الشهيد إلى أهله، هكذا،
ماشيا
تحت قصف مساء طويل ؟!

كما أنّ روح السرد التي أَطّرَت تجربة علي الطائي كانت وراء بنائه المتنامي المُحكم ، فجاء ختام القصيدة الذي كشف عن رؤيته المستقبلية ، كأنّه نهاية

منطقية لتراتب الأحداث وتناميها ، حيث يقول في المقطع الرابع ، ولم تكن الرؤية قد اتضحت :

البرد يحاصر الأرض المحتلة من جميع الجهات

فهل ستنزل الأمطار؟

لو تنزل الأمطار !

ولكنّه يختم قصيدته بقوله :

فهل ستنزل الأمطار ؟

ستنزل الأمطار يا فتى المطر .

ومن التجارب الحديثة التي سعت لتحقيق شروط هذا البناء العضوي ، ولكنها لم توظف تلك التقنيات التي منحها حدث الشهادة لقصيدة الانتفاضة من حوار، ومونولوج، واستدعاء من الذاكرة ، وحلم ، وحس درامي . . تجارب ناصر شبانة ، وغازي الذيبة ، وفليحة حسن، وحسام اللحام .

ولعل تجربة ناصر شبانة بحاجة إلى وقفة قصيرة ، فقد استعان بتكرار جملةٍ شعرية ، هي عنوانُ قصيدته " يا دمي لا تصدق رصاص الكلام" ، وذلك في استهلال القصيدة ، وفي ختام مقاطعها الخمسة ، في محاولةٍ منه لتَأْطير مقاطعها بجملة شعرية تضمن لها بناءً فكرياً وإيقاعياً محكماً . ولكن المتأمّل للتجربة يلاحظ أنّ المقاطع لا تتواشج بمنطقِ التنامي والتآزر ، بقدر ما تتواصل بمنطق التوازي .

بقي أن نشير إلى تلك التجارب ذات الشكل الحديث ، ولكنّها لم تُوفَّق في تحقيق بناءٍ عضوي محكم قائم على منطق التنامي بين عناصرها الفنية ، نظراً لحاجتها

إلى مزيدٍ من التكثيف لتخليصها مما ألمَّ بها من زوائد لغوية ، ومن ترفٍ لغوي . ومن أصحاب تلك التجارب موسى حوامدة، وعبد الرحمن العشماوي ، وعامر عبد الأمير . وكانت مشكلة موسى حوامدة تتمثل في رغبته بأنْ يقول كلّ شيء . فلو تخلّى عن هذه الرغبة ، وتخلّص من بعض التكرارات التي لا تخدم بناءه الإيقاعي والفكري لاستطاع أن يحقق لتجربته بناءً أنضج وأكمل .

الخاتمة :

تقدم مراثي "محمد الدرة" التي بين أيدينا صورةً لحركة شعر انتفاضة الأقصى . وهي تجارب تنتمي إلى عدّة أقطار عربية ، وتتنوع في شكلها بين الشعر العمودي ، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر ، ولكنْ يوحّدها همٌّ مشترك، وتمحورها حول موضوعٍ موحّد ، وانتماؤها إلى الأدب المقاوم .

فعلى مستوى الموقف، فقد صدرت عن موقفٍ سياسي مقاوِم ، كانت له تجلياتُه من التعريض بالخذلان العربي ، وإدانة الهجمة الصهيونية الشرسة ، وتصوير استشهاد الدرة، والدعوة إلى الجهاد انطلاقاً من رؤية متفائلة بالنصر والتحرير . ولعل مشهد استشهاد الدرة كان أكثر هذه التجليات عنايةً ، فافتنّ الشعراء في تصويره بكل دقائقه . على هذا النحو أخذت قصيدة انتفاضة الأقصى تتشكل من مجموعة من المحاور، وغدا الشعراء ملتزمين بتحقيق تلك المضامين كافة ، أو بتحقيق أكثرها، مكرّسين بذلك تقاليد فنية لقصيدة انتفاضة الأقصى ، ولكنها تقاليد تكاد توقعها في شرَك النمطية ، تلك النمطية التي لم يفلت منها إلا النادر من تلك التجارب ، مثل تجربتَي محمود درويش ، ومريد البرغوثي .

وقد كان لهذا الموقف المقاوِم أثرُه الجلي على أدوات التشكيل لهذه التجارب على مستوى اللغة ، والتصوير ، والإيقاع ، والبناء .

ومما لا شك فيه أنّ انتفاضة الأقصى هي الدورة الثانية لانتفاضة الحجر الأولى، وهي امتداد طبيعي لها ، تلك الانتفاضة التي تركت بصماتها على قصيدة الشعر العربية ، فمنحتها تجليات خاصة على مستوى الموقف ، وشحنتها بمضامين جديدة ، ولغة جديدة ، وأساليب جديدة في التعبير ، ودخلت بها إلى حداثة جديدة .

ولذلك واجه شعراء مراثي الدرة أكثر من تحدٍّ أثناء تشكيلهم لتجاربهم ، كان أوّلُها مزلقَ الوضوح . فكيف يمكن للشاعر أن يكون واضحاً وعميقاً في آنٍ واحد، دون أن يقع في شرك سذاجة التعبير ، وبساطة الإيقاع وشحوبه ، ودون أن تفقد التجربة قدرتها على التوهج؟

وكان ثانيها مأزق الخطابية . فكيف يستجيب الشاعر لمطالب الموقف تعبيراً ، باستخدام مجموعة من السياقات الطلبية دون أن يقع ضحيةَ الضجيج الخطابي التَّعْبَوي ، الذي يملأ الفم والأذن ، ويحول دون ملامسة وعي المتلقي ، وولوج مسارب روحه؟ وقد أفضى المأزق السابق إلى ابتلاء آخر ، يتمثل في توريط كثير من تلك التجارب فيما يُسمّى "بقصيدة الأذن" ، التي يتوسل مبدعوها لتشكيلها بتلك اللغة اللاهبة ، والعاليةِ الصوت، وبالتالي لم تستطع موسيقاها الظاهرة أن تثري إيقاعها الداخلي ، وعدا ذلك ، يمكن القول بأنّ هذه التجارب قد أفضت إلى جملة ملاحظات على مستوى الموقف والتشكيل ، يمثل بعضها تكريساً للتقاليد الفنية لتجربة الشعر المقاوِم ، ويمثل بعضها الآخر منحىً فنياً جديداً ، يتصل بحدث استشهاد الدرة ، وانتفاضة الأقصى المباركة ، وهي على النحو التالي :

- التحام الشاعر العراقي بخاصة بمشهد استشهاد الدرة ، الذي رأى فيه حصارَه، وجرحه، ودمه . . .

- الرؤية المتفائلة في ختام مراثي الدرة ، التي تصل – أحياناً – حد اليقين . لكن مع غياب القصيدة التي تُعدّ في مجملها رؤيةً متفائلة .

- امتزاج ذات الفرد بالضمير الجمعي من خلال "نا" الفاعلين ، أو ضمير "النحن" ؛ ليعبر الشاعر عن جماهير الفعل العربي التي قد تتسع لأبعد من حدود فلسطين.

- تشبث الشاعر الفلسطيني بخاصة بالمكان ، مما دفع بعضهم إلى إيراد أسماء عدد من المدن والأماكن الفلسطينية .

- توظيف صورة المسيح (عليه السلام) مصلوباً للتعبير عن فداحة الظلم الذي وقع على "محمد الدرة" ، والتراسل مع صورة موسى (عليه السلام) مخلّصاً لقومه في رحلة ضياعهم ، للتعبير عن أثر طفل الحجارة في شعبه وأمته ، مُمثَّلاً في "محمد الدرة" .

- حوار لقطة الموت / الشهادة بين الابن وأبيه أثرى الكثير من التجارب بالحيوية، والحميمية ، وبتماسك بنيتها ، وربّما أغنى هذا الحسُّ الدرامي بعضَها عن استخدام الصور الجزئية .

- استغناء هذه التجارب عن توظيف الأسطورة والرمز ، وتجنّبها الدخول في دوامات الحداثة سعياً لمخاطبة قاعدة جماهيرية عريضة .

- تجاوز بعض التجارب "قصيدة الأذن" إلى قصيدة يسعى صاحبها جاهداً إلى تبريد لغتها، وصولاً إلى تلك البساطة المعقدة ، التي تضمن لتلك القصائد إيقاعاً داخلياً ثريّاً .

- اتخاذ تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وحدةً إيقاعيةً لبناء عدد من قصائد شعر التفعيلة، وهي تكافئ كلمة (محمد) إيقاعاً . فهل اقترح الشهيد إيقاع قصيدته؟ ربّما . فالدراسة لا تستبعد ذلك .

- استعانة بعض الشعراء بتقنيات السرد الحديث لتحقيق بناءٍ عضوي لتجاربهم ، مثل المونولوج ، والحوار الظاهر ، والاستدعاء من الذاكرة ، والحلم، والحس الدرامي . والملاحظ أنّ أكثر هذه التقنيات مما يتطلبه مشهد استشهاد الدرة .

هوامش الدراسة :

1) هناك خلل عروضي في الشطر الثاني من البيت ، ففي الأصل " لك أبي"، ولعل الصواب ما أثبتناه .

2) راجع في ذلك :

- محمد شحادة عليان – الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني – دار الفكر بعمان – 1987 – ص . 305 .

- د . صالح أبوأصبع – الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1979 – ص . 294 وما بعدها .

- د . عبدالرحمن ياغي – حياة الأدب الفلسطيني الحديث – دار الآفاق الجديدة بيروت – 1981 – ص . 290 .

- رجاء النقاش – ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء – دار سعاد الصباح – القاهرة – 1992 – ص . 65 .

3) راجع : د . عبدالعزيز المقالح – صدمة الحجارة . . دراسة في قصيدة الانتفاضة – دار الآداب– بيروت – 1992 – ص . 154– 155 .

4) حين استشهد محمد الدرة، أذاعت بعض وكالات الأنباء خبر استشهاده باسم رامي، لذا، رثاه بعضهم على أنه رامي، مثل محمد ضمرة في قصيدته "من سواك راميا" .

5) ظواهر حديثة في شعر المقاومة – شعر أحمد الريماوي نموذجا – د . أحمد الخطيب – منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين بالسعودية – 1996 ص 18

6) محمود درويش – مختارات شعرية – تقديم توفيق بكار – دار الجنوب للنشر – تونس 1985 – ص . 311 .

7) نزار قباني – ديوان ثلاثية أطفال الحجارة – منشورات نزار قباني – بيروت 1988 – من المقدمة .

8) انظر : د . إبراهيم خليل – الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي – دار الكرمل للنشر والتوزيع – 1989 – ص . 37، 49، 73 .

9) انظر : صدمة الحجارة – ص . 127 .

10) راجع : المرجع السابق – ص . 61 .

11) راجع : الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي – ص . 29 .

12) راجع في مفهوم الصورة الانتشارية : شاكر النابلسي – مجنون التراب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987 – ص . 629 . وانظر : حيدر توفيق بيضون – محمود درويش . . شاعر الأرض المحتلة – دار الكتاب العلمية – بيروت – 1991 ص . 89

13) راجع : صدمة الحجارة – ص . 89 .

14) شاكر النابلسي – رغيف الحنطة والنار – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1986 – ص . 138 .

15) محمود درويش – شيء عن الوطن – دار العودة – بيروت – 1971 – ص . 271– 282 .

16) انظر : توماس مونرو – التطور في الفنون – ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – 1971 – ص . 241 .

17) راجع : – رجاء النقاش – محمود درويش . شاعر الأرض المحتلة ص 210

– نادي ساري الديك – محمود درويش . . الشعر والقضية – دار الكرمل – عمان – 1995 – ص . 128 .

18) صحيفة الرأي الأردنية – الجمعة 2001/4/27 .

19) انظر : نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين – بيروت – 1983 – ص . 276، 290 .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

تَداخُل الأجناس

قصيدة "شَنْق زَهران" لصلاح عبد الصّبور أنموذجاً

شَنْقُ زَهْران

. . . وثوى في جبْهَةِ الأرض الضياء
ومشى الحزنُ إلى الأكواخِ، تِنِّينٌ لهُ ألفُ ذراع
كل دهليزٍ ذرَاع
من أذانِ الظهرِ حتى الليل . . يا لله
في نصفِ نهارْ
كل هذي المحن الصَمَّاءِ في نصفِ نهارْ
مذ تدلَّى رأسُ زهران الوديعْ

كان زهران غلاما
أمُّه سمراء، والأب مولّد
وبعينيه وسامهْ
وعلى الصدعِ حمامهْ
وعلى الزند أبو زيدٍ سلامه
ممسكاً سيفاً، وتحتَ الوشمِ نَبْشٌ كالكتابه
اسمُ قريه
"دنشواي"
شبّ زهرانُ قوياً
ونقيّاً
يطأ الأرض خفيفا

وأليفا
كان ضَحَّاكا ولُوعا بالغناءْ
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونَمَتْ في قلبِ زهرانَ، زُهَيْرَهْ
ساقها خضراءُ من ماءِ الحياه
تاجُها أحمرُ كالنارِ التي تصنَعُ قُبْلَه
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم . .

مر زهران بظهرِ السوق يوما
واشترى شالا مُنَمْنَمْ
ومشى يختالُ عُجْباً، مثلَ تُرْكيٍّ مُعَمَّم
ويُجيلُ الطَرْفَ . . ما أحلى الشبابْ
عندما يصنع حبا
عندما يَجْهَدُ أن يصطادَ قلبا

كان يا ما كان أن زُفَّتْ لزهرانَ جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما . . وغلاما
كان يا ما كان أن مَرَّتْ لياليه الطويلهْ
ونمت في قلبِ زهرانَ شُجَيْره
ساقها سوداءُ من طين الحياه
فرعُها أحمرُ كالنارِ التي تحرقُ حقلا
عندما مَرّ بظهر السوق يوما

ذات يوم

مَرّ زهران بظهر السوق يوما

ورأى النارَ التي تُحْرِقُ حقلا

ورأى النارَ التي تصرع طفلا

كان زهران صديقاً للحياه

ورأى النيرانَ تجتاح الحياه

مَدَّ زهران إلى الأَنْجُمِ كفّا

ودعا يسألُ لُطْفاَ

ربما . . سَوْرَةُ حِقْدٍ في الدماء

ربما استَعْدى على النارِ السماء

وُضِعَ النّطِعُ على السّكّةِ والغيلانُ جاءوا

وأتى السيافُ (مسرورُ) وأعداء الحياه

صنعوا الموتَ لأحباب الحياه

وتدلّى رأسُ زهرانَ الوديعْ

إنّ ما دعت إليه الكلاسيكية القديمة أو الجديدة من مفهوم نقاء النوع، قد انزاح عن مفهومه، إذْ إنّ الأنواع الأدبية قد تداخلت معاً ، مما ولّد تحت ثنائية الشعر والنثر أنواعاً كثيرة غير الأنواع القديمة، التي تحدّث عنها أرسطو .

لقد تَخلخل المفهوم الكلاسيكي للنوع، وذلك بزعمهم أنّ لكلّ جنسٍ أشكالاً تعبيرية ضرورية محدّدة ، ولا تقتصر هذه الأشكال على تكوينه حسب ، بل تشملُ مفرداته ، وأشكاله البلاغية ، وأدواته التصويرية الفنية[1] .

لقد دعا بعضُ النقاد في الغرب إلى تجاوز مفهوم الجنس الأدبي ، ضمن ثنائية الشعر والنثر . ويُعدّ "كروتشه" ممّن دعوا إلى نفي مفهوم الجنس ، ويرى أنّ التقسيمات حسب نظرية الأجناس تقسيماتٌ مدرسية ، لذلك، فالآثارُ الأدبية هي إنتاجُ الوعي الفردي ، ومستقلةٌ عن أيّ قانون . كما يرى "ويليك" و "وارن" أنّ موقف "كروتشه" من إشراك مجموعة من القصائد والمسرحيات والروايات تحت اسم واحد، هو ردّ فعل ضد مبالغات التسلّط الكلاسيكي[2] .

ولعلّ "موريس بلانشو" كان أكثر حدّةً وصرامة من "كروتشه" في الدعوة إلى نفي الأجناس، إلاّ أنّه يقول بالشيء ونقيضه . ويرى "بارت" كذلك أنّ النص لا ينتمي لجنسٍ أدبي ، وغير محدّد الهوية . وهو صاحب مصطلح "التعالي النصّي" والذي مفاده أنّ النصّ متعالٍ على الأجناس الأدبية ، فهو يستفيد منها، ومتداخلٌ معها ، ولكنه متعالٍ عليها . بمعنى أنّه لا ينضوي تحت أيّ جنس[3] .

ولكن "ويليك" يرى أنّ هذا النص المتعالي ، هو شكلٌ جديد مُحدَث، غير قابل للفهم . فالنوع يمثّل جملةً من الصفات الأسلوبية ، تكون في متناول اليد ، قريبة المأخذ للكاتب ، وسهلة الفهم للقارئ، والكاتبُ الجيد يتمثّل جزئياً النوع كما هو موجود، ثم يمدده تمديداً جزئياً أيضاً[4] .

ولهذا، يرى "إدوار الخرّاط" أنّ النقاء المعملي لأيّ جنس من الأجناس قانونٌ مرفوض . ويقول : إنّه عَرَفَ جنس "القصة – القصيدة" في نتاج يحيى الطاهر عبد الله مثلاً ، كما عَرَفَ النص الشعري في الأعمال القصصية والروائية التي يكتبها هو ويرى أنّ استيلاء الأجناس – إنْ صح هذا التعبير – إمكانية لإغناء النص ومصدر لحيويته.[5]

ولكنّ بعض النقاد – مثل تودوروف – الذين لا يجدون غضاضةً في انتهاك النوع ، كما تُنتهك القوانين اللغوية ، يُبدون مخاوفهم من هذا الانتهاك ، ويرون أنّه لا يتمّ دون عواقب . ولعل العواقب التي يقصدها "تدوروف" هي الفشل . وهو يؤكّد على أهمية قوانين النوع وحضورها ، إذ يشكل النوع سُلْطة وخصوصية ، كما أنه جزءٌ من الذاكرة الجمعية للمتلقين، فهو مشترَك بين القائل والمخاطب (المتلقي).[6]

ولعلّ هذا يذكرنا بما كان يفعله "مكسيم جوركي" حين كان يحذف صفحات كاملة من قصصه ؛ لأنها "جميلة للغاية" . فالشعريّة المفرطة لا تتلاءم مع أسلوب النثر وخصوصية النوع[7] .

ونود أن نقول : إنّ نظرية الأنواع الحديثة وصفيةٌ بكل وضوح . فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ، ولا توصي الكّتاب بقواعد معينة . فهي تفترض أنّ بالمستطاع "مزج" الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد ، وترى أنّ بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى ، كما كانت تبنى على النقاء[8] .

وعلى العموم ، لا يمكن للمرسلة الشعريّة أن تخلو خلوّاً تاماً من النثر مهما كانت درجة انحرافها ، وكذلك النثر فلا يمكن أن تكون لغته إيصالية حسب؛ لأنّ النص السردي القصصي ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي[9] .

وفي ضوء هذه المفاهيم والمقولات ، التي شكّلت نظرية الأنواع الحديثة ، سنتناول قصيدة "شَنْق زهران" للشاعر صلاح عبد الصبور ، لنرى مدى تداخلها وامتزاجها مع

أنساق أخرى وأجناس أدبية سردية ، ومع ذلك احتفظت بجوهر نوعها ، ولم تقع في المحظور الذي خوّفنا منه "تودوروف" .

لقد فتح الشعر الحرُّ ميادين جديدةً للشعر العربي ، لعلّ أهمَها ميادينُ الشعر القصصي والدرامي ، الذي عجز الشعر التقليدي عنها ، أو تناولها على استحياء . فنحن لا ننفي وجود الحس الدرامي في الشعر العربي الكلاسيكي على امتداد عصوره ، ولكننا نادراً ما نجد تجربةً ذات طابع درامي شمولي ، كما في بعض مغامرات عمر بن أبي ربيعة الغزلية ، وبعض مغامرات أبي نواس الخمرية ، وبعض تجارب شعر الطّرد .

أما القصةُ الشعريّة على لسان الحيوان والطير (الخرافة Beast Epic) ، والملحمة (Epic Poetry) ، فلا وجود لهما في شعرنا القديم . أما القصة الشعبية (Ballad) ، وهي قصةٌ بسيطة في العادة ، قابلة للتداول السريع والشفهي أحياناً ، ولهذا النوع تاريخ طويل في الآداب الأوروبية منذ "وولتر سكوت" و "كيتس" ، وغيرهما"[10] ، فيرى بعض الباحثين أنّ هذا النوع من القصص وُجد في الأدب العربي قديماً ، فمقدمةُ الشاعر في النسيب قصة، واستعبارُه على حبّه القديم قصة ، ووصفُ الرحلة إلى الممدوح قصة ، ولكنه يرى أنّ فنّ "البالاد" فنٌّ ابتدعه الأوروبيون ، واحتواه الأدب العربي حديثاً[11] .

فمنذ أنْ بدأ الشاعر العربي في العصر الحديث اتصاله بالمُنجَز الشعري الغربي ، أخذ يلج هذه الميادين الغائبة في شعرنا القديم ، فنظم محمد عثمان جلال، وإبراهيم العرب، وأحمد شوقي قصصاً شعرياً على لسان الحيوان والطير . وحين أمعن شاعرنا في الاتصال بالأدب الغربي على يدي مطران ، ورائدَي الاتجاه الرومانسي : عبد الرحمن شكري ، وأحمد زكي أبو شادي ، أخذ في اقتحام مجالَي الشعر الملحمي والقصصي .

وقد وجّهت ثورة 23 يوليو أدباء مصر بخاصة نحوَ الواقعيّة الاشتراكية ، التي تنفر من الذاتية الرومانسية ، وتجنح إلى الجماعية، ومُعايشة التجارب التي يعيشها المجتمع ، فكان هذا الواقعُ الجديد دافعاً إلى تحوّل الأدب ، وتغيّر مجرى القصيدة العربية ، واتخاذ القصة إطاراً لمعالجة تجارب الشاعر ، والتعبير عن انفعالاته حتى يقترب من الواقعية ، وظهر في تجارب الشعر الجديد عشراتُ القصائد ، التي تنحو هذا المنحى[12] .

فديوان "الناس في بلادي"[13] لصلاح عبد الصبور يُعدّ من أصول الحركة الشعريّة الجديدة في الوطن العربي . وعلى الرغم من أنّ أعماله الشعريّة التي تلت ديوانه الأول هذا، قد تجاوزت هذا الديوان كثيراً ، سواء من ناحية عمق الرؤية الشعريّة ، وشمولها ، واتساع مداها، أو من ناحية الأدوات ، والتكنيكات الفنية التي تجسدها هذه الرؤية ، فإنّ هذا الديوان يحتل مكانةً خاصة في تاريخ الحركة الشعريّة الجديدة ، ويمثل علامةً بارزة على طريق هذه الحركة ، باعتباره واحداً من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها ، وتحديد قسَماتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها على مسار تطورها[14]، وتبدو النزعة الدرامية واضحةً جلية في الكثير من قصائد هذا الديوان ، التي يبنيها بناءً درامياً معتمداً على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية وتكنيكاتها[15] .

فهو يستعير عدّة تقنياتٍ من فنّ المسرحية ، وفي مقدمتها تعدّدُ الأصوات ، والصراع، والحوار . كما في تجاربه "رحلة في الليل" ، و "رسالة إلى صديقة" ، و "أناشيد الغرام" .

وقد يستلهم أعمالاً مسرحيةً بعينها ، كما في تجربة "لحن" حيث يبدو التناص واضحاً بينها ومسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير . وكما تداخلت بعض تجاربه مع فنّ المسرحية ، فقد استعار بعضها تقنيات القصة ، مثل : أسلوب القص ، والارتداد

(الفلاش باك)، والمونولوج ، كما في "رحلة في الليل" ، و"ذكريات"، "وحياتي وعود" وغير ذلك من القصائد التي اتكأ في تشكيلها على أحد عناصر الفن القصصي، وبخاصة التقنيات العصرية لفن القصة .

أما في قصيدة "شنق زهران" ، فقد حاول أن يتجاوز البناء التقليدي السائد للقصيدة العربية ، وذلك من خلال بناءٍ شعري يتّكئ على فنَّي السيرة الشعبية والرواية ، سعياً منه إلى فتح آفاق جديدة للقصيدة ، ومحاولةً منه إلى تقديم بنية تعتمد البناء الواقعي غير المجازي للصورة .

يستهلّ صلاح عبد الصبور سيرة زهران (بفعل الكينونة) ، ذلك المفتَتَح السائد في رواية السيرة الشعبية ، الذي يلج به الراوي أبهاء السيرة، وينقل المتلقي إلى زمن بعيد أو موغل في القدم:

"كان زهران غلاما . . . "

وزهران هو بطلٌ حقيقي لحادثة دنشواي الشهيرة (1906)، التي تُعدّ نموذجاً لبغي المحتل ، وبطش السلطة، وتزوير الحقيقة . . تلك الحادثة التي أجمع الشعراء العرب على التجاوب معها ، وإدانتها ، وما تزال قارّةً في الوجدان الشعبي المصري بخاصة ، والعربي بعامة ، وغدت قادرةً على التواصل مع كلّ واقع سياسيّ مشابه في مصر والوطن العربي، وأصبح مجردُ ذكرها وسيلةً لاستحضار صور التشوّه في الواقع ، ودعوةً إلى المواجهة والتغيير. . .

استعار عبد الصبور في قصيدته آليات فنّ السيرة الشعبية ، ولكنه لم يلتزم بها التزاماً حَرفياً، فميلادُ البطل[16] في السيرة الشعبية يتطلب أنْ يُولد غريباً ، وكأنّ الحياة كلَّها ترفضه، وتصبح حياتُه سلسلةً من المغامرات ، التي يحاول فيها تجاوز صعوبات الحياة وعقباتها ، حتى يحقق في النهاية ذاته وهدفه النبيل .

هذا من جانب ، ومن جانبٍ آخر تلعب النبوءة دورها قبل ولادة البطل ، تلك النبوءة التي تُطلع الأب أو الأم على الدور الخطير الذي سيلعبه الابن . ولكنْ هناك أبطال لم تذكر السيرة شيئاً عن ميلادهم ، وهؤلاء الأبطال هم: الزير سالم، والزناتي خليفة ، والظاهر بيبرس . ويرجع الدكتور أحمد الحجاجي ذلك إلى احتمال أنّ السيرة المطبوعة للزير سالم هي بقية لسيرة أكبر وأشمل منها . كما يرى أنّ الزناتي خليفة قد برز دوره منذ اللحظة التي هاجم فيها الأشراف ، وقتلهم في تونس، لتبدأ رحلة جبر القريشي حاكم تونس السابق إلى بني هلال ليساعدوه على الثأر من الزناتي خليفة .

أما الظاهر بيبرس ، فلم يظهر في السيرة إلاّ مع نهاية مرحلة الطفولة ، وبداية مرحلة المراهقة(17) . ولم تكن جملة المفتتح "كان زهران غلاماً" هي استهلال القصيدة ، بل استهلال السيرة، لأنّ افتتاح القصيدة كان من حيث انتهى البطل . وهذا لنا وقفةٌ أخرى معه .

إذاً، يبدأ عبد الصبور سيرة بطله من لحظةٍ بعينها (حين كان غلاماً) مستفيداً من بعض السِّيَر ، التي تجاوزت النبوءة، ولحظة الميلاد ، وتغريب البطل .

والغلامُ لغةً تُطلق على المولود الذكر منذ ولادته وحتى مشيبه(18) ، ولكننا نفهم من القصيدة أنّ الشاعر أراد مرحلة المراهقة ، وأنه أومأ – في إشارة خاطفة – إلى البطل المنذور لدور المخلّص للجماعة . ومن المعروف في السيرة الشعبية أنّ البطل يُولَد لأبوين مَرموقين ، لكنّ عبد الصبور يكتفي بأن يجعله منحدراً من أبوين مصريين "أمه سمراء والأب مولّد" ، ولم يشغل نفسه بسلسلة نسب الأسرة أو القبيلة، لأنه يقدّم بطلاً واقعياً . "فالبطل الشعبي في أدب أمّةٍ من الأمم هو نتاجٌ لواقعها الاجتماعي . . وواقعها الثقافي . . فهو نتاجٌ لهذه الخلطة ممتزجةً امتزاجاً تاماً . كما اختلف مع ما جاء في بعض السير من عُذرية الأم ، كما ورد في سيرة سرجون الأول البابلي وعلى لسانه"(19) .

ثم يَمضي شاعرنا في تحديد السمات الجسدية والمعنوية لزهران ، الدالّةِ على تميّزه، وعلى تمثيله للنموذج الأصلي للجماعة ؛ لأنّه يعيش في اللاشعور الجمعي ، شأنه شأن الأحلام ذات الطابع الجمعي ، والتي يمكن أنْ يراها الإنسان في كلّ زمان ، وكلّ مكان . فأبطالُ السير والأساطير يسعون إلى تحقيق الذات الكاملة ، وهي ذاتٌ – كما سنرى عند عبد الصبور – شديدةُ الارتباط بواقعها، وتحمل سماتِ ماضيها ، وتعيش المستقبل الذي يعيشه ، ويتطلع إليه أبناء الحاضر :

"وبعينيه وسامَهْ
وعلى الصّدغ حمامَهْ
وعلى الزندِ أبو زيدٍ سلامَهْ
ممسكاً سيفاً، وتحت الوشمِ نَبْشٌ كالكتابَهْ
اسمُ قريهْ
"دنشواي"
شبَّ زهرانُ قويًّا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفاً
وأليفاً
كان ضحّاكاً ولوعاً بالغناءْ
وسماع الشعر في ليل الشتاءْ"

ولا يخفى أنّ الشاعر يعي ما اتصل ببعض أبطال السِّيَر الشعبية من علاماتٍ جسدية، فسيفُ بن ذي يزن ولدته أمّه "غلاماً ذكراً ، كأنه البدر ، على خدّه شامة ، كما كانت على خدّ أبيه ، لأنّ ملوك التبابعة تُعرف بها من قديم الزمان"(20) .

ويخلق عبد الصبور حالةً من التراسل بين زهران وأبي زيد سلامة ، أحدِ أبطال السيرة الهلالية ، وهو بهذا يصل بطله بماضيه ، أيْ إنّ زهران هو امتدادٌ لتلك الشخصية العربية المخلصة . وقد أكّد على عروبتها من خلال تلك الومضة الدالة بقوله "وسماع الشعر في ليل الشتاء" ، فالشعر هو الفنّ القوميّ الأول للأمة العربية، وحسبُنا قولُ نزار قباني "أن يكون الإنسان شاعراً في الوطن العربي ليس معجزة ، بل المعجزة أنْ لا يكون . نحن محاصرون بالشعر ، ومرغَمون على كتابة القصائد"[21] .

ولنتأمّلْ شاعرنا كيف ربط بين بطله ومستقبل حاضره ، وكيف تنامى ذلك الارتباط مع مراحل زهران العمرية:

"ونمت في قلب زهرانَ زُهيرَهْ

ساقها خضراء من ماء الحياهْ

تاجُها أحمرُ كالنار التي تصنع قُبْلهْ"

فزهران بدأ يعي أنه منذورٌ لدَور كبير ، وبدأت فكرة الولاء للواقع وهمومه تتسرب إلى روحه وعقله ، وهو وعيٌ أوّلي طريّ واعد .

وتأكيداً لواقعية بطله وإنسانيته ، وترسيخاً لجذوره في واقعه ، يدفعه -واعياً- للبحث عن نصفه الآخر :

"ومشى يختال عجبا، مثل تركيٍّ مُعمَّم

ويجيل الطرْف . . . ما أحلى الشبابْ

عندما يصنع حبّا

عندما يجهد أن يصطاد قلبا"

وهذا الترتيب لمحاور السيرة يأتي من أفق الوعي بتطور شخصية البطل ، فالحبّ والمرأة في كثير من السير يُعدّ كلٌّ منهما حافزاً ضرورياً ومهماً لتحقيق الذات ، والارتباط بالمكان . كما أن البطل الذي سيتحدى أعداء الواقع ، وسيصبح الموتُ عنده هاجساً يتربّص به، بحاجة إلى أن يصل نفسه بالحياة ، والمرأة هي رمز الحياة ،

وخصبها ، واستمرارها . . والأبناءُ هم أوتاد الحياة ، وهم جذور البطل الضاربة في تربة الواقع :

"كان يا ما كان أنَّ زُفَّت لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أنْ أنجب زهران غلاماً . . وغلاما
كان يا ما كان أنْ مرّت لياليه الطويلهْ"

وهنا يصبح زهران مُعَدّاً لطورٍ من الولاء والوعي بدوره ، يليق بمرحلته العمرية، يجعله بعد ذلك قادراً على إدراك الخطر الحقيقي المهدِّد لعناصر الحياة في الواقع ، وقادراً على المواجهة والتحدي :

"ونمت في قلب زهران شجيرهْ
ساقها سوداء من طين الحياهْ
فرعُها أحمرُ كالنار التي تُحرق حقلاً"

وهذا المستوى من الإعداد الجسدي والروحي لزهران يقترب به من الذات الكاملة، ومن النموذج الأصلي للجماعة ، ومن صورة الفتى الحلم المنذور لتغيير القِيَم الأخلاقية ، والنُّظُم الاجتماعية والسياسية السائدة في مجتمعه:

"مرّ زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تُحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا"

وكما تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم "بأنّ شخوص الحكاية الشعبية تنمو من الثورة العارمة في نفس الإنسان ، ومن إحساسه بالقوة الآسرة التي تربطه بمن حوله ، وبما حوله ، وبالزمان والمكان ، وبالحوادث التي يعيشها ، وهي تتحرك خلال ذلك في واقعٍ قاتم ، وليس في وسعها أن تنفصل عنه"[22] . فشخصيةُ زهران تبلغ ذروةَ

إعدادها ، وتدرك حدود مسؤوليتها ، حين يجتاح الشرُّ الحياةَ من حوله . وقيمةُ زهران تتحدّد –هنا– بمقدار وعيه بالخطر الداهم ، واستعداده لمواجهته ، وقدرته على تغيير معادلات الراهن المقلوبة .

"كان زهران صديقاً للحياهْ
ورأى النيران تجتاح الحياهْ"

وفي لحظةِ ثورة نفسه العارمة، وحين يصبح الخيار المطروح "أكون أو لا أكون"، يتجه إلى السماء ، مادّاً أكُفَّ الضَّراعة :

"مدّ زهران إلى النجم كفّا
ودعا يسأل لطفا
ربما . . سورةُ حقدٍ في الدماءْ
ربما استعدى على النار السماءْ"

وهي لفتةٌ ذكية من الشاعر ، الذي يدرك أهميةَ البُعد الإيماني لبطلٍ شعبي مصري/ عربي ، وبهذا البُعد تبلغ ذاتُ البطل أقصى ما يُراد لها من نضجٍ على طريق تحقيق الذات الكاملة ، وتقديم النموذج الأصلي في أبهى تجلّياته . وحينئذٍ تأتي الأحداث ضدّ توقُّعنا، فتصدمنا، وتملأ نفوسنا قتامةً ، فالبطلُ "زهران" لا يمنح الفرصة للمواجهة ، فتمتد إليه يد البغي لِتَئِده، وتجهضَ حلمه ، وحلم الجماعة فيه ، وذلك قبل أنْ يحقّق ذاته ، وما يتطلع إليه من أهدافٍ نبيلة لتغيير الواقع .

ويذكّرنا هذا بعددٍ من الأبطال الذين ارتبطوا بالوجدان الجمعي المصري ، ودارت أسماؤهم في عددٍ من السِّيَر الشعبية ، مثل: ياسين وبهية ، وأدهم الشرقاوي ، وحسن ونعيمة، ممن تُعدّ سِيَرُهم تحريضاً مباشراً أو غير مباشرٍ ضد الاستعمار، أو

الظلم ، وغياب العدل الاجتماعي ، وبشاعة الواقع ، ويموت البطل فيها من أجل الوطن والشرف .

والمُلاحظُ في منظومة الأسماء تلك من أبطال السِّيَر الشعبية – بالإضافة إلى الغاية والمصير– تَشابُه المستوى الاجتماعي للأبطال ، فكلّهم ينتمون إلى الطبقة الكادحة العريضة في المجتمع .

ويتمّ ذلك بكثافة الشعر ، وقدرته على اللمح والإيجاز ، ويوظّف عبد الصبور شخصية السياف "مسرور" المرتبطةَ بظلم "شهريار" ، ويخلق بذلك حالةً من التراسل بين صورتَين، وزمنَين . فمسرور – في الليالي – يمثل يدَ السلطة الغبية الغاشمة الموكلة بأرواح العَذارى البريئات ، المهددة لمصدر الحياة ، والخصب ، والامتداد . ومسرور (هنا) يمثّل سيف السلطة المستبدة، التي تتوهم أنّ قتل بطل الجماعة، المنذور لتخليصها من رداءة واقعها ، هو السبيل إلى اغتيال الثورة وروح المقاومة ، وهو الضمانة لاستمرار الواقع بكل تشوهاته:

"وُضِعَ النّطعُ على السكة والغيلان جاءوا،
وأتى السياف (مسرورُ) وأعداء الحياهْ
صنعوا الموت لأحباب الحياهْ
وتدلّى رأس زهران الوديع"

وهنا ينقُلنا الشاعر إلى استهلال قصيدته ، مستفيداً من تكنيكات الرواية التجريبية، حين يبدأ الروائي تجربته بالحدث الضخم ، ثم يأتي سائر الرواية من خلال تقنية التداعي أو الاستدعاء من الذاكرة ، إلى أنْ تنتهي الأحداث من حيث بدأ في حركةٍ دائرية .

واستهلالُ القصيدة كان تصويراً مجازياً مدهشاً لوقع عمليةِ "شنق البطل" ودفنه على الجماعة، التي سكنها الحزن، وتغلغل في تفاصيل حياتها، وبلُغة الانزياح

المدهشة، يصوّر لنا تلك القاعدة الجماهيرية العريضة المعنية بهذا الفَقْد، وتلك المصيبة، والتي كانت تَعقد آمالاً كبيرة على بطلها لتغيير واقعها:

"ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع"

وهذه الشريحةُ المقهورة من الأمّة هي -غالباً- صانعةُ البطل الشعبي، الحالمة بخلاصها من رداءة واقعها، والمتطلعة إلى الخروج من دوائر الظلم والاستبداد .

وبشنق زهران، ودفنه، وبطوفان الحزن الهائل الذي أصاب الجماعة، توشك السيرةُ أن تنتهي، ولكن على غير المعهود في السيرة الشعبية، التي يكون اكتمالُها رهناً بانتصار البطل . وهنا يلتقط عبد الصبور الخيط ليقدّم الجانب الآخر من موقفه؛ فإذا كان سائرُ القصيدة إدانةً للسلطة المستبدة وظلمها، فإن الجزء الأخير منها هو إدانةٌ للجماعة، التي استسلمت للحزن والهزيمة لمقتل بطلها، ولم تتخذه قدوةً تُحتذى، ونموذجاً أصيلاً يعبّر عن لاشعورها:

"قريتي من يومها لم تأتدمْ إلاّ الدموعْ
قريتي من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياهْ"

ويجعل ختام قصيدته دعوةً إلى المواجهة والتحدي، وأن يكون كلُّ فرد في المجتمع هو "زهران" ؛ لأنّ زهران كان قيمةً كبرى في حياتهم:

"كان زهران صديقاً للحياهْ
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياهْ؟"

ويرى "لورد راجلان" أنّ البطل الشعبي لا يخلفه أبناؤه، ولكن هذا تضادٌ مع واقع بطل السيرة الشعبية العربية، فأبناؤه في حالة وفاته يَحلّون محلّه، وفي حالة عدم وفاته يظهرون كمن يحتلون مكانته"[23] .

وهكذا يقدّم لنا عبد الصبور تجربةَ مقاومة من طرازٍ رفيع، دون الوقوع في شرَك المباشرة والخطابية في مثل هذه التجارب التَّعْبَوية، مستعيناً بإمكانات السيرة الشعبية، وما يمتاز به بطلُها من تصويرٍ للذات الكاملة . ومن تعبيرٍ عن النموذج الأصلي للجماعة، والمُعبّر عن لا شعورها الجمعي .

وحين نتأمّل بناء التجربة، سنجد أنّ عبد الصبور قد استعار تقنيةً سردية حديثة، تقوم على البدء بالحدث الضخم، وهو حدث النهاية، ثم يأتي سائرُ التجربة من خلال تقنيةٍ سردية حديثة أخرى، وهي الاستدعاء من الذاكرة، وتتوالى أحداث السيرة من خلالها، حتى تضع المتلقي أمام الحدث المأساوي المُتمثّل في تلك الاحتفالية البربرية لأعداء الحياة، الذين اغتالوا زهران الوديع رمزَ الحياة، ولا ذنب له سوى أنّه شكّل مشروعَ وعدٍ وحلم للجماعة، وتعود بنا القصيدة ثانيةً إلى بدايتها، حين يكرر الشاعر قوله:

وتدلّى رأس زهران الوديع

وحين يصوّر لنا حزن الجماعة وانكسارها لهذا الاغتيال البربري، الذي شكّل جانباً مهماً من لوحة البداية:

"قريتي من يومها لم تأتدِمْ إلاّ الدموعْ

قريتي من يومها تأوي إلى الركنِ الصّديعْ"

وبهذا النهج البنائي العام للتجربة، يذكّرنا عبد الصبور ببناء القصة عند "تشيخوف"، فالقصةُ عنده تنتهي من حيث تبدأ . وتمضي في حركة دائرية تشبه

حركة عقارب الساعة، وما بين البداية والنهاية، تتوالى أحداثُ السيرة في حركةٍ درامية متنامية مثيرة للتشوق، ومثيرةٍ للتساؤل: ثمّ ماذا؟ حتى نفرغ من تلقي التجربة، وباعتماد الشاعر على تقنيات السرد الحديثة، وآلياتِ السيرة الشعبية، قَدَّم تجربةً ذات بنيةٍ عضوية مُتلاحمة، تعتمد التنامي لا منطقَ التراكم . فغدا صعباً إلى حدٍّ الاستحالة أنْ نقدّم فيها لوحةً على أخرى، فَمِنْ زهران الغلام الذي بدأ يحسّ في قلبه دَبيب الولاء للوطن، إلى زهران الفتى الحالم بالمرأة، فزهران الزوج والأب، الواعي بدوره نحو وطنه وأرضه، إلى زهران صديق الحياة، الذي يجد نفسه في مواجهة أعداء الحياة . وهكذا ضَمِنَ الحسُّ الدرامي لقصيدته تلك البنيةَ العضوية المَوَّارةَ بالحيوية والحياة .

وقد تحقّق هذا البناءُ الشعري المتكئ على الحس الدرامي باستخدام لغةٍ مفعمة بنكهة السيرة الشعبية، وألفاظها، وتكويناتها اللغوية، وأسماء بعض أبطالها، واستطاع بذلك أنْ يقدّم تجربةً تجمع بين الوضوح والعُمق . فهي تمتح وضوحَها من تلك الألفاظ المألوفة، وتلك السياقات المكرّسة في لغة السيرة الشعبية، وتظفر بعمقها من خلال تحويل تلك اللغة العادية إلى رموزٍ مكتنزة، ذات تموّجات دلالية ثَرّة . ولنعُدْ إليه، وهو يقدم طفولة زهران:

"كان زهران غلاماً

. . . . . دنشواي"

فاللسانُ التداولي اليومي شيءٌ، ولغةُ الشعر شيءٌ آخر . فالكلمات في الشعر لا تصلح لتعيين شيءٍ ما، ولكن لها غايات في ذواتها . واستخدامُ لغة الحياة اليومية اتجاهٌ في الشعر الحديث، بدأ تياره على يد الشعراء الرومانسيين في الغرب، وتكرّس بعد ذلك، فلم يَعُد الشاعرُ المعاصر يتحرّج من استخدام مثل هذه اللغة، ولا سيما بعد أنْ بارك هذا المنحى الشاعر "ت . س . إليوت" في مطلع القرن الماضي، وشكّل هذا المنحى تياراً لغوياً واضحاً في تجربة شعراء المقاومة الفلسطينية بخاصة، وكأنّه

ضربٌ من تأثيث الذاكرة، والتأكيد على الهوية . والتجربة التي بين أيدينا تندرج ضمن الشعر المقاوِم، والدعوةِ إلى المواجهة والتحدّي، والتحريض على الثورة .

لذا، وجد عبد الصبور نفسه مطالباً بنسيج لغوي، يتوجه به إلى قاعدة عريضة من المتلقين، وهذه إحدى الظواهر اللغوية الحديثة في الشعر العربي المقاوم[24] .

ولا يفوتنا عند الحديث عن اللغة أنْ نشير إلى تلك الكثافةِ الشديدة، وذلك البخلِ الذي يصل حدَّ التقتير، مما دفع الشاعر إلى استخدام علامة الحذف مراتٍ عديدة على امتداد التجربة .

وهذا الاقتصادُ اللغوي هو من أكثر ملامح اللغة الشعريّة خصوصية وتميزاً . فهذه التجربة لو صِيْغت نثراً لاحتاجت إلى صحفات عديدة، ولما قبلنا من الناثر أن يُحيل الألفاظ إلى رموزٍ كثيفة متوهجة، وأن يُحدِث فيها كل تلك الانزياحات ، وحين نتأمل المقطع الثاني الذي يتحدث فيه عن طفولة زهران ونشأته:

"كان زهران غلاماً . . ."

تستوقفنا إيقاعاتُ التقفية، التي تعيد إلى الذاكرة إيقاعاتِ السجع في لغة السيرة (وسامهْ، حمامهْ، كتابهْ، قريهْ . . .) والتي سرعان ما يغيّرها، حتى لا يقع في ابتذال الإيقاع وتكلّفه، ليضمن لتجربته مرونةً وحرية في الإيقاع .

وإذا كان التكرار ظاهرةً مكرّسة في الشعر العربي المعاصر(25)، فإنّ عبد الصبور يتّكئ على هذه الظاهرة الأسلوبية لإثراء إيقاعه، ويفيد من طبيعة اللغة في السيرة الشعبية لتحقيق هذا الثراء . . تأمّلْ . مثلاً . تكرارَه لتلك اللازمة الأسلوبية في السيرة الشعبية "كان يا ما كان . . " التي يكررها في ثلاثة أسطر متتالية . وقريبُ الشبه من هذا الملمح الأسلوبي ، قولُه في ختام تجربته "قريتي من يومها . . ." التي يكررها أيضاً ثلاث مرات .

ولعلّ اتكاء عبد الصبور على السيرة الشعبية في تشكيل تجربته كان وراء شيوعِ الجملة الفعلية، وسيادةِ الفعل الماضي لها، وبروزِ فعل الكينونة بخاصة، وتراجعِ الاعتماد على الصورة البلاغية الجزئية .

والملاحَظ أنّ الفعل المضارع لم يبرز في التجربة إلاّ في الجزء الأخير من القصيدة، وهو الجزء الذي عبّر بقوةٍ عن موقف الشاعر ورؤيته . وكان المضارعُ سبيلَه للتعبير عن ديمومة موقفه، واستمرارية رؤيته .

وهنا نود القول بأنّ هذه التجربة المتميزة لعبد الصبور، على الرغم من تداخل حدودها ، وامتزاجها مع فنَّي السرد: الرواية والسيرة الشعبية، إلاّ أنها ظلت تجربةً فنية، تنتمي لفنّ الشعر، ولم تفقد جوهر هويتها على مستوى الإيقاع، واللغة، والبناء، والتصوير .

فالتجربةُ من شعر التفعيلة، وتفعيلتُها "فاعلاتن" ، والشاعرُ أثرى إيقاع القصيدة بعددٍ من الإيقاعات الحرّة بدلاً من القافية الموحَّدة، وضاعَف ثراءَها الإيقاعي باستخدام أسلوب التكرار على امتداد التجربة . وهذه العناصر الإيقاعية مجتمعةً إحدى ضمانات جوهر هويتها الشعريّة، فمهما بلغ النثر من السمو الإيقاعي، فإنّه لا يصل إلى هذا الحدّ من العناية بعناصر الإيقاع .

أمّا اللغةُ والتصوير، فمهما اتكأت التجربةُ –هنا– على لغةِ الحياة وعصريّتِها، ولغةِ السيرة وبساطتِها، وعاديتها . . إلاّ أنّ شيوع الانزياحات اللفظية والدلالية، يجعل هذه التجربة شديدةَ الولاء والانتماء لجنس الشعر وجوهره . وهذا يتبدّى من وقوفنا أمام العنوان "شنق زهران" ، الذي يشكّل عتبةَ النص، والمدخلَ المُفضي إلى عوالمه وأبهائه، والمهيّئ لتلقّي تجلياته، وموقف صاحبه كما يبدو من خلال تأملنا للعديد من الانزياحات على امتداد القصيدة، مثل: (جبهة الأرض، ومشى الحزن، الأكواخ، الحزن تنين، ونمت في قلب زهران زهيرة، ساقها خضراء، تاجها أحمر كالنار، قريتي

لم تأتدم إلاّ الدموع، قريتي تأوي إلى الركن الصديع، قريتي تخشى الحياة . . إلخ) . ويمكنُ ملاحظة ذلك من خلال لغة السيرة المنتشرة في القصيدة، فالسياقُ الشعري منحها طبيعةً كيميائية جديدة، فشحنها بطاقات دلالية، أدخلها في باب الرموز، مثل : (كان زهران غلاماً، أمه سمراء، الأب مولّد، وعلى الصدغ حمامة، وعلى الزند أبو زيد سلامة، كان ضحّاكاً ولوعاً بالغناء ، وسماع الشعر . . إلخ) . فلغةُ القصيدة شديدةُ التوهج، شديدةُ الاكتناز والامتلاء والحيوية، يصعب أنْ يدّعي أحدُنا تفسيراً نهائياً لها . وهذه لغةٌ تعلو لغة النثر، وتسمو عليها، مهما بلغت عناية صاحبها بها . فالنثر يظلّ أقربَ إلى منطق العقل والفكر، والشاعرُ راقص، يبدأ من الواقع ليتجاوز هذا الواقع ويغايره، ينطلق من العادي والمألوف والممكن، ليصل إلى المدهش، ويفارق المألوف والعادي، ويقف على تخوم المستحيل .

وبعد ؛

فالحسُّ الدرامي في الشعر العربي الحديث، يُعدّ أُفقاً جديداً ومهماً، استحدثه الشاعر العربي بعد اتصاله بالمُنجَز الشعري الغربي، ووعيه لدعوات النقاد في الغرب المنادية بسقوط الحواجز بين الأجناس الأدبية، والثورة على تلك الحدود الوهمية بين الفنون، فاستعارت الرواية إمكانات الملحمة، والمسرحية، والشعر ، وانفتح الشعر على المسرحية، والسيرة ، والرواية والقصة . . إلخ .

وأدى هذا الانفتاح إلى إثراء تلك الفنون على نحوٍ غير معهود في الأزمنة الكلاسيكية، وإلى إثارة حالةٍ من القلق لدى بعض النقاد، خشيةَ أن يفضي هذا التداخل، وذلك الامتزاج، إلى تهديد هوية الأجناس الأدبية، أو إلى موتها، فتنتهي إلى نصّ أدبي لا ينتمي إلى جنسٍ بعينه .

ولكنّنا نرى – وهذا ما لاحظناه من خلال دراستنا لقصيدة شنق زهران – أنْ لا خوفَ على جوهر الجنس الأدبي من هذا التداخل، وذلك الانفتاح ، فظلت تجربة

عبد الصبور منتميةً إلى فنّ الشعر بقوة أدواته التشكيلية ؛ لغةً ، وتصويراً ، وإيقاعاً ، وبناءً .

وإذا كان هذا العملُ يمثّل في بعض جوانبه امتداداً لأنساق أخرى سابقةٍ عليه، إلا أنّ الفردية كامنةٌ في تميّزِه وخصوصيته، وانفصالِه عن أعمال أخرى، بما يضمن له هويته . وبالتالي لا يتمّ تقويمُ هذا العمل بمعزلٍ عن النظر في أنساق أخرى تداخلت معه، مما يضمن لنا إخراجَ المتلقي من دائرة المستهلك السلبي، والعملَ على إرهاف حاسة التلقي لديه وتطويرها .

فإذا كانُ العمل الأدبي - بتداخله بأجناس أخرى – قد تمرّد على جنسه، إلا أنّ هذا التمرد لا يعني فقدانَه لهويته، وعدمَ انتمائه لجنس بعينه .

هوامش الدراسة:

1) انظر: اللغة الشعريّة وتجلياتها في الرواية العربية (19701- 2000م): د . ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمان، 2004م، ص 49 .

2) راجع : نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارن، ت : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ، 1985م، ص 295 .

3) انظر: الدرجة صفر للكتابة: رولان بارت، ت: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982م، ص 48- 57 .

4) راجع : نظرية الأدب : مرجع سابق، ص 247 .

5) راجع: الحساسية الجديدة: إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت ، 1993م . ص 185 .

6) انظر : المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف وميخائيل باختين، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 1996م ، ص 160 وما بعدها .

7) راجع : بنية اللغة الشعريّة : جان كوهن، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، ص 117، 118 .

8) راجع : نظرية الأدب: مرجع سابق، ط 2، ص 247 .

9) انظر: اللغة الشعريّة وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 53 .

10) Encyclopedia Britanica Volume 2 . 993-994-1962

11) مجلة الثقافة: العدد 728، ديسمبر 1952، القاهرة ، مقال للدكتور أحمد كمال زكي .

12) راجع : فن الشعر: الدكتور محمد مندور، المكتبة الثقافية، عدد 12، القاهرة، ص 85- 86

13) الناس في بلادي: صلاح عبد الصبور، دار الآداب، بيروت، 1957م .

14) قراءات في شعرنا المعاصر: على عشري زايد، دار العروبة بالكويت، ودار الفصحى، القاهرة، 1982م، ص 39 .

15) انظر: المرجع نفسه، ص 69 وما بعدها .

16) انظر في تفاصيل "مولد البطل في السيرة الشعبية":

- مولد البطل في السيرة الشعبية: د . أحمد شمس الدين الحجاجي، دار الهلال، العدد 484، 1991م .
- أشكال التعبير في الأدب الشعبي: د . نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973م، الفصل الخامس (ميلاد البطل) .

17) مولد البطل: مرجع سابق، ص 88، 89 .

18) انظر: مادة "غلم" في اللسان، وفيها: والعرب يقولون للكهل: غلامٌ نجيبٌ" .

19) مولد البطل: مرجع سابق، ص 87 .

20) المرجع نفسه ، ص87 .

21) قصتي مع الشعر: نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، 1982م، ص 16 (الشعر قدري) .

22) أشكال التعبير في الأدب الشعبي: مرجع سابق، ص 123 .

23) مولد البطل: مرجع سابق، ص 87 .

24) انظر : ظواهر حديثة في شعر المقاومة "شعر أحمد الريماوي نموذجاً" : الدكتور أحمد الخطيب، والدكتور محمد صالح الشنطي، منشورات الهيئة الإدارية للاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، السعودية، 1996م، التشكيل اللغوي ص 45 وما بعدها .

25) راجع: نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص 263 وما بعدها

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

صورةُ الشّهيد الفلسطينيّ في الشّعر العَربي الحديث

قـراءةٌ فـــي:

"حَماسة الشّهداء" للدكتور خالد الكَرَكي

حَظِي هذا الكتاب منذُ صدوره في أبريل نيسان 1998م بالكثير من التقدير، فقد احتفى المهتمّون به، وتوالت مقالاتُهم النقدية في الصحف اليومية والدوريات، تفيض بالحديث عنه، وكان الإعجاب والرضا هما القاسم المشترَك لكلّ مَن تصدّوا لعرضه، ونقده، وتثمينه .

والسؤالُ الذي يطرح نفسه بإلحاح : ما سرُّ هذا الرضا، وذاك الإعجاب ، وتلك الحَفاوة؟ فما أكثر الكتب التي تصدر كلَّ عام على امتداد خريطة الوطن العربي ! ولكن ما أقلّ ما يُحتفى به منها ، وتتوقف الجماعةُ إزاءه!

وللإجابة عن هذا التساؤل، يمكن تقديم جملة من الافتراضات الوجيهة لتفسير هذا التقدير، وذاك الإعجاب ، فيمكن أنْ نعزو ذلك إلى موضوع الكتاب (الشهادة والشهيد) ، وهو موضوعٌ شديد الاتصال بوجدان أُمّتنا، وبانتصاراتها، وبجروحها المتحدّية المُترعة بالإيمان . فالشهادةُ والشهيد أوسمةُ الفخار على جِيد هذه الأمّة ، وأكاليلُ الغار التي تزّين مفرقها .

كما أنّ صدور هذا الموضوع في هذا الزمن الصعب الذي تعيشه أُمّتنا ، كان له أبلغُ الأثر في هذه الاستجابات عند جمهور المُتلقين ، فالكتابُ في مجمله توجيهٌ قويّ غير مباشر . فإذا كانت المكتبة العربية تفتقر إلى مثل هذه الدراسة الشاملة والجادّة لموضوع الشهادة والشهيد في تراثنا الشعري ، فإن شبابنا وأبناءنا الذين نراهن عليهم في صراع الوجود والحضارة ، هم في مَسيس الحاجة إلى من يقدّم لهم الدليل الملموس على قدرتهم في تغيير واقعهم المتهافت، واسترداد كرامة الأحياء المستلبة فيه.

ويمكن أن يكون الأفق العروبيّ الإسلامي لصاحب الدراسة مُفسراً صالحاً لتقدير الجماعة وإعجابها . فقد استطاع أن يتجاوز تلك القُطريّات الضيّقة إلى أفقٍ أرحب وأوسع ، منزّهاً دراسته عن محدودية النظرة، محقّقاً لها رؤيةً أشمل وأكمل .

ولعلّ شهرةَ الدارس قد أسهمت أيضاً في الاستقبال الطيّب لهذه الدراسة ، ولِمَ لا ؟ فهو دارسٌ جاد، وصاحبُ منهج علمي منضبط، معروف بموضوعيته ، وهو أستاذ أكاديمي مقدَّر، ومثقف متميّز، ورجلُ سياسة لامع، له حضوره الكثيف في الحياة الأكاديمية، والثقافية، والسياسية .

كلّ الافتراضات المطروحة لها وجاهتُها، ولا نقلّل من أهميتها، ولا أظنّنا نعدو الحقيقية ونجانب الصواب حين نجعلها مجتمعة مفسّرةً - إلى حدٍّ ما - لتقدير الجماعة ، ولكن الأخطر من هذا كلّه، والذي نعدّه مناطَ الإعجاب والرضا، هو المنهج الذي اختطّه الدارس لنفسه، واللغةُ التي توّسل بها في مواجهة موضوعه . وقد أصاب أستاذُنا الدكتور إحسان عباس كبد الحقيقة، حين قال في مقدمته للكتاب "إن الدكتور الكركي قد اهتدى إلى مفاتيح جديدة في تشكيلات الرموز الناقدة والصور الشعريّة، حين جعل العمل الفنيّ من الداخل مجالاً لرؤيته الناقدة، وأحكامِه السديدة . . وأنه قد اختار الفن مدخلاً لهذه الظاهرة النبيلة" .

نعم، لقد نأى بنفسه عن الوقوع في شباك المناهج النقدية الحديثة، لا عجزاً عن تمثلها، ولكن وعياً ودراية بأنّ أدواتِها الغامضةَ، ولغتَها الزئبقية المراوغة لا تصلح لتناول موضوعٍ كهذا، يُراد له أن يصل إلى جمهورٍ عريض من المُتلقين، ولا يُراد له أن ينفي القارىء من خلال لغة مُتعالمة، تلتفت إلى نفسها في نرجسية مَقيتة، وتحيل النص إلى مجموعةٍ من الأرقام، والخطوط، والمعادلات الرياضية المجرّدة . وهنا ينبغي أن نتوقف أمام كتابٍ آخر، صدر في الوقت ذاته (نيسان 1998 م)، عن سلسلة المعرفة الكويتية بعنوان " المرايا المحدَّبة . من البنيوية إلى التفكيك" للدكتور عبدالعزيز حمودة . فالنظرةُ العَجْلى تستبعد وجود علاقةٍ بين "المرايا المحدَّبة" و "حماسة الشهداء"، ولكنّ النظرة المستأنية المتأملة لا يخفى عليها ما بين الكتابَين من علاقةٍ وثيقة .

لقد أحدث كتابُ "المرايا المحدَّبة" رجّةً عنيفة في مجال النقد الأدبي، ستظل لها أصداؤها القوية في حياتنا الثقافية، وفي مَسيرة حركة النقد الأدبي . فالكتابُ دراسةٌ للمشروعَين النقديَين اللذين أثارا الكثيرَ من الجدل في الأربعين عاماً الأخيرة في العالم الغربي، والكثيرَ من الصخب في العقدَين الأخيرَين من القرن العشرين في العالم العربي .

ففي محاولته لتقريبِ التجلّيات النقدية للبنيوية والتفكيك - من موقفِ الرفض لهما- أكّد أنّ اغتراب الحداثي العربي لا يرجع إلى ما يُسمى بأزمة المصطلح، وإنما لاستعارة إنجازاتٍ نظريةٍ للفكر النقدي الغربي، وهي منجزاتٌ نبتت في مناخ ثقافي وفكر فلسفي مُغايرٍ تماماً لواقعنا العربي، ممّا أدى في نهاية المطاف إلى فشل هذين المشروعين في تحقيق دلالة النص، أو تقديم بدائل نقديةٍ مقنعة للمدارس النقدية التي تمرّدا عليها .

لقد كان البنيويون يطمحون إلى تحقيق علمية النقد، فاعتمدوا على النموذج اللغوي، الذي فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى . لقد انشغلوا في حقيقة الأمر- بآلية الدلالة، ونسوا ماهية الدلالة . انهمكوا في تحديد الأنساق، والأنظمة، وكيف تعمل، وتجاهلوا " ماذا يعني النص؟" فتحوّل البنيويون في نهاية الأمر إلى سُجَناء للغة . (انظر: المرايا المحدَّبة ص9 و10) .

أمّا استراتيجية التفكيك، فقد تأسّست على رفض علمية النقد، والشك في كلّ الأنظمة، والقوانين، والتقاليد، والتحوّل إلى لا نهائية المعنى . فاستبدلوا بالنموذج اللغوي ذاتية القراءة، والتمّرد على نهائية النص أو إغلاقه، كما استبدلوا علمية النقد بأدبية اللغة النقدية، فأضافوا إلى فوضى الدلالة لغةً نقدية، تتعمد لفت النظر إلى نفسها بعيداً عن النص . وفي نهاية المطاف، وصل التفكيكيون إلى نفس ما انتهى إليه البنيويون، وهو حجب النص . فالبنيويون فشلوا في تحقيق

المعنى، والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى (انظر: المرايا المحدَّبة ص10) .

على هذا النحو خلّصنا الدكتور عبدالعزيز حمودة من شعورنا بالانبهار، وإحساسنا بالعجز: العجز عن التعامل مع تلك الدراسات البنيوية، وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة، والمنقولة، والمنحوتة، والمحرَّفة التي أغرقونا فيها لسنوات . هذا ناهيك عن تلك البيانات والجداول الإحصائية، والرسومات المعقدة من دوائر، ومثلثات، وخطوط متوازية، ومتقاطعة، وساقطة . . التي تُبعد المتلقي عن النص الأدبي موضوع الدراسة ، وتُشعر بجهله وتخلّفه عن اللحاق بركب الدراسات الأدبية والنظريات النقدية الحديثة .

ومن حسن الحظّ أنّ الدكتور الكركي لم يتورط في شيءٍ من تلك البهلوانيات، لا عن جهلٍ بأدواتها، ولكن عن وعيٍ بعدم جدواها في " إضاءة النص" وتقريبه من جمهور المتلقين، فنجح فيما فشل فيه نقاد البنيوية والتفكيكية، وامتازت محاولته - كما يقول الدكتور إحسان عباس- بالاستقصاء والشمول في النظر، مع استشراف الذُرى الفنية الشاهقة في كلّ مرحلة . . والوعي الشديد بالبعدين الزماني والمكاني اللذين ينتظمان أجزاء الظاهرة وتفرعاتها، مع حرّية مطلقة في التجاوب مع العناصر الجمالية للتجربة، حين جعل العمل الفنيّ من الداخل مجالاً لرؤيته النافذة وأحكامه السديدة .(انظر: ص13 مقدمة حماسة الشهداء) . فإذا كان كتاب "المرايا المحدَّبة" قد نبّه على ضرورة مراجعة مُنجزات الدراسات الأدبية والنظريات النقدية الحديثة، وأكّد أهمية تثمينها وتقويمها خدمةً للنص والمتلقي باعتبار الناقد وسيطاً بينهما، فقد جاءت دراسة "حماسة الشهداء" تجربةً عملية نموذجية، مجسّدةً لطموح صاحب المرايا المحدَّبة، منتصفةً لشعوره بالجهل والتخلّف عن اللحاق بركب النظريات النقدية الحديثة .

وإذا كان الدكتور عبدالعزيز حمودة قد نعى على أصحاب تلك الدراسات

الأدبية والنظريات النقدية لغتهم، وما تتصف به من غموض، والتواء، وتعالٍ، وزئبقية، ونرجسية . . فأظنّه سيشدّ على يدَي الكركي مقدِّراً له لغته التي نزّهها عن كلّ ذلك، فسما بها إلى مدارات الشعر، فزاحمت - في تواضعٍ ولين ويسر - هامةَ النص المدروس، حتى أنّ الأستاذ فهد الرياماوي لم يتردّد في إطلاق صفة "الديوان" على هذه الدراسة، " لأنّ ارتواءه بالجملة الشعريّة، وتجمهرَه بالموسيقى الداخلية، واحتفالَه بالروح الخالدة، والمعنى المطلق، قد ارتقى بالكتاب إلى مرتبة الديوان، وتحوّل بالنثر إلى فضاء الشعر" (صحيفة المجد 1998/10/28) ولكنه تحوّلٌ لا يحرم لغته علميَّتها وموضوعيتها، فقد استطاع أنْ يضفر الأدبيَّ و الفكري معاً . فذكّرنا بنهج أساتذتنا أمثال د . طه حسين، ود . شوقي ضيف، ود . يوسف خليف .

ولنستمع - مثلاً- لتعقيبه على قصيدة شوقي بزيع "العائد" التي يستهلها الشاعر بهذه الافتتاحية: "تمشي جنازته الهوينا" ، حيث يقول: هذه قراءةٌ سريعة في نصّ متميز، وميزته في حداثة رؤيته وإيقاعه، وفي النافذة التي فتحها على دروب جديدة للقصيدة العربية التي تخرج من عزلة التقليد، وخنوع الرومانسية، وإبهام الرمزية، وسلبية السريالية، إلى فضاءين: حداثة الرؤية ، وحداثة الصورة والإيقاع، ومَن غيرُ الشهيد أَوْلى- والأمةُ في زمن نضال متصل- أن يكون عروق الذهب في القصيدة العربية الجديدة" (انظر حماسة الشهداء، ص139) .

إنّ العلاقة بين" المرايا المحدَّبة" و" حماسة الشهداء" لتذكرنا بنشأة المذهب الأدبي عند الأمة، فدُونَ اتفاقٍ مسبق، ودون قرارٍ مُعلن يصدر الأدباء - على اختلاف أقطارهم - عن موقفٍ أدبي موحَّد، محوّلين الفكر النظري المجرّد السائد إلى فكرٍ أدبي، تجسده تجاربهم على اختلاف النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فتأتي تجاربهم تجاوزاً للمألوف والسائد، وتكريساً لمنحى جديد في الحياة الأدبية .

فصاحبُ المرايا المحدَّبة كان مشروعه يتلجلج في صدره وعقله منذ بضع سنين،

وكذا صاحبُ حماسة الشهداء، وصدرت الدراستان في آنٍ واحد، ومثلت الأولى رفضاً للدراسات الأدبية الحداثية، التي اغتالت النصّ وغيبّته . وجاءت الثانية لتقدّم النموذج العملي البديل لتلك الدراسات المرفوضة، دون أن تخوض في الفكر النظري النقدي، فكما كانت الدراسة في مجملها توجيهاً قومياً مقدراً في هذا الزمن العربي الصعب، يمضي بعكس الاتجاه السائد، فهي – أيضاً - توجيهٌ نقدي في زمن اضطراب المصطلح النقدي، وحجب النصوص وتغييبها ، والتعالي على جمهور المتلقين بلغةٍ تلتفت إلى نفسها أكثر من التفاتها إلى التجربة المدروسة .

حدّد الدكتور الكركي زمن بحثه (دراسة رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث) في الزمان الجديد الممتد عبر القرنَين الماضي والحالي ، إلا أنّه قد رأى - وهو مُحِقٌّ- أنْ يمُدّ البصر، ويعود بنا إلى المنابع الأولى لنهر الدم والفداء منذ استشهاد سمّية والدة عمار ابن ياسر (رضي الله عنهما)، واستشهاد حارثة بن سراقة أول شهداء بدر، ليمضي مع الموت الاختيار/ الموت العصيّ، ليتوقف قليلاً عند بعض روافد نهر الدم الصاعد مع الزمن، تلك الروافد التي رافقت أمواج الفتح الإسلامي، وهي تنداح في كلّ اتجاه، لتكتب بدم الشهداء صفحةً من خلود هذه الأمة .

لكنّني آثرتُ في هذه المقالة أنْ أتوقف عند جانبٍ بعينه من المشهد المَهيب الممتد من الماء إلى الماء على خارطة الوطن الكبير، ألا وهو صورة الشهيد الفلسطيني، كما قدّمها الدكتور الكركي من خلال" حماسته" . وهو صورةٌ متصلة كلَّ الاتصال بصراع شعب فلسطين مع قوى البغي الصهيونية، التي أناخت بكلكلها على أرضهم، معزّزةً بالإمبريالية العالمية .

لم يكن الكركي معنياً بتقديم ثبتٍ لكلِّ مَن خضّبوا بدمائهم تلك الأرض المباركة، ولم يكن همُّه التأريخَ للأحداث ذاتها ، إنما كانت بغيتُه الوقوفَ عند انعكاسات الأحداث على مرآة الفنّ الشعري . فبعضُ الشهداء لم يحظوا برثاء

الشعراء لهم ، وحسبُهم أنهم ليسوا أمواتاً بل أحياءٌ عند ربّهم يُرزقون . وبعضُ الشهداء نُظمت فيهم مراثٍ لم تسمُ قامتها لتقدّم رؤيةً للشهادة والشهيد، ومثلُ هذه لم يتوقف عندها، ورأى أن أصحابها - وهم كثر- قد اتكأوا على مصارع الشهداء ليقولوا شعراً، وقد فاضت قصائدهم- أحياناً - بالحماسة والرثاء، لكنّها لم تصل إلى علياء الشهادة، ولا كانت قادرةً على فهمها باعتبارها حياةً للدين والأُمّة .

إذن؛ كانت غايتُه وكان مطلبه المراثي التي قدّمت رؤيةً للشهادة والشهيد، وهي تلك المراثي التي فهم أصحابها الشهادة باعتبارها حياةً للدين والأمة، وصعوداً إلى ذروة الرضا باختيار المواجهة حتى الموت .

والتجاربُ الشعريّة التي حققت ذلك في رثاء شهداء فلسطين، رافقت ثلاث موجات عالية من الصراع مع العدو: الأولى ما قبل نكبة عام 1948م، والثانية إبّان الثورة التي انطلقت عام 1965م ، والثالثة زمن الانتفاضة 1987م وما تلاها .

ففي المرحلة الأولى تقف قصيدة الثلاثاء الحمراء لإبراهيم طوقان ذروةً فنّية شامخة، تؤسس لحالاتِ المواجهة ضدَّ العدو، وهي في بنائها الفني، ولغتها، وصورها، وإيقاعها واحدةٌ من أعلى القصائد المعاصرة موقعاً في شعرنا الحديث الذي عبّر عن الشهادة ، وهي قصيدةُ الساعات الثلاث، التي رحل فيها ثلاثة شهداء هم: فؤاد حجازي، ومحمد جمجوم، وعطا الزير، الذين أُعدِموا شنقاً ضُحى الثلاثاء السابع عشر من حزيران 1930م . ومع أنّ القصيدة لم تتحول إلى بناءٍ درامي داخلي ، فإنها محاولةٌ أولى ومتميّزة في الخروج من نصوص الرثاء ووصف البطولة إلى قراءة الجانب الإنساني من مواقف الشهداء بروحٍ شعرية جديدة في الرؤية والتشكيل والإيقاع . فقد كان لاحتكام طوقان التلقائي إلى الموروث الديني، والتاريخي ، وصور البلاغة ذات الصلة بالبطولة والصبر والشهادة أثرُه البالغ في جعل القصيدة كلّها نموذجاً متميزاً في قراءة هذه الساعات النادرة في تاريخ الشهادة والشهداء.

وفي المرحلة ذاتها تطالعنا صورة " الشهيد الإمام " عز الدين القسّام، ابن سوريا المشارِك في ثوراتها القومية ضدّ الانتداب الفرنسي ، الذي كان يرى الانتداب البريطاني والخطر الصهيوني في فلسطين فعلاً واحداً ، يتهدّد مستقبل الأرض العربية، فقدّم باستشهاده عام 1935م على أرض فلسطين مع عددٍ من رفاقه نموذجاً فذّاً ، ومثلاً فريداً لنُبل الغاية من الشهادة، فغدا إماماً لسلسلةٍ فارعة الطول من مواكب الشهداء على أرض فلسطين ، حيث امتزج الدم العربي متجاوزاً في تدفقه تلك الحدود التي اصطنعتها مؤامرة سايكس بيكو عام 1916 م .

لقد استحق الشيخ الشهيد " القسّام" أن يمتدّ اسمه على مساحةٍ واسعة من النضال الفلسطيني والعربي ، وأن يحظى بالعديد من المراثي إثْر استشهاده ، أو بعد ذلك بزمنٍ في محاولةٍ لتصوير حضوره الثوري المتميّز .

فالقصائدُ التي قِيلت في رثائه سنةَ استشهاده تجمع بين تمجيد البطولة ، والفخرِ بالشهيد ورفاقه، والأسفِ على رحيلهم ، كما أنّ صورة الشيخ المقاتل قد أوحت إلى الشعراء بالتماس الصورة الشاملة للمناضلين الشهداء في التراث الإسلامي . كما غلبت على المراثي المبكرة له الصورةُ الإسلامية للشهيد الذي يحمل المصحف الشريف مناراً ، ويقاتل تحت راية القرآن .

ولعل الصورة التي قدمتها قصيدة فؤاد الخطيب بخاصة ، والقصائد الأولى لرثائه بعامة ما تزال إلى اليوم هي النموذج/ الرمز لصورة المناضل الإسلامي ، الذي لا يتردّد في إعلان موقفه إلى جانب الحق، والتضحيةِ من أجله ، فالإسلامُ حاضرٌ في وجدان الشيخ ثورةً ورسالة، والصبرُ، والمروءة ، والشهادة هي علاماتُ الثائرين . لقد غدا القسّام ضميرَ أمةٍ لا تنام على ضَيم، وصورتُه الإسلامية غدت شرفاً ، ولقب الشيخ غدا رتبةً كريمة واسماً تستعيده الأمة :

أولت عمامتُك العمائم كلها شرفاً تُقصّرُ عندها التيجانُ

وجعلْت لاسمِ الشيخ أرفعَ رتبةٍ نبذَتْ قديمَ عهودها الأوطانُ

واليوم حين رأتْكَ قد ذكرت بها زيّ الملوكِ وما ارتدى الفرسانُ

أما القصائدُ التي قيلت في القسّام، وتعود إلى الثمانينيّات في محاولةٍ لتقديم شخصيته إلى الأمة، فحضورُ القسّام فيها وطنيٌّ تحريضي، كما في قصيدة محمد القيسي (عز الدين القسام .جزء من حديث ليلة باردة) بخاصة .

وعلى خطى القسّام تمضي قوافل من الشهداء، يحتل سعيد العاص، وعبد الرحيم الحاج محمد، وفرحان السعدي، وعبدالقادر الحسيني مكانةً بارزة في تاريخ النضال الفلسطيني، وبخاصة في سنوات النضال الصعبة منذ منتصف الثلاثينيّات حتى عام 1948م .

ويشكل سعيد العاص حالةً خاصة، فكما خرج القسّام من "جبلة" خرج سعيد العاص من "حماة" واستشهدا بعد نضالهما في سوريا وعلى أرض فلسطين . وكما تعددت الاستجابات الشعريّة لاستشهاد الأول، فقد حظي الثاني بمراثٍ عدة، كان أفضلُها مرثيةَ عمر أبو ريشة له عام 1937 بعد استشهاده بعام، وهي بصوَرها، وإيقاعها، وقافيتها نصٌّ متماسك، وذات أفق نضالي ثوري، ويمكن تصنيفها في إطار الشعر القومي، ومطلعُها:

نام في غيهب الزمان الماحي جبلُ المجدِ والنّدى والسّماح

أما الشهيد فرحان السعدي، فممن خصّه بالرثاء شاعران كبيران، هما الشاعر القروي من مهجره عام 1937م، والشاعر المصري أحمد محرم . وهما شاعران كلاسيكيان، غلبت على الأول نزعتُهُ القومية، والثاني عُرف بنزعته الإسلامية، فهو

يرى فرحان السعدي شهيد حقّ، لا يُقام له مأتَمٌ بل موسم، ويرى استشهاده عُرساً، ويراه مدرسة الجهاد، فالشهيدُ معلّم، ودروسُه من دمه:

لك يا شهيدَ الحقّ قام المأتمُ وأرادُ حقّاً أنْ يُقـــام الموسِمُ

عرْسٌ أُتيح لنا وما من ريـــبةٍ في العرس يجري في نواحيه الدمُ

قل للمجاهد لم يصادِفْ مغنماً هوّن عليك، دمُ الشهيد المغنمُ

وللشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود مرثيةٌ لرفيق نضال الشهيد عبدالرحيم الحاج محمد عام 1939م، يرى الشهداءَ فيها أبطالاً يُزفّون وعليهم حُللٌ من نجيع الحرب، يروون الثرى من دمائهم، ويحنّون السهل به، فيصيرون تعاويذ الحمى من المكر وكيد الحسود . والشهيدُ هنا نموذجٌ وقدوة، وهو لا يطيق الأَسْر ومرارَة العار، فضحّى بروحه، حتى لا تظل حالةُ القهر آخذةً بروح المرحلة ووجدان الناس .

أما الشهيدُ عبدالقادر الحسيني فله حضورٌ كبير في حركة الشعر العربي الحديث، وقد ظلّ هذا الحضور مُمتداً زمناً طويلاً بعد استشهاده . ومن عجَبٍ أنْ يكون بين مراثيه قصيدةٌ عالية البناء، والإيقاع، والرؤية، لكنّها مجهولةُ القائل، وهي منشورةٌ بجريدة الجمهورية العراقية عام 1968م، عنوانُها "ذكرى شهداء فلسطين " بمناسبة استشهاد البطل عبدالقادر الحسيني ومطلعها:

لمن الدار أقفرتْ والمعالمْ غاب عن غيلها الليوث الضياغمْ

وقد استغرقت صورُ مأساة فلسطين معظمَ النص، كذلك النداء على الأمة أن تنهض كما نهض أولئك الفتية من "بقية السيف" في فلسطين بالأمور العظائم، ومن هؤلاء الحسيني، وشهداء النضال العربي في فلسطين . ومن القصائد التي عبّرت عن حضور الحسيني الشهيد في الشعر العربي بعد زمنٍ طويل من استشهاده، وامتازت بنضجها وعُلوّ قامتها، قصيدةٌ للشاعر عبدالمنعم الرفاعي، وأخرى لناهض منير

الريّس، وثالثةٌ بعنوان "الرسالة الأخيرة من الشهيد عبدالقادر إلى شريكته الوفية أم موسى " للشاعر عزالدين المناصرة ، وأخرى للشاعر الجزائري الشهيد الربيع بو شامة، وقصيدتُه تجسيدٌ لفكرة الاستشهاد، وتصويرٌ للحسيني وهو يقدّم روحه فداءً لوطنه . وقد أهدى قصيدته إلى روح بطل القسطل، ثم إلى كلّ جندي عربي مجهول استشهد في حمى الله والوطن بفلسطين .

ويتواصل الدم في عروق الشعر بعد ذلك، ولكنّه يبلغ ذروةً عالية مع انطلاق الثورة الفلسطينية في منتصف الستينيّات، حيث تتسع قاعدةُ النضال، ويزداد الدم غزارةً ، وتتدافع مواكب الشهداء على ضِفافه، ويبلغ مشهدُ الفداء مداه، وألقَه، وخصيوصته . بمشاركة عددٍ من المناضِلات، أمثال: منتهى الحوراني، وشادية أبوغزالة، ودلال المغربي، وغيرهن . كما يذكّرنا غسان كنفاني، وكمال ناصر بصورة الشاعر الشهيد ممثلةً في شخص عبد الرحيم محمود .

وتأتي الاستجابات الشعريّة متّسقةً مع هذا الزخم النضالي، فيشارك فيها شعراءُ الصف الأول من أعلام الشعر الفلسطيني، أمثال: محمود درويش، وفدوى طوقان، وسميح القاسم، وأحمد دحبور، ومعين بسيسو، وهارون هاشم رشيد . كما أسهَم معهم نخبةٌ ممتازة من أعلام الشعر العربي، أمثال: الجواهري، ونزار قباني، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وسعدي يوسف، وعلي الجندي . . .

والملاحَظ أنّه في مرحلةِ ما قبل النكبة كانت الاستجابات الشعريّة كثيرة، ولكن التجارب الناضجة التي قدمت فهماً للشهادة والشهيد كانت قليلة، كما أنّ عدداً من شعراء العرب الكبار لم يسهموا بشيءٍ فيها . هذا بعكس المرحلة التالية التي واكبت انطلاق الثورة عام 1965 .

ولأنّ الوقوف عند أصحاب تلك المراثي، وما قدّموه من رؤىً متميزة للشهادة والشهيد، يتجاوز طموح هذه العُجالة، فسنحاول بلورة مجموعةٍ من القواسم

المشتركة في الرؤية بين تلك المراثي، تتمثل في التحريض على الفداء والثورة، وتصوير الشهداء برجال يزورون الموت، ويرى بعضهم أنّ الشهيد مناضلٌ يصدّ البؤس عن سود المنازل في فلسطين، وأنّه يأتي من منابع النهار وجبال النار معاً .

وقد يلجأ بعضهم- كما يفعل فايز خضور- إلى الهجاء، فيهاجم التهريج المخجل، وأصحاب الياقات وأرباب المحظيات، ويرى أنّ صديقه الشهيد ليس إلا الضدّ لكلّ خرابٍ ظل قائماً بعده . ويرى بعضهم شهداء الغارة الإسرائيلية على بيروت عام 1973 م أشبه ما يكون بموت الخيول الجميلة . ورأى آخرون البحر الأبيض بأنّه البحر الأسود؛ لأنه البحر الذي يجيء بالغُزاة، وعلى شواطئه تتكسّر الأحلام .

كما حفلت دواوين بعضهم (وبخاصة ديوان فدوى طوقان) بالعديد من صور الشهداء في لوحاتٍ شعرية فذّة، تشبه لافتات تعلن أنّ الثورة مستمرة، وأنّ الجيل الجديد هو صانعُ الغد الحرّ الجديد . ويعبّر سعدي يوسف في مرثيته لوائل زعيتر عن إحساسٍ بالآصرة القوية بين الشاعر والشهيد، بين ابن العراق وابن فلسطين:

مرّت يداك على الرّملِ

مرّت يداي على الرّملِ

ها نحن نسأل أشجارنا

أنتَ تسأل زيتونةً

وأنا . .نخلةً :

هلى تركنا على الرمل غُصنا .

أما أحمد دحبور فيقدّم في مرثيته لفؤاد زيدان ورفاقه تجربةً متميزة في رؤيتها وشفافيتها، إذ ينشر الفهد ذات ليلة أسراره الآدمية في الريح، ويختلط دمه بالندى،

وتتداخل ملامح رفاقه، ووجه الثلاثة يعبق بالفهد:

هذا هو الفهد . . قبضته أنشبت عطرها في المدى:

من نخيل العراقِ إلى بردى،

وفلسطين في كامل الزينة العربية ، كاملةً

أبرقَ الفهد أنّ العرائس يسرحْنَ في قلبهِ،

وفلسطين في حلمٍ كاملٍ – كاملةْ .

وتشكل قصائد محمود درويش في الشهادة والشهيد رؤيةً خاصة : فهي تأخذ الفكرة الأساسية إلى قصائد كثيرة، حيث يقاتل الناس، ويزرعون، ويحزنون، ويموتون . . وهي تقرأ الرحيل في سياق اللحظة التاريخية الصعبة لها، سواء أكان الموت جماعياً كما في تل الزعتر، أم كان موتاً في الغربة، كما في حالة استشهاد ماجد أبو شرار، وعزّ الدين قلق . تُضاف إلى هذه وتلك قدرةُ درويش الهائلة على انتزاع الشعر من مناجمه العميقة، حتى تكون القصيدة لغةً أسمى، ورمزاً أشمل ، وإيقاعاً أعلى، وتشكيلاً متجدّداً . .

فالشهادةُ في شعره بناء الدم لعبور الجسر إلى الوطن المحرر، وصورة الشهادة لم تعدْ رثاءً، وذكرَ مناقب، وتعبيراً عن مشاعر الأسى والعتاب، فالشهادةُ اختيار، والخلودُ تجاوُزٌ إلى المستقبل، والشعرُ عباءةُ هذا الاختيار . (انظر : حماسة الشهداء ص323 وما بعدها) .

وتمّثل الانتفاضة (8 كانون أول 1987) وشهداؤها ذروةً شامخة من ذرى النضال والتحدي للشعب الفلسطيني، وزخماً ثورياً متميزاً يُضاف إلى موجات النضال السابقة، لعلّ أروع ما فيه أنّه تفجّر قوياً على أرض فلسطين، وجاء ضد توقّع العدو الذي شكّك في وَلاء الجيل الجديد لقضيته، وكان بفضل سواعد أطفالها المدجّجين

بالحلم، والحجر، والمقلاع . .حتى غدت سنوات الانتفاضة نموذجاً إنسانياً نادراً للثورة الشعبية . لقد استطاعت الانتفاضة أن تجدّد لأُمّتنا التفاف أبنائها حول القصيدة، وأنْ تعيد للشعر دوره الفاعل في الحياة، بعد أن خلّصته من غموضه وإلغازه، ودخلت به إلى حداثةٍ من نوع جديد- كما يقول نزار قباني - حداثة المعاناة والواقعية الثورية . (انظر : مقدمة ديوان الانتفاضة للدكتور أحمد الخطيب) .

ويمكن القول دون أن نجاوز الحقيقة إن هذا الحدث قد شغل - في حينه- شعراء أُمّتنا جميعاً، وبعضُهم جاوز الإسهام بأكثر من قصيدة إلى حدّ تخصيص ديوانٍ للانتفاضة ومفرداتها ، ولِمَ لا ؟ فصورةُ الشهيد جدّت فيها خطوةٌ لم نعهدها من قبل، فالمناضل طفل، والشهيد طفل صغير، أو تلميذ مدرسة، أو فتىً يافع في عمر الورد! فهذا ممدوح عدوان يقول من قصيدته "حجر" :

لم يبقَ صمتٌ ساترٌ . .فاضرب حجرْ

واصرخْ فإن الصوت أصبحَ من حجرْ

لم يبقَ من دمعٍ يُريحُ

فآهِ لو أن الفتى الباكي . .حجرْ

لقد كَرّست قصائدُ الانتفاضة صورةَ الفتى الذي يواجه الموت، وهو يمتشق حجراً، ويحمل صليب تشرّده ومنفاه، وينوء بسكاكين مَن خذلوه، ويرى أنّ دمه بوّابةُ الخلاص لحرية وطنه .

وقد حرص الشعراء في مراثيهم لأبطال الانتفاضة على إيجاد آصرةٍ قوية بين أبطال الحجارة وأبطال تراثنا التليد . كما صوّروا شهداءها على أنهم من طيور أبابيل ، حاملي رايات جعفر الطيار . أما حين صوّروا الموت بأنّه باب الشهيد إلى الفرح، فقد كانوا يلحّون على تلك المشاهد التي شاعت في صورة الشهيد من قبل .

أما نزار قباني الذي خَص الانتفاضة بثلاث قصائد ، جعلها - من ثمَّ – في ديوان واحد، فهو يرى طفل الانتفاضة ثائراً يسند الأمة من الانهيار ، ويختصر حركة التاريخ في لحظة إنسانية نادرة، فيقول:

يرمي حجراً

يبدأ وجهُ فلسطينْ

يتشكّلُ مثل قصيدة شِعرْ

يرمي الحجرَ الثاني

تطفو عكا فوق الماءِ زجاجَةَ عطرْ

يرمي الحجرَ الثالثْ

تطلع رام الله بنفسجةً من ليلِ القهرْ

حتى يظهرَ وجهُ اللهِ، ويظهرُ نورُ الفجرْ . .

وبعد، فلا أظنّنا نجاوز الحقيقة حين نقول إنّنا أُمة الشعر، وإنّ الشعر هو الفنّ القومي الأول لأُمّتنا، وأنّ الشعر هو ديوان العرب مهما نافسته فنون القول الأخرى من رواية ومسرح . فقد لاحظنا كيف واكبت استجاباتُه حركة الثورة، والنضال، والتحدّي . . ونهر الدم المُتدفّق من شرايين الشهداء ليستوطن عروق الكلام في صورٍ شعرية فذّة، وبخاصة حين يتجاوز أصحابُها الخطابية والتقريريّة، والبيانات السياسية إلى تقديم رؤىً شعرية، تليق بالشهادة بوصفها قيمةً إنسانية إسلامية ، هي الأنبل والأسمى .

وإذا كان من حقّ دم الشهداء على الإبداع أنْ يَرِدَ على نبعه ، وأنْ يكتبَ فيها على قصائد لها من دمهم الأرجوان، ومن عطر حضورهم رؤى جديدة ، ولغة عالية ، وإيقاع

جديد. فقد كان من حقّ الإبداع على الدارسين أن يقفوا إزاء هذه التجارب ليجمعوها، ويجلّوها، ويضيئوا جوانبها، وهذا ما فعله كثيرون دون أنْ يصلوا إلى رؤيةٍ شمولية في التناول كما فعل الدكتور خالد الكركي، تسعفه في ذلك ذائقةٌ متميزة، وخبرة نادرة ، وقدرة على الإبحار في عالم النص، عالِماً بدروبه العصية، متمكناً من أدواته . . وقادراً على تحويل هذه الرحلة المحفوفة بالمخاطر إلى نزهةٍ جميلة ، لا يملّ القارىء صحبتَه فيها ، ولا يتردّد في الانحناء تقديراً لجهده، وعلمه ، واحترامه لجمهور المتلقين . فجزاه الله عن أرواح شهدائنا خيرَ الجزاء وأحسنه .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بينَ يَدي ديوان الانتفاضة

لقد انطلقت انتفاضةُ الشعب العربي الفلسطيني في الأرض المحتلّة في الثامن من شهر ديسمبر (كانون أول 1987م)، وبعدَ مضيِّ أسبوع واحد على تفجرها، أخذ المخزون الثقافي لدى كُتّابنا وأدبائنا – على امتداد الوطن العربي – يعزّز الطاقات الإبداعية المتفجرة شعراً ونثراً . . وأفسحت الصحفُ اليومية والدوريات الأسبوعية والشهرية المجال واسعاً لسيل الفنّ الآتيّ المتدفّق ، وكان الشعر هو الشكل الفني الأكثر ملاءمةً لهذه الأحداث الساخنة المتلاحقة . ومنذُ أنْ بدأنا نتفيّأ ظلال دوحة الشعر في الصحافة العربية، وأخذنا نقطف بواكير الثمر المُكتنِز، ونتهاداه، ممثّلاً في قصائد نزار قباني، وهارون هاشم رشيد، وسليمان العيسى، ويوسف العظم، وهلال الفارع، وحيدر محمود ، منذ ذلك الوقت أيقنّا أنّ جمع هذه المادة الشعريّة ودراستها يُعدّ واجباً قومياً، يمثل الحدّ الأدنى من البذل، قياساً بما يقدمه أطفال الحجارة في فلسطين المحتلة.

كما أيقنّا أنّ مَن أراد أن يكتب شعراً حقيقياً، فما عليه إلا أنْ يعود إلى براءة طفولته وشجاعتها، وليكتب – من ثَمّ- قصائده الجميلة مثل أطفال فلسطين بالحجارة ، تلك الحجارة التي يرمونها شموساً وأقماراً تعرّي زيف الحضارة والمدنية المُدَّعاة عند الغزاة الصهاينة، فالمواجهة اليومية المستمرة بين أدوات القتل المتطورة ووسائل التحدي المتواضعة ، بين الجنرالات الصهاينة بكلّ صلفهم ولا إنسانيّتهم وأطفال فلسطين بكلّ براءتهم وطراوة عظامهم.. يجعل من الانتفاضة عملاً شعرياً خارقاً .

إنّها مواجهةٌ ينعدم فيها التكافؤ بين الحجارة والرصاص إلى الحدّ الذي تتحول معه الانتفاضة إلى حالةٍ شعرية ملتهبة . والحجارةُ الفلسطينية ليست مثل بقية حجارة الأرض، فقد أصبح الحجرُ الفلسطيني كائناً حيّاً يحسّ وينفعل ويقاوم . .

وهو يأبى أنْ تطأه قدمُ يهودي بغيض، فالحجر الفلسطيني تصطرع فيه مشاعر الغضب والحبّ معاً . . غضب الفلسطيني من وقع تلك الأقدام الهمجية فوق ثراه الطهور، وحبّ الفلسطيني لمقدساته، وجبله، وسهله، وداره، وزيتونه . . حتى إنّ الشاعر عبد العزيز المقالح(1) يعبّر عن قوة هذا الحجر بعجزه عن أنْ يكتب قصيدة الحجارة ، فهو يقول: "إنّني لم أكتب قصيدة الحجارة بعد أربعة أشهرٍ من ثورة الحجارة، وفي يقيني أنني لن أكتبها ، لأنّ الأطفال في فلسطين قد كتبوها يوماً بعد يوم، كتبوها بالحجارة، وبالدم ، وبالغضب الطفولي العظيم ، وبالموقف الشامخ، سرقوها من أقلام الشعراء، وكتبوها بالأيدي والأقلام المكسورة، وبالأصابع المحروقة، وأَوْدعوا فيها كلّ المعاني الجميلة التي كان الشعراء يتحدثون عنها ، ويبحثون في ظلالها عن جمال التضحية وشموخ الفداء، عن حبّ الوطن وخصوصية العُنف الثوري الهادف إلى تشكيل الحاضر وصياغة المستقبل . .". ويأتي قول أحد شعراء الانتفاضة مصداقاً لقول المقالح حيث يقول(2):

تركوا المدارس والدروس وأنشدوا شعراً ولكن من فم الأحجار

وإذا كانت وظيفةُ الشاعر هي الكشف والارتياد والتنوير ، فيقينُنا أنّ الفعل اليومي لعصافير فلسطين قد أوفى على الغاية، ومع بلوغ الحلم الفلسطيني – حينئذٍ- شهره العاشر، يكون أبطال الحجارة قد سطّروا ملحمةً شعرية رائعة، ليست الصورة الشعريّة فيها تركيباً لغوياً فحسب، ولكنّها موقفُ شموخ عظيم، وحركةُ احتجاجٍ نسيجُها الشعري الحجارةُ المدببة، والمقاليع، والزجاجات الحارقة . .

وعصافيرُ فلسطين "أبطال الحجارة" هم أحفاد امرئ القيس، وطرفة، وزهير، والنابغة . . وسلسلةٍ طويلة جداً من أعلام الفنّ الشعري ونوابغه . والشعرُ هو الفنّ القومي الأول للأُمة العربية، والوطنُ العربي وطنٌ محكوم بالشعر، والإنسانُ العربي

إنسانٌ دورتُه الدموية شعر . "بحيث إذا أخذنا دبوساً وأدخلناه تحت جلد أيّ مواطن عربي، فإن سائلاً سحرياً سوف يتدفق . هذا السائل ليس نفطاً . . ولا هو من مشتقات النفط . وإنما هو سائل أخضر اللون، ذهبي الشعلة، أبديّ التوهّج، اسمُه الشعر(3)، فنحن نولد شعراء . هذه هي علاقة العربي بالشعر على مرّ العصور .

وحين كتب الشاعر السعودي عبد الله الصيخان قصيدته التي أسماها "الحجر الفلسطيني"(4) قبل الانتفاضة الكبرى بعام ، كان يصدر عن هذه العلاقة الوطيدة بين العربي والشعر، فقد كان صوته قوياً واثقاً حين أنشدها في "المربد" بالعراق على ملأ من شعراء أُمّتنا ومثقّفيها، وكانت دهشتنا عظيمةً لهذه الرؤية المتفائلة في زمنٍ كان اللون الأسود سيّدَ وقتنا ، وإذا تأملنا مقطعاً منها رأينا كيف أرهصت للفعل الكامن، والحدث الآتي على أرض فلسطين:

هو الحجر الفلسطيني

سيّد وقتنا هذا

وأجمل ما يزفّ به الحبيب إلى الحبيبة

يبارك أرضها رب السموات الجميلة

ما خانت ولا لانت

ولا أعطي مفاتنها لقبعة الصديد

أحبك يا زمن الرفض

أحبك

أول الإسراء أنت وآخر الإسراء

ولكنْ عندما انطلقت ثورةُ الحجارة ، أدركنا أنّ الصيخان كان ينطلق من خلال هويته الثقافية والحضارية ، وأن الشاعر المُبدع يتوقع الحدث وينتظره ، ويختزنه طويلاً في دورته الدموية وجهازه العصبي ، حتى لكأن الحدث عندما يأتي بعد ذلك ، لا يأتي إلاّ لتمكين الشاعر من إطلاق صوته المحبوس .

وإرهاصةُ الصيخان هذه تذكّرنا بالصيحة التي أطلقها "أمل دنقل" بعد حرب أكتوبر 1973م ، في قصيدته المُسمّاة "لا تصالح"(5)، وأوصى فيها العرب من مَغبّة المصالحة مع الدولة العِبرية ، موظّفاً ذلك الحدث الموغل في الزمن من تاريخ أمته ، ومستعيراً تلك العبارة الخالدة التي أوصى بها كليبٌ أخاه الأمير الزير سالم، والرمحُ ناشبٌ في ظهره ، والدمُ يقطر من جنبه، وكانت وصيةُ أمل سابقةً بكثير لفكرة الصلح البغيضة مع الكيان الصهيوني، ولنستمع إلى المقطع السادس من قصيدة أمل ، حيث يقول:

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن "الجليلة"(6)

أن تسوق الدهاء،

وتبدي لمن قصدوك – القبول

سيقولون:

ها أنت تطلب ثأراً يطول .

فخذ – الآن – ما تستطيع:

قليلاً من الحق . .

في هذه السنوات القليلة .

إنه ليس ثأرك وحدك،

لكنه ثأر جيل فجيل

وغداً . .

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة،

يوقد النار شاملة،

يطلب التأثر،

يستوقد الحق،

من أضلع المستحيل

لا تصالح

ولو قيل إن التصالح حيلة

إنه الثأر .

تبهت شعلته في الضلوع . .

إذا ما توالت عليها الفصول . .

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباه الذليلة!

رحم الله هذا الفتى الجنوبيّ المسكونَ بنار الشعر وكيمياء الحرف، فها هو ذا جيلُ الانتفاضة الباسلة، قد لبس الدرع كاملة، وأقسم أنْ تظل نارها تلظّى، حتى يستوقد الحقّ من أضلع المستحيل، قبل أن تبهت شعلة الثأر في الضلوع، وحتى لا يَرسم العارُ بصمته الخماسية فوق الجِباه الذليلة . . لقد كانت رؤيةً شفيفة ، استشرف فيها الشاعر – من خلال هويته الثقافية والحضارية – غدَ أُمّته ومستقبلها . ويعلق جهاد فاضل على قصيدته ، فيقول: " لم يمت أمل دنقل، وعبارته هذه ستظل شعاراً حتى يزول هذا العدو يوماً ، وبعدها يتحول أمل دنقل إلى أسطورة عَصيّة على الموت"(7) .

والمتأمّلُ لإبداعات شعرائنا قبل الانتفاضة يمكنه – بشيء من الروية والأناة – أن يتلمّس هاجس الانتفاضة عند غير مَن ذكرنا ، من أمثال أحمد الشويخات (من السعودية) ، وأحمد الريماوي ، ومريد البرغوثي (من فلسطين) .

فقد نشر الدكتور أحمد الشويخات قصيدته "شهرزاد أين كنا غدا"(8) بعد مرور ثلاثة أشهر من انطلاقة ثورة الحجارة ، ولكنّه ذيّلها بتاريخ (شعبان 1405/ أبريل (نيسان) 1985م) . وقد تأملناها كثيراً ، وهممنا بضمها إلى ديوان الانتفاضة ، ولكن التاريخ المذكور في نهايتها حال دون ذلك . والدكتور الشويخات واحدٌ من مثقفينا المسكونين بنار الشعر ووجع أمتهم ، الذين يمتلكون القدرةَ على الكشف والارتياد وتجاوُز الزمن . . ولنستمع إلى المقطع الأول من قصيدته لنرى كيف أرهص لثورة الحجر ، حيث يقول:

مرةً قال لي
غير أني نسيت
فصبرٌ جميل

❖ ❖ ❖

مرةً قال لي

والحبال استراحت على كتفي

فاجأتني ارتعاشات أجنحة الضوء حين ارتفاع القوارب في المد:

سرْبُ جراد !

ومستنقعٌ للنداءات

بين الجبال ، وبين المياه ، وبين البياض ،

وبين السَّواد!

- أَمَرَّ هنا حَجرٌ تائهٌ في اخضرار المياه؟
- ومن غسق القاع طحلبتان بعينيه؟

مَرَّ إذن

على قدميه اقتراب

على شفتيه ابتعاد

شهرزاد، اسفحي وجهك الآن في قدحي

واكسريه

وقُصّي علينا

حكايَتَهُ ، شهرزاد

وكنتُ تمنيتُ لو جادت الذاكرة

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

ولا يخفى –أيضاً – أنّ قصيدة الشاعر أحمد الريماوي " طيور إيثاكا . . تصاهر ورد مغدوشة"(9) المنشورة في يناير (كانون الثاني) 1987م ، التي ضمّنها ديوانَه الأخير (لافتات على سياج الضوء) تُعدّ واحدةً من تجارينا الشعريّة القليلة التي تحمل بشارة

الثورة ، والنصر، والعودة . . وقد صدّرها بهذه الإضاءة التي تومئ إلى شفافية رؤيته وصدقها "ورد في الأسطورة أن أدوسيوس قاتل عشر سنوات في طروادة، ونُفي عن مدينته إيثاكاً لعشر، ولكن بالإرادة والتصميم . . عاد إليها منتصراً" يقول أحمد الريماوي في مقطع من قصيدته:

أوذيس . .

عرّج نحو قمة حزنك البسام . .

وافتح شرفة الصمت . .

المشنشل بالأزير . .

على روابي النار . .

واحضن غنوة المتراس

من يخش انشطار الوقت . .

يرهبه انفطار الذكريات الضارية

أوذيس كن ما كنت

لا . . كن أنت . .

لا . . كن كونك الوضّاح . .

كن ما سوف يأتي . .

أنت أجنحة الرحيل من الرحيل . .

وأنت أحجية الخروج من الخروج . .

وأنت أغنية الصعود

إلى ضفاف الهاوية . . .

والمعروف أنّ الريماوي –خلال دواوينه كافة – يكتب بروح المقاتل المسكون بالأمل والتفاؤل ، ولكن قصيدته هذه جاءت تحمل البشرى، وتشي بالحدث الآتي على أرض فلسطين. . ويصمت الشاعرُ بعدها، ويطول صمته عاماً كاملاً في انتظار ولادة الفعل من رحم المستحيل، ويتحقّق الحلم ، وتصدق الرؤية ، ويغنّي حينئذٍ لأطفال الحجارة قصيدتيه "الصعود إلى حلم المقاتل" و"لافتات على سياج الضوء" ، ويصدِّر بهذه وتلك ديوانَه الأخير، ويشفعهما بالقصيدة البُشرى التي خصصناها بهذه الوقفة .

وتجربةُ جمع الشعر من الدوريّات ودراستِه ليست الأولى في حياتنا العملية، فقد سبق لنا أنْ نهضنا بهذا العمل في أطروحتنا للدكتوراه" الشعر في الدوريات المصرية (1828- 1882) توثيق ودراسة"(10) تلك الدراسة التي قَدّمت ما يربو على مائتي شاعرٍ ما بين معروفٍ ومجهول.

لقد كنّا نعلم – مسبقاً – صعوبة هذا العمل لكثرة الصحف وتعدّدها في الوطن العربي ، ولتفاعل شعراء الأُمّة كافةً مع الانتفاضة / الثورة، ولاحتفال الصحف العربية بهذا المدّ الشعري، وإفساح صفحاتها له، بغض النظر عن شهرة صاحبه وشاعريته . ولكنّ تطوُّعَ عددٍ من الأصدقاء والغيورين بالإسهام في هذا العمل، شجَّعَنا على المضي قُدُماً، فقد أذكت الانتفاضة الحسّ القومي، وهيأت النفس العربية للبذل

والعطاء . . هذا بالإضافة إلى أنّ عملنا –حينئذٍ– في المملكة العربية السعودية قد سهّل علينا ذلك، حيث تصلنا بانتظامٍ الصحفُ والدوريات العربية بعامة و الخليجية بخاصة، ونحن نعلم الدور الكبير الذي نهضت به صحفُ الخليج العربي في هذا المجال، مثل القَبَس، والأنباء، والوطن، والشرق الأوسط، والرياض، واليوم، والمدينة، والاتحاد ، وعمان . . إلخ .

كما أصبح معروفاً لدى المُهتمّين بشعر الانتفاضة أنّنا معنيّون بجمع هذه المادة، فكانوا يبعثون إلينا بما تصل إليه أيديهم من قصائد، فكانت القصيدة الواحدة – أحياناً – تصلنا من جهاتٍ عدّة . واقتنعنا بأنّ القصائد الجيدة والعالية لن تضل طريقها إلينا، لحرص المحرّرين على نشرها، ولاهتمام الناس بها، فقصائدُ نزار – مثلاً– تسابقت الصحفُ على نشرها، فجاءتنا من خلال صحف ومجلاتِ الأردن ، ومصر ، والكويت، وكذلك قصيدة محمود درويش "عابرون في كلام عابر" وقصيدة الدكتورة سعاد الصباح "سمفونية الأرض" وبعض قصائد شاعر الأقصى يوسف العظم، وهارون هاشم رشيد، وهلال الفارع . . وغيرهم .

وكان الشيءُ الذي يؤرّقنا أنّ ما يصلنا من الصحافة الأردنية ضئيلٌ جداً ، لعدم انتظام وصول أعدادها إلينا، فقررنا تكليف أخٍ غَيور ، وعالم فاضل(11) بجمع هذه المادة، فنهض بها على أكمل وجهٍ وأحسنِه، من خلال مجموعات الدوريات بمكتبة الجامعة الأردنية ، ومن خلال زيارته لدُور الصحافة الأردنية (الدستور ، والرأي ، والشعب) التي قدّمت له –مشكورةً – ما أعانه على النهوض بهذا الواجب القومي، وظل يعمل بدأبٍ حتى طلبنا منه أنْ يكُفّ عن المتابعة اليومية لكلّ صحيفة . وانتهى إلى ما يقرب من مائتي قصيدة ومقطوعة، قدّمت أصواتاً عديدة من الأردن وفلسطين المحتلة، وأخرى من خارج الوطن المحتل ، جذورُ بعضها ضاربٌ في أعماق التراب الفلسطيني .

ومنذ أنْ بدأنا متابعة الكلمة الشاعرة المكرِّمة لهذه الثورة المباركة ، كنّا نطمح أنْ نظفر بديوان شعري للانتفاضة ، ولكنّنا وجدنا – والانتفاضة تدخل شهرها الرابع – أنّ كم الشعر المنشور كبير ، بالإضافة إلى أنّ هناك مَن بعث إلينا بشعره –مشكوراً – بالبريد ، كما وصلتنا أشرطةٌ مرئية وأخرى مسموعة لندوات شعرية لدعم الانتفاضة وتأييدها ، ولاحظنا شيئاً مهماً –لعلّنا على صواب فيه- مؤدّاه أنّ الشعر الذي أخذ يصلنا في الشعر الرابع أكثرُه أصداء للتجارب الشعريّة التي واكبت الانتفاضة في شهورها الأولى، وغلبت على العديد من تلك التجارب النّمَطية والتكرار . وحين نشر نزار قباني قصيدته الثالثة (دكتوراة شرف في كيمياء الحجر) أيقنّا أنّ "ثلاثيّة أطفال الحجارة" قد اكتملت بضلعها الأخير . كما لاحظنا أن تجربة الانتفاضة بعد أن قيّض الله لها الاستمرارية ، ورسوخَ القدم ، وعمقَ الأثر واتساعه في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، غدت بحاجةٍ إلى أشكال فنية أخرى كالقصة ، والرواية ، والمسرح .

وجاء نشر نزار لديوان "ثلاثية أطفال الحجارة"(12) ، وحسن خليل حسين لديوان "ملحمة الدم والحجارة"(13) مصداقاً لما ذهبنا إليه ، وحافزاً للأشكال الفنية الأخرى للنهوض بدورها الثقافي في التعبير عن زخم التجربة العظيمة التي تعيشها الأرض المحتلة بخاصة ، والوطن العربي بعامة . لهذا كلّه، آثَرنا أنْ نجعل منتصف شهر إبريل (نيسان) عام 1988 غايةَ همّنا فيما يتصل بهذا الجزء من ديوان الانتفاضة . أمّا ما نُشِر بعد ذلك من شعرٍ يتصل بالانتفاضة فلم يخضع لمعايير الانتقاء التي اعتمدنا عليها في اختيار هذا الديوان ، فقمنا بالاحتفاظ ببعض تلك التجارب الشعريّة الرفيعة .

وهنا ينبغي أنْ نتوقّف قليلاً عند الصورة النهائية التي رأيناها الأَلْيق والأنسب لهذا الجزء من شعر الانتفاضة . فبعد أنْ تابعنا الشعر المنشور في الدوريات العربية

هنا وهناك، وقمنا بتصويره أو استنساخه، جعلناه في ملفٍ ضخم ، وآثرنا ألا نفرِّط في مقطوعةٍ منه أياً كان كاتبها، فقد وجدناها فرصةً لتقديم أصواتٍ غير مألوفة ولا معروفة ، وأخرى في طَور التَّبرعُم، لأنّنا أردناه ملفّاً شعرياً شاهداً على دَور الصحافة العربية في النهوض بالواجب القومي المنوط بها، وتفاعلها مع حدثٍ مَصيريّ على الأرض العربية ، وأردناه وثيقةً شاهدة على دَور الكلمة المناضلة في تحمّل مسؤوليتها الوطنية كشفاً، وحفزاً، وتأييداً، وتخليداً . .

ولكنْ تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن، فمَن ذا الذي سيتحمل نفقات طباعة ديوانٍ يربو على ألفَي صفحة بكثير؟ ومَن ذا الذي سَيَتكبّد ثمن شرائه مِن ثم؟ ناهيك عن مراجعته وما تحتاجه من جهدٍ مضن . . وبعد أن قلّبنا وجوه الرأي في هذه المسألة انتهينا إلى موقفٍ وسَطي، يقوم على الانتقاء ، وهو انتقاءٌ لا يقف عند أعلام الشعر العربي والمعروفين فحسب ، كما أنّه انتقاءٌ لا يتسع فيشمل تجارب شعريةً متواضعة فنياً .

وكان العملُ في بادئ الأمر سهلاً ميسوراً، ولكنّه غدا وفقَ التصوّر الأخير عملاً شاقاً مرهقاً بدنياً ونفسياً، فكيف نستبعد ما هششنا يوماً لتلقيه؟ وكيف نستبعد قصيدةً لشاعر كبير، ونقبل أخرى له؟ ولا سيما أنّ بعضهم يمثل شعره في الانتفاضة – حتى منتصف إبريل 1988م – ديواناً شعرياً، من أمثال يوسف العظم، وهارون هاشم رشيد، وهلال الفارع، وحيدر محمود، وعدنان النحوي، وعبد الرحمن العشماوي . . هذا عدا عن نزار قباني وحسن خليل حسين اللذين نشرا ديوانيهما، لذا آثرنا ألا يزيد المُختار من شعر أولئك – في كلّ قسمٍ من قسمَي الديوان – عن قصيدتين باستثناء نزار قباني الذي يمثل في ثلاثيته حالةً شعرية متكاملة .

وانتهينا بعد ذلك إلى كمٍّ وافرٍ من الشعر ، فعاودنا التمحيص لاستبعاد جزءٍ آخر من القصائد الجيّدة، وصولاً إلى عددٍ من التجارب الشعريّة التي يمكنها تقديم صورةٍ مكتملة لحركة شعر الانتفاضة، وكان هذا الجانب من عملنا أكثر إرهاقاً من سابقه، لما نما بيننا وتلك التجارب الشعريّة المستبعَدة من وشائج وجدانية . فكم تمنينا لو كان بمقدرونا استئذانُ أصحاب تلك القصائد والاعتذار لهم مسبقاً، وها نحن ذا نستدرك ما فاتنا فنستميحهم العذر . ونذكر في هذا الصدد قصيدةً من بين تلك القصائد المستبعَدة للمُربّي الفاضل الشاعر إبراهيم طه مصطفى، أسماها "المقداد" قدم فيها صوراً من بطولات أطفال الحجارة أحفاد المقداد . ولهذه القصيدة خصوصيتها ووقعها المتميّز في النفس ، لأنه جعل الجزء الأخير منها غناءً لقريته (فرخا) ، وشوقاً إليها، وحنيناً خالصا . . وفرخا هي قريتُنا، وملعب صبانا، ومراح لهونا، وعلى أرضها نشأنا، وفيها الأهل والربع ومثوى الأحبة . . لذا أشجانا غناؤه ، وحرّك كامِن الشوقِ فينا حنينه، وبخاصة حين تغنّى ببعض ملاعبها، فقال(14):

أحبّك يا – فرخا- ولم أكُ غادراً وقلبي أراه انشقّ حطّمني الوجدُ

أذوب على ذكر الحبيب منادياً على والدي الفلاح شيمته الكدُّ

أحنّ إلى – صخر الكَرَاكِفِ – مثلما يحنّ فطيمُ الثدي إذ مُنِع الشهدُ

فيا – جنّة الينبوع – يا ملعب الصِّبَافلو كنت في خُلْدٍ لقلت هو الخُلْدُ

هناك شربتُ الحبَّ من ماء نبعه أليس رهيف الحس يحرقه الصّدُّ

كما نودّ أن نشير إلى أن بعض القصائد قد وصلتنا خِلْوًا من البيانات ، فلا نعرف أين ومتى نُشرت ؟ لذا اضطررنا لاستبعادها ، ولم نتجاوز هذا المعيار إلا نادراً .

كما استبعدنا -أيضاً- بعض القصائد المنشورة في تلك الفترة، وشُغِل أصحابُها بالبوح عن لواعج الحنين إلى الوطن، وجعلوا همّهم التشوّقَ إلى الوطن السليب أو التباكي عليه . وإنْ كان الحنين للوطن أثَراً لما حرّكته الانتفاضةُ من خامد الأمل بالعودة إلى الوطن، فلاذت النفوس بذكرياتها، وتاقت إلى رائحة التراب الفلسطيني، إلا أننا استبعدنا تجارب الحنين الخالصة في هذا الجزء .

وقد جعلنا الديوان في ثلاثة أقسام ، الأول خاصّ بالشعر العمودي ، وقد رتّبناه وفق الترتيب الأبجدي لحروف الروي، ويشمل هذا القسم (51) إحدى وخمسين قصيدة ومقطوعة، ويبلغ عدد أبياتها(1450) ألفاً وأربعمئة وخمسين بيتاً . وقدّم هذا القسمُ أربعةً وأربعين شاعراً .

أمّا القسمُ الثاني، فقد جعلناه خاصّاً بالشعر الحر، ورتّبناه وفق الترتيب الأبجدي لأسماء أصحابه، وهو يضم (65) خمساً وستين قصيدة لثمانية وخمسين شاعراً .

أمّا القسمُ الثالث ، فخاصّ بالشعر المترجم إلى العربية، وهي تجارب محدودة، جاءت إلينا من تشيلي، وفيتنام، وفرنسا، ومن شاعر يهودي في فلسطين المحتلة . ولكنها على محدوديتها عميقةُ الدلالة على عدالة قضيتنا، وعلى فشل منظومات التضليل الصهيوني عبر أربعة عقود من اغتيال الضمير الإنساني .

وقد يسألنا سائل : كيف يجتمع هذا الحشد من الشعراء ذوي المنازع الفنية المختلفة، والأُطُر الثقافية المتفاوتة في مركبٍ واحد؟ واستخدامُنا لصيغة (قد يسألنا) وما تحمله من دلالات التوهّم والاحتمال، لا يعني أنّنا لم نُسأل بعدُ عن التبرير المنهجي لهذا الصنيع . ولسنا في حاجة إلى القول إن هذا الحشد من الشعراء يصدرون عن همّ مشترَك، وقضيةٍ قومية مصيرية . فأُحادِية الموضوع والهمّ والتوجّه

تسمح لنا بذلك، كما يشفع لنا أنّنا نؤمن بالحدود التي تفصل الوطن العربي عن غيره، لا بتلك الحدود الوهمية لكل دولة عربية، فلسنا من دُعاة الإقليمية الضيقة، التي تتعارض ووحدةَ اللغة والتراث والدين والتاريخ والمصير المشترك . واستجابةُ شعرائنا على امتداد الوطن العربي لبَوح الحجارة الفلسطينية لمكنوناتها، يأتي تأكيداً لوعي المثقف العربي "بأن قضايا الأمة العربية كيفما استعرضتَها، وكيفما حلّلتَها، وكيفما فصلتَها، ونشرتها، وجدتَها تتلخّص بدءاً ووسطاً ومنتهىً بكلمة واحدة هي فلسطين(15) .

فنحن لا نذكر موضوعاً قد شغل شعراء أُمّتنا في العصر الحديث كما شغلتهم ثورةُ الحجارة، ولم نعهد صحافتَنا العربية قد أفسحت صدرها لنشر المادة الشعريّة، كما فعلت مع شعر الانتفاضة . وقد لاحظنا الكثير من صور هذه العناية، مثل حرص بعض الصحف على نشر عددٍ من القصائد بخطوط أصحابها كما فعلت مع قصائد نزار قباني، وسليمان العيسى، وعبد الرحمن العشماوي . أو شغل الصفحة الأخيرة من الصحيفة –على أهميتها – بقصيدة شعرية . ولا ننسى مجلة "الجيل" يومَ نشرت قصيدة "سمفونية الأرض" لسعاد الصباح، وكيف افتنّ رسامُ المجلة وفنانها في جعل طفل الحجارة وعنوان القصيدة صورةً للغلاف . وكانت الصحف تحرص أن تشفع صور الانتفاضة بقصائد الشعر، فكأنها تقدم الخبر والرأي معاً .

أمّا عن الملاحق الثقافية والأدبية ؛ فحدّث ولا حرج عن تسيُّدِ الكلمة الشاعرة لضروب الفن الأخرى . "فالانتفاضة هي عمرُنا الجديد ، هي الفرح الصعب المصنوع من شتاء جيل عَثَر أخيراً على السّر، على الشعلة، وعلى الطريق . ."(16) فإذا كان أبطال الحجارة قد أدركوا السرّ وعرفوا طريقهم إلى الفرح الصعب، فإن الانتفاضة قد أعادت للعربي علاقته الوطيدة بنار الشعر الأبدية التي تسكن روحه . فكما حررت الانتفاضةُ إرادة شعبنا على أرض فلسطين، فقد حررت أرواحنا ، وعقولنا ، وأقلامنا . .

ورفعت الوصاية عن طاقاتنا المبدعة، فأصبحت الانتفاضة حسناءنا المُلهِمة ، التي استعضنا بها عن ليلى وهند ودعد، وغدت عشقَ الشعراء الذي كسر رتابة حياتهم، وخلّصهم من تشابه أيامهم. عشقَهم الذي بلغ بهم حدّ التوتر العالي الضروري للإبداع . . الذي أثرى تجاربهم بعد جَدْبها، وأعاد للغة اكتنازها وتوهّجها، وللحرف كيمياءه الخالدة . . فكانوا جميعاً بمثابة "أوركسترا" هائلة تعزف سيمفونيةً رائعة على غرار سيمفونية الأرض، التي أبدعتها سواعد أطفال الحجارة الطرية . يقول نزار قباني:" أهمُّ ما في أطفال الحجارة أنهم قاموا بانقلاب في ذاكرتنا الشعريّة واللغوية والقومية والثقافية، وأحدثوا (خضة) في دورتنا الدموية . قبلهم، كنا في حالة غيبوبة، فرشُونا بخراطيم المياه، وأخرجونا من غرفة العناية الفائقة .

قبلهم، كان الشارع العربي بارداً كالأسماك المجمدة . . فأعادوا إلى أطرافنا الدفء والحرارة . .

قبلهم، كنا يتامى . . وجاؤوا هم، فأعطونا هوية وانتماء، وأعادوا إلينا أسماءنا العربية".(17)

ويدعونا الإنصاف إلى القول بأن دَور الصحافة المشرف في تكريم الانتفاضة فنّياً ، كانت له بعض الآثار السلبية، التي تمثلت في نشر بعض التجارب الشعريّة المتواضعة فنياً، التي يُعدّ بعضُها مجرّدَ محاولات متعثرة للكتابة . كما أنّ غزارة الإنتاج لتلبية حاجة الصحف لهذه المادة، التي لعبت – ولا شكّ- دوراً مهماً في توسيع دائرتها الجماهيرية ، قد وَسَمَتْ العديد من التجارب الشعريّة بالخطابية والتقريرية والمباشرة، حتى إنّ بعض الشعراء المعروفين لم تسلم قصائدهم من ذلك . ويبدو أنّ طبيعة الموضوع الحماسي الذي يتصدون للتعبير عنه قد أسهمت في ذلك ولا شكّ . ومثل هذه القضايا الفنية المهمة بحاجة إلى دراسة فنية للديوان لتجليتها.

أمّا ما نحمده للانتفاضة وللصحافة العربية فهو نزوعُ شعر الانتفاضة إلى الوضوح، والابتعاد عن الغموض والإلغاز ورمزية الفراغ والجدب والحذلقة . . والدخولُ بالشعر العربي "إلى حداثة من نوع جديد ، هي حداثةُ المعاناة والواقعية الثورية"(18) فصدَرَ الشعراء في فنّهم عن وعيٍ بخصائص الكلمة المناضلة، ولا سيما أنّها تصل إلى جمهور المتلقين من خلال قنواتٍ إعلامية وثقافية جماهيرية ، فاستعاد الشعر العربي مكانته الفاعلة في الحياة ، وأخذ يلبّي مطالب الجماعة الروحية والفكرية ، وعادت له هيمنتُه على الحياة الثقافية بعد أن تراجع دوره أمام الأشكال الفنية الأخرى كالقصة القصيرة والرواية . وبهذا نستطيع القول: إنّ الشعر غدا الشكلَ الفني الأكثر حضوراً . ويؤكد شاعر المقاومة محمود درويش على رواج الشعر جماهيرياً، وقدرته على القيام بدوره الفاعل في إلهاب الحماسة الوطنية بين الأفراد . ويؤكد هذا بقوله: إن القصيدة في الأرض المحتلة تُنْقل بسريةٍ كبيرة كما تُنْقل القنابل وأصابع الديناميت ، وهي تقوم بدور كبير في إرساء قِيَم المقاومة وتقاليدها(19) . وحسبُنا قصيدة محمود درويش" عابرون في كلام عابر" التي نشرت في العدد (194) من مجلة "اليوم السابع" وعنها نقلتها سائر الصحف العربية ، والتي يقول في المقطع الرابع والأخير منها(20):

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

أو إلى توقيت موسيقى المسدس !

فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم : وطن ينزف شعباً ينزف

وطنا يصلح للنسيان أو للذاكرة . .

أيها المارّون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا . . والآخرة . . .

فاخرجوا من أرضنا

من برّنا . . من بحرنا . .

من قمحنا . . من ملحنا . . من جرحنا . .

من كل شيء، واخرجوا

من ذكريات الذاكرة

أيها المارّون بين الكلمات العابرة! . .

فقد هزّت هذه القصيدة الكيانَ الصهيوني ، وانهالت ردود الفعل الصهيونية المتشنجة الغاضبة عبر صحف العدو (معاريف ، وبديعوت أحرنوت ، ودافار ، وهآرتس) كما تلقّى صاحبُها عدداً من رسائل التهديد والوعيد . أمّا تشنُّجُ رئيس وزراء الكيان الصهيوني، فقد تجاوز كلّ توقع، حين حمل القصيدة إلى الكنيست، وخطب قائلاً: "إن من الواضح أنّ مثيري الشغْب وأولئك الذين يحرضونهم، والمتعاطفين معهم ، لا يرغبون في السلام أو في الاتفاق . وليس من الصعب تخمين رغباتهم الحقيقية، وأفضل طريقة لوصف أهدافهم ما قدّمه أحد شعرائهم محمود درويش الذي يُسمّى وزير الشؤون الثقافية في المنظمة ، ويُعدّ معتدلاً لسبب غريب لا يمكن تفسيره . كان يسعدني أنْ أقرأ القصيدة في الكنيست، لكنني لا أريد أن أعطيها شرف الظهور في محاضر جلسات الكنيست . وما من أحد سليم العقل قادر على فهم التلميحات، يحتاج إلى جهد لفهم قصيدة الشاعر التي لا تطالبنا بالخروج من الأرض بأكملها ، ولكنها تحثنا على أخذ موتانا معنا" .(21)

ولا يعنينا هنا استقصاءُ حدود هَلعهم وجنونهم، فالكلمةُ المناضلة في فلسطين المحتلة طالما أرّقت مضاجعهم، فجعلوها في عداد الديناميت والرصاص وملح البارود ، ونظروا إليها على أنّها ميثاقٌ فلسطيني مكتوب بالشعر . قال موشيه ديان وزير الحرب الصهيوني السابق ذات يوم: "إن كلّ قصيدة تكتبها فدوى طوقان تصنع عشرة فدائيين"(22) . ومحمود درويش واحدٌ ممن دفعوا ثمن الكلمة المناضلة، فنُفِي قسراً خارج الوطن المحتل ليعيش جحيم الشتّات الفلسطيني . فالعدو الصهيوني لا يجهل دور الكلمة المناضلة في معارك تحرير الشعوب، بل يحسِب لها ألفَ حساب، ولا يتورّع عن تصفية أصحابها ، فكم من شهيدٍ من شهداء فلسطين طالته يد الغدر الآثمة، لأنه كان فارساً من فرسان الكلمة، من أمثال عبد الرحيم محمود، وكمال ناصر، وغسان كنفاني، وعلى فوده . . " فالشاعر الفلسطيني مقاتل أولاً، وقبل كل شيء، ملتزم

بقضيته، قضية شعبه، ووطنه ، يوظّف سلاحه من أجل الدفاع والمواجهة والهجوم ، بالطريقة التي يراها أكثر وصولاً وتواصلاً مع أهله وقومه ، فهو على مدار العقود التي سلك فيها دربه هذا ، ظل ملتزماً بخطه العربي" .(23)

وإنْ كَبُر مقتاً على "شامير" أن يقرأ قصيدة محمود درويش بعد أن حرّفها وقومه كعادتهم، فإنا نشير عليه أن ينشد بالعبرية لشاعر يهودي يستوطن فلسطين المحتلة، ويعيش حلم الوطن والدولة الآمنة ، ولكن حجارة الانتفاضة أيقظته من أوهامه ، وأسدلت الستارة على المشهد الأخير من حلمه الوردي ، وإذا به يواجه الحقيقة المُرَة ، زيف وجوده ، وأمنه ، وأحلامه . . ولنستمع إلى المقطع الأول من قصيدة "حاييم حيفر" التي أسماها "سنرحل جميعاً إلى . . . أمريكا" حيث يقول(24):

ها هو التصويت قد انتهى
وقاعات الكنيست تنعى من كان فيها
فلنرحل إلى أمريكا الآن
فلقد لملمنا حقائبنا . . وأمانينا

❖ ❖ ❖

يا حضرات السيدات . . والسادة
من فضلكم . . من فضلكم
لا تتزاحموا . . فلكل مكانه
زعماء الأمة . . أولاً
وأنتم وفق . . . دوركم
فليتفضل الآن . . أزواجاً . . أزواجاً
حضرات السادة الوزراء

عفواً لا تضغطوا هكذا

على رئيس الوزراء

❖ ❖ ❖ ❖

ولأول مرة – منذ تاريخ إنشاء الكيان الصهيوني عام 1948م – بدأ الأدباء والشعراء في الكيان الصهيوني بالحديث عن مغادرة أرض فلسطين . وإذا كانت هذه القصيدة التي تتحدث عن الهجرة إلى أمريكا ، والخروج من فلسطين ، تبيّن مدى الذعر الصهيوني من ثورة الحجارة بعد ثلاثة أشهر من انطلاقتها ، فإن كتاب "عصر الحجارة(25) ، للأديبة والمحامية اليهودية "فلسيا لانجر" يبيّن مدى ما أحدثته الانتفاضة في الوعي الإنساني ، فقد تحدّثت فيه عن القسوة العشوائية والفاشية المستشرية في الكيان الصهيوني ، "وفلسيا لانجر" معروفةٌ بعدائها للصهيونية ، وموقفها المُنصف من الحقوق العربية ، وتكريس وقتها للدفاع عن المتهمين الفلسطينيين ، وكذلك اليهود المعادين للسياسة الصهيونية .

وليست "لانجر" بدعاً في هذا الصدد ، فإلى جانب التجارب الشعريّة المترجمة ، التي حواها الجزء الثالث من هذا الديوان ، هناك العديد من التجارب التي لم تصل إلينا ، أو لم تصل إليها أيدينا لشعراء وروائيين وفلاسفة وكتاب غربيين (26) منها يوميات فلسطينية للروائي الإسباني ، "خوان غويتسولو" ، وشهادة للشاعر الفرنسي المعروف "يوجيف غيوفيك" ، وأخرى للروائي الفرنسي "كلود أولييه" تحت عنوان (رأيت ما أراه) ، وشهادات أخرى للشاعرة الفرنسية "جنفييف كلانسي" والشاعر "جان روسلو" والشاعر التركي "أوزدمير" وغيرهم . وحسبُنا أنْ نقرأ فقرةً من شهادة الفيلسوف الفرنسي "جيلدولوز" ، وهو أحد أقطاب الفكر الفرنسي اللاحق "لجان بول سارتر" ، لنتحسّس عمق الأثر الذي أحدثته الانتفاضة في الوعي الإنساني . فقد كتب تحت عنوان (حيثما يستطيعون رؤيتها) ، "لم تشرع أوروبا بتسديد الدين

اللامتناهي الذي تدين به لليهود ، وإنما جعلت شعباً آخر بريئاً (الشعب الفلسطيني) يسدّده عنها . وقد خاض الشعب الفلسطيني وحده حرباً لم تنته إلى الآن ليدافع عن أرضه ، وعن أحجاره ، وعن حياته . . أبداً لن يقدر الإسرائيليون أنْ يدفعوهم أبعد ، أو يقذفوا بهم إلى الليل . . إلى النسيان . ."(27) .

والحديثُ عن أطفال الحجارة ، وشعر الانتفاضة متعةٌ لا تدانيها متعة أخرى ، ولكننا مضطرون لأن نكفكف النفس حتى تظل هذه المقدمة في إطار العُرف السائد لمثلها .

وقبل أنْ نمضي نقول لأطفال الحجارة ، قناديل فلسطين ، ونجومها ، وأقمارها . . أنتم البرق ، والغيث ، والعشب الخارج من مواسم الجدب والقحط . . أنتم الأمل الطالع من رحم اليأس . . أنتم الحلم . . أنتم الحاضر والمستقبل . . أنتم الشعراء أيها الأطفال . . شكراً لحجارتكم الصغيرة تُذْكُون بها مشاعرنا ، وتخصّبون تجاربنا ، وتوقظون بها حسّنا القومي المستوطن في حُجَرِ العناية المركزة ، وتوقدون نار الشعر الأبدية التي تسكن خلايانا وتحكم وجودنا ، وتعيدون لنا علاقتنا الوطيدة بها . .

شكراً لحجارتكم . . فقد أعادت للغتنا امتلاءها وسحرها وكنوزها الأسطورية ، وملأت نفوسنا بالأمل ، فجاءت قصائدنا — على غير المعهود في هذا الزمن الردئ — محملةً بالورد، والطل ، والضوء ، مكحلة بالحلم ، والزعتر البرّي ، والبشارة . . ولعل "لافتات" أحمد الريماوي تأتي مصداقاً لهذه الأجواء الجديدة في القصيدة العربية، حيث يقول من اللافتة الثالثة (28):

قلت انتظر

آتيك من ليل الشتات

محملاً بالورد

بالطل الوسيم

بحلم أطفال الحجارة

آتيك بالأمس الولود

مدججاً بالأمس الولود

مدججاً بالضوء

بالعزْف المكحّل

بابتهالات القلوب

تزِفّ للآتي البشارة

آتيك من مطر الجياع

بحزمة الرعد الخفيّ

فلا تقلْ هذا زمان اللَّغَطْ

والشرف المصادر في سواد القحط

بالقيم المعارة

لك من هلال الروح أخضره

ومن وادي نبات الصمت زعتره

"قفا نبك" التزم حدّ اليباس

هويّتي حَجَرٌ . . ومقلاعٌ . وغاره

وحين نضع هذا العمل بين أيدي قرائنا ، فإنّنا نأمل أن نكون قد بذلنا من الجهد ما يليق بزخم الحدث ، وروعة الفنّ المعبّر عنه . كما نأمل أن نكون قد وضعنا بهذا العمل وثيقةً تمثل حركة شعر الانتفاضة واتجاهاته . راجين من الله أن يهيّئ لشعر الانتفاضة وقصيدة الحجارة المزيد من الجهود المخلصة لجمع هذه المادة ودراستها . .

هوامش الدراسة :

❖ صدر هذا الديوان عن مطابع النور بالدمام، عام 1991، وكانت الطبعة الثانية عام 1992م، وهو من منشورات لجنة الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين بالسعودية، وسفارة فلسطين بالرياض .

1) وفي العام التالي أصدر كتابه (صدمة الحجارة)، وهو دراسة في شعر الانتفاضة .
2) القبس 1988/6/2، العدد 5767، وصاحب القصيدة اكتفى بذكر اسمه الأول "سميح"
3) نزار قباني: ما هو الشعر : ص 9 / منشورات نزار قباني / بيروت لبنات 1981م .
4) عبد الله الصيخان، هواجس في طقس الوطن ، منشورات دار الآداب ببيروت 1988
5) أمل دنقل: أقوال جديدة عن حرب البسوس / المستقبل العربي / القاهرة (د .ت)
6) الجليلة: يقصد جليلة البكرية زوجة القتيل كليب ، وأخت القاتل جساس .
7) جهاد فاضل: مقالة بعنوان (حرب البسوس من زاوية عصرية)، القبس 1988/5/26م
8) د . أحمد الشويخات: شهرزاد أين كنا غدا/ اليوم الثقافي 1988/3/20م، العدد 5393
9) أحمد الريماوي : لافتات على سياج الضوء /مطابع النور بالدمام 1988م، وهذا الديوان هو السادس للشاعر الريماوي . انظر القصيدة ص 21 وما بعدها .
10) انظر هذه الدراسة الصادرة عن دار المأمون بالهرم / القاهرة 1987م .
11) المشار إليه هو الدكتور حامد الخطيب الذي كان يعمل حينها محاضراً بكلية الآداب بالجامعة الأردنية .
12) نزار قباني: ثلاثية أطفال الحجارة، منشورات نزار قباني، بيروت 1988م .
13) حسن خليل حسين: ملحمة الدم والحجارة ، دار الحارثي للطباعة والنشر بالطائف 1988م .
14) إبراهيم طه مصطفى : الرأي الأردنية 1988/3/2، وقد بلغت أبياتها 61 بيتاً .
15) محمد جاسم الصقر: رسالة قومية إلى رئيس قومي / القبس 8- 1988/9، العدد 5863
16) محمود درويش : حنين إلى الشعر / الشرق الأوسط / ع 3471 / 30/ 5/ 1988م
17) نزار قباني: ثلاثة أطفال الحجارة: ص 13: منشورات نزار قباني، بيروت 1988م .
18) نزار قباني: ثلاثية أطفال الحجارة : ص 16 .

19) محمود درويش: موقع الشعر العربي على خريطة الواقع / الشرق الأوسط / العدد 3470/ 29/ 5/ 1988م .

20) محمود درويش: عابرون في كلام عابر / ملحق الدستور / العدد 7413 / 8/ 1988م .

21) ملحق الدستور : العدد 7413 : 1988/4/8م .

22) المجلة: ص 38: العدد 262 : 20 يناير (كانون الثاني) 1987م .

23) هارون هاشم رشيد : الشرق الأوسط : 1986/1/20م .

24) حاييم حيفر : سنرحل جميعاً إلى . . أمريكا اليوم (نقلاً عن القبس) 1988/3/10م

25) فلسيا لانجر: عصر الحجارة An age of stone دار كوارنيت بلندن 1988م .

26) انظر: مجلة الكرمل: العدد 29: التي يصدرها الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر . وقد خصصت هذا العدد للحديث عما أحدثته الانتفاضة في الوعي الإنساني .

27) المرجع نفسه .

28) أحمد الريماوي: لافتات على سياج الضوء : ص 7، 8 .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

تَجلّياتُ صُورةِ المَرأة في شِعْرِ إحسان عبّاس

يجمع جمهور الأكاديميين والمثقفين على مكانة إحسان عباس ، ويحظى عندهم بتقدير خاص عزّ مثيله ، نظراً لدوره الكبير واهتماماته المتعددة : مفكراً ، وناقداً ومحققاً ، ومؤرخاً، ومترجماً ، ومبدعاً ، وأستاذاً جليلاً . .

ارتبط اسمُ الراحل الكبير في أذهان المُهتمّين بصورة الأكاديمي المَهيب ، وقلّما خطر ببال طلابه والكثير من عارفي فضله أنّ وراء تلك الصورة يتخفى إحسان عباس الشاعر . وقد ظلّ اهتمامُه هذا مجهولاً أو كالمجهول حتى أنجزت الباحثة لانا مامكغ عام 1996 أطروحتها للماجستير بعنوان "شعر إحسان عباس: دراسة تحليلية".[1] وهي أول دراسة تتناول مجمل تجربته الشعريّة ، ولم تكن مسبوقةً إلا ببعض الدراسات الجزئية ، منها بعضُ المقالات للدكتور إبراهيم السعافين ، بالإضافة إلى مقالةٍ لبكر عباس بعنوان "إحسان عباس والبحث عن بطل" ، تطرّق فيها إلى علاقة شعر إحسان عباس بحياته .

والدكتور السعافين صاحبُ فضل كبير في إلقاء الضوء على تجربة إحسان عباس الشعريّة، من خلال مقالاته تلك ، ودراسته المقدَّرة عن "شعر إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية . . مقدمة في قراءة شعره"[2] ، وتوجيهه لتلميذته لانا مامكغ لدراسة تجربته الشعريّة بإشرافه ، كما استمعتُ إليه محاضراً في (الفينيق) عن رعوياته ، ولم يكن ديوان إحسان الوحيد (أزهار برية) قد نُشر حينئذٍ ، فقد خرج إلى النور عام 1999 ، ولعله آخر ما نُشر من نتاجه قبل أن يلقى وجه ربّه عام 2002م .

وعلى الرغم من قصر عمر تجربة إحسان الشعريّة ، التي توهّجت بين عامي (1940– 1948) ، إلا أنّها كانت تجربةً خصبة على مستوى القضايا والموضوعات التي عالجها، والرؤية وأدوات التشكيل ، ترفدها ثقافةٌ خصبة "تهيّأت له منذ فترة مبكّرة

من حياته ، ومنحت شعره العمقَ الذي افتقده عددٌ من الشعراء الرومانتيكيين الذين اكتفوا بالتعبير الساذج عن عواطفهم ومشاعرهم ، من خلال دورانهم في حقول دلالية محددة ، ربما أفقرت معجم الشعر العربي حتى أصبحت رواسم مقررةً تلوكها الألسنة"[3] .

ولم يكن عمر تجربته القصير بدْعاً في ديوان الشعر العربي المعاصر ، فنحن نذكر أنّ تجربة الشاعر إبراهيم المازني كانت أقصر من ذلك ، وأنّ عمر تجربة الشاعر الكبير عبد الرحمن شكري لم يُجاوِز عقداً من السنين ، وإذا كان هذان الشاعران قد انسحبا من المشهد الشعري رغبةً منهما بذلك ، فتجربة أبي القاسم الشابي شاء سيف الموت ألا تزيد عن عقد من السنين .

وعلى الرغم من ذلك فقد تركوا تجربةً إبداعية مقدَّرة . وكان هذا شأن شاعرنا الذي توقف عن قول الشعر بمحض إرادته إبّان نكبة فلسطين (1948) ، "كنت أنظر إلى هول الكارثة التي حلّت بوطني فأجدها أعظم من أن يصورها الشعر ، ومع ذلك أرى أنّه لا قيمة لشعرٍ غارق في الذاتية والأحزان الخاصة ، إذا أنا لم أحاول توجيه الشعر نحو تلك المشكلة العامة"[4] . ويبدو أنه قد بذل قصارى جهده لتوظيف موهبته لخدمة قضيته ، لكنّه لم يفلح ، واعياً أنه حين وضع ملكته الشعريّة بين شقي هذا الصراع كان يتعمّد قتل تلك الملكة[5] .

وكما كان المازني وشكري يسعيان مع العقّاد إلى الثورة على التقاليد الكلاسيكية المكرَّسة، وذلك بتبنّي فكر المدرسة الرومانسية على مستوى النظرية والإبداع ، لكنهم لم يفلحوا على نحوٍ مطّرد في تقديم تجربة شعرية رومانسية خالصة ، وبخاصة على مستوى التشكيل ، بالإضافة إلى ضيقهم من استمرار التفاف الذائقة العربية حول القصيدة الكلاسيكية ، ممّا دفع المازني وشكري إلى الانسحاب على نحوٍ نهائيّ من ساحة الإبداع، ودفع العقاد إلى ما يشبه التوقّف أيضاً على نحوٍ مؤقّت . كذلك

كان إحسان عباس يسعى إلى تقديم تجربةٍ شعرية نوعية ، فلم يكن يريد أنْ يكون مجرّد صوتٍ شعري يُضاف إلى قائمة الشعراء الرومانسيين الحالمين ، يكرر موضوعاتهم وأدواتهم ، فهو أعمقُ منهم ثقافةً وأخصب ، وأكثر تنوعاً ، ولا نعرف منهم من تواصل مثله مع تجربة الشعر الرعوي اللاتيني والإنجليزي[6] ، كما لم يتح لهم مثله الاتصال بمجمل التجربة الرومانسية الإنجليزية[7] ، ولكنّه حين أدرك عجزه عن توظيف فنه في خدمة قضيته ، آثر الانسحاب على نحوٍ نهائي ، ليواصل دوره في ميادين أخرى ، يرى أنه أكثر جدوى فيها . ولعله كان يرى – بوعيه النقدي- أن التجربة الرومانسية قد استفرغت إمكاناتها في التعبير عن هموم الواقع ، وأنّها مطالَبة بإعطاء التجربة الواقعية حقّها وفرصتها في مواجهة رداءة الواقع العربي ، ولا سيما أنّ الاتجاه الواقعي قد بدأت إرهاصاته مع نهاية الحرب العالمية الثانية .

حين تصديت للكتابة عن إحسان عباس شاعراً ، وجدت نفسي أمام تجربةٍ خصبةٍ متنوعةِ المضامين والاهتمامات ، فهناك المرأة والطبيعة والقرية والرعاة ، وهناك النقد الاجتماعي، وفيها ملامسةٌ لأفكار وجودية ، مثل عالم الروح أو عالم النار ، وثنائية الحياة والموت والروح والجسد .

وقد لاحظتُ أنّ لانا مامكغ تناولت مجمل تجربته على نحوٍ أُفقي ، وتناول الدكتور السعافين تجربته من جانبيها الرعوي والرومانسي ، لذا، آثرتُ أنْ أقف عند موضوعٍ بعينه ، هو المرأة وتجلّيات صورتها في شعره ، نظراً لاستئثار هذا المحور عنده بجزءٍ كبير من تجربته واهتمامه ، فهو الأبرزُ في ديوانه، والأكثر حضوراً .

شغلت المرأة ستين قصيدةً تقريباً من ديوانه ، وتعددت تجليات صورتها ، مما جعل هذا الموضوع حرّياً بدراسة مستقلة ، تمنح الباحث فرصةً لاستكناه موقفه منها ، ورؤيته لها، والوقوف على أدوات تشكيله لصورتها في تجلياتها المختلفة .

"ربما كان إحسان عباس من النقاد القلائل الذين جعلوا موقف الشاعر العربي الحديث من تجربة الحب قضيةً نقدية ، ولا سيما قضية كهذه ذات تداخلات وتفرعات تجعلها أحياناً قضية ثانوية ، تتغلغل في قضايا أخرى كثيرة ، تجدها تمتزج بقضية الموت ، والمدينة ، والمجتمع، والثورة وغير ذلك[8] ، لأنّ الشعر الذي يعبر عن الحب ، لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة، وإنما ينقل غابة متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر"[9] .

ويبدو أن "طبيعة التكوين النفسي والثقافي لإحسان عباس هي ما جعلت هذه القضية تستمر معه منذ بدايات اهتماماته الأدبية إلى أكثر دراساته وأبحاثه النقدية تقدّماً ونُضجاً ، كما أنّ موقف إحسان عباس من المرأة – كما يظهر من سيرته وأشعاره المبكرة – له دورٌ كبير في توجيهه لجعل مسألة الحبّ قضيةً ذات أهمية في إطار الشعر العربي الحديث"[10] .

فحين نتأمل سيرته ، نجده يستهلها بقصة مريم التي استجابت لنداء قلبها ، فتزوّجت ممّن تحب ، مستهينةً بالأعراف والتقاليد المكرَّسة في البيئة الريفية ، فقرّت قصتها في وجدان الطفل، لتظل فاعلةً فيه طوال رحلة الحياة ، ليختتم بها سيرته مخاطباً إياها بحكمة الشيوخ . وبين هذه النهاية وتلك البداية رحلةٌ طويلة، تظل المرأة ، ويظل الحبّ فيها هاجساً جميلاً ، يفيء إليه الشاعر في رحلة العمر الصعبة . يلتمسه في تجارب الشعراء الرومانسيين أو في قصص أصحابه من المحبين المجروحين ، مثل علي السعدي . ونجده حيناً يعيش التجربة، ويكتوي – في مطلع صباه- بنار تلك الراعية المثالية "نوار" . كما أنّ للمرأة بين عامي 1941- 1946م –خلال عمله في مدينة صفد مدرّساً – حضورَها الواضح في سيرته وشعره .

والمتأمّلُ لصورة المرأة عنده تستوقفه صورتان كبيرتان لها، تشكّل كلُّ واحدة منهما نقيضاً للأخرى ، الأولى هي تلك الصورة المثال في تجربة الشاعر الرومانسي ، التي يتخذ منها الشاعر مهرباً وملاذاً ، وينصّ لها صورة مثالية يتعبد في محراب حسنها . ففي قصيدة (هيكل المُثل)[11] نلتقي بهذه المرأة في أبهى تجلياتها :

فيا هيكلي لو تبوح السنين فإن كلينا حييُّ المقال

خلعتُ عليك رداء الشباب وأفنيت فيك رواء الليال

فهذه العلاقة العذرية المؤطَّرة بالعفّة والحياء مَدعاةٌ إلى الولوج بالشاعر إلى آفاق الصوفية، تلك العلاقة الأسمى في الحب:

وعصبت صوفيتي بالخلود وأترعت أنشـــودتي الكمال

وكنت أحب المعاني العذاب فلما دخلتك كنت المثال

ووجودُ مثل هذه المرأة المعبودة / المثال ضرورةٌ ملحّة في حياته لضمان أمنه وسلام روحه، إنّها المرأة المَلاك المنقذ كما عُرفت في شعر (لامارتين):

أتيتك والروح عريانة لتغـــرق في سكرات الجمال

وأسبح في سجدة كالزمان لأني أعانق فيك الجلال

ودائماً ما تلقانا عنده في هذه التجارب أطيافٌ من سحُب الكآبة والألم ، كما تمتزج المرأة أحياناً فيها بالطبيعة:

وغَنَّتْ بك الناي بين المروج وروّى الرباب سناك الرمال

وحدّث عنك الصباحُ المساءَ وعانق فيك الجنوب الشمال

فهذه تجربةٌ رومانسية خالصة ، شكّلَها بأدوات مألوفةٍ على مستوى التعبير والتصوير، ويذكرنا عنوانُها بقصيدة الشابّي "صلوات في هيكل الحب" .

ونلتقي بهذه الصورة المثال في كثيرٍ من تجاربه ، وبخاصة في تجاربه التي كتبها لحبيبته "نوار" ابنة قريته "عين غزال" ، تلك الراعية المثالية التي تنتمي إلى مجتمع أركاديا الرعوي، عالم القيم والمُثل الرفيعة . فقد "حدث ذاتَ يوم أنْ لقيتُ فتاة بدا لي أنها جميلة ، فخفق لها قلبي، وأصبحت أحرص على أن أراها اتفاقاً أو تعمداً ، أو لمحة . ."[12] . وربما كان الاسم "نوار" اسماً غير حقيقي، ولعله يحيلنا به إلى اسم زوج الشاعر الكبير الفرزدق ، التي طلّقها ، وندم لفراقها ، وكانت سيدةً فاضلة عفيفة ، حيث يقول:

ندمتُ ندامة الكسعيّ لمّا غدت منّي مطلقة نوار

فهو الندم ذاته الذي اعتمل في نفس إحسان بعد أنْ فقد راعيته المثالية ذات صباح ، حين أحجم عن قتل ثعبان في القرية ظهر على سطح أحد المنازل ، فاختفت على إثر ذلك من حياته "لقد طارت نوار من عالمي إلى الأبد ، لأني لم أقدم على الحية ، وكانت ستطير لو أقدمت عليها"[13] . ففي تجربته "إلى الراعية" يوجّه دعوته إلى "نوار" لتشاركه العودة إلى الطبيعة في بساطتها، وعذريتها، وصفائها . . بعيداً عن ضجيج المدينة ومطالبها المُلحّة ، فيقول[14] :

تعالي نَعِشْ تحت ظل الهوى حبيبين في ربوة نائيه

إذا التفت الفجر خلف الظلام دعوناه بالمقل الرانيه

وسقنا القطيع على هينة ... وَجُبْنا ربوع الهوى الغافيه

ورحنا نوشوش زهر الحقول ... بغنوة أحلامنا الهاديه

طروبين نلعب فوق الربيع ... كطفلين في عيشة راضيه

وصوتك كالسحر في مسمعي ... يبلل مهجتيَ الظاميه

وهذي الطبيعة أمٌّ لنا ... توسدنا المهجة الغاليه

وفي المقطوعة الأخيرة من القصيدة تلقانا أطيافُ الأسى والألم ، وتتشكّل الصورة من معجم تعبيري وتصويري حزين:

تعالي فإنّ هنا مهجةً ... تلدّدُ حيرانةً داميه

لها وقفةٌ عند شط الغدير ... ونظرة حزنٍ إلى الداليه

وترنيمة في ظلال الهضاب ... -قبيل المساء- وفي الضاحيه

وفي الكوخ، إطراقةُ ... وقد صرعت حُلمَه قاسيه

تعالي تعالي أنا المستهام ... وأنت الحبيبة يا راعيه

إنّ حياة إحسان المليئة بالحرمان المادي والحرمان العاطفي دفعته للبحث عن منافذ ومهارب ، تعيد إليه حريّته ، أو توقه إليها . إنّ موضوع الحب عنده يشتبك مع جملة موضوعات ؛ فهنا نلتقي بالراعية المثالية ، و نلتقي بالطبيعة المثال ، وبالريف في أبهى تجلياته، وفي صورته الرعوية ، "ونظرة الرعوية من أيام فرجيل فصاعداً ، ترمز إلى حياة الاعتزال والراحة بعيداً عن التكالُب على المكاسب والمنزلة ممّا يميز المدينة ، يكون العالم الرعوي ملجأً رحيماً ؛ فحدوده الضيقة تمثل تحديد الرغبة ، وبساطته

راحة مرغوبة وخلاص من زحمة الأمور في العالم الكبير"[15] . وإحسان عباس على هذا النحو يعلن تمرّده على المدينة التي حرمت الإنسان سكينته الفطرية، وجارت على روحه، وحالت بينه وسجيته، وسطت على عفويته، وقلبت المفاهيم من حوله .

وهذا التمرّدُ على المدينة ، والتَّوْق والحنين إلى الريف موقفٌ مكرَّس في التجربة الرومانسية بعامة ، ولكنّه يكتسب عند إحسان بُعداً آخر ، إذا وضعنا في الاعتبار "أنّ من أهمّ العوامل التي أثّرت في شعر إحسان عباس تأثيراً بالغاً هي نشأتُه الريفية ، وإذا كان من المتوقع أنْ تخفت حدّة هذا التأثير في سلوكه أو في رؤيته للحياة والناس في فترة لاحقة . . فليس من المتوقع ، بطبيعة الحال -- أن يخفت أثر هذه النشأة الريفية في شعره الذي كان كله قريب عهد بهذه الفترة"[16] . فإحسان بتغنيه بالريف في هذه القصيدة وغيرها ، كان يتغنى بالوطن ، وبالجذور الحقيقية التي أنجبت بشراً أنقياء يبنون الحياة بالصدق والعزم .

ويُعيد إحسان بالراعية المثالِ إلى حياته براءَتها المفتقَدة ، وعذوبتَها الغائبة ، ويضمن بها توازنَ حياته المضطربة ، فمهجتُه تلدَّدُ حيرانة دامية ، مسكونة بالحزن صباح مساء . . فموضوعُ الحبّ والمرأة عند شاعرنا لم يعد ذلك الموضوع البسيط ، الذي أَلِفنا صوره وآلياته في تراثنا الشعري ، إنّه موضوع كبير ، تلتبس فيه وتشتبك جملةُ موضوعات مهمة .

ويفتنُّ شاعرنا في رسم صورة المرأة المثال والمَلاذ والمهرَب ، ولعله بلغ ذروة الأداء في تجربته "ليتني طفل"[17] . فهي مدهشةٌ في فكرتها وتشكيلها ، مدهشةٌ في سيل الأماني الطفلية العفوية البريئة التي شكلت القصيدة . فالشاعر لا يكتفي بالمرأة مهرباً هنا ، بل يلوذ بطفولته ومعبودته معاً في بنية شعرية درامية ، ذات تشكيل إيقاعي متطوِّر ،

ومعجم لفظي يتخلى عن كثيرٍ من ثقافة إحسان التراثية ، التي تطالعنا في جلّ شعره :

ليتني طفل أناديها فلا

وإذا كلمتها حنّت على

وإذا ما غبت عنها أقبلت

ليتني . . لم أسق أيامي من

لعلّ أجمل ما في الشعراء الكبار هذه الطفولة التي يظلّون يخبُّون فيها مهما تقدم بهم العمر، ونحن نذكر أنّ أفضل تجارب العقّاد هي تلك التي غابت عنها سَطوة عقله الكبير، واستسلم فيها لمشاعره المرهفة، وأحلامه . والشعرُ بخاصة بحاجة إلى هذا الطفل الحالم ، الذي يبني عالماً مدهشاً من الرؤى في لمسة واحدة ، مثل أيّ فنان تشكيلي عبقري . فالشاعر إحسان يستهل عدداً من مقطوعات قصيدته الاثنتي عشرة بعبارة "ليتني طفل . ." ثم يمضي مستسلماً لسيل الأماني العِذاب ، متشبّثاً بهذه المحبوبة ، يقلّب كلّ الصور الممكنة لعلاقة بريئة يحلم بها طفلٌ غرير ، ويتمنّى لو حدّث أهله عن تفاصيل إعجابه بها دون حرج :

وإذا حدّثت أهلي كل صبح ومساء

كيف ترنو كيف تغدو كيف تبدو في صفاء

كيف تحكي كيف تمشي كيف تختال إزائي

لم يقولوا أنت مفتون بحس ورواء

لقد حاصره معبودُه، وسيطر على حواسّه، كما الصوفيّ إذا لجّ بالذِّكْر، وأصبح شهودُ حضرة الربوبية أقصى مُبتغاه . وكما هو حال الصوفي الراضي بقرب الشهود وَهْماً، المعذَّب ببعد الحبيب حقيقة، فهذا حال شاعرنا في ختام تجربته:

كم تمنيت وقلبي عبٌّ في الحرمان عبّا

كم تمنيت وروحي تتلاشى فيك حبّا

ثم أصحو وعذابي لم يجد في الأرض قلبا

لست مجنوناً، ولكن هارب في الحلم رعبا

وتتجلّى هذه الصوفية في تجارب أخرى عنده ، ففي قصيدته "من وحل الأزل"[18] يلتبس الحبّ العادي بالعشق الإلهي على نحوٍ أوضح ، حيث يقول:

أحب الحب فيك فقد تراءى على ألوان حسنك بالظلال

.....

أعيش له فإن أحرم جناه عبدتُ لديك أخبية الجمال

وتقع التجربةُ في ثمانية أبيات ، استهل الشاعرُ خمسةً منها بالفعل المضارع "أحبك . ." . وإذا كان التكرار سمةً بارزة في تجربة الشعر العربي المعاصر ، فإنّه ملمحٌ أسلوبي مكرّس في تجربة الحبّ العُذري ، وفي شعر العشق الإلهي ، حيث يلجأ الشاعر إلى تأكيد سيرورة مشاعره وديمومتها .

ومثل هذا الموقف الصوفي من المرأة المثال ، وما يتطلبه من أدوات لتشكيل تجربته قوله(19):

أراك على مرآة دهري بعيدة تخطر في ثوب مـن النور غامر

أرك ولكن أنت جنية الهوى تلوح وتخفى فهي بنـت السرائر

أراك ولكن لا أراك حقيقة وبعض شقائي أنّ مغناك خاطري

وتتعدد أطياف صورة المرأة المثالية عنده وتتنوع ، وكأنّه كان يفتنّ فيها ، كمن يعزف على وترٍ واحد مجموعةً من الألحان ، ونستطيع في أكثر صوره تلك أنْ نظفر بملامح الصورة العذرية القارّة في الوجدان العربي ، منذ أن أرسى تقاليدها الشاعر الأموي ، وقد نلقاها أحياناً – صريحةً واضحة ، كما في تجربة "في لحظات"[20] التي يستهلها بقوله :

من ذا الذي يا (ميّ) ردّ الهوى طفلاً وخلى مهجتي ملعبا

فتنتشر فيها صور الحرمان ، والهجر ، والوفاء ، والعطش ، والعذول ، ويظل اسم (ميّ) يتكرّر على امتداد القصيدة ، وكأنّه الإيقاع الرئيسي الذي يؤطّر التنويعات النغمية لها:

وحرقة يا (ميّ) لا تنطفي حسبتها تخفق كي تذهبا

أمس افترقنا ندري بالجنا ونلقم العـــاذل ما أجلبا

مستوثق البغض على فرقة تبثّ فينا زجـــرها المغضبا

.....

ما بيننا يا (ميّ) ما يقتضي أن تنفري منّي وأن أهربا

تقية تلك تخيرتها على عيون الناس أن تكذبا

وجرعة الهجر تمزّزتها لعلَّ وِرْدَ الوصل أن يعذبا

ووارد الخِمس إذا هزّه حرُّ الصدى يستعذب المشربا

ونلاحظ في مثل هذه الصورة ذات المنحى العذري في تشكيلها حضورَ ثقافة إحسان التراثية ، و (ميّ) هي صاحبةُ ذي الرُّمة "شاعر الحب والصحراء" ، وشاعر المعجم البدوي، وديوانه كان من أول المؤثرات الشعريّة في حياة شاعرنا ، فقد اتصل به وهو طالبُ مدرسةٍ في حيفا، وأكبّ عليه ، وجعل يترنّم بقراءة قصائده ، دون أن يفهم كثيراً من ألفاظها ومعانيها، "فشعر ذي الرّمة وبخاصة في وصف الصحراء صعبٌ كثير الغريب ، ولهذا كنت أردد غزلياته في ميّ وخرقاء حتى حفظت معظم الديوان"[21] .

وتُذكّر تجربة "حورية الغاب"[22] عنده ببعض قصص مطران الشعريّة ، ولكن الحس الدرامي عند الأخير أقوى ، والحركة الداخلية في القصيدة عنده أوضح ؛ لأنّ إحسان مشغول بامتداد الصورة الوصفية ، واستقصاء جوانبها في عناقيد من الصور ، إذ يقول منها:

ذكّروها بأنّ في الغاب غصناً أخفتت غربة الأماني لحونَهْ

وتعرّى عطفاه من ورق الحسن ومصَّ الزمان منه فتونهْ

شاحب كالخريف جرّره الصيف على جُهْمَةِ الروابي الحزينهْ

سكب الفجر دمعه فوق كفّيه ولفَّ الدجى عليه سكونهْ

وفي القصيدة يتوحّد الشاعر بالطبيعة ، كما يتوحد بالحبيبة ، إذ يصبح الشاعر غصن الغاب ، والحبيبة تحمل فأساً ، فيسألها الشاعر أنْ تحنو عليه ، وقد صدَّرَ القصيدة بعبارةٍ يقول فيها : "إلى الشيخ القديم الذي يستوحيه الرعاة غناء الزمن "فيبدو الحبيب والحبيبة على تناقضِ الصورة الظاهرية متوحدَين في تكامل الفعل تجاهَ فاعلية الزمن البنّاءة المدمِّرة في آن" [23] إذ يقول :

ذكّروها لعل لمسة رفـــــق من يديها تُظِلُّه بالسكينهْ

فيداها لم يخلقا لعصا الفأس فللفأس شِرَّةٌ ورعـــــونهْ

هي من موجة الصباح أطلّت فثنى الكون عن سناها عيونهْ

كم تمنّى الغاب الحفيُّ رضاها حاملاً زهره لها وغصـــــونهْ

ويستهل إحسان القسمَ الخامس من ديوانه المعنون بـ "على مشارف الجحيم" بقصيدة "أنا راهب" ، التي لها دلالة مهمّة على ما نحن بصدده . فنحن ما زلنا نتأمل أطياف صورة المرأة المثال والملاذ ، ولم نصل بعدُ إلى تلك الصورة البرزخية التي جمعت بين المرأة المثال والمرأة النقيض ، التي سينتقل بعدها إلى تلك الصورة الحسيّة المُغرقة في الشبقية . فكأنّ هذه القصيدة (التي كتبها عام 1943) إيذان بقرب الصورة البرزخية ، وعنوانُ هذا القسم "على مشارف الجحيم" يُرهِص بذلك . فالقصيدةُ تجسيدٌ لحالة اليأس التي انتهى إليها الشاعر . وإذا كان اليأس هو إحدى الراحتَين ، كما يقول علماؤنا ، فالشاعر يستهل تجربته بسيل من أساليب النهي والأمر (لا توقظي قلبي، لا تبسمي ، لا تنظري نظر الحقد . . وتسخطي، وتلذذي بتألمي . .) نافضاً بها يديه من عالم المرأة ، لا يريد مزيداً من وهْمِ التعلق بسراب عالمها . وهو خيار مؤلم مُمضّ ، لكنه ضمانةٌ لشرارة إبداعه ، وتوهج فنّه :

لا توقظي قلبي على فجر الرضا إنّ الأسى للفن أرفق مرضع

فهذه القصيدة –فيما نرى– هي بداية انعطافةٍ نوعية في موقف إحسان من المرأة عام 1943م ، حيث كان يحس بافتقادٍ للمرأة في واقعه[24]:

هذا ظلام اليأس يسرق خطـوه فوق النفوس إلى قرارة مضجعي

لا تسأليه متى وكيف تحسست شفتاه سلسال الـرؤى في منبعي

أنا راهب أطفأت شمع سكيـنتي وجبلت ذرّات الصـــلاة بأدمعي

شبح الندامة قد تلمس وحدتي وأتى يمزّق بالبـراثن أضلـعي

هناك فرقٌ كبير بين موقف الشاعر من المرأة هنا ، وموقفه منها عام 1941م في قصيدة "إلى كيوبد"(25) ، إذ يعترف فيها بأولى تجاربه الفاشلة مع المرأة ، وأنّ كيوبد يحاول ثانية ترويعه بسهمه الذهبي ، ولكن الشاعر يروغ منه باللجوء إلى الطبيعة (معبده المحبوب) ، ثم يأتي ختامُ قصيدته ضد توقعنا بدعوة كيوبد إلى مغامرة جديدة :

تعال على جناح النور ترعاك أغاريدي

وفي مركبة (الشنار) بين تضاحك الغيد

تعال اغرس نقيّ الحبّ في قلبي وفي وهمي

وخلّ عرائس الغدران تصدح بالأناشيد

والتجربةُ هذه تتشكّل عنده من إيقاعاتٍ رومانسية متطوّرة على مستوى بنائها في مقطوعات ، ذات وزنٍ مجزوء ، يتنوّع الرويّ داخل كلٍّ منها ، وتتدفق على نحوٍ عفوي تلقائي، في لغةٍ عصرية ، وصور يتّكئ على نفسه في تشكيلها .

ويبدو أن عام 1943م ، كان – كما ألمحنا- مِفْصلاً مهمّاً في موقف إحسان من المرأة، فقد وقفنا على عدد من التجارب (سيدتي، والدفء المروّع، وانتظري أوبتي) كتبها في العام ذاته، ولاحظنا كيف بدأت تلك الخطوط الحسيّة تقتحم عليه صورته المثال ، فلم تعدْ المرأة عنده روحاً خالصاً ، بل غدت –أيضاً- جسداً يتشهّاه ، ودفئاً يحلم به[26]:

سعّري النار وابعثي في عروقي من لظاها لهـــاثها المشبوبا

أجّجيها وأيقظي في دمائي غضبةً تصبغ الضنى والشحوبا

فزع الدفءُ فاغلقي كوّة الكوخ وولّي إلى الـــفراش هروبا

ولعل قصيدة "سيدتي"[27] هي الأكثر دلالة على موقفه المتأرجح بين صورتين ، لا من حيث تداخل خطوط الصورتين وحسب ، ولكن من خلال تشكيله لتجربته ، مُتخذاً شكل المخمَّسة، دون أن يلتزم ببنائها التقليدي ، فجاءت القصيدة تعبيراً فنياً دقيقاً للرغبة في الثورة على موقفه القديم ولحالة التشظي والتأرجح في موقفه الجديد ، ولنأخذ مثلاً قوله :

سئمت من نفسي ومن جمودها يا للأمل

لو كان شعري حلية لجيدها لو كان حَوَّاماً على نهودها

على الشفاه الظامئات للقبـل

فانتفضي يا نفس من إغفاءتي واحترقي

لا تنعمي بعد الصبا براحة هاتي الهوى وصافحي لجاجتي

على الغناء في اللظى واعتنقي

وقد انطوت هذه الصورة -أيضاً- على إرهاصات الصورة النقيض للمرأة ، فبدأنا نطوي صفحة الراعية المثالية ، ونغادر عالم أركاديا الذي نبتت فيه ، وأخذنا نستمع إلى معجمٍ لفظي جديد (اللهو ، الكؤوس ، الشراب) ينتمي للمدينة ، التي أحدثت تحوّلاً في قناعات إحسان نحو المرأة ، مثل قوله:

وكان ما بين فؤادينا حجابٌ بل حُجُبْ

فأنت كنت للهوى والشراب وكنت للتأملات والعذاب

ونظرةِ المغمور في دنيا الكتبْ

وقبل أن ننتقل إلى الصورة النقيض ، نرى لزاماً علينا أن نتوقف قليلاً إزاء صورة الأم، التي لم يمنحها الكثير من تجاربه ، ولكن هذا القليل (إلى منبع الحنان ، وغريب، ووداع أخير)❖ كان دالاً على مكانتها في نفسه وحياته ، ويبدو أنّ إحسان حين يئس من المرأة ملاذاً وخلاصاً حقيقياً ، بحث عنه في منبع الحنان الأصيل ، إذ يقول :

اذكرا لي الحنان في قلب أمي فسوى عطفها نسيج خيال

ليس لي من حبيبة أجتبيها فالحبيبات من هراء الليالي

أما قصيدته "غريب" فقد احتشد لها فنياً ، فكما جاءت تشكيلاتُها الإيقاعية وطريقة كتابتها محاولةً لتثوير السائد في شكل القصيدة الكلاسيكية ، واتساقاً مع جهود الرومانسيين العرب في الخروج على الشكل المكرّس في البناء الإيقاعي ، فهي – من جانب آخر- تجسيدٌ ليأس الشاعر من البحث عن الحب الحقيقي ، والمرأة الحقيقية في حياته ، بعد أن أفنى شطراً من عمره واهماً حالماً ، وبعد أن لقي من قسوة الحياة ، وسوء الطالع الكثير الكثير :

آه يا أمُّ أموثوقٌ إلى النجم رجائي

أم تُرى الأيامُ شدّته إلى صخر القضاء

المُحبّاتُ كموج البحر جاشت بالرياء

فثنتْ في شاطئ العمر عن الحبّ عزائي

أيُّ أحلام مع العشرين تخفى وتغيبْ

أيُّ يأس طاف بالرأس فلبّاه المشيبْ

إنّ أيامي حِمْلانٌ وهذا البؤس ذيبْ

والقصيدة حافلةٌ بانكسارات روح شاعرٍ رومانسي ، وبأحزانه المتراكمة ، وحرمانه المُقيم، والناسُ من حوله أسعدُ حظاً ، وأحسن حالاً ، مما يضاعف من إحساسه بالغربة :

يا رفاقي ضحك النهر إلى زهر الربيع

ورنا الشِّعب إلى الشِّعب وحيّا في خشوع

هذه الدنيا! فما للحزن يجري في دموعي

آه يا قلبي، أتحويك على ضيق ضلوعي

هذه الأيام لا ترحم بل هذا النصيب

رقص الناس وغنّوا وأنا الحَزنُ الكئيب

أنا والفردوس داري بعد أحبابي غريب

أنا محروم أنا النار تلظّى في نجيعي

وشتّان بين حاله (راعياً مغترباً) الآن ، وحالِه حين كان في ظل أمّه (راعياً مفعماً بالغبطة) في أركاديا ، ذلك المهرب الجميل الذي يلوذ به الآن ، تخفيفاً لوطأة الغربة عليه، وترميماً لروحه المتشظّية في الزمن الرديء ، إذ يقول من القصيدة ذاتها :

وأنا راعٍ تلهيت بشعري وغنائي

فوق كفيك أيا أمّاه أدركت وجودي

وعلى صدرك أغفيت على لحن النشيد

وحين يتحول إحسان عباس إلى الصورة النقيض للمرأة في تجلياتها المتعددة، فهو يؤمن أنّها لم تأت ضدّ توقعه؛ لأنه على يقين أنّ التقلّب والتحول طبْعٌ في الإنسان، وفطرةٌ جُبِل عليها، لذا، يلتمس للمرأة عذراً بتقلب مشاعرها، فلا يدينها، بل ربما ذهب إلى ما هو أبعد، إذ يرى أنّ هناك حتمية تحكم حركة الأشياء من حولنا،

وأنّ الثبات مستحيل . وتُعدّ قصيدته "تقلّب / الديوان: 173" وثيقةً فكرية، تصور تعديلاً لقناعاته المتصلة بعالمه الرعوي المثالي في أركاديا، فإحسان يبدو فيها موضوعياً محكوماً بالعقل والمنطق ، إذ يقول:

مَنْ في البرية لا يحُور ولا يملّ ولا يخون

الثائر المتشدّد الهجّام يجنحُ للسّكون

والسامعُ المتلهفُ الظمآن يثقله السماع

والعفّ بعد مرارة التسويف يدركه الطماع

في طبعنا حبُّ المروق ونحن عبدان الطباع

ولعلّ اختياره لمجزوء الكامل ذي التفعيلة الموحدة ، يجسّد تلك الحالة من القناعة والفهم العميق لطبيعة النفس الإنسانية ، يعزّز ذلك اتكاء الشاعر على الجملة الاسمية على نحوٍ واضح.

ولكن إحسان لم يصل إلى هذه الحالة من الهدوء والمصالحة مع النفس إلاّ بعد ثورة عاتية على المرأة ، التي "تحولت عنده من راعية مثالية إلى حبيبة بعيدة المنال تنكرت لقيم الحب المثالي ، وتزوجت غيرَ آبهةٍ بعاطفة الشاعر تجاهها ، ولا بمثل الحب السامي ، من راعية تقبل وتصد ، إلى امرأة منصرفة عنه في اختيار آخر ، لا يملك إزاءه حيلةً سوى الإغراق في مشاعر الغيرة والذل والانقياد والضعف في نهاية المطاف"[28] .

وتشتبك عام 1943م جملةُ عوامل لتدفعه بقوة إلى ثورته تلك على المرأة ، والوقوع في مأزق التعميم ، فلم يرَ إلا المرأة المبتذلة ، مما اضطره لاستدراك ذلك ،

والاعتذار عنه في أخريات العمر حين قال : "ونسيت تلك المرأة المكافحة في الريف التي تقف إلى جانب الرجل، وتتحمّل معه أعباء الحياة ؛ نسيت كلّ نماذج النساء اللواتي يحملن المسؤوليات بشهامة أكبر من شهامة الرجل ، وإخلاص أنزه من إخلاصه"[29] .

لقد انتقل إحسان عام 1943م إلى طَور الوظيفة في صفد ، وأمعن في صلته بالمدينة، ورأى فيها ما لم يرَه في الريف ؛ فلمس تشوّه القيم وانقلابها ، فكان عليه باعتباره شاعراً يبحث عن فرادته وخصوصيته أن يحدد موقفه ، لأن الوقوف على الحياد جريمة ، كما يقول إلياس أبو شبكة"[30] . وفي هذه الفترة ، كانت المرأة بالنسبة إليه ولزملائه من الشباب المتخرجين هي مادة الحلم والحقيقة ، "ولكننا كنا نكابر أو نتظاهر بغير مشاعرنا الحقيقية ، ونرسم للمرأة صوراً تبعدنا عنها ، وتبعدها عنّا ، وكنّا نتفنّن في هذه الناحية(31) . وهذا دليل على افتقاده للمرأة في واقعه، مما دفعه إلى التطرف في موقفه منها . ولعل انصراف حبيبته عنه ، وزواجَها من غيره ، دون أن تعير عواطفه أدنى التفات كان وراء تغيير موقفه من المرأة ، وثورته عليها .

ولا ننسى أنّ تزويجه عام 1943م ممّن لا يحب ، دون مشورته ، ودون الالتفات إلى أبسط مطالبه ، كان أشبهَ ما يكون برصاصة الرحمة التي أطلقها العطف الأبوي عليه . ولم تفلح كلّ توسلاته في ثَنْيِ التسلّط الأبوي عن المضي في عزمه حتى النهاية . ومن عجبٍ؛ كيف يقبل أو يستسلم شاعر رومانسي لمثل هذا الموقف العقلاني الكلاسيكي؟! فكان لهذا الاغتيال لطموحاته وأحلامه أبلغُ الأثر في نفسه وفنّه .

أضِفْ إلى هذا وذاك اتصالَه بديوان "أفاعي الفردوس" لإلياس أبي شبكة في العام ذاته ، أو قبله بقليل ، وتأثره البالغ به ، بالإضافة إلى ديوان للأستاذ محمود شاكر

بعنوان "ديوان البغضاء" كان قد قرأه في مجلة الرسالة قبل ذلك . وهو يصرّح – دون مواربة- بأثر ديوان "أفاعي الفردوس" فيه : "لقد أعجبتني قصائده التي يعيد فيها قصصاً مستمدة من العهد القديم ، ووجدت فيها جرأة بالغة ، وقلت في نفسي : لما كانت المرأة غير موجودة في عالمي واقعياً، بل هي بعيدة نائية ، فإن البغض أقرب إلى تصوير حالتي في موقفها مني، وموقفي منها"[32] .

وكان جمّاعُ هذه الدوافع ثورةَ إحسان العارمة على المرأة، ونزعَه عن مفرقها وجيدها أكاليلَ الغار التي خلعها عليها من قبل ، فلم يعدْ يرى فيها إلاّ حيّةً من أفاعي أبي شبكة المفضية إلى (سدوم) ، متأثراً في ذلك بالحكم الأخلاقي على المرأة عند أبي شبكة ، فأخذ يلحّ على تصوير الجانب السلبي المزعوم فيها[33] .

ففي عام 1943م يقدم إحسان إحدى عشرة تجربة، يعبر فيها عن موقفه الجديد والنقيض من المرأة ، وهي: أنثى ، ورماد ثورة، وصلاة إلى القمر ، وأضحية العيد ، واللهب العارم، وضحكة صفراء ، وحارة البحر ، وإلى كليوباترة ، وجنون ، وعلى الشاطئ ، وعارية ، علماً بأنه لم يكتب –انطلاقاً من هذا الموقف- وحتى توقفه شعرياً مثل هذا العدد . إذن ، كان عام 1943م ، مِفْصلاً مهمّاً في حياته وفنّه ، وضعه على حافة الجنون في موقفه من المرأة .

وكما شحن هذا الموقفُ الجريء من المرأة شعرَ أبي شبكة بطاقاتٍ إبداعية فذّة، وشغل الناس والدارسين به ، وقسم الذائقة الأدبية حوله ، فقد أدرك إحسان أنّ الإلحاح على هذه الفكرة يجعل ذلك الشعر ثقيلاً لا تقبله النفس بسهولة[34] . ولكنّ إلحاحه عليه –ولا ريب- منح شعره طاقاتٍ إبداعية هائلة ، ولو نُشر هذا الشعر في حينه لكان من أمره ما كان من أمر أبي شبكة، فإحسان لا ينقصه الحسُّ الدرامي ، ولا الصورةُ المدهشة ، ولا الجرأة في التعبير ، ولا القدرة على السخرية والتهكم . يظنّ

قارئ شعره هذا أنه (نواسيٌّ) جديد، بُعث ليجدد سيرة التهتك في الشعر العربي ، كما تعكس تجاربه هذه قدراً كبيراً من المصداقية والإقناع ، وأنه صاحب باعٍ طويل في مثل هذه المغامرات . مما يدفع القارئ لأن يسأل نفسه : هل حقاً عاش إحسان هذه التجارب؟ وانخرط في عوالمها؟ إنه السؤال المُلحّ نفسه لقارئ "أفاعي الفردوس لأبي شبكة"، فمن الدارسين من أصرّ على تهتّكه ، ومنهم من تبنى موقفاً مغايراً تماماً ، ورفض فكرة تهتكه، وأصرّ على رهبانيته وتدينه ، وموقفه الأخلاقي[35]، وسندع الإجابة عن هذا السؤال معلقةً حتى نفرغ من الوقوف على أطياف هذه الصورة الجديدة للمرأة .

كما تنوّعت عنده أطيافُ صورة المرأة المثال ، تعددت كذلك أطياف صورة المرأة النقيض ، فحقيقة المرأة / الحبيبة تصدمه ، يظنها روحاً خالصة ، فتصدمه أمام مطالبها المادية وحسّيتها:

ذهبت ليالي الروح وانبثقت هذي الليالي من دم الحسّ[36]

كانت قصيدة "أنثى" استهلالَ هذا اللون من التجارب ، وفيها يقدم صورة المرأة البغيّ، الشهوانية ، ويشنّ هجوماً ضارياً على المرأة ، فيصور فسقها وشبقها وخداعها ، ولا يرى فيها إلاّ مرتعاً وخيماً أو مباءة اللذة من الفسّاق[37]، وفيها يقول[38]:

أنت أنثى وكلّ أنثى هلوك تتشهى الدماء في العشاق

تلك آثار لثمة فوق خدّيك وخمرٍ تلـــوح في الأشداق

وبقايا الحياء قد لوّحتها وهجاتٌ من شهوة مـحراق

ذاك ثغر ملوّث بالدم المسفـوح عهـراً وتلك عـــــين النفـاق

وعلى صد رك الخفـوق وليـدان أفاقـــا على يـــــد الفسّاق

والشيءُ المدهش أنْ يبدأ إحسان ثورته بهذه الحدّة وهذا العنف ، ويذهب إلى تعميم الحكم على المرأة . ومن الواضح أنّه وقع تحت تأثير ديوان "أفاعي الفردوس" ، وفي التجربة بعض الألفاظ والتعبيرات التي تشير بقوة إلى ذلك ، مثل: "أنت أفعى . . ، واذهبي يا سدوم . ." ، إذ يقول :

أنت مستنقع يهيج ظما الصا دي ولكنه وبـيلُ المـذاق

أنت أفعى حديدةُ الناب تفني كلّ نفسٍ بسمُّها الدفّاق

اذهبي يا سدوم إنّ عيـــونـاً ولغـت في دم الـوفاء المراق

لن تجيدي الخداع فاجتنبي أمسي ولا تذكري أماسي التلاقي

فللشاعر أبي شبكة قصيدةٌ بعنوان "الأفعى" وأخرى بعنوان "سدوم" وهي الأكثر شهرةً بين قصائد ديوانه "أفاعي الفردوس" والتي يقول فيها[39]:

مغناك ملتهبٌ وكأسـك مترعة فاسقي أباك الخمر، واضّجعي معه

لم تُبقِ في شفتيك لذّات الدما ما تذكرين به حليب المُرْضعه

قومي ادخلي يا بنت لوط على الخنى وازني، فإنّ أباك مهّد مضجعه

ولا يخفى ما بين البيت الثاني وقول إحسان :"ذاك ثغر ملوث بالدم المسفوح عهراً . ." من تقارب في الصورة والدلالة . ولم يكن تعميمُ الحكم على المرأة في قصيدة "أنثى" استثناءً عنده ، فها هو ذا يواصل هجومه الشرس على المرأة ، المسكونة بالشبق ، الغارقة في اللذة ، المتنكرة لكل القيم الرعوية، فيقول من قصيدته "رماد ثورة[40]:

لما تلظّت ثورتي الثائـــرة زجرت فيك الغيرة الهادرة

وقلت: يا نار الدما اخمدي فأيُّ أنثى لم تكن عاهـره؟

وهو يرى أن "الأنثى" بصنيعها هذا، إنّما تعجل من نهايتها المحتومة:

عفّى على الإخلاص زور اللسان

أين الوفا في الجسد المثمـل

في حومة الإغراء كل البيـان

فعجّلي نحـو الفنا عجّلـي

وهذا الختامُ لتجربته يذكّرنا بنهاية قصيدة "سدوم" لإلياس أبي شبكة ، إذ يقول:

أبغيّ هذا العصر ، خمركِ فاغرُ فيّ واسقي ذراريّ الورى، واستسلمي

. . . . . .

حتى يدبُّ الموت فيك وتمّحي ذرّيةُ المهد الأثيـم المجرم

ويكرّس إحسان صورة المرأة النقيض في العديد من تجاربه ، مثل (اللهب العارم، حقيقة حب، صورة من الهوى الكاذب ، ونهاية صورة ، وعلى الشاطئ ، وعارية ، وصورة شفة، صلاة إلى القمر ، أضحية العيد ، جنون ، جارة البحر ، وإلى كليوباترة . .) وغيرها . ولكنّ الملاحَظ أنّ تعميم الحكم على المرأة لا يطّرد فيها كلّها ، كما يلاحَظ أنّ بعض التجارب ينتمي –مكانياً– لعالم البحر ، وهذا أثرٌ واضح لحياته في مدينتَي حيفا وصفد ، عدا عن نشأته في قرية قريبة من البحر .

وفي صورة المرأة النقيض تستوقفنا صورةُ "الأم المبتذلة" في قصيدة "دمعة مقدسة"، والتجربةُ دعوة إلى الفجور والفسق والابتذال[41]:

شربت وما العيب أن تشربي فهذاك طفلك طفل غبي

على ظمأ قد رزقت الحياة ألا فاشربي واضحكي والعبي

ألا فاقطفي كل ما تقدرين فإن الحياة على مركب

وكما نلاحظ، فروحُ طرفة بن العبد القلقة المُقبلة على الحياة وملذاتها تطوف بأجواء القصيدة ، فسيطرت على القصيدة نزعةٌ وُجودية ، اختلطت بمزاج متهكّم ، يستعين بالمفارقة أداةً للتشكيل ، ومن ذلك قوله:

ألا فاشربي قبل فوت الزمان وَوَهْي حبال الهوى المكْرَب

ولا تغضبي لبكاء الغرير وإن كان حقك أن تغضبي

وزوجك أعلم بالمكرمات ونعم الحليل غيور أبي

رآك قرعت قلوب العباد بكأس الجمال فلم يَرْتب

وأكثر القصيدة حديث إلى طفلها الغبي البريء ، وهي بذلك تتعالق بقصيدتَي إلياس أبي شبكة (الأفعى ، وفي هيكل الشهوات)، وصورة الأم المرضع العاشقة في معلقة امرئ القيس، ومن هذا الحديث الطويل قوله:

فلا تبتئس فذيول النساء بغير الخطيئة لم تسحب

ويسقين أبناءهن الحياة وعشاقهن على مشرب

ويحملنهم بأكف الحنان وآثامهن على المنكب

وكما اشتبكت صورةُ / الطفل الابن بصورة أُمّه البغيّ ، فقد امتزجت صورة الزوج الغبي بصورة الزوجة الشبقة المحبة للشاعر ، وجاء ذلك في خمس تجارب (أنت لي، وزوج غبي، وألفيت سيدها لدى الباب ، ويا للندم ، وسرّ بابل) .

وللشاعر أبي شبكة قصيدةٌ بعنوان "أنت لي" ، وهي تجربةٌ رومانسية مثالية ، موقفُه من المرأة فيها مختلفٌ عن موقف إحسان في قصيدته "أنت لي" ونزوعه الحسي إليها ، وسخريته من زوجها المغفل ، إذ يقول[42]:

أنت لي . لا تغضبي إن قلتها حُرَّةً عاطرة كالمـــندل

زوجك الغائر لو يعلمـــها لتلظى صدره، وهو الخلي

وغدا في حلمه يحصـــدني وهو في جنبك مثل المنجل

ويهمّ الغِرُّ في غفوتـــــه يوثق الحب بحبل الأجـل

ويبدو من هذه الصورة الأثرُ الجلي لاتصال إحسان بالشاعر الروماني "كاتولّس" الذي شُغف بشعره ، وأمضى وقتاً طويلاً يترجم مقطعاتٍ وقصائد له ، "وقد أفادني اتصالي بشعره نزعة هجائية ، حوّلتها إلى نقد بعض الظواهر الاجتماعية ، وبخاصة ظاهرة النفاق الاجتماعي، كما رسّخ لديّ صورة المحبوبة الغادرة والزوج المخدوع[43] وقد شفع الأبيات السالفة من قصيدة "أنت لي" بأبيات أخرى تُعدّ غايةً في الدلالة على تأثره بالشاعر الروماني "كاتولس" إذ يقول :

ليته يذكر يوم احترقت مهجتي في ثغرك المشتعل

وعلى صدرك غنّت صبوتي وعلى كفّك تاهت قُبلي

وهو قد أغفلنا ثم جثـــا يُطْعَمُ الغَيْرَةَ مثل الحنظل

كنت ألقاه بوجهٍ باسم وأوافيه بقـــلب أعـــــزل

حيث تجتمع فيها معاً صورةُ الزوجة الغادرة ، والزوج المغفل ، والنفاق الاجتماعي، والملاحَظ أنّ سائر تجاربه –التي التفت فيها إلى الزوج الغبي المغفل- كتبها إبّان دراسته في القاهرة ، فتسللت إليها – كما يبدو- تلك الروحُ المصرية الساخرة ، حتى لتُطِلَّ علينا بعضُ ألفاظها وصورها ، وخيرُ ما يصور ذلك قصيدتا "زوج غبي ، وسرَ بابل"(44) . ففي الأولى يحدثنا طويلاً عن زوجٍ غبيّ مخدوع ، متّكئاً على أسلوب المفارقة ، مُبدياً إمكانات هائلة من القدرة على السخرية ، مشكّلاً قصيدته من خطوط ، تذكرنا بأجواء الرسم الكاريكاتيري :

وراح الزوج في عجب عجيب يحدّث عن حَصَانٍ ذات دين

ثم يمضي في تصوير غباء الزوج ومفهوم الحَصَان عندها، حتى يقول:

تديُنها السجود على المعاصي وقَطْعُ الليل في صدٍّ ولـــين

وشرب الخمر من كأسي ودنّي وهدهدتي على غنج اللحون

وقد منح الحسُّ الدرامي قصيدته حركةً داخلية ، تُورِّط قارئها، ليمضي معها حتى النهاية، وتشبه نهايتُها لقطةَ القصة القصيرة ، وتبلغ سخريتُه ذروتها هناك فيما يشبه الطُّرْفة ، إذ يقول:

تسامع كل ذي أذن بفسقي وحبّيها سوى الزوج المصون

ولو لمس الجبين أحسّ شيئاً لديه نابياً مـــثل القـرون

أمّا تجربتُه الثانية "سرّ بابل" فهي آيةٌ في الدلالة على الروح المصرية التي سكنته ، وفي تأثّره بالشاعر الروماني "كاتولس" ، ووعيه بالرسم الساخر ، وهي أرجوزةٌ قصيرة سنوردها كاملةً ، وفيها يقول:

زوجك يا ستي ولا سبّـة أعيا إذا حدّث من باقل

يندفع النـــاس إلـــى داره تدافع الموج إلى الساحل

إذا لَغَا فالـــحق في قولـــه ولعنة الله على الباطـل

قولي لنا ما السر حتى غدت داركم كالبرج من بابل

تجمعت فيها اللُّغى والتقت حبائل الحـــابل الـنابل

أنْعِمْ بكرْمٍ بابلـــــيّ الجَنَى لا خوف من ناطوره الغافل

وإذا كنّا قد وقفنا في النماذج السابقة على شيءٍ من صورة المرأة المُخادعة ضمن صورة الزوج المخدوع ، فإنّ إحسان يفتنّ في تصوير المرأة المتقلّبة المتلونة ، بحيث تكون هذه الصورة مبلغَ همّه ، وبؤرةَ مجموعة من تجاربه (رحيل، وإلى الطين، وصوت في الدجى ، وتأبّد ، والفجر الكاذب ، وكرم البغض ، وعنبر ، وخليلة) .

والملاحَظ أنّ هذه التجارب قد صحبته طوال رحلته الإبداعية ، فكان أولها (رحيل عام 1941م) ، وآخرها (خليلة عام 1948) . وأكثرُ هذه التجارب ينتمي إلى المرحلة التي شغل فيها بالثورة على المرأة .

وتُعدّ قصيدته (رحيل) من بدايات تجاربه ، وهي تحمل طوابع هذه المرحلة ، فقد حاول فيها إحداث تطويرٍ إيقاعي خارجي ملحوظ فيها ، ولكنها ليست غنيةً في إيقاعها الداخلي ، ولعلّ مطلعَها خيرُ دليل إذ يقول:

لا أستطيع العيش في قربك أنت لغيري وأنا للعذاب

ولكنّ أهمّية هذه القصيدة ترجع إلى تصويرها لصدمة الشاعر الأولى في المرأة ، حين تزوجت من غيره ، غيرَ عابئة بمشاعره ، ومن هناك بدأت تتشكّل نُذُر الغضب والثورة على المرأة ، وحينها بدأ يدرك أنّ المرأة لا تصلح ملاذاً ومهرباً ، وأنّ عليه أنْ يلوذ بالطبيعة المثال بمفرداتها الرعوية المدهشة(45):

دعيني أعد قدْ نَبَا بي المقـــام لدى منزل الأمل المقفر

هناك قطيعي الذي قد تركت وشبابة النغم المســـكر

ويظل الشاعر في تجاربه الأولى قابضاً على جَمر القِيَم ، مخلصاً لها ، وإنْ تغيرت الحبيبة ، وتنكرت له ولحبّه ، ومن ذلك قوله في قصيدة تأبّد[46]:

من أنت ؟ هذا الدير مطويٌّ على الشفاه على الحَزَنْ

لا تقحميه فأنت للمرح الجموح وللفتن

أنا راهبٌ فيه أتقيتك واتقيت يدَ الزمن

أنا لا أحبّك، أنت يقظى غير أنّي في وسن

من أنت ؟ هذي صورة نكراء طلّقها الجمال

أواه! ما أقصاك عن مُثُل الحقيقة والكمال!

وتقلُّب المرأة في تجاربه التالية ليس مردّه إلى زواجها من غيره ، بل لأنّها لعوبٌ مجبولة على التلوّن ، كالنحلة في تنقلها من وردةٍ إلى أخرى ، فهي امرأةٌ تحركها غرائزها المجنونة في غياب عقلها ومنظومة قيمها ، تبحث عن المتعة واللذة ولا شيء سوى ذلك :

التي كانت تساقيني الغرام أفلتت منّي إلى صدر النديم

والتي صفا لها ذوب الغرام ذهبت تعتنق الساقي الوسيم[47]

ومن قصيدةٍ أخرى له بعنوان (عنبر) يقول مكرّساً هذه الصورة[48]:

أخنتني تحت ستار الدجى في خفّة اللصّ ولم أشعرِ؟

. . . . . .

لكنّما أنت كما كنت لي صرتِ لغيري – رَجْعةَ المزهرِ

ووجَد الشاعر نفسه معها مطالَباً بخلع عباءته الرعوية ، وبالدخول في لعبة التلوّن ، إنها حياة المدينة التي أورثته هذا ، وأجواء حضارتها الزائفة .

هذا الهوى جُرّعته رَنِقاً من كفّها يا شد ما ألقى

لما تبدّت لي حقائقها عاطيتها من مثل ما أُسقى[49]

وقد آثرنا الوقوفَ قليلاً عند تجربةٍ له بعنوان "خليلة" ، جاءت ختاماً لصورة المرأة المخادعة، وهي تنتمي إلى المرحلة القاهرية . والمتأمّلُ لها يلاحظ الفرق الكبير فنياً بينها وتجربة (رحيل)، التي كانت استهلال تجاربه لهذه الصورة، حيث نجده قد امتلك أدواته، وغدا الإيقاعُ الداخلي أثرى، والأداءُ أكثر تلقائيةً وعفوية، والاتكاءُ على المفارقة أصبح أوضح، والدلالة أعمق ، ومنها قوله(50):

أتعس الناس يا صديقي محبّ مغلق النفس لا يحسُّ بريبه

يحسب العمر فوق ثغر رقيق ويرى الكون في عيون الحبيبه

هو ذاك الذي رآه ولكن قد رآه حقيقة مقلوبه

ثغرها فوقه الحياة ولكن من دماء تبددت مسكوبه

والذي في العيون كون رجالٍ قد طوت عهدهم كطي السبيبه

ويدهشنا إحسان أحياناً ويربكُنا ، عندما تجتمع في تجربةٍ واحدة له الصورةُ ونقيضها، (ثنتان ، وضحكة صفراء) ، أو عندما تجتمع في التجربة الواحدة أطياف متعددة لصورة المرأة (بيدر احترق) ، أو حين ينظم قصيدتين متباعدتين في المرأة ذات ليلة ، ويجعلنا نتساءل: كيف يمكن تفسير هذا التناقض؟ .

قد نجد في "غربة الراعي" اعترافاً يجيب عن تساؤلنا ، أو عن جانبٍ منه ، إذ يقول: "إنّ موقفي من المرأة لم يكن عدائياً ، بل الأقرب الذي يمثله الشعر أنّ شخصيتي

كانت تعاني انفصاماً إزاءها ، يدل على ذلك أني نظمت في يوم من الأيام (1943) قصيدتَين متباعدتين جداً في المرأة . . إحداهما عنوانُها (هيكل المثل) . . . وأُصوِّرُ في الثانية المرأة المتصنعة المتكلفة، التي تظهر سمات المحبّة ، وهي نائيةٌ عن هذا الموقف . . وحين انتهيت منهما كان شعوري بأنني صادق في الحالين ، ومثل هذا التصوّر موجودٌ في قصائد كثيرة ، ولكنه لم يأت بشقّيه في وقت واحد إلا في تلك الليلة"[51] .

فهل نفهم من هذا أنّ إحسان بدأ يُعدّل من موقفه تجاهَ المرأة عام 1943م ؟ وهل نفهم أيضاً أنّ وعيه قد بدأ يتشكل ، وأنّه أخذ يقتنع بوجود المرأة النقيض بجوار المرأة المثال؟ أو أنّه قد بدأ يدرك ثنائية النفس الإنسانية التي ألهمها ربُّها "فجورَها وتقواها" ؟ وبناءً على هذه التساؤلات ، لم يعدْ اجتماع الصورتين أمراً غير ممكن ، أو غيرَ مقبول ، ولا سيما أنّه يعترف في سيرته أنّ المرأة كانت محورَ حديثه وأصدقائه في صَفَد ، وكانت مادّةَ حلمهم ، ولكنها – في الوقت نفسه- كانت بعيدةً عنهم ، "كانت المرأة مادة الحلم والحقيقة ، ولكننا كنّا نكابر أو نتظاهر بغير مشاعرنا الحقيقة ، ونرسم للمرأة صوراً تبعدنا عنها ، وتبعدها عنّا ، وكنا نتفنن في هذه الناحية"[52] .

ويمكن أن نضيف لذلك تلك الضجّة التي أثارها ديوان "أفاعي الفردوس" لأبي شبكة ، وذلك الأثر الذي تركه في نفسه ، ففي "أفاعي الفردوس" شهواتٌ جسدية صارخة ، وخطايا حمراء ، وعنف يعود بنا إلى بودلير في "أزهار الشر" ، ويومئ إلى أسطورتَي شمشون ودليلة، ولوط وابنتيه اللتين ترمزان إلى تجذّر الخطيئة في الإنسان"[53] . ويرى بعض الدارسين أنّ أبا شبكة كان يحاول في بعض قصائده أنْ يستوعب البُعد المستقبلي للشعر الحديث ، وأن يزلزل منظومة الأفكار المتناسقة التي عُرف بها التقليديون[54] .

فهل كان إحسان يتطلع – مثل أبي شبكة- إلى تحقيق ذلك الدور في فنّ الشعر؟ وهل كانت التجاربُ الصارخة في حسيتها عنده ضرباً من معانقة الحرية؟

ونحن نعلم ظروف حياته الصعبة ، والحرمان الذي كان يعيشه ، والظلم الذي مارسته السلطة الأبوية عليه بتزويجه ممّن لا يحب . إذن ، هما "ثنتان" تُلحّان على وجدانه ، وتُلهبانه بسياطهما ، سوط اللذة الحسية المحمومة ، وسوط الوضاءة والبراءة ، وهو بينهما متردد حائر:

ثنتان إنْ أرض انتهاكهما ... فلأنّ في اللذات ما يصبي

تلك التي طُويتْ على لهب ... وتفلّتت تختال في جنبي

وغريرةٍ كانت تلاحقني ... حتى لُحقتُ فحطّمت غربي

إحداهما أخشى سكينتها ... وأريغ في الأخرى رضى عجبي

وأُجيب في الأخرى نداء دمي ... وأُحسُّ فيها لذَّة الغضب

وإذا ذممتُ فما أذم سوى ... هذا التردد فهو من ذنبي

سحر الوضاءة لست أفرقه ... لكنني أخشى على قلبي[55]

فليس أدلّ من هذه التجربة على تجاور الصورتين ، وحيرة الشاعر إزاءهما ؛ أَيُلبّي نداء الغريزة والجسد ، أم يستجيب لنداء الروح والبراءة؟

وفي قصيدة "ضحكة صفراء" نرى مثل هذا التجاور المُربك ، ولكن الشاعر لا يبدي حيرةً كبيرة ؛ لأنّه حسَم أمره ، فيقول للمرأة الروح "آنية السناء"[56]:

روحي اطلبي غيري فكم ... في الناس من خير ونور

أنا عارم ضيعت رشدي في ... معاقرة الخمور

أمّا المرأة الأخرى "فلن يظلها" لأنّها بغيّ مبتذلة:

ولأنت ماجنة تلظّى مثل أنفاس الكؤوس

إنّي أحسك شعلة غنى لها عصب النفوس

فتلمّظي طعم الحيا، حتى يمزّقك البغاء

الفُجْرُ أنتِ . فلن أظلك إنني شبح المساء

فهل نفهم من هذه التجربة وتلك أنّ الأمر لا يعدو كونَه من مواضعات الفنّ ، وضروريات الإبداع الشعري ، وأنه لا يعني امرأةً بعينها ؟ .

إنّ الفن الذي يثير من الأسئلة أكثر ممّا يجيب عنها ، هو فنٌّ حقيقي ولا شكّ، فنٌّ يظل قادراً على محاورتنا وإثرائنا ، فهو لا يسلم مفاتيحه بسهولة ، ويظلّ فعلُ المراودة بيننا وبينه عنوانَ علاقتنا به .

وهل يمكن أنْ يكون هذا أثراً للحبّ الطليق في أركاديا ، عالم الرعاة المثالي ، حيث الحبُّ الطليق هناك دون قيود من شرف أو أفكار تظلل بالخجل؟[57]

كلُّ هذا وذاك ممكن ، ولعله كان ينشد اللذة الجسدية وهو ساخطٌ عليها ، يصور المرأة البغيّ ، وهو يريد أنْ ينفرنا من العهر والرذيلة ، يقدم المرأة في قصيدة واحدة بصورتين تمثلان نقيضين متطرفين ، فكأنّه يقول بأنّ الفضيلة تجاور الرذيلة ، وقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أنّ ثورةَ أبي شبكة على المرأة إنما هو ضربٌ من تطهير نفسه ممّا علق بها من رجس ، ويحذّر قائلاً : "إيّاك أنْ تظنّ أنّ أبا شبكة يحكي عن صورة حقيقية ، فهو في هذا كلّه ممثل ، يريد أنْ يعرض عليك صورةَ الشهوة الجنسية العارمة ، التي تَلفح وجوه كثيرٍ من الناس"[58] .

ونرى من الواجب أنْ نتوقّف قليلاً إزاء ملمحٍ فنّي عند شاعرنا ، يتمثل في توظيفه لمجموعةٍ من الأعلام والأساطير ، التي تحظى بشهرة واسعة في التراث الإنساني ، ولها صلةٌ وثيقة بصورة المرأة في أطيافها المختلفة ، وتُعدّ دليلاً على ثقافة الشاعر ، وسعة اطلاعه .

ففي تقديمه لصورة الزوجة المخادعة والزوج المخدوع ، يوظّف –من التراث الديني الإسلامي- قصّة سيدنا يوسف (عليه السلام) مع زوجة العزيز . فحبيبةُ الشاعر تغيظ زوجها بإبداء إعجابها بالشاعر ، وهو لا يبدي حبّاً لها ، إذ يقول من قصيدة "ألفيت سيدها لدى الباب":

لم يرض عنّي زوجها أبداً ... هيهات يرضى كل مرتاب

كانت تحدث غير عابئة ... بلهيب غيرته وأعصابي

ألقَتْ إليّ بنظرة عجب ... وتحدثت عني بإعجاب

وتبسمت لما بدوت وقد ... زمّ الحياء عليّ أثوابي

وكأنني لما بدا خجلي ... ألفيت سيدها لدى الباب[59]

ولكن الملاحَظ أنّ توظيفه لفعل المراودة يأتي في صورة جزئية من التجربة ، ولم تستغرق القصة التجربة بكاملها .

ويتكرر هذا التعالقُ النصيّ مع قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) في قصيدته "أضحية العيد" ، وكاد أن يجعل من أجواء القصة وأحداثها محورَ تجربته ، فبناها على الحوار ، ممّا منحها حركةً داخلية ثريّة ، فشاع فعلا الماضي والأمر على امتداد التجربة ، وهما فعلان يُعدّان من لوازم الحسّ الدرامي في القصيدة المعاصرة ، إذ يقول[60]:

اذهب فهيئ باقة حلوة ... وانسق ليَ الزهر وأوراقها

وصفّف الحلوى كما أشتهي ... واجمع إلى عيدي أطباقها

فرحت أجرى فجرت وجهتي ... وأحكمت في الدار إغلاقها

وأغمدت خنجرها في دمي ... - ضارية- تحبس إشفاقها

وفي قصيدة "الثمرة المحرمة" دعوةٌ صريحة لصاحبته للوصال ، مبرراً لها مشروعية ارتكاب الخطيبة ، لأنّنا جميعاً أبناء ذلك اللقاء المُحرّم بين أبينا آدم وأُمّنا حواء ، فنحن أبناء الخطيئة ، والخداعُ يجري منا مجرى الدم[61] :

منذ أبينا آدم المخدوع بالتبسّم

وأمنا حوّاء ذات الحلم والتحلّم

يجري الخداع في دمي : على المدى وفي دمك

الله يا ابنة الخطا : الله في لثم فمك

وهنا يبدو الشاعر أكثرَ عمقاً ونُضجاً في الاتّكاء على التراث الديني في تشكيل إحدى تجاربه الحسية ، فظلت قصة آدم وحواء هي المحور البنائي لها ، وجاء في ختامها:

كأنما أنت التي : وجدت قبل القدم

الله يا ابنة الخطا : لابد من لثمٍ لفم

ولاحظنا أثناءَ الدراسة كيف وظّف اسم "نوار" في إطار الصورة المثالية ، تلك الراعية المثالية التي فقدها بسوء حظّه ، وسوء تصرّفه ، حين أحجم عن قتل الحية في قريته ، فاختفت من حياته ، فكان ندمه شبيهاً بندم سلفه الفرزدق ، إذ فقد زوجه "نوار" .

ولاحظنا أيضاً كيف وظّف اسم (مي) في إطار الصورة المثالية ، وذلك حين عرضنا لقصيدته (في لحظات / الديوان : 144) التي مطلعها :

من ذا الذي يا (ميّ) ردّ الهوى طفلاً وخلّى مهجتي ملعبا

محاولاً أن يقيم تناصاً مع شاعره الأثير ذي الرُّمة، ذلك الراعي الكبير، عاشق مي والصحراء . ويعود إحسان –في تشكيل صورة المرأة البغيّ– إلى التاريخ الفرعوني، وتستهويه صورة كليوباترة الشبقة العاهرة ، كما صورتها المصادر الغربية ، ويصرف نظره عن صورتها – كما جاءت في المصادر العربية – ملكة مصرية وطنية ، مخالفاً بذلك موقف أحمد شوقي المدافع عنها في مسرحية "كليوباترة" .

وجاءت تجربة "إلى كليوباترة" مقطوعةً في خمسة أبيات ، حاول فيها إحسان أنْ يخلق حالةً من التراسل بين عُهْر كليوباترة وشبقية صاحبته ، وإنْ لم يبدُ منها أنّه يوجّهها إلى امرأةٍ بعينها ، إذ يقول[62]:

على رنة الأغلال جفّ الدم السادي ... فشقي جيوب العهر يا حيّة الوادي

لقد راح موقوفُ الحياة على الهوى ... وخـــلاّك والأشراك يا شرّ صيّاد

وكان إذا صاحت عروقك شهـوة ... سقاها الدم المسفوح كالرائح

فزعت إلى السم الذي يصرع الرجا ... وكم قد سقيت السمَّ من ثغرك

لئن راع انطونيو تميمة ساحـــر ... فما انقاد اكتافيو لخدعة قـــوّاد

ويجد شاعرُنا في الميثولوجيا اليونانية والرومانية مصدراً خصباً لإثراء تجاربه الوجدانية، ويشي استخدامها بخلفيته المعرفية ، فهو لا يكتفي بالسائد والمألوف فيما يتّصل ببعض رموز تلك الميثولوجيا . ففي قصيدته الطويلة "إلى كيوبد" التي بناها على شكل حوارٍ مع "إله الحب"، يتجاوز تلك الصورة الأثيرة المحبّبة لكيوبد ، فيقول[63]:

إله الحبّ كم صورت لي في شكلك القاسي

وكم قيدتُ خوفاً منك في صدري أنفاسي

وفُزّعتُ من النوم وقد لحت على أفقـــــي

وقد نمّت (ديانا) عن مكاني لـــك في رفق

وديانا هي ربّةُ القمر وأخت أبولّو . والشاعرُ هنا يعود إلى حقيقة كيوبد في الأسطورة، فهو الطفل المجنّح المؤذي ، الذي كلفته أمُّه (فينوس) بالانتقام لها من منافستها في الجمال (سايكي) ، وقالت له: اجعل في أحشاء تلك الفتاة المتغطرسة مَيلاً لمخلوق وضيع مبتذل[64] ... ولم تسلم أمُّه من أذاه فأصابها ذات يومٍ بسهم ، فدفعته عنها ، وكان الجرح أعمق ممّا ظنّت ، مما أوقعها في عشق أدونيس[65] .

ولعلّ المقطوعة الرابعة من التجربة تقيم تناصّاً مع صورة (سايكي) بعد أن مسّ كيوبد جنبها بسهمه ، فحملها (زفيروس) إلهُ الريح الغربية إلى وادٍ مُزهر ، وعندما استيقظت من النوم منتعشة، نظرت حولها ، ورأت قربها بستاناً من الأشجار الباسقة الضخمة ، ووجدت ينبوعاً يتدفّق بالمياه الصافية البلورية[66] . . وفيها يقول :

إله الحب من يدريك كيف أعيش في الوادي

هنا في معبدي المحبوب قد بعثرت أحقادي

. . . . . .

هنا أهتز للنور ولحن البلبل الشادي

وألقي نظرة الهادي على البحر من الربوه

وفي قصيدته "جار البحر" يقدم إحسان صورةً حسية مثالية للمرأة ، وكأنّه ينصّ تمثالاً لحورية البحر (نبتون) ، التي كان البحر من نصيبها إثْر خلع أبيها (ساتورن) ،

أو كأنّه يجسّد صورة إلهة الجمال (فينوس) ، إذ يقول بعد وصفٍ حسّي مدهش لفاتنة البحر تلك[67]:

حورية نبتون أطلقـــها من قمقم مستبهم السحر

مال النسيم إلى غدائرها لما أحسّ برقة الفجـــــر

خرجت إلى الدنيا وفي يدها غصن الخلود وهالة البشر

. . . . . .

وتخالها والماء يحضنها فينوس قد طلعت من البحر

ويفيد إحسان في التعبير عن إحساسه بالفجيعة لفقْد الحبيب الغائب ، والأمل بلقائه يوماً ما ببناء قصيدته على ثنائية الاتصال والانفصال من خلال ثيمة "الصياد الغائب" . فالشاعرُ يرجو لقاء الحبيبة ليتحول عالمُ الشعر المأساوي إلى عالمٍ نقيض ، إذ نراه في قصيدة "انتظار طويل" يعبّر عن ثنائية الاتصال والانفصال" ، فثمّة حبيبٌ غائب يحيل حياة الشاعر إلى عالم من الحرمان والكبت والقيود والقلق والاضطراب[68]، ويتمنّى الشاعر أنْ يعود إليه حبيبه ، ليضمن لروحَيهما توازنَهما ، ولنفسيهما هدوءهما ، إذ يقول:

كم تمنّيت أن ألاقيك في الروض فأشكو إليك هجرك سـرّا

وأواسي على يديك جراحي ثم أهدي إليك قلبي شكرا

ثم نبكي لنغسل الألم الماضي وننفـــــــــي الأحزان للكون جهرا

وأكفّ الدموع من فوق خدّيـــــــــك بمنديلي المضمخ عطرا

وأغني وفي هواك غنائي نغمـــــــات ألهمتها فيك شعرا

هي ترنيمتي تطوف مع الليل وتأتـــي في آخر الليل فجرا

ومِن الجليّ أنّ الشاعر يقيم تناصّاً مع أسطورة أورفيوس "المغني العازف" ، الذي ربّاه أبوه وعلّمه العزف على القيثارة ، فأتقنه، حتى لا شيءَ يمكن أنْ يقاوم سحرَ موسيقاه من الناس والوحوش والجمادات . وبعدَ زواجه من (يوريدس) بقليلٍ تقع زوجته في حبّ الراعي (أريستوس) ، وأثناءَ هربها معه تلدغها أفعى ، فتموت ، فيصدح بحزنه – دون جدوى- للآلهة والناس ، ويتجشّم الأهوال لإعادتها ثانيةً من عالم الأموات ، ولكنّه لم يفلح[69] ، ولعل إحسان كان يتمثل نفسه أورفيوس المُبتلى بعشق امرأة تهب قلبها لسواه .

رحم الله شاعرنا إحسان ! فبعد هذا التطواف في حدائق تجربته الشعريّة ، نعلم –ولم نكن ندري- أنّه صاحب موهبةٍ شعرية كبيرة ، وأنّه شاعرُ موقف ورؤية . دخل عالم الإبداع فتياً ، وتركه فتياً . كانت التجربة الرومانسية العربية قد قطعت شَوطاً طويلاً على دروب التجديد والثورة على الكلاسيكية ، ولكنّه عرف كيف يفيد من المُنجَز العربي ، ويكون صوت نفسه، فاتكأ على ذاته ، تسعفه ثقافته وقراءته ووعيه، ويرفده حرمانُه المادي والمعنوي بكلّ الوهج اللازم للإبداع . شغلته همومٌ كثيرة إلى جانب همّه الذاتي ، فعرف كيف يتجاوز الخاص إلى العام ، وكيف يمزج هذا بذاك، وكيف يكون ضميرَ وطنه وأمته ، حين وأد موهبته وصوته ، إذا رأى أن الشعر لا يلبّي كل مطلبه الوطني ، وأنّ ما يقول – ومهما نقول – يتضاءل أمام ما يحدث على أرض أركاديا ، حيث نشأ ، وحلم ، وارتطم بصخرة الواقع، فنزف ، وبكى . . .

كانت المرأة أحدَ همومه ، ولكنّها لم تكن بمعزل عن مفردات حياته الضرورية على المستوى الذاتي ، والاجتماعي ، والوطني . وجسّد هذا الاشتباك في مجموعةٍ كبيرة من التجارب، شكّلت ديوانه في المرأة . وقدّم المرأة في صورتَين كبيرتين

متناقضتين ؛ فهي تارةً المَلاك الهابط من السماء، والراعية المثالية في ريف أركاديا ، والملاذ الآمن في زمن لا يرحم . وتارةً هي الأفعى المسكونة بنار الشهوة ، الصاعدة إلى هاوية الجحيم ، المفضية إلى العَدَمية والموت .

كانت المرأةُ في الأولى صديقةَ الروح ، فغنى لها غناءً رومانسياً ، يذكرنا بالعطش الدائم في تجربتنا العذرية ، وبالمهارب المثالية في تجارب الرومانسيين الكبار ، وبتطلع الصوفيين وتوقهم إلى شهود حضرة الربوبية ، والثانية كانت نموذجاً إنسانياً أقرب إلى الواقع ، يحبه، ويخشاه ، ويتبادل معه مراوغة الخداع ، ويشنّ عليه حرباً لا هوادة فيها . مُشْبِهاً بهذا الانشطار معاصرَه أبا شبكة ، دالاً على عمق المعاناة الداخلية، التي أسهمت في خلقها الصورةُ العائلية ، ودعَمَها ذلك الزواجُ القسري .

وكان لكل صورة منها أطيافُها المتعدّدة ، وربّما تجاورت أحياناً الصورة ونقيضتها في التجربة الواحدة ، وأحياناً أخرى ربما تزامنت هذه وتلك في تجربتين مستقلّتين على نحوٍ مُربك ومدهش ، ممّا يدفعنا إلى القول بأنه كان يرى أنّ حضارة الإنسان وتاريخه يتنازعهما تيّاران: تيارٌ سدومي عدمي ، وثمة تيار عدن . والأول متحدّر – وفق رؤيته – من أفعى عدن ، وما ترمز إليه من شرّ ، يرمز إلى جميع مظاهر الحضارة ، التي تشكّل انتهاكاً واغتيالاً لعالمه الرعوي المثالي في جنّة أركاديا.

فهل كان شاعرنا يسعى لأنْ يكون شاعرَ الفجيعة الحضارية من خلال جرأته الملحاحة على رسم صورة المرأة النقيض بكلّ أطيافها؟ ربّما ، ولعلّه نذَر نفسه وفنّه لهذا الدور ، ولِمَ لا؟ وهو الشاعر القادر على فضح عاهاتنا في سخريةٍ مرة ، تشبه الكوميديا السوداء . ولكنّه لم يمضِ في الشوط إلى نهايته ، ولعلّه لم يحتمل قلق الروح الهائل الذي كان يستوطنه ، فآثَر أن يُغيّب الشاعر النهم المقبل على الحياة

بجنون ، بالباحث والعالم الزاهد في متع الحياة من خلال عمله الدؤوب ، أليس القائل من قصيدة "حقيقة الحب":

كلما قلتُ قد شبعت تمـــــادى جشع الشوق في دمي باللجاج

ذقت كل الطعوم من لذة الجسم فحسبـي ذواق ملـــح أجـاج؟

هوامش الدراسة :

(1) لانا مامكغ: شعر إحسان عباس دراسة تحليلية، دراسة مخطوطة بكلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، 1996م .

(2) إبراهيم السعافين: إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، مقدمة في قراءة شعره . ضمن كتاب "في محراب المعرفة" دراسات مهداة إلى إحسان عباس، دار صادر ببيروت، ودار الغرب الإسلامي ببيروت، 1997م . (وقد اطلعت عليه الباحثة لانا مامكغ مخطوطاً) .

(3) المرجع نفسه، ص 15 .

(4) إحسان عباس: غربة الراعي (سيرة ذاتية)، دار الشروق، عمان، 1996م، ص 190 .

(5) انظر: المرجع نفسه، ص 190 .

(6) انظر : المرجع نفسه ، ص 139 .

(7) انظر : المجرع نفسه، ص 123، وانظر : لانا مامكغ: شعر إحسان عباس، ص 12 .

(8) عباس عبد الحليم عباس، إحسان عباس: بين التراث والنقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمان، 2002، ص 243 .

(9) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة المعرفة (2)، الكويت، 1978م، ص 175 .

(10) عباس عبد الحليم عباس: ص 244 .

(11) إحسان عباس: أزهار برية، دار الشروق، عمان، 1999، ص 266 .

(12) غربة الراعي: ص 119 .

(13) المرجع نفسه: ص 120 .

(14) أزهار برية: ص 22، 23 .

(15) د . عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 431 .

(16) إبراهيم السعافين: إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، ص 15 .

(17) أزهار برية: ص 84- 86 .

(18) أزهار برية: ص 150، وانظر : قصيدته "من تراها" ، ص 152 .

(19) المصدر نفسه، ص 224 .

(20) المصدر نفسه: ص 144 .

(21) غربة الراعي: ص 79 .

(22) المصدر نفسه، ص 98 .

(23) إبراهيم السعافين: إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، ص 19 .

(24) انظر: غربة الراعي، ص 154 .

(25) أزهار برية: ص 72 .

(26) المصدر نفسه: ص 81 (الدفء المروّع) .

(27) المصدر نفسه: ص 93 (سيدتي) .

(❖) المصدر نفسه : ص 203، 204، 207 .

(28) لانا مامكغ: شعر إحسان عباس دراسة تحليلية، ص 29 .

(29) غربة الراعي : ص 154 .

(30) جوزيف الخوري طوق: إلياس أبو شكبة، شاعر المرأة، دار نوبليس، بيروت، 2000م، ص 131 .

(31) غربة الراعي: ص 152 .

(32) المصدر نفسه: ص 154 .

(33) راجع: المصدر نفسه والموضع ذاته .

(34) انظر: المصدر نفسه والموضع ذاته .

(35) انظر: د . شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ص 158- 177

(36) أزهار برية : ص 160 .

(37) إبراهيم السعافين: إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية، ص 21 .

(38) أزهار برية : ص 220 .

(39) إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار رواد النهضة ودار الأوديسية، بيروت 1985، ص 232 .

(40) أزهار برية ص 91 . ونجد مثل هذا التعميم في قصيدة "جارية" التي يختتمها بقول: توحي إلى العشّاق أبلغ عِبرة : أنَّ النساء -وإن كرمن- جواري

(41) المصدر نفسه: ص 234 .

(42) المصدر نفسه : ص 222 .

(43) غربة الراعي: ص 139 .

(44) أزهار برية: زوج غبي (ص 249)، وسر بابل (253) .

(45) المصدر نفسه: ص 118 .

(46) المصدر نفسه: ص 83 .

(47) المصدر نفسه : ص 240 .

(48) المصدر نفسه: 250 .

(49) المصدر نفسه: 246 .

(50) المصدر نفسه : ص 251 .

(51) غربة الراعي: ص 153 .

(52) المصدر نفسه: ص 152 .

(53) جوزيف الخوري طوق: إلياس أبو شبكة الشاعر الصوفي الرومانسي، دار نوبليس، بيروت، 2000م، ص 52 .

(54) المصدر نفسه : ص 68 .

(55) أزهار برية: ص 243 . هكذا وردت في الديوان (وأربغ في الأخرى) وبها يستقيم المعنى دون الوزن، فلعلّ الصواب (وأُربغ في الأخرى) .

(56) المصدر نفسه : ص 221 .

(57) لانا مامكغ: شعر إحسان عباس دراسة تحليلية، ص 26 .

(58) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 164 .

(59) أزهار برية: ص 187 .

(60) المصدر نفسه: ص 223 .

(61) المصدر نفسه: ص 198 .

(62) المصدر نفسه: ص 233 .

(63) المصدر نفسه: ص 72 .

(64) أدموند فولر: موسوعة الأساطير، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1997م، ص 57 .

(65) المرجع نفسه: ص 48 .

(66) المرجع نفسه: ص 58 .

(67) المرجع نفسه: ص 233 .

(68) إبراهيم السعافين: إحسان عباس بين الرعوية والرومانتيكية، ص 17، 18، وقصيدة "انتظار طويل" لم ترد في ديوان الشاعر "أزهار برية" ويبدو أن إحسان قد أطلع السعافين عليها .

(69) أدموند فولر: موسوعة الأساطير، ص 116، 117 .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

السِّماتُ الإحْيَائيّة في تَجربة الجَواهري

قصيدةُ "المَقْصُورة" أُنموذجاً

وُلد الجواهريّ عام 1900م من أسرةٍ نجَفية عَريقة في علوم الدين ، والأدب، والشعر، مشتبكة العروق بأُسَر عريقة ماجدة ، مثل آل كاشف الغطاء ، وآل الحبّوبي. وكان أبوه عالماً من علماء النجف، وقد أراد لابنه أنْ يكون كذلك ، فألبسَه عباءة العلماء وعمّتهم ، وهو حدثٌ دون العاشرة ، فكان عليه أنْ يكون طفلاً كبيراً شيخاً في سلوكه ؛ حركةً وكلاماً و سكوتاً .

قرأ القرآن صغيراً ، وأكبّ على كتب التراث يحفظها ، أمثال نهج البلاغة ، والأمالي والبيان والتبيين ، وأدب الكاتب ، ومقدمة ابن خلدون ، ودواوين الشعراء الذين استولوا على مشاعره طوال رحلة العمر . كما درس النحو و الصرف و البلاغة على أيدي مشايخ النجف المعروفين .

وكانت قدرتُه المذهلة على الحفظ في بلد الحفظ مضربَ الأمثال ، وظلّت تسعفه و تلبيه على امتداد حياته بمخزونٍ ضخم من تلك المادة المحفوظة ، وفتح عيونه ليرى شاعر العراق الكبير محمد سعيد الحبّوبي في بيتهم ، وهو يعطي الإشارة الخضراء لآل الجواهري بأنّ الديوان لهم .[1]

وإلى جانب الخصوصية الدينية والثقافية والأدبية لهذا المكان، الذي وُلد فيه، ونشأ، ولمع نجمُه ، فالنجف تعدّ بوابةً للصحراء العربية المُمتدة إلى نجدٍ والحجاز حتى الربع الخالي، وقد أورثتها هذه الصلة شيئاً غير هيّنٍ من طباع البدو وأشعارهم وحكاياتهم ، ويندر أنْ تجد بين شيوخها من لا يجيد حداءَ البدو وأشعارهم ، وقصائدهم وباللهجة البدوية نفسها[2] . وقد أورثته هذه الصلة - إلى جانب علاقته الوطيدة بدواوين الفحول- ظاهرة التّبدي في شعره ، والميل إلى استخدام الغريب من الألفاظ ، مما ستكشف عنه هذه الدراسة .

عاش الجواهري حياته شاعراً غيريّاً، فحيناً يجعل شعره في خدمة السلطة السياسية الحاكمة، حيث عمل في التشريفات الملكية (1927- 1930) ، واتصل بكلٍّ من فيصل الأول ، والملك غازي ، وفيصل الثاني ، ووليّ العهدِ الأمير عبد الإله ، واتصل كذلك بنوري السعيد ، ثم بعبد الكريم قاسم إبّان الحكم الجمهوري . وحيناً آخر يجعل شعره في مواجهة السلطة للدفاع عن مصالح شعبه، فعاش حياته مثل شوقي محاولاً إرضاء البلاط والناس معاً[3] . ويأتي فهمه لوظيفة الشعر على هذا النحو متّسقاً مع موقف شعراء الإحياء كافة ، بالإضافة إلى أنّ الشاعر العربي عبر عصورنا الأدبية وحتى نهاية عصر الإحياء كان دائماً مرتبطاً بسلطة .

يُعدّ الجواهري من أهمّ الأصوات الشعريّة العربية القوية ، التي ظهرت في العصر الحديث . وكانت راية الشعر قبل تألّق نجمه قد ركّزها البارودي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر على ضفاف وادي النيل ، واستطاع بذلك أنْ يحقق لمصر سبقاً لم تحظَ بمثله عبر تاريخنا الأدبي الطويل . ثم جاء أحمد شوقي مع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ليكرّس الدور المصري في نهضة الشعر الحديث ، فمضى به على طريق الإحيائية، ليصل إلى أقصى ما يُراد له من اكتمالٍ ونضج على مستوى البناء ، واللغة ، والصورة، والإيقاع .

ظهر الجواهري على مسرح الإبداع الشعري ، وشوقي في أوْج شهرته وتألّقه ، وفي الوقت ذاته كانت صيحات التجديد قد بدأت أصداؤها تتردد بقوةٍ في ساحة الشعر ، ممثّلةً بجهود كلٍّ من مدرسة الديوان في مصر ، ومدرسة المهجر في الولايات المتحدة الأمريكية ، ومدرسة أبوللو التي انتظم في سلكها جمهورٌ ضخم من شعراء مصر والأقطار العربية الأخرى . لذا نعدّ ظهور الجواهري بدايةَ المشاركة العراقية الجادّة في محاولة استعادة مجد العراق لزعامة الفنّ القومي الأول ، تلك المشاركة التي بلغت مداها ، وتحقّقت بعد ذلك على يدَي مجموعة مقدَّرة من شعراء العراق أمثال: نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري .

وقد سبق الجواهري على درب الشعر العراقي كلٌّ من محمد رضا الشبيبي ، وعلي الشرقي ، ومحمد باقر الشبيبي ، ومحمد سعيد الحبّوبي ، وعاصره كلٌّ من الزهاوي و الرصافي.

لكنّ الذي يستوقفنا – حين نتأمّل تجربة الجواهري على امتداد قُرابة قرنٍ من الزمان – أنّه قد بدأ شاعراً إحيائياً وانتهى كذلك ! على الرغم من معاصرته لكلّ موجات التجديد في شعرنا العربي المعاصر ، مروراً بإرهاصات التجديد في تجربتَي مطران وشوقي ، وإنجازات مدرستَي الديوان وأبوللو ، ووصولاً إلى اتجاهات الشعر الحديث التي بدأت انطلاقتها بتجربة نازك الملائكة في الشعر الحرّ .

وبالإضافة إلى هذا فقد اتسعت حركةُ حياة الجواهري ، فطوّف في الآفاق ، وأقام في بعض دول أوروبا ، واطّلع على حركات التجديد المتسارعة هناك . ومع ذلك ظلّ متمسّكاً بمنهجه الكلاسيكي في تشكيل تجاربه ، وإنْ كنّا لا نعدم خيوطاً جديدة في نسيج تجربته ، بل لا نعدم بعض المحاولات التجديدية في التشكيل مثل: أفروديت وكاليجولا ، ولكنّها ظلت نادرةً وغريبة في ديوانه الضخم ، وتجربته التي كرّست منحاه الكلاسيكي (الإحيائي) . وستعمد هذه الدراسة إلى تناول مقصورته التي مطلعها :

برغم الإباء ورغمِ العلى ورغم أنوف كرامِ الملا

وهي إحدى قصائده الطوال المشهورة ، التي تعكس قدراً كبيراً من ملامح فنّه. أضف إلى هذا وذاك أنّه قد نظمها عام 1947م ، بعد أنْ قطع شَوطاً طويلاً على طريق الإبداع الشعري ، واستقرت له في الأربعينيات والخمسينيات كيفيةٌ معلومة في كتابة الشعر[4] .

ويمكن القول بأنّه بلغ قمته الشعريّة آنذاك ، فلم يترك للجيل الجديد متّسعاً للمنافسة ، ممّا اضطرهم للثورة على الأشكال السائدة ، التي بلغت –علي يدَيه- أقصى ما يُراد لها من نضجٍ وقوة .[5] وكان في عام نظمها يستعدّ لنشر ديوانه في

طبعةٍ ثالثة بدار الكاتب المصري، وبإشراف الدكتور طه حسين، وذلك بعد أن طبعه مرتين من قبل عام 1928، وعام 1935 م.[6] والمقصورةُ واحدةٌ من معارضاته الكثيرة، فقد بدأ حياته الإبداعية معارِضاً . ففي عام 1923م نشر مجموعةً من معارضاته في ثمانين صفحة بعنوان (حلبة الأدباء).[7]

وللعنوان دلالتُه الواضحة على طبيعة تجربته ، ورغبته في مطاولة أسلافه . وتأتي المقصورةُ بعد ربع قرنٍ من ذلك ؛ لتؤكد على رغبته في مُساماة أبي الطيب المتنبّي شاعره الأثير ، ومثله الأعلى الذي جعله –عن وعي وقصد– قدوتَه ، ولعلّه أراد بعد تمكّنه من أدواته واتساع شهرته أنْ يطاول أستاذه قامةً ، وضخامة ، ولغة ، وجزالة[8]، فأحبّ أن يعارض مقصورته اليتيمة ، التي لم تجاوز ستةً وثلاثين بيتاً بمثيلة لها ، بلغت أبياتُها مائة وثلاثة وخمسين بيتاً ، وظلّت الوحيدة –أيضاً– في ديوانه الضخم ، وحظيت باهتمامه الكبير في كتابه "ذكرياتي، وكان الدكتور طه حسين يَعدُّها من عيون الشعر العربي الحديث ، كما فكّر المستعرب البارز جاك بيرك (1951 – 1995) بترجمتها بعد أنْ فرغ من ترجمة المعلّقات العشر .[9]

وتأتي أهمية اختيار المقصورة للدراسة ؛ لأنّه نظمها بعد أنْ قطع الشعر العربي شوطاً بعيداً على طريق التحديث والتجديد . فقد أفسح المدّ الرومانسي الطريق للتجربة الواقعية ، وبدأت نازك الملائكة تقديم أولى تجاربها على درب الشعر الحرّ عام 1947م ، بعد تلك الإرهاصات الكثيرة التي سبقتها ، ولكنّها لم تستطع أن تُحوِّل مجرى الشعر – كما فعلت نازك – لتكون اتجاهاً شعرياً جديداً .

وستحاول الدراسة الوقوف على السّمات الإحيائية في تجربة الجواهري من خلال هذه القصيدة على مستوى البناء ، واللغة ، والصورة ، والموسيقى .

(1)

على مستوى البناء، فقد تبلور بناءُ القصيدة العربية في التراث على نحوٍ يقوم على انعدام الوحدة الموضوعية ، وانعدامِ الوحدة العضوية ، مع استقرار تلك البنى الإيقاعية الجليلة . وهذه المرتكزات البنائية العامة " لم تسلم من النقد، ولم تنجُ من موجات التمرّد أو التذمر . كما لم تنجُ تبعاً لذلك من التحوير الطفيف ، الذي لم يمس الخطوط العريضة مسّاً قويّاً" .[10]

وهنا نتساءل : هل غابت الوحدةُ الموضوعية من مقصورة الجواهري؟ وهل التزم فيها بوحدة البيت؟ وهل انعدمت فيها الوحدةُ العضوية؟ وهل التزم فيها بالتقاليد الإيقاعية المكرّسة في القصيدة العربية؟

حين نتحدث عن الوحدة الموضوعية في القصيدة العربية في التراث القديم ، إنّما نقصد تلك القصيدة " المُحكَمة البناء [11] الطويلة نسبياً ، لا تلك القصائد والمقطوعات". فالأخيرة غلب عليها أنّها ذات موضوعٍ واحد ، أمّا تلك القصائد المحكمة فقد غلب عليها أنّها – في ظاهرها – تفتقر للوحدة الموضوعية ، عدا قصائد الرثاء التي لم يخرج الكثير منها عن الموضوع الواحد .

وكان التزامُ تعددِ الموضوعات في القصيدة المحكمة له ما يبرّره في الحياة العربية القديمة، مما حدا ببعض الدارسين المحدثين[12] إلى اتخاذ المنهج الاجتماعي سبيلاً لتفسير هذه الظاهرة، في الوقت الذي ذهب آخرون[13] إلى رفض فكرة الغرض والموضوع، وفسّروا هذا المتعدد من خلال موقف الشاعر أو رؤيته ، فهو تعددٌ لا يحرم القصيدةَ من وحدتها الفنية . ولكن هذا – في رأينا – لا ينفي تعدّد الموضوعات في القصيدة العربية القديمة . وقد ظل هذا المنهج ملُتزَماً حتى عند المتأخرين ، الذين اختلفت حياتهم عن حياة الجاهليين والعباسيين ، وغدت موضوعاتُ القصيدة غيرَ متسقةٍ وطبيعةَ حياتهم .

لقد نظم الجواهري مقصورته معارضةً لمقصورة المتنبي ، التي مطلعها[14] :

ألا كـــل ماشـــية الخيـــزلى فـــدى كـــلّ ماشـــية الهيـــذبى

ومن المعلوم أنّ المعارضات من أبرز مظاهر تأثر الإحيائيين بالقدماء[15]، تحقيقاً لرغبتهم في التقليد والتفوّق معاً . ونلاحظ دائماً أنّ القصائد المعارضة تجارب شعرية متميزة لشعراء كبار ، ومقصورةُ المتنبي واحدة من أفضل تجاربه وأعلاها قامة ، وهي المقصورة اليتيمة في ديوانه ، وكذلك الجواهري .

والشاعر المعارِض غالباً ما يلتزم موضوع القصيدة المعارَضَة ، لكن الإحيائيين " لم يلتزموا مفهوم المعارضة التزاماً حاسماً ، بل كانوا يتركون لأنفسهم الحريةَ في طرق المعاني والأغراض من حيث نوعها وترتيبها[16] "، مع ملاحظة حرصهم على تمثل الموقف النفسي للتجربة المعارضة ، كما هو الحال مع شوقي مثلاً [17] .

وقد نظم المتنبي مقصورته بعد أنْ وصل الكوفة فارّاً من كافور وجنده، فوصف طريقه، وافتخر بنفسه، وهجا كافور . أما الجواهري فقد استهلّ قصيدته بالفخر بالنفس ، ثم شفعه بمجموعةٍ لوحات وصفيّة للعراق ، خصّ بها دجلةَ والقمر من فوقه ، والجسر على ضفتَيه ، ونقيق الضفادع وحركتها على شاطئيه ، والليل وقد لفّ المكان ، والحقول المعطّرة لتلك القرى المتناثرة ، ثم عاد إلى فخره بنفسه ، وأردفه بالتعريض بشعب العراق ، وتحريضه لرفض واقعه، وأتبع ذلك بهجاءٍ ساخر لأصنام البغي من الانتهازيين والوصوليين ، وختمها بحديث إلى شباب العراق طالباً منهم أنْ يتذكّروه إذا دالت لهم ذات يوم دولةٌ حقيقية ، فهو حريّ بذلك لما بذل ، وبخاصة لما قدّمه من شعر في هذا السبيل .

فمن الواضح أنّ القاسم الموضوعيّ المشترَك بين القصيدتَين هو الفخر بالنفس، والهجاء . والمتنبي في قصيدته لم يخرج عنهما ، إذا ما وضعنا في الاعتبار أنّ وصف فراره لم يكن سوى فخره بفروسيته وشجاعته ، فهو فرارُ فرد في مواجهة دولة . ونجد أنّ الجواهري قد دار كثيراً حول موضوعَي قصيدة المتنبي ، وزاد عليهما تلك الصور الوصفية للطبيعة العراقية، بالإضافة إلى تعريضه بشعب العراق ، وتحريضه له على تغيير واقعه . وإذا كانت قصيدته – في ظاهرها – ذات بنية موضوعية متعددة ، فهي لم تخلُ من آصرةٍ نفسية تشدّ تلك الموضوعات في بنية فنية واحدة ، شأنها في ذلك شأن الكثير من تجارب شعرنا القديم ، كما يرى ابن قتيبة [18] .

وإذا لم تكن معارضتُه لموضوعات قصيدة المتنبي غيرَ متطابقة تماماً ، فإنّ الموقف النفسي للتجربتَين يكاد يكون متطابقاً . فالمتنبي يخرج من مصر حزيناً ، تفيض نفسه حسرةً لما حصده من مرارات هناك . والجواهري بدأ بنظم قصيدته في ليلة بائسة، خائبة، حزينة . . بعد أنْ فقد الأمل في دعم السلطة له لدخول المجلس النيابي ، فكانت نيتُه الخروجَ من العراق ، وقد وشت تلك الصورة "الزنكوغرافية "[19] – التي جعلها بين يدَي مقصورته – بتلك الحقيقة .

فالمقصورةُ لم تكن أول الأمر سوى خمسة عشر بيتاً مذيّلةً بتوقيعه ، ومعنونةً بـ" عند الوداع ..." ومطلعها :

سـلام علـى هضـبات العـراق وشـطّيه والجـرف والمنحنـى

فإذا كانت مقصورةُ الجواهري لم تخلُ من خَيط نفسيّ يشدّ موضوعاتها المتعدّدة في وحدة موضوعية ، شأنه في ذلك شأن أسلافه ، وشأن كبار مدرسة الإحياء الشعري ، فلنتقدم خطوةً أخرى ونسأل أنفسنا : هل حقّق لتجربته وحدةً عضوية ؟ ولا سيما أنّه كان يعي هذا البناء الفني الخاصّ .

إنّ مفهوم الوحدة العضوية – كما طرحه نقّاد مدرسة الديوان متأثّرين بالفكر الأدبي الغربي ، وكما استقر مفهومه في نقدنا الحديث – لا نكاد نظفر به في تراثنا الشعري إلا على نحوٍ استثنائي ، فهو يتحقّق من خلال بناءٍ متنامٍ متلاحمٍ ، تتناسل فيه المعاني والصور، وتمضي في خطٍّ صاعد متطوّر في وحدةٍ بنائية كالجسد الحي ، يصعب فيها تقدّمُ جزءٍ على آخر ، ويتعذّر فيها حذفُ جزءٍ دون الإخلال بسلامة التجربة ووحدتها[20] .

وهذا البناءُ يأتي نَقيضاً للبناء السائد في تراثنا الشعري ، وعند شعراء الإحياء، ذلك البناء التراكمي ، الذي يتّخذ من البيت وحدةً فنية بنائية مستقلة عمّا قبلها، وما بعدها[21]، ممّا يجعل من الممكن تقديمُ موضوعٍ على آخر ، أو تقديم بيتٍ على أخر، أو حتى حذفه ، وذلك ضمن الموضوع الواحد ، في إطار القصيدة ذات الموضوعات المتعددة .

والسؤالُ الذي يطرح نفسه: هل كان الجواهري على درايةٍ بمفهوم الوحدة العضوية؟ وأيُّ البناءَين ساد في تجربته ؟ من الواضح أنّ الجواهري كان على وعيٍ بمنطق التّنامي في التجربة الشعريّة . وهو يرى أنّ تجربته قد تطوّرت من البناء التقليدي إلى بناءٍ فيه "فكرة تُولّدُ فكرة ، وكلمة تُذكّر بكلمة، وموقف يذكر بموقف، لكي تكون القصيدة متكاملةً بتناسلها الفكري ، والأدبي ، والفني، وبتسلسلها[22]" . كما نجده يؤكّد على تحقّق هذا البناء في تجربتَين بعينهما ، الأولى قصيدة " قف بالمِعرّة وامسح خدّها التربا . . " والثانية قصيدة "جعفر أبو التمن" . ففي الأولى يرى صعوبة تجزئة البيت والآخر منها ، وفي الثانية يعلّل إطالتها " لفرط تلاحمها ، وتداخل نسيجها[23]" .

ولكنّ المتأمّل لهاتَين التجربتين في ديوانه يجد مفهوم الوحدة العضوية غيرَ متحقق، ويلاحظ أنّه لم يجاوِز فيهما ذلك البناء التراكمي التقليدي ، ومثلهما

سائرُ تجاريه ، والمقصورة واحدةٌ منها . ويبدو أنّه حين تحدث عن تلاحم بعض تجاريه ، وتداخلها ، إنّما قصد تناسبَ أو تلاؤم أجزاء النظم ، أو ربّما قصد وجود آصرةٍ نفسية أو فكرية ، تعمل على تآخي تلك الموضوعات المتعدّدة في إطار القصيدة الواحدة ، لكنْ يظل منطقُ التراكم هو السمة التي تحكم تلك الصور الوصفية الممتدة ، التي يشكّلها من خلال مجموعة من الصور الجزئية ، التي لا تتناسل ، ولكن تتراكم دون أن تتلاحم على نحوِ قوله :

سجا الليل إلا حماماً أجدّ ... هديلاً وترجيع كلب عوى
وجنْدبةً طارحت جندباً ... وبوماً زقا وسحيلاً ثغا
وديكاً يؤذّن في جمعهم ... بأن قد مضى الليل إلاّ
تلوذ النجوم بأذياله ... هفت إذا هفا ، ودنت إذا دنا
إلى أن تضوّر غول الصباح ... ودبَّ الهزال به فانضوى

ولكنّنا لا ننكر عليه ما بين تلك الصور الجزئية من قواسم مشتركة ، لكونها صوراً ليلية، أو مفرداتِ عالم ليلي . لكن ألا يمكن تقديمُ واحدة على الأخرى ؟ ألا يمكن حذف واحدة أو أكثر دون أن تختل الصورة الممتدّة ؟

ومن الواضح أنّ فهم القدماء للبناء الفني للقصيدة قد انعكس على تجارب الجواهري، كما انعكس على شعر الإحيائيين[24] ، فجهدوا ما وسعتهم الحيلةُ في بناء القصيدة بناءً يقوم على البيت ، فكان استقلالُ البيت عمّا قبله وعمّا بعده غايتَهم التي يسعون إليها .

(2)

أمّا على مستوى اللغة ، فالمتأمّلُ لتجارب الجواهري بعامة ، والمقصورة بخاصة يستوقفه تيارُ الألفاظ والتعابير التراثية عنده ، التي تنتمي إلى عصورٍ مختلفة . ومن المعلوم أنّه كان شديدَ الصلة بتراثنا الشعري على امتداد عصوره ، فلم يتوقف عند

عصرٍ دون عصر ، شأنه في ذلك شأنُ الإحيائيين في نظرتهم غير المتحيزة ، هذا بالإضافة إلى إشارته في أكثر من موضع من سيرته إلى قدرته المذهلة على حفظ الشعر واستظهاره ، تلك القدرة التي فاجأت – مبكّراً – مَن حوله وأدهشتهم .[25]

ويبدو أنّ هذه الصلة القوية بالتراث ، المعزّزة بتقديره وإكباره لإبداعات أسلافه ، قد جعلت من الصعب عليه أنْ يتخلّص من سلطة تلك النصوص المسيطرة ، ويمكن القول إن مخزونَه الهائل من تلك النصوص قد سهّل عليه احتذاءها ، والسيرَ في دروبها ، فبنى قصائده وفْقَ معاييرهم البنائية ، وعارض عدداً من قصائدهم ، وإنْ لم يصرح – أحياناً – بذلك ، كما هو الحال في المقصورة ، كما استعار ألفاظَهم، وصيغهم ، وأساليبهم ، وصورهم ، وكانت حافظته القوية تسعفه وتلبّيه ، وتمدّه – أحياناً – بألفاظ لا علاقة لها بعصره ، ولعلّ استخدامها قد انحسر في الأعصر العباسية ، وسنكتفي بتقديم الدليل من مقصورته موضوع الدراسة ، التي استخدم فيها عدداً من تلك الألفاظ والتعابير، شكّل استخدامُها عنده ظاهرةً لا ندرة أو استثناءً، مثل : (شوك القتاد، حِلْساً، جمر الغضا ، آذيّ، ماء صرى ، نجم ادّلى ، نجم تغوّر ، لعس الشفاه، مهيل النقا ، تمترى ، فَدم ، ليل طخا ، سفع الذكا ، بوماً زَقا ، سدوف ، قروم ، خطم الصعب، جَذب البرى ، الوجا ، شأى، السِّقب ، حسوه ، شبا ، جسا...) وربّما كان تيار الألفاظ والتعابير المنتمية إلي العصور العباسية والمتأخّرة هو الأبرز . فعلى الرغم من عودة الإحيائيين إلى كلّ العصور دون تحيّز إلى عصرٍ دون سواه ، إلا أنّ عودتهم إلى العصور العباسية والمتأخرة، لعلها كانت أكثر من عودتهم إلى العصريين الجاهلي والإسلامي ، بدليلِ انتشار ألفاظ تلك العصور وتعبيراتها على نحوٍ أوضح وأبرز في تجاربهم . ولنأخذ مثلاً ما ورد في مقصورة الجواهري ، مثل: (ترعاك عين الزمان ، تستفيض عطفا ، سمع الدنى ، حلم العذارى ، بريق المنى ، ظلال المنى ، مرّ الجنى ، طعم الكرى ، وشي العروس ، الرطب الغض ، تمشي على هونها ، تمشي رخاء ، زهو الصبايا الملاح ، سلام على قمر ، يد طرّزت ،

تدغدغ أضواؤه، موشية تجتلى ، ذوب الشعاع ، قبّ الصدور ، جمال الغدير ، فَلَك من سنا ، غول الصباح، عاطرات الحقول ، حبل الضياء ، غلائل غانية ، عهد الغواني ، لذع النوى ، تلألأ ، مسّ الندى، كفّ القضاء ، فحم الدجى ، نار الضحى ، غبار السنين ، رفيف الضحى ، خيالاً سرى، بريق الغنى ، أفياء ، طهر الطفولة ، زهور الربى ، طيب الشذا ، وَعث البِلى ... .إلخ ، ومن شاء المزيد فالمقصورة فيها فَيض من ذلك .

ولا يفوتُنا أنْ نشير إلى استعارته لأربعٍ وعشرين كلمة من ألفاظ القافية ، التي وردت في مقصورة المتنبي . وإذا ما علمنا أنّ مقصورة المتنبي تبلغ ستةً وثلاثين بيتاً ، أصبح واضحاً جليّاً مدى سطوة التراث الشعري عليه ، ومدى استسلامه لتلك السطوة ، هذا ناهيك عن أنّ بعض ألفاظ القافية يمكن أنْ تردّ إلى ألفاظ القافية في مقصورة ابن دريد ، ولكنّها ألفاظ مشتركة في مقصورة المتنبي وابن دريد ، ومقصورة الجواهري اتخذت من وزن مقصورة المتنبي إطاراً إيقاعياً لها ، مما يجعلنا نرجّح أنّه كان يستعير من مقصورة المتنبي .

يتكرّس هذا المنحى في تجربة الجواهري في حين أنّ الشعر العربي المعاصر كان قد قطع شَوطاً كبيراً على طريق تصفية لغته على يد شعراء المهاجر ، وشعراء الديوان وأبوللو، فتخلصت تجاربهم - إلا في القليل النادر - من تلك الألفاظ والسياقات التراثية الجاهزة ، التي لا تنتمي لمرحلتهم الحضارية ، وكانوا قد اقترحوا معجمهم التعبيري العصري ذا الطابع الذاتي الشعوري[26] . وتلا هذه الإنجازات الرومانسية إبداعاتُ الاتجاه الواقعي ، التي تميّزت باستخدام لغةٍ تقترب من لغة الحديث المتداول بين الناس ، لغة تخلصت من كلّ شوائبها ، وأصبحت لغةً متحضرة تواكب العصر في فكره وروحه ، قادرة على أن تماثل التجربة في واقعيتها وشاعريتها في الوقت نفسه[27] .

ويرى أدونيس "أنه ليس مطلوباً من الشاعر تكرار لغة معروفة وسائدة ، بل أن يكتشف لغةً غير معروفة"[28] . ولعلّه أراد أنّ اتكاء الشاعر على لغةٍ جاهزة يستعيرها من مخزون الذاكرة ، يُفقِد لغتَه حيويةَ الإبداع ، وحرارة الحياة ، وتميّز التجربة .

ونحن لا نطالبه بالانقطاع عن تراثه ، ولكنّنا نرى أنّ اللغة الشعريّة لا تتقوقع في أحضان الموروث ، ولا تخرج عليه، إنّها صلة الرحم بين مختلف المذاهب والاتجاهات، بين الأصول والفروع ، بين الماضي والحاضر ، وبين الحاضر والمستقبل . والكلمةُ عالم صغير منضوٍ في ظل العالم الأكبر ، الذي هو الشاعر ، الذي يفرّغها من معناها التقليدي ، ويشحنها بمعنى جديد ، حتى أصبح لكلّ شاعر قاموسه الخاص به[29] .

وكان الجواهري يعي ذلك جيداً ، ويقول : " إن الكلمة النافذة الصالحة الباقية هي تجربةٌ قاسية ، ومراس متمكّن ، ومعاناة شاقة ، وإدراك عميق ، وحسّ مرهف ، وهو إلى ذلك كلّه قدرة على التحويل والتطوير ، وعلى المزج ، وعلى ملاحاة المزيج بحيث يبدو صرفاً خالصاً، إنها قدرةٌ على الخلق والإبداع ، هذا هو سرّ الكلمة ، ولنقُلْ هذا هو كلمة السرّ في أنْ يكون الفرد منّا أديباً أو لا يكون[30] .

ولكن هل كانت الكلمة كذلك في تجربته ؟ وهل كانت " تجربةً قاسية ، ومراساً متمكناً، ومعاناة شاقة . . "؟

الملاحَظ أنّ الدارسين[31] الذين توقّفوا عند لغته لم يجيبوا عن هذا السؤال ، وإن كانوا قد داروا حوله . فيقول أحدُهم بأنّك قد تقرأ قصيدة الجواهري فتحسبها من روائع الأدب القديم ، لولا عباراتٌ جاءت بها طبيعة العصر ، وما جدّ من استعمالات[32]. وفي موضع آخر ، يرى أنّ تجارب الجواهري "تعيد إلى ذهنك غُرر القصائد في هذا الباب من شعر المتنبي وأبى تمام" .[33]

وحين يتوقف أمام إحدى قصائده يقول:"وأنت إذا ألقيت نظرةً على هذه القصيدة بدا لعينيك منها بناء شامخ يعيد إلى سمعك القصائد القديمة المحجّلة ببنائها ومادتها" ، ويستدل بقوله :

وستشجين إذ ترين مع البزل القناعيس حيرة ابن اللبون

فيعقّب قائلاً : والبزل والقناعيس وابن اللبون ذات إطار قديم ، وقد اقتنصها من قول شاعر قديم[34] !

والحقُّ أنّ هذه الألفاظ قد أقتنصها من معجم لغوي تراثي ارتبط بمرحلة حضارية سابقة على مدنية بني العباس ، وكان حضور مثيلها في دواوين بعض العباسيين يشكّل ما يُعرف بظاهرة التبدّي ، التي كان حضورها إمّا استرضاءً لمزاج علماء اللغة آنذاك ، أو محاكاةً لنماذج موروثة مقدَّرة ، والتي انتهت بأصحابها أحياناً إلى الوقوع في منطقة حرجة بين التاريخ والواقع.

وبالمثل كان للحركة النقدية اللغوية التي سادت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين- التي لم تتصور الشعر إلاّ سائراً في ركاب الشعر القديم- أثرُها في انسياق شعراء الإحيائية إلى تقليد الشعر العربي القديم . وكان تيّار الألفاظ البدوية من أبرز ملامح تأثّر هؤلاء التراثيين بالنموذج الشعري القديم .[35]

وأقصى ما قاله دارسٌ آخر إنّ فصاحة الجواهري تستلهم – من جهة – مهارة الشعراء العباسيين وذوقهم الصناع في العناية بدلالة الكلمة وموسيقاها ، تلك العناية التي بلغ بها البحتري مدىً رفيعاً، مشفوعة –من جهة أخرى – بسطوة المتنبي على اللغة وجهارته وفخامة هديره[36].

يبدو أنّ شاعرنا كان نَزّاعاً إلى الحرية والتمرد ، حريصاً على أن يشحن تجاربه بمضامين جديدة : وطنية ، وقومية ، وذاتية ، متطلعاً إلى إحداث دهشة المتلقي من خلال تلك المضامين الساخنة . لكنه لم يكن يسعى إلى إحداث الدهشة من خلال العصيان اللغوي على ما هو مألوف ، ومعروف ، ومكرّس ... فكانت تجاربُه – لغوياً – انتظار ما ينتظر ، ولم تكن تلك اللغة ذات التوتر العالي التي تتجاوز كلّ لغة سابقة وتعيد صياغتها من جديد . فالحداثةُ تتحقق باكتشاف الشاعر لمزيد من الرؤى ،

وطرح المزيد من الأسئلة، وإثارة القلق والدهشة ، وتجاوز المعارضة والتقليد إلى تقديم نفسه وزمانه وإحساسه بلغته ، في حفنة من جمر الشعر ، لا مِن رماد التكرار الذي يشوّه القديم ، ولا يضيف إلى الجديد[37] .

إنّ وَضع الزيت الجديد في الإناء القديم يوقع التجارب في المحاكاة ، والشاعر الشاعر هو من يستوعب نماذج السلف ، ولكنّه لا يدعها تمارس سلطة الشكل على إبداعه ، وإنْ دخلت كالخمائر في خبز القصيدة الشعريّة وعجينتها"[38] .

ولعلّ هذا ما عناه بعضهم عندما عرّف التناص بأنه تعالقُ نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة ، أو هو ممتصّ لها، يجعلها من عندياته ، ويتصيّرها منسجمةً مع فضاء بنائه ومع مقاصده[39] .

والملاحَظ أنّ تيّار الألفاظ و التعبيرات التراثية لا يفارقه في شعره العمودي ، الذي يمثل أغلب تجربته الشعريّة ، ولكنّه في تلك التجارب الثلاث (أفروديت ، والشيخ والغابة ، وكاليجولا) التي اقتحم فيها تجربة شعر التفعيلة ، لا يكاد يستعين بشيءٍ من ذلك ، فهو يقتحمها واعياً بخصوصيتها وجدّتها على مستوى الموقف ، واللغة ، والصورة ، والبناء .

(3)

أمّا على مستوى الصورة الفنية، فقد سبقت الإشارة إلى افتقار تجربته للوحدة العضوية، ممّا أسلمه إلى ذلك البناء التراكمي السائد في تجارب أسلافه ، القائم على البيت كوحدة بنائية مستقلة على مستوى الإيقاع ، والمعنى ، والتصوير .

وكان لهذا النهج البنائي أثرُه على طبيعة الصورة ووظيفتها عنده ، حيث سادت الصورة البلاغية الجزئية ، ذات الأثر المحدود ، الذي لا يتعدّى حدود البيت أو الأبيات القليلة إلى وظيفة عضوية تتصل بمجمل التجربة . وشأنه في ذلك شأن أسلافه ، حيث كانت الصورة عندهم جزءاً أو عنصراً في القصيدة الكلية ، ولا شيء أكثر من

ذلك . بعكس الشاعر الحديث ، الذي عكس الوضع ، لأنّه يريد صوراً لتعبّر عن كلّ التعقيد الموجود في كلّ حالة ، ويريد من الصور أنْ تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر[40]

وإذا تأملنا مقصورته ، وما استعان به من صور في تشكيلها ، يروعنا كمُّ النصوص الغائبة المستعادة فيها . وإنْ كان تحديد النصوص الغائبة في نصّ أدبي معيّن يبدو عسيراً ، وذلك بسبب انفتاح هذا النص على عوالم لا يمكن تحديدها.[41]

وكما سبق أن لاحظنا - في دراستنا للتجربة على مستوى البناء واللغة -أنّه لا يعود إلى عصرٍ شعري بعينه ، على الرغم من معارضته لمقصورة المتنبي ، فكذلك نقرّر مطمئنين – فيما يتصل بالصورة الفنية- أنّه يعود إلى كلّ العصور الشعريّة دون تحيُّز .

وحين نظر نقادنا في تأثّر المتأخر من الشعراء بالمتقدمين ضمن مبحث السرقات الأدبية، انتهوا إلى أنّ هذا الباب لا يقدر أحدٌ من الشعراء أنْ يدّعي السلامة منه[42]، وأنّ معظم السَّرق الشعري كان من كنوز الصور الفنية[43]، وأنّ الصور الفنية أدخلُ في باب المعاني ، والمعاني مبذولة للقاصي والداني . وقد أدرك ابن المقفع (142هـ) ذلك قبل خلفه الجاحظ(ت 255هـ)[44].

وقد يتسامحون مع المتأخر إذا أحسن التّصرف في المعنى الذي أغار عليه، وافتنّ في إخفائه. ولعلّه من اليسير أنْ نردّ بعض صور الجواهري الجاهزة إلى العصر الجاهلي، مثل قوله: الخطب ألقى الجران" و"حط بكلكله " وكنايته عن نفسه "بابن القيون" . فهذه كناياتٌ تراثية مغرقة في القِدم ، وترتبط بمرحلة البداوة من حياة أمّتنا . ومثلُ هذه الصور تلك الصورة التشبيهية الحسية العتيقة التي عبّر بها عن ذلّ الشعب العراقي واستلابه:

وقـــرَّ علـــى الـــذُّلِّ خيشـــومها كما خَطَمَ الصّعْبَ جَذْبُ البَرَى

فقد استكان شعب العراق وخضع ذليلاً ، كأنّه بعير صعب المراس ، جُعِلت في لحم أنفه حلقه تُسهّل قياده والسيطرة عليه .

ومن ذلك أيضاً بعض الصفات التي تتصل بصورة المرأة النمطية في تراثنا الشعري ، مثل " لعُس الشفاه " و "بيض الطّلى " .

ويرى الدكتور داود سلوم في دراسته عن "المرأة في شعر الجواهري " أنّ صورة المرأة بعامة في شعره لا تخرج عن صورتها عند أسلافه القدامى ، الذين شُغلوا بوصف جسدها وصفاً حسياً صارخاً .[45]

ونراه يحاول توليد صورة جديدة من قول النابغة الذبياني[46] :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإنْ خِلْت أنّ المنتأى عنك واسع

فيقول في تصويره عاطرات الحقول في قرى العراق :

كأنّ بها عالماً واحداً تلاقى ، وإن بَعد المنتأى

فأين بساطةُ هذا التشكيل من صورة النابعة ، وهو يعبّر عن فزعه وحتمية مصيره إزاء قدرة النعمان وسطوته ، التي تجاوزت نواميس المُمكن والمعقول في عالم البشر؟ فلا نراه قد تمثل صورة النابغة على نحوٍ دقيق ، وإنما اكتفى بالوقوف عند سطوحها .

ثمّ نجده يمتح من الصور القرآنية دون أنْ يبذل جهداً كبيراً في تحويلها ، مثل قوله:"رمى عن يدي غيره إذ رمى" ، وقوله "ونجم عليها ادّنى فادّلى" ، فالصورة الأولى تحوير للآية الكريمة "وما رَميْتَ إذْ رَميْتَ ولكنّ اللهَ رَمى" [47]، والثانيةُ استعادةٌ لقوله تعالى : "ثم دنا فتدلى"[48]

ونراه يقف أمام صورة للحُطيئة ضمن مقطوعته التي استصرخ فيها ابنَ الخطاب (رضي الله عنه) ليطلق سراحه، التي يقول فيها:[49]

ماذا أقول لأفراخ بذي مَرَخٍ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر؟

ويحاول أنْ يحوّرها، ويولّد منها صورةً جديدة ، فيقول في وصف حاله:

وحولك مثل فراخ الحمام لولا الشعور وزغب القطا

فلا نلمس جديداً في صورته ، التي بدت – مجرّدةً من صيغة الاستفهام – صورةً عادية، لا تبعث على الدهشة. ثم انظر كيف اكتفى بظلالٍ باهتة لصورة فذّة لعلي بن الجهم، حيث يقول[50]:

عيون المهابين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فيقول:

على الجسر ما انفكّ من جانبيه يتيح الهوى من عيون المها

ولا يخفى أنّه يستحضر صورة أبي العتاهية المشهورة:[51]

أتته الخلافة منقادة إليه تجرّر أذيالها

حين يقول :

يجرّ ذيول الخنا والغنى وتهفو عليه ظلال المنى

ومثلُها قوله :

تجيء المطامع منقادة إليه إذا شاء أو لم يشا

ولا نراه قد بذل أدنى جهدٍ في تحوير هذه الصورة ، بل استدعاها جاهزةً من الذاكرة، فلم يولّد جديداً يُذكر فيها .

وتعجبه صورةُ ابن الرومي المدهشة ببساطتها، وتلقائيتها، وحيويتها، ودقتها،حين وصف خبّازاً بقوله[52] :

ما أنس لا أنس خبّازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر

فيحاول توليد صورة جديدة منها ، فيأتي بظلال شاحبة للصورة بقوله :

ومستسلمين يرون الكفاح قوراء مبدحوّة تمتطي

ولا ندري كيف تمتطي تلك (القوراء المدحوة) ؟! إلا إذا كان التلفيق قد أدّاه إلى ذلك .

أمّا حين يقول :

ونجم تغوّر من حبّها ونجم عليها ادّنى فادّلى

فيبدو أنّه قد لفّق البيت من صورتين: الأولى من صورة لسان الدين بن الخطيب[53]:

غارت الشُّهْبُ بنا أو ريما أثُرت فينا عيون النرجس

والصورةُ الثانية من الآية الكريمة " ثُمَّ دَنا فَتَدَلّى " .

ويضمّن من مقصورة المتنبي المعارَضة قوله " أنيّ الفتى " حيث يقول :

وبـ " المتنبيءِ أن البلاءَ إذا جدَّ ، يعلم ، "أنيّ الفتى"

وذلك إشارة إلى قول المتنبي[54]:

لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى

ويحاول تحوير صورة للمتنبي من مقصورته ذاتها، يقول فيها[55]:

وقد ضَلَّ قوم بأصنامهم وأمَّا بزِقِّ رياحٍ فلا

فيقول :

وأصنام بَغيٍ يصبّونها ويدعونها مَثَلا يقتدى

فالصورة تفصيل لم يجاوِز ما ذهب إليه المتنبي بإيجاز في الشطر الأول ، أمّا الشطر الثاني من البيت عند المتنبي– حيث مناط السخرية – فهو إشارةٌ إلى كافور الإخشيدي ، الذي شبّهه بلونه الأسود وغروره بزقِّ ريحٍ تنقاد الناس إليه وتعظّمه ، وهذا ما لم يرَه المتنبي إلا في مصر .

وإذا تجاوزنا هذه الصور التي أمكن ردّها إلى منابعها ، تلقانا صورٌ جاهزة أخرى ، تعدّ مألوفةً لقارئ الشعر العربي ، كثيرة الدوران في تجارب الشعراء ، فقدت لتكرارها خصوصيتها، وفرادتها، وقدرتها على إحداث الدهشة لدى المتلقي ، لأنّ كلّ صورة "هي خلق جديد ... لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير" [56] .

ومن تلك الصور المألوفة قولُه : (ترعاك عين الزمان – يهفو لجرسك سمع الدنى – داجي الخطوب – بريق المنى – تروح على مثل شوك القتاد – يدمي كحزّ المدَى – والذكاء يلمع كحد الظبا – طعم الكرى – مرّ الجنى – فحم الدجى – نار الضحى . .)

وحين نتأمّل صوره بعامةٍ نلاحظ سيادة الصورة التشبيهية ، كما تستوقفنا تلك الحسيةُ المعهودة في تجارب الإحيائيين ، وتلك الآلية البسيطة في تشكيل الصورة ، التي لا تحوجه إلى أكثر من التقاط علاقة شكلية ، أو حسّية بين طرفَي الصورة ، فتأتي - كما يقول د . إحسان عباس- واضحةً محدودة متماسكة ذات حوافٍ صلبة❖ . ومن ذلك قولُه في تشبيهه الرطب فوق النخيل:

على الرطب الغَضّ إذ يجتلى كَوشي العروس وإذ يجتنى

ومن ذلك تصويرُه لضوء القمر فوق "هضبات العراق وشطيه والمنحنى " :

كأنّ يداً طرّزت فوقها من الحسْن موشيةً تجتلى

وتبلغ الحسّية والشكلية أقصى درجاتها حين يقول :

كأنّ بعينيك يا قوتتيـ ـن صاغهما "جوهري" جلا

وليست هذه الصورة المنحوتة ، التي أراد بها الإطراف وانتزاع الإعجاب إلا صدى لتلك الصورة المشهورة للوأواء الدمشقي: [57] .

فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسَقَت وردا وعضّت على العنّاب بالبرد

ويمكن تلمُّس هذه الحسية والشكلية في كثيرٍ من صور القصيدة ، مثل قوله: (تلك اللفائف كالأقحوان) و (تلك الشراشيف كالياسمين) و (تدلت عناقيد . . كالصوى) .

وتبدو هذه الصور ذات أثرٍ خيالي متواضع ، فدَورها لا يكاد يجاوز بيان المعنى وغدت ذات وظيفة تزيينية شكلية في الأغلب الأعم ، لا تمتد إلى جزئيات القصيدة الأخرى لتتلاحم معها، لتقدّم – بالتالي – موقفاً كلياً يخدم التجربة .

كما أنّ أكثر هذه الصور ينتمي إلى بيئاتٍ شعرية ، ومراحل حضارية ، لا تمتّ بصلة لواقع الشاعر . فكيف يتوسّل بهذه الصور القديمة ليصوّر الحياة الجديدة المعاصرة ؟ فمن الواضح أنّ وعيه الشعري لا يجاوز السلفية " التي ترتكن إلى الذاكرة ، وتطمئن إليها ، وتقوم بإلغاء الحواس والزمن ، فحقيقتها موجودة سَلفاً ، كلّ شيء مرتب وتام ، وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنّه النص ذاته ، أنّه الأصل في كلّ شعر ولكلّ شعر" [58] .

ولا يعني تتبّعنا للسمات الإحيائية في شعره- وهو مناطُ هذه الدراسة- أنّ القصيدة تخلو من الصور الطريفة ، التي تتجاوز تلك السمات الإحيائية ، فلو تأمّلنا –مثلاً- قوله :

ودجلة تمشي على هَونِهـــــــا وتمشي رُخـــاءً عليها الصَّبـــــا
ودجلة زهو الصبايا المـــــلاح تُخَوِّضُ منهـــا بمـــاءٍ صَـــرَى
تُريك العراقيَّ في الحالتيـــــــ ـــنِ يُسرفُ في شُحّـــهِ و النَّدى
سلامٌ على قَمَـــــرٍ فوقهـــــا عليها هَـــفا وإليـــها رَنَـــــا
تُدغدِغُ أضـــواؤهُ صَدْرَهـــــا وتمسَحُ طيّاتِهـــا والثِّنـــــى[59]

لوجدنا أنّ زخم الخيال ، وحيويّة الصورة ، وجدّتها وميلها الواضح إلى تشخيص عناصر الطبيعة ، يجعلها قريبةَ الشبه بالتجربة الرومانسية . وهذا شأنه عندما يتخيّل بحبّ ، فإنّه يخلق ما يتخيله "وإنّ ما نخلقه بحب يكون قيمة حقيقية ممتدة" .[60]

أمّا عندما يقع تحت وطأة إغراء محاكاة الصورة التراثية الفذّة ، فلا نكاد نلمح فيما ينتجه –عندئذٍ– انعكاساً لنفسيته ، أو أثراً لتجربةٍ حقيقية ، فالبلاغة لابّد أنْ تبدأ حركتها من النفس، فتنبت مع المشاعر والأحاسيس .

لذا؛ فالبلاغةُ العصرية تهتمّ اهتماماً أساسياً بالقوة العاطفية وراء القصيدة ، وبالصور التي ترسمها القصيدة ، ربما أكثر مما تهتم بالألفاظ المجرّدة ، وبحسن اختيارها وأناقتها .[61]

(4)

أمّا على مستوى الموسيقى ، فعلى بساطة المفهوم الذي حدّده قدامة بن جعفر للشعر بأنّه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"[62] إلا أنّه يدلّ على تقديرٍ كبير للموسيقى في الصياغة الشعريّة ، فقد خصّها بما يعادل نصف المفهوم .

أمّا إشارةُ ابن عبد ربّه لدَور الإيقاع في الصياغة الشعريّة ، فتنمّ عن الوظيفة الإيحائية له ، حيث يقول "زعمت الفلاسفة أنّ النغم فضل بقي من المنطق ، لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس ، وحنّت إليه الروح" .[63]

لكنّ نقادنا القُدامى لم يتواصّلوا مع هذه اللمحة الذكية لابن عبد ربه ، التي تجعل موسيقى الشعر "وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء ، وأقدرها على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفي في النفس ، ممّا لا يستطيع الكلام أنْ يعبر عنه"[64] ، وظلّ اهتمامهم منصبّاً على الموسيقى باعتبارها نظاماً صارماً يتضمن المعنى ، أو باعتبارها

قالباً محكماً ، يعبر فيه الشاعر عن أفكاره ، وأحاسيسه ، وخواطره ، وظلّ البيت الشعري وحدةً إيقاعية مستقلة داخل القصيدة العربية ، وذلك لأنّ "موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد ... فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من إخوانه ."[65]

لقد كانت طبيعةُ حركة الإحياء متمثلةً في استلهام التراث بشكلٍ عامّ وتقليده ، وبعثِ كل ما هو قيّم فيه ، لأنّ الاحتكاك الحضاري والثقافي بين المصريين والعرب بعامة وبين الأوربيين أدّى إلى "محاولة الالتجاء إلى قيمةٍ حضارية ليتقمّصوها ، فهم بين أمرَين : الاندفاع في صفوف الحضارة الأوربية ، أو الرجوع إلى التراث العربي القديم . وقد كان من الطبيعي أنْ يختاروا الموقف الثاني ، وكان تمسّكهم –على هذه الصورة– بالتراث قوياً عنيفاً" .[66]

فكان طبيعياً أنْ يتّجه شعراء الإحياء كافةً إلى التراث يبحثون عن أسرار عظمته وخلوده، وأنْ يعمدوا إلى القصائد العالية فنّياً الذائعة الصيت ، يحاكونها في كلّ شيء ، في المعاني ، وفي الصياغة ، وفي البناء .

والملاحَظ أنّ شعراء الإحياء حين كانوا يعارضون تلك القصائد ، كان تأثّرُهم بموسيقى تلك التجارب يقف حيناً عند الموسيقى المجردة ، لا يعدوه إلى التأثر بمعانيها . وحيناً آخر كان تأثّرهم يتجاوز الموسيقى إلى المعنى ، نظراً لأنّ استعارة الشاعر الإحيائي للإطار العروضي، المتمثل بالوزن والقافية ، كان يسمح بتسرّب كثيرٍ من الصيغ التي تضم الموسيقى الداخلية والمعنى إلى القصيدة الجديدة ، وقد يحدث ذلك مع اختلاف المضمون بين القصيدتين ، وربّما تسرّبت صيغٌ تراثية من هنا وهناك دون الخضوع لشاعر بعينه . وبالنسبة لقصيدة المقصورة ، فقد التزم الجواهري بحرَ المتقارب إطاراً موسيقياً لها، وهو وزنُ مقصورة المتنبي ، لكنّه لم يلتزم بمضمونها التزاماً مطابقاً ، فوقف عند حدود الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية .

وبحرُ المتقارب واحدٌ من الأوزان القومية ، التي كان لها حضورُها المكرّس على امتداد عصورنا الأدبية الكلاسيكية "وشرط تسمية الوزن الشعري بالوزن القومي هو أنْ يكون كثير الشيوع مألوفاً"[67] ، وبحرُ المتقارب ظلّ واحداً من الأوزان العربية المألوفة في شعرنا القديم التي تستريح الآذان إليها ، واستمر كذلك في عصر الإحياء عند البارودي ، وشوقي ، وحافظ، ونراه يتصدر سائر الأوزان المألوفة عند شوقي في مسرحيتَي "مجنون ليلى" و "مصرع كليوباترا" .[68]

وإذا تجاوزنا الموسيقى الخارجية لمقصورة الجواهري للتحدث عن الموسيقى الداخلية، وما يمكن أن نتلمسه من السمات الإحيائية لتجربته ، ينبغي أنْ نُنبه إلى صعوبة الحديث عن الموسيقى الداخلية في الشعر بعامة .

من المعلوم أنّ المعارضات صورةٌ لتأثّر الإحيائيين بموسيقى الأقدمين . فعلى مستوى الموسيقى الخارجية لاحظنا التزامهم بالإطار الإيقاعي للتجارب المعارَضة ، وهي تجارب فذّة لشعراء كبار ، اتخذوا من الأوزان القومية إطاراً لتجاربهم . أمّا على مستوى الموسيقى الداخلية "فقد تختلف هذه القصائد فيما بينها اختلافاً يتراوح بين الالتزام و الانفلات، فنرى بعض القصائد لا تلتزم إلا الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية ، ونرى بعضها يلتزم المضمون التزاماً أكثر وضوحاً ، أمّا البعض الآخر فيكاد يلتزم المفهوم الحاسم للمعارضة ، وهناك بعض القصائد اتحدت في الوزن والقافية دون الغرض ، غير أنّ التوحّد في الموسيقى الخارجية قاد إلى التأثّر في مواضع كثيرة بالموسيقى الداخلية"[69] .

وفي دراستنا لمضمون التجربة ، لاحظنا تقارباً في مضمونها مع مقصورة المتنبي، وانتهينا إلى تماثل الموقف النفسي في التجربتين . وحين نتتبّع أثر قصيدة المتنبي في مقصورة الجواهري على مستوى الصياغة ؛ نظراً لما للصياغة من صلة بموسيقاها الداخلية ، نجد أنّه لم يتسرّب إليها إلاّ النادر من صيغ قصيدة المتنبي[70] .

وهذا لا يعني أنّ مقصورة الجواهري قد برئت في موسيقاها الداخلية من التأثر بصياغات الأقدمين ، شأنها شأن سائر المعارضات "فغالباً ما يكون التأثّر من هنا وهناك غير خاضع لشاعرٍ أو غرض بذاته" .[71]

وفي دراستنا للتجربة على مستوى اللغة والتصوير ، لاحظنا سَيلاً من الألفاظ والتعابير والصور الجاهزة ، التي لا تنتمي لعصر بعينه، وهي في حقيقتها صور مختلفة من تأثّر المقصورة بصياغات الأقدمين في الجانب الموسيقي .

وفي إطارِ تتبُّعنا لسمات الإيقاع الإحيائية في تجربة الجواهري ، ينبغي أنْ نشير إلى النزعة الخطابية، تلك النزعة التي تقتضي أن يكون الشعر بحيث يملأ الفم عند إنشاده ، حتى يملأ الآذان عن سماعه . وعبارةُ (يملأ الفم) للشاعر أبي نواس ، قالها للتمييز بين لونَين من أدائه الشعري ، أحدهما كان مناط التقدير والإعجاب عند نقاد عصره ، وثانيهما كان خارج المنافسة ، وهذا ما جعله يقول : "لو كان شعري كلّه يملأ الفم ما تقدّمني أحد"[72] .

وحتى يكون الشعر بملِء الفم ، كان على الشاعر اصطناع الأوزان الطويلة في صورتها الكاملة ، حتى يتحقّق الإشباع الصوتي عن هذا الطريق . ويبدو -كما توحي عبارة أبي نواس- أنّ هذه النزعة الخطابية شديدةُ الصلة بالموضوعات الغيرية عند الشاعر ، التي تتطلب من صاحبها الاحتشاد لموقف خطابي ، لكي يحدث التأثير المطلوب لدى جمهور المتلقين .

وستكشف أيّة دراسة متخصصة للإيقاع عند الجواهري أنّ أغلب تجاربه الشعريّة ذات إطار قومي مأنوس ، كما هو الحال بالنسبة للمقصورة . والمعروفُ عنه أنّه شاعر غيري ، ظلّ طوال حياته مرتبطاً بسلطةٍ ما ، وأنّه كان يعوّل على بناء إيقاعات مجلجة تملأ الفم والأذن ، كما هو الحال عند أسلافه في عصور القوة ، حتى غدت موسيقاه ملمحاً متميزاً مقدّراً . وهذه النزعة الخطابية لا تتحقق إلاّ بفضل نسيج صوتي خاص ، يتأتّى من انتقاء ألفاظ مُمَوْسَقة ، تلتحم في سياق لغويّ متجانس ،

لأنّ الكلمة المنتقاة ذات الرنين لم تكن كذلك إلا بعد دخولها في بنية الكلام الشعري، وكذلك مجموعات الأصوات لا تتجاوب لإحداث الرنين إلاّ ضمن سياق شعري .

ولنأخذْ مثلاً هذه الأبيات التي وردت ضمن تعريضه بخنوع الشعب العراقي وصمته واستلابه ، حيث يقول :[73]

وأغفتْ فلم أدْرِ عن حَيْرةٍ ... بها : كيف إيقاظها أو متى ؟
ولم أدْر من طيبِ إغفائها ... على الذلّ ، أيّ خيالٍ ترى ؟
أَهِمّاً تغشّاه بعد العنا ... كرى ، أم صبيًّا بريئاً غفا ؟
متى تستفيقُ وفحم الدُّجى ... عليها مشت فيه نار الضحى؟

فهذا الحشد من صيغ الاستفهام، مع تكرار بعضها ، بالإضافة إلى اعتماده على عددٍ من مواضع النبر القوية فيها ، كلُّ هذا يوفر لهذه الأبيات نبرةً خطابية عالية ، يمكن تلمُّس أمثالها في مقصورته بخاصة .

ثم انظر إلى استهلال قصيدته ، وتأمّلْ حرصه على تقديم سياق شعري تتجانس فيه الألفاظ ، وتتجاوب فيه الأصوات ، رغبة منه في تحقيق أعلى درجات الإيقاع، حيث يقول :[74]

برغم الإباءِ ورغم العُلى ... ورغم أُنوفٍ كرام الملا
ورغم القلوب التي تستفيـ ... ـض عطفاً تحوطك حوط الحِمى

فقد تكرّر في البيت الأول حرفُ الميم خمس مرات ، وتكرّر حرف الألف والراء أربع مرات، وجانس بين العلى والملا ، وكرّر كلمة (رغم) أربع مرات في البيتين ، ولاءم بين أصوات قوله "تحوطك حوط الحمى" .

وإذا كان التكرار –كما تقول نازك الملائكة –"يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر

على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها"[75] ، فهو من جانبٍ آخر ينهض بدور مقدّر في إثراء الإيقاع، وتحقيق تلك التوازنات ، التي تتطلبها النبرةُ الخطابية العالية . وقد لاحظنا ذلك بتكراره لكلمة (رغم) في استهلال المقصورة ، ويمكن الوقوف على العديد من صور التكرار فيها ، مثل تكرار صيغة (سلام على) في استهلال كلّ محور فيها ، وتكرار (ويا ليت) في أربعة أبيات متتالية[76]، وتكرار النفي والنهي في عدد من الأبيات في الجزء الأخير منها .[77]

التعقيب :

كانت مدينة النجف –ولا تزال- ذات خصوصية جغرافية ، ودينية ، وثقافية ، وأدبية جعلت منها مجتمعاً محافظاً متمسكاً أشدّ التمسك بأهداب العادات والتقاليد . وكان الجواهري ثمرةً صادقة لهذه البيئة وتلك النشأة ، بالإضافة إلى ما حباه الله به من قدرة فريدة على حفظ الشعر ، وبخاصة القديم منه . فكانت التجربة الكلاسيكية نموذجَه المُحتذى ، ومثله الذي ظل يسمو إليه ، وعمل على تكريسه، على الرغم من تجربته الشعريّة الطويلة ، ومعاصرته للعديد من موجات التجديد على الأرض العربية وخارجها . وتكاد محاولاته على طريق تحديث أدوات التشكيل لتجربته لا تُذكر ، فلم يوالها ، ولم يوسعها ، ولم يكرّسها .

ولا نُنكر عليه تجديدَه لمضامينه ، فقد التزم بقضاياه الوطنية حيناً ، وبهمومه القومية حيناً أخر ، ولم ينسَ هموم نفسه أيضاً ، لكنّه صبّ الزيت الجديد في الأواني القديمة ، فلم يُعنَ بأدوات التشكيل عنايته بمضامينه ، فظل مخلصاً للنموذج الشعري الموروث ، الذي بعثته مدرسة الإحياء الأولى ، ممثلة بعلي الليثي ، وعلى أبي النصر ، ومحمود صفوت الساعاتي، وصالح مجدي ، وحسن حسني الطويراني ، وإبراهيم اليازجي ، وخليل اليازجي ، وإبراهيم الأحدب . . وقد انتهت جهود هذه المدرسة بظهور البارودي حاملاً للوائها . ثم مضت مدرسةُ الإحياء الثانية مكرّسةً ما

بدأته سابقتها على درب البعث والإحياء ، ممثلة بالرصافي، والزهاوي، وإسماعيل صبري ، وحافظ إبراهيم . . وغيرهم . وقد وصل شوقي بإنجازات هذه المدرسة إلى أقصى ما يُراد لها من نضجٍ واكتمال على مستوى البناء ، واللغة ، والصورة، والإيقاع.

وحين تأمّلنا تجربةَ الجواهري من خلال قصيدته " المقصورة " ، لاحظنا مدى إخلاصه لإنجازات مدرسة الإحيائيين الكبار على مستوى البناء والتشكيل ، وأنّه قد ظل وفيّاً لتراثه، ولبيئته ، ولأساتذته الملهمين ، ولم يستطع أنْ يتخلص من سلطة النموذج الموروث عليه ، بل لم يُردْ ذلك ، واكتفى بشحن تجاربه بمضامين عصرية : وطنية ، وقومية ، وذاتية .

لقد كانت مسيرةُ الشعر العربية بعدَ شوقي (ت 1932) بحاجةٍ إلى موهبة كبيرة مثل موهبة الجواهري ، تستجيب لدعوات التجديد ، وتمضي بها إلى آفاق أرحب ، كما فعلت نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي ، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم . لكنّه آثَر السلامة في الفن ، فبدأ كلاسيكياً وانتهى كذلك، على الرغم من وقوفه على الفكر النقدي الحديث ، وتبنّيه – نظرياً – لبعض مقولاته على مستوى البناء واللغة.

ولكن كيف نفسّر تمسّكَه بقواعد الأصولية الشعريّة ، وهو على وعيٍ بما طرأ من تطوّر لحركة الشعر العربي ؟ وكيف يمكن أنْ نفسّر هذه الجماهيرية العريضة لتجربة الجواهري ؟

فمن الواضح أنّ الكلاسيكية التي اعتبرها الجواهري طريقاً لبناء قصائده ، لم تمنعه أنْ يستجيب من خلالها لراهنية الحدث ، وأنْ ينخرط في همّه العام ، وأنْ يلبّي مطالبَ واقعه وعصره . وهذا ما أدهش شاعراً كبيراً مثل محمود درويش ، ودفعه إلى التساؤل عن تلك المفارقة في شعره ، فقد استطاع أنْ يبني شعره بناءً كلاسيكياً ، بلغة كلاسيكية ، وأنْ يكون معاصراً في الوقت ذاته[78] .

تُرى هل يُعدّ صنيعُه هذا تجديداً لما فعله بعض شعراء بني العباس ، وهم أبناء المدينة الغارقون في ترف الحضارة الجديدة ، وذلك حين ألحّوا على لغة البدو والأعراب ، في محاولة منهم للتمسك بعناصر الهوية المهدّدة ، والمستهدَفة بتلك الهجمة الشرسة للثقافات الأخرى ، في محاولةٍ منهم لرأب الصدع في الجدار العربي؟

لا نستبعد هذا القصدَ النبيل من الجواهري ، وهو يرى انكساراتِ واقعه في العراق ، وفي سائر الأقطار العربية المهيضة الجناح ، كما لا نستبعد دور المتلقي العربي والتفافه حول القصيدة الجواهرية في التأكيد على مقاصد شاعره النبيلة ، وربّما في تأييد قواعد الأصولية الشعريّة، ولاسيما أنّه يرى ما أصاب القصيدة العربية من انكسارات بدعوى التجريب . فمضى الجواهري عاصفةً شعرية متجولة ، وصاحبَ سلطة شعرية قوية ، على الرغم من موقفه الكلاسيكي المكرّس في مرحلة غدت الكلاسيكية فيها من مفردات التاريخ .

هكذا كانت مسيرةُ الجواهري الشعريّة مشحونةً دائماً بعَبَق التاريخ التراثي في أرفع تجلياته، ومشحونةً كذلك بحرارة التاريخ المعاصر الحي والموضوعي في أبرز همومه وقضاياه ومعاركه المحتدمة .

فرُسوخُ ذائقته التراثية أمرٌ لا مراء فيه ، ولكنّها ذائقةٌ تتعانق مع الخبرات الجديدة الحية لواقعه وعصره . وبفضل هذا الاشتباك الحادّ بالهموم الذاتية ، والقضايا الموضوعية التي ينخرط فيها ، يحتفظ شعرُه بوهج إبداعيّ أصيل وعريق متجدّد... وهكذا يجمع شعره بين التواصل والتفاصل ، بين التاريخي والآني ، وبين الذاتي والموضوعي ، وبين المعرفة وإرادة العقل والتجاوز ، بين الحقيقة والحلم ، بين الواقع والممكن والمستحيل .[79]

❋❋❋❋❋❋

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

هوامش الدراسة :

1) راجع في ذلك : ذكرياتي : محمد مهدي الجواهري ، دار الرافدين ، دمشق ، 1988م ، ج1 الفصل الأول ، وانظر : الجواهري شاعر من القرن العشرين : د . جميل عطية ، منشورات الجمل ، ألمانيا 1988 ، ص (33- 44) .

2) انظر : الجواهري شاعر من القرن العشرين ، ص36 ، وراجع : ذكرياتي ، ج1، ص29

3) المصدر السابق : ص(45- 76) . وراجع : حكايات مع الأدباء محمد مهدي الجواهري: سليم طه التكريتي، رياض الرّيس، لندن، 1989 ، ص14

4) انظر : ذكرياتي : الجزء الأول ص121 .

5) أنظر:النارو الجواهر:جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1982، ص34 .

6) حكايات مع الأدباء ... محمد مهدي الجواهري ، ص138 .

7) المصدر نفسه .

8) انظر : النار و الجواهر ، ص26 .

9) راجع : الجواهري شاعر من القرن العشرين ، ص103 .

10) مدرسة الإحياء والتراث : د . إبراهيم السعافين ، دار الأندلس ، بيروت (د .ت) ص267 .

11) راجع مفهوم القصيدة المحكمة البناء : في الشعر العباسي . الرؤية والفن ، د .عز الدين إسماعيل، دار المعارف بالقاهرة 1980 ، ص 409 .

12) انظر على سبيل المثال لا الحصر :

- في النقد الأدبي : د . شوقي ضيف ، دار المعارف بالقاهرة ،ط2 1966، ص 154 ، 155 .

= الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) : د . محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د .ت) ص(19- 20) .

- الأدب العربي في العصر الجاهلي : محمد مصطفى هدارة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1985 ، ص11 وما بعدها .

- الروائع في الشعر الجاهلي : د . يوسف خليف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983 ، ص19 وما بعدها .

13) انظر على سبيل المثال لا الحصر :

- قضايا الشعر في النقد الأدبي : د . إبراهيم عبد الرحمن ، دار العودة ببيروت ،

ط2، 1981 ،ص77 وما بعدها (الفصل الثالث) .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم : د . مصطفى ناصف ، دار الأندلس ببيروت ،ط2 ، 1983 ، ص54،53 .

- دراسة الأدب العربي : د . مصطفى ناصف ، دار الأندلس ببيروت ، ط2 ، الفصل الثاني) ص 95 وما بعدها .

14) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم ببيروت (د . ت) . المجلد الأول ، ص136 .

15) راجع : التيار التراثي في الشعر العربي الحديث: د . سعد دعيبس ، دار الفكر العربي بالقاهرة، ط1 ، ص185

16) مدرسة الإحياء والتراث ، ص277 .

17) انظر: شعر شوقي الغنائي والمسرحي: د .طه وادي،دار المعارف بالقاهرة، ص69 .

18) انظر:الشعر والشعراء ، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بالقاهرة ، 1996 ، ج1 ص78 .

19) انظر : ذكرياتي ، ص 454 .

20) راجع : الديوان : عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ، دار الشعب بالقاهرة ، ط4 1977 ص 130

- انظر : مقدمة ابن خلدون ، المطبعة الأدبية ، بيروت 1886 ، ص 519 .

21) ذكرياتي ، ج ، 1 ص 121 .

22) انظر : المرجع نفسه ، ص 420 ، 421 .

23) راجع : مدرسة الإحياء والتراث ، ص290 وما بعدها .

24) ذكرياتي : ج ، 2 ص52 ، ص70 .

25) انظر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : د . عبدالقادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط2 1981 ، ص 350 وما بعدها .

26) راجع : الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر : رشيدة مهران ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية ، ط1979،1 ، ص322 ، 324 .

- وانظر : ثلاثون عاماً مع الشعر و الشعراء : رجاء النقاش ، دار سعاد الصباح ، (الكويت – القاهرة) 1992،ص 65 وما بعدها .

27) زمن الشعر : أدونيس : دار العودة ، بيروت 1978م ،ص 129 .

28) راجع : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د . عبدالحميد جيده، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط1، 1980م ، صـ 341 .

29) لغة الشعر بين جيلين : د . إبراهيم السامرائي ، دار الثقافة بيروت (د .ت) صـ116

- (نقلا عن مقالة للجواهري منشورة بالجزء الأول من مجلة اتحاد الأدباء بالعراق)

30) انظر على سبيل المثال :

- لغة الشعر بين جيلين : ص 113- 126 .

- لغة الشعر الحديث في العراق : د . عدنان العوادي ، وزارة الثقافة والإعلام بغداد- 1985م (صـ313- 346)

31) انظر : لغة الشعر بين جيلين ، صـ124 .

32) انظر : المرجع نفسه ، ص 118 .

33) انظر : المرجع نفسه ، ص 119 .

34) انظر : شوقي الشاعر العصر الحديث: د . شوقي ضيف ، دار المعارف بالقاهرة، 1977 م ص105. وراجع : التيار التراثي في الشعر العربي الحديث : د . سعد دعبيس، دار الفكر العربي بالقاهرة ، 1983 ص173 وما بعدها .

35) انظر : لغة الشعر الحديث في العراق ، ص 348 .

36) حماسة الشهداء " رؤية الشهادة والشهيد في الشعر الحديث " د . خالد الكركي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، 1998،ص47 .

- وأنظر أيضاً: ما هو الشعر ! : نزار قباني ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1981 ، ص61 .

37) مدخل إلى الشعر العربي الحديث: د. نذير العظمة،النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ، 1988م ، ص 30 .

38) انظر : إشكاليات التناص : سلمان كاصد ، مجلة أسفار ، العراق ، ع 19،20 لعام 1995 ،ص13

39) فن الشعر : إحسان عباس ، دار الثقافة ببيروت ، ط2، 1959 ، ص 111 .

40) انظر : النص الغائب نظرياً و تطبيقياً : د . أحمد الزعبي ، مكتبة الكتاني ، إربد 1993 ، ص8 .

41) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، التجارية بمصر ، 1934م، 280/2 ،

42) مشكلة السرقات في النقد العربي : د. محمد مصطفى هدارة ، لجنة البيان العربي، 1958م ، ص249 .

43) انظر : الخطاب الإبداعي الجاهلي و الصورة الفنية : د . عبدالإله الصائغ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء وبيروت ، 1997، ص(25- 26) .

44) نقلاً عن : الجواهري شاعر من القرن العشرين ، ص79 .

45) ديوان النابغة الذبياني : دار صادر ، بيروت ، 1379 هـ / 1996 ، ص 81 .

46) آية : 17 سورة الأنفال .

47) آية : 8 سورة النجم .

48) ديوان الحطيئة : تحقيق نعمان أمين طه ، ط1 ، 1958م ، ص208 .

49) ديوان علي بن الجهم : تحقيق خليل مردم ، بيروت ، 1949 ، ص 141 وانظر القصيدة الرصافية في مديح المتوكل .

50) ديوان أبي العتاهية : تحقيق شكري فيصل ، مكتبة دار الملاح ، دمشق ، ص612 .

51) ديوان ابن الرومي : تحقيق د . حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، 3- 1110 .

52) الموشحات الأندلسية : إعداد أنطوان القوال ، دار الكتاب العربي ط 1، 1994، ص 168 .

53) ديوان المتنبي : ج1 ، ص 140 .

54) المصدر نفسه : ج1 ، ص 142 .

55) انظر : فن الشعر ، ص 260 .

❖ المصدر السابق ، ص42 .

56) ديوان الوأواء الدمشقي : تحقيق سامي الدهان ، دار صادر ، بيروت ، 1993 ، ج2 ، ص 84 .

57) حداثة السؤال : محمد بنيس ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت 1985م ، ص23

58) ذكرياتي ، ج1، ص564 .

59) الكاتب و عالمه . د .شكري عياد ، أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، 1994 ، ص13 .

60) راجع : ثلاثون عاماً مع الشعر و الشعراء ، ص70 وما بعدها .

61) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ، المطبعة المليجية ، القاهرة ، 1934م، ص 13 .

62) العقد الفريد : أحمد بن عبد ربه ، المطبعة الشرقية ، القاهرة ، 1305هـ ، 177/3 .

63) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد،مكتبة دار العلوم، القاهرة ، 1979، ص162 .

64) النقد الأدبي الحديث:د .محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت،1987م، ص467 .وراجع: نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، 1987م، ص181، وانظر دراسته عن السلاسة، والإيقاع والوزن ص(165- 177) .

65) مدرسة الإحياء والتراث ، ص429 .

66) موسيقى الشعر : د . إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1972 ، ص188 .

67) المصدر السابق ، ص(192- 208) .

68) انظر : مدرسة الإحياء و التراث ، ص399 .

69) راجع : ص231 وما بعدها من هذه الدراسة .

70) مدرسة الإحياء و التراث ، ص404 .

71) الموشح : أبو عبدالله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق البجاوي،لجنة البيان العربي ، 1965 ، ص409 .

72) ذكرياتي ، ج1 ، ص 568 .

73) المصدر السابق ، ص563 .

74) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1986 ، ص235 .

75) ذكرياتي ، ج1 ، ص565 .

76) المصدر السابق ، ص570 .

77) أهم شاعر كلاسيكي في القرن العشرين: محمود درويش ، السفير، بيروت 31- 7- 1997

78) قف بي فلست بمأتم الرثاء : محمود أمين العالم ، مجلة المدى ، دمشق العدد 19(1)1998، ص 56

www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

وهج القصيد

دراسات في الشعر العربي المقاوم

شعر المقاومة والثورة رفض للواقع ، وإيمان بالقدرة على تغييره ، وتعبير عن الألم ، وغضب عارمٌ ضّد صور القمع ، والاضطهاد ، والاستلاب .. وأملٌ في استشراف حياة أخرى .

لذا ، فهذا الكتاب يدرس عدة تجارب من شعر المقاومة العربي بدلالته الشاملةً ، التي تتجاوز مقاومة الاحتلال حسب ، الى مقاومة أشكال الظلم ، والقهر ، وتشويه الواقع ..

دار ومكتبة الرائد للنشر والتوزيع
AL-RAIED PUBLISHING . CO
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص
Tel: +962 6 4658883
Telefax : +962 6 4649883
Mobile : +962 7 95556988
P.O.Box 7177 Amman 11118 Jordan
E-mail : alraedbookshop@cyberia.jo