

رفوف

- صبحي حديدي
- أحمد رفيق عوض
- مراد السوداني
- جهاد هديب
- فخري صالح
- منذر عبد الحرّ

ثلاث قراءات في

«رمل الأفعى: سيرة كتسعوت - أنصار 3» (1)

للمتوكل طه

النص الأعلى

صباحي حديدي*

اليهودي، في تعريف المفكر اليهودي الشهير جورج شتاينر، هو ذلك الذي سيظل أبداً الدهر عاجزاً عن كباثر ثلاث: ممارسة التعذيب، ودفن الأحياء، ومنع الكتب. ثمّة، في نظره، إرث أخلاقي وتراجيدي عريق يحول دون ذلك، فاليهود «قبيلة الأنبياء والكوارث» واليهودي لا يقيم في مكان آخر سوى «بيت النص». اعتذار شتاينر عن هذا التعريف لم يتأخر كثيراً! فمع ولادة انتفاضة 1987 وافتتاح حقائقها الصلبة المنقولة بالصورة والصوت، اعترف شتاينر أن إسرائيل اليوم تمارس التعذيب وتدفن الفلسطينيين أحياء وتمنع الكتب. ولقد نعى الثمن الباهظ الذي تدفعه اليهودية في انتقالها من طور «المعجزة السوداء الساعية إلى حفظ النوع» إلى طور «المعجزة الدامية الساعية إلى حفظ دولة لا تعيش إلا بحدّ السيف». كتاب المتوكل طه «رمل الأفعى: سيرة كتسعوت - معتقل أنصار 3» يذكرنا، من جديد، بأن ذلك التعريف الذي حلم به شتاينر لا يسير من انحطاط إلى انحطاط فحسب، بل هو يكمل إغلاق دائرة تامة على تعريف آخر اجترحه حيدر عبد الشافي ذات يوم، حين خاطب قادة إسرائيل من منبر مؤتمر مدريد: لقد رأيناكم تلتفتون إلى مأساة الماضي بعميق الأسى، وتشخصون برعب إلى ضحية تشوّهت فانقلبت إلى قاهر ...

ولأنّ المقهور، وليس القاهر في الواقع، هو السباق إلى اكتشاف حدود القهر الضيقة كيفما استشرت واستشرست واتسعت، فإنّ هذا الكتاب وثيقة بليغة في تجريد أوليات القهر: تجريدها بمعنى تعرية أسرارها وذرائعها وشكلها ومحتواها، وتجريدها بمعنى رفعها إلى مصافّ الرمز الكوني المجرد غير المحتاج إلى الترميز، وليست عبقرية «الشباب» رجالات انتفاضة 1987 الذين يسجل المتوكل طه حكاياتهم وشهاداتهم، في تدبّر أكثر من أسلوب واحد فذّ يتيح اكتشاف حدود القهر الضيقة، ليست تلك العبقرية سوى ذلك «النص الأعلى» الذي اعتاد الأرشيف التاريخي أن لا يلحظه تماماً، رغم أنّ التاريخ لا تكتبه على حقيقته سوى تلك النصوص العليا.

وكان المحامي الفلسطيني وليد الفاهوم، في كتابه الرائع «ولا بدّ للقيّد أن ينكسر»، قد حدّثنا عن نموذج آخر في عبقرية انتزاع الحياة الفلسطينية من شدة الاحتلال المفتوح على بربرية مستديمة، لقد ابتكر التلامذة الفلسطينيون طريقة في القراءة قد لا تتوقّر في أيّ مكان آخر باستثناء فلسطين المحتلة: طريقة القراءة بالمقلوب! لأنّ الكتب المدرسيّة كانت نادرة، والأحوال المعيشية لا تسمح لكل طالب باقتناء كتاب خاصّ به، يتناوب أكثر من طالب على استخدام النسخة ذاتها، في الآن ذاته: يجلس واحد منهم مقابل الآخر ويكون الكتاب بينهما، فيقرأ الأوّل بصورة طبيعية ويقرأ الثاني بالمقلوب!

وثمة في كتاب المتوكل طه تفاصيل مدهشة عن هذه «الحياة بالمقلوب»: سوداء، مثيرة للغضب تارة، طريقة محرّضة على الضحك طوراً، وإنسانية طافحة ببراء الروح في الحالين. ثمة تسجيل وقائعي، وثمة التقاط شعري للمادة التسجيلية ذاتها. مرّة يروي المتوكل طه بلسان الأمين على تفاصيل التاريخ، ومرّة يسرد بلغة الروائي الساعي إلى ردف التاريخ بنفحة حرّة من مخيلة البشر. مرّة تدهشنا الواقعة العجائبية، لا لشيء إلّا لكي تدهشنا أكثر الواقعة ذاتها في مادة تشكيلها الواقعية!

هذا كتاب ينهض على أكثر من قيمة خاصّة واحدة، عدا عن كونه ينتمي أولاً إلى ما نسميه «أدب المقاومة» بالمعنى الأرقى بالنسبة إلى مصطلح الأدب، وبالمعنى الأكثر تمثيلاً للفعل القاعدي بالنسبة إلى مصطلح المقاومة. إنّه شعر وقصّة وسيرة وشهادة وتاريخ وجغرافيا وذاكرة فردية وآخر جعّعية، وهو وثيقة بليغة في إدانة الدولة العبرية، منتهى التمثيل المؤسّساتي لليهودي / الضحية وقد تشوّه ... وتشوّه ... وتشوّه.

* ناقد وكاتب سوري يقيم في باريس.

السجن والسجين والسجان .. والحرية رابعهم

أحمد رفيق عوض*

-I-

«أدب السجون» - على إشكالية التسمية - يضعك سريعاً أمام سؤال الحرية، وهو هنا لا يكتسب أبعاداً وجودية فقط، بل أبعاداً فيزيائية، أيضاً .

مساحة الحرية، الحقيقية أو المدّعاة، هي حلبة الصراع بين السجين والسجان، ولهذا تبدو معاناة السجين فجائعية من الدرجة الأولى، ذلك أنه لا يتحكم بمكانه أو جسمه، ولا يتبقى له سوى قلعة أخيرة هي روحه. السجين يتحول إلى تلك القلعة يحتمي بها، والروح التي هي جماع الإرادة والحلم والإيمان، عندئذ، وبسبب سلب أهم عناصر وجودها، ألا وهي الحرية، ستصنع لها حرية أخرى، حرية مساحة لا يمكن لسجان مهما بلغ من سادية أن ينتصر عليها .

وهنا لا بد من التفريق بين نوعين من المسجونين: السجين صاحب الفكرة والمضمون، والسجين الذي

ينقصه ذلك، أما الأول فروحُه ستحميه، أما الثاني فإن السجن سيأكله وسينخره. إن الروح التي نعينها هنا - منعاً للالتباس، واحترازاً من الوقوع في محذور ديني - هي تلك القناعات والتعريفات التي يخترعها الشخص لنفسه، بمعنى أن فكرته عن نفسه وجماعته وتاريخه تشكل له جداراً عالياً لا يُهدم ولا يُخترق، وهو يعتقد أن ما خلف هذا الجدار تهون أمامه كل الأشياء حتى جسده. وفكرة السجن عادة تقوم أساساً على المقارنة بين الجدران التي تراها حولك والجدران التي تبنيها داخل نفسك.. أيهما أقوى!! وأيهما يستحق المقامرة بالجسد؟! وأيهما يهدم قبل الآخر؟! السجن الذي لا يملك جدراناً يحتمي بها داخل نفسه، سيرتعب من السجن، وسينعكس تماماً، ومن هنا كان السجن عقاباً، طيلة فترات التاريخ، للمجرمين والقتلة. ولهذا، اعتقد الديكتاتوريون والظلام، أيضاً، أن السجن يشكل عقاباً لكل أنواع الناس، لأنهم يخافونهم أنفسهم من السجن.. لأنهم ببساطة لا يؤمنون بقوة هذه «الروح»، وعلى العكس من ذلك تماماً، نرى أصحاب الرؤى والأفكار العظيمة كيف يدخلون السجن، وكيف يخرجون منه!! يدخلونه أقوياء، ويخرجون منه أقوى ألف مرة. سقراط، فيلسوف اليونان، رفض فكرة أن يهرب من السجن، لأنه كان يعرف أنه أقوى من السجن، هذا الموقف وقفه الإمام العظيم أحمد بن حنبل، وهذا ما قاله العابد ابراهيم بن أدهم عندما هدد بالسجن «إن السجن خلوة مع الله»، هنا، العابد العظيم لم يَرِ جدران السجن أبداً، بل رأى أنها فرصة للتأمل في عظمة الخالق.. عملياً، نظر العابد إلى داخله ولم يَرِ الخارج أبداً. السجن سؤال حرية، ولكن لمن؟!!

-II-

من هذا المدخل، جاء كتاب المتوكل طه «رمل الأفعى»، ملخصاً تجربة الاعتقال في السجون الاسرائيلية التي احتجز فيها، خاصة معسكر الاعتقال الرهيب «كتسيعوت»، عارضاً فيه - بمنتهى الذكاء - لمساحتين مختلفتين تماماً، تشتبكان أحياناً، وتفرقان أحياناً أخرى. أما المساحة الأولى فهي مساحة جسده الذي غُذِبَ وضرب وأهين وتعرض للبرد والمرض والعقارب والأفاعي، وعدم النظافة، وقلة الطعام، ورداءة الماء. تكلم المتوكل بإسهاب عن هذا الجسد الذي يشكل نافذة للدخول منها إلى روحه، وصف المتوكل عذابات الجسد لما اعتقده المحتل بأن هذا الجسد مفتاح للدخول إلى حيث سر الأسرار، إلى تلك الطاقة التي توجهنا، وتملاً كياننا بالقوة للمقاومة وعدم الانكسار. وأسمح لنفسي هنا ببعض الإسهاب حول هذه الفكرة، ذلك أن السجنان المجرم الذي يركز على جسد السجن ويتناولها بالتعذيب يركز على مدرسة نفسية سلوكية أو شرطية تعتقد أن سلوك البشر يقوم على عادات سببها العقاب والثواب، ومع مرور الوقت تصبح العادة قيمة، أي يصبح للسلوك ما يبرره من ناحية قيمة، وبهذا يمكن تعديل السلوك «الخاطئ» وإحلال سلوك «صائب» مكانه من خلال عمليات الثواب والعقاب - وللمناسبة فإن هذه المدرسة النفسية تطبق في السياسات، أيضاً، تلك السياسات الإمبريالية التي لا تؤمن بالعلاقات المتساوية بين البشر - يضاف إلى هذا أن تناول الجسد بالعذاب

يقود إلى اليأس والإحساس بالعبثية والعدمية، الأمر الذي يؤدي إلى الانتحار. التعذيب هو محاصرة للروح من خلال الجسد، أي أن المجرم الذي يقوم بالعداب يعتقد في قرارة نفسه أنه بذلك يؤلم ويضيق الخناق على الإرادة .

وللتعذيب تاريخ طويل لدى البشرية، وقد استعمل مرات كثيرة للتقرب من المعبود (يا للسخرية!!). وقد لعب التعذيب، ولا يزال، دوراً مهماً في تهشيم الإرادات من خلال ما يضعه من خيارات عدمية أمام المعدّبين .

وبحجم الإرادة يكون التعذيب. وبحجمها، أيضاً، يفقد دوره .
الروائي الروسي الكبير دوستويفسكي استعان بالإنجيل ليكسر قسوة التعذيب في السجون القيصرية في أصقاع سيبيريا، حسب ما قاله في كتابه الذي كتبه أثناء سجنه بعنوان «ذكريات من بيت الموتى» .

المتوكل الذي أسهب بالحديث عن فكرة التعذيب التي تلحق بالجسد، كان ككل سجناء الحرية في العالم، كان يقول: لقد عذبوني بقسوة بالغة .. كان تعذيبهم مؤلماً وصاعقاً وحادقاً بحجم إرادتي، بحجم إيماني، بحجم قضيتي . كانوا يملكون جسدي تماماً، كانوا يستطيعون فعل ما يريدون به .. لقد تخلّيت لهم عنه، لم يعد ملكي، صار ملكهم، كانوا يستطيعون تطويعه ... ولكنهم لم ينتصروا عليّ .. لم يكسروا فيّ ما أَرادوا كسره .. لم يستطيعوا اختراق الجدران التي بنيتها داخل روحي .

هذه هي صورة السجن المثالي، صاحب القضية، بمعنى أن هذا هو بالضبط ما يحصل في مثل هذه الحالة، سجان يائس لا يستطيع سوى أن يسجن، وسجين لا يملك أمام سجانه سوى الاختلاف عنه، خارجاً وداخلاً، مضموناً وقضية . والمسألة ليست بهذه البساطة .. فالسجن يكسر .. التعذيب يهشم ويكسر فخارة الروح ..

وللمفارقة العجيبة، فإن السجن يستهدف الجسد بالتعذيب، فيما يستيقظ اهتمام السجن بجسده أيضاً، فهو يبدأ بملاحظة التغيرات التي تطرأ عليه من زيادة أو نقصان، أو تنمية العضلات أو النظافة المبالغ فيها، وما إلى ذلك.

وفي هذا، فإن السجن والسجان يتسابقان، أيضاً، داخل حلبة الجسد التي تشكل لكل منهما نقطة تقاطع مرعبة .. فهي الحلقة الأضعف لكل منهما في الوقت ذاته .. إذ لا يمكن للسجان أن يكون مقنعاً للسجين. فلا يبقى بينهما إلا حلبة مصارعة واحدة.

-III-

المساحة الثانية التي أسهب المتوكل في الحديث عنها هي تجليات روحه داخل لحظات العذاب والضيق .

وهنا لا بد من ملاحظة مهمة جداً، ألا وهي: إن لغة الكلام عن الروح تختلف كل الاختلاف عن لغة الكلام عن الجسد .

عندما كان المتوكل يتحدث عن ذكريات جسده كانت اللغة وصفية، برائيّة، متسلسلة، تفقد حرارتها،

وتصبح عادية كأنها لا تهتم بما تتحدث عنه، أو كأن ما يجري لا يؤثر أبداً على مجرى الأشياء ولا على هدف المسيرة أو الرحلة . وعلى العكس من ذلك، عندما يتكلم المتوكل عن عالمه الداخلي، هنا، تصبح اللغة شيئاً آخر، هنا، تتقدس اللغة، إن جاز التعبير، بمعنى أن المتوكل معني بهذه اللغة لأنه معني بهذه المساحة، أو أن هذه المساحة هي المقصودة بالكسر والاستهداف والتجفيف، فهو يحافظ عليها ويمنع عنها أي أذى .. تبدو اللغة عند الكلام عن الروح كأنها لغة القلعة الأخيرة التي يحتمي بها المتوكل داخل سجن الاحتلال .

اختلاف مستوى اللغة عند الكلام عن الجسد أو الروح لا يعود إلى اختلاف الكاتب، بل يعود إلى الفصل الكامل بين رؤيتين مختلفتين لفكرة الجسد لدى السجين ولدى السجان أيضاً .

للسجان العادية والابتذال واليأس،

وللسجين أجنحة الحلم والإيمان .

للسجان حديث عن المرحاض،

وللسجين سر الكلام عن الجواهر .

وهذا ما فعله المتوكل بمنتهى الذكاء أو بمنتهى العفوية والصدق .. الأمران سيان في هذه الحالة .

وفي تجلياته، يحول المتوكل تجربة سجنه إلى تجربة عامة وليست خاصة، رغم خصوصيتها (وربما حاول المتوكل أن يؤكد هذا المعنى، فطلب من أصدقاء وزملاء له شاركوه هذه التجربة أن يكتبوا عما عانوه، أيضاً، ليقدّموا لنا معاً تجربة متكاملة، تتساند فيما بينها لترسم صورة أكثر شمولاً، ولكن الشهادات ليست بعددها، وإنما بعمقها ودقتها) .

يقول المتوكل في رؤاه التأملية عن تجربة سجنه - التي صيغت بلغة بالغة الثراء وبالغة البهاء: «إن حريتنا لا تسلب منا أبداً حتى ونحن داخل أسوار السجن، الحرية اختيار، الحرية، أيضاً، قرار، وهو اختيار أو قرار نابع عن مسؤولية عظيمة، مسؤولية شخصية للاحترام، والتقدير الذاتي، ومسؤولية عامة للمبادئ والأهداف الوطنية .

تأملات السجين داخل سجنه هي اختيارات روحه، هي اختيارات مزاياه الشخصية، هي أيضاً، في الوقت ذاته، الرحيق المقطر لكل ما يحمل بين جوانحه من مرجعيات ثقافية .. هي بمعنى من المعاني «التعبئة» بما في هذه الكلمة من معنى متداول .

وإذا كان لكتاب المتوكل هذا من ميزة - من مزايا أخرى - فهي هذه النقلة النوعية، اللغوية والروحية، في جعل السجن «مكاناً للتأمل» .

بالمقارنة، فإن أغلب ما كتب فلسطينياً عن السجن لم يتجاوز الحديث عن مسألة التعذيب - على أهميته - الأمر الذي جعل أغلب ما كتب يتوقف عند حدود الجسد .

لأول مرة، يقدم السجين الفلسطيني نفسه عارياً من الداخل، إنساناً عادياً يصوغ فعلاً غير عادي، متأملاً صاحب رؤية، إنساناً فوق سجانته الذي يصبح هكذا مجرد وحش صغير يائس .

ولأول مرة، ليس هناك ادعاء للبطولة، وإنما اجتراف عادي لها، فقد قدم المتوكل شخصيات زاملها في السجن لا تتميز بشيء سوى أنها تضطرم بالإنسانية التي تنتصر على سجانها بسهولة ويسر .

هذه القوة الروحية العالية، هذه النفس الإنسانية التي يعذبها سجانها تنتصر على المكان الرهيب، وتكسر مدينة العذاب، وتحول السجن إلى مجرد أضحوكة .. ما هي القوى الروحية الذاتية التي استطاعت أن تكسر مدينة العذاب و«مستوطنة العقاب» .. انها هذه الرؤية الكاملة للتاريخ، والإرادة الراسخة بانتصار الحق على الباطل .. هذه الكلمات التي أكتبها على ورق أبيض، وفي وضع مريح، تتحول في السجن إلى دم ودموع وعرق وخوف ورعب وشعر أيضاً .. لكل شيء ثمن .. وفي السجن - كما يقول المتوكل في كتابه - ستدفع ثمن إيمانك .

-IV-

قضية أساسية يطرحها كتاب المتوكل «رمل الأفعى»، وهي قضية شائكة حقاً، ألا وهي الحرب التي تدور بين ضحية ومن يعتبر نفسه ضحية، أيضاً . فالحرب التي تدور بين الضحايا هي من أكثر أنواع الحروب استمراراً ومرارة ولؤماً، أيضاً .

الإسرائيلي يرى في نفسه ضحية، وتجد في ما يمكن أن يسمى «الإنتاج الثقافي اليهودي» هذه الصورة؛ صورة اليهودي التائه، المكروه، المطارذ، لكن، وفي الوقت ذاته، صاحب الرؤية، المنتور . هذا الاهتزاز في رؤية اليهودي للعالم، لم يكن للعالم ذنب فيها، ولكن هذه ليست قضيتنا الآن . المهم هنا أن اليهودي يرى في نفسه ضحية، حتى دولة إسرائيل - وعلى المستوى الرسمي - ما زالت تقدم نفسها على أنها كذلك، وهي تعاملنا على أنها كذلك، يعني هذا أنها تقتلنا وتعتقلنا على أساس أننا المعتدون وهي الضحية .

في كتاب المتوكل هذا، مواجهة عنيفة لهذا المفهوم، فنحن من دواخلنا وأعمق أعماقنا لا نرى في أنفسنا ضحية، حتى في أشد حالات الانكسار أو التعذيب أو الضيق، نحن في أعمق أعماقنا نحمل جذوة الحق والقوة والانتصار، نحن لا نعترف بأننا ضحايا، نأنف من الهزيمة، ونأنف أن نقبل الدنية، ومن هنا نحن نميل إلى الشعارات الكبيرة والكلمات التي قد لا تعبر عن حقيقة الوضع .. تاريخنا لا يشبه تاريخ اليهود، نحن لم نكن يوماً وسطاء تجاريين، ولم نكن يوماً سماسرة، ولم نعيش يوماً في «غيتو»، نحن ملكنا الدنيا يوماً، ونحلم بامتلاكها يوماً آتياً لا شك فيه .

وفي كتاب المتوكل، سجان يعتبر نفسه ضحية يقوم بتعذيب من يعتقد في داخله أنه ليس ضحية، وإنما مناضل يقوم بواجبه - وهو كذلك .

لنلاحظ في الكتاب ما يقوم به السجان الذي يعتقد أنه ضحية .. لنلاحظ نفسية السجان الذي يعتقد أنه ضحية .. لنرصد سلوك «الضحية» عندما يحمل سلاحاً، وينشئ سجناً، ويتحكم في البلاد والعباد . إن هذا السجان «الضحية» سيتردد في استعمال كل شيء؛ سيتردد في استعمال ما تمنحه وسائل التعذيب من إمكانات، وسيتردد في استعمال قوانين جنيف في معاملة السجناء، سيتردد في كميات الطعام وأوقات «الفورة» وإدخال الأقلام والأوراق، سيتردد في كل تصرف، وسيضطرب في اتخاذ كل قرار .. السجان «الضحية» سيبدو يائساً جداً عندما يكتشف أنه لا يستطيع استعمال كل شيء .. إن هناك في داخله ما يجعله «خنثى» .. هذا «التخنث» يقوده إلى استعمال أحبب الطرق وأكثرها لؤماً ..

«الضحية» ضعيفة من الداخل، لا تستطيع أن تكون صريحة إلى هذا الحد، ولهذا فهي تلجأ إلى الأساليب التي تبدو من الخارج مقبولة ومفهومة ومستساغة، ولكنها من الداخل مؤلمة وموجعة .
 «رمل الأفعى» فضح أمر السجنان «الضحية» .. كشف هذا الكتاب، بوضوح شديد وناصح، أن من يعتبر نفسه ضحية يضحك على نفسه وعلى الآخرين بهذه الصورة .. فجن «الضحية» تحول إلى وسواس، وضعفها تحول إلى ارتكاب جرائم القتل، وتردها صار خيانة لقوانين السجن (هناك قصة موحية وردت في الكتاب عن رشوة أحد السجنان) .

«رمل الأفعى» قال لنا احذروا «الضحية»، وإذا أراد الإسرائيلي أن يسوق هذه الفريّة في العالم، فإن الفلسطينيين هم الشعب الوحيد الذي كشف زيف هذا الكذب التاريخي الذي يجد من يسوقه في الغرب ويؤمن به .

-V-

بالمقارنة أيضاً، فإن ما كتب عن السجن الإسرائيلي قليل جداً، وما كتب عن معتقل «كتسيعوت» (معتقل أنصار 3) لا يذكر تقريباً، والتجربة الاعتقالية ما زالت مستمرة، والمحتل لا يزال يعتقل يومياً، ومن واجبنا جميعاً أن نسجل كل شيء، ليس فقط للآخرين، وإنما لأبنائنا ولأجيالنا القادمة .
 تسجيل هذه التجربة هو فعل ثوري نضالي تعبوي .

فلو حسبنا أعمار الفلسطينيين التي سلّخت في السجن الإسرائيلية لحصلنا على قرون طويلة .. قرون من العذاب والدم والدموع .. وهي غالية، غالية جداً، يجب أن يؤرخ لها ويكتب عنها، فصراعنا مرير وطويل .. والإسرائيلي يعتقد أنه ضحية يجب على الآخرين دفع ثمن «نكبته» .

«رمل الأفعى» يأتي في هذا السياق ليسدّ ثغرة مهمة، وليؤرخ بلغة أدبية رفيعة المستوى مثقلة بالإيحاءات لفترة عاشها آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني استطاعوا بقوة أرواحهم وإراداتهم أن يكسروا هذا المعتقل الرهيب، لينطلقوا بعد ذلك إلى فضاء وطنهم الرحب ..
 انكسر السجن يا صديقي وبقي كتابك ..
 انكسر السجن يا صديقي وبقي شعبنا .. هكذا، الآن، وإلى الأبد .

* روايتي فلسطيني يقيم في بيرزيت.

سرّ الاكتواء ونسغ الرمل

مراد السوداني*

ثمة نصوص تمنحك سرّ الاكتواء بمداراتها وشهوة ملاحظتها والعبث بمحتوياتها ودفائن دلالاتها .. وثمة تجارب، أيضاً، تحيلك إلى المدهش، والموجع الكاوي، وأعتقد أن (رمل الأفعى: سيرة كتسيعوت، معتقل أنصار 3) يمثل نصاً حرائقياً لاذعاً عن تجربة مميزة عاشها إنسان / شاعر في سجن النقب الصحراوي .

(رمل الأفعى) ليست، فقط، محض سيرة ذاتية، بل هي سيرة المكان / الانسان بأرقه وألقه، بألفته المتوحشة، وتوحشه الذي روضه المعتقلون بالاستئناس لذواتهم ككائنات حية أريد لها، مع سبق الإصرار والترصد، أن تتحوّل إلى مجرد أشياء بفعل ممارسة القهر والتذويب وسياسة الإمحاء ومسح الذاكرة .

(رمل الأفعى) رواية لبطولة «الأنا» الجمعية التي شكلت نسيجاً «مجتمعاً» على تلك البقعة من الأرض، فكانت تسجيلاً وقائعياً توثيقياً دقيقاً، حقيقياً وحيّاً لتجربة فردية تماهت مع تجربة الآلاف الذين نزلت دماؤهم في خيام (أنصار 3) .

وما يميّز (رمل الأفعى) أنها من أوّل الروايات على لسان من عايش هذه التجربة وحفر فيها من الداخل، فوصف يوميات السجن، سلوك السجناء، نظام حياتهم، طعامهم، قضاء حوائجهم، النظام التثقيفي داخل المعتقل، الوحدة الوطنية التي كانت دعامة الحركة الوطنية الفلسطينية، الفصائل بمختلف ألوانها القزحية وعلاقتها بالأعضاء، التراتبية التنظيمية وهرمية البناء، علاقة المعتقلين مع إدارة السجن، التحدي اليومي والإصرار على الحياة بكل ما فيها من نسغ الثبات والاستمرارية، الإضرابات التي خاضها

المعتقلون والتي دُفع، أحياناً، ثمنها شهداء وجرحى، أوقات الفراغ واستغلالها في تحويل العادي والبسيط، إلى منحوتات وتزيينات وقلائد تبقى تذكارات تؤكد قوة حياتهم وقوة منطقتهم الذي قهر لا منطق قوة السجان والمحتل وبربريته .

نقرأ، كذلك، وسيلة الاتصال بين أقسام السجن، ذلك البريد الطائر بين «عواصف» المعتقلين، وعلاقة السجناء مع القلم والورقة والتي كان دخولها عن طريق الصليب الأحمر يُشكّل فتحاً عظيماً للمعتقلين الذين سجلوا تلك الأحداث دليلاً ساطعاً على نبيل نضالهم ومشروعية فعلهم، مؤكدين سادية الاحتلال وسياسته في إذابة روح المقاومة عبر غير وسيلة مبرمجة حاول تمريرها على تلك الخيام المعزولة في حماة صحراء النقب .

وسيرة «كتسيعوت» تعرية كاملة للروح، بهيكلها العظمي وهي شهادة تحمل في ثناياها رسالة توعوية تُمكن المقارب والمتلقي أن يحيط بما يدور في سجون الاحتلال وآليات العزل والتعذيب وكافة أشكال الإبادة التي تمارس ضد الأسرى والمناضلين .

ولأن (رمل الأفعى: سيرة كتسيعوت) جاءت من وحي انتفاضة الأقصى والاستقلال وفي آتونها، حملت الصفحات الاستهلاكية نبض هذه المواجهة وسخونتها، ومقارنتها بالانتفاضة الأم، أو الانتفاضة الكبرى انفجار 1987، حيث تشكل هذه الافتتاحية مفعلاً لروح القارئ لزيادة نهم قراءته للإيغال في عمق هذه الرواية . هذا ما استهل به المتوكل طه سيرته بين الرمل والشمس وسياط الجلاذ .

يفرد الشاعر المتوكل طه مساحة واسعة للحديث عن المعتقل وتاريخه، حيث بنى البريطانيون معتقل (أنصار 3) أيام انتدابهم لفلسطين ليكون مركزاً يشرف على الحدود الفلسطينية المصرية، ثم أخذهُ المحتلون الصهاينة ليجعلوه ساحة إعدام للجند المصريين الأسرى العام 1956، و عام نكسة 1967، وكان اسم المعتقل في حينها «كلي شيفع»، أي السجن السابع ويوضح الشاعر المتوكل طه رأياً آخر يقول: إن أصل هذا المعتقل يعود إلى أيام الامبراطورية العثمانية، حيث أقام الأتراك مركزاً لحماية القوافل المتجهة من مصر إلى بلاد الشام، وسمي هذا المركز «نقطة الحفرة» أو «مركز الجورة» أو «سجن الحفرة» .

هكذا أفاد الاحتلال الصهيوني من دروس الاحتلال السابقة للمكان، وأضاف إليها حقه التاريخي وساديته لمسح ذاكرة المكان، بمعنى أن الاحتلال أعاد إنتاج مراكز التعذيب النازية، هنا، في فلسطين، ليقهر الفلسطينيين!

ثم يتحدث الشاعر باستفاضة عن الصحراء، باعتبارها ذاكرة العربي الأولى، وفلسفة الرمل، ليعطي الذات فسحة الولوج إلى أعماقها لرؤية البدوي فيها، والاطلالة على البدايات التي أسست لوعينا وإرثنا الثقافي الأول، فيتخيّل الشاعر / الروائي قوافل وحدها عبر هذه الصحراء، ثمة عصابة من فرسان الطوارق الملتئمين، الشعراء العذريين، الصعاليك يقبلون مزاج الرمل، ويبدأ الروائي بتفكيك «الرمل»، هذه المفردة المراوغة التي اختزلت شرطي الوجود؛ الزمان والمكان في ذات الروائي التي توحدت مع (أنوات) المعتقلين، حتى تتم صياغة الرحلة - الملحمة .

والقارئ لـ (رمل الأفعى) يلمس بوضوح شاعرية اللغة وجمالياتها، واستعذاب اللعب بها، إضافة إلى

السرد الذي يتجول، ويهدوء، في أكثر المناطق في الروح ظلمة، ويحاول إضاءتها ومعاينتها.. في محاولة لفهم الذات وهي على مسنّ التجربة .. حيث تتحول أضعف الكائنات إلى مخلوقات خرافية، وتلمح في وجه كل معتقل «عوج بن عناق»، خرافياً مؤسّطراً يحرق حيطان المتوسط في عين الشمس ليزيد من اشتعالاتها.

وفي إطار تعرية الذات والنزول إليها، نجد «الأنا» وقد ارتدت غير قناع، ضمن تحولات الروح، ومحاولة التكيف مع واقع أريد له أن يكون كذلك، ويعرض الشاعر ثلاثة أقنعة:

القناع الأول: «أنت كما أنت»، كيف تبدو وحيداً أمام المرأة وترى نرجسك فيها.

القناع الثاني: أنت كما يريد هو / هم، حيث تلبس قناعك المجلّ لتصبح مقبولاً.

القناع الثالث: هو قناع المثال / النموذج، ما ترغب أن تكونه، حلمك، علّ وعسى أن تتطابق وعالم المثال أو الشخصية المثال.

كل هذا وغيره عايشه الشاعر / الروائي وانتبه له، وفي الكتاب نجد تجاور الشعراء وجلساتهم، فالشاعر وسيم الكردي والشاعر عبد الناصر صالح يحتلان مساحة من الكتاب، حيث أفرد الشاعر قصائد تعبّر عن رسالة هؤلاء الشعراء، وكيف كان الشعر والقصيدة في بعض الأحيان وسيلة فعّالة في صمود الشاعر. وكان اللغة تحوّلت إلى عامل مساعد لعملية الصمود في التحقيق والزنازين، وهذه القصائد المبتوثة في ثنايا الكتاب هي مؤشّر واضح على طبيعة ما كتب داخل المعتقلات من أدب المقاومة والسجون. كما يبيّن الشاعر وسيلة إدارة المعتقل من خلال اللغة لتسريب أفكارهم المسمومة، وتثبيط معنويات المعتقلين. فـ«الإكسات» - الزنازين تحمل إشارة الإلغاء (X) .. وكان اللغة تنتج وتصاغ لتكون عدواً للمعتقلين، يذوقون مرارتها كلما تحدثوا... في محاولة لقلب المفاهيم، كذلك نجد إعدام الإدارة لصوت أم كلثوم (وما نيل المطالب بالتمني)، حيث انقطع الصوت حتى لا يصل إلى نهايته، ويحفّر الروح على التفكير والوثوب.

كذلك اسم علبة السجائر التي تُعطى للمعتقلين (أسكت) في محاولة إشارية للدخول إلى طبقات اللاوعي وتثبيت وعيهم الأسود إضافة إلى الصحف التي تعاد منتجة أخبارها بما يخدم رسالة الاحتلال ويمرر أهدافه.

ولا تخلو الرواية من بعض المقاطع الفنتازية التي تسمح للخيال بالتحليق، فثمة هواجس وأخيلة وهممات يعيשהا المعتقل، كل ذلك خرج على الورق مكتوباً ومفككاً.

اشتمل الكتاب على ست عشرة شهادة لعدد من المعتقلين الذين كاتفوا الشاعر في (أنصار 3) ورصد كل منهم تجربته الذاتية واستخلاصاته عبر هذه الرحلة القاسية.

ويذكر أن كتاب هذه الشهادات يشغلون مناصب متقدمة سواء كأعضاء في المجلس التشريعي الفلسطيني أو ككتاب وشعراء وسياسيين وإعلاميين بارزين، ما منح كتاباتهم تنوع الرؤية وخصوصية المشهد.

تأتي هذه الشهادات لتعيد تثبيت رواية هؤلاء المعتقلين عن أنفسهم وعن المكان، حيث انتصر جمال الحياة فيهم على خنجر الاحتلال المسموم، لتبقى هذه الشهادات حيّة وقوية كقوة هذا الشعب، شجره وبشره وترايه .

بهذا العمل التسجيلي الوثائقي الوقائعي يؤرخ الشاعر المتوكل طه لقطعة رمل محترقة كانت أكاديمية ثورية تخرّج منها شعراء، فنانون، سياسيون، يصرون على الحياة إصرار السماء على حبيبات المطر .

* شاعر فلسطيني يقيم في رام الله.

(1) المتوكل طه: «رمل الأفعى: سيرة كتسيعوت، معتقل أنصار 3»، بيت المقدس للنشر والتوزيع، القدس - فلسطين، ط1، 2001

قراءات في أربع مجموعات شعرية

جهاد هديب*

أهو الاختلاف ما يقرب التجارب الشعرية إلينا أم تراه أمر آخر يتصل بما يمكن تسميته بالمزاج الشعري؟ على أية حال يظل كل شاعر أصيل قادراً على فرض طريقة خاصة لقراءة صنيعة الشعري من طرف القارئ. هنا قراءة أولى في ثلاثة دواوين شعرية صدرت حديثاً، أي ثلاث طرائق في قراءة أربعة شعراء: عباس بيضون، سيف الرحبي، مريد البرغوثي و طاهر رياض.

عباس بيضون(1): «لمريض هو الأمل»
كأنما يبني قصائده مرّة أخرى

إذ تخلو القصيدة من الوزن فإن ذلك ليس كافياً تماماً ليستقيم التوصيف بأنها: قصيدة نثر. ثمة، أيضاً، ما هو أعمق وما هو شديد الالتصاق بفرادة البناء التخيلي وخصوصيته وتقنيات هذا البناء، حيث تكاد قصيدة النثر الواحدة تجترح لها سبيلاً يخصصها وحدها. إن النثر عموماً أكثر شَبْهاً بغاية يمكن الولوج فيها من فرجة بين شجرتين، إنما لا تؤدي الفرجة، دائماً، إلى درب يفضي، سواء أسلكه سابقون أم لم يسلكه أحد، وربما تكون لذلك نتيجة خطيرة، فحيث لا يمكن الحسم نهائياً في صدد الإشارة إلى ما هو شعري كذلك فليس كل قصيدة كتبت خارج أوزان الخليل واشتقاقاتها التفعيلية يمكن مناداتها بحسب أنها قصيدة نثر. فالدرية والمراس والوفاء للشكل وتقصد

الكتابة ضرورات حاسمة هنا.

تلك الهواجس والأفكار تأتي من بعد الفراغ من قراءة ديوان عباس بيضون «لمريض هو الأمل» الذي صدر عن دار المسار البيروتية، وتبعه أخيراً «لُفْظُ في البرد» عن الدار نفسها.

إن البناء التخيلي، لو صح أنه جملة البنى التركيبية والنحوية مقروناً بالخيال الشعري، يجيء في «لمريض هو الأمل» من نبع يخص بيضون وحده بثقافته الواسعة وموهبته اللافتة، كذلك حساسيته تجاه اللغة وما فيها من إيقاع من جهة أن الإيقاع خصيصة لغة، أيضاً، وليس اللغة الشعرية فحسب: «ألتقط ذكريات وأحلاماً، أعيدُ حرثها في الأرض الباردة التي أقطنها بخوفي، أعيش على الينابيع المطمورة وحول الماء الذي اصفرَّ منذ ولادتي. منذ اختفت حياتي في هذا المكان وأنا أتتبع علامات الصيادين، أصادف أغراباً وأتنقل في الغبش الذي يلي حياتهم».

عباس بيضون الذي يسبح تحت أنفاسه ويعثر على مدونات قديمة بقوة الإصغاء وحدها ينسج القصيدة لتكون رقائق مضمخة بالشعر. إنه لا يؤثث القصيدة صورة فأخرى كي لا يطل المرء، في لمحة بصر، على الشعري فيها فحسب، بل ليذهب بقارئه إلى ذلك باقتصاد في الكلام الذي يبدو عجينة مطواعة لإرادة القول الشعري. وذلك ليس بمعنى أن الشعر يسري في عروق القصيدة، لكن بمعنى أن ما تحتاجه القصيدة من «قوة الإصغاء» في نسج نصها من طرف الشاعر هو ذاته ما تحتاجه القصيدة للتمكن من قراءتها.

إلا أن ثمة ما هو (مصمت)، بمعنى ما، في قصيدة عباس بيضون، فهي تبدو كما لو أنها مكتفية بذاتها من فرط ما أنها مصنوعة، وهي هنا في «لمريض هو الأمل»، إذ تخلو من علامات الترقيم وحركات الإعراب، تؤسس لنفسها طرائق في القراءة تفضي إلى احتمالات في التأويل:

«تنفض شيباً فوق الأزهار

أو تحبس حية

من الربيع الماضي

ولا نسأل

كم أبدلنا بلدانا بأحذية

أعواماً بأقداح شاي

إذ كانت هذه حياة فندق

غرفه كثيرة كأيامي

أتلفناها بالمشي الطويل

وبقع الحساء

ولا نسأل إذا كدسنا اليأس

أو كدسنا الحياة

في الخشب

ولم ننفق مع ذلك دمنا كله

ولا قوة أقدامنا لكننا بعنا طيراً
من حياة سابقة».

في هذه الاقتطاعة الطويلة من «عيدان الشتاء» يبدو اختلاف الضمير في الخطاب الشعري من (الأننا) إلى (النحن) بعضاً من شعرية القصيدة، فحيث الاختلاف في الضمير غموض على ما يكون الغموض التذاذاً في السرد فإنه، أيضاً، التذاذ في القراءة. إن المسألة هنا يحس بها المرء أكثر من أنه يعيها. في قصائد سواها لا يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أحد، فهو يخرج من ذاته متعطفاً على ذاته:

«الأذى الصائب لا يحتاج إلى آلة،

كما لا يحتاج السم إلى أية نية،

أما الفكرة التي لا تعرف الكلام

فلا ندري متى تقتل .

الكبرياء إذا جرح لا يسهل دماً بل قسوة،

لكن الألم يصنع بوفرة ويهرق على الجميع».

في «لمريض هو الأمل» ما يذكر بمرحلة أنجز فيها عباس بيضون ديوانه «نقد الألم» تلك العلامة الفارقة في منجزه الشعري الصادر العام 1987:

«ربينا حجراً

ونسيناه بين الأحجار

كما يهمل أبله وسط الناس

ولطالما أسأنا غرس أحلامنا

أحرى بنا أن نلقي

أتعابنا هنا

أو نتركها صخراً لهذا الطريق».

وكذلك هناك ما يذكر بديوانه «أشقاء ندمنا» وربما «حجرات»، أيضاً، كما لو أن بيضون يعيد بناء أكثر من نسيج لتجربته الشعرية:

«شعرك بلد من سنديان

وكنت محبوباً فيه

مع أغصان ونحلات مَيْتة

محبوساً في عين كبيرة مؤذية

...

خطواتك أوضح بعد الباب

الحياة جارتني
لا تحاولي تخليصي بدون حيلة».

في «لمريض هو الأمل» ترد القصائد تبعاً لأزمة كتابتها، كأنما عباس بيضون يسعى إلى توثيقها أو كأنما يورشف لآخرين حياة بعيدة عنه، فيما هو على «كرسي وحيد متروك لمريض هو الأمل» قائلاً لذلك الذي كأنه هو: «حين يغدو العالم ماضيك، تجلس وتتذكر الحياة التي لم تعشها».

(1) شاعر لبناني يقيم في بيروت.

سيف الرحبي(2): «يد في آخر العالم»
يقف على حافة المباشر ويقع في الوحشة

« كانوا هناك يرتبون أحلامهم،
كلما مرّت غيمة
أو جناح قطاة
ركلوا الأودية بحوافر أفراسهم
ذابوا في هباء المغيب.
كانوا هناك
يرثبون الصباحات على عجل
ويرشقون سماء جارحة
بنظرات ملؤها التوجس والوحشة.»

بهذا الخسران الحميم، يفتح الشاعر سيف الرحبي ديوانه الأخير «يد في آخر العالم»، حيث التذكر فيه إصغاء عميق إلى صوت مجهول يأتي من منطقة بعيدة الغور في نفسه تجره إلى ماض ما. الديوان اشتمل على قصيدة طويلة لم تحمل اسماً أو عنواناً، بل أرقاماً توزعت على تسعة أعشار الديوان البالغ قرابة مائة صفحة من القطع المتوسط، وما تبقى منه كان لثلاث قصائد قصيرة: مقاطع، عمرو بن قميئة، يد في آخر العالم، التي انتهى الديوان بها. في قصيدته الأولى يصنع التذكر تدفقا في الصورة الشعرية مثلما يأخذ بناء القصيدة باتجاه الإيغال في السرد من جهة أنه بنية نصية:

«وكان الدخان يتصاعد من أفواه القتلى في ميدان المعركة، معرفتهم التي ما فتئنا نردد أناشيدها جياً بعد آخر، مأخوذين بالرنين الباهر للضحية في نزوعها الجماعي نحو الموت، نردد الأناشيد

الباسلة لموت لم يعد له طعم الموت، لأيام تعيش خواءها، ومدن تغرق في بحر تفتك به الأساطيل الذرية وزحف الأوبئة المحيق».

وفي بنائها هذا الذي يذكر في بنيته بتقنية المقال أكثر مما يذكر بالقص لا يعتمد الشاعر راوياً واحداً أو شاهداً على صورته الشعرية، فنجده، أحياناً، يعدد في الصوت عبر التعديد بضمير المتكلم، أو تأرجحه بين ضمير (الأنا) وضمير (النحن) أو بتوجيه خطابه الشعري إلى ضمير بعينه (مفرد أو جمع) على هيئة أنه حاضر ومتسلط في حضوره ومثوله في (لا وعي) القصيدة:

«جنتك المغلقة

أحوم حولها سكران من ترف
الصدمة، ألعق فيض اللعاب والعطر
وأشتم رائحة الأسلاف في كهوفهم البعيدة».

والتعدد في الصوت في غير مقطع من هذه القصيدة يجيء ليرفع من التوتر الدرامي فيها:

«أكثر اقتناصاً لبروق الغيم

أغالب موجك اليومي كي أستطيع السير

وأستجديه للسبب نفسه

أيتها القادمة من فجاج الرأس

مسوقة بأحلامك

مسوقة بالدمع ينسكب من

أفواه الجبال

بشعوب أنهكها القبيظ وحيوانات الصحراء».

غير أن هذا التعدد الدرامي في الصوت يظل مربوطاً بخيط ما إلى الصوت الأول، المفرد، الذي هو صوت الشاعر الذي ينفذ بألمه نحو سيدة بقدر ما تقربه إلى نفسه فإنها تأخذه من هذه النفس فتتشظى كي

تمنحه الجوهرة؛ تلك العزلة في أقصى درجاتها:

«الباشق الشريد، قنفذ المتاهة الذي

لا يفصله عن البر إلا أرخبيل قزحي

يننزه في مرآة عدم كاسر،

عدم يرتب

المكان والبشر والحيوانات المسرفة في الغواية».

وفي ذلك، وخلافاً لعادته كما في «جبال» ديوانه السابق، يجنح الشاعر الرحبي نحو التآرجح بين تجريد يسعى فيه إلى اختزال الرؤية، وبساطة غير مباشرة، كأنما يعدها ممراً أو معبراً إلى أفق

يفتحة التجريد باتجاه تعدد التأويل وترتيب الاحتمالات، ويظل هذا التآرجح يتكرر في كثير من مقاطع القصيدة:

«روت آخر نائحات القرية هذه الحكاية
المقصوفة الجناحين كطائر يتيم،
بعد انقضاء الصيف عادت الضباع مع طيور
الصبا حاملة في مناقيرها السهوب على حافة
المقابر والبيوت تتحلق بعد غيبة طويلة،
ظن الأهالي أن لا عودة بعدها وأنها ذهبت
إلى الأبد .. لكن ها هي بجرائها وأفراخها تقفز
مع ضياء الفجر الأول من قبر إلى بيت وفوق
خيام الرط في الوادي السحيق المطوق بخيال
الأبراج والسحرة من كل الجهات...».

اللافت أن الشاعر في قصيدته هذه يتأمل المشهد الشعري، ويرسمه على نحو ما يسجل الرسام يومياته. أما قصيدته «مقاطع»، فيجيء الصوت فيها محايداً في بنائه المشهد الشعري الذي كأنما هو يراه عن ظهر قلب ولا يتجسد أمامه؛ كأنما هو يحدث به في خياله أو يهجس بما سيتحقق أو سيكون:

« لا بدّ أنه الصيف
بجحافله القادمة من الربيع الخالي
مكتسحاً المدينة مثل هولاكو،
كل شيء سيتوقف أكثر مما كان
حتى عادات النساء الشهرية
حتى عبور النمل بين حجرين
كل شيء بانتظار الفرج.».

ولعل هذا المقطع أجمل ما في «مقاطع»:
«أيها الفجر، الفجر المنذع كحريق
أمام نافذتي
أرجع لي ودائع طفولتي
لقد سرقتها مني
أنا توأم البحر والغروب.».

(عمرو بن قميئة) رفيق الملك الشاعر الضليل في رحلته لاسترداد عرشه السليب والمائت معه، يستعيده

الرحبي في قصيدة حملت اسمه، بهدف قراءة تاريخه الشخصي هو، فهو (الشاعر) المشطور إلى اثنين: الشاعر الذي فيه، وذلك الآخر الذي تورط في الشاعر، وعليه أن يحتمله مصيراً معلوماً / مجهولاً.

«يد في آخر العالم» تجيء تتويجاً للوحشة التي نبعت منذ رأى الشاعر مصيره ذاك وكأنما قد تم إعداده سلفاً ومشى فيه لا يملك من أمره سوى أن يواصل المشي، وهنا مقطع منها:

« يد وحيدة تلوح في البعيد
وحيدة من غير مسافرين
ولا أرصفة أو قطارات
يد وحيدة جاثمة بوحشتها
تلوح في ليل الأحداث
وحيدة في غيمها الجريح
يد الشاعر أو القرصان
أو بائع اليانصيب
ووحيدة تحتفي بقدوم الغرقى
من محيط الهند
أو البحر العربي
محمولين على محفة طائر
يد نحيلة
في غسقا الاستوائى
تحلم باجتياز المضيق
بالنهد
والفاكهة وملامسة الرعد».

(2) شاعر غماني، رئيس تحرير فصلية «نزوى».

مريد البرغوثي (3): «الناس في ليلهم»
اليسر في المعنى والتكشف في اللغة

«نحن لسنا جبانين أو بطلين
ولكننا

ولدان بـسـيـطـان
 مـثـل مـكـاتـيـب فـلاـحـة غـرـبـوـها
 بـسـيـطـان
 مـثـل نـعـاس الرـعـاة و مـثـل العـطـش
 بـسـيـطـان
 كـالـعـائـديـن مـن الـوـيـل لـلـبـيـت
 نـحـن بـسـيـطـان، يـا لـيـت قـصـتـنـا مـثـلـنـا».

وحيث الشاعر هنا، يقبل القسمة على شخصين، الواحد منهما غريب عن الآخر، غير أنه يسري عنه بالبوح والمكاشفة وليس بالغناء، فإن البنية السردية للقصيدة أو قصتها لافتة إلى حد يعيد في ديوان «الناس في ليلهم» العاشر في تجربة الشاعر مريد البرغوثي الذي صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فالسرد الشعري يتسم بهدوء غريب وجاذبية جعلاً من الصورة غير مرهقة للمخيلة الشعرية، أي أن اللغة من جهة علاقة المعنى في الصورة الشعرية بتكوينها في المخيلة تسترسل بلا عناء أو تركيب ما، بل يتجاوز فيها الشاعر (أي اللغة) إلى ما يجعلها أكثر تقشفاً ويسراً، وذلك في الأغلب ما تتقنه قلة من الشعراء.

في «الناس في ليلهم» مزاج شعري ينحو باتجاه اليأس الذي كما لو انه قطة تداعب فروتها أصابع الشاعر، فيفرح مرة، لكنه غالباً ما يتوجع:

«...»

والأملُ

ذروة اليأس يا صاحبي

الأمل

توجع قليلاً، توجع كثيراً

توجع فإن الأمل

ذاته

موجع

حين لا يبقى سواه».

والشعر إذ يأتي يقطر حزناً: «إن لي جسداً خفيفاً لا يطيق نشيده» فإن المفارقة تجيء من صنيع أن يخرج الشاعر بالشيء كما نعهده فيه، وهو يتسبب بدهشة وغبطة معاً:

«...»

فلا تسألي راكضاً أن يرتب فوضاه

لا تطلبي أن أعلم
 هذا القطيع من الجن في داخلي
 لغة للقواميس.
 فليذهب الطيبون
 أنا ساكن في غيوم نواياي
 أرمي على الأرض سلكاً من البرق والشر
 يلمسها ثم يرتد في عتمتي، برهة، ثم
 يلمسها،
 لا يطمئن، لا يطمئن
 وصمتي
 كدرج السكاكين إذ تلمع الشمس فيه
 انظري جيداً».

ولعل «ريشة رينوار» التي منها المقطع السابق هي الأجل بين شقيقاتها الأخريات في «الناس في ليلهم»، بل ربما بدت للقارئ اختزالاً لما في الديوان من طرائق وتقنيات أسلوبية شعرية تخص مريد البرغوثي دون سواه، وتشير إلى نزوعه الشعري على نحو أصغر من غيرها... فضلاً عن التوصيف السردى الشعري للموقف الإنساني كما هو عليه من زاوية مختلفة تلتقطها العين المدربة ذات الخبرة في التعامل مع المشهد اليومي سينمائياً وليس شعرياً، فثمة تجميع لصور متدفقة في أسئلة وهواجس متتابعة؛ أسئلة على قدر ما هي (تقنية) تشي أيضاً بالمزاج المشار إليه سابقاً:

«وهل لي بتعليب موج لعين
 يميّت ويحيي
 وتقديمه تحفةً بالشريط الحريري؟
 أو ضمّ أدغالي الراجفات مع الريح في باقة؟».

وإلى ذلك فإن القص في قصيدة مريد البرغوثي يذهب بالحكاية في خط أفقي من دون انعطافات أو تدوير، وربما أن ذلك قريباً أكثر إلى روح النثر منه إلى روح الشعر، وثمة قصائد عديدة يمكن إدراج عناوينها للإشارة إلى ذلك: (ليس في الأولمب) التي كثيراً ما تذكر بإرث من الشعر اليوناني الحديث الذي ينزع عن الأشياء عاديته، وينتزعها من تاريخها، فترى من جهة مختلفة طازجة ولامعة كما هي لدى يانيس ريتسوس وقسطنطين كافافي.

طاهر رياض(4): «الأشجار على مهلها»
يؤثث المشهد ليكون شركاً

هنا، الشعر يقرأه الفرد في عزلته، حيث عليه أن يمسك الكتاب ليصغي بعينه، فيرى إغماضة عصفور ومطراً ماجناً، أو شاعراً يعض البرد على يديه... هكذا تأسست القصيدة في منجز طاهر رياض منذ البدء «تقريباً» حتى «الأشجار على مهلها» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. هنا على المتلقي قارئاً، أن يعيد النظر في أدوات تلقيه، أي عليه أن يقرأ بطريقة مائلة، فطاهر رياض الشخص يتحرك في المشهد الشعري، مُحدثاً الأشياء وفاعلاً لها، بينما الشاعر في خارج ذلك المشهد ليس واصفاً أو مراقباً، بل متأملاً ماضياً ما، قابضٌ على جمر حالٍ درامية فيه:

«وُلدَ الظلامُ...
رأيتُه زبداً يفور
وكانَ خصركَ موجة
ترسي مرافئها
على طول انتظار الملح
أشهد أنني شاهدته
ويداه حولك تنسجان فمي،
وأشهد أنني شاهدته ويداك
- سهواً -
تمحوان جهاته».

تقرأ الشاعر يورق منام العمى، تاركاً وليس بتارك ذلك الخيط الذي يربطه بشاعر المعرّة، ويبسط «أرضاً ناشفة كي تهوي النجمة من عليين».. على هذا النوع من المفارقة في الصنيع الشعري تنبغي القراءة، فاللغة ترتجف كأنما تتساءل عن هوية لها خارج هويتها في البيان والمعقول، والفهم والإفهام، الحاجة والغرض.

يبني طاهر رياض قصيدته لتقول بوحه الآخر الأكثر قرباً وشبهاً إلى الصمت:

«برزخُ العاشقين أنا
والصراطُ الذي اعوجَّ حتى تمرَّ الجداء
على وقع طيش اشتهاها،
وكننت صرحتُ على النار
لم تجفل النار،

عَضَّتْ على ثديها مثل حسرة
ولم تشتعل غير مرة».

مرة، يؤثت طاهر رياض المشهد الشعري في القصيدة بـصور أشياءه لا بحقيقتها المتعينة في العالم
والموضوعية قبل أن يُشعلَ في الحدث توتراً ... كأنما هو هنا يصنع أشراكاً:
«للمرايا الصغيرة أنجمها الورقية
تلمع في عتمة الجسدين

للنجوم مرايا
وذاكرة يتلوى الشهيق بها
وابتلالٌ حميمٌ بريقِ اليدين

لم تكن غرفةً لصدى صورتينا
على نجمة
غير أن الحرافة حين تموت
يهيل البدن

ما الذي سنقول له الآن
كن فيكون إذأ ؟ ..

صور من العمق حيث تدخر في ما تلوب به .. تدخرُ للمعنى وصفاً آخر، غير أن طاهر رياض في
أحيان أخرى يؤثت مشهده الشعري بـصور أشياءه أثناء ما يجول فيها فتأتي الأشياء مُحدثةً ومسمأةً
من جديد:

«لم تكوني هنا
مرّت الطيرُ وانتظرتك تباعاً
على حافة الكأس

مرّ هواء بعينين معصوبتين
وقنّشَ عنك

مساء من الأبنوس المرصع بالمرّ مرّ

خيول مسوومة
وأفَاعِ تصلصل أجراسها /
مرّسرو وحني ذؤاباتهِ بغيابك شيئاً
وفوق يديّ انحنى
لم تكوني هنا!..».

أخيراً، فـ«الأشجار على مهلها» ليس توصيفاً لعزلة، بل إنه عذاباتها:
«لعلي نسيت!

فهل يذكر القادرون على الموت بعد
دمي المتأسن في القلب؟
هل يذكرون بأني زجاجة خمرٍ
يعتقها القفز من حائطٍ
للذي لا يلي.».

* شاعر فلسطيني يقيم في عمان .

(4) شاعر فلسطيني يقيم في عمان .

«جدارية» محمود درويش
ليس هذا موتاً، بل عودة من أرضه

فخري صالح*

في منجزه الشعري السابق، على مدار حوالي الأربعين عاماً، أقام محمود درويش عمارته الشعرية حول عدد من الاستعارات المركزية التي تتكوب حولها معاني قصائده . ويستطيع قارئ درويش، بغض النظر عن مستواه الثقافي، أن يتواصل معه ويحدث بعضاً مما يعنيه الشاعر من خلال التقاط بعض تلك الاستعارات المتكررة في شعره، وقد استطاع الشاعر الفلسطيني الكبير أن يطور تجربته، ويبتعد شيئاً فشيئاً عن الوضوح المباشر والشعرية الفاقعة، دون أن يفقد تواصله مع جمهوره عبر حفاظه على تلك الاستعارات المركزية في شعره، وعلى رأسها استعارة الأرض التي تنسرب في ثنايا قصائده بوصفها استعارة كبرى تربط الاستعارات الأخرى التي يبتدعها الشاعر عبر رحلته الشعرية

لكن درويش يعمل في مجموعاته الشعرية الأخيرة («لماذا تركت الحصان وحيداً» 1995، «سريير الغربية» 1999، وأخيراً «جدارية» 2000) على أخذ قارئه باتجاه أصقاع جديدة في تجربته الشعرية . إن الاستعارات الأساسية الدالة على الأرض والمكان وبطولة الفرد الفلسطيني والتواصل الحميم مع جسد الأرض، تشعب لتحل محلها تراجيديا الفرد في صراعه مع الميثاقين، مع الثوابت الكونية الكبرى: معنى العيش، والموت والفاء، والخلود، والحب، وعبثية التواصل الإنساني .

ومع ذلك، فإن انغماس درويش الأخير في استقراء تجربة الوجود البشري على الأرض، دون ربطها بصورة مباشرة بوجوده المشخص المشدود إلى الجغرافيا الفلسطينية بالمعنى المكاني والتاريخي، لم يؤثر كثيراً على صورته كشاعر جماهيري تحتشد حوله الجموع كلما أقام أمسية في هذه العاصمة العربية أو تلك . وبغض النظر عن القصيدة التي يليقها درويش فإن تلك الجموع الحاشدة التي تحضر للاستماع إلى قصائده، قادرة على ربط ما غمض من شعره بعالمه الشعري، واستدعاء استعاراته

السابقة لتسند القول الجديد الذي يبدو مختلفاً عما اعتادت تلك الجماهير على سماعه من الشاعر الكبير الذي أصبح شعره تعبيراً عن الجوهر في التراجم الفلسطينية المعاصرة . وما يبدو للوهلة الأولى غامضاً في قصائد درويش الأخيرة سرعان ما ينجلي معناه عندما يستحضر القارئ إنجازه الشعري السابق الذي يمكننا من تأويل القصائد الجديدة استناداً إلى خلفية المادة الشعرية السابقة، وانشغال درويش بتطوير عمله الشعري والوصول به إلى محطات لم يصل إليها من قبل .

استناداً إلى هذا الوعي بتجربة درويش، ومنعرجات تطورها وطبيعة علاقة الشاعر بقرائه ومستمعيه كذلك، يمكن النظر إلى قصيدته الطويلة الأخيرة «جدارية» (رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000) بوصفها استعارة مقبولة لمعنى العيش الذي سبرته قصائد «لماذا تركت الحصان وحيداً»، التي ركزت على استعادة صورة المكان والزمان المهذورين في طفولة الفلسطيني من خلال عين الذاكرة، وكذلك قصائد «سرير الغربية» التي انتشلت ثيمة الحب من بئر الحياة المهجورة وزمان الفلسطيني المقتلع المطارد .

إن من الصعب فهم «جدارية» درويش دون وضعها في سياق شعره السابق، الذي يضمن منه مقاطع مختزلة شديدة الدلالة في هذه القصيدة التي يعلو إيقاعها ويهبط، وصولاً إلى حوار مع ملاك الموت الذي يتربص بقلبه المفتوح في تلك الليالي البيضاء التي قضاه درويش في مشفى باريس بين تحليق في (سما المطلق البيضاء. ص:10) وتذكر طفولة غير سعيدة في عكا البعيدة، مما يفضي به إلى أن يسأل ملاك الموت لكي يتمهل قليلاً (ريثما أنهى / حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي. ص:49) .

إن قصيدة «جدارية» هي نتاج تجربة شخصية مع الموت، ليست تأملاً ميتافيزيقياً لمعنى الفناء أو محاولة للقبض على معنى الخلود، بالرغم من الحوار الذي يقيمه هذا النص الشعري مع ملحمة جلجامش، وحديث الشاعر عن كونه توأم أنكيو، ومع النبي سليمان وأغانيه عن شولاميت، إنها حوار مع الموت انطلاقاً من تجربة الشاعر الممتدة في المكان والزمان، في صفحات تاريخه الشخصي وذاكراته البعيدة والقريبة .

يفتح الشاعر مشهد قصيدته على عالم البياض، الذي يرادف الغياب والتحليق وخفة الجسد والتخفف من العيش وأثقاله، ولا يشعر القارئ لذلك بوطأة الموت في قصيدة تحاول أن ترسم جدارية لثنائية الخلود - الفناء، متأمة هذه الثنائية من خلال استدعاء عناصر الوجود الشخصي للشاعر الذاهب في غيبوبته ممدداً بين الحياة والموت في مشفاه الباريسي .

«أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بياض صوب

طفولة أخرى، ولم أحلم بأني

كنت أحلم، كل شيء واقعي، كنت

أعلم أنني ألقى بنفسني جانباً ...

وأطير. سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير، وكل شيء أبيض،

البحر المعلق فوق سقف غمامة
 بيضاء، واللاشيء أبيض في
 سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم
 أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
 الأبدية البيضاء. جئت قبيل ميعادي
 فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
 «ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟»
 ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا
 أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
 أنا وحيد...».

(ص: 9-10)

سوف نعثر في الصفحات التالية لهذه القصيدة على صياغات متكررة لهذا المشهد الأبيض، بمعانيه الرمزية المختلفة، ودوران مستمر حول فكرة البياض التي تقوم عليها القصيدة محاولة تثبيت معنى محدد من معاني الموت أو الإقامة على مقربة منه. ليس هذا موتاً، سوف يستنتج قارئ درويش، بل عبور باتجاه الموت وعودة من أرضه، لكنه بالضرورة، مدعاة لتأمل معنى العيش والوجود والخلود والفرد والآخرين، والإقامة في هذا العالم المضطرب الذي يعود فيه الشاعر إلى طفولته في عكا (أقدم المدن الجميلة / أجمل المدن القديمة / علبة / حجرية يتحرك الأحياء والأموات / في صلصالها كخلية النحل السجين / ويضربون عن الزهور ويسألون / البحر عن باب الطوارئ كلما / اشتد الحصار ..). ص: 98

في هذا السياق من العودة إلى مدارج طفولة الشاعر في عكا القديمة، يعمل درويش على ربط حكايته الشخصية مع الموت بأرض فلسطين حيث يدور بينه وبين السجان حوار عن الحاضر المسكون بالماضي وعن السجان - السجين. إن شبح الموت لا يستطيع محو الحكاية المركزية؛ حكاية الشاعر الفلسطيني المقيم في سفره الطويل (ص: 98).

«قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

- هل أنت ابن سجاني القديم؟

- نعم!

- فأين أبوك؟

قال: أبي توفي من سنين.

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.

ثم أورثني مهمته ومهنته، وأوصاني

بأن أحمي المدينة من نشيدك ...

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

فيّ نفسك؟

قال: منذ كتبت أولى أغنياتك

قلت: لم تك قد ولدت

فقال: لي زمن ولي أزلية،

وأريد أن أحيا على إيقاع أمريكا

وحائطُ أورشليم».

(ص: 94-95)

يصنع درويش إذن مادة «جداريته» من الشخصي والأسطوري والحكايات المتداولة عن الموت والصيغ الثقافية المختلفة التي تقارب موضوعة الموت والخلود، ويصهر هذه المادة كلها في حكايته الشخصية وتجربته الفعلية مع الموت، تلك «الأبدية البيضاء» التي رآها بعين خياله ربما، أو عين الحقيقة، لا ندري . لكن هذه التجربة الفريدة من نوعها يعاد توليفها لتفضي بقارئها إلى معرفة حكاية الفن والشعر مع الموت، ومن ثمّ إلى سياحة الشاعر نفسه بين الوجود ونقيضه، ليُسّر لشبح الموت الذي يجالسه أنه خسر معركته مع الفنون التي خلدت أصحابها:

«هزمتك يا موت الفنون جميعها .

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين . مسلة المصري، مقبرة الفراغة،

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأقلت من كمائتك

الخلود ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريد».

(ص: 54-55)

أو أنه يطلب من الموت أن ينتظره قليلاً ليستكمل بعض ما فاته عمله، حيث يبدو الموت رقيقاً للشاعر لا عدواً. إن درويش يؤنس الموت، يعيد تركيبه في سياق أرض قصيدته الخضراء «خضراء، أرض قصيدتي خضراء ..» (ص: 41) التي تنبض بالعيش والوجود لا بالموت والفناء، ومن هنا التشديد على الخضرة لا اليباس، وعلى الرغبة في امتصاص آخر قطرة من تجربة العيش .

«أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهى

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهى

قراءة طرفة بن العبد، يغريني
الوجوديون باستنزاف كل هنيهة
حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة...
(ص: 49)

إن درويش يستخدم خبرته الشعرية، وجماليات قصيدته المختلفة التي تعودها قارئه، لكي يغري هذا القارئ بمواصلة استكشاف هذه التجربة التي تقيم على الأعراف بين الحياة والموت، بين الفناء والخلود، بين الوجود والعدم. ومن ضمن هذه الجمليات التي يستخدمها الشاعر في «جداريته» القافية الأساسية التي تتكرر إلى منتصف القصيدة تقريباً (وحيداً، وجوداً، أريد، الشريد، الطريد، الحشو، الوليد، تريد، إلخ). وتوفر القافية المنكرة نوعاً من الوحدة والرباط الداخلي الذي يشد المادة المتناثرة التي تتكون منها القصيدة.

إن الشاعر يعرف كيف يستبقي قارئه معه، وهو يستخدم، إضافة إلى التقفية الخارجية، نوعاً من التقفية الداخلية التي يمكن أن نمثل عليها بالمقاطع التالية مع ملاحظة أنني أعدت توزيع الأسطر بحيث يلاحظ القارئ المواضع التي استخدم فيها درويش التقفية الداخلية:

1. في زمان السيف والمزمار
- بين / التين والصبار ... (ص: 19)
2. وكل نبض فيك يوجعني،
- ويرجعني .. (ص: 19)
3. وأنا الغريب، تعبت من «درب الحليب»
- إلى الحبيب ... (ص: 23)
4. ويرمونني بالحجارة:
- عد بالعبارة .. (ص: 30)

وهناك العديد من الأمثلة على استخدام التقفية الداخلية في هذه القصيدة التي تعتمد الإيقاع بصورة مدهشة وتنحو إلى توفير معظم جماليات القصيدة الدرويشية، ومن ضمنها الإيقاع والتقفية بأنواعها والتكرار، لكي يظل القارئ مشدوداً إلى مركز القصيدة وجملتها الإيقاعية والمعنوية المؤثرة (خضراء أرض قصيدتي، خضراء..).

إضافة إلى ذلك، يعيد درويش قارئه إلى قصائده السابقة رابطاً عالمه الشعري بخيوط خفية، مشدداً على كلية عالمه الشعري وتنازل قصائده بعضها من بعض. إنه يذكر قارئه بمجموعته الشعرية «أرى ما أريد» عندما يكرر جملة («سأصير يوماً ما أريد». ص 12، 13، 14، 15)، كما يقوم بالتنويع عليها («سنكون يوماً ما نريد». ص 16). أو أنه يلفت انتباه قارئه إلى مجموعته الشعرية السابقة كذلك «أحد عشر كوكباً»:

«وأنا شاعر
وملك
وحكيم على حافة البئر
لا غيمة في يدي
ولأحد عشر كوكباً
على معبدي».

(ص: 86)

إن درويش في «جدارية» يكتب جماع قصائده، يعيد توليف مادته الشعرية، مستخدماً ثروته الغنية بالإيقاع والمعنى، والاستعارات والمخزن الرمزي شديد الإيحاء وعميق الدلالة، وعلاقته الوطيدة بقارئه الذي يستطيع أن يحدس ما يريد الشاعر قوله من خلال العودة إلى قصائد الشاعر السابقة، استناداً إلى العقد الذي يربط الشاعر بالقارئ في علاقة حميمة مدهشة قلما تمتع بها شاعر عربي آخر في هذا الزمان .

* ناقد فلسطيني يقيم في عمان .

شعر المقاومة والمرحلة الجديدة (الجزء الأول)

منذر عبد الحر*

قراءة في العدد السابع من «الشعراء»

نشر في العدد الصادر شتاء العام 1999 من مجلة «الشعراء» - التي تصدر عن «بيت الشعر» في فلسطين - حوار طويل مع الشاعر الفلسطيني المعروف سميح القاسم، أجراه عدد من الشعراء الفلسطينيين، سئل سميح القاسم من أحد المحاورين السؤال الآتي:

- هل دخلت مرحلة جديدة الآن؟

فأجاب القاسم: دون شك، مرحلة الشك والقلق والخوف، يقينية شعر مرحلة المقاومة .. سأنتصر .. سأقاوم .. سأتحدى. هذه اليقينية - وهي صادقة في حينها - أعترف بأنها تلقت ضربات، تحرير الوطن، بناء الاشتراكية، الوحدة العربية، كل هذه الأعمدة التي بنينا عليها أرواحنا وعقولنا وقصائدنا، تصدّعت وانهارت، في الواقع، ولكنها لم تسقط نهائياً، في أعماقنا ما زال التوق للوحدة العربية، لتحرير الوطن، للعدالة الاجتماعية، لانتصار المحبة والخير والسلام بين جميع الشعوب، لسقوط الاستغلال، لسقوط الجريمة ... الخ، هذه الأحلام مبررة ولا تفقد مبررها، لكنها تتغير، لا أستطيع الآن وأنا في الستين أن أحلم كما كنت في الثامنة والعشرين.

هذه الشهادة - البوح المنفعل - ذو الشجن العميق هو اعترافٌ ضمني من واحد من أهم أعمدة شعر المقاومة الفلسطينية، بتغيّر طبيعة الخطاب الشعري وتجاوبه مع التحولات المهمة في طبيعة الفرد الفلسطيني - ضمن نسيجه الاجتماعي والثقافي المعقد - وكيفية اختلاف أساليب أداء النص الشعري المقاوم، هذه التسمية المتشابكة التي تبرّر لنا أسئلة مثل:

هل هناك مشروع شعري قائم بذاته ينطلق من واقع المقاومة الفلسطينية ليؤكد حضوراً فاعلاً خاصاً في أسلوبه أو لغته أو سماته الفنية المتفردة؟

وإذا سلّمنا بوجود مثل هذا المشروع، فهل هناك آفاقٌ خاصة به نستطيع الإشارة الحاسمة إليها دون تضارب أو اختلاف في التشخيصات أو وجهات النظر التي تنطلق من مقومات وحدة المشروع الشعري؟ سأترك الإجابة عن هذه التساؤلات التي تعدُّ قائمة طالما هناك اجتهاداتٌ في كيفية قراءة وتسيط الأضواء على مجمل الشعر الفلسطينيّ الجديد، ومن هذه الاجتهادات ما يخصُّ وحدة الموضوع الذي لا ريب فيه ولا جدال، أو في ما يخصُّ طبيعة اللغة، واجتراح قاموس واضح يتخصّص بشعر المقاومة دون غيره، أو الحدة في النبذة الشعرية من قبيل «قاوم.. تقدم.. اضرب» أو الانفصالات التي أشار إليها سميح القاسم، فضلاً عن الصياغات الأخرى ذات الطبيعة المنفعلة الحادة، التي تلائم أو تقترب من روح الاستنفار والمعاناة والجهاد والألم المتدقق، الذي يرافق مشاهد المواجهة المصرية اليومية بصور الشهداء والجرحى والبيوت المحطّمة، والحنين الدائم إلى الوطن الضائع.

وبسبب احتدام هذه الموضوعية وإلحاحها على ذاكرة المواطن الفلسطينيّ ووعيه، دخل الهاجس الثوري – السياسي حتى في أحلام المواطن، ودخلت فكرة الغضب والتحدّي ومفرداتهما المتنوّعة في كل التفاصيل اليومية، ما جعل الابتعاد عنها شعرياً يعني الفصام، والنأي عن الواقع، والعمل في فانتازيا لا تلقى أيّ قبول جماهيريّ، وستكون حتماً متكلّفة مفتعلة خارجة عن سياق الأحداث وطبيعتها، هذه المسلمة الخطابية في شعر المقاومة جعلت دارسيه ينظرون إليه نظرة (أخلاقية)، كما قال الأستاذ عبد الله حوراني، – وهي كذلك – والتي تشترك مع المتلقي الذي ينتقل بين ميادين القتال والعمل الفدائيّ، ويردّد القصائد المُغنّاة والأناشيد المحفّزة على التقدّم والتضحية والبطولة.

وما كان من أكثر الدارسين لإعزّيز الموقف العقائدي والفكري لدى المتلقي والشاعر معاً دون الخوض في دراساتهم وبحوثهم بالتفصيلات الفنيّة أو التوجّهات الأسلوبية الخاصة بهذا الشعر دون غيره. وبطبيعة الحال، فإنّ حجم الموضوع ليس السياسيّ فحسب، وإنما الحضاريّ والإنسانيّ أيضاً، يجعل من الشعر عصباً مهماً في كيفية التعبير عن هذا الموضوع وتقديم جوهر القضية من خلال نموذجٍ فنيّ يسهم، بقوة، في عمق الخطاب الثقافيّ الحضاريّ والإنسانيّ.

لهذه الأسباب، ولغيرها، تعطّش شعراء المقاومة الفلسطينية المعروفون إلى رؤية خاصة في القراءة الفنيّة الناقدّة التي تعطيهم ملاحظات متخصّصة عن طبيعة اشتغالاتهم، ومدى انسجامها واتساقها مع بيان الخطّ الفنيّ الأول – المتقدم – الذي وصل إليه مشروع الشعر الحديث بعد أن شهد تحولاتٍ مهمّة، وتنقل من عمود الشعر إلى قصيدة التفعيلة – التي سادت سيادة شبة كاملة في خطاب شعر المقاومة المتداول – إلى النصّ الجديد – المفتوح – أو ما أطلق عليه (قصيدة النثر) ... وهكذا ...

وفي خضمّ الاختلاطات المتنوّعة في العالم الجديد، أين يقف الشعر بعمومه، والشعر الفلسطينيّ المقاوم بشكل خاص؟

بعد أن كان «الشعرُ ديوان العرب» ولسان قبائله فيما بينهم، والأساس المعتمد المهم في بناء الشخصية العربية، أصبحت مجموعات الشعر الآن تعاني من الإهمال والكساد وابتعاد القراء عنها، ربما لأسباب تتعلّق بطبيعة الفرد وحياته الجديدة، أو تتعلّق بالشاعر الذي يجب أن يضع في حساباته حجم المتغيّرات، وبالتالي التجاوب معها، والتفاعل الذي يضمن له صدق الانتماء والواقعية بمعناها الأعمق

والأدق، وكذلك الشاعر الفلسطيني، أليس من الضروري أن يخاطب متغيرات الوعي المترتبة على طبيعة الأحداث في ذهن المواطن الفلسطيني وذاكرته وأحاسيسه؟ ولنسأل، أيضاً: هل الفرد الآن بحاجة إلى محفزات إنشادية متوترة تستفر في دواخل النفس ليقدم على عمل فدائي بطولي؟

ولنسأل كذلك، كيف يحقق الفرد الفلسطيني نمط انتمائه إلى أرضه ووطنه، وهو في الغالب قد ولد بعيداً عنها، وعاد إليها بوعي مختلف بدأ من الحلم ورسم صورة الوطن في الذهن ليكون منها فكرة جميلة يحن إليها حنين ووعي لا حنين ذاكرة تُعنى بالوقائع والتفاصيل الخاصة بالطفولة أو الصبا أو حمى الحب الأول؟

لقد خلقت هذه الصورة المعقدة جيلاً يتعامل مع المقاومة على أسس ذهنية ومعرفية، لا على أسس نفسية خرج أصحابها وعلى وجوههم غبار المعارك والمواجهات، وعلى ملابسهم بقع من دم إخوتهم الشهداء وتفوح منهم دائماً رائحة البارود ويتحذرون أبداً للعمل البطولي مُطلين من خلاله على مراتع طفولاتهم، وعلى بيوتهم وحرارتهم ومدارسهم وغير ذلك، هذا الجيل المتحمس الذي حمل ديوان شعر لأحد شعراء المقاومة بيد وبندقية، أو حجارة فاعلة في اليد الثانية ليس شعراً، وإنما تجسيد حقيقي حي لفعل الشعر في نفس وروح ومعنوية المقاتل المتوحد مع عمق المفردة التي يتعامل بها مع ذاته الخاصة وذاته الكبرى المقدسة.

هل يستطيع الفرد الفلسطيني العائد إلى الأرض المحتلة أن يتمثل هذا الفعل الثوري بتلقائية واندفاع خالص يرتبط بالوعي واللاوعي معاً؟

من المؤكد أنه لا يستطيع ذلك كلياً، لأن ظروف المقاومة الأولى لا تشبه ظروف المقاومة الراهنة، نعم، المقاومة مستمرة بكل قوة والسعي الحقيقي الدؤوب لتحرير الأرض المحتلة ما زال سعيّاً مخلصاً لا شائبة على روحيته الصافية المتدفقة وممارساته الخلاقة الفاعلة والمعبرة، إلا أن مفردات المواجهة ما عادت هي ذاتها، وبالتالي فقد تشكل، فيما تشكل، خطاب شعري جديد يتجاوب مع المستجدات ويتفاعل معها من أجل نقل دكة المواجهة والصراع من منبر تعبيري معين إلى منبر تعبيري مختلف، طالما أن الاستجابة التي تمثل المتلقي اختلفت تبعاً للمتغيرات السياسية والثقافية، فقد تغير الخطاب الشعري من أجل موازنة كفتي المعادلة التي تحلها القراءة، حتى لبست المفاهيم المرتبطة بشعر المقاومة الفلسطينية أثواباً جديدة، أقول أثواباً لأن روح المقاومة وجسدها ما زال كما هما في توفدهما وفعلهما النضالي، وقد اختلفت أساليب التعبير عنهما، فالتحريض وجسد المقاومة ما زالت كما هي في توفدها وفعلها النضالي، وقد اختلفت أساليب التعبير عنها، فالتحريض والتحفيز والإنشاد ووصف الحوادث وإبداء المواقف أخذت متكات تعبيرية تتلاءم مع الأجواء الجديدة التي ظهرت في المجتمع الذي نشأ أفرادها في المنافي، وتشكل فيما بعد على أرض محاصرة بعدو مزمّن، وظهرت أصوات جديدة تتفاعل مع مجريات الأحداث وتقدم بياناتها الفنية بانفعال أقل، وهدوء أسلوبية وتعبيري عبر نص متأمل خارج من معاناة تنطلق من الخاص إلى العام، كما أن هذه الأصوات الجديدة حققت تواصلاً فنياً وثقافياً مع التجارب المتقدمة في الأقطار العربية الأخرى، وبذلك فقد عبرت هذه الأصوات عن قراءة نقدية لشعر المقاومة التقليدي، وإن

كانت هذه القراءة غير موثقة، إلا أن النصوص المنجزة في السنوات الأخيرة تشير ضمناً إلى هذه القراءة الذكية التي تشكلت على أساسها المواقف الفنية الجديدة المقترنة بالتعبير الشعري بأسلوب مختلف. وسأتناول هنا بعض النصوص التي نشرت في مجلة «الشعراء»، وفي ذات العدد الذي ضم حواراً مطولاً مع سميح القاسم، لأنها تصبُّ في الرؤية التي أشرتُ إليها. يقول الشاعر غسان زقطان:

«مَنْ نَثَرَ الكحلَ في جنباتِ الكلامِ
وقادَ البخورَ إلى ترنيمَةٍ
من استغفر ونوى
على هذه المصاطبِ المفرودة لغير العابرين والطُّرقِ
من أحبك حتى لا يوقظك
وبكى عنك
وتنهَّد فيك
وإذ تتذكر كل شيءٍ
القشَّ والكتفَ
الحفيفَ والظلَّ
الماءَ والشهقةَ
التعنُّرَ والمناداةَ
لا تراه... ولا تلمسهُ
الوحيدون يفعلون ذلك
يأتون بالمنفى إلى البيتِ
ويرمّون الماضي
في مرثيةٍ عادلة.»

ينطلق الشاعر زقطان من استخدام اللغة ذات الطابع التجريدي ليرسم فيها مدخلاً فنياً لقصيدته التي بُنيت في أكثر مقاطعها بناءً تأملياً يستثمر فيه الشاعر المديات الواسعة لحرية النصِّ الجديد (قصيدة النثر)، ويعبّر بإحساس جماليّ واعٍ من موضوعته التي لا تنفصل عن الهمِّ الفلسطينيِّ المتجدّد وتعبر عنه تعبيراً مختلفاً متعدد الدلالات، ولا يسقط في فحّ التصريح المباشر أو صياغة النصِّ ضمن الإطار الغنائيِّ التقليدي...

«لم تكن أنتِ
رغم أنّ العطرَ أضاءَ الهواءَ
لم تكن أنتِ
رغم أنّ الشرّاشفَ تبلّلتُ

وثمة من ابتسم في العتمة
 لم تكن أنت
 رغم أن المرأة التي بالفحم
 تنهدت
 وحرّكت كتفها في البياض».

نلاحظ هنا كيف تخلّص غسان زقطان من حدة خطابية المفردة في رسم كيان نصّه الجديد، بتقديم الإشارات الجمالية التي ترتبط بالهاجس الإنساني، والغناء بأسلوب مختلف، وذلك بتقديم المفردة الشفافة الرقيقة المرتبطة بالإيقاع البنائي أو الصياغي الخاص بالقياس النفسي الذاتي الذي يُعطي المتلقي تصوراً قلقاً يرتبط بإحساسه بالجمال وصور التعبير عنه، وبالتالي تحريك الجانب الإنساني العميق في داخله.

كما يستنطق الشاعر الأشياء الجامدة صاعداً من ملكة الخيال الخصب إلى أجواء قصيدته المتنقلة بين الأحلام والكوابيس والإشارات الواخزة، برشاقة أسلوبية يدعمها إحساس بالحرية وهو يؤدي نصّه:

«الكتاب في زاويته
 مهمل قليلاً
 الحكاية فيه كما هي
 الأسماء
 والأضواء
 والعائلة
 المظلمة وصبي الحلاق وبائع التمر
 المشربية والقوس والبسمة في الأعلى
 حيث البياض وحجاب الحفيدة المريضة
 في الأسفل بهتت ملابس المارة
 بهتت قليلاً
 وأصواتهم، ربّما
 لأن الزمن يمرّ».

يلاحظ هنا التشكيل المفرداتي للمقطع أعلاه، واستخدام هاجس القراءة المشتركة الذي يتعلّق بتفعيل الآخر - المتلقي - لتلمس أهداف الشكل الفني المرتبط بالهاجس النفسي المشترك، والذي يظهر جلياً في أداء الجمل المعتمدة على أسلوب تكرار مفردة (قليلاً)، ومن ثم إطلاق مفردات الحكاية التي لا تحتاج إلى تعريفات مباشرة، بل إلى اقتناصات مركزة لطبيعة البيئة ورسم الكلمات ممثلة حالات منفصلة تنبع من ذات الجو الاجتماعي الخاص الذي يُعنى به البيت الفلسطيني رمزاً للبيت الأكبر، أو الذات الكبرى،

وإثباتاً وجودياً لتلاحم الأشياء الخاصة المعبرة مع بعضها، لتشكيل المشهد الإنساني لطبيعة الهوية الفلسطينية عبر الرواسخ التي تمثلها أعمدة الذاكرة، وهي ترصد صور الحنين المتفتح على جدران متحف الشجن الذي يعبر عنه زقطان ببيكاء تروحي هادئ يتجمل باللغة ذات الموسيقى المتحققة من خلال اختيار المفردة وضمها ضمن نسيج فني متناغم لا زوائد فيه.

ومثل الشاعر غسان زقطان، يعمل الشاعر محمد الديراوي في فضاءات (قصيدة النثر)، ويقدم عبر مجموعة من القصائد القصيرة تحمل عنوان (بحث جيداً في الحديقة)، تجربة تأخذ طابعاً حكاثياً يعتمد على الفكرة ذات الإيحاء الشعري ببناء قصصي، يتحقق من خلال اقتناص الشاعر حالة معينة، وتجسيدها شعرياً بلغة بسيطة بعيدة عن التعرّ والتعقيد، تؤدي وظيفتها بهدوء، وتقدم رؤيتها الفكرية والجمالية بإطار تأملي يُعطي دلالات تعبيرية متعددة...

يقول الشاعر في مقطوعة شعرية بعنوان (عينها الأخرى):

«أشارت إلى نصف كرسيّ ونصف ظلّ على الحائط

هل تننّ يا حبيبي من الحرب؟

سألت...

لم أفقد زراعاً وساقاً في الحرب

والجدار الحجري ليس واطناً

الكرسي...

أيضاً، والظلّ مكتمل على الحائط

إنها هي

التي ترى الأشياء نصفاً».

نلاحظ في هذا النموذج اعتماد التكتيف الفني رغم الانثيال الحكائي في الأسلوب، كما نلاحظ استخدام الشاعر آلية الحوار، واعتماده الإشارات السائدة لمسار لغته، وهي مفردات البناء الشكلي للنص وطبيعة تركيبه الصورية، وتسلسله الدرامي، وصولاً إلى تحقيق الإجابة الشعرية التي هي - بالتأكيد - سؤال جيد بحد ذاته، يقود المتلقي إلى أجواء أخرى من الاستنتاج التأملي لتحقيق معادلة المشاركة القرائية في إنجاز النص برؤية كاملة.

والشاعر هنا ينجح أيضاً في استثمار الممكنات الواسعة لوعي مشروع (قصيدة النثر)، والإحساس بالحرية التي تمنحها للشاعر الذي يعي آليات أدائها ويتعامل مع تجربتها بصدق فني ووعي عميق.. ويستخدم الشاعر يوسف المحمود، نمطاً تعبيرياً آخر لعرض موضوعه، وهو استخدام أسلوب (التفعيلة)، إذ يقول في قصيدته:

«لا شيء لي

لا أفق تيرق فيه أفواه البنادق

آخر الطلقات أطلقها القتل على جنازته وغاب

وكان شيئاً لم يكن
 لا شيء يملكه الفتى
 والآن يسقط كل شيء في الفراغ
 فلا هوى
 لا قلب يفتح الفتى لفتاته
 لا زهر يسقط من جيوب الريح
 فوق حطى الصبايا».

يعبر الشاعر في قصيدته عن موقف ذاتي تجاه القضية، ويفترض فعلاً آخر منطلقاً من لغة الأحداث، محشداً تفعيلة البحر الكامل التي غالباً ما تقود خطاب أي شاعر إلى لغة التوتر والحدة، إلا أن الشاعر يوسف المحمود خرج عن نسق هذه القاعدة مستفيداً من استخدامه سعة هذه التفعيلة وتعامل بهدوء وتأمل مع سياق جملة، لينقلها من منطقة الحدة والوخز والتحريض المباشر إلى منطقة الإفاضة والاسترسال وأداء الصور الجديدة التي تؤكد حضور رؤية الشاعر الخاصة، وتحقق وجهة نظره في الجانب الجمالي والإنساني تجاه مجريات الأحداث رغم سوداوية فكرة النص وحننه الشديد فإنه يمثل إطاراً تعبيرياً آخر في تجربة شعر المقاومة الجديدة.

* شاعر وكاتب عراقي يقيم في بغداد .