جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الآداب - الدراسات العليا

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي
Hussein Al-Barghouthi's Doctrine in Arab Poetics

رسالة ماجستير مقدمة من

مراد السوداني

بإشراف الدكتور: عبد الرحيم الشيخ

2012

BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الآداب - الدراسات العليا

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي

Hussein Al-Barghouthi's Doctrine in Arab Poetics

رسالة ماجستير مقدمة من

مراد السوداني

لجنة المناقشة

د. عبد الرحيم الشيخ

د. علي خواجا

د. وليد الشرفا

قُدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بيرزيت - فلسطين

2012

مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي
Hussein Al-Barghouthi's Doctrine in Arab Poetics

رسالة ماجستير مقدمة من

مراد السوداني

إشراف

د. عبد الرحيم الشيخ

تاريخ المناقشة: 2012/1/5

أعضاء لجنة النقاش:

د. عبد الرحيم الشيخ (رئيساً)

د. علي خواجا (عضواً)

د. وليد الشرفا (عضواً)

قُدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بيرزيت- فلسطين

2012

إهداء

إلى من علمني قوانين الشعر العربي معلمي حسين البرغوثي، (بس الوفا ع الحر)
إلى من كان حاضرا بقوة، ومن علمني درس الحياة وعناد الشجر الحربي: أبي.

إلى أمي وأمي: أمان لي وفرحي أن أقبل اليدين الكريمتين بإيقا ع طفل يغرف الدعاء وافرا.
إلى زوجتي علا، وإنجاباتي منها: السيف، والعز، والليث، واليمان.
رباعية الفرح وحبات الضوء الوسيعة نحو الظلم والظلموت والانكسار.

مراد السوادني

شكر وتقدير

إهداء ثان

أتقدم بوافر الشكر والعرفان إلى شقيقي وصديقي المحارب وزميلي الأستاذ الدكتور عبد الرحيم الشيخ الرامي الأشد في الكتيبة العارفة، ورأس الحربة الثقافية، الذي يشافهني قولة الصدق والحق ويتجرع معي هبيد المشهد الثقافي وناقعه مذ تعاقدنا على دوزان النشيد عاليا من أول الشرد إلى آخر البرد.. إلى آخري وإلى آخره، ويحمل عني ثقل الحرف كلما دهمني التأخير وناخ على ورقي، وقد تقدم بمتابعاته النقدية الفارقة لحسين البرغوثي باقتدار ووفاء عميم... فطوبى للأوفياء.

والشكر موصول للأخوين والصديقين الأستاذين الدكتور علي خواجه والدكتور وليد الشرفا اللذين أسندا المقولة قبلا في الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين انحيازاً للحقيقة واحتيازاً للجميل والحر والمعافى، وها هما يجددان الإسناد ويغفران لي تأخري ويتلمسان لي العذر في كل بطء لإعداد هذه الرسالة بكل صبر وأناة ،فلهم أرفع القلب تحية عارمة .

وللأخ المحارب الجسور والفذ مهندس معركة مخيم جنين وصمودها الناجز، صديقي وشقيق البندقية والدراسة جمال حويل ونحن نتجاور في إطلاق الكلام في غرة العام الداهم. هذا الجمال الذي يعلي راية المنازلة فعلا جديراً بالانحناء، ليبقى الرجال على ظهر أُحد المواجهة ثابتين على الثابت حتى فلسطين كاملة غير منقوصة "حتى انتصار الشهيد."

والشكر واجب باتساع جهات الريح لأسرة (بيت الشعر) بيتي الأعز والأجل وقنطرة الرماة والجماليات، الذي منحني الفضاء الوفير لإنجاز هذه الرسالة وأخص بالذكر ريحانتي (بيت الشعر)الوارفتين: سيما الكيشي، ونغم الحلواني. عاليتان وجديرتان بالاحترام. الأولى: وهي تحثني لأكمل ما بدأت "وتقمعني" جمالياً بضرورة الإنجاز. والثانية: التي لولا دعمها وإسنادها لما كانت هذه الأوراق حية تسعى، فثابرت على طباعتها بدأب ملكة النحل، فلهما سلمة الخير بإطلاقه جامحا عليا. ولا أرد جميلا أو بعضه، لأن البادىء أكرم، فقد سبقتا إلى الخير عطاء ووفاء، فهزمني بذلهما المجيد.

وللجميل بطلته اليوسفية شقيقي وصديقي الأقرب الشاعر يوسف المحمود وهو يفرح بأن يرى ثمرة الجهد تتأكد وفاء. له الحب في "أعالي القرنفل" حيث يحب ويرضى. ولأسرتي وإخواني: بشير وإبراهيم ومحمد ونزار والنصير ونداء ونادية وهم يتابعون بعين الحادب لحظات انشغالي بالرسالة، فهم الأهل والسند.

ولأسرتي الصغيرة أمي ورفيقة دربي زوجتي علا وأبنائي مربع الحب الذين احتملوا جميعا نزق الشاعر وقسوة غيابه المتكرر عنهم في لحظات هي حقهم الأكيد، واحتملوا فوضاي بنثار الكتب والورق في كل زاوية من البيت ،فلهم اعتذاري عن تقصيري بحقهم.

قائمة المحتويات

الفصل الأول: المقدمة-الشاعر المختلف

1.1 مفتتح.....2

1.2 أهمية الدراسة.....3

1.2 المنهجية.....4

1.3 الإشكالية.....4

1.4 فرضيتها ومداخلتها.....7

1.5 مراجعة الأدبيات.....7

1.6 بنية الدراسة.....7

الفصل الثاني:الاستدارة الأولى-سيرة بدء: عن المحاضرات وقوانين الشعر العربي

2.1 جامعة بيرزيت: هَلل البداية.....10

2.2 "أغربة العرب" ودائرة اللغة العربية! 12

2.3 قدَّم النصائح: و لم نستمع.....15

الفصل الثالث: الاستدارة الثانية- حوارية الوعي والوحي إرادة الأسطرة والتكنيك الكتابي

3.1 كلام البدايات: الأسطرة.....19

3.2 بين الشاعر والنبي.....21

3.3 بحور الشعر: بين رواية السادن وقصص عن زمن وثني.....26

3.4 قصص عن زمن وثني.....26

3.5 السادن.....27

3.6 الناقة كفن معماري.....28

3.7 مأزق الخليل ومخرج خروجي.....30

الفصل الرابع: الاستدارة الثالثة-"الأنا" والخلق الشعري

4.1 "الأنا" خادمة غيب ما.....34

4.2 "الأنا" حوارية وتناحرية.....34

4.3 الكتابة عن الكتابة.....36

4.4 "الأنا" وشاعرية المكان.....37

الفصل الخامس:الاستدارة الرابعة-الكتابة عن الكتابة .. تضوّر الروح .. والقلق الرؤيوي
5.1 جدوى الكتابة.....40
5.2 بين معرفتين.....41
5.3 توليفة اللذة وفتنة البياض.....43

الفصل السادس:الاستدارة الخامسة أولانية الكتابة .. طريق الشعر عند البرغوثي
6.1 تكنيك كتابة الشعر: الشاعر ناقداً.....47
6.2 المخرج السليم والنص القرآني.....49
6.3 التجديد والنثر الإلهي.....52

الفصل السابع:الاستدارة السادسة- الآثار الشعرية-التجريب والخصوصية
7.1 الرؤيا.....55
7.2 ليلى وتوبة: (قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية) 57
7.3 توجد ألفاظ أوحش من هذه.....62
7.4 مرايا سائلة.....66
7.5 حجر الورد.....69

الفصل الثامن: الاستدارة السابعة شعرية الفلسفة وفلسفة الشعر عند البرغوثي
8.1 حلمنة القصيدة.....76
8.2 الشعر حقيقة وتجاوز.....78
8.3 الشعر والتقسيم على السكين.....81
8.4 الهندسة العليا: وتصميم النفس.....81
8.5 النوايا.. الميول.....82

الفصل التاسع: خاتمة-حكمة المتاهة (كتابي نفسي)
9.1 حدِّ الشعر وخلق القصيدة.....85
9.2 التحوُّلات عبر التجربة.....86
9.3 رؤيا خرق السائد: الحل.....89

المرجعية (قائمة ببليوغرافية) 91

ملاحق مدونة حسين البرغوثي حول قوانين الشعر العربي

ملحق رقم (1): محاولة أخرى لتقديم نفسي.....99

ملحق رقم (2): الرشاقة الذهنية.....102

ملحق رقم (3): لحظة الخلق.....106

ملحق رقم (4): البحث عن لغة أخرى.....108

ملحق رقم (5): من أسس الشعر عند العرب.....115

ملحق رقم (6): الصورة الشعرية.....124

ملحق رقم (7): علاقة إرادة الأسطرة بموسيقى الشعر والرسم بالكلمات.....132

ملحق رقم (8): البنية الإيقاعية.....139

ملحق رقم (9): تكنيكات كتابة الشعر.....144

ملحق رقم (10): الإيقاع والرؤيا.....150

ملحق رقم (11): فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن "المقطع المستطيل".....161

ملحق رقم (12): دراسة في هندسة القصيدة : البناء .. المقطع المستطيل.....169

ملحق رقم (13): هندسة القصيدة - مقدمة في "مفهوم المكان".....174

ملحق رقم (14): الأنا والمكان.....192

ملحق رقم (15): الرؤيا الفلسفية في (أرى ما أريد) 205

ملحق رقم (16): "لماذا تركت الحصان وحيداً" .. أسئلة الوجود ولعبة الظلال.....210

ملحق رقم (17): حضور الغياب - صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة.....217

ملخص الرسالة

تحاول هذه الرسالة الكشف عن الجهد النقدي والقرائي لدى حسين البرغوثي من خلال عدد من المحاضرات التي قدّمها في جامعة بيرزيت العام (1995).. وهي عبارة عن محاضرات لا-منهجية تتناول (قوانين الشعر العربي) وتكنيكات كتابة الشعر .. تحاول الرسالة استجلاء هذه الأوراق الخاصة التي احتفظت بجلّها طيلة سبعة عشر عاماً، واستكملت ما نقص أثناء البحث في مكتبة الشاعر وأوراقه الخاصة التي عثرت عليها بعد حصولي على كافة متعلقاته الكتابية ومسوّداته الجبرية .. والمحاضرات التي اقترحتها على د. حسين البرغوثي مطلع العام 1995. حيث احتفظت حينها بالنسخ الأصلية للبرغوثي، إضافة لتسجيلها بصوته .. حيث أن هذه المحاضرات كان لها الفضل الأكيد في تأسيس جيل التسعينيات الشعري في جامعة بيرزيت . وتم الانتباه لها لاحقاً من خلال عدد من المهتمين بتكنيكات كتابة الشعر.

وتتجلى أهمية هذه الرسالة عبر الكشف عن أوراق نقدية وقراءات تفكيكية لعدد من الشعراء من خلال استعراض تجاربهم الإبداعية : محمود درويش، محمد عفيفي مطر، سعدي يوسف، أحمد عبد المعطي حجازي .. مظفر النواب وبيان دور هذه المدّونات في التأصيل لما بات يعرف بحركة الشعراء الشباب الشعرية (جيل التسعينيات)، الذي تخلقّ من بين يدي هذه المحاضرات والمتابعات التي اجترحها حسين البرغوثي العام (1995) .. تستطيع هذه الأوراق- بما فيها من جهد – أن تلهم الأجيال القادمة وتشكل رافداً صافياً لهم في معرفة القوانين الشعرية والإطلاع على تجارب كتابية عليا لاستخلاص الدروس والمعرفة برؤيا نقدية تقترب من الجماليات والسياق الرؤيوي، بعيداً عن الاجترار وفجاجة التكرار الآسن.

وعبر منهجية شعرية، لا تنظّر للشعر وقوانينه بمقدار ما تقولهما، تعمل هذه الرسالة على تحقيق سبع عشرة محاضرةً ومقالة في قوانين الشعر العربي، والتقديم لها بمنظومة نقدية لإضاءة مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي. ولإنجاز ذلك، فقد تم تقسيم الرسالة إلى تسعة فصول، تتلوها مرجعية، وملاحق محققة بالمحاضرات والمقالات المنشورة للمرة الأولى لحسين البرغوثي. فيما يستعرض **الفصل الأول: مقدمة عن الشاعر المختلف**، خطاطة الرسالة وفكرتها الناظمة؛ يتولى **الفصل الثاني: سيرة بدء: عن المحاضرات وقوانين الشعر العربي**، مهمة التأطير الزمكاني للمحاضرات في رحاب جامعة بيرزيت. وفيما يترع **الفصل الثالث: حوارية الوعي والوحي إرادة الأسطرة والتكنيك الكتابي**، أسطورة الفعل الشعري عن فواعلها فوق-الإنسانية باستعراض حفرية حسين البرغوثي في هندسة المخيال الشعري الطقسية وعلاقتها بالبنى الموسيقية الخديجة للشعر العربي؛ يستكنه **الفصل الرابع: "الأنا" والخلق الشعري** مانحاً "أنا" الشاعر مركزية الفعل بين الإلهام والوثنيات الكونية. وفي خطوة استكمالية لمهمة الشاعر، يضيء **الفصل الخامس: الكتابة عن الكتابة-تضوُّر الروح والقلق الرؤيوي، والفصل السادس: أولانية الكتابة-طريق الشعر عند البرغوثي...** مسار التحوُّلات في الشعرية العربية بين ما هو معرَّف شعراً وما هو معرَّف نثراً، وبين القرآن والنثر الإلهي. هنا، يتوج **الفصل السابع: الآثار الشعرية-التجريب والخصوصية**، مدونة الشعر عند حسين البرغوثي بقراءة آثاره الشعرية في خمسة دواوين؛ يتلوه **الفصل الثامن: شعرية الفلسفة وفلسفة الشعر عند البرغوثي، والفصل التاسع: خاتمة-حكمة المتاهة (كتابي نفسي)...** كمحاولة تأويلية تقول على الشعر من الشعر وهي تقرأ مدوَّنته الخَلقية بعد أن قرأت في الفصول الأولى مدوَّنته النظرية.

Thesis Abstract

This thesis aspires to recover the groundbreaking theses on poetry Hussein Al-Barghouthi delivered as extracurricular activities in Birzeit University in 1995. The lectures tackled the foundations of Arabic poetry and the techniques of its writing. In this thesis, I introduce the lectures that I kept for almost two decades preceded by an extensive commentary that forms the body of my thesis. In so doing, I sought aid for Al-Barghouthi's own library and personal collection of papers, cassettes, and other unpublished manuscripts.

In addition to the importance of Al-Barghouthi's lectures in triggering the emergence of the movement of the Palestinian Poets of the 1990s, these lectures deconstruct the doctrine of Arab poetics from the pre-Islamic era and the Quran to the modern era. In this monumental enterprise, the works of grand Arab poets such as Mahmoud Darwish, Mohammad Afifi Mater, Sa'di Yousif, Ahmad Abdul-Mo'ti hijazi, and Mozaffar al-Nowwab… were given a special emphasis.

Employing a poetic methodology that does not theorize poetry as much as it creates it, this thesis introduces and annotates seventeen lectures and essays to construct *Hussein Al-Barghouthi's Doctrine in Arab Poetics*. To realize this project, my thesis is divided into nine chapters, followed by a comprehensive bibliography and an annotated index of the seventeen lectures published here for the first time.

While *Chapter I: Introduction to a Different Poet*, presents the general outline of the thesis, *Chapter II: The Odyssey of the Lectures on Arab Poetics*, historically frames the lectures delivered in the milieu of Birzeit University during the year of 1995. And whereas *Chapter III: The Osmosis between Inspiration and Revelation*, rids the myth of poetry creation from its meta-human agency throughout Al-Barghouthi's archeology of the architecture of Arabic poetry in relation to the nascent rhythms and meter; *Chapter IV: The "I" and the Synthesis of Poetry*, reveals the central role of the self of the poet as a threshold between "inspiration" and "cosmic fetishism." To further illustrate the location of the poet within the act of writing, *Chapter V: The Writing on Writing* , introduces poetry as a contested creation between the soul and the vision of the poet. *Chapter VI: The Beginnings-Al-Barghouthi's Path of Poetry*, discusses the trajectory of transformations in Arab poetics between what is defined poetry and what as prose, what is Quran and what is divine prose, and so forth and Al-Barghouthi's contribution to this controversy . At this point, *Chapter VII: Al-Barghouthi's Poetry Legacy*, reveals a parallel diminution of Al-Barghouthi's doctrine of Arab poetics through his praxis in five collections of poetry. *Chapter VIII: On The Philosophy of Poetry*, presents the intertwining terrains between poetry and philosophy in Al-Barghouthi's literary enterprise. Finally, *Chapter IX: The Wisdom of the Labyrinth*, presents the conclusion of the thesis.

الفصل الأول - المقدمة

الشـــــاعر المختلف

1.1 مفتتح

1.2 أهمية الدراسة

1.2 المنهجية

1.3 الإشكالية

1.4 فرضيتها ومداخلتها

1.5 مراجعة الأدبيات

1.6 بنية الدراسة

"أتى كنبيٍّ ومضى كنبيٍّ من عالمٍ آخر ومن حُلُمٍ مختلفٍ، علامةً بُعِثت من قِوىً أعل حتى هو لم يكن واعياً بها". بيننا مرَّ، بعيداً، بعيداً جدّاً، كنجمٍ حزينْ، ولمحْ: كنّا نفعيينَ، وما كانَ قِدِّيساً، ولكنه كانَ يرمي وجههُ في يديهِ كبرتقالةٍ في الثلوجِ، ويبدو، في لحظات كتلكَ بلا حلمٍ، مثلَنا كُلًّنا. لم يكُ ما يكفي من الأرض لخُطْوَةٍ حين جاءْ، ولا ما يكفي من السماءِ لوجهٍ ماطرٍ أو لدعوة، ولم يكُ أيضاً حزيناً، وكأنّهُ شعر بإزاحةٍ من المكانِ، شَعَرَ كمن جاءَ يودِّعُ سكّانَ الأرضِ. وأعرف: تعاليمُهُ كانت بلا فائدةْ، وكنا نحنُ أيضاً متعبين، مياهٌ كثيرةٌ وقمرٌ واحدٌ، أقمارٌ أكثرُ مما يجب، في هذه الصحراءِ الحمراءِ، ولم يكُ ماءٌ ولا أمل. وحـــتى هو كان ينفلتُ أحياناً كسعدانٍ آليٍّ بفيضٍ من كلماتٍ مُتلبِّسةٍ يُشْعَرُ بها كتشابيهَ نحاسٍ في ذاكرةٍ دميةٍ من الخشب. أنتظرَ شجراً عارياً في الضَّباب لكي يبدأ بالرنينِ كالـــجرس، أنتظرَ عصافير المطر عند النهرِ لكي تشربَ سوادَ عينيهِ، ويا إلهي كم كان متكبِّراً! كان يهتمُّ، يهتمُّ بكلِّ شيءٍ في هذه البراري التي هـــجَرَتْها الآلهة والـــــتي ندعـــوها بوطننا، وفي لـــحظةِ إيحاءٍ مفاجئةٍ، كومضةِ برقٍ في شـــتاءِ الأوديةِ، شـــعَرَ بالـــحاجةِ لأن يـــمضي، شـــــــعَرَ وفعلْ."

حجر الورد

المقدمة: الشاعر المختلف

1.1 مفتتح

لأنه المنبئ الكفء والمستقصي النبيه الأتم .. ولأنه الملاحظ الفذّ .. فقد استحق الشاعر والشمولي د. حسين جميل البرغوثي أن يكون حالة ثقافية بلا مواربة، ودون أدنى شك .. لقد استطاع باقتدار ونبوغ لافتين أن يؤصل لمريديه وتلامذته مساحة من الاقتراح والجدل والحوار، منحته القدرة على المغايرة والاختلاف .. حسين البرغوثي، المثقف الإشكالي الذي ملأ بلادنا وشغل الساحة الثقافية بالإنجاز الأجمل واجتراح المختلف، تمكن من تحقيق بعض مقاصده الإبداعية التي حال المختلس الأبدي .. الموت.. من إتمامها .. على الرغم من صراعه المحموم مع الزمن الذي لم يمنح البرغوثي وقتاً كافياً لتقديم عطاياه المعرفية.

كان حسين البرغوثي طاقة تنحاز للجميل والخيرِّ والنقي والذي يستحق الدفاع عنه، والبرّي والمتمرّد وما يرجى النفع منه، والنبيل والعالي، وليس المتعالي، والمتجاوز، والعابر للزمن، والفعّال لا المنفعل، تلبّسته طاقة العطاء ولعنة البذل الأنبل والأجمل .. فأحبّ وارتضى .. وساح في منافٍ اختيارية ليقع في الوطن – المنفى غزالاً للبراءة والجمال العنيف المنفلت دائماً نحو فضاءات الحرية والنقاء .

إنَّ ما تركه البرغوثي في المشهد الثقافي الفلسطيني والعربي والإنساني ليستحق الإلتفات إلى موهبة وعطاء نادرين في زمن قد فيه النادر والرؤيوي .. فقد طغى سناج كتابي ولفّ البلاد سواد التكاذب المعرفي .. هنا في فلسطين ولد ونما واغترب البرغوثي .. وبعد رحلته إلى هنغاريا والولايات المتحدة عاد إلى فلسطين .. جعل لنفسه مكاناً للبدايات وحنيناً للخطا الأولى والأسئلة الأولانية ومجال البحث عن الجذور المعرفية والأيام التي استحقت العيش والحياة .. منح الحيزّ العام ما منح من حراك وإيقاظ لعقارب الذهن النائمة ليسيل وعياً إلى خارج يغني من داخل يفيض ويجتاح نهره المعرفي ما يصادفه من بشر يبحثون عن الرغبة في تشكّل الروح وغناها .. ليعلو غناء القلب – السيّدة ويشافه ما بعد الياء بحثاً عن الجديد وغير المكتَشَفْ.

قدّم البرغوثي للمؤسسة الثقافية الفلسطينية كبير جهد من المشورة والإفادة إضافة لعمله الأكاديمي محاضراً للفلسفة والدراسات الثقافية في جامعة بيرزيت وجامعة القدس .وإذ أضيف لذلك قدراته الإبداعية في الشعر والرواية والمسرح والنقد والسينما وكتابة الأغاني فإننا نجد أنفسنا أمام حالة ثقافية مائزة خاصة تحتاج للدرس والمتابعة والإستقصاء. تحاول هذه الرسالة الكشف عن الجهد النقدي والقرائي لدى د. حسين البرغوثي من خلال عدد من المحاضرات التي قدّمها في جامعة بيرزيت العام (1995).. وهي عبارة عن محاضرات لا منهجية تتناول (قوانين الشعر العربي) وتكنيكات كتابة الشعر .. تحاول الرسالة استجلاء هذه الأوراق الخاصة التي احتفظت بحلّها طيلة سبعة عشر عاماً، واستكملت ما نقص أثناء البحث في مكتبة الشاعر وأوراقه الخاصة التي عثرت عليها بعد حصولي على كافة متعلقاته الكتابية ومسوّداته الجبرية .. والمحاضرات التي اقترحتها على د. حسين البرغوثي مطلع العام

1995. حيث احتفظت حينها بالنسخ الأصلية للبرغوثي، إضافة لتسجيلها بصوته .. حيث أن هذه المحاضرات كان لها الفضل الأكيد في تأسيس جيل التسعينيات الشعري في جامعة بيرزيت . وتم الانتباه لها لاحقاً من خلال عدد من المهتمين بتكنيكات كتابة الشعر .

إنّ السبب الرئيس لإنجاز هذه الرسالة هو محاولة التأكيد بما لا يدع مجالاً للالتباس أو الشكّ في أن حسين البرغوثي استطاع أن يقدم رؤيا خاصة، بل واستثنائية فيما يتعلّق بتجربته الشعرية مضيفاً الجديد والمختلف، بعبقرية فذّة واقتدار مكين، وما حفّز بي بالإضافة للوفاء للبرغوثي على ما اجترحه من عطاء لجيلنا - هو ما استفزّني في مقدمة الشاعر الراحل محمود درويش للضوء الأزرق بالفرنسية ..

1.2 أهمية الدراسة

الكشف عن أوراق نقدية وقراءات تفكيكية لعدد من الشعراء من خلال استعراض تجاربهم الإبداعية : محمود درويش، محمد عفيفي مطر، سعدي يوسف، أحمد عبد المعطي حجازي .. مظفر النواب وبيان دور هذه المدّونات في التأصيل لما بات يعرف بحركة الشعراء الشباب الشعرية (جيل التسعينيات)، الذي تخلقّ من بين يدي هذه المحاضرات والمتابعات التي اجترحها حسين البرغوثي العام (1995) .. تستطيع هذه الأوراق- بما فيها من جهد – أن تلهم الأجيال القادمة وتشكل رافداً صافياً لهم في معرفة القوانين الشعرية والإطلاع على تجارب كتابية عليا لاستخلاص الدروس والمعرفة برؤيا نقدية تقترب من الجماليات والسياق الرؤيوي، بعيداً عن الاجترار وفجاجة التكرار الآسن .

وتكمن الأهمية في أن هذه الأوراق سترى النور بعد هذه السنوات في إطار التأكيد على قدرة حسين البرغوثي على التأثير في الوقت الذي عجزت فيه المؤسسة الثقافية والأكاديمية الفلسطينية عن تقديم حالة ثقافية بهذا العمق والاقتدار اللافح. كما تؤكد الأوراق سياق الاختلاف الذي انتهجه البرغوثي وأشاعه في محاوريه وتلامذته .. سياق الأسئلة المغتربة عن إجاباتها الجاهزة والمعلّبة .. سياق الخلق الحرّ والحراك الثقافي المهجوس بالتحولات .. ابن تربة الرؤيا الخضراء والمكابدة المعرفية في محرق التجربة واشتعالات الروح واشتدادها الباذخ .

1.2 المنهجية

لا تعتمد هذه الدراسة المدارس النقدية الغربية وذلك لاغتراب هذه المدارس عن خصوصية الحالة الفلسطينية المرتبطة بشرطي وجودها (الزمكان) .. إن ما صِيغ (هنالك) يناسبه تماماً، وما صِيغ (هنا) يحتاج إلى أدواته الداخلية المنفتحة على الحيّز الخاص لاستكشاف غوامضها وسرائرها وفهم سياقها. تحاول الدراسة استئلاف (النقد الرؤيوي) المبني على جذر الرؤيا وتحوّلاتها .. خاصّة ونحن نقارب ذهنية إبداعية عليا .. فبالضرورة نحتاج إلى آلية مختلفة فاعلة، تلائم طاقة الخلق .. النقد الإبداعي لصيق الإبداع الحقيقي، ومما قاله حسين البرغوثي في هذا الاتجاه:

لا يوجد مبدع حقيقي في الأدب والفنّ لا يكمن في داخله ناقد، أيضاً، إذ إن "تشريح" ما يقوم به غيرنا أساسي لصياغة رؤيانا الإبداعية ذاتها، وللتحوّل الرؤيوي المستمرة إن لم نرد أن "نتجمد" عند أسلوب معيّن ومرحلة فنية معيّنة . الكاتب العاجز، أيضاً، ناقد عاجز . إن كان هناك ناقد جيد للشعر، مثلاً ولكنه ليس شاعراً جيداً، فإن نقده سيتخذّ منحى واستقلالية تفصله، مبدئياً عن العملية الإبداعية المباشرة، ولكن كل شاعر لا يستطيع أن ينظر لأية نظرية نقدية إلاّ في علاقتها بالهاجس الإبداعي، بكيف مثلاً تنفعه في عملية الخلق الفعلية للشعر. (من أسس الشعر عند العرب : حسين البرغوثي).

فلكسر الجمود والضمور العاجز لا بُدّ من هاجس الحرية الذي يخلق الرؤيا الإبداعية وتحولاتها وعلاقة ذلك بالخلق الإبداعي وأتون الكتابة الموّار. الناقد الخالق المهجوس بالحرية وقوانينها هو الذي يعوّل عليه .. تحاول الدراسة أن تنأى عن الحياد وتقترب من الموضوعية، ولكنها لا تنجو من ظلال الحياد لأن موضوع الدراسة يجرّ الباحث نحو دوزانه وإيقاعه الجمّ ومغناطيسه المعرفي ليصبح الباحث بين تجاذب لافكاك منه. بين الموضوعية والحياد تتأرجح الكتابة مثل بندول نافر.

1.3 الإشكالية

ثمة إشكالية تتبدّى وهي قلّة الدراسات النقدية التي تناولت تجربة البرغوثي الإبداعية باستثناء لافت ما كتبه د. عبد الرحيم الشيخ في رسالة الدكتوراة التي تناولت فيها حسين البرغوثي في سياقه المعرفي والإبداعي، إضافة للأوراق النقدية التي قدّمها في غير ندوة .. بالإضافة لقراءاته في مجلة (الشعراء) من هنا فإن البحث سيستأنس بهذه الكتابة الجادّة محاولاً ولوج الدهاليز المعرفية في تجربة د. حسين البرغوثي، وقد أدرك البرغوثي عجز النقد عن سبر أغوار الكتابة الشعرية وهو ما أشار إليه في حواراته ولقاءاته.

الإشكالية الأخرى التي تواجه الدراسة المقارنة بين المحاضرات حيث يوجد غير نسخة للمقالة الوحيدة ما يثير إرباكاً أحياناً للتعرف إلى النسخة النهائية التي وقف عليها د. حسين ... بالإضافة لتفريغ بعض المحاضرات عن (الكاسيتات) ما اقتضى بعض الخيانة في الصياغة وتحوير اللهجة الدارجة إلى الفصحى .. كل ذلك تّمت معالجته بما جعل الكتابة تستقيم كما أرادها الكاتب، وكل نقص تتحملّه الدراسة، والكاتب بريء منه.

1.4 فرضية الدراسة ومداخلتها

في تقديمه لـِ "الضوء الأزرق" الذي صدر بالفرنسية قال الشاعر محمود درويش – وهي المرَّة اليتيمة التي يقول فيها قلمياً عن حسين البرغوثي : "هذا الكاتب الاستثنائي ليس معروفاً على نطاق واسع ، ربَّما لأنَّه أنفق سنوات طويلة على كتابة شعرية لم تنجح في الاقتراب من الذائقة الجمالية العامة. فقد دفعه تكوينه الأكاديمي إلى تحميل قصيدته التجريبية بحمولة معرفية زائدة، وتنظيم لما ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد .. فالتبس الشعر فيها أو اختلط في ما

ليس منه". ويضيف: " لقد تحققّت شاعرية حسين البرغوثي الحقيقية في " الضوء الأزرق" ، كما لم تتحقق في محاولاته الشعرية."

وفيما سبق لي قول على قول .. حيث أنَّ ما أورده الشاعر محمود درويش لا يخلو من القسوة والإطلاقية التي تحتاج إلى توكيدات وبراهين لإثباتها وتدعيمها .. وتجدر الإشارة إلى أن حسين البرغوثي ارتضى لنفسه منتأى للعبور إلى الأنا لاكتشاف ما ليس " أنا" .. آنس منتبذه الاختياري ... ولبس من الأقنعة ما يساعده على الابتعاد عما هو عام ، والتمس لنفسه حفنة من الأصدقاء .. أو لم يقل ذلك في " الضوء الأزرق" .. وعليه فإنَّ البرغوثي لك يكن معروفاً المعرفة التي يستحقُّ، حتى من قبل مدَّعي صداقته .. ودليل عدم المعرفة أوقلتها ندرة النقود والأوراق التي كتبت عن تجربة الشاعر باستثناء ما قام به د. عبد الرحيم الشيخ من أوراق نقدية تقارب تجربة البرغوثي، ومحاضرات تناولت تجربته الشعرية وترجمته الفارقة لـــ "الضوء الأزرق" للإنجليزية، ويكاد الشيخ أن يكون الوحيد الذي تناول بعمق تجربة البرغوثي، وما قيل عنه لم يتعد المحاورات والنقاشات التي لم ترتقِ في أغلبها للمس زنبقة روح معلِّمي المتوهجة .

أسوق هذا الكلام لتوضيح أنَّ البرغوثي لَّما يزل غريباً في المشهد الثقافي – الفلسطيني تحديداً – لتقصير النقاد وعجزهم وغياب المؤسسة الثقافية التي من الضروري أن تشكِّل رافعة للعقول المتفوقة فترعاها وتقدمها، أعتقد أن الغالبية السابقة من النقاد تجنبت كل ما أكتب وأغلبية الأقلية ممن تبقى كانت تجامل فتمدح. في أثناء حواراتي الشخصية معهم، كانوا يعرفون بأنني أمتلك رؤية خاصة في الفن والأدب، ومعظمهم لم يكتب في النقد، عندنا مشكلة كثير من النقاد ليسوا كتّاباً مبدعين، ولا يعرفون كيفية التعامل مع النصّ، لكنَّ البرغوثي فيما تركه من إبداعات وحوارات ناجزة أثبت أنَّه الفرد- المؤسسة ، ومكتبة متجوِّلة ، وإشكالوية نصّه وشموليته ،شاهد ناجز. ما جعله عصّياً على الفهم حيناً ومؤسِّساً لــِ"رؤيا" تجريبية تجرح الذوق الجمالي العام لصياغة جمالياتها الخاصَّة وخلق طريقها المنفرد ، "إنّ قدماً لا تنتقي خطوها لا يحقَّ لها أن تفاخر بالطريق ".. وحسين الاستثنائي الذي نوَّر كلامه رغم يباس زمننا وجمود الأرواح استطاع أن ينتقي خطواته وأن يأخذ من العادي ما يجعله خاصاً، مختلفاً أو كما قال "كتابي نفسي."

ورغم الظلم الذي وقع على البرغوثي إلاّ أنَّه آثر العزف والغناء منفرداً لينجو من غبش الدهماء وجرأة الجهلاء .. وغمز المدعين ولمز المتعالمين .. فاستحقَّ أن يكون واحداً من عشَّابي النباتات السامَّة التي تتسلَّق الأرواح وتنخِّل الأجساد الخضراء.

وعدم المعرفة بما اجترحه البرغوثي ، أو التجاهل الذي حاق به جعل الكثيرين يقعون في سوء الفهم وهو ما أقلق البرغوثي فكان يميل إلى تفسير وشرح بعض نصوصه من خلال لقاءاته ومحاضراته وحواراته.. باستثناء "حجر الورد"

حيث قدّم التجربة دون التنازل عن نبضة حرية واحدة ، كان معنياً بأن يقول كلمته ويمضي . وهذا ما فعله، حيث قال ونحن من بعده نتقوّل ." مَنْ ليس جديراً بالسرِّ وافهِ بالتفسير"، قال .

رغم مزاولة البرغوثي للأكاديميا إلا أنها (الأكاديميا) لم توقعه في فخاخها و لم تجعله أسيراً، بل خلق لنفسه مساحة للاختلاف والمغايرة وأخذ منها ما يمنحه قدرة على تجاوزها لخلق ما هو خاص .. فكان منحازاً لطريقته وتجربته .. وهكذا في الشعر فإن حمولته المعرفية والفلسفية لم تكن عائقاً أو ثقلاً على مشروعه الشعري، على العكس فقد أوصلته إلى "حكمة المتاهات" .. فهاجس البرغوثي كان دائماً أن لا تتلبسه تجربة، وهذا ما أشار إليه ذات مرة أن حبّه لشعر محمود درويش جعله ينأى بنفسه وبتجربته عمّا أحبّ، مستفيداً من تجربة غيره ليتراح إلى ما يخالفها، لنحت طريق أكثر خصوصية. ولنأخذ الشاعر أدونيس مثالاً، فغن معرفته الشمولية وتنظيره لمدرسته الشعرية لم يحل دون أن يجعل منه شاعراً مائزاً وذاتاً متفوقة .. حسين البرغوثي أدونيس فلسطين إن جاز لنا القول.

في تجربته الشعرية أسَّس البرغوثي لرؤاه الخاصَّة وتجريبه الذي اقترح فيه مخرجاً لكتابته الشعرية تختلف – بالضرورة – عن غيره . ولا بدَّ من الإشارة أنَّ تجريب المعلِّم كان ينطلق من معرفته بأدواته وقدرته على الصياغة والتحويل .. والبرغوثي قدَّم تجربته بغير طريقة ونثر فلسفته في غير مكان والآن أحاول الربط بين أقوال وشروحات متباعدة لا يجمع بينها غير أنَّها تصبُّ في "الرؤيا" الفلسفية التي وسمت تجربته الكتابية والشعرية – معتقداً إنَّ في هذا الاشتباك بين ما سيتم إيراده يمكن العثور على المفتاح الشعري الذي طالما حرص البرغوثي على إيجاده للقبض على نواة روحه الشاعرة والإمساك بهواجسه التي اقترحها في رحلته لخلخلة القواعد والثوابت في سياق البحث عن القواعد الجديدة والأسس المختلفة .

هنا أستدرج الأوراق التي نثرتها ريح المحاولة لتنصهر في إطار يمنح المتلقي مساحة لمقاربة تجربة الفيلسوف الشاب .. والمتاهي الجميل فقد حرص البرغوثي على الإفلات من قيد أن يكون " معلِّماً"..

آراءه تحليلاته متناثرة ولكنها تكشف قدرة على الاجتراح والتجريب الفذّ والقدرة العبقرية على الاختلاف الفاعل .. ولقربي من البرغوثي أُتيحت لي فرصة الاحتفاظ بالكثير من أوراقه ومحاضراته التي تكشف عطاياه الإبداعية لنا معشر تلامذته .. وأجد من الضروري الكشف عن هذه الأوراق وربطها بما يجعلها تشكِّل عتبة للدخول لعالم حسن البرغوثي المكثّف والمتنوّع وتقدّمه للدارسين والباحثين وتطلق صوته في براري الصمت والركود .. واللافت أن البرغوثي يكاد ينفرد بكونه شار بِه نصّه وناقدِه ، لأنه كان في كثير من الأحيان يعتقد بغموض كتابته .. وكان مهتماً بأن لا يساء فهم نصوصه .. فكان يحرص على تفكيك ما يكتب والأوراق التي بيد أيدينا تبيِّن بجلاء الطاقة الاستثنائي لحسين البرغوثي باعتباره سائح أعماق وغوّاص لغة مضرّس بالتجارب والمعرفة.

ومثلما كان البرغوثي إشكالوياً فإنني عبر هذه الأوراق أقدّم رؤيا البرغوثي لتجربته الشعرية، فجمعت كل ما وقع بين يدي من أقواله وحواراته ومحاضراته وأوراقه غير المنشورة، ووضعتها في سياق يساعد في أن يضع بين يديك - عزيز القارئ- وللمرّة الأولى نظرة حسين البرغوثي للشعر وللشاعرية مستشهداً على ذلك بتجربته الخاصة.

في خريف العام 1967 وصل خورخي لويس بورخيس إلى جامعة هارفرد، كمحاضر زائر ليلقي سلسلة محاضرات عن الشعر من كرسي تشارلز إليوت نورتون، ضمن برنامج نورتون لكتشرز (Norton Lectures) في حين حلّ أدونيس ضيفاً على مكتبة الإسكندرية، إحياء لتقليد قديم كان معمولاً به أيام المكتبة الأولى في زمن البطالمة، تقليد اسمه الباحث المقيم، حيث ألقى أدونيس عدداً من المحاضرات حول شعره ونقده وثابته ومتحوله. أما حسين البرغوثي فقد وجد في جامعة بيرزيت فضاء لمحاضرات تخصّه وتخصّنا، محاضراً أقلّ ما يمكن أن يقال فيها أنها أخرجت من بين طيّاتها جيل التسعينيات في الشعرية الفلسطينية .

1.5 مراجعة الأدبيات

لقد تم الرجوع إلى كافة أعمال حسين البرغوثي : الشعر، النقد، المسرح، السينما، الرواية، الأغاني .. في سياق الإحاطة بجماع إبداع حسين البرغوثي، كما تم الرجوع إلى المحاضرات موضع الدراسة .. خصوصاً أن الكثير من شواهد المحاضرات اعتمد فيها البرغوثي على الذاكرة ما يستدعي تدقيق هذه الشواهد بالرجوع إلى المصادر والمراجع ذات الصلة. ومن الجدير ذكره أن ما خُصَّ به حسين البرغوثي من الدراسات قليل حدَّ الندرة باستثناءات قليلة.

كان لا بدّ من العودة إلى الدراسات والقراءات النقدية التي أنجزت حول الراحل وتحديداً ما كتبه د. عبد الرحيم الشيخ .. كذلك الرجوع إلى الحوارات التي أجراها عدد من المبدعين والصحافيين مع الراحل حسين البرغوثي. بالإضافة لعدد من المراجع التي اعتمد عليها د. حسين البرغوثي أثناء إنجازه للمدّونات مثل : أعمال نصر حامد أبو زيد والمتنبي والصعاليك، ومارتن برنال في كتابه : أثينا السوداء، وأعمال الشاعر محمود درويش، ومحمد عفيفي مطر ومظفر النواب وسعدي يوسف ، إضافة لأوراق غير منشورة عثرت عليها في مكتبة الراحل.

إن الإحاطة بما ذكر أعلاه من شأنه أن يفتح أمام الباحث مساحة وفضاء من تقديم هذه المدّونات بما هجس به صاحبها ويضيء الكثير من الجوانب في تجربة البرغوثي التي بقيت و لم تحظ بكبير حظ من الدرس والانتباه .

1.6 بنية الدراسة

لقد تمّ تقسيم الرسالة إلى سبع استدارات:

الاستدارة الأولى: سيرة بدء-عن المحاضرات وقوانين الشعر العربي: وتتناول تخلُّق جيل التسعينيات في الشعرية الفلسطينية من بين أصابع المحاضرات التي اجترحها حسين البرغوثي؛ وخروج هذا الجيل عن رتابات الأكاديميا في دوائر الإنسانيات والعلوم الاجتماعية في جامعة بيرزيت.

الاستدارة الثانية: وإرادة الأسطرة والتكنيك الكتابي (حوارية الوعي والوحي): وقد تم التطرق فيها إلى لذاكرة القمرية وهواجس البرغوثي حول أسئلة الشعر، والبحور، والعرافة، وجدل القلب والعقل في العملية الإبداعية.

الاستدارة الثالثة: "الأنا" والخلق الشعري: في التأكيد على تصوّر البرغوثي لـــ "الأنا" وتمظهراتها اللغوية والمكانية .. مشيراً أن "الأنا" خادم لقوى عليا تستخدمها لكتابة مذكراتها وحلمها .. فثمة حلم يحلمنا، وثمة "آخر" يوحي لنا ما نكتبه.

الاستدارة الرابعة: الكتابة عن الكتابة (تضوّر الروح و القلق الرؤيوي): لم ينشغل القدامى بالعملية الإبداعية ذاتها كسؤال مثلما انشغل بها المحدثون، حسين واحد من الأرواح المقمرة التي انشغلت بهواجس الكتابة وطقوسيتها، حدّ الجنون والهاية حتى كتب المتاهة بل حكمة المتاهة .. وذهب عميقاً في تضوّرات الروح وتوترها الجامح.

الاستدارة الخامسة: أولانية الكتابة-طريق الشعر عند البرغوثي: حيث تتبعت خطاه في محاولته الإبداعية، المعيقات والحلول التي اقترحها، بما يعزّز (نظرية الشعر) لدى حسين البرغوثي، ومحاولته تقديم المختلف والجديد بعد تجريب أخذ منه الكثير من الوقت والجهد في محاولة لتقديم اقتراحات جمالية وتأصيل رؤاه الإبداعية بما يضيف ما يستحق الانتباه. حيث وجد في القرآن الكريم مخرجه السليم باعتباره خروجاً على الكتابة السابقة وأسسها الإبداعية.

الاستدارة السادسة: الآثار الشعرية-التجريب والخصوصية: وهي مقولة حول مدوّنة حسين الشعرية من خلال استقراء تجربته الشعرية في مجموعاته الشعرية، مفيداً مما قدّمه البرغوثي من تفصيلات وشروح لتجربته .. وهو ما أغنى النصوص وأضاءها .. حيث تناول الفصل المجموعات الشعرية وتجديد البرغوثي في كل منها ومساحة التجاوز التي أصرّ عليها البرغوثي باعتباره خروجياً فذاً، ومتجاوزاً أكيداً، حيث حوارية السطح والعمق، والنحت اللغوي والكولاج والتكعيب اللغوي وحلمنة النص والتوغل في النفس وصولاً إلى جحيم أخضر، وحدائق مقطّرة من ناقع التجربة، حيث نلمس تغوّل التجربة، حيث يسيطر الاغتراب والعنف والقسوة على التجربة، وهو ما يعبّر عنه البرغوثي بحرية عالية.

الاستدارة السابعة: شعرية الفلسفة وفلسفة الشعر عند البرغوثي: حيث هجس البرغوثي بفلسفة خاصة وحاول من خلالها تكثيف تجربته وتأمله ما بين طقوسية السحر والشعر والتقسيم على السكين، كما جاء في الموروث، وخلص توليفة لذاذية عبر النص، والتدمير بهدف الخلق والإبداع بحثاً عن قواعد جديدة وسَبْر النوايا بعمق .

الفصل الثاني:الاستدارة الأولى

سـيرة بدء: عن المحاضرات وقـوانيـن الشـعر العـربـي

2.1 جامعة بيرزيت: هَلل البداية
2.2 "أغربة العرب" ودائرة اللغة العربية!
2.3 قدَّم النصائح: ولم نستمع..

"علينا أن نتعلَّم إحدى أهم النقاط في الرشاقة الذهنية: أن نتخلّص من "الجدية" وأن نبدأ بـِ"اللعـب،" "متعـة" الذهن والمعرفة، والضحك، بأن لا نأخذ أنفسنا نفسها بجدية. أحياناً، في الحياة، نكون لعبة في يد الدنيا، وأحيانـاً تكون الدنيا لعبةً لنا. مثلما قال هيراقليطس: الطبيعة تلعب والإنسان "يبحث." و"الجدية" تقود إلى فرض جوٍّ ثقيـل ومملٍّ على "الصف" وتقتل "الاستمتاع،" قدرتنا على الارتجال بحرية. السؤال، هنا، هو: لماذا ينتظر الطالب لحظـة "الهرب" من الحصَّة بدل القدوم إليها؟ لأنَّه لا يستمتع، لأن المعرفة "ميتة،" "جاهزة،" ملقنة، مملّة، روتينية. في تجربتي التعليمية وجدت أنَّ أفضل حلٍّ هو أن لا "ألتزم" بالمادة الميتة، بل بما هو حيّ وحرٍّ وطيِّب وعضويّ في روحي أنـا، وعندما أكتشف الحياة في كلامي، الكلام الحي من "قلبي" وتجربتي أكتشف زوايا جديدة دائمـاً لشـرح المـادة، ولاكتشاف ما هو حيٍّ في البقيَّة. أخطر شيء هو الإنسان الآلي الكامن فينا، عندما نذهب وراء "الآلي" فينا نصـل إلى ما هو حيّ وعميق وأصيل في غيرنا، وفي كلٍّ ما ندرسه ونلمسه ونعيشه. قال آينشتاين مرَّة: إنَّ الإنسان الـذي فقد المقدرة على الاندهاش يكون بمثابة إنسيان ميِّت. أقصد بأنَّ "التعليم" ليس فقط، ما "نقولـه" ونكتبـه علـى "اللوح"، إنَّه فنٌّ حياة. والطالب الذي لا يستطيع أن يشعر بالحياة في معلِّميه لا يتعلَّم منهم إلاّ الموت!"

الرشاقة الذهنية

الاستدارة الأولى: سيرة بدء ...
عن المحاضرات وقوانين الشعر العربي

2.1 جامعة بيرزيت: هَلل البداية

العام 1991، إنّها جامعة بيرزيت إذاً، والتحاقي بدائرة الكيمياء، تلك رغبة والدي - رحمه الله - .. في بداية ذلك العام الدراسي أعلنت دائرة اللغة العربية عن مسابقة شعرية، فتقدمت لها ومعي عدد من الأصدقاء أذكر منهم الشاعر عاهد حلّس، الغزي الذي انقطعت أخباره لاحقاً ، فأعطيت الجائزة الأولى لأمير الكتلة الإسلامية فخري صبّاح ومنحت درعاً عن الجائزة الثانية .. وبعد انتهاء المسابقة لحق بي فخري، و لم أكن أعرفه قبلاً، وقال، تستحق الجائزة الأولى، وأنت بحق شاعر الجامعة .. كان لطيفاً حينها ، ومضى على عقد صداقة بيننا .. وفي اليوم ذاته أراد عاهد حلّس والذي كان محسوباً على اليسار، أن يقرأ القصيدة التي فازت، ظاناً أنه يستحقّ الجائزة، خصوصاً أنه كان معروفاً كشاعر في الجامعة، وأنا قادم جديد .. استدعاني الأستاذ عمر مسلّم، والذي كان من ضمن اللجنة التي أشرفت على المسابقة ونصحني بدراسة الأدب العربي ، وفعلاً سجّلت في دائرة اللغة العربية، حينها كنت أبحث عن لغة جديدة، أحلم بها وأحس بقدرتها وفاعليتها .. وكلما أمسكت بها فرّت وغابت فتمثّلت قول الشاعر:

"وأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الجمر خانته فروج الأصابع"

المساقات التي كنت أدرسها كانت استكمالاً لما تعلمته في المدرسة ، الوسائل التلقينية التعليمية. انزحت تجاه المكتبة علّي أجد ضالتي في العثور على تلك اللغة التي تحمل ما يتقطّر في الروح من غربة وحزن مشبوب بالوجع .. في تلك الأيام سجّلت للمتطلب الجامعي في دائرة الفلسفة والدراسات الثقافية وجاء نصيبي في شعبة د. إصلاح جاد .. وأذكر طرحها لسؤال تحوّل أنكيدو للحضارة بعد مضاجعته المومس، الجنس والحضارة .. وذلك الجدل المشتعل الذي أخذ نصف المحاضرة، فرفعت صوتها: أخذت حق الطلاب بمجادلتك .. واستمر الفصل بين شدّ وردّ، حتى رسبتني في المادة عقاباً على جدلٍ لم يرحمها طيلة الفصل..

فانسحبت للتسجيل لأكون في شعبة د. حسين جميل البرغوثي. لم أعرف وقتها د. البرغوثي و لم ألتقيه. كنت أسمع آراء بعض الطلبة والأصدقاء الذين ينعتونه بـــ "مجنون" وآخرون بـــ "عبقري" .. هذا التوصيفات يقرعان أذنيك يومياً ولا تلقِ بالاً لذلك .. فأنا لم أعرف الرجل .. وذهبت إلى غرفة الدرس في الطابق السفلي من كلّية التجارة، نظرت من فتحة الباب فإذا برجل غريب الزيّ، خلته طالعاً من عصور قديمة وردم الأساطير، عدت للوراء هامساً في سريرتي: هذا مجنون، لقد صدق ما سمعته إذاً، تردّدت قبل الدخول، فلا منجاة من حضور الدرس، شئت أم أبيت، أنا في هذا الصفّ، وهذا هو مدرسي، وكان عليّ أن أقرر، طرقت الباب مستأذناً بالدخول، وجلست في مقعد قريب .. كان الدرس يتناول ملحمة جلجامش .. وأخذت بالاستماع مشدوهاً بالذي أسمعه .. شعرت

بنشوة لا توصف، لقد وجدت اللغة التي تعبّر عني وتشرحني وتقولني، تلك اللغة التي كنت أحملها وأهجس بها، وشقيت في العثور عليها، هي هي وجدتها .. وجدتها .. وجدتها ..

وارتحت تماماً بعثوري على الحجر الأساسي في معمارية الذهن، واستمرت الدروس وكان يستمع بدقة للأسئلة التي ترمي عليه .. يتحوّل أحياناً من معلم إلى متعلّم .. يجادلك ويحترم رأيك .. لا يمنح جواباً ولا تهمّه الأجوبة .. يفتح أبواب الأسئلة ويبقيها كذلك، ينحاز للتحوّل ويؤلمه الثبات .. يحفزّك على المناقشة وأن تقول ما تريد .. ويمدّ لك الحبل قدر استطاعتك ... متوثّب الذهن وحاد النظرات، له قدرة على الهيمنة والاستيلاء .. كنت أخاف من الهيمنة، فقد كان له سطوة البحر، وإن لم تكن سبّاحاً ابتلعت القيعان .. كنت أتأرجح كالبندول بين الاقتراب منه لإغناء روحي ورفدها بالجديد .. وبين الابتعاد عنه خوفاً من الخطفة والأخذ .. وكان لا بُدّ لي من أحسم أمري .. إنها حياتي .. وهذا هو قراري .. فثمة مسؤولية تتوقف عليّ الآن ولا بُدّ من المواجهة، مواجهة "الأنا" والتحديق في أعماقها .. لمعرفة "الآخر" الذي يدهمك كشلال نار .. وأخيراً قررت المواجهة والذهاب في قاربه الروحي وليكن ما يكون .. فإمّا أن تصارع أمواج هذا العقل وتتعلّم منه، وإمّا أن تتكسّر على شواطئه .. فاقتربت منه واستمعت بحذر وتوجّس لافحين..

يمزج الفلسفة والصوفية بالبوذية .. يلملم مرآة المعرفة المبعثرة، ويقدّم أفكاره بأسلوبية أبسط سماتها النفاذ والاختراق .. كنت أشعر بأن كثيراً من الأفكار والرؤى بدأت تتزحزح .. وثمّة حجارة قديمة في أرض روحي بدأت تتقلّب .. وتظهر عقارب بدأت رياضة لمسح الذهن وإيقاظه، كان بارعاً في قراءة الوجوه وتحريك كوامن محاوره .. فقد كان يمتلك وسائل العبث بالروح وتقليبها، والويل كل الويل لمن لا يمتلك صلابة القلب .. عليك أن تستجمع كل ما تستطيع من أدوات الدفاع لأنّ الهجوم نسرٌ والسيطرة جناحاه، أو لم يسمّ إحدى قصائده (النسر)، لأن من هواياته كشف الغوامض والسياحة في الأعماق ..

كان وبحق، معلماً استثنائياً، يهجر المألوف وينأى عن العادي .. يرغب في الاختلاف ويرغب عن المشابهة .. يفتح الذهن على مرجعيات معرفية للإفادة وسبر الأغوار والإمعان في الفهم واستجلاء الأمور .. بسيطاً ومتواضعاً في سلوكه وهندامه تشع من عينيه طاقة لها قدرة على الاستحواذ .. لم يكن أسير مكتب ومولعاً بما هو نمطي ورسمي، كان الخروج على الأنماط، ومن هواة الصيرورة، ابن النهور والجريان، عدو القوالب الجاهزة، والإجابات المعدّة .. المتدفق والتحوّل كان ..

كان يرتاد كافتيريا الجامعة كواحد من الطلبة .. نلتف حوله معشر الطلبة لأننا وجدنا فيه روحاً متفوقة فصادقنا .. ومنحنا وقتاً وجهداً وما ضنّ فأحببناه .. حينها أدركت كطالب عمّا هو حقيقي وفاعل ومختلف أننا يجب أن نفيد من هذه الطاقة التي لدينا .. وأن هذا العقل الفعال لا بد من الانتباه إليه لمنح عطاياه .. فهو الموجود ليعطي ويهب .. لم أترك لحظة للانفراد به والاستماع لآرائه وتحليلاته إلا وانتهزتها .. أتقنت فنّ الصمت، لأن فيما يقوله تخطٍ

للواقع وحفر في الأعماق .. ولأن رنين كلماته يفضح الخواء ويهدّد الزيف .. أستمع وأدوّن بعض الجمل والتعابير .. كنت في حالة من تتبعه وتقري ما يدوّنه، وبثعلبة طالب العلم أستدرجه لمواضيع كنت أبحث لها عن تفاسير وحلول .. فأشعر بأنه يعرفني تماماً ويشرع في تفكيك ما أطرحه عليه وما يؤرقني .. ويقترح عليّ ما يساعدني على الهدوء والثبات والتماسك . وكلّما هدأت الروح ومستها السكينة قلقلها وهزّ شباكها ومضى تاركاً لنا لذة الحيرة وشهوة البحث ..

ولطالما أشار علينا أن يكون دليلنا هو المكتبة .. ويوجهنا إلى غير مرجع وكتاب وبعد قراءتها ومتابعتها نتناقش فيها ويدلي كل منها بدلوه .. وحتى لا تذهب هذه النقاشات أدراج ا لرياح فكرت في أن نخصص عدداً من اللقاءات نلتقي خلالها بالدكتور حسين على أن تقتصر هذه اللقاءات على عدد محدد من المريدين وممن يرون في البرغوثي طاقة إبداعية مهووسة بالخلق والتقصي .. طرحت الفكرة على صديقي أكرم مسلم وجمال أبو الرب وحمودة البرغوثي وصادق الخضور وفوزي العملة وطه الريماوي وآخرين وأخريات في دائرة اللغة العربية. وافق الجميع، أبلغنا البرغوثي بما نويناه .. فدهش لطلبنا وبدأت الفكرة تأخذ مسار التنفيذ ..

ومن هنا بدأت ساحة الاشتباك .. نادي اللغة العربية كانت تشرف عليها الكتلة الإسلامية .. أنا وأكرم مسلّم وآخرين أسسنا حينها (نادي الصعاليك)، إنها الرغبة في تطبيق الأفكار القديمة .. فكنّا ننظر للصعلكة باعتبارها مختبراً للرجولة والشدّة وفلوذة القلب والروح .. واجدين في ظاهرة الصعلكة ما يستحق التقدير والإشادة، كيف لا وهمّ اول من تبنّى المسلكية الثورية والكفاح المسلح .. نادي اللغة العربية لم يرق له ما انتهجناه .. فكان يغمز بما نقوم به، ويرمينا بالخروج وعدم الانضباط ويعكّر الأجواء من حولنا للحؤول دون تطبيق أهدافنا ورؤانا .. ورغم ذلك فقد استطعنا أن نثبت حضوراً على صعيد دائرة اللغة العربية وحضوراً في الجامعة ومشاركة فاعلة في كافة الأنشطة واللقاءات على صعيد الجامعة ..

2.2 "أغربة العرب" ودائرة اللغة العربية!

عرضنا على رئاسة الدائرة نيّتنا بعقد لقاءات خاصة مع د. حسين البرغوثي .. فوافقت على مضض - تجنباً لطول ألسنتنا وإرباكاتنا المتكررة في حين لم يلق اقتراحنا هوىً في نفس أعضاء نادي الدائرة الذين قاموا بترع اللافتات التي علقناها على مداخل الكليات والتي نعلن فيها عن موعد المحاضرات حول قوانين الشعر العربي ..

لم تثننا هذه الفعلة وهذا التخريب عن مواصلة الفكرة واجتراحها، ذهبت إلى عمادة شؤون الطلبة فأبلغتنا بجاهزية إحدى غرف التدريس وخلوها من الطلبة لإنجاح نشاطنا .. وهكذا أنجحنا اللقاء الأول من هذه اللقاءات .. كانت هذه المحاضرات تتميّز بالجدية والرغبة في معرفة ما هو جديد ويثير الجدل ويؤسس لمعرفة مختلفة ويفتح طرقاً جديدة في الوعي والتفكير .. بعد الانتهاء من المحاضرة وما تخللها من عصف آراء وجدل وتمارين ذهنية أقوم بتصوير

المحاضر المكتوبة وأوزعها على حلقة الدرس، لإعادة قراءتها وتحليلها والتجريب عليها وطرح ما استغلق علينا على البرغوثي للتوضيح والإبانة .

وشاع في الجامعة نبأ هذه المحاضرات، وتواترت الأسئلة حولها، عمّ تتحدث ؟ من يحضر هذه اللقاءات؟ من ينظمها؟ فانضم إلينا عدد جديد ممن تجذبهم حوارات صاحبنا وممن حضر اللقاءات أميرة الكتلة الإسلامية .. أثار حضورها قلق أعضاء النادي والكتلة الإسلامية ولم تثنها الانتقادات التي رشقت بها عن مواصلة الاستماع للدكتور حسين (معلمنا)، بكل ما حملته تلك اللقاءات من حرية نقاش وسخونة حوار وتفكيك للمسكوت عنه .. إن قدرة معلمنا على الإقناع وثقته بنفسه وما يطرحه حفّزت تلك (الأميرة) وغيرها من زميلات الدراسة على الاستماع لمعلم إشكالوي يثير الجدل والخلاف وتختلف حوله ومعه الآراء.

كل محاضرة من المحاضرات كانت تتناول موضوعاً جديداً، وما يشدّنا في تلك المحاضرات طريقة تناولها للإرث الشعري، والنظرة الجديدة التي تشاطئ الفلسفة لفهم النصّ الشعري واستجلاء إشكالاته وكوامنه .. فقام بتوضيح البنية الرباعية والمقطع المستطيل في تناوله لهندسة القصيدة .. واستخدم نموذجين للاستدلال على ما قدّمه (قصيدة عجبٌ أمرنا ومرورنا ..) ، وقصيدة (الوقائع الخنومية للشاعر المصري محمد عفيفي مطر)، ثم تناول هندسة المكان عبر نموذجي سعيد يوسف وعفيفي مطر .. واستمرت لقاءاتنا، الرسم والشعر، قراء في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، قراءة في (أرى ما أريد) ...الخ، ساهمت هذه المحاضرات في تدريبنا ذهنياً على التجريب والمحاولة والمقارنة واللعب اللغوي.

كما أسست لرؤيا جديدة في فهم قوانين الشعر العربي .. والتي كانت تشكّل هاجساً عند معلمنا، ما دعاه لإعادة النظر في الموروث الكتابي العربي، وأصول الإيقاع وبحور الشعر .. وتلك الرياضيات المقدسة وبنية الشعر العربية ومصادرها واشتقاقاتها .. ولخّص رؤيته عما سبق في روايته (السادن)، والتي نشرت قبل رحيله تحت اسم (قصص عن زمن وثني)، وهي بحث في المعتقدات الجاهلية وهندسة المثلث والمربع والمستطيل واستخلاصات تداخل هذه الأشكال وعلاقتها بمطالع القصائد الجاهلية .. وهو من أخطر البحوث - برأيي- التي تناولت علم العروض وأصوله.

وتواصلنا حاملين راية (أغربة العرب) باحثين عن لغة ما، أسئلة تبقى كذلك وفينا الإصرار على أن نتعلم، وللدقة: كيف نتعلم؟ وننقذ أنفسنا وعقولنا من ضلال طرائق التعليم الميكانيكي في وسيلة لبناء عقول جدية، كنا دائمي التنقيب والبحث عما نريد، والتفتيش عن عروق الذهب في الكتابة والمعرفة: كتب جديدة، قصيدة مخضرة، محاضرة مختلفة.

وجاءت هذه المحاضرات سعياً للخلخلة، خلخلة السائد، وتحريكاً للواقع الأكبر .. وتجاوزت سقف الأكاديميا السطحي والتقليدي الذي شكّل عبئاً أكثر منه فائدة .. فكان التمرّد عليه والانزياح عنه فرض عين علينا معشر الباحثين عن نقاط الضوء في عباءة الغبش التي زحفت بعنكبوتيتها على عقول جيلنا.

بعد الانتهاء من هذه المحاضرات استطعنا أن نمسك بطرف الخيط وأن نضع أقدامنا على عتبة التجريب والمحاولة. وهذا ما هدف إليه أستاذنا أن يعلّمنا الكيفية والأسلوب لنصل إلى الرشاقة الذهنية ومرونة التفكير .

وبقدر ما كان أستاذنا جدياً في جدله وعرضه وشروحه بقدر ما كان هازلاً في كثير من مداخلاته، وهذه علامة مائزة في طريقة تدريسه، فكم كان يضحك حتى تدمع عيناه، فنضحك كذلك، وأذكر مرّة أن طالباً متديناً ناكفه في موضوع الاستنساخ، حيث خلص الطالب إلى أن الاستنساخ حرام، وفشل أستاذنا في إقناعه بضرورة مقاربة التطور والانتباه لعجلة التاريخ التي تتخطى عقولنا وقلوبنا وتفعل فعلها، حتى وصل الأمر بأستاذنا للقول: لتبقى على رؤيتك حتى يتم الاستنساخ للبشر ويصبح كل عشرة من أمثالك بشيكل. وضحك الجميع جراء هذه النكتة ثقيلة العيار .. ورغم ذلك لم يكن أستاذاً متحيّزاً لفكرة، متشيعاً لمذهب لقد كان حراً تماماً ويمنح نفسه فرصة الاستماع للرأي الآخر.. يدافع عن رأيه بعناد ومثابرة ويفيد من محاوريه مهما صغرت آراؤهم وخفّ وزنها وتأثيرها.

المحاضرات التي لم تتجاوز أصابع اليدين استطاعت أن تمنحنا قدرة على مقاربة مواضيعنا من زاوية نظر مختلفة، أصبحنا ننتبه لضرورة تجديد لغتنا وإسنادها إلى إرث معرفي يضرب جذوره في الحضارة العربية الإسلامية، لا بُد من وعي وإعادة استقراء لهذه المرجعيات للإتيان بما هو مختلف وأصيل. وبدأنا نتمكّن من أدواتنا في تحليل النصوص الشعرية والإبداعية، القفلات والوصلات الشعرية، قوة الفكر، الصورة الشعرية وتشابكها .. إيقاعات الحروف والصورة الإيقاعية .. مزج البحر الكلاسيكي بما يخرجه عن قدامته كما هو عند محمد عفيفي مطر .. ضرورة حضور اللون في الشعر، حيث كان يرى بأن الشعر الفلسطيني مصاب بعمى ألوان، ولطالما أشار بأنه يقرأ للعديد من الشعراء ولا يجد لوناً في نصوصهم، فلفت أنظار جيلنا إلى ضرورة ذلك، هذه التأثيرات كانت تأخذ طريقها إلى أوراقنا الصفية.

وإجابتنا في اختبارات الدراسة كانت محمولة على هذا التأثير. وما ما أثار حفيظة عدد من أساتذتنا في دائرة اللغة العربية، فقرّعونا وأنبونا بأنه تم تخريب عقولنا وأننا في طريقنا إلى جنون ما، وضلال مبين ؟!!

وأذكر أنني ذات اختبار وقعت في حبّ ورقة بيضاء من غير سوء، لذة للناظرين، وأخذت بتبيان علاقتي بهذا الفراغ وكيف أقوم بتشكيله عندما أمرّر قلمي عليه .. ونظرتي لسطح الورقة كمكان يعاد هندسته وتصميمه .. وجاء تعليق أستاذي أنني الوحيد من زملائي الذي أكتب بهذه الطريقة وهذه اللغة ولكنني "أشطح" في الكتابة .. انظروا

لقد مدح بعين وقدح بالأخرى، رماني بوردة وقذفني بحجر .. فضحكت .. بعد فترة قصيرة .. عاد أستاذي لقاعة الدرس وإذا به يمطرنا بمواعظه الصفية الحديثة.. لا بدّ أن تكون علاقتكم مع ورقة الكتابة مختلفة! الورقة غياب وفيه قوة الحضور .. واستمر بتفكيك البياض .. ذهلت مما سمعت .. فلكزت صديقي حمودة البرغوثي بأنني قلت ذلك آنفاً وسخر مني، فإذا بالبرغوثي يقول: لقد قال مراد ذلك قبل أيام فلم تعره اهتماماً واقمحته بالشطح والذهاب بعيداً، فالتفّ على التعقيب وكأنّه (جاء بما لم تستطعه الأوائل).

كنت قد هضمت المحاضرات وأعقبتها بحوارات دوّختني مع معلمي، وها هي تفعل فعلها وتحرّك ما جمد من أذهان وما ثبت من آراء وتزحزح تقليدية الأكاديميا.. شجعني ذلك على أهمية النقد وإحراج مدرسي معرفياً ما أمكنني ذلك .. أرتاد المكتبة وأحضر بجنون للمواضيع التي سنناقشها صفياً .. وأشبعها بحثاً، ويبدأ الحوار .. وأذكر إشكالية تناولي لموضوعة الحب العذري، نافياً أن يكون ثمة ما يسمى بالحب العذري، وارتكزت حينها على كتاب (في الحب والحب العذري) لصادق جلال العظم .. وما إن تفوهت بذلك حتى طلبت مدرستي من الطلبة السكوت قائلة: إنه يقول كلاماً خطيراً .. وبدأ الحوار حتى انتهى الدرس والمعركة الكلامية يعلو أوارها .. كنت راغباً في استفزاز المعلمة لتقوم بتحضير ما هو جديد لنا، وأن تنتبه لوجود عقول في الصفّ لم ترضَ بالقليل، ولديها رغبة في المعرفة، ومعرفة جديدة، معرفة تحوّل وتحيل إلى .. دفعنا بأساليب التدريب لمناطق أبعد غوراً وأخصب تربة وأكثر عطاءً ..

وكنت آخذ برأي أستاذي بأن الذي يمرّ على هذه الحياة ولا يغيّر فيها شيئاً لا يستحق ذكر اسمه .. فثمة الكثيرون مرّوا، والشعراء يملأون بطون المتون .. ولكننا لا نرى سوى أسماء قليلة بقيت وحفظت أسماءها على جدارية الزمن .. وها هم حضور بيننا أكثر من كثيرين يجايلوننا .

من هنا كان لا بد لي من توظيف قراءتي وجدالاتي في تغيير الأشياء ومواجهتها، وكنت على استعداد لدفع ضريبة .. (تأكد من فاتورة الحساب .. لأنك أنت الوحيد الذي سيسددها) .. واحدة من الجمل التي كانت تسمع من معلمي ..

2.3 قدَّم النصائح: ولم نستمع..

ورحنا نزور معلمنا في سكنه في رام الله، ساعات طوال ونحن نستمع إلى معلمنا .. يقرأ لنا ما يكتب ، يتحدث في أمور عدّة، يعلن حزنه على العقول التي تأتي من المدارس مدمرة، لا تعرف، ولم تؤسس على ما يجعلها عقولاً لا تحاور، تبحث عن الإجابات، معلبة فقيرة .. الخ، ويحفزنا بضرورة أن نختلف عن هذه العقول وأن لا نسلم عقولنا لأحد، ولا نتبع أحداً، بل نتبع خياراتنا ونتحمل مسؤولية قراراتنا، وأن لا نتبعه، وكلما ابتعدنا عنه وانتمينا لأنفسنا كلما شعر بأنه معلم جيد .. والتلميذ الجيد هو من لا يتبع معلميه، يتجاوزهم، ويأخذ منهم ما يساعده على أن يكون هو، ويطرد من بئر روحه كل الأشباح التي استوطنته، وعندما يخرج آخر شبح تكون الروح قد وصلت إلى جوهرها وصفائها ونقائها .

كان يقول بأننا في مشوارنا القرائي وتجربتنا الحياتية نمرّ بأسماء ونتعرف إلى ذوات تترك آثارها فينا وتتوغل عميقاً في ذواتنا، تشكّلنا تعيد تصميمنا وفق تصوراتها .. مقاومة هذه الأرواح التي تحلّ فينا تتطلب قوة روحية وصلابة قلب خشية الوقوع في هوة كل روح .. والمبدع الحقيقي هو طارد للأرواح بامتياز .. ولا بدّ من تدريب القلب والرؤية بعينه .. لأنه أنفذ وأبلغ وأصدق وهو ميّزات الأشياء فهو هدهد الجسد والدليل ..

يدعونا دائماً لتأمل أنفسنا، سلوكنا، ونتأمل الآخرين .. وكان يصرّ على أهمية الحلم .. والشعر الحقيقي هو الذي يطفو على سطح الماء الحلمي، والإيغال في طبقات الحلم والإمساك بها، هو الاقتراب من بؤرة التوهج الشعري، فالشعر الحقيقي الزاخر بالصور الشعرية، والفياض بمهجوس "الأنا" ومسكوتاتها، بواطنها ومكنوناتها، كان يقول ذلك كله كأنه يكشف عن سر من أسراره الكتابية .. فليس سهلاً أن ننتزع منه أدوات شغله .. وسر مهنته مفتاح رؤاه .. وأذكر أنه عندما أشار عليّ بالإنصات وإعادة تأمل حلمي وكتابته .. وإذا استطعت أن تكتب حلمك كما حصل فأنت ستكتب نصاً جميلاً ورائعاً ..

قال، وتابع : إن نصّ ما قالته الغجرية هو نصّ حلمي، وضحك .. وكأنه راضٍ عن منحي هذا السر، مشيراً بأنه لا يمنح خفاياه لأحد، ولكن عن طيب خاطر قال لي ما قال، حبّاً في وضعي على جوهر الرؤيا، وتنبيهاً لي على عوالمي الداخلية وجوّانييتي .. لغة الحلم تكثيفية، صلبة ومتماسكة، متداخلة ومنشبكة الأقمار بالسماء، والروح بالجسد، يعلو المخيال عبرها ويتسامق، يتجاوز ويكف عن التدفق، هو جار المكان ولصيقه .. مجاميع وجماعات تحضر في الذات .. "الأنا" تتكاثر وتتشعب، إنه عالم بأكمله، بشره وحجره .. وعلى شجر الخيال تنعقد الصور الشعرية ذاهبة في اللا وضوح والغموض أحياناً .. ربما تأتي صعوبة بعض النصوص، إذاً، واستغلاقها لأنها تنبع من كهف الحلم، والوصول إلى جوهر الحلم هو الغوص في اللبّ (هل تصلُ اللب هناك النار لطري، ويزيدك عمق الكشف وضوحاً، فالكشف طريق عدمي - مظفر النواب) .

ليس سهلاً ملامسة القيعان والوصول إلى الروح وأعماقها وأغوارها ، حيث طراوة اللب وشبوب الكشف .. الوصول لا يمنح حلاً، الكشف في أعمق تجلياته وجلائه ينفتح على الغموض، العماء .. إنه عدم (لا عدم هناك ولا حياة .. مسناً شبق إلى التكوين) .

هل التكوين أول المساحات في الحلم، حيث روح الرب ترفرف على ماء الغمر .. والصرخة في شقوق المكان .. هي تحويل الحلم إلى واقع .. تحويل العدم والهباء إلى حياة ..
أو لم يقل في "مرايا سائلة" : "حلمت مرة بأنني حديقة زهور، ممرات ورد مقصوص في شكل مستطيلات، رائحة شذى، باب حديد، لم لا توجد قصيدة كهذه، فيها ممرات ورد مقصوص وبوابة حديد ويمكنك أن تتجول فيها كهذه الحديقة بالضبط" .(ص13)

هل النص الصوفي إبحار في ماء الحلم؟ هل العبقرية واستولاد الوجه الآخر للغة يكون بحلمنة الأشياء، تكوننا أو نكونها .. مرق قال معلمي ونحن نمشي في طريق الجامعة وكان يحدثنا عن مصادر الكتابة : انظروا .. وأشار إلى سروات أمام مجلس الطلبة. قال: إذا أردت أن تكتب عن السروة يجب أن تكون سروة، أن تصيرها، إذا لم تتحول وتصبح أنت هي ، لم تكتبها ولو كتبتها فسوف يكون كلاماً قشرياً فائضاً لا طائل منه ورائه، سطح ، ثرثرة : (السطح يثرثر أما العمق فيستمع)، الشاعر الفذّ هو الذي يتقمّص (فتقمّص الأشياء كي تتقمّص الأشياء وحدتك الحراما .. درويش/ مديح الظل العالي) .. أن تكون شجرة يعني إحساسك بانساغها وجذوة اليخضور .. عمليات البناء والهدم، قوة النماء ودفق الحياة .. هنا تتحول من مراقب إلى عارف وابن للتجربة وسائح فضاءاتها.. هذا يقودنا إلى التركيز وحدة التأمل، وينفذ الشعر إلى حقيقته وطاقته ويفعل فعله ويترك نثاره وتأثيره .. المراقبة صنو الحياد .. برودة وموت ، رخام وجفاء، التقمّص لذة الكشف وملامسة الجذور، فيوضات الحياة مخبوءة في الخضرة .. الطاقة قد اندلعت على الروح والجسد، فارتعش التراب .

يدعونا لأن نقول الأشياء لا أن ندور حولها .. نحدد ما نريده ونبوحه أو أن تقولنا، عبر هذا الجدل تحقق اللغة غائيتها وتبتعد عن اللغو .. لم يكن مجالاً فيما يتعلق برأيه في النصوص التي نكتبها .. هنا ثرثرة، الفكرة ضعيفة، لا يوجد جديد في الصورة الشعرية .. أين اللون، كانت آراؤه النقدية تخيفنا، توجسنا، وتربكني أحياناً، ولكنها حرضتنا على القراءة بعمق والتجريب الفاعل وفنّ الاستماع ..

في إحدى حواراتي معه أخبرته بنيتي في إصدار مجموعتي الأولى، أفدت من المحاضرات، وبدأت أعي أدواتي الكتابية، نصحني بالتريّث فلم أستمع، دفعت له بتجربتي الجديدة ليقدّمها، كانت على ما أعتقد باكورة جيل التسعينيات في الشعرية الفلسطينية وتجاورت مع إصدار مشترك لعبد الرحيم الشيخ وأشرف الزغل ..كانت المجموعة انقلاباً على تجربتي السابقة، وانحيازي لعمود الشعر والنسق الكلاسيكي، كان للمعلم الدور الأتم في تقويم التجربة ليصلّب العود .. وليعود الدوزان الشعري في "رغبوت" الذي صدر عن وزارة الثقافة الفلسطينية العام 1998.

الفصل الثالث:الاستدارة الثانية

حـــوارية الوعـــي والوحـــي

إرادة الأسطرة والتكنيك الكتابي

3.1 كلام البدايات: الأسطرة

3.2 بين الشاعر والنبي

3.3 بحور الشعر: بين رواية السادن وقصص عن زمن وثني

3.4 قصص عن زمن وثني

3.5 السادن

3.6 الناقة كفن معماري

3.7 مأزق الخليل ومخرج خروجي

"ونسب الإلهام، أيضاً، في الغناء والموسيقى والملحمة إلى (Muses) وجمع (Muse)، وهن آلهات، يرتبطن بعبادة القمر، ومن هنا جاء اسم (Music) و(موسيقى) العربية، وأما في إسبانيا فهناك "الدوندي"، شيطان (إلهامي). على كل حال، انفصل بالتدريج مفهوم "النبي" عند العرب عن مفهوم "الشاعر"، وساهم في هذا الفصل القرآن الكريم نفسه حيث (الشعراء يتبعهم الغاوون)، على حين أن الأنبياء يتبعهم (الصالحون). وإنهم (أي الشعراء) في كل "واد" يهيمون، وربما أن هذا التعبير إيماء بـــ "واد عبقر". وارتبط مفهوم الشاعر بـِ"الجنون" (كما نجد في مجنون ليلى مثلاً) والجنون مشتق كما يبدو من "جنّ"، من قوة خارجية تتلبس الشخص، وما جاء من أنّ (الشعراء) يهيمون في كل واد يوحي بالجنون. "الهيام"، فمن الواضح أن مجنون ليلى لم يكن مجرد مجنون عادي، بل كان "هائماً"، وكذلك ارتبط الشاعر بـِ"الشعور". ويجب أن نفهم "الشعور" كما نفهمه حالياً فمن الممكن أنه كان يعني ارتباطاً غيبياً ما، عند الإغريق القدماء، مثلاً الرغبة والحسد والغضب والإشاعة والحلم .. الخ، آلهة وآلهات وليست مشاعر محضة. وهذه الجذور وأمثالها، كان تعني في الوعي العربي تمايزاً وانقلاباً حاداً بين "العقل" و"الوحي."

قوانين الشعر العربي-المقالة الثالثة

الاستدارة الثانية: حوارية الوعي والوحي
إرادة الأسطرة والتكنيك الكتابي

3.1 كلام البدايات: الأسطرة

كمريدين كنّا نرغب أن نمسك بمفاتيح الخلق الكتابي والجنون الحبري .. فكانت "إرادة الأسطرة" واحدة من الإشارات النافذة التي أضاءت لنا مساحة الكتابة والتجريب الشعري، وهو ما أفادني في تجربتي الشعرية تحديداً. وكم كان انقلاباً في وعيي، صادماً بامتياز قوله: "ما يهمّنا فيما يخصُّ إرادة الأسطرة، هو "الفصل" بين مفهوم "الأنا" ومفهوم الإبداع. "مصدر" الإبداع ليس هو "الأنا"، بل شيء آخر يتجاوزها وكذلك تتضمن هذه الرؤيا الفصل بين "الصنعة" و"السليقة" المشهورة في التراث العربي.[1]

وهو ما أكّده في "حجر الورد" : "وفي مرحلة الإلهام تقرأ ما هو مكتوب في هذا الشريط، فالنحّات تنحته قوة أخرى، والمغنّي ناي في يد غامضة تعزف عليه، والوعي قلم في يد قوى أعلى تستخدمه لكتابة مذكّراتها".[2]

فـــ"الأنا" أداة وواسطة يملى عليها من علٍ ، من وراء ما تكتبه وتسجنه على الورق .. هذا ضروري لقلب المفهوم السائد أن "الأنا" هي التي تكتب وهي من تقوم بفعل الإبداع. دون معرفة ذلك تبقى عملية الكتابة مشوشة وتفقد بوصلتها .. لا تعي ما يحدث أثناء وخلال عملية الخلق الإبداعي وهاهو في "مرايا سائلة" يضيف: "الشاعر واسطة روحية، ناي في يد قوى مجهولة".[3]

ويورد البرغوثي تفرقة سبق وأشار إليها أدونيس في (الثابت والمتحول) بين اتجاهين: الاتجاه العقلي ومثاله أبو العلاء المعري، واتجاه قلبي ينتهي بـــ (جنون ما)، ومثاله قيس بن الملوح، ثم الاتجاه الصوفي العرفاني الذي يعتمد "الذوق" كمرحلة أعلى من "العقل"، أي شطح صوفي، لا يصحّ عليه نقلٌ ولا عقل كالحلاج وابن عربي .

"ألف ليلة وليلة" اتجاه سليقة، فطرة في الإبداع العربي، عكس المعري وأبي تمام، مثلاً .. من هنا الشطح ربتما يقترب من "جنون" ما و"الجنون" صفة نطلقها على من لا نفهمهم، "فكلمة جنون ما يبدو لي مشتقة من "الجن" و"الجنّة"، ما يربطهما مباشرة بالعبقرية، تماماً كما أن كلمة "أبله" مشتقة، حسب اعتقادي من اسم الإله القمري القديم عند العرب، أي "هُبل"، و لم نزل نقول : "هَبَلْ"، بمعنى بلاهة أو "أهبل"، وهذا يقابل في الانجليزية كلمة (Lunatic)

---

[1] البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي، المقالة الرابعة، ص1 .

[2] البرغوثي، حسين: حجر الورد ط1، بيت الشعر الفلسطيني، ص (51) ، (2011) .

[3] البرغوثي، حسين: مرايا سائلة ط1، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، ص (14)، (2000).

من (Luna) أي القمر"[1]، نلاحظ بوضوح أن ثمة ما هو خفي وغيبي، قمري، ربما وراء طاقة الإلهام التي تهبّ على "الذات المبدعة".

في مقالته (الصورة الشعرية) يعود البرغوثي لإضاءة المساحة ذاتها والحفر في طبقاتها : "من هنا، في الشعر العربي، يمكن الكلام عن "الأسطورة"، عن النمط البدائي، الذي لم يزل قائماً فيه، أي يلزم التعامل مع القصيدة كـــ"طبقات" من الوعي. ما يهمنا هو أن العرب ربطوا بين "السحر" و"الشعر"، إن من البيان لسحرا، و"الكهانة" و"النبوءة".

وبكلمات أخرى، لم يكن الدين بعد، قد تميّز تميّزاً حاداً عن الشعر، فكانوا يرون أنه قوة سحرية ما، ولذلك نجد القرآن الكريم "الشعراء يتبعهم الغاوون". ولذلك لكي يتم "الفصل" بين مفهوم "النبي" ومفهوم "الشاعر" كان يقول: "إن الشاعر عبقري" نسبة إلى وادي عبقر في الجزيرة العربية، حيث كان يعتقد أن كائنات غيبية ما تسكن هناك، وهي تتلبس الشاعر وتملي عليه شعره فيصير عبقرياً، نظرة أخرى تتجلّى في مفهوم "الإلهام" .. يبدو لي أن مصدر الكلمة هذه هو "إيل" الكنعانية (إله)، والتي تكمن في جذر (إلوهيم)، العبرية (إله / آلهة)، وإن كان هذا صحيحاً فإن (الإلهام الشعري) يشير إلى أصل إلهي (آلهة) الشاعر/ة.

وكذلك تعبير "موهبة" (من "هبة" ما ذات جذور دينية). عند الإغريق القدماء للمقارنة، نسب الإلهام لـِ "شيطان" ما (genius) عبقري، وتستخدم كلمة (genius) في الإنجليزية بمعنى عبقري، وهناك من حاول الربط بين مفهوم الـــ (genius) هذا وكلمة "جني"، هكذا ينسب سقراط في دفاعه عن نفسه في المحكمة الشعرية والمسرحية من تراجيديا وكوميديا والملحمة إلى (genius)ما".[2]

فالإلهام إذن مصدره ما ورائي، غيبي، ثمة عبقر ما، شيطان/ جن ما يوحي ويَهِبُ. من هنا "الجنون" صنو العبقرية وليس تدميراً فيزيائياً للذهن، أو إدانة كما يعتقد البعض. فمجنون ليلى الذي ترك كل هذا الإرث الشعري والإبداعي ليس مجنوناً باعتقادنا .. هكذا ترمي العامة من لا تستطيع فهمه وتفسير سلوكه ترميه بالجنون والهبل .. إلى آخره.

"لكن في الأدب الفلسطيني الإفريقي، "حوارات أفلاطون" و"دفاع سقراط" عن نفسه أمام المحكمة، نجد سقراط يعتقد أن "الشاعر" لا يعرف حقيقة ما يقوله، وذلك لأن الشعر "إلهامي"، ليس بالضبط من (صنع الشاعر)، بل من "قوة غيبية ألهمته شعره". وبالتالي فإنه لا يفهم، بالضرورة كلّ ما يقوله، عندما أدرك الصوفيون أن الشطح اللغوي الصوفي لا يصحّ عليه نقل ولا عقل. فاللغة "إشارات" أكثر منها قبضاً على ما تعنيه، من هنا تفتح الصوفيون على

[1] البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي، المقالة الرابعة، ص1 .

[2] البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي، المقالة الثالثة (بلا عنوان)، ص2 .

(عالم خارج اللغة)، (فوق العقل)، أو كما قال النفري: لا بدّ من تجاوز "المعرفة المرتبة"، المفارقة إذاً راسخة في أساس الرؤيا الصوفية، اللغة قادرة على التضليل، أو موهوبة هبة خاصة: القدرة على خلق سوء تفاهم، أو أنها "أضيق من الرؤيا".[1]

هي طاقة القلب مرتكز المعرفة وجوهرها الأنقى: "تعامل (ابن عربي) مع القلب أداة تبث من خلالها (المعرفة الذوقية)، وهي بمعنى آخر، البؤرة التي تتجلي فيها المعرفة[2]، وفي التفاتة مبدعة أشار الشاعر الراحل يوسف الخطيب إلى أن (الفؤاد) مفردة تفرّدت بها العربية عن غيرها من اللغات طرّاً لا تقابلها في اللغات سوى مفردة (القلب) عندهم ليصل إلى استخلاص مفاده" أن "(الفؤاد) هو المركز النهائي والمطلق لكل ما يختص به الإنسان من وعي وإدراك، سواء أكان ذلك وعياً وإدراكاً عقلياً، بالتجربة، والمعايشة، والحدس، والاستنتاج. أو مجرد إدراك حسّي عن طريق حواسه العضوية التقليدية الخمس"[3]

3.2 بين الشاعر والنبي

دفع اللغة وراء حدّها، هو هاجس المتصوّفة .. كسر المعرفة الميكانيكية والمرتبة وتجاوزها، وبالتالي الغيب هو منبع الإلهام وأساسه .. حتى الهيام في كل واد يُردّ إلى مصدر غيبي، هيام ما يفصل بين العقل من جهة والوحي من جهة أخرى.

"ونسب الإلهام، أيضاً، في الغناء والموسيقى والملحمة إلى (Muses) وجمع (Muse)، وهن آلهات، يرتبطن بعبادة القمر، ومن هنا جاء اسم (Music) و(موسيقى) العربية، وأما في إسبانيا فهناك "الدوندي"، شيطان (إلهامي). على كل حال، انفصل بالتدريج مفهوم "النبي" عند العرب عن مفهوم "الشاعر"، وساهم في هذا الفصل القرآن الكريم نفسه حيث (الشعراء يتبعهم الغاوون)، على حين أن الأنبياء يتبعهم (الصالحون). وإنهم (أي الشعراء) في كل "واد" يهيمون، وربما أن هذا التعبير إيماء بـــ "واد عبقر". وارتبط مفهوم الشاعر بـِ"الجنون" (كما نجد في مجنون ليلى مثلاً) والجنون مشتق كما يبدو من "جنيّ"، من قوة خارجية تتلبس الشخص، وما جاء من أنّ (الشعراء) يهيمون في كل واد يوحي بالجنون. "الهيام"، فمن الواضح أن مجنون ليلى لم يكن مجرد مجنون عادي، بل كان "هائماً"، وكذلك ارتبط الشاعر بـِ"الشعور". ويجب أن نفهم "الشعور" كما نفهمه حالياً فمن الممكن أنه كان يعني ارتباطاً غيبياً ما، عند الإغريق القدماء، مثلاً الرغبة والحسد والغضب والإشاعة والحلم .. الخ، آلهة وآلهات وليست مشاعر محضة. وهذه الجذور وأمثالها، كانت تعني في الوعي العربي تمايزاً وانقلاباً حاداً بين "العقل" و"الوحي".[4]

---

[1] البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة، مقدمة في مفهوم المكان، ص 148 .

[2] ابن عربي، محيي الدين: ماهية القلب، تحقيق: قاسم محمد عباس، ط1، 2009، ص9.

[3] الخطيب، يوسف: مجنون فلسطين، سيأتي الذي بعدي ط1، دار فلسطين، الاتحاد العام للكتّاب والأدباء الفلسطينيين، ج2، رام الله ص17.

[4] البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي، المقالة الثالثة (بلا عنوان)، ص 2 .

وأذكر خلال المحاضرات عندما تحدّث البرغوثي عن أن الشاعر يهيم في كل واد، قاطعته بالقول: هو هل السبب ذاته الذي حدا بعرار، مصطفى وهبي التل، أن يهبط الوديان ليلاً وينادي: يا خيتعور يا كبير الشيصبان، أنقذني مما أنا فيه، بمعنى حتى في العصر الحديث لم ينج شاعر كعرار من هذا التلبّس الغيبي، من حالة الانخطاف الماورائي .. هكذا يبدو "النفس الشعري"، هكذا اصطلح عليه، فضاء لصفاء الروح التي تقطّر طفحها وفيضها الإبداعي على الورق .. ويجب أن يصل الشاعر إلى محض نَفَسِه الخاص لاقتراح خصوصيته واختلافه وهنا مسؤولية الشاعر وتكبّد المجاهدة للوصول إلى سياق الاختلاف.

هذا ما أورده البرغوثي بقوله : "في العربية كلمة "نفس"، من المصدر نفسه (المادة: ن.ف.س الحركات). وفي العبرية القديمة في "سفر التكوين"، "الروح" و"الهواء" كلمة واحدة : "روح الرب" أو "هواؤه"، أو إن شئتم "نفسه"، والوصلة بين "نَفْس" و"نَفَسْ" و"تنفُّس" واضحة، لغة، هذا ما انتبه له الصوفيون: حرف الألف، كمدّة في النفس - النفس اعتبر "إلهياً".[1]

من هنا يبدو النفس الشعري نفساً مقدساً "إلهياً" إيقاع روح، محض خلق يرفرف باقتدار. وبالتالي لا بد من الإشارة إلى أن الشاعر الجيد هو من يسبر أغواره بعمق ويتبصّر بصدق. ربما هذا ما دفع البرغوثي لأن ينصحني كتابياً في تقديمه لهللي الشعري "رغبوت".

"لا أحد بلا موهبة يكون شاعراً، ولا موهبة بلا علم، قد يكون الواحد شاعراً بفضل وحي أو جن أو شيطان، ولكنه لن يكون شاعراً بدون أن يعرف أولاً، ويعلم ما هي القصيدة**!**" تقريباً بهذه الكلمات عبّر لوكا عن تجربته والعلم هنا علم بالروح وبالتكنيك معاً".[2] حيث أوضح في هذه المقدمة اقتراحاته لتكنيك كتابة الشعر، تاركاً لنا التجريب وتحمّل تبعاته.[3]

---

[1] البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة - مقدمة في مفهوم المكان ص 176.

[2] السوداني، مراد: رغبوت ط1، وزارة الثقافة، ص (5)، (1998).

[3] للمزيد أنظر مقدمة رغبوت : لا أحدٌ بلا موهبةٍ يكونُ شاعراً. ولا موهبةً بلا علم. قد يكونُ الواحدُ شاعراً بفضلِ وحيٍ أو جنٍّ أو شـــيطان، ولكنه لن يكونَ شاعراً دونَ أن يعرفَ أولاً، ويعلمَ، ما هي القصيدةُ**!** تقريباً بهذه الكلماتِ عبَّر لوركا عن تجربته .

والعلمُ هنا علمٌ بالروح وبالتكنيكِ معاً. ومن قوانين الروحِ ما قاله محمود درويش، عندما سألْتُه لماذا لا يكتب عن تجربته: "كل تجربتي تمرُّد ضدَّ تجربتي". ومنها قولُ مخرج سينمائي إيطالي، عندما سألوه: هل لك أتباعٌ أو تلامذة، "أنا؟ أعوذُ بالله**!**". ومراد السوداني يعتبرني "أستاذه في الشعر"، وجوابي: أعوذ بالله**!** هذا يعني بأنني لم أحذّرك سلفاً من أن تكون تلميذ أحد"، تجاوزني، لتبرهنَ أنّك تلميذٌ ناجحٌ وأنني معلمٌ جيّد**!** ولا أقول هذا للتبرّؤ، بل لإكمالِ التعليم**!**

أيامَ كنتُ في جامعةِ بيرزيت، معلّماً للدراسات الثقافية، التقيتُ نخبةً من "المريدين"، على رأسهم مراد السوداني. طلبوا مني لقاءات خارجَ السياق، أو "خارج اللائحة"، فعلى رأي أنسي الحاج، هناك من "يختارونَ طعامهم خارجَ اللائحة"، عن قوانين الشعر العربي. والتقينا. قلتُ لهم ما مجمله إنّ الشعر بثلاثة أجنحةٍ على الأقل: الموسيقى، عاملوه كموسيقى مَحْضة بأوتار "الأحرف"، والرؤيا، والبصريات. لتوضيح "الأجنحة" حلّلنا نصوصاً

فالبرغوثي، كما نرى يدمج الموهبة بالعلم لاجتراح الكتابة الشعرية، يتلبّس الغيب والوحي، ولا يتخلى عن العقل والمعرفة الذهنية. حوارية العقل والقلب التي أشار إليها سابقاً في التاريخ العربي والتي جمع بينها المتنبي بشاعرية فذّة وعبقرية باقية. وعن هذه الحوارية يضيف البرغوثي: "ما أسميه بالقلب، أو ما سمّاه التاريخ سيفهم بشكل خاطئ، إذا ما تم تصوّره مستقلاً عن المنطق، سواء أكان منطقاً أسطورياً، أو رياضياً أو عقلياً، القلب لا ينمو وحده، هناك جدل قائم بين العقل والقلب، والقلب أيضاً ينضج ويتطور مثله مثل العقل، لذلك يمكن أن أقول شخصياً: إنني أنتقد القلب بالعقل، فمثلاً عندما كنت مراهقاً كانت تخطر ببالي أسئلة من نوع: إذا كانت توجد مشاعر كالحسد والحقد، قد تكون هذه المشاعر بدائية أكثر من اللازم، أو مشاعر (قروية) .. وليست هي الشكل الوحيد للمشاعر، في النصّ الجديد "الضوء الأزرق"، هناك جملة بهذا المعنى (كما يوجد تخلف قلب، هناك متخلفون عاطفياً أيضاً).

وهذا يعني العمل الدائم على تطوير القلب. إن مصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال)، عقلي ضخم، لكنّه من تخلّف قلب. وهذه اللعبة بين العقل والقلب ضرورية في أية رؤية. أنا ضدّ أن يوضع العقل في قفص الاتهام باعتباره لا يعني شيئاً، وضدّ أن يرفع القلب دون أية شروط إلى مستوى الألوهة أو النبوة (راجع الأصل). نيتشة يقول: "إن العقل يجب أن يكون بمثابة أحشاء القلب".[1]

قديماً انشغل النقّاد العرب بصناعة الشعر وجعلوا له معياراً ومقياساً، فالشاعر نسّاج، ونقّاش.[2] هكذا تتخلّق الرؤيا لدى الشاعر عبر هذا الاندغام وهذه الحوارية بين القلب والعقل في انشباك جوّاني وعصف يغلي في "الأنا المبدعة".

للشاعر المصري حسن طلب (الإيقاع كمنمنمات)، وعبد المعطي حجازي (الشعر كنحت)، ومحمد عفيفي مطر، وسعدي يوسف. وحلّلنا، مع لوحات فعلية، الشعرَ كرسم، كفنٍّ تشكيلي. وأخيراً حللت لهم ولهنّ شيئاً من تجربتي.

مراد السوداني بدا مفتوناً بإيقاعات حسن طلب، وباللغة التي تفوح منها رائحة تراث سحيق ممزوجة برؤيا فلسفية وثورية حديثة عند محمد عفيفي مطر. وهذان، أساساً، حاضران في شعره. كنْ أنتَ، وكوني أنتِ! روح الشاعر قلم تستخدمُه قوى أعلى لكتابة مذكراتها، الشاعر "منفرد"، "يرى الوحشة الأنس الأنيس"، لا تكونوا قطيعاً، لا تكونوني، ولا تكونوا غيرَكم، فليكنْ كلّ هُوَ هُوَ، وعندما ننضجُ نتعلّم أن لا نكونَ شيئاً، أن لا نكون أسرى حتى لما نبدعه نحن أنفسنا. شقي مراد السوداني في فهم الفكر الحديث، من إدوارد سعيد إلى أدونيس ورولان بارت وما بعد الحداثة، لكنه يمتلك فضيلةَ عادةً ما تغيب عن غيره الشعر "جهد"، ليس انتظاراً سلبياً لنزول وحي أو هبوب الجنّ! "تراكم"، ليس ومضةَ وردٍ من العدم. إنّه أقربُ لما يورده أمين معلوف في "حدائق النور" على لسان النبي الفارسي "ماني" : "في فجرِ الكونِ كانت جميعُ المخلوقاتِ تسبحُ في نغمٍ عُلوي، وقد أنسانا إيّاه سديمُ الخلقِ، غير أن عوداً مدوزناً، مع روحٍ فنّان قادرٍ على بعثِ تلك النغماتِ الأصلية". ومراد، في ديوانه الأول هذا، يبشّر بالخير. لقد اقترحتُ عليه أن ينتظر، ولكنه يطمح لأن يهبَ عطاياه. والآن أقول له: "دوزن العود جيداً حتى تصل تلك النغمات الأصلية، كي تستعيدَ جبالُ روحِك صياغَتها حين يغطى السديم". وُلد شاعر، ولكن الولادة ليست ضمانة بالبقاء، وله شخصية مميّزة، لغته، عوده، ولكن "النغمات الأصلية"، حين لم يكن غيرُ روحِ الربّ ترفرف فوق الغمرِ، بحاجة إلى "دوزنة العود جيداً". واصل!

هذا النفس الشاب ليس وحيداً، هناك آخرون وأخريات، مثل غادة الشافعي. لعلّنا بخير!

[1] الحياة الجديدة: حوار مع حسين البرغوثي، أجراه: زياد خدّاش، مالك الريماوي، وليد الشيخ، الخميس 2002/5/9. .

[2] أنظر: العلوي، بان طباطبا، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، عيار الشعر ط1، دار الكتب العلمية، (1982)، ص(11).

يضيف البرغوثي: "يجب أن يكون هناك داخل القلب كنوز، بالمعنى الصوفي إن جاز التعبير، يجب أن تستند الرؤية إلى تنوير داخلي وليس، فقط إلى مرجعية تاريخية، لأن نتائج ذلك قادت إلى جرائم".[1]

وحسين ابن الريف والذاكرة الرعوية والقمرية ..حيث جماليات البرّ وإيقاعات الوعر، وسياقات الانتباه لفوران الطبيعة في الذات الشاعرة، الذاكرة القمرية هي التي تطغى وتهيمن وتحفر في الذات بعيداً .. ها هو يتأمل ليلاً يصل إلى فقدان الإدراك "هيام ما" و"إلهام" يتبعه .. إنمحاء المعالم لخرائط المساحة الذهنية بتعبيره .. موضّحاً: "يقال في قريتنا عم تلبّسته حالة كهذه "أقمر" و"قمر" فلان (بفتح الكاف وكسر الميم)، تعني احتار في الثلج فلم يبصر فيه، في ثلج القمر ربما، وقديما قمر المتنبي فقال :

لبس الثلوج بها عليّ مسالكي فكأنّها ببياضها سوداءُ"

.. ويبدو لي أن "أقمر" مشتقة من (القمر) الذي كان إلهاً قديماً، في الجاهلية، يدعى "هَبل" (برفع الهاء وفتح الباء)، ومن "هُبل" اشتقت (أهبل) (بلاهة) وفي الإنجليزية أبله (Lunatic) جاءت من (Luna - آلهة القمر). فمصدر البلاهة إلهي أذن، أي أنها ضرب من الإلهام نسبة إلى "إيلوهيم" أي "آلهة" بالعبرية التي اشتقت من "إيل"، "إله " بالكنعانية، المهم قمرت أنا".[2]

وهكذا لا بدّ من الإيغال في هذه المساحة المقمرة في الذهن وفي نسق الوعي العربي - الإسلامي وما قبل الجاهلية لكشف ما تحت حجارة الروح في امتدادها واشتدادها من ألغاز وتعميمات لا بدّ من القبض عليها للقبض على مصدر الإبداع وسرّه الأول .. هذه الإضاءة التي قدّمها البرغوثي أحدثت انشقاقاً في وعينا القروي والرعوي، وتصدّعاً عالياً وخلخلة كانت واجبة لنرى عملية الإبداع بشكل غير ما تعوّدنا عليه، إنها معرفة جديدة تماماً قادتنا للأسئلة والقلق الكتابي بامتياز .

وهو قلق صاحب البرغوثي طيلة أيام حياته، وهو ما قاده في بحثه العبقري واللافت (السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني)، وهو انتباه يدور حول نقطة واحدة : "كيف بزغت بحور الشعر العربي من عبادة الربّة القمرية البيضاء، عشتار، وهيئاتها المختلفة التي كانت تعرفها العرب، ليس هذا بحثاً فيه أحفظ شيئاً وتغيب عني أشياء، بل حدوس وتخيلات وشطحات، أيضاً، ورغم ذلك مزروعة في التاريخ الفعلي".[3]

أشارت بترا البرغوثي إلى أن أول ما فعله البرغوثي عندما أبلغ بأنه مصاب بالسرطان هو العودة إلى "العالم الوثني"، وذلك العام (1999). أي العودة إلى الأسطرة، إلى المساحة القمرية في نسق الوعي وسياحة الروح، حيث رافق سادن الكعبة حسين أولى سنوات مرضه بالسرطان، وتؤكد بترا "في الأشهر الأخيرة التي قضاها حسين البرغوثي

---

[1] مصدر سابق .

[2] الفراغ الذي رأى التفاصيل، تحرير وتقديم مراد السوداني،ط1، دار البيرق - رام الله، (2006) ص (76) .

[3] البرغوثي، حسين: السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني، إعداد وتحقيق: مراد السوداني، ط1، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص (23).

يصارع المرض أي في (أواخر العام 2001 وبداية العام 2002)، عاد مرة أخرى إلى هذا الزمن فكتب: "قصص عن زمن وثني، وكان بذلك قد عثر على الأسلوب الفني الذي جمع بين "الناقة كفن معماري" بكل ما تحتويه من نظريات وحسابات رياضية وفلك وبين "السادن" بسحر عالمه ولغته ودفئه، لم يتنازل أبداً عن الوفاء إلى هذا العالم الذي هو امتداد له، ويمثّل قعر ذاكرته وذاكرتنا جميعاً".[1]

هذه العودة إلى الأسطرة عبر هذا الثالوث الذي اجترحه البرغوثي كان حصيلة خمسة عشر عاماً من البحث والحفر والتجريب والمعرفة والتفكير والترجمات فرجع إلى حقول معرفة مختلفة من الأساطير القديمة، فن العمارة الإسلامية، الأصول اللغوية، الشعر الجاهلي والمعلقات والصعاليك، الآلهة الكنعانية، السحر في مصر القديمة، الفولكلور والأساطير القديمة، تاريخ الثقافة العربية، علم الفلك والتنجيم والرياضيات العليا. المعرفة الصوفية .. رحلاته ومشاهداته، فمثلاً زار العام 1997 اسطنبول، تأمل القباب والزخرفات، يعدّ المربعات والمثلثات في كل شكل هندسي. ومحاضرات لطلبة جامعة بيرزيت حول العلاقة بين الشعر والهندسة المعمارية .

أيامها، كان معلّمي مهجوساً بالبدايات، يحنّ إلى أوّله، حنين الأرض إلى الشمس بعد المطر، منذ منتصف التسعينيات، وربما قبل ذلك كان يتأمّل ليصل طرف خيط يربطه بالعبقرية الأولى وجذورها الضائعة. ويتوغّل في العصر الجاهلي : المعلّقات، الصعاليك، الأساطير، وعبادة الأصنام، وينفتح على المقدّس في ذلك الزمن الغامض، ويقلّب الحقائق والأوهام، ويحفر في نفق الذاكرة والنبوءات، ويصطدم بسجع الكهّان والمطلسمات والروايات التي تلفّ المكان في شبه جزيرة العرب ..

يبدو النسق الثقافي مرآةً تشظّت؛ حاول معلمي إعادة نثارها إلى ما كانت عليه فربط ما انفكّ، وألقى الصدور على الأعجاز، وغاص في ركام الماضي، وحاول تجميع ما اعتقد أنّه يؤسس لرؤيا جديدة وجدّية في قراءة تاريخ ما قبل الإسلام بمائة وخمسين سنة، والذي سمّاه القرآن الكريم "جاهلية".

وكنّا نلتقي، غالباً في بيته بالقرب من مكتبة بلدية رام الله .. ونغرق في محاورات وجدالات حول القرآن وعبقريته .. حينها أشار إلى اهتمامه بالبحث وتفكيك الذهنية الجاهلية، الإدراك، طريقة التفكير، معتقدات الوثنيين وسحرهم، بحث ينحاز للحدوس والشطحات أكثر ما ينحاز للوقائع رغم استحضارها وإثباتها هنا وهناك.

إنّه يحلم التاريخ ليقبض على "نواة الروح" التي شكّلت عتبةً لعبقرية ما زالت ماثلة وحاضرة .. وأوضح أن بحثه يحمل اسم "السادن" .. وكان على أوّل الطريق .. وكلّما التقينا يشير إلى شذرات مما يشغله، وكان سعيداً بأنّه سيحقق في النهاية ما يستحق الاهتمام، وجدير بالمتابعة. ويقول : إنّ من يمرّ على هذه الأرض ولا يغيّر شيئاً ، أو يضيف شيئاً لا يستحق ذكر اسمه .. وكان يعني ما يقول ..

[1] البرغوثي، حسين: السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني، إعداد وتحقيق: مراد السوداني، ط1، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص (18).

3.3 بحور الشعر: بين رواية السادن وقصص عن زمن وثني

وعادت مجلة (الكرمل) لتصدر من رام الله، ويدفع معلّمي بِـ(السادن) للنشر، ولا يظهر النص في المجلة لسبب أو لآخر، ما دفع بمعلّمي لاسترداده، وكأنّه تلقّى ضربة لا يستحقها، كيف لا وقد أخذ هذا البحث من عرقه وجهده ما يزيد على أربعة عشر عاماً.

لقد عوّل معلمي على هذا النّص كثيراً، ولطالما أعلن بأنّه عبر هذا البحث استطاع – بقدر أو بآخر- أن يضع يده على مفتاح نسق كامل من الشعرية العربية، وأن فك لغز بحور الشعر ما زال هاجسه، لتقديم الجديد والمختلف وسبر غور ظلمات الوثنيين وغموض زمنهم.

نخّل السرطان العدو جسد البرغوثي .. ليستقر على سرير المرض في مستشفى (شهداء الأقصى) في رام الله .. ونتردّد على زيارته ونلتف حوله وكذلك الأصدقاء .. على سريره كانت (قصص عن زمن وثني) .. حيث عمل مع المسرحي فرانسوا أبو سالم لمسرحة هذا العمل.. وعلى صفحات المخطوطة ملاحظات ومدوّنات للبرغوثي .. وتنشر (القصص) في (الكرمل) هذه المرّة .. بعد رحيله سألت "بترا" عن (السادن) .. فأخبرتني بأنّ (قصص عن زمن وثني) تشكّل فصلاً أول من ثلاثة فصول : القصص، السادن، الناقة كفنّ معماري. وأحصل على النصوص الثلاثة .. وأغرق فيهنّ وأتوه توهاناً جميلاً .. في قراءتي للبحث خيّل إليّ أنني أقرأ معلمي لأول مرّة .. لقد قادني نحو مجاهيل ووحشة قلب وغربة عمر، وسفر صعب في طرق وعرة .. ما يزيد على عشرين مرّة قلبّت أوراق البحث، وما إن أنتهي حتى أبدأ من جديد .. تمتلك الكلمات لديه طاقة فعّالة في الاستقطاب، ومغناطيسه الروحي يهيمن ويسيطر .. ثمّة سحرٌ ما فيما يقول، أو هكذا بدا لي، وإشارات عبور ونفاذ ..

3.4 قصص عن زمن وثني

في (قصص عن زمن وثني) يتقمّص معلّمي شخصية تاجر يماني في قافلة عائدة إلى مكّة، وتعبر القافلة مناطق موحشة، وبراري لا مأنوسة، وأودية مظلمة حيث ملاعب الشياطين وزجل الجنّ على حفافي وأعماق وادي عبقر، هناك الشجر يحلم، واللغة أجراس من نجوم وضوء بارد، وما تستوحش الروح منه .. وتوسوس به ظلال شعاب ونخل الوعر المقمر.

دليل القافلة رجل من بني سهم يغزل الصحراء بقدميه، النوق ترغي، وثمّة هرج ومرج، وتجار قادمون من مجاهيل الصحراء يرتجزون .. ويظهر لافظ بن لاحظ، كبير الجنّ، شيطان امرئ القيس على ظهر ظليم، ويبدو شبحاً أطول من ناقة، بظهر عارٍ تتشعب عليه طحالب من نمش أخضر ..

والتاجر اليماني - الرواي – ذاهل بين اليقظة والحلم، يتأرجح كوتر ربابة مجـــروح بالليـــل .. ويلتقـــي الـــراوي "القرشي" الذي يوضح له قصة لافظ بن لاحظ هذا وهبيد، شيطان عبيد بن الأبرص .. وينتقل الراوي إلى غرائبيـــة الطفل الذي سلّمته كاهنة إلى سادن الكعبة، طفل ولدته نساء يحبلن بأحجار ، طفل من نسل الجنّ، يكتحل بالإثمد الأسود، مربّع الوجه ينطق بلغة غير مفهومة.

في حوارية متوترة بين الراوي وامرئ القيس حيث سلطة الذاكرة، الروح، يبدو امرؤ القيس فكرة هائمة في الزمن، تبحث عن كائنات من لحم ودم لتحلّ فيها .. شبحية امرئ القيس تشكّل جزءاً من "حقيقة الروح"، هذه الشبحية الهائمة تهيمن وتسيطر، حيث تظهر كهمزة وصل بين الصحراء والمستقبل .. وامرؤ القيس بصوت أمير جليل، يمزج صلابة البدوي بنعومة اللغة، ترنُّ ذبذبات قلبه كأجراس قصر غمدان ..

ويذهب الحوار إلى المعلّقة في محاولة لتفكيكها للعثور على "حجر سنمّار"، ليقـــبض علـــى الـــرقمين (7) و(28)، وعلاقة ذلك ببحور الشعر عند الخليل بن أحمد الفراهيدي والرياضيات المقدَّسة .. تصير النجوم حروفـــاً والســـماء كتابة متاهية موشومة.

3.5 السادن

تنفتح مقدمة (السادن) على مولد طفل عجائبي، ابن غيب، ربَّما .. شيء ولد بلا نظام، ليس قبيحـــاً أو منفِّـــراً أو مشوَّهاً، يبشّر بفوضى الأشكال، وصوت حصان فظٌّ يتكلّم من معدته وكأنَّه فرخ جنّ .. ولفّقوا حوله الأســـاطير ونسجوا الحكايات، وقيل بأنَّه بلا رأس ولا عنقٍ أصلاً، ووجهه في صدره .. هذا الطفل الخرافي ابـــن للافـــظ بـــن لاحظ .. وقد وجد في الطريق إلى "دومة الجندل"..

ويأخذ السادن "عبقوس" الطفل حيث الكعبة .. سيِّدة الأمكنة .. ويتأمَّل في وجه الطفل ليجده مربَّـــع الشـــكل، بفكّين فيهما قسوة، وجبين واسع، وشعر خفيف أسمر، ونسب طاقة وجهه للمربَّعات المقدَّسة، أوليســـت الكعبـــة مربَّعة؟ و"السادن" بمزاجه المتقلِّب قلقله الطفل بخرافيته وغرائبية أطوره. تحتل "زلل"، العرّافة المعروفة بـــ"صـــاحبة الناقة" دوراً بارزاً بالإضافة إلى ابنتها "فوز" التي تلتقي بـــ"الطفل" أخاها في الرضاعة، والذي يعرف لاحقاً بِـــ"أيهم بن سلمى" ..

عن الأقواس والزوايا والمربَّعات، التصريع وسجع الكهان، الذكورة والأنوثة، وغناء المناهل وجنِّيات الماء، وكتابـــة ورجز الصحراء، كلٌ ذلك يحتلُّ مساحة في ذهن (السادن) الذي يهجس أكثر ما يفكِّر، ويحلم أكثر ما يرى، كيف لا وهو قارئ العتبات الذي يرجع إلى أوَّله، في الأنباط في "البتراء"، ويعـــود إلى الأنثـــى أوّل الأشـــياء .. يتأمـــل "السادن" (الزمن الدائري) ليقبض على ما هو خارج الزمن، لفك طلسم "أيهم".

وتسحره الدائرة، فالمعلّقات دوائر، والقلائد دوائر، والسمط دائري، والأعناق دائرية، والأبراج دائريـــة، والأنـــواء دائرية، والقافية دائرية، و"الزمن بالإنسان دواري" .. و(السادن) حالم بكتابة الأفلاك وحجر الـــروح السّـــري .. وبغمزة عين ينسج المستقبل بالكلام، ليحيا كبقية الجاهليين طفل الذكريات الرطبة .. من "فصل السفر" إلى "فصل الأحرف"، و"فصل المربَّع عن المثلَّث" و"فصل الهندسات" .. إلى "كتاب الخشب"، ويحفر (السادن) علـــى كثبـــان الرمل ما يتوصَّل إليه من حساباته وتعقيداته التي طالما غرق فيها وحولها .. و"السادن" كان خائفاً من أنَّ حدوســـه وتخيُّلاته وما يلحظه عبر سنواته الخمسين سيذهب قبض ريح .. كان منهكاً، بصندل جلد، ورُكَب مـــدمَّاة مـــن الوقوع المستمر، وشعور بدنوّ الأجل، وضع خدّه على زهرة في عرق حجر، وحدّق في النجوم وهمس في صـــمت : "بوركت الرحلة"، ولسبب ما تأمل بيت نمل في الطريق، فحنّ إلى بيت، وجثا بلا حول وبكى فرحاً .. وشعر بـــأنَّ الحياة تستحق الحياة.. رغم شعوره بهشاشتها .. إنّه (السادن) ذاته، حسين البرغوثي أمام بيته في "كـــوبر"، حيـــث النحل والنمل والأزهار .. في أيامه الأخيرة .. وما "صاحبة الناقة" إلاّ زوجه، و"أيهم بن سلمى" إلاّ "آثر" ابنـــه .. إنَّ هذا البحث هو بحثه وخطواته هي جذوره بلغة مهيار الدمشقي ..ويختتم (السادن) بفصل "القرشي والـــزوزني"، والخلافات حول عدد المعلّقات، ويغرق في حساباته وأرقامه للوصول إلى رابط يصله بالدورة القمريـــة، والنظـــام الفلكي، وطلاسم التنجيم الشعري.

بإصرار الاستثنائي واصل "السادن" الحفر في إرثه للعثور، وكشف طلاسم "هندسة المقدَّس" التي تربط بحور الشـــعر العربي ودورة القمر والأبجدية معاً، بنهاية مفتوحة على الزمن والذاكرة والمستقبل، هكذا نقدّم (السادن) كما جاء.

3.6 الناقة كفن معماري

(الناقة كفنٌ معماري) ثالثة الأثافي وقفلة النّص، وتشكّل دراسة في الأسس الهندسية للذاكرة الشعرية عند العرب .. و"الناقة" بحث أقرب للمتاهة والتفكير البارد، وهو بالضرورة يختلف عن سابقيه : (القصص) و(السادن) من حيـــث تكنيك الكتابة، وهو بحث في أصل الشعر عند العرب، الأوزان، وهندسة الأبيات والقصائد وعلاقة ذلك بالمكـــان، حيث يسعى معلمي لبرهنة أنَّ بحور الشعر العربي كلّها جاءت من أسس هندسية مقدّسة هي عبادة المربَّع والمثلَّـــث عند العرب في الجاهلية.

حيث يستعرض الأسس الهندسية "الكمية" للشعر العربي (كالأوزان والبحور) موضّحاً أنَّ هذه "الكميات" (عـــدد التفعيلات في كل بحر، مثلاً)، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بـــ"هندسة المقدَّس الجاهلي"، كما أنَّ الأسس الهندسية للمقـــدَّس الجاهلي هي نفسها أُسس الشعرية العربية، بالإضافة إلى أنَّ بحور الشعر الخليلية المعروفة هي بنية هندسية صـــارمة، وبرسمها تنكشف علاقاتها الهندسية الدقيقة بالفنِّ المعماري عند الجاهليين، وعند العرب المســـلمين لاحقـــاً، وحـــتى علاقتها بالموسيقى والرقص والتطريز، والغناء الشعبيين ..

كلٌّ هذه الموضوعات لم تحرث معرفياً بجدية، وعليه انطلق معلّمي من "فرضية" أن العرب في الجاهلية واجهوا فراغين : البحر والصحراء، ثم وحدَّوا بين هذين الفراغين في مساحة واحدة لتصبح "الصحراء بحراً والبحر صحراء". ويطلق على هذه المسافة الواحدة "الفراغ الموحّد" .. وهذا الفراغ اشتقَّ منه هندسة شعرية (أوزان بحور وشعر) وثانياً : هندسة معمارية مقدَّسة تتمثّل في الكعبة ..

ويشتعل جدل معلمي حول أنَّ الجاهليين أقاموا الكعبة وصاغوا الشعر باتباع المبادئ الهندسية نفسها، وبذلك ترجموا معتقداتهم الحياتية ومفاهيمهم إلى هندسة، رياضيات، وبفك شيفرة أسس هذه الهندسة المقدَّسة والتي تشكِّل العمود الفقري للذاكرة الشعرية العربية، يكون معلّمي قد لامس مفتاح الذهب في تربة الذاكرة، ليقدم قراءة مختلفة وعبقرية في الكشف عن البدايات.

يغوص معلمي في أعماق اللغة لمعرفة نمط الإنتاج الذهني الجاهلي، ثمَّة الناقة والجمل و"الفراغ الموحّد"، كذلك المعلّقات كفنّ معماري ومفهوم البيت (الخباء) والبيت الشعري، و(التصريع) .. كما يوضِّح معلمي العلاقة بين هندسة جسد الناقة والإنسان والفنِّ المعماري والمعلّقات، وأيضاً، إشكالية السمط، والعلاقة بين الكعبة والمسمّط، تقديس المربَّع والمثلَّث في الجاهلية وهندسة الكعبة، وتقديس المثلَّث والمربَّع والدائرة في الأزمنة القديمة، وقدسية الدائرة في الجاهلية، والمعلّقات كدوائر قمرية، ويحمل معلمي كلَّ ما سبق بشكل هندسي يفسّر علاقة بحور الشعر العربي بتقديس المربَّع والمثلَّث والدائرة، ويفكّك هذا الشكل الهندسي إلى مكوناته شارحاً خصوصية كلَّ شكل وعلاقته بغيره .. ليصل معلمي إلى أزمة الخليل ومأزق نظامه، لينتقل بعدها إلى علم الفلك الجاهلي وعلاقته بهندسة بحور الشعر ومعمار الكعبة.

ومن معتقدات البابليين وقدسية كوكب الزهرة والدائرة، إلى الأنواء وهي أسماء ثمانية وعشرين نجماً معروفة للعرب في الجاهلية، إلى المعلّقات وعبادة النجوم وفلكيات الجاهلية، يتجاور كلُّ ذلك، وعليه فإنَّ النصوص الثلاثة (قصص عن زمن وثني، السادن، الناقة كفنٍّ معماري) تشكِّل معماراً نصِّياً متماسكاً يقدم رؤية واقتراحاً مبنياً على الجدل والمعلوماتية والحدوسات والتوقعات والفرضيات والوقائع لفهم جذور الذاكرة الشعرية وعلاقتها بالرياضيات المقدَّسة، ما يجعل هذه المحاولة خطوة فذّة في استقراء الإرث الشعري العربي والقبض على أصوله ..

أُتيحت لي فرصة تقليب أوراق معلمي في بيته (في قرية كوبر، شمال غربي رام الله). لأعثر على مسودات النصّ (السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني).. وأُتابع خطوط إنجاز العمل بمقارنة الأوراق والقصاصات التي تمتلئ بها أدراج مكتبته .. ثمّة جهد مهول، وتجريب فذّ ورسومات معقّدة توزّعت بين الأوراق .. كما وقعت عيناي على بدايات البحث والذي كان دراسة تزيد على ثلاثين صفحة أعدَّها معلمي لمجلة (الكرمل) حينها، وينتهي البحث بملاحظة فحواها : "في العدد القادم من مجلة الكرمل سنتابع دراسة أُسس التكوين هذه، ونتيجة للتعقيدات الكبيرة في الأجزاء التالية، وفي هندسة الذاكرة ذاتها، سننهي الحديث الآن، كي نعطي كلَّ قضية حقّها في "مساحة" كافية،

أسئلة مختلفة لم نجب عليها هنا سنتناولها بالتفصيل فيما بعد، باتجاه شعر جديد كلياً، ورؤيا مخالفة لِـــ"الحريـــة" في التكوين".

حيث تكشف هذه الملاحظة تعقيدات النصّ ورغبة معلمي في تقديمه عبر "مساحة" تسمح له بالإفاضة والتفصـــيل لغموض البحث وتشابكه .. لكي يتأتّى للنص أن يصل للقارئ بسهولة ويسر.

ثمَّة فصول بلا عناوين في دراسة (الناقة)، ما اقتضى وضع عناوين باجتهاد شخصي، بالإضافة إلى تكرار قـــد يبـــدو للقارئ كذلك، غير أنَّه تكرار مقصود يفصله عن سابقه فقرة أو جملة أحياناً .. فالتكنيك الكتابي للنصّ مهم لأنَّـــه منسوج بدقَّة وقصدية تماماً تمنح البحث خصوصية الاختلاف والمغايرة .. كما لجأت في "الناقة كفنٍّ معمـــاري" إلى إجراء بعض التعديلات لكي تظهر الفصـــول وتقسيماتها بطريقة متتابعة ومتسلسلة لا تحدث تشويشاً لدى القارئ، فوصلت ما انقطع.

كما يمكن الإشارة إلى أنَّ محاضرات البرغوثي حول قوانين الشعر العـــربي (العـــام 1995) في جامعـــة بيرزيـــت تجاورت، بصورة أو بأُخرى، مع هذا البحث .. بمعنى أنَّ ذهن البرغوثي طوال تلك السنوات الـــتي ذبلـــت كـــان مشغولاً برؤياه وتأمُّله حول الكينونة الأولى للذهنية الجاهلية وأولانية الشعر آنذاك.

3.7 مأزق الخليل ومخرج خروجي

ففي تحليله لقصائد محمود درويش ومحمد عفيفي مطر أشار لهندسة المكان، وهندسة القصيدة، والمقطع المســـتطيل والمربَّع، بالإضافة لإرادة الأسطرة، ومصادر الإبداع.

وقد ألمح في محاضراته إلى مأزق الخليل والذي بات قيداً يتحكّم في الشعرية العربية. ومما قاله في إحدى محاضـــراته : "إنَّ جمالية العشر العربي القديم، إذاً، أعقد وأعمق من أنَّ "نحشرها" في قالب أبدي أو بوتقة ما، كالبحور، ولكـــن الخليل بن أحمد ساهم، بوعي أو دون وعي، في مثل هذا "الحشر"، عبر اختراعه للبحور الشعرية، وســـيطرته علـــى طريقة رؤيتنا لتراثنا الشعري لا تقارن إلاّ بسيطرة رؤيا أرسطو طاليس في كتاب "شعر" على المسرح الغربي كلِّه."

وللخروج من مأزقية النظام الخليلي وجمود القوالب الكلاسيكية اقترح معلمي في إحدى محاضراته حلاًّ في التعامـــل مع تراث شعري غني جداً، متنوِّع جداً كتراثنا مضافاً إليه القرآن الكريم نفسه : "أقترحُ، كمخرج، أن نوحّد رؤيـــا الخليل بن أحمد مع رؤيا أخرى أكثر شموليّةً وتعقيداً تتكون من النقاط التالية:

أوَّلاً : كلُّ أيقاعات اللغة العربيّة تتكون من الحركة والسكون (ب، -).
ثانياً : التفعيلات التي اكتشفها الخليل ليست إلاّ أشكالاً معيَّنة من (ب، -)، ولكنَّها ليست الأشكال الوحيدة.

ثالثاً : البحور ليست إلاّ أشكالاً معيَّنة، أي "قوالباً"، تنظَّم عَدَدَ، وترتيبَ تفعيلات معيّنةٍ، ولكنها ليست الأشـــكال الوحيدة لترتيب وتنظيم التفعيلات، كما يبيِّن ذلك، مثلاً، القرآن الكريم، ففي آية :

"تبَّت يدا أبي لهبٍ وتب ، ما أغنى عنه ماله وما كسب"

- - ب - /ب – ب ب - / ب - ، - -/ - - ب - / ب – ب - / ب -

مستفعلن مفاعلتنْ فعو ، فعلن مستفعلن مفاعلن فعو،

وهو ترتيب غير موجودٍ في البحور، ولكنَّه يخلق إيقاعاً جميلاً وجديداً لم يكن معروفاً في الشعر الكلاسيكي.

رابعاً : بما أنَّ القرآن الكريم "يتجاوز" قانون الحركات الثلاثة، أين يكرِّر (ب) أكثر من مرتين متـــواليتين، وهـــذا ممنوع في البحور، فإنَّنا نستطيع أن ننحت تفعيلات جديدة، كتفعيلة (فَعَلَ ب ب ب) لفهـــم الإيقـــاع القـــرآني، وأيضاً، لفهم إيقاعات الشعر الحديث الذي نجد فيه تجاوزاً للقانون نفسه، كما، مثلاً، في قول محمد عفيفي مطـــر في "إيقاعات الوقائع الخنوميّة":

كيف هنا:

"يتنخَّلُ الوطن فتيَتَهُ الطالعين من عُكارةِ

البلهارسيا وصممِ الأُمِّيةِ وحيوانية الجوع

ورهبة العبيد وطاعةِ الإماءِ وجبروت الوحشِ ... إلخ"[1]. (ديوان : احتفاليات المومياءِ المتوحِّشة).

حيث نجد التجاوز نفسه في :

"وصمم الأُمِّية وحيوانية الجوعِ"

(ب ب / ب - - - / ب ب ب/ ب ب - - / ب - - / ب)، مثلاً".

وهكذا التقط معلمي ما قاله محمود درويش في (لماذا تركت الحصان وحيداً):

"لا بُدَّ من نثرٍ إلهيٍّ

لينتصر الرسولُ"[2].

ليكتشف أنَّ الذهاب بإتجاه "النثر الإلهي" قد يكون حلاً سحرياً لتجاوز الإيقاعات الكلاسيكية ونحـــت إيقاعـــات جديدة في سياق التجريب الحي والحقيقي لتقديم ما هو مختلف.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنَّ مسودات البحث توضِّح دون شك مساهمة الفنان التشكيلي جمال الأفغـــاني في إضـــاءة الكثير من أبواب النص، حيث يشير البرغوثي في دراسة (الناقة كفنٍّ معماري لتكوين الذاكرة الشعرية)، من خلال هوامش البحث لذلك : "كتب المقال حسين جميل البرغوثي ملخِّصاً فيه حوارات طويلة بينه كشاعر وبـــين جمـــال الأفغاني كفنّان تشكيلي عن أُسس التكوين الأدبي والتشكيلي عند العرب".

[1] مطر، محمد عفيفي: احتفالات المومياء المتوحشة، ط1، دار الشروق، (1998)، ص (504).

[2] درويش، محمود: الأعمال الجديدة، ط1، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2004، ص 384.

وبقي القول بأنّه، بمقدار ما أعلم، لم يقدّم أحدٌ حتى الآن أجوبة وحلولاً لأسئلة ما زالت تتوهج حتى الآن من نـــوع : ما هي جذور الشعر العربي، وكيف تمّت هندسته قراءة تتجه للمستقبل محمولة علـــى إرث القـــدماء والـــذاكرة الشعرية العربية.

"إنّ الموت هو موت للفيزياء، وكل فيزياء مصيرها الزوال، غير أنّ الإنسان هو امتداد لمكونات هذا الكون من شجر وتراب، يتجدّد دائماً ويخرج إما على شكل نوّارة لوز، أو عرق ليمونة، ولكن ما يتركه بني البشر من أثر هو باقٍ، وهو ما يدل عليهم، وأنا أشعر بالرضى عما قدّمت" هكذا قال البرغوثي في كلمته الأخيرة.

الفصل الرابع:الاستدارة الثالثة
"الأنـــــــــــــــــا"
والخـــــلـــق الشـــعـــــري

4.1 "الأنا" خادمة غيب ما
4.2 "الأنا" حوارية وتناحرية
4.3 الكتابة عن الكتابة
4.4 "الأنا" وشاعرية المكان

"فلأغامر بالقول بأن "الأنا" هي موقعها في خارطة ذهنية ما، وانقلاب الخارطة انقلاب للأنا والموقع والمرجعية والجهات والأسماء والأشياء المسمّاة... بعد خمس دقائق من الوعر والشجر القصير القامة والأشباح القمرية شعرت بأنني لم أصل حيث يجب، فهنا يجب أن تكون شجرة، ومحلّها عدّة أشجار، وبالتدريج انطمس الطريق، وحلّت حالة بي أعرفها جيّداً: لم أعد اعرف أين أنا، حالة من حالات شاعرية المكان ربما، أو رخاوة الأشياء. النجوم أيها السادة، النجوم، شيء يأتي من النجوم".

الأنا والمكان

الاستدارة الثالثة: "الأنا" والخلق الشعري

4.1 "الأنا" خادمة غيب ما

"الأنا" إذاً ليست مصدر الإبداع كما أشار البرغوثي، آنفاً وهذا انتباه عارم وفذّ وضرورة لمعرفة آليات الخلق الشعري، لا بدّ من سبر أغوار هذه "الأنا" والتحديق فيها عالياً، في مقالته الجمالية "**البحث عن لغة أخرى**" يتقدّم البرغوثي مداوراً هذه "الأنا" ومحاوراً فضاءها بقوله: "عندما يرسم شاعر بالكلمات لوحة، فأقطّر الانتباه لكي أسكن في "صوره" الشعرية، فإن صوره تسكن فيّ وتصيرني، والنفس تسيل في الصورة وتتشكّل بها، لا تتخيل فقط، بل تصير ما تتخيّله. "أنا خيال"، ولا أمكث خلف ما أتخيله إلاّ كما يمكث الأخطبوط في كهف خفي في عمق البحر، ويمدّ أذرعه المفترسة في العمق بعيداً عن "مركزه"، ربما من قبيل الحذر والمراقبة، لكن أذرعه منه وليست خارجه".[1]

فإبرة القلب تلتقط عبر التوتر الفعّال الصورة الشعرية بانتباه يشير إلى ذلك بقوله: "لا يمكن ردّ جوّ الصورة الشعرية إلى "فكرة"، إنها توتر في لوحة ذهنية، حقل مغناطيسي تقرأه إبرة القلب فقط".[2]

4.2 "الأنا" حوارية وتناحرية

"فالأنا" لديه سيولة، انحياز للفيوضات نحو الخارج، الذهن يسيل بإيقاع بوذي. إنه يغنى بصور غيره ولا يستغني عنها، وها هو يتوحّد بكل صورة أكثر ألوهية، تملوسه وتتقمصّه كمتفرّد، حيث يقتحم "الأنا" في التحول والصيرورة واللاثبات، نمراً تصير وليست بحيرة يغتالها الركود والسكون الكابي .. وها هو يؤكّد: "الأنا إذاً، ليست رخاماً منحوتاً مرّة وإلى الأبد، بل طينة غريبة تتشكّل باستمرار، تتقمّص حالات غيرها وتصير "الآخر" في كل لحظة، إنها انتقال أكثر منها إقامة،

تعيّرني أني تغيّرت بعدها ومن ذا الذي يا عزّ لا يتغيّرُ

(كثير بن عبد الرحمن)[3]

الأنا في طينتها وصيرورتها المتحوّلة تكسر رخامها وجمودها في طفح وسهولة مقدسة، وعليه تصير "الأنا" زاوية نظر، والشعر إعادة صياغة "للأنا" التي "تنفعل به"، إنه يفعل و"الأنا" تنفعل، وصيرورة "الأنا" إلى آخر، هنا عمل سحري مغرق في الطقوسية، إن من البيان لسحرا، وماذا تكون "الأنا" قبل أن تتحوّل إلى "آخر"؟ الجواب الأبله : تكون هي هي، أي كما كانت "أنا" متجمدة وغير قادرة على أن تسيل آخريتها منها، أن تسيل إلى آخر "الأنا" هي آخر، كما قال (رامبو)".[4]

---

[1] البرغوثي، حسين: البحث عن لغة أخرى، مجلة عشتار، العددان 2-3 يناير، 1994، ص 108.

[2] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، تحرير وتقديم: مراد السوداني، دار البيرق، ط1، (2006)، ص (30).

[3] البرغوثي، حسين: البحث عن لغة أخرى، مجلة عشتار، العددان (2-3) يناير، (1994)، ص (108).

[4] نفس المصدر، ص 108-109.

وعليه تصير "الانا" علاقة ذات وموضوع، انشباك واشتباك حوارية وتناحرية في آن. "الأنا" شبكة علاقات بتعبير حسين. ويصل البرغوثي إلى أن "الأنا" مكان أو بلغته : حفر في جدارية المكان، هذا الحفر اللغوي في المكان، حفر مقدّس وغامض ..

"لكن ما أسميته بـــ "الأنا" يسيل بعيداً عني، خارجي، في شكل إيقاع لغوي، أوزان، رقص صوتي، موسيقى للفظات، فتلك أيضاً، "روحي" شحنات الإحساس وطاقة الخلايا، إنها سرعة خطوتي عندما أسبح في ماء اللفظة. ولا تكشف "الأنا" إذا، عن حضورها الحقّ إلاّ في صيرورتها كالنار هي، إما أنها ترقص في العتمة أو مكان آخر تتوهّج أو "إنها منطفئة"، "فأجبت كنار مطفأة في السهل: أنا يا وطني" (مظفر النواب، وتريات ليلية). إنها لحظة التحولات الحرجة، عندما تندلع نارها في أخشابها، "الأنا" مذهلة كالنار، إن أعطيت حرية الحركة، ومن الممكن أن تظهر كالطين و"الأنا" ثابتة، منمطة.[1]

أدونيس بدوره ينظر للـــ"أنا" باعتبارها "تجاوزاً وهروباً إلى الأمام له مساحة وسيعة في التخطي والتحولات والفرادة: "الأنا" بوصفها تفرّدا وصيرورة لا تترك أثراً لكي ينقل أو يتبع، إنها على العكس، تحريض على الخروج من كل اتباع ودعوة لمزيد من التفرّد والتحول، إنها شعر: تجاوز، ومسرح للتجاوز والدور الخلاق للشعر هو إذا، في أنه يخترق الأثر، ويجعل من كل شيء بداية".[2]

و"إن كنت "أنا لغتي" فإن المفارقة كاملة، أيضاً، في ماهية "الأنا" والنحن .. الخ، "الأنا" ذاتها "مفارقة"، ليس من السهل القبض عليها بسهولة، إن أمكن أن نقبض عليها أصلاً في الاتجاه الأكثر "عقلانية" و"محافظة". كان الشاعر أكثر ثقة بـــ" مَنْ هو" بـــ "ماهية الحياة" و"بوجود"، عنده أجوبة أكثر مما عنده أسئلة، عندما يختص الأمر بالقضايا الجوهرية في الحياة، أما الشاعر الحديث فغير "واثق"، أو كما قلت عنه في (ما قالته الغجرية): "أتحول كالأسطورة، وتتغيّر دلالاتي، كيف أميّز". من هنا نرى هاجس الكتابة عن الكتابة، كهاجس عن "مَنْ أنا"، عن الوجود الكلي ومعناه، بكلمات أخرى إن "القلق الرؤيوي"، عميق الآن، ففي نهاية المطاف الصوفي صوفي لديه رؤيا يمكن بالنسبة له أن تقدّم حلاً. الشاعر الحديث أقلّ قدرة على ادّعاء هذا. فكما قال المتنبي في بيت اقتبسه محمود درويش: على قلق كأن الريح تحتي.." (التكملة لم يقتبسها)، أوجهها جنوباً أو شمالا) .. ولكن قلق كهذا يفترض أنني أعرف على الأقل من "أنا" كوحدة واحدة. الثقة بهذه "الأنا" تتزعزع الآن، ولذا تحولت "الأنا" إلى سؤال أكثر منها جواباً. وفي الصوفية عندما يقول ابن عربي: "فهذا الذي تسمّيه أنا خيال في خيال (فصوص الحكم) نجد رؤيا حديثة أعمق بكثير من "الثقة" التي نجدها عند المتنبي".[3]

---

[1] البرغوثي: حسين، البحث عن لغة أخرى، مجلة عشتار: العددان (2-3) يناير، (1994)، ص (110) .

[2] أدونيس، محاضرات الإسكندرية، دار التكوين - دمشق، (2008)، ص (112).

[3] البرغوثي: حسين: هندسة القصيدة، مقدمة في مفهوم المكان، ص (185) .

4.3 الكتابة عن الكتابة

القلق الرؤيوي في الشعر الحديث جعل "الأنا" غير معرّفة، مخلّعة من مفاصلها، غبش يجتاحها وهي حالة توهان واغتراب، "الأنا" تبدو كشجرة في أعالي العصف .. "مَنْ أنت .. وما قصّة روحك" قال النواب مرّة.. حالة من اللا تعريف واللاإبانة تتلبّس "الأنا" وتتقمصّها. (القلق الرؤيوي) المشار إليه واحد من المسائل المهمة في الشعر الحديث وبدونها يظلّ فهم العملية الشعرية ناقصاً .. وكل نصّ لا يحمل قلقه، نص لا يعوّل عليه، يحتاج إلى إعادة نظر وتفكيك، وبالتالي النظر في الماهية، محض "الأنا" سؤال صارخ لا بدّ من تدويره، يضيف البرغوثي :

"هنا رؤيا مهمّة جداً في الشعر العربي الحديث كلّه، بعد الحرب العالمية الثابتة فأولاً: لم تعد اللغة مجرّد "أداة" بين "الأنا" والعالم : إنها "أرض من الكلمات"، يتأملها الشاعر لذاتها، يتأمّل تجربته فيها ومعها. وبالتالي فإن "**الكتابة عن الكتابة**" صارت كتابة مهمة جداً. وثانياً: اللغة هي الذات ولغة ذات فاعلة، "أنا لغتي" (محمود درويش). وثالثاً: في الشعر الكلاسيكي الممتد حتى (1945) منذ الجاهلية، نتلقى القصيدة (جاهزة) ولم يخطر ببال الشاعر الكلاسيكي لا أن ينشغل بـــ (ماهية اللغة) في ذاتها. ولا كتابة قصيدة عن كيفية تكتب القصيدة. عبر "تاريخ حياة" القصيدة، قبل أن "تكتمل"، عن "تضورات الروح، عملية الإبداع نفسها" وهذا يشبه إخراج فيلم عن كيف أخرجنا فيلما ما، أو كيف نولده، لم تعد، إذن علاقتنا باللغة وذواتنا كتجربة شيئاً خارج إشكالية اللغة".[1]

في إحدى حواراته يؤكّد البرغوثي أن اللغة سؤال وغاية، هي رؤيوية تماماً، كشف يقول: "اللغة ليست أداة للرؤيا بالعكس اللغة رؤيوية، إذا كانت اللغة محافظة، هذا يعني أن الرؤيا فيها نقص، في داخلي توجد حقيقة (لغتان). لغة أتكلم بها بالمعنى العادي ولغة أخرى عندما أكتب وهذا انفصام في الرؤيا عندي. لم أصل إلى مستوى كلامهم كعرّاف. في كلّ مناسبة ولكن أيضاً، لا أكتب كما أتكلم، وهناك انفصام بين المكتوب كنصّ وما أتكلّم. اللغة التي أتكلمها منطقية عقلية تفتقر إلى الأبعاد التطويرية والمجازات في كثير من الكتابات التي تزعجني أرى أن الذي يتكلّم والذي هو خيال أدبي فقير يحول نفسه إلى نصّ".[2]

ويرى البرغوثي أن "الأنا" في سيولتها تأخذ ثلاثة أبعاد، وهو ما أشار إليه في محاضرته في مؤسسة عبد المحسن القطان بمشاركة حسن خضر ود. عزمي بشارة حول ("الأنا" و"الآخرية") ومما أورده البرغوثي عن علاقة "الأنا" بـــ "الآخر" في ثلاثة أشكال: "إما علاقة بينها وبين موضوع ما، أو بينها وبين ذات أخرى، أو بينها وبين نفسها، هذا شيء عام ومنطقي، في المنطق شيء عام وشامل ودائم، لن يأتي في يوم من الأيام "أنا" لا علاقة لها بأي شيء آخر، في هذه الحالة يكون فراغ منطقي، ليس ممكناً".[3] هكذا إذا، ربما يكون الإبداع نابعاً من آخر ما، كما يؤكّد

---

[1] البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة، مقدمة في مفهوم المكان ص (13).

[2] البرغوثي: حسين: جريدة الحياة الجديدة: حاوره: زياد خداش، مالك الريماوي، وليد الشيخ، (2002) .

[3] محاضرة في مؤسسة عبد المحسن القطان عن مفهوم الآخرية شارك فيها: حسين البرغوثي، عزمي بشارة وحسن خضر، (تفريغ د. عبد الرحيم الشيخ)، ص (1-2).

البرغوثي تكراراً "من هنا، قد يأتي إبداعي ليس من أنا، بل من الآخر الذي فيّ. من "العالم الآخر" كما في حالة الإلهام".[1]

وهذا الآخر متعدد، وليس واحداً .. كائناً ربما، إلهياً، نبياً، شيطانياً أو بشراً أكثر تواضعاً، وقد يكون متوحشاً كالغول، أو شجراً أكثر أسطورية من شجرة المعرفة والحياة، أو شيئاً أعمى كالباب أو أي شيء ممكن آخر.. هكذا يرى حسين مصدر الإبداع ومنابعه، حيث يتلقّى الشاعر إبداعه من إلهام ما، آخر ما، آخرية ما .

4.4 "الأنا" وشاعرية المكان

وكثيراً ما انشغل البرغوثي بالمكان، فهو ابن الذاكرة القمرية، أقمر غير مرّة في جبال روحه .. وفاض المكان الذي فيه عليه، قوى مغناطيسية سحرته في طرقه الليلية. "فلأغامر بالقول بأن "الأنا" هي موقعها في خارطة ذهنية ما، وانقلاب الخارطة انقلاب للأنا والموقع والمرجعية والجهات والأسماء والأشياء المسمّاة".[2]

وهكذا يبدو المكان كمصيدة، جنون وتقمّص، أخذ وخطف، طغيان الشبحية القمرية، بلاغة النار وطقوسية تهبهب بالسيولة واللاعادي : "بعد خمس دقائق من الوعر والشجر القصير القامة والأشباح القمرية شعرت بأنني لم أصل حيث يجب، فهنا يجب أن تكون شجرة، ومحلّها عدّة أشجار، وبالتدريج انطمس الطريق، وحلّت حالة بي أعرفها جيّداً: لم أعد أعرف أين أنا، حالة من حالات شاعرية المكان ربما، أو رخاوة الأشياء. النجوم أيها السادة، النجوم، شيء يأتي من النجوم".[3]

هذه الرخاوة في المشهد الرعوي، والطاقة القمرية والظلال الشبحية كلها تحت تأثير النجوم .. النجوم التي وجد فيها البرغوثي كما الأقدمين طاقة وفعلاً وهيمنة وقدرة على تحريك الراكد في الذات والوعي .. النجوم تَهِبُ وتهبُّ وتطلق إشاراتها فيكون وحي وغمغمة، قول وإرنان إبداعي .. منذ البدء عندما كانت الحجارة رطبة والأشجار تحلم والكون في فيض رخو وشاعرية مكانية.

"وشاعرية المكان" لدى البرغوثي واحدة من انتباهاته "فالبدء بمجرد النظر إلى "هندسة القصيدة" كهندسة تنظر إليها كـــ "مفهوم للمكان"[4].

وبالتالي فإن هندسة القصيدة، أيضاً تختصّ بـــ" هندسة المكان"، كان البرغوثي مشّاء، ينتبه ويلتذّ بالمشاهدة والمعاينة، الإحساس بالأشياء، وعدم الاكتفاء بمراقبتها، من هنا كان إحساسه بالمكان عميقاً، بأبعاده الثلاثة (الطول،

---

[1] البرغوثي، حسين: البحث عن لغة أخرى، مجلة عشتار، العددان (2-3) يناير، (1994)، ص (114).
[2] البرغوثي، حسين: الأنا والمكان، مشارف، العدد (10) ، آب (1996)، ص (48).
[3] البرغوثي، حسين: الأنا والمكان، مشارف، عدد (10)، آب (1996)، ص (44).
[4] البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة - مقدمة في "مفهوم المكان، ص (1).

العرض، الإرتفاع) والبعد الرابع الزمن، فالأنا (زمكان) .. مكان وزمان على محور التجربة واشتعلات الروح، وعليه "فالمكان هو (ممكناته) و(إمكانياته)[1] بتعبير البرغوثي.

ويخلص البرغوثي في مقاربته للأنا بالقول: "الأنا مثلاً، هي كلمة أنا، كلمة ما، كل فرد يستخدمها ليقول : أنا شاعر أو أنا قارئ أو أنا طبل .. الخ. وألتقط هذه الكلمة لأدلّ بها على نفسي كما ألتقط أفعى، استعملت كلمة "أنا" كلما شعرت بأنني أستولي على ملكية مشاعية، على أرث عام. فأنا إذاً، عضو في جماعة لغوية مهما كان نوع هذه الجماعة، شعباً أم طبقة، أو جيلاً، أم عائلة، أم قبيلة، أم .. غفلة اللغة؟ الأنا إذا مفهوم كلي. عام، مفرّغ من التعيين، أي لا يدلّ عليّ أنا كفرد خاص، خصوصية وجودية مطلقة، وكل مفهوم عام عمومية مطلقة إلى هذا الحدّ مفهوم فارغ. ولكن هذا الفراغ الذي في محور الكلمة هو بالضبط ما يترك لي مكاناً لأسكن في الإزرقاق. أي لكنّي أحوّله إلى مفهوم خاص بي يدلّ عليّ، ولذا أستطيع أن أقول: أنا كذا ولست كذا .

عن نفسي وليس فقط عن الجماعة، عن كل عضو آخر في القطيع اللغوي، فالأنا مفهوم جمعي وفردي معاً عام وخاص في الوقت نفسه، هنا يكمن السرّ".[2]

[1] البرغوثي، حسين: عن المكان المنقرض، مشارف عدد (5)، ص (137).

[2] البرغوثي، حسين: البحث عن لغة أخرى، عشتار، العددان (2-3) يناير، (1994)، ص (112).

الفصل الخامس:الاستدارة الرابعة

الــكتابة عن الــكتابة .. تضوّر الــروح .. والقــلق الرؤيــوي

5.1 جدوى الكتابة
5.2 بين معرفتين...
5.3 توليفة اللذة وفتنة البياض

"أما الشاعر فإن الزلزلة وطنه - الأم، حركة الأشياء ترفعه نحو مقامات أعلى، أو أن حركة ذلك ترفع الأشياء إلى علوّ شاهق لا يستقر دون الهاوية، ما هو العلو إن لم يكن طريقة أخرى لخلق الهاوية والشعر بالنسبة لي، حوار مرعب مستفز، وله نشوته بين القمم والهاوية، بين الحلم واليقظة، بين الموت والحياة، بين الموجود والوجود، إنه حدس بأن الكون صدفة وبأن الصدفة لا تفسره، بأن العابر والمستقرّ وجهان للتفسير وليس تفسيراً، أعني بأن الشعر الحقيقي رؤيا تشبه رؤية العدم في قبضة من تراب ورؤية "الرب على أصغر برعم ورد". ذهول مطلق بين الموجود والوجود .. وحتى إزاحة لهذه اللغة التي تسمح لنا بـــ "تسمية الأشياء" وبالتالي البحث الدائم عن "اللامسمى."

محاولة أخرى لتقديم نفسي

الاستدارة الرابعة:

الكتابة عن الكتابة .. تضوّر الروح .. والقلق الرؤيوي

5.1 جدوى الكتابة

الشعر في نهاية المطاف، شكل من أشكال وعي الذات، قال البرغوثي. إنه محاولة لمعرفة مَنْ "أنا"، رغبة في التغيير وليس التفسير، وعي الذات يحتاج إلى التهام معرفي واسع وشامل، إلى قدرة على هضم ما تقرأ وفرزه بحيوية قلب ورشاقة ذهن مدرّب على الانتباه والتجاوز والتخطي ..

"تجربتي الشعرية لو شئت صياغتها، ليست إلا تاريخ سرب، لا أول ولا آخر له من أجسام ذهنية تلبستني، ومن صراع معها لكي أكون أنا أنا، لا غير، قال إليوت مرّة: إنّ كل شاعر يقع تحت سطوة شعراء كثيرين، ثم تالياً، تحت سطوة واحد فقط، أو بلغتي تحت هيمنة جسم ذهني هائم واحد يسكن فيه، ويحمل هواجسه، ثم تالياً، إن تجاوز ذلك، صار شاعراً له كيانه الخاص، محمود درويش هو هذا الجسم الأوحد، هاجسي الذي عبدته، وكان عليّ تجاوز حلوله فيّ".[1]

إذن فالبرغوثي عمل خلال تجربته الشعرية والإبداعية على الأرواح التي استقرت في بئره الروحي.. واستمرّ في طرد هذه الأرواح بقوة روحية خاصة وبقي الرهان على طرد الروح الدرويشية لتجاوزها .. التجاوز مفردة أثيرة لدى حسين .. طالما حذرني من اتباعه كمعلّم وقد هيمن عليّ وتلبستني صوره. "مراد السوداني يعتبرني أستاذه في الشعر، وجوابي "أعوذ بالله! هذا يعني بأنني لم أحذرك سلفاً من أن تكون تلميذ أحد، تجاوزني، لتبرهن أنك تلميذ ناجح وأنني معلم جيد! ولا أقول هذا للتبرؤ، بل لإكمال التعليم".[2]

وفي إحدى حواراته أضاف عندما سئل عن ظاهرة الشعراء الشباب بقوله: "قلت لهم: تأكدوا من فاتورة الحساب فأنتم الذين سوف تدفعون الثمن، يمكن أن تختار ما تشاء ولكل شيء ثمن، يجب أن تتأكد من خياراتك، أوضحت تخوّفي من أن يقود هذا إلى نتائج كارثية عليهم، لا أريد في المستقبل أن أتحمل مسؤولية ذلك، ادفعوا الحساب وحدكم.

التجارب ككل غير متوقفة، ظاهرة الشعراء الشباب جاءت نتيجة الفسحة التي جاءت بعد أوسلو والهيارات المرحلة. هي مساحة جديدة كوّنت ذاتها في سياق التسعينيات، لم أكن أتوقعها، لكن كنت أعتقد أن هناك صوتاً جديداً سيجيء، بالمقابل لا يجب أن يبالغ الشعراء الشباب في تقييم تجربتهم".[3]

---

[1] البرغوثي، حسين: مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، مجلة الشعراء - بيت الشعر، عدد خاص (2-3)، (1999)، ص (219).

[2] السوداني، مراد: رغبوت ط1، وزارة الثقافة، ص (5) .

[3] البرغوثي، حسين: الحياة الجديدة ، حاوره: زياد خداش، مالك الربماوي، وليد الشيخ، 2002 .

ومنذ ذلك الحين وأنا أصارع هذه الروح التي سكنتني، وها أنذا أتماثل للشفاء منها!! وكثيراً ما ردد البرغوثي: "إذا التقيت أهلك اقتلهم، وإذا التقيت بوذا اقتله، إذا التقيت أحد أجدادك اقتله، عندها فقط، تكون قد نلت الخلاص (ريتزاريكو). ويتبعها بقوله: المقدمات الصحيحة تقود إلى نتائج صحيحة. وهي تعاليمه لجيلنا وهو ما أوضحه في مقابلة عندما سئل حول أن البعض يرى فيه شيخ طريقة، فأجاب: "لا هذا خطأ في التشخيص، صحيح أنا ابن المقاهي والشوارع والأمكنة المختلفة و(الصعلكة)، وعندما كنت أستاذاً في جامعة بيرزيت لم أتخل عن طريقتي هذه، وصحيح أنه لم تكن الدوائر الرسمية ولا حتى المناصب تعني لي شيئاً، لكن ما أنا متأكد منه أنني لم أنوِ في يوم من الأيام، أن أكون "شيخ طريقة" ولست كذلك، في أية حال، لكن على ما يبدو أن مجموعات من الطلاب وجدت لدي أموراً كانت بأمس الحاجة إليها، أعتقد أنهم بحاجة إلى أجوبة وتجارب على الحياة، كجيل جديد لم يجد مرجعيات روحية له، لذلك كانت تستهويه وجود جدالات تهمه روحية عندي، ربما".[1]

لماذا يكتب حسين البرغوثي .. وما جدوى الكتابة لديه ،، هذا سؤال أجاب عليه في (الفراغ الذي رأى التفاصيل): " لم أكتب؟ لأني أخاف على نفسي، ومن نفسي، لأنني أرغب في النسيان، لأنني أتجنب، لأنني لا أريد بأن أرى، لأنني أفرّغ، لأنني محدود". ركوب الخوف، التجنب ولبس الأقنعة ومحاولة الاكتمال، كل ذلك كان يتدفق في روحه كسواقي النار .. مازاد في تضوّرها واضطرامها اللافح.

قبل أن يقدّم البرغوثي نفسه للخارج، كان يجيد تقديم نفسه لنفسه ببلاغة مكينة عارفة: "قدّمت نفسي لنفسي، و لم أزل، منذ أزمنه سحيقة، فكيف أعيدها تقديمها للآخر، كوجه من الخارج، ولكني في مرآة نفسي وجه داخلي، مسافر دائماً، والمحطّات القديمة منسية، لا يستفزّني إليها الرجوع، فما كنته كنته وفعلت فيه وبه ما فعلت، الرغبة في "تفسير" أناي القديمة، أيضاً، وهاجسي التغيير وليس التفسير، وبالتالي فكل تقديم تقليص وأما الشعر فوجه كمي غير مقلّص إلى تفسيراته، إنه ليس "معنى" تجربة، بل التجربة ذاتها".[2]

5.2 بين معرفتين...

السفر الداخلي والتأمّل الجواني سياحة البرغوثي الفارهة .. فهو من تجوّلي الداخل ومستنبطي الذات، مهجوس بالتغيير والعبور إلى ضفاف لم يسبق له وعبرها .. "بالنسبة لي ، هناك شعر- ذاكرة، يستمد حبره من لغة موازية، متذكّرة مفسّرة، وهناك شعر قيمته كلّها في الزلزلة، إنتاج الزلزلة، ونتاج الزلزلة، أقصد أنه توتر يلمح خلف أو في أو تحت الموجودات وجوداً لغزاً، مذهلاً ومرعباً و.... ".[3]

فقد سبق للبرغوثي وأن فرّق في رحلته الشعرية والروحية بين معرفتين: "ولكن هناك فرق بين معرفتين : معرفة تحمله ومعرفة يحملها، الأولى قارب يركب للعبور إلى الشاطئ الآخر، تقويه، تساعده، تنقله، والثانية تجديف في

[1] حوار مع يوسف الشايب .

[2] البرغوثي، حسين: محاولة أخرى لتقديم نفسي، مشارف، العدد (2) أيلول (1995)، ص (65) .

[3] المصدر السابق، ص (65) .

التراب، قارب يحمله عندما يعبر في صحاريه، عبء، لا حاجة إليه، وبدأ يفكّر في ضرورة نسيان كل معرفة من هذا النوع".[1]

وكواحد من متجولي الداخل والنزول إلى الذات فقد تاق إلى الارتياح في لجّة الموج كسبّاح معرفي ماهر .. يعبر الأتون بوثوقية وتماسك فذّ .. في محاولة لهندسة الذات عالياً، وتصميمها. "ما هو التوق إن لم يكن قلقاً في المحور، عبادة للمكان الكامن فينا؟ إنّه الهندسة العليا، الرغبة في أن نصمم قدرنا وكتب: الشجاعة الحقيقة تكمن في القدرة والجرأة على هدم ما خلقناه نحن وليس على هدم ما خلقه غيرنا".[2]

في الطوفان وفوران الدمار ولحظة التهشم الكوني، لا يخشى الشاعر كل هذا العصف فهو يتأقلم مع كل ذلك ويكاتف التحولات بمرونة وعمق .. "أما الشاعر فإن الزلزلة وطنه - الأم، حركة الأشياء ترفعه نحو مقامات أعلى، أو أن حركة ذلك ترفع الأشياء إلى علوّ شاهق لا يستقر دون الهاوية، ما هو العلو إن لم يكن طريقة أخرى لخلق الهاوية والشعر بالنسبة لي، حوار مرعب مستفز، وله نشوته بين القمم والهاوية، بين الحلم واليقظة، بين الموت والحياة، بين الموجود والوجود، إنه حدس بأن الكون صدفة وبأن الصدفة لا تفسره، بأن العابر والمستقرّ وجهان للتفسير وليس تفسيراً، أعني بأن الشعر الحقيقي رؤيا تشبه رؤية العدم في قبضة من تراب ورؤية "الرب على أصغر برعم ورد". ذهول مطلق بين الموجود والوجود .. وحتى إزاحة لهذه اللغة التي تسمح لنا بـــ "تسمية الأشياء" وبالتالي البحث الدائم عن "اللامسمى".[3]

فقدان الإدراك وسريان الطاقة الغامضة والمحو والإلغاء، والإزاحة اللغوية، والنشوة المتأرجحة بين المتناقضات والمتضادات، الروح المستوفزة واللواذ بالحضور الطاغي والشامل للأشياء في رخاوة رجراجة يقود إلى "اللامسمى" بلغة لاتسو: "في لحظة فقدان الإدراك، أيها السادة، أشعر بطاقة روحية غامضة، قدرة على التحديق في الأشياء أو، بالأحرى، في حضور الأشياء، وتبدو وكأنها بلا تاريخ، أو كأنني بلا ذاكرة، قابلية لمحو "أسماء الأشياء" أو بالأحرى الإشارات أو اللغة، ويبدو وكأن الأشياء تتعرى من أسمائها، ويزع ما يسميه لاو - تسو : "اللامسمى". إنه حضور شامل، لشيء ما وراء اللغة، إطلالة للوجود، أمثر مما هي للموجود.[4]

ويرى حسين أنه "من الممكن أن يتحول فقدان الإدراك إلى لعبة، طريقة أخرى لرؤية الأشياء وللنسيان "متاهة" واغتراب، وأسى، وبالتالي، الإدراك نفسه لا حاجة لي به، أعني قد يكون جبناً، خوفاً، محافظة، لوحة تخفي لوحة .. هل أنا حر؟ صرت حرّاً، رغم أنفي من إدراكي المألوف للمألوف".[5]

---

[1] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، أوغاريت، عدد (1)، (1996)، ص (124).
[2] مصدر سابق: ص (127).
[3] البرغوثي، حسين: محاولة أخرى لتقديم نفسي، مشارف، العدد 2 أيلول، (1995)، ص (66).
[4] البرغوثي، حسين: الأنا والمكان، مشارف (العدد 10)، آب (1996)، ص (47) .
[5] نفس المصدر، ص (51) .

الحرية المشتهاة غاية الشاعر، وفقدان الإدراك والوعي لعبة وليست متاهة وهجاج روحي .. طوفان داخلي لرؤية عوالم أخرى ،، زاوية نظر غير مألوفة لما هو مألوف .

الحرية التي لا تحرر "الأنا" فقط، حرية شاملة تصمم لتحرير كوني، عام، هذا ما هجس به في (الفراغ الذي رأى التفاصيل): "لماذا لم أقم حتى الآن بفعل واحد من أجل تحرير العالم كلّه، داخلياً وخارجياً، بفعل أضع فيه كل قلبي، أنا من تجاري الداخل ومكتشفي الروح".[1]

تبدو في الكشف الروحي ولحظة المحو الأتم الهاوية، قمة وحافة قلب على حفافي الذهن .. دوران وشطح، "هاويته في سعة خياله، وقرأ : قلب الإيرلندي ليس إلا في خياله (برنارد شو)، هل هاويته قلبه".[2]

5.3 توليفة اللذة وفتنة البياض

"المكان الذهني هذا الوعي المسمى بوعي الذات أو الروح .. الخ ، ليس إلاّ فتحة من فتحات الكون على الكون والشاعر يوسع الدهليز داخلاً أعماقاً لم يرها أحد من قبل، خارجاً نحو سطوح لم يرها هو من قبل، وكثيراً ما يحتاج ليس لـــ "الحياة" فقط، بل لتحويل التجربة الحية إلى معرفة، معرفة تشبه اللذة، لذة الكشف، لذة إعادة الصياغة، لذة القوة وإرادة تصوّر الوجود".[3]

هذه اللذاذات تستدعي الرشاقة الذهنية، الرقص كشعلة نار في شتاء الأودية، إفراغ الذهن من محتواه .. وهندسة الفراغ وتصميم الذهن بهندسة عليا. "الذهن المليء يشبه كأس الشاي المليء حتى الحافة لا فراغ فيه، وكل ما تصبّه يطفح على الطاولة ولا يبقى منه شيء، هناك أذهان مليئة بـــ "آرائها" وأذهان مليئة بـــ"المجادلات"، أعني بأن الذهن يفتقر هنا لما أسميه بالحوار بين الفراغ والامتلاء - فنجد ذهناً فارغاً أو مليئاً، ولكنه يفتقر للرشاقة، للرقص".[4] والرشاقة الذهنية عند البرغوثي قدرة روحية على التحوّل الدائم، التحوّل المحمول على الإدهاش .

والورقة البيضاء لها إغواؤها النهّاب في الكتابة "إن كنت سأكتب على "صفحة فارغة بيضاء" فلماذا أوزع "الكلمات" بهذا الشكل أو ذاك؟ هذا "التوزيع" يعيد تصميم "المكان الفارغ" بشكل آخر".[5]
في البحث عن لغة أخرى يقتبس البرغوثي من (الجواشن) :

" ها أنت الآن أمامك الفتنة

---

[1] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، أوغاريت، العدد (1)، (1996)، ص (124-125).
[2] نفس المصدر ، ص 115.
[3] البرغوثي، حسين: محاولة أخرى لتقديم نفسي، مشارف، العدد 2 أيلول 1995، ص (66).
[4] البرغوثي، حسين: الرشاقة الذهنية، ص (102) (مقالة غير منشورة).
[5] البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة - مقدمة في مفهوم المكان، ص (192) .

جسد

بياض

خريطة

إغواء

تهفو للملامسة

تقدّم وأيقظها" .

إيقاظ الفتنة، القوى النائمة، اللذة الممنوعة والكامنة، "الورقة في روحي صارت أنثوية، جسداً للسفر إليه، أي أنّ في "أمزجتي" أنثى تغري باللمس أمزجة أخرى، فأنا ذكر وأنثى، كائن من غموض، الأنثى والذكر سمكتان في إناء ظل واحد تكوين روحي، أو هو نصّها، إنها سمكة واحدة نفسها فضيّ كالقمر، والترابي والقمري يخرجان مني الآن ويحلاّن في مساحة بيضاء من ورق ينتظر أن أوقظ اللغة والأنثى فيه".[1]

هذا الإيقاظ للذّة المحرمة، وعي وشقاء، فوران الحليب القمري في الوعي وحفافي القلب : "لم أستنكر شيئاً إلاّ ووجدته فيّ، أبحرتُ في الممنوع، وأردت لما لم أرد وحصلت على متاهة وجحيم أخضر".[2] هذه المتاهة التي يعبرها البرغوثي من أجل كتابة حكمتها، سيكتب الطريق "حكمة المتاهة" ، هل لديه الوقت للكتابة .

"عم تبحث؟ قالت صديقته : سأصل إلى منطقة لا أحد فيها يخاف ولا يخيف"، ستكون إلها عندها، علّقت وأصغت لهدير المحيط، وشرد في التعليق، إلهاً؟ وسيكتب الطريق، تعب من الكتابة المنهكة الخائفة، من الضحايا والمجرمين؟ الجريمة حل رخيص، لا بد من خطى إله، لا وقت عنده للكتابة لأنه يرقص في زخم التجربة وأحرفه جسده، وهبت عليه رياح اللامسمى".[3]

إن حسين يرى اللغة ذكورة وأنوثة، "أرى الرجل هوية مزدوجة والمرأة هويات مزدوجة بهذا المعنى، أرى بأن مفهوم الأنوثة في التاريخ الكون أسعد من الأنثى ومفهوم الذكورة أبصر من الذكر.[4]

من يتأمل تجربة حسين البرغوثي سيجد تجسيداً لهذه الرؤيا وهذا الاندغام ما بين الأنثوي والذكوري، ما بين اللين والخشن في التجربة وفي النفس الشعري .. ولكنه يقوم بصياغة لذة عليا عبر هندسة روحية استثنائية فمرة تسيل اللغة كنبع رقراق .. المفردة أنعم من دمعة .. وتارة تجد اللغة طوفاناً طافحاً بالاجتياح والتهور .. الكتابة كلذة، رغبوت يمدّ مداه في الأقاصي والأمداء .

[1] البرغوثي، حسين: البحث عن لغة آخرى، مجلة عشتار، العددان (2-3) يناير، (1994)، ص 111 .

[2] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، أوغاريت (العدد (1) آذار، (1996)، ص (116).

[3] نفس المصدر، ص (120).

[4] البرغوثي، حسين: الحياة الجديدة، حاوره: زياد خداش، مالك الريماوي ووليد الشيخ، (2002).

"عندما تقول أحرفاً تركبها معاً، لكي تعطي ما يسمّيه العرب القدماء باللفظ الجزل فأنت تحول اللغة لكي تأخذ نمط القوة الذكورية، وعندما تنسج اللغة لكي تتحول إلى منديل فأنت تنسج الأنثى، هذا الجدل بين الذكورية والأنوثة في نصوصي موجود في كل سطرــ أحياناً تبدو اللغة وكأنها تقتحم أو تجتاح، وهو موقف فياضاي يمكن أن نسميه بالذكوري، ومرّات تنحسر اللغة مثل الموج المنحسر، وهذا نوع من الأنوثة، يمكن أن تقول : إن هذه العلاقات بين ذبذبات الفيزياء داخل اللغة هي أيضاً علاقات لذة أو نشوة. وجزء من مشروعي الذاتي هو إعطاء اللذة في الموسيقى والتصوير، إعطاء اللذة باعتبارها الموقف الأساسي من الحياة . لذلك ففي (حجر الورد) أو (الضوء الأزرق) هناك تحويل لطاقة الحزن والانكسار إلى النشوة : الموسيقى هي نشوة الأحرف والمفردات. حتى أن الكلمات عندما تقول معنى من الحزن والانكسار فأنا أعالجها بدقة هائلة من الموسيقى لكي تصبح النشوة هي السائدة".[1]

توليفة من اللذة والرغائب تلك التي يبحث عنها البرغوثي في نصّه، دفع اللغة نحو أقصاها كلذة طاغية، لذة مطلقة .. لذة وانتشاء بغير حدّ .

"أنا أبحث عن توليفة من اللذة التي يمكن تسميتها الذكر والأنثى، الموجود في اللغة، موقف من اللذة يجتاح الإثنين ويسوقهما أمامه، أتذكر مقطعاً لي معناه (لست رجلا ولا امرأة ولا أيضاً بين بين ، فأنا اختفاء النهر عند التقاء الضفتين). اللذة ليست فقط جنسين، في رأيي الرقص الحقيقي لذة، أنا شخصياً أحسّ بأن أجمل ما أكتبه يكون عندما تتحول اللغة إلى لذّة مطلقة، اللذة كموقف كوني بيوكيميائي أكبر منها كموقف مع المرأة أو كموقف بيولوجي، اللذة الحالية عند الكثيرين والتي تتمحور حول (البورنو) أو اللذة البيولوجية، تدل على حياة فقد أحياؤها اللذة فيها، حياة فقيرة لدرجة أنه بقيت لحظة من اللذة هي علاقتهم بالحياة، أعيش اللذة في النص".[2]

[1] البرغوثي، حسين: الحياة الجديدة، حاوره: زياد حداش، مالك الريماوي ووليد الشيخ، (2002).

[2] نفس المصدر.

الفصل السادس:الاستدارة الخامسة
أولانـــيـــة الـــكتـــــابـــــة ....
طـــريق الشـــعر عـــند البرغـــوثي

6.1 تكنيك كتابة الشعر: الشاعر ناقداً
6.2 المخرج السليم والنص القرآني
6.3 التجديد والنثر الإلهي

" أنا تربيت على الأدب الجاهلي والثقافة العربية الإسلامية، ولكن أيضاً دخلت عميقاً في الفن الغربي ، الفلسفة الغربية .. الخ، وهذا يخلق دائماً انفصاماً في الشخصية وقد خرجت من هذه الأزمة باتجاه الهند والصين والشرق البعيد، اليابان مثلاً .. حتى أساطير الهنود الحمر وحكمتهم، وعبر هذه الطرق الالتفافية وصلت إلى الصوفية وعدت إلى الذات بعد طواف العالم، أو بثقافته، و(حجر الورد) هو نوع من العودة للشرق، ولكن بحكمة العالم، أعتقد أن في (ليلى وتوبة) وفي (حجر الورد) أيضاً الرؤية الصوفية، ولكن أرجو أن لا تكون صوفية بالمعنى المتعارف عليه، فالصوفية أيضاً أصبحت موضة، أعتقد أنها صوفية خاصة، ليست بالضرورة صوفية ممتدة في النفري مثلاً، عندما تتعامل مع "الكولاج" تتعامل معه بطريقة خاصة، جزء من "صوفيتي" في بوذا ولاوتسو .. وجلال الدين الرومي، ابن عربي وماركس، لكن احذر أن تكون الكتابة نمطية، بمعنى أن تكرر الكتابة الصوفية نفسها، لذلك لدي رؤية مختلفة أو صوفية جديدة."

عن فن الكولا ج

الاستدارة الخامسة:

أولانية الكتابة .. طريق الشعر عند البرغوثي

6.1 تكنيك كتابة الشعر: الشاعر ناقداً

في سياق تعريفنا بتكنيكات كتابة الشعر قدّم لنا البرغوثي في محاضرة، كان قد قدمها لطلبة مساق النقد الأدبي الذي كان يقدّمه د. عيسى أبو شمسية رحمه الله وهي من المحاضرات اللافتة والاستثنائية لأنها تقدم شرحاً وافياً عن تجربة

البرغوثي في الكتابة الشعرية والطريق التي سلكها، والعوائق التي اعترضته والمخارج الفنية التي اقترحها والتجديد الذي أتى به، مستعيناً بأدواته المعرفية والنقدية وفلسفته المتعمّقة.

يرى البرغوثي أن الناقد الذي يكمن في داخلنا هو الذي يقوّم إبداعنا، ولكل مبدع ناقده الداخلي. "تقليد غيرنا وأنفسنا أساس لكل مبدع، ولكنه أيضاً خطر جداً، إذ أنه قد يكبح قدرتنا على بلورة شخصية فنية مستقلة، وبالتالي نقيم علاقة عاجزة بالتراث، نرمم فيه القيم القديمة ونكررها، وقد كان (بيكاسو) يكره أن يكرر نفسه، إذ أن تقليد التراث تقليداً مبدعاً، مجدداً لا يمكن إلاّ أن يكون أساسياً في "الهاجس" لم أهتم بالنقد إلاّ من هذه الزاوية، أي الزاوية الرؤيوية التي تؤدي إلى إنجاز كشف، إلى إضاءة في متاهة الخلق المعتمة، إلى "التحويل" وليس كمعرفة ميتة".[1]

وقد فرّق حسين بين النقد الأكاديمي والنقد المنشبك بالعملية الإبداعية "أعتقد أن هناك فرقاً بين النقد الأكاديمي، أقصد النقد المدرب جيداً بالمعنى الأكاديمي، وبالمناسبة أغلبية النقاد الساحقة عندنا غير مدربة أكاديمياً، وبين النقد المرتبط بالعملية الإبداعية بشكل حميمي وداخلي لكي تستطيع أن تكتب شيئاً جديداً، شعراً جديداً وجيداً، مثلاً يجب أن تكون لديك رؤية نقدية خاصة بك، ولو كانت خطأ، أو لا واعية، وبذلك تكون أنت الناقد الأول لأعمالك، بهذا المعنى أعتقد أن الرأي النقدي لأي كاتب مبدع مهم جدّاً، لأنه يرتبط بنظرته هو إلى العملية نفسها لكن من الخارج لا ترى أشياء جديدة".[2]

في أول سنوات المدرسة الثانية تعلّم العروض على يد أستاذه إسماعيل كامل، فقلّد التراث، واعتبر كل إيقاع غير بحري لم يكن بالنسبة له إيقاعاً، وتأثّر بالمعري في (لزوم ما لا يلزم) أنموذجاً .

صدمه النقد الأكاديمي باتهامه بالسرقة عندما قدّم قصيدة وفازت في مسابقة بين المدارس الثانية في لواء رام الله دعيت بـــ"مواكب الفن" كان ذلك العام (1972 -1973) والحجة "مسروقة لأنه لا يمكن لطالب مدرسة أن يكتب بهذه القوة" هكذا قالت لجنة التحكيم، وهاكم بعضاً من القصيدة التي لم ينشرها حسين :

" تريد حنيناً من حشا الروم شيخةٌ بقايا أثاثٍ في الثرى وحبائبِ
وتسفحُ إذ ريحُ القنوط هبوبها كريةٌ على الخدين سهلُ طحالبِ
فجئتُ كبركان صغيرة تضمّه إلى الصدر باقات الأسى والنوائبِ
فقلتُ: أأم الصابرين قتيلةٌ فقالت وفي العينين عوسجُ نادبِ
خذوا فاهمشوا لحم الخدود وصيّروا إذا استعظم الزيتون بعض مخالبِ
فذي قطع الخدين غارقةٌ دماً لصقن بنهدٍ أو علقن بحاجبِ
وفاح عبيرُ الموتِ في الثغر فارتمت كشمعة ديرٍ جلّلت بالعناكبِ

[1] البرغوثي، حسين: مقالة مقدمة إلى طلبة مساق النقد الحديث الذي يدرسه د. عيسى أبو شمسية، رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها، جامعة بيرزيت، ص (115) .

[2] البرغوثي، حسين: الحياة الجديدة، حاوره: زياد خداش، مالك الريماوي ووليد الشيخ، (2002) .

وصرنا جميعاً في الغروب ثلاثةً كآلهة الرومان فوق القواربِ
هي الحربُ تفري الكادحين كأنما دماهم فيها بعض زاد المناصبِ".[1]

قصيدة على النسج الجاهلي، جزالة وقوة وتصويراً.. تأثر بعدها بتزار قباني في "الشعر قنديل أخضر" الذي كان متأثراً فيه بنقد كروتشة، وزهور الشر لبودلير .

بعدها أصطدم بـــ (عاشق من فلسطين)، فقرر أن لا يكتب شعراً بعدها، وخان قسمه .. أدخله الديوان حدّ التأزيم حتى الشعور بالعجز فقرر إعادة صياغة ذوقه الشعري والدخول إلى سياق الشعر الحرّ .. حلل الديوان إيقاعياً بيتاً بيتا، للعثور على "مفتاحه الموسيقي" انطلاقاً من الصدق مع الذات والنفس وهو ما بني عليه البرغوثي تجربته ومشواره الإبداعي، هكذا قلب البرغوثي جمالية درويش وصفاء جملته الشعرية إلى تحوير عبر إدخال مفهومي (العنف والقبح) ليقدّم المختلف، إنه يريد التحرر من سيطرة تجربة درويش عليه، فقدّم نصّاً لم ينشره لاحقاً :

"وطني دماغ كسروه على عصا
ودمي ....
فرأيت لي في الرمل ضاربة الحصى،
بيتاً وزيتوناً ودار
أرأيت وجه أبي المشوه
عنكبوتاً مثل لون القيح يصعد من خطوطك ؟
ورأيت يافا طفلة الوطن المموه
حرباء تصعد من خطوطك
ورأيت صوتي نخلة صفراء ماتت بين أذرع أخطبوطك
هذي الخرافات الغبية حفظتها
ثار حقد الدم ثار"

هاهو ثانية يوحّد (القبح والعنف) بالجمالية الموسيقية، وهذا نتاج الاغتراب في هنغاريا، بعد المدرسة مباشرة، حيث واجه الثقافة الغربية بكامل أبعادها في المدرسة قرأ شيئاً من الفكر الغربي: أعمال ألبرتومورافيا - إيطاليا، وبعضاً من أعمال ألبير كامو وسارتر، وروايات فيكتور هوغو وغوركي وهمنغواي، وأعمال ماركس بؤس الفلسفة ورأس المال وكذلك تأثير السينما الغربية .

في هنغاريا اطلع على تاريخ الفلسفة الغربية والشعر الفرنسي والأمريكي والإنكليزي والمسرح اليوناني والمدارس الفنية كالدادية والسريالية والوجودية وكل ما يتعلّق بالثقافة الغربية من الفن المعماري إلى الموسيقى إلى الطب .

[1] كما نقلتها عنه عند إجرائي لأحد البحوث للدكتور عبد اللطيف البرغوثي- رحمه الله- العام (1996).

هذا أنشأ انفصام شخصية روحي بين النسق الشرقي العربي الإسلامي وبين النسق الغربي ككل، ما خلق لديه "أزمة هوية" وضياغ ذات. تأثر بـــ جورج لوكاتش وت.س إليوت ورأى في الأخير أعظم شعراء الغرب ودرويش أعظم شعراء العرب، وفي الكلاسيكية المتنبي وامرؤ القيس والصعاليك مع تقدير للمعلّقات بشكل خاص ولبعض من مجنون ليلى ولوتريات ليليلة للنواب التي اعتبرها الأرض الخراب للعالم العربي مقابل إليوت في الأرض الخراب للعالم الغربي .

ومن هنا بدأ التجريب وعبور التجربة مدركاً أن "الشعر الحر" الجديد عربياً ليس حراً بالضبط "لقد صار أسير اتجاهين "التفعيلة" التي صارت حملة و"نمطية" كالبحور والتجريبية الفجة . في سياق تجربته وعبر هذه المعرفة لم ينشر سوى ثلاث قصائد ما بين (1972) حتى (1988) .

6.2 المخرج السليم والنص القرآني

كانت المسألة كيف تخرج من هذا المأزق النمطي خروجاً سليما، توسع في الأبحاث الكتابية والتجريب بحثاً عن مخرج وبعد عودته العام (1977) وجد الشعر المحلي تراجيديا فنشر أول كتاب في النقد (أزمة الشعر المحلي ، منشورات صلاح الدين، 1978) وتأثّر فيه بـــ هيغل وماركس وجورج لوكاش .

في لقائه بالناقد صبحي شحروري الذي اعتبره من أكثر النقّاد المحليين اطلاعاً وجدية أفاد حسين من هذه المحاورات وكذلك محاوراته مع الشاعر والمفكر الراحل د. عبد اللطيف عقل حول (الاغتراب)، حيث نشر البرغوثي في استدارة للأدب العربي والعالمي (سقوط الجدار السابع : الصراع النفسي في الأدب)، حيث رفضت كل دور النشر نشره، ورفضت التيارات السياسية دعمه، فنشره ووزعه على نفقته وبنفسه.

وفي خضم كل ذلك بقي الشعر هاجساً لدى البرغوثي: "لكن همي بقي الشعر وكيفية الخروج خروجاً سليماً من نمطية التفعيلة، إنّ أجرأ تجربة كانت، عربياً الخروج عبر "القصيدة النثرية"، ولكن دفع حدود الشعرية إلى النثر . إن فقدنا الموسيقى العالمية والصورة الشعرية المذهلة، والكثافة التي جعلت "الشكليين الروس" يقولون: إن الشعر "عنف يقترف على اللغة"، إن كانت النثرية خيار "الضعفاء" الذين لا يتقنون البحر ولا التفعيلة فيدعون لخلاص سهل هو القصيدة النثرية، وغير ذلك من المشاكل، فإننا نرمي الطفل مع ماء الغسيل، كما يقول المثل الإنجليزي، القصيدة النثرية وكذلك الحرّة والكلاسيكية (البحرية) عربياً، تفتقر "للدراما" أي "الصراع المسرحي" الذي يدخل حواراً وقصة وحبكة، أي الذي يوحد الدراما بالشعر، كما حاول (ت.س. إليوت) مثلاً في الأرض الخراب و(روبرت براوننغ) في قصائده التي تتميز بالحوار الذاتي الدرامي، أي أن القصيدة العربية بقيت وصفية، هناك محاولات جدية بهذا الاتجاه قام بها كلاسيكياً خليل مطران، وبعده سعدي يوسف في العراق، إلى حد أضيق محمود درويش

وأدونيس وأمل دنقل (الأخير مثلاً في وصايا كليب العشرة وديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لكن لي تحفظات على كل هذه المحاولات.[1]

ما أورده أدونيس حول مفهوم (الكتابة) الذي دعا إلى كتابة موحّدة تدمج الكل، لفت نظر البرغوثي الذي جرّب (الرسم بالكلمات) بتعبير نزار قباني حيث (اللون) له الأولوية على الفكرة. العام (1983) يصدر حسين (الضفة الثالثة لنهر الأردن) مستخدماً التداعي الحرّ في السريالية، ودمج الحلم بالواقع، والشعر بالنثر في لغة "حسيّة" إلى درجة بعيدة، عربياً (نصّ الجواشن) لقاسم حداد وأمين صالح كان بهذا الاتجاه، ورغم ذلك لم يشعر البرغوثي بأن كل ذلك يشكّل مخرجاً سليماً وواصل البحث في الإشكالية شعراً دون نشر أية قصيدة .

ويرى البرغوثي إيقاعياً : "إن الشعر العربي هنا يفترق تماماً عن النثر حيث يمكن أن نكرّر (ب) بأي عدد وبأي ترتيب وكذلك الحال مع (-)، إن كرّرنا في قصيدة ما، سواء أكانت مبنية على أساس التفعيلة، أو على أساس البحر، أو على أساس عدة تفعيلات حرّة (قصيدة حرّة مركّبة) فإن قانون عدم تكرار (ب) أكثر من مرتين متواليتين أساسي وإن فعلنا ذلك خرقنا "أساس الموسيقى الشعرية" كلها ولكن هذا بالضبط ما فعله القرآن الكريم.

"فإن القرآن الكريم بالذات هو الذي يعلّمنا "خرق أسس الشعر" دون الوقوع في نثرية فجّة، فهو بالإضافة للخروج على الإيقاع الشعري، يحافظ على "القافية" ولكن بشكل "مقولب" كما في البحور، ولا على قافية واحدة، كما في المعلقات، ففيه تعددية قافية وحرية من "الالتزام" بأي قالب".[2]

ويورد البرغوثي المثال التالي من القرآن الكريم في التوضيح الفذ لهذا الخروج الإيقاعي : " في الآية الشهيرة ، جمالياً : "يا أبتِ إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيتهم لي ساجدين " ، نجد الإيقاع التالي :

- ب ب - /- - ب - / ب ب ب ب ب ب – ب - / - - ب-

مستعلن / مستفعلن / متفاعلن / مستفلعن

/ ب ب ب ب – ب - / - - ب - / -

متفاعلن / مستفعلن / زائد

تجاوز العروض تجاوز العروض

حيث نرى أنَّ البنية الإيقاعية ، من جهة ، لا تتنازل عن "الموسيقى العالية" في العروض، ومن جهة لا تتقيِّد بقوالبٍ عروضية ولا يتدهور، بالتالي ، الإيقاع إلى إيقاعٍ نثريٍّ فجٍّ ولا يبقى مقولباً ، والآن فلنقطِّع الآية السابقة نفسها بطريقة أُخرى :

[1] البرغوثي، حسين: من أسس الشعر عند العرب، ص (119) .

[2] نفس المصدر، ص (121) .

ب/ ب ب - / - - ب - / ب ب ب / ب ب ب / - ب – /
زائد/ فعلن/ مستفعلن / تجاوز / تجاوز / فاعلن /
- - ب - / ب ب ب / ب – ب - / - - ب - / -
مستفعلن / تجاوز / فاعلن / مستفعلن/ زائد
ولنقطّعها بطريقة ثالثة :
- / ب ب - / - - / ب – ب / ب ب ب ب / ب ب – ب - /
زائد /فعلن / فعلن / فعول / تجاوز / متفاعلن/
- - / ب – ب / ب / ب ب – ب - / - - / ب -
فعل فعول تجاوز متفاعلن فعلن فعو
وهكذا دواليك.

إنَّ " تقديس العروض " البحرية والتفعيلة في الشعر العربي ، إذاً ، كان مؤسَّساً على "التنازل" عن الحرية في القرآن ذاته . إنَّ "المحافظين" الذي يعادون التجريب في الشعر هم أعداء الإبداع فقط ، ولا شيء غير، لا سند لهم لا في العقل ولا في الدين . إنَّ "المخرج السليم" القرآنيُّ الذي رأينا مثالاً عليه ، يجمع ، أيضاً ، بين التراث وبين تثويره، بين التشابه مع عادات العرب الإيقاعية في الشعر وبين الاختلاف عنها ، ويصل إلى "أصالة " جديدة". والقرآن الكريم كما يراه حسين مساحة وعي متجاوز يقول: "في القرآن الكريمة تقول آية عن الناس في هذه الحالة: فهم "في لبس من خلق جديد"، والقرآن الكريم نفسه عادته العرب لنفس السبب: "اللبس" من شيء جديد، وهذا ليس لبساً في "الجديد" نفسه، لاحظوا ذلك، بل في العيون التي تراه، العيون تاريخ، وذاكرة أيضاً، وككل تاريخ، ستعاد دائماً صياغة الحواس: ستبزغ دائماً طرق جديدة في الذوق والنظر واللمس والبصر والشم، مثلاً، و"الحواس القديمة"، ستقاوم، كأي شيء آخر، أية قوة تطمح لإعادة صياغتها وتحويلها".[1]

ليصل البرغوثي إلى نتيجة أكيدة مفادها: "إن تقديس العروض" البحرية والتفعيلة في الشعر العربي، كان مؤسساً على "التنازل" عن الحرية في القرآن ذاته .. إن "المخرج السليم" القرآني الذي رأينا مثالاً عليه يجمع، أيضاً، بين التراث وبين تثويره، بين التشابه مع عادات العرب الإيقاعية في الشعر وبين الاختلاف عنها، ويصل إلى "أصالة" جديدة".[2]

6.3 التجديد والنثر الإلهي

ويضيف البرغوثي في هذا السياق: "جاء في القرآن الكريم نفسه أن البشر لن يأتوا بمثله، وأدبياً **لا معنى لذلك**، أيضاً، لأن كل شاعر لا يمكن أن يكون شاعراً أصلاً إلا إذا كان مختلفاً عن سواه، وأتى بجديد يخصّه وحده، فالمتنبي

[1] البرغوثي، حسين: بين الشعر والفلسفة، أوراق غير منشورة، ص (1).
[2] مصدر سابق، ص (28).

مثلاً كتب على البحر الطويل والكامل، وكتب عليهما شعراء المعلقات وأحمد شوقي وخليل مطران وأبو العلاء .. الخ ، المتنبي لم يأت هنا بجديد أبداً، وبالتالي فإن كونه "شاعراً" عبقرياً لا يكمن هنا بتاتاً. لقد تحدثت حتى الآن عن "المخرج السليم". في الحقيقة لا يوجد "ال" مخرج، بل توجد مخارج، وكل مبدع عليه إيجاد "مخرجه الخاص".[1]

وبالعودة للقرآن الكريم فإن الانتباه لجمالياته وشموله واجب الوجود وعدم حصره بالنص الديني فقط. فالقرآن الكريم بما يقدّمه من رؤيا وعبقرية لغوية يستحقّ الحفر والدرس بحثاً عن مخرج تطويري كما أشار له حسين آنفاً، أما أدونيس فدعا إلى رؤية القرآن عميقاً كسياق للبحث والتساؤل باعتباره نصّاً لغوياً وثقافياً وروحياً: "ونعرف جميعاً أن القرآن الكريم ليس مجرّد نصّ ديني بالمعنى الحصري للكلمة، وإنما هو كذلك نصّ ثقافي جامع، يحتضن النصوص الدينية الوحدانية التي تقدمته إلى جانب النصوص الثقافية - الإنسانية التي سبقتها أو عاصرتها، لكنه لم يناقش إلا دينياً، هل هو مخلوق أو غير مخلوق . هل هو معجز أم غير معجز، غير أنه لم يدخل عميقاً في حركية الثقافة العربية، وفي حركية الكتابة خصوصاً، كما تدخل التوراة والأناجيل، وبقية الكتب الدينية المقدسة في حركية الثقافة الغربية والكونية، وهذا عائد إلى مستوى قراءته في عصره ولا تزال في نطاق تعليمي فقهي - شرعي، كأنه مجرد كتاب في الأمر والنهي، وليس كتاباً في التساؤل والبحث .. هكذا يجعلون من القرآن الكريم المؤسس روحياً ولغوياً وثقافياً مجرد كتاب "تعليمي".[2]

عندما صدر (لماذا تركت الحصان وحيداً) لمحمود درويش وقمنا بمناقشته في جامعة بيرزيت، وقدّم حسين البرغوثي مقالته الفريدة حوله توقف عند "لا بد من نثر إذاً، لا بدّ من نثر إلهي ينتصر الرسولُ" حيث اعتقد البرغوثي أن درويش سيجد حلاً في "النثر الإلهي" وسيتجه بهذا السياق تجديداً وتطويراً في نصّه الشعري، وكأن حسين يرى أن درويش وجد حلاً سحرياً في سياق التحول الشعري وحركية الكتابة وصيرورتها .. وللأسف لم يذهب درويش هذا المذهب .. على الرغم من انتباه حسين لأهمية الحلّ وعبقريته في آن .

"والنثر الإلهي" نقطة قوة في "لماذا تركت الحصان وحيداً" أيضاً، تماماً كما أن الجمع بين الفكرة والصورة الشعرية أحد أسس "النثر الإلهي" هذا ولكن كيفية الجمع، فنيّاً، كانت ناجحة في "أرى كل ما أريد" ككل، وفي (لماذا تركت الحصان وحيداً" نجد إشكاليات جدية جداً، مبنى ومعنى، وهناك أيضاً، تجديداً جدية ككل، التجربة، أضعف من "أرى ما أريد".

وسنحاول أن نتتبع كيف واصل حسين البرغوثي مشروعه الشعري تأسيساً على ما هو مختلف بما يجعله استثناءً، وكيف أفاد من كل معرفته وتجربته الروحية في وضع أسس نظريته الشعرية، نظريته تخصّه .. هي هذه الطريقة التي عبرها شاعراً وفيلسوفاً، ومجنوناً شعرياً .. الخ ، بعد أن التهم العديد من التجارب الروحية والمعرفية وصهرها في

[1] نفس المصدر، ص (7) .

[2] محاضرات الإسكندرية، مصدر سابق، ص (10 -11) .

تجريب روائي (الضفة الثالثة لنهر الأردن) العام 1983، مستخدماً التداعي الحرّ في السريالية، ودمج الحلم بالواقع، والشعر بالنثر في لغة "حسين" ، برأيه .

الفصل السابع:الاستدارة السادسة
الآثار الشـــــــعرية
التجريب والخصوصية

7.1 الرؤيا
7.2 ليلى وتوبة: (قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية)
7.3 توجد ألفاظ أوحش من هذه
7.4 مرايا سائلة
7.5 حجر الورد

"تربيت بين حدائق سم مقمرة
وأعبّر عما تمازج في الروح منها
أنا هي ! عني أدافع فيها وعنها
وأرضٍ إن مشيت (عليها إليها) تغني
لك شيئاً وتعني."

جاز شرقي

الاستدارة السادسة:

الآثار الشعرية .. التجريب والخصوصية

7.1 الرؤيا

العام (1989)، أطلق حسين أولى مجموعات الشعرية مستنداً إلى الحمولة المعرفية والتفكيك للعديد من التجارب الشعرية في محاولة للوصول إلى مخرجه "الخاص" ورؤاه "الخاصة"، فماذا فعل في "الرؤيا": "تجنب تجاوز القانون الإيقاعي الأساسي، أي تكرار (ب) أكثر من مرتين متواليتين، و"لعبت" بالإيقاع بحرية كاملة، دابجاً ليس فقط مختلف التفعيلات معاً، ولكن مؤكداً على أن من يصرّ على "تقطيع" القصائد بطريقة الخليل بن أحمد لن يستطيع العثور على "مفتاح الموسيقى"، إذ أنه قابل للتقطيع بأشكال شتّى .. ماذا كان ردّ فعل "النقاد" هنا؟ أحدهم، إبراهيم جوهر، قال لي أنه لم يجد "رؤيا" في الديوان، بل - وهذه مني - كلام طلسم، والسبب في انطباعه هذا هو، بكل بساطة، أنه لا يعرف شيئاً عن الإيقاع مثلاً وبالتالي غابت عنه أشياء :

فقل لمن يدَّعي في العلمِ فلسفة حفظتَ شيئاً وغابتْ عنكَ أشياءُ

المهمُّ ، لقد تجنَّبتُ الخروج على قانون عدم تكرار (ب) أكثر من مرَّتين، لأنَّني أعي بأنَّ هذا سهل جداً ، ليست المشكلة في "خرقه"، بل في كيف نخرقه دون أن "تتكسَّر الموسيقى" في إيقاعية فجَّة ترفضها الأُذن ، ليس لأنَّها جديدة ، بل لأنَّها فاشلة وسيِّئة . فضَّلت الحذر. من المضحك ، مثلاً ، أن نقول : إنَّ محمود درويش بقي ملتزماً ، أيضاً ، بهذا القانون لأنَّه لا يستطيع أن "يخرقه" ، أسهل شيء هو الهدم .

في تأمُّلاتي اللاحقة لهذا الديوان ، ولا أقصد فقط تأمُّلاتي في الإيقاع ، فالشعر كلٌّ متكامل وليس مجرَّد إيقاع استنتجت ضرورة إعادة النظر في موقفنا من اللغة كلِّها ، ومثلاً ، إن كنت في (الضفة الثالثة لنهر الأردن) قد قاربت بين اللغة والرسم ، من جهة، وبين اللغة والموسيقى ، من جهة أُخرى ، فإنَّني بدأت أفكِّر في طريق آخر : اللغة كفنٍّ من " فنون النحت " كما هو معروف كلاسيكياً ، قائم على " القصِّ" بالأزميل ، على " القطع " الحادِّ لإخراج "التمثال" من المادَّة الخام ، وهكذا فكَّرت في تجربة "نحت اللغة" ذاتها".[1]

وعن الرؤيا في تجربة البرغوثي يشير الناقد خليل حسونة إلى ذلك بقوله: "في محاولاته الكشف الرؤيوي يعتمد حسين البرغوثي الفكرة "الهيغلية" الحقيقة هي الكل" والكشف عن علاقة أية رؤيا بالكل الشعري هو وحده الذي بين حقيقتها، نوع من السيولة والرقص الروحي / النيرفانا (العدم) التي تفسّر بأنها حالة اندماج مع الروح السامية للكون وحالة ابتهاج لا تتبدّل".[2]

فحسين يعي تفاصيل الخلق الشعري وينتبه لأدقّ التفاصيل، لا مشكلة لديه في الهدم فهو سهل بالضرورة. الإشكالية في بناء جديد لا يخلق تشوّهاً في الكتابة ويخلق نشازاً سيئاً تعوفه الأذن وتنأى عنه. فانزاح ثانية إلى اللغة ذاتها باعتبارها سؤالاً وكشفاً .. ذاهباً فيها وبها لإحداث خرق "سليم" يمنحه الرضى عن الهدم لإيجاد الجديد والمختلف

[1] من أسس الشعر عند العرب، مصدر سابق، ص (122) .

[2] حسونة، خليل: هو الذي رأى، حسين البرغوثي ناقداً، رؤية في النقد المعرفي والابستمولوجي (دراسة غير منشورة).

والذي يؤسّس عليه وما هي اللغة التي بحث فيها وعنها حسين يجيب على ذلك بقوله : " لغة تحاول أن تكون ببعدين فقط . بلا عمق ، أن تبدد هيمنة العمق على السطح أي تسطيح العالم الداخلي. تسطيح المكان الذهني : إنَّها رجعة "الخلند" من الأعماق إلى السطوح المحصَّنة، بهجة الغَّواص الذي اكتشف أنَّ العمق أعمق من أن نتكلَّم عنه بعمق".[1]

وواصل خرق الحساسية الكلاسيكية في هذا الديوان عبر استدخال "التناص" بمعنى استعان به لكسر النمطية الكلاسيكية في الشعر : "في **الرؤيا** الذي أصدرته العام (1989) يوجد مثلاً اقتباس مطول من بدر شاكر السياب، وهذا كان خرقاً للحساسية الكلاسيكية التي تطمح لخلق قصيدة "منقاة تماماً" من "الآخرية" الحاضرة مباشرة من نص آخر".

وعليه نفهم القصيدة بفهم تناصاتها كما هو الأمر عند (ت.س.إليوت). وعليه يصير الاقتباس أو التناص جزءاً أصيلاً من النصّ ومن عملية الخلق ذاتها.. إنه اندغام أساسي دونه لا يمكن تفكيك النص الشعري وفهمه وسيبقى مستغلقاً في جانب منه. بكامل حمولته المعرفية والفلسفية صاغ حسين ديوان (الرؤيا) مستجمعاً هذه المعرفة الفلسفية ليكثف شعريته كما ظهرت في (الرؤيا) عن ذلك يقول د. عبد الرحيم الشيخ :"على مستوى الفكرة أميل إلى الاعتقاد أن هذا الديوان إنما كان تكثيفاً شعرياً لآراء البرغوثي الفلسفية والأدبية التي وردت في كتابه النقدي (سقوط الجدار السابع) ولعل قارئ ديوان (الرؤيا) يلحظ بعض الجمود الفلسفي على أجواء الديوان عامة. ويتعرّف حتى على بعض الأسئلة الفكرية والوجودية التي طرحها أدباء كبار كان البرغوثي متأثراً بهم في تلك الحقبة، وبخاصة فريدريك نيتشة، أما على مستوى تكنيك الكتابة الشعرية، فقد حاول البرغوثي توظيف معرفته الخصبة بنظرية الشعر العربي وعروضه لاختراع أوزان جديدة وللإيجاز يمكن القول: إن البرغوثي أراد لديوانه الأول أن يكون تجسيداً لتنظيراته النقدية ونبوءاته الفكرية، حاله في ذلك حال أدونيس في معظم مشروعه النقدي الشعري.[2]

ولكن البرغوثي كان دائم التحول وهاجسه التجاوز من هنا جاء نقده للغة الفلسفية، فالفلسفة لديه أداة يمكن تجاوزها كذلك جاء في إحدى حواراته : "تربيت لفترات طويلة، وحتى بالمعنى الأكاديمي على اللغة الفلسفية الجافة، والتي تقوم على مجادلات منطقية، مثل المنطق الرياضي، لكني أكتشف لاحقاً أن هذه اللغة ذاتها تقوم بقمع الذات ويجب نقدها وتجاوزها، لهذا لم تتحول الفلسفة عندي إلى الهدف هي أداة أيضاً يتم تجاوزها: استخدمها بتجاوزها، أو أتجاوزها باستخدامها لكنها ليست هي الحل بالضرورة، لذلك مثلاً في رسالة الدكتوراة حاولت في اختلاف

[1] محاولة أخرى لتقديم نفسي، مصدر سابق، ص (100).

[2] الشيخ، عبد الرحيم: الشعر كخيار بشري أولاً : أو مفهمة الشعر عن حسين البرغوثي، بيت المقدس للآدب - رام الله، (30 أيار،2006)، أسبوع حسين البرغوثي.

جذري بين منطق القلب ومنطق العقل، وأرى أنه يمكن استخدام المنطقية، علماً بأن الأدب واللغة يلائمهما منطق القلب، لهذا استخدم العقل وأنتقده، القلب كذلك، لأن القلب بلا عقل قلب مجنون.[1]

7.2 ليلى وتوبة: (قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية)

أثناء دراسة البرغوثي للدكتوراة في الولايات المتحدة الأمريكية .. بدأ بكتابة ديوانه: ليلى وتوبة: قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية (الصادر عن اتحاد الكتّاب الفلسطينيين العام 1994)، وهي قصائد حنين وشوق وتوق تتصادى مع قصة توبة بن الحميّر العاشق الفارس لليلى الأخيلية.[2]

في (ليلى وتوبة) نزل البرغوثي إلى ذاته عميقاً، في رحلة داخلية معرفية فيها من الألم والوجع الكثير .. تماويل اغتراب وضياع ناهب .. كانت روحه على الحافة، على حفافي الجنون .. تعصف بها وتتغرّب .. من هنا كان الحلّ في الذهاب بعيداً في هذا النسق الجمالي وتحديداً (ليلى وتوبة) .. الاستعانة بالجمال لهدهدة الروح وتخفيف مساحة الاغتراب ببوح عشقي ولذاذي .

في (مقدمة ممكنة) يأخذ البرغوثي من النثر قولة لتبيان تلبّسه بقصّة العشق المشهورة هذه ("الأخيلية" اسم يشبه شباكاً يدخله هدير بحر ليلي، فيه رائحة الورد والموج الموحش وصفير ضائع في الشاطئ، و"توبة" فيه نزول الريح إلى غروب متعب سكنني لليلى الأخيلية منذ عصور سحيقة، عندما كنت طفلاً، وسمعت عنها لأول مرّة شاعرة عربية قديمة فقدت حبيبها توبة".[3]

تحوّلت إذاً، ليلى الأخيلية إلى هاجس في روح البرغوثي، إلى وهم أو منفى أو شبح، أو أسطورة، و لم يعد يميّز بين الأخيلية والخيال .. كما أشار في مقدمته "هكذا .. تهبهب الغربة وناقعية المنفى، وها هو في لجّة العصف والاغتراب يعود إلى جذره إلى الحرّ في روحه، إلى الطفل الذي فيه، ويخلص أسطوريته الذاتية .. في هذه اللحظة الموجعة والكاوية لا بدّ من لغة تنحت هذا الوجع وتفيض إلى ما ورائه فيهجس بقوله: "عندما تلامس اللغة الصمت الكامن فيها، والممتد خارجها، تلامس عدمها، وتبوح بشيء ماورائي، ومن وحي "الأخيلية" يقطر وحي غامض"[4]

وعلى عكس ديوان (الرؤيا) في تسطيح العمق يقدّم البرغوثي رؤيا جديدة تماماً: "جرَّبت تحويل التسطيح السابق (الرؤيا) إلى تعميق ، أي إثقال السطح بتفسيرات بـــ "فكر" و "تركيزه" و"تكثيفه" بحيث يصبح التشبيه سطحاً

---

[1] البرغوثي، حسين: حاوره: زياد خداش، مالك الريماوي ووليد الشيخ، الحياة الجديدة، (2002) .

[2] أنظر: صالح، جهاد: عاشقة العرب (ليلى الأخيلية، ط1، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، (2005)، ص (15-22).

[3] البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية،ط1، بيت الشعر، (2008)، ص (95).

[4] نفس المصدر ص 97.

منقطاً بالأسود نستطيع أن نرى عبره وكأنّه لوح من الزجاج وفي الوقت نفسه نضع فوق هذا الزجاج شبكاً أسود بحيث نرى فقط عبر فتحات في السطح وليس عبر السطح كلّه ، فلنقل إنّ السطح هنا مرشوش بفكر كالحبر الأسود في غاية الكثافة ولكن ليس كلّه مغطّى برذاذ الحبر . هذا التنقيط بصرياً ، استحضار للعمق في السطح أي ليس عمقاً كلاسيكياً".[1]

تأمّل الذات قاده إلى فكرة التماسك عندما ينهار كل شيء .. يبحث عن تماسك روحي في عالم متغوّل ومتوحّش، النجاة هي ما يبحث عنه خوف الانكسار .. الفشل والجنون ربما .. طرد الخوف أسمى هواجسه .

"الموقف في (ليلى وتوبة) هو فكرة أخرى، لقد وجدت أن الإنسان يتحوّل إلى كائن هشّ وضعيف ويبكي على نفسه عندما يشفق عليها أو عندما يشعر بالذنب والاسترحام والاستعطاف والحزن، هذه مشاعر الضعف والنكسة والهزيمة والهشاشة في التاريخ. بدأت أكفر بقصائد حبّ ليست هذه هواجسها الأساسية، هذا يعني تقليب الذات عبر تحويل الروح إلى تمثال منحوت من حجر، أكثر مما هي دمعة، ولو كانت هذه الدمعة المنحوتة من حجر، تقليب الذات المترجم فنياً إلى نحت، الفرق بين الدمعة والتمثال، أردت أن أنقل الذات، النفس من دمعة إلى تمثال، المقياس النحتي يقوم على ما قاله أحد النحّاتين: "التمثال في الصخرة والفنان يخرجه منها" هذا يعني أن أقوم بقصّ كل ما لا يلزم، وأن أبقي على ما يلزم، لذلك الإيقاعات، أيضاً، يجب أن نقصّ منها كل ما لا يلزم مهما كانت جميلة".[2]

تقليب الذات وفلوذتها لمقاومة الغربة والضياع والمتاهة .. تصير الذات رخاماً صلباً، نحتاً عالياً، مراجعة عميقة للذات فيصل إلى صوفية تمتد لاحقاً في (حجر الورد) .. صوفية تخصّه للتخلص من انشقاق الوعي وانفصام الذات .

" أنا تربيت على الأدب الجاهلي والثقافة العربية الإسلامية، ولكن أيضاً دخلت عميقاً في الفن الغربي ، الفلسفة الغربية .. الخ، وهذا يخلق دائماً انفصاماً في الشخصية وقد خرجت من هذه الأزمة باتجاه الهند والصين والشرق البعيد، اليابان مثلاً .. حتى أساطير الهنود الحمر وحكمتهم، وعبر هذه الطرق الالتفافية وصلت إلى الصوفية وعدت إلى الذات بعد طواف العالم، أو بثقافته، و(حجر الورد) هو نوع من العودة للشرق، ولكن بحكمة العالم، أعتقد أن في (ليلى وتوبة) وفي (حجر الورد) أيضاً الرؤية الصوفية، ولكن أرجو أن لا تكون صوفية بالمعنى المتعارف عليه، فالصوفية أيضاً أصبحت موضة، أعتقد أنها صوفية خاصة، ليست بالضرورة صوفية ممتدة في النفري مثلاً، عندما تتعامل مع "الكولاج" تتعامل معه بطريقة خاصة، جزء من "صوفييتي" في بوذا ولاوتسو .. وجلال الدين الرومي،

[1] محاولة أخرى لتقديم نفسي، مصدر سابق، ص (100).

[2] البرغوثي، حسين: أجرّب أن أحلم حرفياً ما أكتب: حاوره: عاطف أبو سيف، الشعراء، بيت الشعر، العدد (10)، شتاء (2001)، ص (206).

ابن عربي وماركس، لكن احذر أن تكون الكتابة نمطية، بمعنى أن تكرر الكتابة الصوفية نفسها، لذلك لدي رؤية مختلفة أو صوفية جديدة".[1]

صوفية خاصة عبر تجربة "نحت اللغة ذاتها"، أي نحت الذات عبر اللغة يقول: "وهكذا فكّرت في تجربة "نحت اللغة" ذاتها ، هذا ما أدَّى إلى إيقاعات الديوان الثاني (ليلى وتوبة: قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية) - (1993) تأثَّرت فيه ، أيضاً . بالصورة الشعرية التي تجمع بين "الصفاء" و"الجديد" وبين "التأمُّلية" الفلسفية والرؤية عند بودلير ولتقريب المسألة أكثر ، بمثالٍ آخر ، شعرت أنَّ (عاشق من فلسطين) لمحمود درويش فيه تصويرية عالية جداً ، ولكن يفتقر للتأمُّل الفلسطيني الموجود في (وتريات ليلية) لمظفر النواب . تجاوز محمود درويش هذه "الإشكالية " ، في أهمِّ وأعقد وأجمل دواوينه بالنسبة لي : (أرى ما أريد) ، كنت أبحثُ عن رؤيا للعلاقة . بين "الصورة " و" الفكرة ". في تراثنا الكلاسيكي يمثِّل أبو العلاء المعرِّي " شعر الفكرة " ولكن الصورة عنده أضعف مما هي عليه عند المتنبِّي ، مثلاً ، أو عند شعراء المعلَّقات ، أي أنَّ "الفكرة " كانت على حساب الصورة".[2]

و"النحت" لدى البرغوثي ليس نحتاً "جمالياً" كما هو عند محمود درويش، عند البرغوثي ثمة وحشية وغولية وبرية في التجربة، قسوة نافرة، هدير غربة، عنف وبالتالي تبدو الرؤيا والإيقاع ملتبستان بهذه الغولية وهذه القسوة .. ما يتطلب نحتاً رخامياً يحمل كلّ ذلك، ولتبيان علاقة الإيقاع بالرؤيا نورد شرحاً وافياً كمثال لما قدّمه البرغوثي لنا في محاضراته عن (الإيقاع والرؤيا) حيث فكّك بعض قصائده موضحاً الحركة الشعرية لديه.. وقدرته على التحكّم بجملته الشعرية، قدرة تنم عن معرفة واقتدار لافتين لروح تنحاز للتحول والتجاوز بحثاً عن فن التماسك عندما تتدهور الأشياء والمواضيع من حولها.[3]

---

[1] البرغوثي، حسين: في حوار مع "ثقافة الأيام"، حاوره: زياد خداش، الخميس (1998/6/25).

[2] من أسس الشعر عند العرب، مصدر سابق، ص (9).

[3] لمزيد من التحليل في تفكيك البرغوثي لتجربته، انظر ما جاء في محاضرة (الإيقاع والرؤيا) : من هنا نرى أنَّ "النحت" عند محمود درويش يتميَّز أولاً وقبل كلِّ شيء بالجمال ، شعرهُ "جميل جداً" ، إيقاعاً ورؤياً ، النقطة الأساسية هي أنَّ الموسيقى الشعرية رؤيا ، أو أنَّ لها رؤياها الخاصَّة بها ، كما أنَّ لكلِّ رؤيا "موسيقاها" الخاصة بها ، ومن غير المفيد أن نسمع الإيقاع الشعري كمجرد تابع فجٍّ للمعنى ، من نوع القول : إنَّ إيقاع بيت امرئ القيس تعبير عن "حركة الحصان" ، مباشرة ، ولذا أتكلَّم عن "حصان من الكلمات" ، أيضاً.
لتبيان مسألة الإيقاع وعلاقتها بالرؤيا بشكل أكثر ملموسيَّة ، سأحلِّل الآن " النحت " في إحدى قصائد " ليلى وتوبة " يقول توبةُ لليلى عن عالمه ورحلته في الحياة :

"ليلاً أنخنا الجمالَ قبيلَ الساعةِ الواحدةِ
في بطنِ أوديةٍ جائعةٍ لضباعٍ منفردة
وخطاً أو عواءٌ داخل العتمِ كلُّ اعترافٍ ، وما
من رموزٍ تُفَكُّ وما
من علامة
لجميع من مرُّوا هنا فالإقامة .
في عرقِ زيتونةٍ أو صخرة ، أرنبٌ ضائعٌ أو بصلْ
نبيء كلُّ ما يحيا هنا ، وعلى كلِّ وحشٍ أن يصيد طعامهْ

من موجةِ الوحل . فالرمشُ شوكٌ ،
والمحبَّةُ أفعى ، والثقة
جهلٌ ، فكيف انتهينا إلى هذه المنطقة ؟
صدفةً أم قدراً ،
نحن مرميُّون في معدةِ الخوف ،
لنبحث فيها عن سلامة".

لاحظوا هنا أن "القاسي" و"المتوِّحش" و"الخائف" "والبريّ" و"العنيف" يسيطر على الرؤيا . لا توجدُ هنا "شهوة جنسيةٌ" ، أو "حبٌّ" ، أو أُنوثةٌ"، حزن على النفس ، أو إحساس بالذنب ، ولا حتى "حرية" ، ويبدو الاغترابُ "صدفة" أم " قدراً " ، ببساطة ، والإيقاعُ لا رحمة فيه. بالتأكيد إنَّ رؤيا كهذه لا يناسبها إيقاعٌ "عسليٌّ" و"منسابٌ" و"ناعم" كما في نحت أحمد عبد المعطي حجازي. وأمَّا "الكلمات" فثقيلةٌ ، تشبهُ كتلةً من الصخر "حطَّها السيلُ من علِ" ، قِصَرُ الجمل الإيقاعية ، وطولها يختلفان فجأةً ، كلُّ جملة تتوقَّف فجأةً ، وتندفع ، حروفٌ تتنافرُ وتتلاطم، ما يعطي الإحساس بخشونةِ الملمس ، بالزوايا الجارحة الحادَّة ، أي بـ"القسوة" في التجربة . بالنسبة لي توجد جمالية خاصة وعاليةٌ في الإيقاع ، لكنَّها غريبة ، وتبدو كمسرحيةٍ في "مسرح القسوة" ، وتتميَّز بشيئين :

أولاً : تغريبُ الإيقاع بحيث يخلق مسافةً بين الأذن التي تعوَّدت على "الإيقاع الكلاسيكي" ، أو على "الجميل" و"المنساب" ، مسافةً تصدم وغير متوقعةٍ ، بحيث تعبِّر عن "فرديَّة" التجربة وشذوذها، عن طعمها الخاص وفظاظتها .

وثانياً : ليست "الجماليَّةُ" هنا أداة للتغلب على "الوحشيّ" و"القاسي" و"العنيف" في التجربة ، بل إنَّها هي نفسها قاسيةٌ وحشية ككلِّ شيء آخر في "بطن الوادِ" الليليِّ هذا .

فلنحاول الآن "استئلاف" الإيقاع ، بحيث يبدو "أنعم" و"أسلس" ، مألوفاً ، أقلَّ قسوة وخشونة في ملمسه ، لنكتب المقطع نفسه كما يلي :

"وخطاً أو عواءٌ داخل العتمِ كلُّ اعترافٍ ،
وما من حروفٍ تفكُّ وما من
علامةْ
لجميع من مرّوا هنا فالإقامة".

كلُّ ما تغيَّر ليس أكثر من تحويل النون الساكنة في "وما من" إلى قافية بدل "ما" . وكمفتاح "سائد" علينا الآن اللعب بهذه النون الساكنةِ نفسها ، فأولاً لاحظوا أنَّها تتقلَّب ثلاث مَّرات في البيت الأول ، حيث تتبعُ الفتحةَ في "خطاً" ثمَّ الضمَّة في "عواءٌ" ، ثم الكسرة في "اعترافٍ" ، ما يخلق "خشونة" وتناقضاً إيقاعياً ، كما في بيت امرئ القيس ، فلنوحِّد الإيقاع ضمن الحد الأدنى من التغيير في المعنى ، ليصير ، مثلاً :

"وخطاً" أو عواءٌ داخل العتم ، هذا اعترافٌ" ، ولنستبدل "خطاً" بكلمة أُخرى :

"ورؤىً أو عواءٌ داخل العتم ، هذا اعترافٌ" ،

حيث تتحوَّل "الهمزة" إلى مفتاح قويٍّ يتكرَّر ثلاث مرَّات في "رؤى" أو "عواءٌ" ، فقلت بالإضافة لذلك لم تزل هناك وقفة إيقاعية قوية في :

" لجميع من مرّوا هنا ، فالإقامة" (ب ب – ب - / - - ب - / - ب - -)

بين "هنا" و"إقامة" ، أي عند النقلة من إيقاع "متفاعلن" إلى "فاعلاتن" ، ويمكن جعلُها :

" لجميع من عبروا عبوراً فالإقامة" (ب ب – ب - / ب ب – ب - / - - ب - -)

حيث يصيرُ جميع الإيقاع في هذه الجملة متفاعلن (ب ب – ب - / ب ب – ب - / - - ب - -) ، بدل متفاعلن / مُتْفاعلن / فاعلاتن ، بالإضافة لكوننا ربحنا نوناً ساكنةً في "عبوراً" ، بدل النون الممدودة في "هنا" ، ما يوحِّدُ الإيقاع بالمقطع ككلّ ، ولكن لا حظوا أنَّ كلَّ هذه الجملة على وزن "متفاعلن" ، في حين أنَّ الوزن في :

"وما من
حروفٌ تفكُّ وما من
علامة
لمن عبروا عبوراً فالإقامة .

كلُّ التفاصيل الجديدة هذه لم تتطلَّب تغييراً جذريّاً في المعنى ، ولكنَّها حوّلتهُ من موسيقىً خشنةٍ وصلبةٍ تشبهُ الحفرَ بالسكين إلى نقلاتٍ تشبهُ حركة الماء ، وربحنا موسيقىً أكثر نعومةٍ ، أكثر "كلاسيكية" ، مألوفةً أكثر ، ربَّما أجمل ، ولكن خسرنا شيئاً مركزيّاً في "الرؤيا" : كتلةُ الكلمات

في (ليلى وتوبة) استخدم البرغوثي تكنيكاً جديداً كانت جذوره وأسسه في (توجد ألفاظ أوحش من هذه) إنها "التكعيبية اللغوية" وهذا يتطلب جهداً معقداً، فنيّاً، يضيف: "سأذكرُ هنا نموذجين معقَّدين ، نوعاً ما ، عليهِ ، لايضاحِهِ ، الآن محمود درويش لم يستخدمه بالمرَّة ، باستثناء بسيط سنأتي إليه .

في "ليلى وتوبة" نقرأ :

" في كلِّ عتم " لنا ضوءٌ وفي
كلِّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي
كلِّ دربٍ لنا شبرٌ وفي
كلِّ شبرٍ لنا فخٌّ وفي
كلِّ فخّ لنا لحمُ فخذٍ وفي
كلِّ فخذٍ نحن أول من نتّهمْ" .

كلمة "وفي" هنا لها معنيان مختلفان كُلِّيا : "وفي" بمعنى واو العطف "وفي" كحرف جرٍّ ، كما " في كلِّ عتم" . إنْ قرأنا هكذا فإنَّ الجملة الثانية هي : " كلَّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي" ، أي ستكون "كلِّ " مجرورة " بحرف الجرِّ "في" . وهذا هو المعنى كما سيفهمهُ أيُّ قارئ "سريع" ، غير " حادّ ". أمَّا المعنى الثاني فهو "وفي" بمعنى " وفاء" ، المعنى هنا أنَّ لنا في كلِّ عتم ضوءً شديد "الوفاء" لنا ، وكلّ ضوءٍ دربٌ شديد الوفاء ... إلخ . هنا تكون "كلٌّ" مضمومة كمبتدأ ، وليست مكسورة بالجرّ . من هنا تنشأ "ازدواجية" المعنى ، كانت الفكرةُ أن أخلق "هندسة" جديدة من الكلمات تشابهُ الفنَّ المعماريّ" أي أن ندخلَ " البيت" من غرفة "إلى غرفة" ، بالتتابع الهندسيِّ العاديّ . هذا ما نفَّذتهُ في إيقاعات الأغنية المعروفة لصابرين (بالعاميَّة):

"باب بعلبكْ في بابينْ

تحوّلت إلى قطٍّ أليف بعد أن كانت قطّاً بريّاً متوحّشاً . إنّ "نعومة الإيقاع" ، أو إن شئتم جماليته المألوفة هذه ، قامت بوظيفة معيَّنة هي التخفيف من "التوحُّش" و"الخشونة " و" الاغتراب " في التجربة الروحيّة كلّها ، أي قاومت لاإنسانية العالم بـــ"الجميل" و"الناعم". ولكن هذا بالضبط ما أردت أن أتجنَّبه : "تدجين التجربة" .

المسألةُ مسألةُ "الحرية الشعرية ، هنا ، وليست مسألة عجز عن "تحويل الإيقاعات" بهذا الاتجاه أو ذاك ، وسأروي لكم قصَّة هذه "القصيدة" الآن : كنت عائداً إلى بيت صديق يابابي كنت أسكن معه في الولايات المتَّحدة، في غرفةٍ صغيرةٍ قريبة من المحيط ، مطرٌ وريحٌ وليلٌ ، والأشجار تحت أضواء النيون تهتزُّ بعنف في الشارع ، والعاصفة تكاد تقتلعني من خطاي وكنت أسمع من بعيدٍ هدير المحيط . في الحقيقة كنت بلا بيت ، ضيفاً غير مرغوبٍ فيه في تلك الغرفة، وكنت جائعاً، وقد سمعت عن أنَّ حرب الخليج قد بدأت، وكنت خائفاً على أهلي من "حرب كيماوية" .

فجأةً توقفت في وسط المطر وخطرت في بالي، كما لم تخطر بهذه الحدَّة من قبل ، فكرةُ "القسوة" في العالم ، شعرت أنَّ الريح كتلةٌ ماديّةٌ، كالمطر ، والمحيط ، والضوء ، والشجر ، وبأنَّني ، أيضاً، كتلةٌ ككلِّ شيء آخر في الكون ، وكلُّ كتلة تدافع عن نفسها ، وتغزو غيرها ، وكلُّ كتلة ، أيضاً ، تقاوم كي تحافظ على وجودها. الأضعف يتدمَّر ، والأقوى يبقى . وشعرت أنَّني سأنتهي وأتدمَّر في حالةٍ واحدةٍ فقط ، إن سمحت لنفســـي بالشفقة على نفسها، وبالحزن، والإحساس بالذنب، وأهمُّ من ذلك : إنْ شعرت بأنَّني "ضحيّة" للعالم أو للظروف أو للآخرين. وهكذا قلت : إنَّ أي إحساس من هذا النوع سيحوِّل "الكتلة" التي أُسمِّيها بـــ" أنا " إلى كتلة " هشَّة " جداً ، كالبلُّور.

قرَّرت أن أُحوِّل "الروح" إلى كتلة "صلبة" من الحجر، لا هشاشة فيها ، قاسيةً كظروفها . جلست في الشُبَّاك وتأمَّلت "قسوةَ روحي" نفسها هذه.

باب يودّي على صبح وباب يودّي ععينينْ
وعين تودّي على حُبّ ، وعين تودّي عبابين
وباب يودّي عالنسيان وباب يودّي عسجنين
وزنزانة وحُرّ وحرّاس " .

لاحقاً بدأت أُفكِّر في اللغة كـــ " هندسة " . في الولايات المتحدة ، كنتُ أجلس على شبّاكٍ ليلي ، والمدينةُ تبدو "تحتي" فكَّرتُ في كتابة قصيدة عن "وسط المدينةِ " منظوراً إليه ، هندسياً ، من "فوق" ، فكتبت " في كل عتم " ... إلخ " . النظر إلى "الأشياء من فوق " ، وليس ، مثلاً ، أفقيَّاً ، جزء من " التكعيب" ، و لم أكن أدرك ، شخصيَّاً ، بأنَّني كنتُ أوحِّد بين اللغة والتكعيب بطريقةٍ ما، المهمُّ هنا هو ضرورة التفرقة بين التكنيكين السابقين. عندما يقول محمود درويش في "أرى ما أريد":

" أنتَ المعلّقُ فوقَ صُبَّارِ البراري من يديكْ
وعليكَ صقرٌ من مخاوفنا عليكْ " .

فإنَّه يلعب باختلاف المعنى ووحدة اللفظ (المبنى) في"عليك" ، ويستخدم التكنيك نفسه في "لماذا تركت الحصان وحيداً " ، و"أحد عشر كوكبا ، أيضاً".[1]

عند حسين التكنيك أعقد، تكعيب بامتياز .. الانتباه لهذه التفاصيل في تجربة حسين كان واسعاً من قبله، بمعنى كان يدرك مساحة الحرية التي يتحرك منها وهندسة المساحة ليقوم وفي قصيدة "سفر" توجد ألفاظ بهندسة شعرية أكثر تعقيداً بالخروج على "الهندسة الرباعية" كلها. حيث يقوم "بتكسير" الرباعية بتحويلها إلى مقطع مستطيل منساب، ويحدث التكسير عبر "تطويل الجملة" الموسيقية إلى أي مدى نريده بشرط واحد : أن نعرف متى وكيف نقفل الإيقاع والمعنى معاً، أو الإيقاع، على ألاّ يقل حسب ما قاله حسين البرغوثي.

التجربة لدى حسين هي أساس الكتابة .. يشتقّ النصّ من وجع التجربة، ولننظر إلى تجربته في قصيدة "ليلاً أنخنا الجمال قبيل الساعة الواحدة .. الخ"[2]، ما الذي دفعه إلى هذه الكتابة الغولية يورد تفاصيل ذلك بقوله : " كنت عائداً إلى بيت صديق يابابي كنت أسكن معه في الولايات المتَّحدة، في غرفةٍ صغيرةٍ قريبة من المحيط ، مطرٌ وريحٌ وليلٌ ، والأشجار تحت أضواء النيون تهتزُّ بعنف في الشارع ، والعاصفة تكاد تقتلعني من خطاي وكنت أسمع من بعيدٍ هدير المحيط . في الحقيقة كنت بلا بيت ، ضيفاً غير مرغوبٍ فيه في تلك الغرفة، وكنت جائعاً، وقد سمعت عن أنَّ حرب الخليج قد بدأت، وكنت خائفاً على أهلي من "حرب كيماوية" .

[1] البرغوثي، حسين: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن المقطع المستطيل ص (162).
[2] القصيدة : ليلاً أنخنا ..

فجأةً توقفت في وسط المطر وخطرت في بالي، كما لم تخطر بهذه الحدِّة من قبل، فكرةُ "القسوة" في العالم ، شعرت أنَّ الريح كتلةٌ ماديّةٌ، كالمطر ، والمحيط ، والضوء ، والشجر ، وبأنَّني ، أيضاً، كتلةٌ ككلِّ شيء آخر في الكـــون ، وكلُّ كتلة تدافع عن نفسها ، وتغزو غيرها ، وكلُّ كتلة ، أيضاً ، تقاوم كي تحافظ على وجودها. الأضعف يتدمَّر ، والأقوى يبقى . وشعرت أنَّني سأنتهي وأتدمَّر في حالةٍ واحدةٍ فقط ، إن سمحت لنفسي بالشفقة علـــى نفســـها، وبالحزن، والإحساس بالذنب، وأهمُّ من ذلك : إنْ شعرت بأنَّني "ضحيّة" للعالم أو للظروف أو للآخرين. وهكـــذا قلت : إنَّ أي إحساس من هذا النوع سيحوِّل "الكتلة" التي أُسمِّيها بـِ" أنا " إلى كتلة " هشَّة " جداً ، كالبلُّور.

قرَّرت أن أُحوِّل "الروح" إلى كتلة "صلبة" من الحجر، لا هشاشة فيها ، قاسيةً كظروفها . جلست في الشُبَّاك وتأمَّلت "قسوةَ روحي" نفسها هذه"[1] .

فهو يحوّل الهش والرخو والضعيف في الروح إلى رخام قاس، إلى صلابة كصلابة الواقع الموازنة في المنازلة .. فلا مجال للشفقة على الذات، لأن ذلك سيقود إلى التدهور والتلاشي والسقوط في اللحظة، ففي القصيدة :أنخنا الجمال"[2] ثمة سيطرة لما هو قاس ومتوحش وخائف وبري وعنيف وغولي يسيطر على الرؤيا، الإيقاع هادر وقاس، كلمات ثقيلة تشبه ليلاً كموج ليلى الجاهلي، وجميل قصيرة تندفع وتتلاطم، خشنة، وفظّة، بزوايا حادة وجارحة.

ويضيف: "بالنسبة لي توجد جمالية خاصة وعالية في الإيقاع، لكنّها غريبة، وتبدو كمسرحية في "مسرح القسوة" وتتميّز بشيئين:
أولاً : تغريب الإيقاع بحيث يخلق مسافة بين الأذن التي تعوّدت الإيقاع الكلاسيكي، أو على "الجميل" و"المنساب"، مسافة تصدم وغير متوقعة، بحيث تعبّر عن "فردية" التجربة وشذوذها، عن طعمها الخاص وفظاظتها.
وثانياً : ليست "الجمالية" هنا أداة للتغلب على "الوحشي" و"القاسي" و"العنيف" في التجربة، بل إنها نفسها قاسية وحشية ككل شيء آخر في بطن "الواد" الليلي هذا.[3]

جماليات الوحشة ربما ما قصده البرغوثي .. جماليات قاسية لأن التجربة كذلك، فجدير بالروح أن تتفلوذ وتصلب جامحة جارحة .. إنها لحظة وعي باشتعالات الكتابة في حمأة التجربة وتوقّدها الأكيد والناجز .

[1] البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي، المقالة الثانية، ص (8).
[2] أنظر القصيدة السابقة: "أنخنا الجمال ..".
[3] المصدر نفسه، ص (6) .

7.3 توجد ألفاظ أوحش من هذه

المجموعة الشعرية التالية التي حاول فيها حسين أن يضيف جديداً وأن يقدم اقتراحاً جمالياً عالياً عبر إدخاله مفهوم "الحلم" بكامل فيوضاته وفوضاه وجوانيته الهادرة واللافحة إلى النسيج الشعري ... ذات مرّة وفي إحدى حواراتي معه في (بيت الشعر) أسرّ لي أنه يحاول أن يكتب ما يحلم .. وهذا ما كشفه في إحدى حواراته لاحقاً حين قال:

في "توجد ألفاظ أوحش من هذه" كنت أجرّب أن أحلم حرفياً ما أكتب .. حتى اسم الديوان حلمته حرفياً، لذلك أعتقدت بوجود مكتبة في أغوار النفس، وعندما تزور هذه المكتبة ليس من المسموح لك أن تضيف بيتاً واحداً، بل أن تقرأ ما تمت كتابته، وكثير من أبيات "توجد ألفاظ" قرأته و لم أكتبه، وحيرتي أمامه أكبر من حيرة أي شيء آخر تماماً. أنا هنا لم أكن كاتباً، ربما كنت قارئاً حافظاً، التدخل كان يحدث مرات بالفعل لأني أنسى بالضبط ما حلمته، ما قرأته في الحلم، في المكتبة، وأحياناً يفتقر ما قرأته لبعض الشروط الإيقاعية التي أعتبرها شرطاً فنياً"، وعندما أفكّر الآن في التعديلات هذه التي تحوّلت عبرها إلى كاتب للنص، وليس إلى قارئ فقط، أعتقد أن بعضاً منها كان فجّاً، ومن الأفضل لو لم أقم به".[1]

هنا يحيل حسين إلى مساحة من الإعتام والظلال في الروح، في عمق النفس وأغوارها وبالتالي يهبّ عليه الشعر من مكان آخر من سياق مختلف، يصير حافظاً لما يتلقّاه من معرفة ووحي شعري وهو ما أكّد عليه أن ثمة إلهاماً ما يتلبّس الشاعر لحظة الخلق "حلمنة القصيدة" سياحة في هذا الفضاء إنه حفر في داخل النفس لاكتشاف هذه المنطقة الملغزة والمعماة التي تحتاج لشرح وإبانة .

ما الذي يحصل في هذه اللحظة تلقي القصيدة من مكتبة النفس، يجيب حسين : "أؤمن بوجود طاقات داخل كل إنسان، هو آخر من يعرفها"وهي أعظم من هذا الذي نسميه حسين أو فلان أو علان، مثلاً قصيدة "زمن كاثرين ميشيل" حينما حلمتها، قرأتها في الحلم، لكن عندما استيقظت لأكتبها لم أستطع تذكّرها كلها، بعض منها لم أستطع كتابته، من الأفضل أن تعدل وأنت في هذه الحالة فأجمع بين اللحظة والحلم، ولكن ليس بمعنى أنني كتبتها بين اليقظة والحلم. وليس بمعنى أني كتبتها، بل قرأتها في الحلم. وكتبتها بين اليقظة والحلم، كتبتها كذاكرة وليست كخلق، بعض القصائد في الديوان نفسه (مثل بعض القصائد في "ما قالته الغجرية") هي نتاج استمرّ أكثر من سنة في توليفة دقيقة قام خلالها الحلم بالدور وبالطريقة التي أخبرتك عنها، وفيها العقل وفيها التأمّل، توليفة دقيقة واعية ولا واعية، عقلانية ولا عقلانية، كلية ودقيقة، أريد أن أقول، المكتبة لا تحتوي فقط، على قصائد مكتوبة، يمكن أن تسمع صوتاً يلقى في القصيدة".[2]

---

[1] البرغوثي، حسين: مصدر سابق، الشعراء، ص (208).

[2] مصدر سابق، ص (208 - 209).

هنا تتكشف نقطة تنوير إشعاع داخلي، في لحظة الاشتعال هذه والتذكّر الفذّ يرى حسين البرغوثي أنه من الأفضل أن تعدل وأنت في التوتر بين اللحظة والحلم .. هنا لا نتحدّث عن خلق بل تذكّر وكتابة الذاكرة .. كتابة المحلوم به .. هي توليفة دقيقة يندغم فيها الوعي باللاوعي .. إنه عبور طلسمي تنحال فيها الروح من الكتابة إلى الكشف المعرفي، التحول الغامض الذي يسبّبه الوحي من علٍ وعبقرٍ لا يرى . أحلام تتواتر وتعيد هندسة "الأنا" التي تقوم بتثبيت ما تسمعه وما تحفظه على الورق ليصير نصّاً مشحوناً في توليفة جمالية تنبع من مكان في الحلم .

وعن تفاصيل هذه اللحظة يضيف حسين: "منها ما تقرأه ومنها ما تسمعه، من هذه الجمل التي سمعتها و لم أضف إليها شيئاً "لو طلب نهر الفرات هذه القلادة الفضية التي في عنقي لأعطيته قمحاً كثيراً ... جملة أخرى تقول "أسأت قراءة الموج الدقيق" ولا أقصد هنا جملاً، بل أقصد أن المكون المحوري يكمن هنا .. وأشرت إلى هذا الصوت بدقة عندما قلت مثلاً في إحدى القصائد: "قال صوت مثل موسيقى النبي (أولاً تلك كانت فراشي)، الجملة التي بين قوسين سمعتها في الحلم حرفياً، هذا شرط فني، أعني قولي : قال صوت مثل صوت موسيقى النبي لكي تصف ما حدث في المكتبة، مثلما يحدث معك في أي قصة أخرى، لأن الداخل مبهم حتى أمامك، ويوجد شرط ما عليك الإيضاح. لا تستطيع مرات أن تنقل ما تسمع من غير هذا الشرط فلن يفهم مما تقول شيء إطلاقاً .. عالم طريف.. مرة ثملاً قلت إنني في جبل بري كنت القمر وبقربي تجلس فيروز، وكنت أقدم على ذلك بوعي وبنية التجريب، الكلمات كانت أجمل ما سمعت في حياتي ولكني نسيتها تماماً، ما زلت أذكر شظايا منها، مثلاً "والشفق سبع طبقات" .. طلسمية الوجود التي تنقل الروح بالشعر أو الكتابة من التجربة إلى الكشف المعرفي، إلى التحول نحو غموض آخر، وليس بالضرورة نحو وضوح نهائي. لذلك أعتقد أن هناك شعوراً هائلاً يسحقني دائماً بالمسؤولية المعرفية بما أقوله، كل نصٍّ يفتقر للمعرفة تافه ... الدفقة المعرفية تكشف وتحول، تقف في مركز كل ما عملته".[1]

إنه إلهام جواني مثلما أشرنا سابقاً .. غموض بالضرورة لا يقود إلى وضوح، ولكن الوضوح شرطه للكتابة حتى يفهم وحتى تتم مقاربته .. غموض ولود يحتاج إلى وضوح ليصير سهلاً على الفهم .. التأمل بعمق هو الدفقة المعرفية التي يحتاجها حسين إذ فيها يكمن التحول والصيرورة والكشف وصوفيته الخاصة .. وعليه يصير الحلم تمريناً يومياً يستهويه، يصير لعبة قلب قادر على الكشف والتبصّر والإيغال في كل ما هو معتم وموحش في الروح وتلك الدهاليز غير المكتشفة في نسق الروح .. مساحة تغري بالبحث والتأمل والفهم والحلم كذلك "في ديوان (توجد ألفاظ أوحش من هذه) ، أرسم سطحاً يشبه جليداً متجمِّداً ففي الشارع ليلاً وسقط عليه المطر ففتح فيه فتحات جعلنه هشَّاً يتكسَّر تحت القدمين ، مدَّراً موسيقى من نوع غريب."[2] المنطقة الغريبة في الوعي تأتي بالموسيقى الغريبة والإيقاع الغريب والرؤيا المختلفة.

---

[1] مصدر سابق، ص (209).

[2] مصدر سابق، محاولة أخرى لتقديم نفسي، مشارف، ص (67) .

في محاضرة (الإيقاع والرؤيا) الغربة الغريبة بكامل ثقلها وقوستها تجتاح الشاعر، فما الحل في بلاد الاغتراب الكاوي هذه يقول : " وعندما يشعر الشاعر بالسأم يتجه إلى " داخلِهِ " إلى منطقة " من الإلهام الشـــيطاني " تشـــبهُ " وادي عبقر" ، أي أنَّ "إبداعَهُ" اتجاهٌ نحو القوى الغيبية ، وهروبٌ من " الواقع" ، لأنَّ " الواقع" صار غوليًّا، آخرون ، مثل الحارس على السور جمَّدته رؤاه ، جعلتهُ شارد الذهن" ، حجَّرتهُ ، وهو أيضاً ، يبدو من عبدة النجوم " ، والأبراج، هكذا "يضيعُ" الممكن بأشكال شتى .

الأهم هو أنَّ هذه رحلة في "أرض اللاوعي" الفلسطيني أيضاً ، لا وعي "غيبيٍّ ، يؤمن بالجنِّ والسحر والمعجـــزات ، أرض من الشهوات" ، حيث يرى الذكر" إناث الجنِّ " في شبابيكهنَّ ، أرض يلتقي فيهـــا "الملحـــدُ والمســـلم" ، العلماني والمتديِّنُ ، أرض "العجائب" – ولقد فيها مع "الحكايات الشعبية" عن الجنِّ ، وعن "جبينة " ، والغول ، مع "الخرافة". وكذلك مع امرئ القيس في قولِه : "أيا جارتا إنَّا غريبان ها هنا"، وأنَّهُ "مقيم ما أقام عســـيبُ ، جبـــل عسيبُ، في أرض نخلة " ، مع غربته الأُولى ، وكذلك مع المتنبِّي الذي كان يرحل من بلد لبلد بين منطقة " يُســـمعُ للجِّن في مفاوذها " زجل" . هذا يُسمَّى في الشعر الحديث بـــ"التناصّ " ، أي إدخال "نصوص "أُخرى في داخلِ " النص" ويصعب فهم النصِّ دون "تناصِّه" . الاغتراب ، هنا قطعية بين منطقة "الوعي" و"اللاوعي"، حيـــث تبـــدو أعماق روحنا "غريبة علينا" . من هنا يلفُّ" الجوُّ السحريُّ " كلِّ الصور الشعرية ، بكلمات أُخرى ، هناك "أسطرة للتجربة ".[1]

فالانحياز للإرث المقدس، إرث الوعي واللاوعي في بلادنا هو ما منح البرغوثي التماسك في هذه الغربة للهروب من الواقع ليرتد إلى ذاته، إلى عوالمه الجوانية، وخرافاته وأساطيره، ليقوم بصياغة أسطورته هو ومتاهته هو.

7.4 مرايا سائلة

في ديوانه (مرايا سائلة، الصادر عن اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، العام 2000) يقدّم حسين اقتراحاً مختلفاً تماماً عن تجربته السابقة، أوغل في التحوّل حتى أقاصيه، وفي أسطرة تجربته حدّاً أتعبه، من أين أتى بمراياه السائلة هذه؟ "في أسطورة حثية قديمة أحضر الرجل إناءين من الماء ليحدّق فيهما في طقوس سحرية، وبدل أن تسمى الأسطورة "هذين" إناءين من ماء "تقول أتو له بـــ "مرآتين سائلتين". هذا شعر، النظر في الماء هو أو مرآة في التاريخ . هذا هو: الشعر ماء - مرآة تتهشم باستمرار، مرايا سائلة".[2]

في إحدى أوراقه التي عثرت عليها وحملتني إياها بترا والتي جاءت تحت عنوان: تأملات سريعة في المشهد الثقافي الفلسطيني، نهاية العقد، قال البرغوثي عن مراياه السائلة: "يبدو النصّ كمحاولة لتهديم مفهوم الشعر كما هو

[1] البرغوثي، حسين: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن المقطع المستطيل، ص (167).
[2] البرغوثي، حسين: مرايا سائلة، ط1، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، القدس، (2000)، ص (29).

معروف ويروي قصة مخرجة سينمائية يساعدها في مونتاج الفيلم شاب أعمى، ويطاردهما البوليس، ويحبها فتقول أنها تحبه بشرط أن يكتب (القصيدة التي في ذهنها)، وهذه مهمة بدت مستحيلة من يأسه، وفي إحدى الليالي المقمرة في شقتها يتحول إلى مرآة سائلة تحت القمر، وعندما يأتي محقق الشرطة للأستوديو لاحقاً للتحقيق في الجريمة يجدها قد تحوّلت إلى تمثال من الرخام في يده وردة، وعلى شاشة الكمبيوتر يصعد حلزون ساحباً قوقعته".

في "مرايا سائلة" الأنا تلك قدرة هائلة على الانمساخ والتحول والعثور على لغة لكل شكل، الأنا لا تلبس قناعاً، بل تطير وتتحوّل، عمق التجربة هو "صدق التحوّل فيها". ومن هنا يصبح الشاعر حرّاً يغامر في الكامن فيه، ينقمر ويتحول .. بين مقامات أعلى وخط الهاوية يخلق الشاعر - الساحر نصّه بلذاذة وحدوس غامضة، وخلخلة متجاوزة ترى في التوتر وطناً، واقتراح الجديد انجازاً عارماً .

في مقاربته لمرايا سائلة يضيف د. عبد الرحيم الشيخ: "في مرايا سائلة يتوسل البرغوثي أسلوب الكولاج الذي يمكّنه من إنتاج نصّ شعري يبدو كفن تشكيلي، أو كتابة درامية، أو معمار، أو مسرح أو غناء في الآن نفسه، إن تكنيك الكولاج مرتبط عند البرغوثي بمفهوم الذوق، إذ يعتقد البرغوثي أن الذوق يتكوّن في عملية لا نهائية من مجموعة من الطبقات المتحوّلة للمعرفة والحساسية والاحتراف التي يطوّرها الشاعر عبر كل كلمة يكتبها أو يقرأها، النقلة النوعية على الصعيد الفنّي في ديوان البرغوثي الأخير مرايا سائلة تكمن في كتابته ليس للقصيدة وحسب، بل وكتابة ما يدور في ذهنه أثناء عملية الكتابة نفسها، بمعنى أنه إذا تذكّر فلما وثائقياً أثناء كتابة القصيدة، فإن أحداث الفيلم الوثائقي تتم كتابتها جنباً إلى جنب مع أفكار القصيدة الأصلية التي كان العمل جارياً عليها حينما التقطت الذاكرة لمحة الفلم الوثائقي. وهنا من الضروري التذكّر بتأثّر البرغوثي بلوحات (بول كيلي) على وجه التحديد عند كتابته لهذا الديوان".[1]

ويشير البرغوثي إلى ما هو "سلبي" جزء من القصيدة التي في ذهن الكون! تماماً كالعمى في تاريخ الأعين، وكالمرض في تاريخ الناس، إنه لون من الروح، كالأسود في تاريخ البصريات، كأثواب الحداد في تاريخ البكائيات ، على حدّ تعبير البرغوثي.

ويضيف البرغوثي: "الشاعر بالدرجة الأولى شخص قادر على الانمساخ، التحول إلى أشكال أخرى"، والعثور على لغة لكل شكل، إنه "ساحر" لا يلبس قناع قطة أو "ثور"، أو "شبح" مثلاً، لا، إنه يصير "قطة" أو "ثور" أو "شيء"، يصير أي شيء، والأقنعة، بدون هذا، "مكياج"، حفلة تنكرية، تسرف، عمق التجربة هو "صدق التحول" فيها".[2]

[1] مصدر سابق، الشيخ، عبد الرحيم: الشعر كخيار بشري أولاً، ص (4).

[2] البرغوثي، حسين: مرايا سائلة، ص (15).

الانمساخ، هو التحوّل في محور "الأنا" المحتشد بالتوتر والفوران والإضاءة فالشاعر يراقب، ليس هو هنا والأشياء هناك .. إنه يصير الأشياء ويكونّها محض التحوّل بعمق وصدق ، ما نلمحه في كامل التجربة وتتابعها هو سياق الصيرورة والتحولات وتعميق صدقها .. في ليلى وتوبة يحضر الانمساخ كذلك: "وأتي على الانمساخ أتى علي، صرت وحلاً في الحقول وصرت ماء".[1]

هذا "الكولاج" ، واندماج الأشكال الفنية ضمن وحدة الكتابة وتوحّدها ما يميّز (مرايا سائلة) وهو جديد تماماً في المشهد الثقافي الفلسطيني والعربي على حدٍّ سواء. "وظيفة هذه القصيدة التي سمّاها بـــ "قصيدة س" أن لا "توقظ" معرفة كامنة، بل أن تخلق معرفة جديدة".

فالهاجس لدى البرغوثي ليس إيقاظ القوى النائمة تحت حجارة الروح، بل السعي لخلق معرفة جديدة، مساحة وعي جديد، إضافة جديد، تحوّل يقدّم ما هو استثنائي ومختلف، ولذا فـــ"الجميل" ليس ما يسعى إليه، بل "الذي لا ينسى"، "لا أكتب الجميل، بل الذي لا ينسى" قال.

مما جاء في أوراق البرغوثي غير المنشورة، مقالة بعنوان (بين الشعر والفلسفة) يتطرّق فيها لتجربته وتجريبه في (مرايا سائلة) يقول: "أول فكرة كانت كتابة قصيدة مستلهمة من التأمل العميق، الحدسي، للوحة تشكيلية ما، عند "بول كلي"، بعد عدة قصائد من هذا النوع، خطرت في بالي فكرة أكثر إثارة: لماذا لا أكتب معها، أو فيه، كل ما أفكّر فيه وأنا أكتبها؟ ولا ضرورة عندئذ لأي "هامش"، لأن الهوامش تستحيل إلى تفاصيل في النصّ الشعري ذاته، ثم: لماذا لا أحوّل "تعليقات" الآخرين، أيضاً، على "القصيدة" إلى تفاصيل في النصّ نفسه؟ وعثرت على فكرة أن كل ما أفكّر فيه وأنا أكتب القصيدة هو القصيدة، حتى ولو فكرت في كونها تافهة جداً، فهذا جزء منها. كنت أيامها أعمل في فيلم وثائقي معيّن فـــ"حوّرت" القصيدة المستلهمة من "بول كلي" إلى قصيدة تقرأها مخرجة سينمائية ما. ولكن الفكرة "عشوائية جداً" فمن تجربتي في كتابة السيناريو أدركت أنه لا يوجد تبرير درامي، فني، لمخرجة تقرأ قصيدة، مثلاً : هناك جملة تقول:

"لا ! ليس هذا الحزن قص
كل هذا الجزء
من الفيلم".

فالقصيدة كلها، والتي تبدو كلوحة، هي أيضاً، مشهد في فيلم تخرجه المخرجة، ولكن لمن تقول: قص هذا الجزء من الفيلم؟ لنفسها؟ أم لآخر؟ وإن كان آخر، من هو؟ يجب أن يكون تابعاً يأتمر بأمرها، ومن أفضل من "مونتير" مساعد في "منتجة الفيلم" لهذا الدور؟"

[1] البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص (101).

هكذا بدت القصيدة لديه كمشاهد في فيلم، أو كجزء من "سيناريو" سينمائي، فقام بنحت مفهوم جديد عبر استلهامه من لوحات "بول كلي"، فالقصيدة لم تعد "نقية" بلا شوائب، لا يحذف اللاشعري منها ليختم بقوله: "الحرية أساس هنا، البحث لا يجري عن حرية جديدة، بل ويجري بحرية، أيضاً" .. الشكل الفني الجديد يولد من هذه الحرية وفيها".[1]

7.5 حجر الورد

أتذكّر تلك الليلة التي زرت حسين فيها في بيته برام الله .. كان شتاءً بارداً ليلتها، والإضاءة خافتة عندما بدأ بقراءة (حجر الورد) .. وكان يراقب بدقة ردة فعلي وانطباعاتي .. كنت مأخوذاً بطاقة اللغة وبلاغة النسيج وهيمنة الصورة الشعرية وهدير الإيقاع .. هل أكمل ؟! كان يسأل : نعم : أجبت .. كنت مستمتعاً بما أسمع حتى أتى عليه وبدأ الفجر تفكيك العتمة .. لاحقاً قدّمت عرضاً عن (حجر الورد) في محاضرة (الأدب الشعبي) التي كان يقدمها د. عبد اللطيف البرغوثي رحمه الله .. وأذكر مما قلته : سأحدّثكم الآن عن نصّ مختلف، فوق أرضي.

هنا تدخّل البرغوثي رحمه الله، طالباً مني تخفيف انحيازي للنصّ، فقلت: أعني ما أقول، كان حسين يتغاوى بـــ (حجر الورد)، لا يكف عن الحديث عنه كلما سنحت له فرصة للشرح، وهو من أعقد نصوصه وأجملها .. وفيه وضع حمولته المعرفية والروحية وحكمة الطريق موضحاً رؤيته للعلاقة بين السطح والعمق التي جربها في ديوان (الرؤيا) بتسطيح العمق وفي (ليلى وتوبة) بتعميق السطح، في (حجر الورد) ماذا أضاف ؟! يقول البرغوثي: " وأخيراً ، كتبت نصَّاً يجمع كلَّ رؤياي للسطح – العمق ، في غاية الكثافة يشبه نهراً من التشابيه أغواره الروحيَّة والفكرية مكثَّفة جداً ، سمٌّ مقطَّر وعطر لم يستنشق بعد وسمَّيته : "حجر الورد " (وهو الحجر الذي كتبت عليه اللغة الهيروغليفية ، وفكُّ ألغازه فكَّ طلسم الثقافة الفرعونية القديمة)[2]

"والذي يصاب بالإنهاك و"الدوار" هو "الراوي" الذي ليس "حرّاً" بمقدار ما يطمح ويحنّ للحرية، لأنه لم يزل في طور "التلميذ"، أو "فرخ النسر"، فهناك هنا "إنها كان" و"الآخر" (الحر) يتجاوز، وهذه هي أهم نقطة ، ثنائية العمق - السطح، إنه "وراء العمق والسطح" .

و"ينتقد" عبودية هذا، لذا يرى التاريخ كتطريز وكـــ"تجاوز" أي لا يراه "عميقاً"، بل يحوّله إلى "سطح" مثل جرافة تهدم "بئراً" فتحوله إلى "شارع" ومن "السطح" يخلق عمقاً، هذا ما قصده نيتشه إلى حد ما عندما قال بأن "المرأة ليست سطحية" "سطحيتها" من أن تكون "مجرد سطح" وليست "عميقة" كالرجل - الرجل ليس "عميقاً" لأنه

[1] مصدر سابق: بين الشعر والفلسفة، ص (1) .

[2] مصدر سابق: محاولة أخرى لتقديم نفسي، ص (67).

عجز تحويل العمق إلى سطح ، أي بالنسبة لنيتشه، العمق السطحي جداً، بالمعنى السيئ أنه لم يتحرك كالوتر ويصير "سطحاً"، والسطح مبتذل، ساذج، إن كان عاجزاً عن التحول إلى عمق، هذه الحركة الشاملة، الأغنية، التوليفة، التحول المستمر، "تطريز"، و"تجاوزية" (وهذا، في الفن المعماري، "انتقائية"، ما بعد حداثية حيث تتجاور التاريخيات".[1]

حدّثني حسين ليلتها أن النصّ سينشر بالتوازي مع لوحات تشكيلية ينجزها صديق الفنان إبراهيم المزين .. حتى يتجاوز النص مع التشكيل لإكمال الفكرة وتعميقها، ولكن ذلك لم يتم حتى اللحظة لانعدام تمويل المشروع، وكما فهمت من المزين باتصالي معه أنه أنجز اللوحات ولكنها ضاعت، ربما في مسرح القصبة، في غير حوار أشار البرغوثي إلى نيته نشر "حجر الورد" متوازياً مع اللوحات التشكيلية .

أثناء كتابة (حجر الورد) تأثّر حسين بنصّ طالما انحاز إليه وهو (ألف ليلة وليلة) والنص التالي هو (الجواشن) وهو نصّ مشترك للشاعر البحريني قاسم حدّاد وأمين صالح .. أفاد البرغوثي من النصين لإنجاز نصّه المتجاوز الذي لم يلقَ الاهتمام والفهم الواجبين من قبل جمهرة النقاد في بلادنا حتى اللحظة.

يقول د. عبد الرحيم الشيخ: "لقد كانت الرؤيا والأسلوب في حجر الورد عصيّان على الفهم حتى لأكثر النقاد والشعراء نضجاً في المشهد الثقافي الفلسطيني، ولذا حاول البرغوثي العمل على حلّ ما كان يسميه بـــ "سوء الفهم" الذي أحدثه حجر الورد من خلال أمرين: أما الأول: فكان كتابة أعمال نثرية فيها من المباشرة ما يجعل من أفكاره قابلة للهضم والاستيعاب، ونشمل هذه الأعمال كتاباته السردية الأتوبيوغرافية التي أنجزها قبل رحيله بفترة وجيزة. وأما الآخر، فكان نشر مجموعة من الكتابات النقدية التي أوضحت رؤياه لماهية كيف ينبغي للشعر أن يكون".[2]

في إحدى حواراته يكشف البرغوثي عن رؤيته لحجر الورد، ماذا أراد منه، ما هي هواجسه خلال كتابته؟ إلى أي مساحة أراد أن يصل؟ يقول: " هو محاولة رؤية للتاريخ، يجب أن تجرم فيها ما يسمى (الواقع) من كونه المقياس أو المعيار القيمي والأخلاقي أو الفني أو الجمالي للنص. أعتقد أن الهدف هو تحويل الواقع ذاته إلى سطح أو خيار لا مرجعية ثابتة أو صحيحة بالضرورة، كنت أطمح إلى تحويل الواقع بواسطة النص إلى نص آخر، لأن التاريخ كما رسخ، رسخ باعتباره المرجعية الأولى للخيال والروح، وهذا واقع مبتذل، لذلك يجب تجريده من زعمه أنه يستطيع كما هو أن يكون مقياساً، الهاجس الثاني في حجر الورد كان دفع اللغة نحو أقصاها، نحو الموسيقى المحضة، وعندما تتحول اللغة إلى موسيقى محضة تتحول إلى لعبة الكلمات، أو تختفي كمفردات، تصبح موسيقى أو إيقاعات، ودفعها أيضاً في الاتجاه المعاكس تماماً. لتتحول إلى لوحة بمقدار ما يمكن، وفي هذه المساحة المتطرفة من الموسيقى في لغة تكاد تنهار إلى موسيقى محضة، ولغة تكاد تنهار إلى لوحة محضة. تقوم بفعل جذري لإحداث انهيار في الخطاب،

[1] أوراق غير منشورة في الردّ على أكرم مسلم في (1996/2/8)، معنونة بـــ (الرابعة صباحاً)، ص (3).

[2] مصدر سابق، الشيخ، عبد الرحيم: الشعر كخيار بشري أولاً، ص (3).

وفي هذه المساحة من الانهيار تفتح ثغرة جديدة لرؤية الرؤية التي أتحدث عنها. الفكرة التي تبلورت مع إبراهيم المزين أن يقوم هو برسم مجموعة لوحات تعبر عن رؤياه لحوار أجريناه معاً حول النص، وأقوم أنا بكتابة رؤياي الخاصة، ونضع اللوحات والنص معاً، بحيث تكون اللوحات مجرد تعليق أو ترجمة أو ملحقة بالنصوص، لا يكون النصّ ملحقاً باللوحات فيكون هنا (تخالف) بين النصّين بطريقة تفتح الباب واشتعالاً للتناقضات".[1]

هنا نلمح ما كان يطمح إليه البرغوثي من حجر الورد أولاً : عدم التعامل مع الواقع كمرجعية، ثانياً: تحويل اللغة إلى موسيقى محضة .. دفع اللغة إلى أقصاها، اللغة كتوليفة للذة، ثالثاً : تحويل اللغة إلى لوحات تشكيلية .. كل ذلك في هندسة معمارية يتجاور فيها كل ذلك كخورنق إبداعي عالٍ واستثنائي. "حجر الورد" وحدة وصراع الأضداد في آن، يقول البرغوثي:

"إذا كان صحيحاً أن التاريخ وحدة وصراع المتناقضات فقد كنا نريد أن نخلق نصّاً فيه وحدة وصراع الأضداد، أعتقد أن النصوص الأدبية عموماً، ربما بسبب بنية المجتمع العربي تجنح إلى التشابه داخل النص، وتطمح إلى التصالح. أما أنا فأطمح إلى بُنى تقود إلى تناقض في القصيدة . مثلاً أطمح لقصيدة تستوعب "الأسعار في الحسبة" على رأي درويش. قصيدة تدخل إلى داخلها الحياة بكل جزيئاتها الصغيرة والمتنوعة ولا تنعزل إلى مجرد غنائية بسيطة، هذا أيضاً له صلة بالمتناقضات، تناقض بين الأدب والحياة وجعل الأدب منعزلاً عن نبض الحياة الدائم، وهذا أحد الجذور التي قادت إلى قصيدة النثر. فقصيدة النثر كانت تريد صلة أكبر بإيقاعات الحياة".[2]

(حجر الورد) برأي البرغوثي نص يقترب من تفاصيل ونبض الحياة بكامل تناقضاتها التي تصبح جزءاً أصيلاً من النص .. وبذلك يقدم البرغوثي كولاجاً في (حجر الورد) ويعتبر جديداً في الكتابة العربية.. في مزجه بين الشرق والغرب كثقافة .. والانحياز للشرق كحلّ روحي .. وبالتالي تمايز عن رؤية أدونيس في (الكتابة) حسب المفهوم الأدونيسي ..

عن ذلك يقول البرغوثي : "أعتقد أنني في حجر الورد مثلاً، قدمت نمطاً جديداً من أنساق الكتابة، من العودة للغة العربية، وطريقة العودة إليها، من الاستفادة من التراث الروحاني العالمي وخلق روحانية خاصة. أعتقد أن حجر الورد نوع من اللغة الجديدة في الكتابة النثرية العربية، إنه كولاج غير موجود في التراث مستلهم من نوع من الشرق والغرب، ولكنه نمط جديد من الكتابة له نكهة خاصة متفردة تماماً .. أدونيس منذ مدة طويلة، أعطاناً مفهوماً أساسياً له، هو مفهوم "الكتابة"، أي يجب أن نتخلص من حشر "أنوع" الكتابات في رفوف و"جوارير" و"قوالب" ، أي ضرورة وجود الكتابة خارج نطاق "الجوارير". (حجر الورد) تجربة بهذا الاتجاه، بحيث كان هاجسي فيه عبر حوارات أثناء كتابته مع الفنان التشكيلي إبراهيم المزين، أن أخلق نصاً يدفع اللغة إلى لون محض،

[1] مصدر سابق: البرغوثي، حسين: الحياة الجديدة، (2002).

[2] نفس المصدر .

وأيضاً، كان دفع اللغة نحو الموسيقى المطلقة، حيث تنتهي كلغة وتبقى كموسيقى وإيقاعات محضة وإكمال ذلك بـــ "كولاج". قام إبراهيم المزين برسم لوحات تشكّل رؤاه هو، وليست تعليقاً أو مرآة لحجر الورد اللغوي، كانت الفكرة نشر اللوحات والتجربة اللغوية معاً . كنص واحد. ككولاج باسم "حجر الورد" . العائق كان تكاليف الطباعة المالية، حتى الآن لم ننشر النص واللوحات وما يسمى بحجر الورد معاً، ما أقصده هنا أن "الكتابة" (كما فكرها أدونيس" لا تشمل، كما فهمته، النص اللغوي فقط".[1]

عبر صوفية خاصة .. مستمدة من نسقي الشرق والغرب صاغ البرغوثي تجربته الناجزة في (حجر الورد)، خروجاً على المعرفة المنمطة والميكانيكية والثابتة والمعلبة. فاللغة في (حجر الورد) لم تعد واسطة أو أداة لنقل المعرفة، أو واسطة للتعبير والقول، إنها غاية، هدف ، في إحدى حواراته يؤكد على ذلك بقوله :

"اللغة في (حجر الورد) ليست للإيصال، ولا هي واسطة بين الذات والواقع، لا يوجد وجود للذات ولا للواقع خارج اللغة . الذات والواقع هما مفهومان قبل كل شيء، ما هي الذات؟ هي ما نسميه ذاتاً، الطفل لا يقول عندي ذات دون أن يعرف الكلمة، الذات لا تظهر إلا في اللغة وهي ليست سابقة لها ولا هي واسطة، كم من الجمل إذا أردت أن تعزف المقطوعة نفسها في كل جملة وفي كل فقرة، هذا عمل مكرور، إنه أشبه بسمفونية من الأصوات وأصداء التاريخ .. مثلاً استخدام كلمة "لم يكن" هو استخدام معروف وسائد وعندما تقول "لم يكن، فهذا من التاريخ، ولكنها كلمة غير مألوفة تجبرك (القارئ) على الانتباه، فالكلمات مثل العملة تمترئ بالاستخدام، والأدب هو سك عملة جديدة، وطبعاً قد تكون من ذهب .. هكذا أرى الذات والواقع كمفردتين في لعبة اللغة، ومن هنا وظيفة اللغة ككل في نص "حجر الورد".[2]

فالتجربة في (حجر الورد) اجتياز المعرفة وبحث دائم عنها ولأجلها يشير الناقد وليد الشرفا بقوله: "فالمعرفة هنا مبرّر الوجود، وهنا ذلك التأثر المطلق بلغة القرآن كنموذج للكتب المقدسة".[3]

إنه نحت لغوي، بكلام من ذهب له توهجه وإرنانه وقيمته.. على عكس (ليلى وتوبة) النحت بما يخرج التمثال من الصخرة .. الإبقاء على التماسك، على الرخام .. في (حجر الورد) تدفق، سيولة، إذابة التمثال، أن يصير موجة مثلاً، اشتعالاً، ناراً ربما .. يضيف البرغوثي في هذا الاتجاه : "في آخر (حجر الورد) ينظر إلى النحت الروحي هذا باعتباره تجميداً في دفقة الحياة، أقل من سائل، وهذه الدفقة في تجمدها متقدة، و(حجر الورد) يريد استعادة الدفعة وليس التجميد، يريد تدفق الروح ولا يريد الجماد النحتي .. في (حجر الورد) أبحث عن تذويب التمثال وعن تحويله إلى موجة، دعني أضع المسألة في قالب آخر، تاريخ الفن كله يتذبذب بين رؤيتين: الأولى صاغها نظرياً

[1] مصدر سابق: حاوره: زياد خداش، الأيام، (1998/6/25).

[2] مصدر سابق: حاوره: عاطف أبو سيف - مجلة الشعراء ص (206).

[3] الشرفا، وليد، حجر الورد لحسين البرغوثي، التوحّد "المتخيل" لإذابة ثنائيات التاريخ، مجلة الشعراء، بيت الشعر، 2003، ص205.

"برمايندس" وتتلخص في أن كل شيء هو شيء واحد فقط، لا يتغير ولا يتحرك، وكل حركة وهم ، والأخرى صاغها "هيراقليطس .. وتقول : إن الكل هو عبارة عن نار دائمة الحركة والصيرورة، وكل ثبات وهم. عند ترجمة هذا إلى إرث المنطقة هذا يولد تذبذب بين الهرم والمومياء وبين الشطح الصوفي والرقص "ليلى وتوبة" كان يحاول دفع اللغة نحو الأحداث، في "حجر الورد" الدفع نحو النار، وهذا مذكور في "حجر الورد" وعندما ترجمت هذا إلى تاريخ أكثر تجذراً في الثقافة الصناعية جلبت الدراجة الهوائية والثقافة الفرعونية، جلبت الهرم، كنت معنياً بالصراع والحوار، إحدى مهمات النص عندي هي خلص الأساطير الجديدة وفقدان ما تخلقه ، أيضاً، تفقد نفس الأسطورة".[1]

إنها صوفية خاصة .. شطح وكشف، خلص أسطورة تتعلق بخطاه وتجربته وطرقه ومتاهته، وتوجسه وتوتره .. في إحدى أوراقه التي لم تنشر وفي ردّه على ملاحظات تقدم بها أكرم مسلّم حول "حجر الورد" يقول حسين : "لست ممن يجند "إحالة" إلى الأساطير، أساطير"غيره"، بل "الوقوع في سطوة أسطورته"، فإن طقوسي من خلقي وحدي، في حجر الورد".[2]

و"حجر الورد" أسطورة حسين الأثيرة، تجاربه الموحشة وتأملاته الباذخة، توليفة اللذة التي تسيل من الأحرف الراقصة، والصور المتدفقة كالنهر، والنحت ككتل باردة تشبه ثلجاً جارحاً وريحاً مرّة تهب بناقعها الأثيم والرجيم على جهات الروح، ألم يقل :

"تربيت بين حدائق سم مقمرة
وأعبّر عما تمازج في الروح منها
أناهي ! عني أدافع فيها وعنها
وأرضٍ إن مشيت (عليها إليها) تغني
لك شيئاً وتعني".[3]

"خطواتي جذوري" قال أدونيس ذات مرة، أما حسين فقال: "حكمتي في خطوتي" في قصيدة جاز شرقي. ويؤكّد على أسطورته، يقول بوضوح: "إذا اتسعت حاجاتك تتسع أنت، فمن أنت؟ فأجبت : أتكون كالأسطورة .. وتتغير دلالاتي، كيف أميّز ؟".[4] فهو يعرف ويعترف أن خطواته هي أساس معرفته: "فالتجربة هي الطريقة الوحيدة للمعرفة"[5].

---

[1] مصدر سابق: حاوره: عاطف أبو سيف، الشعراء، ص (206 -207) .
[2] الردّ على أكرم مسلم بتاريخ (1996/2/8)، بعنوان (الرابعة صباحاً).
[3] الآثار الشعرية ص (226).
[4] الآثار الشعرية ص (245) .
[5] الآثار الشعرية ص (249) .

(حجر الورد) تكثيف، وتركيز، درز باقتدار، واستمتاع بـــ "الخطوة". عنه يقول: "حجر الورد يشبه من "خلق موضوعه" من "رقع" بألوان وأحجام و"ملمس" متخالفة، "تفصيل" أكثر منه تخطيط، من "لحظة"، أكثر منه من "الكل"، أعني بأن كل طاقة الروح تكون مركزة في السطر، ثم السطر الذي يليه، بدون "تصوّر مسبق" لما يربط الأول بالثاني. ربما أن مفتاح الآخر كلّه في "الطاقة المركزة". في "بؤر" وكل "بؤرة" تشكّل مع غيرها حجراً من "فسيفساء". أي لا تطمح إلى "بناء عضوي" كتطور الجنين، كل "غرزة" حنين، ولكن كل "الأجنة" لا تطمح لتشكيل "كائن حي متكامل واحد"، بالمعنى التقليدي على الأقل، في حجر الورد لا توجد " صورة محضة"، بل صورة ذهنية (محملة بـــ "الأجواء" و "المفاهيم"، "مذهنة" إلى أقصى حد ومصورة إلى حد يبدو فيه تنازلاً عن "الذهن" للبصريات (المحضة) . لن تستطيع في فيلم تصوير "موسيقى" .. تأتي من تحت أرضية المعبد الأبيض، وكأنها من عالم سفلي فيه سجناء للآلهة مقيدون بسلاسل من ذكريات من العصر الحجري في غرف لها رائحة كهف مضغوطة من رياح ذهنية جامدة، مثلاً. ولكن "الذهن المجرد" مصور في الكلمات .. أريد "بأن أقول ما أريد" هذا أساس و"حرية الكلمة" هذه هواء لا يمكن التنازل عنه لا باسم المسرح ولا الشعر . أعني بأن الحرية يجب أن تطفح من مسامات كل حرف وبعدها "الطوفان".[1]

الحرية بكامل فيضها ودفوقها الجارف هي الأساس في تجربة (حجر الورد) دون التنازل بتاتاً .. وعلى القارئ أن يجهد في قطف ما وراء اللغة! ليسقط مرارة التجربة ويستنشق من حدائق الورد المسمومة عبقاً في الروح يحيل المرّ إلى سائغ ولذاذي .. وبرأي حسين فإن "حجر الورد" أعقد نصوصه "هذا الحجر الذي اكتشف في مصر سنة (1799) وفك طلاسمه قاد إلى اكتشاف الهيروغليفية. نيتي كانت كتابة نص عن هيروغليفية الذات الإنسانية".[2]

[1] مصدر سابق: الردّ على أكرم مسلّم .

[2] البرغوثي، حسين: لحظة الخلق، الشعراء، بيت الشعر، العدد (8)، ربيع (2000)، ص (226).

الفصل الثامن: الاستدارة السابعة

شـــعرية الفلســـفة وفلســـفـــة الشـــعر عـــند البـــرغـــوثـــي

8.1 حلمنة القصيدة

8.2 الشعر حقيقة وتجاوز

8.3 الشعر والتقسيم على السكين

8.4 الهندسة العليا: وتصميم النفس

8.5 النوايا.. الميول

"وكان علي أن أسافر في المشوار وحدي، بقوتي الخاصة، من هنا تعلّمت منك أن أكتشف القوة الروحية التي في داخل النفس: زوادتي وزادي عند عبور المتاهات العميقة! لم أرث شيئاً، إرثي الوحيد، أعزّ أنواع الإرث، هم هؤلاء الذين صادقتهم فعلّمتهم شيئاً وعلّموني شيئاً، وشكّلوا ضرورة، أو فلنقل محوراً، من محاور الحياة وضروراتها، أعني أن أمثال أبو سعدو وعائلته تجعل الحياة جميلة، ومحتملة، رغم كل مرارتها، إنهم جزء من معنى الحياة ومن قدرتها على عيشها رغم كل شيء."

رسالة إلى حسن الحلواني

الاستدارة السابعة:

شعرية الفلسفة وفلسفة الشعر عند البرغوثي

8.1 حلمنة القصيدة

انشغل العرب بالشعر واشتغلوا على تطويره باعتباره ديوانهم الأجل والأعم .. وذهبوا في تعريفه ما وراء الحدّ .. ومما جاء في الأوراق القديمة عن اهتمام العرب بالشعر وشغفهم به ما جاء على لسان الشاعر الحطيئة " قالوا: اتق الله وأوصِ. قال: أوصيكم بالشعر:

" فالشعر صعبٌ وطويلٌ سلّمه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلّت به إلى الحضيض قدمه
والشعر لا يستطيعه من يظلمه
يريدُ أن يعربه فيعجمه
و لم يزل من حيث يأتي يحرسه
مَنْ يَسِمِ الأعداءَ يبقَ بِيسَمُه"[1]

لقد اهتمّ الفلاسفة العرب بعملية الإبداع مداورة ودرساً، حيث أن (ابن سينا) وجدها نوعاً من "الفيض" أو "الوحي"، أو "الإلهام الغامض"، حيث يقترب الشاعر من مكانة قريبة من النبوة، لأنه يتلقى الإلهام، أما (ابن رشد) يرى أن الشعر "صناعة مخيّلة".

أمّا (الفارابي) فله رأي آخر: "يوكّد نصّ الفارابي أن عملية الإبداع الشعري ليست طبعاً أو إلهاماً، إنها صناعة تعتمد على الروية أساساً، ولها قوانينها ومواصفاتها التي ينبغي أن يلمَّ بها الشاعر، والتي سبق أن قيل أنها من اختصاص المنطقي، ومن ثم لا يسمّى "مسلجساً" إلاّ من جمع جودة الطبع وجودة الصنعة".[2]

والبرغوثي ارتقى في الشعرية وعلم قوانينها بمثابرة ومهارة. يغني الحياة وللحياة، يكتب ويبدع لخلق الجميل، بل الذي لا ينسى، ويمسك بعشبة الخلود. والقصيدة لدى البرغوثي حلم "يمكن للفرد أن يحلم القصيدة. أذكر حلماً فيه رأيت كتاباً صفحاته من نحاس مفتوحة تحت المطر. قرأت قصيدة "منقوشة فيه". أنا لا "أكتب" القصيدة، قوة أعلى ما تكتبها لي، أحياناً. خلق قصيدة أو نص هو فعل سحري، ولي فيه طقوس، الضوء لا يجب أن يكون قوياً، أو أبيض، عندما أكتب، النيون تدمير دماغ. ظلال، من ضوء شمعة إلى شعاع القمر، شيء يجعل الأشياء غامضة،

[1] ديوان الحطيئة: اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت، ط1، 2003، ص136.

[2] الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط1، دار التنوير، (2007)، ص(67).

موحية، أكثر مما أفهم، حبر أسود، ورق جميل، هذه هي بعض أدواتي الطقوسية، الليل هو ما أريد. الخلق شكل من أشكال تنويم النفس مغناطيسياً.[1]

مسرنماً ومقموراً يصير البرغوثي، يتحول إلى "أداة" تدوّن ما يملي عليها من غيب ما، من "آخرٍ" ما. فتصير قصائد البرغوثي "سيرة تحوّل" عبر بحث روحي عميق لتصبح "التحولات" - وهي إحدى قصائده - واحدة من ميزات الكتابة الإبداعية له .

"كلنا حلم يحلمنا حلم آخر يدعى الكون. وكلنا حمائم قادمة من هذا الجبل. موسيقى الكلمات إيقاع منحوت من الصوت، قمر نسمعه. قال لي: المرآة في بيتك، أشعل شمعتك ليلاً وتأمّل وجهك، المرآة تقلّد، والله يخلق، وأنت السفر الدائم بين المرآة ووجه الله. بشّر بمن هو أعظم منك، كن جسراً نحو مستقبل فشعرت بالمأساة كتبت عن "جاي الحمام" وقال لي: كيمياء الروح تحوّل الحزن إلى غضب فتحوّلت في (رام الله 1989).[2]

المساحة الحلمية هي هاجسه إذن، "مهما فعلت يجب عليك أن تتذكّر: الحلم هو عقل رجل واحد، أما الواقع فهو جنون الجميع".[3] عبر هذه الحلمنة فعل الخلق يتوهّج كنار في شتاء الأودية."أستطيع أن أتخيل كيف اكتشف بيكاسو "التكعيبية" : كان جالساً في غرفة ويفكّر: "يجب أن تكون هناك غرفة تكعيبية مخبّأة خلف هذه "الغرفة العادية". وظيفة الفنان أن "يجد" هذه "الغرفة الأخرى". أن يجعلها "مرئية". نحن نعيش في غرفة من اللغة. الـــ "ذات" تضرب بجذورها في أشكال محددة من "الخطاب"، من نظام الكلمات، من موسيقى شعرية تفيض من "التراث"، في أشكال "متذكّرة"، النصّ أو القصيدة أو الأغنية، بالنسبة إليّ، هو "تحويل" الذات، وليس أن أضعها فقط أمام مرآة، أن أغيّر جذور الذات، أن أزيحها ، أي أن أعيد تصميم غرفة اللغة.[4]

وبذلك يجمع الشاعر في لحظة الخلق هذه بين المنطقي والساحر، انقطاع، شيء خارج السياق السائد، والخلق تردد بين أن يكون مرآة أو عرّافاً - حالة من التنويم المغناطيسي، هذا ما يراه البرغوثي في حمأة الخلق الكتابي. معتبراً أن الحرية أعلى قوانين الخلق، محاولاً الكتابة بحثاً عن قواعد وليس بناء على قواعد، لا يكتب المتاهات، بل حكمة المتاهات "كتابي نفسي" مثلما جاء في (ما قالته الغجرية): "من علّمك الرقص، قالت : متاهة . أوليست العلاقة بين العراف والشاعر لصيقة ووثيقة كما جاء في الأوراق القديمة: "يبدو وأن العلاقة بين العرّاف والشاعر كانت وثيقة أكثر، فعلى الصعيد المعنوي، فإن لفظي شَعَرَ وعَرَفَ لهما في الواقع المدلول ذاته، كما أن الشاعر والكاهن والعرّاف

---

[1] لحظة الخلق، ص (225) .

[2] مقدمة كاسيت (جاي الحمام) .

[3] سينويه، جيلبير: أيام وليالٍ أو ضحكة سارة، ت: عدنان محمد، دار ورد سورية، ط1، 2007، ص 30.

[4] مصدر سابق: لحظة الخلق ، ص (226).

كان لهم منبع إلهام واحد ألا وهو الجان، غير أن الشاعر كان في الأصل هو المؤتمن على علم سحري أكثر مما هو كهاني .. فأقواله وإيقاعاته كانت تسعى إلى سحر من يستمع إليها".[1]

وهكذا مستعيناً بقولة (بول كلي): إن الفنان لا يرسم "المرئي"، بل يجعله مرئياً. فقد كتب لينوردو دافنشي: "الرسم شعر يرى ولا يسمع وإن الشعر رسم يسمع ولا يرى، أما (أي. أي. كمنجز) الذي كان رساماً بارعاً وشاعراً، فقد وصف نفسه في مقدمة ديوانه (Ciopw) بأنه كاتب صورة ورسام كلمات، كما وصف عملية الإبداع بأنها سماع لوحات مثل هذه ومشاهدة قصائد مثل هذه".[2]

يحذّر البرغوثي من سلطة الذاكرة. فهناك لغة متذكرة وشعر ذاكرة .. والشاعر وطنه الزلزلة والخلخلة. "الشاعر يوسّع الدهليز داخلاً أعماقاً لم يرها أحد من قبل، خارجاً نحو سطوح لم يرها هو من قبل، وكثيراً ما يحتاج ليس لـِ "الحياة" فقط، بل لتحويل التجربة الحية إلى معرفة، معرفة تشبه اللّذة، لذة الكشف، لذة إعادة الصياغة، لذّة القوة وإرادة تصوّر الوجود".[3] اللذة التي قال عنها ذات مرة: "اللذة كالفن، قد تنشأ من نقص الحياة، وقد تنشأ من فيضها".[4]

هذه اللذة التي قادته لكتابة الطريق، لأنه تعب من الكتابة المنهكة والخائفة .. فالكتابة عنده هي التجربة ولا شيء غير الخطى .. إنها المعرفة الناجزة والحقّة برأيه، فنراه يعتمد القلب: "قال لي: لا تقفزن كقرد على أصابع البيانو، هناك شيء يدعى القلب، اذهب عميقاً في قلبك، قلت: وماذا سأجد فيه؟ قال: قلوب الآخرين. وقال لي: كن شلالاً كي تحق لك الكتابة عن الشلالات. لا يحق لأحد أن يكتب إلا تجربته، فالتجربة هي الطريقة الوحيدة للمعرفة. وأوقفني عند بوابة الحجر وقال لي: الحذف نصف الكتابة، فتعلّم الكرم في المحو، والصمت نصف الكتابة، تعلّم الصمت".[5]

8.2 الشعر حقيقة وتجاوز

من هنا يرى البرغوثي أن الشعر سفر كلّه .. استقصاء، رحلة جوانية، وسياحة عمق، إنه الحقيقة. "الشعر هو الحقيقة مثلما أشار (نيتشه)، مجرد تشبيه منسي، الشاعر لا ينسى الوجود كتشبيه ولكنه ينسى باستمرار أي تشبيه هو بالضبط".[6]

---

[1] مهند، توفيق: الكهانة العربية قبل الإسلام، ت: عودة حسن ورندة بعث، تقديم: د. رضوان السيد، ط1، دار قدمس للنشر (2007)، ص (97 - 98).

[2] روجرز، فرانكلين : الشعر والرسم، ت : مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 46 .

[3] مصدر سابق، محاولة أخرى لتقديم نفسي، ص (66).

[4] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، أوغاريت عدد 1، آذار، 1996، مطبعة بابل، ص 121 .

[5] مقدمة كاسيت (جاي الحمام) .

[6] مصدر سابق: محاولة أخرى لتقديم نفسي، ص (67).

من هنا كان للبرغوثي فلسفته في الشعر، فالبحث والاكتشاف هاجس دائم في تجربته، يتعوّد اللعب بحثاً عن سياق مختلف وجديد: "ميّز المفكّر الفرنسي، ليوتار، بين الكتابة بناء على قواعد (حداثية)، والكتابة بحثاً عن قواعد (حداثية)، مثلاً، في الشعر العربي، عندما كتب السيّاب قصائد (التفعيلة) لأول مرّة، فقد كتبها بحثاً عن قواعد، واكتشف جديداً، صاغ مفهوماً، وقلب أشكال فنية سائدة .. الخ، هذه "فلسفة"، أي أن الفلسفة قدرة على "عصر التجربة" لرؤية ممكنات جديدة لإعادة الصياغة. هذا يحدث مثلاً، بسؤال بسيط يراه كل كاتب جدي بعد إنجاز أي عمل: وماذا بعد ؟ هل سأكرّر نفسي؟ ولتحديد هذه الـــ "بعد" لا بد من ذكاء أو قدرة خاصة ما، أساسها "البحث عن قواعد"، وعدم الاستكانة لما هو "مقوعد سلفاً". وفي هذه المنطقة الغامضة التي يتم فيها السريان من الوضوح الكامن في قواعد سابقة إلى القلق المتجه نحو ما لم يقوعد بعد تكمن القدرة الفلسفية. هذا يعني أيضاً، أن الكتابة بحثاً عن قواعد ليست بالضرورة رفضاً مطلقاً للقواعد المعروفة، بل الحدس بـــ "كل فني" ما لم يزل مجهولاً، له جمالياته وأسئلته وأجوبته الخاصة، التجريب أساس هنا، بمعنى أن القواعد التي نبحث عنها تبزغ، أحياناً "قبل" التجربة نفسها، وتستمر حتى بعدها عملية البزوغ هذه هي ما أسميه بـِ "الفلسفة".[1]

حالة من القلق، نفض غبار الذاكرة عن جمرة القلب ليتوهّج عالياً .. سفرٌ مستديم، تحوّل، عبور، حدوس ومخيال يفيد من الإرث ليعبر فضاءات غير مأنوسة أو مألوفة : "الشعر الحق يرى المألوف بريّاً أكثر مما يرى البري مألوفاً .. حتى المألوفية تتساقط عن الوجه، ويبدو الشاعر الذي صار سفراً بأنه يصطنع العادية، يحاول أن يكون مألوفاً، ربما بحثاً عن سفر آخر لأن مهنته هي استئلاف البري وأيضاً، إطلاق سراح الشيء البري من استئلافاته".[2]

من هنا ميّز البرغوثي بين مساحتين أو نظامين مختلفين للعقل: عقل يحن للماضي ويحافظ عليه، عكس قوى القلب التي تكسر الأشكال وتصنع أشكالها الخاصة عبر طاقة خلق وفيض شعور عفوي .. العقل المحنط يشبه تحنيط الجثث عند الفراعنة .. جمود إلى الأبد .

العقل البارد والجامد، المعلّب والمحنط يرى في الخروج إدانة، فساد، تخريب .. أما الثاني "نظام عقلي "مبدع" أساس كل وجوده، وتبرير كل وجوده، هو "سن السنن الجديدة"، القواعد الجديدة، وكل "إرث" بالنسبة له ليس أكثر من "طين" ينحت به أو منه تمثالاً آخر. هذا العقل المبدع "يدمر" حالة سابقة ما، مثلاً، بحور الشعر، ولكنه لا يدمر إلا ليخلق، وليس هوجاً أو طاقة تدمير من أجل التدمير .. لست ضد العقل الذي يحفظ، ولكنني ضد "المحافظ"، ولست مع أن يكون العقل الذي يحفظ هو "سيد الروح"، إنه خادمها. ولهذا فهو أساس في الإبداع".[3]

---

[1] مصدر سابق، بين الشعر والفلسفة، ص (1).

[2] مصدر سابق، محاولة أخرى لتقديم نفسي، ص (66).

[3] مصدر سابق، بين الشعر والفلسفة ، ص (1).

أن يتسيّد الماضي على الحاضر يعني، الزمان الدائري، دون نبض إبداع، من هنا لا بدّ من حمولة معرفية من نسق الإرث لتحقيق الخلق والتجاوز والإبداع وفق أعلى درجات الحرية، من هنا لا بدّ من كسر دوائر الماضي ليولد إبداع وخلق مختلف وجديد .. لأن الوفاء للذاكرة هو بتجاوزها، فالذاكرة قبلاً كانت سياقاً إبداعياً. فيض خلق معرفي .. إبداع تم وكان .. علينا أن نخلق مساحتنا، نؤسس لطرق جديدة "الفلسفة عندي، هي قدرة على "تمييزات" كهذه، بين نظم العقل، مثلاً، وقدرة على معرفة ما الذي يجب عمله، في خدمة نبضة الخلق".[1]

بنشوة وبعمق عين النسر ينظر البرغوثي للتجربة المفتوحة والمنفتحة على اتساع الحلم .. "قال عليك أن تخرج من الدائرة، وإن ما بعدها قد يكون أكثر وعورة، فلا تكن أرعناً، جوهرك يمتدّ فلا تقولبه، يمكنك أن تقرأ تجارب كثيرة وأن تتأمل، وبشيء من النشوة والتأمل، يمكنك أن ترقص فوق هذه المساحة، خلاصة تجربتي - كانت أول مرة يبوح لي بها - أنني تخوّفت من الجنون ومن عقلنتي للأشياء، النسر برأي أحدهم يرى أبعد لكن الإنسان يغوص أعمق، هذه الصخرة التي نجلس عليها، النسر يرصدها وأنت تغوص داخلها".[2]

انتبه البرغوثي إلى قارئه، متلقيه، خاف من أن لا يفهم أو يساء فهمه .. دائماً يرافقه سوء الفهم هذا .. ولكنّه في أحايين كثيرة لم يتنازل عن حريته لقاء فهم أو تفهم أو مدح أو مجاملة لنصّه: "القارئ يريد منك كتابة القصيدة التي "يعرفها سلفاً" ويعرف، سلفاً أنها "قصيدة"، تدخل في نطاق "التعريف". بالتالي يبدو "الجديد" في القصيدة خدعة أو ضميراً فاسداً، أو قطيعياً، أكتب لي ما أريده، وما أعرفه، وضع فيه شيئاً جديداً، ولكن ليس إلى الحدّ الذي يخرّب علي طريقتي في التفكير والشعور، تعريفاتي للشعر الذي سبق وعرفته، وعندئذ أنا القارئ، سأكون حليفك، سأفهمك، سأعترف ليس بأنها قصيدة جميلة، مثلاً، بل بأنها قبل ذلك "قصيدة" .

لا يمكن للشعر إلاّ أن يتطور، ولا يمكن إلاّ أن يتطور زحفاً، بالتالي، أنك "شاعر" لأنك تسوّق نفسك، مألوفك، مألوف قومك وتسوّمه لي بأن تكتب المألوف فيّ. ما "أتوقعه"، ما أعتبره شعراً، أي ما عرفته سلفاً، نحن، أنا القارئ وأنت الشعر نرمّم القيم القديمة معاً، ننسج الماضي بضمير فاسد".[3]

ها هو يعود ثانية للذاكرة وهيمنتها وتقديم إرثها وجمودها باعتباره طاق الخلق وفقط .. هنا مقتل الكتابة كما يراه البرغوثي. ويتابع "أي نمرّر هذه الفعالية كـــ "إبداع"، الشعر بالتالي، دائماً تقليد للشعر السابق له، إنه عودة الماضي الذي يبدو مستقبلاً، أو المستقبل "المقنّع" "كماضٍ". في الحالة الأولى يبدو (Dejavew). في الثانية يبدو "قناعاً"، أو لثاماً، يخفي عن القارئ كونه ليس "ما مضى بالضبط"، بل فيه "جديد ما"، جديد تماماً، جديد لا يمكن استيعابه إلاّ إن برّر وغلّف نفسه. وعاد إلى "مبدأ معروف" وماض، إنه جرّ القارئ نحو منطقة جديدة ولكن "بخارطة قديمة

[1] نفس المصدر.

[2] أبو الرب، جمال: ما زال حياً، مجلة الشعراء، العدد (21)، صيف (2003)، ص (222).

[3] أوراق غير منشورة (بلا عنوان).

وبسوء نية" ، إنه "الكامن" والممكن، "مدّ المدى" (محمود درويش)، بدون قطيعة مع "المدى القديم"، بدون أن "يسبق زمنه" فعلاً . يقظة مقنّعة بالنوم، كالمشي المسرنم".[1]

8.3 الشعر والتقسيم على السكين

إنها طقوسية سحرية .. يقترحها العقل والقلب معاً ويقترفانها بعنف لغوي .. وفي التفاتة فذّة يرى البرغوثي أن الشعر تقسيم على السكين، وهي عادة أهل بلادنا عندما يضيع لهم حلال، شاة أو بقرة .. الخ، بأن يتم القراءة ويسمّونه "التقسيم" على السكين لحفظ ما ضاع. "والشعر، تقسيم على السكين، أداة عنف خفي، وسكينة وطمأنة بأن الضائع سيعود، لن يفترسه الوحش، الضائع سيعود، و"الضائع" القصيدة هو الماضي الشعري، المتكرّر، الثابت، ما يخشى القارئ الخروج عنه، ويريده شعراً "طمأنة" التراث نفسه "طمأنة"، وأما الجديد كأن البقرة أكلت، وقد لا نعثر عليها ثانية، قد لا يرجع الشعر لما مضى منه، الشعر فيه إقرار بأنه لا يمكن أن يكون تكراراً لما سبق من شعر، للمألوف والمعروف، أي إقرار بأن "شيئاً ما" ضاع ويضيع في كل قصيدة "جديدة"، تقسيم على سكين، طمأنة بأنه لم يضع شيء، فعلاً، وإن ضاع فإننا "سنجده" لاحقاً، في المستقبل. هكذا تكون "القصيدة" دائماً شيء نعرفه، وفيها ضاع شيء نعرفه، "البقرة"، ووعد بأننا سنسترجعه، هذا هو "الضمير الفاسد"، يجب أن يتحول الشعر من "وعد بالرجعة" إلى اعتراف كامل باللاعودة، بعدم جدوى الطمأنة في زمن الطمأنينة والضمير السعيد".[2]

من هنا يرى البرغوثي وعطفاً على ما سبق أن الشعب الفلسطيني "ضاعت أرضه" وبقي الحلم معلقاً للاجيء بالعودة إلى "أرض الغزالة والأرجوان" المكان المشتهى والأصلي. هذا الهاجس تحوّل إلى وعد شعري، فصار الشعر رجعة لأرض شعرية سابقاً أيضاً. ألذلك بقيت "الصورة الشعرية" في الأدب الفلسطيني والشعر كذلك "رعوية"، "طبيعية"؟!

8.4 الهندسة العليا: وتصميم النفس

باعتماده الكشف الرؤيوي وإبرة القلب في رشاقة ذهنية بين (الفراغ) والامتلاء، يصل البرغوثي إلى (الهندسة العليا) للذات، و"لكل ذهن فقد قدرته على تصميم نفسه سيقوم غيره بتصميمه، سميت القدرة على إعادة تصميم النفس "الهندسة العليا" هكذا قال في "الضوء الأزرق". "إن هندستي أن أصمم نفسي وصمتي غناي"[3]. قال: إنه يتوق لهدم وتدمير ولكنه تدمير "فعّال" لخلق شيء ما، للإضافة والإبداع. "قيمة الإنسان لا تكمن في إنجازاته، بل فيما يتوق إليه". من قال هذا؟ جبران خليل جبران؟ وما هو التوق إن لم يك قلقاً في المحور، عبادة للمكان الكامن فينا؟ إنه الهندسة العليا، الرغبة في أن نصمّم قدرنا وكتب: "الشجاعة الحقيقية تكمن في القدرة والجرأة على هدم ما خلقناه

[1] أوراق غير منشورة (بلا عنوان).

[2] أوراق غير منشورة .

[3] البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، بيت الشعر، ط 1، (2008)، ص (226).

نحن وليس على هدم ما خلقه غيرنا".[1] أو لم يقل في "الضوء الأزرق": "الذهن (توق)، حنين نحو مستقبل، ولكن إلام يتوق، وماذا يريد من توقه؟"[2]، إنها طاقة النوايا "ولكل امرئ ما نوى" كمال قال الرسول (ص). "عندي الأزرق لون الغربة، والغيب، وسماء الطفولة، وربّما أن لنواياي السيئة لوناً أزق".[3]

8.5 النوايا.. الميول

يرى البرغوثي ضرورة "سَبْر النوايا"، والذهاب في "الجنون"، الوقوف على "الحافة"، "السياج"، معرفة النوايا، نواياك، سفر في القلب ليكون الخلق، وجهل النوايا ضلال وضياع.

"الأنا" ميول، توق، نوايا، يقول البرغوثي:

"الكون نهرٌ وهرم .
إن ملت إلى تتبّع النهر مع الموج رحتَ
وإن ملت إلى جهة الأهرامات كنت مع الثباتْ .
قدر الروح ما تميلُ إليه ..
...
فاعرف ميولك تعرف قدرك !
واعرف قدرك تعرف حاجاتك .
واعرف حاجاتك تعرف مَنْ أنت .
إذا اتسعت حاجاتك تتسع أنت ..فمن أنت ؟
فأجبت :
أتكوّن كالأسطورة، وتتغيّر دلالاتي. كيف أميّز؟"[4]

من هنا كان اغتراب البرغوثي، من سَبْر لنواياه، ومعرفته لحاجاته، فرأى قلبه فيضاً أزرق، غربة غريبة واغتراباً ناقعاً .. وكتب "المتاهة". وعبر "السياج" ليصل البرغوثي إلى شطح ماورائي، وكشف العرّافين، الشاعر عرّاف بامتياز. "أقول بأن على الشاعر أن يكون عرّافاً. أن يجعل نفسه عرّافاً. يجعل نفسه عرّافاً عبر خلخلة (dereglement) طويلة، ضخمة، محسوبة، (معقلنة)، للحواس كلّها، كل أشكال العشق والمعاناة، والجنون أنه يبحث في نفسه، يستنفذ كل السموم في نفسه، لكي يحتفظ بخلاصتها (المقطرة). عذاب عذب لا يوصف حيث يحتاج الشاعر للإيمان

[1] البرغوثي، حسين: الفراغ الذي رأى التفاصيل، ص (35).
[2] البرغوثي، حسين: الضوء الأزرق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، (2004)، ص (13).
[3] مصدر سابق، ص (97).
[4] البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص (245).

كلّه، إلى كلّ القوة فوق الإنسانية، حيث يصبح، بين الكلّ، المريض الأكبر، المجرم الأكبر، المعلون الأكبر، والعارف الأعظم! لأنه يصل للمجهول! حيث رعى (ثقّف) نفسه، التي كانت سلفاً غنية".[1]

عبر البرغوثي بقوته الروحية الرحلة بوثوقية لاكتشاف قواه وطاقته الخاصة ، ألم يقل ذلك في إحدى رسائله: "وكان علي أن أسافر في المشوار وحدي، بقوتي الخاصة، من هنا تعلّمت منك أن أكتشف القوة الروحية التي في داخل النفس: زوادتي وزادي عند عبور المتاهات العميقة! لم أرث شيئاً، إرثي الوحيد، أعزّ أنواع الإرث، هم هؤلاء الذين صادقتهم فعلّمتهم شيئاً وعلّموني شيئاً، وشكّلوا ضرورة، أو فلنقل محوراً، من محاور الحياة وضروراتها، أعني أن أمثال أبو سعدو وعائلته تجعل الحياة جميلة، ومحتملة، رغم كل مرارتها، إنهم جزء من معنى الحياة ومن قدرتها على عيشها رغم كل شيء".[2]

[1] من رسالة آرثر رامبو إلى بول دميني سنة 1871، أوغاريت، العدد (1)، آذار (1996)، ص (79).

[2] من رسالة إلى معلمه في الكراتيه الأستاذ حسن الحلواني، أثناء دراسة البرغوثي في الولايات المتحدة الأمريكية لنيل درجة الدكتوراة .

الفصل التاسع: خـــاتـــمـــة
حـــكـــمـــة الـــمـــتـــاهـــة
(كـــــتـــابـــي نـــفـــســـي)

9.1 حدِّ الشعر وخلق القصيدة

9.2 التحوُّلات عبر التجربة

9.3 رؤيا خرق السائد: الحل

"فاستمع لي الآن:
لا توقظ القوى النائمة فيك، قبل أن تستيقظ أنت.
وانتفع بالذي تعرفه.
لا تتكئنَّ على الريح، هناك جبال تحسبها ثابتةً وهي
وهي تمرق مثل مروق السحاب."

ما قالته الغجرية (أيضاً)

خاتمة: حكمة المتاهة - "كتابي نفسي"

9.1 حدّ الشعر وخلق القصيدة

في محاولته لتقديم نفسه، قال مرة: "كُلّ تقديم تقليص، وأمّا الشّعر فوحهٌ كمّي غيرُ مقلّص إلى تفسيراته. إنّهُ ليسَ "معنى التجربة، بل التجربة ذاتها بالنسبة لي. هناك شعر - ذاكرة، يستمدُّ حِبرهُ من لغة موازية، مُتذكّرة، مفسرة، وهناك شعر قيمته كلها في الزلزلة، إنتاجٌ زلزلة، ونِتاج زلزلةٍ. أقصد أنه توترٌ يلمَح خلفَ، أو في، أو تحت الموجودات وُجوداً لغزاً"، فالشعر لديه خلخلة للراكدِ والثابت، وتوترٌ محمول على الإلماحِ واستبطانِ الزلزلة. ويضيف: "أما الشاعر، فالزلزلة وطنهُ الأم، حركة الأشياء ترفعه نحو مقامات أعلى، أو أنّ حركة ذاته ترفع الأشياء إلى علو شاهق لا يستقرّ دون الهاوية. ما هو العُلو إن لم يكن طريقةً أخرى لخلقِ الهاوية؟ والشعر، بالنسبة لي، حوارٌ مرعبٌ مستفزّ، وله نشوتُهُ بين القِممِ والهاوية، بينَ اليقظة والحُلم، بينَ الموتِ والحياة، بينَ الموجود والوجود.. إنّه حدسٌ بأنّ كلّ الكونِ صدفةٌ، وبأنّ الصُدفة لا تُفسّره".

الشِّعر عندهُ حُدُوس، رُؤيا، حوارية فذةٌ بين المتناقضات، بحثٌ دائمٌ عن "اللامسمى" بلغة (لاتسو). إنه تأتأة الوجود، دفعٌ للحدّ وراء نفسه، كما قال. انزياحات متواترةٌ. الكتابة تصيرُ لذّة ونشوةً في سياق إعادة الصياغة، لذّة للكشف والتبصر. "لذة القوة، وإرادة تُصوّر الوجود، ليصلَ الشاعرُ إلى أنّ "الشعر الحقّ يَرى المألوف بريّاً، أكثر مما يرى البريَّ مألوفاً".

كان دائم الخشية من الوقوع في العادية والتكرار، وفضيحة التشابه، ولأنَّ لحظة الخلق فعلٌ طقوسيّ مشمولٌ بسحرٍ ما، كما يراها، فقد أشارَ، ذات مرّة، إلى هذه اللحظة، فقال: "يُمكن للفردِ أن يحلمَ القصيدة. أذكرُ حُلماً رأيتُ كتاباً صفحاته من نحاسٍ مفتوحة على المطر. قرأتُ قصيدةً "منقوشة" فيه. أنا لا أكتبُ القصيدة؛ قوةٌ ما أعلى تكتُبُها لي، أحياناً".

خلقُ القصيدة، النصّ، هو فعلٌ شعريٌ، ولي فيه طقوسي، الضوء لا يجبُ أن يكون قوياً، أو أبيضَ، عندما أكتبُ. "النيون" تدمير للدماغ . ظلالٌ من ضوء شمعةٍ إلى شعاعِ القمر. شيء يجعل الأشياء غامضة، موحية، أكثر مما أفهم. حبرٌ أسودُ، ورقٌ جميل، هذه هي بعض أدواتي الطقسية. الليل هو ما أريدُ. الخلق شكلٌ من أشكال تنويم النفس مغناطيسياً. الشاعر جمعَ بين المنطقي والساخر، انقطاع شيءٌ خارج السياق السائد، والخلقُ تردّد بين أن يكونَ مرآة أو عرّافاً - حالة من التنويم المغناطيسي.

أريدُ "الواقع" أن يظهر كـــ"سطح" كنص، كحلم، بلا أية قوة، على أن يخدم كمرجعية للخيال. بكلماتٍ أخرى: "الواقعي" يجبُ تجريده من امتيازاته، من الزعم بأنه ضروري، أو جوهري" .. ليخلصَ، في النهاية إلى مقولة: "لا أكتب المتاهات، بل "حكمة المتاهات"، و"كتاب نفسي، مثلما قلتُ في "ما قالته الغجرية": "مَن علّمكِ الرقص؟ قالت: متاهة".

في بداياته الشعرية، قلّد التراث لتجاوز المعرفة الميتة لإنجاز كشف، وإلى إضاءة أساسها التحويل. قلد البحور الشعرية حتى بات متعصباً لها، واعتبر "لزوميات ما لا يلزم" للمعري أنموذجه. في البدايات فقد "الحرية" وربح المعرفة، وكان هاجسه "كيف نوحّد المعرفة بالحرية؟ تلك هي المسألة".

9.2 التحوُّلات عبر التجربة

ويصطدم بالمجموعة الشعرية "عاشق من فلسطين"، فيقسم أن لا يكتب شعراً بعده .. ثم يقوم بتفكيك المجموعة، فيبدأ في دوزان شعريته من جديد، وإعادة صياغة التجربة. كان صادقاً مع نفسه وتجربته. رأى عند محمود درويش الجمالية الصافية، فأرادَ تحويلها عبر إدخال مفهوميّ "العنف والقبح" السائدين في العالم، وذلك لاغترابه وخروجه للدراسة في هنغاريا، وبالتالي الانفتاح على المدينة؛ سياقٌ مختلف، مكان مختلف، وعي مختلف، وقراءات كذلك، وقادهُ كلّ ذلك إلى "ضياع ذات" وأزمة هوية.

اعتبر محمود درويش أعظم الشعراء العرب، وفي الكلاسيكية انحاز إلى المتنبي، وامرئ القيس، والصعاليك، والمعلّقات، ولبعضٍ من مجنون ليلى، واعتبر "وتريات ليلية" لمظفر النواب، الأرضَ الخراب للعالم العربي، مقابل "الأرض الخراب" للعالم الغربي لإليوت.

يتحول، بعد ذلك، إلى "الشعر الحرّ" ليُدرك أن "الشعر العربي" ليس حرّاً تماماً، ورأى أنها سيرةٌ في اتجاهين: "التفعيلة التي صارت مُملّة و"نمطية" كالبحور، والتجريبية الفجّة، استمرّ في البحث عن "حل"؛ عن حُرية ما تخصّه، في حين أنه كان يُدرك فقدان الموسيقى العالية، والصورة الشعرية المذهلة، والكثافة التأملية، ودفع الشعرية إلى النثر. يُضيف: إن كانت "النثرية" خيارُ الضعفاء الذينَ لا يتقنون البحر ولا التفعيلة، فيدعون إلى خلاص سهلٍ هو القصيدة النثرية، وغير ذلك من المشاكل، فإننا "نرمي الطفل مع ماء الغسيل"، كما يقول المثلُ الإنجليزي".

لفتَ نظر حُسين البرغوثي ما أسماهُ أدونيس "الكتابة"؛ كتابة موحِّدة للأنواع الأدبية وتبصّر في القرآن الكريم الذي تجاوز العَروض، وقدّم كتابة أخرى، فلا هو بالشعر، ولا هو بالنثر، خلقٌ جديد، حيث وجد أن القرآن الكريم يعلّمنا "حرق أسس الشعر"، دون الوقوع في النثرية الفجة. ويتابع: "إن المخرج السليم" القرآني، يجمعُ بين التراث وتثويره، بين التشابه مع عادات العرب الإيقاعية في الشعر والاختلاف عنها، ويصلُ إلى "أصالةٍ جديدة".

وماذا بعد أن استلهم حُسين البرغوثي هذه الأنساق الثقافية المتداخلة في هذا التجريب؟ لقد توصّل إلى كتابة مجموعته الشعرية "الرؤيا" (1988)، وهي الأولى التي يَنشرها، وعنها يقولُ: "تجنّبتُ تجاوز القانون الإيقاعي الأساسي، أي تكرار (ب) أكثر من مرتين متواليتين، ولعبتُ بالإيقاعِ بحرية كاملة، دائماً ليسَ فقط، مختلف التفعيلات، ولكن مؤكّداً على أن من يُصرّ على "تقطيع" القصائد بطريقة الخليلِ بن أحمد الفراهيدي، لن يستطيع العثور على الموسيقى. لقد حاول إعادة النظر في اللغة عبر مجموعته "الرؤيا"، والتي نجدُ فيها لغة ببعدين، بلا عمق، وتسطيحِ المكان الذهني، وتسطيح العالم الداخلي، العمقُ يصير سطحاً .

بعد ذلك، جاءت تجربته "ليلى وتوبة - قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية" (1993)، حيث قدّم تجربة في "نحتِ اللغة" ذاتها. القطعُ الحادّ في القوافي، وجَمَع بين "الصّفاء" و"الجديد" وبين "التأملية" الفلسفية والرؤية عند بودلير.

على عكس "الرؤيا"، جرّب حسين البرغوثي "تحويل التسطيح" السابق إلى تعميق، أي إثقال السطح بتفسيراتٍ بـــ "فكر" و"تركيزه" و"تكثيفه"، بحيث يُصبح التشبيهُ سطحاً منقّطاً بالأسود، نستطيع أن نرى عبره كأنهُ لوحٌ من الزجاج، وفي الوقت نفسه، نضع فوق هذه الزجاج شبكاً أسود، بحيث نرى فقط، عبر فتحات في السطح، وليس عبر السطح كلّه".

أما مجموعته الثالثة "توجد ألفاظ أوحش من هذه" (1998)، فقد قال لي مرّة في (بيت الشعر)، وهو يمنحني مفتاحاً من أسراره الشعرية: "كنتُ أجرّب أن أحلم حرفياً ما أكتب". حتى اسم المجموعة حلمه حرفياً، فكان يرى مكتبةً في أغوارِ النفس. تطفحُ الكلماتُ، فتصيرُ "الأنا" قارئة حافظةً لهذه المكتبة وليست كاتبة. هذا التحول، وهذا الغموض في أعماقِ الرّوح غني بالمعرفة، وكلُّ نصّ لا يحمل معرفة، هو نصّ فقير وتافه . من هنا كان يرى حسين البرغوثي مسؤولية ما يكتُبه. إنّ "الحلمنة" إضافةٌ باقتدار اجترحها حسين وتعمّق في تأملها، ففي تقديمه لـــ "رغبوت" قال: "روحُ الشاعر قلمٌ تستخدمه قوى أعلى لكتابة مذكراتها". بين الحُلم واليقظة تتأرجح روحُ الشاعر في لحظة الخلق الباذخة، ولذلك نأى عن الشعر المرتّب الجاهز، وانفتحَ على شعريةٍ مصدرها نبعُ الحُلم والغموضِ الشّفيف. لغةٌ تأتي من المُستقبل، وتتأسّسُ على نقاط الضوءِ في شعرية الماضي، وليسَ على العدم.

"مرايا سائلة" (2000)؛ المجموعة الشعرية الرابعة والأخيرة التي أصدرها حسين البرغوثي قبل رحيله، هي تأملٌ حدسي عميق، لوحةٌ تشكيلية ما عند (بول كيلي)، ليعثرَ على فكرة أنّ كلّ ما يفكّر فيه وهو يكتبُ القصيدة هو القصيدة، حيث فتح الطريق نحو حُرية جديدة .

البحث لا يجري عن حرية ما فقط، بل ويجري بحريّة، أيضاً، كما يقول. من هنا، تخلّق الشكل الفنّي لـــ "مرايا سائلة" من هذه الزاوية. ويضيف: "هذه الحُريّة في صياغة مفاهيم جديدة بحثاً عن قواعد ما أُسميه بـــ "الفلسفة"، وهي فلسفة تدخُلُ في سِفرِ تكوين العمل الفنّي، تبقى، إلى حدّ ما، خارجه".

في "مرايا سائلة"، الأنا تملكُ قدرةً هائلة على الانمساخ والتحوّل والعثور على لغة لكل شكل. الأنا لا تلبسُ قناعاً، بل تصيرُ وتتحوّل. عُمقَ التّجربة هو "صدق التحوّل فيها"، ومن هنا يصبحُ الشاعر ساحراً يغامر في الكامن فيه.

بينَ مقاماتٍ أعلى وخطّ الهاوية، يخلقُ الشّاعرُ - السّاحر نصّه بلذاذة وحُدُوسٍ غامضة، وخلخلة متجاوزة، ترى في التوتّر وطناً، واقتراح الجديد إنجازاً لافحاً .

"حجر الورد" أعقد نصوص البرغوثي .. بأعلى درجات الحرية كتب. أراد من خلاله كتابة هيروغليفية للذات الإنسانية .. عبر تحويل اللغة إلى توليفة من اللّذة، حيث تصير اللغة موسيقى محضة ودفع اللغة إلى ما ورائها. نحت يسيل صوراً ولوحات تشكيلية. "حجر الورد" وحدة وصراع الأضداد، كولاج يذهب عميقاً في الروح وتجليّاتها الكشفية .

من خلال ما سقناه سابقاً نرى بوضوح محاولة البرغوثي اقتراح سياق خاص في الشعرية الفلسطينية والعربي .. ثمّة تجريب عالٍ .. حيث نرى أنه ما يكتب حرفياً .. لغة محلمنة تقترب من لغة العرافة والكشف، إنها صوفية البرغوثي الخاصة. التي تفيد من المعرفة الإنسانية شرقاً وغرباً وتنهل من التراث العربي - الإسلامي، وهذه الذاكرة الشعرية التي تعود إلى ما قبل الجاهلية، في محاولة لتطوير الكتابة الشعرية وخلق كتابة جديدة وجدها البرغوثي في تجاوز (الكتابة) بالمفهوم الأدونيسي عبر تخليق (الكولاج) ودمج الأنواع الأدبية باحتراف، محمولاً على وعي معرفي هائل وتجريب فذّ.

من هنا ذهب البرغوثي لأسطرة تجربته عبر حكايته والتوغّل في التفاصيل والهامش، والسفر الجوّاني، وكتابة المكبوت والمسكوت عنه والمحلوم به .. إنها اللّذة بجمّاعها واكتمالها .. عبر متاهة يحاولها البرغوثي معرفة وانتباهاً .. فهو يسعى لكتابة "حكمة المتاهة" و"كتابي نفسي" كما قال ..

هذا التجريب الذي أصرّ عليها البرغوثي هو ما دعاه منذ البداية لتقديم رؤيا خاصة بتجربته الشعرية، فالبرغوثي يفسّر نفسه ببلاغة، ويقدّم رؤاه بفهم مكين. فهو ينحاز ليأخذ من شعر الذاكرة ما يكفيه للتجديد والعبور والتجاوز عبر الخلخلة والتوتر بين الوجود والموجود، فالزلزلة هي وطن الشاعر، وهاويته قلبه وحدوسه وإزاحاته .. شطحاته وتشبيهاته، مجازاته ومخياله الوسيع.

من هنا نرى البرغوثي يسعى خلال عملية الخلق الشعري لاستكناه مهجوس الذات، ليدرك أن الوعي خادم للسيّدة - القلب، وأن ثمّة ما يُملى على الذات لتقوم بالكتابة، وأحياناً الذات تسمع صوتاً، غيباً ما، إلهاماً ما يوحي لها بما يكتب .. وبانشباك القلب والعقل تتخلّق الكتابة الشعرية.. بين وعي ووحي تلتقط إبرة القلب في حالة طقوسية سحرية تشبه التنويم المغناطيسي والتحديق في وضوح النار وبهائها .. وبأقصى درجات الحرية يعبّر عن نفسه .. فالحريّة هي الأساس أثناء الخلق الشعري .. ولا بديل عن الحرية إلاّ بالمزيد منها.

9.3 رؤيا خرق السائد: الحل

فالشعر لدى البرغوثي هو الحقيقة كما يراها (نيتشه)، وعبر جدل الأنوثة والذكورة في النصّ يصل البرغوثي إلى نصّ اللذة .. نصٌّ لذة. وظلّ هم البرغوثي كيفية الخروج مخرجاً سليماً من نمطية التفعيلة، وظلّ منشغلاً بسؤال: هل التخلّي عن الإرث الموسيقي للأذن العربية يشكّل حلاً؟! على العكس رأى أنه استناداً إلى هذه الذاكرة وإلى نسق الوعي وهذا الغنى الإيقاعي لتقديم الاستثنائي والذي لا ينسى. حيث وجد أن القصيدة الكلاسيكية أو الحرّة أو النثرية العربية تفتقر إلى (الدراما) أي الصراع المسرحي الذي يوحّد الدراما بالشعر كما حاول (ت.س. إليوت) في (الأرض الخراب) و(روبرت براوننغ) بقصائده الدرامية.

ويصل البرغوثي إلى حلّ هو القرآن الكريم الذي يعلّمنا خرق أسس الشعر، دون الوقوع في نثرية فجّة. فالقرآن الكريم ليس كمثله شيء، فهو مختلف وجديد، من هنا لا بدّ للشاعر أن يقدّم الجديد وغير العادي ليكون مختلفاً بالضرورة.

إن تقديس العروض من قبل بعض "المحافظين" ما هو إلاّ تخلّف قلب وعقل لا يرى في الثبات والجمود إلاّ الحياة؟! وهم يقتلون الحياة بادعائها ويلغون الحرية التي هي أساس الإبداع.

وهنا يصل البرغوثي إلى مخرجه الفذّ استناداً إلى القرآن الكريم:

"أقترحُ، كمخرج، أن نوحّد رؤيا الخليل بن أحمد مع رؤيا أخرى أكثر شموليّةً وتعقيداً تتكون من النقاط التالية:

أوّلاً : كلُّ أيقاعات اللغة العربيّة تتكون من الحركة والسكون (ب، -).

ثانياً : التفعيلات التي اكتشفها الخليل ليست إلاّ أشكالاً معيَّنة من (ب، -)، ولكنَّها ليست الأشكال الوحيدة.

ثالثاً : البحور ليست إلاّ أشكالاً معيَّنة، أي "قوالباً"، تنظِّم عَدَدَ، وترتيبَ تفعيلات معيّنةٍ، ولكنها ليست الأشـــكال الوحيدة لترتيب وتنظيم التفعيلات، كما يبيِّن ذلك، مثلاً، القرآن الكريم، ففي آية :

"تبَّت يدا أبي لهبٍ وتب ، ما أغنى عنه ماله وما كسب"

- - ب - /ب – ب ب - / ب - ، - -/ - - ب - / ب – ب - / ب -

مستفعلن مفاعلتنْ فعو ، فعلن مستفعلن مفاعلن فعو،

وهو ترتيب غير موجودٍ في البحور، ولكنَّه يخلق إيقاعاً جميلاً وجديداً لم يكن معروفاً في الشعر الكلاسيكي.

رابعاً : بما أنَّ القرآن الكريم "يتجاوز" قانون الحركات الثلاثة، أين يكرِّر (ب) أكثر من مرتين متـــواليتين، وهـــذا ممنوع في البحور، فإنَّنا نستطيع أن ننحت تفعيلات جديدة، كتفعيلة (فَعَلَ ب ب ب) لفهـــم الإيقـــاع القـــرآني، وأيضاً، لفهم إيقاعات الشعر الحديث الذي نجد فيه تجاوزاً للقانون نفسه، كما، مثلاً، في قول محمد عفيفي مطـــر في "إيقاعات الوقائع الخنوميّة" :

كيف هنا:

"يتنخَّلُ الوطن فتيتَهُ الطالعين من عُكارةِ

البلهارسيا وصممِ الأُمِّيةِ وحيوانية الجوع

ورهبة العبيد وطاعةِ الإماءِ وجبروت الوحشِ ... إلخ"[1]. (ديوان : احتفاليات المومياءِ المتوحِّشة).

حيث نجد التجاوز نفسه في :

"وصمم الأُمِّية وحيوانية الجوعِ"

(ب ب / ب - - - / ب ب ب/ ب ب - - / ب - - / ب)، مثلاً".

وهذا ما دعاه إلى بحثه العبقري ورؤاه النافذة في (السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني) في محاولة للإجابة على سؤال: من أين بزغت بحور الشعر العربية؟ وما علاقة ذلك بالنجوم والرياضيات العليا؟

وبعد ما سبق فإنني أرى - بتواضع كبير - أن حسين البرغوثي وعبر تجربته استطاع أن يؤسس لرؤيا مختلفة وغير مسبوقة تجاوزت رؤيا (أدونيس) لـــ "الكتابة" .. حيث قدّم للشعرية العربية مخرجاً استثنائياً نجد تفاصيله في القرآن الكريم .. وأن لا يكتشف ذلك من قبل النقاد والشعراء في تجربة البرغوثي دليل على عدم متابعة وتفكيك التجربة ذاتها وليس خللاً في التجربة ذاتها التي كان البرغوثي شارحها الأتمّ .

[1] مطر، محمد عفيفي: احتفالات المومياء المتوحشة، ط1، دار الشروق، (1998)، ص (504).

المرجعية (قائمة ببليوغرافية)

أولاً: الكتب والأعمال الإبداعية

البرغوثي، حسين: أزمة الشعر المحلّي، القدس، منشورات صلاح الدين، 1979.

: سقوط الجدار السابع، الصراع النفسي في الأدب ط1، دار العامل، 1981.

: الضفة الثالثة لنهر الأردن، ط2، رام الله، بيت الشعر ودار الماجد، 2006.

: الرؤيا، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1988.

: ليلى وتوبة، قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1994.

: أوغاريت، عدد (1)، الخليل، مطابع بابل، 1996.

: توجد ألفاظ أوحش من هذه، وزارة الثقافة الفلسطينية، 1998.

: ريشة الذهب، قصص من التراث الفلسطيني ، وإشراف، اتحاد الشباب الفلسطيني، رام الله، 1998.

: مرايا سائلة، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينين، 2000.

: الضوء الأزرق، بيت الشعر الفلسطيني بالتعاون مع بيت المقدس، 2001.

(ترجمه إلى الإنجليزية عبد الرحيم الشيخ (2003)، وإلى الفرنسية ماريان وايس (2004)

: حجر الورد، رام الله، مطبعة أبو غوش، 2002.

: سأكون بين اللوز، بيت الشعر الفلسطيني، 2003.

: السادن، الناقة، قصص عن زمن وثني، إعداد وتحقيق: مراد السوداني،ط2، رام الله، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ،2003.

:الفراغ الذي رأى التفاصيل(قراءات في المكان) تحرير وتقديم: مراد السوداني، ط1، بيت الشعر الفلسطيني بالتعاون مع دار البيرق، 2005.

ثانياً: الدوريات

البرغوثي، حسين: محاولة أخرى لتقديم نفسي، مجلة مشارف،(2)،1995،(65-67)

: الفراغ الذي رأى التفاصيل، مجلة أوغاريت، الخليل، مطبعة بابل، 1، 1996،(115-128).

: الأنا والمكان، مجلة مشارف، العدد (10)،1996، ص(44-51)

: البحث عن لغة أخرى، مجلة عشتار(2-3)،1996،(28-40).

: الفراغ الذي رأى التفاصيل، مجلة أوغاريت، العدد (1)، 1996، ص (115 - 128)

: التروبادور، عن الجذور العربية للأدب وغناء أوروبا الحديثة، مجلة الشعراء، 1، 1998،(233-245).

: الحداثة في تجربة إبراهيم طوقان، مجلة الشعراء (1)، 1998،(88-90).

: تأملات في روح الأسد : جدلية الأفقي والعمودي في شعر المتنبي، الشعراء،2، 1998، (132-144)

: عبد اللطيف عقل : الموت أمام المرآة، مجلة الشعراء، (3)، 1998، (85-86)

: مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، مجلة الشعراء، (4-5)، 1999، 219 – 234.

: لحظة الخلق، الشعراء،(8)، 2000، (225-228).

: جدارية محاصر بالثنائيات، مجلة الشعراء، العدد 9، 2000، ص(250-254).

: أجرب أن أحلم حرفياً ما أكتب : حاوره : عاطف أبو سيف، مجلة الشعراء، العدد 15، 2001، ص (193-210)

ثالثاً: الأعمال المسرحية

البرغوثي، حسين: المزبلة ، مسرح الرحالة ، رام الله(1984.

: قصة ساحة الورد، سرية رام الله الأولى للموسيقى والرقص، رام الله (1987).

: روميو وجوليت، مسرح القصبة، القدس(1994)،.

: موسم للغرايب، سرية رام الله الأولى للموسيقى والرقص- رام الله (1995).

: الليل والجبل، إعداد مسرحي، مسرح القصبة، القدس(1995).

: وجوه مسرح القصبة- القدس(1997).

: حفلة على غفلة، مسرح الحكواتي – باريس(2001).

: لا لم يمت، مسرح الحكواتي- باريس(2002)

: ترجمة مسرحية هاملت، غير منشورة(ناقص الجزء الأخير .. وتشمل الترجمة دراسة عن التروبادور، ومقدمة للترجمة).

رابعاً: الأعمال والمشاركات السينمائية:

البرغوثي، حسين : "حريتي المفقودة"، فيلم وثائقي، إخراج عيسى فريج، قام بوضع المفهوم والدراما. 2001

: "الغرباء"، فيلم وثائقي من إخراج وائل أبو دقة، قام بوضع السرد والدراما. 2000

: "توتر"، فيلم وثائقي، من إخراج رشيد مشهرواي ، عمل مستشاراً فنياً.1999

: "المعصرة"، سيناريو فيلم روائي طويل بمشاركة رشيد مشهراوي.199

خامساً: الأغنيات

قام بكتابة العديد من الأغنيات لفرق موسيقية مختلفة مثل : صابرين ، الرحالة، سنابل، فرقة إحياء بلدنا .

سادساً: أوراق غير منشورة

البرغوثي، حسين: عن قوانين الشعر العربي : المقالة الثانية .: عن قوانين الشعر العربي: المقالة الثالثة .

أ. الإيقاع في الرباعيات.

ب. الإيقاع والرؤيا .

: عن قوانين الشعر العربي: المقالة الثالثة .

- الصورة الشعرية .

- الوزن والقافية .

: عن قوانين الشعر العربي: المقالة الرابعة : إرادة الأسطرة والتصوير (مأساة النرجس نموذجاً).

: عن قوانين الشعر العربي: المقالة الرابعة: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن المقطع المستطيل (تحليل قصيدة حسين البرغوثي : السفر ثلاثة..)، 1995/4/14.

: مناقشة (لماذا تركت الحصان وحيداً) .. 4 نيسان 1995، الثلاثاء، الساعة 11 .

: دراسة في هندسة القصيدة، البناء، المقطع المستطيل، 1995/4/18، وتحليل قصيدة محمد عفيفي مطر (ويا جارتا ..).

: هندسة القصيدة - مقدمة في مفهوم المكان (تحليل لقصيدة محمد عفيفي مطر "إيقاعات الوقائع الخنومية)، من ديوان "احتفاليات المومياء المتوحشة"، 1995/4/25 .

: محاضرة الشعر والرسم (مفرّغة عن كاسيت) .

: تحليل ديوان (أرى ما أريد لمحمود درويش).

: من أسس الشعر عند العرب (مقالة مقدمة إلى طلبة مساق النقد الأدبي الحديث الذي يدرسه د. عيسى أبو شمسية، رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها، جامعة بيرزيت، 1999/5/28).

: الرشاقة الذهنية .

: حضور الغياب: مقالة عن صورة اليهودي في الضفة الغربية وقطاع غزة المحتلين (1967 - 1992).

سابعاً :مراجع الدراسة

1. القرآن الكريم: سورة (المسد)، وسورة (يوسف).
2. ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي: خيار الشعر، ط1، دار الكتب الوطنية، 1982.
3. ابن منظور : لسان العرب، ط1، بيروت، دار صادر، 2000 (18 جزءاً).
4. ابن عربي، محيي الدين، ماهية القلب: تحقيق: قاسم محمد عباس، ط1، دار المدى، 2009.

5. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء (طبقات الشعراء)، ط1، بيروت، دار صادر، طبع بمطبعة بريل سنة 1903 المسيحية.
6. أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
: الرؤى المقنّعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986.
7. أدونيس، علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول(بحث في الإبداع والإبداع عند العرب (الأصول، تأصيل الأصول، صدمة الحداثة، لندن، دار الساقي، 2002.)
: ديوان الشعر العربي، دار المدى، 1996(3 أجزاء).
: فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة) ط1، بيروت، دار العودة، 1980.
: زمن الشعر، ط3، بيروت، دار العودة،1983.
: محاضرات الإسكندرية، ط1، دار التكوين، 2008.
8. أبو زيد، نصر حامد : دراسة في علوم القرآن،ط2، المركز الثقافي العربي،1994.
: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط4، المركز الثقافي العربي،1996.
: هكذا تكلّم ابن عربي، ط2، المركز الثقافي العربي،2004.
: النص ، السلطة، الحقيقة (الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة،ط1، المركز الثقافي العربي، 1995.
: الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، ط3، 1996.
9. الأصفهاني، أبو الفرج : الأغاني، شرحه وكتب هوامشه : عبد أ .علي مهنا، بيروت، سمير جابر دار الفكر للطباعة والنشر ، (دون تاريخ)(27 جزءاً).
10. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قُرَيْب : الأصمعيات (مختارات)، حقّق نصوصها وشرحها وترجم أعلامها ووضع فهارسها د. عمر فاروق الطباع، ط1، بيروت، دار الأرقم، (دون تاريخ).
11. ألف ليلة وليلة، بيروت، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2003، (4 أجزاء).
12. امرؤ القيس، الديوان، اعتنى به وشرحه : عبد الرحمن المصطاوي، ط1، بيروت، دار المعرفة، 2003.
13. اكرشنا، سرفبالي راد وشالز مور: الفكر الفلسفي الهندي : ترجمة : ندرة اليازجي، دار اليقظة العربية، 1967.
14. برنال، مارتن: أثينا السوداء (الجذور الآفرواسيوية للحضارة الكلاسيكية، الجزء الأول : تلفيق بلاد الإغريق (1785-1985)، تحرير ومراجعة وتقديم:د. احمد عثمان،ترجمة: د. لطفي عبد الوهاب

بايجي/د.فاروق القاضي،د.حسين الشيخ،د.منيرة كروان،د.عبد الوهاب علوب، القاهرة، الشـــمروع القومي للترجمة، 1997

15. البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد : كتاب الحماسة ، تحقيق : محمـــد نبيـــل طريـــف، ط1، بيروت، دار صادر، 2002 (جزءان).

16. بنعبد العالي، عبد السلام : ثقافة الأذن وثقافة العين، ط1، دار توبقال للنشر،1994.

17. بورخيس، خورخي لويس: صنعة الشعر (ست محاضرات)، ترجمة : صالح علمـــاني، ط1، دار المدى، 2007.

18. التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس : الإمتاع والمؤانسة، قدّم له وشرحه و وضـــع فهارسه د. صلاح الدين الهواري، ط1، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 2002.

:البصائر والذخائر، تحقيق : د. وداد القاضي، ط1،

دار صادر، بيروت، (دون تاريخ) (10 أجزاء)

: المقابسات، حقّقه وقدّمه : محمد توفيق حسين،

ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.

19. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هـــارون، بـــيروت، دار إحياء التراث العربي، (دون تاريخ).

20. داغر، شربل، مذاهب الحسن : قراءة معجمية، تاريخية للفنون العربيـــة،ط1، المركـــز الثقـــافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1998.

21. درويش، محمود : حالة حصار ط2، دار رياض الريس، بيروت، 2002.

: سرير الغريبة ، ط1 دار الرياض الريس، بيروت ، 1999.

: لماذا تركت الحصان وحيداً ط1، دار الرياض الريس بيروت ، 1996.

: لا تعتذر عما فعلت، ط1، دار رياض الريس بيروت،2004.

: الديوان، ط1، دار العودة، بيروت،1994 (جزءان).

22. ديوان العذريين ، شرح د. يوسف عيد ط2، دار الجبل، بيروت، 1993.

23. الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشـــد، ط1، دار التنوير، 2007.

24. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد : شرح المعلقات السبع،ط2، بـــيروت، دار الجيـــل، ، 1972.

25. سينويه، جيلبرت: أيام وليال أو (ضحكة ســـارة)، ترجمـــة: عـــدنان محمـــد، ط1، دار ورد، 2007.

26. صالح، جهاد: عاشقة العرب، ليلى الأخيلية، ط1، المركز الثقافي الفلسطيني للدراسات والنشـــر رام الله 2005.

27. ضيف، شوقي: العصر الجاهلي،ط8، دار المعارض، مصر(دون تاريخ).
28. عبد المطلب، محمد : مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق، مصر، 1996.
: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
29. عفيفي مطر، محمد : مسامرة الأولاد كي لا يناموا : أقاصيص و أمثولات،ط1، دائرة الثقافة والإعلام، المجلس الأعلى للطفولة،1998.
: مسامرة الأولاد كي لا يناموا : مشاهد وحكايات ،ط1، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 2003.
: مسامرة الأولاد كي لا يناموا : من حكايات الشعر والشاعر،ط1، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة،2003.
:إيليتيس : الشمس المهيمنة،ط1، دار للنشر والتوزيع 1998.
: أوائل زيارات الدهشة (هوامش التكوين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2005.
: الأعمال الشعرية : من مجمرة البدايات (المجلد الأول) ط1، دار الشروق، مصر 1998.
: ملامح من الوجه الأنبيذوقليسي(المجلد الثاني)ط1، دار الشروق، مصر،1998.
: احتفالات المومياء المتوحشة(المجلد الثاني،ط1، دار الشروق، مصر،1998.
30. عقل ، عبد اللطيف : البلاد طلبت أهلها (مسرحية)، ط2 ، منشورات السراج، القدس ،1993.
: بيان العار والرجوع ،ط1، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس،1992.
: أوراق غير منشورة .
31. العلوي، محمد أحمد بن طباطبا : عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، راجعه : نعيم زرزور، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية ، 1982.
32. عنايت خان: يد الشعر (خمسة شعراء متصوّفة من فارس : محاضرات)، ترجمة: كلمان ياركس، ترجمة عن الإنجليزية وقدّم له : د. عيسى علي العاكوب، ط1، دار الفكر، دمشق، 1998.
33. الغذامي، عبدالله محمد : القصيدة والنص المضاد،ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.
: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، 1999
34. فاتسيايانا، مالاينجا : الكاماسوترا، فن الحبّ عند الهنود، ترجمة : رحاب عكاوي، ط1، مؤسسة الإنتشار العربي(دون تاريخ).
35. مهند، توفيق: الكهانة العربية قبل الإسلام: ترجمة: عودة حسن ورندة بعث، ط1، دار قدمس، 2007.
36. القرشي، أبو زيد محمد أبي الخطاب : جمهرة أشعار العرب، بيروت، دار صادر، دون تاريخ).
37. كاستانيدا، كارلوس : تعاليم دون خوان : طريقة الياكي في المعرفة، ترجمة : محمد عبد الحميد عنابا، ط1، ليبيا، تالة للطبعة والنشر، 2005.

38. المتنبي، أبو الطيب : الديوان، بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه : مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة بيروت(دون تاريخ)(4 أجزاء).
39. المعري، أبو العلاء : لزوم ما لايلزم (اللزوميات) ، ط1، بيروت، دار صادر ، (جزءان) (دون تاريخ).
40. النواب، مظفر :الأعمال الشعرية ط3، ليبيا ،دار الأوديسا،2003.
41. نيتشه، فريدريك : هكذا تكلم زاردشت، ترجمة وتقديم : محمد الناجي، أفريقيا الشرق، 2006.
42. النيسابوري، فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وشرح : د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس، 1996.
43. اليوسف، يوسف : مقالات في الشعر الجاهلي، ط3، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله 2001.

الدوريات :

1. عبد الرحيم الشيخ : مدائح نثرية في هجاء الملك، مجلة أقواس، رام الله، العدد الأول، ربيع 2001، (ص 6-31).
2. عبد الرحيم الشيخ : بلاغة السلب في الخطاب الثقافي العبيري، مجلة أقواس ،رام الله، العدد الثالث، خريف 2001. (ص 8-15)
3. عبد الرحيم الشيخ، الآخر – انتحارياً، مجلة أقواس، رام الله العدد(6-7) صيف وخريف 2002. ص (20-ص40).
4. عبد الرحيم الشيخ ، رقص مع الرقص النقيض، عن احتمالات القراءة للتجربة الروحية في (الضوء الأزرق)، مجلة الشعراء، العدد 13، صيف 2001، ص (118-138)
5. حسين البرغوثي : أجرب أن أحلم حرفياً ما أكتب : حاوره عاطف أبو سيف، مجلة الشعراء العدد 15، شتاء 2001، (ص193-210).
6. في وداع زميلنا حسين البرغوثي، مجلة الشعراء العدد 176، صيف 2002/ 337-.397
7. فريال غزول :فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (الحداثة في اللغة والأدب)، الجزء الأول، يونيو 1984، ص 176.

*** تم تدقيق الشعر القديم بالرجوع إلى :**

- الموسوعة الشعرية الإلكترونية (2003) – الشعر ديوان العرب : www.cultura.grg.ae. وتضم هـــذه الموسوعة 260 مرجعاً، وعشرة معاجم لغوية و2300 شاعر، وقرابة مليونين ونصف مليون بيت شعر.

مصادر بالإنجليزية:

1. Al-Shaikh, Abdul-Rahim. Beyond the Last Twilight: A Critical and Annotated Translation of Barghūthī's Autobiography al-Ḍaw' al-Azraq (The Blue Light). Salt Lake City: University of Utah Press, 2003. (Ph.D. Dissertation).
2. Barghuthi, Hussien, The Other Voice : An Introduction to the phenomenology of metamorphosis (Seattle : The University of Washington, 1992)
3. Barghuthi, Hussien "Jeep Versus Bare Feet: The Villages in The Intifada, " that was published in Roger Heacock and Jamal Nassar (eds.), Intifada: Palestine at the Crossroad, London: Praeger, 1990, pp. 105-123.
4. Millman, Dan : Way of the Peaceful warrior, New word library, 2000.

ملحق رقم (1):
محاولة أخرى لتقديم نفسي

قدَّمت نفسي لنفسي . و لم أزل ، منذ أزمنة سحيقة . فكيف أُعيد تقديمها للآخر ؟ كوجه من الخارج . ولكنّي في مرآة نفسي وجه داخليٌّ . مسافر دائماً . والمحطّات القديمة منسيَّة . لا يستفزُّني إليها رجوع . فما كنته كنته وفعلت فيه وبه ما فعلت . الرغبة في " تفسير" أناي القديمة ، أيضاً . وهاجسي التغيير وليس التفسير . واللغة سرطان يمشي على الرمل تاركاً خطوطاً منحنية ومقطّعة وفكُّ رموزها ليس له شيفرة واحدة ، وبالتالي فكلُّ تقديم تقليص وأمَّا الشعر فوجه كمِّيٌّ غير مقلَّص إلى تفسيراته. إنَّه ليس "معنى" تجربة ، بل التجربة ذاتها.

بالنسبة لي . هناك شعر – ذاكرة . يستُّمد حبره من لغة موازية . متذكِّرة . مفسَّرة ، وهناك شعر قيمته كلُّها في الزلزلة . إنتاج زلزلة ، ونتاج زلزلة . أقصد أنَّه توتُّر يلمح خلف أو في أو تحت الموجودات وجوداً لغزاً . مذهلاً ومرعباً ومنتشياً ، أيضاً . الموجودات إشارات . رموز . رسائل للوجود القابع في نفسه . وما هو هذا الوجود ؟ لا أملك إلاّ تفسيرات له ، أعني أنّني بمجرَّد أن أُسمِّيه حتى بـــالوجود أُحيله إلى " موجودي " . إلى نصٍّ وبالتالي فإنَّه يتهرَّب من كلِّ محاولة للقبض عليه ويبوح ، أيضاً ، عن نفسه في كونه يحلُّ ، أيضاً ، في التفسير والمحاولة . يفقد كلُّ موجود قدرته على أن يستوعب الوجود . تماماً كما أنَّ كلَّ كائن حيٍّ ليس إلاّ برهاناً على فشـــله في أن يجسِّد الحياة . ومع ذلك فالحياة فيه وله وبه ، أيضاً . ولذا أهرب من الوجود للموجود ومن الموجود للوجود بلا قدرة على أن أستقر . هذا التوتُّر بين الموجود والوجود لا يكشف عن نفسه في زمن الطمأنينة و " الضمير السعيد " بتعبير " هيغل " حين تتكوَّن وجهـــات نظر ثابتة منعزلة تسمح للإنسان بالسلوك سلوكاً معقولاً في الحياة . في عالم "الوعي المشترك" حيث ينعزل كلُّ موجود عـــن الحيـــاة والوجود في قوقعة خاصَّة به لا يملك الشاعر إلاّ خلخلة النفس . إدخال ذاته في الطوفان وحتى تذويبها والتحوُّل إلى شظايا وانفجارات . إلى حلم مفكَّك عفويٍّ حرّ، لا خيوط تلملم وجوده في " كلٍّ ما " .

ولكن عندما تتفكَّك الأشياء ذاتها حين يجتاحها الطوفان والدمار حين تتساقط كالمرايا المهشَّمة ، حين يدرك العالم أنَّ جوهره المستقلَّ يتخلخل ويهتزُّ ويتزلزل ، لا أحد من ذوي الطمأنينة والضمير السعيد يتعرَّف إلى نفسه وعالمه . أمَّا الشاعر فإنَّ الزلزلة وطنه – الأم ، حركة الأشياء ترفعه نحو مقامات أعلى . أو أنَّ حركة ذاته ترفع الأشياء إلى علوٍّ شاهق لا يستقرُّ دون الهاوية – ما هو العلوُّ إن لم يكن طريقة أُخرى لخلق الهاوية ؟ والشعر بالنسبة لي ، حوار مرعب مستفزٌّ ، وله نشوته بين القمم والهاوية . بين الحلم واليقظة ، بين الموت والحياة ، بين الموجود والوجود . إنَّه حدس بأنَّ كلَّ الكون صدفة وبأنَّ الصدفة لا تفسِّره. بأنَّ العابر والمستقرَّ وجهان للتفسير وليسا تفسيراً . أعني بأنَّ الشعر الحقيقي رؤيا تشبه رؤية العدم في قبضة من تراب . ورؤية **"الربِّ على أصغر برعم ورد"** . ذهول مطلق من الموجود والوجود يظهر في محاولة دائمة إزاحة كلِّ تفسير وكلِّ معنى وكلِّ رابطة تستأنف الموجود والوجود . وحتى إزاحة لهذه اللغة التي تسمح لنا بـــ"تسمية الأشياء " وبالتالي البحث الدائم عن اللامسمَّى. عمَّا لا اسم له. نوع من دفع الحدِّ وراء نفسه . هذا بحث محكوم عليه بالفشل . والشعر كتابة عن هذه الحدود المتزاحة دائماً ، التي لا استقرار فيها أو لها ، إنَّه " إرادة لتصوُّر الوجود " بلغة (نيتشه) إرادة قوَّة ، إرادة تشبه غريزة هذا الحيوان العجيب "الخلند" (بالعامية) الذي يحفر سطح الأرض للدخول إلى دهليز فيها يوسِّعه باستمرار ، وبعد مدَّة يجد نفسه ، مرَّة أُخرى ، على السطح . أعني بأنَّ المكان الذهني هذا الوعي المسمَّى بوعي الذات أو الروح .. الخ ، ليس إلاّ فتحة في الكون على الكون . والشاعر يوسِّع الدهليز داخلاً أعماقاً لم يرها أحد من قبل ، خارجاً نحو سطوح لم يرها هو

من قبل ، وكثيراً ما يحتاج ليس لـــ " الحياة" فقط ، بل لتحويل التجربة الحيَّة إلى معرفة ، معرفة تشبه اللذَّة ، لذَّة الكشف ، لذَّة إعادة الصياغة ، لذَّة القوة وإرادة تصوُّر الوجود.

والانزياح الدائم في الحدود غير مفهوم لمن يتخيَّل الشعر عيشاً ضمن حدود وليس خلقاً لحدود . ولا أبلد من مطالبة "الخلنـــد" بعـــدم الحفر إلاّ مطالبة الجسد بعدم الاشتهاء، بالنسبة للشاعر الحق حتى الذات تبدو تشبيهاً مجازاً ، وجهاً عابراً وليست شـــيئاً أو مســـتقّراً . أعني بأنَّ الشيء (أي شيء) ليس إلاّ الثقة به ،الآراء عنه ، التفسيرات المقدَّمة له ، رؤيانا له ، إنَّه ظلُّ الفكرة ، وما هـــي الفكـــرة ؟ بالنسبة لي ، الفكرة مساحة مكانية ، فتحة في المكان ، انتشار غامض . إنَّها مكان آخر كالأحلام . والشعر سريان من مكان لمكان ، انبثاقات متوالية تسمَّى أحياناً بـــ" التشبيه " لأنَّ الأمكنة كلَّما أُشبهت علينا تبدو وكأنَّها تشبه أمكنة أُخرى سبق لنا ورأيناها ، ونردُّ المكان الجديد دائماً إلى المألوف فينا . هذا يشبه تدجين الحيوانات البريَّة: أي الاستئلاف . الشعر الحقُّ يرى المألوف بريَّاً أكثر مما يـــرى البريَّ مألوفاً . حتى المألوفية تتساقط عن الوجه ، ويبدو الشاعر الذي صار سفراً بأنَّه يصطنع العادية ، يحاول أن يكون مألوفاً ربَّما بحثاً عن سفر آخر لأنَّ مهنته هي استئلاف البريِّ وأيضاً ، إطلاق سراح الشيء البريِّ من استئلافاته.

الشعر هو الحقيقة لأنَّ الحقيقة مثلما أشار (نيتشه) مجرَّد تشبيه منسي ، الشاعر لا ينسى الوجود كتشبيه ولكنَّه ينسى باستمرار أي تشبيه هو بالضبط ! والبحث عن تشابيه بحث عن حقائق من جهة، وتعرية لكلِّ حقيقة مألوفة من ذاتها لتسترجع توهُّجها كـــ " تشبيه " أصلي وهكذا نلاحق الوجود مثل "الخلند" بحفر أمكنة تشبه الأمكنة. حاولوا مرَّة فهم حيرة الشاعر العربي القديم الذي فرَّق بين بيت الشعر (بكسر الشين) وبيت الشعر (بنصب الشين) . الإنسان العادي يقيم في البيت الثاني والشعر بالنسبة له زائد عن الحاجة ، ربَّما أنَّ الشاعر يقيم في بيت الشَعر (في تشبيه) ويرى البيت الحقيقي زائداً عن الحاجة ، إلاّ إذا كان تشبيهاً آخر أي غير حقيقي .

يذهلني أنني عندما أفتح الباب ليلاً لأدخل بيتي وأنام أجد نفسي أدخل بطريقة أُخرى تختلف تماماً عن دخولي باب تشبيه شعري . ولكن الفرق بين البابين والبيتين كالفرق بين العالم الذي نحن فيه ، دهليزنا المتكِّون من ثلاثة أبعاد ، من طول وعرض وارتفاع له .

في (ديوان الرؤيا،1989) لغة تحاول أن تكون ببعدين فقط . بلا عمق ، أن تبدد هيمنة العمق على السطح أي تسطيح العالم الداخلي. تسطيح المكان الذهني : إنَّها رجعة "الخلند" من الأعماق إلى السطوح المحصَّنة، بهجة الغَّواص الذي اكتشف أنَّ العمق أعمق من أن نتكلَّم عنه بعمق ! لاحقاً ، في (ليلى وتوبة : قصائد من المنفى إلى ليلى الأحيلية ، 1992)، جرَّبت تحويل التسطيح السابق إلى تعميق ، أي إثقال السطح بتفسيرات بـــ "فكر" و "تركيزه" و"تكثيفه" بحيث يصبح التشبيه سطحاً منقطاً بالأسود نستطيع أن نرى عبره وكأنَّه لوح من لزجاج وفي الوقت نفسه نضع فوق هذا الزجاج شبكاً أسود بحيث نرى فقط عبر فتحات في السطح وليس عبر السطح كلِّه ، فلنقل إنَّ السطح هنا مرشوش بفكر كالحبر الأسود في غاية الكثافة ولكن ليس كلَّه مغطًّى برذاذ الحبر . هذا التنقيط بصرياً ، استحضار للعمق في السطح أي ليس عمقاً كلاسيكياً .

في ديوان (توجد ألفاظ أوحش من هذه) ، أرسم سطحاً يشبه جليداً متجمِّداً ففي الشارع ليلاً وسقط عليه المطر ففتح فيه فتحات جعلته هشَّاً يتكسَّر تحت القدمين ، مدَّراً موسيقى من نوع غريب . وأخيراً ، كتبت نصَّاً يجمع كلَّ رؤياي للسطح – العمق ، في غاية الكثافة يشبه نهراً من التشابيه أغواره الروحيَّة والفكرية مكثَّفة جداً ، سمٌّ مقطَّر وعطر لم يستنشق بعد وسمَّيته : "حجر الورد " (وهو

الحجر الذي كتبت عليه اللغة الهيروغليفية ، وفكُّ ألغازه فكَّ طلسم الثقافة الفرعونية القديمة) وتبعه نصٌّ آخر "الفراغ الذي رأى التفاصيل" . وبعض قصائد لها اتجاه ما بعد حداثيّ . كتبت سابقاً (أزمة الشعر المحلّي 1979) ، (سقوط الجدار السابع: الصراع النفسي في الأدب) . ورواية (الضفة الثالثة لنهر الأردن) .

ملحق رقم (2):
الرشاقة الذهنية

الرشاقة الذهنية بالنسبة لي هي فرع من فروع الرقص الروحيّ ، نوعٌ من السيولة والفنّ .

كنت في السابق أدخل الصفَّ لكي " أُعلِّم " ثلاثين عقلاً أو أكثر ، مادَّة جاهزة في ذهني . وفشلت . دائماً كان الاهتمام الحقيقي عند الطالبات والطلاب بما أُعلِّمه مفقوداً ، أحياناً يخيِّم الصمت ، وأحياناً تنهدات تدُّل على تعب وملل ، والأسوأ من ذلك أنَّ الأغلبية الساحقة منهم / منهنَّ ينتمون لجميع ألوان قوس قزح يميناً ويساراً ، لكلٍّ لونٌ سياسيٌ ممكن ، وعقولهم/ عقولهنَّ "مليئةٌ" بِـ" الآراء " الجاهزة . لكلِّ سؤال جواب ، أو أجوبة ، ولكن لا توجد " أسئلة " على " الأجوبة الجاهزة " هذه . الرشاقة الذهنية هي قدرة ذهنية على تحويل كلِّ " جواب " إلى أسئلة وكلِّ سؤال إلى أجوبة .

الذهن " المليء " يشبه كأس الشاي المليء حتى الحافَّة لا فراغ فيه، وكلُّ ما نصبُّه يطفح على الطاولة ولا يبقى منه شيء ، هناك أذهان مليئة بـِ" آرائها " عن الأشياء ، ومستعدَّة للدفاع حتى النفس الأخير ضدَّ كلِّ من " يعتدي " على " آرائها " ؛ وأذهان مليئة بـِ" المجادلات". أعني بأنَّ الذهن يفتقر هنا لما أُسمِّيه بالحوار بين الفراغ والامتلاء - فنجد ذهناً فارغاً أو مليئاً ، ولكنَّه يفتقر للرشاقة، للرقص . فكَّرت في فشلي في تعليم شيء جدِّي . وجدت سببهُ هو أنَّني أنا نفسي " أرغب في التعليم " ، خلف هذه الرغبة تكمن رغبةٌ خفيَّة في "تغيير عقل" الآخر ، في تغيير "صفٍّ" من العقول . وخلف هذه "الدكتاتورية" رغبة أعمق من سابقتها : رغبة في الهيمنة ، والسيطرة ، إرادة قوَّة ؛ كانت عندي " خطط " و" توقُّعات " و" قوالب " وتركيبات ذهنية ، وأتوقَّع وأريد من " الصفِّ " ، من كلِّ عقل فيه أن " يتغيَّر " بناءً على هذه "الخطط" و"التوقُّعات " ، وبكلمات أُخرى ، أُريد من "الصفِّ" الخضوع لإرادتي . حيث يوجد قمع ، خفيٌّ أو علني ، توجد مقاومة - والملل والتنهُّد وعدم الاهتمام أشكال خفيَّة من " المقاومة " لما " يريده " الأُستاذ كذا والمعلِّمة كذا . وكالعادة ، عندما نفشل في فرض إرادتنا ، باسم رغبتنا في تغيير العقل الآخر ، نشمِّر عن أكمامنا لفرض " التغيير " - بالتعليقات الساخرة ، بالعقاب ، بالامتعاض ، باحتقار "جهل الطلاب" ونغلِّف كلَّ هذه السلطوية بـِ" حسن النيَّة " و"الخير" – أي بالخير كما نراهُ نحن ، بحسن النيَّة (نيَّتنا نحن) بـِ"مصلحة الطلاب " (" وكأنَّه لا مصلحة لنا") .. الخ.

إن كنَّا أمناء مع أنفسنا فإنَّ علينا الاعتراف ، قبل كلِّ شيء بأنَّ هذا المكان الذي نسمِّيه " صفّاً " ، و" غرفة تدريس " و" جامعة " أو "مدرسة" هو بؤرةٌ تسودها علاقات قوَّة – نسمِّيها بـِ" النظام " و" البرنامج " .. الخ.

في تنظيم القوَّة هذا ، ميزان القوى لمصلحة المعلِّم أو المعلِّمة : للمعلِّم/ة حقُّ " الكلام " و" إخراس البقية " عند الضرورة - كما في هذا النمط الرديء من التدريس الذي يدخل فيه معلِّم/ة " جاهز/ة للتعليم " فيلقِّن "ويحكي محاضرته" ويخرج بلا نقاش تقريباً ، فهذا "حقُّه

" كما يحدِّده "النظام التعليمي" هكذا انتشرت على المستوى الشعبي فكرة أنَّ " تلقين الآخر درساً يعني عقابه عقاباً شديداً يكون "درساً له ! ".

وللمعلم/ة حقُّ "تقييم" الآخر ، والتأثير على مستقبله أو مستقبلها .
في نهاية المطاف ، كلُّ معلِّم يقبض أجراً ليكون في " الصفِّ " ولا هو ولا طلابه موجودان " في الصف " بمحض إرادتهم الحرَّة ، للاستمتاع . السيف المعلَّق على الحائط يغري بالاستعمال ، الإنسان كائن يحبُّ القوَّة إن كانت له أو لها . ربَّما أنَّه لا يوجد على الأقل بديل للنظام التعليمي هذا الذي تنزُّ القوَّة من كلِّ مساماته ، لكن علينا الاعتراف الآن بأنَّا ، مهما كنَّا "ديمقراطيين "، كمعلِّمين ومعلِّمات ، نعمل في سياق من سياقات القوَّة .

من أهم عناصر القوَّة هذه شيء خفيٌّ وواضح معاً نسمِّيه بالـــ"أنا"؛ مثلاً ، عادة ما تتصادم " أنا " المعلِّم/ة مع " أنا " الطالبة/الطالب حول "مشكلة" أو " رأي " .. الخ. " الأنا " نوع من المستحاثّات ، متحجِّرة ومتيبِّسة في الغالب ، مثلاً، إنَّ كوني أُعرِّف نفسي كـــ" معلِّم " يعني بأنَّني لست في الصفِّ لكي "أتعلَّم"، أي لست طالباً ، وبالتالي ربَّما بسبب قدرة أي إنسان على التحوِّل إلى إنسان آلي ، إلى "ماكنة" ، لست قادراً بعد على أن أتحوَّل من معلِّم إلى "متعلِّم" ، أعلِّم عندما يكون الآخر بحاجة لكي " يتعلَّم " منِّي ، وأتعلَّم عندما لا يكون الآخر مستعداً للتعلُّم . وبكلمات أُخرى ، الرشاقة الذهنية قدرة روحية على التحوُّل الدائم (في كلِّ لحظة يجب أن أكون قادراً على تبديل الأدوار فأصير معلِّماً متعلِّماً معاً).

في رواية : " طريق محارب مسالم " يقول " معلِّم " روحي لـــ "تلميذه": " **إنَّ ما أقدر أن أُعلِّمك إيَّاه ، يعتمد على حاجتك أنت** ". وبكلمات أُخرى، هل لديه كمعلِّم ، ما يحتاج الطالب/ة تعلُّمه ؟ ربَّما أنَّني خبير في التاريخ ، ولكن الطالبة تحتاج للهندسة ، هل أنا " مؤهَّل " لتعليمها ؟ وإن لم ، أوليسَ من الأفضل أن أقول : لا أعرف ، أو أن أكون حكيماً كسقراط وحكمتي الوحيدة تكمن في أنَّني الوحيد الذي يعرف أنَّه لا يعرف ؟

وهنا تتدخَّل " الأنا " : إنَّ الإقرار ، بأمانة ، بأنَّني لا أعرف شيئاً عن الموضوع ، أو لا أعرفه بالكامل ، أو أنَّ معرفتي مشوَّشة به، يبدو كأنَّه هجوم على نفسي ، وأردُّ على من يشكِّك في " معرفتي " بإنكار أنَّني لا أعرف ، أي بالإصرار أنني سأظلُّ " أُعلِّم " . مرَّة قال لي طالب ما ، باحترام – أي بخوف - بأنَّه يحسُّ بأنَّني لا أعرِف الموضوع الذي يتكلَّم عنه ، و لم " أفهم عليه " . كان بإمكاني (انتبهوا: سأمدح نفسي الآن) أن أُصرَّ بأنَّني " فاهم " ، يعني " عترة ولو طارت" ، قلت له : " ممكن . لكن هل أنت مستعدٌّ لتحضير "محاضرة قصيرة " ، في الحصَّة القادمة عن الموضوع ، ربَّما سأفهم عليك عندها". في هذه اللحظة تحوَّلت إلى " طالب " . أقصد بأنَّ الرشاقة الذهنية ، كفرع من فروع الرقص ، هي فنٌّ لتجنُّب " الصدام " . أحياناً يمكن أن نتجنَّب صداماً إذا أدركنا ببساطة أنَّ " س " من الطلاب والطالبات يبحث أو تبحث عن مجرد الاعتراف بأنَّه يفهم أو بأنَّها "مهمَّة" ، بأنَّ لديه " ما يقوله " ، بأنَّها قامت بعمل كبير لأنَّها ، مثلاً ، تجرّأت على الكلام بعد أن كانت اعتادت " الصمت " ، وأحياناً نتجنّبه بنكتة .

أذكر طالباً قال لي مرَّة في الصفِّ بأنَّ كلَّ " مادة دراسات ثقافية كلام فارغ " . " الأنا " عادة تفهم هذا كهجوم : إذا كانت المادة كلاماً فارغاً و" أنا " أُدرِّسها ، إذاً " أنا كلام فارغ " ، هنا لا مجال إلا للصدام. أجبته: " اثنتا عشرة سنة في المدرسة وأنت تتعلَّم كلام ملان فلنجرِّب الكلام الفارغ ! " . تضايق من النكتة وبالذات لأنَّ الصفَّ كلَّه ضحك ، فأكملت : " أنا علَّموني ثلاثين سنة كلام ملان، وطلعت فارغ ، مثلاً " ، بدأ يضحك . لماذا ؟ لأنَّ الجملة الثانية حوَّلتني من ضاحك إلى "مضحوك عليه " - أي " صرنا مثل بعض " ، هذا يقودني لمفهوم "الصداقة " .

في كلِّ مكان هيمنة لا توجد " صداقات " ، بل علاقات سيطرة وقوَّة ونظام " هرميّ " . الصداقة هي استعداد الأستاذ أن يصير "مثل الكلِّ " وليس " فوقهم " ، أن يرضى لهم ما يرضاه لنفسه . بالطبع هذه "المساواتية" ستبدو نفاقاً كاملاً ، وبحقٍّ ، إن لم يعترف الأستاذ بأنَّ هذه "المساوة " قائمة على أساس " نظام " لا مساواة فيه ، أي بأنَّ " الوضع كلَّه " لا أمل في إصلاحه ، الأمانة هنا ، بالنسبة لي ، تعني القدرة "خارج الصفِّ " على أن نكون " أصدقاء " - لا شيء في الكافتيريا أو في "الساحة " و" الشارع " يجبرني على أن أكون " صديقاً للطلاب " ، و"نظام" يستطيع فرض ذلك عليَّ أو عليهم/عليهنَّ . هنا يبدو وكأنَّ الهدفِ أن تستمرَّ " صداقة " ما حتى إلى ما بعد " الدراسة " .

عملياً ، لا بُدَّ من فهم معنى هذا بدقَّة ، أقصد بأنَّ " موقف " الأستاذ/ة من طلابه/ها يجب أن يكون موقف " المساعد/ة " وليس موقف " المسيطر/ة " ، حتى في داخل الصف . فمثلاً سألني طالب عن موضوع ما أعرف فيه . قلت له بأنَّ لديَّ فكرة ممتازة : أعرف عنوان كتابين جميلين عن الموضوع ، وسألته إن كان بإمكانه أولاً ، أن يقرأ لي واحدة منهما لكي نتناقش بعد ذلك حول الموضوع نفسه . هذا مثل افتراضي بالطبع . "المساعد" هنا لا يقوم بدور المجيب ، من يملك " أجوبة " ، و" معرفة " ، ليست هذه مهمتهُ ، دوره أن يتفهَّم حاجات الطلاب وأن يساعدهم في "البحث عن حاجاتهم".

من الخطأ بالنسبة لي أن " نحلَّ محلَّ الآخر " ، أن نقوم بما يجب هو/ هي القيام به ، من الخطأ أن نفترض مثلاً ، بأنَّ الطالب المذكور في المثل أعلاه لن " يكتشف " أسئلة جديدة ، لن يفتح أُفقاً جديداً عندما يدخل إلى تفاصيل الموضوع ، " الإجابات الجاهزة " تغلق بوَّابة البحث والاستطلاع . بالإمكان القول : إنَّ "المعرفة" كما في قصَّة آدم وحوَّاء في الجنَّة في العهد القديم - عملية إغراء وإغواء . يجب أن نقدم على إغواء وإغراء الطالب/ة بالبحث بنفسه/ها عن " أجوبة " ، إغراء يثير أسئلة ودهشة وحبَّ استطلاع.

هذا يرتبط بفنِّ الرقص ، أيضاً ، بأن نعرف ما هو " التعليم " . في مدارس الرقص لا يعلّمون أيَّة رقصة " جاهزة " من أجل ذاتها ، الهدف هو إنتاج فنَّانين في الحياة ، أُناس قادرين " على الارتجال"، التفكير الحرّ ، الاستقلالية ، الجرأة على التفكير بأنفسهم/أنفسهنَّ ليس المهم هو، مثلاً ، تلقين " كمِّيات من المعارف الرياضية " ، المهمُّ هو أن تنتج عقلاً قادراً على التفكير الرياضي المبدع ، "المادة " ، أيَّة مادَّة ، تشبه طينةً خاماً تساعد العقل على " اللعب " بها ، إعادة تشكيلها ، خلق أشكال مختلفة من الطينة نفسها ، أي أنَّنا نعلِّم ما هو التعليم ، ما الذي يعنيه أن نتعلَّم ، كيف نفكّر ونبدع، وليس كيف " نحفظ ونكرِّر المعلومات " .

ومع ذلك ، لا يجب أن نذهب للصفِّ بـِ" توقُّعات " ، بأنَّ الكلَّ يريدون " تعلُّم " ما نريد تعليمه ، إن كنَّا رياضيين ندرس الرياضيات فهذا لا يعني بأنَّ طالباً ما لن يكون فنَّاناً تشكيلياً أو اقتصادياً ، أو شاعراً ، وليس رياضياً مثلنا ، مرَّات كثيرة نصادف طالباً

بليداً في " موضوعنا"، بدل أن نغضب ونصرُّ على "تعلميه" بالعصا ، لنحاول اكتشاف ذكاءه في مجالات أُخرى ، أي " ذكائه"، ببساطة ، حاجاته ، اهتماماته ، مشاعره ، طموحاته ، أحلامه ، ولنساعده ليكون ما يريد أن يكون وما يطمح لأن يكون . أو ، على الأقل ، أن نعامله كـــ" صديق " ونتركه وشأنه ، بدل أن نشمِّر عن كُمِّنا " لمعاقبته " .

أذكر معلِّمة كانت تعلِّمني الأدب الإنجليزي ، كانت مستعدَّة لأن تسمح لنا بكتابة تقرير عن المادَّة ، إن شئنا أكثر من مرَّة ، وتضع العلامة على التقرير الأفضل . فجأة ، في منتصف الفصل ، قالت بأنَّها : من الآن فصاعداً لن تعطيني " فرصتين" أو أكثر ، ستسجِّل العلامة على "أوَّل تقرير" وأكملت بجمل لن أنساها في حياتي : هذا ليس عقاباً لأي واحد/ة . إنني مقتنعة بأنَّ الحياة لا تمنحنا الفرصة لكي نجرِّب مرتين ، " إن أخطأنا " في التجربة فإنَّ كلَّ ما يمكن أن نفعله أن لا نخطئ في المرَّة القادمة . هكذا ساعدتنا على فهم الحياة، وحضَّرتنا للمسؤولية فيها، ولكن لا كعقاب ولا لأنَّها تريد " تغيير عقولنا " بالقوة ، بل لأنَّها "صديقة ".

هناك من المعلِّمين ، المعلِّمات من يرى/ ترى أنَّ كلَّ سؤال له "جواب"، وكلَّ حوار له " نتيجة " وكلَّ باب ينفتح في الذهن يجب أن نغلقه بـِ"حقيقة" ما ، أو جواب " حاسم " ، الحياة نفسها سرٌّ ، ومهما قدَّمنا له من تفسيرات ستبقى سرَّاً . لماذا نريد الإيحاء للطلاب/الطالبات بأنَّ "التفسير" الذي نقدِّمه ، أو يقدِّمنه أو يقدِّمونه " نهائي " أو أنَّه هو "التفسير الوحيد" الممكن ، أو بأنَّ هناك تفسيراً أصلاً ؟

أقصد أنَّ علينا أن نتعلَّم إحدى أهم النقاط في اللياقة الذهنية : أن نتخلَّص من " الجديَّة " وأن نبدأ بـِ" اللعب " ، " متعة " الذهن والمعرفة ، والضحك ، بأن لا نأخذ أنفسنا نفسها بجديَّة . أحياناً ، في الحياة ، نكون لعبة في يد الدنيا ، وأحياناً تكون الدنيا لعبةً لنا . مثلما قال هيراقليطس : الطبيعة تلعب والإنسان " يبحث " . و"الجديَّة " تقود إلى فرض جوٍّ ثقيل وملٍّ على " الصفِّ " وتقتل "الاستمتاع " ، قدرتنا على الارتجال بحريَّة . السؤال هنا هو لماذا ينتظر الطالب لحظة " الهرب " من الحصَّة بدل القدوم إليها ؟ لأنَّه لا يستمتع ، لأنّ المعرفة " ميِّتة " ، "جاهزة" ، ملقَّنة ، مملَّة ، روتينية.

في تجربتي التعليمية وجدت أنَّ أفضل حلٍّ هو أن لا " ألتزم " بالمادَّة الميتة ، بل بما هو حيَّ وحرٍّ وطيِّب وعضويٍّ في روحي أنا ، وعندما أكتشف الحياة في كلامي ، الكلام الحيَّ من " قلبي " وتجربتي أكتشف زوايا جديدة دائماً لشرح المادَّة ، ولاكتشاف ما هو حيٍّ في البقيَّة . أخطر شيء هو الإنسان الآلي الكامن فينا ، عندما نذهب وراء " الآلي " فينا نصل إلى ما هو حيٌّ وعميق وأصيل في غيرنا ، وفي كلِّ ما ندرسه ونلمسه ونعيشه .

قال آينشتاين مرَّة . " إنَّ الإنسان الذي فقد المقدرة على الاندهاش يكون بمثابة إنسيان ميِّت ". أقصد بأنَّ " التعليم " ليس فقط ، ما "نقوله " ونكتبه على " اللوح " ، إنَّه فنُّ حياة . والطالب الذي لا يستطيع أن يشعر بالحياة في معلِّميه لا يتعلَّم منهم إلاّ الموت !

ملحق رقم (3):
لحظة الخلق

1. يمكن للفرد أن يحلم القصيدة . أذكر حلماً فيه رأيت كتاباً صفحاته من نحاس مفتوحة تحت المطر . قرأت قصيدة "منقوشة" فيه . أنا لا "أكتب" القصيدة ، قوة أعلى ما تكتبها لي ، أحياناً .
2. خلق قصيدة أو نصٍّ هو فعل سحريّ ، ولي فيه طقوسي ، الضوءُ لا يجب أن يكون قوياً ، أو أبيض ، عندما أكتب . النيون تدمير دماغ . ظلال ، من ضوء شمعة إلى شعاع القمر ، شيء يجعل الأشياء غامضة ، موحية ، أكثر مما أفهم ، حبر أسود ، ورق جميل ؛ هذه هي بعض أدواتي الطقوسية . الليل هو ما أُريد.
3. الخلق شكل من أشكال تنويم النفس مغناطيسياً . أُحبُّ التحديق في النَّار ليلاً ، أن أرى في وضوح وحركة ، التشبيه الشعري :

"عيناك أنقى من النار في باب كهفٍ في شتاءٍ ،
وآتي إليك كأني أغنية
أو شراعْ
في ضفة النهر" . (من أغنية كتبتها)

4 . كنت ماشياً ليلاً فوق رصيف يغطِّيه جليد ؛ وكان الجليد ناعماً، مليئاً بفتحات ، وهيئات هشَّة ، بسبب من مطر سابق ؛ وكنت أسمع موسيقى الجليد المتكسِّر تحت قدميّ . وخطرت في بالي فكرة غريبة : "يجب أن تكون هناك لغة تبدو ، وأشعر بها ، وأذوقها ، وأسمعها ، مثل هذا الجليد الأشبه بقطعة تطريز" . هذه "الصورة" كانت بداية مجموعة شعرية جديدة : "توجد ألفاظ أوحش من هذه" . لغة هذا الجليد يجب "استخراجها" منه ، لا ذاكرة لي عنها ، ولم يكن لها "معنى" بعد .

5 . أستطيع أن أتخيَّل كيف اكتشف بيكاسو "التكعيبية" : كان جالساً في غرفة ويفكِّر : "يجب أن تكون هناك غرفة تكعيبية مخبَّأة خلف هذه "الغرفة العادية" . وظيفة الفنَّان أن "يجد" هذه "الغرفة الأُخرى" ، أن يجعلها "مرئية" .

6 . نحن نعيش في غرفة من اللغة . الـ"ذات" تضرب بجذورها في أشكال محدَّدة من "الخطاب" ، من نظام الكلمات ، من موسيقى شعرية تفيض من "التراث" ، في أشكال "متذكِّرة" . النصُّ أو القصيدة أو الأُغنية ، بالنسبة إليَّ ، هو "تحويل" الذات ، وليس أن أضعها فقط ، أمام مرآة ، أن أُغيِّر جذور الذات ، أن أزيحها ، أي أن أعيد تصميم غرفة اللغة .

7 . الشاعر جمع بين المنطقي والساحر ، انقطاع ، شيء خارج السياق السائد ، والخلق تردُّد بين أن يكون مرآة أو عرَّافاً -حالة من التنويم المغناطيسي .

8 . أعقد نصٍّ لي هو "حجر الورد" ، هذا "الحجر" اكتشف في مصر سنة (1799) ، وفكُّ طلاسمه قاد إلى اكتشاف الهيروغليفية . نيَّتي كانت كتابة نصٍّ عن هيروغليفية الذات الإنسانية.

9 . أريد "الواقع" أن يظهر كـ"سطح" ، كنص ، كحلم ، بلا أيَّة قوَّة ، على أن يخدم كـ"مرجعيَّة" للخيال ، بكلمات أُخرى ، "الواقعي" يجب تجريده من "امتيازاته" من الزعم بأنَّه "ضروري" ، أو "جوهري" .

10 . لا أكتب المتاهات ، بل "حكمة المتاهات" . وكتابي نفسي . مثلما قلت في "ما قالته الغجرية":

"مَنْ علَّمكَ الرقص؟

قالت : متاهةْ" .

11 . بول كلي قال : إنَّ الفنان لا يرسم "المرئيَّ" بل يجعله مرئياً.

12 . الحريَّة أعلى قوانين الخلق . أُحاول أن أكتب ، ليس بناء على قواعد ، بل بحثاً عن قواعد .

13 . أفضل الأعمال الفنية تغرينا ، عبر كونها "تسكننا" .

أعرف : كلُّ ما قلته كلام فارغ . هناك أشياء كثيرة تحدث في لحظة الخلق ، ولا أقول عنها شيئاً ، وكاعتذار ، هذه أوَّل صفحة من "حجر الورد" : "أتى كنبيٍّ ومضى كنبيٍّ من عالمٍ ومن حُلم مختلفٍ ، علامةً بُعثتْ من قوىً أعلى حتى هو لم يكُ واعياً بها .

بيننا مرَّ ، بعيداً جداً ، كنجمٍ حزينْ؛ ولمح: كنا نفعيينَ ، وما كان قدِّيساً ، ولكنهُ كان يرمي وجهَهُ في يديهِ كبرتقالةٍ في الثلوج ، ويبدو ، في لحظاتٍ كتلكَ بلا حلمٍ ، مثْلنا كُلّنا: وكأنَّه شعرَ بإزاحته من المكان شعرَ ، كمن جاءَ يودِّع سكانَ الأرضْ . تعاليمهُ كانت بلا فائدةْ ، وكنا نحنُ ، أيضاً ، متعبينْ ، وحتى هو كان ينفلتُ ، أحياناً ، كسعدانٍ آليٍّ ، بفيضٍ من كلماتٍ مُتَلبسة يُشعر بها كتشابيه نحاسٍ في ذاكرةٍ دُميةٍ من الخشب.

انتظر شجراً عارياً في الضباب لكي يبدأ بالرنين كالجرس ، انتظر عصافيرَ المطرِ عندَ النهرِ لكي تشرب عينيه ، ويا إلهي كم كان متكبِّراً! كان يهتمُّ ، يهتمُّ بكلِّ شيءٍ في البراري التي هجرتها الآلهةُ والتي ندعوها "بوطننا" ، وفي لحظة إيحاءٍ مفاجئة ، كومضة برقٍ في شتاء الأودية ، شعرَ بالحاجة لأن يمضي ، شعرَ وفعلْ ، ونظرْ إلى الخلف ، بدا كشفقْ ولم يهتمْ أحدْ ، وحزنْ ، قال إن ما حدثَ كان حظاً ، أو جنونياً إلهياً ، أو قدراً ، أو ميْلاً ، إن شيئاً ، قالَ ، حلَّ بهذه البلاد . وكان من الكبرياء بحيثُ لا يبقى ، وهن القوةِ بحيثُ لا يصلبُ ومضى عيونُه واسعةٌ كقارات ، وفي قلبِهِ كلُّ أنواع النهورِ ودعواتِ الأدغالات .

لم أرْ مكاناً غامضاً كحدسْ ، ولم يكُ يرى قربَ النهر في صباحٍ ماطرٍ ، لكنه كان يتخلَّل الفضاءَ الأزرقَ الغامضَ كموسيقى حالمةٍ وتأتي من أعلى ، بعضنا قالَ: جاءَ من المستقبلْ ، آخرونْ ، بأنه يعيشُ للمستقبلْ .

ولكن فعلنا كلَّ ما في وسعنا كي نُشعره بوحدته أكثرَ من ذي قبلْ ، وجهُه كان مصنوعاً من كلماتٍ ، ومخطوطات قديمةٍ ويتحرَّك كقّطةْ . ويستمعُ ، فقط يستمعُ لنا ، كطفلٍ ثم يدفنُ وجهَهُ في يديهِ كما في عشِّ موسيقى عن مدينة تجذبه للأسفلِ حتى تمتصَّ منه الحُلْمَ ، ولم يكُ ضحيةً أو مبتذلاً ، أو انتحارياً ، ولكن فعلنا كلَّ شيءٍ كي يكون كذلكَ ، لا لشيءٍ لأننا نحبُّ المرايا في هذه

"البلد القديمةْ

لمصابيح الزيتِ والحزنْ

بلدِ الصهاريجِ العميقةْ

بلدِ موتٍ بلا عيونْ ،

وسهامْ" .

ملحق رقم (4): البحث عن لغة أخرى

عندما يرسمُ شاعر بالكلمات لوحةً ، فأُقطِّر الانتباه لكي أسكن في "صُورة " الشعرية فإنَّ صورَه تسكن فيَّ ، وتصيرني . والنفس تسيل في الصورة وتتشكَّل بها ، لا تتخيَّل فقط ، بل تصيرُ ما تتخيَّله . " أنا خيال " ولا أمكث خلف ما أتخيَّله إلاّ كما يمكث الأخطبوط في كهف خفي في عمق البحر ، ويمدُّ أذرعه المفترسة في العمق ، بعيداً عن " مركزه" ربَّما من قبيل الحذر والمراقبة ، لكن أذرعه منه ، وليست خارجه .

أدخل عتبة الصورة ليلاً فتصير مترل روحي ، فأهمس مع المتنبِّي لها :

" لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ أقفرتِ أنتِ وهنَّ منكِ أواهلُ "

" وكومضة برق تضيء ليل الأدوية" تنفتح منازل في الروح وينبض ورد آخر . الصورة إضافة ، إضافة مترل جديد إلى حيٍّ قديم نسمِّيه بالنفس : أعني بأنَّني أغتني بما استلهمته من " صور" غيري ، "والغنُّي بـــ" ليس كـَـ "الغنيِّ عن" . وككلٍّ شيء آخر ، هناك صـــور نقيم علاقة بها ، ونبقى خارجها ، أنا هنا والصورة هناك ، ولكن الصور الأكثر ألوهيَّة تتوحَّد بي وأتوحَّد بها ، تملوسني وتتقمَّصني ، أنا المتفرِّد :

" أرى عَبر زنبقةِ المائدةْ

وعبر أناملك الشاردةْ

1. **أرى البرقَ يخطفُ وجهي القديمَ**

إلى شرفة ضائعة ". (محمود درويش، أحبك أو لا أحبك) .

يرى وجهه هو يخطفه برق إلى شرفة ضائعة . لكن أنا، الأنا إذاً، ليست رخاماً منحوتاً مرَّة وإلى الأبد ، بل طينـــةً غريبـــةً تتشـــكَّل باستمرار ، تتقمَّص حالات غيرها وتصير " الآخر" ، في كلِّ لحظة ، إنَّها انتقال أكثر منها إقامةً ما .

2. **" تُعيِّرني أنِّي تغيَّرتُ بعدها ومنذا الذي يا عزُّ لا يتغيَّر؟ "**

(كثير بن عبد الرحمن).

كيف تستطيعُ أيَّة "أنا" تقيم في نفسها ، وتعرَّف نفسها كالرَّب حين قال لموسى : **" أنا من أنا "** أن تفهم مثلاً : **" الباب يُغلقُ مرَّة أُخرى ووجهك ليس يأتي " .**

و**" أنا وأنت مسافران ولاجئان أنا وأنت" .** (محمود درويش ، آخر الليل) دون أن يتخيَّل القارئ نفسه يغلق باب غرفته في الهزيـــع الأخير من الليل بالانتظار لأنَّها لم تأت ؟ من يقرأ يتحوَّل ، ومن لا يتحوَّل ، أي لا " يتخيَّل" نفسه في " مكان" الشاعر ، ليس قارئـــاً جيداً ، بل مراقباً ، هناك فرق بين من يدخل النار ومن يتفرَّج عليها من بعيد ، محافظاً على " مسافة" . ماذا تتخيَّل امرأة إن قرأت هذا ؟ هل تتخيَّل أنَّها هي " الشاعر" الذي لم يأت وجه حبيبته إلى بابه ؟ إن تخيَّلت هذا فقد احتلَّت مكان الذكر ، صـــارت ذكـــراً ، أي أُعيدت صياغتها ، وإن تخيَّلت نفسها "معه" أي أنَّ " الخطاب" موجَّه لها ، وهي مسافرة لاجئة ويسألها ، ويأمرها : **"ماذا تسرُّ لـــك الكواكب ؟ إنَّها من دون بيت ! لا تسمعيها ! كان فحم الليل يرسمها على تمثال صمتي"** ، فإنَّها تتحوَّل بطريقة مخالفة لـــلأُولى . فالأنا إذاً ، زاوية نظر ، والشعر إعادة صياغة للأنا التي " تنفعل" به ، إنَّه يفعل والأنا تنفعل . وصيرورة الأنا إلى آخر ، هنـــا ، عمـــل سحري مغرق في الطقوسية، **" إنَّ من البيان لسحرا ".**

وماذا تكون "الأنا" قبل أن تتحول إلى "آخر" ؟ الجواب الأبلد : تكون هي هي ، أي كما كانت "أنا" متجمِّدة وغير قادرة على أن تسيل آخريتها منها ، أن تسيل إلى آخر ؟ "الأنا" هي "آخر" ، كما قال (رامبو) .

أنا القارئ ، أصير إلى أيَّة "أنا" تفترضها القصيدة ، إن قال شاعرُ:

" مغارة الجوع أنا

أكلتُ في الظلامِ الأنبياءَ الأربعين

أكلتهم ،

أكلتُ بعدهم رغيفهم

لأنَّ خبزهم عقيم " . (خالد أبو خالد)

صرت مغارة جوع . إذاً ، أنا أتشكَّل لأنَّ لي قدرة على التشكُّل وبهذا اغتنيت بتجارب من تشكَّلوا وشُكِّلوا قبلي ، أي صرت طينةُ في يد " التراث" كلِّه (بمقدار ما أعرفه وما صرته) ، إذن ، اغتنيت ، وربُّ غنى يستبعد صاحبه .

" أرى البرق يخطف وجهي القديم

إلى شرفة ضائعة ! "

البرق والشرفة ووجهي ، تلك ثلاثةُ " مواضيع" مرئية ، وأنا الرائي ، والمرئي والرائي متمايزان . فالرائي هنا يعي نفسه ويعي غيره أي يعي ذاته هو ، ويعي ما ليس هو ولكن المرئيات (الثلاث) لا تعي ذاتها ولا غيرها . إذاً أنا أرى " موضوعاً" لا يراني ، وجوداً أعمى . ولَّما صرت الشاعر وجدت نفسي في المصيدة : أنا الآن من يرى وجوداً أعمى ، صرت مثله ، سجيناً في علاقته هو بموضوعه هو ، فـ "الأنا" علاقة ذات - موضوع. هذه العلاقة خلقها الشاعرُ ، كونَّها في ذهنه وتخيُّله ، نحتها بنفسه في لغته هو ، ولو لم أقرأ لغته لكانت كلُّ هذه العلاقة بين ذاته وموضوعه علاقة خاصَّة به وحده ، لم أعشها ولم أكنها ، ليست بالنسبة لي موجودة ، فالقراءة هنا فعل أضاف كلِّيَّة العلاقة إلى عالمي ، بهذا المعنى ، "الأنا" هي شبكة من العلاقات ، وكذلك الشعر : كليَّة علائقية يخلقها الشاعر وتنضاف إلى روح قارئه "الإنسان في جوهره هو مجموعة من العلاقات الاجتماعية" ، هكذا قال ماركس ، مرَّة ، وكلُّ ما ، أو من يخلق شيئاً من "علاقاتي " يخلق شيئاً فيَّ ، والشعر خلق لضاحية جديدة في مدينة إنسانيتي ، أي لكليَّة من العلاقات لولا وجودها لكان وجودي أفقر مما هو عليه في الشعر ، كما في المدن ، هناك أحياء من الأفضل أن تهدم أو لا تبنى أصلاً، فلنرجع ، إذاً إلى قصيدة "الباب يغلق مرَّة أُخرى".

"الأنا" تتكثَّف كالبخار على زجاج الإحساس بالأشياء أو أشياء الإحساس . أنظر الى مرآة النجوم فأرى النجوم نفسها بلا بيت "مثلي" ، أي أنَّني خلقت عالماً على صورتي أنا نفسي الذي لا بيت له يطل عليَّ من مرآة النجوم ، أنا "موزَّع" أي " شُعَب أو على الأقل ، يمكن لـ "لأنا" أن تتشعَّب .

"الأنا" تتوزَّع في الصورة الشعرية وفي جوِّها ، كيف ألملم نفسي من هذا " الجوِّ " من تضاريس الصورة ؟ لقد " سالت" نفسي من مساحات المكان وفي تنفُّس الأشياء : كخطى توغل في أرضٍ ليست لها ، وكأنَّ كلَّ خطوة في المكان خطوة خارجة . الصورة مساحة محسوسة ، لوحة ما ، و"الأنا" ضربات فرشاة لرسَّام ما يدهنني على جدران المكان ، ومن يدهن روحي على جدران منفاي يحِّول الفضاء كلِّه من فضاء محايد تاماً إلى فضاء فيه تسيل الروح . "الأنا" مكان ، أو فلنقل : حفر في جدارية المكان .

فلننظر مثلاً إلى قيس بن الملوح وهو يجسِّد معاناة روحه ، أو روح معاناته ، من فراق ليلى في شكل "جدارية مكانية" ، يجِّسد - أي يحِّول إلى جسد :

"كأنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغدى بليلى العامريةِ أو يراحُ
قطاةٌ عزَّها شركٌ فباتتْ تجاذبهُ وقد علقَ الجناحُ
لها فرخانِ قد تُرِكَا بوكرٍ فعشُّهما تصفِّقه الرياحُ
إذا سمعا هبوب الريح نصًّا وقد أودى به القدر المتاح(1)
فلا في الليلِ نالت ما ترجى ولا في الصبحِ كان لها براحُ"

لقد حفر روحه في جدارِيَّة مكانيَّة ، في صورة ، في فيلم من الكلمات فـــ "الأنا" مشتَّتة في " الجِّو" كله في موسيقى الريح ، في عزلـــة الفرخين ، في حركيَّة ما ، أي في مساحة زمكانيَّة . فـــ "الأنا" مساحة ممتَّدة وتتابع زمني ما ، والصورة الشعريَّة ، وبالتالي ، لا تبـــزغ دفعة واحـــدة ، بل كسماء تتزايد فيها نجوم كثيرة بتتابع زمني .

لست أدري يا رفيقتي الغامضة ! لكن ما أسميته بـــ "الأنا" يسيل بعيداً عنِّي ، خارجي ، في شكل إيقاع لغوي ، أوزان ، رقص صوتي ، موسيقى للفظات ، فتلك ، أيضاً ، " روحي" شحناتُ الإحساس وطاقة الخلايا ، إنَّها سرعة خطوتي عندما أسبح في ماء اللفظـــة . ولا تكشف "الأنا"، إذاً ، عن حضورها الحق إلاّ في صيرورتها كالنَّار هي : " إمَّا أنَّها ترقص في العتمة أو في مكان آخر تتوهج أو إنَّها " منطفئة" .

"فأجبت كنار مطفأة في السهل : أنا يا وطني ! " (مظفرَّ النَّواب : وتريات ليلية) .

إنَّها لحظة التحوُّلات الحرجة ، عندما تندلع نارها في أحشائها . "الأنا" مذهلة كالنَّار ، إن أعطيت حريَّة الحركة ، ومـــن الممكـــن أن تظهر كالطين والإناء : ثابتة . منمَّطة ، ثابتة ، ولا يكلِّف الله نفساً إلاّ وسعها ، أو كما قال النَّواب : و" **وكلٌّ على قدر الزيت فيه يضاء**" . "الأنا" تراثها اللغوي ، فكلُّ كلمة سبق" للآخر" وتنفَّس فيها ، واستعملها لكي ينحت فيها مكاناً في الازرقـــاق ، ونســـج إيقاعاته في " جُمَل" ترقص رقصته هو ، أعني بأنَّ الكلمات التي ورثتها مسكونة ، كالآبار المهجورة تحت القمر ، بأرواح شتَّى – كما أشار " باختين " ، اللغوي الروسي ، ولكي أمتلك خطاباً أصيلاً، أي لكي تصير بئراً لي أنا كفرد ، لا يكفي أن أرثها ، بل علـــيَّ أن أمتهن طرد الأرواح فأطرد منها الأرواح الأُخرى ، ومن سبق واستعملها ، إن كانت لدي روح . إنَّ أصعب أنواع الأرواح هي الـــتي تشكِّل " حالة النص" وتكمن فيه ، بمجرد أن " أتحوَّل" إلى أنا الشاعر (أي إلى آخر) تصيرُ حالة النص حالتي ..

في نصِّ " الجواشن" ، أقرأ :

" أجلسني أمامَ الورقة
قال لي :
الفتنةُ نائمةٌ ، أيقظها
وكنت شغوفاً بالأبيضِ الماكرِ
أكادُ أن أسأل : من منَّا سيغوي الآخر ،
وهو يصرخُ بي من خِلف قرمزه المستتر :
أيقظها .

هذه الباهرة المجبولةُ بحليبِ الغموض . ما أن أضع عليها رحيق الثمرة المحَّرمة حتى ترتعش وتخضلُّ أطرافها . ومن كبدها ينبعث ذلك الزفير المثير .

ينهرني :

أيقظها .

كمن يدفع أشلائي إلى هاوية العناصر التي تنحدر من الكهوف نحو اشتباك العواصم .

اختبار الكتابة في غفلة اللغة " .

هذا هو النصَّ " (قاسم حداد وأمين صالح ، الجواشن - 1989) . الآن أتقمَّص أنا حال المتكلِّم ، أصير هو ، وأجلس قدَّام ورقة بيضاء ، فالورقة موضوع خارجي ، ليس أنا ، وكلُّ غزال يركض على البياض يفهم ذلك . لكن " البياض" الورقي يدخل ، أيضاً ، في التحوُّل ، لأنَّ كيمياء النفس مسَّته ونفخت روحها فيه : يصير فتنة وأقرأه . هذه مساحات من غياب اللغة ، الممتدَّة كموج من حليب لا كتابة عليه ولا أسماك فيه ، تخرج ، ربَّما بقوَّة صمتها ، الأُنثى التي فيَّ أنا، كيف ؟

في العهد القديم ، سقطت حواء من جنة الربِّ لأنَّها أكلت التفاحة الممنوعة ، كيف كان بإمكان التهامها لتفاحة ما أن يجعلها "تعرف" الخير والشرِّ فتسقط ؟ "الذي يعرف يشقى " والمعرفة سقوط ما . المعرفة نائمة ، إن جاز التعبير في موضوع خارجي ، في "تفاحة " معلَّقة في فرع شجرة المعرفة . إن " وعي الذات" (معرفة الخير والشرِّ نوع من أنواع وعي الذات) مغترب من التفاحة ، اغتراباً محايداً ، بارداً ، وبلا ألم ، وعلى حواء أن توقظه من الشجر ، من النوم الأليف والعصير الأخضر ، وبين هذا الوعي المغترب في " موضوع" وبين حواء مسافة مغربة . كذلك في نصِّ "الجواشن " اللغة الكامنة ، أي ما يجبِ "إيقاظه" من غفلته ، غياب الشعر الذي لم يلد بعد في مساحة الورقة ، هي " أُنثى " نائمة :

" ها أنت الآن ، أمامك الفتنة :

جسدٌ

بياضٌ

خريطةُ

إغواء

تهفو للملامسة

تقدَّم وأيقظها " .

الورقة في روحي صارت أُنثوية ، جسداً للسفر إليه ، أي أنَّ في "أمزجتي" أُنثى تغري باللمس أمزجة أُخرى ، فأنا ذكر وأُنثى ، كائن من غموض . الأنثى والذكر سمكتان في إناء ظلٍ واحد تكوين روحي ، أو هو نصّها إنَّها سمكة واحدة نصفها فضيٌّ كالقمر ، والترابي والقمري يخرجان منَّي الآن ويحلاّن في مساحة بيضاء من ورق ينتظر أن أوقظ اللغة والأُنثى فيه . مساحة باهرة مجبولة " بحليب الغموض" واقترابي من هذه المساحة كاقتراب حواء من التفاحة الممنوعة ، "والذي يعرف يشقى " . فها أنا أمدُّ إلى أُنثاي رحيق الثمرة المحرَّمة التي ترتعش باللذَّة ، ويصعد من " الترابي والقمري" ذلك " الزفير المثير " فإنَّ الورقة " خطيئة الصمت " :

" من أنت حتى تكشف عني الشباك التي أتوارى في سديمها

3. **من أنتَ لتجسَّ حديدَ الصمتِ وتبذلهُ لفضولِ الطهاةُ والصيادينَ**

من أنتَ يا من تضعُ الطريقَ أمامَ خطواتي وتسمِّي الورقةَ

خطيئةَ الصمت " .

الأنا ، حالاتها ، إزهار زهور النَّار في شتاء الكون ، ليست "جامدة" ولا حتى " شيئاً" : إنَّها العلاقة الصائرة . وكلُّ محاولة لتعريفها ليست إلاّ لمامة لشعور يسكن في فضاء ما ، " والبحر حالٍ ومتَّسع" أو لمزاج ، لردَّة فعلٍ ، لأُنثى شطح من ورقة بيضاء لشفةٍ ترشح بملح الانتظار تحت نجوم بلا بيت ، لصورة انفتحت في الروح كالمنزل ، ومن يستطيع لمامة ضوء القمر عن موج البحر في سلَّة يضعها على شبَّاك منزله ، أنا لا أستطيع ، لأنَّ مشروع " تثبيت " الأنا ، كفراشة محنَّطة ، والقبض عليها كاملة ليس إلاّ طموحاً لكليَّة فارغة ، أي لتفاصيل ، لحسيَّة لا تكشف ثروتها المحسوسة إلاّ عن فقر مدقع ، وذلك على الأقل ، لأنَّ اللغة نفسها ليست حسيَّة بشكل مباشر ، إنَّها تقف بيننا وبين الأشياء كحاجز ، اللغة حسيَّة بشكل مجرَّد جداً ، والبحث عن الحسيَّة الكاملة يقع خارج قدرة اللغة مبدئياً ، إنَّه امتياز ، ربَّما للقردة والعصافير.

الأنا مثلاً ، هي كلمة أنا ، كلمة ما . كلُّ فرد يستخدمها ليقول : أنا شاعر أو أنا قارئ أو أنا طبل ، ... إلخ . وألتقط هذه الكلمة لأدلَّ بها على نفسي . كما ألتقط أفعى . استعملت كلمة "أنا" كلَّما شعرت بأنَّني أستولي على ملكيَّة مشاعيَّة ، على إرث عام . فأنا إذاً ، عضو في جماعة لغوية ما – مهما كان نوع هذه الجماعة ، شعباً أم طبقة أم جيلاً ، أم عائلة ، أم قبيلة ، أم ... غفلة اللغة ؟ الأنا إذاً مفهوم كلِّي ، عام ، مفرَّغ من التعيين ، أي لا يدلُّ عليَّ أنا كفرد خاصٍّ خصوصيَّة وجوديَّة مطلقة . وكلُّ مفهوم عام عموميه مطلقة إلى هذا الحدِّ مفهوم فارغ. ولكن هذا الفراغ الذي في محور الكلمة هو بالضبط ما يترك لي مكاناً لأسكن في الازرقاق ، أي لكي أُحوِّله إلى مفهوم خاصٍّ بي ، يدل عليَّ ولذا أستطيع أن أقول : أنا كذا ولست كذا ، عن نفسي ، وليس فقط عن الجماعة ، عن كلِّ عضو آخر في التقطيع اللغويَّ . فـ "الأنا" مفهوم جمعي وفردي ، معاً عام وخاص ، في الوقت نفسه ، هنا يكمن السرُّ . ولذا عندما أقرأ : **"أنا وأنت مسافران ولاجئان ، أنا وأنت " .**

من السهل علي أن أصير إلى آخر ، أي أن أتقمَّص أنا الشاعر ، أن أحتلَّ مكاناً لي في لغته ، فلا كلمة أنا ، ولا كلمة أنت ، ولا حرف الواو الذي يربطهما ، ... إلخ ، ملك للشاعر وحده ، الكلمات إرث جمعي أساساً وفقط بصفتي عضواً في جماعة لغوية ما يمكنني أن أُعبِّر عن فرديتي بلغة ما . خارج أيَّة لغة ، لست فرداً ، ولا حتى بشراً . إذاً ، "سجِّل أنا عربي" ! الأنا انتسابها إلى لغة ، ولذا تعرِّف ذاتها كـ أنا عربي ، ألماني ، إنجليزي ... إلخ.

"الباب يغلقُ مرَّة أُخرى

ووجهكِ ليس يأتي " .

الباب شيء أعمى ، موضوع أعمى . وسواءُ أرأيت البرق يخطف وجهي ، أم الورقة التي أجلس أمامها ، أم أيَّ شيء أعمى آخر ، أنا في علاقة بهذا الموضوع أو ذاك . الأنا ، إذاً علاقة ذات – موضوع . المادة العضويَّة ، كما قال " نيتشه" ، هي الاستثناء ، وليست القاعدة في الكون . والإنسان – ككائن عضوي يعي ذاته وموضوعه – هو الاستثناء كلِّنا نحيا في دهليز ، في قفص مغلق من المواضيع العمياء ، في بطن كون نائم ، كائناً في جفن الردى وهو نائم ، أنا شيء من أشياء كون يفيض بالأشياء ، وكشيء واعٍ أواجه دائماً موضوعاً ما ، أشياء العالم . أعي ، مثلاً أنَّ الباب يغلق مرَّة أُخرى ، أي بأنَّه أغلق سابقاً ، أيضاً . إذن أواجه حالات الموضوع ، أي صيرورة الأشياء ، أقيم علاقة بحالاتها ، وليس بمواضيع ثابتة مرَّة وإلى الأبد :

4. **" أرى ما أريد من السلم إنّي أرى**

أواجه الآن بعيني ، (وبالحواس ككل ، إذ كنتم تكر هو ، امتيازات الأعين) ، أشياء أُخرى ، غيري : غزالاً وعشباً وجدول مـــاء . وماذا أرى حين أُغمض عينيَّ :

غزالاً وعشباً وجدول ماء فأغمض عيني " .

5. **" فأغمض عيني**

هذا الغزال ينامُ على ساعدي

وصيَّادهُ نائمٌ ، قرب أولادهِ ، في مكانٍ قصي " .

(محمود درويش . أرى ما أريد)

أرى أشياء العالم تمتُّد فيّ : أنا المواضيع المذيَّتة ، أي التي تسكنُ صورها في خيالي ، في روحي ، وتنتمي عبر ذلك إلى شـــعبة الـــذات . حين أُغمض عيني ، حين أكون مغلقاً على نفسي فقط ، أجدني مطّوقاً بمساحات من صور المواضيع . وأميَّز هنا بالتأكيد بيني وبينها ، أي بين ما هو فيَّ ولكنَّه ليس أنا ولا ينتمي إليَّ ، وبين أناي ، أي أميَّز بيني وبيني ، كما ميَّزت سابقاً نفسي عن المواضـــيع الخارجيـــة الملقاة هناك . فلست أنا ، بالتأكيد ، هذا الغزال ، ولا ذلك العشب ، ولا الصياد النائم في مكان قصيَّ في روحي . وكل بقايا الوجود هذه ، أي هذه المساحات هناك ، تتمايز عني كآخرية ، أي كمساحات أُخرى تلتفت حول "الأنا" ، قلتُ عن هذه الآخرية في الرؤيا" :

" تلتف حولي ، المسالكُ شائكةُ الاخضرار ، متاهاتُ غابٍ بأكملها.

تلتفُّ حولي ، كل الذي يلتفُّ حولي قشري " .

(حسين البرغوثي ، الرؤيا 1989).

الآخرية ، إذاً ، بحرٌ يتجاوز "الأنا" كما يتجاوز البحر السمكة ، وتلتفُ حول "الأنا" كالقشرة حول اللبِّ ، أو هكـــذا تبـــدو . وإنَّ اغترب الآخر عنِّي الآن فإنَّه سيغترب عني فيَّ ، فقد يتحوَّلُ إلى ساحة من الجليد ، إلى :

" **مساحات خضراء احترقت في الوعي** "(مظفر النواب ، وتريات ليلية) . قد تتوَّحش الآخرية هذه ، وتصير "الأنا" سجينة في زنزانة الآخر المقفلة . أنا ، إذاً ، قادرٌ على أن أكون سجيناً في ذاتي ككل، أنا قادر ربَّما ، علي حمل منفاي الذي هو أرض روحي – وفيّ. الآخرية التي تغترب عنِّي وتبقى ملقاة هناك في خارج الوعي ، الغربة الموضوعية (غربة الموضوع) تـــرى الآن كالسِّـــم في داخلـــي. فالمساحات النفسيَّة ، أو الذاتيَّة ، أو الداخليَّة ، مهما كان اسمها ، تجليّات لمساحات الخارج ، أعني بأنَّ الخارج داخل والداخل خارج : الفرق مجرد فرق بين المساحات ، أو كما قال جوزيف أتيلا :

" في الداخل العذاب وفي الخارج التفسير" .

فهناك فرق بين آخريَّة أعترف بها كحقول خضراء في روحي ، وأشعرها كامتداد لي وكوطن، وتعترف بي كحرية ، وبين آخرية هي منفاي ، هي الكابوس حين أغمض عينيَّ وحين أحلم ، هي الآخر الذي يقف كأسلاك شائكة بيني وبيني . إنَّ الإنسان ، كمـــا قـــال ماركس، حين يواجهُ ذاته في أعماقها ، يواجه الآخر .

لمـــــا توعـــــدنا وصـــــوتك غـــــاب ونـــــــــادانِ العمـــــــــر الخـــــــــالي

ولمـــــا علحـــــالي ســـــكرت البـــــاب لقيتـــــــك بـــــــين وبـــــــين حـــــــالي

(أغنية فيروزية)

فالآخر في الأغنية يقف بين "الأنا" وبين حالها .

وقد يكون هذا الآخر كائناً مثلي ، أنا ما ، إلهاً أو نبياً أو شيطاناً أو بشراً أكثر تواضعاً ، وقد يكون خرافياً متوِّحشاً كالغول أو طائراً ، أو شجراً أكثر أُسطورية من شجرة المعرفة والحياة، " **شجراً تغوَّل فارتدى خشب العناد** " . (محمد مسعد) ، أو شيئاً أعمى كالباب الذي يُغلق مرَّة أخرى وكالبرق الذي يخطف وجهي إلى شرفة ضائعة ، قد يكون جماداً أو حيواناً أو نباتاً ، أو أيَّ شيء ممكن آخـــر . لكن "الأنا" علاقة بآخريتها وأخرها ، وكلٌ فرد عالم ، من هنا قد يأتي إبداعي ليس منِّي أنا ، بل من الآخر الذي فيَّ – من " العـــالم الآخر" كما في حالة الإلهام مثلاً .

فآخريتي تعيد صياغتي ، أو كما قالت فيروز :

غزلـــــــوني علـــــــى صـــــــوت العـــــــود غنِّيـــــــــــــــــــــــة وعنـــــــــــــــــــــــوَّني

الآخر يغزلني ، فهل يعترف بي اعتراف الخالق بمخلوقه .

ملحق رقم (5): من أسس الشعر عند العرب

لست أقصدُ شطحاً "لا يصحُّ عليه نقلٌ ولا عقلٌ" ، بتعبير"صوفي" ، ولا نطحاً :

كنـــاطحٍ صـــخرةً يومـــاً ليوهنـــها فلم يضـــرها وأوهـــى قرنَـــهُ الوعـــلُ

بل حديثاً " عاديًّاً " وشخصياً حول مسائل غير عاديَّة وغير شخصية ، وتتصَّل بالتأريخ لحركة النقد المحلِّي تحت الاحتلال ، أيضاً .

لا يوجد مبدعٌ حقيقي في الأدب والفنِّ لا يكمن في داخلِهِ ناقدٌ ، أيضاً ؛ إذ إنَّ " تشريح " ما يقوم به وما يقوم به غيرنـــا أساســـيٌّ لصياغة رؤيانا الإبداعيَّة ذاتها ، وللتحوُّل الرؤيويِّ المستمر . إنْ لم نرد أن " نتجمَّد " عند أُسلوب معيَّن ومرحلة فنِّية معينة . الكاتـــب العاجز ، أيضاً ، ناقد عاجز . إن كان هناك ناقد جيِّد للشعر ، مثلاً ولكنَّه ليس شاعراً جيداً ، فإنَّ نقدهُ سيتَّخذُ منحـــى واســـتقلالية تفصله ، مبدئياً عن العملية الإبداعية المباشرة ، ولكن كلَّ شاعر جيِّد لا يستطيع أن ينظر لأيَّة نظرية نقدية إلاّ في علاقتـــها بالهـــاجس الإبداعي ، بكيف مثلاً تنفعه في عملية الخلق الفعلية للشعر ، (بيكاسو) كفنَّان تشكيلي لم يكن ليستطيع خلق الأُسلوب "التكعيبي" في الرسم دون أن يمتلك رؤيا جديدة لماهية الرسم ككلٍّ. ولأين يجب أن يتجه هو كفنَّان، ولا تكفيه هنا "وجهة نظر صحيحة " مستقلَّة عن " التطبيق " . قال (بيكاسو) مرَّة : " **إنَّ الذي لا يقلِّد شيئاً لا يبدع شيئاً** " . " التقليد " – تقليد غيرنا وأنفسنا – أساسٌ لكـــلِّ إبداع ، ولكنَّه ، أيضاً ، خطر جداً ، إذ إنَّه قد يكبح قدرتنا على بلورة شخصية فنيَّة مستقلة ، وبالتالي نقيم علاقةَ عاجزة بـــالتراث ، نرمِّم فيه القيم القديمة ونكرِّرها ، وقد كان (بيكاسو) يكره أن يكرِّر نفسه ، إذ إنَّ تقليد التراث تقليداً مبدعاً ، مجدداً لا يمكـــن إلاّ أن يكون أساسياً في "الهاجس". لم أهتم ، شخصياً ، بالنقد إلاّ من هذه الزاوية ، أي الزاوية الرؤيوية التي تؤدِّي إلى إنجـــاز كشـــف ، إلى إضاءة ، في متاهة الخلق المعتمة ، إلى "التحويل" ، وليس كمعرفة ميِّتة . فمثلاً عندما بدأت كتابة الشعر طفلاً قلَّدت التراث ، كالقافية الموحَّدة للقصيدة الكلاسيكية ، وتكرار بنية "الأبيات " ، دون معرفة بالبحور ، ولم يكن هناك أحد يعلِّمني العروض، فواصلت الكتابة **"كما تهوي بي الرِجْلُ"** ، خبط عشواء ، وأخيراً في أوَّل سنوات المدرسة الثانوية تعلَّمت العروض على يد الأستاذ إسماعيل كامل الذي لم يزل حيًّاً يرزق ، وكان قد تخرَّج من جامعة دمشق، وبمجرَّد تعلُّمي للبحور قلَّدتها حتى صرت متعصِّباً .

كلُّ إيقاع غير بحري لم يكن بالنسبة لي إيقاعاً ، بل ضجَّة حركة وغوغاء ، إلى حدِّ أنَّني اعتبرت " لزوم ما لا يلزم " للمعرِّي نموذجي . هكذا يبني التراث ذوقنا فنِّياً ، ولكنَّه في الوقت نفسه يقولبه ، أي أنَّني فقدت " الحريَّة " وربحت المعرفة ، **كيف نوحِّد المعرفة بالحريَّة ؟ تلك هي المسألة.**

أوّل " مواجهة " لي مع النقد الأكاديمي الميِّت كانت في تلك السنة الأخيرة من الثانوية ، حيث كتبتُ قصيدةً لمسابقةٍ بين المدارس الثانوية في لواء رام الله دعيت بـــ" مواكب الفنّ " ، فاتهمتني لجنة التحكيم بأنَّني " سرقت " القصيدة كُلَّها ، وكان من لجنة التحكيم ، كما أذكر ، مدرِّس للأدب العربي في كلية بيرزيت (1972 – 1973) وكم استغربت من الحجَّة : " مسروقة لأنَّه لايمكن لطالب مدرسة أن يكتب بهذه القوَّة " ، وحتى أُستاذي أسماعيل كامل وقف ما بين الإعجاب والاتهام ، فعقدت لي " محاكمة " في المدرسة بحضور أكثر من عشرين معلِّماً ، خوفاً من " فضيحة " على مستوى اللواء إن فازت القصيدة واكتشف أحد "السرقة" التي لم يكتشفها أحد من اللجنة .

أذكرُ من القصيدة التي لم أنشرها أبداً ، ما يلي ، لإعطاء فكرة عن المسألة :

تريدُ – حنيناً – من حشا الرومِ شيخةٌ ... بقايا أثاثٍ في الثرى وحبائبِ
وتسفحُ إذ ريحُ القنوطِ هبوبُها ... كريةً على الخدَّينِ سهلَ طحالبِ
فجئتُ كبركانٍ صغيرٍ تضمُّهُ ... إلى الصدرِ غاباتُ الأسى والنوائبِ
فقلتُ : أأمُّ الصابرينَ قتيلةٌ ؟ ... فقالتْ ، وفي العينينِ عوسجُ نادبِ
خذوا فاهشوا لحمَ النهودِ وصيِّروا ... إذا استعطمَ – الزيتونُ بعضَ مخالبِ
فذي قطعُ الخدينِ غارقةٌ دماً ... لصقنَ بنهدٍ ، أو علقنَ بحاجبِ
وفاحَ عبيرُ الموت في الثغرِ فارتمت ... كشمعةِ ديرٍ جُلِّلتْ بالعناكبِ
وصرنا جميعاً في الغروبِ ثلاثةً ... كآلهةِ الرومانِ فوق القوارب
هي الحربُ تفري الكادحين كأنَّما ... دماهمُ فيها بعضُ زادِ المناصبِ
....إلخ.

كنت استوحيت القصيدة من صورة لم أرها التقطها مصوِّر فرنسي لعجوز تبحث عن حفيدتها التي دفنت تحت أنقاض بيتها في "أيلول الأسود" ، وقرأت أنَّ العجوز كانت تمسك رأس حفيدتها المهشَّم ، ورفضت مجلّة فرنسية نشرها لأنَّها تجرح مشاعر المشاهدين . على كلٍّ حال ، لا يخفى البناء الموسيقي الكلاسيكي ، والحبكة الشعريَّة التي تعتمد على الجمل الاعتراضية والتقديم والتأخير ، ولا " وحدةُ الموضوع " وقصصيته التي قلّدتُ فيها خليل مطران في قصيدته عن بزرجمهر ، ولكن تقليد التراث أوسع من هذا : "مثلاً ، تعبير " بركان صغير" مأخوذ من جبران خليل جبران ، و" أمُّ الصابرين " (مصر) من أُغنية مصرية كانت مشهورة أيامها : " يا أمّ الصابرين تمنا والتقينا ! يا أم الصابرين عالألم تحدّينا " ، والفكرة في البيت الثاني عن الدموع التي سالت على الخدِّ حتى نمت عليه الطحالب تأثرٌ بالمبالغة كأُسلوب عند المتنبي ، وتسميةُ الشيء بنتيجته كالقول: "أمطرت عُشباً"، بدل أمطرت فنما العشب. طريقة تعبير معروفة عند العرب ، وهكذا دواليك. المفردات "قديمة" أكثر من اللازم ، قوالبٌ موسيقية (البحر) ، تكرار إيقاعي، "صور" لا يصلُ أبداً إلى مستوى الصورة الشعرية عند المتنبي ، مثلاً ، أي هناك " إشكاليات " ، ولم أدركها إلاَّ لاحقاً ، عبر نزار قباني في الشعر " قنديل أخضر" ، الذي كان متأثِّراً فيه بنقد " كروتشه " ، وأكثر من " نقده " ساعدني شعره الذي كان سلساً ، حديثاً ، تصويريَّاً ، و" ثوريَّاً " – كقصيدته عن أبي تمّام :

" أميرَ الحرفِ سامحنا فإنَّا قد قتلنا مهنةَ الحرفِ
وأشبعناهُ بالتقطيعِ والتصنيفِ والتشطيرِ والوصفِ
ومازلنا نجادلُ بعضنا بعضاً
عن المصروفِ والممنوعِ من صرفِ " .

إن كنت أذكر الأبيات بدقَّة : وساعدتني " مواضيعهُ " الجديدة التي تأثَّر فيها بـ" زهور الشرِّ " لبودلير ... إلخ . إنَّ الديوان الذي قلبَ عقلي رأساً على عقب ، فأقسمت أن لا أكتب شعراً بعده ، على الرغم أنَّني خنتُ قسمي لاحقاً ، هو " عاشق من فلسطين " ، شعرت أنَّني من مخلوقات ما قبل العصور ، بتعبير لتزار قبَّاني ، وأنَّ عليَّ أن أبدأ من جديدٍ في إعادةِ صياغة ذوقي الشعريّ ، وبالانتقال إلى "الشعر الحرِّ" ، وهكذا ، كانت المهمَّة مستحيلة إلى حدِّ التأزُّم والشعور الكامل بالعجز . بعد "الصدمة " ، جلستُ وحلَّلتُ كلَّ

الديوان إيقاعياً ، بيتاً بيتاً ، لكي أعثر على " مفتاحهِ الموسيقي" الذي بدأ لي كمعجزة مرَّة أُخرى ، لا بُدَّ من أن أقلِّـــده ، كمقدِّمـــة للعثور على " أناي " الخاصَّة ورؤياي الخاصَّة بي ، ولكن " تقليداً" يترك لي شيئاً أقوله ، وليس نسخاً . تعلَّمت أوّلاً وأخيراً أن أكـــون صادقاً مع نفسي وتجربتي الخاصَّة : فمثلاً ، الجمالية التي تشبه صفاء النَّار في مساءٍ ماطر عند محمود درويش لم ترق لي بالكامل : أردت تحويلها عبر إدخال مفهومي " العنف والقبح " السائدين في العالم فكتبت ، بعد سنة فقط ، قصيدة تقلِّده ولكن تختلف عنه ، منـــها، وأقتبسُ لإيضاح الإشكاليَّات النقديَّة ، وليس لشيء آخر ، إذ أنَّني لم أنشرها أبداً :

" وطني دماغٌ كسَّروه على عصا
ودمي تبخَّرَ في مطارْ
فرأيت لي في الرملِ ، ضاربةُ الحصى ،
بيتاً وزيتوناً ودار
أرأيتَ وجه أبي المشوَّهَ
عنكبوتاً مثل لون القيحِ يصعدُ من خطوطك ؟
ورأيتَ يافا طفلةَ الوطنِ المموَّهِ
حرباءَ تصعدُ من خيوطكْ ؟
ورأيتَ صوتي نحلةً صفراءَ ماتت بين أذرعِ أخطبوطكْ ؟
هذي الخرافاتُ الغبيَّةُ حنِّطيها !
ثارَ حقدُ الدمِّ ثارْ ! "

لا بُدَّ هنا من فهم الإشكاليات كلِّها في إطار أوسع : إنَّ "القبح" و"العنف" ، الموحدَّين بالجمالية الموسيقية ، كانـــا نتاجـــاً ملموســـاً لخروجي إلى هنغاريا – بعد المدرسة مباشرة - ، حيث واجهت لأوَّل مرَّة ، الثقافة الغربية بكامل أبعادها . كنت في المدرسة قد قرأت شيئاً من الفكر الغربي – أعمال "ألبرتومورافيا" - إيطاليا ، وبعضاً من أعمال "البيركامو" و"سارتر" ، وروايات لِـــ "فيكتور هوغو" ، و"غوركي" ، و"همنغواي" ، وبدأت دراسة أعمال ماركس كـــ" بؤس الفلسفة " و" رأس المال " ، ولكنَّني لم أفهم شيئاً مـــن الأوَّل ، ولم أتقدم لأكثر من عدَّة صفحات في الثاني، ولكن تأثيراً أكبر كان للسينما الغربية ، حيث كنت مغرماً بالأفلام عـــن الامبراطوريـــة الرومانية أثناء سكننا – قبل سنة (1967) ، في بيروت ، لكن "كلُّ هذا " لا يقاس بالتجربة الروحية في هنغاريا حيث اطَّلعتُ علـــى تاريخ الفلسفة الغربية ، والشعر الفرنسي والأمريكي والإنجليزي والمسرح اليوناني والمدارس الفنِّية كالدادية والســـريالية والوجوديـــة، واهتمامي كان تقريباً بكلِّ وجه من وجوه "الثقافة الغربية " من الفنِّ المعماري إلى الموسيقى والطبِّ وغيرهما ، وهـــذا مـــا أنشـــأ فيَّ انفصام شخصية روحي بين "النسق الشرقي العربي – الإسلامي " "وبين النسق الغربي " ككل .

فلنقل : كان هناك " ضياعُ ذات " وأزمة هويَّة ، فتنازلت عن إكمال دراستي في السياسة والاقتصاد في الجامعة – كنت أدرس " ماليَّة الدولة" ، كتخصُّص ، وما يلحقها من رياضيات عليا وغيرها في النقد الأدبي والشعر - مع ذلك ، تأثَّرت بشكل خاص بِـــ"جورج لوكاتش" و"ت. س. إليوت" إذ رأيت في الأخير أعظم شعراء الغرب قاطبة ، ومن الشعراء العرب كلِّهم ، أقصد "القرن العشرين " ، اعتبرت محمود درويش أعظمهم ، وفي الكلاسيكيين المتنبي وامرأ القيس والصعاليك مع احترام خاصٍّ للمعلَّقات ككلٍّ ولبعض من

مجنون ليلى ، ولـِ"وتريات" مظفّر النوّاب التي اعتبرها "الأرض الخراب" ، للعالم العربي – مقابل قصيدة "إليوت" المعروفة ، " الأرض الخراب " ، للعالم الغربي .

وبدأتُ ، بالتجربة ، أدرك أنّ " الشعر الحرّ " الجديد ، عربيّاً ، ليس "حُرّاً" بالضبط ، لقد صار أسير اتجاهين : "التفعيلة" التي صارت مملّة "ونمطيّة" كالبحور ، والتجريبية الفجّة – التي سأتحدّث عنها لاحقاً ، و"الشعر المحلّي" ، في السبعينيات من نماذجها ، بالمناسبة . وللخروج من "الأزمة" هذه ، أي من "القيود الجديدة " ، لا بُدّ من رؤيا أعمق مما تخيّلت، وهكذا واصلت التجريب الشعري ، دون أن أنشر شيئاً (باستثناء ثلاثة قصائد) ما بين (1972) حتى (1988) ، ما هي المشكلة بالضبط هنا ؟

خذوا، كمثال ، "البحر الطويل" الذي كتبتُ عليه القصيدة الكلاسيكية "المسروقة " إيقاعياً ، يتكوّن من (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، أي من تفعيلتين لكلٍّ منهما شكل محوَّر ، فعولُ (لمفاعيلن) ومفاعل (لمفاعيلن) ، أي (ب - - ب – ب ، ب - - - ، ب – ب -) ، ويلتزم البحر الطويل بكون العدد الكلّي (8) تفعيلات ، (4) منها في الشطر الأول و(4) في الثاني ، إن اكتفينا ، مثلاً ، وبِـ(فعولن / فعولُ) لكتابة قصيدة كاملةٍ ، دون التزام بعدد محدَّد يتكرَّر بشكل منتظم، سنصل إلى قصيدة التفعيلة بالمعنى الضيِّق للكلمة وإن أخذنا (فعولن / فعولُ) ، (مفاعيلن / مفاعلُ) معاً كأساس للقصيدة نصل إلى "الشعر الحرّ" المركّب الذي يلتزم ولكن بأكثر من تفعيلة واحدة . محمود درويش، مثلاً ، كتب كلّ قصائده تقريباً (باستثناء بعض القصائد في أُحبُّك أو لا أُحبُّك) إمَّا على تفعيلة واحدة أو على تفعيلتين أساساً ، ويفضل بالذات (متفاعلن ، فاعلاتن ، وفعولن ، ومفاعلتين).

هذا الالتزام الإيقاعي سجن جديد لا يقل قوَّة عن سجون البحور الكلاسيكية ، هنا محمود درويش كغيره ، لا جديد عنده البتَّة تماماً كما أنّ المتنبي عندما استخدم البحر الطويل الذي استخدمه قبله شعراء المعلّقات لا جديد عنده ، إنّنا أمام "تقليد" محض لمن "سبقوا " من "السلف الصالح" . إنّ عبقرية محمود درويش هي التجديد في "التفاصيل الإيقاعية" ، وفي "الشكل الفنّي العام" ، وهذا ليس موضع الحديث عن ذلك.

المسألة ليست فقط، كيف تخرج من " القيد " وإن سمّي "حرّاً " ، بل كيف تخرج خروجاً سليماً . إنّ كون محمود درويش نفسه لم يخرج دليلٌ على إدراك وحدس شعريٍّ عميق بالصعوبات والمخاطر الهائلة الكامنة في هذا الخروج ، في " قصيدة النثر" ، مثلاً التي أعتبرها ، مثله ، باباً مخلّعاً .

كنتُ أتوسّع في الأبحاث والتجربة الكتابيَّة بحثاً عن "مخرج" على الأقل ، إن لم يكن عن " حرِّية " ، حسب تمييز (كافكا) في تقرير إلى الأكاديمية الفرق بين "البحثين" ، عندما رجعت للأراضي المحتلة العام (1977) وجدت الشعر المحلّي تراجيدياً، فنشرت أوّل كتاب في النقد : (أزمة الشعر المحلي ، منشورات صلاح الدين ، 1978) متأثّراً بتيّار : هيغل – ماركس ، جورج لوكاش أساساً ، وبالأخصّ بتفسير روجيه غارودي لهيغل في "فكر هيغل" ولكن أفردت النصف الثاني من الكتاب كلّه لنشر نتائج دراساتي للشكل الفنّي عند محمود درويش . أثار الكتاب ضجَّة أيامها : قاطعني على أثرها ، على المستوى الشخصي أغلبية الشعراء المحلّيين الذين انتقدتهم وأعنف مواجهة ، كادت تصل إلى صراع بالأيدي ، كانت مع الشاعر المرحوم عبد اللطيف عقل – الذي تصادقتُ وإيّاه لاحقاً .

كان الشعراء والنقاد معاً مصرِّين على أنّ كلّ نقد ، مهما كان منهجياً ، قدح ، وعلى أنّ "المدح" أفضل ، والنقد يعتمد على الشكلية ودعم التيار السياسي لأنصاره على طريقة : "انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً"، والانطباعية ، والمجاملة العشائرية ، والانتفاعية ... إلخ . ككلٍّ كان النقد ، ولم تزل أغلبيته كذلك ، أفضل دليلٍ على جهل أصحابه . جمعتني الصدف أيامها بالكاتب والناقد صبحي الشحروري الذي أعتبره من أكثر النقاد المحلّيين اطلاعاً وجديَّة ، وتحاورنا في جلسات طويلة جداً أدركت خلالها أنّه يمتلك معرفة سوسيولوجية بالأدب الفلسطيني ، وهو حقل لم يكن يهمُّني كثيراً ، واستفدت منه في هذا المجال وكذلك عبد اللطيف عقل الذي كان

يمتلك عقلية فلسفية جيدة يفتقر لها صبحي الشحروري ، وأفادتني ملاحظاته حول نظرية "الاغتراب" ، كنت قد "تخصَّصت" في نظرية الاغتراب أثناء دراستي في هنغاريا ، اختلفنا حول الفرق بين "الاغتراب الموضوعي" "الذاتي"، وجهة نظري كانت أنَّ العامل ، مثلاً في المستوطنات مغتربٌ موضوعياً عن فعاليته ونفسه ، بينما كان رأيه أنَّ هذا العامل مغتربٌ فقط إذا أحدثت عنده التجربة انشقاقاً في الوعي ، شرخاً ، أي إذا كان "يعي اغترابه" ، وإلاّ فإنَّه غير مغترب ، ولاحقاً ، في إحدى محاضراته في جامعة بيرزيت ، تكلَّم عن "الاغتراب في الزمن"، الرجوع للماضي الذهبي أو "الهرب" لآمال مستقبلية، أي"اغتراب المستقبل"، وأخيراً الاغتراب في "الآن". وواصل هذا الخطَّ في مقدمته لديوانه الأخير ، قبل وفاته ، في التمييز بين البيت والمنزل ... إلخ ، كلُّ هذه النقاط استفدتها منه ، وأقدِّر حواري معه حول " الاغتراب الذاتي " تحديداً ، لأنَّني كنت قد قرَّرت (1980) ترك الشعر المحلي والرواية المحلية وشأنهما كمجالات ميؤوس منها والاستدارة للأدب العربي والعالمي لدراسة الصراع النفسي وظهرت هذه الدراسة العام (1981) في كتابي الثاني : " سقوط الجدار السابع : الصراع النفسي في الأدب"، رفضت كلُّ دور النشر نشره ، ورفضت التيارات السياسية دعمه فنشرته على حسابي ووزَّعته بنفسي.

لكنَّ همِّي بقي الشعر ، وكيفية الخروج خروجاً سليماً من نمطية التفعيلة. إنَّ أجرأ تجربة كانت ، عربيَّاً ، الخروج عبر "القصيدة النثرية" ، ولكن دفع حدود الشعريَّة إلى النثر ، إن فقدنا الموسيقى العالمية ، والصورة الشعرية المذهلة ، والكثافة التي جعلت "الشكليين الروس "يقولون إنَّ الشعر " عنف يقترف على اللغة " ، إن كانت "النثرية" خيار "الضعفاء" الذين لا يتقنون البحر ولا التفعيلة فيدعون لخلاص سهل هو القصيدة النثرية ، وغير ذلك من المشاكل ، فإنَّنا "نرمي الطفل مع ماء الغسيل" ، كما يقول المثل الإنجليزي .

القصيدة النثرية ، وكذلك الحرَّة والكلاسيكية (البحريّة) عربيَّاً ، تفتقر "للدراما" أي " الصراع المسرحي" الذي يدخل حواراً وقصَّة وحبكة" أي الذي يوحِّد الدراما بالشعر ، كما حاول (ت. س. اليوت) ، مثلاً ، في "الأرض الخراب" ، و(روبرت براوننغ) في قصائده التي تتميَّز بالحوار الذاتي الدرامي ، أي أنَّ القصيدة العربية بقيت "وصفية " ، هناك محاولات جديَّة بهذا الاتجاه قام بها، كلاسيكياً ، خليل مطران ، وبعده سعدي يوسف في العراق ، وإلى حدٍّ أضيق محمود درويش وأدونيس وأمل دنقل (الأخير ، مثلاً ، في "وصايا كليب العشرة " ، وديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) لكن لي تحفُّظات كثيرة على كلِّ هذه المحاولات .

لفت نظري رؤيا أدونيس لما أسماه بـــ"الكتابة" التي تتجاوز التقسيم والتصنيف الميِّت للأدب إلى "مسرحيَّة" ، ومسرحيَّة غنائية ، وقصَّة ، ورواية ، وشعر ... إلخ ، حيث دعا إلى كتابةٍ "موحَّدة" تدمج الكلّ . كنت أثناء قراءة كتاباته بهذا الاتجاه ، أُجرِّب كتابة نصٍّ يدمج الأنواع الأدبية معاً وتخيَّلت اللغة كلوحةٍ ، من جهة ، أي كشكل من أشكال الرسم ، أو كما قال نزار قباني : "الرسم بالكلمات" ، ما يعني إعطاء أولوية في دلالات اللغة ليس "للفكرة "، بل "للتلوين" ، بحيث ينتقل النصُّ من لوحة إلى لوحةٍ أُخرى ، ومن جهة ، على هذه اللغة أن تكون "موسيقى" ، أي أن نتعامل مع " الكلمات" ككتل صوتية ، كإيقاعٍ محض ، وأن ندمج مع ذلك الحوار المسرحي والقصَّة القصيرة و"السيرة الذاتية " .

ظهرت نتيجة هذه التجارب في رواية (الضفة الثالثة لنهر الأردن)، (1983) التي قامت ، أيضاً ، على " التداعي الحرِّ" في الســـريالية ، ودمج الحلم بالواقع ، والشعر بالنثر في لغةٍ "حسِّية " إلى درجة بعيدة . في الأدب العربي ككلٍّ كانت تجري تجارب موازية ، من أنجحها – لاحقاً – نصٌّ يدعى (الجواشن) لشاعرين من البحرين[1] لكن ، بأمانة ، لم أشعر أنَّ هذا كلَّه شكَّل "خروجاً سليماً " . واصـــلت البحث في الإشكالية شعراً ، دون نشر أيَّة قصيدة .

---

[1] قاسم حداد وأمين صالح

تأثّرت كثيراً بباحث عراقي ، لم أعد أذكر اسمه أو عنوان بحثه ، فكر في ردِّ جميع التفعيلات إلى تفعيلةٍ واحدة وأخذت أبحث بهذا الاتجاه ونتيجة لتعقيدات المسألة هنا ، أُفضِّل إظهار ذلك بمثال عينيّ . فلنأخذ وزن البحر الطويل كلاسيكياً ، وزنه هو : (ب - - / ب - - - / ب - - / ب - - -) .

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) .

ولكلٍّ من التفعيلتين المكّونتين له شكل محوَّر أي أنّ فعولن (ب - -) يمكن أن تكون فعول (ب – ب) و (ب - - -) يمكن أن تكون مفاعل (ب – ب-) ، هكذا صاغ الخليل بن أحمد مفهومه للبحر الطويل ، ولكن حقيقةً ، لا يوجد شيءٌ يلزمنا أن نقطِّع الإيقاع كما قطّعه هو فمثلاً : (ب - - ، ب - - - / ب - - / ب - - -)

يمكن تقطيعها بالشكل التالي : (ب - / - - ب -/ - ب - / -)

(فعو فاعلن مستفعلن فاعلن فعلن)

أو بالشكل التالي : (ب - - / ب - - / - ب - / - -)

(فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعلن)

وهكذا دواليك ، وبالتالي ، لفهم ما نتكلّم عنه بدقّة ، لا بُدَّ من فهم "التفعيلة " ذاتها . ما هي ؟ كلُّ تفعيلة مكوَّنة من (ب) و (-) أي عندما نلفظ حرفاً واحداً فقط، نشير إليه بـ(ب) وعند لفظ حرفين معاً أوَّلهما متحرِّك والثاني ساكن نشير لذلك بـ(-) فمثلاً ، فاعلاتن (- ب - -) تختلف عن غيرها في شيئين ، أولاً : عدد الإيقاعات ، إذ أنّها تتكوَّن من ثلاثة إيقاعات (-) وإيقاع رابع متحرِّك (ب) ، وثانياً: ترتيب الإيقاعات ، في حين أنّ مفاعيلن (ب - - -) مكوَّنة بالضبط من أربعة إيقاعات أحدهما متحرِّك (ب)، أي لا تختلف عن (فاعلاتن) ، فإنّ الاختلاف في الترتيب : بدل حركة (-) تتبعها حركة (ب) ثمَّ حركة (-) ثمَّ حركة (-) ، يكون عندنا حركة (ب) في البداية تتبعها ثلاث وحدات (-) . العدد والترتيب معاً يميِّزان البنية الإيقاعية لكلِّ تفعيلة من الأُخرى، ليست هذه البنية الإيقاعية مختلفة عن أُسس الإيقاع العربي في النقر على الطبلة ، في الموسيقى فلنقل إن نقرنا على الطبلة نقرة " قويّة " فإنّنا ننتج (-) وإن نقرنا نقرة " خفيفة " فإنّنا ننتج (ب) " فاعلاتن " ، وليجرِّب القارئ ذلك بنفسه، ليست أكثر من نقرة قويَّة (على خشبة وعلى أي جسم آخر) تتبعها نقرة خفيفة ثمَّ نقرتان قويتان ، إذن فإنّ الخليَّتين اللتين يتكوَّن منهما "جسد التفعيلة" هما : (ب) و(-) فقط . إن الخليل بن أحمد قد أصَّر على أن لا نلعب بهذين الإيقاعين بحرِّية ، بل عبر قانون " العدد " و"الترتيب" ، أوّلاً، ولكن حتى هنا لا يسمح لنا بتكرار أيَّة وحدة إيقاعية بأي عدد نريده ، ولا بأي ترتيب نريده ، من هنا انحصرت الإيقاعات كلُّها في عدد قليل جدًّا من الوحدات حتى سمِّيت بـ" التفعيلات" وواصل الخليل سلب الحرِّية ، أو وضع قوانين لحرِّية سلبها الشعراء من أنفسهم قبله ، وبناء على هذا حصر ، أيضاً ، "الأجسام" التي تتكوَّن من "الوحدات " الإيقاعية في عدد معيَّن وصغير من البنى الموسيقية سمَّاها بالبحور ، والآن في كلِّ البحور والتفعيلات قاطبة ، وهذه هي أهمُّ نقطة ، لا يسمح بتكرار وحدة (ب) أكثر من مرَّتين متواليتين ، أي لا يوجد إيقاع من نوع (ب ب ب) ، حيث تتوالى ثلاث حروف متحرِّكة ، وبإمكاني القول ، إيقاعيًّاً : إنّ " الشعر العربي" هنا يفترق تماماً عن النثر حيث يمكن أن نكرِّر (ب) بأي عدد وبأي ترتيب ، وكذلك الحال مع (-) . إن كرَّرنا في قصيدة ما ، سواء أكانت مبنية على أساس التفعيلة ، أو على أساس البحر ، أوعلى أساس عدَّة تفعيلات "حُرَّة" (قصيدة حرَّة مركَّبة) ، فإنّ قانون عدم تكرار (ب) أكثر من مرَّتين متواليتين أساسي وإن فعلنا ذلك خرقنا "أساس الموسيقى الشعرية" كلَّها ولكن هذا بالضبط ما يفعله القرآن الكريم !

لقد قيل عنه بأنَّه لا هو بشعر ولا هو بنثر ، وهو بالتأكيد ، أشهر نصٍّ بالعربية على الإطلاق إن نظرنا إليه دينياً ، فإنَّه مقدَّس من قبل آلاف الملايين من البشر في القارَّات كلِّها ، وهذا ما لا يحلم به " شاعرٌ" ، أو كاتب أو أديب في العالم كلِّه . وإن نظرنا إليه أدبيَّاً ، فإنَّه معجزة "لغوية دينية" معاً ، ومع ذلك فإنَّ **القرآن بالذات هو الذي يعلِّمنا "خرق أُسس الشعر" دون الوقوع في نثرية فجَّة ، فهو ، بالإضافة للخروج على الإيقاع الشعري ، يحافظ على " القافية" ، ولكن ليس بشكل "مقولب " كما في البحرر ، ولا على قافية واحدة كما في المعلَّقات ففيه تعدُّدية قافية وحرِّية من " الالتزام " بأي قالب فلنر إذاً كيف يحدث ذلك.**

في الآية الشهيرة ، جمالياً : "**يا أبتِ إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً والشمسَ والقمرَ رأيتهم لي ساجدين** " ، نجد الإيقاع التالي :

- ب ب - /- - ب - / ب ب ب ب ب ب – ب - / - - ب-

مستعلن / مستفعلن / متفاعلن/ مستفلعن

/ ب ب ب ب – ب - / - - ب - / -

متفاعلن / مستفعلن / زائد

تجاوز العروض تجاوز العروض

حيث نرى أنَّ البنية الإيقاعية ، من جهة ، لا تتنازل عن "الموسيقى العالية" في العروض ، ومن جهة لا تتقيَّد بقوالبٍ عروضية ولا يتدهور، بالتالي ، الإيقاع إلى إيقاعٍ نثريٍّ فجٍّ ولا يبقى مقولباً ، والآن فلنقطِّع الآية السابقة نفسها بطريقة أُخرى :

ب/ ب ب - / - - ب - / ب ب ب / ب ب ب / - ب – /

زائد/ فعلن/ مستفعلن / تجاوز / تجاوز / فاعلن /

- - ب - / ب ب ب / ب – ب - / - - ب - / -

مستفعلن / تجاوز / فاعلن / مستفعلن/ زائد

ولنقطِّعها بطريقة ثالثة :

- / ب ب - / - - / ب – ب / ب ب ب ب / ب ب – ب - /

زائد /فعلن / فعلن / فعول / تجاوز / متفاعلن/

- - / ب – ب / ب / ب ب – ب - / - - / ب -

فعل فعول تجاوز متفاعلن فعلن فعو

وهكذا دواليك.

إنَّ " تقديس العروض " البحرية والتفعيلة في الشعر العربي ، إذاً ، كان مؤسَّساً على "التنازل" عن الحرية في القرآن ذاته . إنَّ "المحافظين" الذي يعادون التجريب في الشعر هم أعداء الإبداع فقط ، ولا شيء غير، لا سند لهم لا في العقل ولا في الدين . إنَّ "المخرج السليم" القرآنيُّ الذي رأينا مثالاً عليه ، يجمع ، أيضاً ، بين التراث وبين تثويره ، بين التشابه مع عادات العرب الإيقاعية في الشعر وبين الاختلاف عنها ، ويصل إلى "أصالة " جديدة.

جاء في القرآن الكريم نفسه أنَّ البشر لن يأتوا بمثله ، وأدبيَّاً لا معنى لذات ، أيضاً ، لأنَّ كلَّ شاعر لا يمكن أن يكون شاعراً أصلاً إلاَّ إذا كان مختلفاً عن سواه ، وأتي بجديد يخصُّه وحده ، فالمتنبي ، مثلاً ، كتب على البحر الطويل والكامل ، وكتب عليهما شعراء المعلَّقات وأحمد شوقي وخليل مطران وأبو العلاء المعري ... إلخ ، المتنبي لم يأتي هنا بجديد أبداً ، وبالتالي فإنَّ كونه "شاعراً" ، عبقريَّاً

لا يكمن هنا بتاتاً . لقد تحدَّثت حتى الآن عن "المخرج السليم" . في الحقيقة لا يوجد "ال" مخرج ، بل توجد مخارجٌ وكلُّ مبدع عليه إيجاد " مخرجه الخاص " .

المهُم ، النظرية النقدية شيءٌ والتطبيق شيء آخر . لقد استلهمت هذه النتائج التي توصَّلت إليها لكتابة ديوان الرؤيا (1989) وهو أوَّل مجموعة شعرية نشرتها . فيه ، وهذا مهم ، تجنَّبتُ تجاوز القانون الإيقاعي الأساسي ، أي تكرار (ب) أكثر من مرَّتين متواليتين ، و"لعبتُ" بالإيقاع بحرية كاملة ، دامجاً ليس فقط، مختلف التفعيلات معاً ، ولكن مؤكِّداً على أنَّ من يصرُّ على "تقطيع" القصائد بطريقة الخليل بن أحمد لن يستطيع العثور على "مفتاح الموسيقى" ، إذ أنَّه قابل للتقطيع بأشكال شتى ، كما رأينا.

ماذا كان ردُّ فعل "النقَّاد" ، هنا ؟ أحدهم ، إبراهيم جوهر ، قال لي إنَّه لم يجد "رؤيا " في الديوان، بل - وهذه منِّي - كلام طلسم، والسبب في انطباعه هذا هو ، بكلِّ بساطة ، أنَّه لا يعرف شيئاً عن الإيقاع ، مثلاً ، وبالتالي غابت عنه أشياء :

فقل لمن يدَّعي في العلمِ فلسفة حفظتَ شيئاً وغابتْ عنكَ أشياءُ

المهمُّ ، لقد تجنَّبتُ الخروج على قانون عدم تكرار (ب) أكثر من مرَّتين، لأنَّني أعي بأنَّ هذا سهل جداً ، ليست المشكلة في "خرقه"، بل في كيف نخرقه دون أن "تتكسَّر الموسيقى" في إيقاعية فجَّة ترفضها الأُذن ، ليس لأنَّها جديدة ، بل لأنَّها فاشلة وسيِّئة . فضَّلت الحذر . من المضحك ، مثلاً ، أن نقول : إنَّ محمود درويش بقي ملتزماً ، أيضاً ، بهذا القانون لأنَّه لا يستطيع أن "يخرقه" ، أسهل شيء هو الهدم .

في تأمُّلاتي اللاحقة لهذا الديوان ، ولا أقصد فقط تأمُّلاتي في الإيقاع ، فالشعر كلٌّ متكامل وليس مجرَّد إيقاع استنتجت ضرورة إعادة النظر في موقفنا من اللغة كلِّها ، ومثلاً ، إن كنت في (الضفة الثالثة لنهر الأردن) قد قاربت بين اللغة والرسم ، من جهة، وبين اللغة والموسيقى ، من جهة أُخرى ، فإنَّني بدأت أفكِّر في طريق آخر : اللغة كفنٌّ من " فنون النحت " كما هو معروف كلاسيكياً ، قائم على " القصِّ" بالأزميل ، على " القطع " الحادِّ لإخراج "التمثال" من المادَّة الخام ، وهكذا فكَّرت في تجربة "نحت اللغة" ذاتها ، هذا ما أدَّى إلى إيقاعات الديوان الثاني (ليلى وتوبة: قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية) - (1993) تأثَّرت فيه ، أيضاً . بالصورة الشعرية التي تجمع بين "الصفاء" و"الجديد" وبين "التأمُّلية" الفلسفية والرؤية عند بودلير ولتقريب المسألة أكثر ، بمثالٍ آخر ، شعرت أنَّ (عاشق من فلسطين) لمحمود درويش فيه تصويرية عالية جداً ، ولكن يفتقر للتأمُّل الفلسطيني الموجود في (وتريات ليلية) لمظفر النواب . تجاوز محمود درويش هذه "الإشكالية " ، في أهمِّ وأعقد وأجمل دواوينه بالنسبة لي : (أرى ما أريد) ، كنت أبحثُ عن رؤيا للعلاقة . بين "الصورة " و" الفكرة ". في تراثنا الكلاسيكي يمثِّل أبو العلاء المعرِّي " شعر الفكرة " ولكن الصورة عنده أضعف مما هي عليه عند المتنبِّي ، مثلاً ، أو عند شعراء المعلَّقات ، أي أنَّ "الفكرة " كانت على حساب الصورة ، من هنا اقترب الشعر من "الفلسفة" عنده وأعجبني "توازن" الجانبين عند (بودلير) وفي (أرى ما أريد) ، وقبلهما . عند (ت. س. إليوت) ، أمَّا بعض أفكاري حول " اللغة " ، ذاتها فنشرتها في مقالٍ نقدي في (مجلة عشتار)، تحت عنوان : " البحث عن لغة أُخرى " .

لا يوجد بالنسبة لي نقد أكاديمي ونقد غير أكاديمي ، يوجد فقط، نقد ميِّت ونقد حيٍّ ، نقد يؤدِّي إلى رؤى وتحوُّلات في الموقف الإبداعي ونقد يؤدي إلى الشلل ، نقد يعرفه صاحبه معرفة حيَّة ، ونقد " كتبي" لجهلة لا يعرفون حدود معرفتهم ولا حدود جهلهم . لقد استفدت مثلاً ، من كتابات أدونيس وغيره ، ومجلة شعر ، والكرمل ، وأدب ونقد ، وإبداع، ومن كتابات طه حسين "الأكاديمية " ، (في الأدب الجاهلي) و(حديث الأربعاء). وغيرهما ، ومن تحليل الدكتور شوقي ضيف للصورة الشعرية في الجاهلية ومن " المعلومات " التاريخية عنده ، وفيما يخصُّ الأدب الفلسطيني وتاريخه استفدت من معلِّمي في المدرسة إسماعيل كامل، وفي جامعة بيرزيت

من محاضرات الدكتور عيسى أبو شمسية والحوارات مع عبد اللطيف عقل وصبحي الشحروري وأبي خالد البطراوي ، ومـــن أبحـــاث الياغي الأكاديمية ، في تكوين صورة "سوسيولوجية " لتاريخ الأدب الفلسطيني ، ولا أستثني بعض مقالات سميح القاسم في هذا المجال .

إنَّ ما أردت أن أبيِّنه في كلِّ هذه المقالة القصيرة هو أنَّ الإبداع دائم مع كلِّ ما نعرفهُ ونرثه ، مع أنفسنا وغيرنا، مع الموتى و" الأحياء " في التراث ، فالفرد يلد في نسق ثقافي تاريخي ، النسق الثقافي الشعري وحده ، يمتدُّ عند العرب إلى حوالي مائة وخمسين ســـنة قبـــل الإسلام ، و"الشاعر" الآن يلد في هذا النسق الكلِّي ، وليس في "فراغ " أو "عدم" والعقل عند هيغل ، مثلاً ، ليس هو ببساطة العقـــل الفردي ، الموجود في "دماغي" ، بل إنَّه النسق الثقافي الكليِّ.

ومن جملة "النسق الشعري" ، وكلُّ فرد يستبطن بوعي أو دون وعي نسقاً كلياً يجده "جاهزاً" ، سابقاً لوجوده كفرد ، نسقاً أنتجته "أجيال سابقة " ، وبمقدار ما يملك الفرد هذا النسق ، ويستوحيه ، يتحاور معه ، ويتصارع ، ويغيِّر فيه بمقدار ما يكون لديه"عقل خاص به" ، ولكن حتى تاريخياً ، لا يوجد نسق ثقافي عربي منفصل عن أنساق إنسانية أُخرى . فالأدب الكلاسيكي العربي فيه جذور قويَّة هندسية وفارسية وأفريقية ... إلخ ، وفي عصرنا اندمجت الأنساق الإنسانية إلى حدٍّ مذهل ، هناك "أدب عربي" و"نقد عالمي" و"حضارة عالمية" ، وبمقدار ما يحاول أيُّ فرد أن ينعزل في "قوقعة" خاصّة به بمقدار ما يتبَّلد ، من هنا أهمية مجلاَّت مثل (إبداع) ، و(أدب ونقد) ، و(الكرمل) وشعر (سابقاً) و(فصول) وغيرها ، إنَّها إطلالة على "النسق الكوني" المعاصر ، وكلُّ من يكتبُ نقداً أو شعراً ، على الأقل ، يكتب في نهر جارف وعريض يدعى النقد والشعر العالميين الآن ، وكلُّ ما قلته عن "نفسي" ليس في الحقيقة إن قورن عبر مدى تعقيد العلاقة القائمة بين "الفرد" والنسق الثقافي الكلِّي ، وتلك علاقة لا يستوعبها مفهوم "تأثر فلان بفلان" ، و"فلان واقعي" و"ملتزم" ...إلخ ، من المفاهيم التي تطغى على النقد المحلِّي .

لقد ركَّزت على تجربتي الخاصَّة لأنَّ كلَّ تجربة وتجربة لذات معيَّنة وفرد معيَّن ، ولا داعي لهذا التواضع - الجريمة الذي يطلب منَّا ، لكي نكون مقنعين ، أن نتكلَّم فقط ، عن تجارب الآخرين ، تجارب آخرين هم أحقُّ منَّا بالتكلُّم عنها ، ونحن بالنسبة للآخرين ، "آخرون " !

ملحق رقم (6): الصورة الشعرية

قديماً وليس فقط، عند العرب القدماء ، كان الإنسان ينظرُ للظواهر كلِّها ككائناتٍ واعيةٍ عاقلةٍ لذاتها ، فمثلاً في ملحمة جلجامش نجد الشمس تسمّى "الإله شماش" ، وكذلك القمر "الإله سين "والرعد" الإله أدو" والهواء "أنليل" ... إلخ ، ولعلَّ نمط الإدراك هذا أقدم نمطٍ في التاريخ، عادةً ما يسمُّى بِـــ"الوعي البدائي" أو "الأُسطوريّ " أو "السحريّ " ، أو أنيمي " (الإحيائي – الظاهرة "كائن حـــيّ ") ، ونجدهُ في " الوثنية " (تأليه الحجارة ... إلخ) وتأليه الكواكب والنجوم ... إلخ .

خذوا نموذجاً على ذلك شواهد من القرآن الكريم الآية المشهورة بجمالها : **"يا أبت إنِّي رأيتُ أحدَ عشر كوكباً والشمسَ والقمـــرَ رأيتهم لي ساجدين ".**

إنَّ هذه الآية حيَّرت (الفرَّاء) ، قديماً فقال في تفسيرها : " فإنَّ هذه النون والواو إنَّما تكونان في جمع ذكران الجنِّ والإنس ومـــا أشبههم فيقالُ : الناس ساجدون ، والملائكةُ ساجدون ، فإذا عدوت هذا صار المؤنث والمذكر إلى التأنيث فيقال : الكباش قـــد ذبحن وذبحت ومذبحات، ولا يجوز مذبحون . وإنَّما جاز في الشمس والقمر والكواكب بالنون والياء لأنَّهم وصفوا بأفعال الآدميين ، ألا ترى أنَّ السجود والركوع لا يكونان إلاّ من الآدميين فأخرج فعلهم على أفعال الآدميين ، ومثله : "وقـــالوا لجلـــودهم لم شهدتم علينا " فكأنّهم خاطبوا رجلاً إذ كلَّمتهم وكلَّموها ، وكذلك : " يا أيُّها النملُ ادخلوا مساكنكم " ، فما أتاك موافقاً لفعل الآدميين من غيرهم أجريتهُ على هذا " (انظر/ي : د. نصر حامد أبو زيد الاتجاه العقلي في التفسير ، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة ، التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 1993 ، ص107) .

وأمَّا في الشعر الجاهليِّ فنجد شواهد كثيرةً على هذا " النمط من الوعي"، كقول امرئ القيس للذئب : **"إنَّ شأننا ، قليلُ الغنى إنْ كنتَ لَمَّا تموَّلِ"** ، وبعده "حديث " الفرزدق المشهور مع الذئب ، ويمكن القول : إنَّ الشعر العالمي كلِّه لم يزل يستخدم هذا المنطق الأُسطوري حتى الآن ، في النقد الأدبي سُمِّي هذا بـــ" التشخيص " (نسبة إلى "شخص" ، أي اعتبار الظاهرة " شخصاً " عاقلاً واعياً)، والفارق هو "الإيمان" ، فإنَّ التوحيد في القرآن الكريم يستبعدُ كلياً "الإيمان" بالتشخيص ، أو بإله آخر غير الله ، ما يجعل من الضروري التعامل مع "أساطير الأوَّلين" كأساطير وليس كديانات حقيقية ، كما كان الحال عند الكنعانيين والسومريين والأكاديين والمصريين القدماء ... إلخ .

من هنا ، في الشعر العربي ، يمكن الكلام عن " الأُسطورة " ، عن "النمط البدائي" الذي لم يزل قائماً فيه ، أي يلزم التعامل مع القصيدة كـــ"طبقات" من الوعي ، ما يهمُّنا الآن هو أنَّ العرب ربطوا بين "السحر" و"الشعر" : **"إنَّ من البيانِ لسحرا"** ، و"الكهانة" و"النبوءة" وبكلمات أُخرى ، لم يكن الدين ، بعد ، قد تميَّز تميزاً حادًّا عن الشعر ، فكانوا يرون أنَّه قوّةٌ سحرية ما ، ولذلك نجد في القرآن الكريم : **"الشعراء يتبعهم الغاوون"**، وذلك لكي يتمَّ "الفصل" بين مفهومِ النبي ومفهوم "الشاعر" ، كان يقالُ : إنَّ الشاعر "عبقري" نسبة إلى وادي عبقر في الجزيرة العربية ، حيث كان يعتقد أنَّ كائنات غيبية ما تسكن هناك ، وهي تتلبَّس الشاعر وتُملي عليه شعره فيصير "عبقريًّا" . نظرةٌ أُخرى تتجلَّى في مفهوم "الإلهام" .

يبدو لي أنَّ مصدر الكلمة هذه هو "إيل" الكنعانية (إله) ، والتي تكمن في جذر "ليوهيم" العبرية (إله / آلهة) ، وإن كان هذا صحيحاً فإنَّ "الإلهام الشعري" يشيرُ إلى أصل إلهي "ألهم "الشاعر/ة. وكذلك تعبير "موهبة شعرية" (من "هبة " ما ذات جذور دينية).

عند الإغريق القدماء ، للمقارنة ، نسب الإلهام ، أيضاً ، لـــ"شيطان" ما : genius (عبقري ، وتستخدم كلمة "genius" في الإنجليزيّة بمعنى عبقري) ، وهناك من حاول الربط بين مفهوم الـــ"genius"هذا و كلمة "جنّيّ" ، هكذا ينسب سقراط في دفاعِهِ عن نفسه في المحكمة الشعر والمسرحيّة من تراجيديا وكوميديا والملحمة إلى "genius " ما.

ونسب الإلهام، أيضاً، في الغناء والموسيقى والملحمة إلى الـــ"Muses"، وجمع "Muse " ، وهنَّ إلهات يرتبطن بعبادة القمر، ومن هنا جاء اسم "Music " و"موسيقى" العربية ، وأمَّا في إسبانيا فهناك "الدوندي" - (شيطان إلهامي) . على كلٍّ حال، انفصل ، بالتدريج مفهوم "النبيِّ" ، عند العرب عن مفهوم "الشاعر"، وساهم في هذا الفصل القرآن الكريم نفسه حيث "**الشعراء يتبعهم الغاوون**" ، على حين أنَّ الأنبياء يتبعهم "الصالحون" ، وإنَّهم (أي الشعراء) في كلِّ "واد " يهيمون ، وربَّما أنَّ هذا التعبير إيحاء بِـــ"واد عبقر".

ولا بُدَّ هنا من ذكر الارتباط العميق بين الدين والشعر في الجاهلية، "فالهجاء" لم يكن يعني فقط الهجوم على شخص ما ، مثلاً ، وذمِّه ، بل يتَّصلُ بالإيمان بالقوة السحريَّة للكلمة.

وارتبط مفهوم الشاعر بـــ"الجنون" (كما نجد في "مجنون ليلى"مثلاً) ، والجنون مشتقٌّ كما يبدو من "جنِّي" ، من قوَّة خارجيةٍ تتلبَّس الشخص، وما جاء من أنَّ " الشعراء" يهيمون في كلِّ واد يوحي بالجنون : "الهيام" ، فمن الواضح أنَّ مجنون ليلى لم يكن مجرد مجنون عاديّ ، بل كان "هائماً" ، وكذلك ارتبط الشاعر بـــ"الشعور"، ويجب أن لا نفهم "الشعور" كما نفهمه حالياً، فمن الممكن أنَّه كان يعني ارتباطاً غيبياً ما . عند الإغريق القدماء ، مثلاً ، الرغبة والحسد والغضب والإشاعة والأحلام ... إلخ آلهة وآلهات ، وليست "مشاعر" محضة .

وهذه الجذور ، وأمثالها ، كانت تعني في الوعي العربي تمايزاً حاداً بين "العقل" و"الوحي" ، وتحوَّلت لأسباب معقَّدة مسألة العلاقة بين العقل والوحي إلى محور للصراع بين الأشاعرة والمعتزلة ، مثلاً . وبالتأكيد الشعر لم يكن بمنأى عن هذه .

الإشكالية الأهم هنا هي مفهوم "الصنعة" كمقابل للسليقة . ككلٍّ يبدو أنَّ العرب يعطون الأولوية للسليقة ، ويعتبرون "الصنعة" أقلَّ مرتبة ، وهكذا ، فلسفياً ، صاغ الفارابي فرقاً جذرياً بين "الفيلسوف" (العقل) وبين "النبيِّ" (القوَّة المتخيّلة ، "الـــوحي" التقليـــدي) ، واعتبر الفيلسوف أحقَّ بأن يقال فيه إنَّه يوُحى إليه من النبي ، وإن كان الفارابي لا يستبعد أنَّ الفيلسوف والنبي موحَّدان في شـــخص واحدٍ يمتلك من "القوَّة الناطقة" (العقل) ومن "القوَّة المتخيِّلة" درجة كمال عالية .

وأمَّا موقع "الشاعر/ة"عند الفارابي فيبدو لي أدنى حتى من مرتبة "النبي"، فالنبيُّ يتَّصل بالوحي الإلهي عبر الخيال ، أي بالعقل الفعَّال عبر القوَّة المتخيِّلة ، بلغة الفارابي ، فيما "الشاعر" قد لا يصل إلى مثل هذه المرتبة ، هكذا نجد "العقل" الفلسفيَّ في المرتبة الأُولى ، والنبيَّ في الثانية ، في حين أنَّ النبيَّ في الدين في المرتبة الأولى ، والعقل في الثانية .

في تاريخ الشعر العربي ، نجد أنَّ أبا العلاء المعري سُمِّي بِـــ "فيلسوف الشعراء وشاعر الفلاسفة" ، أي أنَّ "الفكرة العقلية" عنده تحتلُّ موقع "الفيلسوف" في فلسفة الفارابي ، موقعاً أعلى من "الصورة الشعرية" و"العاطفة" الشعورية الخام ، غير "المعقلنة" عندما يقول مثلاً :

اثنـــــان أهـــــلُ الأرضِ ذو عقـــــلٍ بـــــلا ديـــــنٍ وآخـــــرُ ديِّـــــنٌ لا عقـــــلَ لـــــه

أو :

غـــــيرُ مجـــــدٍ في ملّـــــتي واعتقـــــادي نـــــوحُ بـــــاكٍ ولا تـــــرنُّمُ شـــــادي

نجد "الفكرة" هي المحور ، وليس مجرد الشعور ، فلنقل "العاطفة العقلية" محور شعره ، من هنا يصير "التصوير" الشـــعري أو "الرســـم بالكلمات" ، وفلتات الشعور ، بما فيها اللعب بإيقاعات للتعبير عن أمزجةٍ وعواطفٍ كما يعبر عنها ، مثلاً ، مجنـــون ليلـــى، لـــيس بـــ"فكرة" ، بل " بـــ"جنون شعوري" ، تحتلُّ مرتبة ثانوية. عند المتنبي نجد دمجاً جميلاً بين "الفكرة" و "الصورة" ، دمجاً نفتقر له عنـــد المعرِّي :

إذا غـــــــامرت في شـــــــرفٍ مـــــــروم فـــــــلا تقنْـــــــع بمـــــــا دونَ النجـــــــومِ

مثلاً ، فكرة حادةٌ مصوَّرة تصويراً حاداً. في مثل هذه الحالة وجد القدماء صعوبة ما في فهم "التصوير" ، حتى في القرآن الكريم ، يقول د. نصر حامد أبو زيد ذاكراً حالة أبي عبيدة :

"فإذا تركنا الحذف إلى وسائل التعبير التصويرية كالتشبيه والتمثيل والاستعارة فسنجد أبا عبيدة (معمَّر بن المثنَّى ، مات 207) يلجأ لتبسيط التراكيب الاستعارية والتمثيلية ، بدلاً من أن يحلِّلها ويتذَّوقها ويكشف عن مناحي الجمال فيها ، فقوله ســـبحانه: "كلُّ نفس ذائقة الموت" يصبح معناه "ميتة" ، وقوله : "ضربت عليهم الذِّلة والمسكنة" يتحوَّل إلى "الزموا المسكنة" ، وقوله :

"وألقينا بينهم العداوة والبغضاء" يصير "جعلنا" ، أما أخذ الله للأسماع والأبصار في الآية :

" قل أرأيتم إن أخذ الله سمعكم وأبصاركم" "فمجازه إن أصمَّ الله أسماعكم وأعمى أبصاركم ، وقوله تعالى : "فألقوا إليهم القول إنكَّم لكاذبون" معناه : "قالوا إنكم لكاذبون ، وكذلك قوله : "وألقى في الأرض رواسي" مجازه وجعل فيها رواسي أي جبالاً قد رست وثبتت ، وقوله تعالى : "قل إنَّ ربي يقذفُ بالحق علاَّم الغيوب" تصير : "يأتي بالحق "، (ص 102).

إذاً مشكلة التصوير تتبلور في محاولة من قبل قارئ النص إلى "ردِّ الصورة" أو "اللوحة" إلى "فكرة واضحة" ، محاولة لا تتحقَّق إلاّ بـــ"قتل الصورة" ، حذفها ، أي جعلها مجرَّد لباس خارجي للفكرة" ، "ترجمة" ما.

أمَّا عند "المشبِّهة" ، وهم تيار مبكِّر في الإسلام ، فإنَّ "الصورة" كانت تؤخذ بحرفيتها. "يد الله فوق أيديكم" ، لله إذاً يد! هكذا كانوا أقرب للفهم الحرفي ، "شبَّهوا" الله بأَشياء ماديَّة ، ما جعل الردَّ عليهم بـــ"التنزيه" ضرورة .

"الرسم بالكلمات" لوحات ، صور ، تشبهُ "الفيلم" أو "الحلم"، ومهما حاولنا تحويل "اللوحة" إلى "معنى ما" ، إلى "فكرة" سيبقى هناك شيء يفلت منَّا باستمرار؛ حضور "اللون" ، مثلاً ، ما "نراه" بصريَّاً . جرِّبوا وصف "وردة" ما لكفيف ، فستجدون أنه لا يمكن "وصف اللون" ، إنَّه يجب أن يرى" ، وتحويلهُ باللغة إلى "معنى مسموع" له حدوده.

هكذا فإنَّ أوَّل نقطة في فهم التصوير الشعري هي أن "نراه" ذهنياً. لقد فرَّق العرب بين "البصر" و"البصيرة" ، إذ أدركوا أنَّ "رؤية شيء" تختلف عن "رؤياه" ، خذوا مثلاً قول محمود درويش :

"فتحتُ البابَ والشبَّاك في ليلِ الأعاصيرِ
على قمرٍ تصلَّب في ليالينا
وقلتُ لليلتي دوري
وراءَ الباب والسورِ
فلي وعدٌ مع الكلماتِ والنور .

لاحظوا ، أولاً ، الصورة الحسِّية المحضة : أنا أتخيَّل نفسي أفتح الشَّباك في الريح وأرى قمراً ، هذه صورة تتكوَّن من أحاسيس ما أبصره بالعين وما "ألمسه" بالجلد (الريح) ، وربَّما من إحساس سمعي (صوت الريح ، مثلاً) ، وشمِّي (إن تخيلت رائحة ما) ، لكن بالتأكيد الرؤية والملمس والاستماع للريح تشكِّل مكوِّناتها الأساسية . هنا ، في الشعر ، لا بدَّ من الانتباه للامتيازات التي تعطيها الصورة للحواس ، بلا شك ، مثلاً ، إنَّ "العين" تلعبُ دوراً مركزياً ، أوّلياً ، في الصورة ، فلا يمكنني أن "أسمع" "تصلُّب القمر" ولا استدارة الليلة خلف الباب (أو"الليل" ، في رواية أُخرى) والسور ، ولا "النور". قارنوا هذه الصورة بصورة من "ليلى وتوبة " يعطي فيها "الشمُّ" كحاسَّة دوراً مركزياً :

"تجوَّلتُ في الغابةِ الزرقاءِ واللونُ سرُّ –
أتابعُ مثل الغزالةِ خيطَ عطرٍ من عطور الأخيليةِ
والعنادلُ في سبيلي نصف ساهمةٍ ..."

فبينما يطغى الأزرق (اللون – العين) على البيت الأول ، يطغى الشمُّ على البيت الثاني . من المهم أن ندرك أنَّ كل ثقافةٍ ، أو شاعرٍ يعطي "امتيازاً " لحاسَّةٍ ما ، على حساب حواس أُخرى ، أحياناً على الأقل ، لكن ، من ناحية الإيقاع ، نجد أنَّ "الموسيقى" الشعرية تعطي الامتياز "للأذن الموسيقية" ، وليس للعين ... إلخ . هكذا يتكوَّن مقطع محمود درويش من إحساس مرئي ومسموع وملموس ، نسبة لـ "اللمس" ، الصورة الحسية "المعينية" تتكوَّن من عنصرين مهمين : "الشكل" و"اللون" ، فالشبَّاك والقمر لهما "شكل ما" ، ولكنَّه ليس "شكلاً جامداً" بالضرورة ، فتح الشباك يعني "حركة" . من هنا يبرز التناقض بين "الحركة " في انفتاح الشباك و"تصلُّب" أو "ثبات" القمر ، والتناقض الثاني بين لونين : "الأسود" (الليل) والأبيض القمريّ ، أمَّا في الصورة من "ليلى وتوبة" فالتناقض بين الحركة (تجوَّلت ، أتابع ، حركة الغزالة .. إلخ) وكون العنادل "نصف ساهمةٍ" (شاردة ، صامتةٍ ... إلخ) ، في حين أنَّ الأزرق هو اللون السائد .

أقترحُ ، إذاً ، كنهجٍ لدراسةِ "الصورة الشعرية" أن نبدأ دائماً بتحليلها إلى مكوناتها "الحسِّية" ، أي بكيفية تتركَّب إحساسات الحواس الخمسة معاً في تكوينها الداخلي ، ولكن هذا لن يجدي نفعاً وحده ، إذ أنَّنا سنفهم فقط ، "البصر" وليس "البصيرة" ، عندما ندرس ما نراه (إحساس العين)، مثلاً .

كُلَّما جرّدنا الصورة الشعرية من أيَّة أبعاد روحية كلَّما تدهورت إلى مجرَّد "وصفيةٍ" من النوع الساذج ، الذي لا قيمة له في الشعر كفن . أهمُّ شيءٍ في "البصيرة" ، هنا ، هو "وصف روحنا" ، تصوير أنفسنا ، وليس تصوير "شيء" مستقلٍّ إلى أبعد حدٍّ ممكن عنَّا. فمثلاً قول محمود درويش إنَّ القمر "تصلَّب" يصف القمر كما يشعر به الشاعر . خذوا قول مجنون ليلى كنموذج على "وصف الروح" :

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغدى بليلى العامريَّةِ أوبراحُ
قطاةٌ عزَّها شركٌ فباتتْ تجاذبهُ وقد علقَ الجناحُ
لها فرخانِ قد تُركا بوكرٍ فعشُّهما تصفقهُ الرياحُ
فلا في الليلِ نالتْ ما ترجَّى ولا في الصبحِ كان لها بَراحُ

من السهل جداً أن "نبصر" الصورة ، ولكن من الأصعبِ أن نحلِّل "البصيرة" ، إنَّه يصف "شعوره" ، هذا واضح ولكن كيف؟ ليس "مباشرة"، كأن يقول : أشعرُ باليأس والفراق ... إلخ ، بل عبر "إسقاط" شعورِهِ على "القطاة" . إنَّها هي ، القطاة التي تعاني ، ولكن

القطاة هي الشكل الآخر في أنّها "تشبهُ قلبي" ، لاحظوا هنا أنّه ، حقيقةً ، يتعامل مع القطاة وكأنّها "إنسان" ، أي بطريقةٍ أُسطوريَّة : إنَّها "ترجو" شيئاً ما ، تفشل فيه، تشعر "بالفراخ" كما تشعر أُمّ إنسانية ... إلخ فلتتكلّم هنا عن "انفصام الأنا" إلى شقين : "أنا قيس" و"أنا القطاة" ، كلُّ ما يلزمنا لإدراك العلاقة بعمق هو استبدال كلمة "كأنّ" إلى شقّين وهذا القلبُ ليلة قيل يُغدى ... إلخ ، فالقلـــب هو الشكل الآخر للقطاة ، والعكس بالعكس .

إنّ الذي تقدِّمه كلمة "كأنّ" هو "وجه شبه" بين القطاة والقلب ، وليس مطابقة كلِّية ، "قلبي كالقطاة" ولكن ليس "قلبي قطاة". من هنا " الفصام" في داخل "أنا الشاعر" إلى أنا (قلبي أنا) وإلى القطاة ظِلّ أو شبه "أنا" ، ولكن الجسر يدلُّنا على أن الأنا "واحدة" ، هذا "الانشقاق الشعوري" مهمٌّ جدّاً لفهم الشعر كُلِّه. كذلك في "ليلى وتوبة" : إنّ "الأنا" تنشق إلى "أنا" وإلى "أنا أُخرى تتابع عطر الأخيلية" (الغزالة) . في كلتيهما الحالتين نجد الأنا الأُخرى تأخذ شكل كائن غير إنساني : القطاة والغزالة .

أصعب قليلاً من هذا أن نرى "انشقاق الأنا" عند محمود درويش : إنّ الشعور بأنّ القمر تصلّب في "ليالينا" شعوره هو ، ولكن يبدو هذا الشعور مطروداً منه ، منقذفاً إلى الخارج ، إنَّه ليس شعوري، إنَّه "تصلُّب القمر" ، كذلك نلحظ عملية الأُسطرة في "وقلتُ لليليتي دوري" ، فالليلة تتحوَّل من "ليلة" في ذاتها ، ظاهرة مستقلّة ، إلى "ملك للأنا" إلى "ليليتي أنا" ، وعندما أقولُ لها : "دوري" فإنَّني ، أيضاً ، أخاطبُ نفسي ، أطلبُ منها ظاهرة مستقلّة ، إلى "ملك للأنا" إلى "ليليتي أنا"، وعندما أقولُ لها "دوري" فإنني ، أيضاً ، أخاطبُ نفسي ، أطلب منها "الاختفاء"، لماذا ؟ لأنَّ لي وعداً مع "الكلمات والنور" ، هكذا تبدو الأنا موزَّعة بين :

1) أنا المخاطِب (وقلتُ) .

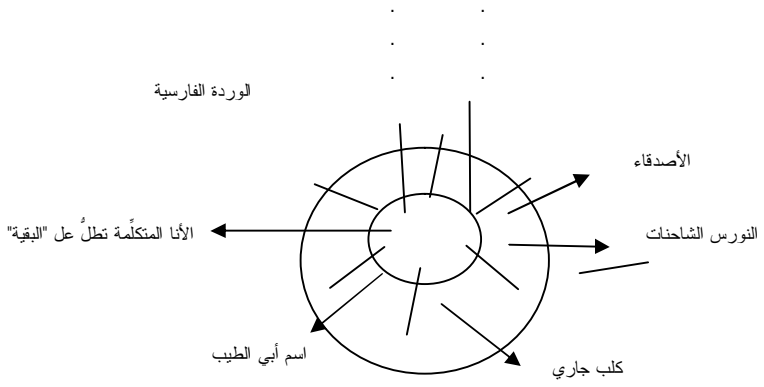
2) الأنا المالكة. (اليتي تعتبر الليلة ملكاً لها ، "ليليتي" ، وليست ليلة غيري ، مثلاً) .

3) الأنا اليتي على موعدٍ مع "الكلمات والنور" ، الأنا "المستقبلية" ، لا حظوا كيف أنَّ الوعد مع "الكلمات والنور" يُخرجُ الأنا من "مالكةٍ للميل" إلى "منتظرةٍ للنور" من هنا يتحَّول "اللون" من السواد إلى "النور" ، فإنَّني أنا كمخاطب أطلب من أناي اليتي صارت رهينة لليل أن تذهب لكي تبزغ أناي الموعودة (بالنور والكلمات).

في جميع هذه الحالات ، إذاً ، لا بدَّ من التفرقة بين "الأنا الكلية" و"الأنا المخاطبةِ" (المتكلِّم) ، الصفة الأساسية للأنـــا الكليِّـــة هـــي "التهشُّم" ، أو "التوزُّع" ، "الانقسام" ، إنَّها تشبه الحقيقة في قول أحد الصوفيين : "الحقيقة مرآة مهشَّمة" ، الأنا الكلية "مرآة مهشَّمة" ، ولكي "نراها" لابُدَّ من "لملمة القطع" معاً وتركيبها معاً.

الصور الشعريَّة الثلاث هي ، فعلاً ، صورٌ لـــ "تهشُّم الأنا" ، عندما ندرك هذا نكون قد دخلنا "عتبة البصيرة" الشعريَّة ، كشيء متميِّز عن "البصر" ، ومرتبط به ، الصورة الشعرية الآن هي "التهشُّم" المصوَّر في صورة حسيَّة ، فلنقل : الروح التي حلَّت في "الصورة" .

ونتيجةً لصعوبة إدراك هذه المسألة المركزية سأورد نموذجاً أكثر وضوحاً لمحمود درويش ، يقول في قصيدة "أرى شبحي قادماً من بعيد" (لماذا تركت الحصان وحيداً) :



لاحظوا ، أوَّلاً ، أنَّ "الأنا" المتكلِّمة تقف في مركز "الأنا" الكلِّية ، في "الوسط" (الدائرة الصغرى في الرسم) ، فيما المسافة الممتدَّة بـــين محيط الدائرة الصغرى ومحيط الكبرى تشكِّل "الأنوات الأُخرى" المقسَّمة إلى "مناطق" :

أطلُّ كشرفةِ بيت على ما أريد
أطلُّ على أصدقائي وهم يحملونَ بريدَ — الأنا الأولى
المساءِ نبيذاً وخبزاً ،
وبعضَ الروايات والأسطوانات ....

أطلُّ على نورسٍ ، وعلى شاحناتِ جنودٍ — الأنا الثانية
تغيِّرُ أشجارَ هذا المكان

أطلُّ على كلب جاري المهاجرِ
من كندا ، منذ عامٍ ونصف .. الأنا الثالثة

أطلُّ على اسم أبي الطيبِ المتنبي
المسافرِ من طبريا إلى مصرَ الأنا الرابعة
فوقَ حصانِ النشيد ...

إنَّ " البصر" هنا يدعونا لكي نرى " مجموعة" من الصور الحسيَّة: شخصاً يطلُّ من شرفة بيته على كذا وكذا وكذا ، ولكن سرعان ما نجد "قرائن" تدلُّنا على "لاحرفية" الصور: أطلُّ على ما أريد" توحي ، كجملة، بأنَّه (أي المتكلِّم) "يختار" ما "يراه" ، ولكن سرعان ما تتجلَّى لنا حقيقة أنَّه يطلُّ "إطلالة روحيَّة" وليس "حرفيَّاً"، فما الذي يعنيه قوله مثلاً :

"أُطلُّ على صورتي وهي تهرب من نفسها
إلى السلَّم الحجريِّ وتحملُ منديل أمي ؟ .

إنَّه يطلُّ على "طفولته" ، أي على مناظر من "الذاكرة" ، ويطلُّ على "مابعد الموت" (على مساحةٍ متخيَّلة) :

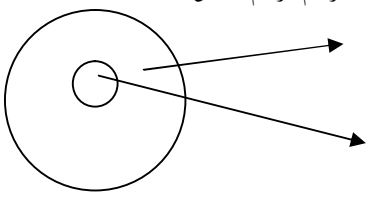
"أطُلُّ على ما وراء الطبيعة :
ماذا سيحدث .. ماذا سيحدث بعد الرماد ؟" .

إذاً ، فالإطلالة ليست "ماديَّة" محضة ، ولكن سرعان ما نكتشف أنَّها إطلالة على "نفسه كلِّها" (ذاكرته ، مخاوفه .. إلخ) ،أي أنَّه يطلُّ على "شبحه" :

"أطلُّ على شبحي قادماً من بعيدْ" .

وجسده : **"أطلُّ على جسدي خائفاً من بعيد" ... إلخ.**

إنَّه يشبهُ شخصاً ينظر في مرآة فيرى " وجهه الآخر" . هكذا يمكن أن نرسم الرسم السابق ، معدَّلاً :



هكذا ينفصم الوجه إلى "وجه المتكلِّم" والكلِّية والوجه نفسه في مرآةٍ روحيَّة ما ، "وجهان"!.

"أنا" المطلَّلةُ تبدو أوَّلاً في مركز الأنا الكلِّية : إنَّها مثل "شرفة بيت"، وثانياً أنا "مراقِبة" ، تتأمَّل ، وتتذكَّر ، وتتخيَّل ، وتطلُّ على ما تتأمَّله وتتذكَّره وتتخيَّله ، على "ما أريد" .

هذه "الانفصاليَّة" ، هذه "المسافة" ، حادَّة قارنوها ، مثلاً ، بقول سميح القاسم :

"أنا أنت وأنت أنا وكلُّ يدٍ تفرِّق بيننا مليون مجنونة".

ولكنَّ "المسافة" لا تدلُّ على "قطيعة" مطلقة .

ملحق رقم (7): علاقة إرادة الأسطرة بموسيقى الشعر والرسم بالكلمات

الرؤيا المنفصمة : إرادة الأسطرة ، كما قلت ، تعبِّر عن "القناع" ، بمعنى(Personal). سابقاً ، كان الاعتقاد بأنَّ "العبقري" شخصٌ تُملي عليه أقواله كائنات غيبية تسكنُ في وادي عبقر في الجزيرة العربيّة ، فالعبقرية نهرٌ ينبعُ من منطقةٍ ماورائية ، غيبية. وإن أخذنا بعين الاعتبار أنَّ كلمة "إلهام" العربية ، كما يبدو الأمر لي ، مشتقَّةٌ من "إيلوهيم" العبريّة المشتقَّة بدورها من "إيل"- (إله) في الكنعانيّة ، بدا واضحاً أنَّ "الرؤيا" كانت ذات مصدر غيبي إمَّا إلهي أو"شيطاني" ، كلمة (genius/ عبقري) الإنجليزية ذات أُصول مشابهة ، وإلى هذا "الشيطان الشعري" الـ(genius) يردُّ سقراط الإلهام عند الشعراءِ التراجيديين وغيرهم في اليونان ، تراثٌ آخر يردَّهُ إلى "الميوزات" : جمع "ميوز" ، وهنَّ آلهات في الديانة الأولمبية التي تتمحور حولها رؤيا هوميروس في الإلياذة والأوديسة معاً، وكنَّ يلهمن الشاعر شعره والمغنِّي غناءه والموسيقي موسيقاه ، ونسبة لهنَّ اشتقَّت كلمة "موسيقى" ، أو ، بالعاميَّة "مزِّيكا" العربيَّة .

بناء على هذا من الممكن جداً أن تكون كلمة "شاعر" ، المشتقَّة من "شعر" ، أي من "الشعور"، مرتبطة بالسحر والمعتقدات الغيبية، أي بـ"الأسطرة" ، من هنا قيل : "**إنَّ من البيان لسحرا**"، ورُبط بين الشاعر والساحر والنبيِّ بحيث كان من الضروريّ أن يقوم القرآن الكريم بإدانة "الشاعر" ، تميُّزاً له عن "النبيِّ" ، حيث أنَّ الشعراء يتبعهم "الغاوون" و"في كلِّ وادٍ يهيمون" ، وربَّما أنَّ في هذا إشارة ما إلى "وادي عبقر" .

النقطة التي تميِّز "النبيّ" هي "الوحي" ، أي كونه لم يستمد "إلهامهُ" أو نبوَّته من "عبقري" أو من شيطان ما ولا ، أيضاً ، من نفسه ، بل من قوّة خارجيّة هي "الوحي" الإلهيّ. وهذا يرتبط بقوَّة "الإيحاء" ، وكذلك كلمة "موهبة" التي توحي بأنَّ القدرة على خلق الشعر وغيره "هبة" من كائن غيبي ما.

ما يهمُّنا ، فيما يخصُّ إرادة الأسطرة ، هو "الفصل" بين مفهوم "الأنا" ومفهوم الإبداع : "مصدر"الإبداع ليس هو "الأنا" ، بل شيء يتجاوزها ، وكذلك تتضمَّن هذه الرؤيا الفصل بين "الصنعة" و"السليقة" المشهورة في التراث العربي ، من هنا – وهذا ما أشار إليه أدونيس – تمييز العرب لشعرهم ، وتفضيلهم له ، على أساس أنَّه ليس "صنعة" ، بل نتاج "سليقة" ما ، ومن هذه الجذور نما تياران ، أو فلنقل تمايزت "رؤيتان" : الأُولى تتجه اتجاهاً "عقلياً" ، كما نرى في شعر أبي العلاء المعرّي الذي سُمِّي: "فيلسوف الشعراء وشاعر الفلاسفة" ، وبين قيس بن الملوَّح المسمَّى بـ"المجنون" .

فكلمة جنون على ما يبدو لي ، مشتقَّة من "الجنِّ" و"الجِنَّة"، ما يربطها ، مباشرة ، بالعبقريَّة ؛ تماماً كما أنَّ كلمة "أبله" مشتقَّة ، حسب اعتقادي ، من اسم الإله القمريِّ القديم عند العرب ، أي "هُبَل". و لم نزل نقول : "هَبَل"بمعنى بلاهة ، أو "أَهبل" .. إلخ. وهذا يقابلُ في الإنجليزية وغيرها كلمة (Lunatic) من (Luna) أي القمر.

وإن قارنَّا تراثاً ككتاب "ألف ليلة وليلة" ، مثلاً ، بالمعرِّي ، سنجده أقرب إلى تراث "السليقة" ، والعبقريَّة والإلهام منه إلى تراث "عقلي – فلسفي" ، وضمن الاتجاه نفسه أضعُ الكثير من التراث الصوفي ، كـ"فصوص الحِكَم" للشيخ محيي الدين بن عربي – الذي يزعمُ أنَّه تلقَّى نصَّ كتابه هذا جاهزاً من "النبيِّ" في محروسة دمشق ، وكتاب "الطواسين" للحلاّج وغيرهما ، وهذا الاتجاهُ المسمَّى بـ"العرفانيّ" يتميَّز بـ"الذوق" ، أي بالتجربة الصوفية الحيَّة والمعرفة النابعة منها ، كمرحلة أعلى من "العقل" (كما كان الغزاليُّ يعتقد) وأعلى من "النقل" ، أي كَـ "شطح" صوفيّ .

من هنا نرى أحد المتصوِّفين الذين مارسوا تأثيراً على أدونيس ، مثلاً ، **وهو النِفَّريّ** ، يدعو إلى تجنُّب **"المعرفة المرتَّبة"**، أو ، إن شئتم ، "العقلية" ، أو **"الصنعة"** في الشعر وغيره .

من الواضح في التراث العربي وغيره ، إذاً ، التمييز بين "العقل" و"اللاعقل" ، أو بين "العقل" و"القلب" ، فالأخير أقرب إلى "الشعور" والصوفيّة وما إلى ذلك في تاريخ الروح العربيّ .

ويمكننا أن ندرج "إرادة الأسطرة" في الشعر العربي الحديث ، بأنماطها المختلفة ، ضمن الاتجاه إلى "القلب" و"الرؤيا" و"التصوُّف" و"الذوق"... إلخ ، في مقابل "العقل" و"الصنعة" و"النقل". هكذا مثلاً نجد تأثيراً كبيراً للتراث المسيحي (الإنجيل مثلاً) عند جبران خليل جبران ، أو للقرآن الكريم عند عدد كبير من الشعراء من مظفَّر النوَّاب إلى محمود درويش وغيرهما ، وكذلك نجد تأثيراً للعهد القديم ، أي التوراة ، عند أمل دنقل ومحمود درويش وغيرهما ، ولكن الأسطرة تمتدُّ إلى أبعد من استيحاء التاريخ العربيَّ الإسلاميَّ ، بما فيه ، مثلاً ، استيحاء محمود درويش في "الهدهد" في "آرى ما أريد" لشعر العطَّار في "منطق الطير" ، إلى التراث العالمي بعامَّة (فينيقي ، فرعوني ، أشوري ، سومري ، إغريقي ، كنعاني ... إلخ) .

ولضرورة فهم هذه النقطة بتفاصيل أكثر من مجرد إشارةٍ عابرة ، سأركِّز على "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" لمحمود درويش ، مبيِّناً علاقة "الأسطرة" بالموسيقى الشعريّة (الإيقاع) من جهة ، و"الرسم بالكلمات" من جهة أُخرى .

أوَّل ما يلفتُ النظر هو الحوار اللوني بين الاصفرار في النرجس والبياض في الفضّة بصريًّاً ولكن ، لمسياً ، بين كائن حيٍّ "رخو" وناعم، وصلابة أو قسوة الفضَّة ، وكذلك بين "مأساة" الأصفر وكوميديا الأبيض الصلب ، وبالتأكيد أنَّ النرجس يجمعُ هو ذاته في طبيعته اللون الأصفر والأبيض معاً ، ما يوحي بـ "التداخل" بين الفضيّ والأصفر ، أي أنَّ "البياض" الفضيَّ يتوزَّعُ على مساحة أبعد مما يبدو للوهلة الأُولى .

إنَّ "الأسطورة" الشهيرة عن "نارسيسس" أو "نارسيس" ، الذي جاءت من اسمه كلمة "نرجس" العربية ، وبالعاميَّة الفلسطينية "رُنْجِس" ، تتكلَّم عمَّن عشق صورتَهُ لمّا رآها في الماءِ ، فحسبها حوريَّةً ما ، وغرق لما حاول "التوحُّد" بها ، ووجدوا بعدَهُ زهرة النرجس على حافّة الماءَ ، في "ربّ الأيائل يا أبي ... ربِّها" : **و"تكسرُ العشَّاقَ نرجسةٌ وماءُ"** ، حيث يفهم الشاعرُ الأُسطورة كـ"كسر" للعشَّاق من قبل الماءِ والنرجس ، وهذا "النرجس الكاسر" الذي يلتفتُ على ذاته في "عشق ذاته" قاتل يوحي بالتوليفة الأساسية : انفصام شخصية نرجس إلى "أنا العاشق" و"آخر أعشقه (صورة الأنا منعكسة في الماء) ، ولكن نرجس لا "يتعرَّف" إلى نفسه في شكلها "الآخر" ، وتبدو ، في عينيه هو نفسه ، صورةً "غريبةً" و"جميلة" ، أُنثى .

عند محمود درويش لا بُدَّ من ربط رموز تتكرَّر في شعره : المرآة والقمر بالنرجس ، فمن الواضح أنَّ "الماء" بالنسبة لِـ"نرجس" "مرآة" ، وتدلُّ على الفصامِ الروحيِّ الذي يقودُ للمأساة كُلِّها ، أو الذي "يجسِّد" مأساة نرجس مع "الآخر" . في الستينياتِ نجد تعبيراً مهمّاً له: **"ليتَ مرآتنا حجر"** ، حيث تبدو المرآة مخيفةً، ما يجعلهُ يتمنَّى أن يرى شيئاً ما ، أيَّ شيء ، كما يرى "حجراً" دون أن تطالعهُ "صورتُهُ" من هذا الشيء ، في القصيدة نفسها يبدو القمر مخيفاً ومتوحِّشاً :**" خبِّئيني أتى القمر"** . ويبدو لي أنَّ المعنى الخفيَّ هو أنَّ القمر ذاتهُ يشبهُ "المرآة" ، هذا المعنى يظهر في قصيدةٍ أُخرى ومن الستينيات :

6. "عندما يسقطُ القمرُ
كالمرايا المحطَّمة
يسقطُ الظلُّ بيننا

والأساطيرُ تحتضرْ" .

حيث يبدو "تهشُّم" مرآة القمر ضروريّاً لكي "تنتهي الأُسطورة" كُلُّها والظلُّ يشبهُ القناع أو الحجاب الذي يمنع العاشق من رؤية حبيبتهِ كما هي ، أي ليس "كصورة نرجسيّة له" ، بل كآخر مستقلٍّ ، قائم بذاته ، من هنا "سقوط الظلّ" عندما "يسقط" القمر ، ويعمّم الشاعر لاحقاً في (محاولة رقم 7) :

"لماذا نحاولُ هذا السفرْ ...

وكلُّ البلادِ مرايا

وكلُّ المرايا حجرْ" .

بحيث تتحوَّل تجربةُ الرحيل الفلسطينية إلى سفرٍ في المرايا ، والمرايا صارت "حجراً" لا نرى فيهِ وجهنا الحقيقي ولا حتى "صـــورة لنـــا" كما نريدها ، ولماذا .. **"كل البلادِ مرايا" ؟**

في قصيدة أُخرى يوجد "سبب" قد يشيرُ إلى جواب :

7. "ومَنْ ذا يحوِّلُ فحَم الليالي مرايا

8. غيرَ حزنِ المصفَّدِ حينَ يرى

أختهُ ، حُبَّهُ ، أُمَّهُ

لعبةً بين أيدي الجنودْ

وبين سماسرةِ اللغةِ الحاميةْ

بينَ نارين :

نارٌ من البيتِ تأتي ونارٌ من الضاحية" .

أي أنَّ "قسوة التجربة" تجبر العاشق أن يحوِّل كلَّ شيء إلى مرآة ، ويرى فيها حزنَهُ ومأساتهُ ومخاوفه ، في "عاشق من فلسطين" ، في الستينيات ، نجدهُ يقوم بإعادةِ تأويل القمر تأويلاً جذريّاً ، أي يقومُ بـــ"قتل" القمر :

"سألْتُ جنّتكَ الشهيدة

9. وأذيبُها بالملحِ والكبريتِ ثمَّ أعبُّها

كالشايِ ، كالخمرِ الرديئةِ ، كالقصيدة

في سوقِ شعرٍ خائبٍ ،

وأقولُ للشعراءِ :

يا شعراء أُمَّتنا المجيدة :

أنا قاتلُ القمرِ الذي كنتم عبيده" .

ويواصلُ التأويل : فالقمر يبحث في "النوافذ" عن "حنان" من النَّاس، وهذا التشخيص" يوحي بانفصامٍ أساسيّ : فالقمر هو الوجهُ الآخر للشاعر – الطفل الذي "يحتاجُ" لحنان ، ولكنَّهُ يبقى وحيداً ، و"يسقطُ" الشاعر شعورَهُ بأنَّه يحتاجُ لـــ "حنان" على القمر ، ولكنَّهُ يقابل بعدم الاعتراف بحاجته ، ومن هنا يتحوَّل "عدم الاعتراف" إلى مطلبٍ بأن لا يعترف أحد بحاجة "القمر" : رُدّوهُ عن كلِّ

النوافذ وهو يبحث عن حنان، هذه الحاجة ، حقيقةً ، حاجةٌ لحنان الأمّ ، كما يظهر في قصيدة "إلى أُمّي" المشهورة : **"أحنُّ إلى خبز أمي" ...** إلخ ، وأيضاً ، يصل إلى أنّ "القمر خائن" :

"لا تظلموني أيُّها البؤساءُ ،
لم أقتلْ سوى نذلٍ جبانْ
في الليلِ عاهدني ،
وحينَ أتيتُ عند الصبحِ خانْ" .

ويتَّهم القمر بأنّه هجره و لم يمنحهُ الحنان ، أيضاً ، بينما كان (الشاعر) "تحت الريح والأمطار مطعون الجنان / لا تفتحُ الأبوابُ في وجهي ولا تمتدُّ نحو يدي يدان" ، من هنا يبدو القمر ، أيضاً ، كأمٍّ تهجُر ابنها ، وتندمج صورة الطفل المحروم بصورة الأمّ ، معاً ، في مسألة "الحنان"، من هنا "مرآةُ القمر" لا تبيّن فقط مأساة النرجس ، أي عشق الذات ، ولكن تبيَّن أنّ الذات نفسها "انفمصت" : القمرُ هو "حاجاتي" نفسها التي أُنكرت عليَّ وتعودُ ككائن غريب ومخيف إليّ . وهذا يعني البحث عن الخلاص بالجريمة : قتل القمر كيلا "أرى نفسي".

في نهايةِ المطاف ، من الواضحِ أنّ "القمر صار "حكاية" ، أُسطورة ، و لم يعد "هو هو" في عينِ الذاتِ التي تراه ، وكذلك "المرآة" و"النرجس" و"الماء".

رمزٌ آخر ، أي "أُسطورة" أُخرى ، نجده في "عاشق من فلسطين" ، أعني رمز "يوليسيز" من الأوديسة . "يوليسيز" أو "عوليس" بطلٌ إغريقيٌّ ماكرٌ جداً ، داهيةٌ ، يضعُ كلَّ قدرته في خدمةِ الحرب ضد طروادة ، وبعد سقوط طروادة يرجع إلى وطنهِ رجعةً – متاهة تستمر عشر سنوات ، أي بطول الحرب الطرواديَّة كلِّها . "إرادة الأسطرة" عند محمود درويش تتكوَّن ، كما رأينا في حالة نرجس ، من "إعادة أسطرة الأُسطورة" ، أي أسطرة مرفوعة للتربيع .

فالشاعر هنا هو "عوليس النقيض" ، بمعنى أنّه ليس غازياً ، بل مغزوٌّ ، إنّه حقيقة، من طروادة ، ضحيَّة ومقاومٍ من أجل الحريَّة ، والفلسطينيات ينشدن بأنهنَّ "سبايا" من أيّام طروادة ، منحن بكارتهنَّ للغزاة "لأنهم أشدّاء" ، وعلى الرغم أنّ "عوليس – النقيض" في "عاشق من فلسطين" يرفضُ السفر ونداء البحر ، فإنّه ينتهي بـ"هجرة" لا تنتهي، في دواوين لاحقة ، وانتهى بـ"متاهة"، بعد سقوط " طروادته" ، هاجسه العودة ولكن قدرهُ المنافي.

إن كانت الثنائية المحوريَّة في شعر محمود درويش ككل هي "الأنا – الذكر" في عشق "أُنثى" ما ، فإنّ الشاعر يتجاوز هذه الثنائية كلَّها في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" ، فالأنا تتحوّل إلى راوية أو "منشدٍ ملحميّ" يقوم بدور هوميروس أو "مغنِّي" الأوديسة الذي يروي السيرة الملحميّة لِـ "عوليس" وشعبه ، عبر المتاهات ، بعد انتهاء الحرب .

على كلٍّ ، تراث الهيمنة والإمبراطوريات القديمة الذي نجدُه في الإلياذة والأوديسة ، ولاحقاً في هيمنةِ أثينا وإسبارطة ، ويتجلَّى في امبراطوريّة الإسكندر المقدونيّ ، أو "ذي القرنين" كما سمَّاه القرآن الكريم ، يربط عسكرياً وثقافياً وحضارياً تاريخ اليونان القديمة بتاريخ المتوسط ككلٍّ، ولكن هذه "الرابطة" ، حقّاً ، أعمق وأبعد : كان الإغريق أنفسهم يعتبرون حضارتهم كُلّها نتاجاً لهم ، من جهة، ولعلاقاتهم المعقَّدة بمصر القديمة وما بين النهرين وشمال أفريقيا والتراث "السامي" والفينيقي ... إلخ ، ولكن منظِّري الرأسماليّة الغربيَّة كانوا يبحثون عن ترسيخ " هويَّة " لهم ، تبرِّر وتساهم في عملية الهيمنة الغربية على "الشرق" ، فاعتبروا أنّ الهويَّة المؤسَّسة على "امتداد في الماضي" يشمل الرومان والإغريق يجب أن تكون "منقَّاة" من "الآخر" المصري أو العربي – الإسلامي أو السامي أو الشمال أفريقي ... إلخ ، أي يجب أن تكون "عرقيَّة " مؤسَّسة ومتمحورة حول العرق الآريّ ، والهندو – أُوروبي .

من هنا كان عليهم "فبركة" التاريخ الإغريقي القديم كلّه ، في القرن الثامن عشر والتاسع والعشرين في ألمانيا ، مثلاً.

وقد درس عمليَّة الفبركة هذه **مارتن برنال** في**(أثينا السوداء)** ، والتي شارك فيها "مختصُّون" مختلفون من علماء آثار ولغات وتـــاريخ وأدب ... إلخ ، ويلتقي مع هذا التيَّار "المستشرقون" ، كما بيَّن ذلك ، مثلاً ، إدوارد سعيد في "الاستشراق" ، وتمت عملية "تشـــريق المشرق" ، و"فبركة" شرق ما ، ما شكَّل الوجه الآخر "لتغريب الغرب أكثر" عبر نحت هويَّة منقَّاة له ، وهكذا ترافقت عملية الهيمنـــة الرأسماليَّة "الغربيَّة"على"الشرق" ، فعليًّاً ، مع "خطاب ثقافي شاملٍ" لهذه الهيمنة ، تجلَّت في "الأرينة" و"التشويق"، أيضاً ، ونبتت جذور الفكر الصهيوني نفسه ، في أثناء التحضير لخلق رأسماليَّة استيطانية يهوديَّة في فلسطين ، في "حضن" ومن رحم "الخطاب الغربي "الآنف الذكر ، كما بيَّن ، مثلاً، إدوارد سعيد في (The question of Palestine) ، ولكن "الهويَّة المنقَّاة" "في الغرب نفسه كانت لا ساميَّة" ، أيضاً ، وترفض أن تعتبر "الهويَّة اليهوديَّة" عنصراً مكوِّناً فيها ، كما يظهر ، مثلاً ، في "نظرية" تفوُّق العـــرق "الآري" الـــتي قادت ، في القرن العشرين، إلى محاولات إبادة اليهود كعرق في المعسكرات النازيَّة، ومن جهة أُخرى كانت الرأسماليّة الغربيَّة تـــرى في "قيام إسرائيل" عنصراً من عناصر استراتيجيتها لكلٍّ "المسألة اليهوديّة"، ولاستخدام اليهود في عمليَّة التوسع الغربيِّ نفسه .

والصهيونية ، كحركة قوميَّة كانت تحتاج ، أيضاً ، لفبركة هويَّة "منقَّاة" مؤسَّسة على "أُسس ساميَّة" تترسَّخ في (العهد القديم) ، وباختصار ، إن كان "النسق الثقافي" المنقى عند الآريين ، مثلاً ، وجد في النسق الثقافي الروماني – اليوناني "أسساً" لفبركة "هويَّة منقَّاة" ، فإنَّ النسق الثقافي السامي اليهودي قدَّم أساساً لفبركة "هويّة منقَّاة" "يهوديَّة" وبالمقابل ، في أثناء عملية "صراع الأضداد" ، قامت الحركة القوميَّة الفلسطينية بفبركة "هويَّة منقَّاة" أُخرى مؤسَّسة على النسق العربي – الإسلامي ، من جهة، وعلى النسق الثقافي السامي كالكنعاني ، من جهة أُخرى ، بمقدار ما أنَّ صياغة "هويَّة" فلسطينية أخذت و لم تزل ، وجهاً دينيّاً (عند الإخوان المسلمين ، مثلاً) .

كانت أُسس الهويّة تتوقَّف عند النسق العربي- الإسلاميّ ، أساساً ، ولكن ، حتى هنا ، ولكون القرآن الكريم – وهو أساس الهويَّة هذه – يعترف باليهوديَّة ، أي بـــ" العهد القديم" ، وبـــ "العهد الجديد" (المسيحية) ، كرسالات سماويّة ، على رغم أنَّها "حُرِّفت" و"بدّلت من وجهة نظر إسلاميَّة ، كان يتداخل النسق العربي – الإسلاميّ مع النسق السامي – اليهوديّ والمسيحي ، وغير ذلـــك المســـيحي- الغربي والعربيّ، و لم يكن من السهل "التوقف" عند نقطة نزول القرآن الكريم ، وهكذا في صراع "نكون أو لا نكون" هـــذا ، والـــذي وجد "عوليس – النقيض" نفسه فيه ، تتصادم "أنساق" واسعة ، ممتدَّة إلى أعماق تاريخ حوض المتوسط كلّه ، وإلى أبعد من ذلك، أي أنَّ "الذاكرة الجمعية" الفلسطينية، أو إن شئتم ذاكرة "عوليس – النقيض" ، وجدت نفسها "تحاور" ، بالسيف أو بـــالقلم ، إن جـــاز التعبير ، ذاكرة أوسع وأبعد من "حدودها" الجغرافية المحضة (فلسطين التاريخية) ، وعلينا أن نتذكَّر هنا أنَّ "العقل" كما يراهُ (هيغـــل) ، هو ، في حقيقته ، "تاريخ نسق حضاري" يتجلّى في "عقل الفرد" . هذا "الفرد" ، في "مأساة النرجس وملهاة الفضَّة "هو "المنشـــد" أو الراوي ، هوميروس – النقيض ، الذي يروي "ملحمة الأنساق" .

هذا "الحوار" معقَّد جداً ، ولا يتكوَّن عند محمود درويش من "هويَّة منقَّاة" (شرقيَّة أم غربيَّة) تنفي كلَّ هويَّة أُخرى ، أي ليست هويَّة تعصُّب قوميّ ، نرجس لِـــ "الأنا" ، ضدَّ كل "آخر" ، بالعكس إنَّ "الهويَّة المنقَّاة" سواء أكانت يهوديّة أم فلسطينية ، أم عربيَّة إسلاميَّة ، أم غربية ، أم شرقيّة ، تخضعُ لنقد جذريّ يفتح على "الحريّة الإنسانية" بعامَّة .

في "لماذا تركت الحصان وحيداً " ، مثلاً ، وفي قصيدة "خلافٌ ، غير لغويّ ، مع امرئ القيس" ، يفصل الشاعر بين شيئين : بين امرئ القيس الذي كان مستعداً للتحالف مع الرومان ، والقيصر مع "الإمبراطوريّة" ، والهيمنة ، عندما قال :

بكى صـــاحبي لَّمـــا رأى الـــدربَ دونَـــهُ وأيقـــن أنَّـــا لاحقـــانِ بقيصـــرا

أي بين "سفره" لقيصر ، والإنجازات الإنسانيَّة والعربيَّة لامرئ القيس : لغته ، معلَّقته ، شعره ككلّ :

10. **" لم يقل أحدٌ لامرئ القيسِ : ماذا صنعتَ**
بنا وبنفسكَ ؟ فاذهبْ على دربِ
قيصرَ ، خلفَ دخانٍ يطلُّ
من الوقتِ أسودَ ، واذهبْ على دربِ قيصرَ ،
وحْدكَ ، وحدَكَ ، وحْدَكَ ،
واترك لنا ، ههنا ، لغتكْ" .

وكذلك ينوَّه في "أرى ما أريد" بأنَّه "ابن" لكلِّ ما هو إنسانيّ في كلِّ نسق ثقافي – حضاريّ ، من كتابات "سوفوكليس" و"أسخيلوس" ، والأدويسة ، عند الإغريق ، إلى "أثينا" ، أي أنّهُ يرفضُ "الهويّة المنقَّاة" الآريِّة ، ويصرُّ على أنَّ :

11. **"فينا من أثينا**
ما يجعل البحرَ القديمَ نشيدنا" .

وليس "هذا الرفض" لتراث الهيمنة مجرَّد "دعوى أخلاقيّة" ، مثلاً "إنسانية" مجرَّدة ، إنَّه مؤسَّس على "الحقيقة التاريخية" ، أيضاً ، فالإغريق أنفسهم ينسبون بناء مدينة أثينا إلى "قدموس" الفينيقي ؛ و"حروفهم" مستمدَّة من حروف الفينيقيين ... إلخ ، والنسق العربيّ- الإسلامي ذاته يتَّسعُ لأنساق عدَّة ، دخلت في تكوينه ، كتراث أفلاطون وأرسطو ، وأفلوطين ، والتراث الهندي والفارسي والأفريقي (شمال أفريقيا ، مثلاً) والإسبانيّ ... إلخ ، إنَّه ليس نسقاً مغلقاً ، وجذورهُ أعمق من أن يخلعها مستشرق أو منظر عرقيٌّ آري بجرّة قلم ، وكذلك ، نجد الشاعر يقبل ويرفع عالياً روما التي قاومت حرق نيرون لها :

12. **"نيرون مات ولم تزل روما بعينيها تقاتل" .**

في "آخر الليل" في الستينيات ، ولكنَّهُ يرفضُ هيمنة "روما" وتراثها كامبراطورية ، كما هو بيَّن في رفضِهِ لسفر امرئ القيس لقيصر ، ونجدهُ يستمدُّ رموزاً كالصليب وشخصيّة المسيح من الإنجيل ، ولكنَّهُ يرفضُ هويَّة منقَّاة مسيحية ... إلخ.

ملحمة وسجلُّ هذا الحوار المعقَّد أو "هذا النشيد الملحمي" نجدهما في "مأساة النرجس وملهاة الفضة" ، وإن كنتُ اقتصرت ، حتى الآن ، على التركيز على "الرؤيا" الكليَّة ، إلا أنَّني ، لاحقاً ، سأدخل في "التفاصيل" ، فالقصيدة ليست "فلسفة" و"نظرية" و"رؤيا فكريَّة" محضة ، إنَّها "قصيدة"، أوّلاً وأخيراً.

إنَّ المغنِّي الملحمي في الأوديسة يفسحُ مجالاً "للشخصيات" كي تحاور وتجادل وتتكلَّم بلسانها ، أي أنَّها "تستقل" عن الراوي ، ولكن "مأساة النرجس وملهاة الفضَّة" لا تسمح بهذه "الاستقلالية" ، ولا تسمح ، أيضاً، بأن يظهر "عوليس – النقيض" كشخصية ذات ملامحٍ متفرِّدة ، كعوليس عند هوميروس .

من هنا ، حقيقةً ، يسيطرُ صوت المنشد على الحركة الملحميِّة الكليَّة ، وتفقد "القصيدة" قدرتها على "إدخال الحوار المسرحي – الملحمي" ، هذه نقطة تميِّزها ، مثلاً ، عن "الأرض الخراب" لـِ(ت . س . اليوت) ، حيث الراوي "تيريزياس" لا يستولي على كلِّ المساحة ، ولذا فإنَّ "مأساة النرجس" ، كقصيدة ، تتميَّز بطابعٍ غنائيّ ، لكن رؤياها الملحمية تبعدها عن الغنائية الكاملة ، هذا "الحلُّ الوسط" بين الملحميّة والغنائية يظهرُ في تحوُّل "الأنا" كمنشدٍ لنفسه (طابع غنائي فيه الشاعر يدور حول نفسِهِ فقط ، كما في عاشق

من فلسطين) إلى راوية لسيرة "شعب" كامل ، لسيرة الـــ"هم" ، أساساً ولكن عدم تبلور "فرديَّة" أيَّة شخصية من هؤلاء الـــ"هـــم" ، ولا حتى " عوليس- النقيض" ، يحوِّل الـــ"هم" إلى وجهٍ كلِّي، أي أنَّ "رواية سيرتهم" ستتحوَّل إلى رواية سيرة "هم" و"نحـــن"، دون تفاصيل ، دون تميُّز لأي "فرد" من هؤلاء ، له اسمه وملامحه وقصَّة حياته الفرديِّة . نجد ذلك في شخصية "يوليسيز" في الأوديسة ، مثلاً ، التي تقترب بهذا المعنى من "المسرح" ، لذلك سنجد أنَّ هذه "الرؤيا" لا يمكن إلاّ أن تفرض على الراوي – الشاعر إقاعات محـــدَّدة : أعني تحوُّل كلمات مثل "ماعزهم" ، "أصابعهم" ، "منافيهم" ، أي إيقاع "هم" إلى مفتاح موسيقي مهم ، جنباً إلى جنب مع إيقـــاع النون الجمعيَّة مثلما في : " يتقاتلون " و"بلادنا " و" بيوتنا " ... إلخ ، بين هذين المفتاحين تنتقل الحركة الموسيقية ، فمـــثلاً ، خـــذوا مفتاح الـــ"هم" ، حتى في أول "صفحة" من القصيدة ، ستجدونهُ عنصراً مهمَّاً في الإيقاع . وأخيراً ، ستفرض الرؤيا صـــيغة جماعيَّـــة الفعل التي تبدأ بها القصيدة : "وعادوا" ، بدل و"عُدْتُ" أو "وعادت" ، مثلاً ، إنَّ تحويل إيقاع الـــ"هم" إلى قافيـــة تقفـــلُ الجملـــة الموسيقية (كما في الشعر الكلاسيكي، حيث القافية تقفل "البيت") صعبٌ جداً ، والمغامرة به ، وإن كانت ممكنة ، تقودُ إلى إشكاليَّات إيقاعيَّة ، وليس عبثاً أنَّ "هم" قليلة الاستعمال ، كقافية ، في تاريخ الشعر العربي كلِّه .

محمود درويش يجد "الحلَّ" الإيقاعي بتحويل الـــ"هم" إلى مفتاح داخلي، أي "قافية" تقع "في" داخل الجملة الموسيقية ، وليس في آخرها ، هذا يعطي "مأساة النرجس وملهاة الفضَّة" طعماً خاصَّاً ، إذ إنَّ محمود درويش نفسه لم يقم ، في شعرهِ السابق ككل ، باستخدام هذه الصيغة كمفتاح أساسي من الاستثناءات ، مثلاً ، قصيدته عن استشهاد ثلاثة قادة في بيروت ، ومطلعها : **"هذا هو العرس الفلسطيني"** .

هنا نرى ، قواعديَّاً ، كيف أنَّ الرؤيا "تترجم" ذاتها إلى إيقاعات ، أو كيف أنَّ الإيقاع يترجم ذاته إلى رؤيا ما ، في مطلع "مأساة النرجس" :

13. "وعادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم" .

نستدلُّ حالاً على مفتاح الـــ"هم" ، فنلاحظ ، هنا ، أنَّ تحويل الـــ"هم" إلى قافية في نهاية البيت مستحيل ، إيقاعيَّاً ، إذ إنَّ وزن "مراياهم" يخرجُ على تفعيلة البحر الكامل (ب ب – ب - / - - ب -) التي تشكِّل أساس الوزن ، أي أنَّ "التوقف" عند "مراياهم" لا يمكن أن يتحوَّل إلى قافيةٍ ، إذ إنَّ على الشاعر الاستمرار لتكملة التفعيلة من (ب - / - -) إلى (ب - / - - ب -) ، أي أنَّ هناك ضرورة لزيادة مقطع (ب -) ، أو مقطعين (ب - -)، لكي يستطيع التوقف ووضع قافية هنا ، بالتأكيد يمكن أن نقول :

"... وعادوا

من آخر النفق الطويل إلى المرايا" .

ونتوقف ، المسألة حرية الشاعر نفسه ، ولكن طابع "الرؤيا" كُلُّه يجعل من الأفضل مواجهة إشكاليّة الـــ"هم" ، في الإيقاع ، ومنذ البداية ، أسلم من "الهرب منه" : إذ كلَّما تمَّ تجنُّب هذا انجذبت كلُّ إيقاعات القصيدة إلى "غنائية" صرفة ، أي كلَّما تناقصت قوَّة الملحميَّة. أمَّا مفتاح "النون الجمعي" كما في "بلادنا" فسهل ، نسبيَّاً، أسهل ليس فقط، من مفتاح الـــ"هم" ، بل وأيضاً من مفتاح "الواو" و"النون" و"الياء" و"النون" كما في: "جنون" ، "يقتلون" ، "عائدين" "راحلين" ، وهذا المفتاح مستخدم في القرآن الكريم بكثرة .

ملحق رقم (8): البنية الإيقاعية

كتلخيصٍ أقولُ : إنَّ عدم القدرة على فهم إيقاعيَّات الشعر العربي كلِّه ، وكذلك القرآن ، و" قصيدة النثر " ، يرجع إلى خلطٍ ساذجٍ بين "الوزن" ، من جهةٍ ، وهو عنصرٌ واحدٌ من عناصر الإيقاع ، وبين البنية الإيقاعيَّة الكلِّية ، كما بيَّنتُ ، من جهةٍ أُخرى ، وكذلك بين "القافية" و"القفلة الموسيقية" من جهة ، والجملة والفقرة الموسيقيتين ، من جهة أُخرى . فمثلاً ، القافية كلاسيكيّاً ، هي الحرفُ أو الأحرف التي تقع في آخر الجملة الموسيقية المسمَّاةِ بـ"البيت" ، في هذه الحالة فإنَّ القافية عنصرٌ من عناصر إيقاع الأحرف والنوتات الأربعة (الحركة والسكون ، قواعدياً) وقفلةٌ معاً، ولكن ، كما رأينا في "مكرٌّ مفرٌّ" ، مثلاً ، قد يتكرَّر حرفٌ في أوَّل كلٍّ كلمة أو في آخرها (حرف الميم والراء هنا) ، وهذا التكرار في "أوَّل" الكلمات يجب أن نعطيهُ اسماً خاصّاً ، إن شئنا ، وكذلك أن تكرّر في آخرها ، اسماً (أو اثنين منفصلين) ، لكي لا نخلط بينهُ وبين القفلة ذاتها ، إذ إنَّ الأخيرة ، كما سنرى ، لها تعقيدات لا تخطرُ على البالِ ، وتتجاوز "الحرف الأخير" في الجملة الموسيقية ، وبالأخصّ في الشعر الحديث ، حيث لا يمكننا أن نعتبر "البيت" الجملة الموسيقية الأساسية نتيجة لهذا الخلط نقول، مثلاً ، إنَّ :

"عيونكِ شوكةٌ في القلبِ
توجعني وأعبُدها
وأحميها من الريحِ
وأغمُدها وراءَ الليل والأوجاعِ .. أغمدها
ليشعل جرحُها ضوءَ المصابيحِ"

مقطع يتكوَّن من عِدَّةِ "بيوت" ، هذا خطأ ، إنَّه يتكَّون من "جمل موسيقية" ، كلٌّ "بيت" جملة ، ولكن ليست كلٌّ جملةٍ ، بالضرورة ، "بيتاً" .

أولاً : أهمّ قوانين بنية البيت الكلاسيكي هو "التناظر" بين الصدر والعجز، حيث إنَّ بنيةُ الوزن في الصدر تتكرَّر في عجز البيت ، ما يعطيه "توازناً" موسيقيَّاً. إنَّ الشعر الحرَّ ، بالتالي ، واجه إشكالية "نمطية" الجملة الموسيقية التقليدية ، تناظر مكوِّناتها ، "توازنها" ، وبكسر هذه النمطية كان لا بُدَّ من تشكيل جمل من نوع آخر ، والخلط بين "الجمل" هذه و"البيت" ساذج جداً . قد يبدو أنَّني أتكلَّم عن "تفاصيل" ليست لها نتائج تذكر ، باستثناء مراعاة الدقة"، ولكن الحقيقة أنَّ تحليل الشعر الحديث كلَّه صار "لغزاً "نتيجةٍ لعدم فهم "هذه التفاصيل" .

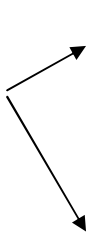
خذوا ، كبدايةٍ ، الفقرة السابقة لمحمود درويش ، من عناصرها "كتابة" الجمل بشكل محدَّد ، و"شكل الكتابة" هنا حلٌّ ، أو إن شئتمُ، "تمرُّد" على شكل كتابتها "المتناظر" كلاسيكياً ، وهو فصل الصدر عن العجز ، وكتابتهما في سطر واحد ، يفصلهما فراغ ، أو كتابة الصدر في سطر والعجز في سطر ، أو الدمج بين الشكلين ، مهما كان "شكل البيت" سيظهر متناظراً ، والقصيدة كلُّها تعطي ، كتابةً، مساحةً "نمطيَّة" معروفةً ، طالعوا "المعلَّقات" في كتاب ما . مثلاً لنكتب المقطع نفسه الآن بشكل أكثر "تقليديَّة" ، تجاوزاً ، كي نفهم بنية الفقرة التي ، دون مبالغة ، يبني عليها محمود درويش كلَّ شعره :

"عيونك شوكةٌ في القلبِ توجعني وأعبدها س

وأحميها من الريحِ فقرة موسيقية ص بنية **القافية**

وأغمدُها وراء الليلِ والأوجاعِ أغمدها س

فيشعلُ جرحُها ضوءَ المصابيحِ". ص



هذه البنية"الرباعيَّة" كلاسيكية بمعنيين .

أوَّلاً : لا تختلف عن بنية "الموشَّح" اختلافاً حاداً ، أي عن :

جـــادكَ الغيـــثُ إذا الغيـــثُ همـــى يـــا زمَـــان الوصـــل بالأنـــدلسِ

لم يكـــــنْ وصـــــلكَ إلاّ حلمـــــاً في الكـــرى أو خلســـةَ المختـــلسِ

مثلاً، إلاّ أنّ "التناظر" مكسورٌ تماماً فيها ، ولتأكيد ذلك يكتبها الشاعر بطريقةٍ أُخرى ، أيضاً ، فكلُّ شكل جديد ، كما أشار "الشكليون الروس"، يحلُّ محلَّ شكل قديم .

وثانياً : كتب مثلها بدر شاكر السيَّاب ، وللأخير ، شئنا أم أبينا ، مع نازك الملائكة ، موقعٌ نادرٌ في تاريخ الأدب العربي : المفصل الذي قسم تاريخ الشعر إلى "تاريخين" ، ومحمود درويش هنا لا فضل له بالمرَّة ، إنَّه "ساهم" ولكن لم "يبدأ" ، يقولُ السيَّاب : (الاقتباسات من الذاكرة ، وعذراً على ما يمكن أن أخطئ فيه) :

"سهرت فكلُّ شيء ساهرٌ عيناي والمصباحْ

وأوراقي

أنا الماضي الذي سدُّوا عليهِ البابَ فالألواحْ

غدي والحاضرُ الباقي" .

فقرات كهذه تتميَّز بقافية (س ، ص ، س ، ص) وتتكَّون من أربع جمل إيقاعيّة ، لاحظوا أنَّ السيَّاب (إن كانت ذاكرتي دقيقة) يواجهُ مشكلة وزنيَّة : إذ إنَّ مجزوء الوافر (4 وحدات من مفاعلتن) يزيد (-) في الجملة الأُولى ، وبدل أن "يوازن البنية" ، إذ إنَّ من الصعب إيجاد توازن كهذا إذا أصرَّ على كلمة " والمصباح" ، وإن حذف ، مثلاً ، فجعلها " مصباح" سينقلب المعنى كلِّياً (عينايَ مصباحْ) ، وإنَّ فصل الكلمتين بفاصلةٍ سيكون إيقاع الجملة كلَّه أقرب للنشاز ، أو على الأقل ، "قلقاً" جداً ، ما يتطلَّب تغيير كلمة "عيناي" .. وهكذا دواليك .

لاحظوا هنا العلاقة بين الوزن والمعنى : لو قلب الإيقاع ، كمحمود درويش ، وقال مثلاً : "مصابيح" ، فإنَّه من غير المنطقي أن يتكلَّم عن "مصابيح" في غرفةٍ مقفلةٍ من "الألواح" ، وفقيرةٍ ، ويريد أن يعبِّر فيها عن عزلته . بكلِّ بساطةٍ ، السيَّاب حاول خلـــق تـــوازن بكسر آخر في نهاية الجملة الثالثة ، أي زاد (-) هناك . المشكلة الثانية هي "عدد التفعيلات" في كلِّ جملة ، إذ إنَّ كونه على "مسطرة واحدة" يعني بنية كلاسيكية ، وإن غيَّرنا لكسر قانون التناظر يعني أنَّنا نحتاج " لتوزيع" موسيقي جديد ، بالنسبةِ لي ، شخصيَّاً ، أشعر أنَّ النقلة من(4) وحدات إلى(1) إلى(4) إلى(2) (وزناً) ، ضمن إيقاع الكلمات والنوتات الذي اختاره ، يخلق "نشازاً" ، فكلمـــة "وأوراقي" تبدو مصطنعةً أو شاذَّةً إيقاعيّاً .

محمود درويش يأخذ البنية الأساسيَّة هذه "ويوازنها" بحذفِ (-) الزائدة من الجملتين ، من جهة ، وبالانتقال من (4) إلى (2) إلى (4) إلى(3)، أي من المجزوء إلى نصفه ، ثمَّ العودة إليه ، ثمَّ الانتقال إلى ثلاثة أرباع المجزوء ، ناهيكم عن بقية عناصر الإيقاع ، لا أقصد هنا أنَّ محمود درويش كان يعرف بفقرة السيَّاب هذه ، أو أنَّه "درسها" ... إلخ، بل فقط توضيح "البنى النمطيّة" في "الشعر الحرِّ" كلِّــه ، وعند الأوَّل منهما. والآن نأتي لــ"القفلة" بعد الفقرة المذكورة أعلاه ، يقفلُ محمود درويش بـــ :

"وأنسى بعد حين في لقاءِ العينِ بالعينِ
بأنا مرَّة كنّا وراء الباب اثنين". قفلة تختلف قافية عن الفقرة

قافية ، الفقرة والقفلة لهما بنية :

(س ، ص ، س ، ص)

(ب ب)

إحدى أهمّ وظائف النقلة الإيحاء بأنَّ الفقرة كلَّها تنحدرُ نحو "نهاية إيقاعية" ما؛ في الموسيقى كفنٍّ هناك تكنيكات للإقفال ، وإلاّ فإنَّ المستمع للأغنية مثلاً سيبقى مصغياً انتظاراً للمزيد ، حتى من لا يعرف شيئاً عن الموسيقى يشعر بالوقفة العشوائية عندما يقطع الراديو ، مثلاً ، البثّ فجأة لأغنية ما ، دون انتظار "قفلتها" ، كثيرٌ من الشعراء المحليين ، كما أرى ، "يتوقَّفون" عن الكتابةِ عندما "يتعبـــون" ، نتيجة لجهل كبير بفنِّ القفلة بالذات . على كلِّ حال ، إنَّ تكرار الفقرة والبنية السابقتين يخلق "نمطية جديدة" ، تخيَّلوا قصيدة طويلـــة كعاشق من فلسطين ، التي اقتبست الفقرة منها ، مبنية كلُّها على أساس هذا فقط ، لن تختلف كثيراً عن "المعلَّقات" في تكرار "البيت" حتى يوم القيامة ! محمود درويش يحلُّ الإشكاليّة ، التي تنهض دائماً من الرماد بعد كلِّ "حلٍّ" لها ، بوساطة لعبِ لا ينتـــهي بـــالفقرة والقفلة مثلاً ، يُدخل "افتتاحية" تسبق الفقرة بحيث يوجِد "تناظراً" بينها وبين القفلةِ فيحشر الفقرة بينهما كفاصلةٍ موسيقية :

رأيتكِ ملءَ ملحِ البحرِ والرملِ
وكنتِ جميلةً كالأرضِ كالأطفالِ كالفلِّ افتتاحية
وأقسمُ :
من رموشِ العينِ سوفَ أخيطُ منديلاً
وأنقشُ فوقهُ شعراً لعينيكِ فقرة
واسماً حينَ أسقيهِ فؤاداً ذابَ ترتيلاً
يمدُّ عرائشَ الأيكِ ..
سأكتبُ جملة أغلى من الشهداءِ والقبلِ :
فلسطينيةً كانتْ ولم تزلِ!" قفلة

لاحظوا ، بالمقابل ، أنَّ القفلة والافتتاحية معاً لهما بنيةُ فقرةٍ أُخرى، إيقاعاً ، والاختلاف مع الفقرة في الوسط هو لعبٌ بالقافية، بحيث إنَّ بنيتها هي [س ، س (افتتاحية) ص ، ص (قفلة)] ، وعلى الرغم أنَّ الحرف واحد (اللام) يجمع كلَّ جملة بالأُخرى ، فإنَّه في (ترتيلاً ، منديلاً ، وفلّ ، رمل ، والقبلِ ، تزلِ) ، يختلف باختلاف النوتات ويختلف إيقاع "الكلمات" نفسها (--- في ترتيلا، مثلاً ، - ب ب – في والقبل ، و --- في كالفل) .

وزناً ، عدد التفعيلات يمكن أن يكون هرمياً ، بحيث يقلُّ العدد تدريجياً، من (4) إلى (2) ، مثلاً ، وقد يكون هرماً معكوساً فيه يزداد العدد كلَّما صعدنا في عدد الجمل(4) ، ويمكن الجمع بين الهرمين معاً ، فمثلاً ، الافتتاحية 3 ، 4 (هرم معكوس) ، والقفلة 4 ، 3 (هرم عادي) ، والفقرة (4 ، 3 ، 4 ، 2) أي تجمع بين الهرمين ، إذ إنَّه يترل من (4) ، (3) ثمّ يصعد من (3) إلى (4) ثمّ يترل ، في حركةٍ تموُّجيَّة.

والآن هذه ، أيضاً ، ستصبحُ بنيةً نمطيَّةً تتطلب كسراً ، مثلاً في :

"فتحتُ البابَ والشباكَ في ليلِ الأعاصيرِ

على قمرٍ تصلَّب في لياليا ثلاثية = رباعية- جملة

وقلت لليلتي دوري ... "

إنْ أكمل الآن بجملة ثالثة على قافية النون الممدودة (لياليا) فسوف "يقلِّد نفسه" وغيره ، فينتقل إلى :

قفلة "وراء الليل والسورِ" الجملة الرابعة في الفقرة معدَّلة القافية } قفلة لثلاثية

تندمج "فلي وعدٌ مع الكلمات والنور".

بالفقرة (انظر لاحقاً).

فلنقفز الآن ، في الزمن ، من "عاشق من فلسطين" في(1966) إلى "أرى ما أريد" في (1990) ، في الأخيرِ يرجع إلى البنية الرباعيَّة ذاتها في قصيدة "رباعيَّات" ، لماذا ؟

إنَّ أهم ميزةٍ لفقرات "الرباعيات" هي حذف "القفلات" كلِّياً ، واللعب بـــ"الفقرة الأساسية" ذاتها قافيةً ، نجد بنى كـــ :

(2) رباعيَّة رقم (1) { [س ، ص ، ب ، ب] (4) ، [س ، ص ، ب ، ص] (3) ، [س ، د ، ه ،د] ، [ع ، ق ، د ، ق]

[س ، ص ، ص ، ص] (5) ، [س ،ع ، ص ، ص] (6) ... إلخ }

عندما نوحِّد قافية جملتين متتاليتين في البنية الرباعيَّة (وهي الفقرة الأساسية عند محمود درويش) نجد (س ، س ، ص ، ص) . اختلاف القافية لا يغيِّر شيئاً في كون الفقرة رباعيَّة ، بالمرَّة يمكن، طبعاً ، اللعب بالبنية بحيث نفصل (س ، س) ، مثلاً ، عن (ص ، ص) ، فنبدو أمام أربع جمل "غير مترابطة" ، ويمكن اللعب بـــ"النقلة" التي تربط فقرة بأُخرى ، كأن نحول ، مثلاً ، ثلاث فقرات ناقصة جملة واحدة إلى "مقطع" واحد ، يمكن أن نطيل ، وزناً الفقرة كلَّها بحيث "نكسر" نمطية العدد ، مثلاً حذوا فقرة من "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" ، بغض النظر ، مرَّة أُخرى ، عن كيف يكتبها على الورق ، فهذه قصَّة أُخرى :

"وأريدُ أن أتقمَّص الأسوارَ : قد كذب المساءُ عليهِ أشهدُ أنني غطَّيتهُ بالصمت ، قرب البحرِ ، أشهدُ أنَّني ودعتهُ ، ثم تركتهُ بين الندى والانتحار" .

القفلةُ المنفصلة ، على غرار و"أنسى بعد حين" ، أو "وأنقش جملة"، السابقتين ، يمكن اللعب بها بوساطة تحويلها إلى جملة واحدة ، بدل جملتين ، أو حتى حذفها كما في "الرباعيَّات" ، بالنسبة لي من أجمل القفلات "القفلة الموحَّدة" كما في :

رباعيَّة مخفيَّة
- **"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيدْ**
- **والعصافيرُ زرقاءُ زرقاءُ** فقرة ثلاثية = رباعية—جملة واحدة
- **والأرضُ عيدْ**
- **لا تقولي أنا غيمةٌ في المطارِ**
- **فأنا لا أريد** فقرة مكرَّرة ثلاثية
- **من بلادي التي سقطتْ من زجاجِ القطارِ**
- **غيرَ منديل أُميِّ وأسباب موت جديد" .** قفلة

هكذا يدمج هنا فقرتين معاً ، وهنا ، بالتالي ، تبرز إشكالية النقلة بحدَّة : نقلتهُ الجميلة تتكوَّن هنا من خلق "فقرة غير مرئية" ، أي رباعيَّة في داخل الفقرتين الثلاثيتين ، أمَّا كيف يخفي "الرباعية" فينتج عن تكنيك دمج القوافي بشكل محدَّد بين الثلاثيتين ، من جهةٍ، وإدخال "قافية" فالتةٍ (زرقاء) ، وتوحيد قافيةِ القفلة بالفقرتين معاً ، هذا ما يكشفهُ بناء الفقرات اللاحقة :

- **"مطر ناعمٌ في خريفٍ غريبْ** فقرة تناظر مع الفقرة الثلاثية الأُولى في المقطع السابق
- **والشبابيكُ بيضاءُ بيضاءُ** قافية فالتة (بيضاء) تتناظر مع (زرقاء) سابقاً .
- **والشمسُ بيَّارة في المغيبْ**
- **فلماذا تفِّرين من جسدي**
- **ثلاثية وأنا لا أريدُ** فقرة مخفيَّة
- **من بلادِ السكاكينِ والعندليبْ**
- **غيَر منديَل أُمِّي وأسبابَ موتٍ جديْد".** قفلة

إنَّ الجميل هنا هو اللعب بـــ"النقلة" عبر إدخال القفلة في الفقرة المخفيَّة، بحيث تقوم القفلة بوظيفتين مختلفتين : إنها جزءٌ من رباعيَّة بلا قفلة ، وقفلة لثلاثية مدموجة بأُخرى ، لاحظوا أنَّ المقطع السابق يدخل ، أيضاً، القفلة في الفقرة :

رباعيَّة مخفيَّة بأُخرى
- "والأرضُ عيدْ
- لا تقولي أنا غيمةٌ في المطارِ
- فأنا لا أريدْ
- من بلادي التي سقطتْ من زجاج القطار
- غيرَ منديلِ أُميٍّ وأسبَاب موتٍ جديد".

ملحق رقم (9): تكنيكات كتابة الشعر

سأُركِّز الآن على عنصري إيقاع مشهورين هما : القافية والوزن، و"تكنيك الشعر" الخاصِّ بهما ، دون فهم بعض الأسرار ، هنا لا أمل في الدخول إلى "إيقاعات الشعر العربي الحديث" الأكثر تعقيداً، ولا في فهم أجمل وأعمق تجاربه ، ولقد فهمت أنَّكم تريـــدون تعلُّـــم تكنيكات كتابة الشعر ، ولا يوجد هنا إلاَّ طريقتان : إمَّا السيرُ "حبط عشواء" ، وإمَّا الدراسة والفهم بدقَّة لما تفعلونه ، أوَّل ما يلفت نظري في "شعراء" كثيرين محلِّيين هو الجهل المطبق بما يفعلونه ، تكنيكياً ، وبالتالي سقوط كلِّ تجربتهم وهم آخر من يدركون، لماذا.
كمدخل ، خذوا أهمَّ بنية في تكنيك محمود درويش ، هذه مفتاحٌ أوَّليٌّ لفهمِهِ ، من جهة ، بدل "مدحِهِ" ولفهم تجارب أُخرى كمظفَّر النوَّاب ومحمد عفيفي مطر وبدر شاكر السيَّاب ... إلخ .
تتكوَّن هذه البنية ، تكنيكياً ، من أربع جمل موسيقية ، من هنا يسمِّيها محمود درويش بـــ"الرباعيَّات" ، خذوا رباعيَّة :

"عيونكِ شوكةٌ في القلبِ توجعُني وأعبدُها
وأحميها من الريحِ
وأغمدُها وراءَ الليلِ والأوجاعِ أُغمدها
فيشعلُ جرحُها ضوءَ المصابيح" .

أولاً: القافية هي (س ، ص ، س ، ص) ، وعنصر القافية مهمٌّ هنا. **ثانياً** : تتكوَّن كلُّ جملة من عدد محدَّد من التفعيلات يتراوح بـــين (1 – 6). "الجملة" تختلف عن "البيت" كما تعلمون ، "البيت" هو الجملة الموسيقية الأساسية في الشعر الكلاسيكي ، ويتميَّز بالتناظر، أي بـــ"التوازن" بين الصدر والعجز ، وتلعبُ القافيةُ فيه دور "القفلة الموسيقية" لتقفل إمَّا الإيقاع الكلِّي (قافية العجز) وإمَّـــا إيقـــاع الصدر والعجز معاً (قافية موحَّدة لهما) .
أوَّل تجارب الشعر الحديث كانت "كسر" قانون التناظر هذا ، الذي يجعلُ "المعلَّقات" ، مثلاً ، مملَّة ورتيبة ، إيقاعيَّاً ، لأنَّه تناظر ولأنَّه يتكرَّر ، هذا حدث بوساطة تغيير "عدد التفعيلات" في الجملة، وبالتالي تصبح القافية غير "متوقَّعة" ، أي ليست في مكان "ثابت" تتوقَّع قفلته سلفاً ، هذه البنية الرباعيَّة يلعب بها محمود درويش في "أرى ما أريد" (1990) ، وكذلك في "عاشق من فلسطين" في (1966) ، ورافقت كلَّ حياته الشعرية و لم تزل ، فلنبدأ بالأحدث ، أي بقصيدة "رباعيَّات" ، سأكتفي هنا بإيراد أشكال القافية المتنوِّعة في أوَّل (6) رباعيَّات ، حيث أرمز لكلِّ قافية بحرف مختلف : الأشكال الستَّة هي :

1. س ص ب ب
2. س ص ب ص
3. س د ه د
4. ع ق د ق
5. س ص ص ص
6. س ع ص ع ص

لاحظوا أنَّ "القصيدة" كلَّها تتكوَّن من "رباعيَّات" مستقلَّة ، ولكنَّ "ربط الرباعيات" تكنيكياً ، يتنقَّل على محورين : ربط القافية الخاص بكلِّ رباعيَّة على حدةٍ ، من جهةٍ ، مع الحذر الكبير من "تكرار" تكنيك الربط نفسه، لذا ترون أنَّ كلَّ رباعيَّة تختلف إيقاعات

قافيتها ، وكذلك، من جهة أُخرى ، يربط كلَّ رباعيَّة بالأُخرى عبر "القوافي المشتركة" (س، ص ، د ، ع ، مثلاً) . من الواضح هنا فنُّ "التوزيع" ، فليس المهمّ فقط ، أيَّ أحرف نختار كقافيةٍ، بل كيف "نوزِّعها" بحيث نتجنَّب "النمطية" في "البيت".

إنَّ التكنيك هنا "بسيط" ، كما يبدو ، مجرَّد فسيفساء من "الرباعيَّات" ، لننظر إلى "تاريخ الرباعيَّة" في شعره ، قليلاً ، لندرك ما هـــو "الجديد" هنا.

إنَّ أيَّة محاولة لبناء قصيدةٍ رباعيَّة ، أساساً ، تواجه حالاً مشكلة "ربط" الرباعيَّات. قديماً لم يكن محمود درويش يستطيع العثور علـــى "ربط المحورين" ، كما يمكن أن نسميِّه ، فجرَّب طرقاً معقَّدة وفذَّة ، كما سنرى. أوَّل تكنيك ، ما دمنا لا نختار الفسيفساء كنموذج توزيع ، هو "النقلة" من إيقاع الرباعيَّة ، مهما كان ، إلى "خارجها" ، ثمَّ النقلة ، آجلاً أو عاجلاً ، إليها مرَّة أُخرى . هكذا يكتسبُ مفهوم "القفلة" أهميَّة حاسمة هنا . يجب التمييز الحاد بين "القافية" و "القفلة" ، كلتاهما جزء من البنية الإيقاعية الكلِّية ، ولكن وظائفهما مختلفة : وظيفة القفلة هي الإيحاء الموسيقي بأنَّ المقطوعات الموسيقية تتجه إلى "نهايتها" ، أو المساهمة ، علـــى الأقـــل ، في هـــذا . في "البيت" القافية قفلةٌ ، أيضاً ، ولكن ليس دائماً، خذوا مثلاً كلاسيكياً من "الذاكرة" ، والعذر إن كنتُ لا أتذكَّر شيئاً ما ، يقول شاعر :

قالـــتْ فـــإنَّ القصـــرَ مـــن دوننـــا قلـــــتُ فـــــإنِّي فوقـــــهُ ظـــــاهرُ
قالـــتْ فـــإنَّ البحـــرَ مـــن دوننـــا قلـــــتُ فـــــإنِّي ســـــابحٌ مـــــاهرُ
قالـــــتْ فَحَـــــوْلي أُخـــــوة ســـــبعةٌ قلـــــتُ فســـــيفي صـــــارمٌ بـــــاترُ ...

لاحظوا أنَّ القافية تقفل "البيت" ، ولكن القارئ لا يشعر أين سيذهب الشاعر بالقصيدة ، أي كيف ستكمَلُ وتتوقَّف ، مـــن هنـــا لا تخدم القافية الآن وظيفة "القفلة الكلِّية" . من الخطأ ، تكنيكياً ، أن يكتب ويكتب حتى "يتعب" ، أي أن يتوقَّف "عشوائياً" ، هذا يترك بناء الموسيقى والمعنى معاً مهلهلين . كيف ينتقل محمود درويش من أوَّل رباعيَّة في قصيدة "عاشق من فلسطين" ، المقتبسة أعلاه ، إلى "غيرها" ؟

يواصل : **"فأنسى ، بعد حين ، في لقاء العينِ بالعينِ**
بأنَّا مرَّةً كُنَّا وراءَ البابِ اثنين" .

وبالتالي يتحوَّل الشكل الفنِّي إلى :

س ، ص ، س ، ص	قفلة
هـــ ، هـــ	قفلة

لنتوقَّف هنا ، إذ إنَّ الخروج من هنا يتطلَّب فهم تكنيكات معقَّدة في "النقلة" الموسيقية . يكرِّر محمود درويش "البنية" السابقة للرباعيَّة والقفلة، ولكن عليه الآن حلُّ مشكلة "النمطية" بعد مرحلةٍ من القصيدة ، يقولُ :

رأيتكِ ملءَ ملحِ البحرِ والرملِ **وكنتِ جميلةً كالأرضِ .. كالأطفالِ .. كالفلِّ**	افتتاحية

وأقسمُ :

من رموشِ العينِ سوفَ أخيطُ منديلاً

وأنقشُ فوقهُ شْعرَاً لعينيكِ فقرة رباعية

واسماً حين أُسقيه فؤاداً ذابَ ترتيلاً يمدُّ عرائشَ الأيكِ ..

وأكتبُ جملة أغلى من الشهداء والقبلِ : **قفلة**

فلسطينيةٌ كانت ولم تزلِ !

لاحظوا أنَّ "القفلة" نصف رباعيَّة ، وكذلك الافتتاحية ، ما يخلق "تماسكاً" تركيبياً يوظِّف القافية (اللام) لتأكيده ، ككلّ ، يتكوَّن المقطع من رباعيتين ، ولكن مع "كسر" التناظر الفسيفسائي الذي يمكن أن يخلقهُ تكرارهما بلا "تعديل" ، ولكنَّه ، كما قلت ، يعتمد كثيراً على الرباعيَّة ، ما يتطلَّب ، دائماً ، إيجاد "مخرج" من تكرار نفسه ، وإلاّ فإنَّه يكفُّ عن "التجدُّد" هنا . خذوا الآن تكنيكاً آخر في "النقلة" :

"فتحتُ البابَ والشبَّاكَ في ليلِ الأعاصيرِ

على قمرٍ تصلَّبَ في ليالينا

وقلتُ لليلتي : دوري ..." .

الآن إن أكمل بجملة رابعة على قافية (النون) فسيعيد بالضبط بنية الرباعيَّة التي يفتتح بها القصيدة ، مثلاً ، أي "عيونك شوكة" ، فيتابع عبر " تعديل" إيقاعي :

"وراء الليلِ والسورِ

فلي وعدٌ مع الكلمات والنور " .

يمكن أن نفهم النقلة هنا كتعديلين ، **أولاً** : على إيقاع الجملة الثالثة، **وثانياً** : على "القفلة" التي تتكوَّن الآن من جملة واحدةٍ ، وليس من جملتين ، فالبنية هي :

س ، ص ، س ، س فقرة

س قفلة

ولكن هنا يجب أن ننتبه إلى أنَّنا إن فصلنا الجملة الأخيرة من الفقرة ، لنضمنها للقفلة ، سننتهي بشكل "الثلاثية" ، أي برباعيَّة ناقصة :

س ، ص ، س

س ، س

ولكن ، كما أنَّ القفلة يمكن تحويلها إلى قفلة من جملةٍ واحدةٍ ، فإنَّ الخروج من الرباعيَّة بجملة تكنيك ممكن ويستخدمه ، فلنفترض الآن أنَّ عليه أن يخرج من بنية س ، ص ، س ، س إلى قفلة من جملة واحدة فقط، هنا يمكن إدخال تكنيك نقلةٍ أُخرى ، وهو فصل الجملة التي تقفل إلى "جملتين" صغيرتين : الأُولى تكمل البنية الثلاثية إلى رباعيَّة ، والثانية تقفل الرباعيَّة كلَّها :

افتتاحية **"خذيني تحت عينيك**

خذيني لوحةً زيتيةً في كوخِ حسراتي

رباعيَّة **خذيني آية من سفر مأساتي** مقطع
خذيني لعبةً ، حجراً من البيتِ فقرة
ليذكر جيلنا الآتي نصف جملة تكمل الرباعيَّة
مساربهُ إلى البيت" نصف جملة تشكِّل القفلة

إنَّ جمالية هذا التكنيك هي دمج "الفقرة بالقفلة" في بنية محكمة التركيب. هذه "النقلة" هي ما يستخدمها في : "وراء الليل والسور / فلي وعد مع الكلمات والنور" ، الفرق إذاً بين النقلة في "ليذكر جيلنا الآتي / مساربه إلى البيت" ، و"وراء الليل .. إلخ" هو استخدام كلمة "البيت" ذاتها في قافية الفقرة والقفلة معاً ، ما يوحي بالوحدة الإيقاعية كلِّها ، لا أريد أن أطيل الحديث هنا ، ولكن سأورد تكنيكاً ليس من الستينيات ، بل من (1977) في قولهِ :

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيدْ
والعصافيرُ زرقاءُ زرقاءُ ثلاثية = رباعيَّة – جملة واحدة
والأرضُ عيدْ

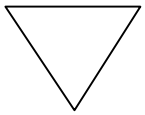
الرباعيَّة السريَّة
لا تقولي أنا غيمةٌ في المطارِ
فأنا لا أريدْ ثلاثية ثانية
من بلادي التي سقطتْ من زجاج القطار
قفلة الرباعيَّة
غيرَ منديل أميّ قفلة
وأسبابَ موتٍ جديد".

إنَّ "النقلة" هنا من وإلى "الرباعيَّة" من أجمل نقلاته الموسيقية . في البدء، لاحظوا أنَّنا أمام رباعيَّتين (8 جمل موسيقية) ، لكنَّه يفصل آخر جملتين من الرباعيتين لتشكِّلان "القفلة " ، هذا يدمج القفلة بالرباعيَّتين دمجاً كلِّياً ، أي لا حاجة لقفلة مستقلَّة على نمط "فأنسى بعد حين" أو " "وأكتب جملة" ... إلخ ، لكن الخطر هو "تفكُّك تركيب" الإيقاع إذ إنَّ كلَّ رباعيَّة تتحوَّل إلى ثلاثية .

كيف ينتقل من ثلاثية إلى أُخرى بهذه الجمالية ؟ السرُّ يكمن في خلق رباعيَّة سرِّية لا ينتبه القارئ لها دون تحليل دقيق (انظر: أعلاه)،ويفصل الجملة الأخيرة في الرباعية إلى جملتين قصيرتين، الأولى تكمل الرباعيَّة (غير منديل أُمِّي) ، والثانية تقفل كلَّ المقطع، لاحظوا كيف أنَّ الرباعية السرِّية لها شكل س ، ص ، ص ، هـ ، ولكن بما أنَّ القفلة لها قافية (ص) فإنَّ انتباه القارئ يتركَّز على القفلة ، ما يسمح بانتقال سلس ، أي بالعودة إلى (س ، ص ، س ، ص) ، على الرغم من وجود "هـ" (قافية الميم) . وبكلمات أُخرى ، قفلة الرباعيَّة في "وأسباب موت جديد" تبدو قفلةً لثلاثية "رباعيَّة" معاً ، أي لكلٍّ المقطع ، وهي كذلك ، ولكنَّها ، أيضاً ، جزء من الرباعيَّة السرِّية ، وليست قفلة منفصلة .

على كلِّ حال ، لاحظوا في رباعيَّة "عيونك شوكة" و"أقسم من" ... إلخ، بنية الوزن التي تنطلق من "مجزوء الوافر" ونصفه وثلاثة أرباعه ، "التوزيع" هنا تقسيمٌ معقد لبنية "البيت" الكلاسيكي . أهم أشكال توزيع التفعيلات هو : (1) الهرم : يقلُّ عدد التفعيلات

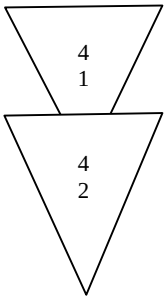
كلّما ازداد عدد الجمل ، أي يتناسب عكسياً معها ، من المعروف في الفنِّ التشكيلي أنَّ "المثلّث" يعطي انطباعاً بـــ"الرسوخ" ، وهذه البنية يمكن النظر إليها كمثلّث " مقلوب" :



2) المثلّث الراسخ r : يزداد عدد التفعيلات كلّما ازداد عدد الجمل، أي التناسب طردي هنا ، ويمكن النظر لهذا كعكس لبنية الهرم ، إيقافه على رجليه ، بدل رأسه .

3) دمج "المثلّثين" عبر نقلات وقفلات وتكنيكات مختلفة .

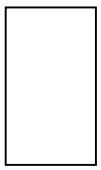
مثلاً ، بنية "عيونك شوكة" تتكّون من (4 ، 2 ، 4 ، 3 ،) كتب السيَّاب، لنذكر شاعراً آخر :



"سهرتُ فكلُّ شيءٍ ساهرٌ عيناي والمصباح
وأوراقي فقرة
أنا الماضي الذي سدّوا عليه البابَ فالألواح
غدي والحاضرُ الباقي" .

لاحظوا أنَّ محمود درويش ، بالمقابل ، ينتقل من (4)إلى (2) ، وليس إلى واحد ، ثُم إلى (4) ثّم إلى(3) ، وليس إلى (2) . أمّا في فقرة : "وأقسم من رموش العين" ، فيقلب البنية إلى(4 ، 3 ، 4 ، 2) .

4) إنْ وزَّعنا عدد التفعيلات بالتساوي بين الجمل الأربع ، بشرط أن يكون العدد (4) في كلِّ جملة نحصل على "البنيـــة المســـتطيلة" الكلاسيكية: "قصيدة" على مجزوء الوافر ، هنا القصائد الكلاسيكية، كالمعلّقات ، بنى مستطيلة ، بالتالي :



في قصيدة "عاشق من فلسطين" ، أيضاً ، نجد :

افتتاحية "خذيني تحت عينيكِ
خذيني أينما كنتِ بنية مستطيلة
خذيني كيفما كنت

بنية مثلّثة أردُّ إليَّ لونَ الوجهِ والبدن } بنية مثلّثة مقلوبة ∇

وضوءَ القلبِ والعينِ وملحَ الخبزِ واللحنِ وطعمَ الأرضِ والوطنِ	بنية مستطيلة

لا حظوا كيف أنَّ "الجملة الرابعة" تلعب دوراً مركزياً في "النقلة". بالتأكيد لاحظ القارئ أنَّ الشاعر ، عـــاجلاً أو آجـــلاً ، يواجـــه مشكلة: عدد التفعيلات المحدود التي يوزِّعها على الجمل ولإيجاد حلٍّ ، أي لا يكرَّر هذه البنى ، لا بُدَّ من اللعب أكثر بطول الجملة ، هكذا، مثلاً يستخدم "القفلة" بشكل جديد تماماً ، ويوسِّع بنية الهرم s لتبدو ، مقارنة بأشكالها السابقةِ ، خروجاً علـــى البنيـــة القديمة في (أزهار الدم) :

6 منذ الظهيرةِ كان وجهُ الأفق ، مثَل جبينك الوهميِّ ، يغرقُ في الضباب

5 والظلُّ يجمدُ في الشوارع مثلَ وقفتكِ الأخيرةِ عند بابي

4 وخطاكَ تعبرُ في مكانٍ ما كهمسٍ في اغترابي

3 يا أيُّها اليومُ المسافرُ في الرمال

2 أتكنُّ لي بعضَ المودّة ؟

رباعيَّة ناقصة

رباعيَّة

تستطيعون "قلب" قافية "اللام" إلى "الباء" : يا أيُّها اليوم المسافر في "الغياب" ، مثلاً ، وتدركون كيف أنَّ القافية تلعبُ دور "قطع" الرباعيَّة وتحويلها إلى ناقصة ؛ أي أنَّ جملة (4) تشكِّل جزءاً من القفلة والرباعيَّة معاً .

والآن خذوا التكنيك السابق وانظروا كيف يخلق "بنية" جديدة للفقرة في "أرى ما أريد" ، في "مأساة النرجس ملهاة الفضة" ، مثلاً :

رباعيَّة مخفية

1 "عادوا ..

د ، د ، ص ،

تكنيك ربط الرباعيات لنقل

فقرة (1) ∇ هرم

4 من آخرِ النفقِ الطويلِ إلى مراياهم .. وعادوا

5 حين استعادوا ملح إخوتهم فرادى أو جماعاتٍ وعادوا

5 من أساطيرِ الدفاعِ عن القلاعِ إلى البسيطِ من الكلامْ

6 لن يرفعوا ، من بعد ، أيديهم ولا راياتهم للمعجزاتِ إذا أرادوا

بنية مستطيلة

(قافية ص)

∇ هرم

5 عادوا ليحتفلوا بماءِ وجودهم ، ويرتِّبوا هذا الهواءَ

7 ويزوِّجوا أبناءهم لبناتهم ، ويرقّصوا جسداً توارى في الرخامْ

5 ويعلّقوا بسقوفهم بصلاً وباميةً وثوماً للشتاءْ

5 وليحلبوا أثداء ماعزهم ... وغيماً سالَ من ريشِ الحمامْ".

r هرم

بنية مستطيلة

رباعيَّة مخفية

س ، ص ، س ، ص

إنَّ أول ما يلفت النظر ، هنا ، هو "الطول" الذي يتراوح من(1 – 7)، أي يشمل مجزوء الكامل و"البيت" ، وربع ونصف وثلاثة أرباع المجزوء ، ويتمحور حول(4 -7) ، بالتأكيد إطالة أكبر للفقرات ، وسبق له وفعل هذا ، الإطالة ، والانحصار في الجمل الطويلة ، نجدها، مثلاً في (أعراس) في "وتحملُ عبء الفراشة" على كلٍّ حال ، إخفاء الرباعيَّات ، الذي رأيناه سابقاً ، يحدث هنا باللعب بعناصر الإيقاع ، كالقافية ، مثلاً ، وتقديم "افتتاحية" غريبة: "وعادوا ." تخرج على وزن تفعيلة الكامل (متفاعلن) ، وتنفصل بالتالي ، إيقاعاً ، عن البقية ، أمَّا تكنيك الربط بالقافية فقد رأيناه في "رباعيَّات" ذات البنية الفسيفسائية .

ملحق رقم (10): الإيقاع والرؤيا

لنسأل أنفسنا سؤالاً بسيطاً ، ظاهريّاً ، يقول عنترة بن شدَّاد :

هل غـــادَر الشـــعراءُ مـــن متـــردَّمٍ أمْ هلَ عرفـــتَ الـــدارَ بعـــدَ تـــوهُّمِ

ويقول المتنبي

بـــأبي الشـــموسُ الجانحـــاتُ غوارِبـــا اللابســـاتُ مـــن الحريـــر جلاببـــا

لماذا وكيف تختلف الموسيقى بين البيتين ، علىالرغم أنَّ لهما وزناً واحداً هو البحر الكامل ؟ الاختلاف ناتج عن عِدّةِ أشياء من دونها لن نفهم شيئاً من إيقاعات الشعر العربيَّ كلّه ، قديمه وحديثه .

فأوَّلاً : في اللغة العربية ككلٍّ ، وفي الشعر ، أيضاً ، توجد أربعُ "نوتات" موسيقية هي : الضمَّةُ والفتحةُ والكســرةُ والســكون ، ولا يتطلَّب حدَّة إدراك أن نرى أنَّ الحركات الثلاث الأُولى تظهر في موسيقى الشعر كلّه ، ونرمز لها بـــ(ب) ، فيما نرمز لأي منـــها إن تبعهُ حرفٌ ساكن، وكذلك للحرف الساكن إن كان وحده، بـــ(-) . وبكلمات أُخرى ، يختلفُ ، مثلاً ، إيقاعُ حـــرفِ التـــاءِ إن لفظناه ساكناً أو مكسوراً أو مفتـــوحاً أو مضمـــوماً ، أي باختلاف الحـــركة القـــواعديَّة تختلف الموسيقى.

وثانياً : يختلفُ إيقاعُ كلِّ حرفٍ من أحرف العربيةِ نتيجة لنوعيته التي تميِّزه عن غيره ، وليس فقط ، نتيجة "لحركته القواعديـــة ، إذ إنَّ حرف الهاء ، مثلاً ، يختلف عن حرف التاء ، لأنَّ التاء ، ببساطة، ليست هي الهاء.

وثالثاً : يختلف إيقاع كلِّ كلمة باختلاف "موقع" الحرف فيها ، كاختلاف كلمة "فتح" عن كلمة "حتف" ، لأنَّ نظام تتابع الأحرف معكوس فيها ، على الرغم أنَّهما تتكوَّنان معاً من الأحرف نفسها ، خذوا البيتين السابقين كمثال ، في بيت عنترة تتكرَّر "الراء" خمس مرَّات في مواقع متباعدة ، وتتكرَّر الميم ، أيضاً ، خمس مَرَّات . هذا الحرف ، أو هذه الأحرف التي تتكرَّر أكثر من غيرها تشكِّل ما أسمِّيه بـــ"المفتاح الموسيقي السائد"، ربَّما يوجد أكثر من مفتاحٍ في بيت واحد ، أي أنَّ "السائد" لا يعني الوحيد ، بالضرورة ، وفي بيت المتنبي تتكرَّر الألف (8) مرَّات ، فهناك اختلاف بين البيتين في نوعية المفتاح (هل هو الراء أم الألف) ، مثلاً التي يتكرَّر فيها وأمَّا "الموقع" فمهُّم جدّاً ، فمثلاً يستخدم الشاعران المفتاح السائد كقافية ، أيضاً ، ما يعطي "القفلة الموسيقية" فحرف الميم المكسورة يقفلُ الإيقاع عند عنترة ، في صدر البيت وعجزه معاً ، وكذلك حرف الألف عند المتنبي .

أمّا إلى أيِّ مدىً يعي المتنبي أهميَّة المفاتيح فيظهر لو تابعنا قراءة القصيدة ، فالبيت الثاني هو :

المنـــــهباتُ قلوبَنـــــا وعقولنـــــا وجنـــــاتهنَّ الناهبـــــاتِ الناهبـــــا

حيث يتكرَّر حرف الألف (8) مرَّات أُخرى ، أي (16) مرَّة في البيتين، فيما يتكرَّر مفتاح الباء (11) مرَّة ، هذا يذكِّرني بقول بودلير ، إن كنتُ أَذكر القائل : **" إنَّ الشاعر الذي لا يعرفُ كم مرّة يتكرَّر كلُّ حرف في البيت لا يستحقُّ لقبه ".**

على كلِّ حال ، هذا يعني أنَّ حَبْكَ الإيقاعات الموسيقية ، أو "النسج" الشعري ، يتطلَّب حَبْكَ المفاتيح الموسيقية السائدة معاً ، ومع الأحرف الأكثر ثانوية ، من جهةٍ ، وحبك إيقاع الضمِّ والكسر والفتح والسكون مع إيقاعات الأحرف ، من جهة أُخرى . فمثلاً ،

لاحظوا كيف أنَّ حرف "الراء" يتكرِّر في بيت عنترة ، بحيث يكون مفتوحاً في "غادر" ، و"الدار" ، و"عرفت" ، ما يخلق وحدة إيقاع .

فلنفصل مبدئيّاً بين "تفاصيل " البنية الموسيقية هذه ، و"الجملة الموسيقية" الكلِّية المسمَّاة بـ"البيت" ، وحدة الإيقاع الأساسية في القصيدة الكلاسيكية أنَّ البيتين السابقين ، منظوراً إليهما كجملتين موسيقيتين ، لا يتكرَّران ولا مرَّة واحدة أُخرى في جميع الشعر العربي، ولا حتى في شعر عنترة والمتنبي ، لأنَّ الطريقة الوحيدة لتكرارهما حرفياً ، بجميع تفاصيلهما الموسيقية ، هي "نسخهما" نسخاً حرفيَّاً. أي تغيير عليهما ، مهما كان صغيراً ، يعني "اختلافاً" ، وليس تكراراً حرفيّاً، من هنا ، إن شئنا أن نكرِّرهما ، لا بُدَّ من "اقتباسهما" ، الاقتباس هو الحالة الوحيدة التي يمكن عبرها تكرارهما ، وإلاّ فلا. ولم يقتبس أحد أياً منهما بعد .

وكذا فإنَّ كلَّ " جملة موسيقية " متفرّدة تماماً ، ومتغيِّرة دائماً ، أي نسيجُ وحدها . من هنا التناقض في داخل الشعر الكلاسيكي بين البنية الموسيقية العينية ، والتي هي نسيج وحدها ، و"الوزن" الشعري ، إذ إنَّ الوزن ثابت ، نمطيٌّ ، يتكرَّر عبر قرون ، وتعميماً ، التناقض يظهر في شعر التفعيلة ، كلُّ قصيدة ، وكلُّ بيت فيها ، نسيج وحده ، تماماً كما أنَّ كلَّ "بيت" لمحمود درويش مثلاً يختلف عن أي بيت لأي شاعر آخر، ولكن "وزنه" القائم على التفعيلة يشبه كلَّ وزن آخر من النوع نفسه عند أي شاعر آخر.

خذوا هنا قول امرئ القيس :

مِكـــرٌّ مفـــرٌّ مقبـــلٌ مـــدبرٌ معـــاً كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ مـــن عَـــلِ

من ناحيةِ "التفاصيل الإيقاعية" نجد أنَّ "مكرٌّ" و"مِفرٌّ" على الوزن نفسه ، أي على فعـــولن (ب - - / ب - -) ، فيمـــا "مقبـــلٌ" و"مدبرٌ" لهما وزن واحد ومختلف هو فاعلن (- ب - / - ب -)، والكلمةُ الأخيرة "معاً" لها إيقاع منفصلٌ هو فعو (ب -) ، نحن إذاً أمام ثلاث إيقاعاتٍ موسيقيةٍ مركّبةٍ معاً في صدر البيت ، تختلف تماماً عن بعضها ، ولا تتكرَّر في عجز البيت ، ما يجعلُ للصـــدر إيقاعاً خاصّاً به ، ولكن القضية لا تتوقف هنا ، فهناك "الوصلات الموسيقية" أو "النقلة" من حرف إلى حرف ومن كلمة إلى كلمـــة ، لاحظوا "صلابة" أو كما سمَّاها الأقدمون "جَزالة" الانتقال من النون الساكنة في "مكرِّن" إلى الميم المكسورةِ في "مفرِّن" ، ومن النـــون الساكنة في الأخيرة إلى الميم المضمومة في "معن" هكذا يبقى موقع الميم ثابتاً في طول صدر البيت ، إذ إنَّ كلَّ كلمةٍ تبدأ به ، ولكـــن إيقاع هذا الحرف يختلف ثلاثَ مرَّات ، فيما موقع النون الساكنة يبقى ثابتاً ، أي يقفلُ ، موسيقياً ، كلَّ كلمة ، ولكن النون تبقـــى ساكنة في جميع الحالات ، من ها نجد أنَّنا لا نستطيع الانتقال بانسياب ونعومةٍ من النون إلى الميم في جميع الصـــدر ، وبـــالأخص لأنَّ الوزن الداخلي يختلف ثلاث مرَّات (ب - - ، - ب - ، ب)، فما نكادُ ننطلق حتى نجبر على التوقف فجأة ، وما نكاد نتوقَّف حتى ينطلق ثانية ، هذا "الإيقاع الفجائي" يبين ، لمن لديه حساسيّة شعريّة ، حركة الحصان في الحرب : فالحصانُ يكرُّ ويفرُّ ويقبلُ ويـــدبرُ معاً ، في اللحظة ذاتها ، وكأنَّه كتلة من "الصخر" أوقعها السيلُ من الأعلى ، قارنوا هذا بوصف حركة امرأةٍ في لحظةِ دلالٍ وغزل :

فـــــــــدفعتُها فتـــــــــدافعتْ مشـــــيَ القطـــــاةِ إلى الغـــــديرِ

حيث إيقاعُ الكلمتين في الصدر "منفصل" ، ولكنَّه على وزن واحد (متفاعلن ، ب ب – ب -) ، فيما يندمجُ إيقاعُ الياء في "مشي" واللام في "القطاة" (- -) ، وزناً ، ثمَّ ، بعد لحظة توقُّف ننطلق إلى "قطاة إلى الغدير". لاحظوا لا فرق بين إيقاع "دَفَعْ تُها" و"تدا /

فعتْ" الناتج عن السكون الأولى مقابل الألف الممدودة في الثانية ، الإيقاع ككلٍّ قصير (4) تفعيلات في البيت ، مقابل (8) في البحر الطويل في "مكرِّن ..."، كلُّ هذا يدلُّ على موسيقى تعبِّر عن حركة المرأة ، أي عن "المعنى" .

إنَّ "التعبير" ، لغةً ، جاء من الفعل "عَبَر" ، أي أنَّنا ، عندما ننظر إلى الموسيقى كمرآةٍ تعكس المعنى ، نعبرُ إلى شيءٍ "خارج" الموسيقى الشعريّة ذاتها ، يتجاوزها باتجاه "دلالة" ما تتجاوز الموسيقى في ذاتها ولذاتها ، ولكن علينا ، أيضاً ، أن لا ننسى أنَّ الموسيقى فنٌّ قائم بذاته ، له مداه الخاصّ واستقلاليته الخاصَّة به ، والموسيقى الشعرية مجَّرد فرع من فروع فنٍّ كامل ، وبالتالي علينا أن نتعلَّم أن نسمع الموسيقى الشعرية بطريقةٍ أُخرى ، مستقلّةٍ إلى حدٍّ ما عن "معنى البيت" .

موسيقى " مفرِّن مكرِّن مقبلن مدبرن معن" ، من هذه الزاوية ، هي "حصان من الكلمات" كلمات تفرُّ وتكرُّ ، وتقبلُ وتدبرُ ، إنَّها "كتلةٌ صلبةٌ من الحجر" ، هنا "الكلمة" صوتٌ ، والصوت كتلةٌ فيزيائية محضة. عندما نطوِّر حساسيتنا الشعريَّة إلى هذا المستوى ، أي نشعر بالموسيقى كحصان من الكلمات ، ككتلة "فيزيائية" ندرك بداية ما أُسمِّيه بـــ"النحت" الإيقاعي ، أي الموسيقى كنحت . بهذا المعنى، أيضاً ، لاحظ القدماء أنَّ الفرزدق "ينحتُ من صخرٍ".

فلنفكِّر في الموسيقى هنا كتمثالٍ من الصوت تعشقهُ الأذن قبل العين ، أحياناً . لا نلمسهُ كما نلمسُ كتلةً من الحجر أو الطـــين ، ولا نراهُ كما نرى لوحةً ، ولكنَّنا نسمعه ، ولكلِّ امرئ في النحت مذهب . وسأضربُ مثالاً على ذلك قصيدةً بعنوان : "نحـــت" لأحمـــد عبد المعطي حجازي (مجلة إبداع ، العدد الثامن ، 1994) ، إذ يقولُ في مطلعها :

"لستِ صاحبةَ الجسدِ
إنَّه كائنٌ لم تكونيهِ ، حين دخلتِ هنا ، فجأةً ،
وجلستِ على مقعدي .
زائرٌ غامضٌ جاء كالظلِّ متشحاً بثيابكِ
ثمَّ تجرَّدَ لي
وتفرَّد في ركنهِ المفردِ" .

نيّةُ الشاعر هنا ليست نحت جسدٍ أُنثوي غامض وجميل وناعم ، لأنَّها تأتي إلى بيته "كما خلقها الله" ، ولكنَّه يريد نحت أُنثـــى مـــن الكلمات ، أولاً وأخيراً . جسد المرأة الحية يظهر له ككائن قائم بذاته ، مستقلٌّ عن "أناها" ، إنَّها ليست "صاحبتهُ" ، وبهذا الفصل بين "الأنا" والجسد يصل الشاعر لرؤيا "الجسد ككتلةٍ" ، و"يقلِّده" بنحت صورةٍ له بالكلام . وجسد الكلمات هذا "ناعم" و"منســـابٌ" إيقاعيًّاً ، فيه "أُنوثة" إن قورن ببيت امرئ القيس عن كتلة الحصان، والإيقاع الأساسي هو فاعلاتن فعولن (- ب - - / ب - -) . يبدأ الجملة في (زائر غا/ مضٌ) و(إنَّه كا / ننٌ) ، فلنلاحظ كيف أنَّ المفتاح السائد هو حرف التاء ، وموقعه في كلِّ الجملـــة ســـلسٌ وناعم عند الانتقال منه وإليه ، فيما المفتاح الآخر هو الدال الذي يقفلُ الجمل الموسيقية كلَّها ، ولكونه يشكِّل القافية يتحوَّل إلى إيقاعٍ قويٍّ ينافس التاء ، قارنوا حرفي الدال والتاء بما سمَّاه محمود درويش بـــ"الحروف الغليظة" كالطاء والقاف والضاد والخاء ، فلنقل أننـــا أمام "إيقاع جميل" بالدرجة الأُولى .

إنَّ وظيفة "الجميل" في التجربة هي قمعُ "العنيف" و"القاسي" والقبيح" والاغتراب" في الروح إلى حدٍّ ما ، أعلى درجات الجميـــل مـــا سمَّاه العرب بِـــ"الرائع" ، أي الذي يلقي بشيء قويٍّ في "روعنا"، والفعل "راع" يعني أخاف ، من هنا ارتباط الجميل بـــ" المخيـــف" ، في حين أنَّ "جمال" جاءت ككلمة من المصدر نفسه الذي جاءت منه كلمة "جَمَل" ، و"أناقة" جاءت من "ناقة" ، ويبدو لي أنَّ الربط

بين أعلى درجات الجميل والخوف موجودٌ عند حضاراتٍ أُخرى ،هكذا ، مثلاً ، يشيرُ (عمانوئيل كانط) إلى الصلة بين "الرائع / Sublime" و الخوف في دراساتِهِ في علم الجمال.

عند محمود درويش نجد النحت الشعري يعبر أوَّلاً وأخيراً عن عقل جمالي ، تهزُّه الأشياء الجملية بعامة ، ويمكننا القول : إنَّه يدمج بين "الجميل" والأُنثوي" و"الاشتهاء" أو الرغبة الجنسية ، مثلاً في "شتاء ريتا الطويل" في (أحد عشر كوكباً) كأنَّني به يقول : **"إنَّ الجمال لن ينقذ العالم ولكن الجمال في العالم يجب إنقاذه"** ، أي إنقاذه من العنف والقسوة والاغتراب في العالم ، والقبح والشرِّ في الحكاية ، ولكن محمود درويش يدمج ، أيضاً ، في **رؤياه القبيح والعنيف والاغتراب** . كيف يوازن بين الجانبين ؟ إنَّ "مفهومي" "الحبِّ" و"الحريَّة" يشكِّلان المفتاح السحري لهذا الدمج ، فمثلاً ، لاحظوا كيف أنَّ "العنف" في "مديح الظلِّ العالي" ينشقُّ إلى عنف الغزاة والبوليس ، عنف الجريمة ، وعنف من نوع آخر ، أي "العنف من أجل الحرية" ، فيقول للفدائي :

"ماذا تريد ؟ سيادةً فوق الرمادِ ؟

وأنت سيِّدُ روحنا يا سيّدَ الكينونةِ المتحوِّلة" .

حيث العنف من أجل الحرية "سيِّد الروح" ، أمَّا العنف المنفلت ، المدمِّر، الاحتلالي، كقصف بيروت، فيدينه كلياً . هكذا عندما يلتقي "الجميل" بـ"المخيف" و"العنف" من جهة ، وبـ"الحرية" من جهة أُخرى، يقود لـ" المقّدس" و"الإلهيّ" ، كما تعرفون . تعبير "مديحُ الظلِّ العالي" مستمدُّ من التوراة ، إنَّه بلغة إسلامية "مديح الله" ، هذا الارتفاع نفسه نجده في قصيدته عن تل الزعتر ، إذ إن "أحمد" هو اسم النبيّ محمَّد (صلى الله عليه وسلم) في السماء ، وتسمية الفدائيّ بـ"أخي أحمد" يرفعهُ لمرتبةٌ النبوّة ، من هنا يقول له : **" فأنت العبدُ والمعبودُ والمعبد"**، بلغة أقرب للتصوّف إذاً ، العنف من أجل الحرية يفتحُ على "المقدَّس" ، لكن المهمّ هو "الرؤيا" هنا . عندما يلتقي " العنيف" بـ"الرغبة الجنسيَّة"، مباشرةً ، دون بُعد "الحريَّة" كُلّه ، نجده لا يقودُ إلى المقدَّس ، بل إلى القبيح والمدمِّر والمبتذل والانحلال الشامل في أُسس الروح ، كقولهِ في "مديح الظل العالي" :

"وتقولُ امرأةٌ لجنديٍّ قبيحِ الوجه :

هيّا فضنَّي بين الركامِ أصيرُ أحلى" .

قارنوا ذلك بتجربة مظفَّر النُّواب في "وتريات ليلية" ، حيث يدمج النواب ، عمداً ودائماً ، بين "العنف" والقبيح ، مباشرةً ، لكي يكشف الابتذال في التجربة نفسها ، كقوله :

"أولاد القحبة لستُ خجولاً حينَ أصارحكم بحقيقتكم :

إنَّ حظيرة خنزيرٍ أطهرُ من أشرفكم" .

حيث تنفتَّح التجربة على "العاهر" و"القذر" أخلاقيّاً ، ولكن النَّواب هنا يضع "الطهارة" كقيمة تستحقُّ الدفاع عنها ، أعني "الروحاني" ككلٍّ ، وكأنَّه يقول : إنَّ الروحاني لن ينقذ العالم ، ولكن الروحاني في العالم يجب إنقاذه . من هنا يميِّز مظفَّر النُّواب بحدَّةٍ خاصَّةٍ به بين "الرغبة الجنسية" التي تلتقي بالعنيف والاغترابي والعاهر والسكير ، وكذلك بـ"العبودية" ، في أجواء من السكر والابتذال والانسلاخ الروحي ، وبين الرغبةِ في أعلى وأنقى أشكالها ، عندما تدلُّ على الحربية والمقاومة والروحانية والجمال ، أي ما يسمِّيه بـ"العشق الخالص لله" ، كما في حبِّ رابعة العدوية . محمود درويش ، بالمقابل ، يمنعُ تجربتهُ الشعرية من الاتجاه نحو رؤيا مظفر النواب ، أعني أنَّه يقاوم استيلاء الاغتراب على الروح بوساطة الانحياز الدائم للحب والحرية والجمال معاً ، بهذا المعنى قلت : إنَّ محمود درويش يوظِّف "الجميل" لمنع العنيف والقاسي والقبيح في التجربة .

من هنا نرى أنَّ "النحت" عند محمود درويش يتميَّز أولاً وقبل كلِّ شيء بالجمال ، شعرهُ "جميل جداً" ، إيقاعـاً ورؤيـاً ، النقطـة الأساسية هي أنَّ الموسيقى الشعرية رؤيا ، أو أنَّ لها رؤياها الخاصَّة بها ، كما أنَّ لكلِّ رؤيا "موسيقاها" الخاصة بها ، ومن غير المفيد أن نسمع الإيقاع الشعري كمجرد تابع فجٍّ للمعنى ، من نوع القول : إنَّ إيقاع بيت امرئ القيس تعبير عن "حركة الحصان" ، مباشرة ، ولذا أتكلَّم عن "حصان من الكلمات" ، أيضاً.

لتبيان مسألة الإيقاع وعلاقتها بالرؤيا بشكل أكثر ملموسيَّة ، سأحلِّل الآن " النحت " في إحدى قصائد " ليلى وتوبة " يقـول توبـةُ لليلى عن عالمه ورحلته في الحياة :

"ليلاً أنخنا الجمالَ قبيلَ الساعةِ الواحدةِ
في بطنِ أوديةٍ جائعةٍ لضباعٍ منفردة
وخطاً أو عواءٌ داخل العتمِ كلُّ اعترافٍ ، وما
من رموزٍ تُفَكُّ وما
من علامة
لجميع من مرُّوا هنا فالإقامة .
في عرقِ زيتونةٍ أو صخرة ، أرنبٌ ضائعٌ أو بصلٌ
نيء كلُّ ما يحيا هنا ، وعلى كلِّ وحشٍ أن يصيد طعامهْ
من موجةِ الوحل . فالرمشُ شوكٌ ،
والمحبَّةُ أفعى ، والثقة
جهلٌ ، فكيف انتهينا إلى هذه المنطقة ؟
صدفةً أم قدراً ،
نحن مرميُّون في معدةِ الخوف ،
لنبحث فيها عن سلامة".

لاحظوا هنا أن "القاسي" و"المتوِّحش" و"الخائف" "والبريّ" و"العنيف" يسيطر على الرؤيا . لا توجدُ هنا "شهوة جنسيةٌ" ، أو "حبٌّ" ، أو أُنوثةٌ"، حزن على النفس ، أو إحساس بالذنب ، ولا حتى "حرية" ، ويبدو الاغترابُ "صدفة" أم " قدراً " ، ببساطة ، والإيقاعُ لا رحمة فيه. بالتأكيد إنَّ رؤيا كهذه لا يناسبها إيقاعٌ "عسليٌّ" و"منسابٌ" و"ناعم" كما في نحت أحمد عبد المعطي حجـازي. وأمَّـا "الكلمات" فثقيلةٌ ، تشبهُ كتلةً من الصخر "حطَّها السيلُ من علِ" ، قِصَرُ الجمل الإيقاعية ، وطولها يختلفان فجأةً ، كلُّ جملة تتوقَّـف فجأةً ، وتندفع ، حروفٌ تتنافرُ وتتلاطم، ما يعطي الإحساس بخشونةِ الملمس ، بالزوايا الجارحة الحادَّة ، أي بـ"القسوة" في التجربة . بالنسبة لي توجد جمالية خاصة وعاليةٌ في الإيقاع ، لكنَّها غريبة ، وتبدو كمسرحيةٍ في "مسرح القسوة" ، وتتميَّز بشيئين :

أولاً : تغريبُ الإيقاع بحيث يخلق مسافةً بين الأذن التي تعوَّدت على "الإيقاع الكلاسيكي" ، أو على "الجميل" و"المنساب" ، مسـافةً تصدم وغير متوقعةٍ ، بحيث تعبِّر عن "فرديَّة" التجربة وشذوذها، عن طعمها الخاص وفظاظتها .

وثانياً : ليست "الجماليّةُ" هنا أداة للتغلب على "الوحشيّ" و"القاسي" و"العنيف" في التجربة ، بل إنَّها هي نفسها قاسيةٌ وحشـية ككلِّ شيء آخر في "بطن الواد" الليليِّ هذا .

فلنحاول الآن "استئلاف" الإيقاع ، بحيث يبدو "أنعم" و"أسلس" ، مألوفاً ، أقلّ قسوة وخشونة في ملمسه ، لنكتب المقطع نفسه كما يلي :

"وخطاً أو عواءٌ داخل العتمِ كلُّ اعترافٍ ،
وما من حروفٍ تفكُّ وما من
علامةْ
لجميع من مرّوا هنا فالإقامة".

كلُّ ما تغيَّر ليس أكثر من تحويل النون الساكنة في "وما من" إلى قافية بدل "ما" . وكمفتاح "سائد" علينا الآن اللعب بهـــذه النـــون الساكنةِ نفسها ، فأولاً لاحظوا أنَّها تتقلَّب ثلاث مَّرات في البيت الأول ، حيث تتبعُ الفتحةَ في "خطـــاً" ثمَّ الضـــمَّة في "عـــواءٌ" ، ثم الكسرة في "اعترافٍ" ، ما يخلق "خشونة" وتناقضاً إيقاعياً ، كما في بيت امرئ القيس ، فلنوحِّد الإيقاع ضمن الحد الأدنى من التغيير في المعنى ، ليصير ، مثلاً :

"وخطاً" أو عواءٌ داخل العتم ، هذا اعترافٌ" ، ولنستبدل "خطاً" بكلمة أُخرى :

"ورؤىً أو عواءٌ داخل العتم ، هذا اعترافٌ" ،

حيث تتحوَّل "الهمزة" إلى مفتاح قويٍّ يتكرَّر ثلاث مرَّات في "رؤى" أو "عواءٌ" ، فقلت بالإضافة لذلك لم تزل هناك وقفة إيقاعية قوية في :

" لجميع من مرّوا هنا ، فالإقامة" (ب ب – ب - / - - ب - / - ب - -)

بين "هنا" و"إقامة" ، أي عند النقلة من إيقاع "متفاعلن" إلى "فاعلاتن" ، ويمكن جعلُها :

" لجميع من عبروا عبوراً فالإقامة" (ب ب – ب - / ب ب – ب - / - - ب - -)

حيث يصيرُ جميع الإيقاع في هذه الجملة متفاعلن (ب ب – ب - / ب ب – ب - / - - ب - -) ، بدل متفاعلن / مُتْفاعلن / فاعلاتن ، بالإضافة لكوننا ربحنا نوناً ساكنةً في "عبوراً" ، بدل النون الممدودة في "هنا" ، ما يوحِّدُ الإيقاع بالمقطع ككلّ ، ولكن لا حظوا أنَّ كلَّ هذه الجملة على وزن "متفاعلن" ، في حين أنَّ الوزن في :

"وما من
حروفٌ تفكُّ وما من
علامة
لمن عبروا عبوراً فالإقامة .

كلُّ التفاصيل الجديدة هذه لم تتطلَّب تغييراً جذريّاً في المعنى ، ولكنَّها حوّلتهُ من موسيقىً خشنةٍ وصلبةٍ تشبهُ الحفـــرَ بالســـكين إلى نقلاتٍ تشبهُ حركة الماء ، وربحنا موسيقىً أكثر نعومةٍ ، أكثر "كلاسيكية" ، مألوفةً أكثر ، ربَّما أجمل ، ولكن خسرنا شيئاً مركزيّاً في "الرؤيا" : كتلةُ الكلمات تحوّلت إلى قطٍّ أليف بعد أن كانت قطّاً بريّاً متوحِّشاً . إنَّ "نعومة الإيقاع" ، أو إن شئتم جماليته المألوفة هذه ، قامت بوظيفة معيَّنة هي التخفيف من "التوحُّش" و"الخشونة " و" الاغتراب " في التجربة الروحيّة كلِّها ، أي قاومت لاإنسانية العالم بـــ"الجميل" و"الناعم". ولكن هذا بالضبط ما أردت أن أتجنَّبه : "تدجين التجربة" .

المسألةُ مسألةُ "الحرية الشعرية ، هنا ، وليست مسألة عجز عن "تحويل الإيقاعات" بهذا الاتجاه أو ذاك ، وسأروي لكم قصَّة هذه "القصيدة" الآن : كنت عائداً إلى بيت صديق يابانٍ كنت أسكن معه في الولايات المتَّحدة، في غرفةٍ صغيرةٍ قريبة من المحيط ، مطرٌ وريحٌ وليلٌ ، والأشجار تحت أضواء النيون تهتزُّ بعنف في الشارع ، والعاصفة تكاد تقتلعني من خطاي وكنت أسمع من بعيدٍ هدير المحيط . في الحقيقة كنت بلا بيت ، ضيفاً غير مرغوبٍ فيه في تلك الغرفة، وكنت جائعاً، وقد سمعت عن أنَّ حرب الخليج قد بدأت، وكنت خائفاً على أهلي من "حرب كيماوية" .

فجأةً توقفت في وسط المطر وخطرت في بالي، كما لم تخطر بهذه الحدَّة من قبل ، فكرةُ "القسوة" في العالم ، شعرت أنَّ الريح كتلـــةٌ ماديّةٌ، كالمطر ، والمحيط ، والضوء ، والشجر ، وبأنَّني ، أيضاً، كتلةٌ ككلِّ شيء آخر في الكون ، وكلُّ كتلة تدافع عـــن نفســـها ، وتغزو غيرها ، وكلُّ كتلة ، أيضاً ، تقاوم كي تحافظ على وجودها. الأضعف يتدمَّر ، والأقوى يبقى . وشعرت أنَّني سأنتهي وأتدمَّر في حالةٍ واحدةٍ فقط ، إن سمحت لنفسي بالشفقة على نفسها، وبالحزن، والإحساس بالذنب، وأهمُّ من ذلـــك : إنْ شـــعرت بـــأنَّني "ضحيّة" للعالم أو للظروف أو للآخرين. وهكذا قلت : إنَّ أي إحساس من هذا النوع سيحوِّل "الكتلة" التي أُسمِّيها بـِ" أنا " إلى كتلة " هشَّة " جداً ، كالبلُّور.

قرَّرت أن أُحوِّل "الروح" إلى كتلة "صلبة" من الحجر، لا هشاشة فيها ، قاسيةً كظروفها . جلست في الشُّبَّاك وتأمَّلت "قسوةَ روحي" نفسها هذه . وتذكَّرت تجربتين من الشعراء العرب القدماء ، كانتا أقرب إلى روحي من غيرهما في تلك اللحظة. الأُولى لبشر بن المعتمر ، في قصيدةٍ غوليّةٍ تتحدَّث عن كيف التقى أسداً يريد افتراسه في أحد الأودية فقال :

أفاطُم لـــو رأيـــتِ بـــبطنِ خبـــتٍ وقـــد لاقـــى الهزبـــرُ أخـــاكِ بشـــرا
تبـــهنسَ إذ تقـــاعس عنـــه مهـــري محـــاورةً . فقلـــتُ : عُقِـــرْتَ مهـــرا
نصحتكَ فالتمسْ يـــا ليـــثُ غـــيري طعامـــاً إنَّ لحمـــي كـــانَ مُـــرًّا

لاحظوا هنا الحروف "الغليظة" في "أفاطم" و "بطن خبت" (الطاء والخاء)، والكلمات الغريبة "تبهنس" و "خبت" ، ما جعل اللامألوف يطغى عليَّ فيها ، فإيقاع " خبت " غريب ومتوِّحش، إن قورن بـــ" بطن شِعب" أو " واد " ، وغرابتهُ زادت من إحساسي بـِــ" المسافة" بيني وبين تجربته وأعجبتني "عقرت مهرا " ، و"محاورة ". ولكن أهمَّ من هذا شعرت أنَّه قاوم الأسَدَ بتطوير "إرادة الهجوم" عنده ، دون شفقةٍ على نفسهِ ، دون إدانةٍ أخلاقية لقوة الأسد ، أي بـِــ" قسوةٍ " في الروح واجه قسوة التجربة . والتجربة الأُخرى لامرئ القيس ، كما قيل ، حين يصف وادياً وبريّاً خالياً من كل نبتةٍ وحياةٍ في قوله :

ووادٍ كـــبطنِ العـــيرِ قفـــراً قطعتـــهُ به الذئبُ يعـــوي كـــالخليعِ المعيِّـــل

حيث تستخدم ، أيضاً ، كلمة "بطن" لوصف التوحُّش. و"للبطن" هنا دلالتان ، إنَّه يعني "الهضم"، أي أنَّه يفترَّس ويهضم من هو فيه ، وبالأخص لأنَّه مسكون بالذئاب، وعند بِشْر بالأسود. ولكن "البطن"، أيضاً ، كان يدلُّ على "الأمّ"، إذ كانت قبائل العرب التي حافظت على ذكريات "النسب" إلى الأم تقسم نفسها إلى "بطون"، مقابل التقسيم على أساس "الفخذ" و"العصب" (الذي جاءت منه عصبية وتعصُّب) ، و"الصلب" وكلُّ هذه ترتبط بالانتساب للذكور. من هنا في النسب المقابلة بين "رَحْم" (ومنه جاءت تعابير رحمة، و"ذي الأرحام" ... إلخ) وبين "صلب"(للذكر). فالبطن كان يعني الأُمومة والخصوبة و"الولادة" ، ولكنَّه في القصيدتين يتحوَّل إلى مكان متوحِّش ، مسكون بالقفر والذئبيَّة، عند امرئ القيس، ويقال : إنَّ الأخير قال هذا البيت عندما طردَهُ أبوهُ وتصعلك. من هنا

قوله: إنَّ الذئب كان يعوي "كالخليع"، أي الذي طردتهُ قبيلتهُ و"خلعته" منها، "المعيل" من عنده عائلة، ولكنَّه فقير الحال لذا قال للذئب:

فقلــت لــه لمــا عــوى إنَّ شــأننا قليــلُ الغــنى إن كنــتَ لَّمــا تمــوَّلِ

ومن الملفت للنظر أنَّه يرى علاقة بينه وبين الذئب :
كلاهما أبناءٌ لـــ" ظروف الاغتراب نفسها " والتوحُّش ، رُبَّما أنَّ القارئ الآن بدأ بملاحظة علاقةٍ خفيّةٍ ، أيضاً ، بين "الجوِّ" في قصيدة بشر ومعلقةِ امرئ القيس وبين "أجواء" قصيدة "ليلى وتوبة" المذكورة أعلاه ، وأرجو أن يكون قد لاحظ ، أيضاً ، "فظاظة" و"قسوة" الإيقاع المشتركة، كلٌ ما فعلتهُ ، إذاً ، هو "جرُّ الإيقاع" نحو الإيغال أكثر في تصوُّره وتوحُّشه ، "محاورة" مع هزبر التراث ، للتعبير عن الغربةِ الحديثة بالذات .

*

إنَّ جماليّة الشعر العربي القديم ، إذاً ، أعقد وأعمق من أن "نحشرها" في قالب أبديّ ، أو بوتقةٍ ما ، كالبحور ، ولكن الخليل ابن أحمد ساهم ، بوعي أو دون وعي ، في مثل هذا "الحشر" ، عبر اختراعهِ للبحور الشعرية ، وسيطرته على طريقةِ رؤيتنا لتراثنا الشعري ، لا تقارن إلاّ بسيطرة رؤيا أرسطو طاليس في كتاب "شعر" على المسرح الغربي كلّه .
إنَّ النقطة التي أريد أن أُبرهنها ، في هذا الخصوص ، هي أنَّ الشعراء العرب أيام الخليل بن أحمد وقبله وبعده كانوا يكتبون في القصائد التي تتبع بحور الخليل إيقاعات أعقد ، وغير موجودة في بحور الخليل.
خذوا بيت امرئ القيس :

مِكــرٌّ مِفــرٌّ مقبــلٌ مــدبرٌ معــاً كجلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيلُ من عَــلِ

سبق وأشرتُ إلى أنَّ لـــ"مكرٌّ مفرٌّ " إيقاع واحدٌ ، من ناحيتين : **أولاً** ، تتكوَّن الكلمتان من حرفين هما الميم والراء ، تفصل بينهما الكاف المفتوحةُ في "مكرٌّ " والفاء المفتوحة في "مفرٌّ وسيتبقى نوعية الأحرف تتوحَّدُ مع موسيقى الكسر فالفتح فالضمة المنونة في الكلمتين ، وتكتمل بموسيقى وزن واحد لهما هو "فعولن" (ب - -) ؛ من هنا تكونان "مقطعاً موسيقيا" له استقلاليتهُ ، بينما تكون "مقبلٍ" إيقاعاً واحداً من ناحية الوزن ، مع كلمة "مدبرٍ" ، هو فاعلن (- ب -) ، ومن ناحية نوعيَّة الأحرف تشترك الكلمتان معاً في حرفي الميم والباء ، وتختلفان في اللام والقاف وتشكّلان وحدة موسيقية مختلفة من الأُولى.
وأخيراً ، تشكّل "معاً" إيقاعاً خاصَّاً بها على وزن "فعو" (ب -) لاحظوا أنَّ ورود حرف الميم في أوَّل كلّ كلمة يوحدُ الصدر كلّه ، ويكتمل التوحيد بكون النون الساكنة تنهي كلّ كلمةٍ فيه ، ولكن هناك ما يجعل "الإيقاع" يتلاطم ويفترق ، كما بينتُ سابقاً .
إنْ نظرنا إلى هذا البيت بعيون الخليل فسنراه على وزن البحر الطويل ، أي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل) في الصدر (ب - - / ب - - - / ب - - / ب – ب -) وبكلمات أُخرى ، يتمُّ "التخلص" ، بجرَّة قلم ، كما يقال ، من كلّ البنية الموسيقية الملموسة في صدر البيت ، أي من (فعولن / فاعلن / فعو) .
من هنا تساعدنا البحور ، من جهةٍ ، على فهم الإيقاع ، وتمنعنا من جهةٍ أُخرى عن فهمه ، أي أنّنا نعمى عن رؤية "الإيقاع الداخلي" ونركز فقط ، على الإيقاع الكلّي ، دون تفاصيل ، هكذا يدمج الخليل (فعولن / فاعلن / فعو) في وزن آخر يختلف كلّياً هو (فعولن مفاعيلن) ، كيف نوفّق بين رؤيتين مختلفتي للمقطعِ الإيقاعي نفسه ؟

المشكلة أنَّ في صدر البيت إيقاعاً واحداً هو إيقاع الخليل ، من جهةٍ ، وإيقاعات أُخرى تفصيلية لا يمكن فهمها بطريقة الخليل ، لأنَّ (فعولن / فاعلن / فعو) ليست هي تفعيلات البحر الطويل ، خذوا مثالاً آخر كي أبين إلى أي مدى يمكن أن يصل التناقض بين الجانبين .

يقول المتنبي :

بأبي الشموسُ الجانحاتُ غواربا اللابساتُ من الحريرِ جلاببا
المنهباتُ عقولنا وقلوبنا وجناتهنَّ الناهباتُ الناهبا
الناعماتُ القاتلاتُ المحييا تُ المبدياتُ من الدلالِ غرائبا

لا يتطلَّبُ حدَّةً في الحساسية الموسيقية أن ندرك أن "الجانحات" و"اللابسات" و"المنهبات" لها وزنٌ واحد هو مستفعلاتُ (- - ب – ب) . ويتابع المتنبي هذه الوحدة الإيقاعية ، واللعب بها ، في البيت الأخير ، ولكن ، حسب بحور الخليل ، كلُّ الأبيات الثلاثة على البحر الكامل ، أي على وزن "متفاعلن" .

إنَّ التخلي عن "مستفعلات" سيجعلنا ننكرُ وجود إيقاعٍ واضحٍ كالشمس ، لكي نتمسك بإيقاعٍ آخر يجبرنا على رؤية إيقاعيَّةٍ مختلفة ، خذوا نتائج ذلك : **أوَّلاً** : من الواضحِ أن قفلة البيتِ الأول "من الحرير جلابيا" ، تتكرَّر كقفلةٍ للبيت الثالث ، وفي "من الدلالِ غرائبا" ، كلتاهما على وزن (مفاعلن متفاعلن) ، فيما تختلف كلياً قفلة البيت الثاني ، إذ يلعبُ المتنبي بمفتاح النون في وجنات (هنّ نّا) هبا (نّا هبا) وهذه الوصلة الموسيقية تختلف عن "القطع" في القفلتين السابقتين ، وتتوسط بينهما .

وثانياً : لاحظوا كيف أنَّ النقلة من حرف التاء في "الجانحات" و"اللابسات" و"المنهبات" تختلف عن الوصلة الإيقاعيّة في "الناعمات القاتلات المحييات المبديات" ، حيث تلفظ التاء واللام معاً ، حتى نصل "المبديات" ، حيث ينقطع الوصل ، ونرجع الوزن "مستفعلات" السابق ، تمهيداً لقفلة "من الدلال غرائباً" ، أنَّ يكون من قبيل التطاول على كلِّ تراثنا الشعري أن نقول : إنَّ المتنبي لم يكن يدرك ما يفعله ، ولكن سيكون من الحماقةِ أن لا نعترف أنَّ "الإيقاع الداخلي" يخضعُ لإيقاع "متفاعلن" فقط ، أي لا يكفي البحر الكامل الطويل ، ولا معرفة أنَّ الأبيات على البحر الكامل الطويل، لفهم تعقيدات الإيقاع كلِّها . ما هو الحلُّ ، إذاً ، عندما نتعامل مع تراثٍ شعري غنيٍّ جداً ، متنوِّعٍ جداً ، كتراثنا ، مضافاً إليه القرآن الكريم نفسه ؟

أقترحُ ، كمخرَج ، أن نوحِّد رؤيا الخليل بن أحمد مع رؤيا أُخرى أكثر شمولياً وتعقيداً تتكوَّن من النقاط التالية :

أوَّلاً : كلُّ إيقاعات اللغة العربية تتكون من الحركة والسكون (ب ، -).

ثانياً : التفعيلات التي اكتشفها الخليل ليست إلاَّ أشكالاً معيّنة من (ب ،-) ، لكنَّها ليست الأشكال الوحيدة .

ثالثاً : البحور ليست إلاَّ أشكالاً معينةً ، أي "قوالب" ، تنظم عدد تفعيلات معينة وترتيبها ، ولكنَّها ليست الأشكال الوحيدة لترتيب لتفعيلات وتنظيمها ، كما يتبين ذلك ، مثلاً ، القرآن الكريم ، ففي آية :

تَبَّتْ يدا أبي لهبٍ وتبْ ما أغنى عنهُ مالهُ وما كسبْ

- - ب - / ب – ب ب - / ب - ، - - / - - ب - / ب – ب - / ب –
مستفعلن / مفاعلتن/ فعو فعلن/ مستفعلن/ مفاعلن/ فعو

وهو ترتيب غير موجودٍ في البحور ، ولكنَّه يخلق إيقاعاً جميلاً وجديداً لم يكن معروفاً في الشعر الكلاسيكي .

رابعاً : بما أنَّ القرآن الكريم "يتجاوز" قانون الحركات الثلاث ، أي يكرُّر (ب) أكثر من مرَّتين متواليتين ، وهذا ممنوع في البحور، فإنَّنا نستطيع أن ننحت تفعيلات جديدة ، كتفعيلة (فَعَل ب ب ب) لفهم الإيقاع القرآني ، وأيضاً ، لفهم إيقاعات الشعر الحديث الذي نجد فيه تجاوزاً للقانون نفسه ، كما ، مثلاً ، في قول محمد عفيفي مطر في "إيقاعات الوقائع الخنوميّة" :

"يتنخَّلُ الوطن فتيتهُ الطالعينَ من عكارةِ

البلهارسيا وصممِ الأميةِ وحيوانية الجوعِ

ورهبةِ العبيدِ وطاعةِ الإماءِ وجبروتِ الوحشِ ... " إلخ

(ديوان : احتفاليات المومياء المتوحِّشة)

حيث نجد التجاوز نفسه في "وصمم الأميّة، وحيوانية الجوعِ"

(ب ب/ب- - -/ب ب ب/ب ب- -ب- -/ب)، مثلاً ،

تجاوز / مفاعيلن / تجاوز / فعلاتن / فعولن

أعتقد أنَّ "رفض" الجديدِ من قبل القوى المحافظة، ورفض رؤيا كالتي طرحها عليكم، لا يستندُ لا إلى الشعر العربيِّ ولا إلى القرآن الكريم، بل إلى "رهبةِ العبيد وطاعةِ الإماءِ" ، وأيضاً ، إلى "صمم الأميَّة" ، ولا أعتقد أنَّ هناك مبِّرراً لأي مبدعٍ أصيل لأن يتبعَ عبيداً وإماء وصُمّاً ، بدل طاقة الإبداع الكامنة فيه

ملحق رقم (11): فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن "المقطع المستطيل"

القصيدةُ السابقة من ديوان لم أصدرهُ بعد [1] ، واخترتُها كمدخل لفهم "هندسة القصيدة" القائمة على أساس الرباعيَّة ، من جهةٍ ، ولإيضاح مفهوم "النقلة" و"القفلة" ، من جهة أُخرى ، تمهيداً للدخولِ في "هندسة القصيدة" عند محمود درويش .

في الرباعيَّة (I) ، المكوَّنة ، مبدئيّاً ، من أربع جمل إيقاعيةٍ ، يتمُّ "كسر الرباعيَّة" عبر تكنيك شقِّ الجملة الأخيرة إلى جملتين مستقلَّتين هما (4) و(5) . ويتمُّ اللعبُ بـ" مفتاح النون" - كلُّ القافية في الجمل الأربعة الأُولى قائمة على حرف النون . ولكن ، لكسر الإيقاع والتخلُّص من الرتابة ، يُتَّم " التبديل" بين ثلاثة إيقاعات : "مرورنا" و"يسمن" و" كائن" و "ممكننا" .

(مفاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، مستعِلن) ، ولتوطيد الكسر تنتهي جملة (5) بـ "ذَهَبْ " (وكلُّ الشطرة ، "والذي سوف يأتي ذهب"، اقتباس بتحويل بسيط من المتنبي) . بهذا يخرج إيقاع القافية إلى قفلة على وزن فعو (ب- / ذَهَبْ) ، بحرف الباء .

والآن يجب الانتقال إلى رباعيَّة (2) كاملة ، أي دون "شقِّ" جملة (4) فيها إلى نصفين . كان يمكن الانتقال كما يلي :

" عبثٌ بحثُنا عن عِنَبْ

تحت أشجار " دومٍ" : هنا قمرٌ خائنُ " .

لكن ، بالإضافة لشقِّ الجملة (1) إلى قسمين هنا ، ما يعني " تتابعاً رتيباً " مع شقِّها بالطريقة نفسها في جملة (4) سابقاً ، تتحوَّل قافية "الباء" إلى وقفة " قويَّة " ورتيبة "، أيضاً ، إذ إنَّها تتلو القافية نفسها في " ذَهَبْ" – وهذا نمط كلاسيكي معروف . من هنا أستخدم تكنيكاً آخر هو تحويل "الوقفة" إلى "نقلة" ، وبالتالي تتحوَّل الباءُ إلى " قافية" داخليةٍ "أي إلى" إيقاع مخفيٍّ "منساب" :

"عبثٌ بحثُنا من عنبٍ تحت أشجار دومٍ : هنا قمر خائنُ "،

بالمقابل فإنَّ قافية جملة (2) ، " خشبٌ مُبْهَمُ " ، يمكن أن " تتناظر" مع قافية " جملة (3) في الرباعيَّة الأُولى ، لو حوَّلنا الأخيرة إلى :

"من أَكْلِ شحمٍ في شواءٍ على سفُّودِ جنٍّ " نارُهُ عَدَمُ " (بحذف "كائن" كلِّها) ، ولكن ، باتباع التكنيك نفسه ، يتُّم تحويل " عدمُ " من وقفة إلى نقلة ، تماماً كما في "عنب" . من هنا تبدو ، حتى الآن أمام الباء في " ذهب " قافية " فالتة تماماً ، أي لا تتكرَّر وجديدة على الإيقاع ، وكذلك قافية "مبهَمُ " . ونحن الآن أمام خيارين : إمَّا العود على بدء" ، أي تقديم قافية "أُخرى على إيقاع " ذهبْ" ، وقافية " على إيقاع "مبهم" ، وإمَّا تركهما " فالتين" ، في الحالة الأخيرة نتكلم عن تكنيك "القفلة الفالتة" ، في الأُولى عن تكنيك "إقفال الإيقاع" إمَّا نهائيّاً ، أو لكي نستمرّ (فاصلة موسيقية ، بدل " نقطة " موسيقية) .

اخترت هنا تكملة الإيقاع في القافية الرباعيَّة كاملة وكلاسيكيَّة تترتَّب فيها القافية كما يلي : س ، ص ، س ، ص (نون ، ميم ، نون ، ميم) : وأقفلت إيقاع " ذهب" في آخر رباعيَّة (I) بالإيقاع نفسه (ذهب) في أوَّل جملة في رباعيَّة (3) ،حيث يجري اللعب هنا باختلاف المعنى رغم تكرار الكلمة " ذَهَبْ " ، ولكن بمعنى "ذهب" ، ولكن بمعنى " ذهب" أي مضى ، وذهب كمعدن ، هذه اللعبة تبيِّن تكنيكاً معروفاً . اللعبة الأهمُّ في هذا التكنيك هو "ازدواجية المعنى كلِّه " في " والذي سوف يأتي ذَهَبْ " ، بمعنى كلُّ شيء سيكون ممتازاً ، " ذَهَبْ " كما تستخدم في العاميَّة ، وبمعنى "مضيء" (كما قصدها المتنبي) . الازدواجية "هذه تكنيك مستقلٌّ ومختلف تماماً عن تكنيك اختلاف المعنى وتوافق المبنى . إنَّه " تكعيبية " لغويَّة يتطلَّبُ جهداً معقَّداً ، فنيّاً . سأذكرُ هنا نموذجين معقَّدين ، نوعاً ما ، عليهِ ، لايضاحِهِ ، الآن محمود درويش لم يستخدمه بالمرَّة ، باستثناء بسيط سنأتي إليه .

---

[1] : صدر الديوان بعنوان : توجد ألفاظ أوحش من هذه ،آنذاك كان مخطوطاً.

في "ليلى وتوبة" نقرأ :

" في كلِّ عتم " لنا ضوءٌ وفي
كلِّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي
كلِّ دربٍ لنا شبرٌ وفي
كلِّ شبرٍ لنا فخٌّ وفي
كلِّ فخّ لنا لحمُ فخذٍ وفي
كلِّ فخذٍ نحن أول من نتّهمْ" .

كلمة "وفي" هنا لها معنيان مختلفان كُلِّيا : "وفي" بمعنى واو العطف "وفي" كحرف جرٍّ ، كما " في كلِّ عتم" . إنْ قرأنا هكذا فإنَّ الجملة الثانية هي : " كلَّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي" ، أي ستكون "كلِّ" مجرورة " بحرف الجرِّ "في" . وهذا هو المعنى كما سيفهمهُ أيُّ قارئ "سريع" ، غير " حادّ ". أمَّا المعنى الثاني فهو "وفي" بمعنى " وفاء" ، المعنى هنا أنَّ لنا في كلِّ عتم ضوءً شديد "الوفاء" لنا ، وكلّ ضوءٍ دربٌ شديد الوفاء ... إلخ . هنا تكون "كلٌّ" مضمومة كمبتدأ ، وليست مكسورة بالجرّ . من هنا تنشأ "ازدواجية" المعنى ، كانت الفكرةُ أن أخلق "هندسة" جديدة من الكلمات تشابهُ الفنَّ المعماريّ" أي أن ندخلَ " البيت" من غرفة "إلى غرفة" ، بالتتابع الهندسيِّ العاديّ . هذا ما نفَّذتهُ في إيقاعات الأغنية المعروفة لصابرين (بالعاميَّة) :

" باب بعلبكْ في بابينْ
باب يودّي على صبح وباب يودّي ععينينْ
وعين تودّي على حُبّ ، وعين تودّي عبابين
وباب يودّي عالنسيان وباب يودّي عسجنين
وزنزانة وحُرّ وحرّاس " .

لاحقاً بدأت أُفكِّر في اللغة كـ " هندسة " . في الولايات المتحدة ، كنتُ أجلس على شبّاكٍ ليلي ، والمدينةُ تبدو " تحتي" فكَّرتُ في كتابة قصيدة عن "وسط المدينةِ " منظوراً إليه ، هندسياً ، من "فوق" ، فكتبت " في كل عتم " ... إلخ " . النظر إلى "الأشياء من فوق " ، وليس ، مثلاً ، أفقيَّاً ، جزء من " التكعيب" ، ولم أكن أدرك ، شخصيَّاً ، بأنَّني كنتُ أوحِّد بين اللغة والتكعيب بطريقةٍ ما، المهمُّ هنا هو ضرورة التفرقة بين التكنيكين السابقين. عندما يقول محمود درويش في "أرى ما أريد" :

" أنتَ المعلّقُ فوقَ صُبَّارِ البراري من يديكْ
وعليكَ صقرٌ من مخاوفنا عليكْ " .

فإنَّه يلعب باختلاف المعنى ووحدة اللفظ (المبنى) في"عليك" ، ويستخدم التكنيك نفسه في "لماذا تركت الحصان وحيداً " ، و"أحد عشر كوكبا ، أيضاً " .

الآن ، تبدأ رباعيَّة (3) بربط إيقاع آخر جملة في رباعيَّة (1) بأوَّل جملة في رباعيَّة (3) عبر" قافية ذَهَبْ" ، هنا ، إيقاعيَّاً ، يمكن أن نقفل كلَّ هذا الجزء على الأقل ، بحيث يتكوَّن ، ككلٍّ ، من رباعيَّتين وربع ، لكن : في هذه الحالة ، لابُدَّ من إنهاء "المعنى" بحيث لا يبدو "مبتوراً" وعشوائياً ، وبما أنَّني " تابعت المعنى" ، أي لم أقفله ، فإنَّ عليَّ ، بالضرورة ، الانتقال إلى جملة (2) في رباعيَّة (3) : " طبب الضحكة ، حجمُهُ قزمُ .. "

للتأكيد ، هنا نربط ، إيقاعيًّاً ، رباعيَّة (2) برباعيَّة (3) بقافية الميم . من هنا تبدو رباعيَّة (1) و (2) مشدودتين جيداً بشكل محكم ، ونستطيع هنا ، أيضاً ، الإقفال كُليًّاً ، أي أنَّ كلَّ الجزء (أو المقطع) سيكون رباعيَّتين ونصف الرباعيّة بشرط أن نقفل المعنى والإيقاع مَعاً ، كما استخدم محمود درويش هذا التكنيك ، مثلاً ، في "عاشق من فلسطين" :

مقطع كلّي ، مستقل ، من رباعيَّة ونصف

" وأقسمُ من رموش العينِ سوفَ أخي
وأنقشُ فوقَهُ شعراً لعينيكِ
واسماً حين أُسقيهِ فؤاداً ذابَ ترتيلا
يمدُّ عرائشْ الأيكِ
وأنقشُ جملةً أغلى من الشهداء والقبلِ :
فلسطينيةٌ كانت ولم تزلِ "

مناديلا

قفلة النصف رباعيَّة

المعنى هنا " توقّف" مع " القفلة الإيقاعيَّة ". ولكن اخترت عدم إقفال المعنى ، و بالتالي ، ضرورةً ، لا بُدّ من " المتابعة " بشكل ما . هنا تبدأ " هندسة شعريَّة "أكثر تعقيداً بكثير من السابق : الخروج على " الهندسة الرباعيَّة " كُلِّها ، ومع ذلك شدَّها بشكل محكم مع "الهندسة الجديدة " . لكن "النقلة" هنا من الهندسة الأُولى للثانية "بطيئة " ، وعبر " تحضيرات " تختلف عن الرباعيَّة وتبتعد بالتدريج . لذا يحدث ، تكنيكيَّاً ، عبر بنية من السهل فهمهما ببساطة لو أعدنا كتابة القصيدة كما يلي :

نصف رباعية

1. **ورأينا راعياً أسودَ وقلائدُهُ من ذَهَبْ " طيِّبَ الضحكةِ حجمهُ قَزَمُ**
2. **قال أنا وجبةُ الغولِ على نار العشاءِ عجيبٌ حارسٌ جسَّدتهُ النجومُ على ظهرِ سورِ**
قربَهُ شاعرٌ يعلك الفقعَ ويرعى بَقَر الوحش ويسعى حين يعكلُهُ سأمٌ في جبلٍ في
أرض نخلة يسمع للجنّ في أرجائه زجلٌ عجيبُ ..."

مقطع مستطيل

منسابّ

إنَّ ما حَدَث هنا هو " تكسير " الرباعيَّة بتحويلها إلى " مقطع مستطيلٍ منساب" ، ويحدث التكسير عبر "تطويل الجملة" الموسيقية . إلى أيِّ مدى نريده ، بشرط واحد : أن نعرف متى وكيف نقفل الإيقاع والمعنى معاً ، أو الإيقاع ، على الأقل .

لكن ، وهذا تكنيك آخر ومختلف ، يمكن أن " نقطِّع " المقطع المستطيل إلى "فيسفسياء" لها بنيتها الداخلية الخاصَّة ، عبر تحويلات الإيقاعات واللعب بها . لقد حَوَّلت ، بالتالي ،"المقطع" كلَّه ، إلى فسيفساء إيقاعية". والآن ، باستخدام التكنيكين معاً ، أي تكنيك الخروج من الرباعيَّة للمقطع المستطيل المنساب ، ثم تقطيع المقطع نفسَهُ ، بالإيقاع ، إلى فسيفساء (تظهر في"الكتابة " على الورق) حصلت على "الهندسة" المختلفة ، بالتدريج . يستخدم محمود درويش التكنيكين ، ويستخدمهما غيره ، أيضاً ، الجديد ليس هنا ، بل فقط في " تفاصيل الإيقاع" .

من التفاصيل " التكعيبية " التي استخدمتها " النقلةُ المزدوجة "(وهذا تكنيك لم يستخدمه محمود درويش) في :

يسمعُ للجنَّ في أرجائه زجلٌ عجيبُ .

أيُّها الذئب النصيبُ

حيث " عجيُب" صفةٌ للزجل ، أي أنَّ للجنِّ زجلاً عجيباً (المعنى أَصلاً للمتنبي ، بالمناسبة) ، ولكن ، في الجملة التالية :

"أيُّها الذئبُ النصيبُ " .

يزدوج المعنى : من الممكن أن نقرأ الآن " **يُسمع للجنِّ في أرجائه رجلٌ**

عجيبُ

"أيُّها الذئبُ النصيبُ " .

حيث عجيب صفةٌ للنصيب – نصيبنا عجيبٌ ، أيُّها الذئب . ولكنَّني حذفتُ " النقطة" لهذا السبب ، أي لجعل "التكعيب " واضحاً ، مَرّةً أُخرى ، "عجيبُ / أيها الذئبُ النصيبُ " لها معنيان: الذئب هو "النصيب" ، أو أيُّها الذئب ، النصيبُ عجيب" . كذلك ، لاحقاً ، في "في أرضِ نخلة ، أرضٌ تداركها اللهُ" نجد تكعيباً ، فالمعنى : وكلُّ غريبٍ نسيبٌ في أرض نخلة "أرض تداركها الله ،" وكذلك "وفي أرضِ نخلة ، أرض تداركها اللهُ هلالٌ تائهٌ ... إلخ ". وبكلمات أُخرى ، هناك سياقان متداخلان معاً ومكثّفان ، وبالتالي فإنّ " في أرض نخلةٌ ، أرضٌ تداركها اللهُ " تكتسب صفة " نقلة مزدوجة" (تكتمل ما قبلها ، وتبدأ ما بعدها معاً) هذا التكنيك استخدمه محمود درويش مرَّة واحدةً فقط ، بمقدار ما أعلم ، وبشكل بسيط ، في "لماذا تركت الحصان وحيداً " :

" ... واثقين ، كأسلافهم ، من صواب

الشرائعِ ... "

ليس عبثاً أنَّه فصل المقطع الأول ، مع " قفلة" (صواب) عن المقطع الثاني ، بمربَّع صغير. يمكن أن نقرأ المعنى وكأنَّه : واثقين كأسلافهم من صواب "ما" ، وإقفال المقطع هنا لا يترك مجالاً إلاّ لهذه القراءة ، وفجأة ، يكملهُ بـ " صواب الشرائع" ، ما يحوِّل القفلة في " صواب" إلى نقلةٍ تكعيبة ، أقصد إلى نقلة "تختلف عن غيرها بكونها تفرض إعادة قراءة النصِّ بطريقة أخرى . لكن ، بمجرد أن نقرأ " الشرائع " ينتهي (وهذا مهمّ) المعنى الأوَّل ، في النقلة التكعيبية كما استخدمتها يزدوج المعنى دون أن تلغي القراءة التالية القراءة السابقة لها .

هكذا ، إذاً ، يتُّم الخروجُ من المقطع المستطيل الفسيفسائي إلى "هندسة ثالثة" عبر استخدام النقلة التكعيبية كتكنيك . هذه "الهندسة الثالثة" مقطع مستطيل فسيفسائي آخر ، له تعقيداته الخاصَّة. المهمّ، فيه ، إيقاعيًّاً ، التحوُّل إلى مفتاح موسيقي (هُنّ) شديد التقطيع ، مختلف من المفاتيح السائدة السابقة، وفي داخل المقطع يتمُّ ، أيضاً، استخدام النقلة التكعيبية:

"وينكرنهُ / حين يرمقن هلالاً بان من بابهنَّ فيكسرنه .." تمكن قراءة "حين" بمعنيين : "ينكرنه حين" يرمقنُ هلالاً .. أو ينكرنَهُ . حين يرمقن هلالاً بان من بابهنَّ فيكسرنَهُ يرتبكنَ ..." في القراءة الأُولى جملة (يرتبكن كأنهنَّ متاهةٌ – موجةٌ- حُلَمُ) جملة مستقلّة عمَّا قبلها ، ويمكن وضع نقطة بعد " فيكسرنه" . في القراءة الثانية لا معنى للجملة كُلِّها إلاّ كتكملة " لسابقتها فقط .

"والقراءة المزدوجة " هي الصحيحة ، حيث لا تلغي الأُولى الثانية أبداً .

والآن ، آخر جملة - في أرض نخلة أرض تداركها الله ..."قفلة نهائية للمعنى والإيقاع . ولكن ، وهذا مهم ، لا توجُدُ أيَّةُ قافية "قفلة " أُخرى تلتقي مع "الله" أي أنَّ القافية هنا "يتيمة" : هذا النوع من القفلات ، سواء أكان في آخر القصيدة ، أو في داخلها ، يشكِّل تكنيك "القفلة الفالتة". استخدمه محمود درويش كثيراً منذ الستينيات، وباستثناء التفاصيل الإيقاعيَّة ، لا جديد هنا في القصيدة، واستخدمه شعراء كثيرون ، بهذه الدرجة أو تلك من البراعة .

إنَّ "الخطوط الهندسيَّة" على يسار نصِّ القصيدة كُلُّه توضِّحُ وظيفتين أساسيتين لإيقاع "القافية" : أوَّلاً ، القوافي تقوم "بفصل" الإيقاع الكلِّي ، أي تحوِّله إلى جملٍ مستقلّة لكلٍّ منها "قافيةٌ" ما. وثانياً ، تقوم القوافي "بربط الكلّ "وشدِّهِ ليشكِّل وحدة " إيقاعية" واحدة أشبه بـ" مقطوعة موسيقية "كاملة" . لكن علينا أن نميِّز هنا بين "قفلات الإيقاع" و"قفلات المعنى" ، الأُولى قفلات "بنيويَّة" ، تختصُّ بـ "مبنى" القصيدة الموسيقي، وأمَّا الثانية فقفلات "معنويَّة"، تختص بـ "معنى" القصيدة . عندما تكون القفلة "البنيويَّة" أيضاً ، قفلة "معنويَّة" ، نتكلَّم عن قفلة "كلية" للمبنى والمعنى معاً ، قد يكون هذا مبنى ومعنى لمقطع فقط ، من القصيدة ، أو "لجملة" فقط (كما في

الشعر الكلاسيكي ، ما يجعل "البيت" وحدةُ مستقلّة " قائمة" بذاتها ، يمكن فصلُها" عن غيرها) أو للقصيدة كُلِّها ، هذه القفلة النهائية لـــ "كلِّ المبنى والمعنى " مهمَّة جداً في أي قصيدة "حديثة" حرَّةٍ ، و"جيدة" ، وإلاّ فإنَّ الشاعر يتوقّف " عشوائياً " ، مثل من يبني بيتـــاً ويقرِّر إنهائه قبل أن يبني السقف ، مثلاً . في الموسيقى العادّية ، كفنٍّ مستطلٍ ، يجب أن يحِّضر الموسيقار المســـتمع لإنهـــاءِ لمقطوعـــة الموسيقية ، بواسطة الاتجاهِ ، عبر تكنيكات معيَّنة ، نحو آخر المقطوعة ، "مفتاحها " .

لكن ، وهذا مهمٌّ جداً ، لفهم الشعر الحديث ، هندسياً ، قد يستمرُّ المعنى، دون أن يصل لوقفة "معنوية ، في حين يقفل الإيقاع ، جزئياً ، أو العكس . هذا "التناقض" يقودُ لبنية "هندسيَّة" أكثر تعقيداً بكثير من "البيت الكلاسيكي" . فمثلاً ، في رباعيَّة (1) – في القصيدة السابقة جملة : و" الذي يأتي ذَهَبْ " تقفل الرباعيَّة معنى ومبنى ، وكذلك في رباعيَّة (2) _ (من هُنَّ أو هو أو من هُمُ ؟) . ولكن ، في النصف الأخير ، من "هلالٌ تائهٌ" وحتى لم يصدِّق عينَهُ ملحدٌ أو مسلم / في أرض نخلة ، أرض تداركها الله " ، مثلاً، يتدفَّق المعنى حتى قفلة النهائية (أرض تداركها الله) بينما الإيقاع يتوقَّف ثمَّ يبدأ ثم يتوقف ، وهكذا ، حتى قفلة النهائية (أرض تداركها الله) التي هي ، أيضاً ، قفلة معنويَّة نهائية. من هنا ضرورة تحويل "الوقفة" إلى " نقلة" في الإيقاع أو في المعنى، كما رأينا في "النقلة التكعيبيَّة " ، مثلاً .

الآن لنوضِّح "الرؤيا" في القصيدة . يقول المتنبي :

مـــا مقـــامي بـــأرضِ نخلـــة إلاّ كمقـــامِ المســـيحِ بـــينَ اليهـــود .

كلُّ القصيدة ، مبدئياً ، "رحلةٌ في أرض نخلة" ، أو غربةٌ فيها ، بالأحرى. ويستمرُّ الحوار مع "المتنبي" ، في رباعيَّة (1) ، وبالذات في قولِهِ :

يظـــلُّ يجيـــئُ الـــذي قـــد مضـــى لأنَّ الـــذي ســـوف يـــأتي ذَهَـــبْ

أي أنَّ "الماضي" يتكرَّر ، ويبدو "احتواء التجربة " ، وتكرارُها لأشبه بقوله " :

عيدٌ بأيةِ حالٍ عـــدتَ يـــا عيـــدُ ؟ بما مضى . أم لأمـــرٍ فيـــكَ تجديـــدُ؟"

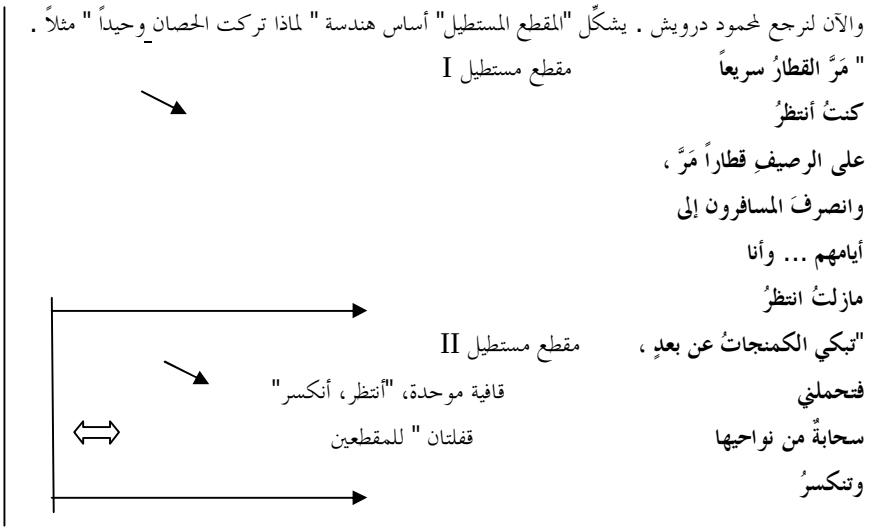
يربط المتنبي بين كون الماضي يتكرَّر ، وبين الاغتراب في أرض النخلة " ، يبدو المستقبل نفسَهُ وكأنَّه ليس مستقبلاً ، بل مجرَّد عودٍ لما مضى ، أو "بما مضى" ، وبالتالي فإنَّ" المستقبل ضاع" ولم يبق إلاّ الماضي الذي ينهض من رمادِهِ و"يعود دائماً" . أمَّا هنا فإنَّ "المستقبل" مفَّسر على أساس أنَّه "الممكن" ، ما يمكن أن نكونه نحن ، كبشر ، والممكن نقيض للواقع - الحاضر أنَّه ما نريده "، ما نستهدفُهُ ، ما نتوقَّعه ونشتاق لقدومِهِ ، رغباتنا التي تنظر بأن تتحقَّق ... إلخ ، وضياع المستقبل هو ضياعنا نحنُ الذي يظهرُ في شكل "ضياع ممكناً". في فلسفةِ هيغل " الإمكانيات الضائعةً تظهر في شكل شعورٍ ، أو حدس .. إلخ بـــ"العدم " بعدميةِ الوجود . من هنا جاءَ الربط ، في رباعيَّة (1) ، بين "مقامنا" في أرضِ نخلة وبين "عدمٌ كائن في روحنا حينما ضاعَ ممكننا" ، وضاع الذي سوف يأتي "الجديد" ، وتلبَّسنا "الماضي المتكرِّر" لكن هذا " العَدَمُ"، عدميَّة حياتنا "مربحةٌ " للبعض "يسمنُ من يسمنُ ، من أكل الشحم من "وليمة الخراب" على حدِّ تعبير محمود درويش ، ويجوع من يجوعُ ويخاف من يخاف .

وبكلمات أُخرى ، الاغتراب " نافع" للبعض ، من انتهازيين وتجَّار بالضياع ، ومحتلِّين ، أو ، كما جاءَ في رباعيَّة (3) ، لأكلة "لحوم البشر"، حيث نجد راعياً استبعده الغول أولاً لكي "يرعى أغنامَهُ" ، وثانياً ، لكي "يتعشَّى عليه " ، رغم طيبة هذا الراعي ، تماماً كما أنَّ

" الشاعر" لم تبق من مهمَّة إلاّ أن يرعى " بَقَرَ الوحش " ، وعندما يشعر الشاعر بالسأم يتجه إلى " داخلِهِ " إلى منطقة " من الإلهـــام الشيطاني " تشبهُ " وادي عبقر" ، أي أنَّ "إبداعَهُ" اتجاهٌ نحو القوى الغيبية ، وهروبٌ من " الواقع" ، لأنَّ " الواقع" صار غوليَّاً، آخرون ، مثل الحارس على السور جمَّدته رؤاه ، جعلتهُ شارد الذهن" ، حجَّرتهُ ، وهو أيضاً ، يبدو من عبدة النجوم " ، والأبـــراج، هكـــذا "يضيعُ" الممكن بأشكال شتى .

الأهم هو أنَّ هذه رحلة في "أرض اللاوعي" الفلسطيني أيضاً ، لا وعي "غيبيٍّ ، يؤمن بالجنِّ والسحر والمعجزات ، أرض من الشهوات" ، حيث يرى الذكر" إناث الجنِّ " في شبابيكهنَّ ، أرض يلتقي فيها "الملحدُ والمسلم" ، العلماني والمتديِّنُ ، أرض "العجائب" – ولقـــد فيها مع "الحكايات الشعبية" عن الجنِّ ، وعن "حبينة " ، والغول ، مع "الخرافة". وكذلك مع أمرئ القيس في قولِه : "أيا جارتا إنَّـــا غريبان ها هنا"، وأنَّهُ "مقيم ما أقام عسيبُ ، جبل عسيبُ، في أرض نخلة " ، مع غربته الأُولى ، وكذلك مع المتنبِّي الذي كان يرحـــل من بلد لبلد بين منطقة " يُسمعُ للجِّن في مفاوذها " زجل" . هذا يُسمَّى في الشعر الحديث بـــ"التنـــاصّ " ، أي إدخـــال "نصـــوص "أُخرى في داخلِ " النص" ويصعب فهم النصِّ دون "تناصِّه" . الاغتراب ، هنا قطعية بين منطقة "الوعي" و"اللاوعي"، حيـــث تبـــدو أعماق روحنا "غريبة علينا" . من هنا يلفُّ" الجوُّ السحريُّ " كلِّ الصور الشعرية ، بكلمات أُخرى ، هناك "أسطرة للتجربة ".

والآن لنرجع لمحمود درويش . يشكِّل "المقطع المستطيل" أساس هندسة " لماذا تركت الحصان وحيداً " مثلاً .



ويفصل الشاعرُ كلَّ مقطع بعلامة(0) ، أي علامة "الروند" (المستديرة) في النوتةِ الموسيقية . من هنا تتكوَّن القصيدة من "فسيفســـاء" متكوِّنة من "مقاطع" مستقلَّة ، ومتتابعة . تكنيك "الفسيفساء" استخدمه في "أرى ما أريد" ، لكن كانت القصـــيدة المســـمَّاةَ بـــــ " رباعيات" مكوَّنة من "رباعيَّات"، وليس من مقاطع مستطيلة ، هندسة " الفسيفساء" اكتشفها من مُدَّة طويلة واستخدمها، مثلاً ، في " آخر الليل " ، و" مطر ناعم في خريف بعيد" ، وبشكل كثيف : سِرُّها يكمنُ في " تقسيم القصيدة" إلى "أجزاء" مستقلَّة ، إيقاعياً أولاً ، واللَّعب بـــ"الإيقاع الداخلي" لكلِّ جزء . "الإنسابية " هي إحدى أشكال الإيقاع الذي فيه "يسيل" الإيقاع بسلاسةٍ معيَّنة، ولكن هناك أشكالاً كثيرة جدّاً ، وليست بالضرورة " منسابة " . لاحظوا ، مثلاً ، في مقطع (1) أعلاهُ ، كيف يتمُّ " قصُّ المعنى" ، فبـــدل "كنت منتظراً على الرصيف قطاراً مرَّ " مثلاً ، يقصُّ المعنى بـــ "القافية" ، أي بـــ " وقفة" حادَّة : "أنتظرُ " ولهذا السبب "كنت انتظرُ

تبدو ، أولاً ، قفلة " للمعنى والإيقاع في " مرَّ القطارُ سريعاً / كنتُ أنتظر" . ولو حذفَ كلَّ ما تبقَّى من المقطع لكان المعـــنى كلُّـــهُ واضحاً ، فجأة يحوِّل "الوقفة" إلى "وصلة" ، "كنتُ أنتظرُ على الرصيف قطاراً مرَّ". هذا التكنيك ، أي " القص" ، مثلاً ، يقطع المقطع المستطيل إلى "وحدات" داخلية ، ويغيِّره من "الانسياب" إلى نمط آخر ، تكنيك القصّ والفصل ، بالقافية ، يستخدمه بشكل جميـــل ، وحديد ، كمفتاح إيقاعي في قصيدة "أطوار أنات" ، فمثلاً :

" .. لا موتٌ هناك ... ولا حياةُ
وقصيدتي زبدُ اللهاثِ وصرخَةُ الحيوانِ
عند صعودِهِ العالي
وعندَ هبوطهِ العاري : أناتُ !
أنا أرديكما معاً ، حُباً وحرباً ، يا أناتُ
فإلى جهنَّم بي ... "

لاحظوا أنَّ القافية الأساسية في كلِّ قصيدة هي التاء : (أنات ، كأناتُ ، حياة .. ُ إلخ). ولكن في المقاطع أعلاه. لا بُدَّ من قصِّ القافية ، لئلاّ ينكسر الوزن في "وعند هبوطهِ العاري أناتُ أنا أرديكما ... فالتاء تلفظ بشكل خاطفٍ جداً ، بينما في " أنا أرديكما معاً ، حبَّاً وحرباً ، يا أناتُ" لا بُدَّ من لفظ التاء بطيئة وممتَّدة ، على وزن "ولا حياةٌ" و "اللعب" التبادل ، بين "قافية مقصوصة" و "قافية ممتدة" ، في طول القصيدة ، تكنيك جديد : لم يسبق أن استخدمه كأساس لكلِّ إيقاع القوافي في قصيدة: كاملة. مثال آخر على " القصّ " الإيقاعي ، جميل ومفاجئ ، قولهُ :

"أنا أنتَ في الكلمات يجمعنا كتابٌ
واحدٌ " .

حيث الباء ممدودة "وقفة" قويَّة في الإيقاع ، وفجأة " يكملها" : واحدٌ ، كما في " صواب / الشرائع " الذي ذكرته سابقاً . هذا نموذج على "التقطيع الداخلي" ، أو ، إن شئتم ، " النحت" اللغوي ، نحت الموسيقى . ما أعجبني ، شخصيَّاً ، " التقطيع المنساب" الذي يستخدم فيه " القصِّ " أيضاً : مثلاً ، في "قافية من أجل المعلقات" ، إحدى القوافي الأساسية هي قافية اللام في "أقولُ" .

"... كوني ملتقى جسدي مع
الأبدية الصحراء. كوني كي أكون كما أقولُ " .

هنا اللام ممتَّدة . لاحقاً ، يستخدم " القصَّ " (اللام الخاطفة جداً ، بحيث يقيدُ " وصلة" ، وليس " وقفة") ويدمجها مع قافية داخلية أُخرى (وزن : رؤاي) ليخلق مقطعاً مستطيلاً ولكن " مقطَّعا جدّاً ومنساباً معاً :

ملحق رقم (12): دراسة في هندسة القصيدة : البناء .. المقطع المستطيل

فلنترك ما تعوَّدنا عليهِ ، قليلاً ، ولنسرْ نحو شاعر مناضلٍ من أهمّ شعراء مصر الآن : محمد عفيفي مطر. لقد وَجَدَ شعراء التفعيلة ، مخرجاً من الهندسة الكلاسيكية للقصيدة بتحويل "التفعيلة" المفردة إلى أساس إيقاعي ؛ أمَّا محمد عفيفي مطر فكتب شعراً كلاسيكياً ، حيناً ، وشعر تفعيلةٍ ، حيناً ، وهذا لا جديد فيه ، ولكن عثر على مخرجٍ لم يخطر ببالِ أحد : أخْذ كل البحر الكلاسيكي والتعامل مَعَه وكأنَّه "تفعيلةٌ واحدة". مثال ذلك هندسة **"درعيَّةً مديح"** في ديوان **"فاصلةُ إيقاع النمل"** ، ولديكم نسخةٌ لقسم منها.

فلنبدأ بـِ"يا جارتا" : هذه تشكِّل افتتاحية كلِّ المقطع ، وتفعيلة ؛ ويقفل كلَّ المقطع بـِ"ويا جارتا" ، إيقاعياً ، واو العطف في الأخيرةِ توحي بأنَّه "سيواصل الكلام" (في المقطع الثاني) ، من ناحيةِ المعنى. ولو حذفنا الواو ، وأبدلناها بـِ "أ" (أيا جارتا) لكانت القفلة هي الافتتاحية نفسها. لذلك أُسمِّيها بـِ"القفلة الدائرية": إنَّها تعودُ إلى بداية سابقةٍ ما . ولكن "أيا جارتا .. كُنا من الرملِ نطفةً" على وزن "ويا جارتا .. كنَّا من العشق قُبلَةً" ، لو اعتبرنا الجملة الأولى كُلَّها افتتاحية ، والأخيرةَ قفلةً ، لكان من الواضح أنَّ "تكنيك الأقفال" يربط و"يصل" و"يفتتحُ" ما بعدَه ، أي المقطع الثاني، وأيضاً ، أنَّ "القفلة دائرية" ، ولكن يتمُّ إدخال تكنيك جديد هو "تغيير" ما على البنيةِ ، رغم أنَّها "تتشابهُ" أو أنَّها هي "نفس الأُولى". لعب محمود درويش بالتكنيكين : "القفلة الدائرية" ، و"المعلَّلة". منذ الستينيات ، في "آخر الليل" ، مثلاً ، و"سجّل أنا عربي" افتتاحية وقفلة مشهورة جدّاً. محمد عفيفي مطر يتميَّز بأنَّه "يقتبس" من أبي فراس الحمداني في :

"أيا جارتا ما أنصفَ الدهرُ بيننا تعالي أقاسمكِ الهمومَ تعالي"
ويلعب بها : "ويا جارتا".

والآن أول ثلاثة أبيات (الأرقام على يمين النصّ) على البحر الطويل ، عملياً تشكِّل كلُّها بيتاً واحداً على البحر الطويل - الوزن نفسه الذي لقصيدةِ أبي فراس ؛ لكن القافية تذكِّر ، بقوَّة ، بمعلَّقة زهير بن أبي سلمى :

"وما الحربُ إلاّ ما علمتم وذقتمُ وما هو عنها بالحديثِ المرجَّمِ".

والآن تابع الشاعر في (4) و (5) بواسطة بيت كلاسيكي آخر ، وهنا كان أمام خيارين حاسمين : إن أقفل الإيقاع بقافية الميم سينتهي بـِ"شكل كلاسيكي" ومألوف ، لا جديد فيه بالمرَّة. وبالتالي لا يُقْفَل (حذف القافية هنا أهمُّ إنجاز في المقطع كلِّه) ، بل يواصل في "فالأفق ملعبٌ" ، ثمَّ فجأةً (في السطر *) يأتي بنصف شطرةٍ على البحر الطويل ويقفل هنا (من الطين والدمِ) . بالتالي تتحوَّل كلُّ هيكلية الأبيات إلى : طويل ، طويل ونصف. والخطورة تبرز ، مرَّة أخرى ، وبشكل أحدّ في بيت (4): "يظلِّلهُ بيتٌ من الكونِ شاسعٌ" : إن أقفل بقافية- اللام المكسورة ، على وزن "والدم" ، سيقضي على كلِّ "التكنيك الجديد" ، لأنَّ (6) نصف طويل ويأتي مباشرة بعد النصف السابق "إضافةُ" ما سيحوِّل البنية كلَّها إلى ثلاثةِ أبيات على البحر الطويل - نمط كلاسيكي تماماً. بالإضافة ، لذلك ، إقفال (6) بالميم يعني بأنَّه أقفل مرتين : "من الطين والدمِ" والقافية الجديدة على الميم ، أي أنَّه أقفل نصفيّ البحر (في الصدر

والعجز) وهذا تكنيك مألوف جداً جداً : كلُّ المعلّقات ، مثلاً ، تُفتحُ ببيت مقفل في الصدر والعجز معاً ، إذن ، سيضيع الإنجاز ولن يربح شيئاً. هكذا أقفل بالعين في "شاسعٌ".

والآن ، عند قفلة "شاسعٌ" بالضبط عليه أن يختار بين إقفال سريع (شاسعٌ) أو بطيء (شاسعُ) ، إن أقفل بالطريقة الأُولى ، وأكمل ، في بيت (10) ، بالتكنيك نفسه ، سيتحوَّل المقطع الممتد من (6 إلى 12) - بما فيه 12- إلى مقطع مستطيل منساب إلى حدٍّ ما ، ولكن يتجنَّب هذا بتجنُّب قفلة "شاسعٌ". شخصياً ، فاجأني هذا الخيار ، بطريقة جيِّدةٍ : إذ أنَّه ، بهذه اللعبة البسيطة ، قد حوَّل البنية كلِّهـــا من (6 - 10) إلى (نصف طويل + طويل) ؛ أي أنَّه عكس الهندسة السابقة التي كانت طويل + نصف طويل (في 4+5+*)؛ والآن في (11 + 12) يرجع إلى البنية الكلاسيكية : بيت على البحر الطويل. يمكن أن نلخِّص البنية كما يلي :

طويل 1+2+3

مستطيل

كلاسيكي (عمودي)

طويل 4+5

بنية المثلث المقلوب (يتزل من 8 تفعيلات إلى 4)

بنية مدسوسة نصف طويل

بين

بُنى كلاسيكية نصف طويل

بنية المثلّث (يصعد من 8-4)

مستطيل طويل

كلاسيكي طويل

لاحظوا أنَّ كلَّ "هذه الهندسة" كانت تتوقَّف على كيف يقفل الإيقاع بحيث لا تتحوَّل "البنية المدسوسة" إلى مجرَّد بيتٍ واحدٍ آخـــر على البحر الطويل ، ما سيحوِّل كلَّ مقطع إلى "قصيدة عمودية" تماماً ، أو سيضيِّع "البنية المدسوسة" في "مقطع مستطيل" يطغى عليها. ولكي تزداد "الهندسة" بروزاً ، يستخدم محمد عفيفي مطر تكنيكاً يستخدمه كثيراً : تقطيع الإيقاع إلى "جمل قصيرة" تشـــبهُ "صَـــدَفاً بحرياً" يرصف به مجرى الإيقاع . مثلاً ، من "الكون شاسعُ" و"السرُّ ساطعُ" (لهما وزن وإيقاع موحَّدان) ، "في بهـــيمٍ مـــرقَّمٍ" و"في حديثٍ مرجَّمٍ" (إيقاع ووزن موحَّدان) ، ولاحظوا الإيقاع المتباعِد والذي تتبادل فيه الأدوار لـِ "التنوين" في "سلالات" ، "جمـــرٍ" ، "حديثٍ" ، "رميةٍ" ، ثم "نطفة" ، "ملعب" ، "صقر" ، "دافئ" ، "بيت" ما يجعل الإيقاع "يتلاطم" معاً؛ وهناك تفاصيل كثيرة من هذا النوع.

لغة محمد عفيفي مطر ، مقارنة مثلاً بلغتي نزار قبّاني ومحمود درويش، تبدو "قاموسية" ، و"قديمة" ، وفيها ثقل تراثي ، ولكن من مميزاتهِ الجمع بين رؤيا حديثةً جداً ، وبين لغة "مغرقة في القدم" ، و"سحيقة" ، ما يجعل لشعره نكهة خاصَّة جداً.

يبدأ ، في المقطع السابق ، مثلاً ، برؤياه للغَّة العربية : لقد كوَّناها، أو كنَّاها ، أو كوّنتنا ، في "صحراء العرب"- عندما كُنا "نطفة من رمل" في بداياتها- بداياتنا ، وكنَّا قبضة حمر تخفي لهياً "ورؤيا سلالات من الشعر" ، فالشعر العربي يشكّل "نسقاً" – أنساقاً ثقافية - له "سلالاته" كما للخيول العربية وللقبائل سلالاتها التي توقد فينا البحث عن "إسبانيا" وأصولنا وبداياتنا. هنا رؤيا مهمَّة جداً في الشعر

العربي الحديث كلّه ، بعد الحرب العالمية الثانية ، فأولاً ، لم تعد اللغة مجرَّد "أداة" خارجية للتعبير عن "معنى" ما ، ليست محايدة أو أرضاً حراماً تقف بين الذات والموضوع ، بين الأنا والعالم : إنها أرضٌ "من الكلمات" يتأمَّلها الشاعر لذاتها ، يتأمَّل تجربته فيها ومعها ، وبالتالي فإنَّ "الكتابة عن الكتابة" صارت كتابةً مهمة جداً : وثانياً ، اللغة هي الذات ، ولغة ذات فاعلة ، "أنا لغتي" (محمود درويش) بإمكانكم الرجوع لمقالة نشرتها في مجلّة عشتار ، عن **"البحث عن لغة أُخرى"** بهذا الصدد، وثالثاً ، في الشعر الكلاسيكي الممتَّد حتى (1945) ، منذ الجاهلية ، نتلقّى القصيدة "جاهزة". و لم يخطر ببال الشاعر الكلاسيكي لا أن ينشغل بـ "ماهيّة اللغة" في ذاتها ، ولا كتابة قصيدة عن كيفية تكتب القصيدة ، عن "تاريخ حياة" القصيدة قبل أن "تكتمل" ، عن "تضوُّرات الروح في عملية الإبداع نفسها" ، وهذا يشبه إخراج فيلم عن كيف أخرجنا فيلماً ما ، أو كيف "نولِّده".

لم تعد ، إذن ، علاقتنا باللغة ، وذواتنا كتجربة ، شيئاً خارج إشكالية اللغة. في فلسفة هيغل "الشيء هو تاريخه" ، وأمَّا "الشيء الجاهز" فمجرد "آخر لحظات" صيرورة الشيء شيئاً جاهزاً ، الجاهز "متجمِّد" ، وتاريخه سائل . وهذا ينطبق ، أيضاً ، على الشعر. في "تحلُّلات" من "فاصلة إيقاعات النمل" ، يقول محمد عفيفي مطر ، عن "حالة الروح" في أثناء عملية الخلق الشعريّ :

"والخلقُ- أولُ خفقُ الطينِ في ظُلُمِ التكوينِ- مرتَجَعٌ
ينقدُّ من فِلَذِ الأشعارِ قافيةً من بعدِ قافيةٍ حتى
امتلاءِ ظلامِ الغَمرِ بالنظرِ المحضِ في محضِ القصيدةِ.."

في "سِفر التكوين" في العهد القديم (التوراة) خلق الربُّ آدم من طين ، وقبل أن "يبدأ" الربُّ في خلق الكون (ولكن ليس من عدم ، "سفر التكوين") ، أي في "توليدهِ" من مادةٍ خام ما ، كانت روح الربِّ ترفرف فوق الماءِ البدئيِّ (الغمر) ، وكانت على وجه الغمر "ظلمة". من هنا "يؤسطر" محمد عفيفي مطر تجربة خلق القصيدة عبر استيحاء "سفر التكوين" ومفرداته ، عبر مقارنة "فعل الخلق الإلهي بالشعري ، وإن كان "النور" هو أوَّل ما خلقهُ الربُّ : "فليكن هناك نورٌ فكان هناك نور" ، فإنَّ "النور" الذي ينتشر في ظلام الغمر هنا هو "النظرً المحضُ في محضِ القصيدة".

هذا الاستخدام لكلمة "محض" أجمل الاستخدامات التي أعرفها – محض القصيدة! جميل جدًّا هذا التعبير ، وهكذا يدمجُ الشاعر "اللغة القديمة" بـ "الرؤيا" ، فتكتسب الكلمات القديمةُ دلالات جديدة وسياقات تعيدُ صياغتها. لولا هذا لكانت لُغته مجرد "قاموسيَّات ميِّتة". وترميم للقيم القديمة . خذوا تعبيراً آخر : "متردَّم القصيدة" أو "الخلق الرميم المستعاد" (في ديوان آخر).

في صيرورة الخلق ذاته نجد النشوة ، والنعومة ، والمنفى والقلق والشكّ.. الخ. من هنا يقولُ :

".. هل هذا الرخامُ دَمٌ تغلي هواجسهُ
أمْ هذهِ دِمَنٌ تلتمُّ تحتَ يدِ النحّاتِ في حُرَقِ التكوينِ ،
أمْ مُدنٌ أخفتْ سلائبَ موتاها إلى زمنٍ
مرموزةُ الجسدُ العريانُ ،
أمْ نَدَمٌ تعوي خوالجُ عارٍ في نعومتهِ
أمْ رعدةٌ بجنون الكشفِ والشبقِ الموتورِ

عاصفةٌ ترنو وتنتفضُ !!"

"الرخام" رمز استخدمه محمود درويش ليوحي بـــ"الجمود" ، وعدم القدرة على الحرَّية والرقص : "والتواري في الرخام" فقدان عندهُ للحركية والطاقة ، من هنا يقول "في مأساة النرجس" عن الفلسطينيين بأنَّهم عادوا "ليرقِّصوا جسداً توارى في الرخام" ، ولأبيه في : "ربِّ الأيائل" ، هل "خرجت من الرخام لتعود يا أبتِ إليهِ ؟" محمد عفيفي مطر يتساءل عن "رخام جسده" : هل فيه روحٌ ، دَمٌ يغلي بالهواجسِ ، أم أنَّ ما يراهُ "محضُ النظر في محضِ القصيدةِ" ، مجرَّد دِمَنٍ تلتَمُّ تحت يد شاعرٍ –خالق- نحَّات يحترق بالرغبة الجمرية في تكوين جديد ، "سِفْر تكوين" آخر ، أم أنّه مدنٌ تخفي ما سُلب من موتاها حتى يأتي زمنٌ "من التعزِّي" ، أم أنّ نيَّته في الخلق عواءٌ لذئاب الندمِ التي تشعرُ بالعارِ من شيء ما ، أم أنَّ التوتَّر الذي يشبه قول مظفَّر النوَّاب : **"وتصبح روحيَ قبلَ العشقِ بثانيةٍ فوضى"** ، ليس إلاّ رجفة تسري من شدَّة الجنون بالكشفِ ، واللذةِ – العاصفة ؟ أسئلة كهذه هي ، أيضاً ، أسئلة عمَّن أنا؟ من أكون؟ لماذا أبدعُ؟ ماذا تخفي روحي؟ ما معنى وجودي؟ ما هي العلاقة بين اللذة الشبقية وبين الرغبة في الخلق؟ بيني وبين عالمٍ من "الدِّمن" عليَّ إعادة صياغته ، ما هو "جسدي".. إلخ؟ أو كما قال محمود درويش : ".. وقال الغيبُ لي: اكتبْ" ، هناك "غيبٌ" ما في "نوازع" و"هواجس" الروح المبدع : "أنا لغتي"- (محمود درويش) وهذه "لغة ليس يفكُّ طلاسمها غير الضالعِ بالأضواء" (مظفَّر النوَّاب. وتريّات ليلية) إنَّها -اللغة- نحنُ كطلسم . والعربيةُ تشدُّنا إلى " الرمل " و"الصحراء" ، إلى "الأمس" - نطفة رملٍ" ، هذا ما كنَّاه ، يقول محمود درويش :

"وفي عينيك – يا قمري القديم - يشدُّني أصلي
إلى إغفاءةٍ زرقاءَ تحتَ الشمسِ والنخلِ".

هذا الهمُّ "الأنا- اللغة- التجربة" ليس ، بالتأكيد ، الهمَّ الوحيد. فمحمد عفيفي مطر سجن وعذب وطورد ، وكتب دواوين محورها هذه الحياة- الشتات في بلادٍ من القمع فيها "الوطن الممتدُّ من البحر إلى البحر/ سجّان يمسكُ سجَّان" (مظفر النواب). من هنا الإحساس بأنّنا في "زمنٍ دائري". فيه المستقبل ليس أكثر من عودةٍ للأمسِ ، و"الجموعُ كلّما بيدت أعيدت في براح العصفِ والخلق الرميم المستعادْ" (محمد عفيفي مطر. إيقاعات الوقائع الخنوميّة") : خلق رميم "مستعاد" ، كأنَّ المستقبل عظام رميم ترجعُ رجعة دائرية في شكل "مستقبل". يقول محمود درويش ، أيضاً ، في "لماذا تركت الحصان وحيداً" :

".. ولا نطيلُ حديثنا عمّا سيأتي. لا غدٌ في
هذه الصحراءِ إلاّ ما رأينا أمس ،
فلأرفع معلَّقتي لينكسرَ الزمانُ الدائريُّ
ويولدَ الوقتُ الجميلُ".

وحوار محمد عفيفي مطر مع "سلالات الشعر" من المعلّقات وأبي فراس الحمداني لـــ "لغةِ القمع الحديث" يعيدُ صياغة اللغةَ – الذات - العالَمَ كي "يزغ الوقتُ الجميلُ". تكنيك أخذ "البحر" كوحدةٍ واحدةٍ ، واللعب بها ، كما رأينا ، هو جزء من هذا "الحوار" ،

وليس مجرد تسلية ، إنَّه "رؤيا" تأخذ شكل "تكنيك" أو "تكنيك" كتابيّ ، في زمنٍ تبدو فيهِ الوقائعَ من "نذر القيامةِ" ، إنَّها "العصف الذي تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلادْ" (إيقاعات الوقائع الخنومية) ، ويبدو فيه "البشر" مجرد تماثيلٍ من الفخَّار صنعها الإلهُ خنوم (إله الفخّار المصري القديم) ، ليجعلها سجّانين وإماء وعبيداً يتوحّشُ "فيها" الخوف ، وليس عبثاً ، في "إيقاعات الوقائع"، أنَّ الشاعر يفتتحُ القصيدة باقتباس من ذي الإصبع العدواني :

"ويشـــــهدُ اللهُ أنّـــي لا أحبُّكمُـــو ولا ألومكمـــــــو ألاّ تُحِبُّـــــــوني
لو تشربونَ دمي لم يُرْوَ شاربكم ولا دمـــاؤكمُو جمعـــاً تـــروِّيني".

فالحربُ مع سلطات القمع لا هوادة فيها. وأردت من هذه "الالتفاتة" للوجه الآخر في رؤياه ، أن لا تحسبوا أنَّ الشاعر المبدع مجرد مثقفٍ هَمُّهُ "تأمل الكتابة" و"العالم " و"تفسيرهما" هَمُّه : "التغيير" ، الحرية الشاملة حتى في اللغةِ ، والحلمِ ، والخلق ، حرّية العالم وحتى حرّيةُ "الخلق الرميم المستعاد " من نفسه " المستعادة " ذاتها؛ ولذا يحاور "السلالات" ليحفر موقعاً له في تاريخ الأشياء –وهذا ليس همّ محمّد عفيفي مطر وحده. إن أجمل بيت أعجبني لسميح القاسم قوله :

"هذي الحروف المدلهمَّةْ يا سيدي ، أحقادُ أُمَّةْ!"

والشاعرُ – النبوءة - النذير الذي "يرى ما سيصيرُ" ، ولو كان انهياراً ، هذا واجبه وهذه دعوته؛ أمل دنقل ، كمحمد عفيفي مطـــر، عندما كتب "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" كان يبكي على "زرقاء اليمامة" التي كذّبوا "عيونها" حتى "احتلت ودمِّـــرت الـــبلاد" ، وكذلك في "ليلى وتوبة" ، تقول ليلى له ، منذرةً :

"وستبكي على حجرٍ واحدٍ
في جبالٍ كاد يقتلها الإنحناءْ".

ستبكي جالساً على حجرٍ في جبال كهذه ، أو ستبكي على ما ظلَّ من هذه البلاد : "حجر واحد!" ، وتقول ، لاحقاً : **"سيجيء زمانٌ تحزنُ فيه!/ وتقولُ: الله! الله! نطيعُ الرملَ ونحتملُ التيه!".** نبوءة بأزمنةٍ مرَّة. ومظفر النواب ، في وتريات ليلية : **"لن يبقى منَّا عربيٌّ واحد/ إنْ ظلَّتْ هذي الحالةُ حالتنا بين حكومات الكسبة!"** سبق وأشرتُ إلى العلاقة بين "النبي" (النبأ ، النبوءة) و"الساحر" والشاعر.

عند محمد عفيفي مطر ، أيضاً ، نجد "النبوءة" : حيرتهُ عندما يسأل عن هل إنَّ ما يراهُ "من نُذُر القيامة" أم علامةٌ على "عصف ستنحلُّ فيه الروح والرؤيا وتنحلُّ البلادْ" ؟ إنَّه رؤيا "زرقاء اليمامة"، وقارئ الشعر العربي إن كان قارئاً يستحقُّ الاسم ، عليه أن "يرى ما تراه زرقاء" لئلا يبكي هو بين يديها لاحقاً. الشعر قضيَّة ، وليس ترفاً ، وجزء من هذه القضية الدفاع "عن الجمال" أمام القـــبح ، وعـــن الحرية الشاملة أمام زحف الوباء الأصفر! وعن "الضحك" في زمن السواد الطويل!" وعن الجديد أمام "الزمان الدائري" ، حتى يبـــزغ الوقتُ الجميلُ ، وبعد أن يبزغ .

95/4/18

ملحق رقم (13): هندسة القصيدة - مقدمة في "مفهوم المكان"

سوف أتناول الآن أجزاء من قصيدة طويلة ، مفضَّلة لديَّ لمحمد عفيفي مطر ، كتبها في "معتقل طُرَّة" في مصر العام (1991) ، لتبيان "هندستها".

تبدأ بـــ"اقتباس" من ذي الإصبع العدواني (وزن البحر البسيط) ، وفجأة ينقطع الإيقاع بذكر الاسم مباشرة تحته ، هذا "جزء" من متن القصيدة ، وليس "مقدِّمة" خارجية كما سبق وقلت ، تكنيك الاقتباس من آخرين ، أي اقتباس نصوص حرفيةٍ ، كما رأيتم ، أيضـــاً ، في "ليلى وتوبة" و"لماذا تركت الحصان وحيداً" (اقتباس من القرآن الكريم ، مثلاً ، و و . ب . ييتس) ، لا نجده في الشعر الكلاسيكي بعامة ، باستثناءات منها قول ابن الرومي في قصيدة هجاء :

"مســـــتفعلن فـــاعلن فعـــولُ مســـــتفعلن فـــاعلن فعـــول
بيـــت لمعنـــاك لـــيس فيـــه معـــنى ســـوى أنَّـــه فضـــول".

وحكم ابن الرومي بأنَّ هذا "الاقتباس" لا معنى له سوى أنَّه زائدٌ عن الحاجة ، وفضولٌ ، حكم جمالي كان سائداً في **"الرؤيا"** ، الـــذي أصدرته العام (1989) يوجد ، مثلاً اقتباس مطوَّل من بدر شاكر السيَّاب ، وهذا كان خرقاً للحساسية الكلاسيكية التي تطمح لخلق قصيدةٍ "منقَّاةٍ تماماً" من "الآخرية" ، الحاضرة مباشرةً من نصٍّ آخر. هذا "التناص" له شكل آخر، سبق أن رأينـــاه ، هـــو استعصـــاء القصيدة كلِّها على الفهم دون فهم "التناص" ، في الأدب الإنجليزي، ككل نجد استلهام التراث الأُسطوري الأفريقـــي – اليونـــاني ، والعبري – المسيحي كما في رواية "يوليسيز" لجيمس جويس ، "والأرض الخراب" ، قصيدة (ت. س. اليوت) ، ما يهمُّني الآن لـــيس فقط ، "التناص" الأُسطوري ، بل كون الأُسطورة الأصلية مثلاً عودة "يوليسيز" في الأوديسة لوطنه ، والتي يستلهمها محمود درويش في "مأساة النرجس" لا تحضر في داخل النصِّ كما هي، بل يعاد تفسيرها وتكتسب دلالات جديدة ، وتفقد دلالات أُخرى ، فنجد ، مثلاً ، أنَّ "عوليس" صار فلسطينياً ، وصار الفلسطيني "عوليس – النقيض" ، لقد تكلَّمت سابقاً عن إرادة الأسطرة ، إرادة أن "ننسج حكاية" حول شيء بسيط يوجد لذاته ، وبإمكاننا هنا الحديث عن إرادة أسطرة الأسطورة ذاتها ، أي عن أسطرة مرفوعة للتربيـــع أو للتكعيب ، مثلاً ربَّما أنَّه من غير الواضح كيف أنَّ اقتباس بيتين من ذي الإصبع العدواني :

الله يعلـــــــم أني لا أحبكمـــــــو ولا ألومكمـــــــو ألا تحبـــــــوني
لو تشربون دمـــي لم يـــرو شـــاربكم ولا دمـــاؤكمو جمعـــاً تـــرويني

كمطلع لقصيدة كتبت في السجن عن تجربة التحقيق القاسية جدَّاً يشكِّل "أسطرة" للبيتين ، إنَّهما يكتسبان سياقاً جديداً تماماً ، كجزء من موقف المبدع من السلطة القمعية ، أو ربَّما من أيَّة سلطة ، لكن "أسطرة الأُسطورة" واضحة من العنـــوان : "إيقاعـــات الوقـــائع الخنومية" ، و"خنوم إله صناعة الفخار وتشكيل الطين في مصر القديمة" (انظر الحواشي التي وضعها الشاعر) ، فالنيِّة البيِّنة هي "أســـطرة أُسطورة خنوم" ، وبالتالي ، أيضاً ، "أسطرة تجربة السجن" ، في كلتا الحالتين ننسج "حكاية " حول "واقعة ما" ، متخيَّلة أو حقيقيـــة ولا نأخذ "الواقعة" كما هي، وتتبع "التناص" في إرادة أسطرة الأسطورة ، هذه ، سيسمح لنا بفهم بعض مغاليق الشعر الحديث ، عالمياً ، وتحوُّلات الروح فيه ، بل كان هاجسه الأوَّل "خلق قصيدة جاهزة".

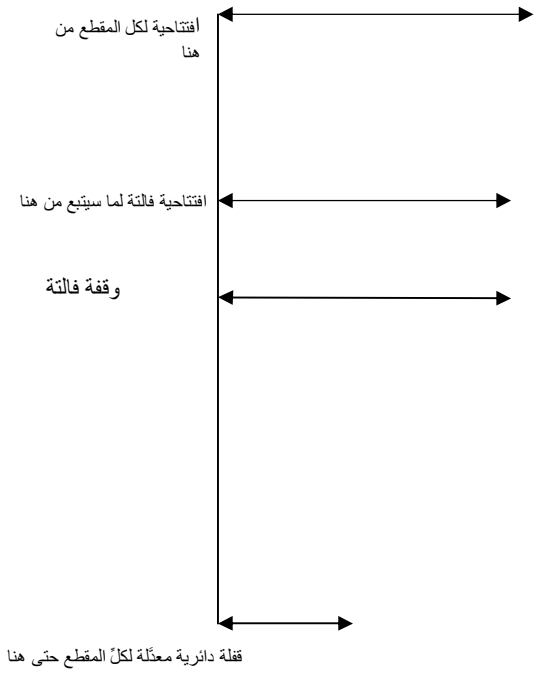
وثانياً : عملية الأسطرة بشكلها الحديث ، المعقَّد ، لم تكن تلعب دوراً يذكر في الشعر العربي الكلاسيكي ، أستثني هنا الشعر الصوفي بخاصَّة الذي من الصعب فهمه دون فهم الرؤيا والتجربة والفلسفة الصوفية ، دون فهم "التناص" الخفِّي ، مثلاً ، بين فلسفة ابن عربي ككلٍّ وبين قصائده ، وكذلك لا نجد تناصاً يذكر بين الأساطير المصرية ، الكنعانية، والسومرية ، والأكادمية ، والإغريقية – الرومانية وبين الشعر العربي ، ربَّما أنَّ أكثف تناصٍّ موجود في أعمال كـ "ألف ليلة ولية" (تراث هندي ، فارسي ، عربي – إسلامي .. إلخ) ، ولكن حتى هنا لا يشكِّل التناصُّ صعوبة تمنع "فهم العمل" حتى من قبل طفل ، دون "خلفية" عن الجذور والنصوص الأُخرى ، على عكس "الأرض الخراب"، مثلاً.

ويمكنني ذكر القرآن الكريم نفسه : ورد فيه اسم "ذو القرنين" (الإسكندر المقدوني) ، ومع ذلك لا يمنع هذا الاسم "الغريب" من فهم النصِّ دون فهم لماذا كان يدعى بـ"ذي القرنين" ، مثلاً (انظر ، بهذا الخصوص ، كتاب "The white Goddess" - الإلهة البيضاء) ، وهناك قصَّة الطوفان ، وقصص أُخرى نجدها في العهد القديم (التوراة) بشكل آخر ، أي باختلافات ، ومع ذلك يمكن أن نفهم النص القرآني إذاً ، لماذا "التركيز" على إشكالية "التناص" كلها ؟ يبدو لي أنَّ التناصَّ يعني إضافة أبعاد أُخرى للنص ، وبالتالي ، مثلاً ، إضافة زوايا" جديدة للنظر منها إليه ، وكلَّما تعددت وتعقَّدت الزوايا كلَّها صار من الصعب تقديم "التفسير" له ، بل مجرد " تفسيرات" دون الـ"الإطلاق" ، **أولاً** : لا يوجد "تفسير" واحد يوجد "تفسيرات.

ثانياً : لا يوجد التفسير بالإطلاق ، بل مجرد تفسير.

ثالثاً : لا توجد تفسيرات لا متناهية ، دائماً يوجد تفسيرات "محدودة" لأي نص ، في ضمن زمان ومكان معينين ، ربَّما أنَّ "أبعاد النص" ، المغتنية بتناصِّه ، تجعل محاولة تفسير الشعر الحديث مضحكة ، تقليدياً مثلاً ، نجد "شرح ديوان المتنبي" ، أو "تفسير" ديوان أبي تمام ، ولكن لو كتب ناقد حديث "شرح ديوان محمود درويش" لبدا ذلك ساذجاً ، جزئياً ، لأنَّ "الشرح" الكلاسيكي كان يتركَّز على التعريف بالمفردات اللامألوفة ، الغريبة ، وتفكيك البنية القواعدية المعقَّدة ، "والتقديم والتأخير" في المبنى اللغوي ... إلخ ، لكن عندما تكون المفردات سهلة، والقواعد سهلة ، كما في شعر محمود درويش ، لا يوجد شيء جدِّي يبرِّر كتابة "شرح" له، ولكن ، أساساً ، لأنَّ الرؤى معقَّدة ، وتحتمل زوايا نظر متعدِّدة ، ومداخل متعدِّدة ، سيكون من السذاجة الزعم أنَّ أيَّ تفسير نقدمه هو "التفسير" ، وكلُّ قارئ "يعيد خلق النص" على "قدر عقله وروحه" ، ولا يوجد "قارئ واحدٌ ، الظروف تختلف ، وبالتالي ما كان "يهُمُّ" جيلاً ما لا يهُمُّ جيلاً آخر بالضرورة ، هكذا دواليك.

الجزء الأول ، من زاويةٍ ما ، لنصِّ قصيدة محمد عفيفي مطر بسيط : سلطة تختار محقِّقين ومعذَّبين من "ضحايا" التاريخ ، ويحقِّقون معه حول أيَّة علاقةٍ ، متخيَّلة أو واقعية ، بالتاريخ الروحي للإنسانية ، "الإرهابيون" ، في نظر المحقِّقين ، أُناس مثل ابن رشد وسقراط والسمندل (حشرة خرافية تعيش في النار) ، والنفَّري والمغنِّي الأُسطوري أورفيوس والسعلاة (حيوان خرافي يتوالد من سفاد الجنِّ والحيوانات) وأفلاطون – وهؤلاء "أسماء حركية"! إنَّ هذا "الجهل المطبق" يذكِّرني بالرقابة في المملكة العربية السعودية التي منعت من دخول أراضيها كلَّ من ورد اسمه في "لائحة سوداء" ، تشمل : محمود درويش وأدونيس ، و"أوليفر تويست" (شخصية خيالية لطفل في رواية تشارلز ديكنز المشهورة بهذا الاسم ، في القرن التاسع عشر!) كذلك يجمع هؤلاء بين "كائنات خرافية" وفلاسفة صوفيِّين ومغنِّين خرافيين وفلاسفة عقليين (كابن رشد) ، عرب وغير عرب ، معاً ، في خلطة لا يقوم بها إلاَّ أُميون في خدمة سلطةٍ تعتبر كلَّ تفتُّح روحي جريمة.



"كيف هناك :

14. يتنخَّلُ الوطُن فتيته الطالعينَ من عكارةِ
15. البلهارسيا وصممِ الأمِّيةِ وحيوانيةِ الجوعِ
16. ورهبةِ العبيدِ وطاعةِ الإماءِ وجبروتِ الوحشِ
17. ثمَّ ينتقي :
18. أجسادٌ قُدَّتْ من صخرةٍ واحدةٍ على قالبٍ واحدٍ
19. فلا استثناء في شيء
20. وجوهٌ مسفوعةٌ بصفرةِ الشمسِ المعتلَّةِ
21. وغبارِ الأحذيةِ
22. عيونٌ تختلطُ فيها حمرةٌ براووق البِّن المتخِّثرِ
23. ولا يشبهها شيءٌ إلاَّ عيونُ الكلابِ الميتةِ في
24. مجرورِ النهرِ ومستنقعاتِ النتنِ الدهريِّ
25. كأنَّ "خنوم" كان يدَّخرها في فواخيرهِ الأزليةِ
26. حرساً سرمدياً لفراعنةِ كلِّ الدهورِ
وسوى خنوم لا آلهةَ هناك!".

لا حظوا ، أولاً ، أنَّ المقطع المستطيل السابق مبنيٌّ على "التجاوز"؛ أي ترد فيه (ب ب ب) ؛ وبناء مقطع مستطيل بهـــذا الشـــكل لم يجَّربه محمود درويش أبداً ، لكن يحوِّل ، في ذات الوقت، كلَّ "قافية" إلى "وصلة" من الصعب ملاحظتها من شدَّة تلاطم الإيقاعـــات الخنومية : أقصد قافية "التاء" المربوطة في "الأميَّةِ" ، "حيوانيَّةِ" ، "رهبةِ" ، "طاعةِ" ، و"جبروتِ" ، "بصفرةِ" ، "المعتلَّةِ" ، "الأحذيةِ" ، حمرةٍ" ، الميتةِ" ، و"مستنقعاتِ" ، "الأزليةِ"، "الفراعنةِ" ، إذا استثنينا الافتتاحية والقفلة الرئيسيتن فسنجد أنَّ عدد "القوافي" أكثر مـــن عدد الأبيات (أضيفوا : "عكارة" سطر 1) . ولو أنَّ القافية كانت في نهاية كلِّ بيت لحصلنا على شكل رتيب ومملٍّ، ولكن "المسافة" التي تفصل كلَّ واحدةٍ عن الأُخرى مختلفة إلى حدٍّ كبير ، مفهوم "المسافة الإيقاعية" مهمٌّ جداً : في الشعر العمودي المسافة ثابتة تماماً ، منمَّطة. في الشعر الحديث "المسافة" حُرَّة، ولا مانع ، مبدئياً ، من اللعب بأطوالها إلى أي مدى ممكن هذه المسافة ، رغم ذلك ، ليست ميكانيكية ، إنَّها تتحدَّد بما يمكننا أن نسمِّيه بـــ "النَفَسْ الشعري" ، أي "الدفقة العاطفية" ، والتوتُّر الروحي ، إذاً فنحن نـــتكلَّم عـــن وقفات أو "وصلات" تنفسيِّة" ، روحية ما .

في العربية كلمة " نفس " من المصدر نفسه (المادة : ن. ف. س، متل الحركات) ، وفي العبرية القديمة في "سفر التكوين" : "الـــروح" "والهواء" كلمة واحدة : "روح الرَّب" أو "هواؤه" أو ، إن شئتم ، "نفسه"، والوصلة بين "نَفَسْ" و"نَفْس" وتنفُّس" واضحة ، لغةً، هذا ما انتبه له الصوفيون : حرف الألف ، كمَّدةٍ في النفس – النفس اعتبر "إلهياً" ، مثلاً ، (انظر بحثاً جميلاً عن فهم ابن عربي للأحـــرف في: د. نصر حامد أبو زيد ، فلسفة التأويل : دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي ، فصل : اللغة والو جود ، ص 397 فما فوق).

سبق أن تكلّمت عن الفرق بين "البصر" و"البصيرة" ، هنا فرق بين "النفس" كعمليةٍ فيزيائية ، وبين "النفس" ، الإيقاع هو نَفَسٌ - نَفْسْ ، أي "إيقاع الروح" الذي يتجلّى في "المسافة" ، من بين أشياء أُخرى، ربَّما أنَّ هذا يوضح بعض ما أقصده من القول إنَّ الرؤيا إيقاع أو إنَّ الإيقاع رؤيا.

في البداية ، بعد قول الشاعر : إنَّ "الوطن" يتنخَّل "فتيته" الذين يجِّسدون تاريخ تدمير الروح : "طاعة الإماء" ، "رهبة العبيد" ، "صمم الأُمية" ، "عكارة البلهارسيا" ... إلخ ، وينتقي "أجساداً" صلبةً، خشنة أو فظَّةً ، على قالب واحد ، ينتقل لوصف "تدمير الجسد" : صفرةُ وجوهٍ من شمسٍ مريضةٍ وغبار أحذية ، أعين تختلط صفرتها بحمرة ، كعيون كلاب ميتةٍ ملقاةٍ في مستنقعات وادي النيل وأزمنته ، وثمَّ فجأةً ، يبدأ "بعد آخر" الأسطرة الفرعونية : كأنَّه إله الفخَّار ، وتشكيل الطين المصري القديم كان يدَّخر هذه الجرار في تنُّور ناره لتحرس "فراعنة كلِّ العصور" ، أي "المومياءات" المختَّطة في "الأهرام" ، أيضاً ، في العالم السفلي. فجأة نرى "تاريخ مصر" الفرعونية ، حتى الآن ، الماضي يسيطر على الحاضر ، والميت على الحيِّ ، والمدَّمر روحياً ، والمعتلُّ جسدياً على المبدع والمعافى في التاريخ الحاضر. من هنا "تنشعب" اللحظة الحاضرة لتفتح على تاريخ النفق الثقافي – المادي كلِّه في وادي النيل ، وكذلك على النسق العربي – الإسلامي – الجاهلي ، على تاريخ قمع العقل ، من إعدام سقراط بالسم (أول جريمة ضدَّ الفلسفة هنا) إلى قمع ابن رشد (شارح أرسطو) ، إنَّه يتكلّم عن المكان – الزمان ، عن الأبعاد "الأربعة" في التجربة . بالتأكيد ، أيضاً ، إنَّ "الجسد" مكان، وإنَّ "المومياء" ، تحنيط للمكان ، وإنَّ النسق الثقافي الروحي نسق في المكان ، و"السجن" هو تصميم للمكان . هناك فرق بين "تصميم في المكان" (حيث المكان ينظر إليه وكأنَّه مجرَّد صندوق فارغٍ نصمِّم فيه سجناً) وبين "تصميم المكان" . هنا فكَّروا في خشبة المسرح كمجرَّد "مكان فارغ" ، كلُّ جسمٍ يوضع على الخشبة يعيد تكوين المكان ، أو كما عبَّرتُ عن المسألة في "الرؤيا" ، نحن الوعول التي حفرت في الإزرقاق مكاناً لتسكن فيه، هذا المنظور لِـ"المكان" يجعل السجن "تصميماً للمكان" ، "مكاناً" صار سجناً ، من هنا لاحقاً يقول محمد عفيفي مطر :

"هذه كانت حدودُ العبقرية في المكان :

سجنٌ وجلادونَ ، أدوارُ الخنوميين ما بين

الهزائم والخراب".

ولكن "الأنا" نفسها جسدٌ ، أي "مكان" ، "موقع" فيه ، هذا ما أشار إليه محمود درويش في "مأساة النرجس" : **"وأنا هنا" "وهنا أنا" "وهنا هنا"** ، و"أنا أنا". ليس هذا تكراراً : الأنا ، كمبتدأ ، والهنا خبر : أنا مكاني ، "وهنا" (المكان) هي "أنا" إذاً "السجن" يختصر "التجربة في المكان" ، تلك التجربة الممتدَّة من إله الفخار ، عبر المماليك ، والتراث العربي – الإسلامي ، إلى "مصر كلها" في الحاضر ، إلى "الأنا" ، باعتبار الأنا "مكاناً – جسداً – دميةً - سجناً" ، عندما يقول محمود درويش في "مأساة النرجس" عن "المنافي" :

"وهي البلدْ

وقد انتمى للعرشِ واختصرَ الطبيعةَ في جسدْ .

فإنَّ "المنفى" هو "البلد" التي " اختصرت" المكان كلَّه ، عبر معجزة إلهية ما (الانتماء لعرش الله ، "وكان عرشه على الماء") ، في "الأنا كجسد" ، أي أنَّ "المنفى" يطرد الأنا ويشرِّدها من "المكان الحق" (الوطن ، البيت) في "مكان ليس لها وليست له" ، غريبٍ عليها. من هنا لا تنتمي الأنا "للمكان كلِّه" ، بل فقط لنفسها كجسد مكان ، "الجسد" هو "مكاني الوحيد"، أنا هنا مختصرة ، من هنا أتكلّم عن "المكان المختصر" أو "المكثَّف" ، غرفة التحقيق تتكثف ، مثل مغناطيس متوتِّرٍ ، وتصير "اختصاراً" لكلِّ البلد والطبيعة والتاريخ "القمعي" ، بلغة النقد الكلاسيكي كان سيقال : إنَّ السجن "رمز" ، ولكن "الرمز" لا يفسِّر لنا ذلك ، كيف تتمُّ عملية "الترميز".

"العنكبوتُ كأنَّهُ وَرَلٌ يدبُّ إلى مراعي الضأنِ،
خيطٌ من شعاعِ الشمسِ يقطعهُ إلى نصفين،
فالأطرافُ تنبضُ بالدم القاني، وتتركُ نقشَ
رقصتها الذبيحةِ في سقوفِ الأرضِ،
نسجٌ هلهلتهُ الريحُ في أُفق البلاد".

مقطع مستطيل ، بقفلة الدال

هكذا يجري "تركيبُ" الأمكنة في عملية "خلق المكان المختصر" المكثَّف. إنَّ المكان-العنكبوتَ يوحي بـــ "الوَرَل" (حيوان صحراويّ زاحف يقول البدو إنَّه يلفُّ ذيلهُ المكون من عقدٍ قويةٍ حول سيقان الأغنامِ ويرضعها حتى يدميها) (حواشي القصيدة). هذا "التشبيه" ينقل المكان الحاضر(السجن) إلى مكانٍ في الصحراء العربية (بداية النسق الثقافي-العربيّ) ، أو العكس، ينقل وحشـــية الصـــحراء إلى "السجن"، أي "تنفتحُ" الأمكنة على بعضها ، فالعنكبوتُ يرقصُ رقصةً داميةً (لأنَّ شعاعاً قصَّه إلى نصـــفين) في "ســـقوف الأرض" كلِّها ، وليس فقط ، "سقف السجن" ، فسقف السجن يصبح ، في عينيه ، سقفاً كونياً ، لكونه من القمع كانت "السماء" ، في مصر الفرعونية ، تأسطر وينظر إليها كـــ"سقفٍ" للدنيا ، وامتدَّت هذه الأساطير إلى "سفر التكوين" (السماء "السقف") ، وكذلك "نسج العنكبوت" يمتدُّ ليشكِّل نسجاً هلهلته الريح في "أُفق البلاد" كلِّها ، حيث "سقف السجن" يختصر "البلد" ، إنَّه "أُفقها العنكبوتي" ، من هنا "تصميم المكان" كما نعرفه ينهار ويتزف ، "مكان" آخر ، "مكان كلِّي" سجن لكلِّ الأشياء.

لقد ميَّز باحثون في فلسفة ماوراء الحداثة بين "المكان كإقامةٍ" و"المكان كسيطرة" ، و"المكان كإنتاج" ، "الإقامـــة في المكـــان" (البيت، مثلاً) تختلف عن الإقامة في المكان كنفي أو كعالم سفلي (كما في ملحمة جلجامش) ، ولكن "المكان كسيطرة" يعـــني "السيطرة على المكان" (السجن مكان يجسد السيطرة على "المكان" من قبل السلطة، وعلى "جسد السجين" "جسدي مكـــان" (محمود درويش) ، فإقامة الجسد في السجن سيطرة للمحقِّقين على الجسد ، قارنوا ، هنا ، بين "شقَّة ، يستأجرها شخص مـــا" (إقامة) والشقَّة نفسها التي يملكها المؤجِّر (سيطرة على المكان – والضربة هي "أُجرة البيت") ، ولكن "بناء الشقَّة" وتصـــميمها "إنتاج للمكان" في (لماذا تركت الحصان وحيدا) ، "أيقونات" أنتجت من "بلور المكان" ؛ العنكبوت المدمَّى "مكان مـــذبوح" ، والجسد – المكان كلِّه ، بالتالي ، منظوراً إليه كمكان منتج" ، من خلق "الإله خنوم" :

"هل كلُّ مجدكَ يا خنوم
هذي الدمى الفخَّارُ تذروها الهشاشةُ في
رياحِ السجنِ والتعذيبِ من جيلٍ لجيل ،
حشد يكسِّرُ بعضهُ بعضاً فلا يبقى سوى
دمنِ الوجوه ، ورهزةِ الغوغاءِ ، والأمم الطلول !"

الأجساد كأمكنةٍ (بما فيها أجساد المحققين) أمكنة "منتجةٌ" : دميً من الفخار تهشِّم بعضها بعضاً؛ إذاً ، نحن نتكلَّم عن "المكان المهشَّم" الذي لا تبقى منه سوى "دمنُ وجوه" ، وأطلال أُمم ، وغوغاء (فوضى) ، من هنا تشكِّل كلمة "هشاشة" مفتاح المكان كإنتاج كلِّي : دميً "تذروها الهشاشة". في "مأساة النرجس" يقول محمود درويش عن "المكان البعيد":

"فأتى البعيد من البعيدِ مضمَّخاً بدمائهم

وهشاشةِ البلور".

"المكان" يأتي دامياً وهَّشاً ، مكسَّراً أو على الأقل قابلاً للكسر كلاسيكياً، أدرك أبو العلاء المعرِّي الجسد كمكان هشٍّ قابلٍ للتهشُّم:

"تهشـــمنا الأيـــام حـــتى كأنَّنـــا زجاجٌ ولكن لا يعادُ لـــه ســـبكُ"

ومن الذي "سبكه" بهذه الهشاشة ؟ الإله خنوم ! بالنسبة لمحمد عفيفي مطر "انطباق الأبعاد" ، إذ هو مقدِّمةٌ للخراب ، لإنتاج مكـــان مهشَّم ، هناك على الأقل أربعة أمكنةٍ تتلاطم حتى كأنَّها زجاج :

السجن ومن فيه ، والبلاد التي أُفقها نسجٌ هلهلته الريح في أفق البلاد ، والتاريخ العربي الإسلامي ، والتاريخ الفرعـــوني ، و"العتـــاةُ" (الخنوميُّون كلُّهم ، فراعنة كلِّ الدهور) "ينتجون" هذا المكان المهشَّم – الفوضى :

مقطع
مستطيل ،
قفلة الدال
توحدّه بغيره

"كان العتاةُ الأقدمونَ المحدثون
يتزَّلونَ خلائفاً من هيلمانِ الجوعِ والفوضى
وفي أُفقِ المدينةِ
نافورةٌ تعلو وتنفسخُ امتدادات الهواجسِ في
انتشار رمادها في الريحِ ،
والأجواءُ تبرقُ ،
هذه الشمطاءُ عاريةٌ .. تفحُّ جدائَل الدخَّانِ والحَّياتِ ...
هذا المغزلُ الكونيُّ من نذرِ القيامة ، أم
هو العصفُ الذي تنحلُّ فيها الروح والرؤيا وتنحلُّ البلاد ؟".

عادةً ما نفكِّر في "المكان" كعلاقةٍ بأربعة أبعاد : الطول ، والعرض ، والعمق ، لو استحضرنا الأمكنة الأساسية الأربعة التي يتكلَّم عنها الشاعر بيانيّاً سنحصل على "بنيةٍ" قريبة من التالية:

"المكان" كسجن" يختصر و"يكثِّف" الأمكنة الأُخرى يمكن النظر إليها من زاويتين أولاً : "انكماش" كلِّ الأمكنة ، "انهيارها" كلها لتصير "مكاناً واحداً مهشَّماً ، فوضى ، خراباً" ، هو السجن "تنهار كلُّ اللوحة وتسقط في الدائرة (السجن في مصر المعاصرة)" . وثانياً : "تمدد" المكان ، "اتساع" دائرة السجن تشمل كلَّ اللوحة الخنومية من مصر الفرعونية للجاهلية والمماليك والمرحلة التركية (الباشوات) حتى "جسد الأنا" ذاته.

هذه الأبعاد "الثلاثة" (الطول ، العرض ، العمق) لكونها مركَّبة حول "محور الزمن" (السهم الذي ينطلق من الماضي للحاضر للمستقبل) تبدو "أمكنة" متتابعة في "الزمن" : تاريخاً في المكان ممتدَّاً عبرالزمن "انكماش" المكان ، أو تمدُّد مكان ما (السجن – الدائرة) ليشمل "الكون" كلَّه ، يعني ، بالضرورة ، انقلاباً في "اتجاه الزمن" ، و"شكله" أي ، إن شئتم ، "انهيار الزمن" مع انهيار المكان.

في البداية يوشك "المستقبل" على الانهيار : إذ إنَّه يرى نافورة تمتدُّ فيها "هواجسه" (وتنفسح امتدادات الهواجس في انتشار رمادها في الريح) ، النافورة ، التي هي عادةً من "ماء" ، تصير "رماداً ، والأنا تتفسَّخ "وتنفسح" ، تنتشر في "الرماد" (في رياح السجن والتعذيب "تذروها الهشاشة") ، والأُفق برق ينبئ باقتراب "كارثة" ، أُفق ينسخ إلى عجوزٍ "نفخُّ الدخان والحيَّات" ، ويتوحَّش المكان كلُّه فيسأل : "هذا المغزل الكوني من نذر القيامة؟" ، فإنَّ "انطباق" الأمكنة ، وتحُّولاتها المسخية (الجسد "دمى من الفخار" ، الأفق نسيج عنكبوت "هلهلته الريح" ... إلخ) يجعله يبدو وكأنَّ الإله خنوم وأتباعه "نسجوا" الأمكنة ، و"المغزل الكوني" يغزل "الأمكنة" بهذه الطريقة ، هل هذا "المكان المغزول" من نذر القيامة؟ هناك حسٌّ واضح بأنَّ "الزمن الأرضي" (مقابل الزمن الديني – الإلهي الذي يبدأ بـ "يوم الساعة" و"الآخرة") بدأ يقترب من نهايته ليبدأ الزمن الآخر ، هذا يشير (عبر تعبير "نذر القيامة") إلى الانقلابات في نظام الأشياء ، رأساً على عقب ، عند "قدوم الساعة" ، في القرآن الكريم ، حيث ستوضع "الخاتمةُ" للزمن ، المكان الدنيوي ، الفاتحة للزمن الآخر ؛ المستقبل كما نعرفه ، يشارف على الدمار ، إذ هل ما أراه هو "انطفاءُ الأمكنة والأزمنة، "تحلُّل" و"تفسخ" كلِّي ؟ هل "هو العصف الذي تنحلُّ فيه الروح والرؤيا وتنحلُّ البلاد ؟".

وإن كانت هذه نبوءة كونية بالخراب ، فما الذي سينشأ من رماد وخراب "التحلُّل" كلِّه ؟ هل سيصير "الكلُّ" هذا الكل :

"جميزةٌ تتغاصنُ الأهوالُ والكسفُ المضيئةُ والظلامُ
بشكلها الممتد في الآفاق ؟
هل كانتْ بلادكَ أم جنونكَ – هذه –
أم أنتَ من فجرِ الخليقةِ لازبُ الطينِ المقدَّرِ
للغواية والجنون ؟".

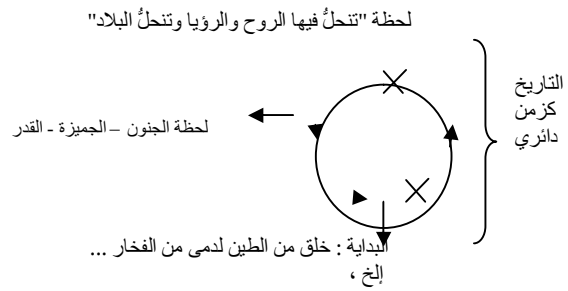
فالسؤال الآن : ما هو مصير الجسد المكان ، أي مصيري "أنا" في هذه الساعة ؟ هل هذه هي "بلادي" أم أن ما أراه جنوناً ، أم أنَّني ، من أيام ما كان خنوم "يصيغ " الطين جسداً ، ويشويه في تنُّوره فخاراً ، وكنت مصاغاً من الغواية وهذا الجنون ، أي أنَّ "قدري" هكذا ؟

إنَّ "النهاية" هذه كامنة في البدايات نفسها : في الخلق الخنومي ، الجنون أزلي ، وهذا ما ينقلنا إلى "تهشُّم الزمن" ؛ تحوُّله إلى "زمن دائري" ، بدل أن يكون "مستقيماً" ، وكذلك تاريخ الخنومية : عود على بدء ، دائرة ، فجسدي كمكان ، هل هو :

"متقلِّبُ الأشكالِ بين يدي خنومٍ ،
طالعٌ من وقدةِ الفاخورةِ العظمى

ومصطفٌّ صفوفاً كلَّما بليتْ أُعيدتْ
في براحِ العصفِ والخلقِ الرميمِ المستعادْ ؟".

خنوم "يقَلِّب أشكال الجسد" بين يديه ، من طين إلى لحم ودم ، إلى "دمى" من الفخار تكسِّر بعضها بعضاً ، إلى كائنات من البشر – الخزف من الهشاشة ، وكلَّما انحلَّت إلى رمادٍ في الريح أُعيدت مرَّة أُخرى ، في عملية متكرِّرةٍ ، أبديةٍ ، في خلق رميمٍ مستعاد إلى "البداية"، في تناسخ لانهائي الدورة ، تشبه إحياء العظام "وهي رميم" لإعادتها إلى حطام رميم ؟ دائرية الزمن هذه يمكن استحضارها ، بيانياً، كمايلي :



تقلُّب الأشكال في الزمن الدائري الخنومي

لا أريد الإيحاء ، بالتحليل السابق ، أنَّ محمد عفيفي مطر "يقلِّد" دائرية الزمن والمكان كما في أُسطورة العنقاء التي تنهض دائماً من الرماد بعد كلِّ مرَّة تحرق فيها ، لكن في قصيدته "دائرية واضحة" من جهةٍ ، وتفكُّك لنظام الأشياء في المكان والزمن ، من جهة أُخرى ، دون أن "يقود هذه الرؤيا" إلى أقصى احتمالاتها المنطقية : "تحلُّل" يتبعه "خلق جديد" ؛ الدمى من الفخار ثمَّ تحلُّل ثمَّ خلق ... إلخ ، ربَّما أنَّني بالغت في أثناء الحديث عن "الدائرية"، لكن لتوضيح النقطة بشكل أفضل ، فقط ، لأهميتها.

سأعيد ، إذاً ، صياغة ما قلته : إنَّ "تداخل" الأمكنة والأنساق الثقافية يتمركز حول "محور" أشبه بنذرٍ بقيام الساعة ، وانقلاب نظام الأشياء كما نعرفه (كما يعبِّر القرآن الكريم عن مثل هذا الانقلاب) ، وهذا ، أي في لحظة ظهور الانقلاب كنذير شؤم ، لا يؤكد الشاعر "تحلُّلها" ، بل "يشكُّ" في احتمالاتها : هل هذه من نذر القيامة ، أم العصف الذي تنحلُّ فيه الروح والرؤيا والبلاد ، أم جنوني ... إلخ ؟ هنا صفٌّ من "الأسئلة الموحية ، ولكن ليس من "الأجوبة اليقينية" ، وفي ضمن هذا الشكل يطرح "الخلق الرميم المستعاد" (الدائرية) ، ثمَّ يؤكدها في مقاطع لاحقةٍ:

"لا كلامَ سوى دويِّ الإرثِ
في ليلِ القراءةِ في دمِ التعذيبِ ، والهولِ المؤبَّدِ
في بلادكَ والخنوميينَ في منفى التواريخِ التي
أبقتْ دمَ القتلى يبيدُ ويستعادْ" .

ولكن بحذرٍ شعري : "دم القتلى" يبيد ويستعاد ، وليس "كلُّ الأشياء" ، مثلاً ، وتصل الأنا نفسها إلى بوابة انفصام الشخصية (أي التفكُّك الداخلي) :

"حدقّت في وسخِ الزجاجِ فروَّعتني نظرةُ الشخص المحدِّقِ ..." ،

ولكن فقط إلى هنَا ، أي لا "يتوطَّد تفكُّك" الأنا ، بل أوشك على أن يتوطَّد؛ كذلك "تحلُّل الأشياء" أوشكٌ على أن يكون تحلُّلاً كلِّياً ، كان من الضروري أن "أبالغ" أولاً ، ثُم "أعدل" من المبالغة لتوضيح الرؤيا بدقةٍ معقولة.

أريد أنْ أستدير الآن لـ"هندسة القصيدة" الأكثر أهمية عند محمد عفيفي مطر في "إيقاعات الوقائع الخنومية" (**ديوان احتفاليات المومياء المتوحِّشة**) ، يفتتحُ القصيدة بـ"اقتباس" من ذي الإصبع العدواني ، هذا ليس تقليدياً ، يقع "خارج نص القصيدة" ، بل في داخلها ومنها ، وهذا نموذج على "التناص" ، أي "فتح القصيدة" على نصوص أُخرى "خارجها" ، واستخدمه لأول مرَّة في الشعر الإنجليزي بمقدار ما أعلم (ت. س. اليوت) في "الأرض الخراب"، وهي أعقد قصيدة قرأتها في حياتي ، وحتى أنِّي قرأت رسالة دكتوراه كاملة كتبها أحد الباحثين العرب عن "تناص" القصيدة. لكن في الشعر العربي الكلاسيكي لا نجد التناص المعقَّد أبداً. عادة ما نجد مثلاً في شعر المتنبي ، معانٍ أخذها من غيره ، ولكن ولا مَّرة "يضِّمن " في داخل النص "نصَّاً حرفياً" لشاعر آخر ، وإن لم تخني الذاكرة فإنَّ الشاعر الوحيد الذي "استخدم" هذا التكنيك ، كلاسيكياً ، ابن الرومي في قوله :

"مستفعلن فاعلن فعولُ مستفعلن فاعلن فعولُ
بيتٌ كمعناكَ ليس فيه معنىً سوى أنَّه فضولُ

و"التناص" المباشر ، كلاسيكيا كان فضولاً ، "زائد عن الحاجة" ، وعادةً ما كان يعتبر "التناص" "تأثراً" أو "أخذاً" أو "سرقة أدبية" ... إلخ ، ولكن الطموح المركزي للشاعر الكلاسيكي (حتى 1945 ، قبل الشعر الحرِّ) كان خلق "قصيدة منقاة" من "الآخر" "لي" مقطوعة عن "الآخرية" الـ"مباشرة" ، بالتأكيد ، كان هناك "تقليد" للآخرين ، فكِّروا ، مثلاً في "تقليد" أحمد شوقي لقصائد كلاسيكية كان ينسج على غرارها ، ولكن يجب التمييز بين هذا و"التناص" ، فكلُّ من كتبوا على البحور "قلِّدوا" ، ولكن هذا ليس "تناصاً" ، على الأقل بالمعنى الذي أتكلَّم عنه هنا.

ينتقل محمد عفيفي بعد الافتتاحية بالتناص ، إلى جزء أول من القصيدة مبني على المقطع المستطيل ، ولكن ، أولاً ، "يخفي المقطع المستطيل" بواساطةِ "مقلاتٍ" بالكاد تلاحظ (مثلاً : "كيف هناك" ، و"سوى خنوم لا آلهة هناك" ، أبرز مثالٍ على ذلك) ، وبقية القفلات "فالتة" ، ويزيد من تأثير "القفلة الفالتة" (مثلاً قفلة "اعترفت بأدق التفاصيل") كونه يتبع قانون التجاوز ، ولا يتبع "تفعيلة" ولا "بحراً" ، أي يتبع "النثر الإلهي" (كما في القرآن ، ولكن دون أي اعتماد مهمٍّ على "قافية" ما) . من هنا ينتج "شكل كلاسيكي" تماماً (الاقتباس) ، يتبعه شكل نثري قوي ، ثمَّ ينتقل في (1) إلى اتخاذ البحر الكامل كتفعيلةٍ. ولكن لبناء مقاطع مستطيلة متداخلةٍ معاً ، وأقصد بـ"متداخلة" شيئين ، أولاً : لو قارنا قصيدته التي "يقلِّد" فيها معلَّقة زهير بن أبي سلمى لوجدنا ، هناك، أنَّه يحافظ على "إيقاع البحر" وقوافيه إلى حد ملحوظ. هنا يلغي تماماً هذه السمة الإيقاعية ، وينتقل إلى مقطع مستطيل منساب (قافية الدال : مثل نسج هلهلته الريح في أفق البلاد" ، و"تنحلُّ فيه الروح والرؤيا وتنحلُّ البلاد ... إلخ) ، ويدمج في الهندسة "القفلة الدائرية" ، أيضاً ، المعلَّلة في "هل يدري الخليفة أنَّ هذا السيفَ مرتهنٌ : معه زمناً ، وأزمنةً عليه" (ص 76).

ثمَّ يرجع لها (مع تعديل بسيط) : "هل يدري الخليفةُ أنَّ الحشد مختلقٌ ، وأن السيف مرتهنٌ : معه زمناً ، وأزمنة عليه" . (ص 78) .

ما يهُّمني في هذه البنية ما يمكننا أن نسمِّيه بـــ "تركيبة الأشكال الفنية": وزناً ، يضع جنباً إلى جنـــب "النثـــر الإلهـــي" و"الشـــكل الكلاسيكي" ، والمقطع المستطيل الذي يتَّخذ من البحر الكامل كله تفعيلته الأساسية ، إنَّ "الفسيفساء" ، عند محمود درويش ، تتَّخذ هنا اتجاهاً آخر لم يفعله محمود درويش : "كولاج" ، أشكاله فنية.

هذا "الكولاج" في الأشكال "يتلاطم" مع كون القصيدة كلِّها "موحدة" تماماً: تروي قصَّة تعذيبه في معتقل طُرَّة في (1991/3/13) ، وتشكِّل "سيرة ذاتية" من ضمن "شعر السجون" ورؤياه فيها "موحَّدة". أيضاً ، تأمَّلوا عنوان القصيدة فقط : "إيقاعات" ، "ووقائع" ، أي "إيقاعات وقائع": كولاج الأشكال هو "إيقاع الوقائع" الفنِّي ، ولكن ، معنى ، "وقائع السجن" ، الإله خنوم إله اتجاه نجده عند بدر شاكر السياب والبياتي ومحمود درويش في مرحلته المتأخرة "أرى ما أريد فما فوق" أساساً ، في (ليلى وتوبـــة) ... إلخ، ولـــيس جديداً حدَّ أنَّه يمكننا الكلام عن "إرادة أسطرة الأُسطورة" ، تخلق "أُسطورة أُخرى" ، يكتبها الشاعر حول " أُســـطورة خنـــوم " ، " أسطرة الأسطورة " تماماً كما أنَّ اللغة تبدو سحيقةً و"جاهلية" ، فيما يعيد صياغتها رؤيوياً لتعبِّر عن "رؤيا حديثة" وتجربة سجن طُرَّة ، والعمليتان معاً تخلقان "نوعاً من الحاجز" و"المسافة" ، أشبه بباب مغلق عصيٍّ على الفتح ، يحجب "المعنى" ، وتزداد الصعوبة كلما كان القارئ جاهلاً بالأدب الكلاسيكي واللغة "القديمة" ، أو تربَّى على تراث سوري – لبناني – فلسطيني في الشعر يتميَّز بالسلاســـة و"قرب اللغة الشعرية" من "اللغة المستخدمة" ، كما نجد عند نزار قباني ومحمود درويش وأدونيس و ... إلخ . لكن من يبذل جهداً لن يعدم تعويضاً كبيراً : جمالية فائقة لها نكهة خاصة . إنَّ "الصعوبة" هذه تجبر القارئ على "التركيز" الذي يجعله يدخل في القصيدة ببطء ، ويستمتع "بالتفاصيل" ، وإلى حدٍّ معين يصل إلى "حالة التركيز" الشديدة التي استولت على روح الشاعر أثناء التحقيق معه.

من اتجاهات الأدب الحديث هذا "الانغلاق" ، جرِّبوا قراءة "الأرض الخراب" لـــ (ت. س. إليوت) ، أو "أبسالوم أبسالوم" (روايـــة لفولكنر) ، أو "يوليسيز" و"يقظة فيفجان" لجيمس جويس ، مثلاً ، لتدركوا ما أعنيه . من هنا لا يجوز أن نقـــرأ الشـــعر الحـــديث، والأدب الحديث بعامة كـــ "تسلية" ، ونحن "بربع ذهن" و"نصف قلب" ، تأمَّلوا ، مثلاً ، في عمق وجمالية قوله ، في البدء:

"كيفَ هناك :
يتنخلُّ الوطنُ فتيته الطالعينَ من عكارةِ
البلهارسيا ، وصممِ الأميةِ وحيوانيةِ الجوعِ
ورهبةِ العبيدِ وطاعةِ الإماء وجبروتِ الوحشِ
ثمَّ ينتقي :
أجسادٌ قدَّتْ من صخرةٍ واحدةٍ على قالبٍ واحدٍ
فلا استثناءَ في شيء ..".

إن وصفه هنا " الروح" المحقِّقين كثيفٌ وجميلٌ ، ومؤلمٌ جداً : الأُميِّة التي تخلق "طرشاً روحياً" ، الجوع الذي يردُّ الإنســـان لحيوانيـــة متوحِّشة، "الرهبة" التي تخلق روحاً عبدةً ، الطاعة التي تخلق إماءً وخدماً ، ومن هذه "المستنقعات الروحية" يتمُّ انتقاء "أجساد" علـــى قالبٍ واحد ، "تنخيل" كلَّ من هو "مختلف" ، وهذه النخالة" هي التي ستدرب على التعذيب تدريباً عسكرياً يفقدها ما تبقَّـــى مـــن ملامحها الإنسانية ، ومن هنا يبدأ "استيحاء الأُسطورة" : إنَّهم "دمى من الفخار" شواها الإله خنوم واختزلها لتصـــير حرســـاً علـــى "مومياءات الفراعنة" إلى الأبد ، حرساً على "قبورٍ" وفي "قبور"؛ حين كان الفرعون يموت ويحنَّط ويوضع في "الأهرامات"، تحضـــيراً للحياة والرحلة في العالم السفلي ، كان يجري "تخنيط السلطة" ، حتى تستمر "بعد الموت" ، وهذه السطلة الميتة ، المومياية ، هي التي

تحتفل الآن بوحشية "دمى الفخار" ، إنَّها سلطة الموتى على الأحياء ، الأميِّين على الشعراء ، الجوعى المتوحِّشين على المناضلين ، العبيد على من يريدون حرية الكلِّ ، الإماء على من يحاربون سيادة إنسان على آخر.

" الإنسان " عندما يجرَّد من إنسانيته ويصير دمية متوِّحشة ، يصير أداةً في يد الذين سلبوا منه إنسانيته ، ويستدير ضدَّ من هو ضد استعباده ، ولا آلهة هناك ، أو "خنوم" : السيِّد المطلق ، كلُّ ما يشير إلى "غنى الروح" والإبداع الفكري عدو ، إرهاب، لأنَّه إشارةً لمن صاروا فخَّاراً من "صمم الأمية" : سقراط وأفلاطون ، السمندل والنفري ، يوضعون جنباً إلى جنب مع "السعلاة"، (حيوان خرافي ينشأ من سفاد الجنِّ مع الحيوانات) ، وقبل الشاعر عذبت "زرقاء اليمامة" (العرَّافة الرؤيوية التي كان بإمكانها أن تنقذ "يمامة" من دمارها).

هذا مجرَّد مثال على "الكنوز الدفينة" في جمل تبدو "عابرة" مثل "صمم الأُميِّة" ، لا بُدَّ هنا من الإشارة إلى فارق مركزي مع الشعر الكلاسيكي: الأخير "واضح ، وإن لم يكن واضحاً فبالإمكان "تفسيره" مرَّة وإلى الأبد ، هكذا نجد "شرح ديوان المتنبي" ، مثلاً أشعر بالابتذال عند محاولة " شرح " شيء منه . سيكون من قبيل "المستحيل" ، والبلادة أن يكتب أحد شيئاً كـ"شرح ديوان محمود درويش" أو "أدونيس" ، تقليدياً . أهمُّ "جريمة" اقترفت كانت "شرح" القرآن الكريم ، لقد قدَّمت له ، خارج هذه النزعة الضيقة الأفق ، تفسيرات لا أوّل لها ولا آخر ، ولكن محاولة "تخنيط القرآن" بتقديم "التفسير" له ، وليس مجرَّد "تفسير" ، كانت ، وستبقى ، دائماً علامة على "صمم الأُميِّة" في النسق الثقافي العربي – الإسلامي ، وبالتالي ، أيضاً ، يجب أن نحذر من تقديم "التفسير" للنصِّ الحديث ، أيَّ نصٍّ يستحقُّ لقب "الفن" ، وما أُقدمه مجرد "تفسير" توضيحي لنقاط نظرية ما ، وليس المقصود منه الآن ، لا يوجد "التفسير" ، بل فقط "تفسير" ، لا يوجد ، ثانياً : تفسير واحد فقط ، توجد "تفسيرات" ، وثالثاً : لا توجد تفسيرات "لانهائية" ، بالطبع ، ولكن فقط ثروة من التفسيرات ، وإحدى علائم الأدب الجيد هو قابليته الدائمة لإعادة التفسير لزوايا نظر جديدةٍ ، لأن لا يسترف ، هذا "التشابك" أو "الغنى" يجعل قول محمود درويش "أقصى الوضوح هو الغموض" قولاً معقولاً جداً ، جزءاً من "ثروة التفسيرات" .

إنَّ " الصورة الشعرية الجيِّدة " بصرية تقدم ذاتها للبصر – البصيرة ، و"ترجمتها" إلى لغة تفسرِّها يعني تحويلها إلى نص غير "مرئي" بصرياً، وبالتالي كلُّ تفسير لا يمكنه أن يحلَّ "محلَّ الصورة" ، تماماً كما أنَّ "الصوت لا يرى" و"اللون لا يسمع" ، لا يمكن ترجمة لغة سمعية (الموسيقى ، مثلاً) إلى لغة "محكية" تماماً؛ أعني هناك "عجز اللغة" ذاتها عن استيعاب كلِّي لما هو بصري أو سمعي أو شميٍّ أو لمسي أو ذوقي وبما أنَّ اللغة تحتوي على "صورة ذهنيةٍ" (ليس "بصرية" ، بل "بصيرية") فإن محاولةَ تفسير "الصورة الذهنية" لغوياً لا تقدِّم "التفسير لها" ، بل تفسير يترجمها إلى "معنى" ، وهنا ألحظ عجزاً ما.

لاحظوا أنَّني أقدِّم "تفسيراً" وأحاول أن "أتنصَّل" ، بشكل ما ، مما قلته ، مثل هذا الأسلوب يدخل ضمن (المفارقة ، Irony) ، هناك نوع من "اللايقين" يمتدُّ مثل جليد متحرِّك تحت أقدامنا حيث تحركنا؛ في النقد الكلاسيكي كان النقاد أكثر ثقةً بتفسيره للشعر ، والشاعر أكثر ثقةً بـ"ما يقوله" ، لكن ، في الأدب الفلسفي الأفريقي ، "حوارات أفلاطون"، و"دفاع سقراط" عن نفسه أمام المحكمة ، نجد سقراط يعتقد أنَّ "الشاعر" لا يعرف حقيقةً ما يقوله، وذلك لأنَّ الشعر "إلهامي" ، ليس بالضبط من "صنع الشاعر" ، بل من "قوَّة غيبية ألهمته شعره" ، وبالتالي فإنَّه لا يفهم ، بالضرورة ، كلَّ ما يقوله. عندنا أدرك الصوفيون أنَّ "الشطح" اللغوي الصوفي لا يصحُّ عليه نقل ولا عقل ، فاللغة "إشارات" أكثر منها "قبضاً" على ما تعنيه ، من هنا تفتَّح الصوفيون على "عالم خارج اللغة" ، "فوق العقل" ، أو لا كما قال النفَّري : لا بُدَّ من تجاوز "المعرفة المرتَّبة" . المفارقة ، إذاً ، راسخة في أساس الرؤيا الصوفية ؛ اللغة قادرة على التضليل ، أو موهوبةٌ هبة خاصة : القدرة على خلق سوء تفاهم ، أو أنها "أضيق من الرؤيا".

وإن كنت "أنا لغتي" فإنَّ المفارقة كامنةٌ ، أيضاً ، في ماهية الأنا و"النحن" ... إلخ ، الأنا ذاتها "مفارقة" ، ليس من السهل القبض عليها بسهولة ، إن أمكن أن نقبض عليها أصلاً في الاتجاه الأكثر "عقلانية" و"محافظة" ، كان الشاعر أكثر ثقةً بـ"من هو" ، بـ"ماهية الحياة" و"الوجود" ، عنده "أجوبة" أكثر مما عنده أسئلة ، عندما يختصُّ الأمر بالقضايا الجوهرية في الحياة ، أمَّا الشاعر الحديث فغير "واثق" ، أو كما قلت عنه في "ما قالته الغجرية" : "أتحوَّل كالأُسطورة ، وتتغيَّر دلالاتي ، كيف أميِّز؟". من هنا نرى "هاجس الكتابة عن الكتابة" كهاجس عن "مَنْ أنا " ، عن الوجود الكلِّي ومعناه. وبكلمات أُخرى : إنَّ "القلق الرؤيوي" عميق الآن ، ففي نهاية المطاف ، الصوفي صوفي، لديه رؤيا يمكن ، بالنسبة له ، أن تقدِّم حلاً . الشاعر الحديث الحقيقي أقلُّ قدره على ادعاء هذا ، فكما قال المتنبي في بيت اقتبسه محمود درويش : "على قلق كان الريح تحتي ..." (التكملة لم يقتبسها) : أوجهها جنوباً أو شمالاً) ، ولكن قلقاً كهذا يفترض أنَّني أعرف على الأقل من "أنا"، كوحدة واحدة ، الثقة بهذه "الأنا" تتزعزع الآن ، ولذا تحوَّلت الأنا إلى "سؤال" أكثر منها جواباً ، في الصوفيَّة ، عندما يقول ابن عربي **"فهذا الذي تسمِّيه أنا خيال في خيال"** (فصوص الحكم) نجد رؤيا حديثةً ، أعمق بكثيرٍ من "الثقة" التي نجدها عند المتنبي .

هذه "الزعزعة" غير ملحوظة في شعر ما قبل (1945) ككل ، ولكنَّها حاضرة بعد ذلك حضوراً كثيفاً ، **فمن المستحيل ، تقريباً ، باستثناء الصوفيِّين ، أن نجد شاعراً كلاسيكياً يسأل كمظفَّر النَّواب : "من أنت ؟ وما قصَّةُ روحكَ ؟ ماذا في الدنيا المألوفةِ والأيام فقدتَ ؟ ومَنْ جئتَ تزور؟"** ، حتى في شعر "المجانين"؛ مثل مجنون ليلى ، **لا نجد "شكَّاً" في ماهية الأنا في شعره ، أقصى ما نسبت إليه ، وإن لم نجده في شعره ، أنه قال : "أنا ليلى" (أي أنا آخر" أو يمكن أن تصير آخر" ، بالحب)** ذو مصدر صوفي ، من هنا لا نجد تعابير إلى مسألة انفصام الشخصية" أو "تهشُّم الأنا" كموقف ، إنْ كان ما قلته صحيحاً ، فإنَّ "النظر" إلى العالم من "زاوية الأنا" ، أي كون الأنا هي "الموقع الثابت" الذي يخدم كمرجعية للعالم كما نراه (ego-centric Demanding) (كما سَّماه البوذيون) ، هذا الموقع الذي نجده في العهد القديم في شكل أنَّ الحيوانات والطيور والأسماك (الأرض ، الحياة) خلقت لكي "يتسلَّط" عليها آدام وحواء ، باعتبارهما "الموقع" المركز ، صار "دوَّامة" تهمُّ الشاعر الحديث : أين هو من "المكان" إن كنت "أنا " مركزه ، قد تفكَّكت ، أو لست متأكِّداً من نفسي" "وموقعي" . هذا الانزياح ، مبدئياً ، عند الكثير من الشعراء المعاصرين يأخذ شكل "شعور بالمنفى" (المكان المنفى) و"الغربة" ، **من هنا تحول "تراث المنفى" (الصعاليك ، مثلاً ، غربة امرئ القيس ، وليس عنترة ، والمتنبي ، وليس أبي تمام أو جرير ، مثلاً إلى "مركز جذَّاب" للشاعر الحديث ، كون المتنبي روحاً هائمة" (أدونيس) ، أو "لأمر يسافر هذا الذي اسمه المتنبي وتعشقه بالعذاب النساء" (مظفَّر النَّواب) ، أو ذو الإصبع العدواني (محمد عفيفي مطر) ، أو "وصايا كليب العشرة" (أمل دنقل) ، مثل هذه النقاط من التراث تكتسب أهميَّة.**

المسألة الحاسمة هنا هي "الاغتراب" ، بكلِّ بساطةٍ ، لا يمكن فهم الشعر العربي الحديث كلِّه دون فهم "الاغتراب" ، أحد الحلول لهذا كانت الاتجاه للأُسطورة (الأسطرة الحديثة) ، والصوفيَّة "الهدهد" (محمود درويش) ، و "تعقيب" (ليلى وتوبة) ، والنفري (أدونيس) ، والنص الديني (أمل دنقل) ، ورابعة العدوية وغيرها (مظفَّر النَّواب) وهكذا.

ما الذي يعنيه هذا ؟ عالم فقد القدرة على تبرير وجوده ! لعلَّ الاتجاه للتجريب اللغوي أخذ هذه الدلائل : الرحلة نحو "أرض من الكلمات" ، كان المتنبِّي يحس بالغربة عن "الأمكنة" ، ولكنَّه كان واثقاً ، على الأقل، من نفسه في المكان. أما ، مثلاً ، عند محمود درويش "فالمكان" و"الأنا" مترابطان جداً : هنا – أنا ، وأنا أنا وهنا هنا "في مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" ، حيث الـ"هنا" هي مبتدأ

الأنا والعكس بالعكس : "جسدي مكان" ، كما قال في ديوان أقدم ، وبالتالي تتلبَّسه فكرة الاغتراب عن "البلد" المنفى الذي لا يترك له إلاّ "الجسد المكان" :

وهي [المنافي] البلدْ

وقد انتمى للعرشِ واختصرَ الطبيعةَ في جسدْ".

ربَّما أنَّ هذا أحدُّ من تجربة الاغتراب عند المتنبي ، ولكن عندما يقول في "شتاء ريتا الطويل" : "لغتي شظايا" ، "أنا شظايا" (إن كنت "أنا لغتي") ، وبأنَّه بين الإشارة والعبارة "هاجساً" هاجساً ولعنة حبٍّ مطَّوق بالمرايا ، فإننا أمام "تشظي الأنا" ، وهذا لم يخطر ببـــال المتنبي ، أمّا روح مظفَّر النَّواب فتصبحُ "قبلَ العشقِ بثانيةٍ ، فوضى" ، كذلك نجد عند محمد عفيفي مطر : "هيلمان الجوع والفوضى" ، ما يشعر الشاعر أنَّ الروح قد رجعت إلى سفر التكوين ، إلى "الحالة البدئية" كما رأينا في عملية بحثه عمَّا يدور بروحه أثناء خلـــق القصيدة "العالم – الفوضى"!

تجربةُ "الشظاياً تظهر ، أيضاً ، في شكل "الكولاج"و"الفسيفساء" في هندسة القصيدة : توتر بين "الإرث" و"الخلق" ، النظام والفوضى ، الأنا أقرب للكولاج منها "للهويَّة المنقَّاة" ؛ فلنقل : تتجه الأنا ، بسبب التوتُّر الكلِّي هذا ، إلى "النثر" ، إلى "التحلُّل" من الأشـــكال القديمة ، وقلق "البحث عن شكل" ، لكن ، بالمقابل ، نجد ضغطاً تراثياً يشدُّنا للخلف "لا غدٌ في هذه الصحراء إلاّ ما رأينا أمس"!

ربَّما أنَّ تعبير "مكان مكثَّف" غريب . محمود درويش عندما يتكلَّم عن "المنافي" في "مأساة النرجس" ، يقول :

"وهي البلدْ

وقد انتمى للعرشِ ، واختصرَ الطبيعةَ في جسد".

بما أنَّ "الأنا مكان" (أنا هنا ، وهنا أنا) ، أو كما قال في ديوان قديم له : "جسدي مكان" ، فإنَّ "المنفى" هو "إخراج الأنا من نفسها، أعني من مكانها الحق ، من "الوطن" ، وقذفها في "مكان غريب" عليها. من هنا لا تنتمي "للمكان" ، فالمنافي "أزمنةٌ وأمكنـــةٌ تغيِّـــر أهلها" ، إنَّها "عابرة" ، هامشية فيه ، والمنفي ، باغترابه عن المكان ، يرتُّد إلى "جسده" ، إنَّه "مكانه الوحيـــد" ، فكـــأن "الطبيعـــة" اختصرت وتكشفت لتصير "جسداً" فقط، ربّما "جسد" امرأة أو جسدي" لكن لم يبق لي إلاّ "أنا هنـــا" مختصـــرة ، والآن "غرفـــة التحقيق" ، كمكان متوِّحش ، تمتدُّ بدل أن تتكثف وتصير هي "كلَّ البلد الطبيعة" :

"العنكبوتُ كأنَّه ورلٌ يدبُّ إلى مراعي الضأنِ ،

خيطٌ من شعاعِ الشمسِ يقطعهُ إلى نصفينِ ،

فالأطرافُ تنبضُ بالدمِ القاني وتتركُ نقشَ

رقصتها الذبيحةِ في سقوفِ الأرضِ ،

نسجٌ هلهلتهُ الريحُ في أفقِ البلاد".

فلننتبه لتركيب الأمكنة : إنَّ "المكان" العنكبوت يوحي "بالورل" **(حيوان صحراوي زاحف يقول البدو إنَّه يلفُّ ذيله المكَّون مـــن عقد قوية حول سيقان الأغنام ويرضعها حتى يدميها)** ، ما يجعل المكان الآن يتداخل مع "الصحراء" ("بداية" النسق الثقافي – العربي : "أيا جارتا كنَّا من الرمل نطفةً.." كما قال في قصيدة أُخرى) ، إذاً "السجن – الصحراء – الأصل" - الـــ"هنا" ، ولكن التراكـــب المكاني يمتدُّ إلى أبعد : فالعنكبوت يترك آثار دمه "نقشاً" من الرقص في "سقوف" الأرض كلَّها ، أي أنَّ "سقف" غرفة التحقيق يصبح سقفاً للأرض (السماء ، في التراث الفرعوني ، بالمناسبة ، كانت "سقفاً") ، ونسج العنكبوت يجلِّل "أفق البلاد" كلَّها، هذا نمـــوذج في

"الرسم بالكلمات" على "تركيب الأمكنة" ، أو "تداخلها" أو إن شئتم "أسطرة المكان". لقد ميَّز بعض الباحثين بين "المكان كسيطرة" (السيطرة القمعية مثلاً تترجم حالاً إلى "سيطرة على المكان" وما فيه : "السجن") ، والمكان كإقامةٍ ، ولكن المكانين هذين "يتداخلان والعنكبوت ، دامياً ، شعاعُ شمس يشقُّه إلى نصفين ، "مكان مذبوح" ، نسيج "هلهلته الريح" ، هذا المكان المغترب والمغـرَّب معـاً يناقض "البيت" و"الوطن". لكن ضمن أسطرة أُسطورة خنوم ، كما رأينا، يبدو المحقِّقون "أجساداً فخاراً صـنعها خنـوم ، ويبـدو السجين "دمية هشَّةً" أُخرى :

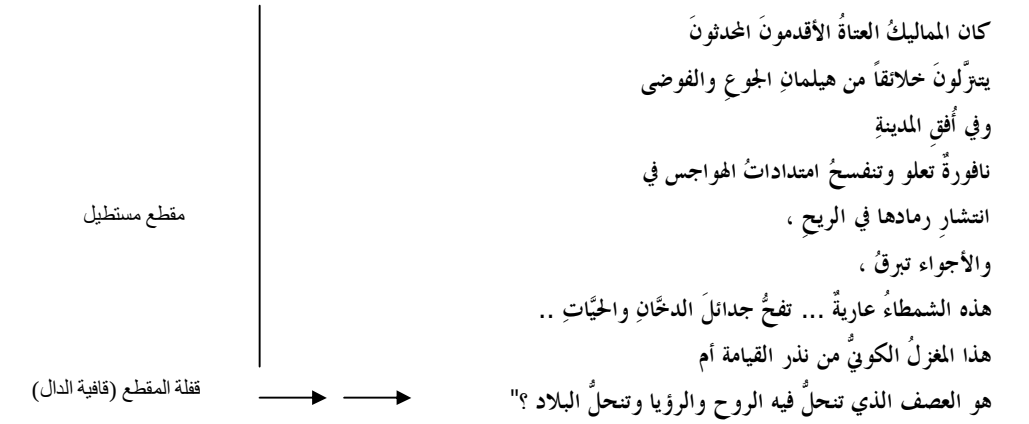
"هلْ كلُّ مجدكَ يا خنوم
هذي الدمى الفخَّارُ تذروها الهشاشةُ في
رياحِ السجنِ والتعذيبِ من جيلٍ لجيل
حشداً يكسِّرُ بعضهُ بعضاً فلا يبقى سوى
دمنِ الوجوهِ ، ورهزةِ الغوغاءِ والأممِ الطلول".

فالجسد – المكان كلُّه "دمى فخَّار" تكسِّر بعضها بعضاً في التاريخ، من هنا تصبح الغرفة ، كمكان ، مكاناً مركباً من "السـجن – كمكان" والتاريخ الذي يتجلَّى كموقف من المكان ، كتصميم له ، كطغيان "فرعوني" مازال حاضراً في "المكان – السجن".

الكلمة المفتاح لفهم تراكب المكان هنا هي "التهشيم" : "المكان المهشَّم" هو الدمى "التي تهشِّم بعضها بعضاً" ، ولا يبقى إلاّ "أطـلال مكان" : دمن الوجوه ، غوغاء ، أُمم طلول . إنَّ تداخل "السجن – الجسد" كمكانين ، مع "فخَّار خنوم" و"فراعنة كـلِّ الـدهورً كأمكنةٍ ، ليس شبيهاً بـ"سبع سموات طباقاً" ، ليس مجرد وضع منديل فوق منديل آخر ، حيث كلُّ منديل "مستقل" عن الآخر ، بل يشبه دمىً تتلاطم وتهشِّم نفسها ، "تهشُّم المكان" ، أي "هشاشته" أساس التركيب كلِّه ، في "مأساة النرجس" يقول محمود درويش :

"فأتى البعيدُ من البعيدِ مضمَّخاً بدمائهم
وهشاشةِ البلوُّر" .

"البعيد" هنا هو "الوطن" ، "المكان البعيد" ، وهذا المكان يأتي إليهم ، أولاً ، مضمَّخاً بدمائهم" (مكاناً جريمةً يأتي) ، وثانياً : مضمَّخاً بـ"هشاشة البلوُّر" ، هشَّاً ، مكسَّراً أو قابلاً للكسر ، إن رسم محمد عفيفي مطر "للمكان المهشَّم" هذا يحدث عبر "تصـادم أربعـة أمكنة هشَّة"، أساساً ، **أولاً** : السجن ومن فيه. **ثانياً** : "البلاد" التي أُفقها نسيج عنكبوتٍ مدمَّى تهلهله الريح . **ثالثاً** : الصحراء العربية (التي يوحي بها تشبيه العنكبوت بـ"الورل" الذي يزحف لامتصاص دم القطعان). **وأخيراً** : مصر الفرعونية – الخنومية . هنا تتلاقـى "أبعاد التاريخ" العربي - الإسلامي ، المصري المعاصر ، والفرعوني ، معاً. ويتحوَّل كلُّ بعدٍ إلى جزءٍ من "المذبحة" ، الهشاشة ، الـدمى الفخَّار ، السجن ، أي إلى خطٍّ من الخطوط في لوحةِ الكلِّ المهشم ، من هنا يكتسب المعنى " أبعاداً كلية" ، فلنقل : إنَّ "الكون كلَّه" ، من أفق البلاد" إلى غرفة السجن إلى تاريخ الفراعنة ، مهشَّم ، ويكمل الآن الصورة بشكل واضح ، مباشرة ، **بعد مقطع "نسـجٌ هلهلته الريح في أفق البلاد"** ، يكمل :



ليس عبثاً أنَّ المكان المهشَّم" يظهر الآن كـ"هيلمان الجوع والفوضى" ، "كمكان فوضى" ، أو ، إذا شئتم ، كحطام أمكنة ، كخراب ، ولكن هذا المكان يشبه الأطلال "أثراً بعد عين" ، من جعله هكذا ؟ "عتاةُ التاريخ" ، فراعنة الطغاة . وهنا يسهل فهم التفسير ليس فقط بين المكان – كإقامة، والمكان كسيطرة ، ولكن، أيضاً ، بين هذين وبين المكان كإنتاج (إنتاج المكان) .

وبكلمات أُخرى : تماماً كما أنَّ الأطلال في الشعر العربي آثار "بشر" أقاموا في المكان وسيطروا عليه ، ثمَّ "رحلوا" ، وبالتالي تدلُّ على المكان كما "أنتجوه" واستهلكوه فتركوه خربةً وراءهم ، فإنَّ هذا "المكان الفوضى" ، المهشَّم ، أنتجه "عتاة التاريخ" ، "السجن" يشرف عليه ويديره ويخطِّط بناءه ويحاصره بالأسلاك الشائكة "عتاة" و"فراعنة" ، وبالتالي يدلُّ على "إنتاج" ، على "إبداع حشوة للمكان" ، فبدل بناء "روضة أطفال" (إنتاج مكان إنساني) يتمُّ "إنتاج المكان كسجن ". من هنا، لاحقاً يسخر من خنوم ، قائلاً:

"هذه كانت حدود العبقرية في المكان :
سجنٌ وجلاّدون أدوارُ الخنوميين ما بينَ
الهزائمِ والخراب" .

فكما نسمِّي البيت "بيت فلان" (الذي بناه) ، فإنَّ "المكان المهشَّم" هو "مكان خنوم" ، والدمى الفخَّار التي يكسِّر بعضها بعضاً هي "دمى خنوم" ، ولأنَّ "التاريخ" الذي صمَّمه وأداره "خنوم" ونوَّابه هو "تاريخ خنومي" ، وأصحابه هم "الخنوميون من فراعنةٍ ومماليك ... إلخ.

والآن ، فإنَّ جدلية "الأمكنة" ، هذه ، تخلق "مكاناً مكثَّفاً" ، أو بالأحرى حسَّاً مكثَّفاً بالمكان كما يظهر لنا ليس "كما هو" في ذاته، بل كما نراه وندركه ونعقله. وأهم نتيجة هي أنَّ "المكان" "علاقتنا" به ، أي أنَّه "علاقة" ، هذه نقطة حاسمة لكلِّ من يريد أن يفهم شيئاً في الأدب والفنِّ العالميين ، ونقطة صعبة ، أيضاً ، يمكن استحضارها كالتالي :

هذه الصورة البيانية "الكاريكاتيرية" توضِّح "الأمكنة" في الزمن قبل أن "تتركَّب" معاً ، القصيدة "تكثِّف" (تدخل) كلَّ هذه الأمكنة في داخل "الدائرة الصغيرة" ، في النقد الكلاسيكي كانوا سيقولون: إنَّ "السجن" أصبح "رمزاً" لكلِّ هذه الأمكنة ، بلغتي : "الأمكنة" كلُّها انهارت وتراكم حطامها المهشَّم في "الدائرة" ، وتلك عملية "التهشُّم".

إن فكَّرنا الآن في "سهم الزمن" ، الذي ينطق من الماضي "عبر الأمكنة"، فسنجد أنَّ "انهيار المكان" سوف يتبعه ، بالضرورة ، انهيار "سهم الزمن" مثلاً : الإله خنوم قبل آلاف السنوات مازال "حاضراً" الآن في السجن ، يفقد "الماضي" كونه "ماضياً" ويتداخل مع "الحاضر" ، حاضر " السجن" ، أو أنَّ كلَّ البلاد انهارت وصارت هي أيضاً ، في الغرفة نفسها في السجن. من هنا " أُفق البلاد" هو "أُفق الغرفة" ، العنكبوت على سقف السجن عنكبوتٌ على " سقوف الأرض" بأكملها ، ونسجه " هلهلتهُ الريح في أفق البلاد كلِّها " .

والآن ، في آخر المقطع السابق ، ينهار" الزمن – المستقبل " أيضاً : إذ إنَّه يرى نافورةً تمتدُّ فيها هواجسُه هو نفسه (وتنفسح امتداد الهواجسِ في انتشار رمادها في الريح" ، الأنا صارت " رماداً" ، الجوُّ برقٌ ، وعجوزٌ عاريةٌ تفحُّ جدائل الدخان والحيات ، حيث يتوحَّش المكان ، الكون كُلُّه يبدو " كابوساً" فيقول :

" .. هذا المغزل الكونيّ من نذر القيامة ؟"

إحساس بأنَّ الزمن " الأرضي" (مقابل الزمن الديني – الإلهي في "الحياة الآخرة ") ينبئ عن "اقتراب" نهايتهِ ، ما يذكِّر طبعاً بانقلاب الأمكنة رأساً على عقب ، كما هو موصوفٌ في القرآن الكريم ، عند "قدوم الساعة" – الخاتمة لكلِّ " الزمن الدنيويّ " ، الفاتحة ، للزمن "الآخر"؛ المستقبل ، إذاً ، يقترب من الانطفاء في هذا السجن الكون ، صورة " المكان" كنافورة ليس من الماء ، بل من "الرماد" ، صورة الأُفق – النافورة كشمطاء " تفحُّ" جدائل الدخان والحيَّات ، وكلتا الصورتين انقلابان في نظام الأشياء كما نعرفهُ ، تماماً كما أنَّ الوصف القرآنيّ لساعة " القيامة" يبين " انقلاباً قادماً في نظام الأشياء " المعروفة، انقلاباً " للمكان" ، وأيضاً ، "للزمن " (انتهاء الزمن كما نعرفه) ، وبالتالي تكتمل الأسئلة ، حينما يأخذ الأفقُ كُلُّهُ شكل سؤال : و"هل ما أراهُ نذيرٌ بانهيار الأبعادِ كلِّها ، **"أم أنهُ العصف الذي تنحلُّ فيه الروحُ ، والرؤيا وتنحلُّ البلاد ؟ ".**

إنَّ " العصف" (العاصفة) هذا عصفٌ من الدمار ــ انهيار الزمان – المكان ، بعنف ، ومن "دُمى الفخَّار" التي تكسِّرُ بعضها بعض " من جيل لجيل" حتى اللحظة " التهشيم الكلِّي" ، وهذا الزمان – المكان المهشَّم " تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلاد " . التحلُّل – هذا هو مركز "تركيب الأزمنة – الأمكنة" ، أعني أنَّ كلَّ تركيب الصورة الشعرية يتمحور حول مركزٍ " منحلّ" ، مهلهل ، كلُّ شيء فيه " رماد" في رماد – انطفاء .

ويكمل الآن :

" جميّزة تتعاصن الأهوالُ والكسَفُ المضيئةُ والظلامُ

بشكلها الممتدِّ في الآفاق ؟ ".

من المثير هنا " النقلة" من " التحلُّل" الكلّي إلى كون " الروح والرؤيا والبلاد" ستنحلُّ ليس إلى " عدمٍ" ، أو " رماد " بل إلى جميزة" ، أي " ستصير جميزة " شكلُها ممتدٌّ في الآفاق ، تتداخل معه " الأهوالُ والكسَفُ المضيئةُ والظلام" : فالتحللُّ " رعب مطلق " ماورائي ، معتم ، من " الكون " كلِّه ، مكاناً وزماناً ، فيسأل :

هل كانت بلادكَ أم جنونكَ – هذه –

أم أنتَ من فجرِ الخليقةِ لازبُ الطين المقدَّرِ

للغواية والجنون ؟

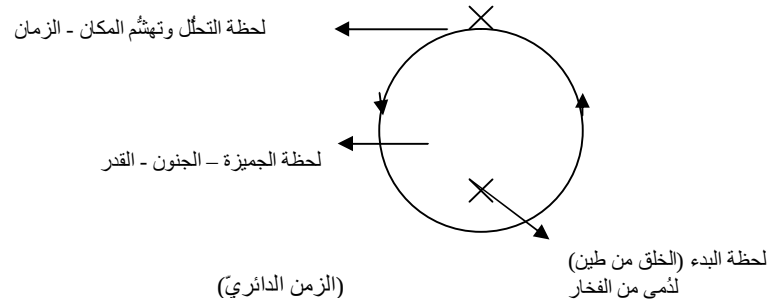
متقلّبُ الأشكالِ بين يديّ " خنومٍ" ،

طالعٌ من وقدةِ الفاخورةِ العظمى ،

ومصطفٌّ صفوفاً كلّما بليتْ أُعيدت في براحِ العصفِ

والخلقِ الرميم المستعادْ ؟

وهنا ندرك "سرَّ التحوُّل" وانطفاء الزمان والمكان ، بعد تهشُّمها ، إلى "جمِّيزة" معتمة في ما ورائيتها ، لوهلة تبدو الحيرة بين كون "هذه هي بلادك" أم جنونك المطلق ؟ أم أنت "من فجر الخليقة" ، منذ بداية "آدم وحواء" ، بلغة دينية ، كنت طيناً قدره الجنون ؟ من المهمِّ هنا ربط "بداية الزمن – الخلق" (**الطين الذي خلق الربّ في "سفر التكوين" من آدم ، وزمن الطين البدئي هذا**) بالجنون – القدر .. إن "النهاية" (الآن هنا في السجن) كامنةٌ في البداية ذاتها : الجنون أزليّ ، من هنا ينشأ "الزمن الدائري" (الذي تكلمت عنه سابقاً في لقاءات أخرى) : إن الجسد – المكان (جسدي) تتطلّب أشكالهُ ، من بشرٍ الى "دمية فخّار" ، مثلاً ، بين يديِّ نفس الإله خنوم ، ومشويّ (كالطين) في فرنهِ ، وبعد ذلك ، وهنا الأهمُّ ، يخرجني من "فرن الفخّار الأبدي" هذه مثل صفوف (من دُمى الفُخَّار التي تكسّر بعضها بعضاً ؟ من كائناتٍ من الطين ، البشر – الخزف ، من الهشاشة ؟) كلّما تحلّلت صارت رماداً ، صفراً في الريح، أعيد لنفس "العصف" و"الخلق الرميم المستعاد". الخلق ، فعل الخلق الخنوميّ ذاته ، "دائري" ، يشبه "تناسخ الأرواح" ، كلّما تحلّلت الروح أعادها "حيَّة ترزق" ليبيدها ثانية في دورة لا نهائية، هنا يتحوَّل "سهم الزمن" من سهم خطّي (يبدأ من نقطة ما في الماضي ، عبر الحاضر ، متّجهاً إلى "القيامة) إلى ، أولاً ، "زمن مهشَّم" كفخارة ، ومن خرابه وحطامه وتحلُّله ينشأ "الزمن الدائري" (تعاد الدورة) . من هنا يتحوَّل "الخلق" إلى "خلق رميم مستعاد" – يوحي للنص القرآني "يحيي العظام وهي رميم" - (لتبدأ حياة أُخرى ، ولكن ، عند خنوم ، "الحياة الأُخرى" استعادة للسابقة ، في تناسخ لا نهائي الدورة) . وبكلمات أُخرى : لا تنحلّ الروح والرؤيا وتنحلُّ البلاد" فقط ، بل ينحلُّ فعل الخلق ذاته إلى "دائرية" رميم يمكن استحضارها كالتالي :



لو حاولنا الآن رسم "المكان" لكان عندنا "مكان" يلتفُّ حول الزمن الدائري ، أي أنَّ الرسم الأولي للمكان (انظر الصفحة الأقدم) سيتحوَّل إلى "دائرة" (لحظة التهشُّم "والخلق الرميم المستعاد") .

وهنا يبدأ الجزء الثالث : يقولُ له المحقِّق المحاط بكلبين مدرَّبين :

"- اخلع ثيابك ..".

هنا نعاد للحاضر ، فجأة ، من ناحية "المعنى" ، فنلاحظ أن القصيدة كلّها تبدأ بلحظة الحاضر: " ويشـــهد الله أنّـــي لا أحبكمـــو" ، "يتنخَّل الوطن فتيته" ، "العنكبوت ... يدبُّ" (بداية الجزء الثاني) ، ولكن الصيغة الحاضرة للفعل ، عبر تكنيك "الاسترجاع" (Flash –Back) ، تتلمَّس الماضي ، وهكذا "يتداخل الحاضر والماضي ، قواعدياً ، ولكن ليس – كما في المعالجة الكلاســيكية – لمجــرَّد "إعطاء بعد آخر" للحاضر ، بل كجزء من "تهشُّم الزمن المستقيم" وتحوُّله إلى "زمن دائري" . من هنا "عودة الحاضــر" أو "الماضــي" المستمرَّة التداخل ، هي "زمن الخلق الرميم المستعاد" – الدائري .

سبق قلت إنّ "الأنا مكان" ، موقع ، أو كما قال محمود درويش : "هنا أنا"، (الأنا = الهنا) ، وبالتالي فإنّ تهشُّم الزمان – المكان هو تهشّم "الأنا" نفسها ، أو كما رأينا ، تنحلّ فيه الروح والرؤيا وتنحلُّ البلاد ، "جنون". لاحقاً يصل تهشُّم الأنــا إلى لحظــة "فصــام الشخصية" :

"حدَّقت في وسخ الزجاج فروَّعتني نظرةُ الشخص المحدِّق".

صار في عينيْ نفسه "آخر" ، وترتعب الشخصية الأُولى من "الثانية" ، أو ، إذا شئتم ، صار المكان – الزمان مكاناً ، وزماناً آخــرين ، دائريين، بعد أن كانا "مستقيمين" ، وكذلك "الأنا" (التي عاشت الزمن الأول) انحلت إلى "شخصيتين" (أصل وظلّ) . ولكن "الأنــا" الأصلية لم تزل ممسكة بزمام نفسها : إنَّها لم تزل "تقاوم" ، حتى عندما ينفصل "الظلُّ" إلى آخر يطلُّ من الزجاج تدرك الأنــا أنَّهــا "مرتعبة" ، ولكنَّها "صلبة" تملك "نفسها" . والسبب هو وعي دائم بأنّها "ضدّ التاريخ الخنوميّ" ، ضد هذه الدائرية "الأزلية" وفراعنة "كلِّ العصور" ، وبكلمات أُخرى : إنَّها تسبحُ ضدّ التيّار ؟ إنَّ استسلامها له يعني أنَّ مصيرها "الجنون" و"الفصــام" ، إن لم يكن الدمار الكلّي . هذه "المقاومة" في المكان "للمكان" تشكّل "جزيرة" تقف الروح فيها ، في وسط الــدوّامات كلِّهــا، وأســاس "صلابة الروح" التي تقاوم "الهشاشة" هو "الغضب" و"المواجهة" و"الانتقام" (على الأقل ، كرغبة) :

"ويشـــهدُ الله أنِّـــي لا أحبكمـــو ولا ألومكمـــــو ألاّ تحبُّـــــوني
لو تشربون دمـــي لم يـــروَ شـــاربكم ولا دمـــاؤكم جمعـــاً تـــروِّيني" .

هذه "اللحظة – الافتتاحية" ، مركز الأنا ، هي ، على حدِّ تعبير نيتشه : "إرادة الهجوم" ، وليس مجرَّد "الدفاع" عن الموقــع ، بــدل "الحزن" يحلّ "الغضب" ، بدل "الشكوى " تحلُّ " الإدانة الراسخة والنهائية" و "الفعل – المقاومة" ، "الرغبة في الثــأر" ، "الحقــد" ، الشهوة المتبادلة للدّم ، وبهذه "الأدوات" الروحيَّة يواجهُ "انحلال الروح" و "الرؤيا" و "البلاد" .

ملحق رقم (14): الأنا والمكان

يمكن النظر للشعر العربي الحدث كـ "نصٍّ مكتوب" على الورق أو شاشة كمبيوتر أو أيّة مساحة أُخرى . أوّل ما يلفت النظر فيه هو اختلاف "شكل القصيدة المكتوبة" عنها في الشعر العموديِّ الكلاسيكي .

هكذا يتجلّى الشعر الحديث في علاقته بـِ"المكان" خارجياً ، كمكان مختلف. وبالتالي فإنّ هندسة القصيدة ، أيضاً ، تختصُّ بـ "هندسة المكان" عند كتابة القصيدة نفسها ؛ إن كنتُ سأكتبُ على "صفحة فارغة بيضاء" فلماذا أوزِّع "الكلمات" بهذا الشكل أو ذاك ؟ هذا "التوزيع" يعيدُ تصميم "المكانَ الفارغ" بشكل آخر يشبهُ تصميم قطعة من الحرير الخام، مثلاً ، لتصبح (لتأخذ شكلاً) زيَّاً من الأزياء ؛ فلنفترض أنّني "أستمع"، بدل أن أنظر إلى قصيدة مكتوبة للشاعر وهو يلقي القصيدة : حالاً سألاحظ "توزيع الأصوات" في الزمن : "طول البيت" زمنياً في القصيدة "العمودية" ثابت إلى حدٍّ ما ، وإن قرأناها بالسرعة نفسها سنسمع "إيقاعاً رتيباً" يعيدُ تصميم المكان (الصوت ذبذبة في المكان) بطريقة "كلاسيكية"، تختلف عن طرق الشعر الحديث .

تحليلُ هندسة القصيدة ، كما سبق أن فعلنا ، تحليل لِـ "تصميمات المكان" . هذا "الشكل الخارجي" للقصيدة الحديثة يوحي بأنّنا نتكلّم عن علاقة أُخرى ، مختلفة نوعيًّاً ، بالمكان . يمكن إن تعمَّقنا قليلاً خلف (الشكل الخارجي) ، أن ندرك "تصميم المكان" بشكل أعمق ، أكثر "باطنية" . وليس عبثاً أنّ كلَّ شاعر جديٍّ يرفضُ أن "نكتب" قصيدَتَهُ الحديثة بـ "شكل آخر" على الورق ، فالمسألة أعمقُ من "قشورٍ خارجية" زائدة على الحاجة ، حتى في الشعر الكلاسيكي سيكون من الخطأ أن نكتب "البيت" بحيث تكون "قافيته" ضمن السطر الذي يليه – هذا "سيخربط" الإيقاع كلَّه ، إذ إنّ القافية تتكرَّر بعد وحدات (تفعيلات) إيقاعية محدَّدة العدد ، وبالتالي سينكسرُ "التناظر" أو "توازنُ إيقاع البيت" كلَّه . إذاً ، ليس من الصحيح أن نعتبر أنّ شكل القصيدة الخارجي على الورق أو الشاشة ... إلخ .. ، غير "مهَمٍّ" ومحض شكل خارجيٍّ. لو جرَّبنا كتابة معلَّقة من المعلَّقات بطريقة النثر : أي كسطورٍ متتابعة على الورق ، ليس لها "شكل عموديّ" ، سيتغيَّر شيء ما في مفهومها كمعلَّقة بالشكل الذي نعرفه ، وستتغيَّر الموسيقى ، فليس كلُّ فرد مجبراً أن يعرف البحور حتى "يميِّز" إيقاع القافية "المتناظر" ، مثلاً.

فالبدء بمجرَّد النظر إلى "هندسة القصيدة" كهندسة تنظر إليها كـَ "مفهوم للمكان" .

(سأتناول هذا المفهوم في أجزاء من "إيقاعيات الوقائع الخنومية" ، التي كتبها محمد عفيفي مطر في معتقل طُرَّة – مصر العام 1999) .

تبدأ القصيدة باقتباس مباشر لبيتين كلاسيكيين تحتهما اسم قائلهما : "ذو الإصبع العدواني" . هذا النوع من "التناصّ" (الاقتباس المباشر) جزءٌ من القصيدة نفسها ، ليس "مقدِّمة خارجية" بالنسبة للنصّ . شخصياً استعملت هذا التكنيك في "الرؤيا" (1989) و"ليلى وتوبة" ، استخدمهُ محمود درويش في "لماذا تركت الحصان وحيداً" ، وحديثاً ، استخدمه سعدي يوسف ، (كما سنرى) ككلٍّ ، هذا التكنيك نادرٌ جدّاً ، وغريب عن الشعر الكلاسيكي . مثلاً عندما يقتبسُ ابن الرومي ، "وزناً" من أوزان الخليل بن أحمد ، هاجياً شخصاً يدعى عمرو يقول :

مستفعلن فاعلن فعولُ مستفعلن فاعلن فعولُ
بيتٌ كمعناكَ ليس فيهِ معنىً سوى أنّه فُضُولُ

يعتبرُ الاقتباسُ مجرَّد فضول وليس فيه معنى آخر ، وهذا حكمٌ جماليٌ كان سائداً . شكلٌ آخر من التناص ، غير الاقتباس المباشر، هو استلهام الأساطير والنصوص الأُخرى بشكل واضحٍ وحاضرٍ حضوراً مباشراً في النصِّ الشعري، كاستلهام محمود درويش للأوديسة والأساطير الكنعانية ، وقد يصلُ هذا الشكل من التناصّ حدَّاً معقَّداً جدَّاً ، بحيث تستعصي القصيدة كلُّها على الفهم دون تناصِّها ، (كما نجد عند ت. س. إليوت في "الأرض الخراب"). في الأدب الإنكليزي ، ككلٍّ ، نجد تناصّاً قوياً جدَّاً مع التراث الأُسطوري اليونانيِّ الرومانيِّ ، والنسق اليهوديِّ المسيحيِّ. في الشعر العربيِّ الحديث شقَّ هذه الطريق ، منذ البداية ، بدر شاكر السيَّاب والبيَّاتي ، وعند الأخير لم يزل هذا من مميِّزات قصائده ككلّ .

ما يهمُّ من هذا الشكل من التناصّ أنَّ "الأسطورة" المستلهمة ، أو "الاقتباس" ... إلخ ، لا يحضرُ في داخل القصيدة كما هو فقط ، فمثلاً في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" ، لا يستحضر الشاعر عودة "عوليس" في الأوديسة كما هي ، بل يعيدُ تفسيرها ، فتكتسب دلالات جديدة ، وتفقد دلالات أُخرى ، فنجدُ "عوليس – النقيض" . ثمَّة "إرادة الأُسطرة"، إرادة أن ننسجَ "حكاية" حول شيء بسيط يوجد لذاته ، وهنا يمكن الحديث عن إرادة "أسطرة الأسطورة" ذاتها ، أي أسطرة مرفوعة للتربيع أو للتكعيب أو أيَّة "قوَّة أعلى" رياضيَّاً .

ربَّما من غير الواضح أن اقتباساً بريئاً لبييّ ذي الإصبع العدوانيّ (كمطلع لقصيدة كتبت في السجن عن تجربة التحقيق القاسية جدَّاً)، يشكِّل "أُسطرة" ما لهما ، إذ أنَّهما يكتسبان سياقاً جديداً ، كجزء من "موقف" المثقف المبدع ضدَّ أي سلطة قمعية . إنَّ "أسطرة الأسطورة" واضحة من العنوان نفسه ، "إيقاعات الوقائع الخنوميَّة"، و"خنوم" هو إله صناعة الفخَّار وتشكيل الطين في مصر القديمة ؛ فالنيَّة هي "أُسطرة أسطورة خنوم" ، وبالتالي تجربة السجن تكتسب أبعاداً أسطوريَّة ، إذ إنَّ الشاعر ينسج "حكاية" حول "واقعة" ما ، متخيَّلة أو حقيقية ، ولا يأخذ الواقعة البسيطة كما هي .

الجزء المحوريّ في القصيدة واضحٌ : سلطةٌ تختارُ محققين معه حول أيَّة علاقة ، متخيَّلة أم حقيقية ، بالتاريخ الروحيِّ للإنسانية ، "الإرهابيون" ، بالنسبة "للخنوميين" ، أناس مثل : ابن رشد ، وسقراط ، و"السمندل" (ضفدعة خرافية تعيش في النار) والنفريُّ (صوفي) ، وأورفيوس (المغني الأُسطوري) ، والسعلاة (حيوان خرافيٌّ يتوالد من سفاد الجنِّ والحيوانات) ، بالإضافة إلى أفلاطون!

هذا الجهل المطبق (صمم الأُميَّة) يذكِّر بأدوات قمعٍ شملت لائحتها السوداء أدونيس ومحمود درويش و"أوليفر تويست" ! خلطة عجيبة لا يخلطها إلاّ أُميُّون في خدمة سلطة قمعية تعتبر المعرفةٍ جريمة. فلنتأمَّل، إذاً ، هندسة المقطع الأوَّل :

"كيف هناك :

يتنحّلُ الوطنُ فتيتهُ الطالعين من عُكارة البلهارسيا وصمم الأميَّة وحيوانية الجوعَ ، ورهبة العبيدِ ، وطاعةِ الإمـاء ،

وجبروت الوحشِ ، ثمَّ ينتقي :

"أجساداً قُدّتْ من صخرةٍ واحدةٍ على قالبٍ واحدٍ ، فلا استثناء في شيء

وجوهٌ مسفوعةٌ بصفرةِ الشمسِ المعتلَّة

وغبارِ الأحذية

عيونٌ تختلطُ فيها حمرةٌ براووق البنِّ المتخثّر

لا يشبهها شيءٌ إلاّ عيونُ الكلابِ الميتةِ في مجرورِ النهرِ ومستنقعاتِ النتنِ الدهريِّ

كأنَّ خنوم كان يدخّرها في فواخيرهِ الأزليّةِ

حرساً سرمدياً لفراعنةِ كلِّ الدهورِ

وسوى خنومٍ لا آلهة هناك !"

يحوِّل الشاعرُ ، كلَّ قفلة إلى "وصلة" من الصعب ملاحظتها ، بسبب قوَّة الإيقاع ، أقصدُ "التاء" في : "عكارةِ" "الأمية" ، "حيوانيةِ"، "رهبةِ" ، "طاعةِ" ، "جبروتِ" ، "بصفرةِ" ، "المعتلّةِ" ، "الأحذيةِ" ، "حمرةِ" ، "الميتةِ" ، "مستنقعاتِ" ، "الأزليةِ" ، "الفراعنةِ". لـــو أنَّ القافية هذه كانت في نهاية كلِّ "بيت" لحصلنا على شكل رتيب جدًّا ، ومملٍّ لكنَّ التكنيك الذي يمنعُ هذا هو "فنُّ استخدام المســـافة" الإيقاعية ، في الشعر العموديِّ هذه هي المسافة ثابتة ومنمّطة كلَّ آخر " بيت" وبما أنَّ لكلِّ بيت طولاً ثابتاً ففي آخر "مسافة" محـــدَّدة بعدد التفعيلات هذه هي المسافة الأساسية.

في الشعر الحرِّ المسافةُ " حُرَّةٌ "، ولا مانع ، مبدئياً من اللعب بأطوالها إلى أي مدىً ممكن . ومع ذلك ليست " ميكانيكية" أبداً : إنَّهـــا تتحدَّد بما يمكننا أن نسميَّه بـــ " النَفَسُ الشعري – العاطفة ، التوتُّر الروحي" ... إلخ إذاً ، فنحن نتكلَّم عن " وصـــلات" و"قفـــلات" وحية ما . وكلمة " نفس" بالعربية ، مشتقَّةٌ من نفس المادَّة (ن. ف. س) التي اشتقَّت منها "نَفْسٌ" ، من هنا "النَفَسُ " و "الـــنَفسُ" مترابطتان جدًّا . في العبرية القديمة " روح" الربِّ و "هواء" أو "نَفَسُ " الربِّ مترابطتان كَكلمتين ، من هنا كان " نفـــخُ " الـــربِّ في منخاريّ آدمٍ نفخاً لنَفسهِ " هوائِهِ " أو "روحهِ" . انتبهُ الصوفيون ، قديماً ، للأحرف كأنفاس ما ، فاعتبره ابن عربي ، مثـــراً ، حـــرف الألف ، الذي يتَّميز بالامتداد في النَفَسِ – النَفسْ ، " **إلهيًّا" . [بالمناسبة ، كتب د . نصر حامدَ أبو زيد بحثاً جميلاً بهذا الخصـــوص ، عن " اللغة والوجود " ، في كتابه : " فلسفةُ التأويل " دراسة قي تأويل القرآن الكريم عند محيي الدين بن عربي]** ، فالمسافة إيقاع للنَّفَسِ ، وللنَّفْسِ ، وإلاّ فإنَّها مصطنعة ، وميكانيكية.

يصف الشاعرِ عفيفي مطر ، في البداية ، كيفَ " يتنخَّلُ الوطنُ " فتيتَهُ ، صفوةً من " النخالة" تجسِّدُ تاريخ تدمير الروح ، طاعة الإماء ، رهبة العبيد ، صَمَمْ الأميَّة .. إلخ ، و " تدمير الجسد" : ينتقي أجساداً على "قالب واحدٍ" قدَّت من الصخر ، بأوجهٍ صـــفراء مـــن صفوة شمس مريضةٍ وغبار أحذيةٍ ، عيونٌ تختلط صفرتها بحمرة ، كعيونِ كلابٍ ميتة في مستنقعات النيل وأزمنته . وفجأةً يبدأُ بعد آخر للرؤيا : الأسطرة الفرعونية : كأن إله الفخّار وتشكيل الطين المصريَّ القديم – "خنوم" - كان يدَّخر هذه "الجرار" في تنـــوُّر نـــارِهِ ، حرساً " لفراعنةِ كلِّ الدهور" . الماضي يسيطرُ على الحاضر ، والميِّت على الحيَّ ، المدَّمر روحيًّاً على المعافى والمبدع .

من هنا تتشعَّب اللحظة هنا والآن ، الحاضرة ، وتنفتحُ على تاريخ النسق الثقافيِّ – المادي في وادي النيل ، وكذلك – لاحقاً – علـــى النسق الثقافيِّ – الإسلاميَّ ، والعثماني – الإسلامي ، و" الجاهليَّ" (قبل الإسلام) ، وعلى تاريخ قمع العقل من إعدام سقراط بالسمِّ حتى قمع ابن رشد . إنَّه يتكلَّم هنا عن المكان (بأبعاده الثلاثة : طول ، عرض ، عمق) والزمان (البعد الرابع) ، وكلٌّ تجربة تجربةٌ في الزمان – المكان .

بالتأكيد ، مثلاً أنَّ " الجسد مكان " ، وأنَّ المومياء تحنيط للمكان ، وأنَّ كلَّ نسق ثقافيٍّ – ماديٍّ نسق في " مكـــان" ، والســـجن " تصميمٌ للمكان" . بالإمكان ، فوق ذلك ، أن ننظر " إلى السجن" من زاويتين على الأقل ، أنَّه " تصميم" لســـجن في " المكـــان" ؛ وهذه هي الزاوية الأهم هنا ، يمكن أن نراهُ كـــ " تصميم للمكان" ؛ هنا نركِّز على أن المكان يشبهُ الفراغ الواسع في " الورقة " قبـــل كتابة قصيدة عليها ، والقصيدةُ " تعيد تصميم الفراغ" هذا ليأخذ شكل قصيدةٍ مكتوبة ؛ فالقصيدةُ " تصميم للمكان" ، وإن كانت ، أيضاً ، في المكان ، ولكن تصميم " المكان " ليأخذ شكل " سجن " فعاليَّةٌ مختلفةٌ جداً ، من هنا يسخر الشاعر ، لاحقاً، قائلاً :

" هذه كانت حدودُ العبقريةِ في المكان :

سجنٌ وجلاّدون ، أدوارُ الخنوميين ما بين الهزائمِ والخراب".

حيث يبدو أنَّه يشيرُ خفيةً إلى مفكِّر مصري [1] ، توفي قبل مُدَّةٍ ، كتب كتاباً عن " عبقرية المكان" ، يحاول فيه أن يبحث في تـــاريخ مصر كعبقرية أنتجها " المكان" (وادي النيل) . المهم تصميمهُ ، خنومياً : كسجن . ولكن " الأنا" نفسها (وأستخدم الأنا ، عمداً ، بصيغة المؤنَّث) " جسد" ، أي " مكان" ، موقع ما . " جسدي مكان " ، هكذا قال محمود درويش قديماً ، وكرَّر العلاقة بين الأنـــا والمكان في " أرى ما أريد" ، في " مأساة النرجس" ، "وأنا هنا" و"هنا أنا " ، وأنا أنا وهنا هنا " .

ليست هذه الجمل الفلسفية " تكراراً ساذجاً " ، إنَّه يقصدُ أنَّ " الأنا" هي مكان (هنا) : أنا-هنا ؟ والعكس بالعكس ؛ وهذا لا يغيِّر شيئاً في كون المكان يبقى هو نفسه ، أي مكاناً ، " وهنا هنا" ، أو أنَّ "الأنا" تبقى هي هي (وأنا وأنا) . وفي " مأساة النـــرجس" ، أيضاً، يتكلَّم عن " المنافي" قائلاً :

" وهي البلدْ

وقد انتمى للعرشِ ، واختصرَ الطبيعةَ في جسدْ "

فالمكان ، كأنَّه اتَّصل بعرش الله (وكان عرشه على الماء) وصارت لديه قدرة على اجتراح معجزةٍ هي " اختصار" كلِّ الطبيعـــةِ في " جسدْ " وذلك لأنَّ " المنافي" ، كأمكنةٍ ، ليست هي "الوطن – البيت " ، إنَّها تشرِّد " الأنا" في مساحات ليست ملكاً للأنا ، غريبـــةً إليها ، كأمكنةٍ ، وبالتالي تنتمي " الأنا" ، أوْ لا نجد ما تنتمي إليه في المنفي إلاّ لنفسها ، وبما أنَّ " جسدي مكان" ، فالجســـد هـــو " المكان الوحيد" الذي بقيَ لي ، أنا هنا مختصرةً ، حدودي هي جسدي ، لذا سأستخدم تعبير " المكان المختصر" أو "المكثَّف" للدلالـــةِ على علاقة كهذه .

" السجن" ، عند محمد عفيفي مطر ، مكان " مختصر" ومكثَّف ، إنَّه اختصارٌ للتجربة في المكان ، تلك التجربة الخنوميَّة الممتدَّةُ من إله الفخَّار القديم الذي كان يخلقُ " أجساداً – أمكنة " من الفخَّار، أو ، كما قال لاحقاً عن هذا :

" هل كلُّ مجدك يا خنومْ

هذي الدُّمى الفخّار تذروها الهشاشةُ في

رياحِ السجنِ والتعذيبِ من جيلٍ لجيلْ " ؟

عبر المماليك و" باشوات تركيا" ، والتاريخ العربيّ – الإسلامي بمقدار ما كان خنوميّاً (كما في قمع ابن رشد) ، إلى حاضر مصر ، و" الأنا" المرميَّةِ في " السجن – المكان " .

بلغةِ نقد أكثر كلاسيكيَّةٍ ، كان سيقال أنَّ " السجن يرمز" إلى أُشياء أُخرى ، وإنَّ كنت أنا شخصياً لا أعرف كيف أفهم كلمـــة " رمز" السحريَّة هذه ، التي استخدمت كتفسيرٍ هو نفسهُ غير مفسَّر . كيف، إذاً، نفهم أن السجنَ " اختصر" المكان الخنوميِّ كلَّه ؟ .

"العنكبوتُ كأنَّهُ ورلٌ يدبُّ إلى مراعي الضأنِ ، خيطٌ من شعاع الشمس يقطعُهُ إلى نصفينِ ، فالأطراف تنبضُ بالدم القاني ، وتترك نقَشَ رقصتها الذبيحةِ في سقوف الأرضِ ،نسجٌ هلهلتهُ الريحُ في أفقِ البلاذ".

إنَّ " العنكبوت" ، منظوراً إليه كمكان (كوجود في المكان ، ووجود – مكان) ، يشبهُ " الوَرَلَ " (وهو "حيوان صحراويٌّ زاحـــفٌ يقولُ البدو إنَّه يلفُّ ذيلَهُ المكونَ من عقدٍ قويةٍ حول سيقان الأغنامِ ويرضعها حتى يدميها" ، من ملاحظات الشاعر علـــى حواشـــي القصيدة .

---

[1] جمال حمدان : عبقرية المكان .

هذا " التشبيه "يربطُ الشجنَ ، المكان الحاضرَ ، بالصحراء والبدو، أي تنفتح طاقةٌ " في الذهن" تطلُّ على " المكانين معاً " عبر " وجـــهِ الشبهِ" بينما . والعنكبوت يرقصُ رقصته الداميةَ ، الذبيحةَ ، في "سقوف المكان – السجن " ، وفي " سقوف الأرضِ كُلِّهـــا ؛ أي أنَّ سقف السجن في عينيهِ ، يصبحُ سقفاً كونيَّاً ، لكون من القمع . بالمناسبة ، كانت "السماء" ، في مصر الفرعونيَّة ، تؤسطر ، وينظـــرُ إليها كأنها " سقف" للدنيا – الأرض ، وانتقلت أُسطورة السماء السقف إلى " سِفْر التكوين " في التوارة .

وكذلك يرى الشاعرُ " نسج العنكبوت " كنسجٍ هلهلتهُ الريحُ في أُفق البلاد كلِّها ، إنَّه " أفقٌ" لكلِّ البلد ، وليس للمكان – السجن ، فقط ؟

من هنا " يمتدُّ السجن – المكان "ليتلعَ " الأمكنة الأُخرى" ، أو تنكمش وتنهارُ الأمكنة كُلُّها لتصبح مختصرةً ، مكثّفةً ، في " غرفـــة السجن " . من هنا فإنَّ " تصميم المكان" ، ككُل ، كما نعرفهُ ، ينهار ، ويزغُ مكان آخر ، كلِّي ، " سجن لكلِّ الأشـــياء" . إنـــني أتكلَّم هنا عن التغيُّرات في "وعي الشاعر للمكان" ، طبعاً ، ولكن كلُّ وعيٍ ، هو وعيٌ مكانيّ ، مبدئيّاً .

من المهّم ، ربَّما ، أن نتوسَّع قليلاً في هذه النقطة . لقد ميَّز باحثون ، منهم مثلاً "ديفيد هارفي" في كتابه عن تحوُّلات المجتمع الغربيِّ التي قادت " لما وراء الحداثة" ، والمسمَّى (Thepostmodernity of Condition) بين ثلاثة أشكال من المكان :

1. المكان كإقامةٍ (كالبيت .. إلخ) .
2. المكان كسيطرةٍ (كالسجن) .
3. المكان كإنتاج (كبناء مكان هو سجن ، مثلاً) .

إنَّ المكان كسيكرة يعني سيطرة " تتمأكن " (تأخذ شكلاً مكانيَّاً) ، فالسجن مكان يجسّد السيطرةَ على المكان من السلطةِ الخنوميّةِ ، وعلى جسد السجين ذاته ، كمكان ؟ فإقامته السجين ، جسديَّاً في السجن تعني "السيطرة على جسده " . والجسد – المكان ، بالتالي ، يمكن أن ينظر إليه " كمكان مُنْتَجٍ " ، من إنتاج الإله خنوم ؛ هذا ما يتجلَّى في قولِ الشاعر :

" هل كلُّ مجدك يا خنومْ
هذي الدُّمى الفخَّار تذروها الهشاشةُ في
رياحِ السجنِ والتعذيب من جيلٍ لجيلْ
حشدٌ يكسِّرُ بعضَهُ بعضاً فلا يبقى
سوى دمنِ الوجوهِ ، ورهزةِ الغوغاءِ ،
والأممِ الطلولْ ؟ " .

فالأجسادُ " دُميً من الفخار تهشِّمُ بعضها بعضاً ، " أمكنةٌ هشّةٌ جدَّاً. من هنا أتكلَّم عن " المكان الهشّ" و"المهشَّم" الذي لا يبقى منهُ سوى" دِمنٍ" وجوهٍ و" أطلالِ " أمم ، وفوضى الحطام . مفهوم " الهَشاشة" مفتاحٌ لفهم المكان كإنتاج ، هنـــا ، "لـــدمى تـــذورها الهشاشةُ. و"مأساةِ النرجس" يصف محمود درويش "المكان البعيد" (ربما الوطن) فيقول :

" وأتي البعيدُ من البعيدِ مضمَّخاً بدمائهم وهشاشةِ البلُّور" .

" المكان" يأتي (كما في قول مظفّر النواب : " أو تأتي البصرةُ في الأحلام وتأخذني ") ، ولكن دامياً ، وهشَّاً ، قابلاً للكسر ، أو حتى "مكسَّراً " . في الشعر الكلاسيكيّ ، كانَ أبو العلاء المعرِّي قد أدرك الجسد كمادَّةٍ هشَّةٍ - مكان هشّ) :

تُحطِّمنـــا الأيَّـــامُ حـــتى كأننـــا زجاجٌ ، ولكن لا يُعـــاد لـــهُ ســـبكُ

والإله خنوم "سبكَهُ" هشَّاً : دُمىً من الفخَّار . إنَّ السجن كمكان مكثَّف يختصرُ أربعة أمكنة ، على الأقلِّ ، تتلاطم وكأنَّها زجـــاج التاريخ العربي – الإسلامي ، والفرعوني و"البلاد" التي أُفقها نسج عنكبوت ، وذات السجن بمن فيه ؛ و"العتاةُ" الخنوميّة " فراعنة كـــل الدهور" ، ينتجون هذا " الاختصار" – الفوضى :

" كان العتاةُ الأقدمونَ المحدثونَ
يتنزَّلونَ خلائفاً من هيلمانِ الجوعِ والفوضى
وفي أُفقِ المدينة
نافورةٌ تعلو وتنفسخُ أمتداداتٌ الهواجسِ في
انتشارِ رمادها في الريحِ ،
والأجواءُ تبرقُ ،
هذه الشمطاءُ عاريةٌ ..
تفخُّ جدائلَ الدخّانِ والحيَّاتِ ...
هذا المغزلُ الكونيُّ من نُذُر القيامةِ أم
هو العصفُ الذي تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلادُ؟"

يمكنُ النظر إلى السجن كمكان مكثَّف من زاويتين :

أولاً : كانكماش للأمكنة ، انهيارها كلها لتصير مكاناً واحداً مهشَّماً، فوضىً ، خراباً إلى حدِّ التساؤل : هل هذا عصفٌ تنحلُّ فيـــه الروحُ والرؤيا والبلادْ ؟

ثانياً : كاتساع وتمدُّد في مساحة السجن حيث تلتهمُ " الأمكنة الأُخرى" ، من مصر الفرعونية للجاهليّةِ للمماليك وباشوات تركيـــا حتى مصر الحاضرة وجسد – الأنا ذاته . أبعاد المكان الثلاثة (الطول ، والعرض، والعمق) مركَّبةٌ حول " محور الزمن" (الزمن الخطِّـــي الذي ينطق من الماضي عبر الحاضر للمستقبل ، ويشكِّل " البعد الرابع " التجربة) ، أي أنَّ مصر الفرعونيَّة ، مثلاً، تـــأتي قبـــل مصـــر الحاضرة وقبل سيطرة تركيا على مصر ، زمنيَّاً ، من هنا " تتابع" الأنساق الثقافية ، كأمكنةٍ ، في " الزمن "، وتشكِّل " التـــاريخ" في المكان والممتدِّ في الزمن . انكماش المكان ، أو تمدُّده واتساعه ، لا فرق ، يعني انقلاباً في " نظام الأشياء"، في " نظام الأمكنة " .

فيصيرُ ، مثلاً ، أُفق المدينة " نافورة " تمتدُّ فيها هواجسُ السجين (وتنفسخُ امتدادات الهواجس في / انتشار رمادها في الريح) ، فالنافورة التي هي عادة من ماء تصيرُ "رماداً" ، و"هواجس الأنا" تنتشرُ في "الرماد" (في رياح السجن والتعذيب " تذروها الهشاشةُ") ، والأُفـــق برقٌ ينبئ عن كارثة ، وينمسخُ ، كمكان إلى عجوزٍ عارية تفخُّ جدائل الدخَّان والحيَّات ، أي " تتوحَّش الأمكنة"، وتنقلبُ رأساً على عقب ؛ ويوحي هذا " النظامُ الخنومي "، حيث الأجسادُ دُمىً من الفخَّار يكسر بعضها بعضلً ، والأُفقِ نسيج عنكبوتي مهلهل ، بـــأنَّ هناك " مغزلاً كونيَّاً " يغزلُ الأمكنة بهذه الطريقة ، هل هذا " المغزلُ الكوني من شارات القيامة ؟ " هل المكان المغزول هكذا من " نذر القيامة " ؟

إنَّ هذه الإشارة ليوم القيامة ، طبعاً ، توحي لنا بالوصف القرآنيِّ لانقلاب نظام الأمكنة في " يوم القيامة " ؛ ومـــن الطبيعـــي ، إنَّ أن ينهار نظام الزمن معها ؛ هناك حسٌّ واضحٌ بأنَّ " الزمن الأرضيَّ " بدأ يقترب من نهايته ، من " يوم الساعة" ، من زمن آخر وجديد،

إلهي ، من "الخاتمة" له كزمن دنيويّ ، ومن فاتحة الزمن الآخر ، أي من لحظة "تهشُّم"؛ فالمستقبل كما نعرفُهُ يشارفُ على دمار جذَريَّن على " الانطفاء"، والسؤال : هل ما أراهُ نذيرٌ بتحلل وتفسّخٍ شامل ؟ هل " هو العصف الذي تنحلُّ فيه الروحُ والرؤيا وتنحلُّ البلادْ ؟ " . هناك حيرةٌ ، شكٌّ ، عدم جزمٍ – متاهةٌ – في هذه الأسئلة . هل ما أراهُ مقدَّمة لكي يصير " الكلُّ " ، هذا المكـــان المغـــزولُ – الزمان المتحلِّل ؟ :

" جميزةٌ تتغاصنُ الأهوالُ والكسفُ المضيئةُ والظلامُ بشكلها الممتدِّ في الآفاق ؟

هل كانت بلادُكَ أم جنونكَ – هذه - ؟

أم أنتَ من فجرِ الخليقةِ لازبُ الطَين المقدَّرِ

27. للغواية والجنون ؟ "

حيث تتساءل " الأنا" عمَّا إذا كانت مجنونة ، عمَّا إذا كان " خنوم" قد شكَّل من طين الجنون الأزليّ . هذا ما ينقلنـــا إلى " الـــزمن الدائري" أو، على الأقل ، إلى إحساس غامر بأنَّ " الزمن دائريّ"، عَوْدٌ على بدء ؛ فالجسد – كمكان صاغهُ خنوم :

" متقلَّب الأشكال بين يديْ خنومٍ

طالعٌ من وقدةِ الفَاخورة العظمى ،

ومصطفُّ صفوفاً كلَّما بليتْ أُعيدت

في براحِ العصفِ والخلق الرميمِ المستعادْ ؟ " .

" خنومٌ " يقلّب الجسد – المكان بين يديه ، فمن طين يصوغه لحماً ودماً ثمَّ يحوِّله إلى دُميً من الفخَّار " تذروها الهشاشـــةُ " يكسِّـــرُ بعضها بعضاً ، إلى كائنات من البشر – دورة " خنوميَّة" جديدة ، في " خلقٌ رميم مستعادْ " .

إن كان الزمن ينطلق باستمرار من الماضي للحاضر للمستقبل فإنه يشبهُ " السهمَ" ، ولكن في " الخلق الرميم المستعاد" ، يشبهُ دائـــرةً تُرجعُ الجسد إلى بدايته ليعيد تكرار ما سبق ، في نوع من أنواع التناسخ اللانهائيِّ ، وبالتالي فإنَّ " الإبداع" مستوحاة من القرآن الكريم : " يحيي العظام وهي رميم") ، و" مستعاد" ، لا جديد فيه. هذا ما يشير إليه مقطع آخر ، لاحقاً ، عندما يطلبُ منه المحقِّقون خلـــع ثيابهِ وألاّ يتكلَّم ولا يتلفَّت :

" لا كلامَ سوى دويِّ الإرثِ

في ليلِ القراءةِ في دمِ التعذيب ، والهولِ المؤبَّدِ

في بلادكَ والخنوميينَ في منفى التواريخِ التي

أبقتْ دَم القتلى يبيدُ ويستعادْ " .

أبديَّة " الإرث" الدمويَّ هذا ، والهول ، والمنافي ، أبديَّةٌ خنوميَّة لدم قتلى " يبيدُ ويستعادْ " في زمنٍ دائريٍّ ، أو ، على حدِّ تعبير محمود درويش في " لماذا تركت الحصان وحيداً " : **" لا غدٌ في هذه الصحراء إلاّ ما رأينا أمس " .**

على كلِّ حال ، المكان المختصر والمكثَّف هذا يطرحُ سؤالاً آخر: إن كنتُ " أنا – هنا وهنا – أنا " ، أي إن كان " جسدي مكان " وأنا "ومكان" ، موقع ما في المكان – الزمان ، فإنَّ " تهشُّم " الأمكنة وانهيار الزمن سوف يعني تهشَّماً " للأنا" ، زماناً ومكاناً . مـــاذا يحدث مع محمَّد عفيفي مطر؟ :

" حدّقت في وسخ الزجاجِ فروّعتني نظرةُ " الشخصِ" المحدِّق ... "

يبدو لي كأنَّ " الأنا " تصلُ عتبةَ انفصام الشخصية ، و إنَّ كانت "تنجو" بجلدها ، بفضل صلابتها الداخليَّةِ ، وغضبها ، ومقاومتها . لكن هناك " زعزعة ما "؟ في الأُسس . إن كنتُ " **أنا لغتي** " ، كما يقول محمود درويش فإنَّ هناك مسافة وعي بين قوله " سجّل أنا عربي" (في الستينيات) وبين "**لغتي شظايا** " وفي " شتاءِ ريتا الطويل" ، مسافة من "الزعزعة" في أعماق الهويَّة نجدها في الشعر العـــربيِّ الحديث إلى حدٍّ لافت للنظر . إنَّ " مفتاح" فهم هذه الزعزعة هو فهم " العلاقة" بالمكان في كل حالةٍ خاصّة .

(المكان) في
"خريف وامتثال لأبيات يابانية" لـــ (سعدي يوسف)

لا بأس من توسيع أُفقنا قليلاً ، بتحليل مفهوم المكان في قصيدة عراقية ، هذه المرَّة ، لشاعرٍ معروف جدًّا ، هو سعدي يوســـف وقـــد نشرها جريدة " الأهالي " المصريّة في(1995/4/19) .

أوَّل مَرَّة ، سمعت به كانت عبر مقالة في السبعينيات تتّهم محمود درويش بالسرقة ، في محاولة رقم (7) ، من قصيدةٍ لسعدي يوسف . قرأتُ ، بعدها ، مجموعات لا بأس بها له ، وكذلك عدَّة مترجمات من الشعر العالمي ، كترجمتهِ لـــ " أوراقَ العشب لِـــــ "ووللـــت ويتمان" – الولايات المتحدة . هذا الانفتاحُ على الأنساق الثقافيَّة العالميَّة أثَّر بالطبع في شعره ، كما نرى في القصيدة التي نحن بصددها ، " خريف وامتثالات لأبيات يابانية " ، حيث يقتبس من ثلاث شاعرات يابانيات من أزمنة مختلفة (القرن الثاني ، والتاسع ، والسابع عشر بعد الميلاد) .

خارجياً ، تتكون هندسة هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع ، لكلٍّ منها رقم ، ويصدِّرُ لكلٍّ المقاطع باقتباس من أونو نو كوماشي (ق .9 بعد الميلاد) :

" يا لوحدتي
غنّ جسدي قصبةٌ تطفو
مقطوعةَ الجذور
وإنّي لأتبعُ الماءَ الذي يجذبني " .

هذه الافتتاحية الكليَّة يتبعها المقطعُ الأوَّل يقفلهُ باقتباس آخر من كاناِنو تشيو (القرن السابع عشر) :

"قمرٌ بهيٌّ للخريفْ
كلَّما سرتُ
تناءت أبعد فأبعدْ
سماءٌ مجهولة " .

ويتبعه مقطع(2) بقفلةٍ ثالثةٍ من الميرةٍ شيكيش (القرن الثاني) :

" لم يتبدَّل شيء
لكنَّني أعدْ في صبايْ

ريحُ الخريفِ تهبُّ

وأنا قلقةٌ ، كَشأني من قبل " .

إنَّ الافتتاح والإقفالَ ، إذن ، ليس إلاّ تناصًّا لم يستخدمه محمود درويش أبداً ، بين نسقيّ الشعر العربي الحديث والياباني ، أي يخلقُ به "كولاجاً" فنيًّا . في المقطع (2) ، كمعنىً ، إيحاءُ واضحٌ بالنسق الثقافيّ التركيُ – الإسلاميِّ ، وفي (3) ، بالنسق القرآنيّ – العـــربيّ . وزناً ، ينتقل بين جميع أشكال التفعيلات بحريَّة ، أي لا يتبع " شعر التفعيلة" ، ولكنَّه لا " يتجاوز" (لا يكرِّر أكثر مـــن " ب ب" ، كما فعل محمد عفيفي مطر) . والملاحظة الأخيرةُ ، قبل أن أنتقلُ لتحليل المقاطع ، تختصُّ بقفلتين مهمَّتين : قفلةٌ دائريةٌ معدّلة في داخل مقطع (1) – جملةٌ في المسجد التركي " – والهم هي القفلة الغربية لمقطع (3) :

خطَّان من النقاط يشيران إلى وقفةٍ صامتةٍ طويلةٍ ، يتبعهما جملةُ "خريفٌ خفيفٌ".

فلنبدأ بأجمل وأهمِّ مقطع ، من وجهة نظري ، رقم (3) . تتكلَّم في كلِّه مع ذكر لا يقولُ شيئاً ؛ بينما في مقطع (1) يـــتكلَّم نفـــسُ الذكر (؟) ولكن في القفلة المقتبسةِ في آخره ، والمكتوبةِ بخطٍّ آخر ، - مختلف عن بقيَّة المقطع ، تتكلَّم – على ما يبدو – الأُنثى ، أو " أُنثى" ما ، كما في قفلة مقطع (2) ؛ وكذلك تتصدَّر المقاطع جملٌ مقتبسة من أُنثى – شاعرة يابانيَّة ، وإن كان لا يحقُّ لنا ، مبدئياً ، أن نعتبر الشاعرة هي "المتكلمة" ، فقد يكون المتكلِّم ذكراً أو أُنثى أُخرى تقول المتكلِّمة :

" أنت من أينَ جئت لي ؟

إنَّنا ، الإثنين ، كنَّا .. ولم نعدْ

هكذا ، في غفلةٍ ، في فجاءةٍ ،

غير أنّا لم نعدْ " .

" لم نعدْ " ، ولكن إلى أينَ لم يعودا ؟ في " الأبيات" التي تفتتحُ المقطع تقولُ :

" ثم من أين جئت لي؟ نحنُ كنَّا في بساتينِ عالمٍ قد دجا الليلُ بها سُندُساً ، وثوبَ مراثٍ .. "

" نحن كنَّا" ، إذن ، في " العالم الآخر" ، في " الجنَّة" ، يوحي بذلك استخدام كلمة" بساتينِ عالمٍ" و " سندساً " (من القرآن الكريم : "من سندسٍ واستبرق ") .

" لم نعدْ " ، إذن ، من الجنَّةِ ، هل هذا هو المكان المقصود ؟ تقولُ، لاحقاً :

" لماذا تنازلت ، فقيراً ، عن سُدّةِ الغيب ، لماذا هجرتَ سُدرَتَهُ ؟"

أي أنَّه كان عند " سدرةِ المنتهى" في الجنّة ، في "الغيب " ؛ وتكملُ:

" نحن الغيابُ المقدَّسُ ،

الرجعةُ الطوبى .. ثيابُ الشهيدِ ، والسندسُ الأخضرُ .. "

إذن ، فقد كانت معه ، إذ أنَّها تقول " نحنُ" ، وليس أنتَ فقط ، ويتعزَّز الشعور بأنَّهما معاً كانا " شهيدين " دخلا الجنَّـــة ، فجـــأة تكشف عن أنَّهما، الآن ، في قبرص :

" ماذا أردتَ ؟

ماذا أردتَ اليومَ ، بي ، في صباح قبرص ؟

إنَّا إخوةٌ – مثلما نقول – يمانون ، [ربما : يمانيّون . حسين البرغوثي]

وإنَّا لأهلنا ..

غير أنا لم نعدْ . ولم نعدْ " .

ما الذي تقصده ؟ " لم نعدْ" لأهلنا ، أم لم نعدْ للأرض (قبرص) من الجنَّةِ ، أم لم نعدْ للجنَّة نفسها، أم لن نعدْ موجـــودين وجـــوداً حقيقيَّاً ، أم لم نَعدْ " من" أم " إلى" شيء ؟ آخر؟ لا يقينيةُ المكان ، هذه ، مهمَّة جدّاً .

فلنربط هذا السؤال / الأسئلة عن المكان ، بالمقطع (1) .

تقولُ : (إن افترضنا بأنَّ الحديث لأنثى ، وبأنَّها " نفس الأنثى")

" قمرٌ بهيٌّ للخريف / كلَّما سرتُ / تناءت أبعد بعدْ / سماءٌ مجهولـــة " ؛ هذا يوحي بالذبول ، والسفر ، والمتاهةِ ، وإن ربطنا هـــذا الإيحاء بمقطع (3) ، نجدُ يوحي بـــ " الموت" ، بالسفرِ – المتاهةِ في " العالم الاخر" . فهل المتكلِّمان شهيدان عادا ، خفيـــةً ، مـــن " الجنَّة" ؟

قفلة مقطع (2) : **" لم يتبدَّلْ شيء /لكنني لم أعدْ في صبايْ / ريحُ الخريف تهبُّ / وأنا قلقةٌ كشأني من قبل"** ؛ ذبلت إذن ، كأوراق الخريف، وهرمت ، ولكنَّها " قلقة" وليست "ميتة" أو عائدة من العالم الآخر . إن كان هذا هو الجواب ، فإنَّهُ في مقطع (2) كُلِّـــه يخاطبها من "الجنَّة" بينما هي في "قبرص" ، مثلاً ، أو تركيَّا . لكن تبدأ مقطع (3) بـــ" **نحن كنَّا قي بسالتين عالمٍ قد / دجـــا الليـــل سندساً وثوبَ مراثٍ** " ، "نحنُ" وليس " أنت" فقط . ويبقى سؤالها : "أنت من أين جئت لي؟ " محيِّراً ، فكأنَّه كان في مكان آخـــر ، وحده ، وعاد فجأة " إليها" ، أين " كان" أو" كانت" ؟ فلنرجع ، إذن، لبداية البداية ، أي المقطع الأوَّل ، لنعثر، إن قـــدرنا ، علـــى مفتاح ما عن ماهيَّة المكان .

" شهر تشرين مقبلٌ يرفعُ الرايات بيضاً" . هل " رفع" الرايات البيضاء دليلٌ على " استسلام ما " في صراع ما ؟ يشدِّد مـــن هـــذا الاحتمال تشبيهُ السماء التشريبية ، وهي الليل ، أي أنَّ " السماء" ضائعة تحدِّقُ في مرآة قصدير . ثمَّ الصباحُ أتى في غفلة " ولكن على من ؟ على الجنديِّ ثمَّ "أين تهبط الإصبعُ الآن" ؟ ... " انتهى اليوم وهو لم يبتدئ بعد" . من هو المتكلِّم هنا ؟ الراوي ؟ سعدي يوسف ؟ الجنديّ ؟ مَنْ / ما هو الذي لم يبتدئ ؟ الجندي أم " اليوم" ؟ إذاً افترضنا بأنَّ " الجنديّ" هو محور الحديث ، فإنَّه هو نفسُـــهُ الـــذي يكمل : " اتركي ولو بحاشية الردان خيطاً أشدُّه كلما ضعت ". إنَّه يتكلَّم على من يدخلها أن يربط طرف الخيط في " خارج" المتاهةِ " ويمسك بطرفهِ الأخر ، كي يستطيع العودة ، بالاستعانة بالخيط إن ضاع . وبالتالي فإنَّ الربط واضحٌ مع تشبيه السماء بجنديّ فقدت أخباءُ وحدتِهِ ، أي ضاعت ، أو " ضاع" أو ضاعا معاً .

ويشبِّه الجنديُّ ، لاحقاً ، صدغهُ بمرآة قصدير ، ما يوحي برابطة بين السماء التي تشبهُ جنديَّاً يحدّق في مرآة قصدير، وبينهُ هو . وتـــأتي بعدها كلمات تراجيدية : " وداعاً لإصبعي" . فلنلاحظ بأنَّه يتساءلُ في البداية أين ستهبط الأصبع الآن ؟ والآن يودِّع أصبَعهُ نفسه . بما يوحي بأنَّه "يموت" أو " يستشهد" ، بعد ضياعه ؟ **" وداعاً لشرار يختضُّ في عتمة الأدغال ما بين إصبعي وصدغي"**. هذا يوحي بـــ طلقةٍ في صدغه ، ليلاً . هل قتل ؟ أم انتحر ؟ هل يوحي بـــ"الطلقة" سِرُّ إحساسه بأنَّ " صدغَهُ" كمرآةِ قصدير ، وكونه انتظـــر عرقاً على صدغه، ولكن الصدغ " تَقصدر" بدل أن يعرق ؟ وهنا تأتي القفلة "اليابانية" من شاعرة أُنثى ولكن في داخل النصِّ نفســـه ، بغض النظر عن "الحواشي" ، لا نعرف هل هو أم هي من يلفظ جملة " قمرٌ بهيٌّ / كلَّما سرتُ / تناءت أبعد فأبعد/ سماءٌ مجهولـــةٌ " . فمن الممكن ،/ مثلاً ، إنَّه يتذكَّر هذه " الأبيات" في آخر لحظاته ؛ وإن كان هو المتكلِّم فإنَّ المعنى هو أنَّهُ يرحلُ خلف سماء مجهولـــةٍ (نحو العالم الآخر؟) .

هل يمكن أن نفترض بأنَّ الأُنثى هي التي تتكلَّم ، نفس الصوت نفسه في مقطع (3) ؟ إن كان هذا هكذا ، فإنَّها " تكمـــل" حديثَـــهُ وموتهُ معاً (تتحدث بلسانِهِ وتموت موته) ، أو أنَّها تتحدَّث عن نفسها ، أي هي بَقَيت وحدها ، تسيرُ خلف سماء مجهولةٍ بعدَه . هل توجد أهميَّة لكونها من القرن التاسع ، أي ، ربَّما ، من " زمن آخر" .

خريف وامتثالات أبيات يابانية

28. سعدي يوسف

29.

30. يا لوحدتي

31. إنَّ جسدي قصبةً تطفو

32. مقطوعةَ الجذورِ

33. وإنِّي لأتبعُ الماءِ الذي يجذبني [1]

34.

35. I

36.

37. شهرُ تشرينَ مقبلُ يرفعُ الراياتِ بيضاً ، هي السماءُ بلا غيمٍ كجنديٍّ وحدة فقدتْ في الليلِ أخبارها يِّحدق في مرآة قصديرٍ ، الصباحُ أتى في غفلة " أين تهبط الأصبع الآن ؟

انتهى اليومُ وهو لم يبتدئ بعدُ ، اتركي لي ولو بحاشية الأردانِ خيطاً أشدُّه كلَّما ضعت ، اتركي لي رمَّانة في مراعي البقرِ المثقلاتِ بالعشبِ والزبدة .

إنِّي انتظرتُ عرقاً على صدغي ، ولكنَّه تأبَّى ... وصدغي الآنَ كمرآةِ قصديرٍ ... مُرنّ . نات عرائس أنهارٍ جنوبية . وداعاً ، إذن ، للغيمِ والدهشةِ الصغيرةِ والطيرِ . وداعاً لإصبعي ، ووداعاً لشرارٍ يختصُّ في عتمةِ الأدغالِ ما بين إصبعي وصدغي .

قمرٌ بهيٌّ للخريف
كلَّما سرتُ
تناءت أبعدَ فأبعدِ
سماءٌ مجهولة [2]

---

[1] الشاعرة اليابانية أونو نو كوماشي ، من القرن التاسع .

سعفةٌ في البعيد ، في المسجدِ تركيٍّ تهتزُّ . والجبالُ الرماديةُ موسوقةٌ بأعبائنا .. أيَانَ نمضى إلى الغلال ، ونمضي عن بهاءِ الجبال ، للريحِ والنملِ والأرانبِ والثلجِ ، اتركي لي رسالةً في صناديقِ البريدِ التي تخلّى ذووها عن مفاتيحها . سأسألُ عنهم واحداً واحداً ، لآخذها من واحدٍ . ليتهُ يفيُق فيهديني صباحَي تحيةً وسلاماً ...

أيّ سعفٍ يدُور في المسجِد التركيّ !

يا كوخنا المندَّى كغاسولٍ ، كإسفنجةٍ ... ويا نَهر أسماكِ شفيفاً .. يا مَعبَراً غارَ في الطين ، اتركي لي رسالةً ، خوصةً في سعفِة المستحيلِ والمسجدِ التركيّ ..

ريحُ الخريفِ

نافذةٌ من معدنٍ

هل أرى الشناشيلَ في الماءِ ؟

الخريفُ الخفيفُ في هذه اللحظةِ يأتي ... قطعانهُ البيضُ

تأتي .

لم يتبَّدل شيءَ

لكنّي لم أعدْ في صباي

ريحُ الخريفِ تهبُّ

وأنا قلقةٌ ، كشأني من قبل [3]

III

ثمَّ من أينَ جئَت لي ؟ نحنُ كنَّا في بساتينِ عالمٍ قد دجا

الليلُ بها سندساً وثوبَ مراثٍ .

أنتَ من أينَ جئتَ لي ؟

إنَّنا ، الإثنين ، كنَّا ... ولم نَعُدْ

هكذا ، في غفلةٍ في فجأة ..

غير أنَّا لم نعد .

فالتفتْ حواليكَ ، هل تعرفُ وجهاً أو وجهَةً ؟ أيُّها

المقرورُ برداً ، يا أيُّها الملكُ الحافي

---

[2] الشاعرة اليابانية كاغنو تشيو / من القرن السابع عشر .

[3] الأميرة اليابانية شيكيشي ، من القرن الثاني .

... ويا صورتي :
لماذا تنازلتِ ، فقيراً ، عن سُدَّةِ الغيب ؟ لماذا هجرتِ
سدرتُه ؟ نحنُ الغيابُ المقدَّسُ ،
الرجعةٌ الطوبى ... ثيابُ الشهيدِ ، والسندسُ
الأخضرُ ...
ماذا أردتَ ؟
ماذا أردتَ اليوم ، بي ، في صباح قِبرصَ ؟
إنّا إخوةٌ – مثلما نقول – يمانون ، (يمانيون : حسن البرغوثي)
وإنَّا لإهلنا ..
غير أنَّا لم نَعُدْ . لم نَعُدْ .
.....
.....
خريفٌ خفيفُ .

ملحق رقم (15): الرؤيا الفلسفية في (أرى ما أريد)

كنت أفكّر بدراسةٍ أعمق من هذه آخذاً بعين الاعتبار الزمن والوقت والمقدمات. فكّرت في إعطاء مقدمة لـِ"الرؤيا" الفلسفية عند محمود درويش أكثر من الدخول في تفاصيلها ، وهي "رؤيا" معقّدة جداً ، من هنا يوجد نوع من التبسيطية في الذي سأقوله . أولاً نحن لسنا أمام "رؤيا" ، بل رؤىً ، وإن كنت أسعى لكشف الجذر المشترك للتنوُّع الرؤيوي ، أي عن "الرؤيا" الموحِّدة معتقداً كما قال هيغل : إنَّ الحقيقة هي الكلُّ "، وبأنَّ الكشف عن علاقة أية رؤيا بالكّل الشعري هو وحده الذي يبيّن حقيقتها . القصيدة الأولى : الرباعيات ، يؤسس الشاعر حقيقة أنَّه يرى ما يريد ... وبالتالي يتحوَّل إلى لغز ، وكلُّ تجربة أو ذكرى تشكِّل حلقة من حلقات هذا التاريخ ، وكلُّ سلسلة علامة سؤال واحدة في نهاية المطاف يقولها لأبيه :

".. هل خرجتَ من الرخامْ
لتعودَ يا أبتي إليه ؟ دُلَّني لِمَ جئتَ بي".

مجمل الحلقات في تاريخ "الأنا" يدلُّ على اغتراب موحش ، "وكلُّ إنسان هو تاريخه" ، وإن كان تاريخه منذ الولادة مغترباً فإنَّه هو ذاته مغترب، هذا الاغتراب في أصفى أشكاله وأبعاده عن الإدراك هو الشعر ، أي أنَّ الشاعر ينتهي منفياً في : "أرض من الكلمات والشهوات" ، والشعر الموحَّد بالغريزة يقول مثلاً :

".. منفاي أرضُ
أرضٌ من الكلماتِ يحملُها اليمامُ إلى اليمامِ ، وأنتَ منفى
منفى من الغزواتِ ينقلُها الكلامُ إلى الكلامِ .. وأنت أرضُ
أرضٌ من النعناعِ تحتَ قصائدي تدنو وتأنى ثمَّ تدنو".

لا يوجد مجال أو وقت للدخول في تفاصيل هذه الرؤيا .. في الرؤيا الأُخرى التي تميَّز "مأساة النرجس ملهاة الفضة" وتقف في أعماق التي أعتبرها من أعمق رؤاه ، يكثِّف كل إشكالية وجود "الأنا" ، إنَّه ينظر إلى "الأنا" كسمفونية للتناقض ، كـ"وحدة وصراع للأضداد" باللغة الهيغلية - الماركسية ، هذا واضح في العنوان ، فالمأساة التي هي نقيض كامل للملهاة تشكِّل وحدة واحدة معها ، بمعني "مأساة النرجس هي ملهاة الفضَّة" ، أو كما يفسّرها في القصيدة نفسها لاحقاً :

"قد تدخلُ المأساةُ في الملهاةِ يوماً
قد تدخلُ الملهاةُ في المأساةِ يوماً ..
في نرجسِ المأساةِ كانوا يسخرون
من فضَّة الملهاة" .

الحياة في هذه الحالة تبدو (تراجيدي كوميديا). النرجس أولاً ، ولم أزل أتابع العنوان ، النرجس أولاً حيّ ، كائن حيٌّ والفضَّة معدن . النرجس رخو وبلغته :

"ما زالَ فيهم نرجسٌ رخوٌ يخافُ من الجفاف" ، والفضَّة صلبة، النرجس حزين ومأساوي والفضَّة ضحك وملـــهىً والأهـــم هـــو الأُسطورة المثيرة عن "نرسيس" الذي كان يخرج لبركة ماء يحدِّق فيها ، فعشق صورته واعتقد أنَّها حورية الماء وغرق ، إنَّه النرجسية؛ عشق النفس عشقاً مأساوياً ، في قصيدته سابقة الذكر يقول :

"سأنامُ بعدكَ ، بعدَ هذا المهرجانِ الهشِّ ، تسودُّ الدماءُ

على تماثيلِ المعابدِ كالنبيذِ .. وتكسرُ العشَّاقَ نرجسةٌ وماءُ"

ورمز "النرجس" عند محمود درويش جديد نوعاً ما ، إذ أنَّ الرمز المركزي في شعره لعشق النفس هو "المرآة" ، الماء مرآة ولكنَّه من نمط آخر. هكذا تحدَّث في السبعينيات مثلاً عن المرايا :

" من ذا الذي يرى فحمَ الليالي مرايا

غيرَ حزنِ المصفَّدِ حينَ يرى أختهَ حبَّهَ

لعبةً بين أيدي الجنودِ وسماسرةِ اللغةِ الحاميةْ

بينَ نارين نارٌ من البيتِ تأتي ونارٌ من الضاحية"

حتى في الستينيات كان يقول :

"حينَ يسقطُ القمر كالمرايا المحطَّمة

يسقط الظلُّ بيننا والأساطيرُ تحتضر".

"الأنا" النرجسية تعشق نفسها ، أو كما صاغ المسألة في "أحد عشر كوكباً" :

"النرجسيُّ فارسٌ في أغنية

عن لعنةِ الحبِّ المطوَّقِ بالمرايا".

في قصيدته عن "شِتاء ريتا الطويل". النرجس لا يقرُّ بـــ "الآخر" ، أي يحوِّل كلَّ "آخرية" إلى "مرآة" وبالتالي فإنَّ "النرجس" عنـــدما يواجه الفضَّة على الرغم من الصراع والتناقض بين رخاوته وصلابة الفضَّة يقرُّ ، ولا بُدَّ أن يقرَّ بأنَّ الحياة تناقض . لا توجد "أنا" لهـــا تاريخ خاصّ بها وحدها ، هذا هو الإقرار أو فلأُسمِّه : الاعتراف المتبادل بين "الأنا" والنقيض ، بين "الأنا" و"الآخر" ، صراع الأضداد بين "الأنا" و"الآخر" يتخذ أولاً شكل صراع "الأنا" مع "الآخر" في داخل "الأنا". أي في الروح الفرد ، وفي "مأساة النرجس ملـــهاة الفضَّة يشكِّل الصراع الحلقة الثانية بين "نحن" و"هم"، بين الفلسطينيين واليهود مثلاً ، والحلقة الكونية الثالثة في كلِّ صراع بين "نحـــن" و"هم" في التاريخ الإنساني مثلاً ، بين الشرق والغرب ، فالمحور هو الصراع بين "الأنا" – "الآخرية" أو "الأنا" مع "الآخر" في دوائـــر كالدوائر التي يتركها حجرٌ يرمى في الماء ، كلُّها موجة أو تموّجات متتابعة ومتداخلة بشكل معقَّد ، و"وحدة وصراع الأضداد" تتجلَّى بالضبط في عملية الصراع . "أنا" في نهاية المطاف حواري مع تاريخي الفردي ، دونه لست موجوداً ولا ذاكرة لي ، دون أبي لم أكـــن لأولد مثلاً ، و "نحن" في وحدة مع "هم" ، على الرغم من الصراع. يقول عن هذه الوحدة في الصراع الفلسطيني مثلاً :

"كانوا معاً

كانوا معاً يتحاربون ، ويغلبِون ، ويُغلَبونْ

كانوا معاً

يتزَّوجونَ وينجبونَ سلالةَ الأضدادِ أو نسلَ الجنونْ

كانوا معاً

يتحالفونَ على الشمال ، ويرفعونَ على الجحيمِ

جسرَ العبورِ من الجحيمِ إلى انتصارِ الروحِ فيهمْ كلِّهم"

إلى أن يقولَ :

"تاريخُنا تاريخُهم لولا الخلافُ على مواعيدِ القيامة".

وهذه الوحدة على المستوى الكوني تتجلى مثلاً في الإسكندر المقدوني الذي صهر الغرب والشرق في الحضارة الهيلينة ، فلولا حـــروب الإسكندر لسار الشرق مساراً نرجسياً خاصَّاً به ، ولسار ، أيضاً ، للغرب تاريخ غربي محض لا يعرف عن الشرق شيئاً وليســـت لـــه علاقة بالشرق ، ويقول عن هذا :

"لو كانَ ذو القرنينَ ذا قرنٍ ، وكانَ الكونُ أكبرْ

لتشرَّق الشرقيُّ في ألواحهِ .. وتغرَّبَ الغربيُّ أكثرْ".

وبالتالي فإنَّ توحيد الكرة الأرضية ، لقاء الشعوب على الرغم من الحدود وعلى الرغم من الدمار والصراع هو في نهاية المطاف "جسر للعبور من الجحيم إلى انتصار الروح" ، جسر تقف في أساسه لحظة اعتراف متبادل بين "الأنا" و"الآخر" ، لكي تبدأ لحظة سلام وكي يبدأ تاريخ جديد في التاريخ الإنساني ككلّ ، وليس فقط، في الصراع العربي – اليهودي ، والعرب أنفسهم وصلوا الأندلس "بالسيف" وجعلوها جزءاً من تاريخ النخل والبدو في جزيرة العرب ، ويقول عن ذلك :

"ولنخلةِ البدويِّ أن تمتدَّ نحوَ الأطلسيّ

(...)

تاريخنا تاريخهم"

تاريخهم تاريخنا.

"وحدة وصراع الأضداد" الكونية هذه تجد جمالياً وشعرياً أصفى وأنقى تعبير عنها في المقارنة بين ملحمة الأوديسة ، حيـــث يصـــف هوميروس غزو الإغريق لطروادة وعودة "يوليسيس" ، عودته إلى وطنه ؛ يعني لبلاد الإغريق ، وبين كون الفلسطينيين هم "يوليسيس" بالمقلوب ، الفلسطيني هو المغزوُّ الذي تشرَّد في الأرض ثمَّ عاد إلى وطنه من المنفى ، أو بكلمات محمود درويش:

"ونكون عوليسَ النقيضَ إذا أرادَ البحرُ ذلك يا بنات".

إذ أنَّ عودة "عوليس" كانت بحرية وبين العودة كانت متاهته الشهيرة التي استمرَّت سنوات من الأهوال ، والنتيجة النهائية هي:

"مَنْ صاغَ سيرته بعيداً عن هبوبِ نقيضها وعن البطولةِ؟

لا أحدْ .. " .

لم نَعُدْ نعرف مَنْ "نحن" دون أن تعرف مَنْ "نحن" في حالة الصراع مع "الآخر" ، لم يَعُدْ بالإمكان كتابة تاريخ فلســـطين دون كتابـــة تاريخ نقائضها، تاريخ العدو، تاريخ ... وهذه لحظات مُرَّة جداً عند محمود درويش. وعندما يتمُّ الاعتراف بين "الأنا" و"الآخـــر" أي يتمّ حلّ الصراع إذا جاز التعبير ، ما الذي يبحث عنه الفلسطينيون؟ ما الذي تبحث عنه "الأنا" في الصراع ، يقول :

"سوفَ نعلِّمُ الأعداءَ تربيةَ الحمامِ إذا استطعنا أن نعلِّمهمْ .. وسوفَ ننامْ

بعدَ الظهرِ تحتَ عريشةِ العنبِ الظليلةِ ، حولنا قططٌ تنامُ على رذاذِ الضوء .
أحصنةٌ تنامُ على انحناءِ شرودها ، بقرٌ ينامُ ويمضغُ الأعشابَ. ديكٌ لا ينامُ
لأنَّ في الدنيا دجاجات . وسوفَ ننامُ بعدَ الظهرِ تحتَ عريشةِ العنبِ
الظليلةِ . كَمْ تعبنا .. كَمْ تعبنا مِنْ هواءِ البحرِ والصحراءْ
.. كانوا يرجعونَ
ويحلمونَ بأنَّهم وصلوا"

دعني أجمل "الرؤيا" هنا في هذه القصيدة بالقول : إنَّ محمود درويش يرى تمشُّماً أصلياً في التاريخ سواء أكان هذا هو تاريخه الفردي أم تاريخ شعبه أم تاريخ النوع الإنساني ، إنَّه التهشُّم في المحور ، في مركز الوجود بين "الأنا" و"الآخر" ، في الاغتراب الذي تصبح فيه "الأنا" بالنسبة لنفسها "آخر" . أي وحيدة منعزلة وترى في داخلها هوَّة ، وصحارى وبحار ومتاهات ، وترى ما تريد في هذه المتاهات . في هذه اللحظة التي ما يعني اعتبرت فيها أنَّ الرمز المركزي لهذا "النرجس" و"المرآة" عند محمود درويش في تاريخه.

محور هذين الرمزين هو في أنَّ "الأنا" عندما تواجه "آخرية" ما ، سواء كانت هذه "الآخرية" شيئاً آخر ، أو كائناً آخر ، بركة ماء أم حبيبة أم عدواً ، لا تريد بأن تعترف بوجود "الآخر" إلاّ كوسيلة لكي ترى نفسها أنَّها المحور الأبدي للتاريخ . هذا بالضبط لما يميِّز الشعر عن المسرح .. الدراما هي صراع بين "أنوات" مختلفة ومستقلّة في عملية تطاحن. أمَّا في الشعر فإنَّ "الأنا" هي البطلة الأولى والأخيرة كما نجد في الشعر الجاهلي :

"لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ".

"حولة" في مطلع المعلّقة أي "الآخر" من البداية غائبة ، طلل مهجور ، و"الأنا" تبدأ العزف منفردة وتنهيه ، وكلّما صار الشاعر يدور ، ليس حول أناه ، بل حول "آخر" مستقل وحاضر وفي حالة صراع مع "الأنا" كلّما اقترب الشعر من "الدراما" ، من هنا شعور درويش كشاعر بأنَّ العالم "مرآة" في دواوينه السابقة أو مثلما يقول:

"لماذا نحاولُ هذا السفرْ
وقد جرَّدتني منَ البحرَ عيناكِ
واشتعلَ الرملُ فينا ...
لماذا لم نحاولُ ؟
والكلماتُ التي لم نقلها
تُشرِّدنا ..
وكلُّ البلادِ مرايا
وكلُّ المرايا حَجرْ".

وتحوُّل المرآة إلى حجر هو تحوُّل العالم بالنسبة للنرجسي إلى باب مغلق ، إلى شيء لا يستطيع أن يرى فيه صورته ، وطموح النرجسي للخلاص من مراياه هو أمنيته : "ليت مرآتنا حجر". في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" نجد "الأنا" هذه وقد تحوَّلت إلى راوٍ يروي قصَّة شعب :

"وعادوا

من آخر النفق الطويلِ إلى مراياهم

وعادوا".

هذه هي الجملة التي تقف في مطلع القصيدة ، هم يعودون و"أنا" الراوي لهذه الملحمة أي العودة "يوليسيس". "الأنا" هذه محورها الـــ "نحن". من الضروري أنّ نرى أنّ هذه الـــ" نحن " كشعب هي أيضاً ، "نحن" نرجسية ؛ بمعنى أنّ المنفيين الذين شُرِّدوا من وطنهم ومكانهم أو أُخرجوا منه أو خرجوا منه كغزاة لبلاد أُخرى يشعرون دائماً بالنفي ، ومحور شخصية المنفي هو عدم التأقلم مع المكان الذي هو فيه ، هو الحنين الدائم إلى مكان واحد بعينه. إلى أصل ، على عكس المهاجر الطوعي الذي يرى في المنفى وطناً جديداً وليس منفى :

"في كلِّ منفىً من منافيهم بلادٌ لم يصبها أيُّ سوء ..

صنعوا خرافتهم بأيديهم كما شاءوا ، وشادوا للحصى ألقَ الطيور. وكلَّما

مرّوا بنهرٍ .. مزّقوهُ ، وأحرقوهُ من الحنينِ .. وكلَّما

مرّوا بسوسنةٍ بكوا وتساءلوا : هل نحنُ شعبٌ أمْ نبيذٌ للقرابينِ الجديدة؟".

فالأشياء في المنفى " مرآة " لهم ، لذا يؤسطرون المنفى ويؤسطرون الوطن ، الوطن هو "جغرافيا السحر الإلهي" ، الذاكرة التي لا تتبدَّل ، إنَّه سيظلُّ كما هو كما تتذكّره وكما نحميه من أيّ تغيُّر ، المنفى يحتاج لقوَّة ولمقاومة ولبطولة ، من هنا :

"من كلِّ شعبٍ ألَّفوا أسطورةً كي يشبهوا أبطالها".

وحول كلِّ زهرة ينسجون قصَّة ، فيرون العالم كما يريدونه : أُسطورياً وحكاية . ويعودون إلى الوطن هذا في الماضي : **"قوافـــلَ أو رؤىً أو فكرةً أو ذاكرة"** . إلى الوطن المؤسطر ، الوطن الذي هو الشيء البعيد، الأصيل ، أمَّا المنفى فهو : محطَّة ومطار ، معبر وليس وطناً :

".. كانوا ، كما كانوا ، سليقةَ كلِّ نهرٍ لا يفتِّشُ عن ثباتْ

يجرونَ في الدنيا لعلَّ الدربَ يأخذهم إلى دربِ النجاةِ من الشتات".

من هذا الانقسام الروحي في محور الـــ "نحن" أو في روح الـــ"نحن" ، يبزغ انقسام وتهشُّم بين مكانين مختلفين جذرياً ، المكـــان الأول هو المسمَّى بِـــ"الوطن" ، والمكان الثاني هو المسمَّى بِـــ"المنفى" ، و"الأنا" باعتبارها علاقة مكانية زمانية هـــي بالضـــرورة مهشَّـــمة ومنفصمة الشخصية ، هناك أرض مقدَّسة وأرض ملعونة إذا جاز التعبير ، لكن الجديد في سيرة حياة الـــ"نحن" هذه هو لحظة الاعتراف ، الـــ"نحن" اعترفت بنقيضها واعترف نقيضها بها ، ومن الصراع تتجه الدراما نحو الحلّ ، وبالتالي ماذا سيحدث؟

ستسقط الأساطير ، سيرون الزهو ، كما يرى الناس الزهور بلا حكاية، سيرتُبون ماعزهم ويزوِّجون أبناءهم لبنـــاتهم ، سيســـتقرُّون كالنسور في القصور ، سيكتشفون بأنَّ الوطن تغيَّر ولم يبق كما حسبوه وكما كان في ذاكرتهم ، "ولن يجدوا البيلســـانة ذاتهـــا ولا الأسكدنيا ذاتها ويعرفون بأنَّهم كانوا يحلمون فقط ، والعودة ستواجههم بحلم آخر ، حلم أكثر واقعية ، ولكن يبقى هذا الحلم حلماً**!**

في هذا الصراع ، أو في هذا التهشيم الأساسي بين "الأنا" و"الآخر" الذي نراه في محور "مأساة النرجس" يتجِّه محمود درويش من مثـــل هذه الرؤيا إلى الرؤيا الصوفية التي يستمدُّها بالدرجة الأُولى من شعر العطّار في **"منطق الطير"** : سرب من الطيور ، تتجه بقيادة الهدهد للبحث عن ذاتها بشكل أو بآخر أظنُّ يسمِّيها العطَّار **"السيمورغ"** ، وهو طائر ليس موجوداً ، وهو منحوت من ثلاثين طيراً ، يعـــني الوجه الآخر لسرب الطيور هذا ، ويوصلون في النهاية للحظة يندمج فيها السرب جميعه في لحظة واحدة ، وفي فرد واحـــد ، كـــائن

واحد ، لحظة كشف صوفي فيها لا يوجد "أنا" و"آخر" يوجد نوع من الغناء في ذات موحَّدة شاملة. لمسرحية فرانسوا أبو سالم عـــن "منطق الطير" ترجمت في هذه المسرحية من العطّار بمعنى :

"ذُبنا اندمجنا فصـــرنا واحـــداً أحـــداً حتى نـــرى نفســـنا مرآتنـــا اللهُ".[1]

لحظة الاندماج الصوفيَّة هذه تدرك فيها جميع الطيور بأنَّها في ماهيتها شيء واحد ، وترجع هذه الماهية الموحَّدة إلى إدراك الاختلاف ، أمَّا في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة " وهي مأساة غير قائمة على الرؤيا الصوفيَّة ، على هذه الرؤيا الصوفية بالدرجة الأولى ، الطيور لا تدرك إلاَّ الاختلاف ، لا تدرك إلاَّ الصراع ، هي في وحدة لكنَّها لم تدرك بعد أنَّها هي هي ، ذات ماهية واحدة.

هذه اللحظة الصوفيَّة ، "خلِّيني" أسمِّيها ، لحظة انحلال الصراع بإدراك الماهية والهوَّية الموحدة التي يدرك فيها محمود درويش بأن التاريخ في نهاية المطاف على الرغم من كلّ الدموية فيه تاريخ "الأنا" وتجاربها .

كما قلت يرى محمود درويش في نهاية الصراع والوحدة في الصراع هي قدر التاريخ الإنساني ، ولكنَّه يطمح ، أيضاً ، إلى حلم ، حلم الوصول إلى لحظة اندماج ، حلم الوصول إلى لحظة سلام ، ويبقى هذا الحلم حلماً في نهاية المطاف .

بعد هذه الرؤيا الصوفية للوحدة ، وبعد هذا التناقض الذي نراه في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" يرجع في "أحد عشر كوكباً"،على سبيل المثال، إلى رؤيا تهشُّم الأساسية .

---

[1] والأشعار التي كتبها الشاعر الراحل مستوحاة مما جاء في (منطق الطير) لفريد الدين العطّار ومحور الكتاب أن ثلاثين طيراً تبحث عن (السيمورغ) ، وهي كلمة منحوتة من (سي – مورغ) ، طير لا وجود له ويعني اسمه بالفارسية ثلاثين طيراً ... هذه الطيور في رحلتها الصوفية تصل للحظة الاندماج والحلول في ذات واحدة لتصبح طيراً واحداً حيث الفناء في الذات الإلهية وقد اختتم حسين البرغوثي نصه "الفراغ الذي رأى التفاصيل" بهذه الأبيات :

كُنَّا نفتِّشُ عن أهلٍ وعن وطنٍ وعن حبيبٍ مضى كُنَّا عشقناهُ
وعن نديمٍ وعن كأسٍ وعن سكنٍ حتى وصلنا إلى قصرٍ عرفناهُ
"قصر المرايا" – رأينا فيه أوجهنا وكلّ فعلٍ مضى كنَّا فعلناهُ
حِرنا ، ارتبكنا ، وذابَ الوجهُ من خجلٍ لمَّا رأينا الذي بالأمسِ كُنَّاهُ
كُنَّا طيوراً ، عبرنا ألفَ منطقةٍ وكالنهورِ تركنا ما عبرناهُ
طرنا خفافاً – رمينا كلّ ذاكرةٍ في سكرنا ونسينا ما عرفناهُ
صرنا غباراً ، شعاعُ الشمسِ طيَّرنا حتى نرى نفسنا ، مرآتنا اللهُ
ذُبنا اندمجنا فصرنا واحداً أحداً ثمَّ انفصلنا فعدُنا السرّبَ إيَّاهُ

ملحق رقم (16): "لماذا تركت الحصان وحيداً" .. أسئلة الوجود ولعبة الظلال

منذ البدء ، في "لماذا تركت الحصان وحيداً" ، نجد مسألة "الشبح" في "أرى شبحي قادماً من بعيد". عندما واجَهَ هاملت شبح أبيه في قلعة "إليزنيور" ، واجهَ شبحَ "آخر" ؛ أمَّا الشبح هنا فانفصامٌ في ماهيّة "الأنا" بين "أنا" وبين "شبح الأنا" ، بين "أنا" يراقبُ ، أو **"يطلُّ كشرفةِ بيتٍ على ما يريد"** ، وبين مساحات شبحية مراقبة ، "أنا" أُخرى . ككلٍّ ، يطلُّ "الأنا" على مساحات من ذاكرته ، والذاكرة متحف جاهز مليء بالأشباح، وأيضاً ، مساحة "من التخيّلات" عمّا سيحدث "بعد الرماد" ، بعد موته ، وذاك سؤال مخيف أنبأنا عنه في "أحد عشر كوكباً" ، وهنا ، أيضاً: **"سأقطع هذا الطريق إلى آخري وإلى آخره"** . ومن أين يبدأ هذا الطريق؟ الجواب هو إهداء الديوان كلِّه إلى جدِّه وجدَّته وأبيه وأمِّه ، أي أنَّ لديه حنيناً ، يظهر في الفصام ذاته ، إلى أن يرجع إلى ، ويتأمّل ، ويروي سيرة ميلاده وبداياته صاعداً حتى "آخره وآخر هذا الطريق" ، في سلسلةٍ من حلقات التجربة المسمَّاة بـِ"الذاكرة". ولكن هذه "الذاكرة" تدخل في حوارٍ مع القوَّة المتخيّلة ، أي أنَّه يعيد صياغتها ، "شعراً" ، مثلاً ، ولا يرويها كمجرَّد سيرة من الحقائق .

وتمتدُّ دهاليز الذاكرة إلى أبعد من السلالة العائلية، من أنا ، محمود درويش .. سليم ... الخ ، إلى نسقٍ أو أنساق ثقافيةٍ جمعيةٍ: سومريين وكنعانيين وعرب جاهليين وإسبانيين إلى أُمِّهِ حوريِّة الآن ، إلى لحظة "انفصام" التي يبدو فيها لنفسه شبحاً . وبالتالي يكشف الآن عن كونه موقعاً في نظام الأشياء ، في أنساق النوع الإنساني ككلّ ، وليس فرداً مطلق الفردية ، وكذلك عن كونه مبدعاً ، بتخيُّله وفكره .. إلخ ، لشيء ما في تاريخ النسق ، وجذوره هذه لا تلتهمه كُلِّياً ، أي أنَّ موقعه قوّة فاعلة في تاريخ الأشياء ، في المكان والزمان - الموقع .

والمكان هذا يبدو ، منذ البداية ، ليس كخلاءٍ أو فراغٍ أحتلُّ فيه حيِّزاً ، كما تحتلُّ الشرفة حيِّزاً في البيت ، فقط ، بل كمساحة من "البلُّور" ، صلبةً ، وأوّل خلجات الديوان تجده قصائد هي "أيقونات من بلور المكان" . إنَّ "الأنا" تبدو كأيقونةٍ ، لوحةٍ مقدسة من بلُّور المكان ، أي أنَّها "منحوتةٍ" أو مسبوكة منه . وبتعبير آخر ، تبدو "الأنا" وكأنَّها أطلَّت من "شقوق المكان" على هذا العالم ، وكأنَّها بزغت تماماً عندما انشقَّ البلُّور عنها ، كاشفاً ما كان مخفياً في باطنه .

هذه هي "البداية ، بداية البداية ، عندما نتذكَّر ليس فقط ، لحظة ولادتنا أو طفولتنا ، بل "ما قبل البزوغ" ، عندها لم نكن إلا أجنَّة في الأرحام ، أو حتى مخططات لإنجاب "عقل" أمهاتنا وآبائنا ، ونتأمل ، أيضاً ، من أين جاؤوا - "هم" ، ماذا كانت "بداياتهم" .

في **"ربِّ الأيائل يا أبي.. ربّها"**.

في **"أرى ما أريد"** نجد ملحمة حوارٍ حول هذا مع أبيه ، وكتبت القصيدة لمناسبة موت أبيه ، كما فهمت . **"لِمَ جئت بي؟"** سؤال منها ، لم خبأت قلبك عني؟ هل ستغفر لي جنوني بطيور أسئلتي عن معنى الوجود؟ وباختصار : **"لغزٌ هو الميلاد"**؛ لغز انشقاق البلور ليخرجني من جوفه أيقونةً مقدَّسة ، أو طفلاً أو شاعراً أو امرأةً .. الخ. يكرِّر محمود درويش أمنية شاعر جاهلي .. **"ليت الفتى حجرُ"** .

حقيقة ، كان هناك اعتقاد في الجاهلية – ربما لم يعرفه أدونيس الذي أورد البيت في أحد كتبه[1] ولا محمود درويش بأنَّ "أصل" الإنسان من حجر. وأمنية التحوُّل إلى حجر رغبةٌ لوجود هشّ ، في أن يتوحَّد ثانية بـِ"أصله" ، تماماً كقول شاعرٍ آخر:

---

[1] مقدمة للشعر العربي.

ألا ليتَ أنّي يــومَ مــوتي ومبعثــي أكـــون ترابـــاً لا علـــيَّ ولا ليـــا

اعتقاداً بأنّ الأصل تراب. والحنين إلى "الأصول" يكتمل بحنينٍ "للبدايات". وأيضاً "للنهايات" ، لمعرفةِ "ماذا سيحدثُ بعد الرماد". من هنا السؤال لأبيهِ : **"لماذا تركت الحصان وحيداً؟"** حسٌّ دائم ، لم يفارق محمود درويش يوماً ، بعزلةٍ كونيةٍ ومصير فرديّ :

"خبأتَ قلبكَ يا أبي عني فآوتني حياتي

فيما أرى من كائناتٍ لا تكوّنُ كائناتي" ، كما قال في "ربِّ الأيائل" .

إنّ "المسافة" هذه بين "الأنا" والعالم ، بين "الأنا" والوجود الكلّي ، هي، أيضاً ، ما عبَّر عنه **(و. ب. ييتس)** في قصيدة **"الطيّار"** ، التي يقتبس منها ، على لسان "العدو" : أنا لا أحبُّ الذين أدافع عنهم ، كما أنّني لا أعادي الذين أحاربهم" . والأصل : **"لا أحبُّ الذين أدافع عنهم ، ولا أكره من أحاربهم"** ، طيَّار في عزلة "روحية". "المسافة" نفسها نجدها في "أرى شبحي قادماً من بعيد" ، بين "الأنا" والأشياء ، "الأنا" والذاكرة ، "الأنا" والمستقبل ، "الأنا" وشبحها في مرايا الروح؛ فمنذ البداية :

"كانوا يقولون : في صرختي حذرٌ لا يلائمُ طيشَ النباتات ،

في صرختي مطرٌ".

يقصد "صرخة الولادة" في "شقوق المكان". البداية لغز ، سِرٌّ ما ، كالكون. وبدا وكأنّه وجد حلاً له في "الهدهد" . في **"أرى ما أريد" : "السرُّ رحلتنا إلى السريّ"** ، وهذا حلٌّ ، أو تفسير صوفيّ ، أو كما قال نيتشة للسوّاح : **"هناك الكثير لكي يُرى في الطريق"** ، أي أنّ "السير إلى هدفٍ مستقبلي ما" اغتراب عن الحاضر ، من هنا لا معنى للخطوة إلاّ الخطوةُ نفسها. في "مأساة النرجس ملهاة الفضة" يتساءل : **" هل كان في الزيتون ما يكفي من المعنى لندلقَ روحنا ألقاً عليه؟"** هَبَوا أنّ الزيتون "مجرد شيء" ما ، نبتةٍ ، مثلنا في "شقوق المكان" ، هل يكفي ليقدّم معنى لوجودي الفرديّ كلّه؟.

هذا السرُّ ، أيضاً ، يمتدُّ مثل وجهٍ من الشعاع في التاريخ ، في تاريخ طفلٍ ، شاعرٍ ، من شعب يطارده الشتات ، أي أنّ "تاريخية السرِّ" تجعلني "أنا" في مكانٍ محددٍ ، في زمان محدَّد ، وظروفٍ تاريخية محدَّدة ، لأمٍّ هي حورية ، وأب هو سليم ، لست "ريحاً" تنتمـــي ، أو تحاول الانتماء ، لكلِّ مكان فتبقى حُرَّة لكن في الفراغ، أو كما قال في"أُحبُّك أو لا أُحبُّك" : **"طوبى للصخرة التي تختار عبوديتها على حريَّة الريح"**. إن اخترنا أنفسنا فإنّنا ، بالضرورة ، نختارها في موقع محدد من النسق الروحي والمادّي الكلّي؛ من هـــذا الحـــنين "للأصول" حنين ، أيضاً ، لموقعٍ أوليّ يخصنا في تاريخ الأشياء وبلّور المكان .

"كم منزلٍ في الأرض يألفهُ الفتى

وحنينهُ دوماً لأولِ منزلِ"

كما قال أبو تمام. أو كما قال هو : **"وسأحملُ هذا الحنينَ إلى أوليِ/ وإلى أوّله/ وسأقطع هذا الطريق إلى آخري وإلى آخره"** .

إنّ الفرد ، عندما يزغ من "شقوق المكان"-البلور ، يبدو كأنّه كان تجلّياً كونياً ، وكأنّ الكون انشقَّ فجأة كاشفاً عن مساحةٍ كامنةٍ فيه ، "عنّا" . كان المكان معدّاً لمولده : **"تلّةٌ من رياحين أجداده تتلفّتُ شرقاً وغرباً"** كما قال هو ؛ وهذا التجلّي البلّوريّ ، أيضاً ، هو من تجلّيات الأُمِّ - المرأة ، التي أطلقت صرختها في البراري فولدت صرخته في "شقوق المكان" ، وبكلمات أُخرى ، رحم الأُمِّ هو "شقُّ المكان" الذي بزغ منه . من هنا الربط ، لاحقاً ، بين المرأة/ الكون/ التجلّي .

دعوني أميِّز بين سؤالين ، أو حياتين : بين حياةٍ مشلولةٍ بأسئلتها عن الوجود والعدم والمعنى ، مثلاً ، بالتأمل ، تطلُّ "كشرفة بيت على ما يريد" ، شللاً يشبه في **"انتظار عودة غودو"** ، من نوع قول الشاعر في "مرّ القطار" : **"مرَّ القطارُ سريعاً ، مرَّ بي ، وأنا ما زلتُ أنتظرُ"**، ولكن عندما يطلُّ "الانتظار" على "المسرح العبثي"، أو على "المهرجان الهشّ"، في "أرى ما أريد" ، يستولي علينا الوعيُّ بأننا نهبُّ هباء. وهذا ما يرفضهُ الشاعرُ. وبالتالي يبقى الخيار الوجودي الآخر ، الذي عبَّر عنه سارتر ، أعني خيار الخروج من "الكينونة" إلى "الفعل" . من الشلل الوجودي إلى تأكيد الوجود الفرديِّ بالقيام بفعل جذريٍّ ما ، إنَّه الفعل الذي يجعلهُ يقولُ للفدائي في "مديح الظل العالي" :

"ماذا تريدُ؟ سيادةً فوق الرمادِ؟
وأنت سيّدُ روحنا يا سيّدَ الكينونةِ المتحوِّلةْ؟".

الفعل الذي يدبُّ في الكائن ليحوّله إلى "فاعل" ؛ من هنا يعتبر ، عندما يتأمَّل لحظة الفعل الفدائي ، أنَّ "جميعَ أسئلةِ الوجودِ وراءَ ظلِّك مهزلة"، الخروج من "الرماد" إلى "اللهيب" :

"لا عدمٌ هناكَ ولا وجودٌ . مسَّنا شبقٌ إلى التكوين :
من وترٍ يسيلُ الماءُ . من وترين يندلعُ اللهيبُ :
ومن ثلاثتهم تشعُّ المرأةُ/ الكونُ/ التجلّي
غنِّ ، إسماعيلُ ، للمعنى.."

أي أنَّ "الكينونة المتحوِّلة" ، هنا ، هي "شبق إلى الخلق" ، شهوة في أساس التكوين ، "وفنّ" ، أي "وتر" مثلث ، أي أنَّ لحظة الفعل هي لحظة "فنّية": لحظة الكتابةِ المحوِّلة- المتحوِّلة :

"وفي الصحراء قالَ الغيبُ لي :
اكتبْ!
فقلتُ : على السراب كتابةٌ أخرى [أي أنَّ الوجود سراب]
فقال اكتبْ ليخضرّ السرابُ [أي ليتحوّل معنى الوجود إيجاباً]
فقلتُ : ينقصني الغيابُ ،
وقلتُ : لم أتعلَّمِ الكلماتِ بعدُ ،
فقالَ لي : اكتب لتعرفها ،
وتعرفَ أينَ كنتَ ، وأينَ أنتَ ،
وكيفَ جئتَ ، ومن تكون غداً ..
فكتبتُ : من يكتب حكايتهُ يرثْ
أرض الكلامِ ويملك المعنى تماماً".

هل هذا هو "حلُّ السرّ" ، أم أنَّه يبدو حلاً ، فقط ، يبدو؟ هلْ مواجهة "خلاء العالم" ، السراب -الوهم ، المسافة التي تغرِّب ، المسافة الغريبة، بكتابةٍ تخلق معنىً آخر ، أو معنى أوّلياً ، منه "يخضرُّ السرابُ" ، كحلّ؟

إن كانت "الكلمة" سِرَّ "الكينونةِ المتحولة" ، فإنَّ عليها برهنةُ ذلك بأن تلمَّ "الأنا" و"الآخر" في وحدةٍ واحدةٍ جديدةٍ ، أي أن تقـــدِّم الخلاص من الاغتراب عن : "كائناتٍ لا تكون كائناتي" ، من "المسافة" ، من "المراقبة" للشبح ، وهكذا تبدو:

"أنا أنتَ في الكلماتِ ، يجمعنا كتابٌ
واحدٌ . لي ما عليكَ من الرمادِ ، ولم نكنْ
في الظلِّ إلاّ شاهدينِ ضحيتينِ ،
قصيدتينِ
قصيرتينِ
عن الطبيعةِ ، ريثما يُنهي وليمتَهُ الخرابُ" .

ومن الممكن أن نحتجَّ ، هنا ، بقوَّة . فالنجاةُ للضحايا ، والشراكةُ في "الرماد" ، ريثما "ينهي وليمته الخرابُ" ، ليست حَلاً نجده ، أعني بأنَّ السرَّ ، إن كان سرٌّ للكون ، للوجود كلِّه ، فإنَّ حلَّه بهذه الطريقةِ يبدو تسليةً ، قدراً في الرماد الكلِّي .

في "مديح الظل العالي" هذه لحظة مدركة بحدِّة : "**الشاعر افتضحت قصيدته تماماً**" ، "**ولمن سترفع الكلمات سقفاً**" ، في وسط قصف بيروت، "**والأرض يرفعها الغمامُ؟**" في "أرى ما أريد": "**منفاي أرضُ/ أرضٌ من الكلماتِ..**" في "أحد عشر كوكباً":

"**الأنبياء جميعهم أهلي ، ولكن السماء بعيدةٌ عن أرضها ، وأنا بعيد عن كلامي**". وفي "لماذا تركت الحصان وحيداً" :

"**مذ وجدتُ القصيدة شرّدتُ نفسي/ وساءلتها من أنا؟**".

ومع ذلك يصرُّ ، في "لماذا تركت الحصان وحيداً" ، على أنَّ الأنا - آخر ، أي أننا هوَّية واحدة :

"**في كلِّ "أنتَ" أنا ،**
أنا أنتَ المخاطبُ . ليسَ منفيً
أن أكونكَ ، ليسَ منفيً
أن تكونَ أناياَ أنتَ . وليس منفيً
أن يكون البحرُ والصحراءُ
أغنية المسافرِ للمسافر .."

نحن ، إذن ، أمام تناقض في ماهيّة "الأنا" ، "والسرُّ" ليس مجرد سِرِّ الكون الخارجي ، سرِّ "الأنت" و"النحن" و"الأنا" ، إنَّه انفصـــام في شخصية الوجود" ، في "بلّور المكان" وشقوقه. ليس منفيً أن أكونك؟ إذن ، كيف "**لا أحبُّ الذين أدافعُ عنـــهم ولا أكـــرهُ مـــن أحاربهم**" ، أو كيف تكون "بين ريتا وعيوني بندقية" ، أو كيف تنتهي قصيدة : "شتاء ريتا الطويل" بـــِ"**مضت إلى المجهول ، حافيةً ، وأدركني الرحيل**". أي لماذا تبدو العلاقة مع "الآخر" منفيً للاثنين؟ وكيف تبزغُ المسافة بيني وبين كلامي ، وباختصار: لمـــاذا تبـــدو "الأنا" نفسها "شبحاً قادماً من بعيد" إليَّ؟ لماذا "أطلُّ" ، عن بعد، وعلوٍّ ، "كشرفة بيت"؟.

إنَّ لحظة الفعل التي تخرجُ من الكينونة إلى الكينونة-المحوِّلة- المتحوِّلة، كما رأينا ، لحظة فذّة ؛ إنَّها لحظة "شبق إلى التكوين" ، لحظـــة فنيَّة فيها : "**لم أسمع سوى الإيقاع ، أسّمعهَ وأتبعهَ وأرفعه يماماً/ في الطريق إلى السماء/ سماءِ أغنيتي" ..** ، مغرية ، لحظـــة تجعلـــني أعرف من أنا ولِمَ جئت ، ومن أكون ، ومن سأكون غداً؟ لحظة نشوة ورقص ، خلق إلهي. ولكنَّها ، أيضاً ، تبدو مأساة ، مسافة ، غربة ، منفى في "أرضٍ من الكلمات" ، أي لحظة تنكر أننا قلّدنا الله وحوَّلنا التاريخ. يبدو لي وكأَّن قولَه في "عاشق من فلسطين" :

"وأقسَم تحتَ عينيها يمينَ قناعةِ الخلاّقِ بالمخلوق" .

تمتدّ إلى هنا : أنا مقتنع باللحظة اقتناع الله بأنّه خلق آدم ، ولكن لماذا أبدو مقتنعاً ، أيضاً ، بأنّني **"أغربُ من صالحٍ في ثمودِ؟"**[2] سوف أترك الإجابة هنا ، جانباً ، وسأرجع لها في لقاءات أُخرى .

السؤال هنا هو : هل توجد "رؤيا جديدة" في "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" للسرِّ وحلِّه أو حلولِهِ؟ الجديد هو الاتجاه للسيرة الذاتية بشكل أكثر جذرية ، وأوضح من السابق . ولكن هذا الاتجاه ، إن قورن ، مثلاً، بـ"أرى ما أريد" ضعيف مضموناً وشكلاً فنياً. فمثلاً، **"أرى شبحي قادماً من بعيد"**، قصيدة فيها الكثير من الإشكاليات الفنِّية ، والحوار مع أبيه هنا أضعف بكثير ممّا رأيناه في : **"ربّ الأيائل يا أبي .. ربّها"** ، وبمثال : يقول له أبوه في "أبد الصبّار" :

"وهما يعبران سياجاً من الشوكِ: يا ابني تذكَّر! هنا صلب الإنجليز أباك على صبّارةٍ ليلتين/ ولم يعترف أبداً" . الذاكرة هنا تطغى على كلِّ شيء ، أي تفتقر للتفاعل الفذِّ مع القوّة المتخيِّلة ، حين ، مثلاً ، عبَّر عن الفكرة نفسها في "ربِّ الأيائل" :

"أنتَ المعلّقُ فوقَ صبّارِ البراري من يديكْ

وعليكَ صقرٌ من مخاوفنا عليكْ" .

في "الحوار" مع أبيه تراجع كبير عن إنجازاته السابقة في **"أحد عشر كوكباً"** ، مثلاً ، في **"شتاء ريتا الطويل"** ، وهي تجربة فذّة ، على قصيدة درامية - حوارية ، حيث الإيقاعات ، والدقّة في التصوير الروحي ، والكثافة ، بينما الحوار هنا يفتقر للقوّة في كلِّ هذا ، ليرتدَّ إلى "متحف الذاكرة" . وأمَّا الأجوبة على "السرِّ" فمألوفة جداً ، أحياناً ، وأحياناً تكرار لأجوبةٍ سبق وقدّمها هو نفسه. قارنوا بين القول : "أُطلُّ كشرفة بيتٍ على ما أريد" ، بـ"أرى ما أريد" ، لا جديد البتّة ..

النقطة الثانية تختصُّ بمحاولة التوحيد بين "الفكرة التأمليَّة" وبين "الصورة".

سابقاً جرّب ذلك بنجاح لا نظير له ، في "أرى ما أريد" ، ولكن في "أحد عشر كوكباً" تراجعت الرؤيا وطغت الصورة القويَّة والإيقاعات (الإيقاع بالمناسبة أقوى نقاط محمود درويش ، دائماً فيه جديد ، ولم يقدّم شاعر عربي حتى الآن مثل هذه الثروة الإيقاعية الفذّة) ؛ أمَّا في "لماذا تركت الحصان وحيداً" فيرجع لمسألة وحدة الفكرة - الصورة ، مع ضعف في "الفكرة ذاتها" . على كلٍّ ، أهمُّ شيء هنا ، هو الخروجُ من (غنائية) "أحد عشر كوكباً" و" هي أغنية " ، مثلاً ، إلى ما يمكن أن أسمّيه ، بـ"التجربة" مع (النثر الإلهي) :

"لا بُدّ من نثر ، إذن ، لا بدَّ من نثرٍ إلهيٍّ ، "لينتصرَ الرسولُ". هذه "النثرية الإلهية" تستمر هنا ، وبداياتها الفعلية في "أرى ما أريد" على تراثٍ أسطوريٍ واسعٍ من الأُوديسة إلى "منطق الطير" إلى الأساطير الكنعانية والإغريقيةِ .. الخ. واستمرَّ في "أحد عشر كوكباً" (رؤيا الهنود الحمر) و"لماذا تركت الحصان وحيداً" . إنَّ هذا تطلَّب "تفجير" حدودَ اللغة الشعرية عنده ، لاستيعاب "مفردات" هذه الأساطير ، أي التثوير الإيقاعي ليعبّر عن انفجارات الرؤى .

و**"النثر الإلهي"** نقطة قوَّة في "لماذا تركت الحصان وحيداً" ، أيضاً، تماماً كما أنَّ الجمع بين الفكرة والصورة الشعرية أحد أُسس "النثر الإلهي" ، هذا ولكن كيفية الجمع ، فنياً ، كانت ناجحة في "أرى ما أريد" ككل ، وفي "لماذا تركت الحصان وحيداً" نجد إشكاليات جديَّة جداً ، مبنىً ومعنىً ، وهناك ، أيضاً ، تجديدات جديَّة. ككلّ ، التجربة أضعف من "أرى ما أريد"..

---

[2] اقتباس من قول المتنبي :.....

النقطة الأخيرة : في "أحد عشر كوكباً" نجد توليداً للرؤية عبر توليد لغة تصويرية-إيقاعية ، من هنا أقول: إنَّ الرؤيا هناك تصـــوير - إيقاعي على مستوى "الفكرة المركزية" ، كما أراها في "أرى ما أريد" يوجد ارتداد ناتج عن الانشغال بهـــواجس مألوفـــة كـــالموت والغربة والمرأة .. الخ. أمَّا العودة للفكرة المركّزة في "لماذا تركت الحصان وحيداً" ، فيغلب عليها الإيقاع ، التصوير أضعف من "أحـــد عشر كوكباً" ، والإيقاع أكثر نثرية ، وهذا جيِّد ، ويقترب بالإيقاع من الموسيقى الغنائية خاصَّة في القسم الأخير ، ولكن الرؤيا ككلٍّ تتراجع ، مقارنةً بـــ "الهدهد" و"مأساة النرجس"، والسيرة الذاتية ، تتراجع ، فنياً ، مقارنة بـــ "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربِّها".

من ناحية الوزن يجرِّب محمود درويش شكلاً جديداً عليه جرَّبه قبله محمد عفيفي مطر ، وهو اتخاذ جملة موسيقية كلاسيكية واللعـــب بها: كإيقاع (مستفعلن مستفعلن فاعل) في كـــ "النون في سورة الرحمن" ، أو البحر البسيط في "أيام الحبّ السبعة". هذا اتجاه يـــدلُّ على تأخُّر محمود درويش جداً في كلِّ شعره عن التجارب الإيقاعية الأُخرى ؛ أعني: الالتزام بالتفعيلة كثيراً ، أو بأنماط معتادة كـــــ (فاعلاتن/ فعولن) ، والسؤال : هل سيأتي درويش هنا للإدلاء بدلوه في مشكلة الإيقاع ، خارج التجديد ضمن قيود التفعيلة ربَّما أنَّه أمسك بطرف خيط سيواصله في دواوينه القادمة ، وأتوقع أن يتجه إلى "نثر إلهي" قائم على إيجاد مخرج من مأزق التفعيلة ، إن لم يـــرد التراجع .

إنَّ البنية الهندسية الكلّية لديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" ضعيفة في "أيقونات من بلور المكان" ككلّ ، وقويَّة في القسم الأخير من القسم الخامس : (مطر فوق برج الكنيسة ، في تمارين أولى على جيتارة إسبانية وأيام الحبِّ السبعة) ، ثمَّ تضـــعف جـــداً في القســـم السادس (أغلقوا المشهد) ، في البقية يوجد ضعف وتوجد قوَّة، حسب القصيدة ، من أجملها في رأيي "حبرُ الغراب" و"أطوارُ أنات" .

البنية الهندسية الأساسية تتكوَّن من "مقاطع" مستطيلة يفصل كلَّ مقطع عن أخيه مربَّع مرسوم ، ويختتم كلُّ مقطع بقفلة توحِّده مـــع البقية كما في "عود إسماعيل" ، "نزهة الغرباء" ، "حبرُ الغراب" ، "فوضى القيامة" "تعاليم حورية" ، "أمشاط عاجية" ، مصر العنقاء"، و"الدوري كما هو كما هو" ، و"للغجرية سماء مدربة" ، مع تفاصيل إيقاعية لا مكان للدخول فيها الآن ، حيث يجدِّد محمود درويش دائماً .

"إيقاع نوعيّة الأحرف" جديد ، تجربة مع "النثر الإلهي" تواصل مغامرة "أرى ما أريد" ، الغنائية العالية في "تمارين أُولى علـــى جيتـــارة إسبانية" و"أيام الحبِّ السبعة".

ملحق رقم (17):
حضور الغياب - صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني
في الضفة الغربية وقطاع غزة المحتلين (1967 – 1992)

لستُ أقصدُ مسمَّى أو تقييماً للأدب تحت الاحتلال ، بل ومضة برق تكشفُ ليلَ الأودية أكثر مما تشكِّل مصباحاً ، مَنْ هو "اليهوديّ" بالنسبة لنا ؟

توجدُ تفرقةٌ خفيَّةٌ في روحنا ، لم تدرس بعد ، بين "يهوديّ" و"إسرائيلي"، و"صهيوني". اليهوديَّةُ دين وثقافةٌ ، "ماهيَّةٌ" يعرِّف بها "الشعب اليهوديّ"، نفسه ، وإن كان اليهود أنفسهم غير متَّفقين على مَنْ هو اليهودي بالضبط . في الإسلام "اليهوديَّةُ" دين إلهيّ ، والتوراة كتابٌ إلهيٌّ ، واليهودُ من "أهل الكتاب" ، والأنبياءُ اليهود معترفٌ بنبوَّتهم في القرآن ، وإن كانت النظرة السائدة بين المسلمين الفلسطينيين هي أن التوراة الأصليَّةَ حُرِّفت ، والقرآن ، بالتالي ، هو كلمة الله الأخيرة والنبيُّ مُحمَّد آخر المرسلين .

بعضُ اليهود ، على الأقل ، يميلون إلى تعريف أنفسهم بيولوجيًّا ، فاليهوديُّ هو من ولد من أُمٍّ يهوديَّة ، ولكن مثل هذا التعريف ليس مقبولاً حتى بالنسبة ليهود آخرين ، أمَّا "الإسرائيلي" فتعريف يستندُ إلى مفهوم الدولة القوميَّة لليهود في فلسطين ، إنَّه "المواطن" في دولةٍ تدينُ باليهودية ، وهذا يتضمَّن ، أحياناً على الأقل ، بأنَّ الفلسطيني المقيم في إسرائيل "إسرائيلي" في المواطنة ، ولكن ليس كلُّ إسرائيلي يهوديّاً إسرائيليّاً ، وأمّا "الصهيونية – في تحليلات اليسار ، عند أميل توما ، مثلاً – فهي حركة أسَّستها البرجوازيَّة اليهوديَّة ، ذات برنامج سياسي محدَّد ، استهدفت تأسيس وطن قوميٍّ لليهود في فلسطين ، بالتحالف مع الاستعمار الغربيّ ، والبرجوازيَّة العالمية والتحالف مع الاستعمار ، والتوسُّعية ، وإنكار حق وجود شعب فلسطيني ، من مميِّزاتها ، كما درسها ، مثلاً ، إدوارد سعيد في (المسألة الفلسطينية - The question of Palestine). ما يهمُّني هنا ، على كلٍّ حال ، ليس دراسة التفرقة بين المفاهيم السابقة ، بل فقط الإشارة إليها ، حتى تتضح المسألة في الأدب الفلسطيني تحت الاحتلال في الوعي القومي الفلسطيني. "الصهيونيَّة" هي العدوُّ الذي نتطاحنُ معه في صراع حياة أو موت، أو على أساس قانون حمورابي : "العين بالعين والسنُّ بالسنّ"، وهو القانون الذي استوحت منه فرقة الحكواتي اسم إحدى مسرحيّاتها قصَّة (العين والسن) ، وبالتالي ، تمتَّ تفرقةٌ جدِّية بين "العدوِّ الصهيونيِّ" وبين اليهود كيهود ، فهم "ليسوا أعداءنا" ، قوميًّاً، على الرغم من ذلك ، فإنَّ اليهوديُّ والإسرائيليُّ والصهيونيُّ مفاهيم تندمجُ معاً ، كما نجد ذلك مثلاً في مفهوم "المستوطن" ، وحركة حماس ، التي ترى الصراع "العربيّ – الإسرائيليّ" ليس بأعين قوميَّة أو أُمميَّة ، بل بأعين "إسلامية" ، أَميلُ لرؤية الصراع كصراع "يهودي – إسلامي" .

وفي شعاراتها السياسيَّة ، أثناء الانتفاضة ، نجد أنَّها الحركة الوحيدة الكبيرة عندنا التي تكتب شعارات من نوع : "خيبر خيبر يا يهود جيش محمد سوف يعود". ولكن ، في العلاقة بمسألة الأرض ، وهي مسألة مهمَّة جداً ، يكاد يسودُ تعبيرٌ واحد استخدمهُ الجميع ، من أدباء وصحافيين وغيرهم ، هو "تهويد الأرض" ، ما يربط ، على الأقلِّ في اللاوعي الجمعي الفلسطيني بين "اليهودي" و"الصهيوني" و"الإسرائيلي" ، ربطاً نجدهُ ، مثلاً ، في مفهوم "المستوطن" . ولتجنُّب إشكالية التفاصيل اخترتُ أن أستخدم "صورة اليهوديّ" كمفهوم يدلّ على "اليهوديّ" و"الإسرائيلي" (باستثناء الفلسطينيين الإسرائيليين من حيث المواطنة) ، و"الصهيوني" ، ككلّ ، دون الدخول في تفاصيلِ الصورة ، على الرغم من التشويه الذي قد يجلبه استخدام كهذا .

في الأدب لا توجدُ حدودٌ مرسومةٌ بدقّة الحدود السياسية – الجغرافية ، كتلك التي تحدِّد "المناطق المحتلة" ، أي تلك المساحة التي تشمل الضفة الغربية وقطاع غزّة والتي احتلت العام (1963) ، فمثلاً ، كان هناك تأثيرٌ واسع لشعرِ محمود درويش ، "وتريات ليلية" ، للشاعر العراقي اليساري مظفّر النوَّاب ، على الشعر المحلي في "الأراضي المحتلة" أو "دولة فلسطين" ، كما يسِّميها المتفائلون بإقامة دولة فلسطينية في الضفة والقطاع .

في السبعينيات والثمانينيات أحدثت (وتريات ليلية) ضجَّةً وتأثيراً هائلاً ، فقد طبعت منها أكثر من عشرة آلاف نسخة ، وتناقلتها الأيدي ، وحفظ الكثيرون مقاطعاً منها عن ظهر قلب ، وأهم من هذا : أثَّرت على جيلٍ كامل من الشعراء ، مثلاً على وليد الهلّيس في : "الذهاب إلى الموت مبكراً" ، وعلى شعر محمَّد مسعد ، وأذكر هنا أسماء شاعرين غير معروفين كثيراً ، ولكنهما من أجمل الأصوات الشعريّة . ولا نستطيع فهم الشعر المحليّ إن عزلناه عن كليّة علاقاته بالشعر العربي عموماً .

في سنة (1968) ، أي قبل ظهور "الوتريات" بعدّة سنين (إذ كتبت بين 1970 – 1975) ، ظهرت أوّل مسرحيّة في عهد "الاحتلال الإسرائيلي": (هزيمة الشيطان) ، أخرجتها نقابة الحدّادين ، وأخرجها فنيًّاً زكريا شاهين ، وشارك فيها مصطفى الكرد وأيوب حجازي ، والعنوان نفسه يعكسُ لغة الميلِ إلى فهم الاحتلال الإسرائيلي بلغة "دينية"، كشرٍّ أخلاقي ، و"الشيطان" هو الاحتلال ، حسب بحث كتبهُ حيَّان الجعبة ولكن ، مقارنة بمثلِ هذا الفهم ، نجد في "وتريات ليلية" قفزة مهمَّة ، لا يظهرُ اليهود ، مباشرةً ، إلاّ في مقاطع قليلة جدًّا. في المقطع الأول يقولُ الشاعر:

"يا جمهوراً في الليل يداوم في قبو مؤسَّسة الحزن!
سنصبحُ نحنُ يهوَد التاريخ ،
ونعوي في الصحراء بلا مأوى" .

ما يذكر بأُسطورةِ "اليهوديِّ التائه" ، المشرَّد بلا وطن ، والذي صار "ذئباً يعوي" ، ويتنبَّأ النوَّاب بأنَّ "اليهوديّ" هو مستقبل العرب، ولكن على الرغم من الإشارة إلى "ذئبية" اليهود في الصحراء ، لا توجد هنا محاولةٌ للنزول باليهوديّ إلى مرتلة الحيوان ، وإن فسَّرنا المقطع بهذا الشكل ، فإنَّ حالة "العرب" أسوأ، فالنوَّاب ، على الرغم من حبِّه التطرُّف للعرب ، لا يمتنعُ عن مخاطبتهم قائلاً :

"أصرخ أين شهامتكم ؟
إن كنتم عرباً ... بشراً ... حيوانات
فالذئبةُ حتى الذئبةُ تحرسُ نطفتها ،
والكلبةُ تحرسُ نطفتها ،
والنملةُ تعتزُّ بثقب الأرضِ ،
وأما أنتمُ ،
فالقدسُ عروسُ عروبتكم ؟
أهلاً!"

في مقطع من أشهر مقاطع (الوتريات) في الأراضي المحتلّة ، يتلو المقطع السابق مباشرة ، يظهرُ "اليهوديّ" (بالمعنى الذي أستخدم أنا فيه الكلمة ، إذ أنَّ النصّ لا يذكر اليهوديّ ، أو الصهيونيّ ... الخ بالاسم) ، كمغتصبٍ للأرض كما تغتصب أُنثى ، فالقدسُ "عروسٌ" ، أدخل العربُ كلَّ "زناة الليل إلى حجرتها" ، ووقفوا يسترقون السمع لصرخاتِ بكارتها، وسحبوا خناجرهم ، متنافخين شرفاً ، وطلبوا

منها "أن تسكتَ صوناً للعرض" ، فيصرخ" : أولاد القحبة هل تسكت مغتصبة؟" ، وفلسطين ، أخيراً ، أرضٌ "تحتلمُ الجينات الصهيونيةُ بالعقدِ التوراتيةِ فيها" ، ولنلاحظ بأنَّه لا يتكلّم عن "جيتو يهودي" ، بل عن "جيتو صهيوني" ، ما يوحي بأنّهُ لا يخلطُ بين مفهوم اليهوديِّ كيهوديّ ، وبين مفهوم "الصهيوني" . على كلٍّ حال ، يبدو الربطُ واضحاً بين الاغتصاب وبين "العقد التوراتية" ، وبين الاحتلال ، بين السياسة والأخلاق ، بين الأرض والمرأة ، ولكن ، وهذه نقطة مهمَّة ، لا يظهرُ اليهوديُّ كحيوان بالمعنى الحرفيّ ، أو كمسخ ، أو كشيء محصن ، أو ككائن ما تحت إنساني أبداً ، إلاّ إذا اعتبرنا أنّ وصفاً لأعمال اليهود في (الأراضي المحتلة) بأنّها "وحشية" يعني بأنّ اليهوديّ "وحش" بالمعنى الحرفيّ ، مثلاً ، ولكن التشبيه الشعري لا يجب أن يؤخذ بهذه الحرفيّة .

في الأدب الفلسطيني كلّه ، أيضاً ، ليس اليهوديّ حيواناً ، أو مسخاً ، أو كائناً مُشَيطناً (demoniged) ، أو شيئاً محضاً ، بل يظهر وبشكل أساس كعدوٍّ لدودٍ جدّاً ، أي كـ"جنديّ" ، و"مستوطن" ، و"محقِّق" ، و"سجّان" ، و"مغتصب" ، و"مسلّح" ، و"عنصريّ" ، و"سيّد" ، و"خواجا" ، و"صاحب عمل" ، و"قاتل" ، وما إلى ذلك ، إنَّه النقيضُ ، "الآخر" الذي يطمحُ إلى حذف وجود الأنا وإنكاره إنكاراً يؤدي لحذفه كلّياً ، اليهوديُّ "إنسان" ، ولكنَّه لا يمتلك أبعاداً أُخرى تتجاوز بعدَه كمحتل ، والعلاقة معهُ ، أساساً ، تبدو كعلاقة متشيِّئة ، أي "مع وعبر الأشياء المحضة" ، عبر ومع السجون والمعتقلات والرصاص والقوانين العسكرية وتصاريح العمل ومصادرة الأراضي ونسف البيوت ... الخ . إنَّه "الإنسان ذو البعد الواحد" ، بتعبير ماركيوزه ، والعلاقةُ معه "صنميّة" ، بتعبير ماركس ، إنَّه "الاحتلال" ، بكلِّ بساطة ، مباشرة أولاً مباشرة ، والعلاقةُ معه أقربُ للحاجز ، بالمعنى الروحيّ ، وللصراع صراع حياة أو موت ؛ إنَّه تجسيدٌ "للعنف" والفلسطينيُّ يظهرُ ككائن أعزل ، كولد فلسطيني ، كما في الولد الفلسطيني ، لمحمود شقير ، مثلاً كضحيّة ، وكمستعبد (بفتح الباء) ، وكعامل مأجور ، وكسجين ، وكشهيد ، وكبطل، وكفدائي ، إنَّه النقيض الذي يرفضُ الاعتراف بنقيضه اليهوديّ ، أو الذي لا يريد أن يموت قبل أن يكون ندّاً ، حسب وصيَّة غسان كنفاني له ، لكن الفلسطينيّ ليس مجرَّد ردَّة فعل بسيطة ، وهذا ما سأحاول البرهنة عليه باختصار.

إنَّ "أشياء الاحتلال – كالأسلحة والسجون – والعنف المتجسّد فيها تمنعُ الفلسطينيّ من إقامة أيَّة علاقة حقيقية بعدوِّه ونقيضه ، وتجبره ، عبر تجربة العنف ، على الرجوع إلى نفسه كذات مستقلّة حاضرة في مساحتها الخاصَّة بها ، في شعر عز الدين المناصرة ومحمود درويش ، من "خارج" (الأراضي المحتلّة) ، وفي شعر وسيم الكردي ، مثلاً ، من "هنا" ، نجدُ الرجوع حتى للتراث الكنعاني ، ولكن ليس ، فقط هذا الرجوع هو المقصود ، ما أقصدهُ هو أنَّ "صورة الفلسطيني" ، في عينيه هو بالذات ، حاضرةٌ حضوراً مكثفاً ، وحتى حضوراً وحيداً ، في مرّات كثيرة، واليهوديُّ يبدو غائباً كلّياً ولكن الغياب شكلٌ من أشكال الحضور ، أحياناً إلى التحولُّ إلى "المثل" الوحيد على مسرح الصراع .

في مونودراما (راس روس) ، مثلاً ، لعادل الترتير ، للعام (1980) ، نجد شخصاً وحيداً ، جباناً أمام نفسه وعالمه ، ينسحبُ إلى عالمٍ وهميٍّ من الدمى ، حيث يضع دُميً ويحوِّلها في عينيه إلى كائنات حيَّةٍ ، ويحاورها ، ويصبُّ عليها غضبه ، وكبديلٍ لعجزه ولعجزها يحاولُ خلق دُمية جديدة ، أكثر جرأة على مواجهة الواقع الموضوعي منه هو نفسه ، وأوسع رؤياً ، أي أنَّ الدمية ستحلُّ محل خالقها في مواجهة العالم الخارجي وأخيراً ، عندما يكتملُ عالم الدمى ، يسمعُ صاحبنا صوت تظاهرة جماهيرية ضد الاحتلال قادمة من بعيد ، فيهيبُ بالدمية أن تخرج بدلاً منه للتظاهر ، ولما يرى عجزها الذي هو عجز خالقها ينهارُ هو وينهار "عالمه المستقلُّ" معه .

اليهوديُّ هنا حاضرٌ فقط ، كأساس للمأساة ، كسيّد للعالم الخارجي، كشرط موضوعي وكقوّة ، ولكن "خارج المسرح" ، وغياب صورة اليهوديّ ، هنا هو "تغييبٌ" قصديٌّ لها ، حتى ولو كان فعل التغييب صادراً عن إحساس بالعجز ، وعن انسحابيّة إلى ما هو "وهميّ" ، أو حتى "مرضيّ" في الحياة ، فإنَّه فعل يسمح للذات بأن تحتفظ بنفسها لنفسها ، بأن تستقلَّ إلى حدٍّ معين ، وتتحوّل بالتالي

إلى "الممثِّل" الوحيد على المسرح ، مؤكِّدةً بذلك حضورها الوحيد والمباشر كسيِّدة لعالمها الخاص ، واليهوديُّ على "الهامش" ، كقوَّة بلا ملامح ملقاة على آخر حدود الوعي .

إن قارنّا (راس روس) في مطلع الثمانينيات ، بِـ(قضية المدعو "س") في التسعينيات ، في أثناء الانتفاضة (1987 -) سنجد تحوّلاً نوعيّاً في نمط وجود الشخصية المنسحبة.

(المدعو "س") نكرة ، متجاهَلٌ ، وهامشي إلى حدّ أنَّه لا يملك اسماً، إنَّ "س" هو أي شخص ، ولذلك هو لا أحد ، وهو ، أيضاً ، أحد "المدعوسين". ويأتي إليه السيّد "ص" ، نكرة آخر بعثتهُ سلطةٌ غامضةٌ إلى عقر دار "س" ، لكي ينفذ أمرها باغتياله ، السلطة قوة خارجيّةٌ هنا ، ولكن "س" ، على عكس بطل (راس روس) ، لا يستطيعُ أن يدفعها إلى "الخارج" ، ولا تغييبها ، ولا البقاء في "أوهامه" الخاصَّة ، إنَّها سلطة حديثة مزوّدة بالكمبيوترات ، وتحتفظ بملفّات عن خصومها ، وترسل إليهم الرسائل ، وتطمح إلى إلغاء كلِّ حياة ، لكي لا يبقى إلاّ "السيّد البهيُّ": الموت الشامل، والسيِّد "ص" ينبشُ "غريزة الموت" الكامنة في أعماق "س" نفسه ، ويوقظ كلَّ القرف من الحياة ، للامعنى في الوجود ، وفشل الثورة والمبادئ وأخيراً ، بعد صراع مرير ، ينجح "س" في سجنه في مرآة دائرية ، ويبقى وحده ، وهنا يخرج المخرج (يعقوب إسماعيل) من بين الجمهور سائلاً إيّاه : "هل قتلته"؟. وفي حواره مع "س" ينصحه أن يحلّ مشاكله بنفسه ، لأنَّ الجمهور أتى للتسلية وليس لحلِّ مشاكله ، إنَّ جولة من الصراع انتهت ، ولكنّ "ص" الكامن داخل "س" نفسه سيظهر مرَّة أُخرى ، من الداخل ، أو من الخارج ، أو بالأحرى ، من الداخل الخارج .

التطاحنُ بين (الأنا) و(الآخر) في قضية (المدعو "س") معقدٌ جدّاً ، فالنصُّ أكثف نصٍّ مسرحيّ في تاريخ المسرح الفلسطيني كلِّه دون الدخول في تفاصيله ، يمكن التأكيد بأنَّ "س" لم يعد يستطيع العيش في عالمه الوهميّ والخاص به وحده ، كما في (راس روس) ، والحفاظ على مسافة معقولة بين "بيته" وبين السلطة الخارجية ، حضورُ الغياب يظهرُ في "تغييب" أيّ دليلٍ مباشر على وجود اليهوديّ ، أو حتى على الاحتلال الإسرائيلي ، فالسلطةُ بلا وجهٍ ولا اسم ، كامنةٍ خارج المسرح، من جهة ، وتمتدُّ فيه عبر حضور السيِّد في كلتا المسرحيتين لقاءٌ سرِّيٌ مدمّر في روح الشخصية بين "الداخل والخارج" لقاءٌ نجدهُ في أعمال أدبيَّةٍ أُخرى مثلاً ، في مسرحيَّة أنصار المستمدة من تجربة واقعية في سجن النقب الصحراويّ أثناء الانتفاضة ، نرى صديقين بملابس السجن الزرقاء ، بين الخيام العسكريَّة ، ولكن لا يظهرُ اليهوديُّ مباشرةً أبداً ، إننا نستدلُّ على وجوده من "السجن" فقط ، ويحلمُ أحد الصديقين حلماً غريباً ، حين تبدأ روحه في التفكُّك تحت قسوة التجربة : يأتي إليه أبوه في الحلم ، لابساً عباءةً ، كعادة كبار السنِّ في الخليل ، تحت إضاءة موحيةٌ ، وخافتة ، ويقول له في منطقة تقعُ على حافَّة الجنون : "إوعى الضبع يضبعك" ، وهذه إشارةٌ إلى اللاوعي الجمعي ، حين كانت قصصُ افتراس الضباع للفلاحين الفلسطينيين مشهورة ؛ عادة ما يلاقي الضبعُ ضحيتهُ في منطقة موحشة ، في الليل ، خارج القرية ، أي يتفرَّد بها ، ولا يهاجمها مباشرة ، بل يتحرَّش بها حتى تفقد عقلها وتلحقهُ "بإرادتها" منادية عليه : يابا! يابا! يابا! .. وتتبعه حتى كهفه أو مغارته حيث يفترسها هناك . في اللاوعي ، إذاً ، تندمجُ صورة الأب وصورة الضبع معاً ، فيصير الضبعُ أباً والأبُ ضبعاً في عيون الضحية المضبوعة : والربط واضحٌ هنا بين مثلّث خطر : " الأب – الضبع – الاحتلال الإسرائيلي" ، وفي نقطةٍ روحيّة ما يتلامسُ الجنون والوهم والموت .

في نقطة التماسّ هذه لا بدَّ من التمييز بين ما هو كامنٌ أصلاً في التكوين الروحي للشخصية (كالخوف من الأب و"فكرة" الأب ذاتها) ، والاحتلال أو الضبعُ يوقظُ هذا الكامن في أعماقها ، ولكنَّه لا يخلقهُ ، وبين ما يأتي من "الخارج" (كالضبع أو كالجندي أو كالسيّد ص) .

في المسرحيات السابقة الثلاثة يتلامس الداخل والخارج معاً ، لقد رأينا أنَّ قصَّة الضبع تأتي من "ذاكرة" السجين ، أي من "الوعي الجمعي" الذي تشكَّلت الذاكره المفرديَّة في رحمه ، وتظهر في "الحلم" ، في المدعو "س" لا تختلف الصورة : يتذكَّر "س" ، مثلاً ، قصَّة موت أخيه الصغير ، الذي كان ملفوفاً كرزمة ، وما قيل له ذات يوم ، بأنَّ "الهارمونيكا ماتت" ، وذكريات الطفولة المليئة بالسلب تستيقظ في لاوعيه وتصبح قوَّة من قوى الموت ، أي تساعدُ السيد "ص" في مشروع اغتيال "س" ، الشيء نفسه يحدث في (راس روس) ، فاسم المسرحيَّة مستمدٌّ من "اللاوعي الجمعي"، حين كان مدرِّسو اللغة العربيَّة يدرسون طلاب الصف الابتدائي الأول اللغة عبر جمل مفكَّكة من شاكلة "راس روس ، في دار ساري مسمار" ، وانسحاب بطل (راس روس) ، إن كان بطلاً أصلاً ، إلى عالم من الدّمى انسحابٌ إلى عالم الطفولة ، حيث اللعب والجدّ يمتزجان معاً ، كما في المسرح. وبهذا العالم الطفولي يريد مواجهة "الواقع" كلّه ، والاحتلال اليهوديّ ، إذاً ، هو السلطةُ التي تواجه طفلاً لا يجد "مكاناً للعب" ، من هنا الإحساس بالحصار والطوق ، هذا الإحساس الذي يشكِّل الديكور الأساسي في (قضية المدعو "س") : تجري الأحداث في متاهة من الدوائر تبدأ بشمعة في وسط طاولة مستديرة ، وتمتدّ حتى الدائرة التي يجلس حولها الجمهور ، وتتجاوز ذلك إلى دائرة كنسيج العنكبوت تحيط بكلِّ قاعةِ العرض وتتجاوزها روحيّاً ، فالطوق هنا كونيّ ، والسلطة ، أيضاً ، سلطة ميتافيزيائية ، وليست فقط ، سياسية وعائلية .

وإذا ما قارنَّا الشخصية المنسحبة في السبعينيات ، في مسرحيَّة (لما انجنينا) ، مثلاً بها في (راس روس) و(قضية المدعو "س") ، سنجد أنَّ المحور الأساسي يدفعُ باتجاهِ المواجهة المباشرة بين اليهوديّ (الاحتلال الإسرائيلي ... الخ) وبين الشخصية المنسحبة ، وإن كانت "المواجهة" تأخذ شكل حضور الغياب على الأقل في (لّما انجنينا) و(راس روس) ، حيث من الممكن أن تبقى الشخصية في عالمها الذاتي الذي يقترب من أزمة روحيَّة تشبه الموت خارج العالم "في زوبعة مندثرة ، على حدِّ تعبير لمحمود درويش.

في (لّما انجنينا) تجري الأحداث ، أيضاً ، في دوائر داخل دوائر ، ويجلس الجمهور حول الدائرة الخارجيَّة ، مشكِّلاً محيطها بينما يدورُ "عنترة" في كرسيّ للمقعدين بين الدوائر في حلقات مفرغة ، وجوديًّا ، إنَّه ذهن مفكَّك ،"جنون" ، يتلفظ بين الحين والآخر بنشرة "أخبار سرياليَّة تشبهُ الدمج بين أخبار راقصات البطن وحالة الطقس والسكرتير العام للأمم المتحدة وهذه إشارة إلى تحوُّله إلى "مسلسل سرياليّ من الأخبار" ، عن القضية الفلسطينية ، وهي فكرة عثر عليها ، بطريقته الخاصَّة ، مخرج الأفلام الفلسطيني إيلي سالم ، وتشكِّل محوراً في فيلم (بدايات لنهاية جدال المهم ، ويسوق عنترة شخصٌ أكثر عجزاً منه يزعم بأنَّه سيعالجه من مرضه ، "أبو الخنازير" فيدور به من دائرة لدائرة ، ويعرضه على كلِّ العالم ، من كيسنجر إلى المشعوذين ، ولّما يفشل في معالجته ، يفخر بأنَّه على الأقل "لفَّ به العالم" .

وعندما تنطفئ الأضواءُ ، وتحلّ العتمة فوق الجميع ، تظهر وراء الجمهور ، بعيداً جدّاً ، امرأة تشبهُ حوريّة ، ترقصُ رقصة حاله على موسيقى ناعمة ، فوق صندوق ، إنَّها المرأة الحلم ، الحلم الخاص ، الخلاص البعيد والمستحيل ، ويحاول عنترة الوصول إليها ، ويعيّد يديه، ولكنَّه ينهار عند أقدام الجمهور فالجمهور هو "الدائرة" التي تطوّقه ، هو الحاجز بينه وبين خلاصه ، هو ، أيضاً، جزءٌ من الإشكاليّة) – وهذا ما تطرحه ، أيضاً ، (قضية المدعو "س") وأعمالٌ أُخرى كمسرحيّة (العتمة) في السبعينيات ولكن اليهوديّ ، الاحتلال الإسرائيلي ... الخ ، لا يظهران إلاّ كحضورٍ غائب ومغيّب وكما قلت ، هذه ليست "ردّةُ فعل"، إنها فعل كامل يقوم به عالم فلسطيني يرجعُ دائماً إلى نفسه الخاصَّة به، فاليهوديّ "علمٌ آخر" ، له استقلاليته وإشكالياته ونمط حياته، والتطاحن بين (الأنا) و(الآخر) رمزٌ ، في نهاية المطاف ، للتطاحن بين ثقافتين مختلفتين .

هذا يظهرُ ، بوضوحٍ شديدٍ ، في مسرحيّات أخرى في الثمانينيات، كـ(ناطرين فرج 1983) . و(ألف ليلة وليلة في سوق اللّحامين) ، مثلاً، وأكتفي هنا بالحديث عن الأخيرة ، تبدأ المسرحيّة بشخصية تعزف الكمنجة في أروقة قصر ، ويمرُّ على الخشبة تاريخ القدس

القديمة الشرقيَّة ، أي "الفلسطينية" ، في ومضات سريعة ، صوفيّون بملابس خضراء يرقصون على إيقاعات طبول ، ممثِّل شبه عار يجـرُّه وكأنَّه دميةً شخص آخر ، بساط الريح .. الخ . وحتى في الاسم "سوق اللحَّامين" نجد القدس بأسواقها الموروثة ، وفي "ألف ليلة وليلة" إشارةٌ واضحة للتراث العربي الشرقي ، يتكوَّن الديكور من "طابقين" مركَّبين فوق بعضهما ، ولا يشكِّلان "وحدةً معمارية : عضويّة ، بلغة الفنِّ المعماري ، بل بنيةً وظيفيةً تخدم هيمنة العالم "الفوقاني" على "التحتاني"، فيصل بينهما سلَّمٌ تتزلُ وتصعد عليه امـرأة تزعـق زعيقاً غير مفهوم ، وتحمل مسدساً تستخدمه عند الضرورة ، "فوق" ، في مكان كالعرش الإلهيّ ، في قارب فضيٍّ ، يـذكر بطـير ، تجري حفلات الكوكتيل والهرج والمرج والموسيقى الغربيّة السيمفونية ، و"تحت" يوجد عالم منفصل يحيا في الفقر والجاسوسيّة والقمع ، ولكن له تراثُه وجذوره وروحه "الشرقية" الخاصة به وحده ، والتطاحن هنا بين "غرب وشرق"، بين الاحتلال وضـحاياه ، بـين ثقافات جمعيَّة ، من ضمن هذا "الاختلاف" ، مثلاً ، العلاقة المنفتحة بين الجنسين عند اليهود ، حتى في لباس الإنـاث الأوروبي ، وفي "مايوهات" السباحة ، هذا لفت نظر "أبطال" فلسطينيين في هذا "الخطاب الفلسطيني" الكلِّي ، في المسرح كمـا في الشـعر والفـنِّ التشكيلي والرواية بعامة ، نجد الأنا الفلسطينية تخاطبُ نفسها ، وليس اليهوديّ ، مباشرة .

إنَّها تقف في مركزها الخاص وقفةً نرجسيّة ، وتدفع بالآخر اليهوديّ إلى الحضور اللامباشر ، أو إلى "حضور الغياب" الـتي كتبـها ، أساساً ، في سجن عسقلان ، وتتجاوز الصراع الطاحن على البقاء بين (الأنا) و(الآخر) إلى حوارٍ روحيّ إنسـانيّ يحمـلُ الحاجـةَ للاعتراف بدل المحو، للسلام بدل الدّم ، وللتفاهم بدل "حوار الطرشان" .

إنَّها رسائل مبعوثة من الإنسان الذي في السجن للإنسان الذي في سجَّانيه ، وليس من السجين في الإنسان للسجَّان فيه ، ولعلّ هـذا ما يميّزها عن تيَّار كاملٍ في الأدب المحليّ هو "أدب السجون" ، (سجن عزت غزاوي ثماني سنوات متتالية) هذه الرسائل الـتي تحـاور اليهودي مباشرةً ، وكإنسان ، رغم ذلك ، "رسائل لم تصل بعد" ، لقد تبلورت الهويَّة القوميَّة الفلسطينية ككلّ عبر رؤية الفلسطيني في الإنسان ، تماماً كما أنَّ هويَّة اليهوديّ تبلورت عبر رؤية اليهوديّ في الإنسان ، وليس الإنسان في الفلسـطيني واليهـوديّ ، رؤيـةُ الفلسطيني لنفسه كفلسطيني أوّلاً ، التي تتطاحن مع رؤية اليهوديّ لنفسه كيهوديّ أوّلاً ، تجعل أي مشروع إنسانيّ شـامل مشـروعاً مجرّداً ، إذ أنَّ "مبدأ الإنسانية" هذا يفتقر للواقعية ، ففي الواقعُ يفتقر للإنسانية ، وبما أنَّ الأدب الفلسطيني تحت الاحتلال ، في أغلبيتـه الساحقة ، كان "واقعياً" ، فإنَّ التمييز فيه بين "القوقعة" و"السلحفاة" ضعيف ، في الشعر في السبعينيات كلِّها، كما سبق وقلت ذلك في العام (1979) ، "في أزمة الشعر المحليّ"، توجد عدم مركزية للإنسان ، إنَّ "قواقع" الإنسان (أرضه ، ملكيته، حاله ، قوميتـه .. إلخ) هي المحور.

لقد كان هناك ، قبل (رسائل لم تصل بعد) ، خطابٌ أديٌّ – فنيٌّ نقديٌّ عندنا فلا يخلو تاريخ المسرح من نقد جدّيّ وجذريّ أحيانـاً لحركة المقاومة الفلسطينية ، ومن نبش سلبياتها ، ومن البحث عن خطاب شامل يستطيع الإجابة على أسئلة الوجـود الأساسـيَّة ، والأسئلة هذه قد تكون ، كإجاباتها ، معقدَّة جدّاً ، كما في (قضية المدعو "س") ، أو أبسط من ذلـك بكـثير كمـا في (العتمـة) و(مصارعة حرَّة) ، من السبعينيات ، وكذلك في الشعر القوميّ ، ومن ممثليه عبد اللطيف عقل الذي كان نقديّاً باستمرار حتى وفاته في هذه السنة (1993) ، في آخر دواوينه ، مثلاً ، أي في "بيان العار والرجوع" نجد نقداً من أحدّ ما كتب في نقد المقاومة، وكذلك في مسرحيّاته كـ"البلاد طلبت أهلها" ، في ضمن هذا "التقوقع" المذكور أعلاه ، إذاً ، كان هناك تيّار نقديٌّ مستمر ، مـن منطلقـات مختلفة ، أحياناً شكّلت "الأيديولوجية الأمميّة عند اليساريين أساساً له ، كما في شعر خليل توما ووسيم الكردي ، وأحياناً كانت "ذاتيّة المثقف" كما عند وليد الهليس في (الذهاب إلى الموت مبكّراً) ، وفي قصائد محمد مسعد ، وهي قصائد ممتازة لكنَّها لم تنشر ككل حتى

الآن ، كان قد نشر شيئاً منها مثل : "موت عبدُ الله" ، ذات الميول الصوفيّة والوجوديّة المتأثرة بمظفّر النـوّاب وأدونـيس وغيرهمـا ، وتشكّل : "رسائل لم تصل بعد" إضافةً إلى هذا البحث عن الرؤيا الإنسانية الشمولية .

امتدّ هذا الخطاب النقديّ ليشمل المجتمع الفلسطيني نفسه ، على الرغم من العداء العام له كخطاب "فضـائحي" يـذكرنا بحساسـيّة اليابانيين من الكشف الفنّي عن خفايا ثقافتهم أمام العالم الخارجيّ ، إنّ الصراع القومي الفلسطيني ، بالطبع ، كان صراعاً مع اليهـود في ظلّ ميزان قوى يميلُ لمصلحة إسرائيل بشكل هائل ، صراعاً مع عدو ينكر حتى وجود الذات الفلسطينية ويطمح لإزالتها ، وغالباً ما ينتج أي صراع من هذا الطراز الحاجةَ لمنع النقد ، وحتى لإخراس الصوت الذي يحتجُّ ، ويدفع نحو بمعد المقاومة فوق كـل اعتبـار ، وحتى فوق فنيَّة العمل الفنّي نفسه ، وسيطرة السياسي والشعار السياسي على الخطاب الفنّي والأدبي ، و"المصلحة العامة" على "ذاتيـة الفرد" ، على الرغم من ذلك فإنّ "الصوت الآخر" ، النشاز، والمتمرِّد ، والذاتي ، الـذي لا يحتفـل لا بـ"الإدارة العامـة"، ولا بـ"الجمهور" ، ويرى في الجمهور حاجزاً عاجزاً ، كما في "وتريات ليلية" ، أو كما في المسرح والأدب المحليين ، موجودٌ بقوَّة .

لفهم الروح الفلسطينية لا يكفي ، كما سبق وأشرت ، الالتزام بالحدود السياسيّة الجغرافيّة ، ولعلّ أفضل وأوضح صياغة للإشـكالية بين (الأنا) و(الآخر) ، بين الفلسطيني واليهودي ، مثلاً ، هي قصيدة : "مأساة النرجس ملهاة الفضّة" ، لمحمود درويش .

يرى محمود درويش بأنّ الصراع هو "وحدة وصراع الإضداد" ، بالمعنى الهيغلي – الماركسي للتعبير ، فـ(الأنا) لا يمكن حتى أن تكون دون "آخريتها" ، دون "الآخر" يتوسَّط العلاقة بين (الأنا) ونفسها :

"من صاغ سيرته بمنأى عن هبوب نقيضها وعن البطولة ؟

لا أحد! .."

وبالتالي فإنّ تاريخ (الأنا) ، وكلّ (أنا) ليست إلاّ تاريخها وحركتها المستمرَّة كتاريخ لها ، هي ، أيضاً ، تاريخ نقيضـها ، وتـارخي صراعها مع "ضدّها" ، من هنا فإنّ :

"تاريخنا تاريخهم

تاريخهم تاريخنا

لولا الخلافُ على مواعيدِ القيامة" .

واليهوديُّ يظهر ، من وراء الستار ، باعتباره هذا "الآخر" الذي صار ، شئنا أم أبينا ، جزءاً من تاريخنـا ، الوجـه الآخـر لتاريخنـا كفلسطينيين ، وتاريخنا صار توليفاً صراعيّاً مع تاريخ هذا النقيض، وبمقدار ما عجز الأدباء والفنّانون في المناطق المحتلة للعام (1963) عن رؤية هذه الجدليّة في العلاقة ، وعن رؤية الأنا كآخر ، والآخر كأنا ، في وحدتهما وصراعهما معاً ، بمقدار ما كانوا يميلـون إلى نوعية من الميكانيكية : إلى رؤية "الصراع" أكثر من رؤية "وحدة الأضداد" ، أو إلى الربط الميكـانيكي بينـهما ؛ مـثلاً ، في الأدب اليساري ، الربط بين "القومي" و"الطبقي" و"الإنساني" . بين "الموضوعي" و"الذاتي" . بين "الرؤيا المتفائلة" وبين "الواقـع الأسـود" ، ربطاً ميكانيكيّاً ، عادة ما جرى تبريره باسم "الالتزام" و"الواقعية" ، هكذا كانت "الذّاتية" تهمـة ، و"الفرديـة" تسـتدعي تقطيـب الحواجب ، وصار "العام" أساس كل شيء ، ما دفع "للتقوقع" ، وأحاديّة الجانب في رسم الشخصيّة اليهودية والفلسطينية معـاً ، لا نستطيعُ أن نجد ، حقيقةً ، في تاريخ الرواية كلّها شخصية يهوديَّة مقنعةً جدّاً ، فنيّاً ، "مستديرة" ، كما يقال في النقـد ، ذات أبعـاد شاملة ولنضرب مثلاً على ذلك روايةً لم تنشر بعد ، كتبت العام (1985) ، لأحمد رفيق عوض ، والآن في طور النشـر ، هـي "أم الضباع".

يظهرُ اليهوديُّ كحاخام ، وكربِّ عمل ، وكصاحب لمزرعة متطوِّرة تكنولوجياً ، وتظهر ، أيضاً ، "المومس" اليهوديَّة . نكتشف في النهاية أنَّ الجميع متورِّطون في شبكة لبيع الأراضي لليهود ، بالتعاون مع جواسيس وسماسرة أرض فلسطينيين ، بشكل قانوني وغير قانوني في الرواية ، على الرغم من ذلك ، رؤيةً متميِّزة لكلِّ الشخصيات : إنّ "الحدث" و"الوضع التاريخي" هما البطلان الحقيقيان ، والشخصيات على الرغم من حرِّيتها، تتحرّك بقدر ما يتجاوز فرديتها كلياً ، "بقوانين موضوعية" ، أو بتعبير هيغلي ، هناك "فكرة مطلقة" تدفع ثمن تطوّرها من أعصاب الأفراد ، وليس عبثاً، بالتالي ، أن تفتقر الشخصيات إلى حدٍّ كبير للبعد الروحيّ، إذ أنَّ "تسطيحها" وتلافي عملية "تحليلها" نفسيّاً من قبل الراوي يدلُّ على ماهيَّة "الفكرة الملطقة" التي تشكِّل القوّة الحاكمة "التاريخ الكليّ" في المنطقة ، حتى قتل الجواسيس ، في النهاية ، يوصف وصفاً محايداً ، سريعاً ، أميل للمدرسة الطبيعية عند (أميل زولا) من إلى نمط دوستويفسكي ، مثلاً ، وكأنَّ الراوي يرى في الجواسيس مجرَّد كيان بيولوجي توقّف ، عند إطلاق النار عليه عن العمل ، واليهوديّ هو الذي يحبكُ خيوط القدر السائدة ، عبر شبكة جواسيس وسماسرة ، عبر الاحتلال والرصاص والبغاء والمال ، إنَّه مخطِّط خفيّ ، ولكنَّه هو نفسه (أقصد مجمل الشخصيات اليهودية) يبدو أقرب إلى تجسيد قوَّة تاريخ منه إلى فردية لها قدرها المستقل ، ولا يظهر ، بالتالي ، إلاّ في حدود معيَّنة أبعد ما تكون عن أبعاد شخصية فنيَّة مستديرة تماماً ، فلا يوجد للشخصيات اليهوديَّة عمق روحيٌّ يستحقُّ الانتباه ، فعلاً ، حتى ولو كان موجوداً في رسم الشخصية الفلسطينية ، التركيز على "ما يحدث" في الخارج ، مع "الجماعة" ككلّ ، مع قرية كاملة، مع "أم الضباع" كمكان جديد للسكن الجمعيّ ، والشخصيات الفردية نتوءٌ يسمحُ باستقصاء الأحداث الكلِّية ، تشارك في التاريخ التي وجدت نفسها فيه ، ضمن شروطه ، بما فيها شرط الاحتلال نفسه .

كذلك نجد اليهودي في رواية (الصبَّار) لسحر خليفة ، كربّ عمل، أو كمحتل ، ولكن هنا ، كما في أي مكان آخر ، نجد اليهوديّ أشبه ما يكون بمقطع منه بشخصية "مستديرة" وشموليّة ، فإن لم يظهر كحضور غائب أو مغيب يظهر كأحاديّ الجانب ، في (ليل البنفسج) لأسعد الأسعد نجد فلسطينياً ، شخصاً عاديّاً إلى حد كبير، يرجع بعد حرب (1967) تهريباً عبر أريحا إلى الأراضي المحتلة، ويحاول أن يحيا حياة عاديّة ، ويحبُّ حبّاً عاديّاً ، ولكن المخابرات الإسرائيلية تتدخل في "سيرة حياته" ، وتدمّر مشروعَ العاديّة عنده، اليهودي هو الحرمان من العاديّة ، إنَّه النقيض الذي يجرّ الأنا؟ حلبة الصراع ، ويمحو الفارق بين الحياة الخاصة والعامة إذ يحوّل الخاص إلى عام والعام إلى خاص ، أو ، بتعبير أدقّ ، يكشف بأنَّ الخاص في ماهيته عام ، وبأنَّ العام خاصّ ، كشفاً فظّاً يدمِّر وهم "استقلالية" الخاص عن العام ، حيث كلُّ دائرة موجودة "جنباً إلى جنب" مع غيرها ، آمنة في حدودها.

إنَّ قول محمود درويش ، إذاً ، بأنَّ "تاريخنا تاريخهم / تاريخهم تاريخنا" لا يعني بأنَّ تاريخ الجاسوس والسمسار وتاريخ الفدائي والبطل القومي شيء واحد ، ولا أنَّ تاريخ رجل المخابرات هو تاريخ ضحاياه ، مباشرة ، ولا أنَّ التاريخ اليهوديّ والفلسطيني نفس الشيء ، أي أنَّ تاريخ (الأنا) هو نفسه ، مباشرة ، تاريخ نقيضها : ما يعنيه هو ، أوّلاً ، إنَّ (الأنا) و(النقيض) لهما تاريخان مختلفان ، ولكنهما يحتلاّن موقعين مختلفين في تاريخ كلّيّ واحد لولا الاحتلال لأنشأت مقاومة الاحتلال ، ولولا السَّجان لما وجد السجين ، بهذا المعنى لا يوجد اليهوديّ كمحتل دون صراعه مع الذين يحتلهم ، ولكتابة تاريخ المقاومة لابدَّ من كتابة تاريخ نقيضها: الاحتلال ، بهذا المعنى المتناقضات تتحد ، في نهاية المطاف ، في تاريخ واحد هو تاريخ الكلّ ، وهذا "الكلُّ" بتناقضاته يشكِّل "تاريخنا وتاريخهم" معاً ، ويوحِّدهما معاً ، في "مأساة النرجس ملهاة الفضة" ، يوسّع محمود درويش الإشكالية إلى أبعد من هذا : إلى البحث عن معنى شامل للتاريخ الكلِّي ، وفي هذه الكلية ، كلحظة من لحظاتها فقط ، يمكن فهم "تاريخنا" ، و"تاريخهم" في وحدتهما وصراعهما وبالتالي يربط بين حرب طروادة ، في الإلياذة والأوديسة وبين الصراع اليهودي – الفلسطيني ، مثلاً؛ الصراعُ دمويّ جدّاً :

"من مات ماتَ ،

ومن تذكَّر بيتَه قتلَ المزيدَ من العجائزِ والبناتْ
ألقى بأطفال المدينةِ من أسرَّتهم إلى الوادي السحيق
ليعودَ قبلَ الموتِ من طروادة الشيطان ..."

وفقط، عندما يسقط الشكل المغترب للعلاقة بين (الأنا) و(الآخر) ، عسكريتها ، مثلاً ، أو دينيتها (كالخلاف على "مواعيد القيامة") ، ويعودُ الفردُ إلى نباح كلابه خلف خيامه الأُولى ، يدرك أنَّ سيرته وسيرةَ عدوِّه كانت ، على الرغم من كلِّ شيء ، تشكِّل كلاً واحداً ، فذاكرة الفلسطيني واليهوديّ ، كذاكرة "الإغريق والطروادين" ، ليست إلاّ أرشيف صراع ، لا بُدَّ ، من ذاكرة جديدة ، من تلميع "قبة الأفق النحاسيّ" حتى يرى الإنسان "ما لا يرى من قلبه" ، ذاكرة جديدة للفرد تشكِّل أساس ذاكرة جديدة للجماعة ، لابدَّ من خلق ذاكرة قائمة على الاعتراف بعد الدماء ، على حرّية شاملة للأنا والآخر معاً .

في روح الأدب الفلسطيني تحت الاحتلال يقف مثل هذا البحث الإنساني عن ذاتٍ تملك قدرها ومصيرها وهويتها الحرَّة ، ولكن هذا البحث كان و لم يزل متناقضاً ، فلكي تمتلك أية ذات نفسها فعلاً ، عليها أن تتعرَّف إلى إنسانية شاملة (الأنا) و(الآخر) ، أي أنَّ التحرُّر الإنساني الشامل ، المفتوح ، هو ، أيضاً ، تحرُّر الفلسطينيين من "فلسطينيتهم" ، واليهودُ من "يهوديتهم" ، من "ذاكرتنا" وذاكرتهم" ، من القوقعات بشتى أصنافها ، من "أنفسنا الحالية" ومن "أنفسهم" حتى الآن كان هذا البحث من الحريَّة بحثاً عنها في الدولة القوميّة" أساساً ، والحرّية الشاملة في أيّة "دولة قومية" ، سواء أكانت قائمة كإسرائيل أو قادمة كالدولة الفلسطينية التي لم تزل في رحم الصراع الدمويّ القائم ، ليست إلاّ انتظاراً لعودة غودو، كابوساً مهماً بدا لطيفاً .

الحرّية من كل قوقعة تبدو ، بالرغم من كلِّ شيء ، طوباويَّة ، علماً مستحيلاً ، هلوسة وتجريداً ، كلّما لمسنا "الواقع المتقوقع" ، و"الحاضر"، و"المستقبل القريب" ، ناهيك عن الماضي وعمّا "يفعل الماضي بحاضرهم" كما قال محمود درويش في " مأساة النرجس". هذا ما نجده، مثلاً ، في "الضفة الثالثة لنهر الأردن" لحسين برغوثي .

إنَّ بطل الرواية فلسطيني يبحث عن "مخرج" ، بالمعنى الذي يستخدمه (كافكا) في "تقرير إلى الأكاديمية" (التي أخرجت مسرحيّاً في القدس العام 1992) ، "مخرج" من كونه "إنساناً" ، من كلِّ قوقعة سواء أكانت العائلة أوالقرية أوالقوميَّة أو الطبقة أو العشيرة أو الوطن ، من "الشرق والغرب" معاً ، ولكنَّه ينتهي في متاهة روحيّة ، وعندما يرجع إلى "وطنه" يعتقل بتهمة التسلُّل والتخريب، فيوضع في زنزانة انفراديَّة ، ويواصل ، قبل بدء استجوابه وتعذيبه ، البحث عن مخرج في روحه هو، وليس في "الخارج" ، في زنزانة فيها "العالم الخارجيُّ ذكرى والداخليُّ متاهة" ، ويدرك أنَّه كان دائماً صفراً في أعماق روحه ، ودائماً أحبُّ التضحية بنفسه من أجل أي شيء بالضبط لأنَّه لا شيء ، وفي النهاية يظهر له كاهن في معبد في غابة رؤيا مذهلة الألوان ، يحدِّثُهُ أنَّ لكلِّ فرد جنَّته الخاصَّة ، (ألدورادو) مفقود ما ، وكذا لكلِّ شعب أو قبيلة ، ولكن الحلم الوحيد الممكن هو (ألدورادو) الإنسانية كلِّها، ويقول له : "اذهب يا ولدي فالوقت متأخِّر ، والحياةُ بدون أحلام مخيفة" ، وبعدها مباشرة يبدأ التعذيب الإسرائيلي له ، ويخرجُ في النهاية معلّقاً كالمشنوق بين الرؤيا والواقع العاديّ فلا يجد من مخرج إلاّ الغرق في الشارع "مثله مثل بقية الناس" ، فالرؤيا الإنسانية الكلِّية تقود ، عمليّاً، لانفصام شخصية ما ، فلا اليهوديّ كمحقِّق وسجَّان وجندي مقنعٌ، إنسانيّاً ، ولا حياة بطل الرواية في المنافي والسجون . ولكن هذه الرؤيا تقدّم ، على الأقل ، زاوية نظر نقديَّة أكثر شموليَّة ، على كل حال ، أنكرت الرواية إنكاراً يصعب فهمه ، ولكنَّه ، في نهاية المطاف ، أفكار من قبل القواقع لكلِّ حنين ونقد باسم حرِّية كاملة ، لأنَّ نقداً كهذا ، وحنيناً لحرِّية كهذه ، يهدِّد وجود القواقع نفسها .

كان الخطاب النقديُّ والنقيض و لم يزل موجوداً ، لكنَّه كان جزئيّاً دائماً، في السبعينيات ، مثلاً ، نقدت برامج منظمة التحرير الفلسطينية في (مصارعة حرَّة) و(بناية من ورق) ، ونقدت الحياة السياسية – الاجتماعية ، من ممارسات الحركة الوطنية في تجيير جهد

من يعمل لمن يثرثر في (العتمة) ، ونقدت الهيمنة الذكورية وسلطة العائلة والتقاليد في (باسم والأب والأم والابن) ، وفي الثمانينيات نقدت أشياء أُخرى .

لعلّ أصغر ، وإن لم تكن أعمق ، محاولة للنقد الإنساني الشامل كانت في (تغريبة سعيد بن فضل الله) في أواخر السبعينيات ، إنَّها كوميديا عن شخص بسيط وفقير يحاول الزواج فيرفضه أهل البنت لأنَّه لا يملك عملاً ولا مالاً ، فيقرِّر الحصول على عمل بأي ثمن ، ويعمل كلباً في سيرك كلِّ حيواناته كانت ، يوماً ما ، بشراً، ولمَّا يجمع المال اللازم ، ويصيرُ مشهوراً ، يكون قد انحدر إلى مستوى كلب فعليّ ، وزواجه مستحيل هذه المرَّة لأنَّه مجرَّد حيوان وهكذا لا يجد مخرجاً إلاّ أن يجمع "بقية الحيوانات" ضدَّ صاحب السيرك لكي يستعيد الجميع إنسانيتهم ، الرؤيا كوميديَّة ونقديّة ، وإن كانت ساذجة .

في كلِّ الأعمال المذكورة أعلاه كان يجري عبور خطٍّ آخر ما ، لم يكن الفنَّانون والأدباء جبناء في نقد الاحتلال واليهوديِّ كمحتل ، على الرغم من الرقابة والسجون وغير ذلك ، لكن الجرأة التي كانت تنقصهم هي جرأة نقد الذات الفلسطينية دون رحمة ولا مجاملة ، وهنا بالذات كانت الخطوط الحمراء حادّة جدّاً ، مثلاً ، في (باسم الأب والأم والإبن) ، لا يبدأ الحدث على خشبة المسرح، بل يدخل شخص من مكان ما خلف الجمهور ، في إضاءة خافتة ، يلبسُ جلباباً أبيضَ ، كالدراويش ، ويغنِّي، محدِّقاً في أعين الجمهور بحدَّة : "إحنا مش أنبيا إحنا بشر" ، وربَّما كانت هذه الجملة لعباً على جملة شكسبير في يوليوس قيصر : "أنتم لستم حجارةً ولا شجراً ، بل بشراً" ، لقد كان من الضروريِّ التأكيد بأنَّنا "مش أنبياء" لكي يسمح الجمهور بالنقد الجدّي ، "أجا دورنا تنا نفضح تنا نحكي" ، تتواصل الأغنية. وجاءت "الفضائح" .

تنكشف الستارة عن أب وأم وابن في قفص للحيوانات ، فيهم فظاظة حتى في طريقة أكلهم ، وأشكالهم تدلُّ على تاريخ من الترويض ، يشبه الرؤيا في (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر، وهكذا تخرج العائلة على فرقعة سوط المروِّض ، ونرى الأب يعملُ عملاً أسود على آلةٍ لحفر الطرق يهتزُّ منها مثل سعدان مسَّتهُ الكهرباء ، ولكن لا نرى الآلة، ونراه يثور ويبصق على عدوّ ما في خياله ، (الاحتلال ، ربّ العمل .. الخ) ولا نرى العدوّ، ويرجع للبيت حيث تغسلُ له زوجته رجليه ، فهو ، أيضاً ، سلطة و"رب عائلة" ، مروّضٌ آخر للأم والابن. والفضيحة التي هزَّت الجمهور مشهد فيه تستلقي الأم على ظهرها فوق طاولة للولادة تشبه ، أيضاً ، طاولة تشريح في مستشفى ، ويسلَّط ضوء يعمي العينين ، وتصرخ وجعاً بأعلى صوتها ، بينما تعزف موسيقى سيمفونية صاخبة جدّاً تزيد الجوّ توتُّراً ، ويبحث رجلٌ بمصباح كهربائي تحت ثوب المرأة ويقوم "بإخصائها" ، ما أثار الجمهور بالإضافة للفضيحة الجنسية ، هو الإيحاءُ أنَّ القمع واحد، سواءٌ أكان قمع الاحتلال الإسرائيلي للفلسطينيين ككلّ ، أو ربِّ العمل يهوديَّاً كان أم فلسطينيّاً لعمَّاله ، أو قمع الأب للأم والإبن ، أو قمع الذكر للأُنثى .

كانت هناك مقاومة وعداءٌ واضح لرؤية القمع الواحد هذا بمنظار نقديّ واحد لا يوفِّر أحداً ، ولكن نقداً شاملاً قائماً على أساس حرّية إنسانية شاملة هو الوحيد القادر أن يشكِّل أساساً لفنّ وأدب عميقين، كتلك المسرحيات التي قدَّمها زياد رحباني عن الحرب الأهلية في لبنان ، وكموسيقى زياد ، أيضاً : "ليس ثمَّة أجانب في الأدب" ، كما قال البيرقصيري .

هناك نقدٌ شامل في (قضية المدعو "س") فكما قلت ، رؤياها معقَّدة ، ولكن في هذا النمط من النقد الشامل لا توجد نقطة روحيّة نرى منها انهيارات الروح ، ومأساتها ولكن تبقى هذه النقطة نفسها فوق الانهيار والمأساة ، فمثلاً ، في (منطق الطير) للعطَّار توجد رؤيا صوفيَّة تشكِّل أساس نقد كلِّي ولكنّها ، أيضاً ، رؤيا للتجاوز ، واستوحى محمود درويش هذه الرؤيا في قصيدة "الهدهد" في (أرى ما أريد ، 1990) ، وتوجدُ رؤيا أخرى أشرت إلى بعض جوانبها في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" في الديوان نفسه أنّ الإرادة ، كما يدلُّ عنوانه ، هي التي تحدِّد ما نراه ، بحيث نرى ما نريد ، ونريد ما نرى ، إنَّها إرادة التجاوز في (منطق الطير) ، التي تدفع نحو

رؤيا جديدة للإنسان والوجود ، والإرادة التي تقف في أساس (هكذا تكلّم زرادشت) لنيتشـــه ، والإرادة الطاويـــة عنـــد لاوتســـو (LAOT3U) في الصين .

فرنسوا أبو سالم ؛ مخرج الحكواتي أخرج مقاطع من (منطق الطير) في القدس العام (1993). هل هناك إشارات كهذه إلى بـــدايات جديدة فعلاً ، برزت فقط ، في الانتفاضة ، وإلى أدب وفن جديدين؟ أعتقد ذلك ، منها، على سبيل المثال لا الحصر ، (قضية المـــدعو "س") ، و(أرى ما أريد) ، و(ليلى وتوبة : قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية) ، و(رسائل لم تصل بعد) ، هناك أدب ينسف ويخلق ، وأدب يرمِّم القيم القديمة ، رؤىً ترى الأشياء القديمة بشكل جديد ، ورؤى ترى الأشياء الجديدة بشـــكل قـــديم ، والتســـعينيات في (الأراضي المحتلة) في حالة خلخلة شاملة، وفي "فلّة حكم" كما يقال ، وتفكُّك الأشياء ، أحياناً يولّد رؤى جديدة بدل الحفاظ علـــى "التماسك" القديم ، وصورة اليهوديّ الآن تتغيَّر ، تحت تأثير الانتفاضة ومرحلة مدريد ، وإعلان المبادئ الإسرائيلي – الفلســـطيني ، والاعتراف المتبادل بين منظمة التحرير وإسرائيل .. الخ ، ولكن هذا الاتجاه الجديد لم يزل ، أيضاً ، يسبحُ في الدمّ ، في واقع ســـاقط ، فليس عبثاً ، مثلاً ، أن يدخل المستوطنون اليهود في هذا اليوم الذي أكتب فيه هذه المقالة على مدرسة الهاشمية في رام الله ويقتلون طالباً ويجرحون آخرين ، وهذا الشهيد ليس إلاّ ابن عزت غزّاوي نفسه الذي كتب (رسائل لم تصل بعد) ، وأحسُّ بالألم والغضب نتيجـــة لهذا .

على كلٍّ حال ، هناك تغيُّر في صورة اليهوديّ في التسعينيات ، نلحظهُ، مثلاً ، في رواية (الجانب الآخر لأرض الميعاد) لأحمد حرب ، وهي الجزء الثاني من رواية (إسماعيل) ، من العناوين نستطيعُ أن نرى "القناصّ" في الرواية عبر استيحاء العهد القديم ، أي التوراة ، مثلاً في رؤيا أحمد حرب ، والتي هي رؤيا واقعية ، على الرغم من التكنيكات الحديثة المتَّبعة في كتابتها ، خيوطٌ متشابكة معـــاً في أثنـــاء الانتفاضة (1987-) الراوي مثقف متردِّد ، كعادة المثقّفين ، ومحتارٌ ، وفي صراع داخلي بين رؤيا إنسانية وبين واقع لا إنساني .

في الجزء الأوَّل ، إسماعيل ، قصّةُ حبٍّ بين يهوديَّة وفلسطيني ، حيث تغيَّر اليهوديّةُ دينها وتترك "ثقافتها" لكي تعيش معه ، ولكن هذا ، كما يبدو لي ، يشبهُ الخروج من قفص للدخول في آخر ، أي أنّ الحبَّ هنا ليس تجاوزاً لعلاقة الصراع ، كما هو ، مثلاً ، في (روميو وجولييت) ، بل تأكيداً للصراع نفسه ، وعجز الحبِّ عن التجاوز هو دليلٌ على المأزقية العامة التي نجدها ، أيضاً ، في "حبٍّ معكوس" في (الجانب الآخر لأرض الميعاد) فهنا تحبُّ أخت المثقف الراوي ، وديعة ، جنديّاً يهوديّاً يشارك في قمع الانتفاضة ، وكان "يحرس" في دوريّة عند بيتها ، وبالطبع ، يعرف تنظيم فتح عن العلاقة ، فِـــ(يوسي) ، وهو اسم الجنديّ ، في الحقيقة رجل "مخابرات إســـرائيلية" ، ولتبرأة وديعة ، و"سمعة العائلة" ، من الخيانة ، وبتعاون مع الراوي نفسه ، وإن كان تعاوناً متردِّداً ، يخطط التنظيم لاغتيال (يوســـي) ، وتقتل وديعة في انفجار قنبلة كان عليها بأن تحضرها كجزء من عملية الاغتيال وبشكل أو بآخر ، نجد هادي (الذي تزوّج من اليهوديَّة في قصَّة الحب الأُولى) داعية سلام بين الشعبين ، ومتورِّطاً مع المخابرات في قصَّة (يوسي) ، أيضاً ، هكذا ، في حالة (يوسي) ، يصطدم الحبّ مع الحبكة الدمويَّة العامة اصطداماً لا مناص له ، فيدخل فيها التنظيم ، وتدخل المخابرات، وتدخل العائلة ، ويدخل المثقـــف ، "وتنفجر القنبلة كلّها" في وديعة. إنّ (الجانب الآخر) هي الرواية الوحيدة عن الانتفاضة التي نرى فيها "أقدام الأفراد" و"قوَّة التـــاريخ" متشابكة معاً إلى حدٍّ مقنع .

ونرى المأزق الكلّي بعيون الراوي رؤياً واضحة مقارنة برواية أحمد رفيق عوض ، المذكورة سابقاً ، هناك مســـاحةٌ أوســـع للصـــراع النفسي ككلّ ، وبالذات في روح الراوي ، و"فرديَّة" أكثر ، أي أننا نرى توازناً أكثر بين "الفكرة المطلقة" ، قوّة التـــاريخ الكلّـــي ، الحدث ، وبين الفرديَّة ، وبالتالي تفاعلاً أعلى بينهما .

شخصية اليهودي والفلسطيني بالتالي أكثر استدارة وملموسيَّة ، فنيَّاً وبدل استحضار الإنسان اليهودي" ، غيابيّاً ، كما في "رسائل لم تصل بعد" ، نجد حضوراً لليهوديّ ، لا استحضاراً ، ككلّ ، الراوي يمتلكُ في أعماق روحه حنيناً إنسانيّاً "لأرض الميعاد" خارج تاريخ الدّم ، وحتى حاجة للهروب ، إن لم يكن ذاك ممكناً ، إلى أميركا ، أو إلى "الكتابة" .. الخ . إنَّ "تردّده" بالذات يسمح له برؤية عدَّة زوايا ، لا زاوية واحدة ، للصراع ، والنتيجة؟ إنَّها تذكرني بقول محمود درويش في "مأساة النرجس ملهاة الفضَّة" ، عن اليهود والفلسطينيين معاً ، وعن غيرهم ، أيضاً :

"كانوا معاً

كانوا معاً يتحاربون ويَغلبون ويُغلبونْ

كانوا معاً

يتزوّجون وينجبون سلالةَ الأضداد أو نسل الجنون" .

لكن الرؤيا الكلّية تتجاوز الصراع بين (الأنا) و(الآخر) ، أي لرؤية "وحدة صراع الأضداد" ، مثلاً كما رآها محمود درويش ، ضعيفة جدّاً ، أي ليست جذريّة بالمعنى الرؤيويّ ، وبالتالي تظهر كنزعة إنسانية ، عميقة في الراوي ، وليس كقصديَّة تسمح بقلب كل العمل الفنيّ ، وهذا الضعف في ذاته دليل على عدم العثور على رؤيا تتجاوز التناقض بين "الإنساني والواقعي" ، معاً وهذا يطرح على الفنَّانين والأدباء ككلٍّ سؤالاً: هل من الضروريّ تجاوز "الإنسانيّة المجرَّدة" ، التي تتدهور إلى مسألة "أخلاقيّة" ، بدل أن تصعد بنا إلى منطقة "وراء الخير والشرِّ" ووراء "سياسة اللوم"و"المحرم والضحيّة" ..الخ ؟ يبدو بأنَّ النقد الشامل ، كما أُسمِّيه ، لا يمكنهُ أن يقف هنا ، بل أن ينتقد "الإنسانيّة المجرَّدة" أيضاً ، وأن ينتقد دائماً "أُسسه" هو نفسه ، وبالتالي ، كل كاتب وفنَّان بحاجة إلى رؤىً متعدِّدة ، تُخلق وتباد ، تَنقدُ وتنتقدُ ، إلى عدم استقرار رؤيويّ .

غياب نقد "الموقف الإنساني" نفسه قاد إلى ضعف في (رسائل لم تصل بعد) ، وفي (الضفة الثالثة لنهر الأردن) ، ويبدو لي ربَّما أنَّنا بحاجة إلى البحث عمَّا "وراء الجنَّة والجحيم" والبحث عن جديد ، وراء الحنين التقليدي "الإنسانية" ، بهذا المعنى ، مثلاً ، نجد أنَّ محمود درويش يستوحي رؤيا الهنود الحمر ، في (أحد عشر كوكباً) ، ويستوحي الرؤيا الصوفيَّة ، إن جازت تسمية العطار بالصوفيّ ، في "الهدهد" ، كما استوحى الماركسيَّة سابقاً ، والقوميّة العربية ، في "سجّل أنا عربي" ، مثلاً ، وباختصار ، الشاعرُ والكاتب والفنان قلق رؤيويٌّ مستمر يبحث عن الجديد ، عن التجاوز ، عن الخلق ، وليس عن "الاستقرار الرؤيويّ" ، هذا هو البحث عن "الخلخلة" في الوجود ، فـ"صورة اليهوديّ" ، إشكالية فنِّية ، كم هنا ، وليست مجرّد "صورة سياسية" ، إنَّها "صورة رؤيا" لِـ(الأنا) و(الآخر) .

وأخيراً ، لم أقصدْ كما سبق وقلت تقييماً ، أو مسحاً سوسيولوجياً ، ولا حتى تقديم "بحث موضوعي" ، فالموضوعيّةُ في البحث عن الروح لا تغريني ، إنَّ ، أيضاً ، (أرى ما أريد) وإذا ما أردت أن ألخّص الظواهر الأكثر أهميّة في هذه البدايات الجديدة ، فإنَّ أول شيء هو التجريبية اللغويّة ، أي الوعي الأعلى باللغة كلغة وليس بها "كأداة" و"واسطة" تعبير .

فالشعر على حدِّ قول الشكليين الروس : "عنف يقترف على اللغة"، هذا العنف يظهر في "الضفة الثالثة لنهر الأردن" بشكل حادّ ومبكّر، وفي "العذراء والقرية" لأحمد رفيق عوض ، و(الجانب الآخر لأرض الميعاد) ، و(رسائل لم تصل بعد) ، في الرواية ، وفي (قضية المدعو "س") ، والاتجاه المسرحي عند "الحكواتي" قبل ذلك ، في المسرح ، وفي (الذهاب إلى الموت مبكِّراً) ، وقصائد محمد مسعد ، و(الرؤيا) و(ليلى توبة : "قصائد من المنفى لليلى الأخيلية) ، لحسين برغوثي ، في الشعر ، مع نضوج أكبر لتجربة علي الخليلي وعبد اللطيف عقل – التي بدأت في السبعينيات ، وثاني شيء هو "التناصّ" واتساع وتعدد الرؤى ، على الرغم من مشاكلها ، وكذلك في تفجير الموضوع الذي كان سياسيّاً أحاديّ البعد في السبعينيات (باستثناء المسرح ، أي فقط في الشعر والرواية والقصَّة) ، وهذا الجديد

نلحظه في الموسيقى ، في تجربة فرقة صابرين ، وعلى نطاق أبعد من الأراضي المحتلة في السينما (ميشيل خليفة وإيلي سـليمان) ، وفي أعمال أميل حبيبي الروائية، ومنها (خريفيَّة سرايا بنت الغول) ، مثلاً ، واتجاهات محمود درويش الجديدة في (أرى ما أريد) ، و(أحـد عشر كوكباً) ، ويبدو أنَّ قطاع غزّة يشهد ، أيضاً ، تجريباً شعريّاً ، نجده عند عثمان حسين ، مثلاً ، في "البحَّار يعتذر عن الغرق" وفي مسرحيات كـ(رأس المملوك جابر) وهذا أوّل الغيث .

أهم المراجع :

1. النوّاب ، مظفَّر: وتريات ليلية ، دار صلاح الدين للنشر ، القدس ، 1976.
2. درويش ، محمود ، أرى ما أريد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1990.
3. محاميد ، محمد عبد الرؤوف ، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية (67–87) ، مركز إحياء التراث العربي ، الطيبـة ، 1989.
4. غزّاوي ، عزت ، رسائل لم تصل بعد ، دار العودة للدراسات والنشر ، القدس ، 1991.
5. الأسعد ، أسعد ، ليل البنفسج ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع ، القدس ، 1989.
6. حبيبي ، أميل ، خريفيَّة سرايا بنت الغول ، دار عربسك ، حيفا ، 1991.
7. خليفة ، سحر ، الصبّار ، منشورات غالبليو ، 1976.
8. عبد الله ، غسّان ، المسرح الفلسطيني بين التجربة والأصالة ، لا تاريخ ومكان نشر .

9. برغوثي ، حسين ، ليلى وتوبة : قصائد من المنفي إلى ليلى الأخيلية ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة ، القدس ، 1992.
10. درويش ، محمود ، أحَدَ عشر كوكباً ، دار الجديد ، بيروت ، 1992.
11. حرب ، أحمد ، الجانب الآخر لأرض الميعاد ، لا معلومات عن مكان ودار النشر ، 1990.
12. الجعبة ، حيّان ، "الحركة المسرحية الفلسطينية" في صدى الشباب ، 1990 ، عدد3.
13. برغوثي ، حسين ، أزمة الشعر المحلّي ، دار صلاح الدين للنشر ، القدس ، 1979.
14. برغوثي ، حسين ، الضفة الثالثة لنهر الأردن ، دار شروق للطباعة والنشر ، رام الله ، 1983.
15. N.Y. ، vintorye Books، gia-fu and jane fmglisn، trdns،LAO Tgu. Tao Tr cting 1972.
16. قصيدي ، ألبير "أدب ونقد" ، عدد 93 ، 1993 ، إنجاز ألبير قصيدي ، ترجمة : جورج حنين.
17. برغوثي ، أنيس ، نصوص مسرحيّة فلسطينية.
18. مجموعة من المقابلات أجراها مع كلّ من : عادل الترتير، أحمد أبو سلعوم ، فرنوا أبو سالم ، عامر خليل ، إدوارد معلّم، يعقوب أسماعيل ، وغيرهم في الثمانينيات والتسعينيات "المشاركة الحيّة" تختلف أشكالها ، والاطّلاع على نصوص غير منشورة.
19. الأسطة ، عادل ، اليهود في الأدب الفلسطيني بين (1913–1987). اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة ، القدس ، 1992.
20. حسين ، عثمان ، البّحار يعتذر عن الغرق ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة ، القدس ، 1992.
21. عوض ، أحمد رفيق ، العذراء والقرية ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربيّة وقطاع غزة ، القدس ، 1991 ، وأُم الضباع (لم تنشر بعد).
22. من خلفيّات ثقافية أكثر محافظة ، في (أم الضباع) لأحمد رفيق عوض ، مثلاً ، وفي "الطريق إلى القدس" لخليل السواحري التي كتبت بعد الاحتلال (1967) مباشرة ، أي بين (1967–1969) ، حيث نجد لقاء الفلاح القروي مع المدينة الرأسمالية الأكثر تطوراً وانفتاحاً ، وقد يأخذ هذا اللقاء شكل اعتبار اليهود "منحلّين أخلاقيّاً" ، أو شكل ارتياد دور البغاء ، والمومسات ، أو اتصال الجنس بالمخدَّرات والجاسوسية والمخابرات .. الخ ، المهمّ أننا أمام نمط حياة وسلوك مختلف في ثقافة مختلفة.
(مقالة مقدَّمة إلى طلبة مساق النقد الأدبي الحديث الذي يدِّرسه الدكتور عيسى أبو شمسيّة ، رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها ، جامعة بيرزيت).