١ ـ الضحك والبكاء على سطح واحد

يتّجه ناجي بيضون في كتابه الجديد **انتحار عنتر*** إلى الكتابة الساخرة التي تعتمد الضحكَ والإمتاعَ وسيلةً لفضح الواقع وتعريته. والحقيقة أنّ بيضون ليس دخيلاً ولا طارئاً على مثل هذا النوع من الكتابة التي تبدو سهلةً وبسيطةً من حيث الظاهر، فيما هي تتطلب ذكاءً عالياً وبديهةً حاضرةً وقدرةً على الإدهاش والإضحاك في عالم يتهدّده الإحباطُ وتسوده الكآبة. ذلك أنّ كتابه الأول **كاريكاتور بالكلمات** اعتُبر حين صدوره أحدَ النماذج الأدبية القليلة التي تعيد الاعتبارَ للأدب الساخر، وتؤسِّس بالتالي لتجربةٍ جديرةٍ بالاهتمام... فضلاً عن كون هذا الجنوح إلى أخذ العالم على محمل الطرافة والضحك لا ينحصر في أقاصيص الكاتب ومقالاته النثرية فحسب بل يتعداها إلى الشعر في الوقت ذاته، إذْ نَظَمَ بيضون عشراتِ القصائد الساخرة التي لم تأخذْ بعدُ طريقَها إلى النشر. غير أنّ القصائد القليلة المبثوثة بين الأقاصيص والمقالات تشي بدورها بشاعريةٍ لافتةٍ تتكامل مع النثر، وتتضافران معاً من أجل تقويض القيم السائدة وتعريتها.

لعلّ المقدمة المسهبة التي وضعها الناقد محمد دكروب لكتاب **انتحار عنتر** تختزل الكثيرَ مما يمكن أن يقوله أيُّ ناقدٍ أو متناولٍ لعمل ناجي بيضون الجديد، كما لعمله السابق في الوقت ذاته. فدكروب لا يكتفي بالتنويه العابر بهذا النوع من التأليف الأدبيّ، بل يكشف عن قدرة المؤلِّف على توظيف السخرية فيما يتعدى المتعة والإضحاكَ، ويصل إلى «فضح عناصر الخلل في التركيب الاجتماعيّ، وفي علاقات الناس بالناس، والناس بالحكام، والدولِ الكبرى بالشعوب والبلدان التابعة، والنُّظُمَ الاقتصادية والاحتكارات بأوضاع البشر». ولا يُغفل الناقدُ، من جهة ثانية، الكشفَ عن الجوانب الفنية والبنائية للأقاصيص والكتابات، وإنْ كان تركيزُه بمجمله انحصر في الكتاب الأول أكثر مما لامس الكتابَ الأخيرَ. وربما لم يكن في نية دكروب التقليلُ من شأن الكتاب الثاني، بقدر ما اعتبر أنّ العناصر والمزايا التي تتسم بها كتابةُ بيضون قد وَضَعتْ لبناتها الأساسيةَ ومرتكزاتِها الفنيةَ في الكتاب السابق **كاريكاتور بالكلمات**. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما يقوله ت. س. إليوت عن كون الكاتب، أيِّ كاتب، يقدِّم في حياته عملاً واحداً يضع فيه جوهرَ تجربته وخلاصةَ أسلوبه، فإنّ ما يفعله الكتابُ لاحقاً لا يتعدى بلورةَ هذه التجربة وصقلَها والتنويعَ عليها. ومع ذلك فإنّ الكِتابَ الذي يتحدّث عنه اليوت ليس بالضرورة أن يكون الكتابَ الأوّلَ، بل يمكن أن يكون في بداية التجربة كما هو الحال مع رواية الطيب صالح موسم **الهجرة إلى الشمال** أو في نهايتها كما هو الحال مع جبران في كتاب **النبي**. فضلاً عن أنّ الشاعر الإنكليزيّ لا يَقْصد دعوةَ الكتّاب إلى الاكتفاء بكتابةِ عملٍ واحدٍ ويتيم، بل يقصد أنّ النار المختزَنَةَ في داخل الكاتب يمكنها أن تترجَم نفسَها في عملٍ نادرٍ ومميِّزٍ قد لا تكون الأعمالُ الأخرى سوى تنويعٍ عليه واستكمالٍ لما بدأه. والحقيقة أنّ الكاتب بوجهٍ عام لا يستطيع أن ينقلب على نفسه بين كتاب وآخر، كما أنّ حرصه على التنويع والتطور لا يخترق أبداً ذلك القاسمَ المشتركَ الذي يجمع بين كتاباته ويحدِّد بالتالي هويةَ صاحبها الواحدة. ومن هنا فإنّ القول الشائع «الأسلوب هو الرجل» يمتلك الكثير من المصداقية. على أنّ هذا الأسلوب يحتاج بين كتابٍ وآخر إلى المزيد من البلورة والصقل.

انطلاقاً من هذه المقدِّمات يمكننا أن نتعامل مع كتابَيْ ناجي بيضون بوصفهما معاً محاولةً جادةً لمقاربة الواقع من منظورٍ مختلف، بعيداً عن المكرور والشائع والمستهلك. فلقد طغت على الأدب والشعر العربيَّيْن بوجهٍ عام تلك النبرةُ الفجائعيةُ السوداءُ التي حوّلتْ معظمَ الأعمال إلى مَراثٍ وبكائياتٍ وتحسُّرٍ دائم على ما تمّ فقدانُه. وباستثناء بعض التجارب الطريفة والساخرة التي تجلّتْ في العديد من أعمال إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم ومارون عبود وسعيد تقيّ الدين وقلّةٍ غيرهم، فإنّ أدبنا العربيّ يكاد يُطْبق على صدر قرّائه بجديّته المفرطة ونزوعِه التشاؤميّ ونَدْبِه المتواصل. ولايمكن إلاّ أن نأخذَ هذه النقطةَ بعين الاعتبار في قراءتنا لأقاصيص ناجي بيضون الحافلةِ بخفةِ الظلّ والدماثةِ والعفويةِ، وإنْ كانت تغصّ في مستوياتها العميقة بالمرارة والاحتجاج. فكِتاب **انتحار عنتر** يُقرأ من الغلاف الى الغلاف دون أن يَشعر القارئُ بالتبرُّم أو الضجر. وهو أمرٌ

* ـ ناجي بيضون: **انتحار عنتر**، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٨.

نادر إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مسألتيْن اثنتيْن: أولاهما أنّ إضحاك الناس أصعب بكثير من إبكائهم، لما يتطلّبه من براعةٍ نادرةٍ في إظهار المفارقات واللعب على حبال اللغةِ والواقعِ في آنٍ واحد، وخاصةً في عصرٍ شديدِ التعقيد والوجوم والجدّية، عصرٍ لاتدع فيه قيمُ الاستهلاك واللهاث وراء لقمة العيش فرصةً للضحك أو المتعةِ العميقة أو التقاطِ الأنفاس. وثانيتهما أنّ فنّ الأقصوصة والقصة القصيرة يتراجع يوماً بعد يوم بفعل ضياعه النسبيّ بين الرواية والشعر، بحيث بات يتطلب من أجل تأكيد هويته مواهبَ متميزةً وغيرَ عادية. وأعتقد، تبعاً لذلك، أنّ ناجي بيضون قد نجح إلى حد بعيد في إعادة الاعتبار للأمريْن معاً: التشويق الممتع من جهة، والرشاقة القصصية من جهة أخرى.

تكشف الأقاصيصُ والمقالاتُ الخمس والأربعون التي يتضمنها الكِتابُ عن الوجه الخادع والمرائي للواقع العربيّ الذي تتعدد أقنعتُه بما يجعل العلاقةَ بين ظاهره وباطنه قابلةً دائماً للتأويل والالتباس. فكلُّ أقصوصةٍ أو مقالةٍ تتخطى واقعتَها ومناسبتَها لتطرح دون إثقالٍ على القارئ أسئلتها المرّةَ وإشكاليتَها المقلقةَ. وإذا كان البعدُ الكاريكاتوريّ للكتابة قد اقتضى من ناجي بيضون خَلْقَ شخصية الرجل البسيط والمغلوب على أمره، والمشابهةِ لشخصية «حنظلة» في رسوم ناجي العلي، فإنّ قلمه لم يتوقفْ عند هذه الحدود ولم يوفّرِ الشرائحَ الأخرى المتمثّلة بالتجّار والسياسيين والمثقّفين ووصوليي الطبقة الوسطى. غير أنّ لمسة بيضون الفكاهية والطريفة تجعلنا نأنس لهذه الشخصيات ونتعامل معها بوصفها ممثّلةً لحالاتٍ اجتماعيةٍ قائمة، لا بصفتها الشخصية المغلقة. ومن هذه الزاوية نستطيع أن نرى في ما كتبه الجاحظ، وبخاصةٍ في كتاب **البخلاء**، إحدى مرجعيات ناجي بيضون الذي يمتلك في كتابته طرافةَ الجاحظ وسلاسةَ أسلوبه وقدرتَه على إحياء الشخصيات وتحريكِها بما يَخْدم غاياتِه النبيلة. لا أحد تقريباً ينجو من تلك المعمعة الجماعية التي تكشف عوراتِ المجتمع وتهتك سترَه وتزيح النقابَ عن قاعه المليء بالمفارقات.

والنقطةُ الأبرز في هذه الأقاصيص هو أنها لا تعتمد الوعظ والخطابة والتبشير بما يؤْمن به المؤلِّفُ من قيم وأفكار، بل تكتفي بتقويضِ المفاهيم السائدة وتعريةِ الزّيف الاجتماعيّ من خلال طرح الأسئلة لا تقديم الإجابات. أما النقطة الثانية المماثلة في الأهمية فهي أنّ بيضون لا يذهب كالكثير من الكتاب العقائديين إلى تحميل المسؤولية للحكّام والقادة وحدهم، بل يُظهر من خلال أقاصيصه ازدواجيةَ الإنسان في العالم العربيّ، والعالم الثالثِ بوجهٍ عام، ومحاولتَه الدؤوبةَ للالتفاف على الحقيقةَ والكذبِ على نفسه وعلى الآخرين. وإذا كان الكاتبُ في كتابه الأول **كاريكاتور بالكلمات** قد أعطى للنقد السياسيّ المباشر حيّزاً واسعاً من الكِتاب، فإنّه في الكتاب الثاني يُخْلي الساحةَ للنقد الاجتماعيّ ونقدِ المفاهيم والأخلاقيات السائدة، دون أن يعني ذلك انفصالاً عن السياسة أو ابتعاداً عن همومها. كأنّ المؤلِّف هنا ينحاز بشكلٍ أوضح إلى دور الأدب وماهيته اللذيْن لا يذهبان مباشرةً إلى الهدف بل يصلان إليه مداورةً عن طريق اللغة اللمّاحة والإيماء الذكيّ. ومع ذلك فإنّ شخصيات الكِتاب مُقْنعة بما يكفي لتزول الفواصلُ بين الحقيقيّ والمتخيّل. ولعلّ أقصوصة «ظهور عبد الستّار» التي تحوّل بطلَ القصة السابقة إلى شخصٍ حقيقيّ من لحم ودم يَجْمع بين اسم عبد الستار وكنية «أبو محمد» هي البعدُ الرمزيُّ للعلاقة بين الأدب والحياة وانعكاس كلٍّ منهما على الآخر، بحيْث تبدو شخصيةُ «زوربا» لكازانزاكيس أو شخصية «زكريا المرسنلي» لحنا مينة أو «أحمد عبد الجواد» لنجيب محفوظ وكأنّها شخصياتٌ مألوفةٌ وغيرُ بعيدةٍ عن مرمى حياتنا اليومية.

هذا الأمر يتبدّى بشكلٍ جليّ في شخصية «أم مهيار» التي تُلحّ على تغيير أنفها وتجميلِه عن طريق التصغير، ثم تقع بعد ذلك في ندمٍ شديد.. أو شخصية «أبو محمد» الذي يَرْمز إلى الإنسان العربيّ الطيب والعادي الذي يحالفه ذكاؤه حيناً ويخونه أحياناً أخرى... أو شخصية «الدون أبو مسعود» الذي استطاع أن يسخّر الجرذ مرةً عبر مرة عن طريق رشوته بالخبز والمال، ولكنه مع ذلك يأبى أن يؤجّره لأعداء الأمة أو يجعل قدراته في خدمة الاستعمار!. وميزة بيضون في العديد من قصصه أنه يجمع بذكاءٍ بين الخاصّ والعامّ، بين الشأن الفرديّ والشأن القوميّ، وبين أبسط الأمور وأكثرها جوهريةً. وهو ما نلمحه في أقصوصة «كتشاب زيادة» حيث يعمل أبو محمد على اختراع خلطةٍ غريبةٍ توحِّد العربَ وتحقّق الحلمَ القوميّ بعد أن اكتشف دورَ «الكتشاب» في توحيد الأميركيين. وتصل الطرافةُ إلى ذروتها في أقاصيص أخرى مثل «التكنولوجيا وذنب الحمار» حيث يستخدم أبو محمد ذنبَ الحمار كوسيلةٍ نموذجيةٍ لمعرفة الطقس وتقلبات المناخ، بدلاً من استخدام المراصد والنشرات الجوية. هذه اللغة الموارية التي تَنْضح بالمرارة والسخرية وهجاء الواقع بما يحمله في أحشائه من تخلُّفٍ وجهلٍ تقترب أحياناً ولو عن غير قصدٍ من الأسلوب الماغوطيّ (نسبة الى محمد الماغوط) الغنيّ بالمفارقات اللّماحة والذي يَدْمج بمهارةٍ بين الفرديّ والجماعيّ وبين الاجتماعيّ والقوميّ. ثمة تصادٍ دائمٌ بين الهواجس والأسئلة المختلفة. كما أنّ هناك تسخيراً لكل معارف الكاتب من أجل خدمة النص وإغنائه، سواء تعلّق الأمر بأبي حيّان التوحيدي وقصة الحائط الذي انهدمَ لحظةَ بنائه، أو تعلّق بالبطيخ الذي يُستخدم في التبصير والتنجيم، أو بالهرّ الذي لم تمنعه تسميتُه «عنتر» من الانتحار ونشدانِ الموت بعد أن انتقلتْ إليه أفكارُ صاحبه الفليسوف العدميُّ!. ولعل أقصوصة «شو اسم المحروس؟» هي من بين الأقاصيص الأكثر جمعاً بين المضحكِ والمبكي وبين الطرافة والسوداوية، حيث تتحول الأعشابُ المنعشةُ للذاكرة إلى نوع من الديناميت الذي ما إن نفجّره في ماء النسيان الهامدِ حتى تطوف على السطح كلُّ الهزائم والانكسارات والأحلام الميتة.

يبقى القول أخيراً إنّ الفارق بين النصوص التي بوّبها المؤلِّفُ بوصفها أقاصيصَ، وتلك التي اعتبرَها مجردَ مقالاتٍ

هو فارقٌ بسيطٌ وغيرُ ذي شأن، لأنّ العناصر السردية والحوارية هي نفسها في الحالين. كما تجب الالتفاتةُ إلى اللعب المحبَّب على الجناس والتورية والتباس المعنى، كالمزاوجة بين الجيوب الأنفية وجيوب الزوج، واللعب على العلاقة بين اسم العلم والنعت في شخصية «زعل»، إضافةً إلى ربط الكلام بأكثر من مصدر بحيث يخلق الالتباسُ باستمرار حالةً من الطرافة والتشويق وإمتاع القارئ. وقد تتطلب الإحاطةُ بطرافة الأسلوب عند ناجي بيضون الكثير من القرائن والاستشهادات التي لا قِبَلَ لنا بها في هذا المقام. ومع ذلك يكفي أن نُورد في الختام هذا المقطع القصير من أقصوصة «منشار الناشرين» التي تتحدث عن أحد المترجمين الذي تكلّفه الصفحةُ المترجَمةُ ليرتيْن لبنانيتيْن ثمناً لعلبتيْن كاملتيْن من السجائر، فيما لا يتعدى ما يتقاضاه كمكافأة عن الصفحة نفسها الليرةَ الواحدةَ. لكنّ مشكلة المترجم لم تتوقف عند هذا الحد، بل يسرد لنا ناجي بيضون تفرُّعاتِها الأخرى على الشكل التالي:

«كانت المشكلة الأولى لصاحبنا سليم أنه كان كثيرَ التردد إلى الحمّام في تلك الفترة. ولكنه توصّل... إلى أنْ يطلب من زوجته حين يحين وقتُ ذهابه إلى الحمام أن تضع إصبعها على المكان الذي وصل إليه حتى يعود. وأما المشكلة الثانية فكانت أنّ صاحبنا يطيل الجلوس في الحمام، فتحرّك الزوجةُ المسكينةُ إصبعَها إثر عطسةٍ أو تنهيدةٍ فيطير «المكان». ولأنّ زوجة سليم لا تعرف العربية كما أسلفنا، فقد كانت تنظر إلى باب الحمّام برعبٍ وتضع إصبعَها على الصفحة كيفما اتفق»!.

٢ ـ اللغة المراوغة وتفخيخ المقدّس

المتتبِّع لحركة الشعر الفلسطينيّ الحديث يلْفته، دون شك، التطوُّرُ الذي أصاب هذا الشعرَ في عقديْه الأخيريْن، وبخاصةٍ في الساحة الأردنية. ذلك أنّ العديد من شعراء هذه الساحة نأوا بأنفسهم عن الأدبيات «النضالية» المستهلكة والدعاوى السياسية المباشرة التي رَزَحَ تحتها الكثيرُ من الشعراء الفلسطينيين والعربِ في حقبتي الستينيّات والسبعينيّات وبعيْدهما. وكان ذلك التوجُّهُ الأدبيُّ والشعريُّ يتفاقم يوماً بعد يوم بفعل المفهوم الخاطئ والضيِّق للالتزام الذي أوحت به الواقعيةُ الاشتراكية وبخاصةٍ في مفهومها الجدانوفيِّ من جهة، وبفعل المعاناة القاسية وتواتر الحروب الشرسة التي خاضتها الأمةُ بوجه أعدائها الكُثُر من جهة أخرى. ولا يعني ذلك بالطبع وضعَ كلِّ ما كُتب تحت لافتة المقاومة والالتزام وحروب التحرير في سلةٍ واحدة، إذ إنّ هذه الموضوعات نفسها استطاعت أن تُلْهم شعراء عالمين وعرباً كباراً من أمثال نيرودا ولوركا وأراغون وناظم حكمت وايلويار ومحمود درويش وكثيرين غيرهم. لكنّ الغالبية العظمى من الشعراء حوَّلت الموضوعات الكبرى إلى رافعةٍ للكتابة وإلى مسوِّغٍ غير مشروعٍ للرداءة المتفاقمة... وهو ما عوَّق القصيدةَ العربيةَ الحديثةَ في أوج اندفاعتها، وأعادها سنواتٍ طويلةً إلى الوراء.

ثمة شعراء عديدون نَجَوا لحسن الحظ من هذا الفخّ. ومن بين هؤلاء مَنْ تنبَّهوا للأمر وهم في منتصف الطريق. ومنهم، وبخاصةٍ المتأخرون، مَن استخلص العِبَرَ من الآخرين، فنأى بنفسه باكراً عن الخطابة والوعظ والتبشير السياسيّ. ويبدو هذا الأمرُ أشدَّ وضوحاً في الساحتيْن الأردنية والفلسطينية لما بينهما من تداخلٍ واختلاط. فمَنْ يقرأ المجموعات الأولى لمحمد القيسي وإبراهيم نصر الله ويوسف أبو لوز وأمجد ناصر وغسان زقطان تَلْفته بوضوحٍ الفروقُ الشاسعةُ التي تَفْصل بين هذه البواكير وبين ما أصابته تجاربُ الشعراء الآنفي الذِّكْر من تطورٍ في اللغة والأساليب والمفاهيم. فالشعر عند هؤلاء وآخرين غيرهم لم يَعُدْ يتغذّى من موضوعات النضال والمقاومة والتفجّع المأساويّ وحدها، بل بدأ يبحث عن مواطئ أقدامٍ جديدةٍ يختلط فيها الذاتيُّ بالجماعيّ والواقعيُّ بالوجوديّ، وتنفتح معها القصيدةُ على موضوعات الحب والرغبة والزمن والزوال والموت. بل إنّ مسألة المقاومة والأرض نفسها، لم تَعُدْ مجردَ شعارٍ مستهلكٍ أو تفجُّعٍ رومنسيّ، بل اتصلت بسؤال الهوية والمعنى وإعادةِ اكتشاف الذّات في ضوء جحيم الآخر وظلمه.

يشكّل يوسف عبد العزيز وطاهر رياض وزهير أبو شايب، ومعهم أسماء أخرى قليلةٌ، منحى شعرياً مختلفاً في سياق القصيدة الفلسطينية ـ الأردنية. فهذا الثلاثيُّ الشعريُّ لا يتقاسم النظرة إلى الحياة وطريقة عيشها فحسب، بل يتقاسم أيضاً النظرةَ إلى الشعر بما هو اتصالٌ حيٌّ باللحظة الإنسانية وبمحاولة الإمساك بالرغبات الفائرة أو الخائرة وبتقطير القصيدة ومَنْعِها من التوالد العشوائيّ. وإذا كان يوسف عبد العزيز ينفصل قليلاً عن رفيقيْه في افتراع الشهوات والركضِ خلف تجلياتها المتوارية، ولاسيّما في

وجهها الأنثويّ والعاطفيّ، فإنّ زهير أبو شايب وطاهر رياض يتقاسمان ذلك الترنُّح بين الجسديّ والروحيّ، بين مقاومة الرغبة والاستسلام لصراخها، بين الإصغاء إلى المقدّس وملامسة المدنّس أو الوقوع تحت سطوته. وإضافةً إلى ذلك، ثمة لمسةٌ صوفيةٌ واضحة تحاول الإفادةَ من لغة القرآن الكريم، ومن النتاج الثريّ لكبار الصوفيين من أمثال النفّري والحلاّج والسهروردي وابن عربي وجلال الدين الروميّ. غير أنّ هذا التمزّق المستمرّ بين نداء الشهوة ونداء الباطن الروحيّ يجعل تجربةَ الشاعرين أقربَ إلى روح عمر الخيّام منها إلى التجارب الصوفية الأخرى، وإنْ تقاطعتْ تجربتُهما مع هذه التجارب في المستويات التعبيرية والأسلوبية.

لا يتأخر زهير أبو شايب في مجموعته الأخيرة **سيرة العشب*** في الإفصاح عن نَسَبه الشعريّ المتّصل بكتابات الصوفيين الأوائل. فهو يحرص على تصدير غلاف كتابه الشعريّ بقول النفري: «وقال لي: أنتَ معنى الكون كلّه». ورغم أنّ هذا القول يقترب بمضمونه إلى حدٍ بعيدٍ من قول أبي العلاء: «أتزعم أنّكَ جرمٌ صغير/وفيك انطوى العالَمُ الأكبر»، فإنّ إيثار الشاعر لعبارة النفّري دون سواها ليس من قبيل المصادفة، بل هو ـ كما أسلفتُ ـ تعبيرٌ مقصودٌ عن التواصل مع تلك الظاهرة التي يرى فيها أبو شايب جذورَه الأولى وينابيعَه الأمّ. ومع ذلك فإنّ مَنْ يقرأ المجموعة بتأنٍّ وعمقٍ لا بد أن يشعر أنّ اللمسة الصوفية عند الشاعر لا تتأتى من عناصر ذهنيةٍ جافةٍ أو من جذورٍ فكريةٍ ونظريةٍ صرفة، بقدر ما هي استكناهٌ داخليٌّ للذات وتأمّلٌ في المعنى الإنسانيّ ووقوفٌ على الحافة بين الأضداد. وهو ما يُعلنه الشاعرُ منذ مطلع المجموعة ومقدّمتها: «هكذا وحشتي/تجيئون أمضي/انني كيفما أُقلّب ضدٌّ». ثمة التباسٌ مستمرٌّ يسحب نفسَه على امتداد القصائد: التباسٌ بين رفض الحياة وقبولها، وبين الانتماء إلى الأسلاف ورفضِ هذا الانتماء، وبين الدينيّ والدنيويّ. ولعلّ هذا الالتباسَ نفسَه هو الذي يعطي لشعر أبو شايب نكهته الخاصةَ وقدرتَه على جمع المفارقات والتصيُّدِ في المنطقة المنزوعةِ السلاح بين الجنة والجحيم. وهو بالطبع ما سيظهر لنا من خلال تقصّي النصوص والتمحيص في دلالاتها المختلفة.

أوّلُ ما تَكْشف عنه **سيرة العشب**، وبخاصةٍ في القصائد الأولى، هو ذلك الانتماءُ العميقُ إلى روح الأسلاف، والاتحادُ مع الجذور التي يتصل الشاعرُ بامتداداتها السحيقة، رغم أنّ الخروج إلى الحياة لم يكن إلا وليدَ صدفةٍ عمياء تَجْمع سماءَ الأب بأرض الأم، كما يعبِّر الشاعر، ثم ينحسر غمرُها بعد ذلك عن جسدٍ ملطّخ بنجوم الكتابة، وبَرقِها اللاذع (ص ١١). يتحول الشعرُ في القصائد الأولى إلى تأريخٍ ذاتيٍّ للولادة، يصير فيه الكائنُ الفردُ رمزاً للسلالةِ الإنسانية بأكملها، ويبدو كلُّ واحدٍ منّا وكأنّه آدم أخيرٌ يعيد روحَه المشروخةَ من جديد، فيتعلم الأسماء من جديد ويسرق النارَ ويدخل في حربٍ ضروسٍ مع الآلهة. كأنّ الشعر بهذا المعنى ضربٌ من العوْد الأبديّ إلى الأراضي العذراء التي شَهدتْ ولادةَ الشاعر كما الولاداتِ كلَّها مِنْ حوله: «كانت الأرضُ شفّافةً/والحصى بعدُ رطْباً من الخَلْق/والماءُ أعلى/والنجومُ، يقول لها الله:/كوني ندًى/فتكونْ../كان طفلٌ من الطّين/يلعبُ كالضوْءِ بالكلماتِ/ويولَدُ في الليلِ/والناسُ يتّسعونْ» (ص ١٦). وبقدْرِ ما تتخلّق الأنا حول نفسها تحاول من جهةٍ ثانيةٍ أن تتحصّنَ بروح الجماعة وتلوذ بقلعة الأسلاف، الذين لم يمنحوا الشاعرَ بذرةَ وجوده فحسب بل أعاروه لونَ عينيْه وشعره واستدارةَ وجهه ونزوعَه إلى الوحشة وخوفَه من العتمة، بحيث يبدو جسدُه مسروقاً بالكامل من ذلك الطوطم اللانهائيّ الذي يَعْبر من جسمٍ إلى جسمٍ دون مللٍ ولا توقف.

لكنّ فكرة الأسلاف التي تحاول أن تحمي الشاعرَ من غائلة الزمن وتحوّله إلى وريثٍ أبديٍّ للحيَوات التي تصرّمتْ ما تلبث أن تميط اللثامَ عن وجهها الآخر الذي يجعل من الشاعر نفسه مجردَ جسرِ عبورٍ سريعٍ بين الماضي المتمثّل بالأجداد والمستقبلِ المتمثّلِ بالأولادِ والأحفاد، فيتأكد له عبر المرآة أنه ليس سوى «نهرٍ عاصٍ أنْهكَه التجوال» وأنّ ما حسِبَه إرثَه الخالصَ والنهائيَّ سرعان ما يختطفه أبناؤه مِنْ بعده. وبينما تتوزّع السلالة الكثير من القصائد: الأم، الأب، الجدة، الإخوة، الأبناء... يأتي الأصدقاءُ وندامى الحسرة والشعر ليتقاسموا نصيبَهم أيضاً، فيما تنكفئ البقيةُ إلى الداخل لتبحث عن شرارة المعنى المهدّدة برمادها في كل حين. وهذا بدوره يكشف التمزُّقَ بين رغبة اللَّوْذ بالآخر الصديقِ أو القريب، وبين الشعور بالعزلة الذي يعمّقه الزمنُ ويصل به الموت إلى قاعه الأخير. حتى العلاقة بالأب تتوزع بين التماهي معه في إعلان الشاعر «كأنّي أبي»، وبين الرغبة في قتله عبر تقمصه بالكامل: «أمشي/ولا أب قبلي». وهو ما يتكرر في غير قصيدة: «واتركيني/سأولد في خطواتي/وسأمضي بلا أبويْن إلى آخري». وفي الحالَيْن يمشي الشاعر على حدّ السكين، متخبطاً في تيه نفسه، مهدّداً مهما فعلَ بالزوال الذي يَرِثُ الأعمارَ والمصائر والذي ينعكس في مناخات القصائد وظلالها الكثيرة.

تتداخل في قصيدة زهير أبو شايب عناصر فكريةٌ وفنيةٌ متشعبةُ الأصول والمساقط. فهي قصيدةٌ ذاتُ مرجعيةٍ تراثيةٍ واضحة يتضافر في تكوينها الصوفيُّ والدينيُّ، وبخاصةٍ القرآنيُّ، كما هو الحال في غالبية نتاج الشاعر. يكفي أن نستعيد بعضَ الصيغ والتعابير المنتشرة في كافة النصوص لكي نتأكد من هذه الخاصية. فالمجموعة تفيض بمفردات من مثل: التجلّي، الطين، البرق، الفيض، السماء، النبيّ، الروح، القلق، العتمة، التراب، الصراط، المعراج، وغير ذلك من الرموز التي تعبِّر عن اتصال الشاعر الوثيق بالنصّيْن الصوفيّ والدينيّ واستلهامِه للمناطق الأكثر إضاءةً في تراثنا

* ـ زهير أبو شايب: **سيرة العشب**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشرة، ١٩٩٧.

العربيّ. ولهذا السبب تحمل قصيدة أبو شايب، رغم استغراقها في الرمز والكثافة والتأويل، الكثيرَ من الشحنات الغنائية والموسيقية العالية التي تنمّ عن موهبةٍ متمرسةٍ بإيقاعات الشعر العربيّ وأوزانه الجليلية. ذلك أنّ الحداثة في مفهوم الشاعر ليست بنية شكلانية صرفة، ولا كسراً تعسفياً للأوزان والأشكال، بقدر ما هي رؤية ولغة ومفهوم. ومن هنا لم يجد الشاعر حرجاً في استخدام الوزن الخليليّ في بعض الأحيان، واستخدام الإيقاع التفعيليّ في أحيان أخرى، دون أن يشعر القارئ بأيّ فارق يُذكر بين الاستخدامين: فاللغة تتوهّج بالمقدار نفسه هنا وهناك، وبالمقدار نفسه تسعى إلى إقامة نظام علاقاتٍ جديدٍ بين المفردات قوامُه الجِدّةُ والمفارقةُ وغيرُ المتوقّع. كما أنّ النَّفَسَ الغنائيّ عند أبو شايب لا يتغذى من الإنشاد التطريبيّ أو الإنشاء الرّخْو، بقدر ما يتولد عن مهارة الشاعر في التوفيق بين لغة الذهن ولغة القلب، وفي المزج بين الهندسة التعبيرية المُحْكَمَةِ من جهة وبين الإصغاء إلى نار الداخل وأصواته المحتدمة من جهة أخرى. وقد تخون الشاعرَ هذه المعادلةُ الصعبة في بعض الأحيان، بحيث يبدو أثرُ الصناعة جلياً في العديد من القصائد، كما تبدو الرغبة في استجلاب مفردات وصياغات جديدة مقحمةً إقحاماً في أحيان أخرى من مثل «ويلفح الترافي.. دمي كمفحص القطاة.. ثديك المسبَّع بالنار»، أو الرغبة في المبالغة اللفظية التي تقارب المناخاتِ الذهنيةَ المجردة: «ليت أني أبلُّ سحابةَ روحي/ولا أغرقُ/ليت أني يا مُطْلَق» (ص ١٤٣)، حيث تأتي مفردةُ «المُطْلَق» باردةً ونافرةً وبعيدةً عن المناخات البصرية ذات البعد المشهديّ الملموس التي تشيع في أنحاء المجموعة. ولكنْ، وبمعزل عن هذه الهنات الصغيرة، فإنّ المجموعة بمعظمها تشي بقامةٍ شعريةٍ عاليةٍ، وبتجربةٍ ثريةٍ تأخذ يوماً بعد يوم طريقَها إلى الاختلاف والتفرد والإدهاش.

٣ ـ قصيدة المعنى

ينحو الشاعر التونسيّ محمد الغزّي في مجموعته الشعرية الأخيرة: **كثيرٌ هذا القليلُ الذي أخذتْ*** نحو قصيدةٍ موجزةٍ وملمومةٍ تبتعد عن الشرح والإطالة والسيلان الكلاميّ. إنها قصيدة المعنى بامتياز. ولأنها كذلك فهي لا تبحث عن غايتها في ما يتعدى المساحةَ التي يتطلبها المعنى المنشودُ، ولا تُسرف في اقتناص الصور الفائضة أو الجماليات الزخرفية المجانية أو الهدر اللغويّ الذي تقترفه معظمُ النماذج الشعرية الحديثة في عالمنا العربيّ. فالقصيدة العربية تبدو في العقود المتأخرة وكأنها تريد أن تقول كلّ شيءٍ دفعةً واحدة، وأن تبرِّئ ذمّتَها من اللغة والصورة والمهارات حتى تستنفد داخلها كلّ ما يريد الشاعرُ أن يقوله عبر مشروعه الشعريّ برمته، ولأنها كذلك فهي لا تترك للقصيدة التي تجيء بَعْدَها شيئاً يُذكر بحيث تبدو أيُّ إضافة وكأنّها عملٌ استعاديٌّ محض أو ترجيعٌ زائد لِمَا تمّتْ كتابته من قبلُ. كما أنّ رغبة الشاعر في قول كل شيءٍ تفضي عملياً إلى أن لا يقول شيئاً يُذكر وأن يُسْلم زمامَه لطوفان اللغة وإلحاحها الفوضويّ اللذيْن بدلاً من أن يوقفهما عند حدٍّ معقول نراه يُذْعن لهما بالكامل ويستسلم لإغرائهما السهل وجاذبيتهما المغوية. وغالباً ما يتم هذا الاستدراجُ اللغويُّ المفرط على حساب المعنى الذي يَغيب بالكامل، ويختفي وراء الأثقال الجمالية غير المبرَّرة، بحيث تصبح القصيدةُ متحفاً لغوياً مفرطَ البرودة وجسداً مرصّعاً بالزينة والأصباغ ولكنه بلا روح.

يستدرك محمد الغزي في تجربته الشعرية هذه الأفخاخَ والمكائدَ ويحاول بقدر ما يستطيع الإفلاتَ من شراكها المنصوبة. فهو من جهةٍ يؤكّد على المعنى الإنسانيّ الذي لا بد أن تنعقد القصيدةُ من حوله كما ينعقدُ الجسدُ حول السرة. وهو من جهةٍ ثانية يعتبر الشعر فنَّ الحذف والكثافة والإضمار، فيعمل على تخليص قصيدته من الزوائد وعلى الإفلات من المبالغات الجمالية الزخرفية التي لا تخدم الغايةَ المتوخّاة. وإذا كان «المكتوبُ يُقرأ من عنوانه»، كما يقالُ، فإنّ عنوان المجموعة نفسه يشي ببعض العناصر التي تتألّف منها شاعريةُ الغزّي ومشروعُه اللغويّ. فالعنوان لا يأبه بتصيد المفردات التهويلية الضخمة، بل يلتمس الصدقَ والبساطةَ طريقاً إلى التعبير. وهو يبدو في عنوانه الجديد كأنّه يردّ على ديوانٍ آخر له بعنوان **ما أكثر ما أعطي، ما أقل ما أخذتُ**. كأنّ الفرق بين العنوانين يوضح بحدّ ذاته التغيُّرَ الذي أصاب المفاهيمَ، والتبدُّلَ في زاوية النظر إلى الأشياء، بفعل النضج

* ـ محمد الغزّي: **كثيرٌ هذا القليلُ الذي أخَذْتُ**، تونس، سراس للنشر، ١٩٩٩.

وتراكم التجارب ومرور الزمن. ففي ريعان الصبا يتطلب الشاعرُ الكثيرَ، ويشعر بالغصة وعدم الرضى للفارق الكبير بين ما أعطاه وما تمكّن من أخذه. في حين أنه، وهو في المقلب الثاني من العمر، يتجاوز حساباتِ الربح والخسارة الضيقيْن ويصل إلى حافة الطمأنينة والرضى عن القليل الذي أصابه.

لكنّ تتبُّعاً عميقاً لقصائد المجموعة ما يلبث أن يكشف بدوره عن التورية المضمرة القائمة بين المجموعة وعنوانها. إذ يتبين للقارئ المتأمِّل الحجمُ الكبيرُ لنزوع الشاعر الشهوانيّ، ولتعلُّقه المفرطِ بالحواس والمرئيات. ثمة شغفٌ متعاظم بكل ما من شأنه أن يجعل العيش فردوساً حقيقياً للمتعة والفرح والاحتفال بالأشياء، شَغَفٌ يوزِّع نفسَه على القصائد برمتها ويحوِّل كلاً منها إلى قلادةٍ معلّقةٍ في عنق الرغبات. وبهذا المعنى فإنّ عنوانَ المجموعة يشي بنقيضه تماماً، ويحمل في داخله نبرةَ السخرية والاحتجاج على اتساع الفوارق بين ما هو متاحٌ وما هو مرغوبٌ فيه. وهذا الأمر لن يجد القارئُ صعوبةً في تلمسه داخل المجموعة، بدءاً من قصيدة «اعتذار» الاستهلالية التي يعلن فيها الشاعر: «سيِّدي، قد تَعَهَّدتُ حَوْلاً بساتينَ كَرمي/فما أسْعَفَتْني البساتينُ إلا بهذا القليلْ»، مروراً بقصيدة «سُكْر» التي تعبِّر عن احتفائه بالغبطة والنشوة إلى حد نسيان نفسه وبيته: «لأنّك سَقَّيْتَني كلَّ هذا الشرابِ/قَرَعْتُ من السُّكْر أبوابَ كلِّ البُيُوتِ/وأخطأتُ بابي»، وحتى قصيدة «الوصية» التي تدعو القارئ أو الابنَ، لا فرق، إلى الابتهاج بالحياة وترك الوصايا الباطلة والمضلِّلة التي تَصْدر عن آباء ناؤوا بأعباء حكمتهم ولم يستدلّوا السبيلَ الى حكمة الحياة الأصوب التي تقارع العدمَ باللذة وتردّ على الموت بالحياة نفسها أو بمزيدٍ من التجرؤ والانتهاك والعَبَث.

لا يبذل القارئ كبيرَ جهدٍ لكي يردّ هذه الفلسفة إلى مصادرها الأولى، ولكي يقيم نَسَباً بيِّناً بين هذا النزوع اللذائذيّ الحسيّ وبين جذره الأبيقوريّ القديم، مروراً بكل أولئك الذين اعتبروا الحياةَ وجوداً هشاً بين عدميْن اثنين أو جزيرةً عائمةً في محيط الموت اللامتناهي، كما هو الحال مع شعراء كطرفة بن العبد وأبي نواس. إنهم شعراء الغواية والظَّرْف والمجانية الممتعة. وهم كذلك لا لأنهم سطحيون أو فارغون من المعنى، بل لأنهم يرقصون فوق حبال الموت ويرونْ أكثر من سواهم القيعانَ السوداءَ للحياة الإنسانية المحفوفة بالخوف والألم والمرض واحتمال الموت. هكذا يتحوّل ديوان الغزّي برمّته إلَى احتفاءٍ شعريٍّ بالحياة المختَلَسة من شدق الكابوس وإلى تمجيدٍ للخطيئة الأصلية التي من دونها لم يكن لنا، حسب قوله، أن نرث الأرض، وأن نندلع في ظلمتها كالبرق، وأن نبسط سلطاننا فوق كؤوسها المترعة بالشغف. أما الموت فهو لا يستطيع الظَّفر بنا إلاّ متلبِّسين بالوحشة أو الضجر أو النعاس. علينا إذن أن لا نعطيه الفرصة لذلك، وأن نحوِّل الحياة برمّتها إلى كرنفالٍ من المباهج الدائمة:

إذا جاءني الموتُ مُسْتَخْفياً
ورآني في ظلمة الليل محتَفِلاً
أسْتَزيد نداماي بعض الشرابِ
سيُطْرق مُسْتَحْيِياً
ثم يخرج مُرْتحِلاً
ويغلِّق بابي.

الموت بهذا المعنى لا يأتي من خارج الحياة بل من داخلها. وهو لا يخيف، بالتالي، إلا أولئك الذين لا يجدون ما يفعلونه سوى انتظاره السقيم في نهاية الرحلة. أما ردّنا الأمثل على ذلك فهو بأنْ نعيش الحياة قطرةً قطرةً، نعتصرها بالكامل حتى إذا جاء الموت وجدها كالخرقة البالية.

القصائدُ برمّتها تنويعٌ على فرح الحياة الحكيم، لكنه فرحٌ ناقص ومثخنٌ في داخله بروح المأساة ومشبَعٌ ببخار الإحساس بالزوال الذي يُطلّ برأسه من وراء السطور. لكنّ الشاعر يعرف كيف يبحث بدوره عن مخرج من هذا الشعور بالتلاشي. وهو يجده عبر وحدة الوجود في نشوة الخلق. وهي وحدة بشقيْن: أوّلُهما في كون المخلوق تجلياً من تجليات الخالق، وثانيهما في وحدة الكائنات واتصالها بحيث أنّ كلّ حبّةِ عنبٍ هي اختزالٌ للكوْس كلها وكلُّ جسدٍ إنساني هو اختصارٌ رمزيٌّ لجسد البشرية جمعاء. كأنّ في هذا الكشف الصوفيّ المتصل بالنفّري وابن عربي والحلاّج وغيرهم نوعاً من خلاصٍ يفتح أمام الشاعر كوةَ الأمل بالبقاء عبر التوحد بنطفة الوجود الكبرى وبذرته الأولى.

تخرج قصيدتا «النشيد» و«المهر» عن سياق البرقيات الصغيرة والخاطفة لقصائد المجموعة، وتشكّلان مناخاً تعبيرياً مختلفاً يوائم بين الجمالية الإنشادية الشفافة وبين الاحتفاء اللغويّ بالحب والشهوة من طرفيْهما المتقابليْن. وإذا كانت قصيدة «النشيد» التي تستلهم شاعرية التوراة في «نشيد الانشاد» تمجيداً للأنوثة الكونية المتفجِّرة ونداء انثوياً للذكر الفحل، فإنّ قصيدة «المهر» التي تستلهم قصيدة يوروبيدوس هي التعويذة المقابلة لمنع العالم من الذبول والتآسن وضمور الشهوة والخصب.

يتجاوز محمد الغزي في مجموعته عقدةَ الشكل ويتخطى المفاهيم الجاهزة التي تربط الحداثة بهذا الشكل أو ذاك. فهو يستخدم قصيدة التفعيلة وقصيدة الشطريْن وقصيدةَ النثر في الوقت ذاته، ودون مشقةٍ أو تعقيدٍ أو أفكارٍ مسبقة. ذلك أنّ الشعر الحقيقيّ أوسع وأكبر من شكله، والأشكال لا تبدو نافرةً وناشزةً إلا حين تبهت نارُ الشعر ويخبو معناه. لذلك لا يجد الغزي صعوبةً في الانتقال من نسق إيقاعيّ إلى آخر بخفة ورشاقةٍ ظاهرتيْن. وهو ما يجعلنا نقف أمام سؤال الكتابة خارج الأطر الضيقة والمعارك الهامشية بين الأشكال والأساليب. وقد عرف محمد الغزي في ديوانه الجديد كيف يعيد السجالَ إلى ساحته، والشعرَ إلى نِصابه الحقيقيّ.

بيروت