

رفوف

- أحمد المصلح
- جاسم عاصي
- عبد الله عيسى
- ماجد عاطف

سيرة المرأة في «سيرة العشب»⁽¹⁾
لزهير أبو شايب

أحمد المصلح*

تهتم هذه المقالة - الدراسة على نحو أساسي، باستقراء سيرة المرأة في ديوان «سيرة العشب» للشاعر زهير أبو شايب، مع استدراك مبدئي يشير إلى أن سيرة المرأة تتقاطع معرفياً وشعرياً مع سيرة الرجل، ضمن نسق وجودي عام ومتكامل، تتضايّف من خلاله وحدة الوجود ووحدة الشهود بالمفهوم الصوفي، أعني وحدة الخلق فيما خلق، في إطار سعي اللغة إلى تأسيس كينونة الأشياء شعرياً.

«وأنا رجلٌ

تثقُ امرأتي ببياض جبيني

وتقاسمني حجرَ العيش

نميل معاً، نركض خلف الموت معاً

نتغامسُ في دمنا حتى نتكسّر،

مثل فراغين من الفخار على مائدة».

ومثلما يتضايّف الرجل والمرأة وحجر العيش وفراغ الفخار في إطار وحدة الوجود، يتضايّف أيضاً الفخارون والغرقى المختبئون خلف العيون ونار الأب وشرارة الجد والماء الزرقاء والعشب في إطار وحدة الشهود، كما تتضايّف وحدة الوجود ووحدة الشهود لصياغة الكينونة المتكسرة أو الكينونة المسروقة.

«أفتح بابَ المرأة

وأبحث عن شيء لي
في هذا الجسد المسروق بكامله
في هذي الأرض المحتلة
حجراً حجراً».

والمحصلة أن سرّ الخلق يظل يشع من مرآة الوجود، ثم يفيض كفجر ندي، يتنقسه الشاعر، ويعلقه في سقف غربته كالقنديل، ليخطفه أبناؤه من بعده. وسيان في هذه الكينونة الوجودية المتوحدة، أن تكون المرأة سرّ الخلق أو يكون الرجل بداية السر وحامله.

«وأمشي
رأسي سماءً
وأحلامي أرضاً
أمشي وأمسُ أعضاءي
كأنني ولدتُ نفسي من الريح
كأنّي أبي
ولا أب قبلي».

* * *

ولأن المرأة على هذا النحو من الحضور الأنطولوجي الكثيف، فقد صار من مهمة الشعر إنشاء لغته التي تجعل المرأة معادلاً موضوعياً للوجود، وتجعل القصيدة نسقاً إبداعياً شعرياً يحيل الوجود الجزئي، أعني المرأة، إلى التركيب الماهوي، أعني جوهر الكينونة، الذي هو حصيصة الأنساق الداخلة في تشكيل الكينونة الوجودية الكبرى، أو الوجود بما هو موجود بالمفهوم الأنطولوجي.

«لا أريد الكلام
لا أريد التشرد عنك
عليك السلام
حسبني الصمتُ
يجمعُ روعي ويملاها بالصهيل».

وحين تسأل عن انحياز القصيدة إلى الصمت في مواجهة الكلام، يأتيك الجواب:

«لا أريد الكلام

لا أريد بديلاً عن الشفتين».

وبديهي أن لغة الكلام هنا لا تحيل إلى المعادل الموضوعي للوجود، مثلما لا تستطيع لغة الكلام هذه منع انطباق السماء على الأرض إذا ما مالت تلك السماء على هذه الأرض، فالكلام لغة النعاس وليست لغة الصحو:

«للنعاس الكلامُ

وليس لرفع السماء عن الأرضِ

حين تميل».

وهذا يشير إلى أن القصيدة قد عجزت عن بناء شعريتها بواسطة اللغة المحكية، ولذا مالت إلى الاعتماد على لغة الصمت التي تحاكي سرّ الوجود الأكبر.

* * *

ويعود الشاعر في قصيدة «دُكِرُ الرعد» إلى ما يشير إلى أسطورة السماء الذكّر والأرض الأنثى، حيث يكون الرجل سماءً:

«أنا دُكِرُ الرعدِ وحيُّ اللذاتِ

أنا العُشْبِيُّ المعطَّرُ بالريحِ،

والمكتوي بالرداذ».

وحيث تكون المرأة الأرض:

«لها جَسَدٌ فركته الميأة

على مهلٍ والتذاذ».

والمحصلة هي أسطورة الخصب في وحدة الوجود:

«لها ما تبقى مع الأرضِ

من فيضاني الرجيم

ولي أن تضجّ سمائي الشهيدة تحتي
وتخرجُ أنقالها».

وهنا تخلق القصيدة لغتها البرهانية العرفانية ولغتها الحسية في الآن نفسه في نسقها الشعري
الإبداعي، تماماً كما كانت الصورة في:

«رأسي سماءً
وأحلامي الأرضُ
كأني ولدت نفسي من الريح
كأني أبي
ولا أب قبلي».

وهنا نسأل، ثانية، عن دلالة الأب وعن علاقة هذه الدلالة بقصة الخلق الأولى والتمثلة في آدم الأب الذي
لا أب قبله، وحواء التي خرجت من صدر آدم لتورثه سيمفونية الوجود الحاد..

«فطوبى لها
إذ ثمرع صدري بلا رحمة
وتتركني عارياً
وتترك لي ظلّها
أنا ذكّرُ الرعدِ
لم يبق مني سوى الموجِ
كي أنذكرها كلها».

* * *

وفي «دفتر الأحوال والمقالات»، تتجلى صورة المرأة الظل وصورة الرجل العاري، أو صورة المرأة التي
تقرأ شعراً، أو صورة المرأة الأرض، أو صورة المرأة الحاضرة الغائبة، ولكن ضمن نسق وجودي أسطوري
مقلوب، حيث تحتل المرأة وضع السماء، فيما يحتل الرجل وضع الأرض، في مقاربة توحى بالخطيئة
الأولى حيناً..

«يا لَناري الضعيفة في الحب،
حُنتُ النساء جميعاً

مع امرأة واحدة..!».

مثلما توحى باستمرار حضور تراجيديا السقوط الإنساني، وعلى إيقاع سيمفونية الوجود الحاد حيناً آخر:

«نُصبتُ لها جسدي في الطريق
وأوقعتها فيه لكنها خطفني،
كما يخطفُ الطائرُ الفخَّ والريحُ،
وابتعدتُ بالسماء.».

وهنا يضيع الكلام، بل وتضيع لغة الشفتين والشفتين، بل وتضيع المرأة الكلام والأرض، لا شيء يبقى سوى:

«كحفر ليل بلا جسد
تركنتي أوقرُ نفسي لها
لأباغتَ عشباً خفيفاً الإضاءةِ
ينبت في ظلها.».

تماماً كما مرّعت صدره بلا رحمة، وتركته عارياً، وتركته له ظلها ذات قصيدة مررنا بها من قبل. ويزداد إيقاع مأساة الوجود الحاد، حيث يختتم الشعر «دفتر الأحوال والمقامات»، بالصمت بعد أن ضاعت لغة الكلام الأرض، أي المرأة الصاعدة إلى السماء دون أن تترك أثراً حسيّاً على الأرض، طلالاً كان أو قمراً، أو غيوماً تظلل أرضاً، ولا شيء سوى صمت الجدار والشعور بانحباس الدم الخشن عبر لغة الصمت..

«آخر الصمت
أشعر أن دماً خشناً
يتبحسُّ من كلماتي
ويغطي الجدارَ
الجدارَ الذي أثقلته صفاتي.».

* * *

وتتجلى سيرة المرأة في صورة الرجل ومعناه، أعني وحدة الوجود بما هو موجود، في قصيدة «قبلة حرب»، فبعد أن خطفَت المرأة جسد الرجل المشرك، وابتعدت به في السماء كما مرّ معنا، وتركته كحفرة

جسد، تحضر المرأة هنا ولكن في صورتها العرفانية:

«رجلٌ ظلُّ سماء
ولا ظلُّ سوى ظلي فوق الأرض
أنا الماضي.
أنا الجسدُ، المرأة ظلِّي
أنحتها من ضلعي الأيسر في الليلِ
وأعبدتها حيناً
ثم أكسرتُ نهديتها
وأنا لي وحدي
عال عال محتفظٌ بالرعد
مُضاءً طول الليل
مقدسة شهواتي».

إذن، هي سيرة المرأة سيرة الخلق، منذ أن تكرر وضع الإنسان على الأرض خليفةً لله، ويعزز ذلك إحالة النص إلى مرجعية أنطولوجية صوفية عبر اقتباس لمحيي الدين بن عربي صاحب مذهب وحدة الوجود:

«وأنا كرسيٌّ
منصوبُ العرشِ على قدمين».

ولأن المرأة، صورة الرجل ومعناه، قد تركته عارياً كحفرة ليل بلا أثر يدل عليه في الأرض، سوى أن يباغت ضوءاً خفيف الإضاءة ينبته في ظلها، فقد استحالت الصورة الوجودية العامة إلى ليل أبدي معلق في العنق وكوابيس، وبكاء تحت الأرض وحيداً دون أن يسمعه أحد. والمحصلة هي الكينونة المتكسرة في إطار وحدة الوجود ووحدة الشهود:

«ووحيداً كفراغٍ وثنيٍ
أجلس في تمثالي
خلفي امرأة صحراء
وأطفال عطشى لا أرواح لهم
وظلالٌ تنبتُ فوق ظلال».

وهنا تصل المرأة كمعادل موضوعي لوحدة الوجود إلى أسمى تجلياتها، إن على مستوى الأفكار والتصورات، مثل الوحدة والفرغ والتمثال والصحراء والروح والظلال والعطش، أو على مستوى التعيينات الحسية مثل الرجل والمرأة والأطفال، بمعنى آخر، فقد توحدت المرأة العقل والمرأة الانفعال والحواس، مع الرجل، العقل، ذكر الرعد، والأب الذي لا أب قبله، والرجل الانفعال الذي يخاف من المرأة والعنمة واللغة الخرساء.

* * *

يبقى أن نشير في نهاية هذه الإطلالة النقدية إلى ملاحظتين؛ أولهما دلالية والأخرى فنية. ففي الأولى يضعنا الشاعر زهير أبو شايب في صورة المرأة ظل الرجل ومعناه، من خلال إهداء مجموعته الشعرية مدار بحثنا والموسومة بـ«سيرة العشب»، حيث يقول الإهداء: «إلى أربع نساء ولدنني»... أمينة ورضية وإكرام ولين، وإلى أخريات أكملنني في الظل»، ومن بين هؤلاء النسوة هناك واحدة أهداها المؤلف قصيدة ذاهباً للسلام عليها وهي أمينة أبو شايب جدة الشاعر.

«وحدها عطشي ذاهب للسلام عليها

عطشي يحمل الأرض

خفف سماءك يا موت

إس لي كل شيء لأكتب

أو أتذكر ما سيكون».

وهنا نسأل: هل أمينة هي مستودع سر الكينونة؟ وما هي العلاقة بين أمينة والأمانة التي حملها الشاعر الإنسان في إطار وحدة الوجود الأفكار ووحدة الشهوة الصفات؟ نسأل عن ذلك مع افتراض بقية نساء الإهداء المسميات والأخريات يندرجن ضمن مقولة:

«أنا الجسد

والمرأة ظلي».

وأياً كان الاجتهاد في تأويل الدلالة، فإن المرأة هنا عرفانية في الجوهر، أعني معادلاً موضوعياً لوحدة الوجود. وهذا تأكيد آخر على سيرة المرأة سيرة الخلق معرفياً وحضوراً. أما الملاحظة الثانية، فمتعلقة بالأولى ومفادها أنه لما كانت القضية الكبرى في مذهب وحدة الوجود هي أن الحقيقة واحدة في جوهرها وذاتها، متكررة بصفات وأسمائها، وأنها، أي الحقيقة الوجودية، بحر الوجود الزاخر الذي لا ساحل له، وليس الوجود المدرك المحسوس إلا أمواج ذلك البحر الظاهرة فوق سطحه (انظر أبو العلاء عفيفي / تحقيق فصوص الحكم لمحيي الدين بن عربي، دار الكتاب اللبناني -

بيروت 1966)، فقد صار الفن عموماً، والشعر على وجه الخصوص، تركيباً لمفردات ذلك الموجود المدرك المحسوس في سياق وحدة الوجود بما هو موجود.

* شاعر فلسطيني يقيم في الأردن.

(1) زهير أبو شايب: «سيرة العشب» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت، 1997.

تنامي بناء القصيدة وتماسكها في مجموعة «رغبوت» لمراد السوداني(1)

جاسم عاصي*

يستدلّ المتلقي في مجموعة الشاعر مراد السوداني «رغبوت» بالكثير من الخصائص، فيما تطرحه قصيدته الصافية المتماسكة البناء، غير أن هذا التعدد في الميزات مجتمعة، لتشكل بنية قصيدة، لا تنفصل عن تاريخ القصيدة العربية، فهي في كل محصلتها، توازن بين قديم الشعر وحديثه - ولم يكن ليمنح نفسه دفعة واحدة، بل يتسرب عبر أجزاء تعطي للقصيدة مسراها ومبناها، وتشكلها الذاتي. وهنا، لا بد من الذكر، أن القصيدة عند السوداني تشكل وحدة بناء لا يضحى بتماسك معناها وحيويته على الرغم من انثيال المبنى الشعري وامتداده باتجاهات القصيدة، غير أنه يحافظ على التشكل الواحد. وأعتقد أن ذلك راجع إلى وعي الظاهرة، وعلاقة الذات الشعرية بكل علائقها من خلال علاقات واقع الظاهرة، فالقصيدة، مهما جنحت لوضع أجزاء وامتدادات، تبقى على تماسك المعمار، سواء في المعنى أو المبنى، ففي الأول: يتحقق الوجه الحقيقي أو لَمّ المعنى عبر بيت شعري أو صورة. والثاني: لا يضحى المبنى المتماسك بترك ما هو دخیل على إيقاع القصيدة. وكل ذلك، يتسبب من صفاء الرؤيا ويفتح مرحلة الشفاهية للقصيدة ما قبل التدوين من جهة، ومن جهة ثانية المعرفة بالموجهات، سواء كانت معرفة عامة أو خاصة أو بنائية، ومن جهة ثالثة فهم الوظيفة الشعرية.

إن النظر - كما ذكرنا - لقصيدة (مراد السوداني)، توجب انطلاقها من مثابات تفرزها قصائد الديوان، فالإيقاع هنا لا يتجسد من خلال كون القصيدة تعتمد الوزن والقافية فحسب، فهي في هذا تعتمد البحور بتلقائية، وفضاءات وانسيابات لا تقيد الصورة بقيود الوزن والقافية، فالبيت الشعري، عبر صورته، هو حمائم محلقة في الفضاءات، كما جاء في إحدى القصائد في وصف الصورة الشعرية. إن الإيقاع الثالث خارج الوزن والقافية، هو إيقاع تبلور وتحكم بكلا المنحيين، مما منح لا سهمية في النظم، بل ليونة ومرونة وانسيابية شقت عن تلقائية الإيقاع وموافقته مع الإيقاع الداخلي للذات الشاعرة،

والمرتبطة أساساً بالرؤيا الشعرية وبقايع الذات. هذه الثوابت الثلاثة، الوزن والقافية ثم الإيقاع الداخلي، دفعت بالقصيدة إلى حالة التبلور باتجاه ما هو مؤسس لشعرية جامعة، وليست مغايرة، تأتي على الموروث الشعري لتروي به القصيدة وتجدد الرؤيا بما هو معاصر. من هذا نتج نوع من الثيمات والتواصل مع الجذر واستشراف قوي للمستقبل الشعري بحداثوية صافية الرؤيا والمبنى. أما علاقة القصيدة بالتراث الشعري العربي، فإنها لا تتحدد هنا من خلال استشهادات والتشوفات من هذا الإرث، بحيث يحيل القصيدة هذه إلى قصيدة هجينة تفتقد إلى الاستشراف، بل أخذت القصيدة من مبنى الموروث ما يحرصن توجهها في المبنى والمعنى، فكلا النمطين يسعى لبلورة معنى القصيدة ووحدتها، فما هو متحقق من الموروث الشعري أولاً: المبنى المتماسك، وثانياً توحد المبنى باتجاه وحدة القصيدة، وثالثاً: تلقائية الإيقاع. وهذا التحقق، يدفع نحو حقل المعاصرة للقصيدة الحديثة، وهو راجع كما أكد في المقدمة إلى أن الشاعر مراد السوداني له مأل ونظرة في التراث الشعري، حيث أكد الأستاذ الشاعر حسين جميل البرغوثي، موهبة الشاعر، وقد خلص بقوله إلى «لا أحد بلا موهبة يكون شاعراً». وبذلك، خلص بالإشارة إلى موهبة شاعرنا (السوداني)، وأكد على مجتمعات القصيدة لديه في الموسيقى والأوتار، والرؤيا والبصريات، وما نحن بصدده، فالمقدمة دراسة مركزة طرحت المواقف العميقة في المعاني والدلالات، شفت عن دراسة واعية لما كتبه الشاعر، سواء فيما ضمه الديوان هذا أو خارجه، ونؤكد للأستاذ البرغوثي، أن ما للشاعر من موهبة اقتضتها صفة -خلقية- حباها الله للشاعر دون غيره من النثرين، كما أكد د. نوري جعفر في كتابه «الدماغ والإبداع»، وهو تلميذ للعالم (بافلوف)، ونخلص من هذا أن (السوداني) شاعر موهوب، وهذا يترشح من قصائد الديوان في مجمل خصائصها. ومن الخصائص المهمة في قصيدة الشاعر، هي امتلاء القصيدة بالمعاني والصور، وتماسك المبنى، الأمر الذي لم يتح مجالاً للترهل والزيادة في التعبير والقول الشعري، إذ لم تشفع له شاعرًا بحسن التجويد إلا أنسيابية القول ثم امتلاء البيت الشعري وتخلصه من التقدير الشعري والنثرية الزائدة، أو ما يقتضيه الوزن أو القافية، فالذي حصل أننا نطالع من لدن الشاعر بيتاً شعرياً متماسكاً، لا زائدة فيه ولا نثرية تعيق تواليه، وهذا بالنتيجة، يقود إلى قصيدة ذات خصائص وميزات كثيرة. وأعتقد أن هذا أيضاً يتعلق بالمعرفة، خاصة الميثولوجية التي بلورت الموقف الحياتي باتجاه بلورة الموقف الشعري، ومحور القصيدة.

والصورة الشعرية، خاصة متميزة في القصائد، ويمكن القول: إن مراد السوداني، شاعر صورة، يوزعها هنا وهناك، يشيع بواسطتها الدفاء والتحول في المسرى الشعري، فهو لا يبقيه على مجرى كشف الظاهرة أو عكس المرئيات واللامرئيات، بل يمنحها صورة مركبة دقيقة ورومانسية، هي كالضوء الملون المتسلل إلى مجموعة الألوان وسط حقل هادئ الفضاء، لذا، فالصورة الشعرية هنا بمثابة حالة إيقاظ فيما يمكن أن تتصوره الذات الشاعرة من رتبة القول والنمطية.

هذه الخصائص، تجتمع مع خصائص، هي ممكنات القصيدة الحديثة استطاعت أن تضع قصيدة (السوداني) في المكان الطيب والكاشف عن نفسه شعراً وموقفاً، وعكساً لما هو عام وخاص، فلدى الشاعر محاورات مع اقتباسات ميثولوجية، ينثرها هنا وهناك في المجموعة، وهي متعلقات في الرؤيا الصافية

المتأتية من المتون الدينية، لكنه يحولها إلى قول شعري صاف: «أنا المغسول بطيني أحيأ وجع الخلق». ولنلاحظ تشكل البيت هنا، فالإغتنال هنا ليس بالماء، لأنه أساساً في المتشكل الأول الديني امتزج بالطين، وهذا مجاز شعري خاضع لمتشكل الكينونة، والإغتنال بالطين، يعني هنا التطهر والطاهر من خلق الله، وما رشحته الأساطير والكتب السماوية، لكن الشاعر إزاء هذا الاستشراق في التكون، يوظف ذلك نحو متشكل عام باتجاه عكس الصور المتعددة التي هي في الأساس صور الآخر وأحاسيسه من خلال الذات الشاعرة:

«تسندي الأحران إلى جدران الليل فأسمع / حممة الخيل تدقُّ العمق بكلمات حرّة».

وهذا التشكل المفعم بالمرجعية الشعرية، يقود إلى صورة أكثر بعداً من البناء والقصد «حقيبتني قلبي، يحملني حلماً نسجته بإبر الهمس وصيلفات»، ويعمق الصورة أكثر بأن يحيل الأشياء إلى الحزن والدلالة نحو تضاد صورتين في بيت شعري واحد، وهما ليستا متناقضتين، بل تعطيان صورتين مغايرتين، الثانية تعبر عن الأولى في «تلاً قمر العمر الليل عواء» أو «أمشي أفشي حزني». إن الصورة الشعرية لا تفارق قصائد الشاعر، فهو يلاحق مبناه الشعري بدفقاتها كيما يحقق لونا من الصياغات المتجددة التي تروي ظلماً القصيدة:

«يتراكم كأفراس من عاج فوق سياج الجسد المحدود أعود»، فالشاعر يحول الخاص إلى العام، خاصة في قصيدة «أجراس الرؤيا» وسواها: «غابت مرايا فحمننا في حلمنا، وتكسرت فينا اللغة».

ويحاول أن يستشرف حالاً بديلاً عن تشابك الرؤيا والعلاقات باستخدامات أقرب إلى الصوفية، وهي ذات نمط من التجلي، وأعني به تقشير الذات وصفاءها باستخدام مفردات لمسميات هي أكثر تعلقاً بالمطلق والمخلص كالنابي:

«أريد قلباً فارغاً كالنابي، حتى أستعيد / لغتي وذاكرتي، وأنسى ما أريد»، وهذه حالة تدعو إلى نوع من الخلاص بالشعر وبالتبدل الداخلي، الصوفي: «أعيد تهجئة الكلام / وأستزيد قراءة الأشياء في، فلا أرى غير التوغل في تجاعيد الكتابة / والنشيد عويل النابي»، وهذا استشراق صوفي خالص، الذي عمد الشاعر إلى أن يشير إليه بالمباشرة الشعرية «هذا زمان تجمد النغمات في وتر القيود».

إن شعرية الشاعر لا تتحقق في القصيدة في انغلاقها على نفسها، بل إنها بمثابة طائر يحلق في فضاءات واسعة، وسط كون شاسع، أو هي فراشات تحط هنا وهناك، لا لتأخذ الرحيق فحسب، بل لتمنح العالم دفناً خاصاً، لذا، فلديها مهمة أو وظيفة خاصة:

«فتشخص أثمار من صادر الجوع أصواتهم، وأقدهم عن أنين الكتابة»، فهو لا يملئ نفسه بالنمط الرومانسي، بل ينطق هذه الرؤيا باتجاه هدف أكبر. وهو قول شعري يستمرى القارئ في تعامله مع الذات المخاطبة، ولا يقصد تحويلها إلى لعبة الترائي بقدر ما يؤسس عليها نظرات شاملة وماسة وريقة: «أعانق عنق الشجيرات ألثمها في أناة / وأخطو خفيفاً / واحتل أرض اللغة»، وهذه مقاربة من بيت

الشاعر نزار قباني القائل:

«كل الدروب أمامنا مسدودة / وخلصنا بالرسم بالكلمات».

إن الشاعر يمزج الصورة الذهنية الصوفية بالرومانسية، سواء في المبنى والمعنى، فهو لا يفرق بينهما معتبراً إياهما وحدة في التجلي الشعري الخالص، لذا، فإنه يستشرف ملامحهما ويمزج بينهما. «هرب من سطوة عينيها إليها / متلاشياً في واقعه الذهني وكان العمر في كفيه / يبكي...».

ويتم البيت بنقاط، دالة على السكوت عنه في القصيدة، أو ما لم يستطع البوح به، وغير ذلك كثير، على سبيل المثال:

«ومالت كخييط نقي كزهرة». ونلاحظ هنا استخدامات من الطبيعة باتجاه رسم مشهد رومانسي - صوفي، من خلال العلائق المتباينة والمراوحة بين المرثيات واللامرثيات، وليونة دلالاتها في الاستخدام، وبالتالي تولد توجهات عامة عبر مسرى شعري خاص، وهو نوع من الخلاص من ظواهر لا يبوح بها الشعر، بل يشف عنها: «هذا حنين منابعي نحو المصب»، وهو مقتبس على ما يبدو في القصيدة.

وما يقرب الشاعر في شعريته، ومواصفاته للغة أو سواها من الشعر العربي، هو إحداث مقارنة بين ما هو موروث وما هو معاصر، ففي موقع نجده: «والشمس إذ أرخت جدائلها على وجه السرير المخملي». فهي صورة شعرية على جانب من المزج بين ما هو مرئي وما هو مخبأ، ورؤية الطبيعة المشبعة ليس بما هو منكشف أمام الشاعر، بل بطرح ما هو مرئي - متخيل، لكنه يضم ما هو مسكوت عنه، وبذلك تجاوز صورة الشاعر القائل: «نزلت تجد إلى الغروب ذبولاً.. الخ».

هذا التجاوز هدد الرؤيا الشعرية بوظيفة كاشفة، وهو ما نقصده بالمغادرة والتماس مع الموروث البعيد والقريب.

إن قصائد مجموعة مراد السوداني تمنح المتلقي تلقائيتها بسبب من تراص القول الشعري ورسائلته وانسيابية المفردات والجمل الشعرية، وتراص بعضها بنيوياً وشكلاً وتوافقاً باتجاه عكس المعنى، ذلك لأن ملفوظ المفردة يتوافق مع نبرة الصوت مع المفردة الأخرى بتوافق النغمة والنبرة، محققاً الملفوظ العام للبيت الشعري، صوتاً موحداً، يجتمع على صوت القصيدة، ولكي تكون القصيدة تلقائية، فهي تتدفق مع قول الشاعر: «ترحل الكلمات سرباً من طيور»، وهذا نوع من القول يشق للمسرى الشعري درباً بلا عوائق في التعبير، بل تلقائية في الدفق الشعري كما حصل من خلال قصائد المجموعة.

* ناقد عراقي يقيم في عمان.

(1) مراد السوداني: «رغوت» - منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية - رام الله / 1998.

قراءة في:

«سرّ من رآك» (1) و«حيث لا شجر» (2)

عبد الله عيسى*

في تجليات مخلوق «سرّ من رآك»
لأمجد ناصر

مخلوق، سرّ من رآك، «سرّ» وما هو بسرّ.
إنه لذة سطوة التفرّد - التّعذد، طغيان إشراقات الحضور - الغياب، التوحد نشوة وتغريباً بالقرب -
البعيد المقبوض عليه بتجلياته والفاقت من إसार الأبعاد.
مخلوق الزمان، الدالة عليه جغرافيا المكان والأعضاء، ومخلوق المكان الموحد بوحدّة الزمان المتجسد في
وجوده.

إنه الزمان - المكان الذائب، والباقي في ماء الانتشاء:
هكذا هيأ هذا المخلوق لنفسه أن يُصار قطباً سرّياً إلا على المبصرين، كالشاعر والغاوين، الذين يكتشفون
مفاتيح هذه السرية بحواس الألهة الخصوصية واللانهائية في حواس هذا المخلوق / الألهة، وبهذا
يفترقون عن العُميان الخاسرين الساقطين عند أولى عتبات - أدنى درجات هذا الجسد الكليّ - الكونيّ:

«أعيننا بيضاء من الفرح

كأننا غمي نراك بالرائحة

ونتفرك بالأنفاس» (ص 50).

«بين الأشجار رأيناك

ركضنا وراء الرائحة» (ص 52).

«كنت هناك ولم نرك

عرفناك من العبير والكأس
التي سيأخذها الساقى عمّا قليل
جاهلاً بالأمس» (ص 54).

«فرحون بالسهر
أولئك الذين ربيئهم أعداء تحت ناظري
وترصدتهم في الغفلات
فازوا بظاهر يدك
وتركوا أثراً طفيفاً على الثياب
سدى يطلقون كلاب المخيلة لتحوش الطريدة
وهم مكثفون بالهواء يقلبهم في أسرة الليلة الواحدة» (ص 103).

«لن أظهر في غدهم
لكنهم سيمرون على أنفاسي يقظانة في المعابر
أنا الذي أعطي الغرباء كلمة ليفتحوا قلب الليل
لصّ أعالي الصيف
حيث تذبّخ حدائقك وترمي ثمارها في طريق الأعمى
أنّى لهم أن يدركوا طريقي إلى المعرى في الريش
مُزيحاً بدم الشفتين» (ص 99).

وهكذا أيضاً، يُقيض هذا المخلوق لذاته الكبرى (المتفردة بتجلياتها، والعاطية سدرة التفرد لمن سرّ ولامس
إشراقاتها، وهو يصعد في مدارجها) أن تعمم وتسود على عاشقيها لا متجلية في، ومرفوعة إلى حقيقة
كونية: بحلّولها فيما تُخفي وتماهيا فيما تُظهر، باندلاع المكنون في الحواس حتى يكادا لا يعملان إلا
معاً؛ وبرأئحتها التي تبقى شاهدة في جغرافيا المكان - الجسد، والزمان - لذة الروح المتضرّع والمعتصم
بحبل الوصل والتوحد، شاهدة على الأشهاد:

«بأنفاس تجرّب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء
بمياه الأصلاب مسفوحة على الدانتيل
بالترائب

بأكباش يهيجها البول.

الرائحة تذكر بالأعشاش / بالنز / بالغيوبة / بالمستدير / بذي الرائحة..
الرائحة ذاتها التي تُهاجم في أمسيات معلقة بقنّب الهذيان..» (ص 7-8-9).

«الرائحة تبقى على اليد بعد المياه» (ص 12).

«الصرخات يتلوها الفيض

الرائحة تبوح بمكنوناتها

رائحة الاحتفاظ بالكنز» (ص 32).

«نائم في أقطانه

سيدي الصغير

نظيف ومحفوف ومائل

يلمع في نداء الزيتون

مغسول بأمطار وصواعق

له هذه الرائحة: قطع الأعشاب في الصباح» (ص 28).

«ذو العرّة

يتصوّح برائحة أسد نائم

مهياً للأخذ / ممتنع ومزدجر» (ص 56).

«من خيط الرائحة قادنا أكبر الأكباش طُراً إلى زيح الأنثى» (ص 74).

وكذلك يصور هذا المخلوق لذاته الكبرى أن تتجسد حقيقة كونية: ببياضها الغلاب بشؤونه ومشاغله التي تفتح الحواس على موجودات سماوات وأرضين دائرة في أفلاكها، ببياضها العتيّ - البادي في فورات الحواس الموصوفة بإشراقاته وفراديسه، المخبوء في أسراره كالماء في رحم غيمة صيفية؛ ببياضها الغائر سارق الأنظار حتى كأنها لا تراه إلا إذا غميت وأصبح دوار بصيرتها في المرايا، وناشر آلائه وسُحنته على الأشياء حتى تكاد تُسمّى بأسماء أو تتقرّب من كيانها بإحدى صفاته، ببياضها الخارج بقداسته ليظهر، مفتاح الوصول إلى ماء الانتشاء ومُختتم علامات التقرب والتفرد، وصيحة الندم الأخيرة

حال المسّ بالجهالة.

«المرأة تنشرُ أبيضها على الغريب

أبيض هو الحليب

أبيض هذا الليل بقلب أسود

أبيض مخاتل غال وعالٍ بحدائين أسودين

أبيض هو الأشقر المحروس بعشبٍ ساهر

عشب الوحش اللطيف الهائج في السّفح

... ..

... ..

الأبيض البراق المسترقّ الشائع المجتلب الشهقات

أبيض الزبد والموت على وسادة الرعشة

... ..

... ..

أبيض الغالب سواه

الأبيض السليط

أبيض النوم والندم

أبيض الغيم الممطر في المخادع

الأبيض المكين الذي أخرجنا سافرين من كلِّ إرثٍ

أبيض الزلفى والطاعة

أبيض الضراعة والشأبيب

... ..

يا أبيض غلاباً حمال روائح وارتجاجات» (ص22-26).

«يدك الجاهلة على الركبة بيضاء بيضاء

يمامتاك الجافلتان بيضاوان وبينهما برزح أبيض

.. لمستك طرف الوصال بيضاء وتنمرك في السرير أبيض

.. شهقتك بيضاء

ودمي الذي تسفكين أبيض» (ص43).

«أعيننا بيضاء من الفرح...» (ص49).

«خبَلنا السحر أبيض

ظافراً وشعشعتنا زهرة الأفيون

فواحة في الشقّ...» (ص63).

«أفْرنا بك بيضاء من غير سوء...» (ص66).

«سأحرتك بقوة البدائين

وأحتفر كنوزك بيدين تقودان القرن إلى استغاثة

نُدمي أديم الأرض الممتهن لنفسه...» (ص98).

«بياضك ندمي يتلكأ عند متاع اللبؤة

له أرخيتُ حبل جهالتي على الغارب» (ص107).

وأيضاً، يهدى هذا المخلوق لذاته الكبرى على عاشقيه أن يعمم ويسود مُتجلية في ومرفوعة إلى حقيقة كونية: باسمه المولود على هيأته ليكون ذكرى لها يسكن إليها، يعرج إليه باسمه، يوحد الجمع على سرّه، يعددهم بتجليه في ملامسة صورته في الذاكرة الحاضر فيها بغيابه، مستجلب اللذة الراعشة حين يطغى بأنوثته على أقطاب الذكورة الموبوءة بالسهر والندم والألم اللذيذ والتقلب على أسرة السقوط في هاوية الوحدة حين يؤنث بحضوره مدارات أرواح عاشقيه، يفردهم بملامسته أو رؤيته. هو المخلوق الذي لا يرى إلا في غيابه، إنه معراج العاشق (بصيغة الجمع)، وحصاد الغريب المكوم بمنجل هذا المخلوق - الغريب الذي ارتقى بيديه اللتين لا تدلان عليه، ورأى في «سحبات الرخام ودوار المرايا» (ص71) ما لم ير العميان. إنه ثمار لص أعالي الصيف المولود تحت منجل الحصاد، العارف بزمان نضوج المواسم وجغرافيا إشرافاتها.

وهكذا، فهو مخلوق الروح التي تتجلى به، ومخلوق الجسد الذي يشرق فيه، وهو خالق الروح التي تتجلى به والجسد الذي يشرق به.

«ولدت بهذا الاسم لتكون لك ذكرى ترددها أمطار طويلة صامتة

بهذا الاسم ليأتي إليك عابرون سيماهم من ليلك

على وجوههم مستوحشين، خاسرين..» (ص47).

«امرأتنا كلنا/ كثيرة في النهار/ وواحدة في شفاقة الليل..» (ص57).

«امرأتنا كلنا/ مستنا هواؤك فجرحنا/ طلعتنا عليك من كل فج ولم ننفرذ...» (ص50).

«أرينا وجهك لنجمل في المرايا/ لنطمئن» (ص58).

«نحوزك ونفقدك/ نحوشك من الجهات بالأغصان والرماح
فتمكرين: يدك فوق أيدينا..» (ص59).

«امرأتنا/ وليس بيننا أثير سوى الرقاد/ اجعلينا صورة مما رأيت/ اصطفينا من الجمع
لنقوى...» (ص60).

«امرأتنا كلنا/ ولدت بهاتين العينين لتبصري غيرنا..» (ص63).

«عدت من السهر بغير ما عادوا/ يداي تدلان علي/ أقل جمالاً..»

«حيث لا شجر».. لوليد الشيخ:

جمرة الحداثة، أو الخروج من «جنة»... التشابه.

تنتمي مجموعة «حيث لا شجر» للشاعر «وليد الشيخ» إلى قصيدة النثر، معتصماً بتفاني المخلصين
بمآثرها المنجزة، وطامحاً بتواضع العارفين إلى اختراقاتها في المشهد الشعري العربي.

I

المتحيز لقصيدة النثر دلالي: احتضان فعل حدثوي غير مهاون في عصر عصي على التشابه
والتميع، ونكران غواية التمظهرية العكاظية المعهودة؛ وفي هذا تستأثر مجموعة، «حيث لا شجر»
وشاعره أيضاً.

لقد أصبح تناول قامة قصيدة النثر، يهزّ ظلال المشهد الشعري المرتبك قليلاً بالنباس مصطلحاته
ومعاييرته وحساسيات شعريته، فالمنجز الشعري العربي رُسم باعتباره مقدساً يُقام الحدّ على من صبأ
على صورته القبليّة، الكليّة المقدّمة، ولا بُدَّ أن النزعة الظلامية بنفي قصيدة النثر من جنة الإبداع، مبررة

بهلع الأولى أمام فعل قصيدة النثر الحداثوي الذي قَدَم، بَدءاً، علاقة جديدة للإنسان والأشياء خلال كسر الصورة الكلية المُسبقة للعالم، الثابت، المجرد، المقدّس، ونقل فعل الخلق المُبدع إلى الإنسان المتحرك تاريخياً في جهة المجهول، المستقبلي، كونها - أي قصيدة النثر - جزءاً فاعلاً في جوهر فعل الحداثة الشامل، فهل تُمثّل مجموعة «حيث لا شجر» لهذه الروح يُفضي به أن يبقى، كأشقاؤه في عائلة المُبدع في قصيدة النثر، صوتاً خلاقاً في رماد المُتراكم والمتشابه؟

أ- الاحتماء بجمرة المُبدع: مقدرة قصيدة النثر الخصوصية، لمحوها لما هو قبلي ورفضها الارتهان لسلطة النموذج الأولي المقدم، على خلق قوانينها الداخلية بذاتها، يُقيض لها لا شك تعلقها الدائم بفتنة الجديد؛ وإن أهتمت بعض نماذجها بالنمطية (ولهذا ما يبرره على كل حال!) لكن نماذجها الخلاقة أسست لملاح جلية تدل على صورتها في مرايا الخلق الإبداعي الخصوصي بها.

ولا بُدّ مجموعة «حيث لا شجر» أن يعتصم بها، كما يتجلّى في قصائد غفيرة مثل «مسألة مبدأ» «امرأة» «لوبا»، «صورة» مثلاً لا حصراً. لنقتطف قصيدة «حيث لا شجر» ظلماً أنها تشي بذاتها كمثال دال:

«حيث لا شجر / ليس ثمّة من مكان للحبّ

أو لانتحار يليق بشاعر / أو لإطالة على صباح ماطر

حيث العصافير ترتجف / وتتنفّس الأرض / ويخاف الغزاة

وتلفّ البنت الشال البني / على غنق الغزالة

حيث لا شجر

تكونُ الأسماء حصيّ / وذرات غبار». (ص 18)

تنتشر القراءة الأولية في جسد النص المكتوب للانفعال بـ: تحلّل اللغة من نسق البلاغة المعهودة لتتغيّ مقاربةً تخيلية شديدة الخصوصية: التكاثر الدلالي، التكتيف الإيحائي والإشاري، اختراق الحالات المتداولة، تخصيب شعريّة كلام القول الشعري ورده إلى نسب خاص بالنص ذاته ... الاتكاء على تنوعات الإحالة وتعدّد وتباعد العلاقات والمرجعيات لخلق وحدة نصيّة، انفتاح الرؤية على زمن الذات والعالم المتحركين فيها: فزمن الذات والعالم يتحرك في حوله في الأشياء وهجرته في إبدالها وإيقاعاتها، وزمان المكان فيهما - في جسد النصّ أيضاً - يتحرك في توضع في فضاء العالم الشعري المقدم وتأويله له.

لكها تبني ذاتها في المجال الذي يتشكّل وينحدّ فيه نبرّ الكتابة والقراءة معاً، لتوسّلها علامات معجمية وعلاقات نسقية تُقارب تمثلاتنا الرؤيوية التي تُشبع في دهشة لفظتها (جملتها) الأخيرة. فالنص يُنشئ جسده من استدعاء علامات متباعدة الدلالات تتجاوز لتملأ الصوغ الشعري بماهيات وإشارات تعمق الصلة بينه وبين جسد القراءة ذاته المُجترحين على بياض الورقة.

ب- الصعود إلى عصا شقّ المقدّس: الفعل الحداثوي المُستنطق من القصيدة الجديدة بخلخلة الصورة

الكلية المقدسة المُقدمة، قاد بالضرورة إلى كسر المقدس بانتقاله إلى الإنساني المتحرّك مقابل التجريدي، الثابت، الأمر الذي تَظْهَر الذات المبدعة متمرّقة، متألّمة تراجيدية في بحثها عن ذاتها، وكوكبها مصدر الخلق وصورته تمثلاً لإيقاع الإنساني التاريخي المتحرّك فيها باعتبارها بذرة القداسة الوحيدة.

«الربّ على الماء يسير / بلا خيلاء / يا مريم.

ظلّلي خطاه / بقطرات عيونك المقدسة.

... قليلاً من الملح على الجراح / لتصعد الصلاة أعلى

بعد السماء / حيث الكون يرمي وردته / على العتمة». (ص 9)

مقطع مقطوف من قصيدة «صلاة أخرى» يرتطم بشجرة سلالة المقدس في الوعي، مُقترحاً عائلة نسبٍ مقدس أخرى. ومن هنا يتجلى العنوان «صلاة أخرى» فضاءً أولياً لقراءة مدارات النص.

رفض سلطة النموذج الأولي المقدس (الله كرمز، معرباً والشكل التقليدي، فنياً) حتم هيمنة تجربة الذات المنكسرة في مرايا زمنها محرق الرؤية المتوهجة، المبدعة، صنواً لألم التصدع في عالم تواجه فيه الذات بماء كتابتها صحارى غريبها ووحشتها في جهة المطلق.

إنّ إصرار النصّ على ذوبان الزمن في بئر المستقبل، المجهول (كما تدلّل الأفعال والحركات والرؤيا) تثبيتاً لنبوءة الألم والتصدّع المكيدين للذات الكاتبة، وخروجها على الماضي الذي بقي ذكرى إبداعية، ملهمة، غائبة افتراق عن الوعي المكرّس لمنظوماته وتصوّراته المقدسة.

ثمة إحالة لأسطورة السيد المسيح، لكنّ المنادى يتفوّه بالتباس محتمل لغياب صيغة المخاطب الحاملة على القداسة. واختراق فتاك للقداسة الأولى: حيث الأرضي «الكون» يصعد إلى السماوي (بعد السماء - حيث الربّ الأوّل / منبت «العتمة») ليرمي وردته. فالربّ الأوّل (النور في التصدّع الأولي) غائب، والصلاة التي تعلو على التراجيديّ الإنساني (الملح على الجراح مما يمكن استحضار رمز الصليب كحالة غياب في حضور أسطورة المسيح) تتمثل وردة الكون ذاتها - نسلّ التجربة الإنسانية). النصّ يدلّ على التباسنا في المنادى فيما بعد:

«يا أمي: تصحو / عينان خضراوان صباح الأحد

للتفقد رائحة الدير / حيث الراهبات المطمئنات /

يورُعن الدعوات الباهظة / على أكتاف أولاد المخيم». (صلاة أخرى، ص 10)

تتفّح أمّ الذات الكاتبة باسم أمّ الرب، تتكشف القيامة صباح الأحد بصحوة العينين الخضراوين (عين السيد المسيح في نموذج السينما المعاصرة)، وتتجلّى تراجيديا الصليب الغائب في النصّ حال حضور (أكتاف أولاد المخيم) توحداً بدلالات الخلاص الأبديّ كما تقدمه الرواية المقدسة لشخصية السيد المسيح.. الخ (وفي القصيدة دلالات مشابهة غزيرة يمكن قراءتها على هذه الهيئة المقدمة).

ج- المكوث في أسطرة تمرّق الذات: التجربة مقابل المجرّد المطلق، وسطوة الذات بديلاً عن هيمنة صورة العالم الثابت، المقدّس في النموذج الأولي، جعل القصيدة فعل خلق دائم التجدد نقيضاً للقديمة المكتفية بانفعال مع العالم الخارجي (أو تفاعل في أحسن حالاتها).

1. لم تكن السماء بمزاج طيب / 2. ولم يرم أحد، كالعادة، حامض حلو
3. فقد نزلت بحذائين مهترئين / 4. لكثرة التجوال في قبر أُمي.
5. شتمتُ القابلة / 6. وأبلغتُ نسوة على بوابة الرحم.
7. يرقين بهائي وذكري الصغير / 8. أن عوراتهنّ، يتقرّز منها الجرّد
9. وبخلاعة / 10. أخذتُ أرقصُ على مشهد الدم
11. وأكلتُ الخلاصة / 12. رفعت يديّ إلى الرب:
13. ليت مصابحي مطفاة / 14. وأحلامي ضريرة.

ثمّة توتر مأساوي تستدعيه خطيئة الولادة لحظة الصدام الأولي مع العالم البدائي المتوضع عليه. تفجّر غربة الذات يخلق ملحمة تمرّقها التراجيدي لحظة الخلق الإبداعي، ويجسد أسطورتها الخصوصية: كسر صورة المقدّس الأبدي (البيت 1) والسماء دلالة على الله)، نفي حلول التقليدي وإعلان التناقض مع الآخر (الأبيات 2،5،6،7،8) والإصرار على تمزيق قيمه، صوغ الذات أسطورة للكشف والثورة (الأبيات 3،4،9،10،11، خاصة) ومقابلة هذه الذات، بعد تقديمها متعالية على المتعاليات في الوعي العام، بالمقدّس العالي (البيت 12)، رافضة قدرتها ومصرة على حساسية تراجيديا مصيرها (البيتان الأخريان)، هذه الاختراقية للمتصور على الصعيد المعرفي تمثّلت، فنيّاً، في خلق حالة تفاعل للعناصر الدالة في النصّ، اختراقية للمألوف من البنى ومكوناتها.

د- أسنة الأشياء كتابةً لأسطورتها. غربة الذات الكاتبة التراجيدية وتمرّقها الأسطوري جعلها مسكونة بالأشياء من خلال حوارها أو استنطاقها أو التآخي معها تمثّلاً لمعاناتها. لنلجأ إلى نماذج «حيث لا شجر».

أ. «البحرُ / كان خائفاً من موجة قادمة
تحمل أوساخ الشاطئ / الشاطئ الغافي / تحت أجساد الرذيلة». (ص 40)

ب. «لا شيء هناك / لا أصوات على عتبات الشارع
وحدها الأعشاب تتحدّث / عن أقدام جنود غرباء
وعن عاشقة / عن سنوات قحط مضت / وقحط سيأتي». (لا أحد، ص 41)

ج. «الخلج الأبيض المجنون / يسكنني
 كأني أهله ومدفاته / يا تلج، يا أبيض:
 أنا هنا الغريب: أحبك / مثل طفل صغير لي
 وددت لو أراه مرّة». (يا تلج، يا أبيض، 104)

المقطع (ج) ينشئ حواراً كهنوياً مع الشيء، والمقطع (ب) تتفوه بصوت الذات الكاتبة / الغائبة عن تاريخها، المستوحشة والمتنبئة، فيما المقطع (أ) تجسد قلق الذات هذه على الجميل فيها (وفي عالمها في آن) ويمكن استدراج دلالات أخرى، ونماذج أخرى من المجموعة.

انتساب الأشياء إلى صوت هذه الذات يحمل التعدد ويجعل القصيدة حركة أخرى في إيقاع العالم الداخلي للذات المتوترة بتجاوز الموت والحياة معاً في أسطورتها: الأمر الذي يجعل، في المحصلة، تقنّع الذات بالأشياء تجسيدا لتوازنها في هاوية الكليّ المبعثر فيها. ولا بُدّ أن التباساً متواتراً يتولد: فالذات تؤنسن الأشياء لكتابة أسطورتها (الأشياء)، من جهة، و(الذات) من جهة ثانية، والذات والأشياء معاً. بهذا، أيضاً، تؤكد القصيدة ذاتها كعقلٍ أبديّ، بدائيّ.

وقد تستخدم الأشياء للتقنّع بأمثولة أو نبوءة الذات / الكاتبة الملتبسة بحضور الإنسان فيها:
 «التمائيل السكري / بحركات الخلق / وانفجارات السماء
 التمائيل المتعبة / من وقاحة الذباب / وشحة الطيور /
 تحنّ للقبور». (تمائيل، ص 40)

هكذا، تصبح الأشياء جسد النص / الذات، مرآة لتوهج التجربة، ومكاناً لسحريتها ورؤاها.

II

والتحيز لقصيدة النثر وجودي، أيضاً:
 يدرك «وليد الشيخ» معنى احتضانه لقصيدة النثر، إنها فوضى عبوره إلى ذاته، وتشكّل تمثلاً، بخروجها عن غوايات الطاعة ورحمتها، لصوته:

«ها أنا وحدي الآن

أقدم شكري لقصيدة النثر

الخارجة عن طاعة شيوخ القبيلة

أصرخ بأعلى الأسي / على مشهد النص:

أيرينا / أيتها المسكوفية / أنا الذي جئتكم حاملاً

وعدت مصاباً بلعنة الترحال / أطلب تعويضاً واحداً، أغربي عن وجه ذاكرتي». (ص 55-56)

* شاعر فلسطيني يقيم في موسكو.

- (1) أمجد ناصر: «سرٌّ من رآك» - دار جلامش، الطبعة الثانية، 1996 / مختارات شعرية، منشورات «بيت الشعر» الفلسطيني والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1999.
- (2) وليد الشيخ: «حيث لا شجر»، «بيت الشعر» والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999.

الموسوعة: مهمة فرد أم مؤسسة؟

ماجد عاطف*

فكرة «موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين» (1) بسيطة نظرياً، فالهدف منها توثيق الكتاب الفلسطينيين بتقديم تعريف موجز بمحطات أساسية في حياتهم، إضافة إلى توثيق كتبهم الصادرة، وليس تناولهم نقدياً؛ كما يقول صاحب الموسوعة أحمد عمر شاهين في مقدمته. أي «ببليوغرافيا الأفراد» (2) مجموعة في كتاب.

لكنها من حيث التنفيذ صعبة للغاية، فهي تحتاج إلى جهد مؤسسة أو مؤسسات تكون في العادة حكومية، أو لها القدرة على الاتصال والمتابعة والبحث في فهارس المكتبات المختلفة والجامعات والمطابع والمؤسسات ذات الصلة في أكثر من بلد ودولة (أو جهد جماعي على الأقل). أما ما اعتمد عليه المؤلف فهو الجهد الشخصي في توزيع استبيانات والاسترشاد بمعلومات في حدود ضيقة من أصدقاء الكتاب، والمعلومات التي ترد في الكتب، إضافة إلى مراجع عديدة وفهرس اتحاد الكتاب الفلسطينيين للعام 1995 وبعض المجلات.. أي جهد عشر سنوات شاقة، توزع في كتابين من 900 صفحة، تقريباً.

ويزيد الأمر صعوبة، تشتت الفلسطينيين في غير بلد عربي وأجنبي (بل إننا نعتقد أن الموسوعة لم تشمل المغتربين خاصة في بلدان مثل استراليا أو إسبانيا أو البرازيل ..)؛ وعدم وضع مواصفات معينة -حد أدنى- للكاتب أو لنوعية كتابه.

وكان عزم المؤلف في البداية أن يتناول الأدباء من قصاصين وشعراء ومترجمين فقط، تقريباً كما فعلت د. سلمى الخضراء الجيوسي في «موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر» الذي جاء أكثر تحديداً وأقرب إلى تاريخ الأدب، لكنه توسع باتجاه أشمل، فجمع «بطاقات» ما يقارب 700 كاتب فلسطيني. وهذا الجهد الشخصي يفسر مجيء المرجع ناقصاً كثيراً بطريقة غريبة، وليس عادلاً في التوثيق. ففي

حين عادت الموسوعة إلى أواخر «العهد العثماني»، غفلت عن الكثيرين من الثمانينيات والتسعينيات، والذين يسهل الوصول إلى مؤلفاتهم. مثلاً غفلت عن خالد درويش وزهير زقطان وعادل سمارة وفتحية البائع ونجيب نصار ووليد سالم ومنذر عامر وأحمد قطامش وإيمان بصير.. وآخرين بالتأكيد، رغم أن المعلومات بشأنهم متوفرة. وإذا كنا نجهل المعيار الذي اعتمده أحمد شاهين، نظن أنه كل ما استطاع الوصول إلى مؤلفاته، ولو كان مؤلفاً واحداً كما نرى أحياناً في الموسوعة، وهذا يشكل خلافاً مردده إلى الجهد الفردي أو الشخصي. وما دامت الموسوعة قد عنونت بـ«القرن العشرين» فلا مبرر إطلاقاً لتجاهل عشرات الشعراء والكتّاب الشباب الذين لدى بعضهم أكثر من كتاب، وغرّفوا في الأجواء الأدبية بين العام 95 والعام 99 الذي توثق له الموسوعة، وهم يلعبون دوراً يجب الانتباه له... وبخصوص العدالة في التوثيق، فإننا نرى تعريفات لبعض الكتاب لا تتجاوز سطرًا واحدًا هو «ولد في عام كذا» رغم كونهم أدباء معروفين كالروائي أحمد رفيق عوض.. هذا عدا عن الاختصار الذي يطال البعض في ذكر مؤلفاته، والتوسع في سرد مؤلفات البعض الآخر، كأن الجامع هنا يبدي رأياً نقدياً.

ويقول الموثق أنه واجه معضلة عدم استجابة بعض الكتاب في تزويده بالمعلومات، لكن من الواضح أن الموثق لم يكن يطلع على الكتاب نفسه، فبعض من تجاهلهم في التقديم إلا من سطر، كانت بعض المعلومات متوفرة بشأنهم على كتبهم.

إن التعريف الموجز لم يقم على أساس محدد، وهو يختلف بين موجز لآخر، في حين أن التمهيد لدراسات تاريخ الأدب، أو الدراسات النقدية تفرض على التعريف أن يلتزم بخطوط معينة لها نفعها في عملية الدراسة: شخصية، سياسية، مكانية، الخ..

وهناك أيضاً كتب متوفرة في الأسواق مطبوعة على نفقة أصحابها لم يتم التطرق إليها، خاصة التي تؤلف لغايات أكاديمية في الجامعات والكليات المحلية (من قبل محاضرين)، أو عملية لغوية أو «كالمالية» مختلفة، وهي كتب لها قيمتها وإن لم تكن أدبية.

ومع أن الموثق اعتمد التبويب الأبثني، ولم يكن من شأنه اعتماد التبويب الزمني، إلا أن فهرساً آخر مبوباً زمنياً كان سيمنح موسوعته قيمة إضافية، تسمع للقارئ بملاحظة التطور، دون أن تكلف الموثق جهداً يذكر، فهو ليس مطالباً سوى بملاحظة تواريخ الميلاد وإعادة تبويبها في فهرس.

إلى ذلك، فهذه الموسوعة بما احتوت عليه من كتب ومؤلفات ودواوين - خاصة القديمة - ليست معروفة، من قبل الكتاب الفلسطينيين أنفسهم ومن قبل القراء، تثير اقتراحين: الأول: محاولة جمع الكتب في مكتبة فلسطينية ستكون الأساس لدراسات متوسعة نقدية وتاريخية وأدبية تستطيع دفع الثقافة الفلسطينية خطوات واسعة إلى الأمام.. (هل المكتبة الوطنية التي تعمل عليها وزارة الثقافة هي بهذا الاتجاه؟) والثاني: إدخالها إلى برنامج حاسوبي يباع على أقراص مضغوطة، تمنح المستخدم القدرة على التعامل مع البيانات بأكثر من طريقة، إضافة إلى تعديلها بما يناسب اهتماماته، ومن البديهي أن الأقراص ستكون أكثر انتشاراً وأيسر تعاملًا وأقل كلفة..

الموسوعة على الملاحظات السابقة تظل جهداً مميّزًا نأمل أن يزداد تميزاً في طبعته القادمة.

* روائي فلسطيني يقيم في رام الله.

- (1) موسوعة «كُتاب فلسطين في القرن العشرين». إعداد وجمع وتوثيق: أحمد عمر شاهين. منشورات: المركز القومي للدراسات والتوثيق. الطبعة الثانية 2000 غزة. بغلاف جميل للفنان إبراهيم المزين.
- (2) المدخل إلى علم الببليوغرافيا. د. أحمد أبو بكر الهواش. منشورات المعهد الأعلى للتوثيق. تونس 1992، ص (50).