١ ـ دم الشرق الذي لا يتخثر

كتاب الناقد الأردنيّ خالد الكركي الجديد: **حماسة الشهداء*** هو الأول من نوعه، حسب علمي. صحيح أنّ العديد من الشعراء والباحثين العرب عمدوا إلى وضع مختارات شعرية منتقاة من عيون الشعر العربيّ القديم والمعاصر، كما فعل أبو تمام في **ديوان الحماسة** وأدونيس في **ديوان الشعر العربي** والجواهري في **ديوان الجمهرة**، إلاّ أنّ عمل خالد الكركي يتعدى إطار المختارات ليدخل في قراءةٍ وتحليلٍ مسهبيْن لصورةِ الشهادة والشهيد وانعكاسِهما في الشعر العربيّ الحديث بوجهٍ عامّ. وإنني أميل إلى الظنّ بأنّ صفة «الحداثة» المنسوبة إلى الشعر في عنوان الكتاب تَخرج عند المؤلف عن تعريفاتها الفكرية والأدبية السائدة، وتقترب من مفهوم المعاصرة أو الحقبة الزمنية المتأخرة التي تجمع شعراء من عصرٍ واحد هو العصر الحديث. ذلك أنّ الحداثة في جوهرها مفهومٌ غيرُ زمنيّ، بل هي اختراقٌ للّحظة من داخلها، وإقامةُ تحالفٍ وثيقٍ بين الراهن والأبديّ. بهذا المعنى يمكن لامرئ القيس أو المتنبي أن يكونا أكثر حداثةً من شعراء راهنين وأحياء في هذا العصر، والعكس قد يصحّ في مقارنات أخرى.

إنّ النماذج المتباينة التي يقدمها الكركي في كتابه الضخم والمميَّز تَدْعم هذا الاستنتاج وتؤكّده. فقسم وافر من هذه النماذج لا ينتمي إلى الحداثة الشعرية بمعناها الفنيّ والإبداعيّ، بل يندرج في إطار القصيدة العربية العمودية (بالمعنى الذي يتجاوز الوزنَ والقافيةَ بالطبع). على أنّ ما يقلّل من أهمية هذا الالتباس هو أنّ المجال الحيويّ الأبرز لهذه الدراسة البانورامية ليس التحليل البنيويّ للقصيدة العربية وما لحقها من تطوراتٍ في الشكل والنسق والمفهوم. وإنّما هو تقصّي صورةِ الشهادة في التاريخ العربيّ الحديث وانعكاسُ تلك الصورة في الشعر بوجه خاصّ. وقد بذل المؤلِّف جهوداً مضنيةً تتجلّى وجوهُها في متابعته الدقيقة لمعظم ما كتبه الشعراءُ العربُ في الشهادة والشهداء منذ أكثر من قرن كامل. ورغم وفرة الاستشهادات التي استعان بها للدلالة على مقولاته وآرائه، فقد عمد في نهاية الكتاب إلى تقديم مختاراتٍ شعريةٍ متباينة الأساليب والمقاربات الرؤيوية والفنية لكنّها تقدم للقارئ صورةً وافيةً عن أثر الشهادة وانعكاسها في الشعر والوجدان العربيّين: بدءاً من الزهاوي وشوقي وعلي محمود طه وعمر أبي ريشة وعبد الرحيم محمود ومحمد مهدي الجواهري وسليمان العيسى، ومروراً بالبياتي والفيتوري وعبد الصبور ودرويش، وانتهاءً بممدوح عدوان وحميد سعيد وسميح القاسم.

يتوقف الدكتور إحسان عباس في تقديمه الموجز للكتاب عند نقطةٍ لافتةٍ نادراً ما أُشيرَ إليها بالنقد أو التحليل أو التساؤل، وهي طغيانُ البطولة الفردية على البطولة الجماعية في معظم النماذج الشعرية التي قاربتْ موضوعةَ الشهادة. وعبّاس، الذي استند في ذلك إلى اجتهاداته وملاحظاته الشخصية من جهة وإلى كتاب الكركي من جهة أخرى، يتعدّى السؤال المجرّد إلى محاولةِ تلمُّسِ الإجابة ولو بشكلٍ سريع. فهو يلاحظ أنّ التضحيات الفردية الهائلة التي قدّمها العربُ ثواراً وشهداءَ أفراداً لم تستطع على مستوى الجماعة أن تتحول إلى انتصارات حقيقية، بل غالباً ما وُئِدتْ تحت وطأة الهزائم المدوّية والنكسات المتتالية. ولأنّ النصر ظلّ فردياً والهزيمةَ جماعيةً، فقد وَجَدَ الشعراءُ ضالّتهم وعزاءهم في صورة الشهيد الفرد أكثر مما وجدوهما في الجماعة. والحقّ أنّ هذا التساؤل لم يأت من فراغ، بل إنّ نظرة متفحّصة على الكتاب ترينا مدى الفجوة البيِّنة بين القصائد التي مجَّدتِ الاستشهادَ الفرديّ، والقصائدِ التي تمحورتْ حول الشهادة الجماعية أو المجازر. ففي الإطار الأول يتماثل

* ـ د. خالد الكَرَكي: **حماسة الشهداء ـ رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربيّ الحديث**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

أمامنا عشراتُ الشهداء الرموز، كعمر المختار ويوسف العظمة وأحمد مريود وعبد المنعم رياض وعزّ الدين القسّام وجول جمال وعزّ الدين قَلَق وماجد أبو شرار وبلال فحص، في حين أنّ قصائد قليلةً تمحورتْ حول التضحيات الجماعية باستثناءِ بعضِ ما كُتب عن حرب الجزائر وحربِ تشرين ومجزرةِ قانا. هذه الظاهرة قلّ أن نجدها في الشعر العالميّ. فپابلو نيرودا في معظم أعماله، وبخاصة في «النشيد الشامل» و«إسبانيا في القلب»، يمجِّد البطولةَ الكلية التي تصنعها الشعوبُ ويتحول الأفرادُ خلالها إيقاعاتٍ متناغمةً داخل السمفونية الجمعية الكبرى. والأمر نفسه نجده في معظم كتابات أراغون وايلوبار حول مقاومة الشعب الفرنسيّ للاحتلال، أو كتابات لوركا وناظم حكمت، رغم الحيِّز الذي تحتله البطولةُ الفرديةُ عند هذيْن الأخيريْن.

وإذا كانت هذه الظاهرة تكشف عن طبيعة الروح العربية النازعة غالباً إلى الوحدانية والتفرد، والحاملةِ من بعض وجوهها السياسية والاجتماعية دلالاتٍ سلبيةً بيّنةً، فإنّها في الشعر تذهب إلى الخانة المعاكسة وتترك بصماتها الإيجابيةَ على جسد القصيدة. فالشعر في جوهره عملٌ فرديٌّ ينبثق من الأنا الأعمق للشاعر قبل أن يَخرج إلى الهواء الطلق. والموت في جوهره هو موتٌ فرديٌّ مأساويٌّ، حتى لو اتصل بالجماعة وارتبط بقضيتهم. والشاعر بهذا المعنى أقدرُ على التماهي بصورة الشهيد الفرد وتقمُّصِ مكابداته وأحواله وتفاصيل موته. وإذا كان غارسيا لوركا قد وصف الإسبانَ بأنهم أمةٌ مفتوحةٌ على الموت ـ الحياة، فإنّ هذا الوصف ينطبق كثيراً على أسلافهم العرب الذين فَتَحوا مع الموت حواراً مزمناً ومريراً وشديد الخصوصية والتنوع: كالمهلهل والخنساء ومالك بن الريب وابنِ الرومي وآخرين. والدكتور خالد الكركي الذي يحفظ الكثيرَ من الشعر العربيّ، قديمِهِ وحديثِهِ، عن ظهر قلبٍ، لا يُغفل الربطَ بين تمظهرات الموت والشهادة لدى الشعراء العرب الأوائل وبين نظائرهم في العصور المتأخرة والحديثة. ولذلك أطلق على الباب الأول من الكتاب تسمية «الشهادة والشعر: بهجة الموت والحياة» لا لارتباط الشهادة بالجنة والحياةِ الأخرى فحسب، وإنّما لأنّ الشعر الحقيقيّ أيضاً ـ وأيّاً كانت المأساة التي يتناولها ـ يحوّل الألمَ إلى بهجةٍ ويتعالى على موضوعه ليجعل منه متعةً فنيةً خالصةً وفردوساً كاملاً من الصور والكلمات. لا يعود الكتاب من هذه الزاوية تأريخاً للفواجع ولا احتفاءً بالموت بما هو نهايةٌ ومأساةٌ، بل يصبح وقوفاً متأمِّلاً أمام إشكالية العلاقة بين النهايات والبدايات، بين قتامة الحدث وسوداويته وبين انعكاساته الإبداعية التي تحيله إلى طاقةٍ هائلةٍ من الحيوية والنماء والتجدد.

لقد أحسن المؤلِّف صنيعاً بتركيزه على القيم الجوهرية التي يشكِّل الماضي العربيُّ نواتَها الصُّلبةَ والحيَّةَ، كما يشكِّل أساسَها الشعريُّ والوجداني. وهو ما يتمثل عبر قراءتيْن اثنتيْن لمفهوم الشهادة والموت: القراءة الإسلامية التي تجعل من الموت محطةً انتقاليةً في الطريق إلى الحياة الأكثر بهاءً، والقراءة الشعرية التي تنقل الموتَ من حيِّزه البكائيّ السوداويّ إلى حيّزٍ مغايرٍ يتشكّل عبر فرح الكتابة ومتعة النص ولذة التخييل. وإذا كان الشهداء يقولون لله تعالى وفقَ حديثٍ منسوبٍ إلى النبيّ: «رُدَّنا رُدَّنا إلى أجسادنا حتى نستشهد في سبيلك»، فإنّ ما يفعله الشاعر هو ردُّهُم بالمعنى الرمزيّ إلى جسد القصيدة وإلباسُهُم ثوبَ الكلمات الذي لا يَبْلى.

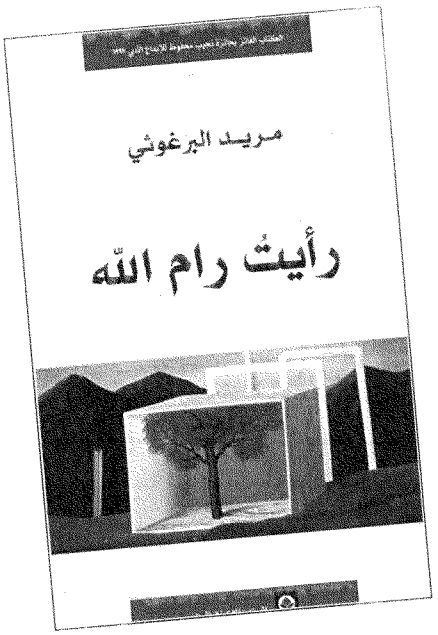
والمفاجئ في الأمر أنّ بعض النصوص القديمة التي أثْبتها الكركي في كتابه تفوق في عمقها وجماليتها الفنية الكثيرَ من النماذج التي يُفترض أن تنتمي إلى قيم الحداثة وعالمها الجديد. ومن ذلك تلك النفحةُ الإنسانيةُ اللافتة في أبيات العزيزة النهشليّ الذي لا يميِّز بين جسده الخاصّ وجسدِ أخيهِ الشهيد في ساحة الجهاد: «وربَّ أخ أصاب الموتَ قبلي/بكيتُ، وَلَوْ نُعِيتُ له بكاني»؛ أو رثاء عبد الله الجرشيّ ليده المقطوعة: «وما ضننتُ عليها أن أصاحبها/وقد حرصتُ على أن نستريح معا»؛ أو رثاء أبي تمام لمحمد بن حميد الطائيّ: «فأثْبتَ في مستنقعِ الموتِ رجلَهُ/وقال لها من تحت أخْمَصكِ الحَشْرُ».

يَسْهل على القارئ الحصيف بالطبع أن يدرك أنّ الشعراء الذين يتناولهم البحثُ ليسوا على سويةٍ واحدةٍ، وأنّ بينهم الكثيرَ من الفروق في الموهبة وقوة التعبير. لكنّ الوجهة الأساسية للكتاب كانت تتركز في الأساس على الإحاطة الإجمالية بالشعر الذي يتناول قضيةَ الاستشهاد في سبيل القيم الوطنية والدينية والاجتماعية المختلفة، ولم يكن هدفَها التناولُ النقديُّ المعمَّقُ للنصوص والشواهد المثبتة. وهكذا نلمس تفاوتاً كبيراً بين القصائد والمقطوعات التي يصل بعضُها إلى أقصى حدود التكثيف والبناء الدراميّ المليء بالقلق والأسئلة الوجودية وسبر أغوار المعنى، في حين يظل بعضُها الآخرُ في نطاق الخطابة والشعار الحماسيّ والوصف الخارجيّ للحدث. لكنّ الباحث الكركي، الذي يُدرك بحسّه النقديّ السليم حجمَ هذا التفاوت ومقدارَه، لا يُخفي انحيازَه للنماذج الرثائية العليا التي يتضمنها الكتابُ، والتي نَلْمح بعضَ ظلالها في قصائد أبي تمام والمتنبي وعبد الرحيم محمود وأمل دنقل ومحمود درويش والجواهري وسليمان العيسى وآخرين غيرهم. فهو ما إنْ يتناول نصاً مغايراً ومليئاً بالتوتر والجدة والتخييل حتى يتخلى عن حياديته

ويدخل في حوارٍ حارٍّ ومتدفقٍ مع هذا النص، في حين أنّه لا يتردد في إبداء فتورهِ وقلةِ حماسته إزاء بعض النصوص العادية والمستهلكة التي تتكئ على القضايا الكبرى وتَسْقط في فخّ الشّعارِ الأجوف والخطابةِ الرنّانة.

يبقى القول أخيراً إنّ الإحاطة الشاملة بكتاب **حماسة الشهداء** أمر متعذّرٌ في هذه العجالة، وهي تتطلب استعادةً لا سبيل إليها الآن للكثير من النصوص والمواقف والرؤى المتصلة بالشهادة والشهداء. فالعرب، كما يبدو من الكتاب، أمةُ مَراثٍ بامتياز، الموتُ عندهم موضوعُ شعرائهم الأثير... لكنّه الموت المفضي إلى الحياة الثانية والفراديس الموعودة في الأغلب، لا الموت النهائيُّ المفتوحُ على العدم والاضمحلال. كما أنه الموت المطهِّرُ الذي يخلِّصُ الجسدَ من ربقة الشهوات الدنيوية ويعيده إلى بياضه الأصليّ. وهو الموتُ المجدِّد الذي «يُخرج الزهورَ من الأرض الموات»، كما يقول إلْيوت، ويتّحد بترابه الأم لينبُت قمحاً وشجراً وشقائقَ نعمان. والشهادة، من هذه الزاوية، هي أسمى أشكال الموت وأكثرُها إثارةً للدهشة والإعجاب ذلك أنّ الشهيد يمشي إلى حتفه بنفسه ولا يأبه - وفقاً لقول الحسيْن بنِ عليٍّ - إذا وقع الموتُ عليه أو وَقَعَ هو على الموت ما دام الحقُّ إلى جانبه. ولعلّ واقعة كربلاء هي التجسيدُ الأعظمُ والأبقى على الزمن لصورة الشهادة العربية الجماعية. إنّها صورة الجسد الذي يستسقي الماءَ المجاورَ ولا يَبْلغه إلا بالموت حيث «الشربة التي لا يظمأ بَعْدَها أبداً». وهي رمز الشهادة الرؤيا التي حدس بها الحسيْنُ قبل أن تقع، ومع ذلك فقد مشى إليها طوعاً وبملء إرادته لأنها ممرُّهُ الإجباريُّ إلى الحياة المثلى. وهو ما عبّر عنه عبد الرحيم محمود أيضاً بعد أربعة عشر قرناً من الزمن: «لَعَمْرك إني أرى مصرعي/ولكن أغذُّ إليه الخُطى». وربما كان الهدفَ الأولَ للدكتور خالد الكركي هو إظهارُ الروح العربية على حقيقتها، وإماطةُ اللثام عن هذه البطولات الفردية المؤثِّرة التي يكاد يطمسها غبارُ الهزائم وصدأُ الخيبات. ذلك أنّ العالم، كما عبّر المناضلُ الياباني كوزو أوكوموتو، بعد عملية مطار اللدّ، «مليءٌ بالظلام، وكلما سقط شهيدٌ على الأرض بزغتْ نجمةٌ جديدةٌ في السماء»!

٢ ـ العودة الناقصة وتضميد العالم بالكلمات



تتأكد لي يوماً بعد يوم حاجةُ الشعراء إلى كسر وعاء الشعر المحكوم بقيوده وأشكاله وإيقاعاته المحدودة، والخروجِ نحو فضاء النثر المفتوح. ولا أعني بذلك «قصيدةَ النثر» فحسب، بل أعني النثرَ كنوعٍ أدبيٍّ يفتح أمام الكاتب مصاريعَ اللغة برمتها ويضع أمامه قاموساً هائلاً من المفردات والتعابير دون أن يكون مغلولاً باعتبارات التشطير والتقطيع والوزن والقافية. ذلك أنّ العصر الذي نعيشه يحتاج إلى رواةٍ ومؤرِّخين وكتّابِ سيرةٍ بقدر ما يحتاج إلى شعراء. فثمة أهوالٌ وتفاصيلُ ونثارُ عيشٍ وتقاطعُ أحلامٍ وكوابيسَ تستعصي على الشعر وتتطلب أشكالاً أخرى من التعابير والقصّ وفنون السرد. إنّه عالم مركّب، متغيّرٌ، مفاجئ ومليء بالتفاصيل التي تشكّل الروايةُ حاضنتَها الأرحبَ والأكثرَ قدرةً على التعبير.

وليس من قبيل الصدفة أن يلجأ الكثيرُ من الشعراء إلى كتابة النثر وسائر فنون السرد في العقديْن الأخيريْن من هذا القرن. إذ ثمة في حياتهم ومكابداتهم اليومية ما يستلزم ابتعاداً عن التكثيف والترميز والإيماء، واقتراباً من البوح والشرحِ واستعادةِ جزئيّات الحياة. والشعراء الكبار وحدهم يستطيعون أن يُبدعوا في النثر كما في الشعر، وأن يُطعِّموا أعمالهم النثرية بسحر مخيلاتهم وغنى مفرداتهم وخصوبةِ عالمهم التعبيريّ. ذلك أنّ النثر وحده هو محكّ شاعرية الشعراء، ومحدِّدُ قاماتهم الإبداعية العارية من الإيقاعات و«الرتوش» والمحسّناتِ الكثيرة. في النثر تنكشف موهبةُ الشاعر على حقيقتها، بمعزلٍ عما يُلحِقُه بها الشعرُ من خدعٍ وتهويماتٍ وأفخاخٍ جمالية. اللغة برمّتها تنكشف كالبحر أمام الشاعر، بحيث يستطيع أن يَسْبح في غمارها إلى المدى الذي

تَسمح به موهبتُه وقدراتُه. ولهذا قال الشاعر والناقد الإنجليزيّ ت.س. إليوت إنّ الشاعر لا يمكن أن يكون كبيراً بحقٍ وأن يكتب قصيدةً تأخذ مداها ما لم يكن أستاذاً في النثر. والذي يقرأ سيرةَ پابلو نيرودا الرائعة **أشهدُ انني قد عشتُ**، وملحمةَ رسول حمزاتوف **داغستان بلدي**، ومطالعةَ غارسيا لوركا عن **الروح المبدع**، يتأكد من مصداقية هذه الإشارة. وفي الإطار العربيّ تتأكّد لنا تلك المصداقيةُ من خلال النثر الخلّاب والمميَّز لكلٍّ من نزار قباني وأدونيس ومحمود درويش وبعضِ الشعراء العرب الآخرين. كما أنّ التجربة الروائية اللافتة لبعض الشعراء، من أمثال رشيد الضعيف وفاضل العزّاوي وإبراهيم نصرالله وآخرين، تعزِّز مقولةَ إليوت وتؤكّد صحتها.

يصبّ كتابُ الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي **رأيتُ رام الله*** في الاتجاه الذي أشرتُ إليه من قبلُ. والحقيقة أنّ البرغوثي استطاع أن يفاجئني، كما فاجأ الكثير، بهذا المستوى المتميِّز من الكتابة النثرية المشوِّقة والمؤثِّرة والشديدةِ التدفّق والإصابة، بحيث جاء فوزُ الكتاب بـ «جائزة نجيب محفوظ للإبداع الأدبيّ» نتيجةً طبيعيةً لهذا العمل المُتْرَع بالشغف والمرارة والصدق. لقد نجح الكاتب في إقامة توازنٍ خلّاقٍ بين عناصر كتابته المختلفة، وجَمَعَ ببراعةٍ بين شاعرية السرد وتقنيات القصّ، بين رشاقة الأسلوب ودقةِ التصويب إلى المعنى، بين السخرية اللاذعة والشجنِ المأساويّ. قد يقول قائل إنّ تجربة العودة إلى رام الله بعد ثلاثين عاماً من التشرّد وارتيادِ المنافي وثقلِ الاحتلال كافيةٌ في حدّ ذاتها لإثارة الشغف وجذبِ اهتمامِ القارئ. ولكنّ مريد البرغوثي لم يكن وحده الذي خرج مشرَّداً من أرضه وعاد إليه بعد ثلاثة عقود تلك العودةَ المؤلمة والناقصةَ بحراسة الاحتلال وتحت مرمى حرابه. ثم إنّ الموضوع، أيَّ موضوع، لا يستطيع في حدّ ذاته، أن يُنتِجَ أدباً رفيعاً، ما لم تتوافر له قامةٌ إبداعيةٌ عاليةٌ وعينٌ ثاقبةٌ لاقطةٌ ولغةٌ ممسوسةٌ بالسِحر.

ما فعله مريد البرغوثي في **رأيتُ رام الله** يثير دهشةَ القارئ وفضولَه ومتعته في الوقت نفسه. وأقصد بالمتعة تلك القدرةَ الخاصة على تجاوز الألم المأساويّ العميق، والدخول في نشوة الكتابة أو في «تجاوز سيكولوجية الروح الشقيّة» التي يستطيع الأدبُ العظيمُ وحده أن يحققها، كما يرى غاستون باشلار. وتبعاً لذلك لا يملك قارئ الكتاب سوى مواصلة القراءة منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة بتأثيرٍ من هذه الضربات الموفَّقة على سندان الجُمَلِ المدهشة والمكثَّفة والمراوِغة لمعناها. استطاع البرغوثي، بهذا المعنى، أن يعيد الاعتبارَ إلى موضوعةٍ تمّ استهلاكُها من قبلُ عبر مئات النصوص الشعرية والروائية والوجدانية؛ وأعني بها: قضيةَ الاحتلال والحنين إلى العودة، التي يقابلها ظلمُ العدو وشراستُه. وهو ما يجعل الكاتب واقفاً في أرضٍ محروثةٍ، ويضعه في مواجهة قارئ يصعب إرضاؤه بعد أن أَشْبع الكتّابُ قضيةَ فلسطين هذراً ونواحاً وخطباً مليئةً بالوعيد. لقد عَمد البرغوثي، بدلاً من ذلك، إلى كتابةٍ هادئةٍ تعرف كيف تخفي توتُّرها وراء السطور وكيف تَدْخل إلى قلب القارئ وعقلِه في آن. فالكِتاب يحافظ، على امتداد صفحاته، على قدرٍ من الهدوء ورباطة الجأش دون أن يخسر اندفاعَتَه وحرارتَه وشجوَه.

يتأرجح الكتاب بين السيرة الذاتية والرواية، وبين التوثيق والاعتراف. فالكاتب استطاع بنجاحٍ أن يحوِّل حدثَ العودة إلى رام الله ـ وهو حدثٌ لم يستغرق سوى أيامٍ معدودةٍ بين الوقوف على جسر اللنبي («جسر العودة» في أغنيات فيروز) وزيارةِ مسقطِ رأسه في دير غسانة ـ إلى مناسبةٍ لاستعادة تفاصيل حياته السابقة ولملمةِ شظايا عمره الذي ضاع. كأنّ هذا العمر قد أُنفق بكامله من أجل هذه اللحظةِ الناقصة المحروسةِ بحراب الاحتلال وحواجزه ورجالِ شرطته. هكذا يأخذنا البرغوثي معه إلى أيام الطفولة الأولى في قريته، وإلى أيام الدراسة والصبا الأولى في رام الله، وإلى سنوات التشرد والهجرات التي قضاها بين عمان والقاهرة وبيروت وبوداپست وتونس وغيرها. يحدِّثنا مطوّلاً عن نزوعه الأُسَريّ المتمثّل في تعلّقه الشديد بأبيه وأمه وأخيه الراحل وأعمامه وأخواله وأناس طفولته الذين يستعيدهم واحداً واحداً بالاسم والصورةِ والصوت. يحدِّثنا عن العادات والتقاليد ومواسم الحصاد والفقر، وعن رقصة الدبكة التي تقيم بين الأرض وأرجلِ الراقصين علاقةً تتراوح بين الاتصال والانفصال وبين الحنين والقسوة، يحدِّثنا عن اتحاد المكان بالزمان في «دار رعد» حيث «زمنُ النهوض مع صلاة الفجر من أجل مذاق التين المقطوف الذي شطَّبه الندى ونقرتْهُ العصافيرُ النشيطة»... وعن الاكتشاف المبكّر للشهوات عبر ذلك «الاحتكاك الفجائيّ البريء بثدي ابنةِ الجيران أثناء اللعب، والذي بمجرد إحساسِكَ به لا تعود إلى البراءة ولا تعود البراءةُ إليك».

ولا يبدو ذلك الترجيعُ المفعَمُ بالشجن ترجيعاً فردياً تردِّده الأنا المغلقةُ على ذاتها، بل يحوِّله الكاتبُ ببراعة إلى

---

* ـ مريد البرغوثي: **رأيتُ رام الله**، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨.

سيرةِ جيلٍ كاملٍ من الخيبات والنجاحات والأحلام المكسورة أو المكسوّة بالظَّفَر. لذلك يستطيع كلُّ واحد منا أن يرى نفسه في مرايا الكتابة المتكاثرة، التي تتفرع عنها مشاهدُ الحب أو الحرب، والشهوةِ أو النكوص، والإقامةِ في المنفى والنفيِ داخل الإقامة، والرغبةِ في تغيير العالم والقبولِ بتغيير الرغبة نفسها. لكنّ ذلك لا يمنع الكاتب من الإلحاح على نقد الذات، ونقد الواقع العربيّ في غيرِ مناسبةٍ. وهو لا يكتفي بتحميل السلطة القائمة مسؤوليةَ الهزيمة والانكسار، أو مسؤوليةَ الاستبداد والتفرّد، بل يحمّل المثقفين نصيبَهم من الفكر السلطويّ الذي لا يَقْبل الآخرَ ولا يعترف به: «الاستبدادُ عند المثقفين هو نفس الاستبداد عند السياسيين من الجانبيْن، جانبِ السلطة وجانبِ المعارضة. والقيادات لدى الطرفين تتقاسم الصفات ذاتها: الخلودَ في المواقع؛ والضيِّقَ بالنقد؛ وتحريمَ المساءلة أياً كان مصدرُها»...

يمكن القول أخيراً إنّ مريد البرغوثي قد استطاع في هذا الكتاب أن يعيد ـ مع آخرين ـ إلى النثر العربيّ الكثيرَ من ألَقه ووهجه وطواعيته. لا بل إنّني أميل إلى الاعتقاد بأن الشاعر في هذا الكتاب النثريّ يعمّق تجربتَه الشعريةَ في الكثير من الوجوه. وقد يكون الكتابُ مناسبةً للعديد من الأسئلة التي تدفع الشاعرَ إلى المزيد من الكشوفات

٣ ـ الواقعيّ والفرائبيّ على سطح واحد

يعمل الشاعرُ اللبنانيّ حمزة عبود على لغةٍ متقشفةٍ ولمّاحةٍ وغيرِ فضفاضة. وهو، خلافاً للكثيرين من جيل السبعينيّات، ينأى بنفسه عن الإطالة والشرح والهَدْر، بقدر ما ينأى من ناحيةٍ ثانيةٍ عن الخطابة والشعار ووطأة الإيديولوجيا. كأنّ الصمت عند عبود هو الأصل وهو فضاء الشعر ومكانه الأعمق، واللغة بالمقابل هي الاستثناء الذي يَجْرح الصمتَ لأسبابٍ قاهرةٍ أقلُّها الحاجةُ الملحة إلى التدخل العلنيّ بعد أن يتعذر السكوتُ عن فظاعات العالم وغيابِ العدالة وانعدامِ التوازن. لهذا السبب، ربما، أَتْبَعَ الشاعرُ مجموعته الأولى **أبدأ من رقم يمشي** بمجموعةٍ ثانيةٍ سماها **الكلام أيضاً**، وكأنّه يعتذر إلى القرّاء عن إلحاحه على الكلام واسترساله في الكتابة التي هي في نظره مجازفةٌ كبرى وعملٌ شاقٌّ ورهانٌ خاسر. لقد ظلّ حمزة عبود **بين أبناء جيله** أكثرهم حذراً من الكتابة والتأليف؛ وجَنَحَ ـ تبعاً لذلك ـ إلى الحذف والإضمار والاختصار الشديد، سواء في كتاباته الشعرية، أو في روايته اليتيمة **حكايات الشاعر بلوزار** الأقرب إلى القصة الطويلة أو اللوحات السردية المركّبة.

في **هدوء حذر*** لا يخرج الشاعر القاصُّ في هذه المجموعة القصصية الأولى عن حذره المألوف إلاّ في حالات قليلة. وقد يكون الحذرُ الواردُ في العنوان تعبيراً مماثلاً عن حذر الكاتب من الاستسلام لسهولة الكتابة وإغراء الإنشاء. وما يؤكّد هذا الحذرَ أيضاً هو التواريخ المتقطعة والمتباعدة للقصص الإحدى والعشرين. فقد احتاجت المجموعة التي لا يتجاوز عددُ صفحاتها المئة والعشرين إلى اثنين وعشرين عاماً من المكابدة والاشتغال والتردد، وهي المسافة الفاصلة بين عامي ١٩٧٦ و ١٩٩٨، كما أنها المسافةُ الفاصلةُ أيضاً بين ذروة الشباب وبداية الكهولة. والسبب في هذا التقشّف والإقلال لا يكمن في صعوبة الكتابة ومشقتها فحسب، بل في انحياز الكاتب أيضاً إلى الحياة نفسها، لا إلى وصفها وتحليلها والكتابة عنها. كأنّ عبود من هذه الزاوية ينحاز إلى الاختيار الذي وقع عليه بطلُ توماس مان في رائعته الروائيّة **الموت في البندقية**. إنه ينحاز إلى الحياة أكثر مما ينحاز إلى التعبير، وينحاز إلى الجمال المتدفق والنضر أكثر ممّا ينحاز إلى اللغة. وإذا كان لا بدَّ من التعبير باللغة فليكنْ هذا التعبيرُ مختَزَلاً ومكثّفاً ورمزياً إلى أبعد الحدود.

* ـ حمزة عبود. **هدوء حذر**، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩.

تدور قصص **هدوء حذر** القصيرة حول موضوعات الحرب والحب والموت والغربة وفساد البشر والأماكن، وإنْ كان بعضُها يَجْنح إلى الإيماء والغرابة والمواربة، فيما بعضُها الآخر يميل إلى الواقعية ووضوح القصد. واللافت في هذا السياق أنّ تقسيمنا لمستوى القصص وأهميتها لا يمكن أن يتم وفق مفهوم زمنيّ بحت. فقد جرت العادةُ في الأغلب أن تكون القصصُ الأكثر نضجاً وتطوراً على المستوى الفنيّ هي تلك المتأخرةَ زمنياً والأحدَثَ عهداً في الكتابة، في حين أنّ قصص البدايات غالباً ما تكون متعثرةً وتجريبيةً وغيرَ ناضجة. ولكنّ مثل هذا التقسيم متعذِّر في قصص حمزة عبود: فقد نجد بين بداياته ما يتّسم بالنضج والكثافة، وقد نجد بينها ما هو أقلُّ نضجاً وأَمْيَلُ إلى الضعف التأليفيّ أو الإمساك بالفكرة؛ وهو أمرٌ ينطبق بالقدر ذاته على قصص التسعينيّات أو الثمانينيّات. والواقع أنّنا بحاجة إلى غير التصنيف الزمنيّ لكي نتعامل مع المجموعة التي يمكن أن تندرج قصصُها في خانتيْن اثنتيْن: السرد المركّب الذي يتدخل فيه الرمزيُّ بالواقعيّ، والمرئيُّ باللامرئيّ؛ والسرد الواقعيّ الذي يميل إلى قول الأشياء بشكلٍ واضح وفضح سوداوية الواقع بطريقةٍ بعيدةٍ عن الإبهام... وإنْ كان هناك تداخلٌ مستمرٌّ بين هذيْن الأسلوبين.

على المستوى الأول تبدو القصة الأولى «رجل المحطة» من بين أفضل قصص المجموعة وأكثرها تمثيلاً للفن القصصيّ المكتمل. ولعلّ وضعها في صدارة المجموعة لم يكن من قبيل الصدفة، بل لأنّ الكاتب يشعر في قرارة نفسه بقيمة القصة وأهميّتها. وتتحدث القصة عن علاقةٍ ثلاثيةِ الأطراف تقوم في إحدى محطات المترو في باريس بين الكاتب والمتسوّل من جهة، وبين الكاتبِ والمرأةِ من جهة أخرى، وبين المرأةِ والمتسوّل من جهة ثالثة. والعلاقة الغريبة التي تقوم بين الشخصيْن الأخيرين، ثم تواريهما معاً عن الأنظار، يفتحان القصةَ على التأويل والغرابة والعبث ويتركان للقارئ أن يعيد تأليفها من البداية إلى النهاية من خلال أكثر من رؤيةٍ ومنظور. إنّه عالم رجراجٌ وإشكاليٌّ وغيرُ معقول: ذلك ما يريد أن يوحي به المؤلِّف. وهو تبعاً لذلك يختار محطة المترو باعتبارها المسرحَ الملائمَ لمثل تلك الحيرة أو ذلك القلق؛ إنّها الوجود المفتوح على الغياب، والمكانُ الهلاليّ الخالي من «مكانيته».

«قراءة على قبر جوليان» تثير هي الأخرى الأسئلةَ المتصلة بالموت والشهادة ومفهوم القرابة والوطن. فالكاتب، الذي يزور المقبرةَ الباريسيةَ بمحض الصدفة، يكتشف في الشاهدة المثبتة على قبر المحارب الفرنسيّ الذي قضى في الحرب العالمية الثانية دفاعاً عن أرض وطنه ما يشابه كلَّ شواهد القبور وكلَّ الذين قضوا دفاعاً عن أمكنتهم ومساقط رؤوسهم. وهو تبعاً لذلك يقيم توازياً داخلياً بين صورة جوليان، المدرِّس الشهيد في فرنسا، وبين صورة ياسين المماثلة في قريته اللبنانية الجنوبية. تتداخل الصورتان بعد ذلك إلى الحد الذي يتراءى فيه للكاتب أنّ جوليان في العمق ليس سوى ياسين نفسه، أو بُعْدٍ من أبعاده. ولذلك يتخذ قراراً بزيارة القبر ووضع الزهور فوقه بشكل يوميّ، الأمر الذي جعل أقرباء الشاب الشهيد يظنونه قريباً غيرَ معروف أو شخصاً غريبَ الأطوار.

ثمة ضرب من العبث في كل ما يتصل بالحقيقة أو القيم أو المشاعر: هذا هو على الأرجح ما يحاول حمزة عبود أن يَحْقن به جسدَ بعض القصص وأجسادَنا أيضاً. فالمعقول واللامعقول وجهان لعملةِ الحياة الواحدة، والحقيقةُ بالتالي حمّالة أوجهٍ. وهو ما يتمثّل أيضاً في قصة «اللقاء»، حيث المرأةُ الجميلة التي تعرّفتْ إليه بوصفه حبيباً أو عشيقاً سابقاً، ويقوم هو نفسه بتمثيل الدور في حين أنّه يَعْلم في قرارة نفسه انها أخطأتِ العنوانَ وأنه لم يسبقْ أن التقاها من قبل!

في المستوى الأول نفسه تقع بعضُ القصص التي تدور حول الحرب اللبنانية وما تبعها من السِّلْم البشع المنخورِ بالفساد والسرقة وانعدام القيم واستشراء المال والفوضى. وهو ما يضع الأبطالَ على حافة الجنون، كما في قصة «هدوء حذر» التي تحمل المجموعةُ عنوانَها، والتي تجعل المدرِّسَ كمال البدوي يخرج عن طوره ويحاول إصلاح الخلل بنفسه وصولاً إلى الجنون والهذيان الكامليْن. والأمر نفسه يتكرر في «خطة عقارية» و«في صباح يوم عاديّ» و«هَلْوَستيناب» (وهي المفردة المركبة من «الهلوسة» والاكتئاب»). وكذلك في قصتَي «المأخوذ» و«أيّ حرب؟» اللتين تميلان إلى الفانتازيا والطرافة والسخرية المأساوية.

غير أنّ قصص المجموعة بالمقابل لا تبدو على سوية واحدة. ففي المستوى الثاني من القصص تقترب الكتابةُ من التسجيل العاديّ أو الحكاية أو الكتابة الوجدانية الصرفة. وهو ما نرى شواهدَه في قصصٍ عديدة مثل «شيء من الندم» و«سمّه قاتله» و«في ساعة متأخرة» وغيرها. كأنّ هذه القصص ليست بالنسبة إلى المؤلف سوى «فشّةِ خلقٍ»، كما يعبِّر بالمحكية، أو كأنّها مجردُ تأريخٍ واستذكارٍ للحظات ومواقفَ لا يريد الكاتبُ لها أن تضمحل. غير أنّ المجموعة، بمعزلٍ عن هذه الملاحظة، تقدِّم لنا العديد من القصص الرائعة والمؤثِّرة التي يمكن لحمزة عبود أن ينطلق من خلالها نحو فضاءٍ قصصيٍّ مميّزٍ وشديدِ التنوُّع والرحابة... وإنْ كنّا لا نريد له أن يطلِّق الشعرَ!

بيروت