الحداثة أخت التسامح

الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان

حلمي سالم

حقوق الإنسان
في الفنون والآداب
٢

الحداثة أخت التسامح

(الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان)

مركز القاهرة
لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي.. ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان. ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية. ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

---

٩ شارع رستم - جاردن سيتي - القاهرة
الرقم البريدي ١١٥١٦ ص. ب ١١٧
مجلس الشعب- القاهرة
تليفون ٧٩٤٣٧١٥ (٢٠٢)
فاكس ٧٩٥٤٢٠٠ (٢٠٢)
E. mail: cihrs@idsc.gov.eg

مجلس الأمناء

إبراهيم عوض (مصر)
أحمد عثماني (تونس)
أسمى خضر (الأردن)
السيد ياسين (مصر)
آمال عبد الهادي (مصر)
سحر حافظ مصر)
عبد الله النعيم السودان)
عبد المنعم سعيد (مصر)
عزيز أبو حمد السعودية)
غانم النجار (الكويت)
فيوليت داغر (لبنان)
محمد أمين الميداني (سوريا)
هاني مجلي (مصر)
هيثم مناع (سوريا)

منسق البرامج

مجدي النعيم

المستشار الاكاديمي

محمد السيد سعيد

مدير المركز

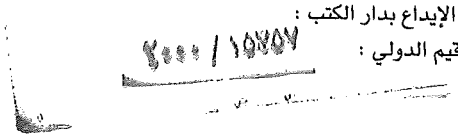
بهي الدين حسن

الحداثة أخت التسامح

(الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان)

حلمي سالم

الحداثة أخت التسامح
(الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان)
الكاتب: حلمي سالم
الناشر : مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
حقوق الطبع محفوظة ٢٠٠٠
٩شارع رستم جاردن ستي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٣٧١٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٥٤٢٠٠
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail mail to:cihrs@idsc.gov.eg
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
لوحة الغلاف: الفتاة والمصباح، للفنانة **تحية حليم**
رقم الإيداع بدار الكتب :
الترقيم الدولي :



الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

مقدمة

العلاقة بين الشعر وحقوق الإنسان أوثق من أن يتحدث عنها متحدث. فالفن، في ذاته،كظاهرة خلق،هو تجسيد لحق جوهري من حقوق الإنسان: حقه في الإبداع والابتكار والإنشاء. ويعد الشعر، من بين الفنون جميعا، أقدمها ارتباطا بحقوق الكائن البشرى، فنشأة الشعر، كما نعلم، كانت متواشجة مع حقين أوليين من حقوق الإنسان: حق العمل، وحق الغناء. ذلك أن الإنسان القديم ابن الحضارات الأولى المصرية والبابلية والآشورية والكنعانية وهو يعمل في حقله أو محجره أو نهره، كان يستشعر ضرورة أن يغني، وأن يوقع عمله توقيعا موسيقيا ييسر عليه هذا العمل، ويدخل إلي روحه المستوحشة الاستئناس والقدرة علي مقاومة قوى الطبيعة القاهرة.

وإذا كان الشعر، في ذاته، حقا من حقوق الإنسان، فإنه في الوقت نفسه قد عبر منذ قديم الزمان عن حقوق الإنسان المختلفة. فلو أننا علي سبيل المثال نظرنا نظرة سريعة إلى بعض نصوص الأدب الفرعوني (المصري) القديم لوقعنا علي تجسيدات عديدة للكثير من القيم الرفيعة التي اصطلح علي تسميتها بالتعبير الحديث"حقوق الإنسان ". سنجد المصري القديم يتحدث من خمسة آلاف سنة عن رغبته في تجديد الكلام وابتكار صيغ أدبية لم يسبقه إليها سابقون:

"ليتني أعرف صيغا للكلام لا يعرفها أحد، أو أمثالا غير معروفة أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل، خالية من التكرار، لا ذلك الكلام الذي جرت به الألسن منذ زمن بعيد، وهو ما تكلم به الأجداد"

وقد بجل المصري القديم الكتابة تبجيلا عاليا، ووضعها في أرفع مرتبة بين الحروف والمهن. فهذا حكيم ينصح ابنه قائلا:

"كن كاتبا،

وضع ذلك في قلبك،

وبذلك يمكث اسمك،

إن كتابا واحدا لأكثر نفعا من بيت مؤسس ومن قبر في الغرب"

ويرتبط بحق الكتابة حق "حرية " هذه الكتابة، حيث يوضح الحكيم لابنه "كن كاتبا، فالكاتب رئيس نفسه"، وهو ما ينطوي على اعتبار "ضمير الكاتب" هو الفيصل، لا الرقيب ولا المنع والكبت. كما رفض المصري القديم العنف، إذ يقول: "قلبي وضع فوق عرشه. نلت السيطرة علي حديث فمي. نلت المعرفة، ولم يقع عليّ عنفٌ". ورفض العنف يتصل اتصالا عضويا بتوكيد الأمن والسلام:

"لا تزرع الخوف في نفوس الناس. فتلك إرادة الله. إذا لجأ أحدهم إلي العنف فإن الله ينزع الخبز من فمه. وإذا فعل ذلك من أجل الثراء سيقول له الله: لأحرمنك من هذه الثروة. اعمل علي أن يعيش الناس في سلام"

الله محبة إذن في الفكر الديني المصري القديم. وهي القيمة التي تسربت إلي الحضارات والفلسفات الدينية اللاحقة. وفي سياق المحبة والمؤاخاة فإن رعاية الضعفاء واجبة، ورفع القوة عن المقهورين ضرورة. فتعاليم امنموبى تحذرنا بصريح العبارة: أحذر أن تسلب فقيرا معدما، احذر أن تكون شجاعا أمام رجل مهيض الجناح". ولعل التحذير من الشجاعة أمام مهيض الجناح هو الأصل الأول القديم لما صار يعرف في الدساتير الدولية الحديثة بقوانين معاملة الأسرى في الحروب والمدنيين أثناء القتال، وغيرها من بنود تصون الندية والتكافؤ.

إن حماية "الآخر" لا تقتصر في الشعر والفكر المصري القديم علي حماية أمنه أو جسده أو عيشه فحسب، وإنما تمتد إلي حماية رأيه وعقيدته. ولقد وصل تأمين الرأي الآخر إلي حد نشوء نزعات من الشك في الآلهة والاستهانة بالعالم الآخر والسخرية من الطقوس الدينية، فهذا أحدهم يقول: "انظروا إلي بيوت الأموات، لقد تهدمت جدرانها ولم تعد موجودة كأنها لم تكن. إن أحدا لا يأتي من هناك حتى يخبرنا عن حالها". ويقول آخر: "إذا عرفت أين يوجد الإله فإنني أقدم له القرابين". ويصيح ضائق بحياته مستريب في عقائده: "يا إلهي، كائنا من كنت".

هكذا كا ن "إعمال العقل" وإطلاق المخيلة الجامحة، جزءا أصيلا من الأدب القديم، أي حقا أصيلا من حقوق البشر، حتى لو أفضى إعمال العقل أحيانا إلي القلق الوجودي، أو جنحت المخيلة الجامحة أحيانا إلي الارتياب في الأسس.

وإذا تركنا هذه اللمحة القديمة التي هي مجرد تمهيد واسع لننتقل إلي العصور الحديثة، سنجد أن "الحداثة" هي من حيث المبدأ حق حقيق من حقوق الإنسان. ونعني بالحداثة إيمان المبدع "بالعقلانية" في مواجهة "النقلانية"، وإيمانه بحقه (بواجبه) في ابتكار فن يدل عليه ويجسد ذاته ويصور فردانيته، في مواجهة فن يدل علي "النمط" الجاهز السابق، ويجسد القطيع ويصور الخارج والجماعة والعموم.

بهذا المعني وما يصحبه من توجه إلي فتح صناديق المحرمات الثابتة: الدين، والسياسة، والجنس تغدو "الحداثة" ممارسة لحق من حقوق الإنسان هو حق الكشف والبحث والمغامرة. كما أنها فوق هذه الناحية المبدئية قد انطلقت في التعبير التطبيقي الإبداعي عن حقوق الإنسان المختلفة، موجهة تركيزها الأساسي علي ثلاثة حقوق كبرى من هذه الحقوق : حق الأوطان في الاستقلال، حق المواطنين في العدالة، حق الفرد في حرية التعبير والاعتقاد. (وغني عن الاستدراك أن نؤكد علي أن كل حق من هذه الحقوق الثلاثة الكبرى هو أصل تتفرع عنه كثرة كاثرة من الحقوق المنبثقة عنه والمتصلة به) .

ولعلنا لو طفقنا نفصل تجليات هذه الحقوق الثلاثة الكبري في الشعر العربي الحديث لن نتوقف ولن تكفينا صفحات تلو صفحات. ولذلك سوف نقتصر علي بعض الإشارات الموجزة التي تفي بالدلالة، منحصرين في شعر الحداثة العربية المعاصرة. هذا يعني أننا لن نشير إلي صدام "الحداثة الغربية" مع حراس المحرمات وكابحي حرية التعبير في الثقافة الغربية الحداثية في العصور الأخيرة: بدءا من محاكمة بودلير بسبب قصائد "أزهار الشر"، مرورا بهياج الرأي العام الغربي المحافظ على قصائد رامبو، وليس انتهاء بمحاكمة روجيه جارودى بسبب تشكيكه في حجم "الهولوكست" النازي ضد اليهود .

❖❖❖

في حداثتنا الشعرية العربية المعاصرة سنجد جبران خليل جبران منشغلا بحق الاختلاف في الدين والعقيدة، علي النحو الذي يدين التعصب الديني والتناحر الطائفي، ويؤكد علي أن المؤمنين بالرب هم سواسية أمام هذا الرب، سواء كانوا في المعبد أو في الكنيسة أو في المسجد، أو كانوا في الصحراء الجرداء .

وسنجد عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وأدونيس يركزون علي هذه الحقوق الثلاثة تركيزا كليا:

يصرف البياتي معظم شعره إلى السعي نحو تحرر الوطن من المحتلين، وإلى تحرر كل الشعوب المغلوبة، في سياق من سعيه إلي رفع الفقر عن الطبقات الفقيرة في بلده وفي كل البلدان، انطلاقا من نظرة "أممية" تري الوحدة الخفية بين القاهرين والوحدة الخفية بين المقهورين في كل مكان:

"أفرد أجنحتي وأطير إليها في منتصف الليل،
أراها نائمة تحلم بالقمر الشيرازي الأخضر
فوق البوابات الحجرية يبكي، يتدلى من
أغصان حديقتها ويظل وحيدا يتعبد فيها:

ما كان يكون:

حياتي كانت في الأرض غيابا وحضورا

تملؤه الوحشة والترحال وأشباح الموتى،

كوني أيتها المشربة الوجنة بالتوت

الأحمر والورد الجبلي الأبيض: زادي في

هذي الرحلة، كوني: آخر منفي، وطنا:

أعبده، أسكن فيه وأموت"

ويصرف السياب معظم شعره إلي تأكيد الانتماء إلى الوطن، حيث يعجب حينما يكون غريبا علي الخليج:

"إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون؟

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل في بلادي من سواها - والظلام

حتى الظلام هناك أجمل،

فهو يحتضن العراق "

ويصرف أدونيس معظم شعره إلي حرية العقل وحرية الحس، حيث المرأة تتفتح كالنبع وتستسلم كالشجرة، وحيث الغوص في أسرار جسد المرأة هو نزول إلي أندلس الأعماق:

"أكسو ممراتي بالطلاسم والإشارات

أبخرها بهذياني الأدغالي، بالنار والوشم

أحسب نفسي موجة وأظنك الشاطئ: ظهرك نصف قارة

وتحت ثدييك جهاتي الأربع".

حرية الوطن، حرية الرأي، حرية الجسد. هذه هي إذن الحريات الثلاث العظمى التي رفعت الحداثة الشعرية العربية لواءها عاليا. وهذا ما نقابله في شعر محمود درويش، حيث حرية الوطن حلم تبدده العنصرية المعادية للمواثيق الدولية المؤيدة لحق تقرير المصير للشعوب، فيصيح:

"يا أيها البلد البعيد/ هل ضاع حبي في البريد؟

كل البلاد بلادنا/ ونصيبنا منها بريد".

وهو ما نقابله في شعر صلاح الصبور، حين يستعيد مأساة الصوفي الإسلامي، الحلاج، الذي صلبه الفقه السلفي المتحالف مع مصالح السلطة السياسية في القرن الرابع الهجري. لكن الشاعر

الحديث يضفي علي المأساة التراثية طابعا اجتماعيا ولمحة وجودية يجسدان مأزق معادلة "الحرية والعدل" ومعادلة "القوة والرحمة"، حتى يصرح الصوفي الحديث : "من لي بالسيف المبصر؟". ثم هو ما نقابله في شعر أمجد ناصر، حيث أنشودة الحس المصفي وكسر مغاليق الرغبة الآدمية وحيث الشهوة قنديل يقود العابد إلي قدس الأقداس، فكأن "الجسد قبة الروح" بتعبير الصوفيين. نقرأ في "سُرَّ من رأي" :

"وردة الدانتيل السوداء في أعالي الفخذ،
قبلة الملك السعيد في الليلة الألف،
حيث تنزلق الأفعى المرقطة في النداوة،
لتحرس الحبق.
الأعضاء تتنفس وتكنز ثروتها،
تنحنين علي ثمرة الكستناء
الاستدارة تلمع في مرآة العين
وتهب رائحة الحيوان.
في أعاليه، أسود هو الحرير
يتطاحن الأمراء تحت عقدته وينسفك اللعاب
يصلون إلى الجوهرة ضارعين زحفا على الأكواع ".

❖❖❖

خاضت الحداثة الشعرية العربية المعاصرة -ولا تزال- صدامات عاتية مع السلفيين من خصوم حرية الرأي والتعبير والاعتقاد: سواء كانت السلفية فكرية تنهض علي الماضوية والجمود العقائدي وتنتهي "بالوا حدية" التي "تكفّر" الآخرين، فتصادر آراءهم وحياتهم، أو كانت السلفية سياسية سلطوية تنهض علي نظم حكم مستبدة، وتنتهي "بفاشية" تنفي الآخرين، فتصادر كذلك الرأي والحياة، وتصفي المعتقد والجسد.

فمع بدء ظهور حركة الشعر الحر شرع التقليديون، من أهل النقل والإبداع وحماة الفضيلة واللاهوت، يتهمون هذه الحركة بالشعوبية والشيوعية وتدمير التراث والعقيدة والعمالة للغرب. لقد أنكر هؤلاء التقليديون -مدعومين أحيانا باستبداد أنظمة الحكم- أن تكون الحداثة حقا من حقوق الإنسان العربي الحديث، باعتبارها علامة على التنوير والتعقيل والتحرير، كما أنكروا على الحداثة اختراقها الغرف المغلقة والتفاحات المحرمة (الدين والسياسة والجنس)، لأن استمرار هذه الغرف

مغلقة وهذه التفاحات محرمة يطيل من أمد سيطرة هذه السلفية المزدوجة بجناحيها الأسودين المرفرفين: الفكري والسياسي. ولا تزال جولات هذه المعارك الضارية دائرة مشتعلة تتنامي وتستفحل : مبدعو الحداثة الشعرية يقطعون أشواطا جديدة ويحررون رقعات مقيدة، في دفاعهم الصلب عن استقلال الوطن والعقل، وعن عدالة توزيع الثروة والسلطة، وعن حرية الرأي والجسد. ومبدعو السلفية في المقابل يقطعون أشواطا جديدة ويبتكرون أدوات كبح حديثة، يستفيد بعضها بالقانون الشرعي ويستفيد بعضها بالقانون الوضعي، في دفاعهم الصلب عن احتكار الوطن والعقل، وعن الحق الإلهي في الثروة والسلطة، وعن نفي الرأي والجسد.

وقد شهدت السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين معارك طاحنة في هذه الحرب الضروس المتصلة، استخدمت فيها قوي السلفية ثغرة بعينها في القانون (الشرعي والوضعي معا) هي ثغرة "قانون الحسبة" الذي يبيح لأي مواطن أن يقيم دعوى قضائية ضد أي عمل فني أو فكري يراه ماسا به شخصيا من حيث هو يمس الأخلاق الحميدة أو اللاهوت المقدس أو الماضي التام المكتمل.وبهذه الثغرة تمت محاكمة د. نصر حامد أبو زيد لأنه قال أن هناك حبلا "سريا" يربط -في الأصل النظري- بين الفكر الديني المتطرف وبين الفكر الديني المعتدل. وتمت محاكمة د. سيد القمني لأنه قال أن المصريين القدماء هم بناة الكعبة، حسب ما تقول بعض المصادر. وتمت محاكمة فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين، لأنه اتخذ من قصة سيدنا يوسف رمزا فنيا وحيلة سينمائية. وتمت محاكمة فيلم "طيور الظلام" لعادل إمام لأنه صور المشاريع الاستثمارية التي تتخفى في عباءة جماعات الإسلام السياسي المتطرفة.

في هذه الحرب المشتعلة المتصلة نذكر ثلاث وقائع بارزة في مصر:

الأولى: هي محاكمة قصيدة "أنت الوشم الباقي" للشاعر عبد المنعم رمضان، التي نشرت في مجلة "إبداع ١٩٩٢" بسبب صورة شعرية فيها اعتبرها مناهضو الخيال الشعري ماسة بمقدسات الأمة. وقد أثيرت القضية في مجلس الشعب المصري، عبر استجواب قدمه بعض الأعضاء إلى وزير الثقافة فاروق حسني. وقد شنّ هؤلاء الخصوم "الديمقراطيون" هجومهم العاصف، علي الشاعر والمجلة ووزارة الثقافة، متناقضين تناقضا صارخا مع نصوص "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" (١٩٤٨)، وبخاصة مع "المادة ١٩ " الشهيرة، التي صارت اسما لمنظمة عالمية شهيرة، للدفاع عن حق الرأي والتعبير والاعتقاد. تقول "المادة ١٩ ": "لكل شخص حق التمتع بحرية الرأي والتعبير، ويشمل هذا الحق حريته في اعتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس الأنباء والأفكار وتلقيها ونقلها إلي الآخرين، بأية وسيلة ودونما اعتبار للحدود".

يقول رمضان:

"وتكون الأنثى حافية،

ذكر حاف يومئ أن كوني ما شئت،

فكيف أظنك قادمة من تيه،

كيف أسمى هيأتك البرية،

أنت امرأة وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع،

ثم اساقط عنها العرق،

ورائحة الإبطين وجوع،

فالتحمت،

واتكأ عليها كوع الله وأحدث ثقبا،

يكفي أن يدخله الرجل فتحمل عنه الوحدانية كل شظايا الكون".

والحق أن هؤلاء المنافحين عن كبت الرأي باسم حماية المقدسات، لا يعتدون على الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، ولا يعتدون قبل ذلك علي الدستور المصري (الذي يكفل حرية الرأي والاعتقاد) فحسب، بل يضربون صفحا عن ثلاث حقائق فكرية جوهرية:

أ: أن القول "بتجسيم الله" هو قول إسلامي قديم اعتمدته إحدى الفرق الإسلامية القديمة (في مقابل الفرق التي نفت هذا التجسيم)، من غير أن "تكفر" فرقة أخرى، بسبب الخلاف في الاجتهاد.

ب: أن كثيرا من فقهاء المسلمين وبلاغييهم القدماء قد دعوا الي عدم الحكم على الإبداع بمعايير أخلاقية أو منظورات دينية، مؤكدين على أن يكون ذلك الحكم نابعا من معايير أدبية ومنظورات فنية.

ج: أن قطاعا رئيسيا من أعلام النهضة الفكرية العربية الحديثة قد طالبوا بحفظ الدين في منأى عن معترك الحياة المضطربة الموارة المتغيرة. فهذا فرح أنطون يدعو في أوائل القرن العشرين إلى عزل الدين عن التعليم، وهذا جميل صدقي الزهاوى يؤكد، في عشرينات القرن العشرين، أن "المسلمين لن ينهضوا إلا إذا فرقوا بين أمور الدنيا وأمور الدين".

والثانية: هي مصادرة ديوان "آية جيم" للشاعر حسن طلب، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام١٩٩٣، بدعوى أنه يقلد في بعض مقاطعه طريقة القرآن الكريم في الأداء اللغوي والبلاغي والموسيقي. و "آية جيم"قصيدة طويلة، مكونة من خمسة مقاطع، تؤسس نفسها على مقولة النفري، المتصوف الإسلامي المعروف، القائلة: " الحرف يسري حيث القصد: جيم جنة، جيم جحيم"، وهي عند شاعرها "نظرية في الجيم، لحمتها التجيم، والسدي التجييم، فهي تجسم التجريد حين تجرد

التجسيم". يقول طلب:

"فالجيم تجربة التجاوز والتجدد

الجيم تزويج البنفسج للزبرجد

الجيم عسجد

والجيم جاهزة لتسجد

فالجيم من جدة وموجدة

وجالسة كساجدة

وعاجلة كآجلة

وبعض الجيم جمجمة مرجعة

وفاجعة كناجعة

وواجمة كهاجعة

وجائية كراجعة

وان الجيم جذر جامد

يجزى بأجر مجاهد

جاز الحواجز والنجود

من الضجيج الى الضجر

فأجاءه جرس الجسارة للجسور

تجسدت جيم الجزيرة في الجزر

فاستدرجتها جيم:

رج يرج رجا".

وعلى الرغم من الطابع التراثي الذي يغلب علي أداء القصيدة، كما رأينا في المقطع السابق، فان ذلك لم ينقذ القصيدة من براثن الكبح والإقصاء. وهو ما يذكرنا بشهادة الشاعر عبد المنعم رمضان (في العدد الخاص عن "الأدب والحرية" من "فصول" ١٩٩٢) حين قال بمرارة: "الآن تتضافر ثقافة العقم وثقافة الإعلام وآليات القمع وسراب الحريات مع سقوط الكبار،تتضافر جميعا لتدهس كثيرين من شعراء الجيل الأخير المشتبكين مع مؤسسات الداخل والخارج، فيستعيدون تقاليد الجيل المدشوت من شعراء الستينات، ويصبحون كأنهم -حسب قول محمود درويش ـــ"عابرون في كلام عابر".

والثالثة: هي الثائرة التي ثارت لدي السلفيين العرب ورعاة نقاء الدم الإسلامي ضد قصيدة نزار قباني "متى يعلنون وفاة العرب"، حين تفشت في الصحافة المصرية حملة واسعة شرسة تطالب

بمصادرة القصيدة وإهدار دم الشاعر. يقول قباني :

"أنا منذ خمسين عاما

أحاول رسم بلاد تسمى مجازا بلاد العرب،

رسمت بلون الشرايين حينا،

وحينا رسمت بلون الغضب

وحين انتهى الرسم ساءلت نفسي:

إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب

ففي أي مقبرة يدفنون ؟

ومن سوف يبكي عليهم وليس لديهم بنات، وليس لديهم بنون

وليس هنالك حزن

وليس هنالك من يحزنون ؟".

(بالطبع لن نذكر أمثلة عربية غير مصرية، مثل مصادرة ديوان"حديقة الحواس" للشاعر اللبناني عبده وازن، ومثل الحكم بحبس القاصة الكويتية ليلى العثمان والشاعرة الكويتية عالية شعيب، ومثل الحصار الذي يعيشه الشعراء السعوديون الحداثيون داخل أرض المملكة، ومثل فصل أدونيس من اتحاد الأدباء السوريين، ومثل محاكمة المغني اللبناني مارسيل خليفة بدعوى مساسه بالقيم الدينية في أغنيته "أنا يوسف يا أبي" من شعر محمود درويش).

ولقد وقفت منظمات حقوق الإنسان المختلفة وقفة تضامنية باهرة ضد هجوم السلفيين وحلفائهم في السلطة السياسية، في الحالات الثلاث السابقة وفي غيرها من حالات التعدي علي حرية الفكر والإبداع. كما تضامنت قوى الاستنارة المصرية والعربية مع الشعر والشعراء والحرية. من أبرز مظاهر هذا التضامن كانت الوقفة الواسعة التي وقفتها قوى التنوير وحقوق الإنسان مع الشاعر المصري محمد عفيفى مطر، حينما اعتقلته السلطات المصرية إبان الحرب العراقية الكويتية الأمريكية، بسبب تأييده للعراق. وقد وقعت على الشاعر في معتقله عمليات تعذيب بشعة بالكهرباء وبغيرها، مما ترك علي أنفه أثرا لن يزول. وقد حاولت التعبير عن إدانة حبس الشاعر بسبب الرأي المختلف، وما يعنيه ذلك القمع من إهدار حق"الآخر" في أن يكون مختلفا في رأيه أو إبداعه أو معتقده، فكتبت في قطعة لي:"

تركض وكعبها مكشوف للسهم

كانت العباءات في الموسم التجاري موحيات بالأبد

توهجت أم القرى لكن المسرح مطفأ

فيمشي القصاص على بخارية ينتقي من كل زوجين،
واجهت حنظلا سيطبخه الناجون في قدري
لذا تقهقر الملثم الذي رش على المدارس سخاما
كان يختبئ خلف: كهيعص
لكن فأس أبي أجرت الماء في الماء
ذبحت أوزتان في عرس الفتي فتوزع الحُسن
وحيدا لاقيتها في: حمّال أوجه
وحيدة غادرتني في: سكنٌ لكُنَّ.
ضمها أبي إليه في خُصبِه وقال:
تزيني وأظهري الآلاء واللؤلؤ
ثم أجلسها علي نورج القمح
ريثما يمسح عن أنف شاعر
صعقَةَ الحبس " .

وقد قام الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو بدراسة تحت عنوان "التأديب والعقاب:نشوء السجن" حلل فيها -كما تقول لنا الناقدة د. فريال غزول- أنواع العقاب ومفهوم السجن ووظيفة الاعتقال في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، متوصلا إلى أن تاريخ "التأديب" مرتبط ارتباطا وثيقا بالأيديولوجية المهيمنة وتكنولوجيا التسلط والمنظور السائد للجسد. وبرصد تاريخي وتفصيلي بين الباحث كيف تضافرت العوامل لتنشئ السجن بوصفه مؤسسة. وفوكو يقرأ جسد السجين باعتباره علامة يؤولها في سياق التغيرات الاجتماعية والاقتصادية وبالتالي الفكرية والفلسفية وأثرها على نظام السيطرة. فمن احتفاليات الإعدام وطقوس التعذيب العلنية إلى سرية التأديب وإقصاء الخارجين علي السلطة، نجد نقلة من الانتقام الى الاستعباد ومن التحطيم الي التدجين. وهذا أدى إلى إنشاء مؤسسة تأديبية تضمن احتواء العناصر التي لا تتجانس مع رؤية السلطة للمجتمع. السجن، إذن، آلية من آليات حجز المختلف لغرض تطبيعه أو تصفيته.

أما محمد عفيفى مطر، فقد صاح من معتقل "طره"(١٩٩١) معلنا "هذا الليل يبدأ":

"دهر من الظلمات، أم هي ليلة
جمعت سواد الكحل والقطران
من رهج الفواجع في الدهور !
عيناك تحت عصابة عقدت

وساخت في عظام الرأس عقدتها،
وأنت مجندلٌ - يا آخر الأسرى،
ولست بمفتدى،
فبلادك انعصفت وسيق هواؤها
وترابها سبيا
وهذا الليل يبدأ،
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين
من ملح الصديد،
الليل يبدأ،
والشموس شظية البرق الذي يهوى
إلي عينيك من ملكوته العالي، فتصرخ،
لا تغاث بغير أن ينحل وجهك جيفة
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،
لست تحصي من دقائقه سوى عشر استغاثات
لفجر ضائع تعلو بهن الريح جلجلة
لدمع الله في الآفاق،
هذا الليل يبدأ، فابتدىء موتا لحلمك وابتدع حلما
لموتك أيها الجسد الصبور
" الخوف أقسى ما تخاف ".. ألم تقل ؟
فأبدأ مقام الكشف للرهبوت
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطف الآفاق مما يبدع الرخ الجسور"

❖❖❖

ولعل "موضوعة الجسد" محور من المحاور التي تعترك حولها المعارك الساخنة بين الحداثة ومناهضي حق الحداثة. فالشاهد أن الإبداع العربي الراهن يزخر بمحاولات ساطعة لتحرير الجسد البشري من العبودية والامتهان والكبت. وهي المحاولات التي يرفضها السلفيون الذين يريدون للجسد أن يظل أيقوية محرمة، لأنهم يرونه آله للتجارة والقمع. هذه المحاولات التحريرية للجسد هي المهاد

الذي ساعد على اتساع ظاهرة كتابة الأنوثة بين الكاتبات المصريات والعربيات، وبرزت في هذا الصدد أسماء مثل: هدى بركات وأحلام مستغانمي وسلوى النعيمي وأهداف سويف ونورا أمين وعالية شعيب وإيمان مرسال وفاطمة قنديل وظبية خميس وغيرهن.

في هذه المعركة ينكر السلفيون على المرأة (التي يرونها عورة في الأصل) أن تبدع. إذ هم ينكرون عليها، ابتداءً، أن تعمل، بل يريدون لها أن تقرّ في بيتها. والإبداع -في نظر السلفيين- هو من عمل الرجال، إذا كان لابد من الإبداع أساسا. ذلك أن الكتابة -عندهم- عمل ذكوريٌّ يفتضُّ فيه المبدع (الرجل) بكارة العمل الأدبي ويمتطي صهوة ظهر الكتابة. أما أن تكتب المرأة بوح جسدها وتعلن أشجان أنوثتها وتغني صوت أشواقها الوجدانية والحسية المحبوسة المهدرة، فهذا هو عين الرجس. وعلى الرغم من أن قاسم أمين قد صاح، في كتابه"المرأة الجديدة"، قبل قرن كامل "انظر إلى البلاد الشرقية تجد أن المرأة في رق الرجل، والرجل في رق الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه"، فإن السلفيين ما يزالون يرون أن الكتابة هي "امتياز" الرجل وحده، وأن التعبير عن مكنون النفس منوط بالرجل وحده، وما يزالون يرجفهم أن تقول شاعرة، مثل عالية شعيب:

"قلبي هذا الخافق القصديري
يجرب الآن الإنصات لدمه
ودمك يغتصب براءة البياض
في الشراشف المجعدة
بقلقك وأرقك وفزعك فجرا
وأنا ألون الفضاء بتبغي
جنية أمتصك بغيابي
وأجن فيك
وأنت تحاور الغازي"

علي أن كتابة الأنوثة تنمو وتتسع وتحقق إنجازات ربما لم يشهدها أدبنا العربي من قبل، وتكشف من نفس المرأة ما لم يُكشف، وتصل فيها إلي أغوار سحيقة (بصرف النظر الآن عن التحفظ المنهجي علي التفريق بين كتابة الرجل وكتابة المرأة) بينما صراخ السلفيين تبدده رياح العصر. إن حق المرآة في الإبداع هو جزء لا يتجزأ من حق الحياة للإنسان (رجلا أو امرأة). هكذا يقول الحداثيون. بل إنه جزء لا يتجزأ من حق الإنسان في أن يكون ذاته.

❖❖❖

إذا كانت الحداثة هي حرية الإبداع، وإذا كانت الحرية هي حق الإنسان، فليس من المبالغة أن نقول: إن الحداثة هي "حق" وأن الحق هو"حداثة".

والواقع أنه لم يكن من المصادفات العابرة أن يرتبط صعود حركة الشعر العربي الحر بصعود حركات الاستقلال والثورات الوطنية في العديد من البلاد العربية في أواخر الأربعينات وكل الخمسينات (وقد كان لثورة يوليو ١٩٥٢دور ملحوظ في تهيئة مناخ مناسب لنقلة الشعر العربي الحديث، بما أحدثته من تغييرات اجتماعية وسياسية وثقافية).

كما أنه لم يكن من المصادفات العابرة أن تتواكب لحظة بدء ثورة الشعر العربي الحديث مع لحظة صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان (١٩٤٨).

كان تضافر بزوغ الحركات الثلاث (حركة الشعر العربي الحر، الحركات الاستقلالية الوطنية، حركة حقوق الإنسان العالمية) طبيعيا، حيث تشاركت جميعا في قيم متماثلة أو متقاربة، مثل الحرية، وتقرير الشعوب لمصيرها، وفردية الفرد، والديمقراطية، والوحدة الوطنية، والتعدد، وكرامة الوطن والمواطن.

وفي هذا الضوء، يغلب على اعتقادي أن جملة مفاهيم حقوق الإنسان في مجال الشعر والأدب خاصة هي التعبير الجديد البديل لما كان المثقفون يسمونه من عقود قليلة "الالتزام في الأدب" بقضايا الإنسان وآلامه السياسية والاجتماعية والوجودية. وجلي أن المصطلح البديل حل محل المصطلح القديم، لأسباب ثلاثة :

الأول: هو انهيار معظم النظم الاشتراكية، وتراجع أسسها النظرية في علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الجمال.

والثاني: هو صعود الفكرة الليبرالية -سواء كانت متوحشة أو رقيقة- في مناطق عديدة من الدنيا، متأسسة علي فردية الأفراد .

والثالث: هو نزوع النخبة المستنيرة -عالميا ومحليا- إلى التلاقي في خندق الحد الأدنى من النضال البشري، وهو الدفاع عن "إنسانية الإنسان"، بصرف النظر عن طبقته أو جماعته الوطنية .

وعلي أرض كل ما تقدم، أوضح أن فكرتي القائمة على أن "الحداثة أخت التسامح" لاتعني بحال أن الحداثة -عندي- نفي للصراع ودعوة إلى الانديا‌ح والتطامن والمسالمة.ولكنها إعلاء لتقاليد "الصراع" وأصوله الإنسانية المبدئية النزيهة. هذه التقاليد التي تعني الإيمان العميق بالتعدد، وبعدم امتلاك طرف من أطراف الصراع "الحقيقة المطلقة" وحده. وهو الإيمان الذي ينطلق من أن "قبول الآخر" هو قبول "للذات"، مثلما أن نفيه هو نفي لها، في آن.

الحداثة، إذن، صراع، لكنه صراع ينهض على إدراك التنوع، ويتناقض جوهريا مع مبدأ "الكل في واحد".

وأود أن ألفت الانتباه إلى أن هذا المفهوم الواسع، المتعدد، للحداثة هو ما حكم اختياراتي للشعراء المدروسين، حتى لو لم تنطبق المدرسة الفنية لأحدهم مع ذائقتي الجمالية أو تفضيلاتي الشعرية.

كما أنوه إلى أنني حرصت على ألا أستغرق في مضاهاة تعليمية مباشرة بين القيم التي يدافع عنها الشعر العربي الحديث وبين القيم التي تدافع عنها حركة حقوق الإنسان العالمية والعربية .

ويرجع هذا الحرص، أولا، إلى رغبتي في النأي عن الطابع التقريري التوجيهي المنفر. كما يرجع، ثانيا، إلى إيماني الراسخ بأن الشعر في ذاته وفي موضوعه هو نشيد حار متواصل من أجل حقوق الإنسان :جسدا وروحا، فردا وجماعة. كما يرجع،أخيرا، إلي محاولتي تفادي الكلام المطنب -قدر ما أستطيع- عن "مضامين" الشعر(أي: حقوق الإنسان فيه)، لاسيما أنني كنت -وما زلت- من خصوم شرح مضامين الشعر، إيمانا مني بأن الوصول إلي "ما" يقول الشعر لا سبيل له سوى كشف "كيف" يقول ما يقول، بطرائق فنية .

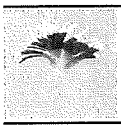
وعلي ذلك، فقد آثرت ألا يكون الكتاب خلوا من النظر النقدي للتشكيل الجمالي في الشعر: لأن ذلك هو المدخل الصحيح في رأيي من جهة، ولأن القارئ من "حقه" أن يستقبل في الكتاب رؤي نقدية تعينه علي التفاعل مع الشعر المدروس أو غيره، لا أن يستقبل وصايا مدرسية، من جهة ثانية.

ولأنني شاعر لا باحث أكاديمي متخصص، فقد ملت في بعض المواضع إلى عرض صلتي الشخصية ببعض النصوص أو ببعض الشعراء، فيما يشبه الشهادة الذاتية على الشعر أو ا لنص. لقد رأيت ذلك أحيانا أكثر حميمية من الخطاب الموضعي الصلد، خاصة إذا كنا نتحدث عن كائن حميم هو الشعر، وإذا كنت ضالعا متورطا من الداخل، لا مجرد شاهد محايد من الخارج .

وغني عن التنويه -أخيراً- أنني لم أختر كل الشعراء، ولم أرصد كل الشعر، فهذا عبء ينوء به فرد واحد، ويضيق عنه كتاب واحد .

ليست اختياراتي إذن سوى انتقاءات تمثيلية: تشير ولا تستقصي استقصاء، وترمز ولا تحصي إحصاء. وعذري عن النقص هو : أن الكمال مستحيل، وأن القراءة هي الأخرى أخت التسامح.

حلمي سالم
٢٠٠٠/٤/٨



الفصل الأول

الدودة في أصل الشجرة

١

عبد الصبور: السيف المبصر

(أ)

" ماذا جرى للفارس الهمام؟

انخلع القلب وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة

يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة "

كانت "أحلام الفارس القديم" لصلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) عنصرا أساسيا من عناصر عقيدتي الشعرية والفكرية لفترة طويلة من سنوات البدء. وقد حققت عندي هذه المكانة العالية بسبب

ما تحمله من إحباط وألم، وما تحفل به من فجيعة فقد الحب من جراء الزمن الطافح "بالتخليط والقمامة".

كانت صورة الشاعر الحزين المهموم المغدور هي الصورة المثلى للشاعر عندي في ذلك الوقت الذي صادفت فيه القصيدة، حتى أنني كنت أظن أن بايرون وشيللي وبودلير هم أناس حزانى يلبسون ملابس سوداء ويضعون حول رقابهم كوفية رمادية دكناء .

في سهراتنا الشعرية أو الاجتماعية كنت أنشد "أحلام الفارس القديم" كلها، بترتيل شبه ديني، لأنها كانت بمثابة الأقنوم أو الطقس.وكلما حل يوم ميلادي كنت لا أجد سوى مرثية الذات في أبيات عبد الصبور، أرددها لنفسي:

"قد كنت فيما فات من أيام

يا فتنتي

محاربا صلبا وفارسا همام

من قبل أن تدوس في فؤادي الأقدام

لكي تذل كبريائي الرفيع"

وحدث أن مشينا -أنا وعلي قنديل و رفعت سلام- ذات منتصف ليلة من ليالي شتاء١٩٧٢، حتى وصلنا إلى شارع دجلة بالمهندسين حيث يسكن عبد الصبور (وكنا قد تعرفنا علي الرجل قبل عام، عن طريق الشاعر حسن توفيق)، ووقفنا تحت شرفته نردد في نفس واحد بصوت عال، يشرخ صمت هدوء المهندسين :

"صافية أراك ياحبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن

وحينما التقينا يا حبيبتى

أيقنت أننا مفترقان

لو لم يعدني حبك الرقيق للطهارة

فنعرف الحب كغصني شجرة

كنجمتين جارتين

مثل جناحي نورس رقيق"

وأطل علينا عبد الصبور من الشرفة مدهوشا، وأشار لنا أن نصمت ونصعد، بينما نحن نواصل الإنشاد من غير أن نرد عليه أو نجيبه، وحينما انتهينا انصرفنا، تاركين هدوء المهندسين مبددا.

ظلت هذه القصيدة داخلي حتى بزغت إشارة لها - عن طريق المناقضة - في قصيدة لى بعنوان "فضّة من أجل فيينا وقبران"، حين ظننت أنني تجاوزت الرومانسية التي جسدها الرواد، فقلت:

"هل عاد لائقا لمثلي أن يقول:

صافية أراك ياحبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن ؟

الينايريون قادمون

تحت عانة الجنية الحرون"

(والمقصود بكلمة "الينايريون" جموع الناس التي هبت في يناير٧٧، في العاصفة التي أسماها المؤرخون "انتفاضة الجوع"، وأسماها السادات "انتفاضة الحرامية").

وهو المقطع الذي ما برح د. جابر عصفور ينتقده، بوصفه مجرد إعلان نظري لم يتحقق في شعري، إذ ما زالت - في البنية العميقة للشعر - أرفل في الرومانسية، بصورة أو أخرى. وهو الانتقاد الذي أراه لا يخلو من صواب.

(ب)

"الخلاص بالحب"و"الخلاص بالموت". هذان هما الجناحان اللذان حلق بهما في رأي لويس عوض شعر صلاح عبد الصبور. والحق أن الناقد الكبير لم يول عناية كافية لخلاص جوهري ثالث عند عبد الصبور،هو "الخلاص بالحرية".

ويذكرنا لويس عوض بالموقف الذي اتخذه بعض نقاد الواقعية الاشتراكية من شعر صلاح عبد الصبور، حين اتهموه بالحزن والألم والكآبة:

قال "معذرة يا صحبتي، قلبي حزين، من أين آتي بالكلام الفرح"، قالوا: ولماذا كل هذا الحزن والعبوس ونحن نبني الاشتراكية والسد العالي ؟. قلت: دعونا من كل هذا، فحين تهمهم في عبقر شياطين الشاعر، فلننصت له في خشوع، حتى ولو كان مزماره يملأ الكون بالأنين والأشجان.

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور قد أوضح لنا في كتابه "حياتي في الشعر": "لست شاعرا حزينا، لكنني شاعر متألم، وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأني أحمل بين جوانحي كما قال شللي شهوة لإصلاح العالم"، ثم أوضح لنا في شعره عبر"أحلام الفارس القديم" سبب هذا الألم:

"كون خلا من الوسامة

أكسبني التعتيم والجهامة

حين سقطت فوقه في مطلع الصبا".

فإن أحدا من هؤلاء النقاد الالتزاميين الصارمين لم يغير موقفه الرافض من شعر عبد الصبور. ولم تلح في الأفق بوادر تعديل في هذا الموقف إلا بعد سنوات وسنوات، بتأثير ثلاثة عوامل أساسية:

الأول: هو توالي مسرحياته الشعرية، التي تبرز فيها بجلاء قضايا جوهرية: مثل تحرير الوطن

وأزمة الحركة الثورية المهترئة، كما في "ليلي والمجنون"، حيث يصرخ البطل:

"يا أهل مدينتنا

هذا قولي: انفجروا أو موتوا .

رعب أكبر من هذا سوف يجئ

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعلى جبل الصمت

أو ببطون الغابات

لن ينجيكم أن تختبئوا في حجراتكم

أو تحت وسائدكم، أو في بالوعات الحمامات

لن ينجيكم أن تلتصقوا بالجدران إلى أن

يصبح كل منكم ظلا مشبوحا عانق ظلا" .

ومثل مأزق القوة والعدل، من خلال إضفاء طابع ثوري اجتماعي علي الحركة الصوفية، كما في "مأساة الحلاج"، حيث أزمة العلاقة بين الكلمة والسيف، والتباس مفهوم "الظلم" في جوهره العميق:

"أين المظلومون، وأين الظلمة ؟

أولم يظلم أحد المظلومين

جارا أو طفلا أو جارية أو عبدا؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه؟

من لي بالسيف المبصر؟"

وبهذا، فإن الظلم لا يقتصر علي ظلم السلطة الحاكمة للمواطنين المحكومين، بل يمتد إلى ظلم الناس بعضهم بعضا، في ما يمكن تسميته "الظلم الأهلي"، الذي يمارسه الأفراد علي الأفراد، حتى لو أقررنا بأن هذا الظلم الأهلي هو في معظم حالاته وليد "الظلم النظامي السياسي" وتابع من توابعه. ولاريب أن هذا المفهوم "الشامل" للظلم كان مفاجأة لفكر معظم النخبة السياسية في منتصف الستينات، تلك التي لم يتجاوز مفهوم الظلم عندها الإطار الضيق المعتاد.

ومثل مشكلة الديمقراطية في "بعد أن يموت الملك"، ومشكلة الاستبداد الذي يمحو الملامح الفردية للمواطنين في "مسافر ليل"، ومشكلة الصراع علي السلطة وخيارات المستقبل في "الأميرة تنتظر".

والثاني: هو انهزام الفهم الميكانيكي الضيق للواقعية الاشتراكية نفسها، بفعل تطور النظرية النقدية في العالم كله، ووصولها إلى آفاق واسعة غير متوقعة، بفضل الكتابات النقدية المبكرة لروجيه جارودي وأرنست فيشر وهنري لوفيفر وجورج لوكاتش ولوسيان جولدمان .

ويبدو أن الحياة الأدبية العربية كانت في حاجة إلى أن تسمع فيشر في "ضرورة الفن" يقول:

"ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يؤلف بمرسوم، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع. وكثيرا ما يحدث ألا يكون الالتزام الاجتماعي متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الغني ويقروه منذ البداية. فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة".

وكانت في حاجة إلى أن تسمع روجيه جارودي يؤكد أن هناك "واقعية بلا ضفاف"، ويقول:

"الواقعية لا تعني أن نقدم صورة دقيقة للأشياء والناس والأحداث، إنها تعني المشاركة في إبداع العالم عبر عملية دائبة التشكل، وأن نضع الإصبع علي إيقاع نبضه العميق".

كان بعض النقاد في حاجة إلى الاستماع إلى مثل هذه الرؤى المرنة، كي تتسع نظرتهم إلى الأدب بعامة، وإلى شعر صلاح عبد الصبور بخاصة، فيدركوا ما فيه من قيم فنية وفكرية رفيعة .

الثالث: هو التطورات التي عصفت بمجتمعاتنا المصرية العربية على السواء، والتي أثبتت مصداقية عظيمة لألم عبد الصبور وتشاؤمه وحزنه، بحيث أدرك الجميع أن عبد الصبور كان يمتلك "بصيرة" ثاقبة جعلته يرى أن "الدودة في أصل الشجرة" -حسب تعبيره في «ليلى والمجنون»-، وأن الأبنية التي تقوم على غياب الحرية والديمقراطية لابد أن تنتهي بخراب عميم .

وهذا المعني هو ما رصده د. ماهر شفيق فريد في حديثه عن قصيدة "عندما أوغل السندباد وعاد"، بتأكيده علي أن شعر عبد الصبور إغارة مستمرة علي الحدود، وطموح إلى الماوراء، وسعي إلى توسيع رقعة الوعي، وزيادة نفاذ العين الداخلية المبصرة.

"حزن تمدد في المدينة

كاللص في جوف السكينة

كالأفعوان بلا فحيح

الحزن قد قهر القلاع سبى الكنوز

وأقام حكاما طغاة

الحزن قد سمل العيون

الحزن قد عقد الجباه

ليقيم حكاما طغاة"

"إن أعظم الفضائل عندي هي الصدق، والحرية، والعدالة. وأخبث الرذائل هي الكذب، والطغيان، والظلم.

إن شعري بوجه عام هو وثيقة تمجيد لهذه القيم، وتنديد بأضدادها، لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكيني معا. إني لا أتألم من أجلها، ولكني أنزف".

هذه هي سطور عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر"(١٩٦٨)، التي نجد مصداقا لها في شعره ومسرحه علي السواء.

وجلي، في هذا السياق، أن القرية تمثل نموذجا مضادا للمدينة عنده، كما يقول د. محمد بدوي في كتابه"الجحيم الأرضي"، فإذا كانت المدينة تنوء تحت وطأة القبح والشراسة والقسوة، فإن القرية هي النقيض. فهي وإن كانت تغط في جهلها الساذج وتئن تحت وطأة الجوع والقهر (الناس في بلادي) فهي مسرح استشهاد الأبطال، حيث يتصدى الرجال للظلم والقهر والاستلاب، فيجابهون الموت دفاعا عن الحياة:

"أواحدتي قبلما نلتقي
بذاك المساء السعيد البعيد
بلوت الحياة بأرزائها
عرفت صليل القيود الحديد
وكم ليلة جعت يا فتنتي
وأخرى ظمئت
وكم جعّدت عارضي الدماء
وقد وخزتها ليالي الشتاء
تصارعت والهول وجها لوجه
ولكنني ما عرفت الفرار"

العالم يغص بالقبح والتناحر والقهر الطبقي بحيث يمكن القول أن البنية المجتمعية تنهض على هيمنة طرف علي طرف آخر. لكن هذا القهر -كما يقول د. محمد بدوي- لا يقف عقبة أمام تولد النقيض لهذا القهر. ففي مواجهة قبح العالم وضراوة "التتار" ووحشة "الليل" يبحث المقاوم عن أدوات صمود:

استلهام سير الأنبياء وكبار الفلاسفة، الحقد المضيء، ارتباط قضية الفرد بقضية المجتمع، اليوتوبيا، الأمل .

وفي تحليل رجاء النقاش لقصيدة "الظل والصليب" لصلاح عبد الصبور، يري الناقد أن القصيدة تعبر عن فكرة إنسانية هي وحشة الإنسان ووحدته في هذا العالم.

وكان المسرح الشعري وسيلة ناجعة اعتمدها الشاعر للخروج من الوحدة والوحشة، لما في المسرح

من حوار ودراما وتعدد أصوات وصراع. وسوف نتوقف، هنا، وقفة قصيرة عند مسرحيته "مأساة الحلاج" التي كتبها عام١٩٦٦، مستلهما فيها حياة وموت المتصوف العربي الإسلامي أبو حسين منصور الحلاج (القرن الرابع الهجري).

ويؤكد الناقد فؤاد دوارة في كتابه "صلاح عبد الصبور والمسرح" أن عبد الصبور لم يكتف بتصوير الحلاج صوفيا متفانيا في محبة الله، غارقا في تجربته الروحية والدينية، بل جعل التجربة الصوفية تقوده إلى محاولة إصلاح مفاسد العصر ورفع الظلم عن الناس، مستندا في ذلك إلى حقائق وردت في سيرة الحلاج. وقد أشار عبد الصبور إلى ذلك في تذييله للمسرحية بقوله:"مما لاشك فيه أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه، وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا له علي هذا الفكر الاجتماعي".

على هذا الأساس تحول الحلاج في المسرحية إلى داعية إصلاح اجتماعي وسياسي، فتعرض لبطش الحكام، وصمد واستشهد، فكان البطل الوحيد الصامد غير المنهزم بين جميع أبطال مسرحيات عبد الصبور الخمس .

كان الحلاج -قناع عبد الصبور- مقاوما لكل ألوان القمع والظلم، المادي والروحي والسجن والتعذيب وضياع العدالة. الشر عند الحلاج هو:

"فقر الفقراء

جوع الجوعى، في أعينهم تتوهج ألفاظ

لا أوقن معناها ..

.....

المسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي

مذهوب اللب

قد أشرع في يده سوطا لا يعرف من في راحته قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه

ورجال ونساء قد فقدوا الحرية

تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا

سخريّا".

والمعنى هنا أن الحبس غير مقتصر على "السجين" وحده، بل هو شامل يضم كذلك "السجان" نفسه، الذي يستخدم كأداة للسطوة، وأن القهر واقع على الرجال والنساء سواء. حين يتخذهم أهل السلطان باسم الله في السماء عبيدا في الأرض.

غير أن الفقر، من دون أشكال القهر الأخرى، يشغل اهتمام الحلاج (والشاعر) حتى ليعتبره أثناء محاكمته القهر نفسه:

"ما الفقر ؟

ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري

إلى الكسوة

الفقر هو القهر

الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح

الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب

وزرع البغضاء".

هكذا جمعت المسرحية صنوفا عديدة من القهر المادي المتمثل في قتل الحلاج والسجين الثاني، والتعذيب والضرب بالسياط في السجن وفي السوق، والقهر المعنوي المتمثل في تزييف إرادة العامة ورشوتهم، واختيار قاضيين فاسدي الذمة لمحاكمة الحلاج، وإدانته قبل محاكمته، وإصرار رئيسها على النبش في ضميره لمعرفة كيفية إيمانه، وهو ما لا يقره تشريع سماوي أو دنيوي، ثم مكر وزير القصر حين تظاهر بعفو السلطان عن الحلاج لتأليبه العامة عليه، وإصراره في الوقت نفسه على إدانته بالكفر والزندقة، ليجرده من عطف العامة الجاهلة، فلا يعتبرونه بطلا أو شهيدا .

ولذلك فإن من الطبيعي أن يصفها الناقد محمود أمين العالم بأنها " كلمة رفيعة تمجد في تراثنا قيما باقية، تستنهض العمل والكفاح من أجل العدل والمحبة والحرية، وتستنبت هذه القيم في نفوسنا استنباتا فنيا جميلا:

"عاينت الفقر يعربد في الطرقات

ويهدم روح الإنسان

فسألت النفس:

ماذا أصنع ؟

هل أدعو جمع الفقراء

أن يلقوا سيف النقمة

في أفئدة الظلمة ؟

ما أتعس أن نلقي بعض الشر ببعض الشر

ونداوي إثما بجريمة

ماذا أصنع ؟

أدعو الظلمة

أن يضعوا الظلم عن الناس

لكن هل تفتح كلمة

قلبا مقفولا برتاج ذهبي ؟

ماذا أصنع ؟

لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السواحه

ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان

من أهل الرؤية

فلعل فؤادا ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذى الكلمات

فيخوض بها في الطرقات

يرعاها إن ولي الأمر

ويوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل" .

وربما أخذ ناقد علي هذه الرؤية الحلاجية الصبورية إصلاحيتها الجزئية، التي تعتمد علي"الدعوة"و"التبشير" وتتجنب الفعل الجذري. وقد يري البعض أن هذه الرؤية هي أدنى من رؤية أبي ذر الغفاري الذي قال "عجبت لرجل ينام ليله جائعا، ولا يخرج للناس شاهرا سيفه"، وأدنى من رؤية علي بن أبي طالب الذي قال:" لو كان الفقر رجلا، لقتلته".

لكن المؤكد، مع ذلك، أن هذه الرؤية وغيرها من رؤى في مسرحيات عبد الصبور الشعرية تدحض دحضا قاطعا الزعم بأن عبد الصبور شاعر ميتا فيزيقي منعزل عن الواقع، غارق في أحزانه الفردية.

كما أن اختياره للحلاج يحمل أكثر من دلالة :

أ- اتصاله بتراثه القديم، وخاصة الجانب المستنير الحي منه، الدافع للتقدم.

ب-إضفاؤه الطابع السياسي والاجتماعي على الفكر المتصوف .

ج- تأكيده للمغزى الجوهري للتصوف: إلغاء الوسطاء بين العبد وربه. ولعل هذا المغزى الجوهري هو ما أثار إلى جانب الدعوة الاجتماعية ثائرة أهل الفقه الرسمي الذين يتعيشون من تنصيب أنفسهم "وسطاء" بين العباد ورب العباد.

هذه "الوساطة" التي تعد "مصادرة لحق" العبد في الاتصال المباشر بربه، بطريقته الخاصة، وبتذوقه الذاتي، ومكاشفته المنفردة، على النحو الذي جعل الحلاج يجأر: "ما في الجبة غير الله".

٢

حجازي: قاتل أو قتيل

(أ)

هل يمكن أن ننسى اللحظة التي قرأنا فيها "عامي السادس عشر" ؟

كنا، فعلا، في عامنا السادس عشر، فاحتك السلكُ العاري بالسلك العاري. وكانت اللحظة المتوترة.

ساعتها عرفنا أن هناك شعرا مختلفا في الحياة غير شعر ناجي و مطران و العقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

"أصدقائي

نحن قد نغفو قليلا

فإذا الساعة في الميدان

تمضي"

بعدها بقليل، كان حجازي تعبيرا عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب والحاجة إليه، حينما كنا نردد في الطريق:

"العاشقون في الدجى الصافي

ذراع في ذراع

وكلمة لكلمة

وبسمة بلا انقطاع

إلا ذراعي أنا

لم يزل يهتز في ليل الضياع

وكلمتي

أخاف أن يمضي الصبا

ولا تذاع"

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين في رثاء عبد الناصر: الأولي: تعتبره قديسا لم يمت (الرحلة ابتدأت)، والثانية: تقدم نقدا لاذعا للذات وللتجربة كلها وللزعيم (مرثية للعمر الجميل)، حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر في قلوبنا كالطائر الحر، لأنه بلغ من الصدق درجة جعلته يضم القصيدتين في ديوان واحد.

وحينما دعا الثورة العربية إلى العودة من باريس بدلا من تسكعها، مع تركه هو للهلاك تحت الرذاذ الدفيء، أدركنا أن الأزمة في ذروتها المجرمة .

ربما اختلفنا معه، لكنه احتضننا. وربما زعم بعضنا أنه تجاوز تجربة الشعر الحر بأسرها إلى آفاق جديدة، لكنه ابتسم وربت وعطف. لأنه يعلم أن أحدا منا ليس في استطاعته أن ينكر أن أقدامه تقف في أرض كان حجازي من كبار حراثها وعزاقها وسقاتها، وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى:

"عيناك

يا لكلمتين لم تقالا أبدا

خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما

راهبتين تلبسان الأسودا

تنتظران ليلة العرس

سدى" .

(ب)

لا مراء في أن أحمد عبد المعطي حجازي (مواليد ١٩٣٥) رائد بارز من رواد القصيدة العربية الحديثة، وواحد من مجددي الفن الشعري في بداية حركة "الشعر الحر"، وظل يضيف إلى هذه الريادة ديوانا بعد ديوان وقصيدة بعد قصيدة. وليس من ريب في أنه حاليا -بعد أربعين عاما من

العمل- لم يعد بنفس طاقته التجديدية السابقة، فربما ركن قليلا إلى ما حقق وتحقق، له وبه، وربما راح يكرر بعضه أو يعيد إنتاج بعضه، شأنه في ذلك شأن كثيرين من الرواد الذين يعيدون في سنواتهم الأخيرة إنتاج ما ابتكروه في سنوات فتوتهم التجديدية الأولى. لكن ذلك كله لا يمنع أن تجد لمحات باهرة من التجريب والمغامرة في بعض شعر حجازي الأخير، حتى ذلك الشعر الذي غلبت عليه روحه التقليدية السابقة. كما أن ذلك كله لا يبرر أن نتهمه -كما يفعل بعض الصغار- بالجمود والتقليد ومعاداة الجديد، أو أن ندعو إلى التعامل معه علي أساس المبدأ الملتبس: قتل الأب .

فالواقع أننا مازلنا نعيش قوس الحداثة الكبير الذي بدأه الشعر الحر في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات. وفي داخل هذا القوس الكبير هناك دوائر وحلقات وموجات متتالية. وينبغي علينا ونحن نعين لحظتنا الشعرية الراهنة أن ننظر نظرة واسعة إلى أوضاع المجتمع كله، لا إلى إبداع نخبة قليلة من المبدعين فيه. وعلى ضوء هذه النظرة الواسعة سنجد أن معظم مجتمعنا العربي يكاد لم يدخل بعد مرحلة الحداثة نفسها دخولا صحيا وكاملا. ومن ثم فإن قوس الحداثة الشعرية الكبير مازال يحتفظ بطليعيته وتناقضه مع الذائقة التقليدية، وتعارضه مع الثقافة السائدة والحالة الحضارية (الاجتماعية) الراهنة.

أقول ذلك من غير أن أنفي أن تتخذ بعض حلقات هذه الحداثة الواسعة موقعا متقدما داخل القوس الكبير الشامل، تمثل فيه رأس السهم، لا السهم. وهي الحلقات التي سماها النقاد شعراء الحداثة في السبعينات و الثمانينات و التسعينات. وهي كذلك الحلقات التي يشارك في بعضها بعض الرواد أنفسهم -بتجريبهم الدائم والتقاطهم المرهف لنبض اللحظة- ممن انتقلوا من جسم السهم إلى رأسه.

❖❖❖

هل حجازي هو شاعر "الجماعة" و "القطيع" ؟

أود أن أفند هذا الاتهام الذي شاع -عن غير حق- في بعض أوساطنا الأدبية. وأمامي ديوانه "لم يبق إلا الاعتراف" الذي يستند عليه معظم أصحاب ذلك الاتهام، حيث فيه القصائد التي يقع تاريخ كتابتها بين عامي ١٩٥٩-١٩٦٤، وهي النصف الأول من الستينات، أي السنوات السابقة مباشرة علي هزيمة ١٩٦٧.

ولا شك أن النظرة السريعة على قصائد الديوان تشير إلى أنه حافل بالقصائد التي تؤكد النزعة القومية والخطاب الجمعي المساند لمفاهيم السلطة السياسية، مثل قصائد "تموز" و "شهيد لم يمت" و"عبد الناصر" و"رثاء عدنان المالكي" و "قبراير الحزين" التي تشير إلى الانفصال بين مصر وسوريا،

و"أغنية لبغداد" ثم "أغنية إلى حزب سياسي" التي تعد من أهم قرائن الادعاء "بقومية" حجازي واتهامه بأنه شاعر "النظام". وفيها يقول الشاعر مخاطبا "الحزب":

"كن لي عائلة
يا حزب الفلاحين الفقراء
فأنا لا أسرة لي
إلا الإنسان بلا أسماء
كن لي عاصمة
يا حزب العمال الغرباء
فأنا لا موطن لي
منذ تركت الأرض الخضراء"

والحق أن أصحاب ذلك الإدعاء يطيب لهم أن يتجاهلوا القصائد التي تناقض زعمهم، حتى يستقيم زعمهم ويصح، كما يطيب لهم-لنفس الغرض- تجاهل شعر الرجل منذ عام ١٩٧٠حتي الآن، وأغلبه ينقض الإدعاء نقضا ساطعا.

والحال أن تأمل بقية قصائد الديوان نفسه ستعطينا حقائق مقابلة. فهل يمكن أن نتصور أن صاحب قصيدة "موعد في الكهف" هو شاعر متوائم مع النظام السياسي، فرح بما ينجزه هذا النظام، جاعل شعره بوقا لتنظيماته وشعاراته ؟ إن تاريخ كتابة القصيدة هو عام ١٩٦٢، أي عام "الميثاق" و "التأميمات" التي سماها ناصر والناصريون "التأميمات الاشتراكية". في أتون هذا المناخ السياسي الهادر بالخطاب الزاعق المنتشي بالتحولات الاجتماعية، كان شاعر يقول:

"كنت شجاعا ذات يوم
لكنني أكلت من طعام أعدائي
فصرت مقعداً
وكنت شاعراً حكيما ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظين
معنى واحداً
فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بددا
وكنت عاشقا وفيا ذات يوم
لكنني أفقد روحي في النهار
وأستحيل في أواخر الليالي

شبحا

مرتعدا"

هي بالطبع قصيدة عاطفية، لكننا نجافي الحقيقة إذا اكتفينا بظاهرها العاطفي فقط، ولم نلتفت إلى دلالتها الأعمق، الأوسع من سطحها الضيق. فهل يمكن أن نعتبر ذلك الإحباط الموغل الذي يلف القصيدة كلها، مجرد إحباط عاطفي راجع إلى غياب الحبيب ؟. وهنا ينبغي أن نتذكر أن ذلك العام نفسه (١٩٦٢) كان أحد الأعوام التي يقبع فيها كثير من رفاق حجازي اليساريين في سجون عبد الناصر منذ عام١٩٥٩. وفي هذا المناخ، ١٩٦٢، يصف الشاعر لوحة كاملة في قصيدة "يوميات إسكندرية"، لو حللنا ألفاظها وأحصينا مفرداتها علي طريقة البنيويين لوجدنا سيادة كاملة لمناخ الموت والذبول، وللمفردات التي تصاحبهما :

"سحابة دكناء تملأ السماء

إلا شريطا شفقيا بينها وبين عتمة البيوت

والبحر ألوان تموت

كلما ضاق السماء

ونحن في المقهى نموت"

وفي عام ١٩٦٤، الذي يعد من أبرز أعوام العهد الناصري ازدهارا وبهجة، حيث هو عام التحول الاشتراكي وبداية الخطة الخمسية، وعام المرحلة الثانية من السد العالي، جاءت قصيدة حجازي "لا أحد" كخنجر لامع في قلب الكرنفال الملون:

"رأيت نفسي أعبر الشارع،

عاري الجسد،

أغض طرفي خجلا من عورتي

ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا

نظرة إشفاق عليّ من أحد

فلم أجد"

وإذا تذكرنا أن عام ١٩٦٤هو العام الذي خرج فيه الشيوعيون من سجون "الدولة الثورية" وبدأ معظمهم الساحق ينخرط ضمن مؤسسات وهياكل السلطة فرادى، بعد أن حلوا تنظيماتهم داخل المعتقلات تمهيدا للخروج والانخراط، وأنه العام الذي بدأ فيه التنظير"للطريق العربي للاشتراكية" وحتمية الحل الاشتراكي والطريق الثالث إلى التقدم، إذا تذكرنا كل ذلك أخذ المقطع التالي من القصيدة دلالات تراجيدية لافتة:

"لو أنني لا قدر الله سجنت

ثم عدت جائعا

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء

هذا الزحام..لا أحد"

والرأي عندي أن هذه القصيدة "لا أحد" هي أهم قصائد تلك المرحلة وأخطرها، وهي التي ينبغي أن تكون دليلنا الأساسي إلى موقف الشاعر آنذاك، لا القصائد الدعائية الخطابية. فهي أبلغ في تجسيد العزلة والخوف والرعب، وفي تصوير زيف شعارات التضامن والتكاتف والتراص، التي كانت السلطة تصوغها حينا في "وحدة الصف قبل وحدة الهدف"، وحينا في "تحالف قوي الشعب العامل".

❖❖❖

هناك ثلاث قصائد جليلة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي تستحق كل منها دراسة تفصيلية ضافية باعتبارها نموذجا فريدا للتجارب الإنسانية المركبة، الحافلة بالالتباس وتداخل الرؤى والمشاعر والقيم، ومجلي باهرا للتعارضات البشرية المتجاذبة، التي تشكل بتلاطماتها المتناقضة تراجيديا شعرية كاملة، بأبعادها الاجتماعية والفكرية والشخصية :

الأولى: هي "مرثية للعمر الجميل"، حيث تجربة المثقف أو المبدع الذي ارتبط بالحلم الناصري وآمن بالوعود البراقة التي قدمها هذا الحلم في الاشتراكية والحرية والعدل. وحينما انهار الحلم انهار كل العمر الجميل. لكن الشاعر الصادق يتميز في قلب الانهيار بميزتين :

فهو، من ناحية، لم يدن الحلم ولا صاحب الحلم وحده، بل أدان نفسه كذلك، بوصفه نموذجا للمغني الذي صدق الحلم وروجه بين الناس ودافع عنه، ولم يلتفت إلى بعض ما ينخر من سوس في خشب عرس الحلم. الشاعر، إذن، ليس مجرد شاهد، إنه قاتل أو قتيل:

"من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

المغني الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعي أن حلم المغني تجسّد فيه

هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبي المنتظر

أم خدعت بأغنيتي، وانتظرت الذي وعدتك

به،ثم لم تنتصر

أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل ؟".

وهو، من ناحية ثانية، لم ينكسر مع الحلم كل الانكسار. لقد استيقظ الوعي المغيب، وقرر الشاعر أن يترك ملكه لمصيره، وينصرف هو إلى وعي جديد وأغنية جديدة، أكثر صحة وسلامة.

صحيح أنه التمس العذر للملك صاحب الحلم، حيث "جاء جيش الفرنجة فاحتملونا إلى البحر"، وأنه التمس العذر لنفسه، ولكل مبدع اندرج في الحلم الملون "كيف أعرف أن الذي بايعته المدينة ليس الذي وعدتنا السماء"، لكن الصحيح، كذلك، أنه لم يعف صاحبه من المسئولية كما فعل كثيرون، ولم يعف نفسه من المسئولية كما فعل كثيرون. والصحيح، فوق ذلك كله، أن حجازي قدم لنا نصا كبيرا يصلح مادة أصيلة لدرس تعقد العلاقة بين "المثقف" و "السلطة"، بما ينطوي عليه هذا التعقد -وخاصة في بلاد العالم الثالث- من "كاريزما" الزعيم الوطني من جهة، ورواج نظرية "المستبد العادل" من جهة ثانية، وايديولجيا "تجسير الفجوة بين المثقف والأمير" من جهة ثالثة، والرهان علي دور الجيوش الوطنية في السلطة السياسية من جهة رابعة، ومقايضة "العدل بالحرية" التي شاعت في أوساط النخبة المثقفة العربية في منتصف القرن العشرين، من جهة أخيرة :

"قلنا لك اصنع كما تشتهي

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل

لؤلؤة المستحيل الفريدة".

الثانية: هي "مرثية لاعب سيرك"، التي يسجل فيها مشاعر واختلاجات لاعب سيرك مغمور، وما يعتوره من خوف ورعب وذكريات، وهو يتحرك على حبله الرفيع الذي قد يحمل له الموت في أية برهة حرجة :

"في العالم الملوء أخطاء

مطالب وحدك ألا تخطأ

لأن جسمك النحيل

لو مرة أسرع أو أبطأ

هوى، وغطى الأرض أشلاء"

بطل هذه القصيدة يندرج تحت نوع من الأبطال التفت إليه شعر الحداثة العربية المعاصرة، ولم يكن من قبل يلقى الالتفات الكافي. هؤلاء الأبطال هم البسطاء والضعفاء والمعوقون والمخطئون والخاطئون وأصحاب الأعمال أو الوظائف الصغيرة المهمشة، علي عكس الأبطال السابقين من الاماجد والقادة وممثلي الشعوب والمناضلين والأصحاء والأقوياء والمصيبين .

وعندي، أن مثل هذا التوجه الشعري هو مواكبة فنية للمدرسة الفكرية التي تدعو إلى التركيز على "الأطراف" بدلا من التركيز علي "المركز" والانتباه إلى "الهامش" بدلا من الانتباه إلى "المتن".

إنها، إذن، حركة من "الكل" إلى "الجزء"، من "الرئيسي" إلى "الثانوي"، من "العام" إلى "الخاص". ولعل هذه الحركة هي ما قصد إليها الناقد أحمد درويش، في دراسته "الصراع المحكم في مرثية لاعب سيرك"، حينما أشار إلى أن العبء الملقى على القصيدة الحديثة يظل عبئا ثقيلا، إذ هي "تلتقط لحظة متفردة، تولد في البدء على نحو خاص في نفس واحد، ثم تنمو في زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة":

"كأن حيّات تلوت

قططا توحشت، سوداء بيضاء

تعاركت وافترقت على محيط الدائرة

وأنت تبدي فنك المرعب

آلاء وآلاء

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة

وأنت في منازل الموت تلج عابثا مجترئا

وأنت تفلت الحبال للحبال

تركت ملجأ، وما أدركت بعد ملجأ

فيجمد الرعب على الوجوه لذة

وإشفاقا

وإصغاء

حتى تعود مستقرا هادئا

ترفع كفيك على رأس الملأ

في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ" .

والثالثة: هي "اغتيال"، التي كتبها بعد أن اغتالت مجموعة من الفلسطينيين "وصفي التل"، رئيس وزراء الأردن، بفندق شيراتون القاهرة عام ١٩٧١.

ويتجلي الالتباس الإنساني والسياسي فيها من التعارضات التي تتواجه بها عناصر عديدة: منها فكرة الاغتيال السياسي نفسها، ومدى مشروعيتها في الكفاح الوطني أو الطبقي، وهو ما يذكرنا بالمأزق الوجودي الذي صورته مسرحية "العادلون" لألبير كامي، وما يذكرنا بقصيدة أمل دنقل بعد اغتيال يوسف السباعي في قبرص، علي أيدي فدائيين فلسطينيين عام ١٩٧٧، وبقصيدة محمود درويش عن ماجد أبو شرار عام ١٩٨١. ومنها أن القتيل هو خصم بحق، لكن شرف الغرض لا بد أن يردف بشرف الوسيلة. ومنها أن القاتل هو صاحب "حق" لكن العدل الإنساني يقتضي أن يكون للقتيل

"حق"، رؤية وجه قاتله:

"كان جلادا

وقد جاء بهذا الوجه

لكني دخلت البهو بالوجه الملثم

وهو حقا يستحق الموت

لكن تمام العدل أن أشهده أني ولي الدم

أني الشفرة الأخرى علي خنجره

الدامي المسمم".

وصحيح أن الحرب خدعة، لكن "الخدعة" مشروطة بميدان القتال وساحة الوغى، ولا مكان لها في الصراع السياسي أو الفكري. ومنها أخيرا رصد الدواخل الإنسانية الكامنة في "القتيل" باعتباره "إنسانا" له أحلام وآمال ومناطق معاناة وألم :

"فكأني خفت من نفسي،

وأطلقت، وأطلقت عليه

وهو مشدود إلى زاوية النار

كما لو أنه قد وطن النفس على

استقبالها حين تدمدم

لم يكن يهرب مني

كان قد أصبح مشدودا بخيط غير مرئي

إلى موت محتم

فأدار الجسد الصامت نحوي

يتقاضاني الذي يكفيه من حقدي

إلى أن يعرف الراحة من هذا اللقاء

المتجهم.

آه، ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق

حتى تستقر النار في اللحم

تري أي حديث متلعثم

كان يجري بيننا ؟

هل قال لي : من أنت ؟".

هنا، القاتل خائف، والقتيل إنسان لم يسترب فيما حوله وفيمن حوله، حتى وإن داخله قبل الواقعة ذلك الخوف الغريزي، الذي سرعان ما نحاه جانبا حينما رأي انتباه الحراس الكثيرين.

ولأن "تمام العدل" لم يحدث، فإن الخلاصة التراجيدية للواقعة التي خلت من نظافة المواجهة هي شعور القاتل بأنه انهزم (على الرغم من نجاح فعل القتل)، وبأن القتيل هو الذي انتصر عليه (على الرغم من أنه صار جثة):

"من أنا حقا ؟

تري هل كان يدري أنه ألقى

سؤالا خطرا

أنه، لو لم أجب، يوشك أن

يهزمني،

يوشك أن يرجع لي منتصرا"

إن المبدأ الذي رفض به حجازي اغتيال وصفي التل، هو نفسه المبدأ الذي رفض به اغتيال فرج فودة عام ١٩٩٢، علي الرغم من اختلاف القاتل والقتيل في الحالتين:

في الأولى: القاتل هو فدائيون فلسطينيون متطرفون، والقتيل هو أحد عملاء إسرائيل في رأي الفلسطينيين وأحد جلادي الحركة الوطنية الفلسطينية والأردنية .

وفي الثانية: القاتل هو متطرفون مسلحون إسلاميون (بينهم بائع سمك و سباك)، والقتيل مفكر علماني مستنير.

لكن الاختلاف في الشخوص لا يستتبع اختلافا في "القيم"، فالاغتيال واحد (مصادرة حياة الخصم السياسي أو الفكري)، ومبدأ "رفض الاغتيال" واحد طبقا لما يقرره الشرع الإنساني حيث تميز الفرد عن الفرد، وطبقا لما يقره الشرع الديني حيث "جادلهم بالتي هي أحسن"، وطبقا لما يقرره الشرع المدني العالمي، حيث "لكل شخص حق التمتع بحرية الرأي والتعبير".

لهذا يستقيم موقف حجازي من الاغتيال، في رفضه لاغتيال المهدي بن بركة، وعمر بن جلون، وسلفادور الليندي، ووصفي التل، ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ، واغتيال فرج فودة، الذي يقول عنه:

"دمه عبارته التي صدقت

فساوت روحه

صارت كلاما خالقا

صارت دما يرفض من قلب المداد

يا أيها الرمل ارتحل

واذهب لشأنك يا جراد

إرم الجديدة من دم الكتاب تولد

من كلام الشاعر المنفي عنها

يوم عاث بها الفساد

وعربدت فيها الطغاة

الآن أصبح للعبارة أن تسير علي الشفاه

فتنحني شم الجباه" .

وهذا هو الموقف ذاته الذي وقفه الشعر العربي الحديث من محاولة اغتيال نجيب محفوظ عام ١٩٩٤، بمدية مسلح إسلامي اعترف أنه لم يقرأ شيئا لنجيب محفوظ، لكن"أمير الجماعة" قال له إن محفوظ كافر ودمه حلال. وقد التفت حسن طلب في قصيدته عن نجيب محفوظ بعنوان "كنت وحيدا في العربة"، إلى دور الدولة نفسها في استمرار دائرة الإرهاب والإرهاب المضاد، بكبحها للرأي الآخر، ومنعها التنظيمات السياسية الجذرية، ومهادنتها للتيارات الدينية المتطرفة، واستغلالها الدين -جزئيا- في منح توجهاتها شرعية دينية زائفة، وسيطرتها على الإذاعة والتليفزيون لتسييد الرؤية الرسمية في إدارة شئون البلاد :

"والدولة -تلك القاصر-

تفتك بالحشرات نهارا

وتعود إذا جن الليل فتحتضن اليرقة

لتداهمنا في الصبح عقول نافقة

وجلود دبقة

في الصحف السيارة أقلام بلحىً وجلابيب

وفي التليفزيون غرابيب ومرتزقه

في الجامعة وفي الجامع

في المدرسة وفي المحكمة وفي المصنع

في مجلس نواب الشعب" .

(ج)

"هل هو الوحي ؟

أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة ؟"

قبل أن يصدر ديوان "مرثية للعمر الجميل"، عام ١٩٧٤، كنت أظن أن قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المفضلة عندي هي "حب في الظلام"، التي يقول فيها:

"وحين تقولين لي ارو شعرا

فأرويه لا أتلفت خوف لقاء العيون

فإن لقاء العيون علي الشعر

يفتح بابا لطير سجين"

ولكنني وجدت في "مرثية للعمر الجميل" قصيدة قصائد حجازي (حتى الآن)، فتوغلت في نفسي باعتبارها اعتراف جيل كامل بمشاركته في الكارثة، ورأيت فيها نموذجا من أندر النماذج علي صدق الشعراء، ذلك أن حجازي وضعها في نفس الديوان الذي يتضمن قصيدته في رثاء عبد الناصر فور رحيله مباشرة (الرحلة ابتدأت)، وهي القصيدة التي يرى فيها عبد الناصر نبيا منتظرا سيعود من رقاده المؤقت ليهمز الحصان إلى القدس الشريف وتغفو عيون المريمات على اسمه، بينما نجده في "مرثية للعمر الجميل" -وليس بينهما زمنيا سوي أقل من عامين- يعترف بالضلوع في مسئولية السقوط، ويصرخ في المهدي المنتظر:

"آه، هل يخدع الدم صاحبه،

هل تكون الدماء التي عشقتك حراما ؟"

والطريف أن حبي لحجازي -وللسياب- قد عبر عن نفسه تعبيرا عكسيا، كما حدث مع صلاح عبد الصبور، إذ ناوشتهما في قصيدة لي بعنوان "صعوبة أن تكون رومانتيكيا" موضحا رغبة الابن في تجاوز الأب :

"أريد أن اكتب شعراً لعينيك شريطة ألا أقول فيه: عيناك غابتا

نخيل ساعة السحر، وألا أكرر أنهما كلمتان لم تقالا أبدا،

خانهما التعبير حتى ظلتا كما هما، راهبتين

تلبسان الأسودا" .

أما حجازي فلم يكن يصور أزمة جيله وحده مع عبد الناصر، بل أزمة جيلنا نحن كذلك، الجيل صاحب الموقف المركب من ناصر، حيث:

"كنت في قلعة من قلاع المدينة

ملقي سجينا

كنت أكتب مظلمة

وأراقب موكبك الذهبي

فتأخذني نشوة

وأمزق مظلمتي

ثم أكتب فيك قصيدة" .

٣

مطر: حداثة التعذيب

(أ)

شاعرنا الكبير محمد عفيفي مطر

منذ سنوات قليلة، حينما أساء إليك بعض زملائي، زاعمين أنك بلغت الجمود والتكلس، تألمت ألما شديدا، ليس فقط بسبب أن هذا الزعم غير صحيح، بل أساسا لأن في هذا الزعم نكرانا لأثرك فينا، وجحداً لأياديك البيضاء علينا، في الصبا والشباب والرجولة .

والحق أنك لم تتجمد ولم تتكلس، فأنت المتقلب القلَّب، الحرك المتحرك، من شهقة الطين المغموسة بقهر القرية المصرية، إلى التفرس في كتاب الأرض والدم حيث "العالم متر في مترين" من جراء الاستبداد. ومن التفلسف المقنع بأنبادوقليس إلى إيقاعات النمل حين تدب ببساطة الخرافة الريفية وتراجيدياها. ومن قشرة الليل المدلهم إلى تكنولوجيا التعذيب بأحدث الأجهزة. ومن رصد تطوحات عمر إلى عالم الأطفال حيث "غزالة المعنى" و سيرة "زيارات الدهشة" في الطفولة البعيدة.

وفي كل ذلك، هناك النسيج المركب المتراكب، والغوص في أحشاء التراث لتفكيكه وتركيبه، والأبنية الكبيرة المتواشجة التي تعز على المتساهلين والعابرين. وهناك الاحتفاء بشعائر القرية وشعرها، بحيوانها وميتا فيزيقاها، بمحاصيلها وجنونها. وهناك دائما: تقديس العمل واليد الصانعة. كأنه

يترجم إحدى مواد "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان" التي تقول: "لكل شخص الحق في العمل وفي حرية اختيار عمله، وفي شروط عمل عادلة ومرضية".

تأملت مليا جملة الناقد إبراهيم فتحي في الاحتفال ببلوغك الستين حينما وصفك بأنك "شاعر عابر للأجيال"، ووجدت كم هي جملة بالغة الدقة. فمن يقرأ شعرك يجد فيه من ملامح كل جيل من أجيالنا المعاصرة الملمح الأخص: بدءا من رواد الشعر الحر، وانتهاء بالقصيدة الشابة الراهنة، مرورا بجيل ما بعد الرواد، وجيل ما يسمي بالحداثة. أنت ضارب في كل حلبة منها بسهم رائد متقحم. ويضيق المجال عن التبيان والشرح .

ربما رأينا في بعض اللحظات -وما زلنا نرى- أنك أغرقت واستغرقت في بعض جوانب مسيرتك الطويلة العريضة، حتى صرت أحيانا أسير نفسك. ولكن : من منا ليس أسير نفسه ؟. وربما أخذتنا العزة بالذات، فزعمنا أننا نسعى إلى تجاوزك والإضافة عليك. ولعلنا ما زلنا نزعم أننا نسعى؟ ولكن ألا يحب الأب لابنه أن يكون أفضل منه ؟. ألست أنت الذي علمتنا أن الشعر ملزِم لا ملتزم ؟ ألست أنت الذي احتضنتنا ودربتنا علي التمرد ؟. قال القائل يوما:

"أعلمه الرماية كل يوم

فلما اشتد ساعده رماني"

فإ ذا لم نرمك -مكبرين أياديك- فهذا بعض حق الأبوة وبعض واجب البنوة. وإذا رميناك، فتلك هي تراجيديا معلم الرماية، وقدر الأب .

أذكر، عام ١٩٧٤، أننا احتفلنا ببلوغك سن الأربعين. شلة من أبنائك أو أخوتك الصغار، محبيك وحافظي شعرك وروحك. كان على رأس هذه الشلة الراحل علي قنديل، الذي شبهته بالشرارة الخاطفة، بعد أن خدعك وخدعنا برحيله المباغت، وكنت وكنا نراهن عليه كل الرهان. وأذكر أن عنوان كلمته التي كتبها عن شعرك كان "تاريخ الوجدان". يمر الزمن يا عفيفى، ونحتفل بستينك، وبإنجازك المتجذر العميق، وبمعناك فينا: أيها الرجل الذي بنى بيته الشعري السخي بدون مساندة من السلطة، وبدون مساندة من المعارضة، علي السواء، بل لعلك اصطليت بنارهما معا. ولهذا، فقد كنت دائما أعتز بجملة لك، تصلح للحظات عديدة، ولأزمات عديدة. وها أنا أقولها لك الآن، مثلما قلتها لك دائما :

"احتمل غمة البرمكيين" .

(ب)

" كان قلبي معلقا بين مخالب طائر جارح محموم بالسياحات في الأعالي، علوه فزع ورعب، وانطلاقاته كارثة احتمالات، ومناوشاته لعب فوضوي بين الأمل والموت. وكلما حط ليستريح نفرته

الدهشة بزياراتها المباغتة، وانفتحت مسالك الأفق أمام المعرفة المرة والغربة الفسيحة".

بهذا التصدير الموجع قدم محمد عفيفي مطر كتابه "أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين". و"أوائل زيارات الدهشة" ليس سيرة بالمعنى المألوف، وليس يوميات أومذكرات من ذلك النوع الذي نعرفه عند بعض الأدباء، بل هو شكل جديد من أشكال رصد مسيرة الذات في العالم، عبر لقطات أو مشاهد أو محطات ذات دلالة في الطفولة والصبا، أسماها "هوامش التكوين"، نأمل أن تعقبها أجزاء تالية تختص بما بعد التكوين: تبلور الملامح الشعرية، السفر، الموقف من السلطة، العلاقة مع الأجيال التالية، الصلة بالتراث الصوفي والفقهي، وغير ذلك من خبرة الحياة.

عبر ٣٥ لقطة (أو محطة) قدم لنا مطر عملا متفردا، يختلف عما قدمه شعراء مبدعون كثيرون: مثل صلاح عبد الصبور في "حياتي في الشعر" أو عبد الوهاب البياتي في "تجربتي الشعرية" أو نزار قباني في "الشعر قنديل أخضر" أو أحمد عبد المعطي حجازي في "الشعر رفيقي" أو فاروق شوشة في "عذابات العمر الجميل".

كانت معظم التجارب السابقة تميل إلى تقديم علاقة الشاعر بالشعر، وتطورات تعامل الشاعر مع الشعر، إدراكا وإبداعا، بينما كتاب مطر هو خبرة الحياة والنمو والتعرف لدى طفل أو صبي في طورالتكوين، وهي الخبرة التي تحمل في أحشائها إلماحات تشكل الشاعر وإرهاصات تخلق المبدع .

ونحن نقرأ "أوائل زيارات الدهشة" يمكن أن ترد على بالنا مذكرات نيرودا "أشهد أنني قد عشت" أو مذكرات رسول حمزاتوف "داغستان بلدي" وغيرهما. ويمكن أن نجد فارقين بارزين :

الأول: أن عملي نيرودا وحمزاتوف يلتزمان التسلسل الزمني التراتبي في الحكي، بينما عمل مطر لا يلتزم بهذا التسلسل في قصة حياة الراوي، بل هو يشكل خريطة متنوعة متراسلة من اللقطات (المشاهد)، المنفصلة المتصلة، تجسد بتكاملها وتضافرها "سيناريو" مكثفا لحياة مكثفة .

الثاني: أن عملي نيرودا وحمزاتوف هما سيرة كاملة لحياة كاملة، بينما عمل مطر يقتصر على النشأة والتكون الأول في فترة الصبا وأول الشباب، لينتهي رصده عند اللحظة التي هجر فيها الراوي قريته (رملة الانجب، محافظة المنوفية) إلى كفرالشيخ، ليعمل مدرسا للفلسفة بمدارسها الثانوية .

لا ينخرط عفيفي مطر في الحديث النظري عن الشاعر والشعر -كما يفعل سابقون- أو عن مفهوم الفن وطبيعته ودوره كما يصنع بعض المبدعين الذين يحبون أن يرتدوا مسوح المنظرين أو المؤرخين أو المفكرين. إنه -علي العكس - يقدم "صورة" الشاعر من خلال "تصور" الطفل وروحه وبراءته في الإرسال والاستقبال. تحت عنوان "الشاعر" نقرأ :

"كنت أسمعهم يطلقون في براح الغيطان غناءهم الشجي، بما حفظوه من كلام الشاعر، فتمتلئ الأجواء بالخيل وصليل السيوف، ويأخذ الصحو المشرق في الضحى زينته من المزاريق والرماح

ومشاهد الحرب. حينما رأيته أول مرة، بطوله الفارع وعمامته الرشيقة وقفطانه الذي يتصبب حريرا وقصبا وأقواس قزح، ظننته جسدا من الموسيقي ينبع منه الكلام.

وحينما سهرت معهم حتى الفجر، وهو يقص حكاية النسر الذي اختطف عقد اللؤلؤ من يد العاشق وانطلق به إلى السماء السابعة، والعاشق يركض تحت ظله، صارخا متضرعا إليه أن يرد عقد محبوبته، من بلد إلى بلد، وجدتني ألهث وأتصبب عرقا. وما رأيت طائرا يحوم في الهواء بعد ذلك إلا نظرت بين مخالبه، لعلي أري عقدا ما لعاشق ما".

هنا مفهوم للشعر لا يستقى من التصور الرومانسي الذي يتجلى فيه الشاعر حزينا مغدورا مطعون القلب، ولا يستقى من التصور المديني الذي يتجلى فيه الشاعر جوالا في طرقات المدن ذاتا فردة محطمة تصارع الآخرين، بل يستقى من "مخيلة" الطفل و"خيال" القرية ممتزجين في مركب سحري: حيث براح الغيطان وصليل السيوف والمزاريق والشجن والخرافة والفقد الأبدي .

والحاصل أن اتجاه الراوي إلى رصد "الحياة البشرية" لا رصد "الآراء" النظرية في الشعر والثقافة، يتيح له أن يلتقط الجدل العميق بين السلوك البشري المعتاد، وبين مفهوم الشعر، وبين مفهوم الوطن. وهو الجدل الذي يسطع في كثير من لقطات الكتاب. ففي قطعة بديعة بعنوان "السيرة الذاتية لأنبياء المعدن المصطفى" يتحدث مطر عن مسدس أبيه وعن أنواع الأسلحة وأثمانها وأسمائها، التي هي أسماء كائنات خلابة من المعدن وكعوب الخشب اللامع، تسبح في هيولى من جسارة القلب وشرف الوقوف ضد الظلم والشر ودهاء الخيانة المباغتة، وكانت طرق إخفائها عالما معقدا من الذكاء ورهافة الملاحظة واللعب بالأعصاب ودقة المخاطرة .

في إحدى الضائقات المالية باع أبوه المسدس. وهنا نسمع مطر يحكي عن بيع المسدس، ويؤول هذا البيع تأويلا لا تدري معه : هل هو يحكى عن مسدس أبيه، أم عن الشعب الأعزل، أم عن تمرد الشعر علي التكلس ؟:

"لقد باع أبوك مسدسه بعشرين جنيها، فبكم ولقاء أي شئ تخلت شعوب وأمم عن سلاحها وباعت ملمس المعدن المصطفى؟ حتى انقشعت الغمة، وبدأت خطوة من الانشقاق الجميل وإزاحة ذباب الغوغائية. وقلت لنفسي: اغرس خطوتك في عتبة بيتك، وأزح عن رأسك قتامة السقف الذي ضفرته سلطة نص شائع، واستضئ بشمسك أنت".

هذا المسدس، إذن، رمز للتسلح : العام، والذاتي، والرصاصة لا تزال في جيب المبدع .

❖❖❖

يلحظ قارئ "أوائل زيارات الدهشة" احتفال مطر البالغ بشعائر القرية وطقوسها وعاداتها، وهو الاحتفال الذي تجلى قبل ذلك في قصائد مطر الشعرية، مع اختلاط هذه الشعائر والطقوس والعادات بصبغة فلسفية تسم شعر مطر بأسره :

"والله من خلل الغصون يمد شمس يديه ينسج خضرة الذهب الحرير،

يشد قوس الأفق، يرمي سبعة من أعطيات سهامه:

نفخ الصبا قبل الغروب، مسابح الأسراب عائدة إلى الأعشاش،

والكحل المفسفر في عيون الصحب من بقر وجاموس، ونوم الحب في العنقود قبل قطافه،

وأنين أخشاب السواقي، والملاحم في رباب الشاعر الجوال،

رائحة منشرة على الملكوت من ثوب الأمومة والعجين وطلعة الفجر المندى بالتراب وسكر النعناع والرز المفلفل

والكوانين المضيئة في عشاء السبت والكتب القديمة والمصاحف".

هكذا يمكن أن يلاحظ القاريء ضيق المسافة بين "الحياة" التي يرصدها "أوائل زيارات الدهشة" وبين "شعر" مطر في مسيرته التي وصلت الآن إلى ثلاثة عشر ديوانا، تبدأ بـ "يتحدث الطمي" وتنتهي بـ "احتفاليات المومياء المتوحشة".

والحق أنني لم أنزعج في هذا الكتاب العذب إلا من إقحام مطر لقضية "مصر الفرعونية ومصر العربية" إقحاما ينبو عن السياق الخاص به. فتحت عنوان "الغل إلى الأبد" سيفاجأ القارئ بفقرة طويلة هي أقرب إلى المقال الفكري السجالي، يهاجم فيها شاعرنا أصحاب تيار الدعوة إلى "مصر الفرعونية" هجوما عنيفا مكتظا بالشتائم والهجاء المقذع الذي يتناقض مع طبيعة الخطاب الرفيع في مجمل اللقطات المرهفة المركبة التي تشكل الجسد الرئيسي للزيارات المدهشة .

هنا في هذه الفقرة الملصوقه لصقا مباغتا منافحة أيديولوجية منفعلة لكاتب "عروبي" موغل في قوميته المتطرفة، يصل في أدائه العنيف إلى القول:

"إن دنيانا لا تكاد تحتمل بقايا أشباه الفراعنة، وتتململ تحت بقايا ممارساتهم وطقوس تألههم، من أصغر مرشد ومخبر حتى عتاة الديمقراطيين المنتخبين والثوار الانقلابيين والزعماء المعلمين الملهمين وظلال الله على الأرض، فما بالكم بالمنظومة الفرعونية الكاملة".

والواقع أن أحدا لا يدعو إلى استعادة المنظومة الفرعونية الكاملة، حتى بين دعاة التعصب المصري، ذلك أن المقصود هو عدم تجاهل المرحلة الفرعونية من تاريخ مصر. وهو التجاهل الذي يتعمّده بعض المؤرخين الإسلاميين الذين لا يرون لمصر تاريخا قبل الفتح الإسلامي لها. وإذا كان دعاة

"الفرعنة" متطرفين غلاة، فلا يصح لنا نحن الشعراء أن نقع في "العروبة" متطرفين غلاة، كما فعل مطر في "صيحته" المنفعلة الناتئة عن مناخ "الخبرة الفطرية البصيرة" الذي ينتظم الكتاب كله.

والواقع، أنه مما تتألم له النفس، أن الشعراء، الذين هم في أمس الحاجة إلى استقرار مبدأ احترام "الآخر" وعدم نفي "المختلف"، ينزلقون في بعض الأحيان النادرة، لكن المؤسفة، إلى ما يقارب تخوم الدعوة إلى "إنكار الآخر" و "نفي المختلف". وقد شهدت حياتنا الأدبية في السنوات الأخيرة بعض الوقائع التي انزلق فيها بعض الشعراء - تحت تأثير إيمانهم الحار بتيارهم أو بتوجههم- إلى مواقع تتعارض مع ما يعنيه الشعر من تعدد واختلاف وتنوع. وكأمثلة : حدث ذلك حينما فصل اتحاد الكتاب العرب أدونيس من عضويته بسبب آراء قالها عن الصراع مع إسرائيل. وحينما حرض الشاعر حسن فتح الباب هيئة الكتاب المصرية على ألا تفسح مجالا في ندوات معرضها السنوي لشعراء الحداثة "غير المؤدبين". وحينما دعا أحمد عبد المعطي حجازي إلى تدخل "الدولة" في اختيار الشعر الذي تنشره المؤسسات الرسمية. وحينما هلل نفر من المثقفين (وبينهم الشعراء) للانقلاب العسكري علي جورباتشوف، حتى تعود الاشتراكية ولو على مدافع الدبابات. وحينما هلل نفر من المثقفين (وبينهم الشعراء) للانقلاب العسكري على نتائج الانتخابات في الجزائر حتى لا يصل الإسلاميون إلى الحكم. وحينما هلل نفر من المثقفين (وبينهم الشعراء) لمنع الشيخ عمر عبد الكافي من خطبة الجمعة. وقبل ذلك كله نذكر وشاية صالح جودت بنزار قباني حينما كتب "هوامش على دفتر النكسة" أواخر الستينات .

وإن دلت هذه الوقائع وغيرها -مما لم أسرده- علي شئ، فإنما تدل على معنيين :

الأول، هو أن بعض الشعراء ما زالوا يختزنون في دواخلهم العميقة بقايا من "الواحدية" التي مارستها طويلاً السلطات العربية على الشعوب بعامة والشعراء بخاصة .

الثاني، هو أن بعض الشعراء تدفعهم عصبوية الإيمان بالذات، علي المدى القصير، إلى انتهاج مواقف هي ضد الإبداع وضد ماضيهم وضد مستقبلهم، على المدى الطويل .

(ج)

صدرت، مؤخرا، (١٩٩٩) الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد عفيفى مطر، عن دار الشروق بمصر، لتواجه بصمت نقدي غريب. ثم فاز مطر بجائزة العويس للشعر عن عام ١٩٩٩ ليواجه هذا الفوز، كذلك، بصمت نقدي غريب. ينبغي، إذن، أن نكسر هذا الصمت الذي يكاد يكون متعمدا بإطلالة عامة علي هذا الشاعر الذي قدم للحركة الشعرية العربية المعاصرة إنجازا من أهم إنجازاتها المبدعة.

محمد عفيفي مطر (مواليد ١٩٣٦) واحد من شعراء جيل ما بعد الريادة في الشعر العربي

الحديث (حركة الشعر الحر) في مصر، وهو الجيل الذي يسمى "جيل الستينات"، وقد زامله في صفه الشعراء : أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة وغيرهم. لكن مطر ودنقل تميزا بين كل المجايلين تميزا واضحا. وأذكر أنني كتبت، قبل سنوات، ما معناه أن جيل الستينات جسد نفسه في شعراء ثلاثة بارزين ذوي مدارس مختلفة : دنقل يصدر عن اتجاه الالتزام المبشر بالقضايا السياسية والاجتماعية في تحريض ساخن ملحوظ. وأبو سنة يصدر عن الاتجاه الرومانسي -في العاطفة والوطنية سواء - مصبوغا بصبغة إنسانية واضحة. ومطر يصدر عن الاتجاه التركيبي التجريبي الذي يجترح آفاقا فنية غير مألوفة .

وعندي أن ذلك النزوع التركيبي التجريبي لدي مطر كان سببا في أن يتهمه كثير من النقاد والمثقفين والسياسيين بالإغراق في الشكلية والغموض والابتعاد عن قضايا الشعب وهموم الوطن ومعاناة الفقراء. وقد ساعد على شيوع هذه التهمة على ألسنة الكثيرين أن فترة الستينات وأول السبعينات التي ظهر فيها مطر كانت فترة ازدهار مذهب "الواقعية الاشتراكية" في صورتها الحديدية الضيقة التي طالبت المبدعين بتحريض الجماهير على الثورة، وتصوير الصراع الطبقي، والتأكيد على الفجر القادم والمستقبل الشرق.

ولم تشفع مقالات غالي شكري وصبري حافظ وصلاح فضل آنذاك في توضيح الأبعاد الفكرية والاجتماعية التي تنطوي عليها التشكيلات الجمالية والتراكيب الفنية عند مطر، بما يخرجه من خانة المغضوب عليهم ويدخله في خانة المعترف بهم عند النقاد والسياسيين اليساريين الذين يملكون صكوك النيابة عن قوى الشعب العامل، مع أن شاعرنا كان يصرخ وقتذاك :

"بيني وبين الجدار

أبخرة الزنزانة

وفي فروع النهار

تفاحة عريانة

وفي طريق الفرار

رصاصة أو خيانة" .

والحق أن جيلي -الذي يسمي جيل السبعينات- عاش علاقة معقدة طويلة مع عفيفي مطر، اختلط فيها الامتنان بالنكران، والاعتراف بالأبوة والفضل بالتمرد علي الأب وقتله، والمودة بالجفاء. والواقع الصلب يقول إن معظم شعراء السبعينات -وأنا منهم- يعتبرون مطر أحد آباء حداثتهم الشعرية. وكثير من متابعي الحركة الأدبية المصرية يقرون صلة الأبوة والبنوة التي تربط بين عفيفي وجيل الحداثة المعاصرة، حتى أن الناقدة فريال غزول حينما أصدرت عددا من مجلة "ألف" (عن الجامعة الأمريكية

بالقاهرة عام ١٩٩١) يدور حول حداثة جيل السبعينات، أهدت العدد إلى مطر، كإشارة إلى تلك الصلة الحميمة. وأذكر أن إعجابنا بمطر عبر عن نفسه مبكرا - في منتصف السبعينات - حينما أعددنا ملفا كاملا عنه بمجلة "الشباب" احتفالا ببلوغه عامه الأربعين، وحينما كتب رفعت سلام دراسة مطولة عنه في العدد الثاني من مجلتنا المستقلة "إضاءة ٧٧"، عدا القصائد التي أهديت إليه من علي قنديل ومحمد سليمان وجمال القصاص، حيث ناداه القصاص في قصيدة "كتابة أخرى" بقوله:

"باسمك نطلع
من تنهدات الحقول
أرزا سخيا وسوسنة وبراعم
وننسى مدامعنا والهزائم
وأنت تسافر
تشردك الأغنيات
وظلك على الماء أخضر
أمزروعة في خطاك كل الورود ؟
أمنسوجة في دماك كل الوعود ؟
لأنك أقرب من تقاطيع كفي
وحبل الوريد
أحبك دوما
وخلف الخريف البعيد
أحبك أجمل"

وكذلك كان مطر حدبا علي تجربتنا الشابة، وقد تجلى ذلك من خلال احتضانه بعض أصواتنا الجديدة أثناء إصداره مجلة "سنابل" التي رعتها محافظة كفر الشيخ، في السنوات الثلاث الأولى من عقد السبعينات، قبل أن تسارع السلطات بإغلاقها بعد أن نشرت قصيدة أمل دنقل الشهيرة "الكعكة الحجرية" التي تحيي انتفاضة الطلبة المصريين واعتصامهم في ميدان التحرير بوسط القاهرة، قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣، وتقول:

"أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي : عظمتان وجمجمة

وشعاري: الصباح"

كما تجلي ذلك الحدب أيضا من خلال المقدمة الطويلة التي كتبها مطر لديوان علي قنديل -وكان أحد تلاميذه المباشرين- الذي صدر بعد رحيله المأساوي عام ١٩٧٥، بعنوان "كائنات علي قنديل الطالعة".

ولعل هذه العلاقة المتفاعلة بين مطر وبين بعض الشعراء اللاحقين له تعبير ناصع عن حاجة الآباء إلى أبناء، من ناحية، وعن حاجة الأبناء إلى آباء، من ناحية ثانية. على أن هذه الحاجة المتبادلة تكون في صورتها الصحية -كحق إنساني - كلما خلت من النزعة التسلطية الفوقية عند الآباء، وكلما خلت من نزعة "الخضوع التسليمي" عند الأبناء. حينئذ تكون "القطيعة المعرفية" بين الأجيال، في أجلى حالاتها الخصبة الإيجابية السليمة، لأنها تكون متخلصة من الآفات الثلاث: الوصاية الهيراركية، والذوبان المقلد، والبتر غير الجدلي. علي أن تجربة بعض شعراء السبعينات وتميز بعض الأصوات المستقلة فيهم، دفعا نفرا منهم، في لحظة من لحظات هوس التمرد علي الأب، إلى التنكر لدور مطر وجحد جهده الحق، وهو النكران الذي تضافر مع جحود الحياة الأدبية، ليساهم في الحالة التي أسميها: عزل مطر.

وكان لا بد أن تجري مياه كثيرة، وأن تمر أربعة عقود كاملة، حتى تلوح في الأفق الثقافي بوادر انفراج "عزل مطر"

كان لا بد أن ينهزم الجانب الحديدي من نظرية "الواقعية الاشتراكية" تحت تأثير عوامل عديدة، منها انهيار المعسكر الاشتراكي، وتراجع حركة التحرر العربية ونظريتها في "الالتزام الأدبي"، والتطور الفلسفي الذي أصاب النظرية النقدية في العالم كله وألقى بظله على بعض نقاد الالتزام العرب والمصريين، مما نتج عنه إعادة النظر في تجربة مطر وغيره من شعراء الحداثة. وهذا ما فعله نقاد تقدميون مثل محمود أمين العالم وإبراهيم فتحي وعبد المنعم تليمة وصلاح فضل.

وقد ساعد على مثل هذه المراجعة، ظهور حداثة السبعينات التي جعلت مطر رأسا لسهم واضح، أو

موجة كبيرة في نهر متدفق، بحيث لم تعد تجربته بالنسبة للسياق المصري نبتة غريبة في الحقل.

ومن تلك العوامل، بعد كل ذلك، مرور عفيفي مطر بتجارب حياتية تراجيدية لفتت الانتباه إلى مواقفه الفكرية والسياسية التي لا بد أن لها تجليات في عمله الشعري. أبرز هذه التجارب كان اعتقاله إبان غزو العراق للكويت، بضعة شهور، عام ١٩٩١، تعرض خلالها للتعذيب بالكهرباء تعذيبا وحشيا ترك أثرا باقيا علي أنفه، حتى الآن، وعلي شعره. وقد عبر عن هذه المحنة القاسية في ديوان هو أكثر دواوينه سخونة، بعنوان "احتفاليات المومياء المتوحشة" (١٩٩٥)، حيث، كما يقول :

"مستحدث التعذيب بالكيمياء يكشط

من ظلامك طينة للخلق فالملكوت

يسطع،

والحشود المبهمات، وأنهر الدم، والملوك،

على الأرائك يتكي الجلاد منتظرا

سقوط الصقر محترقا بجائش حلمه،

لما يزل وهم البلاد هو البلاد" .

ونلفت النظر، هنا، إلى أن "تيمة" الصقر الذي يهوي من مجد سابق إلى مهانة حاضرة، ومن تحليق تصاحبه القوة والكبرياء إلى سقوط يصاحبه الضعف والمذلة، هي تيمة شهيرة في الشعر العربي الحديث،وخاصة جيل الستينات منه، بوصفها رمزا يتيح للشاعر أن يفجر حالة إنسانية مثيرة للتعاطف والتأسي، وهي حالة الكريم إذا ضيم، أو العزيز إذا ذل، أو المنتصر إذا انكسر. فعدا صقر مطر، ثمة صقر أمل دنقل الذي حياه "عم صباحا أيها الصقر المجنح"، وثمة صقر أدونيس الذي شاهدناه في "تحولات الصقر". ولعل الرغبة الذاتية في رثاء النفس وحدها، لم تكن الحافز الوحيد لتشغيل هذا الرمز، بل إن الرغبة العامة في رثاء وضع الثورة العربية، الذي تبدل من النهضة إلى التردي والإخفاق، كانت عاملا أساسيا من عوامل انتشار هذه "التيمة" المؤثرة .

ثم كان لا بد أن تدرك المؤسسات الثقافية الرسمية قدره، فتحاول أن تعتذر له -سواء عن الإهمال الطويل أو عن الاعتقال - بصور شتى : منحه جائزة الدولة التشجيعية من غير أن يتقدم لها (١٩٩٠) وإن كانت متأخرة، تعيينه في لجنة الشعر بالمجلس الأعلي للثقافة (يمتنع عن الحضور)، تكريمه في المجلس نفسه لبلوغه الستين. وكان لا بد أن تخفت - مع الوقت والنضج - نعرة إنكار الأب عند شعراء حداثة السبعينات، ليجدوا أن مطر جذر لهم وأنهم شجرة له .

❖❖❖

عبر ألف وخمسمائة صفحة من الشعر -هي مجموع صفحات "الأعمال الشعرية" لمطر في ثلاثة أجزاء- يتضح لنا ما يلي :

١- على مدى أربعين عاما من الإنتاج الشعري قدم عفيفي مطر المجموعات الشعرية التالية: مجمرة البدايات، الجوع والقمر، دفتر الصمت، ملامح من الوجه الأنبا دوقليسي، رسوم على قشرة الليل،كتاب الارض والدم، شهادة البكاء في زمن الضحك، النهر يلبس الأقنعة، رباعية الفرح، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، فاصلة إيقاعات النمل، احتفاليات المومياء المتوحشة .

٢- يلاحظ أن مطر كان من أوائل السباقين في حركة الشعر الحر إلى تقديم تقنيات فنية تشكيلية وطبوغرافية جديدة :مثل وضع بعض المقاطع داخل مربعات أو مستطيلات تجاور أو توازي بقية المقاطع. ومثل إيراد "هوامش" شعرية على"متن" النص، أسفل صفحة الكتاب. ومثل تطعيم النص الموزون بمقاطع نثرية. ومثل تقديم النص عبر "نهرين" متجاورين، أحدهما "قرار" والثاني "جواب". والنموذج الطيب على هذه التقنية الأخيرة هو "نص وقراءة" حيث نجد قصيدة بعنوان "١٩٦٨" كتبها عام ٦٨، وفي جوارها قراءة ثانية للقصيدة نفسها كتبها عام ١٩٧٥. وقد شاعت هذه التقنيات وأمثالها، لفترة غير قصيرة، بين نظراء عفيفي وبين الأجيال التالية، بصرف النظر عن رأينا في ضرورتها الفنية .

٣- هناك ثلاثة ملامح أساسية ترافق تجربة مطر من بدايتها إلى نهايتها :

الأول: هو بروز الطابع "الفلسفي" في شعره (وقد درس مطر الفلسفة ودرسها مدة عشرين عاما في المدارس الثانوية). ويهيمن هذا الملمح علي ديواني "ملامح من الوجه الأنبا دوقليسي" و"رباعية الفرح". ويقوم الأخير على أربع قصائد طويلة تتعلق كل واحدة منها بأصل من أصول الحياة في الفلسفة اليونانية القديمة: الماء، والنار، والهواء، والتراب .

والثاني: هو الاستناد الشامل على التراث العربي الإسلامي، حتى ليخيل لك أن تجربة مطر هي تجربة الغوص في التاريخ العربي القديم لتقديم إحالة معاصرة. ولذا نواجه الحسن بن الهيثم وغيلان الدمشقي وعلي بن أبي طالب وعمر بن الخطاب. والأخير بطل أساسي في ديوانين كاملين هما: كتاب الأرض والدم، وشهادة البكاء في زمن الضحك. ونواجه المتصوفة المسلمين، الذين أظن أن مطر كان واحدا من السباقين في كشف منبعهم الثر المكنون، لنا وللأجيال التالية .

والثالث: هو النهل من أساطير القرية وتجسيد الخرافة الريفية، مع تسجيل شعري لطقوس الزراعة وشعائر الفلاحة. ويبزغ هذا الملمح في مجمل المسيرة الشعرية، لكنه يصبح أوضح حضورا في ديوان "فاصلة إيقاعات النمل" حيث نجد تجسيدا شعريا مدهشا لطرق تعامل الفلاح مع دوابه وأدواته وبذوره. وهكذا ينسج مطر من الأسطورة اليونانية والأسطورة العربية والأسطورة الريفية سبيكة

أسطورته المركبة الفريدة :

"ثقلت عليّ عبادة الدم والرماد

والريح تصفر في بوالي العظم، أذكر التصاريف التي

علمت من لغة الصفير إلى البهائم والحمائم والكلاب:

فنفخة بين القواطع لاستقاء الخيل والأغنام،

أخرى -بين تقطيع ومد - فالحمائم وقّع فوق

الذراع، ونفخة في هيئة التقبيل تصفر من

مقام العشق فالأبواب تفتح والنوافذ،

بين إبهامين في الشفتين أو سبابتين يهر كلب أو تفر دجاجة أو تؤذن النوق

العصية بالحليب أو السفاد".

٤- مسيرة هائلة كمسيرة مطر لم تكن لتخلو من المثالب الصغيرة أو الكبيرة. أول هذه المثالب أن "تجريبه" كان كثيرا ما يصل إلى "تجريد" هائم مقفل. ثانيها أن حرصه الحميد على أصالة لغته وجزالتها، يتحول في بعض الأحيان إلى غرام بالحوشي من الألفاظ القديمة لذاتها، فتصير البكارة المنشودة نوعا من العقم الصلد. وثالثها أن استلهامه للتراث العربي واستناده إلى التاريخ الإسلامي ينقلبان في بعض اللحظات إلى ما يشارف استشارة الماضي في أمر الحاضر، وما يقارب درجة من الغلو "العرقي"، على النحو الذي لا يجعله يختلف في الجوهر عن أصحاب نظريات "نقاء الدم". ورابعها ثبات أساليبه الفنية ومداراته الفكرية طوال عقود أربعة، من دون تغييرات أو تجديدات مرموقة، وهو ما دفع البعض إلى الاعتقاد بأنه بات "يعيد إنتاج نفسه".

ومهما يكن من أمر فإن أي رائد مجدد ليس مطالبا بأن يظل جديدا متجدداً إلى مالا نهاية. ويكفي مطر رحلته الغنية العصيبة مع الشعر، وصلابته في مواجهة الأنواء المعاكسة من الجهات الأربع : السلطة واليسار والسلفيين وذائقة القراء الساكنة. أليس هو القائل :

"فلتنسجي كفني يا بلادي

فوجهك محو لوجهي،

ونهرك مرثية في العماد

وأنت ازرعي خشبا للتوابيت

ولتكتبي في الرماد

وخطي مصائرك الهمجية

لا أنت مسكونة

ليس هذا الدم المتخثر من نطفة الخلق

ليست بلادي بلادي".

(د)

في السنة الثانية من كلية الآداب، جامعة القاهرة، كانت مجلة "الطليعة" قد نشرت في أحد أعدادها قصيدة محمد عفيفي مطر الكبيرة "وشم النهر علي خرائط الجسد"، وهي القصيدة التي تتحدث -ضمن ما تتحدث - عن مظاهرات الجامعة المصرية عام ١٩٦٨. كنا نقرأ القصيدة في كافتيريا كلية الآداب حينما جاء أحد زعماء الحركة الطلابية من كلية الهندسة. كان تقدميا شديد التقدمية. نظر الزعيم إلى القصيدة برهة واحدة، ثم أمسك بالمجلة وأطاح بها على أقصى ذراعه، متهما إيانا بقراءة الشعر الغامض المنعزل عن الشعب، ومتهما القصيدة وشاعرها بالشكلية المتعالية علي الصراع الطبقي والنضال الاجتماعي وجوع الفقراء!

بالنسبة لي، ظلت هذه القصيدة أحد المصابيح التي تنير الروح لي ولعلي قنديل ولكثير من شباب الشعراء آنذاك. وقد ظلت معي حتى برزت في نص لي بعنوان "بهلول سقط المتاع"، حين أشرت إلى إحدى جملها المكنوزة :

"هكذا : دنيا الله ضيقة،

ربما أطاح المبدئي بوشم إذا فككته جاء:

"لا تعبري النهر يا طفلتي يا غزالة رعبي

وحلمي المكثف"

ثم طالبني بالتعاونيات:

نحن سقينا الفولاذ.

فأدركت أن دنيا الله مخرومة .

وتأثرنا بمطر حقيقة اعترف بها الكثير منا، فهذا جمال القصاص يقول: "لقد فتح نص مطر الشعري أمامنا آفاقا شعرية لم تكن معروفة لنا من قبل، ومهد لنا أرضا لم تكن تشغلنا أو ربما لم نفكر فيها، أو كنا نتحسسها بوجل واستحياء". وقبل ذلك كان علي قنديل قد أشار إلى مطر في قصيدة "القاهرة" قائلا:

"أبحث عن فيروز

وهي تهرب من يوتوبيا إلى أخرى

أو أفتح "دفتر الصمت"

حيث عفيفي مطر يتسلق مئذنة الدمع

أو أدخل في حركة طلع يقاوم فتك العفن"

والغريب أن ذلك الزعيم الطلابي الرهيب لم يسجن في حمى الحركة الطلابية سوى أسابيع قليلة،

ثم انتهى به الأمر إلى أن يصير مقاولا شهيرا، بينما ظل عفيفي مطر مهمشا طول الوقت، من جهة المؤسسة الرسمية ومن جهة الحركة اليسارية معا. ثم اعتقلته السلطة أيام حرب الخليج الثانية (العراق-الكويت-أمريكا) عدة شهور جري فيها تعذيبه بأساليب عديدة منها الكي والكهرباء. وكأن السلطة المصرية بسجنها وتعذيبها لمطر كانت تريد أن تقول :

"إن المادة الخامسة من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، التي تنص على أنه "لا يجوز إخضاع أحد للتعذيب ولا للمعاملة أو العقوبة القاسية أو اللا إنسانية أو الحاطة بالكرامة" ليست ملزمة لي، مع أنني إحدى الدول التي وقعت على الإعلان ".!

٤

دنقل: عم صباحا أيها الصقر المجنح

الاسم: محمد أمل فهيم محارب دنقل .

المهنة : شاعر. قانون الصدفة يحكم علاقته بالشعر ليقف على أرض الهواة لا المحترفين، لأن تعمد الشاعر أو لبس العباءة الشعرية يحرم الشاعر من ميزة التلقائية والتجربة الاجتماعية .

السؤال المطروح: الحرية والحق والجمال. والحرية تأخذ الأولوية لأن الحق مرتبط بتحقيقها، والجمال نتيجة لتحققها.

الموقف: غير محايد، فالشاعر المحايد يصبح شعره منه إليه، لأن حياد الإنسان يقتل في داخله الطموح. والشاعر ليس آلة كاتبة تكتب ما تدق عليها أصابع القدر .

هذا جزء من "البطاقة الشخصية" للفتى الذي صار فيما بعد الشاعر أمل دنقل، كما ورد في أول حوار أجرته معه الكاتبة عبلة الرويني في جريدة "الأخبار" عام ١٩٧٥، قبل أن تصبح زوجته بعامين، وقبل أن ترصد تفاصيل هذا اللقاء في كتابها "الجنوبي" الذي صدر بعد عام من رحيل دنقل، أي عام ١٩٨٤.

"اثنان لم يحتفلا بعيد ميلاد المسيح

أنا والمسيح

غرفتنا لم تنطفئ أنوارها عند انتصاف الليل

لأنها لا تعرف الأنوار

عين المسيح في دجاها قمر حزين

في الصمت ينزف الدموع

يسوعنا في حاجة إلى يسوع

يمسح عن جبينه كآبة الأحزان

لأنه في عيده سجين"

لعل هذه القطعة من قصيدة "كريسماس" مثال من أمثلة عديدة على نفي الفكرة الشائعة عن شعر أمل دنقل، وهي أن علاقته بالتراث العربي مقصورة على جانبه الإسلامي فحسب، وهو ما يعتبره بعض النقاد السمة الجوهرية لشعر دنقل.

صحيح أن هذا التراث الإسلامي هو مرجع قصائد كثيرة بعضها من فرائده المشهورة، مثل "لا تصالح" و"زرقاء اليمامة" و"حرب البسوس"، لكن بشعره قصائد عديدة أخرى تتكيء على تراثات غير إسلامية مثل : "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" و"كريسماس" و"مقابلة خاصة مع ابن نوح" و "العهد الآتي". ولذلك فإن تجربة أمل دنقل في علاقتها بالتراث أوسع من حصرها في التراث الإسلامي وحده، وهو ما يدل على سعة المرجعية الثقافية للشاعر، وعلى عمق الخبرة والمعرفة الإنسانيتين، وعلى تعامل الشاعر مع كل أنواع تراثه المختلفة تعاملا يتسم "بالتسامح" الديني والفكري، كما يتسم بالدافعية "الثقافية" لا الدافعية "الدينية". ومن هنا نتلقى إحدى قطع "سفر التكوين" الجميلة :

"أبانا الذي في المباحث، نحن رعاياك. باق لك الجبروت وباق لنا الملكوت، وباق لمن تحرس الرهبوت. تفردت وحدك بالسر، إن اليمين لفي خسر، أما اليسار ففي العسر، إلا الذين يماشون، إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون، إلا الذين يشون، وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت".

"البحث عن لؤلؤة المستحيل" كتاب هام للناقد د. سيد البحراوي، خصص بكامله لدراسة قصيدة دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح". وعلى الرغم من الهدف "المستحيل" من وراء هذه الدراسة، فإن النتيجة كانت كتابا ممتعا صار مرجعا أساسيا في دراسة شعر أمل دنقل. أما الهدف المستحيل الذي أعنيه فهو ما صرح به الناقد في المقدمة بقوله: "وراء إعداد هذه الدراسة فكرة قديمة راودتني منذ سنوات عديدة، هدفها محاولة تقديم نموذج لمنهج "علمي" لدراسة النص الأدبي، عبر تحليل مجموعة من النصوص الشعرية التي تمثل الانتقالات الأساسية في تاريخ القصيدة العربية على مر العصور". ووجه الاستحالة الذي أقصده لا يكمن في تطبيق ذلك المنهج على القصيدة العربية "على مر العصور "، بل في الحلم بذلك "المنهج العلمي" لدراسة النص الأدبي. فهل يمكن أن يوجد منهج "علمي" متخلص

من ثقافة الناقد وتحيزاته الفنية والفكرية، ومن طبيعة ذوقه في تلقي النص ؟. في الوقت نفسه يوضح البحراوى أن دنقل لم يكن يؤمن بالعمل السياسي، ولكنه كان يمارس الدور السياسي للشعر. ويعبر دنقل عن ذلك بتنظير مؤداه ان الشعر والسياسة متعارضان، لأن السياسة فن الممكن، بينما الشعر فن المستحيل أو الحلم بالمستحيل .

❖❖❖

اعترفت أكثر من مرة، في غير موضع، بأننا -أنا وجيلي من شعراء الحداثة- قد وقفنا من أمل دنقل في بداياتنا الأولى موقفا حادا يصل إلى حد اتهامه بالخلو من الشعرية الحقة، ذلك أننا كنا نستنكر فيه تلك الخطابية المباشرة والنبرة السياسية الزاعقة. وقد تغافلنا في ذلك عن أربعة حقوق أساسية :

١- حق كل شاعر في أن يختار الطرق الفنية التي يعبر بها عما يجيش بذاته .

٢- حق القارئ في أن يستمتع بألوان عديدة متنوعة من جمالات الشعر، وحقه في أن يحكم بنفسه على الجيد والردئ، بدون وصاية علوية عليه من أحد .

٣- حق التيارات الفنية المتباينة في ان تتواجد بدون أن ينكر تيار منها تيارا. وحق هذه التيارات -متجاورة متجاوبة متحاورة- في أن تشكل "أوركسترا" متناغمة تكمل بعضها بعضا .

٤-حق الوطن في أن يكون فيه شعراء يدافعون عنه دفاعا مباشرا ساخنا، إلى جوار الشعراء الذين يدافعون عنه دفاعا غير مباشر، هادئا .

وقد تطرف هذا الإنكار إلى درجة أن وصفه بعض أبناء جيلي بأنه "شاعر لكل العصور". ففي خاتمة ديوان محمد سليمان "أعلن الفرح مولده" الذي أصدرته جماعة "أصوات" نشرت الجماعة (المكونة آنذاك من أحمد طه وعبد المقصود عبد الكريم وعبد المنعم رمضان ومحمد سليمان ومحمد عيد إبراهيم) بيانا بعنوان "رجل لكل العصور" أوضحت في ديباجته أن المنطقة العربية تشهد منذ الحرب العالمية الثانية وخاصة في مصر الكثير من مظاهر التحلل الذي أصاب الطبقة البرجوازية الحاكمة، التي قادت -أو هكذا بدا للعيان- حركة التحرر الوطني ضد الاستعمار متبنية نظريات انتقائية وتلفيقية في محاولة يائسة لعبور أزمتها وخداع الجماهير التي خرجت من معركتها مع الاستعمار بشكله التقليدي لتدخل في معركة مصيرية ضد جبهات متعددة : ضد الاستعمار بشكله الجديد، وضد الطبقة البرجوازية في الداخل، وضد تراث مهلهل من القيم المتخلفة والعلاقات القبلية التي رزحت بثقافتها الاستاتيكية على صدر شعبنا. هذه الطبقة تحاول منذ نكسة ١٩٦٧، إعادة تكريس قيمها المتخلفة والتبشير بها لدى الجماهير لاستعادة مواقعها التي تضعضعت خلال العقدين

السابقين.

وإذا تغاضينا عن اللغة السياسية الصارخة (التي تنتمي إلى "الكلام الكبير" الذي غادرناه جميعا) في لهجة البيان، سنجد أن البيان يقرر أن الأجهزة الرسمية تحاول - بمعاونة فرسان الأمس - دفع حركة الشعر العربي في مصر إلى الردة والتخلي عن كل منجزات الثقافة العربية التقدمية، وذلك بتكريس جهدها لتثبيت مفهوم الشعر التقليد، الشعر النظام، ليبدو بعدها الشاعر العربي وكأن كسب العيش هاجسه الرئيسي مستلهما إرثه من النقاط المتخلفة في التراث، حيث التكسب القائم على المعاداة الضد (سميت في تراثنا الشعري: الهجاء) أو المساندة المع (سميت في تراثنا الشعري: المدح). هذا التكسب أخذ يبدل ثوبه محتفظا بجوهره، فالهجاء صار بمعاداة الفئة الحاكمة لا الطبقة، والمدح صار بموالاتها. والشاعر العربي أصبح يتكسب بانحيازه دون موقف أصولي، إلى أي من الموقفين مصدقا لما يتردد عن أن هذا الشاعر يمر بأطوار تقليدية للنمو، تبدأ بكونه رافضا ثم يبرد دمه وتنخفض حرارته فيصير أليفا مسالما لينقلب في النهاية متصوفا حزينا ينتظر بالتوبة لمن عاداهم لقاء ربه.

ويورد البيان أمل دنقل كمثال على ذلك الشاعر التقليدي الذي يتحول بالهجاء والمدح من الرفض إلى القبول، لأنه "اشترك بنونية عصماء في مهرجان ذكرى يوسف السباعي متجاهلا مغزاه:

"أسماء من قتلوك قد نسيت

ويظل يذكرك الملايين"

والمذكور -يقول البيان- هو نفسه الذي كتب من قبل قصيدة "لا تصالح".

والحق عندي أن دنقل لا ينطبق عليه نموذج الشاعر المتلون التقليدي الذي يمدح ويهجو لكي يكسب العيش. فقد ظل إلى أخر حياته (رحل عام ١٩٨٣عن ثلاثة وأربعين عاما) مثالا للشاعر المتمرد الرافض، بغض النظر عن قصيدته في يوسف السباعي، التي كانت لها ظروفها الخاصة، والتي يمكن أن ننظر لها على ضوء رفض بعض الشعراء لمبدأ "الاغتيال السياسي" كوسيلة تفتقر إلى شرف "المواجهة" النزيهة التي تقتضيها تقاليد الصراع السياسي المدني (المختلف عن ضرورات الحرب في ميدان المعركة العسكرية). وهو الرفض الذي لا يجعل "رفعة" الهدف مبررا يقود إلى "ضعة" الوسيلة، على نحو ما مر بنا في صفحات سابقة .

والواقع أن موقفنا من المباشرة السياسية الزاعقة في شعر أمل دنقل قد خفت حدته مع الوقت، لسببين:

الأول: أن رفضنا النظري المبدئي للتقريرية والمباشرة في الشعر قد دخل عليه تعديل بسيط لا يستنكر المباشرة في ذاتها، بل ينظر إلى سياقها ودورها ووظيفتها في النص.

الثاني: أن قدرا من القراءة المتأنية لمجمل شعر دنقل يفضي إلى أن هناك قسما كاملا من القصائد غير المباشرة وغير الخطابية، لم يلتفت إليه الكثيرون. وهو ما ينبغي أن يلقي عليه النقاد أضواء جديدة وافية. ولا توجد هذه القصائد فحسب في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة ٨" الذي كتبه على فراش المرض، بل توجد قبل ذلك في دواوينه السابقة. ولعل قصيدة "شجوية" من ديوان "العهد الآتي" مثال طيب على ذلك:

"لماذا إذا ما تهيأت للنوم يأتي الكمان ؟
فأصغي له، آتيا من مكان بعيد
فتصمت همهمة الريح خلف الشبابيك
نبض الوسادة في أذني
تتراجع دقات قلبي
وأرحل في مدن لم أزرها
شوارعها : فضة
وبناياتها : من خيوط الأشعة
ألقى التي واعدتني على ضفة النهر واقفة
وعلى كتفيها يحط الحمام الغريب
ومن راحتيها يغط الحنان" .

❖❖❖

"أمل دنقل واحد من أعظم الشعراء العرب المعاصرين، وإنتاجه الشعري يمثل ضوءا باهرا يمتد إلى عيوننا وقلوبنا من خلال الظلام الذي تعيش فيه حركة الشعر العربي في هذه المرحلة، فقد سقط الشعر العربي المعاصر تحت سطوة الغموض والتعقيد والسخف، ولم يبق من فرسانه الحقيقيين إلا عدد قليل، يقف في مقدمتهم أمل دنقل" .

هكذا كتب رجاء النقاش عام ١٩٨١عندما كان دنقل طريح فراش المرض قبل عامين من رحيله. ويضيف النقاش: "لن تجد، على سبيل المثال، في صفحة الشعر العربي المعاصر حول نكسة ١٩٦٧المؤلمة، أصدق مما كتبه أمل دنقل في التعبير عن هذه الهزيمة القاسية وفي كشف خباياها، والتنبيه إلى منابع الداء العربي، بفهم وأمانة وإحساس عميق. كل ذلك في هندسة فنية سليمة مبدعة، خالية من الصراخ والعويل وبعيدة عن الصياغة الصحفية المباشرة التي وقع فيها كثير من الشعراء العرب .

وواضح أن كلمات النقاش تحفل ببعض المبالغة التي يمكن ردها :

فالشعر العربي لم يكن يعيش مرحلة ظلام، ولا هو الآن يعيش هذا الظلام. وجلي أن النقاش يقرن الغموض والتعقيد بالظلام والسخف. كما أن شعرنا العربي لا يعاني من الغموض، بل هو يحفل بتركيبية وكثافة عميقتين تقتضيان رؤى نقدية متمهلة وجادة وجديدة. ثم إن شعر دنقل لم يكن خاليا تماما من بعض "الصراخ والعويل" ومن بعض "الصياغة الصحفية المباشرة" .

لكن كلام النقاش -مع ذلك- يشير إلى حقائق عديدة أهمها القامة العالية لذلك الشاعر الكبير، الذي ظلم ثلاث مرات :

الأولي: من السلطة السياسية التي اضطهدته وحجبت شعره عن مواقع التأثير والانتشار، كالإعلام والتعليم والتليفزيون، *لأنه شاعر معارض يكشف الجرح ويعري السوءة :*

"كان يجلس في هذه الزاوية

كان يكتب، والمرأة العارية

تتجول بين الموائد، تعرض فتنتها بالثمن

عندما سألته عن الحرب قال لها :

لا تخافي على الثروة الغالية

فعدو الوطن

مثلنا يختتن

مثلنا يعشق السلع الأجنبية

يكره لحم الخنازير

يدفع للبندقية، والغانية" .

الثانية: من محبيه الذين لم يروا في شعره سوى جانبه السياسي التحريضي، ومن السياسيين الثوريين الذين استخدموا شعره استخداما نفعيا براجماتيا، فساهموا -مع المحبين- في تكوين نصف صورة للشاعر تتجاهل النصف الإنساني، الرقيق الضعيف، ذي المستوي الفني الرفيع.

الثالثة: من شعراء ونقاد الحداثة، الذين اختزلوه أيضا في شعره السياسي، فحاصروه في "خانة" الشعر هزيل الشعرية، واعتبروا أنفسهم خصوما له، ولم يكتشفوا الجانب الآخر من شعره إلا وهو مريض، أو بعد أن مات، فصار تعديلهم لخصومتهم معه نوعا من الشعور بالذنب.

أليس طبيعيا، والأمر كذلك أن يصرخ أمل دنقل ذات يوم، بمرارة:

"لا تسألي النيل أن يعطي

وأن يلدا

إني لأفتح عيني، حين أفتحها

علي كثير،

ولكن لا أري أحدا"

إن الشعور بالغربة والاغتراب شعور جذري في الشعر العربي الحديث، ولا ريب أنه يعود إلى أسباب سياسية واجتماعية واقتصادية ووجودية في بنية المجتمع العربي، ذلك أن الكبت السياسي والقهر الاجتماعي والفقر الاقتصادي، وما يتصل بكل ذلك من انعدام للتحقق الفردي أو الجماعي ومن افتقاد الأمن والمستقبل، لا ينتج إلا الوحدة وانقطاع التواصل مع الآخرين. وقد مر بنا قول حجازي "هذا الزحام لا أحد"، وهذا أمجد ناصر ينشئ ديوانا كاملا مستلهما فيه "رعاة العزلة"، وهذا قاسم حداد يقول :

"وحيد

ليس لي أم ولا ولد

صلوا معي

لكنهم في ركعة النيران لا أحد" .

والحال أن الموقفين الظالمين الأولين لدنقل لم يتعدلا، حتى بعد موته. فما زال محبوه يحصرونه في وجهه السياسي التحريضي وحده. وما زالت أجهزة الإعلام والمؤسسات الرسمية تتخذ منه الموقف الحاجب المتجاهل، فلا قصيدة له في مناهج الدراسة، ولا قصائد له في الإذاعة والتليفزيون، بينما الشعراء التافهون يحتلون الشاشة والميكروفون !

والأغرب من كل ذلك، أن مشروع "كتاب في جريدة" الذي يتبناه اليونسكو شهريا، حينما قدم مختارات من شعر أمل دنقل (عام ١٩٩٨) وقع هو أيضا أسيرا لفلسفة الحجب والإقصاء، فحذف المقدمة الفكرية التي كتبتها عبلة الرويني زوجة الشاعر، ونشر بدلا منها مقدمة تعريفية صحافية سطحية. كما رفع من النصوص قصيدته المركزية "لا تصالح" لأسباب رقابية. ثم حذف المقطع الأول من قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" ، وهو المقطع الذي يقول :

"المجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال لا فلم يمت

وظل روحا عبقرية الألم"

❖❖❖

بعد موت دنقل كتب زملائي شعرا ونقدا في أمل دنقل: أحمد طه ووليد منير ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان وعبد المقصود عبد الكريم وميسون صقر ومحمد خلاف، ومن الجيل السابق كتب فاروق شوشة ومحمد ابراهيم أبو سنة وعبد المنعم عواد يوسف. بالنسبة لي فإنني لم اكتب شعرا، لكنني كنت قد شاركت -اثناء مرض دنقل- في كتابة افتتاحية العدد العاشر من مجلتنا المستقلة "إضاءة ٧٧" عنه .

تقول الافتتاحية (أبريل ١٩٨٣):

"على مستوي الساحة المصرية استطاع أمل دنقل، منذ الستينات، بموهبته الصادقة ورؤيته المتقدمة، أن يدفع في جسد القصيدة المصرية بدماء جديدة حارة، أنقذتها من ورطتين :

أ- أنقذتها من ورطة الجمود الذي بدت فيه قصيدة الشعر الحر عند روادها، عاجزة عن أن تتجاوز ذاتها، وتكسر طوق بداياتها، تلك البدايات التي مهما بلغت قيمتها الريادية وأهميتها التاريخية،فلن يعفيها ذلك من سمات الفجاجة التي تسم طفولة البدايات في الأغلب، ومن ثم فقد كان شعر أمل دنقل علامة حقيقية بارزة من علامات النضج في تاريخ الشعر الحر. وسوف يبقي ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (١٩٦٩) مؤشرا صادقا وحيا لدى أي مؤرخ أدبي منصف يعرض لهذه الحقبة .

ب- وأنقذتها من ورطة الضياع وانبهام الملامح، في وقت خلا فيه الجو لجمهرة الشعاريرر والمتشاعرين، الذين لم يكونوا في أحسن حالاتهم سوى أصداء باهتة مخلوطة وممسوخة للرواد الكبار. ولم يكد يفلت وسط هذه الضوضاء والفوضى الشعرية سوي قلة من الموهوبين الأصلاء، الذين استطاعوا -بملامح مختلفة - أن يرسموا ملامح القصيدة الجديدة في مصر، وأن يكسبوها شخصيتها ويخلعوا عليها هويتها لفترة ليست بالقصيرة. وقد كان أمل دنقل واحدا من هذه القلة القليلة، مع زميليه محمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة، على اختلاف بينهم في المنحى التكنيكي وتفاوت في القيمة الفنية" .

وفي "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لا بد أن نلقي ضوءا غامرا على تصوير دنقل المؤلم للعلاقة بين الحاكم والمحكوم، ليس في مصر وحدها، بل في العالم الثالث كله. فالحاكم يقايض المحكوم: اصمت تأمن. والمواطن مضطر أن يقبل المقايضة من أجل بقائه حيا. الحاكم يستخدم المحكوم في حراسة النوق والنساء مقابل الكسرة والماء. المحكوم كم منسي مهمل، لكن الحكام يتذكرونه فقط ساعة الحرب، فيدفعونه إليها وقودا، أما حين تنصب الموائد، فلا يؤمها سوى الساسة والسادة وتجار الحروب:

"أيتها النبية المقدسة

لا تسكتي، فقد سكت سنة فسنة

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي "اخرس" فخرست

وعميت، وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان

أجتز صوفها

أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة والماء، وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت من مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت،

ولم أدع إلى المجالسة

تكلمي أيتها النبية المقدسة"

وفضلا عن تلك الافتتاحية المشتركة، فقد كتبت عنه بعد موته أكثر من مقال يوضح تطورات العلاقة بيننا نحن الجيل التالي له وبينه، ويرصد تخلينا التدريجي عن الإنكار الحاد في السابق واتجاهنا إلى تقدير الرجل ودور شعره. لكن حالة أمل دنقل -كشاعر مريض بالورم الخبيث - ظلت داخلي حية نابضة، إلى أن ظهرت مؤخرا في قطعة لي -ضمن نص طويل بعنوان: أجمل مريضة سرطان - تقول:

"هكذا نرى فوارق بينها وبين أمل دنقل:

فهو مخلوق من القافية

بينما هي موقنة أن سورة يوسف كلام عادي.

صحيح أن الفروق مؤثرة في علاقة المخ بالمخ

غير أن الورقة التي ارتطمت بأسفلت الإسكندرية

جعلتهما يتوجسان من خدعة الذين قالوا نعم

فلا لزوم لأن تلح المرأة في السؤال عن الحي

الذي يقع فيه معهد الأورام

حيث الثقافة المغطاة بالدم

وحيث بات ممكنا امتلاك العالم

بحاسة السمع" .

والحق أن أمل دنقل حينما شبه نفسه بالصقر المجنح كان يجسد حالة إنسانية رهيفة، ترثي للصقر حينما يصبح "مستباحا" وغير قادر على التحليق أو الانقضاض أو الرؤية الثاقبة. إنها المأساة الخالدة للضعف بعد القوة، وللهوان بعد العز، وللوهن بعد الاشتداد. إنها تراجيديا الدول والبشر والحيوان والطير. لذلك صرخ أمل دنقل مخاطبا وطنه ونفسه معا:

"عم صباحا أيها الصقر المجنح

عم صباحا

سنة تمضي

وأخرى سوف تأتي

فمتى يقبل موتي

قبل أن أصبح -مثل الصقر-

صقرا مستباحا" .

الفصل الثاني

حجة ضد العصر

١

سعدي: نبي يقاسمني شقتي

"وحدك أنت الحر.
تختار سماء فتسميها،
وسماء تسكن فيها
وسماء ترفضها.
لكن عليك، لكي تعرف أنك حر
وتظل الحر
أن تتثبت من موطئ أرض
كي ترتفع الأرض
كي تمنح أبناء الأرض
أجنحة"

بهذه السطور الجميلة عن "الحرية" أنهي سعدي يوسف، الشاعر العراقي الكبير، مختاراته الشعرية التي صدرت عن هيئة قصور الثقافة بمصر، عام ١٩٩٧، تحت عنوان "أربع حركات".

عرفت سعدي يوسف في بيروت، قبل وأثناء الحصار الإسرائيلي لبيروت ١٩٨٢. وحينما أصدرت عام ١٩٨٤، كتاب "الثقافة تحت الحصار" خصصته بفضل كامل جعلت عنوانه: "م.ن إيلوار إلى سعدي

يوسف".

والواقع أن ربطي بين سعدي يوسف وإيلوار لم يكن مجرد تحية عاطفية للشاعر العربي الكبير (أو للشاعر الفرنسي الكبير)، بل كان تعبيرا عن علاقة موضوعية تشير إلى الصلة العميقة بين رواد حركة الشعر العربي الحر، وبين شعراء الحرية والعدل والتقدم في بقاع العالم كله.

ولما كانت حركة الشعر العربي الحر وثيقة التضافر مع حركة التحرر العربية وثوراتها الوطنية، حول منتصف القرن العشرين، فإن تجادلا كبيرا كان لا بد أن يقع بين حركة الشعر الحر في بلاد العرب وبين شعراء الرؤى الثورية في بلاد العالم المختلفة، في هذه الفترة نفسها (منتصف القرن) التي صعدت فيها دول الكتلة الاشتراكية وكتلة عدم الانحياز، وانتعشت قوى اليسار داخل السلطة أو خارجها في عديد من البلدان .

في هذا السياق تأثرت حركة الشعر العربي الحر بكوكبة هائلة من الشعراء الثوريين العالميين، وارتبط بعض الشعراء العرب بصداقات شخصية وشعرية ببعض هؤلاء الشعراء العالميين، وكتب بعض شعرائنا في بعض شعراء العالم هؤلاء قصائد عديدة، لم تكن تمجيدا لأشخاصهم المجيدة فحسب، بل كانت تمجيداً للدلالة التي يمثلونها كمناضلين وكشعراء في مقاومة الفاشية والسجن والقهر والاغتيال، وفي التوق إلى عالم يفلت من مملكة الضرورة إلى ملكوت الحرية والعدل والجمال .

هكذا كتب صلاح عبد الصبور عن لوركا منددا بالديكتاتورية التي صرعته في أسبانيا، وكتب أحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش عن بابلونيرودا منددين بأنصار الفاشية الذين تسببوا في مصرعه بعد أن صرعوا الرئيس الاشتراكي سلفا دور الليندي في شيلي، وكتب البياتى العديد من قصائده عن ناظم حكمت ورفائيل ألبرتي وبيكاسو، وكتب الكثيرون عن بوشكين ومایاكوفسكي وحمزاتوف وليرمنتوف، وعن أراجون وإيلوار وبودلير ورامبو وإندريه بريتون وسان جون برس وسنجور وغيرهم.

لقد كان هؤلاء الشعراء (وأقرانهم من رواد النضال الإنساني التقدمي مثل جيفارا وماوتسي تونج ولينين وكاسترو وغاندي) مصدر إلهام شعري وفكري ونضالي، بالنسبة لشعراء حركة التحرر العربية (وخاصة رواد الشعر الحر)، إذ كفت هذه النماذج عن أن تكون مجرد شخصيات كبيرة، لتصبح "رموزا" يستهدي بها الشعراء العرب: يستنطقونها بأحلامهم في العدل، ويسقطون عليها أمانيهم في تحرر الشعوب والأفراد.

في هذا الضوء، كان الربط بين ايلوار وبين سعدي يوسف، من حيث أن كليهما شاعر من شعراء التقدم الإنساني، ومن حيث أن كليهما حوصر في قلب مدينته الجميلة المحاصرة: إيلوار دافع عن حصار مدينته باريس أثناء الغزو الألماني في الحرب العالمية الثانية (١٩٤٠)، وسعدي دافع عن حصار

مدينته بيروت (وهو العراقي) أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان في صيف ١٩٨٢.

وهنا، تسطع قصيدة "الحرية" الكبيرة لإيلوار، التي صارت أحد مصادر الإلهام في شعرنا العربي الحديث، و التي كانت ماثلة في ذهن سعدي يوسف (ومعظم المحاصرين داخل بيروت المحاصرة):

" على كراسات التلاميذ

على دكتي وعلى الأشجار

على الرمل والجليد

أكتب اسمك

على كل الصفحات المكتوبة

وعلى الصفحات البيضاء

حجر، دم، ورق، أو رماد

أكتب اسمك

على الصور المذهبة

على أسلحة المحاربين

على تيجان الملوك

أكتب اسمك

على الغابة والصحراء

على الأعشاش والنباتات

على صدى طفولتي

أكتب اسمك

على عجائب الليالي

على خبز الأيام الأبيض

وعلى الفصول المخطوبة

أكتب اسمك

على كل أسمالي الزرقاء

على شمس البركة الآسنة

على قمر البحيرة الحي

أكتب اسمك

على حقول الأفق

علي أجنحة الطير

على طاحونة الظلال

أكتب اسمك

على زبد السحب

على عزم العاصفة

على المطر الثقيل الذي لا طعم له

أكتب اسمك

على الأشكال اللامعة

على أجراس اللون

على الحقيقة الملموسة

أكتب اسمك

على الدروب اليقظة

على الطرق المنتشرة

على الميادين المكتظة

أكتب اسمك

على المصباح المنير

وعلي المصباح الذاوي

على بيوتي ملتئمة معا

أكتب اسمك

على الفاكهة المقسومة

بالمرآة وبغرفتي

وعلي محارة سريري الخالية

أكتب اسمك

على كلبي الشره المحبوب

على أذنيه المنتصبتين

وعلى قدمه الخرقاء

أكتب اسمك

على عتبة بابي

علي الأشياء المألوفة

على صهوة النار المباركة

أكتب اسمك

على كل جسد متوائم

على جباه أصدقائي

على كل يد ممدودة

أكتب اسمك

على نافذة المفاجآت

على الشفاه المنتبهة

عاليا فوق الصمت

أكتب اسمك

على ملاجيء المدمرة

على مناراتي الهالكة

على جدران تعبي

أكتب اسمك

على الغياب دون رغبة

على العزلة الجرداء

على سلالم الموت

على الصحة العائدة

على الخطر الزائل

على الأمل دون ذكرى

أكتب اسمك

وبقوة كلمة

أبدأ حياتي من جديد

ولدت لأعرفك

ولأسميك :

الحرية "

❖❖❖

قلت في "الثقافة تحت الحصار": "سعدي يوسف هو ثالث ثلاثة يذكرهم تاريخ الأدب العربي حينما يعرض لتجربة الشعر الحديث: بعد بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي. وإذا كان السياب قد رحل مبكرا، والبياتي -فيما يري نقاد كثيرون- قد بات يجتر تجاربه الإبداعية الرائدة، فإن سعدي يوسف يصبح جوهوة الشعر العراقي الباقية. (لم ننس بالطبع نازك الملائكة، التي تراجعت بنفسها عن حركة الشعر الحر، وكانت رائدة من رواده البارزين).

ولعل هذا الشاعر الكبير كان يدرك باطنيا هذه القيمة العالية التي يمثلها، حينما بدأ الغزو وحصار بيروت، وكان يدرك، من ثم، أن بقاءه في بيروت سيشكل مغزى ودلالة للشعراء والأدباء، بل وللمقاتلين، فقرر مجابهة التحدي مع المجابهين. ولم تفلح عروض كثيرة للأمن والأمان -قدمت له- في أن تثنيه عن ما رأي أنه الأشرف، والأحرى بالشعراء. لم يكن كونه شاعرا كبيرا يحمل -عنده- سوى معنى واحد: هو أن يكون كما ينبغي لشاعر كبير أن يكون، أي: أن يقاتل دفاعا عن جدارة أن يكون شاعرا منتميا لشعبه العربي ولقضية شعبه العادلة في الحرية والتقدم ".

والحقيقة أن فترة حصار بيروت هي التي وضعت يد الشاعر الكبير على "تيمة" القصائد المركزة القصيرة، التي لم تكن شائعة في شعره السابق. وهي القصائد التي كون منها سعدي مختاراته في "أربع حركات": تبدأ زمنيا من منتصف الثمانينات إلى منتصف التسعينات، مقسما إياها إلى أربعة أقسام، هي: محاولات، قصائد باريس، جنة المنسيات، الوحيد يستيقظ .

في الدراسة الضافية التي قدم بها الناقد الكبير د. صلاح فضل للكتاب، أشار إلى أن هذه المجموعة المختارة تدعونا إلى تأمل شعرية سعدي يوسف المتفردة، في صفائها وحركتها، في امتلائها وتجويفها، فيما تسبح فيه من خفة وتغوص فيه من كثافة، ذلك أن قصائدها: "تراوح بين التعبير والتجريد. يرمق شاعرها العالم بعيني فاقد الذاكرة المندهش، ويرصد مشاهده الغائمة دون أ ن يعرف السبب، يرتب الأشياء والمعطيات المحسوسة في الخارج لكنه لا يتصدى لتنظيم معناها المتماسك فيتساءل، ويفغر فمه شعرا، يتنقل في المنافي فيتوب عن لوثة الأوطان ويستوطن لوثة هذه التوبة. يتغير حجم الأشياء في ناظريه فتتساقط قطع الشعر منه صباحا ومساء بلون الحديقة والسرير والماء".

ولكن هل حقا يتوب الشاعر عن لوثة الاوطان؟ الحق أن الشاعر برغم المنافي وإنهيار الأحلام وقهر الاوطان للمواطنين، لم يتب عن لوثة الاوطان:

"من بلد ستدور إلى آخر

ومن امرأه ستفر إلى امرأة

من صحراء إلى أخرى،

لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية

سيظل الخيط المشدود إلى النخلة

حيث ارتفعت طيارتك الأولى".

❖❖❖

في شعر سعدي يوسف قيم ورموز وخيوط متصلة متنامية متطورة، منذ "الأخضر بن يوسف ومشاغله" حتى "إيروتيكا". في البدء كانت هناك فكرة "القرين/ الذات/ الآخر "، حيث :"النبي يقاسمه شقته"، وهي في شعره كله حاضرة تكاد تكون إحدى علامات عمله. وتتصل بها فكرة "الشقة" التي تطورت (أقصد: تقلصت) إلى "الغرفة" في الشعر اللاحق، مع ما تستلزمه الغرفة من مفردات كالشرفة والشباك والمرآة والدولاب والزجاج والكراسي والملاءات وغيرها .

ما معني سيادة "الغرفة" في شعر سعدي يوسف ؟

معناها أن الشاعر، بداية، لا يستطيع أن يتحدث عن "البيت" أو "المنزل". فهاتان المفردتان تلتصقان بالعيش في "الوطن" بين "الأهل" والأقرباء، ولذا فهما بعيدتان عن "المنفي" الذي يتنقل من بلد إلى بلد، كما يغير المرء الحذاء بالحذاء (على قول بريخت). المنفي ليس يعرف سوى "الغرفة " و"النُزل" و"الفندق" وغيرها من مفردات الترحال والتنقل والمحطات السريعة .

ومعناها أن عالم الشاعر يضيق ويضيق، حتى يختزل العالم كله في "حجرة"، هي المساحة التي يسمح فيها للشاعر بالحركة الحرة (الحرة نسبياً بالطبع)، وهي القطعة التي تغدو بديلا للوطن .

ومعناها أن يرتبط الشاعر بأشيائها ارتباطا حميميا، حتى لتصبح أقرب الموجودات إلى جسده ووعيه، وحتى لتصطبغ رؤيته للدنيا بصبغة "غرفوية"، قوامها الأشياء الصغيرة المحدودة، والمعرفة التي يتيحها مثلث "السرير، الدولاب، المرحاض"، والتي لا تنطوي على اتساع يربط المرء بالأفق سوى من خلال "الشرفة": في بعض الأحيان، وكاستثناء .

ومعناها، أخيرا، أن صورة "الزنزانة" تخايل الشاعر، مع انتقاله من مكان إلى مكان. غرفة الفندق وزنزانة السجن، شبيهتان: كلتاهما "نفي" للمرء، خارج الوطن، أو داخله .

من خصائص شعر سعدي يوسف البارزة جمعه بين الأشكال الشعرية والأساليب الفنية. فأنت تجد فيه قطعا من الشعر الحر الجميل، حيث التفعيلة والإيقاع العميق والقافية العذبة :

"لو أتانا مساء جميل

وقنا: المساء جميل

فهل يصدق الهجس فيما نقول ؟

لو أشارت إلينا حقول

لنركض عبر الحقول

فمن أين نأتي بأجنحة للحقول ؟

لو تراءى النخيل

على خضرة الماء وامتد سعف النخيل

إلينا، فهل من يد

تتناول سعف النخيل ؟"

إنها قطعة صغيرة لكنها مكنوزة بالأسئلة. وصناعة الأسئلة -كما يقول د. فضل- من أهم أدوات الشعر الصافي. ونضيف: أن طرح الأسئلة حق أساسي من حقوق المواطن فضلا عن الشاعر، وتجل جوهري من تجليات تحققه باعتباره كائنا بشريا، خاصة إذا كان المجتمع ونظامه السياسي يمتنعان عن الأجوبة .

إن ابتعاد الشاعر عن التقرير النثري لا يكمن فقط في قدرته على تضفير الصور وتحفيز التخيل وتنشيط الطاقة الخلاقة لمتعاطيه، وإنما يتمثل أيضا في طرح الاستفسارات الحقيقية والمجازية عن الذات والآخر، عن الطبيعة والإنسان، عن منظومة الكون الشاملة .

وأنت تجد فيه الاتجاه نحو التفاصيل الصغيرة، مثلما تجد الاتجاه نحو الكليات والمجردات. من نماذج رصد "التفاصيل" قوله :

"الغريفة ملأى مسامير،

غادرها الساكنون،

وما خلفوا لي إلا المسامير

دقوا مساميرهم في الخشب

وشقوا السمنت بها حائطا من حطب

ثم لم يتركوا أثرا غير هذى المسامير

من أين جاءوا بها ؟

ما الذي فعلوه بها ؟

عند رأسي مسامير

ملء فراشي مسامير

في الحوض حيث أمرغ بالماء وجهي مسامير

حتى الهواء مسامير

لا تعجبوا إذ أقول لكم إنني قد

مددت يدي في جيوبي أبحث عن درهم

فوجدت المسامير

أمشط شعري فتسقط عنه المسامير

حتى الفتاة التي كنت أحبتها

أبعدتها المسامير".

ومثلما تجد فيه بلاغة المشهد، ستجد فيه بلاغة اللغة المكينة. وكما تجد صلابة البنيان المركب، ستجد لطافة السرد المفكك والحكى البسيط. ومن هنا نقول إن سعدي يوسف أب شرعي لعديد من الاتجاهات الشعرية الراهنة، التي تعنى بالخفة لا بالثقل، وبالمهمش لا بالمركزي، وبروح الداخل الخفي، لا بظاهر الخارج المعلن.

شعر سعدي يوسف يترك لقارئه مساحة كبيرة لمشاركته في تكملة الفراغات وسد الثغرات واقتراح الحوادث. فأنت تجد سطورا شعرية مكتوبة تتلوها سطور بيضاء منقطة متروكة لاقتراح القارئ وخياله، حيث ترتبط الفراغات -كما يري د. فضل- بحركة النص في تشتته وتماسكه، إذ تشير إلى فترات السكوت مترجمة إلى نقاط، كما أن النص عندها يعود للإمساك بالخيط بعد الفراغ يستأنف مسارا نحويا منقطعا. وربما كان للنقاط أن تقوم بدور الفواصل المقطعية التي تضع حدود البنى الجزئية للنص في توزيعاته السطرية، لكنها عندما تشحن بتموجات متعددة استعدادا لكلام مستأنف لا بد أن تمثل في متخيل المتلقي ما يزيد على النقطة الواحدة، أي أن تشير إلى فائض المعنى وتسمح للثقب أن يشف عما وراءه. النص عند سعدي يوسف -إذن- ليس ملكا خالصا له وحده، بل إن له فيه شركاء، بقدر عدد قارئيه، نقصد: مبدعيه .

ولعلنا -عند هذه المسألة- نلمس سمة جوهرية في شعر الحداثة، يتميز بها عن شعر التقليد. هذه السمة الجوهرية هي إيمان شاعر الحداثة بحق القارئ (الإنسان) في "المشاركة" في إبداع النص. ففي حين كان النص القديم يلقي على المتلقي من عل، عبر إلهام الشاعر الفرد، فإن نص الحداثة يوجد على الأرض (لا يهبط من عليين) في عملية "شراكة" متبادلة بين المبدع والقارئ المبدع .

نص الحداثة، بهذا المعني، هو تنفيذ لدعوة إيلوار (قرين سعدي يوسف عندي) القائلة بأن "الشعر يكتبه الجميع". وهو، بهذا المعنى، ينطلق من أساس "ديمقراطي" لا "ثيوقراطي"، ويعتمد "التعدد" لا "الواحدية".

وعلي ذلك فإن النص الحداثى يقبل "الآخر"، كجزء من عملية الخلق، لأنه يبدأ من "النقص" لا من "الكمال". والمغزى المستخلص، هنا، أن نص الحداثة، ينهض على صيحة مناقضة لصيحة السلفيين

الدينيين الجامدين: "لا اجتهاد مع النص". دعوة شعر الحداثة، بنصها المفتوح على التأويلات العديدة، هي: "الاجتهاد مع النص". وأكثر من ذلك، فإنها ترى أنه كلما تكاثر الاجتهاد واختلف وتنوع، زاد النص ثراء وبقاء وخصوبة.

يصل "التأمل" إلى ذراه مع القصائد القصيرة في السنوات الأخيرة، فنحصل على مزيج هائل بين "البصر" و "البصيرة: البصر يختص برصد المرئيات والجزيئات الصغيرة من نثريات الحياة الفيزيقية. والبصيرة تختص برصد اللامرئي المتخفي بين المرئيات، أو العلاقة الهائمة بين المرجودات، أي: الحياة الميتافيزيقية .

في هذا السياق نفهم لماذا صارت موضوعة "العمى" وملحقاتها محورا أساسيا من محاور قصائد الحركة الأخيرة من الحركات الأربع .

لسنا في حاجة إلى البصر بقدر ما نحن في حاجة إلى البصيرة، كأننا أمام الحكيم اليوناني "تيريزياس"، الأعمى الذي يرى مالا يستطيع المبصرون رؤيته، لأنه يعتمد على رؤية القلب قبل أن يعتمد على "رأي" العين :

"من دق الباب ثلاثا ؟

من جاء هنا، يتبعه حتى غرفته بالسطح ؟

القرصان المتقاعد أغلق صندوق الأبنوس

على أسرار دفاتره وخرائطه ومرافئه

ومشى يترنح بضع خطى

كي يشتاف شميم البحر

أيكون الأعمى من دق الباب ؟

الأعمى المتنكر في هيئة سيدة

جاءت تصحبه لحظة مختتم العمر ؟"

ويمكننا، بالطبع، أن نتأمل مسألة "العمى" هذه على ضوء الفكر النقدي الحديث، لنشير إلى انتشار "تيمة العمى" في الإبداع الجديد، بوصفها "نقيضا" لتيمة "الرؤية" أو "جوهرا" لها، أو بوصفها مزيجا من النقيض والجوهر في آن.هنا تلمع في خاطرنا قصيدة "المومس العمياء" للسياب، ونص "مثل ذئب أعمي" لأسامة الدياصوري، وقصيدة نزار قباني عن طه حسين، والنصوص العديدة التي كتبها الشعراء عن أبي العلاء المعرى وبشار بن برد وغيرهما.

وفي هذا النطاق، فإن فكر حقوق الإنسان الحديث قد أولى عناية بالغة بسائر أنواع الإعاقة البشرية، حيث يعبر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان - كما يشرحه د. محمد السيد سعيد - عن

جوانب معينة من فلسفة حقوق الإنسان أي عن كونها ناشئة عن التزام أخلاقي وشوق لمثل أعلى. وقد وردت حقوق هذه الفئة الخاصة من الناس في الإعلان بشأن حقوق المعوقين الصادر عن الجمعية العامة للأمم المتحدة ٩ ديسمبر (كانون أول) ١٩٧٥. ويقصد بالمعوق "أي شخص -ذكراً كان أو أنثى- غير قادر على أن يؤمن بنفسه، بصورة كلية أو جزئية، ضرورات حياته الفردية أو الاجتماعية العادية أو كلتيهما، بسبب نقص خلقي أو غير خلقي في قدراته البدنية أو العقلية".

وعلى ذلك يدعو الاعلان إلى ضرورة الوقاية من التعويق البدني والعقلي، وضرورة العمل على إدماج المعوقين في الحياة العادية. ويدعو إلى أن تحترم كرامة المعوق الإنسانية، بحيث تكون له نفس الحقوق الأساسية التي تكون لمواطنيه الذين هم في سنه، والحق في اتخاذ تدابير تستهدف تمكينه من بلوغ أقصي قدر مستطاع من الاستقلال الذاتي.

❖❖❖

يدور "تناص" سعدي يوسف دورة واسعة، تشمل تراثه القديم والحديث، وتشمل معاصريه ومجايليه. فهو يسأل "كافافيس": "هل كانت اسكندريتك البحر، أم أنها الاستدارة، حيث يضيق الزقاق، وينتشر النور مثل حلازين مسلوقة ؟". وهو يوضح أنه ليس نيرودا "لكي أعلن أني قادر أن أكتب الليلة هذى أكثر الأشعار حزنا، مثلا: إني وحيد، ربما خيبت ما كنتم تريدون". وهو يخاطب فلاديمير إيليتش لينين: "أي نساء سيفقن صباحا في أجراس كنائس مهجورة ؟". ثم يشير إلى أسماء عديدة يتسمى بها: غسان كنفاني، ماجد أبو شرار، سعد صايل، عزمي الصغير، على فودة، محمود درويش، ليلى خالد، الخضر، وغيرهم .

ولو أننا انتبهنا إلى دلالة هذه الأسماء لوجدنا انحيازا فكريا وإنسانيا واضحا: فغسان كنفاني هو الروائى الفلسطيني المعروف، أحد قادة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، الذي اغتاله "الموساد" (جهاز المخابرات الإسرائيلي) في أوائل السبعينات. وماجد أبو شرار، هو أحد قادة "فتح" اليساريين البارزين، الذي اغتيل في روما (وتحوم الشبهات حول مصرعه) في أوائل الثمانينات. وسعد صايل وعزمي الصغير هما القائدان العسكريان اللذان دوخا إسرائيل أثناء اجتياح لبنان الأول (١٩٧٨) والثاني (١٩٨٢). وعلي فودة هو الشاعر الفلسطيني الصعلوك، الذي أنشأ عام ١٩٨١ مجلة مستقلة غير دورية أسماها "رصيف٨١" اهتمت بمعارضة الفساد السياسي والاقتصادي في "مؤسسات الثورة الفلسطينية"، واستشهد أثناء حصار بيروت (١٩٨٢). وليلي خالد هي الفدائية الفلسطينية البارزة. والخضر هو القطب الديني الشهير. ومحمود درويش هو الشاعر الفلسطيني المعروف.

إن الشاعر، إذن، يتسمى بأسماء شهداء حركة التحرر العربية، ويتقمص حيوات مناضلين، تمَّ

اغتيالهم غدرا، سواء بيد العدو أم بيد الصديق، ليعيد النبض إلى شخوصهم وإلى ما يرمزون.

بذلك، فإن استعارة الشاعر لأسماء هؤلاء، هي صيحة رفض ضمنية لقسوة الاحتلال الذي يشرد شعبا، وصيحة إدانة ضمنية للطابع غير الأخلاقي لعملية الاغتيال، وصيحة تمجيد للشهيد والشهادة .

ويعرج سعدي على الخليفة المهدي، قاتل بشار بن برد، الذي:

"يتمشى في الشرفة

منزعجا من دبق البصرة

من بق البصرة

لكن حين تذكر أن أذان الفجر

لن يرفعه بشار

نام المهدي عميقا"

ثم يستعيد الكوفة التي:

"ما سميناها لتكون مدينة

لم نبن بها إلا المسجد

والسور

وكوخ على

لكن القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ى

ن

على ماسورات مدافع دبابات" .

ولكل ما فات، فإن سعدي يوسف يعود فيسترجع جملته السابقة "نبي يقاسمني شقتي"، ولكن بعد أن انكمشت بفعل المنافي والشتات إلى مجرد غرفة. "هذه الغرفة التي أطعمتني، جرعة، أفاويهها، صارت هوائي وجبتي، وجليسي الذي يقاسمني غرفتي" .

ولأنه المنفي، الوحيد، البعيد، فإن "الشرفة" في شعر سعدي هي نقطة ارتكاز: علامة على غرف الترحال العديدة، وعلى الانفتاح على أفق جديد وسماء نظيفة. إنها الحبس والحرية:

"الشرفة التي لا تتسع إلا لسبع نبتات،

الشرفة التي تخلع حاجزها الحديد في الوسط

تماما،

الشرفة التي لا تنفتح إلا على جدارين متقابلين

الشرفة التي تكاد تلامس أسلاك الكهرباء العارية

الشرفة التي ينصّفها حبل أصفر

الشرفة التي لا تدخلها الشمس إلا ساعة

الشرفة التي لم تثمل فيها امرأة جيدا

الشرفة التي لا يقصدها الزائرون

الشرفة التي تنكرها الهندسة

الشرفة التي قد تنهار في كل لحظة

الشرفة التي تجلس فيك

كيف لك أن تقول: هي الكون ؟"

❖❖❖

يمكن، إذن، أن نلحظ في تجربة سعدي يوسف ما يلي :

١- إنه يربط القهر القديم بالقهر الحديث. فإذا كان العراقيون القدماء قد خرجوا من الكوفة أيام الخليفة المهدي مشنوقين (وعلينا أن ننتبه كيف قسم الشاعر حروف كلمة "مشنوقين" لتبدو كالمشنقة)، فإن العراقيين المعاصرين قد خرجوا منها في أواخر القرن العشرين مطرودين أو مسحولين أو منفيين.

٢- أنه يربط بين "السجن" داخل الوطن وبين "المنفى" خارج الوطن: السجن هو نفي إلى الداخل، والمنفى هو سجن إلى الخارج. والحلقة المفقودة في الحالتين هي الحرية :

"في أول آيار دخلت السجن الرسمي،

وسجلني الضباط الملكيون شيوعيا،

حوكمت -كما يلزم في تلك الأيام- وكان قميصي أسود، ذا ربطة عنق صفراء،

خرجت من القاعة تتبعني صفعات الحراس،

وسخرية الحاكم. لي امرأة أعشقها،

وكتاب من ورق النخل، قرأت به

الأسماء الأولى. شاهدت مراكز توقيف يملؤها القمل، وأخرى يملؤها الرمل،

وأخري فارغة إلا من وجهي" .

٣- إنه يتمرد على المنفى، ويجسد الحياة المفرغة من المعنى التي يحياها المواطن المنفي :

"إخوتى العراقيين الأولى وطأوا بأحذية من الإذلال

والتسآل أغنية العراقيين،

شامتها، وتبرجبينها الوضاء

ما طعم الحياة، إذا نسينا أننا بشر

لنا وطن وزاوية وأسماء ؟

وما معنى الحياة إذا غدت

دكان محتالين

يا أبناء اخوتي العراقيين ؟"

٢

السيّاب: في العراق جوع

كيف يكون الأمر إذا كتب سعدي يوسف عن بدر شاكر السيّاب ؟. أظن أننا سنكون أمام حالة فريدة من الحساسية والمحبة والرفقة، يغلفها جميعا نبل الاختلاف بين الآباء والأبناء .

هذا ما حدث بالضبط في المختارات التي أعدها وقدم لها سعدي يوسف من شعر بدر شاكر السيّاب، وصدرت ضمن مطبوعات "مهرجان القراءة للجميع" في مصر عام ١٩٩٨، بترتيب مشترك مع دار "المدى" بدمشق .

في تصدير قصير أوضح سعدي الطريقة التي اتبعها في الاختيار من شعر السيّاب بقوله: "هذه المختارات تعتمد المسار الزمني، إلا أنها معنية أساسا بالسيرورة الفنية التي لم تهمل البتة فكرة الدائرة. بمعني أن "أنشودة المطر" على سبيل المثال قد نجد ما يقارب مطلعها في قصيدة سبقتها بزمن طويل نسبيا. أما الابتداء بـ"السوق القديم"، فلأن هذه القصيدة بالذات شكلت ما يمكن أن أسميه أسلوبية فريدة لمجمل حركة الشعر الحر في البدايات، وقد ظلت هذه الأسلوبية سيدة، حتى قوي الجذع، فتعددت الأغصان .

ثم إنني حاولت في هذه "المختارات" أن أقترب من بدر، فردا ذا مذاقات ومجسات وهواجس. لم أحاول تقديم الشاعر العام. "المختارات" قراءة شخصية لصديق هو "ابن الشعر العربي، ومحوِّل مجراه"

بتعبير محمود درويش .

ولأن "الفردية" حق إنساني أصيل، فقد ركز عليها سعدي في اختياره، ليبتعد عن "النمط العام" المشترك في كل الشعراء .

يحتوي هذا التصدير المركز على أربع أفكار كبيرة :

الأولي: هي فكرة الدوائر في شعر السيّاب. وثمة أمثلة عديدة -غير المثال الذي قدمه سعدي- على هذه الدائرية. مثل فكرة أيوب التي تتحرك من أول شعر السياب إلى آخره، وفكرة المسيح، وفكرة الموت. إذ يتضح للقارئ أن موضوعة الموت ليست موضوعة طارئة في شعر السياب الأخير بسبب المرض فحسب، بل هي مبثوثة في قصائد عديدة سابقة مثل: ليالي الخريف، المعبد الغريق، نداء الموت. وهي قصائد كتبت في أواخر الأربعينات .

وقد ارتبطت فكرة الموت عند السياب -الذي رحل في ديسمبر ١٩٦٤- بفكرة الصبر، التي يجسدها في تراثنا نموذج "أيوب"، على الرغم من الحياة الفكرية والشعرية المضطربة التي وصفها لويس عوض بقوله: "بدأ قلقاً وانتهي قلقاً، ولم يعرف قط راحة اليقين، وهو صاحب نفس بركانية ما فتئت تقذف حمما حتى أخمدتها المنية فانطفأ البركان انطفاءة الأبد، ولم يبق منه إلا هذه الحمم الملتهبة التي ما زالت تجري مع شعره كجداول اللهيب".

ومع ذلك كله، كان "أيوب" هو هاديه ونبراسه وصوته، وخاصة في أيامه الأخيرة، التي ركن فيها إلى الرضا بالمكتوب وسلام النفس :

"لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد: إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام ؟"

وبعد سنوات قليلة لا تتجاوز العقدين، سنجد أمل دنقل يتجاوب مع السياب في هذه السكينة الهادئة أثناء ملاقاة الموت، وإن اختلف معه في بعض التفاصيل، حتى أن دارسين عديدين قد أنجزوا بحوثا جادة تقارن بين الشاعرين في الموقف من المرض والموت .

في سلام مع الروح يقول دنقل :

"كل باقة

بين إغماءة وإفاقة

تتنفس مثلي -الكاد- ثانية ثانية

وعلى صدرها حملت -راضية

اسم قاتلها في بطاقة"

وقد تسربت شخصية "أيوب" إلى الشعر العربي المعاصر في الأجيال التالية للسياب، كما نجد عند عبد الصبور ودنقل ومهران السيد وحسب الشيخ جعفر. وهذا الشاعر العراقي هاشم شفيق، يقول في قصيدة "أيوب معاصرا"، وكأنه يناقض سلفه السياب:

"أيذاك البعيد

تعبنا من الصبر

يحفر في الأفق سكناه

ينصب في الغيب سقفا ونافذة

صبرنا فادح

أيذاك البعيد

هل الاصطبار زواج ؟

وهل بيننا لذة وعناق ؟

أنا لست أيوب

كي يعشب الصبر في جنباتي

ولست الوريث لهذا الظلام

المعاصر"

الثانية: هي "الأسلوبية الفريدة" التي تجسدها قصيدة "في السوق القديم". والحق أن هذه "الأسلوبية الفريدة" تتجلى في سمات عديدة، جعلت من القصيدة نموذجا قياسيا احتذته قصائد الشعر الحر التالية:

سواء من حيث التقسيم إلى مقاطع منفردة مرقمة، أو من حيث تراوح القافية ومتانتها الظاهرة، أو من حيث اللجوء إلى إحدى التفعيلتين الشهيرتين في الشعر الحر: "مستفعلن" (الثانية هي "فعلن")، أو من حيث الاجتراء في تقسيم الأشطر اجتراءات مدهشة: مثل الفصل بين الصفة والموصوف لتكون الأولى نهاية شطر ويكون الثاني بداية الشطر التالي، وهكذا، حتى في الفصل بين المضاف والمضاف إليه (وهي الاجتراءات التي تتبعها شعراء لاحقون مثل عبد الوهاب البياتي وغيره). أو من حيث

الاكتناز بالدراما واستخدام الحوار داخل النص. والأهم من ذلك كله هو الميل إلى التفصيل الدقيق في استقصاء الكائنات والمشاعر والأشياء. وهو الميل الذي صار فيما بعد عقيدة من عقائد الكتابة الشعرية الجديدة.

الثالثة: هي سعي الشاعر اللاحق (سعدي) إلى اكتشاف الشاعر السابق (بدر) "كذات فردية" لا كخطاب جمعي عمومي، وبذلك ابتعد عن المشهور العام في شعر بدر، بحيث يتعرف القارئ على شاعره كخصوصية "ذات مذاقات ومجسات وهواجس". وقد كان لهذا التوجه بعد إيجابي تجسد في ترك القصائد السياسية والأيديولوجية الزاعقة، وكان له بعد سلبي تجسد في إغفال بعض القصائد الأساسية الكبيرة في شعر السياب، مثل "المومس العمياء" و"المخبر" و"حفار القبور" وغيرها من أعمال كبيرة .

الرابعة: هي ما تحفل به جملة محمود درويش في وصف السياب "ابن الشعر العربي ومحول مجراه" من حقيقتين ساطعتين. أولاهما أن السياب امتداد عميق للشعر العربي وتراثه المقيم، بلغته المتينة ومرجعيته التقليدية الصلبة. وثانيتهما أنه الشاعر الذي فتحت قصائده أفقا جديدا للشعر العربي الحديث، تحول بها مجراه إلى دنيا مختلفة عن مساره العمودي الذي استقر قرونا عديدة، منذ أن كتب قصيدته الرائدة "هل كان حبا". وقد أشار لويس عوض إلى أثر السياب الواضح، لا في الأجيال التالية له فحسب، بل في زملائه من رواد حركة الشعر الحر. يقول عوض: "الذي لا شك فيه أن السياب قد علم أكثر شعراء المدرسة الحديثة أشياء أخذوها عنه في فن القريض. ومن يطالع شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وعبد الوهاب البياتي بالذات، يجد فيه رواسب كثيرة من أسلوب السياب ومن طريقته في الانفعال والأداء".

❖❖❖

تحت عنوان "انطباعات" كتب سعدي مجموعة من السطور القليلة عن علاقته بالسياب وبشعره، وهي سطور نابضة بروح المحبة المرفرفة:

"رأي بدر، وهو الانتقائي، أن الشعر في الحياة مستبعد، فاختار الحياة في الشعر. إن دورة الساعات الأربع والعشرين في يوم بدر، هي دورة عادية، تافهة في الغالب. مقاهي الشاي القذرة المكتظة، وحانات العراك، والعمل اليو مي الرتيب في أوساط لا علاقة لها بالفن والإبداع، والتوتر غير المجدي لأطراف سياسية متناحرة، والمجتمع المتوزع على قلعتين موصدتين: الذكور والإناث، ثم تلك الغلظة الفاقعة التي تسم، أو تصم، التعامل اليومي في العراق، بخلاف ما نعهده في بلدان مثل مصر ولبنان وتونس.

وهكذا كان على بدر أن يقيم مملكته العجيبة البعيدة، المنقطعة عن الدورة الملعونة للساعات الأربع والعشرين، وهي مملكة من أنهار ونخيل ومعابد وشرفات، يتجول فيها طفل واسع العينين. مملكة لا تأخذ من الطبيعة المكتنزة إلا تلك العناصر التي تجعلنا نلمس الأسطورة التي شيّدها، متمهلا لاهيا بمعادلاتها ومشكلاتها، متناسيا، في عمد مدروس، ما حوله من تفاهة اليوم وغلظته.

آرثر رامبو ١٨٥٤-١٨٩١

بدر شاكر السياب ١٩٢٦-١٩٦٤

مصادفة الموت المبكر، في السن ذاتها، ليست وحدها التي جعلتني أمضي في طريق التماثلات بين بدر ورامبو. إن بين قديس جيكور، وأمير الأردين الأشم، الأمير -الشمس، أكثر من وشيجة وآصرة: كلاهما جاء من المزرعة إلى الحاضرة. بدر من بستان على ضفة بويب. ورامبو من مزرعة روش. وكلاهما خط في الشعر حد السكين، بحيث لا يمكن أن يشار إلى تطور الشعر في أرض العرب وبلاد الغال، إلا بـ "قبل" و"بعد "، إذ هما كبرجي حدود.

كلاهما افتقد حنان الأم: بدر بموت أمه المبكر، ورامبو بتلك الأم القاسية التي "قفز من حقويها مثل ترس ساعة ضائع" بتعبير هنري ميللر. كلاهما كانت حياته نصفين. كلاهما عرف المنفي، اختيارا أو إرغاما. كلاهما وقف وراء متاريس الكوميونة. كلاهما قضى في مستشفى التهمت فيه الغنغرينا الجسد المنهك. كلاهما مشي في جنازته إثنان فقط.

التماثلات كثيرة. وأنا لست في معرض تقصيها، تفصيلا، إلا أنني أجد ضرورة في إبداء رأي يتعلق بالتماثل بين بدر ورامبو في مسألة اللغة والتعبير: فالاثنان متفقهان في اللغة، ممسكان بأسرارها وأغوارها، ولقد حفظا للغة بهاءها، لكنهما وضعا تلك الأسرار والأغوار وهذا البهاء في خدمة تعبير جديد، صادم، وصارم إلى حد واضح، حتى لقد اعتبرناهما في وقت قصير مقايسة، كلاسيكيين، أي ثروه إنسانية دائمة.إن عمق كلاسيكية الاثنين الجدلي كان نقطة الوثوب إلى الثورة .

والآن، بعد ثلاثين عاما من رحيل بدر، ماذا بمقدور المرء أن يقول؟ هل نلحق بدرا بالذاكرة، الذاكرة التي تنسى؟ أم نضعه بيننا، نتعلم منه، ونتحاور معه؟ ليس من خيار لي على الأقل. أتذكر جلسة مع بدر، في مقهى صيفي على كورنيش شط العرب. ثمة سفن خشب قادمة من الخليج وسواحل أفريقيا، وسفن عابرة محيطات. سألت بدرا عن مقطع في قصيدة "أنشودة المطر":

أصيح في الخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

يا خليج

يا واهب المحار والردى"

قلت له: لم حذفت كلمة "اللؤلؤ" بعد "فيرجع الصدى" ؟. كان الجواب غير متوقع. قال لي:

الصدى يرجع الكلمات الأخيرة. الصدى يرجع المنساب. في كلمتي "المحار والردى" حروف اللين. كلمة "اللؤلؤ" لا يمكن أن يرجعها الصدى، ولهذا ينبغي أن تحذف .

إذن، لأتعلم من بدر، ولأمض في التتلمذ على يديه. ولنا أن نحاوره. لنا أن نقول له، كما قيل لشاعرنا القديم :"يا هذا، لقد شققت على نفسك. إن الشعر لأيسر مما تظن". لكنه لن يأخذ برأينا. وشأنه شأن مستكشفي الممرات، سيقول لنا :

وعر هو المرقى إلى الجلجلة

والصخر يا سيزيف ما أثقله

سيزيف، إن الصخرة الآخرون"

ومثلما عقد سعدي يوسف مقارنته البديعة بين رامبو والسياب، هل يمكن أن نعقد نحن مقارنة مماثلة موجزة بين السياب وسعدي نفسه ؟

باستثناء عدم الاشتراك في الموت المبكر - أطال الله عمر سعدي يوسف - يمكن أن نجد العديد من المشابهات في حياة (وشعر) السياب وسعدي: الغربة (أو المنفى) قاسم مشترك بين الرجلين. السياب غريب على الخليج "في مستشفي للعلاج" وسعدي غريب على المتوسط وغيره من بحار الدنيا، وتعددت به المنافي: بيروت، موسكو، نيقوسيا، عمان، دمشق، لندن .

انتمى السياب للفقراء في بلاده العراق، وانتمى سعدي للفقراء في بلاده العراق. البداية واحدة، وإن تكن النهاية غير واحدة، حيث ترك السياب معسكر التقدميين (بدون أن يترك معسكر الإنسانية) بينما ظل سعدي في معسكره ممسكا بالجمرتين: التقدم والشعر .

نخيل العراق دم أساسي في عروق كلا الرجلين، حتى أنه يمثل عند كليهما نوعا من أنواع "النوستالجيا" الحارقة. الأول يقول :

"أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواصف الخليج والرعود منشدين :

مطر

مطر

مطر

وفي العراق جوع"

والثاني يقول:

"لكن الخيط المشدود مع الطائرة الورقية

سيظل الخيط المشدود إلى النخلة

حيث ارتفعت طيارتك الأولى"

وكلاهما بتعبير سعدي جاء من القرية إلى الحاضرة. وكلاهما بتعبير سعدي كذلك خط في الشعر حد السكين، فإذا كان السياب قد حول مجري الشعر العربي من مساره التقليدي إلى مساره الحر، فإن سعدي قد حول مسار الشعر الحر -العربي بعامة والعراقي بخاصة- من الميراث السيابي إلى مسار البساطة واليسر، فاتحا بذلك للأجيال الجديدة أفق التفاصيل الصغيرة والقضايا المنسية والمشاعر المحجوبة واللمس البسيط. لينتقل الشعر بسعدي من المشقة إلى اليسر.

❖❖❖

أود، الآن، أن نتأمل ثلاث ظواهر فكرية إنسانية في شعر بدر شاكر السياب:

الأولي: هي التركيز الشديد على مسألة الفقر والجوع، حتى أن ديوانا من دواوينه لا يخلو من هذه الموضوعة، التي كثيرا ماتتجلى بصورة حادة فظة. ومع ذلك فهي تتجسد في نوعيها الرئيسيين: الجوع العام الذي يشير إلى طبقة بكاملها أو شعب بأسره، كما مر بنا في "أنشودة المطر" كنموذج باهر:

"ومنذ أن كنا صغارا كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام حين يعشب الثري نجوع

مطر

مطر

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة

مطر

مطر

مطر

سيعشب العراق بالمطر"

حيث يعبر -كما يقول لويس عوض -عن الجدب والعقم الشامل في حياة العراق، باستغلال صور الجفاف والعطش وانقطاع الغيث عن الأرض. ولكنه، في الوقت نفسه، يوحي بتجمع البروق والرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق وفوق وديانه .والجوع الخاص، الذي يشير إلى فرد بعينه، هو الشاعر نفسه، أو ما يرمز إليه من أنماط مشابهة. ونحن نجد هذا "الجوع الخاص" مبثوثا في مجمل شعر السياب :

"أواه لو سيجارة في فمي

لو غنوة، لو ضمة، لو عناق

لسعفة خضراء أو برعم

في أرضي السكرى برؤيا غد"

الثانية: هي نصوع حالة من "التسامح الديني" في شعره، تجعله ينهل من الموروث الديني والأسطوري للديانات الثلاث: الإسلام، والمسيحية، واليهودية، بالإضافة إلى ما سبق هذه الديانات من ميثولوجيا يونانية وشرقية .وليس من ريب في أن الشعر العربي الحديث . كما يقول الناقد العراقي وليد صالح الخليفة . قد غرف من الموروث الثقافي،العربي و العالمي، ووظّفه بطريقة فنية. والواقع ان العودة الى تلك الرموز الدينية إنما هو عودة الى المنابع الأصلية للتجربة الإنسانية،وقد لجأ شعراؤنا الى الأساطير اليونانية و البابلية والاشورية والفرعونية والى الكتب المقدسة، فنهلوا منها وجعلوها سبيلا فنيا للتعبير عن رؤاهم وموقفهم من العالم ومن الذات.

والحق أن شعرنا العربي الحديث وقد نظر إلى الكتب المقدسة -كما يري د. أنس داود- نظرة ثقافية فنية جمالية، لا صلة لها بالقداسة الدينية. أي أن الشعر قد تعاطى مع الموروث القديم تعاطيا "مدنيا" لا "لاهوتيا"، ذلك التعاطي المدني/الثقافي الذي يحيل الأسطورة إلى دين، ويحيل الدين إلى أسطورة .

وقد فسر لنا د .عاطف جودة نصر (في كتابه :الرمز الشعري عند الصوفية) هذه الإحالة المتبادلة (أو ذلك التداخل المزدوج) بتأكيده على صعوبة الفصل بين الأسطورة والدين، إذ ليس من السهل أن نقرر أنهما أسبق ظهورا، حيث انبثقت الأسطورة مغلفة بالدين، كما نشأ الدين ملفوفا بطابع أسطوري.

مهما يكن من أمر، فقد متح السياب من شتى منابع موروثه الأسطوري والديني، بما يؤكد على "تعدد" مصادره الأصلية، وعلي "تجاورها" النافي لسيادة المصدر "الواحد" .

فإلى جانب الإشارات الإسلامية المباشرة مثل قصيدة "ليلة القدر" وقصيدة "مولد المختار"، سنجد "أيوب" -وهو شخصية تعد قاسما مشتركا بين الديانات والأساطير- بطلا أساسيا من أبطال السياب، وخاصة في مراحله الأخيرة التي هيمنت فيها عليه وعلى شعره أشباح المرض العضال وأطياف الموت الوشيك :

"شهور طوال وهذى الجراح
تمزق جنبي مثل المُدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكن أيوب إن صاح صاح :
لك الحمد، إن الرزايا ندى
وإن الجراح هدايا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها
هداياك في خافقي لا تغيب
هداياك مقبولة، هاتها"

أما "المسيح" فهو البطل الرئيسي الآخر إلى جانب أيوب في قصائد السيّاب، والمسيح في شعر السياب هو المدافع عن الحق والعدل والمنقذ للبشرية حيث :

"كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسد ما حفرته ألسنة الكلاب"

وهو مصدر الخير والخصب ومبعث النمو، حينما يتوحد به الشاعر في حالة من "الحلول" الصوفي الإسلامي الشهير:

"قلبي هو الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبي هو الأرض تنبض قمحا
وزهرا، وماء نميرا
قلبي هو الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بما يأكل"

وهو باعث الموتى، كما فعل مع العازر :

"العازر قام من النعش
شخنوب العازر قد بعثا

حيا يتقافز أو يمشي"

والمغزى الذي نستخلصه من هذا التعامل الشعري الثقافي مع الأديان والأساطير كافة (وهو التعامل نفسه الذي نراه عند عبد الصبور ودنقل وخليل حاوي ودرويش وأدونيس وأنسي الحاج وصايغ والبياتي ومعظم الرواد) هو أن تجربة الحداثة العربية المعاصرة (في قوسها الواسع بتموجاته المتتالية المتنوعة) تنطلق من أسس دنيوية لا دينية، علمانية لا ثيوقراطية: وهي الأسس التي تعني الاعتداد بالاختلاف والإيمان بالتعدد .

الثالثة: هي التفات السياب إلى نماذج بشرية لم تعتد الذائقة الشعرية على أن تكون مثل هذه النماذج مجالا للشعرية أو موضوعا للشعر. هذه النماذج التي يمكن تسميتها الشخصيات الهامشية، أو المعوقة، أو المنتهكة .

في هذا السياق تبرز ثلاث قصائد كبيرة للسياب: الأولى هي "المومس العمياء"، والثانية هي "المخبر"، والثالثة هي "حفار القبور". ففي هذه القصائد الثلاث شخصيات تتميز بكونها لاتلتزم بالأعراف والقيم الدينية والأخلاقية، وهي شخصيات "سيابية" -بتعبير وليد صالح الخليفة- لكثرة تكررها وخصوصيتها. إنها شخصيات فريدة، رهيبة ومرعبة، وهي أكثر شخصيات السياب أهمية من وجهة النظر الدرامية، إذ أنها تصور الحياة ببشاعتها وقسوتها من خلال الواقع الأليم الذي تنقله، الحافل بالتشوه والتحطيم .

في الأولى "المومس العمياء" يظهر قابيل، صاحب أول جريمة قتل، من خلال الجريمة التي تتم مع "المومس العمياء" كل ليلة :

"قابيل أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور، من ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء
عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة
والليل زاد لها عماها"

وفي الثانية "المخبر"، الشخصية التي تعيش من عمل لا أخلاقي يتنافى مع السلوك الطبيعي والايجابي للإنسان، إذ أنه يراقب الآخرين ويتجسس عليهم وينوي لهم الشر ويبذر بينهم بذور الفرقة. وهو يعرف ما يعمله ويوصفه أدق توصيف :

" أنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير
للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار أنا الخراب

شفة البغي أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنقي وأدفأ من يديَّ، كما تشاء، أنا الحقير

لكن لي من مقلتيَّ إذا تتبعتا خطاك

وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك- إبرتين

ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن الملطخ بالدماء، وجمرتين

تروعان رؤاك إن لم تحرقاك .

نهض الحقير

وسأقتفيه فما يفر، سأقتفيه إلى السعير

أنا ما تشاء: أنا اللئيم، أنا البغي، أنا الحقود

لكنما أنا ما أريد، أنا القوي، أنا القدير

أنا حامل الأغلال في نفسي، أقيد من أشاء

بمثلهن من الحديد، وأستبيح من الخدود

ومن الجباه أغرهن. أنا المصير، أنا القضاء

الحقد كالتنور في: إذا تلهب بالوقود

الحبر والقرطاس، أطفئ في وجوه الأمهات

تنورهن، وأوقف الدم عن ثديٍّ المرضعات"

وفي الثالثة "حفار القبور"، سنجد الشخصية الأكثر بؤسا وإثارة للرعب، على الرغم من أنها تثير -شأن السابقتين- مشاعر متناقضة بين السخط والعطف، لأنه من ناحية ضحية للحاجة، ومن ناحية ثانية ينطوي على روح شريرة ونفس قاسية. إنه يسأل الله أن يموت بعض العباد لكي يكسب رزق يومه، أو أن تقع حرب طاحنة حتى يتمكن من العيش برفاه، وحتى تدر عليه حرفته رزقا وفيرا، سواء كان الضحايا رجالا أو نساء، شيوخا أو أطفالا :

"علام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب

باق يدور، يعج بالأحياء: مرضى جائعين

بيض الشعور - كأعظم الأموات - لكن خالدين

لا يهلكون ؟ علام تنعب ؟ إن عزرائيل مات

وغدا أموت، غدا أموت.

وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب، أما تثور

فتبيد نسل العار، تحرق بالرجوم المهلكات

أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع ؟

يا رب، ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت-هذا المساء إلى غد- بعض الأنام

فابعث به قبل الظلام

يا رب، أسبوع طويل مر كالعام الطويل

والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار، في انتظار

ما زلت أحفره، ويطمره الغبار"

❖❖❖

من هذه الظواهر الثلاث الكبرى في شعر بدر شاكر السياب، (الجوع، التسامح الديني، المهمشون المنتهكون المعوقون) يمكن أن نضع أيدينا على الحقائق التالية :

١- إن الجوع (بمعناه الفردي ومعناه الجماعي)، والقيد (بمعناه الفردي، ومعناه الجماعي، ومعناه القومي) هما أبرز عدوين للمجتمع العربي الحديث وشعره. لذلك فإن النضال من أجل "الخبز والحرية" كان سعيا رئيسيا للحركة الوطنية العربية، وللحركة الشعرية العربية، في العصر الحديث. ولعلنا نتذكر أن هناك جماعة تكونت في النخبة المصرية أثناء الأربعينات تحت اسم "جماعة الخبز والحرية". وقد تضافرت في تشكيلها خيوط من الماركسية، ومن التروتسكية، ومن السريالية، ليتكون لها نسيج متفرد .

٢- إن "التسامح الديني" الذي جسده شعر الحداثة العربية المعاصرة -بما ينطوي عليه من علمانية وتعدد- كان نتيجة التقاء أكثر من رافد:

رافد التيار الديمقراطي العقلاني في تراثنا العربي القديم، الذي تجاورت في منظوره المعتدل الثقافات والديانات والحضارات السابقة.

ورافد الثقافة الغربية التي احتك بها الشعراء -وبعض الجماعه المثقفة - ليتأثروا بالجانب المستنير الذي أشاعته الرأسمالية الأوربية إبان ثورتها على الإقطاع التقليدي القديم .

ورافد فكر التحرر الاجتماعي الذي روجته الثورات الوطنية العربية (براديكاليتها البرجوازية النسبية) أثناء تقلقلها ضد المجتمعات الكلاسيكية السابقة.

ورافد فكر التحرر القومي الذي أشاعته السلطات العربية الوطنية، وأحلت فيه الرابطة "القومية" بين الشعوب العربية، محل الرابطة "الدينية" التي كرستها الدولة الإسلامية منذ فتوتها في عصر الخلفاء الراشدين إلى مرضها في عصر الخلافة العثمانية.

وأخيرا، رافد الاجتراءات الفردية للمواهب الشعرية الكبيرة، التي يدفعها القلق الإبداعي والطاقة الجمالية المستعصية على التأطير الجامد إلى التمرد على الأفكار المتكلسة والأشكال المتكلسة على السواء .

٣- إن التعبير عن الشخصيات المهمشة أو المعوقة أو المنتهكة، هو تجسيد مبكر عند السياب للتعاطف مع الانحراف والجنوح واختراق العرف السائد. وهو تجسيد مبكر -عنده- للميل إلى تصوير "السلامة" عبر تصوير "التشوه"، وإلى مدح "الخير" عبر رصد "الشر".

والسياب، بذلك كله، رائد من رواد انتهاك المحرم، واستطيقا القبح والشر، وإعلاء الهامش، وغير ذلك مما صار من المقومات الملحوظة للكتابة الشعرية الراهنة .

وإذا علمنا أن بداية ظهور قصائد السياب التجديدية كانت في العام ١٩٤٨، وهو العام الذي صدر فيه "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان"، أدركنا أن توافقا طبيعيا أو تواكبا تلقائيا قد تم بين شعر السياب وبين دعوة ذلك الإعلان إلى احترام حقوق المعوقين، وإلي التعامل الإنساني الذي يترفق بالاحتياج البشري ويرحم الضعف والتشوه الإنسانيين .

وقد امتد هذا الخيط المرهف من شعر بدر شاكر السياب إلى شعراء الأجيال التاليه له.

٣

أدونيس: يتقدم صوب نفسه

(أ)

"لا تبكه واتركه للسوط وللخليفة المجنون
وسمه الشيطان أو فسمه الطاعون
فهو هنا، هناك ما يزال
يهدر في الشوارع الصماء
يهدر في أغوارنا الخرساء
يهدر كالزلزال.
وهو هنا، هناك ما يزال
أعمى بلا أرض ولا مدينه
يبحث عن لؤلؤة زرقاء
تحفظها أشعاره الأمينة
للسنة العجفاء"

هذه هي قصيدة "بشار" لأدونيس، من ديوان "أغاني مهيار" (١٩٦١). وبشار، هو بشار بن برد،

الذي التقيناه قبل قليل عند سعد ي يوسف. وفي السطور القليلة للقصيدة تتضح لنا سمات ناصعة، ستظل من ملامح أدونيس الشعرية طوال تجربته :

أ- تصويره للتعارض التراجيدي بين الشاعر والسلطان، أي بين الإبداع والسلطة .

ب- تصويره للشعر بوصفه اختراقا للعادة، ووباء يعصف بالسكون. إنه بتعبيرات أدونيس "المتحول" في مواجهة "الثابت".

ج- الشاعر نبي غريب، ذو رسالة مستقبلية.

د- العمى اسم عميق من أسماء "الرؤية".

في هذه السمات الجوهرية، الشاعر نقيض دائم "للنظام" المستتب، سواء كان هذا النظام المستتب نظاما سياسيا أو اجتماعيا أو معرفيا أو جماليا. والشاعر نقيض للمعلوم رديف للمجهول. وهو لذلك صوت صارخ في البرية، يبحث عن لؤلؤة نادرة: هي عند حجازي لؤلؤة العدل،وهي عند دنقل لؤلؤة المستحيل.

في "أغاني مهيار" -كذلك- تأكيد على فردية "الفرد"، حيث "يتقدم صوب نفسه وصوب الأنقاض". والعودة إلى "الذات"هي عند مهيار (عند الشاعر) طريقه الوحيد إلى اليقين.

فهذا العصر -كما جاء في دراسة عادل ضاهر: التشخص والتخطي في أغاني مهيار الدمشقي- هو عصر الحقائق الاحتمالية حيث لم يعد ثمة معنى لأي يقين غير يقين الحقائق المنطقية والرياضية المجردة والمحددة بقوانين تحليلية عقلية خالصة :

"إنه الريح لا ترجع القهقرى

والماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءا من نفسه

لا أسلاف له

وفي خطواته جذوره".

وفي هذا السياق يمكن أن نقرأ :

"لأنني أبحر في عيني

قلت لكم رأيت كل شي

في الخطوة الأولى من المسافة"

كأن النظر إلى الداخل هو أصل الرؤية، وكأن الإبحار في العينين هو ابتداء الكشف. ويمكن أن نعتبر الإبحار في العينين سمة من سمات العماء. هنا نلتقي بشار بن برد مجددا، ونلتقي زرقاء اليمامة مجددا. لن نكون بعيدين عن جوهر النص،إذن، إذا اعتقدنا أن الشاعر لا يدعو إلى "فرادة الذات"

فحسب، بل يدعو بالتفسير الفكري السياسي إلى الاعتماد على النفس، والانطلاق من جذورنا الأصيلة،وإدراك "الخصوصية" التي تميزنا بين الأمم.

❖❖❖

عاش أدونيس حصار بيروت (صيف١٩٨٢)، مثله مثل الكثيرين من الشعراء والأدباء والمثقفين العرب. وقد أنتجت هذه التجربة الخصبة عند أدونيس كتابا نثريا هاما أسماه "كتاب الحصار" .

وفي دراسة بعنوان "جدلية النور والظل" يوضح جان طنوس أن أول ما يفاجئنا في الكتابات النثرية التي يحتويها الكتاب هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة (النور الشاحب) في مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء وما يرتبط به كالمصباح الغازي وأنوار القذائف الجهنمية .

ويتساءل الباحث: "ما سر هذا التناقض الذي يقيمه الشاعر بين النور والظلام، بين الظل والضوء الساطع؟". ويجيب: هنا، نستعين بعلم تحليل الرموز الذي يؤول ظاهريات الطبيعة بما يتفق مع المضامين التي يعطيها اللاشعور، على اعتبار أن الإنسان كائن رمزي، شئنا أم أبينا، وتتضح رموزه لا في الثقافة وحسب بل في لغة الحياة اليومية التي يستعملها. النور، هنا، يرمز إلى العقل الواعي، والمعرفة التي يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتذالا، لأنها وليدة العموميات، أي أنها لا معرفة، في حين أن المعرفة الحقيقية تنجبس من اللاشعور (أي الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة في آن :

"كنت مع قلة، مأخوذا بالهبوط، على العكس، في الظل، في هذا الليل الشفاف الذي يتعانق فيه الوضوح والغموض في موجة واحدة".

ومثلما قلب أدونيس معادلة النور والظل، مؤكدا جدارة الظل في اكتشاف المعرفة مستهديا بجملة بن عربي الموجزة: "النور حجاب"، فإنه يقلب -كذلك- معادلة الشرق والغرب. فقد ظن كثيرون أن الغرب هو الأعلى والشرق هو الأسفل، لكن أدونيس يؤكد أن الشرق أعطي جرثومة الحضارة -جرثومة الظل- إلى الغرب اليوناني. وفوق ذلك، فإنه يصور الغرب بوصفه موطنا للتقنية والاستعمار، مؤكدا تفوق الحساسية الشرقية في مقابل الحساسية الغربية المفعمة بالمخازى والشرور .

وعلى ذلك، فليس التقدم الزمني هو المعيار بين الماضي الشرقي والحاضر الغربي بقدر ما هو الارتباط بطاقة الظل، بنور الشمعة أو أعماق الكائن البشري. التعارض ، إذن ، هو تعارض بين الظل والنور الساطع، بين اللا شعور والعقل الواعي الذي يتسلح بالتقنية فيغدو أعمى، موتورا، لا يرى إلا بعدا سطحيا واحدا من أبعاد الإنسان والحضارة .

وتتصل بثنائية الشرق والغرب -يقول الباحث- ثنائية التاريخ الإسرائيلي والتاريخ الكنعاني. فالأول

يدعي أنه كلم الله مباشرة، وأنه شعب الله المختار، لكنه كما يقول أدونيس "يبدو كأنه يخلق تاريخه بدءا من قتل الإنسان، والهبوط في هاوية بلا نهاية من جحيم الأشلاء والدماء"، فالتاريخ الإسرائيلي يؤكد المتناقضات فيفصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والله الذي يدعي معرفته. أما التاريخ الكنعاني فعلى النقيض يؤسس للمصالحة "فيرقى بالإنسان والعالم ويفتح أمامهما آفاقا لتقدم بلا نهاية".

وثالثة المعادلات التي قلبها أدونيس في "كتاب الحصار" هي معادلة الأسود والأبيض، حيث تنقلب جدلية الأسود المستعبد إلى جدلية الأسود السيد. هنا الأسفل، في نظر أصحاب السلطة، تحول إلى الأعلى تماما ككل شئ مهمل وهامشي في الحياة، حتى يجوز القول إن الأسود هو لا شعور السلطة، كما الريف أيضا حيال المدينة، وكما بلاد المستعمرات حيال المراكز الاستعمارية:

"الملجأ، امرأة تنهض في السواد، تنهض
بثديين أصغر من رمانتين، تنهض في
سوادها الغيمي وتصرخ: الموت أفضل،
الموت أجمل".

❖❖❖

في شهادة بعنوان "الشرع والشعر" كتب أدونيس يقول: لا أزال (شأن آخرين غيري) مخربا وهداما في نظر هذه السلطة وأنصارها، أولئك المحاربين الأشداء. ولا تزال كتاباتي (شأن كتابات آخرين غيري) تمنع في معظم البلدان العربية. وليس غريبا ألا يكون هذا المنع قد شكل قضية، أو أزمة "ضميرية" في الممارسة الكتابية عند الكتاب العرب، أو حتى عند المؤسسات التي تعنى بحقوق الإنسان العربي، كأن منع الكتاب والرقابة، أمر طبيعي في المجتمع العربي، كمثل الهواء والماء"

ويواصل أدونيس :

"حتى أولئك الذين انتقدوا المنع والرقابة، ودافعوا عني وعن غيري، دافعوا من فوق، من أعلى: اتركوه يتكلم، مع أننا نخالفه. كأن دفاعهم هبة، أو صدقة. لم يكن دفاع من يعترف بأن الآخر ليس له الحق وحسب، الحق بالإفصاح عن رأيه مهما كان، بل إن رأيه هو نفسه حق - بوصفه تعبيرا فنيا عن الذات، وبأن منع الكتاب ليس عدوانا على حق الكاتب وحده، وإنما هو كذلك عدوان على حق القارئ، على حق الكتابة والقراءة، وحقوق المجتمع كله. خصوصا أن القراءة الحرة هي التي تخلق الثقافة وأن المجتمع الذي يحال بينه وبين هذه القراءة الحرة، يحال بينه وبين حريته، وتقدمه، وتفتحه، ووجوده نفسه، لأن مجتمعا بلا قراءة حرة، هو مجتمع بلا مستقبل .

ويتساءل صاحب "كتاب التحولات": بأي حق، واستنادا إلى أي معيار، أو أية حجة قانونية تجرم قصيدة تنهض أساسيا على المخيلة ؟ كيف تقاس "المدونة الشعرية" على "المدونة القانونية"؟ وكيف تخضع الأولى للثانية ؟ كيف نجعل "الشرعة الحقوقية" معيارا نحكم به على "الشرعة الشعرية" ؟

ومن القارئ الجدير بأن يكون "الحكم"؟، وما الخط الفاصل بين ما يجب أن يكتب وما لايجب أن يكتب ؟ وكيف نحدد هذا "الوجوب" في الشعر، في ما لا يمكن تحديده ؟ ما "الخير" في الكتابة، وما "الشر"، وهل يتغيران، إذا تغيرت الأنظمة ؟ أم أن "الشر" هنا، قد يكون "خيرا" هناك، أو العكس، وحينئذ كيف تكون الكتابة؟

وإذا كنا لا ننظر إلى الشعر، والفن، والكتابة بعامة، إلا بعين "الشرع"، فإن الكتابة ضد الاضطهاد، مثلا، ستعد اعتداء على الاضطهاد، وسيعد الكلام على الحرية جريمة ترتكب في "حق" الرقابة والمراقبين"

ويمكن أن نستخلص من شهادة أدونيس المعاني التالية :

أ- أنه يفرق تفريقا جليا بين "الظاهرة الجمالية" وبين "الظاهرة" الدينية أو القانونية أو الأخلاقية. ويري أن محاكمة الأولى ببنود الظواهر الأخيرة، هو "خروج" على الجمال والأخلاق والقانون والدين جميعا. ذلك أن قواعد الأخلاق والقانون والدين تقتضي ألا نحاكم ظاهرة بظاهرة .

ب- أنه، في تفريقه الحاسم بين "الشرع" و "الشعر" لا ينطلق من الثقافة "الغربية" وحدها - كما ظن الكثيرون - بل ينطلق كذلك وأساسا من الثقافة العربية القديمة، التي يقول فيها النص القرآني الكريم "ولا تزر وازرة وزر أخرى"، وهو تحذير مبكر من خلط الظواهر والحقائق بعضها ببعض، وإشارة رائدة إلى المسئولية الفردية من ناحية، وإلى "تفكيك العناصر" إجرائيا من أجل صحة الفحص وسلامة الحكم، من ناحية ثانية .

هذه الثقافة العربية التي ورد بها أن أبا عمرو بن العلاء قال عن لبيد :" ما أحد أحب إلى شعرا من لبيد بن ربيعة، لذكره الله عز وجل ولإسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر". وأن الأصمعي قال عن حسان بن ثابت :"الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف. هذا حسان فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره"

والمغزى الأكيد من كل ذلك هو إبعاد التقييم الديني أو الأخلاقي عن الشعر، لأن المضمون الجيد وحده لا يصنع شعرا جيدا. ومن هنا، ضرورة "التقييم الفني" للأدب، من غير خلط أو استبدال .

ج- أنه ينتقد حركة حقوق الإنسان العربية لسببين: الأول هو تقاعسها عن الوقوف في وجه منع نتاج بعض المبدعين العرب من دخول العديد من الدول العربية. والثاني هو عدم تأكيدها على "حق المخيلة" الجمالية في الانطلاق بلا قيود، باعتباره حقا أصيلا من حقوق الإنسان، بله الإنسان المبدع .

هذا التمييز الناصع بين "الشرع" و "الشعر" هو الأساس الذي نهض عليه شعر أدونيس وفكره النظري النقدي .

في الشعر نجد الدعوة إلى الحرية، الفردية والجماعية والوطنية (نعني حرية المواطن والجماعة والوطن)، واحترام الجسد البشري وحريته وتحققه، وجدله بالروح وجدل الروح به في نسيج حلولي واحد، يترجم مقولة الصوفية الشهيرة "الجسد قبة الروح". كما نجد اطراح اليقين الساكن العقيم، والبحث عن التجدد الدائم، والهدم المستمر، والقلق الخلاق المضاد للاستتباب الذي هو رديف الموت :

"إنني نبي وشكاك
أعجن خميرة السقوط، أترك الماضي في
سقوطه وأختار نفسي،
أفلطح العصر وأصفحه، أناديه: أيها
العملاق المسخ أيها المسخ العملاق، وأضحك
وأبكي.
إنني حجة ضد العصر.
أمحو الآثار والبقع في داخلي، أغسل
داخلي وأبقيه فارغا ونظيفا،
هكذا تحت نفسي أحيا .
بالنزيف تتغذى عروقي ولا مكان لي بين
الموتى، الحياة ضحية ولا أعرف أن
أموت. إن زماني خفي وتحت العيون،
وأمس دخلت في طقس الموج، وكان
الماء لهيبي .
أهجم وأستأصل، أعبر وأزدرى حيث أعبر
يسقط شلال عالم آخر، وحيث أعبر
الموت واللا ممر
وسأبقى، فأنا مسيج بنفسي" .

وفي الفكر النظري النقدي نجد رصد عوامل الثبات وعناصر التحول في كتابه العمدة " الثابت والمتحول"، ونجد تفتيشه المبهر عن لحظات "الحداثة" في الموروث العربي، الفكري والاجتماعي والشعري.

وفي هذا السياق نستطيع أن نفهم أمرين:

الأول: إضاءته الساطعة، لجهد أبي بكر الرازي وبن الراوندي في إطار حركة التحول في الموروث القديم، التي كانت تنمو في جسد الفكر والإبداع العربيين، وهو يضطرب بين الثورة الاجتماعية والثورة الفكرية، بين عقلانية المجتمع المقرونة بعقلانية الدين وإبطال النقل، وباطنية الدين وإبطال الظاهر، والمنهج الشكي الاختباري التجريبي وإبطال النبوة. وقد أخذت هذه الحركة منحى ذاتيا، يرد الدين إلى كونه تجربة ذاتية، ويرد الشعر هو الآخر إلى كونه تجربة ذاتية. تجلت هذه الحركة في التصوف،وتجلت في المنحى الشعري عند أبي نواس وأبي تمام .

أما الموضوعية الدينية فقد أخذت بعدا نقديا جذريا بانقلابها إلى نقيضها: الموضوعية العقلية. لم يعد الدين في هذا المنحى هبوطا ليس للإنسان فيه غير دور التلقي والتسليم، وإنما أصبح صعودا أيضا، للإنسان فيه دور الإبداع. هكذا بدل أن يستمر الدين غيبا يجب أن يخضع له العقل، أصبح غيبا يجب أن يخضع هو للعقل، أي لتجربة الإنسان وحياته. فالدين للإنسان ،وليس الإنسان للدين.

الثاني: انطلاقه من أن الشريعة هي الظاهر والحقيقة هي الباطن، مما جعله يضئ التجربة الصوفية العربية الإسلامية بوصفها نموذجا مرموقا للحقيقة.

لا تُعرف الحقيقة بالنقل (كما ذهب السلفيون)، ولا تعرف بالعقل (كما ذهب المجددون). الحقيقة -عند الصوفيين- تعرف "بالذوق"، حيث لا بد من تجاوز العقل وتعطيل فاعليته، وإطلاق فاعلية القلب. وهذا الإطلاق لفاعلية القلب فرض على التجربة الصوفية طريقة جديدة في التعبير، ذلك أنه كشف عن مناطق لا تحيط بها اللغة، لأنها من غير طورها. ومن هنا لم يكن بد من خلق لغة ثانية، داخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة. ولعل ذلك مغزى قولة البسطامي:" خضت بحرا وقف الأنبياء بساحله".

والحق أن اكتشاف أدونيس لهذا الجانب الجمالي والمعرفي والشعري في الصوفية العربية هو ما جعله يعقد مقارنته الرائدة بين الصوفية العربية و"السريالية الغربية"، في كتابه الهام "الصوفية والسريالية"، ملمحا إلى الأثر المؤكد للصوفية العربية منذ قرون على السريالية الأوربية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين .

وعندي أن هذه المقارنة الشجاعة، تعد دليلا إضافيا لدحض الزعم الباطل الذي يتهم أدونيس بمعاداة الثقافة العربية ومناهضة اللغة العربية وتراثها الخصيب .

ولعل هذه الشجاعة الفكرية والشعرية هي التي دفعت الشاعر عبد المنعم رمضان إلى رسم "بورتريه لأدونيس"، يقول :

"في الليل خرج جميع المتسابقين يشهدون

كيف يرعى الله النجوم، تعلق كل واحد منهم
بنجمة، أخفى في مكان ما بسرواله شكوكه،
ولياليه داخل الأسرة أو في الحانات،
وأخفى المسرات التي تدافعت وأخذته من
يديه، ليجلس على حافة جسده،
وما إن شرد القمر، حتى هيأوا له حيزا في
شراييهم، وسعوا الشرايين يدخلون
القمر فيها، ولكنه كحكيم عاقل استعصى،
فتقوها، لم يكن القمر عارفا بفنون الصيد،
لم يكن محبا فقط للأراضي الصغيرة، لم يقف
على الدرابزين إلا ليتأمل ما تحته،
كان حاذقا، إن تهاوى إلى بئر حرك المياه
وغير كل ملامحه، وما إن نزحليبه
واستطاع أن يصبح الآمر، حتى أخرج
كل واحد ورقة بيضاء، دسمة، أخرج
سندانا ومطرقة، وعند ترقيق الورق
فاحت رائحة الزنخ، وسقطت النجوم نجمة
نجمة، سقطت حكمة القمر، سقطت
الظلمة، وبرز فوق رءوس الجميع قرص
شمس، ادعى أنه الفائز الوحيد .
في مكان آخر، كان الشاعر أدونيس
يصعد خلف قلبه، يستغني عن السلالم،
ويجعل حقوله عمودية، حتى إذا تسورها
صنع ليلا مضافا، وبينا هو يضع جرة
الحنين في جيبه،
ترك بوابة الليل مفتوحة
وكرسي الليل خاليا، ليدخل الكهنة ،
أكلة الأحلام، سارقو أنسجة الماء،

السلاحف، والحقوقيون، وحين يضل

الأول والتالي، يضع ادونيس قفله

ويذهب خلف نهار مضاف،

كل شئ لا ينتهي ، لا ينتهي، يأتي

الحالمون، يفتحون بوابة أخرى" .

❖❖❖

(ب)

"كانت المرافق،

العضلات،

الوجوه ،

بقايا وليمة

لنهار مرض ومات" .

أدونيس. الذي اتهمنا به سنوات وسنوات. وقد اعترفنا بهذه التهمة في جوانب وأنكرناها في جوانب. لكنني أود أن أذكر أن قصيدته "تحولات العاشق" كانت واحدة من القصائد التي ساهمت في تشكيل مساري الشعري في سنوات التكوين. فقد لفتتني فيها النزعة الحسية الشديدة والطبيعة الإيروتيكية التي تغلفها كلها، مع الاجتراءات اللغوية والصورية والموسيقية (ومن ثم: الفكرية)، حيث كان "النثر" سمة من سماتها البارزة :

"أحسب نفسي موجة وأظنك الشاطئ

ظهرك نصف قارة

وتحت ثدييك جهاتي الأربع" .

كما لفتتني كذلك قدرة الشاعر على خلط الحواس الخمس في "ذائقة" واحدة، حيث ترى المرأة كونا والطبيعة أنثى، وترى الثورة بمفردات الأنوثة، وترى الحس بمفردات الألوهة:

"نقشت على أعضائك جمر أعضائي

كتبتك على شفتي وأصابعي

حفرتك على جبيني ونوعت الحروف والتهجية

وأكثرت القراءات"

وهكذا كانت "تحولات العاشق" بالنسبة لي نموذجا فريدا لما صرنا نعرفه فيما بعد بالمركب الفذ من "الأنوثة، والكتابة، والألوهة"، وهو المثلث الساخن الذي قرأناه مدروسا درسا نظريا باهرا، بعد ذلك، في كتاب أكتافيوباث البديع "اللهب المزدوج".

ولا ريب أن هذه القصيدة وغيرها من شعر أدونيس (إلى جوار بعض شعر عفيفي مطر) هي التي فتحت لي أبواب التعرف على تراثنا الإبداعي الصوفي الجميل، وهو التراث الذي نهلنا منه فترة طويلة من الزمن، ولعل بعضنا ما يزال يفعل .

وقد بلغت من حضورها الحي في وجداني أن ظهر طيفها في قصيدة مبكرة لي بعنوان " دهاليزي"١٩٧٧:

"يجرى على الطرقات اللينة

يجره حصانان ملتاثان

فأيقظتني من سماء: كأن القلب ليلة قيل .

ووضعتني في سماء: تستسلمين كالشجرة"

وهي إشارة إلى جملة أدونيس في قصيدته :

تكبرين في كل الجهات

تكبرين باتجاه الأعماق

تتفتحين لي كالنبع

وتستسلمين كالشجرة " .

٤

البياتي: يأتي ولا يأتي

"طفت في الأزقة طفلا وكهلا وأنا أتنصت إلى وعيد الحلاج وهو يساق إلى الصلب، وسمعت المتنبي وهو يتمتم بأبياته راسما دوائر نارية ومشعلا الحرائق في كل مكان والقتلة يطاردونه من حلب إلى شعب بوان ومن الكوفة حتى القاهرة. أتذكره وهو يفضح أول ديكتاتور من ورق. ومازلت أضحك وأسافر وأنا في عقر داري. ومنذ كنت طفلا بدأت هجرتي من حيث بدأ السندباد وانتهى ".

بهذه الكلمات يوضح لنا البياتي -في كتابه: تجربتي الشعرية- علاقته الوثيقة بالصوفيين في تراثنا العربي الإسلامي، وعلاقته الوثيقة برفض الاستبداد مهما اختلف زمانه أو تغير مكانه، وعلاقته الوثيقة بالمنافي والترحال والتغرب.

هذه العلاقات الوثيقة الثلاث (الصوفية، رفض الاستبداد، والمنفى) هي العلامات الكبيرة التي ستميز تجربة البياتي الشعرية عبر مسارها الطويل ومسيرتها العريضة .

رحل البياتي، أبو على، في أغسطس ١٩٩٩. الرحالة الذي عرفته مقاهي موسكو ومدريد وبغداد وعمان والقاهرة وبيروت ودمشق وبرلين. وبرحيله (عن ثلاثة وسبعين عاما) تفقد الحياة الإبداعية العربية ثاني ثلاثة قادوا ثورة الشعر العربي الحديث، لينتقلوا به من طور العمود التقليدي إلى طور حركة الشعر الحر، منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين (الآخران هما: بدر شاكر السياب ونازك

الملائكة).

وبصرف النظر عن الأسبقية الزمنية التي تصارع حول حيازتها الرواد الثلاثة (بدر ونازك والبياتي) فإن الذي لا شك فيه هو أن "أباريق مهشمة" الديوان الأول للبياتي الصادر في أول الخمسينات، كان صرخة مدوية في برية الشعر العربي في منتصف القرن. وهذا هو ما أشار إليه الشاعر اللبناني شوقي بزيع، حينما كتب :"عبد الوهاب البياتي أحد الأركان الشعرية الثلاثة التي بني فوقها صرح الحداثة الشعرية العربية، فلقد أرسى مع السياب ونازك الملائكة قيم الحداثة وأنساقها التعبيرية، فاتحا الطريق لمن جاء بعده من شعراء الأجيال اللاحقة .

في عام ١٩٧٢ كتب سعدي يوسف عن عبد الوهاب البياتي كلمة دقيقة تحمل معني التحية من الأجيال اللاحقة إلى الأجيال السابقة، كما تحمل لمسة من النقد المرهف. قال سعدي: "أحيانا أجد عند عبد الوهاب البياتي مرارة الطفل الجائع. وإنها لمرارة يضيق بها شعره ، وقد يضيق بها قارئ شعره. لكن عبد الوهاب لا يضيق بها، حتى إذا آنس في دجنته شؤبوب ضوء، ولو كان واحدا وحيدا، غمر الألق الوضاء ديوانا كاملا. هذه المرارة التي تتآكله، والتي تركت ميسمها على شفتيه، عبر السنين الطوال، كانت له الزاد والمنعة: لولاها لا ستمرأ، ولرضي. لولاها ما كان هو".

خصص صاحب "سفر الفقر والثورة" أحد كتبه الأخيرة للحديث عن شعراء ومبدعين راحلين، عرب وعالميين. ولعل استعادة بعض كلامه عنهم -وقد صار هو الآخر من الراحلين- يمكن أن تكتنز بدلالة مختلفة.

وواضح أن علاقة البياتي بالشعراء العالميين، وخاصة الأسبان والسوفييت منهم، قد أثرت على شعره تأثيرا إيجابيا ملحوظا. لقد التقى ببعض هؤلاء أثناء عمله في مدريد ملحقا ثقافيا، والتقى ببعضهم الآخر أثناء إقامته بموسكو. فربطت بينه وبينهم صداقة شخصية وصداقة شعرية وثورية في آن .

والواقع أن عروة خفية كانت تصل بينه وبين الشعراء الأسبان بخاصة، فهؤلاء كانوا آخر الروائح العطرة من بستان "الأندلس" الذي عاش فيه العرب المسلمون حتى قرون خمسة سالفة. وعلي ذلك كانت هناك بعض الجذور الثقافية والحضارية المشتركة، لا سيما أن هؤلاء الشعراء الأسبان لم ينحدروا من حمى محو كل أثر عربي إسلامي في الأندلس، تلك الحمى التي أشعلها وقادها قطاع كبير من النخبة الأسبانية، بعد خروج العرب المسلمين. على العكس من هذه الحمى كان هؤلاء الشعراء يعترفون بفضل الثقافة والفلسفة العربيتين في الأندلس، وقد اشتغل بعضهم مستعربين في هذه الثقافة العربية، وتأثر بعضهم بالأدب العربي القديم .

يقول صاحب "قمر شيراز" عن الشاعر الأسباني رافائيل ألبرتي، الذي ربط الكثيرون بينه وبين

البياتي، حتى أن باحثا مصريا هو خالد سالم أنجز رسالة دكتوراه بجامعة مدريد (١٩٩٣) بعنوان "مقاربة لشعر المنفى عند ألبرتي والبياتي". يقول البياتي عن ألبرتي "ا لمتأمل في وجهه يحس أن هذا الشاعر الذي اقترب من التسعين لا يزال في العشرين من عمره، بخاصة عندما يشاهد نوعية الجمهور الذي يحضر أمسياته الشعرية، هذا الجمهور الذي يتكون معظمه من الشابات والمراهقات والشبان".

"البطل الأسطورة

يعود من رحلته الأخيرة

منتصرا

معانقا مصيره"

هكذا تحدث صاحب "رسالة إلى ناظم حكمت" عن رحيل رفيقه "ناظم"، الذي صادقه وعاصره. كتب ناظم حكمت عن البياتي يقول :"لقد أحببت كل الحب في أشعار البياتي متانة الحبكة والتواجد بين مختلف المواضيع الذاتية مع المواضيع الوطنية والإنسانية العامة". ويتساءل: متى يعود البياتي إلى بغداد؟. هذا مالا أدريه. فأنا أتمنى له أن يعود في أقرب فرصة ممكنة إلى أرض وطنه، لأن هذا سيعني عودة العراق إلى الاستقلال الفعلي والديمقراطية والحرية. ومع أنه لم يعد حتى الآن إلى بغداد، ولم يخطر في شوارعها، فإن قصائده لا تزال تعيش في بغداد متحدية الأوكار البوليسية والإرهاب الفاشي".

ولكن كيف يعود البياتي إلى بغداد، ياسيدي ناظم حكمت ؟ وأنت تعلم أن توجهه اليساري التقدمي قد كلفه الكثير من عنت عيشه وكبح حريته كمواطن وكشاعر. وأنت تعلم أن الاستبداد شرده، وحرمه من حقه البسيط في أن يعيش هادئا، آمنا على يومه وغده. ومع ذلك كان "العراق" معه حيث يكون :

"كان يراها في كل الأسفار

في كل المدن الأرضية بين الناس

وبناديها في كل الأسماء"

والواقع أن البياتي لم يصبح هو الوحيد المحروم من العودة إلى وطنه، فسرعان ما شهد النصف الثاني من السبعينات بداية موجة جديدة من فرار العراقيين من وطنهم، وهي الموجة التي ظلت تتصاعد حتى وصلت مع أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات إلى شبه نزوح كامل لمعظم المثقفين والمبدعين العراقيين ليتوزعوا على شتى منافي الارض، في حالة من الضياع والتفكك جعلت سعدي يوسف (وهو منفي معهم في لندن) يرثيهم رثاء مرا، بقوله في إحدى قصائده الأخيرة:

"لم تعودوا، مثل ما كنتم عماليق القرى، يا إخوتى: أنتم هنا الغرباء، والبؤساء، أيتام

بمأدبة مسخمة، وكيس قمامة في أسفل

البرميل. لا، لا تيأسوا. فلقد يمر بكم، وللحظة،

تجار خيبر، ثم تدخل عصبة النخاس،

ترفع في مقر السوق مصطبة، ويرتفع

النداء من المنادي: كم ؟، ويأتي المشترون،

وأنتمو تتمهلون، سذاجة، في السوق،

تنتظرون معجزة، ولستم تنظرون، كأنكم

حقا جواميس القيامة في مناقعكم، وأكياس القمامة".

❖❖❖

"الموت والعبقرية" هو عنوان الفصل الذي كتبه البياتي (صاحب بستان عائشة) عن السياب، الذي ظهر فيه حرص البياتي المفرط على إظهار تفوقه الشعري والفكري على السياب، فهو يقول: "كان الاتهام بالهرطقة الشعرية موجها ضدي أكثر مما كان موجها للسياب الذي بدأ يتراجع عن مواقفه ومواقعه ويهادن القوي العمياء التي كانت تطارد المثقفين والشعراء، كما كانت تفعل محاكم التفتيش لأندادهم في القرون الوسطى متهمة إياهم بالمروق والسحر والفتنة". ويصل هاجسه الذاتي في تكريس أفضليته على السياب إلى إيراد جملة تقول :"البياتي أكثر وعيا لصناعة القصيدة من السياب" كتبها ناقد اسمه سهيل سليمان عام ١٩٩٣.

ومع ذلك فقد كتب صاحب "قصائد حب على بوابات العالم السبع" عن بدر بعد رحيله قائلا: "كان منارة شعرية شامخة في أرض سومر وأكد". ووصف قصيدة السياب "أنشودة المطر" بأنها كانت وعدا ونذيرا وإحدى علامات قيام الساعة في تلك السنوات.

وعندي أن الاتهام بالهرطقة كان موجها من القوى السلفية -الفكرية والشعرية- إلى سائر رواد حركة الشعر الحر بلا استثناء، وربما كان نصيب السياب من تلك الاتهامات هو النصيب الأكبر (علي غير ما يقول البياتي)، نظرا لريادته المبكرة من ناحية، ونظرا لاجتراءاته الفكرية والجمالية من ناحية ثانية. ولعل إلماح البياتي إلى تراجع السياب وتهادنه إشارة إلى انفصال السياب عن الحزب الشيوعي العراقي، وما صاحب ذلك من وضعه كتابا بعنوان " كنت شيوعيا" تنصل فيه من انتمائه الأيديولوجي السابق، ثم ارتباطه بعض الوقت بحزب البعث، ثم انتقاله إلى صفوف التموزيين، المنتمين إلى الحزب القومي السوري، ثم ميله في أواخر أيامه إلى القومية العربية.

والغريب أن هناك من يرى أن الخلاف بينه وبين الحزب الشيوعي راجع إلى قصيدة " المومس

العمياء" التي هاجمها الشيوعيون بتهمة العنصرية والشوفينية .

أما "وعي" كتابة القصيدة، فهو مختلف عند السياب عنه عند البياتي، بدون المفاضلة التي استعارها البياتي من بعض النقاد: هو عند السياب طاقة وحشية هادرة، بميزتها في التدفق الجياش الآسر، وبعيبها في الانسياب والانديا ح والإطناب. وهو عند البياتي طاقة مهذبة مشذبة محكومة، بميزتها في الانضباط والاختزال والتوازن، وبعيبها في البرودة والهندسة العقلية والتجريد البلاغي الأجوف.

وعن صلاح عبد الصبور يكتب صاحب "أشعار في المنفي" :"إن صلاح لم يمت، بل رحل متخطيا الزمان والمكان، لكي يولد من جديد في زمان ومكان آخرين". ويضيف :"وولادة الشاعر الحقيقي تبدأ بعد موته، لأن غبار المحبين والأعداء يتساقط، ولا يبقى إلا الشاعر وحده في الحومة ؟ وبقاؤه في الحومة وحده يعني ولادته من جديد ".

ويمكننا أن نرد قول البياتي في عبد الصبور على صاحب "نصوص شرقية" نفسه: يضمحل الأصدقاء والأعداء، وتنتفي المعاصرة التي هي حجاب، لتبقى جرأة الرجل في الأربعينات وأوائل الخمسينات، حينما كانت الجرأة يمكن أن تكلف الشاعر حياته كلها. حياته التي يقر البياتي نفسه أنها ظلت -على الرغم من كثرة المنافي والأسفار- معلقة بمسقط رأسه "باب الشيخ" وبعاصمته بغداد. يقول :

"عندما كنا أطفالا كانت جداتنا يربطن إبهامنا بخيط من حرير أو صوف، لكي لا نبتعد عن البيت. هكذا تقول الأسطورة. وعندما كبرنا ظل هذا الخيط اللا مرئي، وكان مرئيا، مربوطا بإبهامنا.

وأستطيع القول إن قدري كشاعر قد تقرر في أزقة "باب الشيخ" وشارع الرشيد ومقاهيه وتحت قباب بغداد، الأسطورة والواقع".

ولعل هذا الخيط الذي ربط أصابع البياتي في طفولته إلى بيته الأول، هو نفسه الخيط الذي حدثنا سعدي يوسف أنه سيظل مشدودا مع الطائرة الورقية ومشدودا مع النخلة حيث ارتفعت الطائرة الأولى. هذه "النوستالجيا" الحارقة إلى الوطن هي ما تجعل "الحنين للعودة" موضوعا رئيسيا من موضوعات الشعر العراقي الحديث. وجدناها عند السياب والبياتي وسعدي، ونجدها عند بلند الحيدري وشوقي عبد الأمير وعدنان الصائغ .

يقول الصائغ في "جنوح" :

"كان يلزمني للرحيل

انطفاء الحنين

وقبرتان

وذل التسول في الزمن - الثلج

ظل التجمل في الوطن - القمع

انكفأت على ما لدي:

الحقائب تنثرني في الرصيف عراء ".

لكن صاحب "المجد للأطفال والزيتون" مات في دمشق، ودفن إلى جوار مدفن بن عربي (كما أوصى) بينما بغداد بعيدة. على الرغم من أنه كان قد صرخ بصوت المتنبي :

"أنا شججت جبهة الشاعر بالدواة

بصقت في عيونه

سرقت منه النور والحياة

أغمدت في أشعاره سيفي ,

وأفسدت مريديه

وضللت به الرواة

جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه"

وداعا أبا علي: ربما لم يعد بعضنا مغرما بقصيدتك، كما كنا من قبل، وربما زعمنا أننا تجاوزنا قصيدة الريادة. لكننا جميعا لن ننسى أنك كنت في طليعة سارقي النار المقدسة، التي أنزلت القصيدة العربية من سماء البلاغة إلى أرض الحياة .

ويظل سؤال ناظم حكمت حائما :"متى يعود البياتي إلى بغداد؟" .

❖❖❖

عاش البياتي في القاهرة عدة سنوات في النصف الأول من الستينات، ولذلك كان ارتباطه بمصر أحد الارتباطات الوجدانية العميقة في حياته. وأثناء هذه السنوات صدر ديوانه "سفر الفقر والثورة". ويري الناقد العراقي طراد الكبيسي أن البياتي رأى في ثورة ٢٣يوليو ١٩٥٢ المصرية ثورة الفقراء، وينبغي على الفقراء أن يتوحدوا تحت رايتها. كما شبه عبد الناصر بسيزيف في تمرده من أجل أن يزحزح صخرة التاريخ. وقد تآخى التاريخ وعذابات ناسه ومحنهم مع عذاب البياتي -الذي هو عذاب الحلاج- ومحنته التي هي محنة أبي العلاء، إزاء الفقر الذي يفتك بالناس، وإحساسه بالعجز في مقارعته :

"لو أن الفقر إنسان

إذن لقتلته وشربت من دمه

لو أن الفقر إنسان"

وبديهي أن هذه السطور الثلاثة هي إعادة صياغة لجملة على بن أبي طالب الشهيرة "لو كان الفقر رجلا لقتلته"، بما يؤكد مجددا ومجددا التواصل العميق بين البياتي وبين تراثه. وهو التواصل الذي مارسته حركة الشعر الحر بعامة مع الجوانب المضيئة والإيجابية من تراثنا القديم .

وقد كان التواصل مع الإيجابي من التراث توجها رئيسيا من توجهات الثورة العربية المعاصرة وفكرها التثويري الذي حاول التوفيق بين "الأصالة والمعاصرة"، بالأخذ من مقومات الحضارة الغربية، والأخذ من التراث القديم، في آن.

وسعيا وراء هذا التوفيق، باسم "الخصوصية العربية"، نشأت نظريات "الاشتراكية العربية"، و"الطريق الثالث إلى الاشتراكية"، و"التراث والتقدم". في هذا السعي صدرت اجتهادات فكرية تعالج "التراث والثورة" للطيب تيزيني، و"المفهوم القرآني للتقدم" لمحمد أحمد خلف الله، و"النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية" لحسين مروة، و"الحركات السرية في الإسلام" لمحمود اسماعيل، وغيرها من اجتهادات كانت إيجابية من زاوية أنها تبحث في تراثها عن مرتكزات للتغيير ومنصات للانطلاق، وكانت سلبية من زاوية أنها بدت كأنها تلتمس للحاضر والمستقبل شرعية من الماضي، كما لو كانت تبرر الحديث بالقديم أو التقدم بالتخلف !

وإذا كانت هذه النظريات قد أخفقت، على المستوى الفكري والسياسي، فإنها لم تخفق على مستوى الشعر. فقد استفاد الشعر استفادة عظمى من إعادة بعثه للجوانب والرموز والوقائع الدافعة للتحرر والعقلانية وكرامة الإنسان. وكان من أثر هذا البعث أن انكشف المثقفون العرب على مناطق بالغة الثراء والتوهج في التراث المشرقي بعامة والعربي بخاصة: من مثل التجربة الصوفية بكاملها، ونصوص المصريين القدماء والأشوريين والبابليين، ونصوص المعتزلة والزنج والصعاليك وإخوان الصفا والجاحظ والتوحيدي، وغير ذلك من منابع صارت مصادر إلهام ومكامن مخيلة وبدء ذائقة معرفية وجمالية جديدة .

طبيعي، إذن، أن يعلن البياتي :

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار

في هذا الليل المسكون بحمى شئ ما،

قد يأتي أو لا يأتي من خلف الأسوار"

علي كل حال،فإن الفقر ليس رجلا أو إنسانا حتى يقتله على بن أبي طالب أو البياتي، بل هو "وضع اجتماعي" لا يُقتل، بل يغير بالثورة الاجتماعية، أو بإعادة توزيع الثروة القومية توزيعا عادلا، تطبيقا للحديث الشريف الذي نشره بيننا دعاة الاشتراكية الإسلامية: "الناس شركاء في ثلاث :الماء،

والكلأ، والنار". كما أن "القتل" عمل جنائي فظ، ترفضه الأخلاق ويجرمه القانون، حتى لو كان القتيل هو الفقر .

المقصود، إذن، هو "نفي الفقر"، نفيا اجتماعيا سياسيا اقتصاديا، بواسطة "العدل" و"المساواة" .ومن هنا، فإن المتن الرئيسي لحركة الشعر الحديث يعتبر " العدل" أو نفي الجوع قضية أساسية من قضاياه الملحة، لا سيما أن معظم شعراء هذه الحركة هم من المنتمين فكريا إلى التيار اليساري العريض، بألوانه المتدرجة .

❖❖❖

"مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي" كتاب صدر بالقاهرة في ١٩٦٥، شارك في كتابته عدد من النقاد والمثقفين والشعراء. وتتلخص مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي، كما فصلها الكتاب فيما يلي :

أ- الفقر والجوع والعوز، أي الوضع الاجتماعي المعيشي المتدني، الذي لا يفي :الحاجات الإنسانية الأولية .

ب- الاستعمار الذي يحتل الوطن ويسلب الثروة ويحيل المواطنين إلى عبيد أو أقنان .

ج- استبداد السلطات الحاكمة (أجنبية أو غير أجنبية) بالحكم، وقمع حرية الرأي والانفراد بإدارة البلاد دون مشاركة الشعب. وما يتفرع عن ذلك الاستبداد من كبت الإبداع والاعتقاد المختلف .

د- ضياع الأمن والكرامة والسلامة الخاصة والعامة .

هـ- اغتراب الإنسان في وطنه أو خارج وطنه: بالاستلاب في الداخل، والنفي في الخارج .

و- الحروب المستمرة -نتيجة الطمع أو نزعة السيطرة على الآخرين- مما يعصف بملايين الأرواح، ويدمر الإخاء الإنساني المنشود بين البشر، ويبدد الاطمئنان على المستقبل، حتى يفقد الإنسان إحساسه بالسلام، ويفقد الأطفال أملهم في غد جميل. ولذلك سمى البياتي أحد أهم دواوينه باسم "المجد للأطفال والزيتون".

بكلمات أخري، يوجز الناقد العراقي طراد الكبيسي مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي في أنها يقظة الحالم على حقيقة الواقع. أو تمزق حلم الثوري بخناجر الأعداء، والأخوة الأعداء، وهي الغربة الغريبة بتعبير الصوفيين. وقد جسد البياتي حلم التغيير باعتباره حلم الفقراء وثورتهم التي تمتد من سبارتاكوس حتى سكان المقابر. هذا الحلم/الثورة التي افترسها الأغنياء، وقتلها الملل وهي تنتظر جودو أو الخيام الذي يأتي ولا يأتي. ثم انفك الاشتباك بين الشعر والثورة، بعد أن فقدت الأيديولوجيا بريقها والتهمتها الديماجوجية، وصارت الكلمات مجرد كلمات يثرثر بها الغوغاء والدهماء ومهرجو السلطان.

لهذا المزيج المركب من الخيبة والأمل، من الانحدار والصعود، من السقوط والنهضة، يغني البياتي:

"أفرد أجنحتى وأطير إليها في منتصف الليل،
أراها نائمة تحلم بالقمر الشيرازي الأخضر فوق
البوابات الحجرية يبكي، يتدلى من أغصان
حديقتها ويظل وحيدا يتعبد فيها: ما كان
يكون: حياتي كانت في الأرض غيابا
وحضورا تملؤه الوحشة والترحال وأشباح
الموتى، كوني أيتها المشربة الوجنة
بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض:
زادي في هذى الرحلة، كوني آخر منفى،
وطنا أعبده، أسكن فيه وأموت".

٥

نزار: ما رأيت العرب

ثلاثة أرباع القرن العشرين قطعها نزار قباني في حياتنا العربية، كان في خمسين منها: هائجا مائجا كثور، فواحا كوردة. في يوم البدء الرسمي للربيع (٢١مارس) ولد عام ١٩٢٣، وبعد البدء الرسمي للربيع بعدة أيام (٣٠أبريل) رحل عام ١٩٩٨. وبين التاريخين كان الرسم بالكلمات، وكانت أرجوحة المفارقة: عاش بالقلب عاشقا، ومات بالقلب مريضا.

برحيل صاحب "القصائد المتوحشة" يفقد المجتمع العربي الحديث ظاهرة كبرى من ظواهره الطبيعية والاجتماعية والثقافية، ويفقد الأدب العربي رائدا من رواد الحداثة الشعرية المعاصرة. وآمل ألا ينزعج زملائي من شعراء الحداثة العرب والمصريين من وصفي لنزار قباني بأنه رائد من رواد حداثة الشعر. فالحق أنه كان كذلك، على الأقل. وهل يمكن أن نشك في أن صدور"طفولة نهد" عام ١٩٤٨(بالقاهرة، حيث كان الفتى يعمل ملحقا بالسفارة السورية في مصر) قد شكل رجة شديدة مماثلة للرجة التي صنعها صدور"أزهار وأساطير" للسياب، و"أباريق مهشمة" للبياتي، و"شظايا ورماد" لنازك الملائكة؟ وهي الرجة التي انتقلت بالشعر العربي من طور"العمود التقليدي" إلى طور"الشعر الحر".

ولا تزال يقظة في مخيلتي ومخيلة جيلي، تلك اللحظات التي كنا فيها نلتهم -بصحوة الصبا

الأول- دواوين نزار قباني، بنهم الشباب الغض وبشهوة الرغبة في تغيير العالم والوجدان والشعر. وليس من شك في أن هذه الدواوين قد ساهمت -مع غيرها- في تشكيل تمردنا الشعري ونزوعنا إلى التجديد وهز الثبات المقيم.

وقد عاني نزار قباني أكثر من سوء فهم، على أكثر من صعيد:

فمن ناحية أولى: كان هناك سوء فهم الرأي العام التقليدي في المجتمع التقليدي، الذي رأي في شعر نزار قباني خروجا على الأعراف وجرحا للحياء وخدشا للقيم الراسخة.

ومن ناحية ثانية: كان هناك سوء فهم "جماعة المثقفين" الذين رأى قسم منهم أن شعر نزار مستغرق في الفساتين والحرير والأنوثة وجسد المرأة، غير عابئ بما تعانيه الأمة العربية من آلام وما تحلم به من آمال. ورأى قسم آخر منهم أن شعره -حتى وإن كان عاطفيا يقيم موضوعه على المرأة- قد تعاطى مع المرأة تعاطيا ذكوريا متخلفا، لايعتبر المرأه إلا جهاز لذة، ولا يرى فيها إلا مجلى للفحولة. القسم الأول يراه لا هيا بالمرأة عن الوطن، والقسم الثاني يراه مستغنيا بجانب "الحيوان" في المرأة عن جانب "الإنسان".

ومن ناحية ثالثة: كان هناك سوء فهم -ولعله بالأحرى حسن فهم- نظم الحكم العربية، التي منعت شعر نزار وشخصه أحيانا من الدخول أو التحرك أو الذيوع في بلدانها "العربية"، لما يحفل به هذا الشعر في منظورها من هتك لستائر الزيف الأخلاقي والاجتماعي، ومن فضح لا نعدام شرعية هذه النظم الحاكمة، في آن.

وقد رد نزار على بعض هذه "الاتهامات" بقوله:

"كلما غنيت باسم امرأة

أسقطوا قوميتي عني وقالوا:

كيف لا تكتب شعرا للوطن؟

فهل المرأة شئ آخر غير الوطن؟

آه، لو يدرك من يقرؤني

أن ما أكتبه في الحب

مكتوب لتحرير الوطن"

❖❖❖

يعزو الناقد رجاء النقاش (في كتابه "ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء") التحول الكبير الذي طرأ على شعر نزار قباني، إلى هزيمة ١٩٦٧القاسية. وهو التحول الذي جعله يتجه - بكثافة وعنف - إلى

قضايا الوطن المباشرة.

ويسرد النقاش قصة قصيدة نزار قباني الشهيرة "هوامش على دفتر النكسة"، التي كتبها بعد الهزيمة الكبيرة، وقد منعتها معظم الدول العربية وبخاصة مصر من النشر والذيوع. كما يسرد قصة الرسالة التي كتبها نزار قباني إلى الرئيس جمال عبد الناصر، الذي أمر برفع الحظر عن القصيدة والشاعر.

وعن هذه القصيدة يقول نزار قباني في كتابه "قصتي مع الشعر":

إنني لا أذكر أنني كتبت في كل حياتي الشعرية قصيدة بمثل هذه الحالة العصبية والتهيج. والتهيج هو ضد الشعر. أنا أعرف ذلك، لكنني أعترف لكم أن هذا قد حدث، وأنني للمرة الأولى أخالف تقاليدي الكتابية الصارمة، وأتعامل مع الانفعال تعاملا مباشرا. هل كان على يا ترى انسجاما مع منطقي الفني، أن أنتظر انحسار مياه الطوفان حتى أكتب عن الطوفان ؟"

وعندما تسربت القصيدة إلى مصر، بدأت حملة عاتية ضدها وضد شاعرها. دشنت الحملة بمقال لصالح جودت عنوانه "امنعوا أغاني نزار قباني" قال فيه: "في هذه المحنة التي تدمع لها كل عين ويدمي لها كل قلب، تطلع علينا إحدى الصحف العربية بقصيدة لنزار قباني عنوانها "هوامش على دفتر النكسة" يسخر فيها من الأمة العربية، ويقول إنها أمة الأفيون والشطرنج والنعاس، وأن هذا الجيل خائب. لقد انتهى نزار كشاعر، وانتهى كعربي، وانتهى كإنسان. وبقي علينا أن نطلب إلى الاذاعة والتليفزيون عندنا وإلى الإذاعات والتليفزيونات العربية جميعا أن توقف أغانيه وتسقطه من حساب هذا الجيل الذي يزعم نزار أنه جيل خائب".

وفي مقال آخر كتب جودت: "يحز في نفسي أن أجدني مضطرا إلى وضع اسم عربي في قائمة المقاطعة، ويشق على أن أطالب الإذاعات العربية جميعا بمقاطعة أغاني نزار قباني، وأن أطالب المكتبات العربية جميعا بمصادرة دواوين نزار".

ويستعدي جودت الشعور الديني بقوله:

"لقد استخدم نزار في هذه القصائد كلمات لا توجد في قاموس الشعر ولافي لغة الشعراء مثل:

" أنعى لكم يا أصدقائي اللغة القديمة

والكتب القديمة

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات العهر والهجاء والشتيمة"

ثم يصف الأمة العربية بهذا الوصف الساخر، ويختتمه بالسخرية من قوله تعالى في كتابه العزيز عن العرب إنهم خير أمة أخرجت للناس، يقول خيبه الله:

" جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس

أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس

هل نحن خير أمة قد أخرجت للناس ؟"

انتهي كلام صالح جودت، الذي يضع أيدينا على الملاحظات التالية:

أ- للمبدع حرية أن يتصدى للموضوع الذي يشاء بالأسلوب الذي يشاء. وليس علينا أن نحاكمه بمعايير أخلاقية أو دينية، بل بمعايير نقدية فنية.

ب- ليست هناك لغة شعرية ولغة غير شعرية. كل اللغة شعرية إذا استخدمت استخداما شعريا، وكل اللغة غير شعرية إذا استخدمت استخداما غير شعري.

ج- ليست السلطة الواحدية، وحدها، هي التي لا تحتمل "الرأي الآخر" أو"الإبداع المختلف"، بل هناك -كذلك- قسم من المثقفين والمبدعين يتبنون النهج الواحدي المستبد نفسه، فلا يقبلون الآخر، ولا يحترمون الاختلاف، ولا يرون الحق إلا في جانبهم. وهم، في بذلك، يساهمون في تسييد الكبت، ونفي الحرية، مما يجرهم إلى القيام بدور بوليسي غير مباشر في تقديم بلاغات إلى السلطة، ضد زملائهم من المبدعين. وقد تكررت هذه المفارقة (أن يتحول المثقف إلى مستبد أو مخبر) في حياتنا الثقافية أكثر من مرة.

وأخطر ما في هذا التحول أنه يجرد المثقف من "مثقفيته"، ويجرد المبدع من "مبدعيته"، تأسيسا على أن المثقف -بالمعنى العميق- يعني "المغير"، وأن المبدع -بالمعنى العميق- يعني "المحرر".

بعد أن نجحت حملة المصادرة -ضد القصيدة وشاعرها معا- أرسل نزار قباني "رسالة"تاريخية" إلى جمال عبد الناصر، حملها رجاء النقاش نفسه، وأوصلها إلى ناصر عن طريق الكاتب أحمد بهاء الدين.

ويقول نص الرسالة: (المنشور في "قصتي مع الشعر"،١٩٧٣):

"سيادة الرئيس جمال عبد الناصر

في هذه الأيام التي أصبحت فيها أعصابنا رمادا، وطوقتنا الأحزان من كل مكان، يكتب إليك شاعر عربي يتعرض اليوم من قبل السلطات الرسمية في الجمهورية العربية المتحدة لنوع من الظلم لا مثيل له في تاريخ الظلم.

وتفصيل القصة أنني نشرت في أعقاب نكسة الخامس من حزيران قصيدة عنوانها "هوامش على دفتر النكسة" أودعتها خلاصة ألمي وتمزقي، وكشفت فيها عن مناطق الوجع في جسد أمتي العربية، لاقتناعي أن ما انتهينا إليه لا يعالج بالتواري والهروب، وإنما بالمواجهة الكاملة لعيوبنا وسيئاتنا. وإذا

كانت صرختي حادة وجارحة، وأنا أعرف سلفا بأنها كذلك، فلأن الصرخة تكون بحجم الطعنة، ولأن النزيف بمساحة الجرح.

من منا يا سيادة الرئيس لم يصرخ بعد ٥ حزيران؟

من منا لم يخدش السماء بأظافره ؟

من منا لم يكره نفسه وثيابه وظله على الأرض؟

إن قصيدتي كانت محاولة لإعادة تقديم أنفسنا كما نحن، بعيدا عن التبجح والمغالاة والانفعال، وبالتالي كانت محاولة لبناء فكر عربي جديد يختلف بملامحه وتكوينه عن ملامح فكر ما قبل ٥حزيران. إنني لم أقل أكثر مما قاله غيري، ولم أغضب أكثر مما غضب غيري، وكل ما فعلته أنني صغت بأسلوب شعري ما صاغه غيري بأسلوب سياسي أو صحفي.

وإذا سمحت لي يا سيادة الرئيس أن أكون أكثر وضوحا وصراحة، قلت إني لم أتجاوز نطاق أفكارك في النقد الذاتي، يوم وقفت بعد النكسة تكشف بشرف وأمانة حساب المعركة، وتعطي ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

إني لم أخترع شيئا من عندي، فأخطاء العرب النفسية والسياسية والسلوكية، مكشوفة كالكتاب المفتوح.

وماذا تكون قيمة الأدب يوم يجبن عن مواجهة الحياة بوجهها الأبيض ووجهها الأسود معا ؟ ومن يكون الشاعر يوم يتحول إلى مهرج يمسح أذيال المجتمع وينافق له ؟. لذلك أوجعني يا سيادة الرئيس أن تمنع قصيدتي من دخول مصر، وأن يفرض حصار رسمي على اسمي وشعري في إذاعة الجمهورية العربية المتحدة وصحافتها. والقضية ليست قضية مصادرة قصيدة أو مصادرة شاعر. لكن القضية أعمق وأبعد. القضية هي أن نحدد موقفنا من الفكر العربي. كيف نريده ؟ حرا أم نصف حر؟ شجاعا أم جبانا؟ نبيا أم مهرجا؟

القضية هي أن يسقط أي شاعر تحت حوافر الفكر الغوغائي لأنه تفوه بالحقيقة.

والقضية أخيرا هي ما إذا كان تاريخ ٥ حزيران سيكون تاريخا نولد فيه من جديد، بجلود جديدة، وأفكار جديدة، ومنطق جديد.

قصيدتي أمامك يا سيادة الرئيس، أرجو أن تقرأها بكل ما عرفناه عنك من سعة أفق، وبعد رؤية، ولسوف تقتنع، برغم ملوحة الكلمات ومرارتها، بانني كنت أنقل عن الواقع بأمانة وصدق، وأرسم صورة طبق الأصل لوجوهنا الشاحبة والمرهقة.

لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات. فالذي يحب أمته، يا سيادة الرئيس، يطهر جراحها بالكحول، ويكوي بالنار -إذا لزم الأمر- المناطق المصابة.

سيادة الرئيس

إنني أشكو لك الموقف العدائي الذي تقفه مني السلطات الرسمية في مصر، متأثرة بأقوال بعض مرتزقة الكلمة والمتاجرين بها. وأنا لا أطلب شيئا أكثر من سماع صوتي. فمن أبسط قواعد العدالة أن يُسمح للكاتب أن يفسر ما يكتبه، وللمصلوب أن يسأل عن سبب صلبه.

لا أطالب يا سيادة الرئيس إلا بحرية الحوار، فأنا أشتم في مصر ولا أحد يعرف لماذا أشتم، وأنا أطعن بوطنيتي وكرامتي لأني كتبت قصيدة، ولا أحد قرأ حرفا من هذه القصيدة.

لقد دخلت قصيدتي كل مدينة عربية، وأثارت جدلا بين المثقفين العرب إيجابا وسلبا، فلماذا أحرم من هذا الحق في مصر وحدها؟ ومتي كانت مصر تغلق أبوابها في وجه الكلمة وتضيق بها؟

يا سيدي الرئيس

لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب النازف على نزيفه، والمجروح على جراحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفا وشجاعا في مواجهة نفسه وأمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيدي الرئيس

لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك.

بيروت ٣٠تشرين الأول -أكتوبر١٩٦٧

نزار قباني"

كان هذا هو نص رسالة نزار قباني إلى جمال عبد الناصر. أما جمال عبد الناصر فقد حول الرسالة إلى محمد فائق، وزير الإعلام، وقد كتب عليها بخط يده: "يلغى قرار المصادرة بالنسبة للقصيدة، ويرفع أي حظر على اسم نزار أو أي قرار بمنعه من دخول مصر".

وإذا علمنا أن القصيدة كانت في بعض سطورها تقصد "ناصر" مباشرة، كقول نزار "يا سيدي السلطان/ لقد خسرت الحرب مرتين"، أدركنا أن هذه الواقعة تحتوي على العديد من الدلالات الهامة.

❖❖❖

"الكتابة عمل انقلابي" بحق. فإذا نظرنا إلى شعر نزار قباني على ضوء مقولته تلك، وعلي ضوء السياق التاريخي والشعري لخمسين عاما سالفة، وجدنا تجليات عديدة لا نقلابية الشعر. اختار الفتى الحب وسيلة وغاية: وسيلة للنضال الشعري ضد الجمود والتخلف، وغاية ينشدها الشعراء لمجتمعاتهم التي شح فيها الحب وشاعت البغضاء.

هذه النزعة الانقلابية هي ما يعلنها قباني مباشرة بقوله في مقدمة "قالت لي السمراء":"أنا رجل يرتكب الكتابة، رجل يفكك العالم ويعيد تركيبه، ينسف الأبجدية ويعيد عمارتها. رجل هارب من أقبية

اللغة المعلبة، هارب من هراوات رجال الأمن وهراوات القصائد العصماء. لا أومن بالحياد الإيجابي لا في الكتابة ولا في الحب، ولا أعترف بنقطة حبر لا تكون من فصيلة دمي. ليس عندي امرأه بين بين، أو قصيدة بين بين، فأنا أرمي بنفسي من الطابق التاسع والستين للقصيدة، وأسقط بين نهدي حبيبتي واقفا. أنا رجل يسبح ضد قانون الجاذبية الأرضية، وضد شرائع المماليك وملوك الطوائف. أسبح ضد دمي وضد نفسي وضد خلاياي البيضاء والحمراء. ليس لدي قناعات نهائية ولا طقوس نهائية ولا نصوص نهائية".

ولأنه كذلك -منقلب وخادش ومضاد- فقد وقع صدام جديد بينه وبين الجانب السلفي في الثقافة المصرية. ففي النصف الثاني من التسعينات ألغت وزارة التربية والتعليم -بعد شكوى سلفية من بعض رعاة الفضيلة- تدريس قصيدة له كانت مقررة ضمن مقررات المرحلة الإعدادية. كانت القصيدة بعنوان "عند الجدار"، وتتحدث عن لقاء عاطفي بين صبي وصبية، تحابا عند الجدار، بطريقة طفولية ساذجة، لكن حراس حسن السير والسلوك رأوا فيها إفسادا للأطفال وتشجيعا لهم على الفجور والفسق.

تقول "عند الجدار":

"عند جدار البيت ذات يوم
أقبلت نحوي تسألين ما اسمي ؟
كنت بعمر البرعم المندى
أعوامك العشرة لم تتمي
جدائل رعوشة وصدر
كقطعة الحرير لم يشم
وكنت تحت الشمس مستريحا
أنقش في التراب ألف رسم
أعدو مع العبير دون هم
وجئت أنت وجاء همي
سألتني اللعب معي ورحنا
نقطر الضوء بكل نجم
وندرز الصباح وشوشات
منطرحين في جوار كرم
طعامنا اللثم فلو نهينا عنه
إذن متنا بغير لثم

وكان أن عدت إلى فراشي

فضاع أمني واستحال نومي"

وهكذا فسر المحافظون الحرفيون القصيدة تفسيرا محافظا حرفيا، متجاهلين ما بها من مجاز وخيال ورمز. وعلي الرغم من دفاع المستنيرين في الحياة الثقافية المصرية عن القصيدة وشاعرها، فإن الجبهة السلفية قد انتصرت، واستمر إلغاء القصيدة ساريا، حفاظا على "أقفاص التربية الحديدية" من الانكسار، ليحرم التلاميذ من حق أساسي من حقوقهم المشروعة، وهو الحق الذي أسماه د.عادل أبو زهرة "حق التربية الجمالية" السليمة والرفيعة. والنتيجة الطبيعية لمثل هذا الحرمان هو أن ينمو التلاميذ بنفوس ضيقة وأرواح شائهة ووجدانات فقيرة.

ضمن اختيار الحب، تمحور الشاعر على هواجس المرأة ومشاعر حواء وأسرار الأنوثة، حتى رأي البعض أنه يغوص داخل أطواء الأنثى أكثر مما هي تغوص، ووضعه البعض الآخر بموازاة إحسان عبد القدوس في سبر الغور الانثوي: هذا في الرواية وذاك في الشعر، وأخذ عليه البعض الثالث استغراقه في شعر المخمل والحرير والنعومة الأنثوية، متناسيا هموم وطنه وآلام شعبه.

أما نزار، فقد رد على كل هؤلاء ردين هامين. الأول كان ردا شعريا يقول:

"أنا قبيلة عشاق بأكملها

ومن دموعي سقيت البحر والسحبا

فكل صفصافة حولها امرأة

وكل مئذنة رصعتها ذهبا

هذى البساتين كانت بين أمتعتي

لما ارتحلت عن الفيحاء مغتربا

فلا قميص من القمصان ألبسه

إلا وجدت على خيطانه عنبا"

والثاني كان ردا نثريا يقول:

"الدين في محاولاته التبشيرية الأولى، لم يكن دينا تجريديا، وإنما كان دينا واقعيا يخاطب جسد الإنسان وحواسه الخمس. وليس الحور العين اللواتي جاء ذكرهن في النص القرآني، والتصوير الجميل لمشاهد الجنة، سوي تأكيد على أن الدين الإسلامي كان دين تجسيد لا تجريد".

❖❖❖

خمسة وثلاثون كتابا -بين الشعر والنثر والمذكرات- هي حصاد نصف قرن من الوهج، تبدأ بما

قالت له السمراء، وتنتهي بالسيرة الذاتية لسياف عربي، مارة بالقصائد الشريرة. عبر هذا الحصاد، ساهم الرجل في إنزال لغة الشعر من السماء إلى الأرض: أي من "الخمائل"و"الجدائل" و"الجندول" إلى الروج والصالون والحشيش والمسدس والسوتيان. وعبر هذا الحصاد كان صاحب "أيطن" منشد الحرية بامتياز، مثلماكان عازف الحب بامتياز: في مكتبة كل مكافح سياسي ديوان لنزار، وتحت مخدة كل شابة ديوان لنزار. الحب والحرية وجهان لعملة واحدة، ولهذا فإن جوهر شعره كان السعي إلى تحرير الحب من العبودية -بتعبيره هو نفسه. ذلك أن "الجسد الأنثوي لغة، وأكثر الرجال لم يقرأوا في حياتهم كتابا". كما أن "الرجل نظام استعماري قديم، ولكن بعض النساء يتعاملن مع جيش الاحتلال ويستقبلنه عندما يدخل المدينة بالورود والزغاريد، ويطلقن فوق موكبة الحمام الأبيض".

ولعل في هذا الكلام -إذا أضفناه إلى قصائد أساسية مثل "البغي" و"حبلى" - ما ينفي عن قباني الزعم بأنه ينظر للمرأة نظرة ذكورية علوية، لا تراها إلا مخزن متعة أو عبدة في "منزل الأقنان".

أما العقدة الأصلية هنا فهي الانتقام: حينما قتلت أخته الصغيرة نفسها احتجاجا على التقاليد القاهرة التي حالت دون ارتباطها بحبيبها، قرر الصبي ذو الخامسة عشر أن ينتقم للحب من كل قيد وطغيان. وفي سبيل الحب، انتقد الشاعر كل الأنظمة العربية -القبلية والعسكرية- في الوقت الذي كان فيه نقد هذه الأنظمة موردا للتهلكة وقطع الرقاب. فها هو يقول في قصيدة "الممثلون":

"حين يصير الفكر في مدينة
مسطحا كحدوة الحصان
مدورا كحدوة الحصان
وتستطيع أي بندقية يرفعها جبان
أن تسحق الإنسان
حين تصير بلدة بأسرها مصيدة
والناس كالفئران
وتصبح الجرائد الموجهة
أوراق نعي تملأ الحيطان
يموت كل شئ
يموت كل شئ:
الماء والنبات والأصوات والألوان
تهاجر الأشجار من جذورها
يهرب من مكانه المكان

وينتهي الإنسان.

حين يصير الحرف في مدينه

حشيشة يمنعها القانون

ويصبح التفكير كالبغاء واللواط والأفيون

جريمة يطالها القانون

حين يصير الناس في مدينة

ضفادعا مفقوءة العيون

فلا يثورون ولا يشكون

ولا يغنون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغابات والأطفال والأزهار

تحترق الثمار

ويصبح الإنسان في موطنه

أذل من صرصار".

وعلي الرغم من أن نزار لم يكن يساريا أو حزبيا، فإن عشقه للحرية -في كل ميدان وعلي صعيد- قد جعله نصيرا للتقدم حيث يكون وكيف يكون.

ونحن نعرف أن شعره السياسي قد جر عليه المتاعب: ضاق به الجميع عندما كتب "هوامش على دفتر النكسة" بعد هزيمة ١٩٦٧، ومنع من دخول مصر، إلى أن تدخل عبد الناصر نفسه. وقبلها كان مجلس النواب السوري قد طالب بمحاكمته عام ١٩٥٤، بعد أن كتب "خبز وحشيش وقمر". ومنذ سنوات قليلة منعت وزارة التربية والتعليم المصرية تدريس قصيدته "عند الجدار" بالمدارس الإعدادية، لأنها تحرض التلاميذ على الحب، الذي هو "أم الكبائر". وقبل أعوام قليلة هاجت عليه هائجة السلفيين وتجار نقاء الدم العربي عندما نشر قصيدته الكبيرة "متى يعلنون وفاة العرب"، حيث يعلن:

"أنا بعد خمسين عاما

أحاول تسجيل ما قد رأيتُ:

رأيت شعوبا تظن بأن رجال المباحث

أمر من الله، مثل الصداع، ومثل الزكام

ومثل الجزام، ومثل الجرب

رأيت العروبة معروضة في مزاد الأثاث القديم

ولكنني ما رأيت العرب"

❖❖❖

"الشعر قنديل أخضر". نعم. ولهذا لم يتخندق نزار قباني -وهو الرائد العلم- في الشكل الذي يكتبه، ليري ما عداه كفرا بالدين أو خيانة للوطن أو تدميرا للشعر، كما يفعل بعض زملائه الرواد .كان هو الواسع الرحب، المنحاز للشعر أي للانقلاب في أي صورة يكون. فكتب قصيدة النثر، وأعلن تأييده لها، مؤكداً في غير موضع: "نثري أهم من شعري". ووقف من شعراء قصيدة النثر الراهنة الموقف الرفيع الذي يليق بمحارب من أجل تحرير الإنسان والوجدان والأوطان، حين قال:

"إنني لا أسمح لنفسي أن أنفي بمرسوم قصيدة النثر بحجة أنها كما يقال- بدعة أو تقليعة أو شكل طارئ هجين لم يعرفه تاريخنا الأدبي. إن تاريخنا لم يعرف المسرح، ولم يقل أحد أن المسرح العربي الذي نشاهده هو مسرح طارئ هجين، فلماذا نعتبر قصيدة النثر خارجة على القانون؟ قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها، ولكن ماذا تهم التسميات؟".

وهكذا فإن "قبول الآخر" هنا ليس مجرد دعوة سياسية أو فكرية أو دينية فحسب. إنها عند نزار وغيره من كبار المبدعين دعوة "جمالية"، كذلك، تعتد بتنوع التيارات الشعرية وبتعدد المسالك إلى الشعر، من غير الانزلاق إلى الاعتقاد بأن "الحق" هو في شكل بعينه دون شكل "آخر".

أخذ البعض منا على نزار قباني عبر مشواره الشعري الطويل عدة مآخذ مهمة: مثل ميله الظاهر إلى المخملية والرفاهة والدعة، وما يصاحب ذلك من معاناة الطبقات المتوسطة (البرجوازية، بالتعبير السياسي) لا معاناة المقهورين المطحونين من الطبقات المسحوقة. ومثل زهوه المستمر وافتخاره الدائم بذكورته الشرقية وفحولته العربية، التي لا ترى في المرأة سوى سرير وأيقونة وموضوع للفتوحات والغزو،حتى أنه فصل من جلد النساء عباءة وبنى أهراما من الحلمات، وهي الرؤية التي تسقط عن المرأة ماهيتها كإنسان. ومثل أن شعره السياسي لم يتعد الندب ونهش الذات الفردية والذات العربية على السواء بدون أن يطرح ما يسميه الملتزمون "البديل". ومثل مراوحته حتى آخر سنواته بين الشكل العمودي والشكل الحر، بما يعني أنه يرى الأطر الفنية مجرد "وعاء للفكر" وليست جزءا أصيلا من هذا الفكر.

ولا ريب في أن الكثير من هذه المآخذ صحيح. وهل يخلو شاعر مهما عظم شأنه من مثالب وعيوب؟. لكن الصحيح، كذلك، أن نرى إلى جانب هذه المآخذ، الملامح الفنية والاجتماعية الأساسية التي تمثل قلب تجربة الشاعر، والتي جعلت صاحب "قصائد خارجة على القانون" واحدا من كبار رواد الحداثة العرب، وواحدا من كبار المدافعين عن حق الإنسان العربي في حياة كريمة، عادلة، حرة.

وينبغي دائما أن نتذكر أن نزار قباني هو الرجل الذي تعاطف مع القضية الفلسطينية، ومع حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره على أرضه، وقدوصل به ذلك التعاطف إلى درجة أنه اعتبر شعر المقاومة الفلسطينية "أشرف ظاهرة شعرية عربية في العصر الحديث" بصرف النظر عن المبالغة في

هذا القول، وبصرف النظر عن تقدير رواد آخرين -مثل أدونيس- رأوا شعر المقاومة الفلسطينية تقليديا يخرج من "الهجاء" القديم للسلطان إلى "هجاء" جديد للاستعمار والصهيونية، بينما "جوهر" الموقف واحد.

ونزار هو الرجل الذي رفض التطبيع مع إسرائيل، وكتب في ثورة الحجارة قصائد بديعة، رغم عموديتها التي تتناقض مع الثورة والأطفال والحجارة جميعا، ومع الجنون الذي تتحدث عنه. وهو الرجل الذي يعرف أن الوطن لا يتحرر بالكلمات، حتى لو كانت انقلابية وجذرية، فصاح: "أصبح عندي الآن بندقية/ إلى فلسطين خذوني معكم". وهو الرجل الذي دفع غاليا ثمن الثالوث العربي الأشهر: الفقر والجهل والمرض. فقد أخته "وصال" بسبب الفقر: فقر الروح العربية المتحجرة التي ترفض ثراء الحب. وفقد ابنه "توفيق" بسبب المرض. وفقد زوجته "بلقيس" بسبب الجهل: جهل الصراعات العربية التي دمرت السفارة العراقية ببيروت عام ١٩٨١، لترحل الزوجة إلى رحاب السماء.

وهو، أخيرا، صاحب السهل الممتنع، المبدع الذي اخترق المحرمات (التابوهات) العربية الخالدة: الدين والسياسة والجنس، طوال خمسين عاما، وهي المحرمات التي نظن نحن أبناء الأجيال اللاحقة أننا مجترحوها الأوائل ومقتحموها الوحيدون. وعلى ذلك: برحيل نزار قباني سيرتاح فريقان من الناس: الأول هم السلفيون الذين أرقهم جنونه واقتحامه. والثاني هم السيافون العرب. أما الرجل، فقد عاش بوجع القلب عشقا، ومات بوجع القلب جلطة، فسلام عليه في الوجعين. ثم هو-بعد كل ذلك أو قبله- الشاعر الذي دعا بوضوح وجرأة إلى "فصل الدين عن الدولة" في قصيدته "أصهار الله"، حتى يقطع الطريق على استغلال النظم الحاكمة للدين في تمتين سيطرتها وإضفاء شرعية دينية على سلطتها الدنيوية. ولعل نزار كان مستندا-في دعوته- إلى إشارة عبد الرحمن الكواكبي التي تقول: "ما من مستبد سياسي إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله، أو تعطيه مقاما ذا علاقة بالله":

"ما جاء يوما حاكم لهذه المدينة

إلا دعا الناس إلى المسجد

يوم الجمعة

وقال في خطبته العصماء

بأنه من أولياء الله

وأصفياء الله

وأصدقاء الله

ما جاء يوما حاكم

لهذه المدينة المقهورة المكسورة

الحزينة

إلا ادعى بأنه الممثل الشخصي
والناطق باسم الله
فهل من المسموح أن أسأله تعالى؟:
هل أنت أعطيتهم وكالة
مختومة موقعة
كي يسلخوا الأمة مثل الضفدعة
ويجلسوا على رقاب شعبنا إلى الأبد؟
هل أنت قد أمرتهم
أن يخربوا هذا البلد؟
ويسحقونا كالصراصير بأمر الله
ويضربونا بالبساطير بإذن الله
فإن سألت حاكما منهم
من الذي ولاك في الدنيا على أمورنا؟
قال لنا: يا جهله
أما علمتم أنني
أصبحت صهر الله؟
أريد أن أسأل: يا الله
هل أنت قد أعطيتهم شيكا على بياض
ليشتروا فرساي والمملكة المتحدة؟
ويشتروا بابل، والحدائق المعلقة؟
ويشتروا الصحافة المرتزقة؟
فهل أنت قد أعطيتهم شيكا على بياض
ليشتروا التاج البريطاني والقصور؟
ويشتروا النساء في الأقفاص كالطيور؟
والقمر الأخضر في سماء نيسابور؟
أريد أن أسأل: يا الله
هل أنت قد صاهرتهم حقا؟
وهل من قاتل لشعبه
يصبح صهر الله؟"

زيّاد: عشرون مستحيل

" أحبائي،

برمش العين

أفرش درب عودتكم

برمش العين

وأحضن جرحكم

وألم شوك الدرب بالكفين

ومن لحمي

سأبني جسر عودتكم

علي الشطين"

قابل ياسر عرفات في أريحا، وقفل عائدا إلى الناصرة، في آخر الليل. وفي آخر الليل انقلبت سيارته على الطريق. ورحل توفيق زياد: ٦٤سنة. دواوين: شيوعيون، أشد على أياديكم، ادفنوا أمواتكم وانهضوا، أغنيات الثورة والغضب، تهليلة الموت والشهادة.

رئيس بلدية الناصرة، عضو الكنيست الإسرائيلي عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي.

هو ثالث ثلاثة كانت البلاد العربية تسميهم "شعراء المقاومة في الأرض المحتلة": محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد (كان البعض يضيف بعدهم: سالم جبران وراشد حسين). وقد جسد زياد روح المقاومة الفلسطينية، حينما سطع كالشهاب في ليل هزيمة حزيران ١٩٦٧، أملا في تجاوز المحنة، وعلامة عافية في الجسد العربي، باتجاه تخطي الهوان.

"وعلينا كان أن نشربه
حتى الزجاج
كأسنا المر المحنى،
ونحس العار
حتى العظم منا
إنما لا بأس
هذا لحمنا جسر على البحر الأجاج
لضفاف لم نخنها أو تخنا
يا ترابا كله تبر، وياقوت،
وعاج،
حبنا أقوى من الحب، وأغنى
فادفنوا أمواتكم وانتصبوا
فغد -لوطار- لن يفلت منا
نحن ما ضعنا ولكن
من جديد
قد سُبكنا"

نذكر جميعا كيف كانت هذه الأشعار زادا غنيا لنا، نحن الصبية الصغار في المدارس الثانوية أو حولها. وحينما نشر رجاء النقاش في مجلة "الهلال" مجموعة "آخر الليل" لمحمود درويش كان ذلك كشفا باهرا لنا، نحن الذين نهفو إلى أن نكون شعراء، عرفنا على لون من الشعر الحار الجميل. وتوالت الدواوين والأعمال للقاسم ودرويش ورفاقهما المبدعين. وكنا نسمع أن معظم هؤلاء أعضاء في الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، فنزداد ثقة في إمكانية أن يكون المرء شيوعيا وشاعرا في آن، بدون أن يجرف الالتزام السياسي "فنية" الفن و"جمالية" الجميل.

فيما بعد، حينما دخلنا الجامعة وانخرطنا في الثورة الطلابية في أوائل السبعينات، صارت هناك

ثلاث مشاكل أثارها الطلاب الثوار المتشددون:

الأولى: هي عضوية الحزب الشيوعي "الإسرائيلي". فكيف نقبل من مناضل فلسطيني عضوية حزب "إسرائيلي" حتى لو كان "شيوعيا"؟

الثانية: هي ثقافة "الداخل" وثقافة "الخارج" في الحركة الوطنية الفلسطينية. وكنا بالطبع- لأسباب عاطفية درامية- ننحاز لثقافة "الداخل"، لأنها الثقافة التي تقاوم الاحتلال على الأرض وتعاني نيره اليومي.

الثالثة: هي شعراء "الداخل" وشعراء "الخارج" كذلك. (وكان درويش قد غادر فلسطين المحتلة إلى القاهرة آنذاك). وكنا أيضا ننحاز-عاطفيا ودراميا- للباقين تحت المجزرة.

كان رجاء النقاش قد أخرج كتابه الهام "محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة"، وعرفنا منه كيف أن درويش شاعر ذو قامة عالية، وقد تأكدت هذه القامة العالية بالدواوين التالية له: العصافير تموت في الجليل، عاشق من فلسطين ، أحبك أو لا أحبك. لكن معظمنا مع ذلك كان يردد أبيات توفيق زياد، من ديوانه "أشد على أياديكم"، الذي صدر بعد النكسة مباشرة على الرغم من أنه كتب هذه الابيات بعد انطلاقة الثورة الفلسطينية (أول ١٩٦٥) بشهور قليلة:

"كأننا عشرون مستحيل

في اللد، والرملة، والجليل

هنا على صدوركم باقون كالجدار

وفي حلوقكم

كقطعة الزجاج، كالصَّبار

وفي عيونكم زوبعة من نار

هنا على صدوركم باقون كالجدار

ننظف الصحون في الحانات

ونملأ الكؤوس للسادات

ونمسح البلاط في المطابخ السوداء

حتى نسل لقمة الصغار

من بين أنيابكم الزرقاء

هنا على صدوركم باقون كالجدار

نجوع،

نعري،

نتحدى،

ننشد الأشعار

ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات

ونملأ السجون كبرياء

ونصنع الأطفال

جيلا ثائرا وراء جيل

كأننا عشرون مستحيل

في اللد، والرملة، والجليل"

بمرور الأيام بدأنا نعرف أن تقسيم الثقافة الفلسطينية إلى "داخل" و"خارج" تقسيم قاصر، وأن تقسيم الشعراء بنفس الطريقة تقسيم غير فني، وأن عضوية المؤسسات الإسرائيلية (كالأحزاب أو الكنيست أو البلديات) ضرورة مفروضة وثمن بسيط (أو فادح) يدفعه المناضلون الفلسطينيون لقاء البقاء في أرضهم وفوق ترابهم الوطني. ومع ذلك كانت شحنة من الكهرباء تسري في العروق والأعصاب حينما نغني مع الشيخ إمام، كلمات زياد:

" أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول: أفديكم

وأهديكم ضيا عيني

ودفء القلب أعطيكم

فمأساتي التي أحيا

نصيبي من مآسيكم

أناديكم

أشد على أياديكم

أنا ما هنت في وطني

ولا صعرت أكتافي

وقفت بوجه ظلامي

يتيما،

عاريا، حافي

حملت دمي على كفي

وما نكست أعلامي

وصنت العشب فوق قبور أسلافي

أناديكم

أشد على أياديكم"

وكانت هذه القصيدة واحدة من القصائد التي تغنى بها المغنون الثوريون -بعد ذلك- في الحرب الأهلية اللبنانية وفي الحصار الإسرائيلي لبيروت (١٩٨٢): عدلي فخري، مارسيل خليفة، أحمد قعبور، مصطفي الكرد، خالد الهبر، وغيرهم.

وحينما مضى بنا العمر والشعر خطوة، رحنا نلتفت إلى ما في شعر توفيق زياد من مباشرة وخطابية زاعقة، مدركين أن هذه الخطابية تضر بالشاعرية الحقة، وتحيل القصائد إلى مقولات فكرية نبيلة أو حكم ثورية صائبة، لكنها تفتقر إلى معدن الشعر الجميل. هذه هي المعادلة الصعبة التي أتقنها دائما محمود درويش إتقانا رفيعا، وأتقنها بدرجة أقل سميح القاسم ومعين بسيسو وزياد، ثم تجاوزتها الأجيال الشعرية الفلسطينية الجديدة تجاوزا شبه كامل، على نحو ما نجد عند مريد البرغوثي وزكريا محمد ووليد الخازندار وغسان زقطان وغيرهم. هذا مريد البرغوثي يعالج نفس القضايا الوطنية والثورية، ولكن من منظور معكوس ومدخل مقلوب:

"لا بأس أن نموت

والمخدة البيضاء، لا الرصيف

تحت خدنا

وكفنا في كف من نحب

يحيطنا يأس الطبيب والممرضات

ومالنا سوى رشاقة الوداع

غير عابئين بالأيام

تاركين هذا الكون في أحواله

لعل غيرنا يغيرونها"

لكننا مع ذلك كله نرى هذا الشعر (الساخن) في سياق شروطه الموضوعية، لنوقن أن زياد شاعر صناعته زراعة الأمل لا زراعة الجمال. وإذا كان الصحيح أن زراعة الجمال هي الأوسع والأخصب، لأنها تتضمن بالضرورة زراعة الأمل، فلابد أن نضع في الحسبان أن توفيق زياد واحد من سقاة وجداننا السياسي والثوري، إذ كانت قصائده مادة أساسية من مواد اشتعال الحركة الوطنية التقدمية

بين شباب مصر والبلاد العربية، طوال ذلك العقد الملتهب في حياتنا القريبة: منتصف الستينات/ منتصف السبعينات. وأنه -مع رفاقه- كان رائداً من رواد حركة الشعر الحر في فلسطين المحتلة، في تواكب مع حركة الشعر الحر التي انطلقت في سائر الوطن العربي، لينقلوا الشعر الفلسطيني من طوره التقليدي الذي عاشه أبو سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، وغيرهم من الشعراء العموديين الوطنيين، إلى طور الحداثة.

"أهون ألف مره

أن تدخلوا الفيل بثقب إبرة

وأن تصيدوا السمك المشوي

في المجرة

أهون ألف مرة

أن تطفئوا الشمس وأن تحبسوا الرياح

أن تشربوا البحر

وأن تنطقوا التمساح

أهون ألف مرة

من أن تميتوا، باضطهادكم،

وميضَ فكره

وتحرفونا عن طريقنا الذي اخترناه

قيد شعره"

هذا، إذن، شاعر حدد مهمته بوضوح في ثلاثة خطوط بارزة: الأول هو أن يحول القيم والأفكار التقدمية الماركسية إلى قصائد شعرية، بما يتضمنه ذلك من اجتراء في إعلان الهوية السياسية،حتى أنه خصص لذلك ديوانه الأول"شيوعيون"، وهو ديوان لم يعرف على مستوى واسع إلا مع طبعة الأعمال الكاملة التي صدرت عن دار العودة ١٩٧٠:

"قالوا: شيوعيون، قلت:

أجلهم

حمرا بعزمهم الشعوب تحرر

قالوا: شيوعيون، قلت:

منية

موقوتة للظالمين تقدر

قالوا: شيوعيون، قلت:

أزاهر

بأريجها هذى الدنى تتعطر"

الثاني: هو أن يبعث الأمل في قلوب أهله وشعبه، ليتمكنوا من الصمود في أرضهم ومقاومة الاستعمار الاستيطاني الصهيوني.

الثالث: هو أن يحفظ تراث شعبه الفلسطيني من انتحال الصهاينة وسرقتهم له، ومن ادعائهم بأنه تراثهم القديم. وقد خصص ديوانيه الأخيرين لتحويل الكثير من أغاني الفولكلور الفلسطيني ومأثوراته إلى لغة شعرية فصيحة:

"*عذب الجمَّال قلبي*

عندما اختار الرحيل

قلت: يا جمَّال صبرا

قال: كل الصبر عيل"

وزياد لا ينفرد وحده بمهمة حفظ التراث الشعبي الفلسطيني، فثمة جهود عديدة في هذا الصدد، منها دراسات وإبداع كتاب وشعراء مثل على الخليلي وعز الدين المناصرة وأنطوان شلحت وزكي العيلة وغيرهم ممن يجتهدون من أجل أن يحفظوا للإنسان الفلسطيني "هويته" المغتصبة.

❖❖❖

برحيل توفيق زياد، بعد سويعات قليلة من لقائه بياسر عرفات (١٩٩٤)، إثر عودة أبي عمار إلى بعض الأراضي المحتلة، بعد اتفاق الحكم الذاتي، يقفز مجددا السؤال الذي لم يكف الكثيرون عن طرحه:

"بعد الاتفاق الإسرائيلي الفلسطيني: هل سيبقى معنى لشعر المقاومة الفلسطينية، وكيف سيكون؟".

وأجيب، بوضوح، أن شعر المقاومة الفلسطينية سيبقى، وسيتواصل لأربعة أسباب:

١- إن الاستعمار الإسرائيلي لم ينته، فما زالت الأرض محتلة. وهذا الحكم الذاتي المنقوص الذي يجسد "بعض" الاستقلال لا "كله"، يعني أن طريق التحرير مازال طويلا طويلا. ومن ثم ستظل القصائد التي تقاوم الاحتلال الإسرائيلي مرفرفة في السماء الفلسطينية والعربية.

٢- إن شعر المقاومة الفلسطينية سيتسع ليشمل مواجهة نظام الحكم "الوطني" الفلسطيني نفسه، شأنه في ذلك شأن الشعر الطليعي في البلاد العربية جمعاء. هذا الشعر الذي يقاوم عسف السلطة السياسية وظلمتها وانعدام العدل والحرية في المجتمعات التي تحكمها.

٣- إن شعر المقاومة الفلسطينية نفسه كان -قبل الاتفاق بسنوات، وبفضل أجياله الشعرية الجديدة في الداخل والخارج- قد بدأ يغادر الغناء الرومانتيكي القديم، ويهجر القيم الرومانسية التي نهض عليها شعر الصف الأول من شعراء المقاومة (درويش وزياد والقاسم وبسيسو وجبران وغيرهم) إلى قيم فنية وفكرية ووجدانية وجمالية مغايرة.

من هذا المنطلق سنكون مخطئين، مستسلمين لنمط بعينه لا يتغير، إذا لم نعتبر قصيدة مريد البرغوثي "الساحر مرتبكا" نوعا جديدا من شعر المقاومة الفلسطينية، ينتقد الخرافة من ناحية، وينعى ضياع القدرة من ناحية ثانية، ويسخر من "الفهلوة" التي لا تنهض على حقائق ملموسة، في النضال الوطني وفي الحياة اليومية على السواء، من ناحية أخيرة:

"ينهمك المسرحيون

في حيل الضوء والعزف،

يرمون في كفه قرصا دون جدوى

ولم يرتبك،

نحن، جمهوره المؤمنين بآلائه

ارتبكنا،

سيرفع قبعة ثم لا يجد الأرنب المرتجى،

ارتبكنا،

سيحشر ساحرنا البنت

في القفص المعدني،

ويغرز في جسمها ستة من رماح حقيقية ثم يفتح صندوقه،

والفتاة التي رافقته ثلاثين عاما

وأكثر،

قد لا تقوم".

٤- إن شعر المقاومة في تعريفه الجذري العميق هو كل شعر جميل. وإذا لم نحصر مفهوم المقاومة في مقاومة المحتل الغاصب فحسب، فإن كل شعر مبتكر خلاق هو -بذلك المعنى الأشمل- شعر مقاومة من الطراز الأرفع: مقاومة القبح والظلم والجبر والكبت والقهر والاختلال والشر في كل صورة وفي كل مكان. وعلى هذا فسوف يبقى من شعر المقاومة الفلسطيني -وغير الفلسطيني- كل شعر مبدع راق ارتفع عن المناسبة العابرة أو ارتفع بها وتسامق على التحريض الوقتي أو تسامق به. وهو ما كان قد بدأ يحدث بالفعل قبل الحكم الذاتي بزمان: ذهب الشعر الرديء، وبقى الشعر الجميل.

❖❖❖

مرتين متتاليتين كان لي شرف مشاركة توفيق زياد في الأمسية الشعرية بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، في العامين الأولين من التسعينات. لم يكن لديه جديد كثير، ولذا كان يلقي مختارات من شعره الثوري القديم (الذي كان يفتننا في أوائل السبعينات). ولكني كنت ألاحظ أن الجمهور يتلقى هذه الأشعار بروح ضعيفة، غير تلك الروح المتأججة التي كان الجميع يتلقاها بها من قبل. كنت، في داخلي، أتيقن أن ذائقة شعرية جديدة للجمهور تتكون وتتشكل في السنوات الأخيرة. ذائقة لم تعد يشدها الخطاب الشعري الذي كان يكهرب الجميع منذ ربع قرن.

لقد تغيرت الدنيا يا رفيقنا الكبير توفيق زياد، وتغير الشعر. وكان هو يستشعر ذلك في صمت، لكنه كان يعرف أن مشاغله السياسية وعمره وواجباته الثقافية العديدة لم تكن لتمكنه من أن يتجاوب مع تغير الدنيا وتغير الشعر. فاكتفى بما قدمه لحركة الشعر الحديث ولحركة التحرر العربية من عطايا كثيرة وجليلة، وعبر عن شوقه إلى التجديد بحنوه الغامر وأبوته الواسعة على شباب الشعراء.

يا رفيقنا الكبير زياد: سنظل نردد نداءك الحنون، الذي تزداد حاجتنا إليه في لحظاتنا الحزينة الراهنة:

" تعالوا أيها الشعراء
نزرع فوقه كل فم
بنفسجة وقيثارة
تعالوا أيها العمال
نجعل هذه الدنيا العجوز
تعود نوارة
تعالوا أيها الأطفال
نحلم بالغد الآتي
وكيف نصيد أقماره
تعالوا كلكم،
فالظلم ينهي بعد دهر طال
مشواره
وأنتم قد ورثتم كل هذا الكون:
روعته،
وثروته،
وأسراره".

درويش: ريتا والبندقية

"الديكتاتور الحديث يلجأ عادة إلى العنف أو الخداع للاستيلاء على السلطة السياسية، كما يحتفظ بها من خلال الإرهاب والقمع، واستخدام كافة أساليب الدعاية لكسب التأييد الجماهيري".

بهذه الكلمات قدم الناقد طلعت الشايب "خطب الديكتاتور الموزونة" لمحمود درويش موضحا أن أكثر شعوب العالم دراية بالديكتاتورية والديكتاتور هي شعوب العالم الثالث، (ومن بينها شعوبنا العربية) حيث الديكتاتور " هو كل شئ، فهو الحاكم والقائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى، هو البطل والمجاهد والمناضل، بحكمته تسير الأمور، وبتوجيهاته تتحقق المعجزات وبعبقريته تنتصر الجيوش، وبإلهامه تزدهر الآداب والفنون. ولذلك يصبح من حقه أن يختار شعبا يليق به، يختاره فردا فردا.

وقد بلغ محمود درويش في "خطب الديكتاتور الموزونة" درجة سامقة من البساطة والغنائية والعذوبة، في سياق من التهكم الرفيع، عبر تقمص شخصية الديكتاتور، والتحدث بلسانه، والتعبير عن "مواجده" وأحلامه ودخيلته العميقة.

والحق أن تقنية تقمص الشخصية النقيضة أو التقنع بقناعها هي إحدى العلامات البارزة في الشعر العربي الحديث، رغم صعوبتها الفنية والنفسية والفكرية. وقد التقينا بهذه التقنية المركبة عند

السياب في "المخبر"، وعند نزار قباني في "السيرة الذاتية لسياف عربي"، وعند أدونيس في "مذكرات كافور"، وغير ذلك.

وسوف نتوقف في "خطب الديكتاتور الموزونة" وقفة قصيرة عند "خطاب النساء"، لأنه يفصح -بعامة- عن نظرة الحاكم العربي لطبيعة المرأة ودورها، كما يفصح -بخاصة- عن نظرة الرجل العربي (القاهر- المقهور) لموقع المرأة منه وموقعه منها. وفي الحالتين سنلحظ أن كلا منهما الحاكم والرجل- سيغلّف نظرته للمرأة بأغلفة من المرجعية الدينية والتراثية، تسوّغ لهما موقفهما المعادي لكرامة المرأة وأهليّتها وإنسانيتها المسلوبة.

"على كل إمرأة حارسان

وفي كل إمرأة أفعوان

ألا فاجلدوهن قبل الأوان

اجلدوهن في الصبح جلدة

لئلا يوسوس فيهن شيطانهن

وفي الليل جلدة

لئلا يعدن إلى لذة الإثم

واستغفروا الله، وارموا

على مرفأ الجرح وردة

ولا تهجروهن فوق المخدة

فإن النساء على كل معصية قادرات

وإن النساء حبيباتنا من قديم الزمان.

.....

تعبت، ولو أستطيع جمعت النساء

بواحدة واسترحت

وأنجبت منها وليا على العهد حين أشاء

وليا على العهد مثلي وجدي

صحيحا فصيحا يواصل عهدي

ويحفظ خير سلالة

لخير رسالة

ويجمعكم حول قصري ومجدي هالة

ولكنني قلق، فالنساء هواء وماء

وفاكهة للشتاء

وذاكرة من هواء

وأن النساء إماء

يغيّرن عشاقهن كما يشتهي كيدهن العظيم

وكيدي عظيم

ولكن فيهن موهبة للبكاء

وفيهن ما أحزن الأنبياء

وما أشعل الحرب بين الشعوب

وما أبعد الناس عن ملكوت السماء

فكيف أحل سؤال النساء

وكيف أحرركم من دهاء النساء؟"

"من هو ديكتاتوري؟"

يسأل محمود درويش نفسه، ويجيب:

"إنه مجمل خصائص الحكم العربي الفردي الاستبدادي المجافي للطبيعة، والمتجسد في حكام يتداخلون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد، دون أن أحدد ملامحه الشخصية المميزة، لأن ذلك يعرضني إلى خطر استثناء آخرين، وقد يعرضني أيضا إلى مخاطر الهجاء".

❖❖❖

"الأسر" و"التسامح الديني" خيطان أساسيان دائما في تجربة محمود درويش، منذ بدايتها حتى أحدث قصائدها.

لذلك سنجد درويش يعرض لتجربة الأسير أكثر من مرة، ففي ديوان "عاشق من فلسطين" نلتقي بقصيدة "أغاني الأسير"، وفي ديوان "آخر الليل" نلتقي بقصيدة "كبر الأسير" كما نلتقي بقصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"، وفي ديوان "محاولة رقم ٧" نلتقي بقصيدة "عودة الأسير".

في "أغاني الأسير" يناجي الأسير نفسه وحبيبته وبلاده، مناجاة يتضح منها الأثر النفسي المدمر الذي تتركه حالة الأسر على المأسور، فالمدينة "عرس طغاة، ومرثاة أم حزينة"، ولأن زنازين الأسير موصدة، فإن الأقمار خلفها" بقايا عفونة". ولأن الأسير لا يهفو إلا إلى الحب والحرية فإنه يعلن:

"ألا تعلمين بأني

أسير اثنتين؟

جناحاي: أنت وحريتي

تنامان خلف الضفاف الغربية

أحبكما، هكذا، توأمين".

هذا الأسير الحزين سينضج في قصيدة "كبر الأسير" حتى أن الذكرى تتموج فيه وبيارات الأهل، وداره التي تغوص تحت الرمل والبارود. ويؤكد لنا "وأنا كبرت كبرت"، ولذا فقد حطم المرايا كلها ونفض الغبار عن الأحلام.

والحق أن الذي كبر ليس الأسير وحده، بل هو الأسر نفسه، فلم يعد الشاعر هو الأسير، إنما الوطن كله:

"ياحبي الباقي على لحمي هلالا في إطار

أترى إلى كل الجبال، وكل بيارات أهلي

كيف صارت كلها، صارت أسيرة؟"

في هذا الضوء يمكن أن نقرأ "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"، انطلاقا من أن تشرد اللاجئين عبر وكالة الغوث (الأونروا)، هو الوجه الآخر لمسألة الأسر في معتقلات العدو:

"يا أبي، هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النار،

وهل ضوء القمر

سيذيب الثلج، أو يحرق أشباح الليالي؟

إنني أسأل مليون سؤال

وبعينيك أرى صمت الحجر

فأجبني، يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت ابنا للصليب الأحمر؟"

في "عودة الأسير" لم يعد الشاعر وحده هو الأسير، ولم يعد الوطن الفلسطيني وحده هو الأسير. الأسير صار الفلسطيني والمصري، أي العربي، وبلاده العربية كلها. يتبدل الرمز هنا من الكرمل إلى النيل ومن الجليل إلى السد العالي، ويتبدل شكل "المأسور" من شخص إلى وطن:

"قد طاردوك وأنت مصر

وعذبوك وأنت مصر

وحاصروك وأنت مصر

هل أنت مصر؟"

يسطع خيط "التسامح الديني" عبر تجليات عديدة، سنكتفي منها بتجليين بارزين، هما:

تفريقه بين اليهودية كدين سماوي، وبين الصهيونية كعقيدة دنيوية سياسية، مع توضحيه ما تجره الثانية (الصهيونية) على الأولى (اليهودية) من جرائم وخراب.

ثم تنوع المصادر الدينية في تجربته الشعرية.

ولعل أبرز ما ينير التجلي الأول هو تجربة "ريتا" في شعر درويش. ريتا الفتاة اليهودية التي رمز بها الشاعر إلى الحب الذي يجمع بين عاشقين من دينين مختلفين، ثم تقف "بندقية" العقيدة الصهيونية السياسية التوسعية دون هذا الحب، لتقتله:

"كان يا ما كان يا صمت العشية

قمري هاجر في الصبح بعيدا

في العيون العسلية

والمدينة

كنست كل المغنين وريتا

بين ريتا وعيوني.. بندقية"

ويعود الشاعر، مجددا، بعد ذلك إلى ريتا ليعلن استحالة الحب، بينهما، لأسباب جديدة تضاف إلى السبب السابق. هنا يصبح الحب مستحيلا لا بفعل "بندقية الوهم الصهيونية" فحسب، ولكن أيضا بفعل الشرطة والقانون والمنفى، أي بفعل "الوضع الإنساني" المختنق الخانق كله:

"والحب ممنوع،

هنا الشرطي، واليونان عاشقة يتيمة

في الحلم ينضم الخيال إليك

يرتد المغني

عن كل نافذة، ويرتفع الأصيل

عن جسمك المحروق بالأغلال والشهوات

والزمن البخيل

نامي على حلمي، مذاقك لاذع

عيناك ضائعتان في صمتي

وجسمك حافل بالصيف والموت الجميل

في آخر الدنيا أضمك

حين تبتعدين ملء المستحيل

ريتا أحبيني، وموتي في أثنيا

مثل عطر الياسمين

لتموت أشواق السجين.

منفاي: فلاحون معتقلون في لغة الكآبة

منفاي: سجانون منفيون في صوتي

وفي نغم الربابة

منفاي: أعياد محنطة وشمس في الكتابة

منفاي: عاشقة تعلق ثوب عاشقها

على ذيل السحابة

منفاي: كل خرائط الدنيا

وخاتمة الكآبة"

هذا الضوء الساطع الذي يفرق بين الديانة اليهودية وبين الصهيونية كمذهب للتوحش والقمع، على النحو الذي يجعل الشاعر يحترم الأولى وينكر الثانية، هو الضوء الذي ينير لنا موقف درويش (الصبي) من معلمته اليهودية "شوشنا"، هذه المعلمة التي قال عنها (كما ورد في كتاب رجاء النقاش" محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة) أنها أنقذته من جحيم الكراهية. "علمتني أن أفهم الثورة كعمل أدبي، وعلمتني دراسة "بياليك" الشاعر اليهودي، بعيدا عن التحمس لانتمائه السياسي، وإنما لحرارته الشعرية. لم تحاول أن تعبئنا بالسموم من البرامج الدراسية الرسمية التي ترمي إلى دفعنا إلى التنكر لتراثنا".

❖❖❖

"التناص الديني في شعر محمود درويش" هو عنوان الدراسة التي كتبتها الباحثة والشاعرة سحر سامي، والتي منها نتبين المجلى البارز لخيط تعدد المرجعية الدينية عند درويش وتداخلها.

فهناك التناص القرآني والإسلامي:

"يا أهل لبنان الوداعا

شكرا لكل شجيرة حملت دمي

لتضئ للفقراء عيد الخبز

اليوم أكملت الرسالة

فانشروني إن أردتم في القبائل توبة

أو ذكريات أو شراعا

اليوم أكملت الرسالة فيكم

وحملت روحي فوق أيديكم فراشات

وموتاي اندفاعا"

وهناك التناص مع "الإنجيل":

"كلوا من رغيفي

اشربوا من نبيذي

ولا تتركوني

على شارع العمر وحدي

كصفصافة متعبة"

وهناك التناص مع التوراة:

"أورشليم التي عصرت كل أسمائها

في دمي

خدعتني اللغات التي خدعتني

لن أسميك

إني أذوب وإن المسافات أقرب

وإمام المغنين صك سلاحا ليقتلني

في زمان الحنين المعلب

والمزامير صارت حجارة

رجموني بها واعتادوا اغتيالي".

الخديعة، هنا، هى تقنع "الصهيوني" بقناع من النصوص المقدسة. وهو ما تفسره لنا سحر سامي، موضحة أن إدانة علاقة الصهاينة بالنص كانت واحدا من الأسباب التي دفعت شاعرنا إلى اللجوء للنص الديني، واليهودي تحديدا، ليتغلغل داخل خطابهم الديني بدءا من النص (التلمود)، مرورا بالطقوس والممارسات والشعائر، كالبكاء على حائط المبكى وإخفاء السيف وراء دمعة مزيفة كخطوة في الصعود نحو الفكرة السياسية في مطاردة الفلسطيني، حتى آخر قطرة من دمه:

"يخرج الفاشي من جسد الضحية

يرتدي فصلا من التلمود: اقتل، كي تكون

عشرين قرنا كان ينتظر الجنون
عشرين قرنا كان سفاحا معمم
عشرين قرنا كان يبكي، كان يبكي
كان يخفي سيفه في دمعته
أو كان يحشو بالدموع البندقية
عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطيني
في طرف المخيم"

الفصل الثالث

الكتابة بنون النسوة

١

نازك: خطوة للأمام خطوتان للخلف

"كان صوت الشاعرة نازك الملائكة في طليعة الأصوات الشعرية التي افتتحت عصر الثورة الشعرية التي تمخضت من ولادة هذا الشكل الذي عرف باسم الشعر الحديث".

بهذه الكلمات عين الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة موقع نازك الملائكة كرائدة أساسية من رواد حركة الشعر الحر، بصرف النظر عن الأسبقية الزمنية التي اختلف حولها النقاد. فقد رأى بعضهم أن قصيدة "الكوليرا" لنازك أسبق من قصيدة "هل كان حبا" للسياب.

ويرى أبو سنة محقا أن الموقف الرومانسي يكاد أن يكون الإطار العام والمحور الأساسي لعالم نازك الشعري. ولكن هذا الإطار لا يقف عند الحدود الغنائية البسيطة ذات الصوت المفرد، الذي ينطوي على هموم الناس أو يلجأ إلى الطبيعة، وإنما هو موقف رومانسي معاصر، تقف فيه الذات الشاعرة حاملة قيمة كبرى هى قيمة الحب.

هذا الحب الذي أخذ شكل العصر وشكل الإنسان معا، رغم أن هذا الموقف يتخذ من الأحلام عنصرا أساسيا لعناق الحياة، فالواقع الشعري يبدأ من الحلم، ويتجاوز الواقع بعد أن يمارس أبعاده إلى تخوم الحلم مرة أخرى.

ويتفق أحمد عبد المعطي حجازي مع أبي سنة في تقدير المكانة العالية لنازك، حين يقول:

"ونازك الملائكة ليست مجرد شاعرة ظهرت في العصر الحديث، بل هى شاعرة رائدة تعد في

الطليعة من الشعراء العرب المعاصرين نساء ورجالا، ساهمت مع الشرقاوي وباكثير والسياب والبياتي وعبد الصبور وخليل حاوي في كتابه القصيدة الجديدة، وتقدمت هؤلاء بكتاباتها النقدية التي دعت فيها إلى تجديد الأشكال الشعرية، وشرحت الأسس التي يقوم عليها هذا التجديد".

في مقدمتها الطويلة لديوانها الثاني "شظايا ورماد" تقول نازك الملائكة: "في الشعر،كما في الحياة، يصح تطبيق عبارة برنارد شو "اللا قاعدة هى القاعدة الذهبية"، وذلك لأن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب احداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها وأحاسيسها".

وتعلن الملائكة بوضوح: "نحن مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة".

وتنتقد الشاعرة المفاهيم النقدية القديمة، مشيرة إلى أن طريقة الخليل قد صدأت لطول ما لامستها الأقلام والشفاة، وأن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت.

وتختتم الشاعرة تصوراتها المضيئة موضحة أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية "الموضوعات" ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد.

وعلى ا لرغم من أن الملائكة تختم مقدمتها بتفاؤل مشرق يقول: "إنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا. أومن انه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم"، فإن المعروف أن نازك الملائكة قد تراجعت عن كثير من آرائها الطليعية، إلى رؤى تقليدية محافظة، وهى الرؤى التي تجلت في مقدمتها لديوان "شجرة القمر (١٩٦٧)" والتي وصلت فيها إلى أنها "على يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أن الشعر الحرسيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده، دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة".

وهذه المرحلة المحافظة هى التي كتبت فيها هجاء أسود، يحفل بالتهكم، ضد الاشتراكية في قصيدة بعنوان "ثلاث أغنيات شيوعية":

"إذا نزل الليل هذي الروابي فقم يا رفيق
نراقبه من ثقوب الدجى في السكون العميق
لعل الظلام يعد مؤامرة في الخفاء

ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت المساء

فهذي الروابي وذاك الطريق

وهذا الدجى، كلهم عملاء".

❖❖❖

شعر نازك الملائكة حافل بالقيم الإنسانية الرفيعة:

في قصيدتها الرائدة "الكوليرا "تتعاطف مع شعب مصر تعاطفا إنسانيا وقوميا بارزا، في مواجهة كارثة وباء الكوليرا الذي اجتاح المجتمع المصري عام ١٩٤٧:

"الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلَّف مخلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شئ سوى صرخات الموت

الموت الموت الموت".

ومن ناحية ثانية، ففي شعر الملائكة اعتناء بالأشياء الصغيرة غير الجليلة، ومن هنا سنقابل "مرثية يوم تافه" و"مرثية امرأة لا قيمة لها ":

"ذهبت ولم يشحب لها خد ولم ترجف شفاة

لم تسمع الأبواب قصة موتها تروي

لم ترتفع أستار نافذة تسيل أسى وشجوا

لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه

إلا بقية هيكل في الدرب ترعشه الذكر

نبأ تبعثر في الدروب فلم يجد مأوى صداه

فأوى إلى النسيان في بعض الحفر".

ومن ناحية ثالثة، سنجد أمواجا من الغضب تتموج في طيات شعرها، فهناك قصيدة جميلة بوحريد وقصيدة الفيضان وقصيدة "دعوة إلى الحياة"، حيث تهتف بنا جميعا:

"اغضب كفاك وداعة، أنا لا أحب الوادعين
النار شرعي لا الجمود، ولا مهادنة السنين
إني ضجرت من الوقار ووجهه الجهم الرصين،
وصرخت لا كان الرماد وعاش عاش لظى الحنين
اغضب على الصمت المهين
أنا لا أحب الساكنين".

ومن ناحية أخيرة، سنجد تعاطفا إنسانيا واجتماعيا، مع الخاطئين والضعفاء (مثلما نجد في كل شعر كبير)، ورفضا لوئد الأنثى أو قتل الخاطئة. تقول الملائكة في قصيدة "غسلا للعار":

" أماه"، وحشرجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشَّعر المتموج عشش فيه الطين
"أماه"، ولم يسمعها إلا الجلاد
وغدا سيجئ الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادي، والأمل المفتون
فتجيب المرجة والأزهار
رحلت عنا، غسلا للعار".

❖❖❖

حدد رجاء النقاش ينابيع الألم عند نازك الملائكة بثلاثة:

الأول: هو الحياة الاجتماعية العامة التي عاشتها نازك، وخاصة في المرحلة الأولى التي تمتد منذ ميلادها سنة ١٩٢٣ إلى أن بلغت الثلاثين من عمرها سنة ١٩٥٣، حيث كان المجتمع العربي حينذاك ومنه العراق يضع قيودا كثيرة على حياة المرأة ويحول بينها وبين المشاركة الجدية الواسعة في الحياة العامة. والوظيفة الوحيدة المستقرة في هذا المجتمع بالنسبة للمرأة هى الزواج وتربية الأولاد.

ويدلل النقاش على سوء وضع المرأة العربية في ذلك الحين، من خلال مذكرات الشاعرة الفلسطينية الكبيرة فدوى طوقان "رحلة جبلية، رحلة صعبة" التي وصفت فيها معاناة المرأة الموهوبة الحساسة في وضع تواءمت فيه السيدات التقليديات مع ما يفرضه المجتمع من أحكام وقيود.

والثاني: هو وفاة والدتها إثر عملية جراحية في لندن، وقد صورت نازك حزنها على هيئة "طفل" صغير بريء:

"أفسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج

ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنه جاء إلينا عابرا خصب المروج

إنه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج"

والثالث: هو الينبوع العام، حيث كانت -كعربية مؤمنة بعروبتها وشعبها- تحلم بأن ينهض وطنها ويرتقي ويتقدم، ولكن الواقع العربي لم يقدم في عصر نازك سوى المآسي العامة المتتالية.

إن هذا الينبوع المتدفق بالألم هوما جعل بعض النقاد يصف نازك الملائكة بأنها خنساء القرن العشرين. فهذا الناقد اللبناني مارون عبود يقول عنها إثر صدور ديوانها "عاشقة الليل":

"هذه خنساء جديدة، ولكنها خنساء مثقفة، تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الغابر، تلك التي ذوبت شعرها دموعا على أخويها. وهذه استحالت عواطفها شعرا حزينا كئيبا. فهناك الشعر الذي لا يموت، ولو يصح لي أن أتمثل بالنابغة، لقلت لنازك الملائكة: اذهبي فأنت أشعر من كل ذات ثديين".

قامع ومقموع وبينهما كتابة

تكاثرت الأحاديث في السنوات الأخيرة عن "الكتابة النسائية" و"الحركة النسوية"، وانعقدت الندوات والملتقيات عن "كتابة الأنوثة" و"أنوثة الكتابة"، وخصصت الملفات والمحاور المنفردة في الصحف والمجلات عن "إبداع الجسد" وثورة المرأة ضد "سلطة" الرجل.

والواقع أن بعض دعاة الحركة النسائية في الكتابة وفي المجتمع على السواء، يعتقدون أن الموقف من كتابة المرأة لتجليات جسدها يجابه بعنف أكبر من العنف الذي يجابه به الرجل إذا كتب تجليات جسده. وهذا وهم غير صحيح.

فعندي أن النظام الثقافي السائد والذائقة الجمالية الأخلاقية المستتبة حينما يدافعان عن وجودهما إزاء اختراق الكتابة المبدعة للمحرمات، فإنما يدافعان عن هذا الوجود في مواجهة أية كتابة إبداعية جريئة مقتحمة، سواء أبدعها الرجل أو أبدعتها المرأة.

"التابو" لا يفرق بين رجل وامرأة. إن فهمى هويدي ومحمد الغزالي وبنت الشاطئ وصافيناز كاظم (وهم رجال ونساء) يمكن أن يهاجموا الكتابة الإبداعية التي تكسر "المحرّم" عند صنع الله إبراهيم وأحلام مستغانمي ومحمد شكري وحسن طلب وعبده وازن ونورا أمين (وهم رجال ونساء). والأصل: أن حماة الفضيلة لا يميزون في بلاغاتهم إلى النيابة ضد الكتابة الحرة الكاشفة، بين كتابة نسائية

وكتابة رجالية، لأن جذر القضية أوسع من "نوع" كاسر التابو. ولعل الجميع يذكرون الزوبعة التي أثارها في البرلمان المصري نائب برلماني حول قصيدة الشاعر عبد المنعم رمضان، كما نذكر مصادرة رواية "الصكار" الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بعد ما يشبه البلاغ الذي ساقه الكاتب الإسلامي (المستنير) فهمي هويدي على صفحات "الأهرام" ضد كاتبها الشاب سمير غريب علي. كما نذكر مصادرة ديوان الشاعر اللبناني عبده وازن "حديقة الحواس". كل ذلك في الوقت الذي تمت فيه مصادرة ومحاكمة الكاتبتين الكويتين: ليلى العثمان وعالية شعيب.

هذا عبده وازن في "حديقة الحواس" يقول:

"كان لجسدها نداوة ما قبل السقوط، صفاء ما قبل الاسم. وكان من فرط نقائه يتبلج ويتوحد منغلقا كالصدفة، صامتا صمته الأزلي، عذبا عذوبة الجرح، مرتجفا ومنقبضا آخذا في اختراقه.

هو جسدها قبل أن ينكسر صمته، قبل أن يخرج من صمته الأول. هو جسد ما قبل الكلام، جسد ما بعد الكلام. هو جسدها يصمت بنفسه، يلهج بنفسه. هو جسدها ذاكرة الكلام، ذاكرة الكتابة. هو جسدها السابق الذي كان بنفسه جسدها الذي كان قبل أن تكون لغة".

هذه النماذج وغيرها كثير تعني أن حماة "التابو" لا يستثنون الكاتب الرجل من هجومهم (الأدبي أو البوليسي أو القضائي) على أي اختراق لمحرم الجسد، باسم الأخلاق الحميدة التي يحرسونها نيابة عن السماء.

❖❖❖

"الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص"، هكذا تحدث أرسطو. "المرأة رجل ناقص"، هكذا تحدث توما الاكويني. "النساء ناقصات عقل ودين"، هكذا تحدث بعض فقه الإسلام.

وأغلب ظني أن دعاة "النسوية" الحديثة لا يبتعدون كثيرا عن هذه المنطلقات الثلاثة السابقة، التي ترى في المرأة نقصا طبيعيا أصليا، يشبه الخطيئة الأصلية.

فالمبدأ هو المبدأ اللاهوتي نفسه، الذي يفترض أن المرأة هى مخلوق ضعيف مقهور غير كامل، وأنها بطبيعتها "مقهورة" من قبل الرجل، الذي هو -بطبيعته أيضا- قاهر مفتئت! إنه المنطلق نفسه، وإن اتخذ التطرف المضاد نقطة وثوب، أو تجلى في عبارات وخطابات مختلفة.

هذا المنظور "فوق الاجتماعي" هو الذي جسد نفسه بعد ذلك في الاعتقاد السائد بأن أكثر المجتمعات المقهورة قاطبة هى "السود والطبقة العاملة والنساء. وهكذا يتم اختزال الأيديولوجيا في البيولوجيا، حيث تصبح الأيديولوجيا أو الصراع السياسي الاجتماعي "هو الهراوة القضيبية الكونية التي يستخدما الرجال جميعا لضرب النساء" كما تقول كيت ميليت. وقد أصدرت كيت ميليت كتابا

بعنوان "جدل الجنس"، يعالج سيطرة الذكر باعتبارها سيطرة مستقلة كل الاستقلال ابتداء، عن بقية الأشكال الاجتماعية والاقتصادية للقهر، على نحو يهدف إلى استبدال الجنس بالطبقة، بوصفه العنصر الحتمي تاريخيا، فيغدو "صراع الطبقة" نفسه نتاجا لتنظيم الوحدة البيولوجية للعائلة. فهل هذا صحيح؟

النظام الأبوي، إذن، في هذا المنظور، هو سيطرة مطلقة بلا أصول أو تنوعات تاريخية. وهو منظور يتجاهل مثلا علاقة التشكل التي تربط النظام الأبوي بالرأسمالية، مما ينتج عنه تبسيط عملية معقدة تتضمن عناصر متعددة لابد من الربط بينها. هذه العناصر تشمل التنظيم الاقتصادي للأسرة في المنزل وأيديولوجيته العائلية المصاحبة، وتقسيم العمل في النظام الاقتصادي العام، وأنظمة التعليم والدولة، والعمليات الثقافية التي يتم فيها تمثيل الرجال والنساء.

هنا، يكون صحيحا إلى حد بعيد ما ذهبت إليه فرجينيا وولف من أن الأوضاع التي ينتج النساء والرجال في ظلها، تختلف اختلافا ماديا يؤدي إلى التأثير في شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين، على نحو لا تستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولبة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية في التاريخ، مما يعني أن التحرر النسائي لن يأتي من مجرد التغييرات الثقافية وحدها.

وهنا، كذلك، يصبح ما ذهبت إليه باريت صحيحا وهو أنه لابد للناقدات أن يضعن في اعتبارهن الطبيعة الخيالية للنصوص الأدبية، ولا ينغمس في "نزعة أخلاقية هائجة" بإدانة كل المؤلفين الذكور وإلصاق تهمة التمييز الجنسي بكتبهم، واستحسان أعمال النساء لطرحها قضايا الهوية الجنسية. "فالنصوص ليس لها معان ثابتة، لأن التفسيرات تعتمد على موقف القارئ وأيديولوجيته".

من قبيل هذه "النزعة الأخلاقية الهائجة" أن يقول قائل أو قائلة: إن "الكاتب" عندما يكتب عن علاقته بجسده، فإن القارئ لا يرى غضاضة في ذلك بل يتعامل مع الأمر تعاملا طبيعيا، ولكن يختلف الحال عندما تتناول الكاتبة علاقتها بجسدها. فهل هذا صحيح؟

مّربنا أن "رفض النظام الثقافي السائد والذائقة الجمالية العامة المستتبة لمحاولات كسر "التابو" الجنسي في الأدب، هو رفض موجة للكتابة المجترئة على إطلاقها، برجالها ونسائها. والتوجه السليم، هنا، هو مجابهة تقييم الإبداع أ(يا كان مبدعه) بمعايير أخلاقية أو دينية، ومقاومة ما استشرى في السنوات الأخيرة من تدخل السلطات الدينية أو الإدارية في محاكمة الإبداع والمبدعين!

لقد حكمت إحدى المحاكم الكويتية على القصاصة ليلى العثمان والشاعرة عالية شعيب بالحبس شهرين (قبل أن يتعدل إلى غرامة مالية) لأنهما خدشا القداسة الأخلاقية والدينية. الأمر الذي جعل د. صلاح فضل يبدي دهشته الفائقة قائلا: "لعل الحكم بالسجن الصادر عن محكمة كويتية ضد الكاتبتين عالية شعيب وليلى العثمان، يكون السابقة الأولى من نوعها في الثقافة العربية الحديثة، في

مقاضاة الفكر الإبداعي للمرأة، وتجريم الخطاب الأدبي، المتمثل في الشعر والقصة، مع عدم انتمائه للبحث الديني أو السلوك العملي المباشر. بل لا أكاد أعرف حكما قضائيا من قبل، يدين التعبير الشعري والقصصي بقوانين وضعت لضبط سلوك الأفراد في المجتمع، وضمان حرياتهم الفردية والحفاظ على منظومة القيم العامة".

❖❖❖

تدعو هيلين سيكسو في بيانها "ضحكة الميدوزا" جميع النساء إلى أن يضعن "أجسادهن" فيما يكتبنه: "اكتبي نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذي يفجر المصادر الهائلة للاشعور".. "جسدي يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد. اشعر أني مليئة بسيل جارف ساطع أكاد أنفجر به. أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة التي تباع للحصول على ثروة نتنة".

الكتابة هى المكان الذي يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميري، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللوجوس (الكلمة) أو مركزية "القضيب".

إن جسد المرأة عند -سيكسو- بما فيه من ألف منطلق ومنطلق للحميّة، سوف يجعل اللسان القديم، المفرد، الرتيب، للأم، يدوي بأكثر من لغة. وعليه، فإن "انتهاك قوانين الخطاب الذي يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة".

"نحن نهرب من كل شئ يعد قضيبا".

وليس من ريب، في هذا السياق، أن مساءلة الخطاب الفلسفي تكشف عن مدى نرجسية الفكر الفلسفي الأبوي وعجزه منذ أفلاطون حتى فرويد عن التفكير في المرأة إلا باعتبارها نقيض الرجل، أو الصورة المنفية لخصائصه، وتكشف عن عجزه عن مواجهة مسألة المرأة أو الأنوثة خارج إطار انشغاله النرجسي بالرجل، ورؤية المرأة باعتبارها صورة معكوسة له في مرآته العقلية.

إن عصف "الذات" بحقوق "الآخر" المماثل ينطوي على تشويه للذات المدمرة له. ولذا فإن خلاص الذات من هذا التشويه الانتحاري لنفسها، لا يمكن أن يتحقق دون تحرير "الآخر" من تصورها المغلوط عنه.

وتحرير "الآخر"، هذا، ينطلق عند بعض المفكرين المعاصرين من "اللغة". ذلك أن الأساس الفلسفي والأيديولوجي للدراسات اللغوية الحديثة -كما ترى جوليا كريستيفا مثلا- سلطوي وقهرى في جوهره، لأن اللغة "أصبحت الحارس للقمع والمقنن العقلي للعقد الاجتماعي في أكثر تجلياته صلابة وهو الخطاب". ومعروف أن كريستيفا هى تلميذة مخلصة لرولان بارت الذي قال "أن اللغة ليست بريئة". مع أنها -من ناحية ثانية- لم تلتفت كثيرا إلى قوله: "الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل.

الكتابة هى هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتها الفاعلة. إنها السواد/ البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب".

والحق أن الاقتصار عل "انتهاك قوانين الخطاب الذي يقوم على مركزية القضيب" باعتبارها المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة، هو اقتصار ضال: لأنه يفترض أن "الخطاب" يحل محل "الحياة"، ولأنه يتجاهل أن "انتهاك قوانين الخطاب" سيظل عملا عقيما وعلوياً مالم يسبقه انتهاك أكثر أهمية هو انتهاك القوانين المجتمعية التي أنتجت "قوانين الخطاب"، فليست "قوانين الخطاب" أيقونة خالدة معلقة في فراغ.

ومن ناحية أخرى، فإن قهر الرجل للمرأة هو واحد من تجليات "انقهاره" هو في مجتمع ساحق. ولهذا يشير بعض المفكرين إلى أن المقهور عادة ما يتمثل أو يتقمص قاهره، ويعمل على تعويض انقهاره بقهره التابعين له أو اللائذين به (من المقهورين الآخرين) في آلية دائرية شهيرة.

❖❖❖

لا جدال في أن هناك صلة عميقة بين الكتابة -بوصفها فعل خصوبة وجمال- وبين الأنوثة. وهو ما جعل الكثيرين يتحدثون عن الكتابة باعتبارها "شهوة" وعن "الشهوة" باعتبارها "كتابة". هذه العلاقة العميقة نفسها هى التي دفعت بعض الباحثين لإلقاء أضواء على الصلة المثلثة المتداخلة بين "الصوفية، والكتابة، والأنوثة" في الأدب العربي وفي غيره. ولهذا أشار العديد من المفكرين مثل بارت في الغرب وابن سينا في الشرق إلى "لذة النص"، حيث "يصبح النص موضوعا خالصا للذة" و"ينطوي على نوع من السرية والإشباع والتحقق الجنسي" إذ "النص فضاء افتتان".

يقول الطيب صالح "إن الحضارة هى أنثى، وكل ما هو حضاري هو أنثوي". وفي هذا الضوء يكشف لنا جابر عصفور عن العلاقة بين الكتابة والأنوثة عند العرب الأقدمين، حينما أوضح -تحت عنوان "أنوثة الكتابة المقموعة"- أن الكتابة أنثى، وأن أنوثتها لا تفارق معناها اللغوي، أو التصورات التي تعقل وجودها. وأن حضورها الأنثوي يلازم الاشتقاقات اللغوية التي تدور مع المصدر المؤنث للفعل (كتب) وجودا وعدما.

ويبدو -فيما يرى د. عصفور- أن التحيز الذكوري الذي انطوت عليه اللغة، طوال تاريخها الاجتماعي، هو الذي دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكتابة، ومعنى الذكورة القامعة على الكاتب، وذلك على نحو لا تفارق معه أنوثة الكتابة صفة المفعولية، فلا تنطوي على معنى من معاني الفاعلية أو الذكورة، ولا تقوم على إرادة خاصة بها، أو فاعلية ملازمة لحضورها، كما لو كان حضورها المأمور، المقموع، المفعول به أو المفعول فيه هو العلاقة التي تشير إلى فاعلها، على جهة

الخلف والمناقضة في الصفة.

ومن ناحية أخرى، ظلت الصلة التي تربط الشعراء بالقصيدة، على مستوى وصف الشعر لنفسه، مجلى رمزيا آخر للعلاقة بين الذكر والأنثى، فيها من المطاردة والمراوغة قدر ما فيها من التمكن والسيطرة. ولا يفارق معنى الفحولة فيها معنى "الافتراع"، كما لا يفارق معنى الافتراع مدلولات التميز والتفوق، الاعتلاء والصعود، افتضاض البكارة وإفراغ دم العذراء.

وفي مجال الصلة الوثيقة بين "النص" و"اللذة" فإن د. ألفت الروبي -في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين- توضح لنا أن فلاسفة الفكر الإسلامي قد جعلوا "اللذة" إحدى المهام الرئيسية للشعر (وللأدب والفنون بعامة) فيري الفارابي أن الشعر "نافع وممتع" في آن، حيث أن "الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هى جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في صنوف اللعب".

ويرى ابن سينا أن الشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية، حيث أن "العرب كانت تحب الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال. والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شئ لتعجب بحسن التشبيه". ويفيد التعجيب أو العجيب معنى الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي.

على أن تصور الفلاسفة المسلمين عموما عن اللذة في الشعر يأتي مصاحبا لحديثهم عن المحاكاة (كما تشير د. الروبي)، فاللذة تكاد تكون سمة لصيقة بالمحاكاة، حتى لو كانت المحاكاة موجهة إلى أمور الجد، فالمحاكاة في حد ذاتها ملذة، غير أن هذه اللذة تقيم على أساس ما تقدمه من نفع وما تقترن به من فائدة.

وعند ابن رشد تقترن اللذة في الشعر بالفائدة كذلك، خاصة التعليم، فيذهب إلى أن وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان أمر فطري يختص به الإنسان من بين سائر الحيوانات، ذلك "أن الإنسان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء، التي قد أحسها وبالمحاكاة لها".

إن اللذة أو المتعة أو الفرحة التي تحققها المحاكاة في الفن هى التي تسوغ، عند ابن سينا، للمتلقي الإقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده أو اختلافه عن هذا الواقع. وهو ما يتفق فيه معه ابن رشد حيث يشير إلى أن "الالتذاذ ليس يكون بذكر الشئ المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكي".

❖❖❖

والواقع أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من صور انقهاره هو في مجتمع قاهر. وعليه فإن تحرير "الآخر" هو جزء أصيل من تحرير "الذات"، وأن تحرير "الذات" هو جزء أصيل من تحرير "الآخر". ولعل

التركيز على هذا الجدل (جدل القهر- الانقهار) هو الأجدى من التركيز على "جدل الجنس".

ويغلب على ظني -والأمر كذلك- أن الانخراط في التعامل مع هذه القضية باعتبارها صراعا بين الرجل (القاهر) والمرأة (المقهورة) هو انسياق -بوعي أو بغير وعي- في محاولة النظام العالمي الجديد إحلال مقولات ومفاهيم جديدة محل مقولات ومفاهيم الاشتراكية (المفكوكة المهزومة). فبدلا من الصراع الطبقي بين طبقات مستغِلة (بكسر الغين) وطبقات مستغَلة (بفتح الغين) يصبح الصراع جنسيا بين المرأة والرجل، وبدلا من مقاومة هيمنة الاستبداد السياسي والاستغلال الاجتماعي تصبح المقاومة المرغوبة هى مقاومة هيمنة القضيب. وبدلا من العدالة الاجتماعية يصبح الشعار الجديد هو حقوق الأقليات. وبدلا من "جدل الطبيعة" أو "جدل التشكيلات الاجتماعية" يأتي "جدل الجنس".

ومالم نفهم المسألة في إطارها الاجتماعي السليم، سنصير، بدون قصد، خداما لهيمنة الواردات الفكرية والاجتماعية التي تصدرها لنا المجتمعات القاهرة بحق، بينما نتوهم أننا ندافع عن الحرية والمساواة ونفي القهر.

القهر، إذن، واقع على الجميع، رجالا ونساء، لأن المجتمع متخلف، ونظمه السياسية والاجتماعية والعقائدية متخلفة قاهرة للجميع، وإن وقعت على المرأة نسبة قهر أكبر من نسبة قهر الرجل، فإن ذلك راجع إلى عوامل تاريخية واجتماعية ولاهوتية.

ولعل ذلك هو ما قصدته سعاد الصباح في قصيدتها "أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي":

"هل تستطيع امرأة
إن تتخطى منطق الأبواب والأقفال
نازعة عن عقلها عباءة الرمال
هاربة من آخر القبول، حتى آخر السؤال؟
هل تستطيع امرأة
أن تضرم النيران في ثياب المتلّون الدّجال
وتكتب التاريخ
فالتاريخ عادة يكتبه الرجال
هل تستطيع امرأة في هذه البلاد
أن لا تكون سلعة تباع في المزاد
ولا يكون دورها
تسلية السلطان حتى مطلع الفجر
كشهرزاد؟"

وفي سياق "شمولية القهر"، الذي لا يميز بين ذكر وأنثى، يحدثنا د. جابر عصفور عن "بلاغة المقموعين" في تراثنا العربي، موضحا أن هناك بلاغتين في هذا التراث لا بلاغة واحدة كما تعلمنا ودرسنا: البلاغة الرسمية التي تعرفناها في كتب البلاغة السائدة، ابتداء من منظّري القرن الثالث للهجرة وانتهاءً بشّراح التلخيص في القرن التاسع للهجرة، وهى البلاغة التي انتهجها البلغاء والمنظرون الذين كانوا على وفاق مع الدولة، أو في موقع الخدمة لها، أو العمل أداة من أدواتها، وهم نقليون في الأغلب الأعم، ويؤمنون بالتقليد في كل الأحوال. وبلاغة أخرى مقموعة في كتب البلاغة الرسمية، مسكوت عنها، لا نلتفت إليها عادة، في ظل هيمنة البلاغة التي نتوارثها، وفي سياقات السطوة التي تمارسها أبنية القمع "النقلي" في تراثنا.

هذه البلاغة المقموعة (ومنتجوها رجال ونساء على السواء، مثل البلاغة القامعة تماما) أنتجتها المجموعات الهامشية التي لعبت دور المعارضة، والتي كانت على خلاف مع سلطة "الدولة" القائمة، إبتداء من الدولة الأموية وانتهاء بالدول المتأخرة التي صحبت انهيار الحضارة العربية.

وتبدأ هذه المجموعات (الهامشية) بالمعتزلة في فترات معارضتهم للدولة، وتصل طوائف الشيعة المقموعين في أكثر من عصر بالتنويريين المتمردين من طائفة الكتّاب الذين يلقى بعضهم حتفه على أيدي أجهزة الدولة، ابتداء من عبد الله بن المقفع في منتصف القرن الثاني للهجرة، وتصل هؤلاء وهؤلاء بالفلاسفة والمتصوفة الذين كان نفورهم من السلطة السياسية للدولة "السنية" النقلية التي دعمت هذا الفكر بالقدر الذي كانت تتدعم به وتوظفه في خدمة مصالحها.

كانت هذه البلاغة "الهامشية" نقيضا للأولى: لا تتوجه إلى مقامات المستمعين من أولى الأمر بما يرضيها أو يشبع توقعها، بل بما يناقض ما ألفته، وتتوجه إلى أحوال المتلقين من المحكومين بما يكشف هوانها، ويعبر عن حياة المقموعين فيها. وهو ما دفع بالكثير منهم إلى اتباع طريق الرمز في أداء البلاغة، بما لخصه أبو حيان التوحيدي قائلا:

"هذا رمز وراءه رمز،

وإشارة فوقها إشارة،

وعبارة حولها عبارة،

ولكن التقى ملجم،

ولابد من بعض السكوت،

كما أنه لابد من بعض القول".

الاضطهاد، إذن، راجع إلى الموقف الأدبي أو الفكري الذي يتخذه الكاتب في أدبه لا إلى نوع "جنس" الكاتب. وعليه فإن كثيرا من "الكاتبات" (الإناث) يمكن أن يندرجن تحت إطار الكتابة السلطوية

الرسمية التقليدية، فلا ينالهن أذى أو تهميش أو عسف، بل إنهن باندراجهن في الكتابة الرسمية يصرن قاهرات أو مساهمات في قهر الإبداع المغارض أو المهمش أو المجترئ على الثوابت الاجتماعية والإبداعية، أيا كان جنس المجترئ: رجلا أو امرأة.

هل الكتابة حقا هى امتياز خاص للرجال وتجسيد لسلطتهم؟. وإجابتي أن هذا التصور النظري غير صحيح. ذلك أن تطور المجتمع من "الشفاهة" إلى "الكتابة" قد منح امتيازا فعليا لمن يملك "الكتابة" سواء كان رجلا أو امرأة. وقد حظى الرجل بالقسط الأكبر من هذا الامتياز ليس لكونه "رجلا"، بل لأنه صاحب الإنتاج الفعلي في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، ولكونه الممنوح من النظام العقائدي والأخلاقي حريات أكبر وأولوية أعلى.

إن ذلك الامتياز القاهر -الكتابة- لم يكن ينقذ بعض الكتّاب أو المبدعين (الرجال) من عسف (رجال) السلطة السياسية والأمنية، مع أنهم يشاركون الكاتب المبدع نفس امتياز القهر:الكتابة. الأصل اجتماعي سياسي، إذن، لا بيولوجي. ونقطة البدء في إزاحة القهر هى نقطة البدء الاجتماعية السياسية، وغيرها من نقاط بدء ليست سوى استيهام أو رفاهية أو تعمية، تقوم على ظن يرى أن الكتابة ظلت عبر التاريخ "سلطة" وأن صاحب القلم هو صاحب "سلطة"، بدون تفريق بين قلمين أو بين سلطتين.

هكذا فإن "الكتابة لا جنس لها"، وهو ما أكدته إحدى الكاتبات الشابات (مي التلمساني)، التي رأت أن تثوير اللغة لا يتم بتحويل المفردات المذكرة إلى مفردات مؤنثة، وإنما بإدراج هذه المفردات في سياقات جديدة وتراكيب مغايرة للسائد ومثيرة للدهشة تنتجها المرأة أو ينتجها الرجل.

إن لغتنا العربية، بالذات، تحفل بالعديد من الشواهد التي تعبر عن "أيديولوجيا رجالية"، سواءً في الصيغ أو التراكيب أو الصرف أو النحو. لكن هذه الأيديولوجيا الرجالية ليست راجعة إلى هيمنة طبيعية للذكر على الأنثى بسبب أوديب أو اليكترا أو العضو الزائد عند الرجل وغير ذلك من نظريات هائمة، إنما هى راجعة إلى السياق الثقافي والاجتماعي العقائدي الذي تشكل أثناءه نحو اللغة العربية وصرفها وقواعدها. ذلك السياق الذي يعطي الأفضلية للرجل على المرأة، وهو السياق الذي ظل يتكرس ويترسخ عبر العصور حتى جسد نفسه دستوريا في القوانين الراهنة. وعلى ذلك فإن مقاومة هذه الأيديولوجية الرجولية لا يتأتى إلا بتغيير السياق الذي أنتجها.

إن هذه الأيديولوجية الرجالية التفضيلية لم ينتجها الرجل لكونه رجلا، بل أنتجتها المصلحة المادية والسياسية المباشرة. ذلك أن كثيرا من هذه التفضيلات يقع على الرجل نفسه في حالات عديدة، وهى الحالات التي يمنع فيها الآخر الديني -رجلا وامرأة على السواء- (لا الآخر الجنسي) من تقلد المناصب الحساسة في الإدارة وقيادة الوطن، والتي يمنع فيها الآخر السياسي (المعارض) -رجلا وامرأة على السواء- من حقوق المشاركة في السلطة أو التنظيم السياسي أو حرية الاعتقاد.

❖❖❖

ومثلما اتضح لنا أن ربط الكتابة بالانوثة، أو الحديث عن "لذة النص" ليس ابتكارا غربيا حديثا، كما يظن البعض، بل إن لها أصولا في التراث الإنساني بعامة وتراثنا العربي بخاصة (حتى وإن شاب هذه الأصول ما يشوب البدايات من بساطة وبدائية) كذلك يتضح لنا أن حديث المرأة عن هواجسها الحسية وعن نوازع جسدها الأنثوي ليس ابتكارا غربيا حديثا، فإن تراثنا القديم كله حافل بمثل هذه الإشارات الصريحة المجترئة، لكن مناهج "التأريخ" و"التعليم" التقليدية المحافظة هى التي حجبت هذا الجانب وهمشت حضوره أو ظهوره (مثلما حجبت نظيره عند الرجل).

لنقرأ هذه القطعة من الشعر المصري الفرعوني القديم على لسان محبة عاشقة:

"هل سترحل لأنك تريد أن تأكل؟

أأنت إذن ممن لاهم له سوى بطنه؟

هل سترحل للحصول على غطاء؟

لدى أغطية فوق سريري

هل سترحل لأنك ظمآن؟

خذ ثديّي فكل ما فيهما يفيض من أجلك

إن حبك يتسلل في جسدي

كالنبيذ عندما يمتزج بالماء".

وتراثنا العربي الشعري حافل ببوح المرأة الحسي الصريح، مما كان يمثل اختراقا واضحا لمحّرم الجسد والقيم التقليدية السائدة. وسوف أكتفي بأمثلة قليلة عابرة، كشفها لنا الشاعر حسن طلب في حديثه عن "ديوان العاشقات"، فهذه شاعرة مجهولة تقول:

"شـفاء الحب تقبيل وضم

وأخـذ بالمناكب والـقرون

ورهـز تذرف العينان منه

وزحف بالبطون على البطون"

وهذه الشاعرة نزهون الغرناطية تتحدث عن الذكورة في الأنوثة، مثلما يفعل مبدعو الحداثة الراهنة، حينما يزيلون الحاجز بين الذكر والأنثى في الحياة وفي الكتابة:

"جازيت شـعرا بشعر

فقل لعمري من أشعر

إن كنت في الخلق أنثى

فإن شـعري مذكر"

وهذه عائشة القرطبية تعترف بحسيتها الجارفة ولواعجها الأنثوية، لكنها لا تبيح جسدها على رغبتها اللائحة لكل من شاء:

"أنـــا لبوة لكنـــني لا أرتـــضي
نفسي مناخا طول دهري من أحد
ولو أنـــني أختـــار ذلك لم أجب
كلبا، وكم غلّقت سمعي عن أسد"

ثم هذه حمدة بنت زياد بن المؤدب الملقبة بخنساء الأندلس والمشهورة باسم حمدونة، تقدم أبياتا تتغزل فيها امرأة في امرأة، وهو الشذوذ الذي صارت الكتابة الحديثة تعتبره "تيمة" رئيسية من "تيمات" الإبداع المختلف عن الإبداع التقليدي أو القديم:

ومن بين الظباء مـــهاة رمل
سبت عقلي وقد ملكت فؤادي
لـــها لحـــظ تـــرقّده لأمـــر
وذاك الأمر يمـــنعني رقـــادي
إذا ســـدلت ذؤابتهـــا عـــليه
رأيت البدر فـــي أفق الســـواد"

والمدهش أن واحدة من هاتيك الشاعرات الصريحات لم تُحبس، ولم يُصادر عملها أو شعرها أو عمرها، ولم تصدر فتوى تتهمهن بالردة أو الفسوق، أو تبيح دمهن باسم الفضيلة التي يحرسونها بتوكيل سماوي.

الخلاصة، أن الرجل يقهر المرأة ليس لأنه بطبيعته قاهر، وإنما لأن النسق اللاهوتي والاجتماعي والسياسي والثقافي في المجتمع يعطيه السيادة والكمال، بينما المرأة لا تحظى من هذا النسق إلا بالدونية والثانوية والنقص.

٣

ملك: تلمس قلب الأشياء

"شعر ملك عبد العزيز من شعر الوجدان الصافي، ومعظم انفعالاته كانت من مشاهد الطبيعة التي تجاوبت مع روحها، ومع ذلك فهو وجدان أبعد ما يكون عن الأنانية أو الانطواء على الذات". هكذا تحدث محمد مندور -الذي أسمته الحياة الأدبية: شيخ النقاد- عن زوجته في تقديمه أول دواوينها "أغاني الصبا".

ملك عبد العزيز رحلت، مؤخرا، عن ثمانية وسبعين عاما، بعد مشوار طويل من الشعر والكفاح إلى جانب محمد مندور، الذي كانت قد ارتبطت به عام ١٩٤١، وكان عمرها عشرين عاما. ويوضح مندور أن "ملك عبد العزيز هامسة في شخصها وفي نبرات صوتها وفي نغمات شعرها، ومع ذلك ففي همسها قوة روح وجلال صوفي". ولعلنا نجد مصداقا لذلك حين تقول:

"رفضنا الذنب والغفران
لأنا ما تألهنا
رفضنا مذبح الآلام
لأنا ماتولهنا
تولهنا ولكنا
رفضنا أن يهان الوجد

أن يغدو ملاعب في يد الأيام

فأطفأنا قناديل المنى قسرا

أدرنا الوجه عبر منارة الأحلام".

بعد "أغاني الصبا" أصدرت ملك عبد العزيز دواوين: قال المساء، بحر الصمت، أغنية للمطر، أن ألمس قلب الأشياء، أغنيات الليل، شمس الخريف. كتبت في صدر ديوانها الأول (بعد تقديم مندور) توطئة طويلة ترصد فيها علاقتها بالشعر منذ الطفولة وبدايات التنشئة الثقافية والفنية، مبينة أن أول ديوان كامل من الشعر قرأته كان ديوان حافظ إبراهيم، مشيرة إلى تأثرها بإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وميخائيل نعيمة وشعر المهجر في مجمله، وإلى تأثرها ببودلير وفاليري ورامبو وفرلين.

يحتوي "أغاني الصبا" على نمطين شعريين: الأول هو العمودي التقليدي، ويضم القصائد التي كتبتها في أواخر الثلاثينيات وكل الأربعينات. والثاني هو الحر (التفعيلة) وفيه القصائد التي كتبت منذ منتصف الخمسينات حتى أوائل الستينات. وتوضح الشاعرة في التوطئة أنها تعتقد أن الطريقة الجديدة الحرة ليست ولا ينبغي أن تكون مذهبا، إلا أن يكون الشاعر الذي يلتزمها يلتزم بطبيعة التعبير عن ألوان بعينها من المشاعر هي التي تناسبها هذه الطريقة دون غيرها. وهذه الطريقة من التعبير- بما فيها من خروج على الإيقاع المطرد- تناسب ألوانا من الأحاسيس الغائرة لا الفائرة، وتناسب أنواعا أخفت همسا".

وبغض النظر عن اختلافنا مع إنكارها أن تكون الكتابة الجديدة الحرة "مذهبا"، فإن سطورها التي تضمنتها مقدمتها النظرية توجه النظر إلى أربع ملاحظات لافتة:

الأولى: أن مقدمتها تذكرنا بمقدمة نازك الملائكة لديوانها الأول "شظايا ورماد" بما تحتوى عليه من تحليل موسيقى دقيق، ومن تنظير نقدي يفسر الظروف الذاتية والموضوعية التي تولدت عنها النقلة الشعرية الكبيرة من "العمود التقليدي" إلى الشعر الحر (التفعيلة). والمؤسف أن أحداً في مصر أو في البلاد العربية لم يعط هذه المقدمة ما تستحقه من عناية ودرس.

الثانية: أن خفوت نبرة شعرها ورقة ما يعرض له من مشاعر ورؤى، قد منحا شيخ النقاد -مندور- سندا قويا لتدعيم نظريته في "الشعر المهموس" التي أطلقها في وجه شعراء "الشعار" الثوري المشتعل ممن ينشدون "أغاني الزاحفين".

الثالثة: أنها قدمت لنا ببساطة باهرة تفريقا دقيقا بين طبيعة الشعر القديم وطبيعة الشعر الجديد الحر، إذ يجسد الأول المشاعر "الفائرة" الظاهرة الصاخبة، بينما يجسد الثاني المشاعر "الغائرة" العميقة الدفينة.

الرابعة: أن تصفح تواريخ كتابة قصائد "أغاني الصبا" سيدلنا على أن بعض هذه القصائد كتب في

سنوات النصف الثاني من الخمسينات، وهى السنوات التي كتب فيها صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي قصائدهما الأولى في الشكل الجديد (الحر). والمعنى المؤكد لذلك أن ملك عبد العزيز رائدة من رواد حركة الشعر الحر في مصر. والفارق هو أن ديوان عبد الصبور الأول "الناس في بلادي" صدر عام ١٩٥٧، وأن ديوان حجازي الأول "مدينة بلا قلب" صدر عام ١٩٥٩، بينما قصائد ملك الحرة التي كتبت في السنوات نفسها، لم تصدر في ديوان إلا في أوائل الستينات. وثمة لا ريب عوامل أخرى جوهرية جعلت الصدارة الإعلامية تذهب لعبد الصبور وحجازي، لكن الغبن الذي وقع على ملك عبد العزيز يظل، مع ذلك، لغزا من ألغاز حياتنا النقدية والأدبية.

❖❖❖

تتضح في شعر ملك عبد العزيز جملة من الملامح الفنية والفكرية، نشير منها إلى ما يلي:

لن يخطئ القارئ حضور البعد المصري والبعد العربي والبعد الإنساني في شعرها. ففي البعد المصري سنقابل إيزيس وحورس وأوزوريس، وتجسيدا لفلسفة الحياة مرة ثانية، حيث تقتطف من "تاريخ الحضارة المصرية" تصديرا لقصيدة "نعيش مرتين" يقول: "والنقوش التي نجدها مدونة على المقابر يدعو فيها المتوفى المارة لتلاوة صيغة القربان المنقوشة على قبره، كانت كافية لتقديم المأكولات للمتوفى الذي جحده وهجره أقاربه وكهنته الأحياء، كي يستمر محتفظا بالحياة".

وفي البعد العربي سنقابل قصائد عن شهيد يمني وسناء محيدلي وثورة العراق ويافا وتونس. ويرتبط بهذا البعد نقدها العنيف لنزار قباني الذي اعتبرته انهزاميا واتهمته بأنه أحد أسباب الهزيمة:

"يا شاعر النهود والقدود والجوارب الممزقة
بعض أسى بلادي من لحونك المهترئة
دع الحساب والعقاب للذين أهرقوا حياتهم
لكي يخلقوا مستقبلا".

وفي البعد الإنساني نجد جاجارين وجيفارا وتنتالوس وبلوتارك وشيفشنكو والإخاء العالمي:

"يا أخي
عندما ترتاح كفى في يدك
سيذوب المستحيل
لست وحدي
سويا نبني عالما غض الصور".

ولن يخطي القارئ حضور الطابع الهيوماني الشفيف الممتزج برغبة رومانتيكية في أن تختلط الشاعرة بالطبيعة وأن "تلمس قلب الأشياء":

"أن نتجاور ليس القرب

أن نعطي سر القلب

ألا نحتجز هوانا شُحاً وضعينة

أن ننسى الذات وننفى في المحبوب

رضا وسكينة

حين نجود بسر القلب

حين نجود بفيض الحب

تتداعى الجدران وتنهد

عندئذ، نلمس قلب الأشياء"

أما تأثر ملك عبد العزيز بالمدرسة الرومانتيكية وشعراء المهجر ومدرسة أبولاو -كما أشارت في مقدمتها- فيتجلى في مواضع عدة في دواوينها المختلفة.

ولن يخطئ القارئ أن التزام ملك عبد العزيز بقضايا شعبها السياسية والاجتماعية والوطنية هو التزام "هامس" غير زاعق ولا صاخب:

"قالوا: السياسة

فن الممكن المعقول

فقلت: والثورة الحمراء

فن المستحيل".

وإذا عرفنا أن عقدي الخمسينات والستينات شهدا سطوة شديدة لفهم الواقعية الاشتراكية فهما حديديا ضيقا، أدركنا النغمة الخاصة التي كانت تجسدها ملك عبد العزيز، بتضفيرها المرهف بين "الالتزام" و"الهمس"، على نحو جعل انتماءها الأيديولوجي التقدمي "مسألة قلب"، بينما كان الانتماء الأيديولوجي التقدمي عند آخرين كثيرين "مسألة عقيدة أو دوجما".

ولعل هذا الطابع الإنساني العميق هو ما جعل فاروق شوشة يرى أن لغتها المرهفة الشفيفة وإحساسها الأنثوي بالحياة والوجود وظواهر الطبيعة هما ما جعلاها شاعرة متميزة الحضور بين شاعرات جيلها وبخاصة الشاعرتين اللتين استمر عطاؤهما الشعري لعقود من الزمان: جليلة رضا وجميلة العلايلي. وقد أصبحت ملك هي الشاعرة المصرية الوحيدة المؤهلة للحاق بالشاعرتين العربيتين الكبيرتين: نازك الملائكة وفدوى طوقان.

❖❖❖

شاركت ملك عبد العزيز في الحياة الوطنية والثقافية مشاركات نشطة، فهى عضو في حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، وعضو مؤسس بمكتب الكتاب والفنانين به، وهى عضو في مجلس السلام العالمي (اللجنة المصرية التي يترأسها خالد محيي الدين). وكانت عضوا في "لجنة الشعر" بالمجلس الأعلى للثقافة في السنوات الأخيرة.

صدمتها سيارة قبل عشر سنوات مما خلف كسرا دائما في ساقها استخدمت بسببه "العكاز". لكن العكاز لم يمنعها من الحركة الدائبة والنشاط المتواصل. وقبل ربع قرن فقدت ابنها الطيار، ماجد مندور، في حرب ١٩٧٣. وحينما يطلع القارئ على قصيدة "وجه البراءة" إلى شهيد في اليمن من ديوان "بحر الصمت"، يشعر أنها كانت ترثي ولدها ماجد قبل استشهاده بسنوات، وهو شعور تؤكده كلماتها التي تقرن بين الشهيد اليمنى وبين فلذة الكبد:

"لو لم تكن قرين طفلي الحبيب
على ذرى الجبال في اليمن
لو لم تكن قرينه في وجهه الصبوح
وقلب البرئ
لكنت لا أزال يا صغيري الحبيب
لا أستطيع أن أزيح رسمك الوسيم
عن خاطري
لأنه يا طفلنا الوديع وجهنا
وجه البراءة الصبوح".

وليس من ريب في أننا -شعراء الحداثة في الأجيال الحالية- يمكن أن نعتبر شعر ملك عبد العزيز شعرا تعدته اللحظة التجريبية الراهنة، بوصفه منتميا إلى التراث التقليدي لحركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) الذي تجاوزته تيارات الكتابة الشعرية الأجد. لكن المؤكد أنها كانت رائدة من رواد حركة الشعر الحر في مصر، وأنها تفردت بين شعراء هذه الحركة بميزات ثلاث: الأولى هي ترقيقها نغمة الالتزام السياسي وإبعاده عن الشعارات الزاعقة والطنين الأجوف، بجعله حلماً إنسانيا جميلا بالعدل والحرية والسلام. والثانية هي امتزاجها بالطبيعة الصافية بما فيها من نهر وجبل وزهرة وشجرة. والثالثة هي تغليفها كل ذلك بلمسة وجودية غير عدمية، مما يبرز في قصيدة "السمك الميت" حيث:

"السمك الميت فوق الشاطئ أكداس أكداس
لم تثمر عاصفة الأمس سوى السمك الميت

قلبت بكفى الأسماك العجفاء

أبحث عن قلب ينبض

عن جسم لم يثلجه الليل

الليل الخوان رمى الأسماك

ميتة للشطر القفر

تلمع تحت الفجر

كدموع جمدها يأس مر".

تسألني: كيف ماتت ملك عبد العزيز، بعد هذه الحياة الطويلة الغنية العصيبة، وأجيبك: بطريقة هي نموذج نادر لمصادفة الكوميديا السوداء. كانت واقفة في الشارع مستندة إلى عكازها منتظرة أحد أقاربها ليمر عليها بسيارة، فوقعت عليها شجرة عتيقة، فرحلت. الشجرة التي توجد في شعرها وفي الحياة كرمز من رموز النمو والخصب والحياة، توجد في ختام حياتها كرمز للتلاشي والجدب والموت. فهل كان المتنبي يقصد حادثة ملك عبد العزيز حينما أعلن منذ قرون: "وكم ذا بمصر من المضحكات، ولكنه ضحك كالبكا"؟. وهل نأسى لأن أمنيتها التي تمنت فيها أن "تتغلغل في لب الشجر" قد تحققت بهذا العناق التراجيدي بينها وبين الشجرة؟ هذا هو حلمها الذي حققه لها إهمال وزارة البيئة المصرية:

"أن ألمس قلب الأشياء

أتغلغل في لب الشجر الممتد الأفياء

أتمدد في الخضرة

أتوهج في الثمر العذب الإرواء

وأغوص بعمق البحر وأشتف الأنحاء".

٤

شعيب والعثمان: قضية التفاحة

حينما قالت ولادة بنت المستكفي:

"أنا والله أصلح للمعالي

وأمشي مشيتي وأتيه تيها

أمكّن عاشقي من صحن خدي

وأعطي قبلتي من يشتهيها"

وحينما كتبت هذه البيتين على ذيل فستانها، لم تكن تعرف أن الشاعرات العربيات لن يكون في مقدورهن، بعد ستة قرون تالية لها، أن يقلن أو يكتبن، على صفحات الكتب، لا على ذيول الفساتين، أقل مما كتبت، على الرغم من أن القرون الستة ينبغي أن تكون قد أنجزت خطوات ها ئلة باتجاه حرية الفكر والرأي والإبداع.

كانت هذه هي المفارقة المؤلمة التي توقف عندها عبده وازن، حينما رأى إحدى المحاكم الكويتية تحكم على روائية وشاعرة بالحبس هما ليلى العثمان وعالية شعيب، في آخر لحظات القرن العشرين، فقال:

"لقد فات محكمة الجنح أن الحكم بالسجن على الكاتب اليوم لم يبق ممكنا في البلدان الحديثة بعد بزوغ القرن الحادي والعشرين، بل بات على قدر كبير من الصعوبة. فالواقع الراهن يختلف تماما

عن الواقع الذي ساد في السنوات الخمسين أو الستين الماضية، وخصوصا في ظل الأنظمة العسكرية والبوليسية. ومثل هذه الأحكام هي من بقايا "تراث" تلك الأنظمة التي لم تكن تحترم الفرد ولا الحرية الفردية ولا الحق في التفكير والتعبير والاعتقاد. إنها أحكام جائرة تنفي إنسانية الإنسان وذاتيته جاعلة إياه رقما، مجرد رقم خال من الروح والحس".

في هذا الضوء حلل الناقد د. صلاح فضل واقعة الحكم بحبس الكاتبتين الكويتيتين على أساس أن وظيفة الأدب -شعره ونثره- هي إبداع عوالم متخيلة تضاهي العالم الحقيقي، وأن الأدب من ثم يصف علاقات وهمية بين شخصيات ورقية، لا وجود لها خارج الصفحات. وعلى ذلك، فإن المحكمة الوحيدة للأدب حينئذ هي الرأي العام للقراء، وقضاته المؤهلون بحكم خبرتهم وتخصصهم لتناول هذه الأعمال بالتحليل هم النقاد المحترفون. أما المحاكم المدنية والجنائية، الجزئية أو الكلية، فهى غير مختصة على الإطلاق بوضع قواعد التعبيرات الشعرية، ولا كشف نظم التصوير القصصي، ولا استخلاص مبادئ الأخلاق من القصائد أو الروايات، أو الحكم على منافعها و أ ضرارها الجمالية.

وينتقل الناقد، بعد ذلك، إلى تصفح ديوان عالية شعيب ليرد عن الشاعرة التهم الباطلة التي زعمت أن في شعرها "عبارات تمس الذات الإلهية وعبارات منافية للآداب ومخلة بالحياء.

بعد قراءته المتأنية يرى د. فضل أن لفظة الجلالة لم ترد في ديوان "عناكب ترثي جرحا" إلا محاطة بالتبجيل والاحترام:

"أحلم
أن أعبر
للحظة فقط
خريطة الله السرية
فأكون فيروزة الفضاءات الأولى
أو لؤلؤة في خاتم أبي
أو السمكة الأولى
أو الفراشة الأولى"

ويحيل الناقد الأمر للقراء -وهم الحكام الحقيقيون على الشعر وقضاته- لكي يتمثلوا هذا الحلم النوراني العجيب للشاعرة التي تريد أن تعبر خرائط الكون السرية، فتنسبها إلى خالقها- كما ينبغي أن ننسبها دائما- لكي تكون فيروزة في نقائها وصفائها، أو لؤلؤة أو سمكة أو فراشة.

ويتساءل الناقد: في أي منطق من الفهم أو الوعي، أو أية درجة من الحس باللغة أو الأدب، يمكن أن يعتبر ذلك تجريحا للمقدس أو مساسا بالذات الإلهية؟

ويجيب: أظن أن في هذا المستوى من "إساءة الفهم" والرجم بالظن عدوانا على قيم الدين السمح

وإرهابا للمبدعين الحقيقيين، وادعاء باطلا ليس له اية حجة أو برهان.

وينتقل الناقد إلى موضعين آخرين ورد فيهما ذكر الله عند عالية شعيب. الأول في ديوان "الذخيرة في، أصرخي في دمي":

"كويت عودي، لك نبضي

لك فحيح فستان يشتهي الرقص على

رمش الفرح

عودي لعبق الطين يغمس أبي قدميه

فيه

فيكون نبضته في حجر

كويت: كان الله هنا

كان الحب

تغزلين من ماء براءته غدك"

يشير الناقد إلى السياق القدسي نفسه، الذي يحفل بحب الوطن والأبوة والألوهة التي يعمر بها الكون حبا وبراءة وجمالا، مؤكدا خلو السياق من أي انتقاص أو سخرية.

والثاني في ديوان "نهج الوردة":

"قال: لماذا يسرق الليل عتمته

من أحداقك؟

ألا تكفيه ألوان الله؟

عشب الرئة يتجاور

قلبي يغمض فيض نبضة

يهدأ" .

ويعلق الناقد بأنه على الرغم من أن السياق هنا إنساني، فإن ذكر الالوان الطبيعية فيه ونسبتها إلى البارئ لا يمكن إلا أن ينبض بعاطفة جميلة محببة، خاصة إذا عرفنا أن الشاعرة فنانة تشكيلية أيضا، وأن حياتها مع الألوان وبها تجعلها تستنطق لها من المعاني والدلالات ما يسمو بالروح ويكشف عن بهاء الوجود الإنساني.

ويختم د. فضل دفاعه القيم بالتأكيد على أن أحدا لم يقل أن من وظائف الشعر الدعوة الصريحة إلى مكارم الأخلاق، وإنما وظيفته الحقيقية هي تحرير اللغة من أوضاعها القديمة، واقتراح مجازات جديدة ورموز طازجة تضفي عليها حيوية وجمالا، وتجعلها قادرة على تجديد وعي الإنسان بذاته وبالكون من حوله. وكلما علت رتبة الشعر قام بدوره في تحرير وجدان قارئه وتنشيط خياله وتنمية

كفاءاته التعبيرية وتحريك مشاعره الإنسانية.

هذه المعاني نفسها هي التي أشارت إليها ليلى العثمان في "شهادة" لها تقول: " كنت وزميلتي كبش الفداء. وقد ظنوا أننا سوف نستسلم لحد السكين يسيل دمنا ويسلخ جلدنا. تصورونا الضلع الضعيف الخارج من ضلوع الرجل. وما حسبوا أن من وهب نفسه للكلمة الحرة لن يخاف ولن يصمت. وأنا في دائرة حزني التي أحاطتني لأول وهلة تذكرت كلمات الشاعر العظيم ناظم حكمت التي سطرها على جدران سجنه، وتقول "لا تعط جسمك جديدا إلى التراب، أبذله هنا على النحو الذي تريد .أحذر فقط أن تعيش راكعا. انتصب أعلى، فالقدم لا تسحق سوى الزواحف، أما سنابل القمح فهى التي تقطف واقفة".

وفي المنحى نفسه جاء تعليق عالية شعيب التي ردت على اتهامها بالإباحية، في حوار صحفي، قائلة:

"التهم غير معقولة وغير منطقية لأنها معزولة عن القصيدة أو عن الكتاب موضع القضية. في القصيدة أتكلم عن تفاحة وكيف استأذنها قبل أكلها، وأتأملها كامرأة وأسقط عليها صفات أنثوية. فأي مجتمع ضعيف وهش هذا الذي يخاف فخذي تفاحة وهميين وغير موجودين واقعيا؟ وأي مستوى ثقافي وحضاري وصلنا إليه حين تستثيرنا جنسيا عبارة رمزية كهذه؟".

ولكن، ماذا تقول "تفاحة" عالية؟

تجيب قصيدة "قبل طبق الحلو":

"فكرت أن أستأذن التفاحة

لم تجب

رششت عليها الماء بحب

فسطع عريها

جلست في شريحة شمس

تفخر

تتأمل لؤلؤ فخذيها وصدرها

قبلتها

وداعا.

على مائدة العشاء

تحدث الجميع وضحكوا

كان صحني خاليا

من قطعة تفاح".

الفصل الرابع

الأبطال هم الكومبارس

١

طلب: الحرف المجتد

متابع تجربة حسن طلب ومساره الشعري سيلحظ أن الشاعر يحرص على أن يكون كل ديوان شعري له بمثابة تجربة واحدة أو دورة واحدة، ينتظمها كلها رمز مركزي واحد (وإن تفرعت منه رموز ثانوية صغيرة)، كأنه البطل الرئيسي في العمل الروائي. هكذا كان "البنفسج" الرمز المركزي في "سيرة البنفسج"، كان "الزبرجد" الرمز المركزي في "زمان الزبرجد"،وكان حرف "الجيم" الرمز المركزي في "آية جيم" ثم كان النيل الرمز المركزي في "لا نيل إلا النيل".

يبدأ "زمان الزبرجد" بتصريح واضح من الشاعر بأنه سينتقل من رمزه السابق "البنفسج" إلى رمزه الحالي "الزبرجد". فقد "تبرجت القصيدة لي وكلمني الزبرجد"، بل هو يعلن لنا أنه يتمرد على البنفسج ويهجره، لأن هذا البنفسج لم يكن عند الشاعر سوى "النص المدبج، ذكريات الياء، ماء الماوراء، الفتنة، الوله، التهيج".

يحاكم الشاعر رمزه السابق، فيوضح أن هذا الرمز كان "طوطم الشعر المتوج" و"الجدل الذي يفضي إلي عدم، إذا لم يسعف المتحاورين منهج" و"الفخ الخصوصي" و"هندسة العواطف" و"الرمل المصنع" و"قناع التجدد". والشاعر في نقلته الجديدة إلى الزبرجد، يريد عكس ذلك كله:

"إنني اليوم مستبدل بينفسجة من كتاب الفؤاد

زبرجدة من تراب البلاد".

فكأن تجربة البنفسج كانت تجربة "الذات" التي يسعى الشاعر إلى مغادرتها صوب تجربة "الموضوع"، أو كانت تجربة "العاطفة" التي يود تركها إلى تجربة "الوطن". وبالطبع، ليس علينا أن نصدق كل ما يعلنه الشاعر، فلم تكن تجربة البنفسج مجرد تجربة في "الذات"، وليست تجربة الزبرجد مجرد تجربة في "الموضوع". كما أن الفروق بين العالمين ليست شاسعة، وإن كنا لا نجادل في أن "زمان الزبرجد" أكثر ميلا إلى الهموم العامة: الوطنية والاجتماعية والإنسانية.

شأن معظم شعر حسن طلب (وأغلب شعر الشعراء المصريين والعرب المجددين) تحفل القصائد نفسها بما يشبه "النظرية الجمالية" حول الشعر، بحيث يمكن استخراج العديد من "المقولات" النقدية -من قلب القصائد ذاتها- التي تجسد رأي الشاعر في الشعر ودوره وماهيته. وأوضح تجل لهذا النظر الجمالي نجده في قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"، بعد أن التقيناه بشكل عابر في قصيدة "زبرجدة إلى بلقيس" حيث يقرر أن "القصيدة قد تستقيم إذا استوعبتها الشحارير قبل الجماهير"، لكنه في "زبرجدة إلى أمل دنقل" يقدم هذه الرؤى واضحة. فإذا كان مفهوم دنقل عن الشعر أن "القريض اعتراض، وكلام من القلب يجنح للشعب"، فمفهوم طلب عنه هو أنه "فيوض الجلال ومطلق آياته، وغموض الجمال إذا شف عن ذاته".

ومرة ثانية، لن نصدق كل ما يقوله الشاعر فديوانه نفسه لا يغرق في فيوض الجلال وغموض الجمال، متناقضا مع الصدور من القلب والجنوح إلى الشعب، فهو ديوان لا يقيم هذه على حساب تلك، بل ينغمس في القضايا العامة انغماسا شديدا، لكنه يصوغها عبر طرائقه الفنية المتفردة.

نعود إلى "النظر الجمالي" عن الشعر في الشعر، لنجد شاعرنا يؤكد على فكرتنا السابقة عن جدل الشكل الفني والمضمون الفكري، فيقول في قصيدة "الزبرجدة الأساس":

"طالما المضمون جاهز

وجمال الشكل زينة

فجميع الشعر عاجز

والأهازيج حزينة"

في هذه "الزبرجدة الأساس" بيان مفصل لقسمات الشعر الذي يطلبه الشاعر ويرضاه. "أريد أن أكتب شعرا، تستطيع أن تسمعه العين وأن ترى جماله الأذن/ أريد أن أكتب شعرا، قد يسوس لكن لا يساس، تلك هى القصيدة الأساس/ أريد أن أكتب شعرا هو لا يقال بل يقول/ أريد أن أكتب شعرا، هو لا يذاق بل يشم". وهو يصف القصيدة مرة مناديا "أيتها القصيدة المعمار" ومرة "أيتها القصيدة السؤال". الشعر والحب، في هذه النظرية، صنوان، "فالحب آجرّ القصيدة، ودم المغنين الملاط" و"الشعر والحب لو أن بعض شئ كان من هذين: يُشترى". لكن الشعر بعد أن يصدر عن الحب الصغير، يتسع

حتى يشمل الحب الكبير، أي يتحرك من المحبوبة المرأة، إلى المحبوبة البلد. فهو يشرح مصدر الشعر ومساره قائلا:

"من أين يجئ الشعر؟

من وهج في الصدر،

يترعرع بين الأضلاع ويقتات بماء الأنسجة

الحية والشحم المر،

فينهض كالعشب الحر ويخضر

إلى أن يصبح وشما فوق زنود رجال بلادي،

أو خالا فوق خدود نساء بلادي".

هل يمكن تلخيص هذه النظرات النقدية أو ترجمتها إلى عناصر محددة؟. سنحاول ونقول: الشعر في هذه النظرات هو رمز للحياة وللمعرفة، وعليه فإن الشعر (الحياة/ المعرفة) يجب ألا يكون نمطا جاهزا ثابتا، بل هو سؤال دائم وكشف متجدد. وهذه المعرفة (الشعر) هى متبوعة لا تابعة، قائدة لا مقودة. كما أن هذه الحياة تقدم معرفة (شعرا، خبرة) ناتجة عن كل الحواس: فالعين تسمع، والأذن ترى، والشعر يشم، أي أنها معرفة طازجة خاصة، غير مقولبة أو مشاعة. والشعر والوطن -في هذه المعرفة الحياة- ثلاثة وجوه لفعالية واحدة.

في "بعض الزبرجد" وصف دقيق لخصائص "الزبرجدة" التي يتغنى بها الشاعر. ويتضح لنا من هذه الخصائص أن هذه الزبرجدة ليست سوى وطنه. فهى "زبرجدة للمساجين، إذ هم يشيخون خلف الزنازين"، وهى تكابد خللا واضحا في توزيع ثروتها، إذ هى "زبرجدة حازها الحائزون ولو فرقت لما ظل في الأرض عريان أو جائع" وتعاني من الحق الضائع والحرية المهدرة، "فها هى وهى العريقة في الحسن- قد حقرت، وإلى ماتمنى العدو لها صيرت، زبرجدة كالشعوب مسيرة وهى لو خيرت، لما اختارت القيد أو أجبرت". ويتأكد هذا المغزى الوطني للزبرجدة في القصيدة التالية "الزبرجدة المزدوجة" حيث: "قالت كان يداهمني الغرباء وينهش لحمي الأعداء" و" هذان يهودان ومصريان على قارعة الخطر الداهم، ذان، وذا شجر يصعد بين الوقتين".

من أجل كل ذلك يصل السخط لدى الشاعر إلى ذروته في "زبرجدة الغضب"، فيصب نار إحباطه ويأسه على تاريخه العربي وانتمائه وأحلامه والمستقبل، في صرخة عارمة:

"هن ويهون وهان

دع عنك الشعر وقل: إن الكلمات هوان

والتاريخ العربي هوان

والخيل العربية والأنساب الألقاب"

وهى صرخة تكاد من حرارتها أن تحرق الشعر في النص، ليتبقى له منه خطاب مرير عاصف وسيل من الهجاء للذات وللشعارات وللدول التي سببت لنا كل هذا الهوان. وربما تزول بعض دهشتنا نحن من هذه الوجبة الشتائمية الثقيلة التي تحملها القصيدة، إذا علمنا أن شاعرها كتبها إبان الحصار الإسرائيلي لبيروت بعد الاجتياح المريع في صيف ١٩٨٢، حيث "عرض فلسطين العربية ينتهك، وعورة لبنان/ تنكشف الآن/ خن ويخون وخان". ولهذا فالشاعر يفضح كل أصناف الادعاء والقمع العربي المتحالف مع قمع العدو التاريخي:

"إن الحرب هى الميزان

فلئن شالت كفة قوات الردع

ومالت كفة إجراءات القمع

وكل صكوك البيع

فسوف يكون الرجحان

لبيانات الشجب والاستهجان

فدع الشعر".

وينفجر، في النهاية، السؤال: "متى سيجيء العربي/ العربي، العربي الإنسان؟".

❖❖❖

وربما أخذ بعض القراء وبعض النقاد على القصائد ذات التوجه المباشر، في زمان الزبرجد، بعضا من المآخذ، منها:

أ- ميل هذه القصائد إلى الشعارية الواضحة والتقريرية الساخطة، التي تصل أحيانا إلى نوع من أنواع الهجاء المقذع القديم: هجاء النفس أو الشعب أو السلطة أو الهوية.

ب- بهذا الميل الهجائي المقذع، تكاد هذه القصائد أن تنطلق من أسس فنية وفكرية مناقضة للأسس الفنية والفكرية التي تنطلق منها القصائد التي تتوجه توجها جماليا خالصا (علما بأن هذا التوجه الجمالي الخالص ليس خلوا أبدا من الرؤى الفكرية والمواقف الاجتماعية السياسية الفلسفية). لكن الخطر هنا، هو أن يبدو الأمر كما لو أن للشاعر منطلقين للشعر أو مفهومين لعملية الإبداع: واحد جمالي فني للظروف العادية، وواحد تحريضي تقريري للظروف الوطنية الساخنة. على أن هذا التناقض ربما لم تخل منه تجربة معظم شعراء التجديد الشباب في مصر والوطن العربي.

ج- في هذا التوجه يحدث ميل إلى الكفر بالشعر واللغة والفن، واليأس من جدواها جميعا في

تغيير الأوضاع المزرية المهجوة. وهو ميل يناقض، أيضا، المنطلق الأصيل للشاعر وأقرانه الذين يرون في الشعر والفن بعامة، فعالية أساسية من فعاليات الحياة، وظاهرة تغييرية متقدمة، بصرف النظر عن مضمونه.

د- وتفضي كل الميول السابقة، في النهاية، إلى نوع من العدمية القعيدة والانتحار الداخلي والرغبة في التبرؤ من الذات ومن الجماعة ومن الهوية ومن الوطن. وهى نتيجة منتظرة لهذا النهج الأحادي، غير الجدلي، الذي لا يرى الظاهرة في تفاعل عناصرها السلبية والإيجابية، بل يقتصر على الجانب القريب الظاهر، المنظور، الذي يجسد السقوط والخراب.

❖❖❖

نصل إلى درة الديوان "زبرجدة الخازباز"، وهى القصيدة التي نالت من هجوم المتسرعين والمتصيدين القسط الأوفر. ولو أمعن أحدهم فيها لوجد أنها ذروة مأساة الإنسان العربي المعاصر، حيث يصل الغضب بالشاعر إلى تصوير مأزق العربي المعاصر في قلب الحياة المتقدمة المعقدة الحالية. هذا الكائن العربي القزم (الخازباز: حشرة الحدائق): ماذا يفعل كي يواجه العالم الحديث؟ وهو لا يملك سوى الشعارات والبلاغة الجوفاء والمجد القديم والقبائل المتحاربة مع بعضها البعض.

هذا زمن انقلب فيه كل معيار وانهارت كل قيمة. "ما لم يكن سيصح صح، ولم يكن سيجوز جاز" و"مالم يكن سيكون كان" و"مالم يكن سيصير صار" و"مالم يكن سيضيع ضاع" و"مالم يكن سيفوز فاز" و"مالم سيئين آن" و"مالم سيتم تم" و"مالم يكن سيدوم دام".

في هذا الوضع الانقلابي ما هى خيارات الإنسان العربي للحركة أو الفعالية أو الإنجاز، في مواجهة عالم متغير جبار؟ يعدد الشاعر خيارات العربي إزاء كل مواجهة،وكلها خيارات مفارقة/ مأساة، عبر نوع من "الكوميديا السوداء" المريرة. لا يملك العربي سوى:الفطرة، الخيال، التقوقع، الصحراء، البلاغة، الصراخ، التقنفذ، الناقة، المهرة، الرجز، أساطير القبيلة، الغريزة، الحرب الأهلية، غسيل المخ، استعطاف الليكود، الفتوى، الفصحى، اللغة، تنغيم الضجيج، الطوالع، السنابك، السروج، الفيديو، المسلسل التلفزيوني، النشاز.

فماذا يفعل العربي الضعيف بهذه الأسلحة؟. إنه مهزوم لا محالة، فهو في وضع تراجيدي حقيقي "لا حي فيستدعى ولا ميت فيستنعى، ولكن بين بين". ولذا فكل مواجهة خاسرة، ولذلك:

"لابد من شئ يجنب ذلك البدوي أهوال المصير الصعب،

هل يغزو بجيش من أساطير القبيلة مصنع الفولاذ

يشحذ عزمه ويريش سهما ثم يطلقه على القمر الصناعي المحلق في فضاء بيوته وسماء غرفته؟

يجرد حملة كبرى ليحتل البنوك وشاشة التلفاز؟" .

هذا العربي الضعيف، المهمش، هو حقل التجارب للدول المتقدمة، وكل مقايضة له فاشلة لأنها غير متكافئة وغير ندية:

"أيؤلب الفصحى لتخرج من معاجمها إلى نظرية الكم الجديدة أو إلى علم التفاضل؟ كي تقايض من تشاء بضاعة ببضاعة: فبحرف حتى معمل الكيمياء، بالنعت الفلز، بخمسة الأسماء علم وظائف الأعضاء، بالمترادفات مفاعلات الذرة، الآلات بالعلل، المصانع بالمضارع والمضاف إليه والمجرور، بالجزم الجيولوجيا، بلام النصب أو واو المعية أو أداة النهي هندسة القوى، بعلامة التأنيث درفلة المعادن، بالمعلقة الجهاز" .

في هذا التحدي الحضاري المستمر لابد أن يخسر العربي لأنه قدم الخطابة والبيان لمواجهة التقدم العلمي والصناعي المهول. لا مفر، إذن، من حل شامل جذري: لابد من حل جرئ خازبازي، يجئ بأحوزي حين يذهب بانتهازي، يعري كل ذي زي، ليعرف من يريد حقيقة الوطني والجاسوس، والسلفي والسمسار، والثوري والنهاز" .

وينبغي لهذا الحل أن يتم، هنا، فورا، فاللحظة حرجة، والنهاية موشكة. وهو حل من قلب هذا الضعف والذل والخراب (حل خازبازي)، ولابد أن يقع الآن "قبل أن يجأ الفتى يا فوخه بحديدة ويدعُّ طفلته ويكفر بالبنوة والأبوة" و"قبل نهاية التاريخ أو قبل انقراض النوع" .

بنية "زبرجدة الخازباز"، إذن، بنية دائرية تكاد أن تكون مغلقة، وينتظمها لذلك قدر من النسق التقليدي غير المفتوح. لكنها مع ذلك واحدة من أهم قصائد الديوان (والشاعر) لأنها نجحت في الابتعاد عن الخطابية الهجائية التي وسمت القصائد الأخرى ذات الطابع السياسي المباشر، بحيث طغت فيها الرؤى الفكرية على الأداء الفني. فهنا طاقة فنية ولغوية كبيرة تزاوجت مع الموقف الفكري على الرغم من نصاعة هذا الموقف الفكري وبروزه.

ومع جلاء هذا الموقف ووضوحه، فمن عجب أن بعض المتسرعين والمتصيدين قد اعتبروا هذه القصيدة نموذجا للشكلية والاستعلاء على الواقع، والبعد عن أي مضمون، واتخذوها مثالا على الغرق في الألاعيب اللغوية الخالية من أي تماس مع الحياة المعاصرة. والحقيقة أن هذه القصيدة -كما رأينا- واحدة من ألصق أعمال حسن طلب بالواقع الاجتماعي السياسي المصري والعربي، وأكثرها تعبيرا عن انخراطه -الزائد أحيانا- بقضايا أمته الصغيرة والكبيرة.

ومثلما بدأ الشاعر في "أولى الزبرجدات" بإعلانه مغادرة البنفسج (رمزه السابق) إلى الزبرجد (رمزه اللاحق)، فهو في القصيدة الأخيرة "زبرجدتي القادمة" يعلن لنا أن تجربة الزبرجد قد اكتملت "تصل الآن زبرجدتي لتمام الألق" حيث كانت فيها "خضرة الغضب التي تتجسد، المعنى الذي يأتي إلى

المعنى، الدم السخن الذي نزفته من بين الشفاه على المهارق أبجد، الحرف المجند، عين السجين ودمعها المتهجد".

وهكذا قطع الشاعر رحلته من "هندسة العواطف" في البنفسج إلى "الحرف المجند" في الزبرجد. ولذا فهو يشير إلى خطوته القادمة، إنها "الجيم" الرمز المركزي القادم حيث أن "جيم زبرجدة تتخلق عند بزوغ الغسق، ستشتعل وتخرج عن هذا النسق"، لتخرجه هذه الجيم المقبلة من دائرة "أنا" إلى دائرة "نحن"، "ثم ستحملني نحو ضمير الجمع، فينصاع ضمير المتكلم للنوع، يقول: انطلقي".

❖❖❖

تجربة حسن طلب الشعرية تجربة كبيرة، ثرية الملامح خصبة الأبعاد. ويكفي أن نشير من هذه الملامح وتلك الأبعاد إلى الطاقة اللغوية الفادحة، وإلى التجذر التراثي فيه، وإلى التملك المهيمن على دلال اللغة وأسرارها، وإلى تنوع الأنساق الفنية والتشكيلية في بنية عمله، وإلى الشلال الموسيقي الذي يستنفد قوس الوزن الخليلي عن آخره ويزيد عليه "الزمن الموزع في تفاصيل القصيدة أو فضاء النص"، وغير ذلك من ملامح وأبعاد غنيةغزيرة.

وقد يلمح بعض النقاد إلى ما في هذه التجربة الكبيرة من إفراط في التقفية الداخلية والخارجية، أو تناظرية في الأداء والفكرة بحيث أنه لم يخرج من "هندسة العواطف" إلا إلى "هندسة الرأي"، أو ضمور الخبرة الحياتية الحسية المعاشة، أو غواية الغرق في الموروث الشعري، أو الانقسام بين الطبقة المباشرة والطبقة غير المباشرة في النص، وغير ذلك من شوائب لابد أن تعتري كل تجربة هائلة. على أن شعر حسن طلب، في هذا الديوان وغيره، يعد دحضا دامغا لعدد من الشائعات التي ألصقت بشعره وبشعر المجددين من الشعراء المصريين، عن غير بصر أو بصيرة:

أ- فهو يدحض الزعم المضحك بأن هؤلاء الشعراء غير مرتبطين بقضايا واقعهم الهادر، من جراء افتتانهم بالألعاب اللغوية الشكلية. بل هو يؤكد على العكس أن شعر هذا الصف الشعري من أكثر تجارب الأجيال الشعرية ارتباطا بواقعه وتعبيرا عن قضاياه الحية، في سياق تشكيلي متفرد.

ب- وهو يدحض أكذوبة عدم ارتباط هؤلاء الشعراء بتراثهم، ولعل شعر حسن طلب أبرز نموذج يدل على خطأ هذا الزعم. على أن أهم ما يفضحه هذا الافتراء هو أن أصحابه لم يقرأوا -هم أنفسهم- التراث، وإلا لما قرنوا بين اللعب اللفظي والشكلي وبين البعد عن التراث، لأن هذا التراث نفسه ملئ بهذا الدلال اللغوي والتلاعب اللفظي والحروفي (حتى في أمتن صور هذا التراث رصانة عند المتنبي وأبي تمام والبحتري وأبي العلاء والجاحظ والتوحيدي وغيرهم).

ج- وهو -أخيرا- ينفي فكرة أن الخبرة الحسية الوقائعية المعاشة هى وحدها الخبرة الحية

الواقعية. فالفكر -هو الآخر- واقع، وفي الشعر الكبير يمكن أن يحل التعاطي مع اللغة -باعتبارها عالما كاملا ورمزا لعالم كامل، وحاملة أيديولوجيا، وظاهرة اجتماعية- محل التعاطي مع المعاش اليومي لتصبح معاركتها معاركة للواقع. وتغدو الخبرة بها ومعها خبرة حسية حية. والشرط الوحيد لذلك كله هو توافر الطاقة اللغوية العالية، وهى عند حسن طلب هادرة جائرة. إن اللغة عنده -كما يقول- هى "كرة اللهيب المصطفاة أو المقدسة التي قد دحرجت في القلب أو غمست فكان العسجد".

٢

قنديل: كونشرتو الإمكان

"أنا الدم، والشعر نهر
وينبوعنا في أعالي الجبال
هل الوقت يعلم
أنى انسكبت على مفرق الأرض
قارورة من بذور الرجال؟"

يطالعنا وجهه الشاعر، منذ البدء، بهذه الهوية التي يعلن فيها توحده بالشعر، فهو -والشعر يلتهم لحمه- انفلاق الشعاع وانعتاق الغضب. ثم هو يعد نفسه في "افتتاحية للهجرة" لمشواره الطويل المتعب، هل نسميه مشوار التحولات صوب المعرفة؟

"هيا نخرج من دائرة الوهج،
نبني بعض المنزلقات الرطبة.
الظل ملاءتنا -راكدة-
مطفأة بالأقمار وبالثلج"

هل يبدو لنا، لأول وهلة، انه سيرتحل من التوهج إلى الرطوبة، من الكلام إلى الصمت، من الحركة

إلى السكون؟. لن نقع في وهم الاعتقاد بأنه راحل من الضوء إلى الظل والظلام. هذا الشاعر الماكر، علي قنديل، لن يخدعنا: ليس صمتا ذلك الصمت المخيم بالأدعية والبخور، وليس سكونا ذلك القط الأزرق الذي يسبح في أمواج الليل ويعبث في خصلات النور. هو سكون خادع سيدخل بعده -أو تحته- في جنة الجزء المخبأ في تقاطيع الزمن.

التحول الأول:

(قصائد: مساحات النشور-متواليات المغني والنهر-إشارة-محاورة الظل والإضاءة-انفجار وردة).

يمثل التماس مع الأسطورة، مستوى أساسيا من مستويات هذا التحول. وسنرى حينما نتوغل قليلا كيف أن هذا المستوى ظل بعدا أصيلا من أبعاد تجربة الشاعر. كما سنرى كيف تجاوز شاعرنا المستويات البسيطة للتعامل مع الأسطورة باتجاه المستويات الأعمق.

إنه في "مساحات النشور" يتعامل مع الأسطورة في سطحها المباشر الأولى: حيث يستعير نص الأسطورة ومظهرها (وهى هنا الأسطورة الفرعونية) وليس روحها وجوهرها، مستخدما عناصر الرمز بها، وليس دلالاتها المجازية الواسعة.

"*حوريس يطلع بالشعير وبالغلال*

بمواسم الأرز السخية

متعاليا مثل النخيل

حرا كأطراف البحيرات القصية".

وحوريس، في الأسطورة الفرعونية، هو ابن إيزيس، الذي ساعدها على لملمة أشلاء أبيه أوزوريس، وساعدها على الانتقام له من قوى الشر المتمثلة في عمه "ست". وهو بهذه المثابة رمز للمخلص في الفكر المصري القديم. لكن شاعرنا المعاصر يكسب المخلص القديم دلالة اجتماعية حديثة، فيجعله يقدم للجوعى والمحرومين القمح والغذاء، متشحا في ذلك بوشاحين: الكبرياء والحرية.

ولكن، ما حكاية الأسطورة الفرعونية مع شاعرنا؟. فها نحن نلتقي بها ثانية في "متواليات المغني والنهر". ألا نستطيع أن نقول: إن الأسطورة المصرية القديمة كانت السمة الأبرز للحلقة الأولى من حلقات رحلة الشاعر في خوض تجربة المعرفة، وكشف الذات و العالم؟

إننا أمام حابي ورع ومنف وغيرها من رموز الأسطورة المصرية القديمة وشخوصها، غير أن وجود هؤلاء هنا إنما هو وجود شعري يتجاوز مجرد الاستعارة الخارجية، إلى درجة أكثر تقدما تكون فيه القصيدة تقمصا شعريا لتجربة كاملة. فها هو يقذفنا في قلب التاريخ القديم، أو بالأحرى يقذف

التاريخ القديم فينا، حيث: "هنا الأرض بردية أحرقتها الشموس وذرت نفاياتها في الموائد".

والقصيدة تتكون من ثلاث دورات. تجسد الدورة الأولى حالة ذلك الإقليم، بصعيد مصر، حيث جف النيل (حابي) في عهد الملك سي غنخ رع، فتشققت الأرض وجفت الضروع وعمت المجاعة :

"هنا الأرض صومعة

تتقلب في كف وحش البراري

وترقص للحلم -فارغة- والنهاية

تنداح في موجة الجزر

والبحر خوف وتفاحة من عصير الفجيعة"

بعملية إسقاط فنية بسيطة، ندرك أن الشاعر يتقنع بالحالة المصرية القديمة ليعبر عن الحالة المصرية المعاصرة. وإذا عرفنا أن الشاعر كتب هذه القصيدة عام ١٩٧٢، يمكن أن نكون صورة لما كانت مصر عليه آنئذ :

بلاد خصبة مليئة بالغلال، لكنها مقبوضة في كف الوحوش الكاسرة المستغلة، وهى في أسرها تتقلب من ألم تارة وترقص رقصة المذبوح تارة ثانية. ولهذا فالبلاد تعاني حالة من التقلص والجزر والانكماش، ويسيطر عليها الخوف المتلاطم، بينما طيوف المأساة تحوم على الوطن بأسره.

ونلتقي في الدورة الثانية بالصوت (الخاص)، فيذكر الفتى المسافر أمه الفقيرة في هذه الحالة القاحلة، ويسألها عما فعلت، وهو يدرك أنه البديل والإنقاذ الحقيقي لها (هل هو متداخل مع النيل حابي ومتواحد به وفيه؟). وهل سيكون التوحد مع الطبيعة والأشياء سمة هامة من سمات تحولات شاعرنا في ترحاله الشعري العميق؟

في الدورة الثالثة يتضح بعض مما هجسنا به. لقد أودع "رع" السر في عاشقين بمصر يفتش نصفهما عن كميلة الثاني، وهاهو المتوحد بالنيل حابي يطلع وعدا وخلاصا. لقد جف النيل، ولكن النيل ليس سوى الماء، بينما هو -المخلص البديل- المجرى والصيرورة وسر الخصوبة:

"إذا ما عرفت تفتق عن قبضي

ألف نهر

مزقت أحجار مجراي، أصبحت دلتا،

وأبقى أنا السر وحدي".

وهنا نلتقي بملمحين:

الأول هو التركيز على الفردانية، ليس بمعنى الأنانية، ولكن بمعنى الخصوصية الذاتية الخلاقة. وسوف يصل هذا الملمح إلى ذروته حينما نرى الشاعر بعد قليل يقول: "خلقت من نفسى كهرباء نفسي".

الثاني هو تأكيد "حق المعرفة"، والإشارة إلى النتيجة المثمرة للمعرفة. فبالمعرفة تتفتق آلاف الأنهار، وتذوب الأحجار والصخور، وينشق مجرى سيال، وتتفجر الخصوبة ويزدهر النماء. بالمعرفة تصبح القبضة نيلا، والصحراء دلتا مورقة.

قصيدتا "إشارة" و"محاورة الظل والإضاءة" تجمعهما طبيعة واحدة: على المستوى التشكيلي وعلى المستوى المعنوي. فالحقيقة التشكيلية الأساسية فيهما هي: الصوتان المتقابلان. في "إشارة": صوتان فرديان متقابلان (سؤال- وجواب). في "محاورة الظل والإضاءة": صوت جماعي (كورس) وصوت فردي. في "إشارة": أمل وخذلان. الصوت الأول يسأل: ما الذي ترتجى؟. والصوت الثاني يجيب: أرتجى مشرقا قادما من سفر". في "محاورة الظل والإضاءة": أمل وخذلان. والصوت (المخلص) ينكمش تحت دقات حذاء الشرطي متهالكا مفتتا، فيظل حلما يتشكل في أصحابه، ووجهه متردد بين السحاب.

تختم قصيدة "انفجار وردة" هذا التحول الأول واضعة أيدينا على مشارف التحولات التالية. إنها تكشف لنا عن بعض رموز هذه التحولات، وتفجر "الشوق البدائي المخبئ تحته فوضى التخلق وامتداد الشك و الأسفار". لاحظ دائما أن شيئا مختبئا يريد الشاعر كشفه. ألم يحدثنا من قبل عن الرغبة في الدخول إلى "جنة الجزء المخبأ من تقاطيع الزمن"؟.

ولاحظ انتقاله في نهاية القصيدة من "الفردي" إلى "الجماعي".

"أنت التي ما أشتهيه

أنت التي ما نشتهيه"

إن هذا الانتقال من الفردي إلى الجماعي -على ما يشوبه من تقريرية وفجائية غير مبررة فنياً- هو إرهاص بمحاولات تالية في الانتقال من الفردي إلى الجماعي بطريقة أكثر عضوية وأنضج فنيا، في التحولات القادمة.

يسترعي الانتباه، هنا، ثلاثة خيوط بارزة:

١- رغبة الشاعر الدائمة في أن تتحول ذاته من "مفرد " إلى "جمع".

٢- رغبة الشاعر الدائمة في الترحال والأسفار، كأنه لا يقر ولا ينيخ. السفر قلق من المكان، وقلق من الزمان، وقلق من الثبات. وبحث عن معرفة جديدة ومجهول جديد. ولعله في ذلك يهتدي بجملة المتنبي: "على قلق كأن الريح تحتي".

٣- رغبة الشاعر الدائمة في كشف المخبوء وهتك السر. ويبدو أن حرمان الشاعر (المواطن) من حرية المعرفة وحرية تدفق المعلومات -كما يقال في التعبير الحديث- من ناحية، وانغلاق أسرار الكون على الأفهام مع غموض المصير البشري من ناحية ثانية، جعلا الشاعر (المواطن) يهفو إلى رفع كل حجاب.

التحول الثاني:

(قصائد : النثريات- المقطوعات: إشراقات).

على الرغم من أن هذه القصائد لا ترد في الديوان بترتيب يجعلها تحولا ثانيا، فقد اخترت أن تكون محورا للتحول الثاني، ذلك أنها كتبت في فترات متعاقبة بطول زمن الديوان كله تاريخيا، فتصلح بذلك -فيما أعتقد- أن تتقدم التحولين التاليين، علنا نلتمس فيها عروقاً أصيلة لمحاور لمست من قبل أو تأكدت في الحلقات التالية.

"يمكن لعبق التاريخ أن ينبت بين عروق الصحراء، وأن يكتب تاريخه على مساحات الأوجه الميتة". هذا اليقين الشفاف، متى يمكن أن يتحقق؟: "حين يسقط الظل كاشفا عن بقعة النور التي تنمو في كل اتجاه، ويستدرج الساحر الآدمي شمسه من مدارات الغروب". أتقصد حين ينهض الإنسان؟:

"في عمق الأعماق

سر

فابحثوا

سر يزحزح ناصية الآفاق".

هل نلحظ جوا أثيريا شفيفا وروحا موسيقيا خافتا؟. لنقرأ من كلمات محمد عفيفي مطر في تقديمه للديوان: "القصيدة تمثل الفضاء بالنسبة للتمثال. والقصيدة بما تقوله وما لا تقوله، إنها مناخ كامل".

ولكن، هل بدأ الأداء الصوفي يبزغ؟:

"من ضاجع الكون وحده

كتبت له في كل عنصر ولادة

وفي كل ذرة شهادة

وفي الأقاصي يظل حيا

لا ينقلب عليه دهر

ولا تجتازه قافلة

ويخرج الورد من وريده للعالمين".

هنا سنلمس شيئا خاصا بالموسيقى في هذه القصائد النثرية "كائنات": إنها الكثافة الشعرية التي تحمل في طياتها طاقة موسيقية عالية تنبع من علاقات اللغة فيما بين بعضها بعضا، ومن صوتيات الحروف المتآلفة أو المتنافرة، ومن توتر العلاقات بين المقاطع المتوترة. فلنمسك بهذا الخيط الموسيقي الناتج من الطاقة الشعرية واللغوية، لعله يصل بنا إلى تحقيقات أكثر زخما في قصيدة "الحلم يطلع من الشرق".

لقد أتى من الشك النبيل، يصيح "ولدت بقوة دفع الأسئلة". والشك وليد الدهشة والسفر إلى المجهول. فلنلاحظ أنه يشك، أيضا، في "القطارات التي تأتي ولا تأتي". هل ستلعب القطارات دورا قاسيا في مأساة/ قصيدة "القاهرة"؟

سوف نلتقي في هذا التحول بكثافة غنائية أليفة، في بعض المقاطع، ففي المقطوعة الخامسة من "إشراقات شعرية" حركتان متقابلتان. الأولى: الضياع والبحث عن الفعل والوجود، المحاصرة والضآلة. والثانية: رد الحركة الأولى، الاجتياز والشمول، الفعل والخلق:

"لا أفق يبصرني، لا سماء
مزروعة خطايَ في تهدج الرثاء
غدا تشقني الرياح رافدا للدمع
أو يجتازني الصباح
جنية أصير أين حلم الماء؟"

"لا أفق يدركني، ولا سماء
خطاي حجم الأرض
وانفراجة الرجاء
خفق اللهيب بعضي
وبعضي: الغريب
أنا الذي يفض أو يعيد
بكارة الأشياء".

وينبغي أن نلاحظ الطاقة الموسيقية الكامنة في التقابل -بل والتضاد- الشعري للمقطوعتين، فضلا عن الإيقاع الخليلي التفعيلي الأصلي، على نحو تصوغه بدقة مقدمة عفيفي مطر:

"إن الإيقاع هو زمن القصيدة الخاص، والذي لا يتشابه مع زمن قصيدة أخرى، ولكل قصيدة عروضها. والإيقاع، أي زمن القصيدة، هو ما يتحرك فيها من طاقة الخلق وديمومة التغير الكيفي لعناصرها. فالتفعيلات والتزام الخليل والنصوص المقتبسة والفراغات وتعدد الأصوات والغناء الميلودي، كلها لحظات هذا الزمن وقد شفت عن كيفياتها في السياق، أي في القصيدة".

إن هذه البدايات الصغيرة للحس المأساوي، الذي يفصح عن نفسه قليلا في المقطوعة التالية، لتستولي على شاعرنا وعلينا، فتخفق دخيلتنا لهذه الحركة الدفينة تحت جلد المقطوعة، فيما يشبه بدايات مأساة طبيعية متضايفة مع المأساة الإنسانية:

"لا تسل عن عليّ

فقد دحرجته خيول المساء

إلى آخر القمح والفول

حين تساقط حقل السماء

وأخفى الصغار وهم يصنعون العشاء

تماما: يؤدون دور المحبين والأنبياء"

ترى هل شرع شاعرنا يدخل بنا وئيدا إلى قلب تراجيديا التاريخ الإسلامي؟ خاصة إذا لم تفتنا "التورية" المتوترة في اسم "عليّ"، حيث قصد الشارع أن يحيلنا إلى عليّ بن أبي طالب، وهو يشير إلى نفسه: عليّ قنديل.

وغني عن الإشارة أن علي بن أبي طالب يعد بطلا رئيسيا من أبطال الشعر العربي الحديث، وهو ما يرجع إلى ما تمثله شخصية علي من دلالات كثيرة: فهو يرمز للجانب المستنير من التراث الديني الإسلامي، وهو يرمز إلى معنى "الفداء"، ويرمز إلى تضافر الرؤية الاجتماعية مع الرؤية العقيدية الدينية، وهو يرمز إلى الشهادة من أجل الحق والانحياز للناس وللفقراء بما ينطوي عليه ذلك من شجاعة القلب والعقل والروح، وما ينطوي عليه من "تراجيديا" باقية تجرح الوجدان والذاكرة. وهو يرمز لنظرية أولوية الأرض على السماء، وهو أخيرا يرمز إلى الإيمان بالمخيلة الإبداعية في الثقافة العربية في مقابل العقلية الاتباعية.

إنه -بجملة واحدة- علامة على "العقل" في مواجهة "النقل".

في هذا السياق نقرأ المقطوعة التالية، التي تشبه وصفا لساعة العقاب والثواب في العالم الآخر، حيث يحمل كل إنسان كتابه بيمينه "فأما من خفت موازينه فهو في عيشة راضية، وأما من ثقلت موازينه فأمه هاوية". والفيصل الحاسم عند عليّ قنديل هو "الحب"، فمن امتلأ فؤاده بالحب هو الفائز يوم الهول:

"تأتي لكل قارئ: قراءة

وكل مبصر تأتيه: شمعة مضاءة

ومن أباح الحب: ملكه السماء

ومن تطهر قلبه بالدمع أشعل الفضاء

إن الذي أعنيه قادم

لا ريب،

قادم وقت الإدانة والبراءة".

لنتذكر هذه المقطوعة المبشرة الدامغة، لعلنا سنلتقي بها فيما بعد -ختاما لمأساة: القاهرة- نبوءة ووعدا ويوما يصاغ فيه العالم صياغة جديدة. نقول لعلنا نلتقي بها وقد تجاوزت غنائيتها الزاهنة، داخلة في نسيج من سياق درامي وبناء تشكيلي ضخم.

لقد حققت تلك المقطوعات بغنائيتها الكثيفة مزية جوهرية، بخلاف الغنائية الرجراجة الشائعة، ألا وهى القدرة الشديدة على اختزال الصورة، فأصبحت كل مقطوعة وحدة بنائية وموضوعية مستقلة، يربطها بالأخريات شريان دفين، بما يعنيه هذا الاختزال من إيحائية سريعة باهرة، وقافية مطيعة.

التحول الثالث

(قصيدتا: الحلم يطلع من الشرق).

إذا كان ميلاد الفن مرتبطا بالعمل البشري منذ بدأ الإنسان محاولاته المستمرة للانتصار على الطبيعة، فإن تاريخ الفن -إذن- هو تاريخ سيطرة الإنسان على المادة، والتحكم في الأداة. وإن التجربة الشعرية الممتدة لشاعر هى تاريخ صراعه الدائب لامتلاك أداته الفنية.

وهنا، أمام "الحلم يطلع من الشرق" (وهى قصيدة من قسمين: الأول بعنوان "العصافير الطليقة: وثيقة"، والثاني بعنوان "كو نشرتو الامكان والعصافير الطليقة) سنتلمس كيف تطورت محاولات شاعرنا- عبر رحلته- للتحكم في أدواته الجمالية وتطوير رؤاه الفكرية، في آن.

أول ما يسترعي انتباهنا هو التطور الموسيقي والإيقاعي، حيث تتسم "الحلم يطلع من الشرق" بأنها تجاوزت إيقاع الصوت الواحد الذي كان سائدا في معظم التحول الأول، إلى إيقاع الأصوات المتعددة المتداخلة في تركيب حواري درامي عام ينتظم القصيدة كبنيان كلي شامل. كان الشاعر في التحولات الأولى يعتمد الصوت الواحد أو الصوتين البسيطين المتقابلين، بينما هو هنا يعتمد ذلك التداخل الإيقاعي:

"قوم، ومملكة، وبيت سابح في الماء.

قلت: سمعت موجا صاعقا، ورأيت أفئدة تمور سواعدا كالرعد.

ما هذا؟ انطلق.

قلت السماء مهولة والسوق مرتفع وحنجرة السماء تضئ،

ثم رأيت من يتقلبون، رأيت من ينقلبون.

فهل ترى زلزالها؟

قال: انطلق"

إن الشاعر لم يعد يحقق موسيقاه من تفعيلات الخليل ابن أحمد وحدها -والقصيدة موزونة وزنا خليليا- بل أيضا من العلاقات بين الألفاظ وبعضها البعض، وما تختزنه هذه الألفاظ من قدرات إيقاعية:

"والقوم حدادين نجارين حمالين كانوا،

والمسامير الكبيرة والصغيرة والمطارق، والعراجين، الأصابع والمجاديف، النسيج،

وكان سقاءو المدينة،

والطهاة، وباعة الصحف،

الأطباء، القضاة، وكان وجه الله

يظهر فوق سطح الماء، والأشياء تعلو".

ثمة "قوة طرد" موسيقية تعمل داخليا، تدفع العملية الشعرية إلى نوع من التراكمات المتوالية، وتجعل القصيدة أشبه بحلقات متنامية كيفيا، تؤدي كل حلقة إلى الأخرى. وفي هذا التنامي، تسيطر الأسماء تارة على المقطع، وتسيطر الأفعال تارة أخرى، بما يحقق حالة من الضغط الإيقاعي المتراكب. وفي هذا التنامي ينضج رمز "العصافير"، فلم يعد الرمز مشتتا سرعان ما يأتي لينفلت ويضيع. هنا يسيطر الشاعر على رموزه ويحركها بعضوية فنية فائقة، ليصبح "العصفور" عنصرا من عناصر الفعالية المتحولة والمستمرة بالقصيدة:

"وكل شئ يبتني عشا ويسكن داخلي،

وسمعت صوصوة كأن الأرض تهمس من بعيد،

كل عصفور طليق طار يكتب في الفضاء

مربعات وانحناءات جميلة،

التصاعد كان رمز القلب:

ما يأتي هو: وعي الجماعة"

في إطار التطور الموسيقي الإيقاعي، فإن الأناشيد أو الأغاني الداخلية لم تعد مجرد وقفات غنائية ساكنة (مثلما كانت في "متواليات المغنى والنهر") بل أصبحت تؤدي دورا دراميا في المعمار الكلي للقصيدة، باعتبارها تقاطعات رأسية على الاستمرار الأفقي لجسد النص:

"تبت يدا معاوية وتب

للشعب نار ذات لهب

من ماله وقودها وما كسب

وللجياع كشفت ليالي حب"

❖❖❖

لم تكن محاولات الانتقال من "الفردي" إلى "الجماعي" فيما سبق تتعدى التصريح القولي الفجائي في ختام العملية الفنية (مثال: انفجار وردة)، أو تقابل كل منهما كخطين متوازيين لا يلتقيان، شعريا، تلاقيا عضويا (مثال: محاورة الظل والإضاءة)، بينما هنا نجد أن هذا الانتقال قد تم بمقدرة فنية عالية تؤكد تحكم شاعرنا في أدواته، كما تؤكد عمق المسار النفسي والفكري والاجتماعي.

نحن أمام دورتين كاملتين، تجسد الدورة الأولى (العصافير الطليقة: وثيقة) تجربة الشاعر- الفرد، وتجسد الدورة الثانية (كونشرتو الإمكان والعصافير الطليقة) تجربة الشاعر- الجماعة. في دورته أو رحلته الأولى يرى أفئدة تمور فينطلق، يجعل أجنحته مراوح للذين تلفعوا بالنار، ويصبح كعكة يطعم الصغار منها، وأبحرت كل العصافير الطليقة، أيقظتني. وهو في دورته أو رحلته الثانية يصرح: "قلت مائدة وكل الناس تقعد حولها"، كما أن القوم "حدادين نجارين حمالين كانوا". إنه يدخل في نسيج الجماعة، ويعلن أن ما يأتي هو وعي الجماعة. لقد تحول الفعل الفردي إلى فعل جماعي. وهنا تتلألأ نون الجماعة:

"لما ركبنا البحر مؤتلفين، نسأل أو نجيب،

نطيل رقصا كان سرا مستحيلا، أبحرت

كل العصافير الطليقة، أرشدتنا،

كشفت سحر المصابيح الخبيئة، قربتنا،

والذي قلناه أن مياه أيام ستأتي قد روتنا".

إذا كانت لغة الشعر هى لغة الأسطورة الخالدة الثراء، تلك اللغة التي لا تعبر عن واقع مصنوع بل عن واقع في حالة الصنع، واقع غير مكتمل، ويحمل في ذاته بذرة مستقبل لا يستطاع التكهن به بعد، وإذا كان كل عمل فني عظيم هو أسطورة عظيمة (كما يقول جارودي)، فإن منهج الفنان في التعامل مع الاسطورة -عبر صراعه المستمر لسيطرته على الأداة- يصبح زاوية من زوايا النظر إلى العمل الفني ومن هنا يكتسب أهميته الفائقة.

كانت الأسطورة الفرعونية أول منطقة تماس بين الشاعر والأسطورة، غير أن تعامله معها كان تعاملاً خارجيا يستخدم عناصر الرمز لا دلالاته،ولا يتقمص الأسطورة فتصبح أسطورته الخاصة. وها نحن نجد شاعرنا قد انتقل إلى منطقة الموروث الإسلامي معالجا الأسطورة من الداخل لا من الخارج، فيتقمص التجربة كاملة، في ما يشبه الإسراء والمعراج المعاصرين، بما يتواكب مع ذلك من صور وألفاظ وأداء:

"وارتد عصفور إليّ،

أطل من عينيه بدر ثم قمصني قميصا

اخضرا، والماء أخضر،

والسماء تقاربت،

فرأيت قلبي طالعا نافورة،

والدم يرسم طفلة تدعو ويرسم نخلة،

والله يقطف تمرة منها

وكن، فتكون مملكة عليها حارسان

رأيت في وجهيهما شهبا مؤرقة وتفاحات دم".

وهنا، تجئ كلمات عفيفي مطر في مقدمته، حيث "رد الاعتبار للذاكرة بمفهوم ثوري خلاق. وليست الذاكرة على مستوى الفرد والأمة حنينا إلى فردوس ضائع، أو هروبا لعصور ذهبية، بل هى سلاح ووجهة، وسيلة وغاية، بإعادة اكتشاف الوجوه والمواقف التراثية من منظور انها إضاءة للحظات المعاصرة وتعرية للراهن وتفجير لأحلام الفرد والامة، وتجسيد للمستقبل".

وعندي، أن هذه السفينة تذكرنا بسفينة نوح التي انقدت البشر من الغرق والضياع. كما تذكرنا برحلة السندباد الثامنة عند خليل حاوي، التي هى مبادرة الناس العاديين بعد محاولات السندباد السبع. وتذكرنا برحلة حي بن يقظان لابن طفيل، التي تقترح تصورا للخلق والبدء. ثم تذكرنا بالمقابلة الخاصة مع ابن نوح التي عقدها أمل دنقل: حيث:

"جاء طوفان نوح

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة

بينما كنت،

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون.. الوطن".

التحول الرابع:

(القاهرة: المأساة والحلم)

نحن هنا في ذروة تحولات الشاعر الفنية والمعرفية، تجاه الكشف عن ذلك العالم الذي يظل في حاجة إلى الكشف. هذه مدينة الأصباغ والزيف والعواء، فلماذا لا يضطرب بالنيل؟. (المخادع حابي، الأمين الحنون المماطل، حلم المحاريث والدرس، كل جروح الأراضي إذا فاض طابت، وما عاد طير السماء يموت على الأرض) .

وينبغي أن نلاحظ أن علي قنديل في هذه القصيدة الكبيرة "القاهرة"، يخرج من وقت لآخر عن سياق قصيدته داعيا نفسه إلى أن: يعمق، أو يجرب، أو يحاول. أو يضع عنوانا جانبيا مثل (القاهرة تؤذن لصلاة العصر/ تخضع القاهرة لبعض القوانين). ويبدو أنه بهذه الأساليب الجديدة المدهشة يريد شيئا يمكن تسميته "كسر الإيهام الشعري"، فلا يجعلنا نستغرق ونحتوى في القصيدة، لكي تظل بيننا وبين النص مسافة وعي لا احتواء، مسافة تغريب لا اندماج، وهو ما يشبه "كسر الإيهام المسرحي" عند بريخت.

"عثرت على قانونها الجدلي:

قهرت- تقهر

فهى قاهرة، ومقهورة" .

هى، إذن، مدينة قاتلة مقتولة، مدمرة لإنسانية الإنسان. والاغتراب هنا ليس ذلك الاغتراب الوجودي الذي يجد الإنسان نفسه فيه فردا أعزل في مواجهة الموت والقدر والعالم وحيدا، وليس ذلك الاغتراب الرومانسي الشهير الذي يقابل ويضاد بين نقاء الريف وعفويته وبين آلية المدينة ذات الجدران العالية والقلب الجامد، مثلما رأينا عند أحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه "مدينة بلا قلب". الاغتراب هنا ذو طبيعة اجتماعية سياسية:

"عثرت على قانونها اللهبي:

يظل الرجل يبني العمائر، حتى إذا اكتملت

هنيئة للساكنين

أشهر دونه وعتباتها سيف محلى

ود م مرتقب".

وقد حان وقت مواجهة النيل ومحاكمته (المخادع حابي) في مشهد تجلت فيه ذروة من ذرى القصيدة، ذلك النيل الصامت:

"ساجد

من بدء أول وردة قامت

وصمتك طعنتان

لا شمس، لا كبريت، لا تبغي الحوار

رأيت ياما قد رأيت

ولم تحركك المنى، لم تغرك الأشعار

لم تضطرب للريح،

ولم تصعد لأعلى"

وقد حان للشاعر أن يطلق حلمه الأخير متقاطعا مع سياقه التفعيلي، مفجرا قيامة الأشياء حيث:

"أرى -يوما ربما قريبا كأصابع اليد-

يأتي

يقف العالم معصوفا

ويثبت كل ذي حال على حاله

اليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل

والكتاب الخائن تنحل عنه أحرفه

والما ء المغتصب ينتفض

الذبائح تستيقظ

والخوف يصير التيار الجارف

النهر الذي سكت ينطق

ومن تكلم يسمع.

لا القاهرة تبقى قاهرة

ولا الدلتا دلتا

ولا الشاعر مسجونا في لسانه"

أليس هذا الأداء الإسلامي الرهيف، الذي نضحت به تلك النبوءة الصارمة، هى ما قصد إليه عفيفي مطر حين قال في مقدمته:

"اكتشاف النصوص المذهلة في التصوف الإسلامي، بما تفعله في تحرير اللغة من قشرتها المسطحة، وتحرير العالم من توابيت الثنائية. فهى لنا ولهمومنا المعاصرة وموقفنا الراهن، انتماء يضع قضية الأصالة والمعاصرة في ضوء جديد مكتشف".

٣

أبو سعدة: دم يبقع الصحف

مع بدء ظهور أي جيل شعري (أو تيار) يتلاطم الكثيرون ممن يدعون تمثيل هذا الجيل (أو التيار)، ثم لا يلبث الحراك الشعري أن يفعل فعله (بتداخل العوامل الموضوعية والذاتية) حتى تصفو الكثرة المتزاحمة الأولى إلى مجموعة قد لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، تصير هى التجسيد الحي للجيل (التيار) وخلاصته البارزة.

ومحمد فريد أبو سعدة واحد من هؤلاء الشعراء الذين قدمهم الحراك الشعري في مصر ليصبحوا بلورة واضحة لجيل (تيار) سبعينات الحداثة المصرية. وقد تحقق لأبي سعدة هذا الحضور -كواحد من خلاصة شعراء الجيل (التيار)- بدأب عمله، وتواصل جهده وتنوع أدائه، وحرصه اليقظ على التطور وعدم الجمود.

"دع الكتابة تخرج من فروها

وتختبر أظافرها في السجادة"

لعل هذه الجملة الدقيقة أن تلخص معاركة أبي سعدة مع الشعر عبر رحلته المرهقة: الخروج من نعومة الفرو إلى خربشة الأظافر، سنلتقي بهذه الجملة/ الدليل في ديوان أبي سعدة الأخير "معلقة بشص" (١٩٩٨). وقد سبقت هذا الديوان دواوين:السفر إلى منابت الأنهار (١٩٨٥)، وردة للطواسين

(١٩٨٨)، الغزالة تقفز في النار (١٩٩٠)، وردة القيظ (١٩٩٣)، ذاكرة الوعل (١٩٩٦)، طائر الكحول (١٩٩٨). ومسرحيتان هما: حيوانات الليل (١٩٩٥)، عندما ترتفع الهارمونيكا (١٩٩٦).

والحق أن التحول من رفاهة الفرو إلى خشونة خربشة الأظافر لم يكن بالأمرالسهل، لأنه اقتضى -ويقتضي- معاناة شديدة تكاد تشبه خروج المرء من جلده، أو خروج الذات من "ذاتها"، لا سيما إذا اتصل الأمر بعادات إبداعية راسخة يصبح خلعها من النفس أصعب من خلع الضرس. وهى العملية الشاقة التي عبر عنها الشاعر بقوله:

"ثقيلة جدا تقاليد الكتابة

تأكدت من ذلك عندما وجدت عبارة

تقتحمني

سأحاصرها بقوسين

وأستمر ثم أرفعها فيما بعد

مثل فأر ميت"

في ديوان "معلقة بشص" وسابقه" طائر الكحول" يكتب الشاعر الإهداء نفسه: "إلى امرأة تقودني كضرير/ فأرى ما لا يرى/ وأسمع ما لا تسمعون". وهذا الإهداء المتكرر يعني تركيز الشاعر على مسألة "العمى والبصيرة" كموضوعة رئيسية ستظهر في أكثر من موضع، على النحو الذي يمكن فيه أن تصف الحبيبة الحبيب بموسيقى أعمى يتحسس عتمته، ويمضي واثقا إلى الأماكن التي تهمس فيَّ.

سأقترح تعبير "التفصيلة" -لا التفاصيل اليومية- كتوصيف للملمح الرئيسي الذي يسم قصائد "معلقة بشص". وعندي أن التفصيلة أشمل من "التفاصيل اليومية" وأدق، لأن التفصيلة يمكن أن تحتوي على تفاصيل من الحياة اليومية والمشاهد المعتادة من ناحية، كما يمكن أن تحتوي على "وحدة جزئية" دقيقة معمقة من "فكرة" أو شعور أو تصور ذهني، من ناحية ثانية. وهى بذلك أشبه بالتفصيلة الصغيرة التي نختارها من اللوحة الكبيرة. وواضح أن الانتقال من "اللوحة الكاملة" إلى تفصيلة دقيقة منها هو أحد الانتقالات الجوهرية التي تمت في الشعر العربي الحديث في عقوده الأخيرة.

هل يفلت مبدع من "الزمن"؟

تنشغل الذات الشاعرة بمسألة الزمن انشغالا جليا، سواءً كان الزمن عاما أو كان خاصا، وسواء كان متتابعا أو كان متداخلا. فالشاعر -في مرة- سيجعل حبيبته توقع بشفتيها على بياض الحائط ثلاث مرات في اليوم ليتأكد ا لحبيبان من مرور الوقت. وفي مرة ثانية يصف عمره بأنه خمسون عاما في المظاريف. وفي مرة ثالثة يجد "خمسين زمردة حية تدور حولنا". ويبدو أن الخمسين في العمر

هي- عند الشعراء- علامة على النضج أو الخطر أو الاحتراق.

هذا عفيفي مطر يشير إلى خمسينه المتوترة بالخصب والعناء، في قصيدة "تعاشيق":

"خمسون أم سعف يذوي
أم الجسد
أم رمّة بالشيب ترتعد
اهبط شظايا صرخة شطب
واخطف فتاتك من بين الشخوص
ولا تحلل جديلتها
حناؤها الرصد
والسحر نفث من يد الزّجاج طلسمه
في نقطة من عنبر
-والفن أرجها-
فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد
واركض بها في الأرض،
أضرم في خرائبها الأشعار
وأكبر،
وأبلغا الخمسين في تعشيقة
*زجّاجها خمسونك الأبد".

هل "التفصيلة" المشهدية اليومية، التي تشيع في الكتابة الشعرية الراهنة، ترادف الانعزال عن القضايا الكبيرة والأيديولوجيا والهموم الموضوعية وغيرها مما يقال انه كلام قديم سقط من "شعرية اللحظة الراهنة"؟

نقرأ في "معلقة بشص":

"*تكومت الجرائد عند الباب*
وكان عندما يأتي في الليل
أو يخرج في الصباح
يخطو من فوقها
كما لو كانت جثة
محاذرا أن تلمس قدميه"

ثمة رفض للوقائع (أو المعرفة) التي تأتي عن طريق الجرائد، لأن الكذب الذي تنضح به هذه الجرائد مضاد" للصدق" الذي تنشده الذات الشاعرة،كما أنه يولد الحبوط والقنوط. هنا موقف أيديولوجي مكتمل. والخبرة المستفادة من مثل هذا المشهد هى: الأيديولوجيات كامنة في الموضوعات الكبيرة والموضوعات الصغيرة، وهى كامنة في كل شعر، وإنما تختلف طبيعتها ومداخلها من مرحلة لمرحلة ومن شعرية إلى شعرية: فتارة تكون طبيعتها هى "الوجود بالفعل" -كما في الشعر المباشر- لا "الوجود بالقوة"، كما في كل شعر جميل. وتارة يكون مدخلها هو "البهو" الرئيسي، وتارة يكون مدخلها هو "السرداب" الجانبي أو الخلفي.

ويبدو أن "تيمة الجرائد" تيمة مستمرة في كل نسيج نصوص" معلقة بشص"، إذ يستخدمها الشاعر كحامل للرؤية والموقف، حتى تستحيل هذه الجرائد -بما تدل عليه من كذب ودعاية وغسيل مخ- الخصم الأبرز للذات الشاعرة.

على أن صورة حضور "الجرائد" تتلون من حالة إلى حالة. فهى تأتي مخلوطة بنفحة فاغمة من الايروتيكا، حيث:

"أغمضت عينيها ووقفت

وأغمضت عيني وأنا أرسم قدميها

بأحمر الشفاه

عندما فتحنا أعيننا

كان على الجورنال، في القدم اليمنى

أربعة من سبعة زعماء

وقفوا في صورة تذكارية

وفي اليسرى

مقبرة جماعية وعجوز تنتحب"

وهى، حينا آخر، تأتي مخلوطة بنفحة سريالية فائحة، حيث:

"الصحف تتساقط علينا نتفا

كأصابع مجزوم

ودم يبقع قمصاننا

ولا ندري من أين؟"

هكذا لا يكتفي الشاعر بتصوير المشهد تصويرا فوتوغرافيا، تحت وهم أن الشعر قابع في المشهد ذاته، بل ان الشاعر يتدخل بتحريك المشهد تخريكا بسيطا، بإجراء قدر من "الإزاحة" فيه، يضمن

للمشهد الانحراف عن طبيعته الجامدة.

"المشهد" ليس في ذاته شعريا، كما يزعم بعض شباب الكتابة الجديدة. ولعل هذا التمييز الدقيق هو ما يوضحه لنا جان كوهين بقوله: "إن الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة".

وإذا كانت "الحسية" قد صارت قسمة ساطعة من قسمات الكتابة الشعرية العربية الراهنة، فإنها تحتل في نصوص هذا الديوان مساحة ملحوظة، تبدأ من العنوان نفسه الذي يكتنز بمثل هذه الحسية الغامرة. غير أن لمسة الشاعر الخصوصية تتجلى في أن هذه الحسية لا تأتي جافة، فيزيقية صرفا، بل هى -تارة- تتناسج مع الطبيعة تناسجا يحفل بتراسل العناصر وإن وشى بنسمة رومانتيكية رقيقة، على النحو الذي يقرر فيه الشاعر أنه كلما رأى قمرا مختنقا يطلع من الشرق أحس أن امرأة ما، في مكان ما، تحرر نهديها، وتموء.وهى، تارة أخرى، تتراءى محمولة على شراع من التجريد التخييلي، فيصبح جسد المحبوبة على مياه، بينما روح المحب معلقة بشص. ثم هى، تارة ثالثة، تقبل ملفوفة في لغة نثرية صراح.

هنا ينهض التقاء "النثرية" مع "المجاز" بدور جمالي مؤثر في إنقاذ النص من أحد التطرفين المفرطين: تطرف الترجمة الحرفية للواقع، من ناحية، وتطرف لغو الكلام الفارغ، من ناحية أخرى. فالمجاز ينقذ النثرية من الفوتوغرافيا، والنثرية تنقذ المجاز من الهيام في البلاغة العقيم:

"كم من المناديل الورقية

تكفي لتجفيف البحر

وكم من الوقت يحتاجه الطائر ليقطع المسافة بين العنق

ورأس الدلتا".

❖❖❖

"المهمل"، "المنسي"، "غير الشاعري"، هو أحد أبطال "معلقة بشص". وإذا كنا نقول إن الكتابة الشعرية الراهنة -وفي قلبها كتابة أبي سعدة- تتجه إلى "القضايا" من أبوابها الخلفية المسكوت عنها وليس من الأبواب الأمامية المعلنة، فإن مسرح قصائد هذا الديوان يحفل ببطولة "الكومبارس" لا ببطولة الممثل الأول (النجم). سنلتقي بكثير من الهامشيين والمعوقين وأصحاب العاهات والمبعدين عن "المتن":

"التقى بهم صدفة

هؤلاء المحروقين والمجدورين

والذين برح بهم البرص والجذام

يحتمون بالظلال ويمشون فرادى

أو بصحبة شخص حميم

يتنفسون بعمق

ويحركون أعضاءهم بخفة

بعيدا عن العيون".

هيمنت الحالة الصوفية على الدواوين الأولى لفريد أبي سعدة، لكن الصوفية في هذا الديوان تتخذ تجليات مختلفة. إنها، هنا، تتخلص من طبيعتها اللاهوتية باتجاه طبيعة واقعية حديثة، وإن احتفظت بعمقها الباطني وتطعمت بتفاصيل معاشية ولمسات حسية، على النحو الذي يرى فيه الشاعر، فيما يرى اليقظان، خمسة عشر عبدا يزفرون تحت الكنكة وعيونهم معلقة بالبياض.

وعلاقة أبي سعدة بالصوفية علاقة قديمة، منذ ديوانه المبكر "وردة الطواسين"، الذي يتلاقح فيه مع طواسين الحلاج، مرورا بديوانه "ذاكرة الوعل" الذي بناه على "مثاقفة" واسعة مع التراث الشرقي القديم، مركزا على الجانب الديني والصوفي منه، وانتهاء بعمله المسرحي الأخير عن "دم السهروردي"، وهوالمتصوف الشهير الذي حكم عليه القائد العظيم صلاح الدين الأيوبي بالقتل، بعد فتوى سلفية من فقهاء التجميد والنقل، لا لشئ إلا لأن السهروردي كان من أهل "الإشراق" المتحرر، مناقضا بذلك أهل "الإظلام" المتسلط.

من هى -أو ماهى- المعلقة بشص؟ هل هى روح الشاعر؟ هل هى المرأة؟ هل هى القصيدة؟. روح الشاعر وقد تخففت من غليظ الكلام. المرأة وقد ذهبت من التجريد (الميتافيزيقا) إلى "التجرد- العري" (فيزيقا الجسد). القصيدة وقد رفعت منها "الفئران الميتة"؟

أما القارئ -أمام هذه الأسئلة الملهمة- فهو كذلك "معلق بشص"، لكنه يستطيع، وهو يتنقل بين القصائد، أن يتذكر فيكتور هيجو مرتين: مرة حينما يقرأ "جلس بين المرضى في انتظار دوره / كانوا يتهامسون على حدبته الهائلة"، إذ يطوف بالذاكرة "أحدب نوتردام": إحدى المبادرات المبكرة في تمجيد البطل المهمش. ومرة حينما يجد في نصوص الديوان تنفيذا لنصيحة هوجو الموجزة: "لنحارب البلاغة".

٤

داود: نلعب خائفين

"العب ونم أيها الظمأ الطيب،
ليس مضطهدونا هنا بالغي القسوة.
يطيب لهم أن يداعبونا أحيانا
وهم يمسكون بأذرعنا
لعبور الموسم الخطير"

بكلمات رينيه شار هذه يفتتح إبراهيم داود ديوانه الأول "تفاصيل". وبكلماته هو، ينهي ديوانه الأخير "لا أحد هنا"، قائلا:

"المدن الساحلية أصبحت تكرهنا
وتكره ملابسنا البيضاء
وتحتفي الآن بالذين ينظرون إلي نا
من خلف جرائدهم
ويهزون رؤوسهم
أولئك الذين تغربنا من أجل هدايا لأطفالهم
و عدنا لنلعب -خائفين-
جوارهم".

وبين الكلمتين رحلة سنحاول رصد بعض ملامحها، مركزين على الديوان الأخير "لا أحد هنا".

أصدر إبراهيم داود أربعة دواوين: تفاصيل (١٩٨٨)، مطر خفيف في الخارج (١٩٩٣)، الشتاء القادم (١٩٩٦)، وأخيرا : لا أحد هنا (١٩٩٨).

يرفرف على شعر إبراهيم داود إحساس شامل بالفقد. وهو ليس فقدا جزئيا أو عابرا، بل هو كلي ومقيم، يشمل شتى الظواهر والمظاهر:الحبيبة، الأصدقاء، البيوت، المودة، الأهل، الزمن الجميل. وطالما أنه "لا أحد هنا" فإن الفقد يغدو السحابة التي تطوف على سائر التجربة:

"لم يلتفت كثيرا للذين قتلوا
أ مام صف البيوت التي اختفت
والتي لا حظ بعد الفجر مباشرة
أنها واطئة
وأن الشبابيك التي كان يطولها
بسلم من الأطفال
أصبحت عند ركبتيه
الذي ناداه هو ابن أيامه الطيب
الذي قابله بالأحضان
آخر مرة عند الجسر
قبل موته المفاجئ
وشم فيه رائحة كان يفتقدها
منذ موت أبيه
الذي انتقل إلى المثوى الجديد
للعائلة".

والفقد موضوعة رئيسية من موضوعات الكتابة الشعرية العربية الراهنة، وربما جاءت نقيضا "للإيجاد" أو "للوجود"، الذي كان موضوعة رئيسية من موضوعات الكتابة الشعرية السابقة. الشعر هنا تعبير عن الخسارة لا عن الكسب، عن التفكك لا عن الترابط، عن النقص لا عن التمام.

وإذا كان ثمة فقد دائم فلابد أن يرافقه شعور دائم بالخطر. وقد رأينا قطعة رينيه شار (التي فتحت الديوان الأول) تنتهي بالموسم الخطير، وها نحن نجد في "لا أحد هنا" تفاقم الشعور المتوجس للذات التي تخشى المفاجآت المتربصة:

"الجرائد في الطريق

آخذها في الطريق

حتى لا أفاجأ بشئ في الصباح"

فالحياة -مع كثرة الفقد- هى احتمال كارثة، والليل مع كثرة الفقد هو كمين، والصباح مع كثرة الفقد- هو فجيعة مقبلة.

العزلة، إذن، هى النتيجة المنتظرة لتضافر الفقد مع الخطر والخوف. العزلة ملاذ آمن، وهى اختيار وجبر في آن. لهذا تفوح رواح العزلة، ولوازمها من وحدة وهروب ووحشة وانفراد ونعي الآخرين- في كل شعر داود. في "مطر خفيف في الخارج" يسجل يومه المعتاد:

"تصعد السلالم وحدك

تشرب القهوة وحدك

تمضغ الدهشة وحدك

تشتكي للناس مني"

ثم في "لا أحد هنا" يسجل ليلة معتادة:

"تنتهي الليلة هكذا:

توضع الكراسي فوق الطاولات

وترتفع الأصوات نفسها

تطالبه بالانتهاء"

❖❖❖

تتجه الكتابة الشعرية الجديدة إلى التقاط الشعر من المناطق العادية المهملة، لا من المناطق الاستثنائية البارزة. إنها، إذن، شعرية "الصغائر" لا "الكبائر". نقرأ في قصيدة "العداء":

"لم يهتم أبدا بمتابعة النجوم

لأن شباكه دائما مغلق

ولا ينظر إلي السماء أبدا

لأن الله طوال الوقت معه

ولم يفهم كيف سيلتقي حبيبته غدا

ولكنه يعرف جيدا

أنه يجري فقط"

هذه الشعرية الجديدة تصطفي أبطالها من بين المنسيين لا من بين المذكورين، من بين أهل "الهامش" لا من بين أهل "المتن". ومع عداء إبراهيم داود يمكن أن نتذكر "بهلول" أودنيس، و "لاعب سيرك" حجازي، وغيرهما من المستبعدين.

ولعل ذلك الميل إلى تجسيد "المهمشين" لا "المتنيّين" هو ما دفعني إلى الكتابة عن "ماسح الأحذية"، في قطعة تقول:

"أدهشه أن جعبة الشحاذ كانت عامرة بمائتي ألف، فضرب على صندوق الورنيش.

نقل الرجل قدمه مع سيولة الأسود، أما هو فقد حرك الفرشاة ليبلغ جاره أن سعر الدواء الذي قرره طبيب المستوصف كان عشرين جنيها، فأرجأ الشفاء لفرصة أخرى.

لم تر المرأة الجميلة فارقا بينها وبين ماسح الأحذية، من حيث أن كليهما موضوع درامي.

فقط هى تفضله باطلاعها على النص، فصار من حقها أن تقول له:

أنا أوسع من الواقعة".

❖❖❖

في "لا أحد هنا" قطعة تلخص -في ظني- العقيدة الفكرية والجمالية التي تقف وراء هذا التوجه الشعري الجديد، الذي يسعى إلى الحصول على الشعر عبر الطرق "الجانبية" لا الطرق "الرئيسية":

"اكتشف طريقا جانبيا

يأخذه إلى المحطة مباشرة

اندهش لأنه لم يفكر

في طريق جانبي قبل ذلك"

في مثل هذا السياق (سياق أهل الهامش لا أهل المتن) فإن الاتجاه إلى "نثريات" الحياة يصبح خيطا من نسيج "الطرق الجانبية" للوصول إلى "محطة" الشعر، وهو ما يعني إيلاء عناية حقيقية بالتفاصيل والشظايا الصغيرة المتناثرة.

وهنا أذكر أن إبراهيم داود، بالنسبة لأبناء جيله، كان سباقا إلى رصد التفاصيل الصغيرة وتكوين مشهد واقعي يكاد يكون فوتوغرافيا إلا من لمسة "انحراف" خفيفة لكن مؤثرة في تحويل المشهد من "الواقع" إلى الشعر. فقد صدر ديوانه الأول "تفاصيل" عام ١٩٨٨، أي أن قصائده كتبت في النصف الثاني من الثمانينات، حين لم يكن كثير من شعراء الكتابة الشعرية الجديدة -الذين نسميهم جيل الثمانينات والتسعينات- قد ظهر بعد. وتواصل هذا التوجه في دواوينه التالية. وهو التواصل الذي ربما كان منحدرا إلى داود من صلته الوثيقة الحميمة بشعر سعدي يوسف خاصة، وبشعر بعض جيل الحداثة الوسيط -الذي نسميه جيل السبعينات- المصري والعربي عامة.

وهكذا نكون -في مسألة التفاصيل -النثرية، كمثال- أمام نموذج صحي تفاعلي للتسليم والتسلم بين الأجيال، بما تنطوي عليه عملية "التسليم والتسلم" -من الناحية الشعرية- من تطوير وتعميق وإضافة للبصمة المميزة.

ليس غريبا -والأمر كذلك- أن يقترن الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة لا بالكليات الكبيرة، بل بتمجيد المعرفة المباشرة ضد المعرفة الكتابية. إذ الحياة الحية هى المعرفة، والمعرفة هى الحياة الحية، بما يجعل خبرة العيش هى المكون الرئيسي من مكونات الرؤية. وفي هذه المعرفة الناجمة عن خبرة العيش يتوارى اليقين القديم الثابت مخليا مكانه للشك الجديد المتحول:

"مروا خفافا

لم يتركوا الباب للضيف

لم يبرحوا النور

جاءوا بنصف يقين

ومضوا بنصف يقين"

ولعله بذلك الانتصاف في الشكل واليقين يحيلنا إلى الجاحظ (القرن الرابع الهجري) الذي مزقه التأرجح بين وشك اليقين ووشك الشك:

"ولما قال ابن الجهم للمكي: أنا لا أكاد اشك. قال المكي، وأنا لا أكاد أوقن. ففخر عليه المكي بالشك في مواضع الشك، كما فخر عليه بن الجهم باليقين في مواضع اليقين".

وربما يقودنا معنى "نصف اليقين" أو نصف الشك إلى القول بأن صلب العمل الشعري عند إبراهيم داود، في هذا الديوان وما سبقه، هو المزاوجة بين التقاليد وكسرها. فهل حقا "لا أحد هنا"؟. لن نصدق هذا العنوان، فهنا كثيرون: سنقابل جمال عبد الناصر ومحمد عبد المطلب ورأس المال وشارون ستون وقصاصي الستينات وكتاب الأغاني. وسنجد تواصلا مع السابقين مثل شوقي، الذي صدر شاعرنا ديوانه ببيته الشهير "لم تزل ليلى بعيني طفلة، لم تزد عن أمس إلا إصبعا".

ليس صحيحا، إذن، أن "هذا الزحام لا أحد" كما قال حجازي، وليس صحيحا أن نقول "خلاء هذا القدح" كما قال عباس بيضون. ليس قدح داود خلوا، بل ملاء، لكنه في هذا الملاء يحاول أن يزاوج بين التقليد وكسر التقليد، فيتخلص من النهايات المتوقعة، ويتخلص من "الأغراض الشعرية" الكلاسيكية بأن يملأ أقسامها الشهيرة (كالمدح والرثاء والبكاء على الأطلال) بمفاهيم جديدة تصفى مفاهيمها السابقة.

هذه الجدلية الحافلة بالتناقض بين التقاليد وكسر التقاليد، هى ما تفصح عنه بجلاء قصيدة "القانون" -الآلة الموسيقية- حيث:

"القانون وحده

هو الذي يحترم التقاليد

التقاليد التي أكرهها

وأحتفظ بالكثير منها"

ومن هذا المنظور الطافح بالتناقضات، سيكتب الشاعر لحبيبته "أحبك": لن يبتذلها مثل الشعراء القدامى، ولن يخجل منها مثل الشعراء الجدد.

وإذا كانت قصيدة "الطرق الجانبية" مفتاحا يدلنا على المنهج "الفني" في عمل الشاعر، باللجوء إلى الدروب الفرعية لا الطرق الرئيسية، فإن قصيدة "الحاج" تعد مفتاحا يدلنا على "رؤية" الشاعر للحياة، تلك الحياة التي عصف بها تبدل مذهل وتحول مريع:

"منذ ثلاثين عاما

لعب دور القاضي في "تاجر البندقية"

أيام كان طالبا في الجامعة

تذكر ذلك ونحن نتحدث عن البرد

وألقى مقطعا طويلا من النص

ربما بالحماس نفسه

ولكنه فجأة اكتشف خطأ فادحا

في الإلقاء

أعاده إلى مقعده

وقال بصوت حزين:

كانت أيام"

إن الشعر الذي يقوم على الفقد والخطر والعزلة، لابد له أن يرصد الخطأ لا الصواب، ولابد له أن تكون كسوره خارج الجبيرة.

"لا أحد هنا" ديوان يتبنى صيحة يحيى حقي عن "أنشودة البساطة"، لا يتنكر للمنجزات الشعرية للأجيال السابقة، ولا يتجمد عندها مجترا مستعيدا. وإنما يحاول استثمارها وتطويرها والتقدم بها خطوة جديدة تحمل قسمات شاعرها، في تجربة عمادها الوحشة والاستيحاش، ومادتها صغائر الحالات والمشاهد، ووسيلتها الانحراف عن السائد، وغايتها :النكهة المميزة. أما الفقد، فوراء كل لقطة:

"دائما أفتقد شيئا

وأتألم عندما أتذكر

وأسدد لكمة مباغتة

للهواء".

٥

كريم: المستقبل شاحنة

كريم عبد السلام واحد من الأصوات الشعرية الجديدة في مصر، وتجربته تمضي ديوانا بعد ديوان في تعميق ملامحها الخاصة التي تجعله من أكثر أبناء جيله (الذي يسمى اصطلاحا: جيل التسعينات) تميزا. أصدر من قبل ثلاث مجموعات شعرية هى: استئناس الفراغ (١٩٩٣) بين رجفة وأخرى (١٩٩٦)، باتجاه ليلنا الأصلي (١٩٩٧).

وديوانه الأخير "فتاة وصبي في المدافن" (١٩٩٩) خطوة واسعة في طريق تجربة شعرية وإنسانية كبيرة، مما يجعله لحظة بارزة في مسار شاعره بخاصة، وفي مسار جيله بعامة.

ويستطيع المرء أن يضع يده في هذا الديوان على مجموعتين من الملامح الفنية، تمثل الأولى منهما السمات المشتركة بين الشاعر وبين جيله والكتابة الشعرية الجديدة في خصائصها الأعم، وتمثل الثانية منهما السمات المتفردة التي تختص بها تجربة كريم عبد السلام عن كتابه جيله وعن الخصائص الأعم للكتابة الشعرية الجديدة. بجملة أخرى: تجسد المجموعة الأولى ما نسميه "المؤتلف"، بينما تجسد المجموعة الثانية ما نسميه "المختلف".

من مجموعة المشترك (أو المؤتلف) يمكن أن نشير إلى الاتجاه المكثف نحو "السرد"، الذي لا يقتصر مفهومه على معناه الموسيقي الإيقاعي، في الابتعاد عن الوزن الخليلي، فحسب، بل يمتد ليشمل المعنى الأعم، في الابتعاد عن "الموزون" و"المنسجم" و"المنسق" في الحياة ككل، صوب "المتكسر" و"الناشز"

و"الرث" منها. ونشير إلى الولع الجارف "بالتفاصيل" سواء كانت تفاصيل يومية معيشية، أو كانت "تفاصيل" معنوية أو وجدانية أو شعورية، أو كانت تركيزا لعدسة الالتقاط على جزئية دقيقة في المشهد أو في الفكرة أو في المخيلة، حتى يتم تفتيتها إلى شذرات متنافرة أو متضامنة، بعد هجر البؤرة الرئيسية، أو ما يظن أنها بؤرة رئيسية.

هدف "التفصيل"، هنا، هو تحويل "العرض" إلى "جوهر"، وتصغير "الجوهر" إلى "عرض". وكأن ملمح التفاصيل، في هذا الشعر، هو تطبيق للمبدأ الجمالي العربي القديم الذي رأى أن البلاغة هى "تعظيم الأشياء الحقيرة، وتحقير الأشياء العظيمة".

وقد وصفت هذا الولع بالتفاصيل بأنه ولع جارف، لأنه "يجرف" النص، أحيانا، في بعض شعر كريم عبد السلام وبعض شعر أقرانه، إلى تخوم الثرثرة والإطناب والتزيد، وهى التخوم التي تجافي التوتر والكثافة والاقتصاد، ولا تعترف بأن النص يكون جميلا بقدر ما فيه من حذف لا بقدر ما فيه من إضافة.

ونشير إلى المتاح من ذاكرة الطفولة، متحا لا ينضب، جعل بعض النقاد يرون أن "صندوق" الطفولة (السعيدة أو الشقية على السواء) هو المخزن القريب الذي يعب منه خيال الشعراء الجدد .ونشير إلى التوجه نحو عالم الهامش والمهمشين في الشعور والفكر والمجتمع على السواء. والموجز، هنا، تحويل "المركز" إلى "طرف"، وتحويل "الطرف" إلى "مركز"، وهو ما يتعانق مع المبدأ السابق المتصل بالتفاصيل في تحقير العظيم وتعظيم الحقير من الأشياء.

ونشير، أخيرا، إلى اتخاذ "المفارقة" أداة أساسية من أدوات تحقيق شعرية النص. تضيق إلى مفارقة جزئية، وتتسع إلى مفارقة كلية أو شاملة. وتتنوع بين ظاهرة وضمنية. وتتعدد وظائفها: بدءا من السخرية، وانتهاء بتحطيم العلاقات المنطقية المألوفة بين أوصال الكلام، مرورا بقلب المعنى على قفاه.

❖❖❖

كانت تلك بعض ملامح "المؤتلف" بين تجربة كريم عبد السلام وتجربة أقرانه من مبدعي الكتابة الجديدة. بعدها ننظر إلى بعض ملامح "المختلف" بينهما، الذي يختص به شاعرنا ويجنح عن السرب.

نستطيع أن نرصد "اختلاف" كريم عبد السلام عن معظم أقرانه متجليا في ثلاثة محاور رئيسية، هى محاور: الذات، والجسد، والواقع.

في مسألة الذات: هنا شاعر لا تستغرق الذات عنده في "ذاتها"، فتختنق بنفسها وتخنق المتعامل معها. هذا المعنى الضيق للذات هو ما روجه بعض شعراء الشباب، من غير أن يدركوا أنهم به يرتدون

إلى ما هو أسوأ من الرومانتيكية، التى عليها يتمردون. في شعر كريم وبعض نظرائه الناضجين: الذات جزء من الموضوع، و"الأنا" جزء من "الآخر" والعكس صحيح. لذا ستسطع في "فتاة وصبي في المدافن" آلام "الآخرين" وسعاداتهم، بجوار -أو مخلوطة في- آلام الأنا وسعادتها. ثمة "آخرون" عديدون في كل نص تلتقطهم عين الشاعر وقلبه، وهو واقف على مسافة قريبة بسيطة، تتيح له سعة الرصد وحياديته، من غير أن ينخرط أو يكون ضالعا. ولعل هذه "المسافة" هى ما أوحت للبعض بأن تجربة شاعرنا خالية من الحرارة مفتقرة إلى سخونة العاطفة. وهو إيحاء غير حقيقي، لأن تصوير "الآخر" هو تصوير لقطاع أو قطعة من الذات، ولأن نوع الاختيار هو "انحياز" صميم، برغم ما تبديه الحيلة الشعرية من حياد.

وفي مسألة الجسد: هنا شاعر لا يبدأ العالم من جسده ولا ينتهي إليه، كما يتصور بعض زملائه، تحت وهم أن الجسد هو وحده المعرفة الحقة. ونصوصه لم تنزلق إلى الاعتقاد المسرف بأن "فيزيقا" الجسد هى "ميتافيزيقا" الوجود، ولا إلى حمى زائفة اسمها "كسر التابو"، بسببها تكتظ الصفحات بهيستريا الجنس محمولة على قليل من التبرير الجمالي.

إن شاعرنا يمس ذلك "المحرم" مسا رفيقا غير مهووس بهاجس الكسر والخرق، مبرزا ما في علاقة الجسد بالجسد من قدرة على مؤازرة الحياة ومقاومة الموت:

"يمتلئ الهواء بالبهجة
ويتحسس رجل فخذ امرأته
ثم ينسلان للداخل
يتعطل للحظات اللون الأصفر
الزاحف على الغصن
عند رأس الميت"

إن خصوبة الحب بين الرجل والمرأة لا تلقي بظلها الإيجابي على الأحياء فقط، حين يقاومون به الخوف والوحدة، ويصنعون تواصل الحياة، بل إنها تلقي بظلها الإيجابي كذلك، على الأموات أنفسهم، حين تعطل انتشار رمز الفناء والذبول (الغصن الأصفر) على مدافن الميتين، حتى لا يموتوا أكثر من مرة.

وفي مسألة الواقع: هنا شعر لا يرى أن الاهتمام بالواقع سبة أو عار، ولا يخجل من أن يكون -على طريقته- "واقعيا". وكم انطلق عديد من الشعراء الجدد من عقيدة ضالة تتنكر للواقع والواقعية والواقعيين، ولا ترى في الحياة سوى الذات والجسد.

في نصوص "فتاة وصبي في المدافن" قطاع مدهش من الواقع الاجتماعي والثقافي والعاطفي

المصري (والعربي عامة)، منظورا إلي ه عبر ذات شاعر يجلب مادة واقعه الشعري من الأحياء ساكني قبور الموتى، ومن العلاقة المتعارضة والمتجادلة بين أولئك وهؤلاء.

وواضح أن اختيار هذا القطاع من الواقع يعني انحيازا إلى المنبوذين جميعا، على اختلاف نوع النبذ: المنبوذين من الحياة كلها بالموت، والمنبوذين من المجتمع المتكّيف المنقسم، بحيث يصيرون أمواتا (بصورة من الصور) وهم أحياء يرزقون أولا يرزقون.

أبطال هذا الواقع هم بنّاءو القبور واللصوص والكواءون وطقوس زيارة الموتى، والكلاب، والضعفاء، وعسكر الأمن المركزي، والرحمة والنور، والمعوقون، والعزل من الأمن والأمان. والشاعر، مع كل هذه الأنماط، لا يدين إدانة أخلاقية، ولا يتهكم بتعال، ولا يتعاطى مع مشاهده تعاطي المستشرق المتمسح بفولكلور طريف. إنه يرصد بمحبة دراما معيشة الأحياء في قبور الأموات (كأنه يقدم معارضة عصرية لأجداده المصريين القدماء الذين جعلوا القبر إرهاصا بحياة قادمة)، وما تحفل به هذه المعيشة من قهر وحب وتشوه وقسوة.

أما مأساة عمال بناء المقابر، فهى التطور الطبيعي لمأساة عمال بناء العمائر للأغنياء الأحياء، فقبل كريم بربع قرن قال على قنديل:

"يظل الرجل يبني العمائر
حتى إذا اكتملت هنيئة للساكنين
أشهر دونه وعتباتها سيف محلى ودم مرتقب"

واليوم، يقول كريم:

"هم القادمون من قرى بعيدة
يفرغون من مدفن، ليبدأوا إقامة سواه
تاركين داخله حكايات عن الأهل
وعن قراهم البعيدة"

❖❖❖

بعد هاتين المجموعتين من الملامح المشتركة والملامح المتفردة، لن تفوتنا الإشارة إلى قسمات جانبية كثيرة في نصوص "فتاة وصبي في المدافن":

منها التجاء الشاعر إلى "كسر الإيهام" على طريقة بريخت، بنفي اندماج القارئ في النص، كأن ينبهنا إلى أن هذه القطة هى القطة التي مرت علينا في القصيدة السابقة. ومنها إتقانه مبدأ "جمالية القبح" بدون إسراف قبيح، مما يقع فيه كثيرون. ومنها التقاطه مشاهده أو موضوعاته من الزاوية

الشريرة فيها لا الخيرة، بحساسية رهيفة تجعل القيمة المضيئة حاضرة عبر "مقلوبها" المعتم، في ما يمكن أن نسميه "شعرية المعاكسة".

ومنها رسم بعض المشاهد بصيغ تصلح لأن تكون تمثيلاً لتوجه الشاعر جماليا، كأن يرصد أن الصبي والفتاة يخططان كيف يتجنبان المفرمة التي تنتج مواطنين لهم ملامح متطابقة.

وهى صورة تنطوي على إدانة صارخة للنظام الاجتماعي السياسي الثقافي، وتنطوي -كذلك- على شوق فني إلى تجاوز التشابه والتماثل والتنميط.

ومنها أنه لا يتحرج من "الحكمة" أو من إطلاق مقولات تأخذ شكل المأثرة أو الأمثولة، كأن يقول:

"هنا أطفال يطوحون بأطواق

من الكاوتشوك

متخيلين المستقبل على هيئة شاحنة".

٦

أبو صالح: اللامتكيّف

"أريد أن أمزق ستارة الجيران
أن أضرب بطون النساء الحوامل بقبضتي
والرجال ذوي الكروش
أن أكسر مصابيح أعمدة الإنارة
أن أرش المازوت على رجل معه امرأته
وطفلة القذر ممسك بيديهما
وأرطم رأسي الولد والبنت
اللذين يتبادلان الحب بالمقهى
أريد أن أفرغ إطار السيارات
وأن أضع كلبا صغيرا
في وعاء فاصوليا- مطبوخ جيدا
لعائلة سعيدة"

بهذه النوازع العدوانية يحدث "الغريب" نفسه، في ديوان عماد أبو صالح الأول "أمور منتهية أصلا" (١٩٩٥). وهذه النوازع العدوانية تصلح مفتاحا لقراءة نصوص عماد أبو صالح كلها، إلى آخر دواوينه

"أنا خائف" ١٩٩٨، مرورا بديوانيه "كلب ينبح ليقتل الوقت" (١٩٩٦) و "عجوز تؤلمه الضحكات" (١٩٩٧).

والحال أن هذا التوجه إلى مثل هذه النوازع العدوانية يمثل سمة بارزة من سمات الكتابة الجديدة بما تنطوي عليه هذه النوازع من ميل إلي العنف، على أن العدوانية والعنف، إنما يخفيان -في جوهر الأمر- شوقا إلى معكوس العدوانية والعنف، أي إلى السلام والأمن.

ويتصل بذلك سعي شعراء التجربة الجديدة إلى التعبير عن حالات الفقد والخسارة والفشل، بما تنطوي عليه هذه الحالات من غربة ووحدة وانخذال. يغلف كل ذلك اتجاه واضح إلى السخرية والمفارقة والمرارة.

يقول أبو صالح في قصيدة "المحظوظ":

"أنظر للبنت الجميلة وأقول:

من يأمن الزيت عند الطهي

ليد الولد التي تعصر يد البنت وأقول:

سيفترقان من أجل حجرة الصالون

للشبابيك المغلقة وأقول:

يتشاجر الأزواج بالداخل

والعربات التي تنثر الطين على ملابسي

ستصطدم حتما".

من الواضح أن الشاعر يتقنع بقناع الشرير العدواني، ليخفي خلفه الأشواق الإنسانية البسيطة والأحلام الصغيرة. وهى تقنية منتشرة فى شعره كله. فليس من ريب في أن الشاعر يتمنى في قرارته أن يعصر يد البنت الجميلة من غير أن يفترقا بسبب غرفة الصالون، وأن تكون له زوجة بدون أن يتشاجرا داخل المنزل.

هذه غربة عميقة، يعانيها الشباب في الأجيال الجديدة. وهى لا تقتصر على غربة القروي في المدينة القاسية المزدحمة، بل هى تشمل -أيضا- غربة وجودية داخلية تضطرم في وجدان شباب صعد ليجد كل شئ قد احترق.

إن شخصية "اللا متكيف"، المغترب عن واقعه المحيط، ليس شخصية حديثة، وإن كان العصر الحديث قد أمدها بأسباب مضافة لعدم الانسجام. إنها شخصية قديمة في الأدب العربي القديم، وكان "الصعاليك" أبرز مجسديها قبل الاسلام، وكان التوحيدي أبرز مجسديها بعد الاسلام، وكان عبد الحميد الديب ابرز مجسديها في العصر الحديث. هذا التوحيدي يصف الغريب بقوله:

"هذا غريب لم يتزحزح عن سقط رأسه،
ولم يتزحزح عن مهب انفاسه،
وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه،
وابعد البعداء من كان بعيدا عن محل قربه،
لأن غاية المجهود
ان يسلو عن الموجود
ويغمض عن المشهود
ويغضي عن المعهود
ليجد من يغنيه عن هذا كله بعطاء ممدود
ورفد مرفود
وركن موطود
وحد غير محدود"

❖❖❖

أهم ما لفتني في تجربة عماد أبو صالح هو إيمانه بالعلاقة الصحية بين الأجيال الشعرية في سياقها التاريخي السليم من الأخذ والعطاء، الانقطاع والتواصل، الحذف والإضافة. في هذا السياق لا يرى الشاعر الشاب نفسه نبتا في فراغ، أو بريئا من آثار التجارب السابقة، حتى وإن سعى إلى مجاوزة هذه التجارب السابقة.

وإذا قرأت له في قصيدة "جروبي" قوله:

"أجلس في ركن
رأسي بين يدي
وأنتظرك
فجأة يدخل أبي وأمي
بوجهين متسخين
وأرجل تلبس أحذية من طين
يفر الجالسون
ويحاول الجرسونات طردهما
أقوم بلهفة

أضع بقايا الجاتوه للأوزات

وأربط البهائم في الكراسي"

ستعرف أن هذه التجربة غير بعيدة عن صدمة الحضارة عند الريفي، ولا عن المدينة التي بلا قلب، التي اشتهرت في الشعر الحر -عند حجازي- كعلامة على ارتطام الريف بالتمدن. لكن المشهد الذي يصوره الشاعر الجديد أكثر صراحة وقسوة، ومنطو على مدخل ذي سخرية مُرة ومفارقة صارخة.

تهتم كتابة عماد أبو صالح بتسليط الضوء على التجارب الإنسانية المهمشة المطمورة التي لا يلتفت إلي ها الكثيرون. وهذا ما نجد مثالا طيبا له في قصيدة "سرادق عزاء صغير من ستارات المسرح القديمة"، حيث:

"بخمس مغنيات بدينات

أثبتن قدرة فائقة على الصر اخ في الخلفية

بعد أن شحذنا لهن ملابس سوداء

وأجبرننا عل تقبيلهن بحجة إزالة الروج

وفناجين قهوة فارغة

(شرب منها -بشراهة- فنانو البانتوميم

حتى أننا اضطررنا لزجرهم

لكي يتركوا شيئا لبقية المعزين

ومقرئ مبتدئ يبحث عن فرصة

(مع صيحة إعجاب لنخفي رداءة صوته)

وثلاث إغماءات لثلاثة كومبارسات

يدينون له بفضل تدريبهم على

إتقان فن الصمت في المشاهد

استطعنا أن نصنع مأتما رائعا

يرد الاعتبار لعبقري مغمور

تسحب على أطراف أصابعه

دون أن يعلم العالم".

وهنا ملمح آخر من الملامح التي يفترق بها عماد أبو صالح عن كثير من زملاء موجته الشابة، فهو لا ينغلق على ذاته أو على جسده أو على أشيائه فحسب، كما يفعلون، بل يمد بصره إلى العالم بأسره،

وإلى تجارب بشرية، غير تجربته الخاصة الذاتية الضيقة، يراها بعينيه المخصوصتين، ويلحظ فيها ما لا يلحظه الآخرون.

ينطلق هؤلاء المنغلقون على جسدهم من وهم يرى أن المعارف الكبرى قد سقطت، وأن كل يقين عظيم قد اندحر، ولم يبق للمرء سوى المعرفة التي يقدمها له جسده، بوصفه شمس المعارف.

لا ينطلق أبو صالح من هذا المنطلق العاجز الواهم، فهو يرى أن الآخرين موجودون، وهم جزء من الذات، وأن تجارب الناس هى من صميم تجاربنا، وأن العالم أوسع من الذات المحصورة.

شعر عماد أبو صالح يؤكد لك أن وجود "الآخر" لا يعني انتفاء "الذات"، لأن هذه "الذات" حاضرة في طريقة النظر إلى الآخر، وفي "النقطة" التي نختار أن نلتقطها في "الآخر" أو في الأشياء:

"كانت تخفي وجهها

بكمية كبيرة من المساحيق

حتى لا يتعرف عليها عمال الاستديو

القدامى

إلا أنها كانت تخطئ دائما

وتقبل الشاب في فمه

بدلا من جبهته"

أبرز ما تتسم به كتابة عماد أبو صالح هو اعتمادها على موسيقى التوتر الكامن في التجربة الشعرية، لا على تفعيلة الشعر الحر. وتصويرها لتجارب صغرى وبسيطة لا كبرى ومعقدة، يتم فيها اكتشا ف مداخل هامشية مجهولة للموضوعات الرئيسية المعروفة. فإذا قرأت له قوله السعيد:

"أنا الذي ليس لي طفل

يبلل مكان فمي على الوسادة

ويرضع ثديي زوجتي

ويحول قصائدي إلى مراكب"

ستوقن أن الشاعر تواق إلى كل ما يفخر بافتقاده، وأن "القيم العليا" غير غائبة عن هذا الشعر، بل هى حاضرة حضورا مقلوبا، عل النحو الذي يذكرنا بجمالية الشر.

وفي ضوء مقاربة الموضوعات المعلومة من جوانبها غير المعلومة، يمكن أن ننظر إلى "التيمة" الرئيسية التي تهيمن على ديوانه" أنا خائف" كله: تيمة الموت. وبالطبع لن نعجب من أن يكون الموت هو الموضوع الرئيسي في ديوان لشاب في مقتبل العمر، يبدأ حياته ويستقبل صعوده بالتفكير في الموت. لن نعجب، لأن الإحباط الذي تعيشه الأجيال الجديدة، والانهيارات المتتالية التي يعاينونها، هى مدخل

طبيعي للموت. ولعل ذلك يذكرنا بعلاقة الألفة التي عقدها أمل دنقل مع الموت في "أوراق الغرفة ٨":

"كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض،

أردية الراهبات

الملاءات

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلبي الوهن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن".

على أن الموت عند عماد أبو صالح ليس ضيفا ثقيلا ولا هجوما غير متوقع ولا مأساة ميلودرامية، كما شاع في الأدب، بل هو ضيف خفيف الظل، ذو ألفة وحميمية واعتياد. وها هو الشاعر يقاربه من مناطق غير مشهورة في التناول الأدبي، بل هو يجعله يتحدث بلسان نفسه بلطف وبساطة وسخرية:

"مذبحة المماليك في القلعة

واحدة من أروع ذكرياتي

أن أجئ وقت لا أحد يتوقعني

الحراس أغلقوا الباب

وتركوني أشتغل على مهلي

قاوموني بعنف

كانوا قد أكلوا بشراهة

حتى أن السيوف

أخرجت دجاجات سليمة

من أحشائهم

ولا أزال أرى أمامي

زجاجات الخمر الفارغة

تعوم في دمهم".

❖❖❖

هناك ثلاثة مزالق صغيرة، أود أن أحذر عماد أبو صالح منها:

الأولى: هى انزلاق "البساطة" في بعض الأحيان إلى الاستخفاف والاستسهال وعدم الاعتناء.

الثانية: هى انزلاق "شعرية النثر" في بعض الأحيان إلى "نثرية النثر"، وما يجره ذلك من ركاكة وثرثرة.

الثالثة: هى انزلاق "المفارقة" المتهكمة، في بعض الأحيان، إلى "النكتة" أو "القفشة"، التي تنحرف بالسخرية إلى "الهزل".

عماد أبو صالح شاعر لا يستغرق في جسده، أو في دورة مياهه، كما يستغرق بعض أقرانه إلى حد الغرق. وهو شاعر لا تغيب عنه القضايا الكلية المقيمة، لكنه يجترح هذه القضايا من زواياها الجزئية العابرة الضعيفة، أي من نقاطها العمياء.

ولعل هذه الموازنة الناضجة الدقيقة عامل جوهري من العوامل التي حققت له موقعه المخصوص بين رفاقه من شباب الشعراء.

مختارات شعرية

غنّي عن التنويه أن هذه المختارات
مختارات تمثيلية، وليست حصرية ولا تقييمية بحال
(الكاتب).

قصائد

١- أحمد عبد المعطي حجازي : لا أحد

٢- سعدي يوسف: القصيدة الخامسة

٣- عبد الوهاب البياتي: صورة للسهروردي في شبابه

٤- أمل دنقل: أغنية الكعكة الحجرية

٥- نزار قباني: لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان

٦- محمد الماغوط: الحصار

٧- نازك الملائكة : الكوليرا

٨- محمود درويش: ريتا والبندقية

٩- بدر شاكر السياب: المومس العمياء

١٠- أدونيس: مزمور

١١- حسن طلب: نيل السبعينات يتحدث عن نفسه

١٢- علي قنديل: الحلم يطلع من الشرق

١٣- صلاح عبد الصبور: يوميات نبّي مهزوم

١٤- عبد المنعم رمضان: أنتِ الوشم الباقي

١٥- محمد عفيفي مطر: طقوس متقابلة

أحمد عبد المعطي حجازي

لا أحد

رأيت نفسي أعبر الشارع،
عاري الجسد
أغمض طرفي خجلا من عورتي
ثم أمده لأستجدى التفاتا عابرا،
نظرة إشفاقٍ عليّ من أحد
فلم أجد.

❖❖

إذن
لو أنني -لا قدر الله- أصبت بالجنون
وسرت أبكي عاريا
بلا حياء
فلن يرد واحد عليّ أطراف الرداء

❖❖

لو أنني -لا قدر الله-

سُجنتُ، ثم عدت جائعا

يمنعني من السؤال الكبرياء

فلن يرد بعض جوعي

واحد من هؤلاء

هذا الزحام .. لا أحد.

سعدي يوسف

القصيدة الخامسة

زمرا ثقالا، أو فرادى مثل ما يمضي العراقيون، يمضي في متاهة لندن الصغرى العراقيون؛ لم يتصدقوا حتى بومضة دمعة أو شمعة.. لم يصدقوا نبضاتهم قولا، كأنهمو جواميس القيامة؛

هل أقول لهم: كذبتم؟

لم تعودوا، مثل ما كنتم عماليق القرى؛ يا إخوتي: أنتم هنا الغرباء، والبؤساء، أيتام بمأدبة مسخمة، وكيس قمامة في أسفل البرميل.. لا! لا تيأسوا! فلقد يمر بكم، وللحظة، تجار خيبر، ثم تدخل عصبة النخاس، ترفع في مقر السوق مصطبة، ويرتفع النداء من المنادي: كم؟ ويأتي المشترون، وأنتمو تتمهلون، سذاجة، في السوق، تنتظرون معجزة، ولستم تنظرون، كأنكم، حقا، جواميس القيامة في مناقعكم، وأكياس القمامة..

هل سيخرج بينكم طفل عليكم؟

هل سيرفع صوته، حرا، كصوت الطفل

يخبركم بما لن تسمعوا؟

.....

.....

يا إخوتي...

لسنا هنا في جنة المأوى

ولا في حانة البحر القديمة

.....

ربما كنا مع الماضين في كف السراب،

وربما كنا مع الغرقى الذين تخلعت، مزقا، سفينتهم..

يطفون كالأحياء

كالثملين بالماء..

السفينة لم تعد حتى خطوط سفينة

لكنهم يطفون منتفخي الوجوه على مرايانا،

ثقالا في الصباح، ومثقلين بما يُخدّرُ في المساء..

لمن إذا نمضي؟

وماذا نرتجي في لندن الصغرى، وفي قنوات هولندا، وفي ثلج السويد، وذل كوبنهاجن؟ النرويج، أو غابات فنلندا؟

وماذا سوف نبني في ندى سيدني، ومنزلقات مونتانا، وعبر شمالنا الكندي، والمنفى الذي يستغرق المنفى؟ تُرى، هل سان دييغو، ساكرامنتو، اصفهان، أو حديث الليل في ديترويت ما جئنا له في هذه الدنيا؟ وهل صدام صخرتنا التي سنظل ننطحها بأوردة الجباه، ووردة البارات، ننطحها لننسى بعد حين أننا صرنا لها الأتباع..

إخوتي العراقيين!

إخوتي الألى وطأوا بأحذية من الإذلال والتسآل

أغنية العراقيين، شامتَها، وتبر جبينها الوضّاء:

ما طعم الحياة، إذا نسينا إننا بشر لنا وطن

وزاوية وأسماء؟ وما معنى الحياة إذا غدت دكان محتالين..

يا أبناء اخوتي العراقيين؟

.....

.....

فلنذرف ، ولو شمعا، ولو دمعا من التمساح..

ولنحفر عميقا في ملابسنا

وفي راحاتنا..

فلعلنا نلقى، مع النكران، أنفسنا

ونعرف ما نريد.

عبد الوهاب البياتي

صورة للسهروردي في شبابه

(١)

لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر: يا ربي، نفد البحر وما زلت على شاطئه أحبو.

الشيب علا رأسي وأنا ما زلت صبيا لم أبدأ بعد طوافي ورحيلي، فإذا احترق الخيّام بنار الحب وأصبح في حان الأقدار حجابا، فأنا حول النار فراش ما زلت أحوم وأُفنى ليلي سُكرا، أتأمل وجه القمر الفضي الأزرق في صحراء الحب يغيب، ليترك في أقداح العشاق رمادا.

كنت أحبك حتى الموت، فأين مضي حبك؟ واعجبا!

قلبي مرتعد كالورقة يسألني: أين مضى؟ ما أوحش هذي الصحراء، ولدنا فيها، أحببناها ورحلنا، عانينا فيها موت الروح، حملناها كبريق ذهبي يتغلب هذا الليل عليه، يموتْ.

كنت أريدك لي وحدي، لكنك كنت لكل العشاق، وكنت تخونين الواحد باسم الآخر،

يا مشروع امرأة ألقيتُ بها في سلّ الإهمال.

أتأمل وجه القمر الفضي الأزرق

في مرآة الحانة أتأمل وجه العشاق

الشيب علا رأسي وأنا ما زلت صبيا

لم أبدأ بعد طوافي ورحيلي في الكلمات.

فإذا نُحر الحلاج وأصبح في تاريخ العشق شهيدا. فأنا لم أبدأ عرس دمي حتى الآن.

(٢)

كنت أحبك حتى الموت، فأين مضى حبك؟

واعجبا!

قلبي مرتعد كالورقة

يسألني: أين مضى؟ ما أوحش هذي الصحراء

أتوغل فيها مجنونا، بالكلمات

أتأمل وجهي في المرآة

وأقول له: ها نحن معا، فاكتم أمر رحيلي،

حتى لا تُنهب يا حادي الأظعان.

(٣)

بدم القلب، كتبت وأشعلت النار

بهشيم الكلمات

لكني لم أبدأ في إشعال النار بقلبي، حتى الآن.

(٤)

يسري سم بعروقي، قطرات دمي تصرخ ظامئة وتقول أحبك أو كنت أحبك، لا أدري الآن

فأنا أخبط في ليل وأموت على قدحي ظمآن

حانات العالم تعرفني

ومقاهي أرصفة الفجر الأسيان.

(٥)

يا من أوقفني ما بين الجسد المشدود كقوس والمُطلَقْ

يا من أوقعني في هذا المأزق

حطم هذا الزورق

بصخور شواطئ يم الليل الأزرق.

(٦)

أعرفها تلك الشطآن، فمنها أبحر أجدادي
للصين وعادوا مبهورين بأنياب التنين، ومنها
أقلع عمال البحر لصيد اللؤلؤ في بحر الهند
وعادوا، أكثر مما كانوا، فقراء
أعرفها تلك الصحراء المائية ذات الأثداء
وهى تعري سرتها للشمس الحمراء
أعرفها وأراها كل مساء في حان الأقدار
بجواهر زائفة وعيون من خزف تلك الشمطاء
تغوي الساقي، فيخون
ويبوح بسر شهيد العشق المقتول.

(٧)

أوقفني في باب الممنوعات
"منها": قال: "الكلمات"
"فتعقلْ في هذا الباب" وغاب .

(٨)

ممنوع أفلاطون
وأرسطو والمتنبي وجلال الدين
في هذا الجحر الملعون.

(٩)

يسقط رأسي مقطوعاً في طبق السلطان
وأنا لم أبدأ رحلة عمري حتى الآن.

أمل دنقل

أغنية الكعكة الحجرية

(الإصحاح الأول)

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهروا الأسلحة!

سقط الموت؛ وانفرط القلب كالمسبحة.

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازل أضرحة،

والزنازن أضرحة،

والمدى.. أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي: عظمتان.. وجمجمة.

وشعاري: الصباح!

(الإصحاح الثاني)

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها..!

(دفعته كعوب البنادق في المركبة!)

دقت الساعة المتعبة

نهضت؛ نسقت مكتبه..

(صفعته يد..

-أدخلته يد الله في التجربة!)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه؛ رتقت جوربه...

(وخزته عيون المحقق..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)

دقت الساعة المتعبة!

دقت الساعة المتعبة!

(الإصحاح الثالث)

عندما تهبطين على ساحة القوم، لا تبدئي بالكلام.

فهم الآن يقتسمون صغارك فوق صحاف الطعام

بعد أن أشعلوا النار في العش..

والقش..

والسنبلة.!

وغدا يذبحونك..

بحثا عن الكنز في الحوصلة!

وغدا تغتدي مدن الألف عام.!

مدنا.. للخيام!

مدنا ترتقي درج المقصلة!

(الإصحاح الرابع)

دقت الساعة القاسية

وقفوا في ميادينها الجهمة الخاوية

واستداروا على درجات النصب

شجرا من لهب

تعصف الريح بين وريقاته الغضة الدانية

فيئنّ: "بلادي.. بلادي"

(بلادي البعيدة!)

دقت الساعة القاسية

"انظروا..": هتفت غانية

تلوى بسيارة الرقم الجمركي؛

وتمتمت الثانية:

سوف ينصرفون إذا البرد حلّ.. وران التعب

دقت الساعة القاسية

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب-

وهم يستديرون؛

يشتعلون -على الكعكة الحجرية- حول النُصُب

شمعدان غضب

يتوهج في الليل..

والصوت يكتسح العتمة الباقية

يتغنى لأعياد ميلاد مصر الجديدة!

(الإصحاح الخامس)

اذكريني!

فقد لوثتني العناوين في الصحف الخائنة!

لوّنتني لأني -منذ الهزيمة- لا لون لي..

(غير لون الضياع!)

قبلها كنت أقرأ في صفحة الرمل..

(والرمل أصبح كالعملة الصعبة،

الرمل أصبح: أبسطة.. تحت أقدام جيش الدفاع)

فاذكريني.. كما تذكرين المهرب.. والمطرب العاطفي

وكاب العقيد.. وزينة رأس السنة.

اذكريني إذا نسيتني شهود العيان

ومضبطة البرلمان

وقائمة التهم المعلنة

والوداع!

الوداع!

(الإصحاح السادس)

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

ها هم الآن يقتربون رويدا.. رويدا..

يجيئون من كل صوب

والمغنون -في الكعكة الحجرية- ينقبضون

وينفرجون

كنبضة قلب!

يشعلون الحناجر،

يستدفئون من البرد والظلمة القارسة

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب

يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سياجا يصد الرصاص!..

الرصاص..

الرصاص..

وآه..

يغنون: "نحن فداؤك يا مصر"

"نحن فداؤ..."

وتسقط حنجرة مخرسة

معها يسقط اسمك -يا مصر- في الأرض!

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم.. والصرخات

على الساحة الدامسة!

دقت الساعة الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة

وتفرق ماؤك- يا نهر- حين بلغت المصب!

❖❖❖

المنازل أضرحة،

والزنازن أضرحة،

والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة!

ار فعوا

الأسلحة!

نزار قباني

لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان

مهاجرون نحن من مرافئ التعب
لا أحد يريدنا.. من بحر بيروت إلى بحر العرب
لا الفاطميون.. ولا القرامطة..
ولا المماليك ولا البرامكة.
ولا الشياطين ولا الملائكة.
لا أحد يريدنا
في المدن التي تقايض البترول بالنساء، والديار بالدولار
والتراث بالسجاد، والتاريخ بالقروش،
والإنسان بالذهب
وشعبها يأكل من نشارة الخشب..
لا أحد يريدنا
في مدن المقاولين، والمضاربين، والمستوردين، والمصدرين،
والملمعين جزمة السلطة، والمثقفين حسب المنهج الرسمي،
والمستأجرين كي يقولوا الشعر،

والمقشرين اللوز والتفاح للملوك، المقدمين للأمير
عندما يأوي إلى فراشه قائمة بأجمل النساء،
والمهرجين، والمخنثين، والموظفين في بلاط الجنس والمخوضين في دمائنا حتى الركب.
لا أحد يقرؤنا
في مدن الملح التي تذبح في العام ملايين الكتب
لا أحد يقرؤنا. في مدن صارت بها مباحث الدولة عراب الأدب.

محمد الماغوط

الحصار

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء
وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعا، أو سجينا.

نازك الملائكة

الكوليرا

سكن الليل
اصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة، تحت الصمت،
على الأموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن يتدفق، يلتهب
يتعثر فيه صدى الأهات
في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان
في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
الموتُ الموتُ الموتْ
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

❖❖❖

طلع الفجر

اصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصخ، وانظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونا

لا تحص أصخ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

❖❖❖

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلف مخلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شئ سوى صرخات الموت

الموتُ الموتُ الموتْ

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

❖❖❖

الصمت مرير

لا شئ سوى رجع التكبير

حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغدا لا شك سيلقفه الداء الشرير

يا شبح الهيضة ما أبقيت

لا شئ سوى أحزان الموت

الموتُ الموتُ الموتْ

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت

(١٩٤٧)

محمود درويش

ريتا..والبندقية

بين ريتا وعيوني.. بندقيه
والذي يعرف ريتا، ينحني
ويصلي لإله في العيون العسليه

وأنا قبلت ريتا
عندما كانت صغيره
وأنا أذكر كيف التصقت بي
وغطت ساعدي أحلى ضفيرة
وأنا أذكر ريتا
مثلما يذكر عصفور غديره

آه ريتا
بيننا مليون عصفور وصوره
ومواعيد كثيرة

أطلقت نارا عليها بندقية

اسم ريتا كان عيدا في فمي
جسم ريتا كان عرسا في دمي
وأنا ضعت بريتا سنتين
وهى نامت فوق زندي سنتين
وتعاهدنا على أجمل كأس
واحترقنا في نبيذ الشفتين
وولدنا مرتين
آه .. ريتا
أي شئ رد عن عينيك عيني
سوى إغفاءتين
وغيوم عسليه
قبل هذي البندقيه.

كان ياما كان
يا صمت العشية
قمري هاجر في الصبح بعيدا
في العيون العسليه
والمدينة
كنست كل المغنين، وريتا
بين ريتا وعيوني.. بندقيه.

بدر شاكر السياب

المومس العمياء

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون "ميدوزا" تحجر كل قلب بالضغينة،
وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق
من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر الذئاب؟
من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟
"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهى تنبض بالضياء
عمياء كالخفاش في وضح النهار، هى المدينة
والليل زاد لها عماها.
والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،
والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها
وتعد آنية تلألأ في جوانيت الخمور:
موتى تخاف من النشور
قالوا سنهرب ثم لاذوا بالقبور من القبور!
أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون.
(جوكست) أرملة كأمس وباب "طيبة" ما يزال
يلقى "أبو الهول" الرهيب عليه، من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال
باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه.
وما الجواب؟
"أنا" قال بعض العابرين.
وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم
تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش
يبحثن في النيران عن قطرات ماء، عن رشاش
لا تنقلن خطاك فالمبغى "علائي" الأديم"
أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح،
يتضاحكون ويعولون.
أو يهمسون بما جناه أب يبرؤه الصباح
مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون

الحارس المكدود يعبر والبغايا متعبات،
النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين،
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات،
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات،
وكأن عارية الصدور

أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور،
وكأنها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور
حتى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

جيف تستر بالطلاء، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجرتها، ذات يوم، بالضياء
كالجدول الثرثار أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء،
ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء
قد كان -حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة-
ثغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة
لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء.
لأب يقبل وجه طفلته الندي أو الجبين
أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء
ما كان يعلم أن ألف فم كبئر دون ماء
ستمص من ذاك المحيا كل ماء للحياء
حتى يجف على العظام -وإن عارا كالوباء
يصم الجباه فليس تغسل منه إلا بالدماء
سيحل من ذاك الجبين به ويلحق بالبنين-
والساعدين الأبيضين، كما تنور في السهول
تفاحة عذراء، سوف يطوقان مع السنين
كالحيتين، خصور آلاف الرجال المتعبين
الخارجين، خروج آدم، من نعيم في الحقول
تفاحة الدم والرغيف وجرعتان من الكحول
والحية الرقطاء ظل من سياط الظالمين
أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباح
دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح
ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح

وكأن ألحاظ البغايا
إبر تسل بها خيوط من وشائج في الحنايا
وتظل تنسج بينهن وبين حشد العابرين،
شيئا كبيت العنكبوت يخضه الحقد الدفين:
حقد سيعصف بالرجال
والأخريات، النائمات هناك في كنف الرجال
والساهرات على المهود وفي بيوت الأقربين
حول الصلاء بلا اطّراح للثياب ولا اغتسال
في الزمهرير، ودون عد لليالي والسنين،
ويمر عملاق يبيع الطير، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه وقبضتاه
تتراوحان: فللرداء يد وللعبء الثقيل
يد، وأعناق الطيور مرنحات من خطاه
تدمى كأثداء العجائز يوم قطعها الغزاة
خطواته العجلى، وصرخته الطويلة: "يا طيور
هذي الطيور، فمن يقول تعال.."
أفزعها صداه
يأتيه من غرف البغايا كاللهاث من الصدور
ويد تشير إليه عن كثب، وقائلة تعال!
بين التضاحك والسعال:
عمياء تطفئ مقلتاها شهوة الدم في الرجال.
وتحسسته كأن باصرة تهم ولا تدور
في الراحتين وفي الأنامل وهى تعثر بالطيور،
وتوسلته: "فدى لعينك- خلني بيدي آراها".
ويكاد يهتك ما يغلف ناظريها من عماها
قلب تحرق في المحاجر واشرأب يريد نور!

وتمس أجنحة مرقطة فتنشرها يداها،
وتظل تذكر -وهى تمسحهن- أجنحة سواها
كانت تراها وهى تخفق.. ملء عينيها تراها
سرب من البط المهاجر، يستحث إلى الجنوب
أعناقه الجذلى، تكاد تزيد من صمت الغروب
صيحاته المتقطعات، وتضمحل على السهوب
بين الضباب، ويهمس البردى بالرجع الكئيب.
ويرج وشوشة السكون
طلق.. فيصمت كل شئ.. ثم يلغط في جنون.
هى بطة فلم انتقضت؟ وما عساها أن تكون؟
ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون.
وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها:
هو خلف ذاك التل يحصد. سوف يغضب إن رآها.
مر النهار ولم تعنه. وليس من عون سواها
وتظل ترقى التل وهى تكاد تكفر من أساها.
... ...
يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟
لا تمهليها، فالعذاب بأن تمري في اتئاد.
قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء
هو والسنابل والمساء-
وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها
والغمغمات: "رآه يسرق.." واختلاجات الشفاه
يخزين ميتها، فتصرخ "يا إلهي، يا إلهي
لو أن غير "الشيخ"، وانكفأت تشد على القتيل
شفتين تنتقمان منه أسى وحبا والتياعا
وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون. رآه يسرق في الحقول
حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعا

... ...

وتحس بالدم وهو ينزف من مكان في عماها
كالماء من خشب السفينة، والصديد من القبور
وبأدمع من مقلتيها كالنمال على الصخور
أو مثل حبات الرمال مبعثرات في عماها
يهوين منه إلى قرارة قلبها آها فآها.
ومن الملوم وتلك أقدار كتبن على الجبين؟
حتم عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات: وشاء رب العالمين
ألا يكون سوى أبيها -بين آلاف- أباها
وقضى عليه بأن يجوع
والقمح ينضج في الحقول من الصباح إلى المساء
وبأن يلص فيقتلوه (وتشرئب إلى السماء
كالمستغيثة، وهى تبكي في الظلام بلا دموع)
والله -عز الله- شاء
أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق
آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا، في زقاق
دون الأزقة أجمعين
ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق:
تلك الشقية ياسمين.
(ذاك اسم جارتها الجديد، فليتها كانت تراها
هل تستحق اسما كهذا: ياسمين وياسمين؟)
ياليت حمالا تزوجها يعود مع المساء
بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين
لكن يائسة سواها حدثتها منذ حين
عن بيتها وعن ابنتيها، وهى تشهق البكاء
كالغيمة السوداء تنذر بالمجاعة والرزايا
أزراره المتألقات على مغالق كل باب

مقل الذئاب الجائعات ترود غابا بعد غاب
وخطاه مطرقة تسمر، في الظلام، على البغايا
أبوابهن، إلى الصباح -فلا اتجار بالخطايا
إلا لعاهرة تجاز بأن تكون من البغايا
ويظل يحفرهن، من شبع، وينثر في الرياح
أغنية تصف السنابل والأزاهر والصبايا،
وتظل تنتظر الصباح وساعديه مع الصباح
تصغى- وتحتضن ابنتيها في الظلام- إلى النباح
وإلى الرياح تئن كالموتى وتعول كالسبايا
وتجمع الأشباح من حفر الخرائب والكهوف
ومن المقابر والصحارى بالمئات وبالألوف
فتقف من فزع وتحجب مقلتيها بالغطاء،
ويعود والغبش الحزين يرش بالطل المضاء
-سعف النخيل، يعود من سهر يئن ومن عياء-
كالغيمة اعتصرت قواها في القفار، وترتجيها
عبر التلال قرى تجوع- لكي ينام إلى المساء:
عيش أشق من المنية، وانتصار كالفناء
وطوى يغب من الدماء وسم أفعى في الدماء
وعيون زان يشتهيها . كالجحيم يشع فيها
سحر وشوق واحتقار لاحقتها كالوباء...
والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها
... ...
... ...
ياليتها إذن انتهى أجل بها فطوى أساها!
"لو أستطيع قتلت نفسي".. همسة خنقت صداها
أخرى توسوس "والجحيم؟ أتصبرين على لظاها؟
وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق إلى القرار
حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان. فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟
وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة؟
أفتصرخين: أبي! فينفض راحتيه من الغبار
ويخف نحوك وهو يهتف: "قد أتيتك يا سليمة"؟
حتى اسمها فقدته واستترت بآخر مستعار
هى -منذ أن عميت- "صباح"
فأي سخرية مريرة.
أين الصباح من الظلام تعيش فيه بلا نهار
وبلا كواكب أو شموع أو كوى وبدون نار؟
أو بعد ذلك ترهبين لقاء ربك أو سعيره؟
القبر أهون من دجاك دجى وأرفق، يا ضريرة
يا مستباحة كالفريسة في عراء، يا أسيرة
تتلفتين إلى الدروب ولا سبيل إلى الفرار؟
... ...
وتحس بالأسف الكظيم لنفسها: لم تستباح؟
الهر نام على الأريكة قربها.. لم تستباح؟
شبعان أغفى، وهى جائعة تلم من الرياح
أصداء قهقهة السكارى في الأزقة، والنباح
وتعد وقع خطى هنا وهناك: ها هو ذا زبون
هو ذا يجئي- وتشرئب، وكاد يلمس.. ثم راح
وتدق في أحد المنازل ساعة.. لم تستباح؟
الوقت آذن بانتهاء والزبائن يرحلون.
لم تستباح وتستباح على الطوى؟ لم تستباح؟
كالدرب تذرعه القوافل والكلاب إلى الصباح؟
الجوع ينخر في حشاها، والسكارى يرحلون،
مروا عليها في المساء وفي العشية ينسجون .
حلما لها هى والمنون:
عصبات مهجتها سداه وكل عوق في العيون،

والآن عادوا ينقضون-
خيطا فخيطا من قرارة قلبها ومن الجراح-
ما ليس بالحلم الذي نسجوه، ما لا يدركون..
شيئا هو الحلم الذي نسجوا وما لا يعرفون،
هو منه أكثر: كالحفيف من الخمائل والرياح،
والشعر من وزن وقافية ومعنى، والصباح-
من شمسه الوضاء.. وانصرفوا سكارى يضحكون!
فليرحلوا، ستعيش، فهى من السعال ومن عماها
أقوى، ومن صخب السكارى
فامض عنها يا أساها!
ستجوع عاما او يزيد ولا تموت ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها
ستعيش للثأر الرهيب
والداء، في دمها وفي فمها، ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم والأنين
شبحا تخطف مقلتيها أمس، من رجل أتاها
سترده هى للرجال، بأنهم قتلوا أباها
وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،
لم يبتغوها للزواج لأنها امراة فقيرة،
واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريره،
وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيره
متعطشين -على المفارق والدروب- إلى دماها.
وكأن موجة حقدها ورؤى أساها
كانت تقرب من بصيرة قلبها صورا علاها
صدأ المدينة وهى ترقد في القرارة من عماها:
كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟
كانوا جياعا -مثلها هى أو أبيها- بائسين،
هم مثلها -وهم الرجال- ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطمار يؤتجرون، والجسد المهين
هو كل ما يتملكون، هم الخطاة بلا خطايا
وهم السكارى بالشرور كهؤلاء العابرين
من السكارى بالخمور كهؤلاء الفاجرين بلا فجور
ليس الذين تغصبوها من سلالة هؤلاء:
كانوا كآلهة مقطبة الجباه من الصخور
تمتص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء
متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء!
وتحس، في دمها، كآبة كل أمطار الشتاء
من خفق أقدام السكارى، كالأسير وراء سور
يصغى إلى قرع الطبول يموت في الشفق المضاء.
هى والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور،
يبحثن هن عن الرجال ويبحثون عن النساء،
دميت أصابعهن: تحفر والحجارة لا تلين،
والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين:
نصبا يخلد عار آدم واندحار الأنبياء،
وطلول مقبرة تضم رفات "هابيل" الجنين!
سور كهذا، حدثوها عنه في قصص الطفولة:
"يأجوج" يغرز فيه من حنق أظافره الطويلة
ويعض جندله الأصم، وكف "مأجوج" الثقيلة
تهوى، كأعنف ما تكون، على جلامده الضخام،
والسور باق لا يميل، وسوف يبقى ألف عام
الطفل شاب وسورها هى ما يزال كما رآه
من قبل يأجوج البرايا، توأم هو للسعير!
لص الحجارة من منازل في السهول وفي الجبال
يتواثب الأطفال في غرفاتها ويكركرون..
والأمهات يلدن والآباء للغد يبسمون،
لم يبق من حجر عليها فهى ريح أو خيال.

وأدار من حطم البلاط رحى، وساط من البطون
ما ترتعيه رحاه من لحم الأجنحة والعظام،
وكشاطئين من النجوم على خليج من ظلام
يتحرقان ولا لقاء ويخمدان سوى ركام
-شق الرجال عن النساء: سلالتين من الأنام
تتلاقيان مع الظلام وتفصلان مع الشروق
لو يقطعون الليل بحثا والنهار- على سواها .
في حسنها هى؟ في غضارة ناهديها أو صباها
وبسعرها هى؟ أي شئ غير هذا يبتغون؟
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة
... وتلوب أغنية قديمة
في نفسها وصدى يوشوش: يا سليمة، يا سليمة
نامت عيون الناس آه فمن لقلبي كي ينيمه
ويل الرجال الأغبياء، وويلها هى من عماها
لم أصبحوا يتجنبون لقاءها أيضاجعون
عيونها، فيخلفوها وحدها إذ يعلمون
بأنها عمياء؟ فيم يكابرون ومقلتاها
ما كانتا فخدين أو ردفين؟
وهى بهؤلاء
أدري، وتعرف أي شئ في البغايا يشتهون
بالأمس، إذ كانت بصيرة،
كان الزبائن بالمئات، ولم يكونوا يقنعون
بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة
لترش أفئدة الرجال بها، وكانوا يلهثون
في وجهها المأجور، أبخرة الخمور، ويصرخون
كالرعد في ليل الشتاء:
"إن كنت لا تتجردين كما أتيت إلى الوجود،
إن كنت لا تتجردين.. فلا نقود"!

ولعل غيرة "ياسمين" وحقدها سبب البلاء
فهى التي تضع الطلاء لها وتمسح بالذرور
وجها تطفأت النواظر فيه..
-(كيف هو الطلاء؟
وكيف أبدو؟)-
"وردة .. قمر.. ضياء!"
زور.. وكل الخلق زور!
والكون مين وافتراء.
لو تبصر المرآة -لمحة مقلتيها- لو تراها
-لمح النيازك- ثم تغرق من جديد في عماها!
برق ويطفأ.. ثم تحكم فرقها بيد، وفاها
بيد، وترسم بالطلاء على الشفاه لها شفاها.
شفتاك عارية وخدك ليس خدك يا سليمة،
ماذا تخلف منك فيك سوى الجراحات القديمة؟
وتضم زهرة قلبها العطشى على ذكرى أليمة:
تلك المعابثة اللعوب.. كأنها امرأة سواها!
كالجدولين تخوض ماءهما الكواكب -مقلتاها،
والشعر يلهث بالزغائب والطراوة والعبير
وبمثل أضواء الطريق نعسن في ليل مطير،
تقتات بالعسل النقي، وترتدي كسل الحرير.
ليت النجوم تخر كالفحم المطفأ، والسماء
ركام قار أو رماد، والعواصف والسيول
تدك راسية الجبال ولا تخلف في المدينة من بناء!
أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء
حتى بوهم أو برؤيا، أن يعيش بلا رجاء
أو ليس ذاك هو الجحيم؟ أليس عدلا أن يزول؟
شبع الذباب من القمامة في المدينة، والخيول
سرحن من عرباتهن إلى الحظائر والحقول،

والناس ناموا- وهى ترتقب الزناة بلا عشاء.
هذا الذي عرضته كالسلع القديمة: كالحذاء،
أو كالجرار الباليات؛ كأسطوانات الغناء..
هذا الذي يأبى عليها مشتر أن يشتريه
قد كان عِرضا -يوم كان- ككل أعراض النساء
كان الفضاء يضيق عن سعة وترتخص الدماء
إن رنق النظر الأثيم عليه: كان هو الإباء
والعزة القعساء والشرف الرفيع. فشاهديه
يا أعين الظلماء، وامتلأي بغيظك وارجميه
بشواظ عارك واحتقارك يا عيون الأغبياء!
-لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعا، بعد موتي -ميتة الأحياء- عاراً
لا تقلقوا.. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا
ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء
كالقمح لونك يا ابنة العرب،
كالفجر بين عرائش العنب
أو كالفرات، على ملامحه
دعة الثرى وضراوة الذهب.
لا تتركوني.. فالضحى نسبي:
من فاتح/ ومجاهد، ونبي!
عربية أنا: أمتي دمها
خير الدماء.. كما يقول أبي.
في موضع الأرجاس من جسدي، وفي الثدي المذال
تجري دماء الفاتحين. فلوثوها، يا رجال
أواه من جنس الرجال. فأمس عاث بها الجنود
الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود
يا ليت للموتى عيونا من هباء في الهواء
ترى شقائي

فيرى أبى دمه الصريح يعب أوشال الدماء
كالوحل في المستنقعات. فلا يرد الخاطبين
أب سواه:
إلا العفاة المفلسين.
أنا زهرة المستنقعات، أعب من وحل وطين
وأشع لون ضحى.."
وذكرها بجعجعة السنين
سعالها. ذهب الشباب!!
ذهب الشباب!! فشيعيه مع السنين الأربعين
ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين.
وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب،
فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب،
ياليتك المصباح يخفق ضوءه القلق الحزين
في ليل مخدعك الطويل، وليت أنك تحرقين
دما يجف فتشترين
سواه: المصباح والزيت الذي تستأجرين.
عشرون عاما قد مضين، وشبت أنت، وما يزال
يذرذر الأضواء في مقل الرجال.
لو كنت تدخرين أجر سناه ذاك على السنين
أثريت...
ها هو ذا يضئ فأي شئ تملكين؟
ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين
عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين
بنيك من سغب، وظمأى تشربين
حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين!

وكزارع لهم البذور

وراح يقتلع الجذور

من جوعه، وأتى الربيع فما تفتحت الزهور

ولا تنفست السنابل فيه..

ليس سوى الصخور

سوى الرمال، سوى الفلاه-

خنت الحياة، بغير علمك، في اكتداحك للحياة!

كم رد موتك عنك موت بنيك. إنك تقطعين

حبل الحياة لتنقضيه وتضفري حبلا سواه،

حبلا به تتعلقين على الحياة: تضاجعين

ولا ثمار سوى الدموع، وتأكلين،

وتسهرين ولا عيون، وتصرخين ولا شفاه

وغدا، وأمس، وألف أمس، كأنما مسح الزمان

حدود مالك فيه من ماض وآت

ثم دار، فلا حدود

ما بين ليلك والنهار، وليس، ثم، سوى الوجود

سوى الظلام، ووطء أجساد الزبائن، والنقود

ولا زمان، سوى الأريكة والسرير، ولا مكان!

لم تحسبين ليالي السأم المسهدة الرتيبة؟

ما العمر؟ ما الأيام؟ عندك، ما الشهور؟ وما السنين؟

ماتت "رجاء" فلا رجاء. ثكلت زهرتك الحبيبة!

بالأمس كنت إذا حسبت فعمرها هى تحسبين.

كانت عزاءك في المصيبة،

وربيع قفرتك الجديبة.

كانت نقاءك في الفجور، ونسمة لك في الهجير،

وخلاصك الموعود، والغبش الإلهي الكبير!

ما كان حكمة أن تجئ إلى الوجود وأن تموت؟

ألتشرب اللبن المرنق بالخطيئة واللعاب:

أو شال ما تركته في ثدييك أشداق الذئاب؟

... ...

مات الضجيج. وأنت، بعد، على انتظارك للزناة،

تتنصتين، فتسمعين

رنين أقفال الحديد يموت، في سأم، صداه:

الباب أوصد.

ذاك ليل مر...

فانتظري سواه.

أدونيس

مـزمـور

ألهو مع بلادي؛

ألمح مستقبلها آتيا في أهداب النعامة،

أداعب تاريخها وأيامها وأسقط عليها صخرة وصاعقة.

أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ، وفي الطرف الآخر من النهار أبدا تاريخها.

غريب عنكم أنا وفي الطرف الآخر.

أسكن بلادا خاصة بي نافخا على السماء كي

أرى رمادها، وفي النوم واليقظة أفتح برعما وأعيش فيه.

ثمة حاجة لأن يولد شئ ما، لذلك أفتح للبرق مغارات تحت جلدي وأبني أعشاشا. ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد في الشفاه الحزينة كالقش، بين الحجر والخريف، بين المسام والبشرة وبين الفخذ والفخذ.

لهذا أغني: "تقدم يا شكلا يليق باحتضارنا."

لهذا أصرخ وأغني: "من يعطينا أمومة الفضاء، من يغذينا باللغم؟"

أتقدم صوب نفسي وصوب الأنقاض. تأخذني سكتة الفجيعة - قصير لأحيط بالأرض كالجبل، ولست حادا كما ينبغي لأغو ص في وجه التاريخ.

تريدون أن أكون مثلكم. تطبخونني في قدر صلواتكم؛ تمزجونني بحساء العساكر وفلفل الطاغية، ثم تنصبونني خيمة للوالي وترفعون جمجمتي بيرقا-

(آه يا موتى،

مع ذلك أجري نحوك، أركض أركض أركض إليك..)

تعيشون كالبلاط والنحيب هواؤكم، تعلنون مناخ القنفذ وترقدون فوق مباخر الجعل - وأطفالكم أضاحي.

يفصلكم عني بعد بحجم السراب.

أهيج الضباع فيكم وأهيج الآلهة. أزرع فيكم الفتنة وأرضع الحمى، ثم أعلمكم أن تسيروا بلا دليل.

إنني قطب في استواءاتكم وربيع يمشي. إنني ارتجاج في حناجركم، وفي كلماتكم نزيف مني.

تتقدمون كالبرص نحوي، أنا المربوط بترابكم. لكن لا شئ يجمع بيننا وكل شئ يفصلنا - فلأحترق وحيدا، ولأعبر بينكم رمحا من الضوء.

لا أستطيع أن أحيا معكم، لا أستطيع أن أحيا إلا معكم. أنتم تموج في حواسي ولا مهرب لي منكم. لكن أصرخوا - البحر، البحر! لكن علقوا فوق عتباتكم خرز الشمس.

افتحوا ذاكرتي، تبينوا وجهي تحت كلماتها وتبينوا حروفي. حين ترون الزبد ينسج لحمي والحجر سائلا في دمي، ترونني.

مغلق كجذع شجرة، حاضر ولا أقبض كالهواء. هكذا لا أستطيع أن أستسلم لكم.

ولدت في محاجر الليلك، نشأت في مدار البروق،

وأسكن بين الضوء والعشب. أعصف وأصحو، ألمع وأغيم، أمطر وأثلج - الساعات لغتي وبلادي النهار.

(الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا) أو كما قيل؛ وأنتم نيام، فإذا انتبهتم متم، أو كما سيقال.

أنتم وسخ على زجاج نوافذي ويجب أن أمحوكم، أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم نفسها؛

مع ذلك، في أحشائي حمّى تسهر عليكم، مع ذ لك أنتظركم.

في صدف الليل على البحر،

في تهادر اللجة،

في الثقوب التي تملأ جبة الفلك، في العناب والأكاسيا، في الصنوبر والأرز،

في بطانة الموج - في الملح أنتظركم.

حسن طلب

نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه

يا أيها الفانون

يا أيها الساسة.. والسادة..

والمستمصرون:

ليس لكم من فطنة

لكنكم ليس لكم مالي من الجنون

فاحترسوا من فيضاني..

وانظروا تجلياتي

لن تروني بمجرد العيون

وانتظروني حيث شئتم

أنني أوجد حيث لا أكون

هذا هو أقل القليل مما كان يقوله النيل حين أحس أن في الأمر أمرا وأن وراء الشئ أشياء أخرى، لا سيما أنه سمع أخبارا غير سارة، يرددها خلسة بعض المارة، ولما حاول أن يسترق السمع من بعيد لم يميز هذا النشيد:

في الزمن النحس

وفي السبعينيات الأنحس

ذيل يترأس

يتسلل بين الوقتين

ويسرق تاج الوجهين

ويصعد نحو الكرسي ويجلس

والنيل يميل كما كان يميل

فلم يتقلب في مجراه

ولم ينبس

أطرق النيل طويلا، وكأنه لم يعد نيلا، فقد استغرق في شكوكه، واستسلم لذكريات تاريخه وقوائم ملوكه، وحين تعطل السلاح والذخيرة في حرب رمضان الأخيرة، أخذ يندب نفسه، ويلعن حاضره وأمسه، فخرج عن ضفته، وردد الوادي دوي صرخته:

قل جاء الحق وقل زهق الشك

وتوطد عرش اليوم

غنوا ياسادة مصر أو ابكوا

فأنا المنتصر المهزوم

لوموني إن شط بي الإفك

من غيركم سيلوم

وكانت الناس في الدلتا والصعيد

تتهامس بنفس النشيد:

في السبعينيات السوداء

وفي الزمن الأسود

قزم يتسيد

يتنكر في زي الإنسان

يتاجر بالأوطان

وقد يتستر بالأديان..

يصوم ويسجد

والنيل يسيل كما كان يسيل..

فلم يتقلب في مجراه.. ولم يتمرد

النيل شكا

واستبكى وبكى

شـــآيب عـــينيك من هاجـــهـــا

كـــأن من الوبل أفـــواجـــهـــا؟

أمـــن رســـم دار ومـــن مـــنـــزل

وعـــيس تذكـــرت أحـــداجـــهـــا؟

أمن غـــــادة تم هنـدامـــــهـــــا

فـــبـــاهى زبرجـــدها عـــاجـــهـــا؟

بتـــاج من الحـــسن قـــد زينت

فـــزانت -ومـــازانهـــا- تاجـــهـــا؟

فـــوالله لا بل فـــمن رجـــفـــة

تـروح وتـرجـع أدراجـــــهـــــا

كـــأن الضـــفـــاف بهـــا زلزلت

كـــأن الســـمـــاء وأبراجـــهـــا

وفي الأرض تـوغل إيغـــالهـــا

وفي الجـو تعـرج مـعـراجـهـا

رويـدك إنـك زاد الـبـــــــلاد

وإنك مـــبلغـــهـــا حـــاجـــهـــا

فكم أزمـــة كنت ذا بأســـهـــا

وكم غـــمـــة كنت فـــراجـــهـــا

هـى الخـيل تعـرف إلجـامـهـا

قـــديم الـزمـــان، واســـراجـــهـــا

كان يبدو كأنه يستمع إلى، وخيل إلى، انه

كلمني فكلمته، وحاورني فحاورته.

وواجهني حين واجهته، وأكرم بقومين إن واجها

إنى أنا المخون

فياترى الخائن من يكون

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم القزم الذي دنس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيب ظني؟

أيها الدمع أعني

اسعفي أيتها العيون

قلت له هون عليك

قال ما مثل الذي لقيته يهون

يا أيها الموت أعني

فالدموع لا تعين

يا ايها الجنون!

تدور بشاطئ النيل اسطوانة

فأسمع عبر دورتها: خيانة

ويزحف من أسود النيل جيش

فتكسر شوكة الجيش الخيانة

ويصرخ في ربوع النيل طفل

وتشكو صرخة الطفل الخيانة

وفي النيل الضفاف تكاد تبكي

وتلعن -لو تكلمت- الخيانة

وفي النيل الخيانة في الأمانة

وفي النيل الأمانة في الخيانة

قال نعم: فقد يخون العربي العربي فينتصر الأعجمي وقد تخون الوسيلة الغرض فيتفشى المرض وقد يخون البنفسج الشذى فيتراكم القذى وقد يخون الشكل المضمون فتضمحل الفنون وقد يخون اللسان الشفاه فتسبق السلحفاة وقد يخون القلم الدواة فينتشر الحواة وقد يخون الرحم الجنين فيفرح العنين وقد تخون المساحة الأضلع فيستدير المربع وقد تخون الزوايا المثلث فيروج التخنث وقد تخون الذكور الإناث فيتوزع الميراث وقد يخون المدار الفلك فيطبق الحلك وقد يخون الأديب اليراع فيكثر الرعاع وقد تخون المدن القرى فتنفصم العرى وقد تخون الغانية الأزار فينحل الزنار وقد تخون الطبقات الصراع فتستأسد الضباع وقد يخون الوجه الملامح فتظهر الفضائح وقد

يخون الضياء الأهلة فتبطل الأدلة وقد تخون الحركة الطاقة فتختل العلاقة، وقد يخون الحجم الكثافة فتبور الثقافة، وقد تخون الملهمة الشاعر، فتتقطع الأواصر.. وتضيق الدوائر:

آصرة نفي وآصرة ثبوت.

فمن الذي يحيا.. ومن الذي يموت؟

دائرة حياة ودائرة سكون.

نيل نيلان ثلاثة أنيال

خمسة عشر ثلاثون

وليرث الوراثون

شعب وجمهورية وقن

وبرلمان وحكومة وأمن

ومن يخاف من؟

يا أيها النيل كما تريد كن

فكوثرا أو خنجرا

مظهرا أو جوهرا

ومنظرا أو مخبرا

وأصفرا أو أحمرا

وجن إن أردت أن تجن

يا أيها النيل كما تريد كن

شعب وعبد وحكومة وسجن

وهم ونحن

فما الذي تظن؟

ومن يخون من؟

يا أيها النيل كما تريد كن

إن شئت ثر،

.. أو فاستكن.

علي قنديل

الحلم يطلع من الشرق

(١)
العصافير الطليقة وثيقة

العصافير الطليقة

هى في الأفق زمان

وعلى: وجهي وثيقة

للبحر أخرج، عابرا ظل المسافة، والليالي شاطئ ينداح في الماء، الليالي جذوة تخبو، وظلي يختفي، والرمل يخفي عالما ونبوءة، والرمل يصعد سلم الأوقات يغلق كوة الألوان، يفتح كوة الألوان، أرفع قبضتي: يقف الغروب، وكل شئ يبتني عشا ويسكن داخلي، يقف الغروب ولحظتي درب إلى البحر المهاجر دائما، وهى السماء.

داخل في المد، أغسل حيرتي وأراقص الشمس التي تهتز فوق الأبيض المتوسط، الشمس التي فقدت ضفيرة شعرها، ومسحت خديها و قلت: هى العصافير الطليقة، حيرتي. راقصي يا شمس قلبي، واخبريني أين يختبئ الجواد وعلميني: إنني أهوى اشتعال النار ألهو بالنيازك.

وأرتد عصفور إلى، أطل من عينيه بدر ثم قمصني قميصا أخضرا -والماء اخضر- والسماء

تقاربت، فرأيت وجهي طالعا نافورة، والدم يرسم طفلة تدعو، ويرسم نخلة، والله يقطف تمرة منها، وكن فتكون: مملكة عليها حارسان رأيت في وجهيهما شهبا مؤرقة وتفاحات دم.

وسمعت صوصوة كأن الأرض تهمس من بعيد. قلت: ماذا؟ قال: طر. فاتت عواصف عن يميني، مثل موجة التفت، رأيت أجنحة ألوفا حلقت في شكل أحرف.

انطلقت.

❖❖❖

الأرض تحتي ناقة متخثر دمها على شتى الخناجر، مُرة، مكشوفة آلامها في آسيا في أفريقيا، يجري دمعها نهرا، تحول حزنها للبحر، هل يتعذب البحر الذي حمل السفائن والمعادن والذين لهم قلوب من أسد؟

وسألت هل يتعذب البحر الذي ..؟ قال: انطلق.

❖❖❖

قوم ومملكة وبيت سابح في الماء، قلت: سمعت موجا صاعقا ورأيت أفئدة تمور، سواعدا كالرعد، ماهذا؟ انطلق.

قلت: النساء مهولة، والسوق مرتفع، وحنجرة السماء تضئ، ثم رأيت من يتقلبون رأيت من ينقلبون فهل ترى زلزالها؟ قال انطلق.

ورأيت ماردا، اقتربت: عرفته: فرس الحقيقة مارقا كالرمح بين الناس تتصل السماء لديه بالأرض التي تغلي.

عرفت: وكانت الشمس ابتداء نفوره والريح زفرته، وكان البحر أمرا من أوامره، انحدرت، جعلت أجنحتي مراوح للذين تلفعوا بالنار. أظهر، أختفى، وأراقص الدم، انتفي، وأعود أصبح كعكة مغموسة بالقلب يطعمني الصغار، وأبحرت كل العصافير الطليقة.

أيقظتني.

فتّحت لي آخر الثغرات -كانت للخوارج-

أخرجتني.

العصافير الطليقة أخرجتني

(٢)

كونشرتو الإمكان والعصافير الطليقة

الأرض قنبلة أم الأرض استغاثة؟

قلت: مائدة وكل الناس تقعد حولها، أم قلت هل نفد المداد وما انتهى حرفان: "حب".

والقوم حدادين نجارين حمالين كانوا، والمسامير الصغيرة والكبيرة، والمطارق والعراجين، الأصابع، والمجاديف، النسيج، وكان سقّاءو المدينة، والطهاة وباعة الصحف، الأطباء، القضاة، وكان وجه الله يظهر فوق سطح الماء، والأشياء تعلو.

كل عصفور طليق طار يكتب في الفضاء مربعات وانحناءات جميلة، التصاعد كان رمز القلب. ما يأتي هو وعي الجماعة.

مرت الساعات، ها هى ذي السفينة: أي خيلاء، وأي تفجر في شكل صلب (والمدينة أقفرت) والبحر يزعق : أسرعوا. اجتمعت فساتين الزفاف وألفت علما كبيرا. والذي أدريه أني كنت بين القوم طفلا لا يجيد النطق باللغة القديمة.

عداوة:

تبت يدا معاوية وتب

للشعب نار ذات لهب

من ماله وقودها وما كسب

وللجياع كشفت ليالي حب

❖❖❖

لما ركبنا البحر مؤتلفين، نسأل أو نجيب،

نطيل رقصا كان سرا مستحيلا، أبحرت كل العصافير الطليقة: أرشدتنا، كشفت سحر المصابيح الخبيئة، قربتنا. والذي قلناه أن مياه أيام ستأتي قد روتنا. يا بلادا هاجرت فينا أصدق أننا فيك اغتسلنا وأنفلتنا؟ هل صحيح أنك المجهول، والبحر المسافر ذيل ثوبك والشطوط القادمات هى المسافة بين عينيك وبين شهادة الحق؟ التقينا هل صحيح يا بلادا جمعتنا أبعدتنا قربتنا. هل مراجل صدرنا نسغ اخضرارك يا بلادا؟

العصافير الطليقة نبهتنا.

❖❖❖

ورأيت شطا آخر ارتعدت خلايا الحلم وانقسمت لغات الأرض بين الطفو والخيط الذي لا ينتهي، طلعت من الأشجار أشرعة، ولوحت المرايا للسفينة "إننا آتون" أهتف: إننا آتون. يهبط نافخا في النار

وجه، هل نسميه الرحيم المنتشي أم لا نسميه؟

الإشارة: كل شئ سوف ينزل ساحة الإشراق يجذب مغنطيس الدم مهجته، فيصعد ساخنا لدنا، فلحظة بدئه دقت ودق القوم رايتهم.

وكان الرمل دفئا، كانت الأشجار أكثف من مواعيد الهوى، والعشب والأنهار والقطن المنور والندى، كانت فصولا كلها تعطي أخضرار الحقل لا تعطي الرماد، تشعب القوم ابتداء لا انتهاء، غردت كل العصافير الطليقة.

أغنية شعبية :

اعطني شَعرا طويلا

اعطني شَعرا سخيا

اعطني شِعرا جميلا

اعطني شِعرا جميلا عاطفيا

❖❖❖

وهناك يمكن أن تقابل كل من أحببتهم، أما الذين تود قتلهمو فهم في الخلف. لا تنظر وراءك.

ومن الأمام يجئ رهط الأنبياء، ويقرأون قصائدا في الناس ثم يهرولون.

لا تستمع، أنصت، ولا تغب، اندهش، واركض وقل "لا"، قاتل الله الذين استنعموا. ما الفرق بين شجيرة والحب؟

ماذا يفصل الأحلام عن "مستفعلن"؟ أو يفصل الإيقاع عن جسد الزمان:

في الإمكان.

أبدع مما كان.

في الإمكان الأبدع.

أبدع مما كان.

في الإمكان أبدع أبدع.

في الإمكان أبدع مما كان.

مما كان.

في الإمكان الأبدع.

في الإمكان.

في الإمكان.

في الإمكان.

صلاح عبد الصبور

يوميات نبي مهزوم يحمل قلما ينتظر نبيا يحمل سيفا

هذي يوميته الأولى

يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن في تابوت الرمز المميت

يأتي من بعدي من يبري فاصلة الجملة

يأتي من بعدي من يغمس مدات الأحرف في النار

يأتي من بعدي من ينعي لي نفسي

يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي

يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة

ويغني بالسيف

"هذا ما خط مساء اليوم الثاني"..

كهان الكلمات الكتبة

جهال الأروقة الكذبة

وفلاسفة الطلسمات

والبلداء الشعراء

جرذان الأحياء

وتماسيح الأموات

أقعوا -في صحن المعبد- مثل الدببة

حكوا أقفيتهم، وتلاغوا كذباب الحانات

لا يعرف أحدهمو من أمر الكلمات

إلا غمغمة أو همهمة أو هسهسة أو تأتأة أو فأفأة

أو شقشقة أو سفسفة أو ما شابه ذلك من أصوات

وتسلوا بترامي تلك الفقاعات

لما سكروا سكر الضفدع بالطين

طربوا بنعيق الأصوات المجنون

حتى ثقلت أجفانهمو، واجتاحتهم شهوة عربدة فظة.

فانطلقوا في نبرات مكتظة

ينتزعون ثياب الأفكار المومس والأفكار الحرة

وتلوك الأشداق الفارغة القذرة

لحم الكلمات المطعون

حتى ألقوا ببقايا قيئهم العنين

في رحم الحق

في رحم الخير

في رحم الحرية

"هذا ما خط مساء اليوم الثالث".

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عني الريح

لا يمسكها إلا جدران الكون

لا أملك أن أتكلم

فليتكلم عني موج البحر

لا يمسكه إلا الموت على حبات الرمل

لا أملك أن أتكلم

فلتتكلم عني قمم الأشجار

لا يحني هامتها إلا ميلاد الأثمار

لا أملك أن أتكلم

فليتلكم عني صمتي المفعم

"هذا ما خط مساء اليوم الرابع".

لا ... لا أملك إلا أن أتكلم

يا أهل مدينتنا

يا أهل مدينتنا

هذا قولي:

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجئ

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعلى جبل الصمت

أو ببطون الغابات

لن ينجيكم أن تختبئوا في حجراتكم

أو تحت وسائدكم، أو في بالوعات الحمامات

لن ينجيكم أن تلتصقوا بالجدران، إلى أن يصبح..

كل منكم ظلا مشبوحا عانق ظلا

لن ينجيكم أن ترتدوا أطفالا

لن ينجيكم أن تقصر هاماتكمو حتى تلتصقوا بالأرض

أو أن تنكمشوا حتى يدخل أحدكمو في سم الإبرة

لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة

لن ينجيكم أن تتدمجوا أو تتدغموا حتى تتكون..

من أجسادكم المرتعدة

كومة قاذورات

فانفجروا أو موتوا

انفجروا أو موتوا

"هذا ما خط مساء اليوم الخامس"

- يا سيدنا القادم من بعدي

أصففت لتنزل فينا أجنادك؟

- لا، أني أنزل وحدي

- يا سيدنا القادم من بعدي

هل أسرجت جوادك؟

- لا، ما زال جوادي مرخى بعد

- يا سيدنا، هل أشرعت حسامك أو أحكمت لثامك؟

- لا، سيفي لم يبرح جفن الغمد

وأنا لا أكشف عن وجهي إلا في أوج المجد

أو في بطن اللحد

- يا سيدنا، هل أعددت خطابك أو نمقت كلامك؟

- لا ... كلماتي لا تولد أو تنفد

- يا سيدنا.. الصبر تبدد

والليل تمدد

- أنا لا أهبط إلا في منتصف الليل

في منتصف الوحشة

في منتصف اليأس

في منتصف الموت

- يا سيدنا، إما أن تدركنا قبل الرعب القادم

أو لن تدركنا بعد.

عبد المنعم رمضان

أنتِ الوشم الباقي

الجغرافيا
أن تجلس فوق الجبل
وتقطف عطرا
تبني كوخا من ورق الأيام،
وترمي صوب السهل حذاءك،
تعطي للأسفلت حقيقته
للريح بقاياها
وتلم رذاذ الليل،
تكومه،
وتبص عليه
وتشهد مخلوقات تسعى
فيكون التاريخ
تكون الأنثى حافية
ذكر حاف يومئ

أن كوني من شئت

كيف أظنك قادمة من تيه

كيف أسمي هيأتك البرية

أنت امرأة

وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم اسّاقط عنها العرق

ورائحة الإبطين

وجوع

فالتحمت

واتكأ عليها كوع الله

وأحدث ثقبا

يكفي أن يدخله الرجل

فتحمل عنه الوحدانية

كل شظايا الكون

وتجمعها في بطن

يقدر لو يتكور

لو ينساب سلالات

ويفيض

كأن الوحدانية آفلة

وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعا

تحت رؤوس الناس

جليسا للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة

وأن صباحا آخر

يرشح من جفني

سيكون صباحا كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسي:

شعبان

وبهو

وملائكة

لا أدنيهم مني

وأعلمهم أن نساءً جمع امرأة

كيف تكون نساءٌ جمع امرأة؟

العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوين

العاشقة: ومتزنين

العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبا

تحت المقبرة البحرية

العاشقة: وينفخ في أجداث الموتى

ينبعثون رجالا في صف

ونساء في صفين

العاشق: وينادي يا أبناء الله

يجيب الجمع: نعم

العاشقة: ينادي يا فتيات الله

يجبن: نعم

العاشق: وإذا نادى يا رمضان

يكون الجمع حليفا للنسيان

العاشقة: وإذا نادى يا فاطمة

تطأطئ كل النسوة

يذكرن الأيام الأولى

والبستان

ورجلا عند الحافة

يرخي شركا فوق امرأة عند الحافة

العاشق: صرنا ممحوين

ويهجره في وقت يسمح بالغفران

الواحد فوق الواحدة

الواحدة تتيح مسافة ظن يسبح فيها الواحد

كيف إذن نجترئ

على ما يجعل كل امرأة

ليست تشبه كل امرأة

أغطس رأسك في تجويف النبع

وإن أبطأت قليلا

فاستيقاظك

يسعى خلف عسيلتها

وإذا ما بلغ الذروة

يسند كفا فوق الحوض

وكفا تحت الإبط

يعلق ساقا فوق الكتف اليمني

ساقا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعا

كيما تصعد في ناموس الكون

وتذبح ظلك

تأكله إن جعت

وتصنع مما يبقى رائحة طيبة تكسو العائلة .

أنت الآن وحيد

لا تختلس النظرة خلفك

واحفر نفقا في أعضائك

لا تتعجل دمك

ودعه يرفرف

وإذا رفرف إصنع منه شموعا

عندئذ ستمر الروح

وتولج

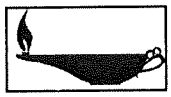
أنت ستمعن في إيلاجك
تضع الوحدانية في رئتيك
وتكشف عنك غطاءك
تستأني لتكون أمام القبة
قوسك مشدود
لا
لا تقتل من أحببت
أجرحه فقط
واهبط بمياهك سوف يطيب الجرح
لتجرحه ثانية
ثم تطوف خلف يديك على ردفين
فتخرج كل أصابعك العارية
وتحرث ارضا للإنسان الفرد
تهل عليها بعض طيور ضاعت
منذ قديم
كانت كل طيور اللغة
تنام على أعضاء الناس
فلما استتر الناس جميعا
فقدوا كل طيور اللغة
وجاءوا ببويضات
فقست
وانتشرت في الأرض
ودقت
واسترقت ألسنة الناس
فأخفت جسد المرأة في جلباب النون
نساء
أو
نسوان

محمد عفيفي مطر

طقوس متقابلة

"أقسى من الموت ارتعاش الموت في الشلو الذبيح"
كتابة سلفت وهذا وقتها المقدور
فاقرأ ما ترى -أولا ترى- من معصميك لكاحليك
كابدت وجدك أيها النحات:
لي عشق قديم، والصخور إلى نفاد
أشبهتني بي أيها الليل المصور:
إنني الظمأ المرفوف في رخام لا يبيد،
فليس من شئ لشئ غير عصف الروح في عصف الرماد
مستحدث التعذيب بالكيمياء يكشط من ظلامك طينة
للخلق فالملكوت يسطع،
والحشود المبهمات، وأنهر الدم، والملوك،
على الأرائك يتكي الجلاد منتظرا سقوط الصقر
محترقا بجائش حلمه،
لما يزل وهم البلاد هو البلاد.

ست وخمسون ارتمت عنها مهلهلة الثياب
وصرصر هبت فخشخشت الضلوع
وهب موتى الإخوة الصبيان بين أبي وأمي
يضرمون النار في خشب المواقد والكوانين القديمة
واصطليت كما اصطلى صوت المؤذن في جليد الفجر
وامتد الحرام الصوف،
في سنة الرقاد،
ألقى إليَّ "بروجل" القروي منجله ومذراة الحصاد
فركضت من قش إلى قش،
وكان "بروجل الأعمى" يقود جماعة العميان في
نوء من العصف الملبد والوحولْ
لوحت من هلع الذهول
وصرخت .. فابتدرت يد الجلاد ناصيتي وشد
وثاق عيني المشاكستين بالرؤيا
ومكنون التذكر والعناد
فرأيت جوهرة الظلام على قوائم عرشه انفجرت
نهارات مضوأة،
وأشهدني مقام الذل تحت يد الأذلاء المهانين:
الدهور تفجرت أجداثها بالثأر،
فالأمم المؤبدة الذحول
هبت دفائنها وقام الوحش وانتشر الجراد
وتخشعت أمم الحشائش والهوامش والخواء المستذل
تفاصحت في الموت أعلام الذبول
وتحللت إرم وعاد
في الغائط الكلبيِّ والنفط،
البلاد وظلمة الملكوت عهن طائر،
وتخطفت جسدي المناسر والعصي
معلقا ومثبت الرسغين في الأفلاك.



قائمة مطبوعات

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

أولا: مناظرات حقوق الإنسان:

١-**ضمانات حقوق الإنسان في ظل الحكم الذاتي الفلسطيني:** منال لطفي، خضر شقيرات، راجي الصوراني، فاتح عزام، محمد السيد سعيد (بالعربية والإنجليزية).
٢-**الثقافة السياسية الفلسطينية- الديمقراطية وحقوق الإنسان:** محمد خالد الأزعر، أحمد صدقي الدجاني، عبد القادر ياسين، عزمي بشارة، محمود شقيرات .
٣-**الشمولية الدينية وحقوق الإنسان- حالة السودان ١٩٨٩ - ١٩٩٤:** علاء قاعود، محمد السيد سعيد، مجدي حسين، أحمد البشير، عبد الله النعيم، أمين مكي مدني.
٤-**ضمانات حقوق اللاجئين الفلسطينيين والتسوية السياسية الراهنة:** محمد خالد الأزعر، سليم تماري، صلاح الدين عامر، عباس شبلاق، عبد العليم محمد، عبد القادر ياسين.
٥-**التحول الديمقراطي المتعثر في مصر وتونس:** جمال عبد الجواد، أبو العلا ماضي، عبد الغفار شكر، منصف المرزوقي، وحيد عبد المجيد.
٦-**حقوق المرأة بين المواثيق الدولية والإسلام السياسي:** عمر القراي، أحمد صبحي منصور، محمد عبد الجبار، غانم جواد، محمد عبد الملك المتوكل، هبة رؤوف عزت، فريدة النقاش، الباقر العفيف.
٧-**حقوق الإنسان في فكر الإسلاميين:** الباقر العفيف، أحمد صبحي منصور، غانم جواد، سيف الدين عبد الفتاح، هاني نسيرة، وحيد عبد المجيد، غيث نايس، هيثم مناع، صلاح الدين الجورشي.

ثانيا: مبادرات فكرية:

١- **الطائفية وحقوق الإنسان:** فيوليت داغر (لبنان).
٢- **الضحية والجلاد:** هيثم مناع (سوريا).
٣- **ضمانات الحقوق المدنية والسياسية في الدساتير العربية:** فاتح عزام (فلسطين) (بالعربية والإنجليزية).
٤- **حقوق الإنسان في الثقافة العربية والإسلامية:** هيثم مناع (بالعربية والإنجليزية).
٥- **حقوق الإنسان وحق المشاركة وواجب الحوار:** د. أحمد عبد الله.
٦- **حقوق الإنسان- الرؤيا الجديدة:** منصف المرزوقي (تونس).
٧- **تحديات الحركة العربية لحقوق الإنسان.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن (بالعربية والإنجليزية).
٨- **نقد دستور ١٩٧١ ودعوة لدستور جديد:** أحمد عبد الحفيظ.
٩- **الأطفال والحرب- حالة اليمن:** علاء قاعود، عبد الرحمن عبد الخالق، نادرة عبد القدوس.
١٠- **المواطنة في التاريخ العربي الإسلامي:** د. هيثم مناع. (بالعربية والإنجليزية).
١١- **اللاجئون الفلسطينيون وعملية السلام- بيان ضد الأبارتايد:** د. محمد حافظ يعقوب (فلسطين).
١٢- **التكفير بين الدين والسياسة:** محمد يونس، تقديم د. عبد المعطي بيومي.
١٣- **الأصوليات الإسلامية وحقوق الإنسان:** د. هيثم مناع.

١٤- **أزمة نقابة المحامين:** عبد الله خليل، تقديم: عبد الغفار شكر.
١٥- **مزاعم دولة القانون في تونس!:** د. هيثم مناع.
١٦- **الإسلاميون التقدميون.** صلاح الدين الجورشي.

ثالثا: كراسات ابن رشد:

١- **حرية الصحافة من منظور حقوق الإنسان.** تقديم: محمد السيد سعيد - تحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تجديد الفكر السياسي في إطار الديمقراطية وحقوق الإنسان- التيار الإسلامي والماركسي والقومي.** تقديم: محمد سيد أحمد- تحرير: عصام محمد حسن (بالعربية والإنجليزية).
٣- **التسوية السياسية- الديمقراطية وحقوق الإنسان.** تقديم: عبد المنعم سعيد- تحرير: جمال عبد الجواد. (بالعربية والإنجليزية).
٤- **أزمة حقوق الإنسان في الجزائر:** د. إبراهيم عوض وآخرون.
٥- **أزمة "الكشح" - بين حرمة الوطن وكرامة المواطن.** تقديم وتحرير: عصام الدين حسن.

رابعا: تعليم حقوق الإنسان:

١- **كيف يفكر طلاب الجامعات في حقوق الإنسان؟** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون -تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الأولى ١٩٩٤ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٢- **أوراق المؤتمر الأول لشباب الباحثين على البحث المعرفي في مجال حقوق الإنسان** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون- تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الثانية ١٩٩٥ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٣- **مقدمة لفهم منظومة حقوق الإنسان:** محمد السيد سعيد.
٤- **اللجان الدولية والإقليمية لحماية حقوق الإنسان:** محمد أمين الميداني.

خامسا: اطروحات جامعية لحقوق الإنسان:

رقابة دستورية القوانين- دراسة مقارنة بين أمريكا ومصر: د.هشام محمد فوزي، تقديم د. محمد مرغني خيري. (طبعة أولى وثانية).

سادسا: مبادرات نسائية:

١- **موقف الأطباء من ختان الإناث:** آمال عبد الهادي/ سهام عبد السلام (بالعربية والإنجليزية).
٢- **لا تراجع- كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث:** آمال عبد الهادي (بالعربية والإنجليزية).
٣- **جريمة شرف العائلة:** جنان عبده (فلسطين ٤٨).

نظرات في شعر:

بدر شاكر السياب، أدونيس، عبد الوهاب البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي، سعدي يوسف، صلاح عبد الصبور، محمود درويش، توفيق زياد، نازك الملائكة، ملكة عبد العزيز، محمد عفيفي مطر، أمل دنقل، حسن طلب، على قنديل، فريد أبو سعدة، عالية شعيب، كريم عبد السلام، عماد أبو صالح