«الانتفاضة في الشعر العربي»

د. ثابت عبد الرزاق الألوسي

لا شك في أن الانتفاضة الشعبية التي انفجرت في فلسطين عام ١٩٨٧ بدأ استمرارها يقلق الحكام الإسرائيليين أيما قلق... لا لكونها تسجل بداية تخطي مرحلة الكلام إلى مرحلة الفعل المنظم فحسب، وإنما لكونها أوقفت مسلسل التداعي الذي تمارسه أنظمة أجنبية وعربية متعددة.

وإذا بأطفال فلسطين الذين لا يملكون سوى حجارة وطنهم يهزون مواقع الاحتلال، ويجبرون الأعداء على إعادة النظر في كثير من حساباتهم. وإذا بالانتفاضة التي كانت في البدء هتافاً وحجارة صغيرة تهز جوانب المجتمع اقتصادياً وسياسياً بل ويمتد أثرها على كل حقول الأدب العربي ولا سيما الشعر... صحيح أن كثيراً من أدباء فلسطين يقولون «إنهم لم يتغيروا بسبب الانتفاضة لأن الانتفاضة - ببساطة - مزروعة في قصائدهم منذ عقدين من السنين»[١]، يؤكد هذا الرأي مظاهر التشابه الكثيرة بين شعر الانتفاضة والشعر المقاوم الذي كتب قبل ذلك، مما يرجع الظن بأن شعر الانتفاضة اليوم، وعلى الرغم من الاستثناءات، ليس جنساً أدبياً مختلفاً له خصائصه المتفردة وإنما هو امتداد للشعر السياسي وشعر المقاومة الذي كتب ما بين الخمسينات والثمانينات.

وإذا كان ثمة اختلاف فهو اختلاف الزمن الجديد والمكونات الثقافية والفنية لكل شاعر. بل ويمكن القول إن كل شاعر كان يصدر من خلال ثقافته وذوقه وإطاره الفني الذي ارتضاه وتعود عليه، مما يفسر لنا مدى التفاوت والاختلاف بين شاعر وآخر وبين قصيدة وأخرى على الرغم من كون الجميع غمسوا أقلامهم في بحر «انتفاضة»، واحدة.

إن كثيراً من السمات الفنية لقصائد الانتفاضة: الوضوح، ارتفاع النبرة الخطابية، استثارة الوجدان الجمعي، الغنائية، موجودة في شعر المقاومة، غير أن عدداً من قصائد الانتفاضة استطاع أن يحقق سمات أخرى أبرزها: الاقتراب من الواقع اليومي، والتفاؤل العميق، والابتعاد عن الصراخ وتحويل لافت في مستويات الدلالة واقتراب من الأداء الدرامي، السرد، الحوار، التصادم، استثمار الرموز والأساطير.

ولا شك في أن السمات الفنية لقصائد الانتفاضة متعددة غير أني سأكتفي بالحديث عن بعض مظاهر شعريتها.

والشعرية هي «ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»[٢] وهي «علم الأسلوب الشعري»[٣] أي ما يجعل من هذا النص عالماً جمالياً مؤثراً. ولا شك في أن ميزانها التأثير في النفس الإنسانية واستثارة كوامن دهشتها... وهو ما ندعوه بالتلذذ الأدبي، وهو ما عبر عنه سابقاً «بإسراع القلب» «والطرب» و«الارتياح». إن شعرية النص تقاس باكتناز تجربته وقدرته على خلق عالم جمالي قادر أن يفجر في الروح مسارب حافلة بالإثارة والإدهاش. وليس هناك من قانون واحد قادر على محاصرة الشعرية، غير أن هذا لا يمنع من التماس مقتربات لتجلياتها المنزلقة من شكل إلى آخر عبر وسائط أسلوبية كثيرة، مؤكداً أن أي عنصر من عناصر «الوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف أو الفكر في وجوده المحرر عاجز عن منح اللغة طبيعة أخرى (شعرية) إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية»[٤].

وسأركز على شرطين من شروط الشعرية: هما التحول الدلالي والإيقاع. فالتحول كما يقول جان كوهن: تحويل العالم الاعتيادي إلى عالم غير اعتيادي[٥] ونقل التجربة من وصفها الواقعي الأول إلى فضاء الإبداع.

إن الشعرية تقاس في مدى تشكل المعنى وتحوله إلى معنى جديد له[٦] خصوصيته وفرادته، ولا يكون الإيقاع فاعلاً إلا إذا كان جزءاً

لا يتجزأ من مسلسل الدلالة متناغماً على نحو عضوي[٧] مع العناصر الأخرى.

أسوق هذه المقدمة وأنا أحاول التقاط مسارات قصائد الانتفاضة التي تتناسل في كل يوم ومن فلسطين إلى كل الأقطار العربية متشكلة على اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول:

وهو ذلك الشعر الذي يتقلص فيه التحول الدلالي ويرتفع الإيقاع، إنه شعر يحاذي الواقع ويجاريه، يستلهم الأحداث ويعكسها كما هي من غير تحويل كافٍ، معتمداً في الغالب على المباشرة والوضوح واستثارة العواطف محاولاً تحقيق شعريته من خلال السخرية والنكتة اللاذعة «التهكم والمفارقة واستثارة الوجدان العام عبر تنويعات إيقاعية صائتة كالتكرار والجناس والطباق والقافية الحادة. يقف في أدنى درجات هذا النمط قصائد هي أقرب إلى النظم ومن ذلك ما قاله محمد التهامي في قصيدته «يا قدس»:

أيا قدس ديس المكان الجليل
وغطى على الطهر رجس أشر
وسيقت لك النار خجلانة
فكاد ينوح عليك الشرر
وفي قدميك مضوا يحفرون
فتشهق تحت علاك الحفر
ويحرسك المسلمون الصغار
على حين خاف الكبار الخطر
وحين تخلت عماليقنا
تولى الصراع ذوات الخفر[٨]

في هذا النص يتحرك خطاب تقليدي يقدم على استثارة النخوة العربية والمشاعر القومية المألوفة، قائم على مقابلة غير مقنعة بين أطفال الحجارة وبين عالم الكبار عبر تشكيل بارد مصنوع، محاولاً تحقيق شعرية هشة لا تقوم على تحويل دلالي، وإنما تقوم على إيقاع صائت مستوحياً فيه جانباً من أجواء قصيدة «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» للمرحوم أبي القاسم الشابي.. دون أن تقترب من عالمها الشعري. لقد أثقل التهامي قصيدته ببطاقات ومقابلات فجة: (الطهر والرجس). (الصغار والكبار) (العماليق وذوات الخفر...) إلخ وأثقلها بصيغ باردة مستهلكة، فأي تحويل دلالي في قوله «ديس المكان الجليل» وأي تحويل جمالي في «غطى الرجس الطهر» و«يحرسك المسلمون الصغار».. وخاف الكبار الخطر و«تخلت عماليقنا...».

ليس في هذه الصياغات تحويل دلالي قادر أن يمنح النص بعداً شعرياً... وما فيها من إيقاع.. إنما هو إيقاع رتيب غير قادر على مد تجربة محدودة ظلت ترسف في المستهلك والمألوف. ومن القصائد التي يعلو فيها الإيقاع ويتقلص التحول الدلالي قصيدة «الانتفاضة» لحسين حيدر التي يقول فيها:

جيل الحجارة يكفي زندكم شرفاً
إن السلاح هنا من صنع ملتزم
إيمانكم في مدى المقلاع محتشد
ومن يراهن على الإيمان يغتنم
إن قصرت ضربة المقلاع عن هدف
شقت عيونكم كالبرق في الديم

هذه القصيدة تستحضر «البردة» للبوصيري و«نهج البردة» لأحمد شوقي إطاراً وإيقاعاً وصياغات، ولا تقدم كشفاً جديداً على مستوى الرؤية أو على صعيد التحويل الدلالي وإنما هي منظومة باردة غير قادرة على خلق أي مستوى من مستويات التشكيل الجمالي المؤثر...

فأين التحويل الجمالي في قوله «إن السلاح هنا من صنع ملتزم» وأين التشكيل الجديد في قوله «ومن يراهن على الإيمان يغتنم»، وهل بقي في صورة «البرق في الديم» التي استهلكها مئات الشعراء شيء جديد قادر على التشكيل والتأثير...

ومن القصائد التي اعتمدت في خلق شعريتها على ارتفاع النبرة الإيقاعية دون تحويل دلالي كاف قصيدة «صرخة طفل» لسعيد محمد الصقلاوي التي يقول فيها:

أنا عربي
أنا طفل فلسطيني
فؤادي خفقه «حيفا»
وعيني كحلها «يافا»
ومائي ماء «حلزون»
وضلعي فرع زيتون

★ ★ ★

أنا طفل فلسطيني
وتقرأني البرامج والإذاعات
وتنشرني الجرائد والمجلات
وتقرضني الفجائع والإهانات
وتحصدني القنابل والرصاصات
وتملكني المحافل والبيانات
وتكتبني وتمحوني القرارات
وتفرضني وتلغيني الدعايات
وتسقطني من الجمع الحسابات
وتعرفني السماوات»[١٠]

نلاحظ سهولة البناء عبر تأكيد ارتباط كيانه بمرتكزات وطنه. وهذا محور طالما دارت حوله قصائد المقاومة، وإن كان هذا المقطع يحتفي بتنويع إيقاعي قادر على مد التجربة قليلاً..

في المقطع الثاني يؤكّد حضوره في حركة الحياة في الوقت الذي تشوّهه وسائل القتل والتدمير عبر أسلوب خطابي مباشر قائم على التكرار الإيقاعي والقوافي المتشابهة الصائتة. إن بناء هذا المقطع المتشابه في تشكيل جملة يتحرّك أفقياً:

فعل + مفعول به + فاعل + معطوف، أو

فعل + مفعول به + فعل معطوف ومفعوله + فاعل

وكل فعل يجعلك تتخيّل فاعله القريب قبل مجيئه، ويمكن القول إن هذا المقطع مترهِّل بعدد أفعاله مترهِّل بفواعله وأن بعضاً يغني عن بعضه مما يمكن اختزاله إلى النصف فضلاً عن كونه تحرك بطاقة إيقاعية عالية لا تسندها تحولات مناسبة على مستوى الدلالة..

ومن القصائد التي ارتفع فيها الإيقاع وظلّت الدلالة في بعدها الواقي الاعتيادي من غير تحويل كاف قصيدة «حجر حجر»، لكاظم السماوي الذي يقول فيها:

«حجر على حجر.. حجر
حجر ويتقد الشرر
حجر لمن ألقى السلاح ومن غدر
ولمن تعرى وائتزر
ولمن تبدى واستتر
ولمن تعفف واتجر
حجر لعصر من حجر»[11]

تقوم القصيدة على تكرار مفردة «حجر» ما يزيد على ثمانين مرة في أقل من صفحتين، أي ما يقرب من نصف مفردات القصيدة، وغالباً تأتي هذه المفردة في مطلع السطر وقافيته.. مشكلة جوّاً حجرياً مرة في حالة الموت والهمود ومرة أخرى في حالة التصدي والنهوض، إن أغلب ما يتبقى من هذه القصيدة إيقاع حماسي أشبه بإيقاع المعارك والحروب القديمة، هذا الإيقاع الحاد والمتلاحق جرف كثيراً من إمكانات تحول الدلالة.. فلم يبق من عالمها الشعري إلاّ الهدير الصائت دون أن يوازيه أو يسنده عالم موار بالرؤى.

ولم تسلم بعض قصائد نزار قباني من هذا العيب، ولا سيما تلك القصائد السياسية أو تلك التي جاءت في أجواء الانتفاضة في قصيدته «أطفال الحجارة» نراه يلجأ إلى خلق عالمه الشعري عبر قطبين: الحاضر الرديء والمستقبل المشرق، الكبار والصغار... إنه يطلق الشتائم وينزل اللعنات وغالباً ما يسمي الأشياء بمسمياتها مستعيضاً بطاقته الفذة على التنويع الإيقاعي عن الفجوة الناجمة من تقلص مساحة التحول الدلالي القائم على التضاد المألوف والمفارقة المكشوفة والإيغال في أسلوب السخرية والهزؤ.

في اللحظة التي يخلق نسبياً في استثمار طاقة تحويل الواقع في قوله:

بهروا الدنيا
وما في يدهم إلا الحجاره
وأضاؤوا القناديل، وجاؤوا كالبشاره
قاوموا... وانفجروا... واستشهدوا
وبقينا دبباً قطبية
صفحت أجسادها ضد الحراره»[12].

غير أنه سرعان ما يهبط إلى الأسلوب المباشر القائم على قذف الشتائم وإطلاق النعوت:

«آه.. يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعاره
سوف يجتاحك ـ مهما أبطأ التاريخ ـ
أطفال الحجاره»[13].

وبدلاً من أن يقيم أطراف الصراع بين (نحن) و(هم) نراه يقيمه بين الأطفال وآبائهم... إنه كمن يضل طريقه... وذلك الحجر الذي يقترحه نزار صوب الذات لا المحتل»[14] وهي المقابلات المألوفة في شعر نزار بين جيل يراه مسؤولاً عن ضياع الحق وبين جيل ناهض، عبر صياغات تقوم على التكرار وتعاقب القافية وتجريح الذات من غير أن ترتفع الدلالة إلى مستوى شعري عال:

«يا تلاميذ غزة
لا تبالوا
بإذاعاتنا
ولا تسمعونا
اضربوا
اضربوا
بكل قواكم
واضربوا أمركم
ولا تسألونا»[15].

ليس في هذا النص غير صياغات من النثر الرديء... وهي لا تزيد عن مستوى أي كلام يوحي قائم على النصح والإرشاد وهجر الذات... وليس فيها أية جملة قادرة على خلق أي مستوى من مستويات الشعر.

وإذا كانت قصيدة «رسالة إلى غزاة لا يقرؤون» لسميح القاسم تقترب في حركتها وارتفاع إيقاعها وتقلص تحولها الدلالي من قصيدة نزار قباني غير أن قصيدة سميح القاسم تجسد حرارة الحدث وتؤمن ببطولة الإنسان العربي وقدرته على مواجهة المحتل:

تهيّأوا... تقدموا
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ

ولا يستسلم
وتسقط الأم على أبنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهددوا
وشردوا
ويتموا
وهدموا[16].

هذه القصيدة تقوم على تجربة حارة منعت الصور الواقعية في القصيدة من التبدد والانفلات.. وهو مقطع متدفق يقوم على الإشادة ببني وطنه مقابل السخرية والتهوين مما يفعله الأعداء - غير أن هذا النص ظل يتحرك في مستوى مباشر قائم غالباً على صنع الأمر والخبر وتكرار العطف عبر تشكيل يحتفي بالقافية والإيقاع المؤثر دون أن تتحول فيه الدلالة الاعتيادية إلى دلالة غير اعتيادية...

بقي أن أقول إن القصائد التي تمثل هذا الاتجاه كثيرة جداً وربما تشكل النسبة الكبرى في شعر الانتفاضة. وقد توزعت هذه القصائد على أغلب ما كتب بطريقة السطرين والتفعيلة وقد تفاوتت مستويات قصائد هذا الاتجاه: بدءاً من القصائد التي تقترب من النظم والتقليد وانتهاءً بالقصائد التي ينشدها المقاتلون أنفسهم.

هذا الاتجاه أسهم في تفجير الحماسة وعبأ للأحداث ومال إلى الوضوح، واستثمر التقنيات المألوفة والبناء السهل، وخاطب جمهوراً عريضاً... غير أنه من الجانب الآخر لم يحقق مستويات فنية عالية.

الاتجاه الثاني:

وهو يضم تلك القصائد التي يعلو فيها التحول الدلالي ويصبح الإيقاع جزءاً من مسلسل الدلالة، أي أننا نجد في هذه القصائد تحركاً فاعلاً على مستويين: تحول دلالي قادر على خلق العالم الجمالي المؤثر، وتنويع إيقاعي متفاعل قادر على مد التجربة الشعورية إلى مواقع في النفس الإنسانية لا يصل إليها التشكيل النثري. ويمكن أن نعد قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة» أبرز ما يمثل هذا الاتجاه:

«عادوا
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام
لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا
عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء»

هذه القصيدة من القصائد المتميزة التي استطاعت أن تحقق توازناً رائعاً بين مستوى القضية ومستوى الفن / لا تعلو فيها النبرة الخطابية والسياسية، ولا تسقط في المباشرة والهتاف، قال عنها الناقد علي جواد الطاهر إنها «جميلة عميقة هامسة موحية بعيدة عن الخطابية المباشرة والرمز المفتعل أو السريالية المدعاة، منزهة عن النثر الذي يقسره المرء ليقال إنه قريب من الحياة اليومية، متعالية عن تكديس مواد الثقافة ليقال إن الشاعر مثقف»[18]. هذه القصيدة تتحول فيها التجربة الواقعية تحولاً فنياً فريداً، وإذا بالقضية التي غمس فيها مئات الشعراء أقلامهم تتحول في شعر محمود درويش إلى مستوى دلالي فذ، يسنده تنوع إيقاعي أسهم في توسيع مبدعات التجربة في أعماق المتلقي.

وإذا كانت قصيدته «عابرون في كلام عابر» تعتمد على التلقائية واستثارة الوجدان الوطني.. فإن قصيدة «مأساة النرجس وملهاة الفضة» تقوم على التأمل والحوار، الأمر الذي أكسبها بعداً درامياً.

«عادوا
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم «وعادوا»

تتكرر مفردة «عادوا» مرات تأكيداً لدلالة العودة وتعميقاً لحسن إيقاعي يسهم في إطلاق مديات العودة وما يصاحبها من تاريخ.. العودة هنا «هي بؤرة النص منها تخرج إشعاعات النص وتوهجاته، وإليها تعود التأويلات فتلتم عندها بعداً وقرباً»[19].

وتتكرر جملة محورية أخرى هي:
«الأرض تورث كاللغة»

كي تصبح محرق الذاكرة التي يعاد بناؤها من ناحية، وكي تربط بين مستويات الزمن (تاريخ - حاضر - مستقبل) والمكان (الأرض) واللغة (النشيد) من ناحية ثانية... إن الجملة المحورية السابقة تكشف عن هذه المكونات ذاتها، إذ تتشكل من عناصر ثلاثة هي: الأرض (المكان، وتورث أي الميراث الذي يؤول عبر الزمن والتاريخ من الأجداد إلى الآباء والأحفاد) ثم اللغة (وتحيل في هذا السياق الشعري إلى النشيد»[20].

إنه يولي الإيقاع في شعره أهمية قصوى.. حتى وهو يتحدث عن قضايا يومية صغيرة:

«ويعلقوا بسقوفهم بصلاً.. وبامية.. وثوماً للشتاء»

بل إنه ليحرك كثيراً من الأفكار المعقدة والقضايا ذات الطابع التأملي عبر تشكيل يحتفي بالإيقاع مؤمناً بأن الموسيقى التي تتّحدّ عضوياً مع التجربة قادرة على قذف التجربة إلى منطقة الإبداع على نحو أسرع من التجربة التي لا يسندها إيقاع موسيقي فاعل:

«ولزهرة الليمون أجراس.. ولم يصب التراب بأي سوء

وهي قصيدة تحترم القارىء.. فلا تسمّي كل شيء باسمه، وإنما تترك للقارىء مسافة للتأمل والتأويل:

عادوا لأنهم أرادوا واستعادوا النار في نايـاتهم فأتى البعيـد من البعيد،

بثيابهم وهشاشة البلور

وارتفع النشيد

مفعول «أرادوا» مسكوت عنه، غير أن السياق يوحي بـأن المغيَّب هـو «العودة» ولم تكن «النـار» إلّا الحيـاة ومـا كـانت «النـايـات» إلا الأناشيد.

هذه التحولات الدلالية استـطاعت أن تسهم في قذف النص إلى أفق الإبـداع لا لكونها دلالات منـزاحة عن معنـاهـا الأول فحسب وإنما لكون هذا الانزياح شكل معنى مغايراً له قابليـة على النفـاذ إلى مناطق الوجدان والخيال. . هذه القصيدة تنسج على طريقتها الخاصة، وإن أكثر ما تؤكده عبر رحلتها المأساوية «انبعاث الجماعة عبر بطلها الساقط عند خط البداية وإيغالها في الحلم لإنجاز فعل العودة»[٢١].

ومن القصائد التي يتمـوج فيها التحـول الدلالي ويـرتفع الإيقـاع قصيدة «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش التي يقول فيها:

«أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من صور كي تعرفوا
إنكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السما»[٢٢].

هؤلاء المحتلون ليسوا إلّا مارين مروراً عابراً في الوجود العربي وفي مفردات اللغة والثقافة، ليس لديهم تاريخ يمتد بهم عميقاً يكفل لهم الديمومة والاستمرار. . آن لهم أن يحملوا كل ما هو عابر كل مـا هو جزئي وينصرفوا عن أرض ليست لهم، هذا المقطع يقوم على التضاد بين ما هو تاريخي ثـابت وهو شعب فلسـطين. وبين مـا هو عـارض عـابر. وهـو الصهاينـة المحتلون. وإذا كان لهؤلاء القـوة على سرقـة الماضي وتشويه الحاضر فإن بمقدور شعبنا العربي في فلسـطين أن يبني الحلم والمستقبـل. نـلاحظ طـاقـة التشكيـل التي تتجـاوز الخـطاب المألوف في قوله:

«منكم السيف ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى. . ومنا حجر
منكم قنبلة الغاز. . ومنا المطر»

منهم «السيف، الفـولاذ، النـار، الغـاز» وكـل أدوات التقتيـل والدمار التي لا يحتاج إلى تكديسها في الغالب إلا من لا قضية مقنعة له، ومنا «الدم واللحم والمطر والحجر» وكل مظاهر الحيـاة الطبيعيـة كـما خلقت أولاً. ذلك عـالم زائف وهـذا عـالم حقيقي، ذلـك عـالم يتراجع على الرغم من طاقاته العسكريـة وهذا عـالم باق لأنـه أصيل يدافع عن حقه:

«ولنا ما ليس يرضيكم هنا
حجر أو حجل
فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف
وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم
على صحن خزف
فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل
ولنا في أرضنا ما نعمل»

أسـطورة واقعية مقـابل أسـطورة محدودة بـزمن معيَّن. . هـدهـد يـتراجع إلى المـاضي، وحجل «يـطير في فضاء الحـاضر صوب سـماء المستقبل[٢٣] مبشِّراً بعصر جديد».

هذه القصيدة قـامت على أسلوب التضـاد بين الحـاضر والماضي، بين العابر والخالـد، بين الجـدّ والسخريـة، بين الحقيقـة والوهم. . وهي لم تقف عند المستوى الإدراكي الأول، وإنما استطاعت أن تنفذ إلى أعماق القارىء بتماسك بنائها ووضوح دلالتها وارتفاعَ حركتها الإيقاعية.

ومن القصائد التي ارتفع فيها التحول الدلالي وتكافأ مـع الإيقاع قصيدة «محمد الحجر» لحاتم الصكر التي يقول فيها:

«كان الرهان على حجر
أن يطلع الطوفان من طفل: رأى ملكاً بلا ثوب
فصاح. . وأشعل النيران في غـاب تيبس
واندثر
كان الرهان على حجر
فاضت به الأرحام دهراً في المنافي
ثم واراه التراب
فأزاح شاهدة. . وسار يحرِّر الأعمى
ويمنحه البصر[٢٤].

هذه القصيدة، وباستثناء المقـطع الأخير منها، يعدهـا الدكتـور عبد العزيز «من أهم قصائد الانتفاضة»[٢٥] لكونها تستوعب «في أقـل قدر من الكـلام وأقل مساحـة من الزمن الحديث وأبطاله ودلالتـه»، وهي قصيـدة ذات إيقـاع درامي استـطاعت أن تلتقط من أعـماق التاريخ تحولات صيحة الحق التي لم يجرؤ الكثير من الكبار على قولها فهتف بهـا طفل صغـير في وجـه الملك العـاري. . ومن ثم في وجـه الحكومة الاسرائيلية التي لا تقل عن ذلك الملك عرياً. لقد استـطاع الطفل العربي اليوم أن يفعـل ما لم يستطعه كثـير مما كنـا نتظاهـر به (الشعارات، والخطب الحماسية ومظاهر قوة زائفة).

ويضم هـذا الاتجاه قصـائد يتمـوَّج بها مستـوى التحول الـدلالي ارتفـاعاً وانخفـاضـاً. . فهنـاك قصـائـد فيهـا مقـاطـع تحلِّق عـاليـاً بانزياحاتها وتحولات دلالتها وتنوّع إيقاعاتها. . غير أننـا ما نفتـأ حتى نفاجأ بمقـاطع أخـرى في القصيدة نفسهـا تستحيل إلى خـطاب بارد ومألوف. من ذلك قصيدة «دكتوراه شرف في كيمياء الحجر»[٢٦] لنزار قباني:

«يرمي حجراً
أو حجرين
يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين
يمضغ لحم الدبابات
ويأتينا
من غير يدين»

هذا الحجر الصغير، يتحوّل إلى حجر أسطوري، قادر على تحقيق الحلم.. لم يقل «يقتل اسرائيل» هذه الدلالة المباشرة أو ما يشابهها، ولم يقل «يدمّر حدّ الدبابات» هذه الصيغة المستهلكة. وإنما هو حاول أن يستلهم الواقع الفلسطيني في انطلاقته ليعيد تشكيله بعد تحويله دلالياً.. ها نحن رأيناه قد جاء بالمباغت حين استثمر آفاق مخيلته وحوّل الدلالة تحويلاً شعرياً حين قال:

«يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين
يمضغ لحم الدبابات»

هكذا تستحيل اسرائيل بجبروتها إلى مجرّد «أفعى» قابلة للقطع ويستحيل حديد الدبابات إلى لحم «قابل للفناء». إن الفعل «يرمي» ينتج عنه كل آفاق الطموح العربي:

يولد وطن في العينين
تظهر حيفا
تظهر يافا
وتضيء القدس
بين الشفتين»

بل إن تكرار الفعل «يرمي» يفتح له كل أحلامه الأخرى: «أفقاً آخر»، «زمناً آخر»، بل هو يطلق هذا الطفل ليحقّق لنزار خطابه المألوف:

«يعلن موت النحو.. وموت الصرف
وموت قصائدنا العصماء»

غير أن القصيدة بعد المقطع الأول تقع بالتراكم والتكرار وما لا أهمية كبيرة له.. لا سيما في غنائياته التي تحتفي بهذا الطفل لا البطل الخارج من رحم الأحزان، الطالع من بين الجدران مثل (الخوخ الأحمر) «المشتعل العينين كآلهة اليونان» «الزارع قمح الثورة في كل مكان» وبقدر ما تتعاقب الأسئلة.. تتناسل النعوت والألقاب المألوفة في الخطاب النزاري. ومن ذلك أيضاً ما قاله محمد القيسي في قصيدته «فاتحة» التي يقول فيها:

غالباً ما يربح اليأس المعارك
غالباً ما تنحني الريح
على شرفة بيتي
تحييني النيازك
غالباً ما أقرأ الليل
وليلي جد حالك
غالباً
لكنني أعرف أن الاحتلاليين
لا يبقون
إن الانتفاضيين يحيون
ورأس الظلم هالك»[٢٧]

ولست الآن في معرض نقض منطلقه الفكري في قوله «غالباً ما يربح اليأس المعارك»، غير أن الذي أريد تأكيده هو احتفال القصيدة بانزياحات دلالية وتنويعات إيقاعية أطلقها إلى فضاء الشعر.

إن انحناء الريح وتحية النيازك ارتفاع في مستوى الدلالة، غير أن القصيدة سرعان ما تكبو في الخاتمة: «لكنني أعرف...» فلا تقدّم إلا كلاماً بارداً لا شعر فيه..

هذا اللون من الشعر يعكس لدى ممثليه وعياً فنياً متقدّماً، تخطّى مرحلة العفوية والتلقائية إلى رؤية عالية قادرة على خلق التوازن والانسجام بين القضية والفن.

وإذا كان هذا الاتجاه قد وضع المثقف في حسابه، فإنه لم يهمل المتلقّي الاعتيادي.. فحيث ينشغل هذا بحرارة التجربة وتنوّع الإيقاع وجماليات التشكيل التي تباغت مخيلته نجد المتلقّي المثقف يبحث وراء ذلك السطح البرّاق عن ثقل التجربة واكتنازها وتحوّل رموزها وانزياح دلالتها.

هذا الاتجاه قدّم قصائد متميّزة لا لكونها استوعبت أحداث الانتفاضة وأبعادها فحسب وإنما لأنها حاولت أن تطلق هذه القضية إلى فضاء الإبداع مستثمرة كثيراً من إنجازات وتقنيات القصيدة الحديثة.

الاتجاه الثالث

وهو يضم القصائد التي ترتفع فيها مديات التحوّل الدلالي، ويتقلّص فيها الإيقاع.. تندفع فيها الصياغات بانزياحاتها إلى مدى بعيد يصل أحياناً إلى حدّ التغريب والغموض المعتم وتخبو فيها جذوة الإيقاع حتى لنقترب أحياناً من إيقاعات قصيدة النثر، هذه القصائد تحقّق شعريتها من خلال تحوّلات دلالتها تحوّلاً يباغت المخيلة بتشكيلات انبثاقية تبتعد عن المدى الممكن الذي تتحرّك فيه مخيلة المتلقّي.. من ذلك قصيدة «سفر التكوين الفلسطيني»[٢٨] لخالد علي مصطفى:

«لم تكن الأرض خلاء في انتظار قبعه
لم تكن السماء تستجدي من الرعاة هيكلاً وكاهنا
لم يكن الظلام فوق الغمر»

ها هو في البدء يحاول رفض مطلقات «سفر التكوين» اليهودي، التي كانت تؤكّد أن الأرض كانت في انتظار من يعمّرها حيث أن «القبعة» ترمز إلى المدنية والتحضر.

فإذا كانت منطلقات سفر التكوين تتحدّث عن إرادة السماء

الأزلية في اختيار الكهنة حين كان الظلام فوق القمر نرى الشاعر يرفض هذه المنطلقات، بل هو يرفض كل أسطورة تحاول أن تجعل للشعب الاسرائيلي جذراً يمتد عميقاً، إنه يهدم هذه الأسطورة، ليبني من الجانب الآخر سفراً جديداً هو سفر التكوين الفلسطيني الذي ابتدأ مع بداية التاريخ، واستمر إلى هذا اليوم، ويستمر. وإذا أردت برهاناً قاطعاً على عمق هذا الشعب وقوته، فانظر إلى الانتفاضة التي انفجرت:

«في البدء كانوا، في الختام كانوا
والحجر الرهان»

إن قارىء هذه القصيدة يحتاج إلى جهد كبير من أجل التقاط اشعاعاتها التفصيلية، لكون صيغها في الغالب تقوم على أسلوب المجاورة والكناية البعيدة والصورة المكثّفة التي تبتعد أطراف تشكيلها، من غير أن تتحرّك في سياق إيقاعي قادر أن يذيب نتوءاتها:

«كانت بيوت أمي
تخزن في أدراجها بحر أبي
كان أخي يلفّ ساقيه بغيمة ويصطاد الكتب»

ربما كان يكني بـ «تخزن في أدراجها بحر أبي» عن الطهر والاخلاص ولعله كان يقصد في قوله «كان أخي يلفّ. . . .» توقهم للانطلاق وحبهم لامتلاك المعرفة. . ويستمر الشاعر في توليد الدلالات الجديدة حتى وإن كان بعضها مصنوعاً لا حياة فيه، ثم يستمر في نقض القصة المألوفة التي تقول إن الخلق تمّ في سبعة أيام:

«يومهم السابع ما يزال في مدرسة الجراح
والأرض في عينيه شرنقه
لم ينته المنشار من صقل الخشب»

وتتوالى الأيام ويستمر الجهد الانساني متواصلاً:

«يومهم الثامن ما يزال يدحرج فوق الأرصفة»

في قوله «مدرسة الجراح» كناية عن المعاناة اليومية الدامية وإذا كانت «الشرنقة» تعني في المألوف «الحصار والضيق والسجن»، فإننا نجد الشاعر منحها دلالة جديدة تعني الخصب والاستعداد لولادة جديدة، وفي قوله «لم ينته المنشار من صقل الخشب» استمرار المعاناة واستمرار الجهد الانساني الذي لا يتوقّف. هذه القصيدة التي تقوم على نقض سفر التكوين الذي ينادي بأولوية الشعب اليهودي. . فيها إشارات عديدة إلى القرآن والموروث الإسلامي، فقوله:

«واحتفلوا برقصة الطيور في الأعناق»

إفادة محوّلة من قوله تعالى «وكل انسان ألزمناه طائره في عنقه»، وقوله:

«وانطلقا
يزاوران في شروخ الجنة المعذبة»

إفادة محوّلة من بعض آيات سورة الكهف التي تتحدّث عن الشمس وهي تزاور على من مكث في الكهف.

ويبلغ التحول الدلالي درجة عالية من التغريب وتصبح الصور تشكيلات غامضة غير قادرة على البوح بما يريد:

«والجرح همزة افتداء الزوبعه
الجرح صومعه
والجرح منشار وصولجان»

إنها محض جمل تتغرَّب دلالتها إلى حدّ الاحتمال، فضلاً عن أن هذه الصور جاءت متراكمة لم تتح لنفسها فرصة نفسية وإيقاعية لتتمثّل ايحاءاتها شعرياً:

«كل طفل، يحمل في الرأس مناره
وفي اليدين أفعى»

فلأن مفردة «أفعى» شاعت بوصفها رمزاً للفتك والغدر نراه يعمد إلى بعث إحدى دلالتها القديمة وهو «الحكمة» غير أن هذه المفردة على الرغم من تحركها في سياق يتحدّث عن الطفولة والمنائر ظلّت لصيقة بكل مصاحباتها المقترنة بالرعب والخوف.

نلاحظ أيضاً تراجع الإيقاع في كثير من صياغته حتى ليقترب بعضها من النثر:

«الجرح رمان على سبورة»
«الجرح حلبة»
«للجرح شيخ، خرج الشيخ من الجرح»
«في جبته تشتجر القلاع والسفن»
شيخ وجرحه
جرح وشيخه»

القصيدة جهد تأمّلي. . وفيها صنعة لا تخفى وإن بَدَت هنا وهناك بلاعقلانية بعض الصور، على طريقة أدونيس. غير أن الذي لا شك فيه أنها تقوم على مخيلة خصبة وطاقة غير اعتيادية في التحليل الدلالي. . يصل إلى حدّ التغريب والتجريب، وقطع شروط الاتصال مع الملتقى المثقف بل المثقف الاعتيادي منشغلة أبداً في بناء خطابها الخاص الذي ينغلق على نفسه. . غير أن هذا اللون من القصائد ظلّ قليلاً محدود التأثير.

العراق

الهوامش:

(١) الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ابراهيم خليل، عمان ١٩٩٠، ص ٢٨.

(٢) الشعرية، تودروف، ص ٢١.

(٣) قضايا الشعرية، رومان باكبون، ترجمة محمد لولي، ص ٢٤.

(٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٣.
(٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١١٣.
(٦) ينظر: مفهوم الأدبية، توفيق الزيدي، ص ١١٧.
(٧) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٥٥.
(٨) جريدة القادسية، الأربعاء، ص ٥.
(٩) مجلة الآداب، العدد ٩ و١٠، ١٩٨٨، ص ٣١.
(١٠) مجلة الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٢٩.
(١١) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤١.
(١٢) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ١٩.
(١٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.
(١٤) مجلة الناقد، العدد ٢٥، تموز ١٩٩٠، ص ٥٨.
(١٥) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٣٠.
(١٦) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٥٠.
(١٧) مجلة لوتس، العدد ٦٨، ١٩٨٩، ص ١١.
(١٨) جريدة الثورة، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٧.
(١٩) بحث: مأساة النرجس وملهاة الفضة، لحاتم الصكر، مقدم إلى الحلقة الدراسية لمهرجان جرش ١٩٩٠.
(٢٠) بحث: أسئلة الثقافة/ أسئلة القصيدة لاعتدال عثمان، المقدّم لمهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
(٢١) بحث: مأساة النرجس... لحاتم الصكر، مقدم إلى مهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
(٢٢) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٧.
(٢٣) الكاتب العربي، عدد ٢٣، ١٩٨٩، مقال عن الحجر... والهيكل، ص ٧١.
(٢٤) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٢.
(٢٥) مجلة الناقد، العدد ١٦، ص ٤١.
(٢٦) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٤٣.
(٢٧) الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ١٦.
(٢٨) ألف باء، العدد ١٠١٤، السنة العشرون، آذار ١٩٨٨، ص ٤٦.

صدر حديثاً

نجيب محفوظ
الطريق والصدى

تأليف

الدكتور علي شلش

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة. ونظراً لطول هذه الرحلة وتنوّع مسالكها، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطّات أو مراحل. ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع، لا لأنها الأولى وحسب، وإنما لأنها ـ أيضاً ـ كانت بحثاً عن طريق محدّد، بمقدار ما كانت سعياً وراء هويّة في الأدب (...).

على هذا الأساس أقمت دراستي، وقسّمتها إلى ثلاثة فصول: فصل لدراسة ما سمّيته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، وآخر لدراسة ما سميته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، وثالث لدراسة الصدى النقديّ للمرحلتين المتداخلتين في الوقت ذاته، كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين، وما رافقهما من صدى نقدي، داخل الإطار الاجتماعي والثقافي للفترة الزمنية موضوع البحث (...).

دار الآداب **المؤلف**