

«الانتفاضة في الشعر العربي»

د. ثابت عبد الرزاق الألوسي

يحقق سمات أخرى أبرزها: الاقتراب من الواقع اليومي، والتساؤل العميق، والابتعاد عن الصراخ وتحويل لاف في مستويات الدلالة واقتراب من الأداء الدرامي، السرد، الحوار، التصادم، استشعار الرموز والأساطير.

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

والشعرية هي «ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»^(١) وهي «علم الأسلوب الشعري»^(٢) أي ما يجعل من هذا النص عالماً جمالياً مؤثراً. ولا شك في أن ميزانها التأثير في النفس الإنسانية واستشارة كوامن دهشتها... وهو ما ندعوه بالتلذذ الأدبي، وهو ما عبر عنه سابقاً «بإسراع القلب» و«الطرب» و«الارتياح». إن شعرية النص تقاس باكتناز تجربته وقدرته على خلق عالم جمالي قادر أن يفجر في الروح مسارب حافلة بالإثارة والإدهاش. وليس هناك من قانون واحد قادر على محاصرة الشعرية، غير أن هذا لا يمنع من التماس مقتربات لتجلياتها المنزقة من شكل إلى آخر عبر وسائط أسلوبية كثيرة، مؤكداً أن أي عنصر من عناصر «الوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف أو الفكر في وجوده المحرر عاجز عن منح اللغة طبيعة أخرى (شعرية) إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية»^(٣).

وسأركز على شرطين من شروط الشعرية: هما التحول الدلالي والإيقاع. فالتحول كما يقول جان كوهن: تحويل العالم الاعتيادي إلى عالم غير اعتيادي^(٤) ونقل التجربة من وصفها الواقعي الأول إلى فضاء الإبداع.

إن الشعرية تقاس في مدى تشكل المعنى وتحوله إلى معنى جديد له^(٥) خصوصيته وفرادته، ولا يكون الإيقاع فاعلاً إلا إذا كان جزءاً

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

وإذا بأطفال فلسطين الذين لا يملكون سوى حجارة وطنهم يهزون مواقع الاحتلال، ويجبرون الأعداء على إعادة النظر في كثير من حساباتهم. وإذا بالانتفاضة التي كانت في البدء هتافاً وحجارة صغيرة تهز جوانب المجتمع اقتصادياً وسياسياً بل ويمتد أثرها على كل حقول الأدب العربي ولا سيما الشعر... صحيح أن كثيراً من أدباء فلسطين يقولون «إنهم لم يتغيروا بسبب الانتفاضة لأن الانتفاضة - ببساطة - مزروعة في قصائدهم منذ عقدين من السنين»^(٦)، يؤكد هذا الرأي مظاهر التشابه الكثيرة بين شعر الانتفاضة والشعر المقاوم الذي كتب قبل ذلك، مما يرجع الظن بأن شعر الانتفاضة اليوم، وعلى الرغم من الاستثناءات، ليس جنساً أدبياً مختلفاً له خصائصه المنفردة وإنما هو امتداد للشعر السياسي وشعر المقاومة الذي كتب ما بين الخمسينات والثمانينات.

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

إن كثيراً من السمات الفنية لقصائد الانتفاضة: الوضوح، ارتفاع النبرة الخطابية، استشارة الوجدان الجمعي، الغنائية، موجودة في شعر المقاومة، غير أن عدداً من قصائد الانتفاضة استطاع أن

لا يتجزأ من مسلسل الدلالة متناغماً على نحو عضوي^(٧) مع العناصر الأخرى.

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

الاتجاه الأول:

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

أيا قدس ديس المكان الجليل
وغطى على الطهر رجس أشر
وسيقت لك النار خجلانة
فكاد ينوح عليك الشر
وفي قدميك مضوا يحفرون
فتشهق تحت علاك الحفر
ويجرسك المسلمون الصغار
على حين خاف الكبار الخطر
وحين تخلت عماليقنا
تولى الصراع ذوات الحفر^(٨)

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

ليس في هذه الصياغات تحويل دلالي قادر أن يمنح النص بعداً شعرياً. . . وما فيها من إيقاع. . . إنما هو إيقاع رتيب غير قادر على مد تجربة محدودة ظلت ترسف في المستهلك والمألوف. ومن القصائد

التي يعلو فيها الإيقاع ويتقلص التحول الدلالي قصيدة «الانتفاضة» لحسين حيدر التي يقول فيها:

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

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

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

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

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

أنا طفل فلسطيني
وتقرأي البرامج والإذاعات
وتنشرني الجرائد والمجلات
وتقرضني الفجائع والإهانات
وتحصدي القنابل والرصاصات
وتملكني المحافل والبيانات
وتكتبني وتمحوني القرارات
وتفرضني وتلغيني الدعايات
وتسقطني من الجمع الحسابات
وتعرفني السواوت^(٩)

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

وأضأوا القناديل، وجأوا كالبيارة
قاموا... وانفجروا... واستشهدوا
وبقينا ديباً قطبية
صفحت أجسادها ضد الحرارة»^(١١).

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

«آه... يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعارة

سوف يجتاحك - مهما أبطأ التاريخ -
أطفال الحجارة»^(١٢).

وبدلاً من أن يقيم أطراف الصراع بين (نحن) و(هم) نراه يقيمه
بين الأطفال وآبائهم... إنه كمن يضل طريقه... وذلك الحجر
الذي يقترحه نزار صوب الذات لا المحتل»^(١٣) وهي المقابلات
المألوفة في شعر نزار بين جيل يراه مسؤولاً عن ضياع الحق وبين
جيل ناهض، عبر صياغات تقوم على التكرار وتعاقب القافية
وتجريح الذات من غير أن ترتفع الدلالة إلى مستوى شعري عال:

«يا تلاميذ غزة

لا تبالوا

بإذاعتنا

ولا تسمعونا

اضربوا

اضربوا

بكل قواكم

واضربوا أمركم

ولا تسألونا»^(١٤).

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

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

تهبأوا... تقدموا

كل سماء فوقكم جهنم

وكل أرض تحتكم جهنم

تقدموا

يموت منا الطفل والشيخ

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

فعل + مفعول به + فاعل + معطوف، أو

فعل + مفعول به + فعل معطوف ومفعوله + فاعل

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

ومن القصائد التي ارتفع فيها الإيقاع وظلت الدلالة في بعدها
الواقعي الاعتيادي من غير تحويل كاف قصيدة «حجر حجر»، لكاظم
السياري الذي يقول فيها:

«حجر على حجر... حجر

حجر ويتقد الشرر

حجر لمن ألقى السلاح ومن غدر

ولمن تعرى واثتر

ولمن تبدى واستتر

ولمن تعفف وانجر

حجر لعصر من حجر»^(١٥)

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

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

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

بهروا الدنيا

وما في يدهم إلا الحجارة

ولا يستسلم
وتسقط الأم على أبنائها القتلى
ولا تستسلم
تقدموا
بناقلات جندكم
وراجمات حقدكم
وهددوا
وشردوا
ويتموا
وهدموا^(١٧).

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

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

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

الاتجاه الثاني:

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

«عادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام
لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا

أرادوا

عادوا ليحتفلوا بجماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء»

هذه القصيدة من القصائد المتميزة التي استطاعت أن تحقق توازناً رائعاً بين مستوى القضية ومستوى الفن / لا تعلو فيها النبوة الخطابية والسياسية، ولا تسقط في المباشرة والهاثف، قال عنها الناقد علي جواد الطاهر إنها «جميلة عميقة هامة موحية بعيدة عن الخطابية المباشرة والرمز المفتعل أو السريالية المدعاة، منزهة عن النثر الذي يقسره المرء ليقال إنه قريب من الحياة اليومية، متعالية عن تكديس مواد الثقافة ليقال إن الشاعر مثقف»^(١٨). هذه القصيدة تتحول فيها التجربة الواقعية تحولاً فنياً فريداً، وإذا بالقضية التي غمس فيها مئات الشعراء أقلامهم تتحول في شعر محمود درويش إلى مستوى دلالي فذ، يسنده تنوع إيقاعي أسهم في توسيع مبدعات التجربة في أعماق المتلقي.

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

«عادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم «وعادوا»

تتكرر مفردة «عادوا» مرات تأكيداً لدلالة العودة وتعميقاً لحسن إيقاعي يسهم في إطلاق مديات العودة وما يصاحبها من تاريخ.. العودة هنا «هي بؤرة النص منها تخرج إشعاعات النص وتوهجاته، وإليها تعود التأويلات فتلتم عندها بعداً وقرباً»^(١٩).

وتتكرر جملة محورية أخرى هي:

«الأرض تورث كاللغة»

كي تصبح محرق الذاكرة التي يعاد بناؤها من ناحية، وكي تربط بين مستويات الزمن (تاريخ - حاضر - مستقبل) والمكان (الأرض) واللغة (النشيد) من ناحية ثانية... إن الجملة المحورية السابقة تكشف عن هذه المكونات ذاتها، إذ تتشكل من عناصر ثلاثة هي: الأرض (المكان، وتورث أي الميراث الذي يؤول عبر الزمن والتاريخ من الأجداد إلى الآباء والأحفاد) ثم اللغة (وتحيل في هذا السياق الشعري إلى النشيد)^(٢٠).

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

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

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

«ولزهرة الليمون أجراس.. ولم يصب التراب بأي سوء

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

عادوا لأنهم أرادوا واستعادوا النار في نياتهم فأق البعيد من
البعيد،

بثيابهم وهشاشة البلور

وارتفع النشيد

مفعول «أرادوا» مسكوت عنه، غير أن السياق يوحي بأن المغيَّب هو «العودة» ولم تكن «النار» إلّا الحياة وما كانت «النيات» إلا الأناشيد.

هذه التحولات الدلالية استطاعت أن تسهم في قذف النص إلى أفق الإبداع لا لكونها دلالات منزاحة عن معناها الأول فحسب وإنما لكون هذا الانزياح شكل معنى مغايراً له قابلية على النفاذ إلى مناطق الوجدان والخيال. . هذه القصيدة تنسج على طريقتها الخاصة، وإن أكثر ما تؤكده عبر رحلتها المأساوية «انبعاث الجماعة عبر بطلها الساقط عند خط البداية وإيغالها في الحلم لإنجاز فعل العودة»^(٢١).

ومن القصائد التي يتموج فيها التحول الدلالي ويرتفع الإيقاع قصيدة «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش التي يقول فيها:

«أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أساءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

واسرقوا ما شئتم من صور كي تعرفوا

إنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء»^(٢٢).

هؤلاء المحتلون ليسوا إلّا مارين مروراً عابراً في الوجود العربي وفي مفردات اللغة والثقافة، ليس لديهم تاريخ يمتد بهم عميقاً يكفل لهم الديمومة والاستمرار. . أن لهم أن يحملوا كل ما هو عابر كل ما هو جزئي وينصرفوا عن أرض ليست لهم، هذا المقطع يقوم على التضاد بين ما هو تاريخي ثابت وهو شعب فلسطين. وبين ما هو عارض عابر. وهو الصهاينة المحتلون. وإذا كان هؤلاء القوة على سرقة الماضي وتشويه الحاضر فإن بمقدور شعبنا العربي في فلسطين أن يبني الحلم والمستقبل. نلاحظ طاقة التشكيل التي تتجاوز الخطاب المألوف في قوله:

«منكم السيف ومنا دمتنا

منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا

منكم دبابة أخرى. . ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز. . ومنا المطر»

منهم «السيف، الفولاذ، النار، الغاز» وكل أدوات التفتيل والدمار التي لا يحتاج إلى تكديسها في الغالب إلا من لا قضية مقنعة له، ومنا «الدم واللحم والمطر والحجر» وكل مظاهر الحياة الطبيعية كما خلقت أولاً. ذلك عالم زائف وهذا عالم حقيقي، ذلك عالم يتراجع على الرغم من طاقاته العسكرية وهذا عالم باق لأنه أصيل يدافع عن حقه:

«ولنا ما ليس يرضيكم هنا

حجر أو حجل

فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم

على صحن خزف

فلنا ما ليس يرضيكم، لنا المستقبل

ولنا في أرضنا ما نعمل»

أسطورة واقعية مقابل أسطورة محدودة بزمن معين. . هدهد يتراجع إلى الماضي، وحجل «يطير في فضاء الحاضر صوب سماء المستقبل»^(٢٣) مبشراً بعصر جديد.

هذه القصيدة قامت على أسلوب التضاد بين الحاضر والماضي، بين العابر والخالد، بين الجدّ والسخرية، بين الحقيقة والوهم. . وهي لم تقف عند المستوى الإدراكي الأول، وإنما استطاعت أن تنفذ إلى أعماق القارئ بتناسك بنائها ووضوح دلالتها وارتفاع حركتها الإيقاعية.

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

«كان الرهان على حجر

أن يطلع الطوفان من طفل: رأى ملكاً بلا ثوب

فصاح. . وأشعل النيران في غاب تيبس

واندثر

كان الرهان على حجر

فاضت به الأرحام دهرأ في المنافي

ثم واره التراب

فأزاح شاهدة. . وسار يجرّ الأعمى

ويمنحه البصر»^(٢٤).

هذه القصيدة، وباستثناء المقطع الأخير منها، يعدها الدكتور عبد العزيز «من أهم قصائد الانتفاضة»^(٢٥) لكونها تستوعب «في أقل قدر من الكلام وأقل مساحة من الزمن الحديث وأبطاله ودلالته»، وهي قصيدة ذات إيقاع درامي استطاعت أن تلتقط من أعماق التاريخ تحولات صحيحة الحق التي لم يجرؤ الكثير من الكبار على قولها فهتف بها طفل صغير في وجه الملك العاري. . ومن ثم في وجه الحكومة الاسرائيلية التي لا تقل عن ذلك الملك عرياً. لقد استطاع الطفل العربي اليوم أن يفعل ما لم يستطعه كثير مما كنا نتظاهر به (الشعارات، والخطب الحماسية ومظاهر قوة زائفة).

ويضم هذا الاتجاه قصائد يتموج بها مستوى التحول الدلالي ارتفاعاً وانخفاضاً. . فهناك قصائد فيها مقاطع تخلق عالياً بانزياحاتها وتحولات دلالتها وتنوع إيقاعاتها. . غير أننا ما نفتأ حتى نفاجأ بمقاطع أخرى في القصيدة نفسها تستحيل إلى خطاب بارد ومألوف. من ذلك قصيدة «دكتوراه شرف في كيمياء الحجر»^(٢٦) لنزار قباني:

«يرمي حجراً

أو حجريين

يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين

يمضغ لحم الدبابات

ويأتينا

من غير يدين»

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

«يقطع أفعى اسرائيل إلى نصفين

يمضغ لحم الدبابات»

هكذا تستحيل اسرائيل بجبروتها إلى مجرد «أفعى» قابلة للقطع

ويستحيل حديد الدبابات إلى لحم «قابل للفناء». إن الفعل «يرمي»

ينتج عنه كل آفاق الطموح العربي:

يولد وطن في العينين

تظهر حيفا

تظهر يافا

وتضيء القدس

بين الشفتين»

بل إن تكرار الفعل «يرمي» يفتح له كل أحلامه الأخرى: «أفقاً

آخر»، «زمناً آخر»، بل هو يطلق هذا الطفل ليحقق لنزار خطابه المألوف:

«يعلم موت النحو.. وموت الصرف

وموت قصائدنا العصماء»

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

غالباً ما يريح اليأس المعارك

غالباً ما تنحي الريح

على شرفة بيتي

تحييني النيازك

غالباً ما أقرأ الليل

وليبي جد حالك

غالباً

لكني أعرف أن الاحتلاليين

لا يقون

إن الانتفاضيين يحيون

ورأس الظلم هالك»^(٣٧)

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

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

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

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

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

الاتجاه الثالث

وهو يضم القصائد التي ترتفع فيها مديات التحوّل الدلالي، ويتقلّص فيها الإيقاع.. تندفع فيها الصياغات بانزياحاتها إلى مدى بعيد يصل أحياناً إلى حدّ التغريب والغموض المعتم وتحبو فيها جذوة الإيقاع حتى لتقترب أحياناً من إيقاعات قصيدة النثر، هذه القصائد تحقّق شعريتها من خلال تحولات دلالتها تحوّلًا يساغت المخيلة بتشكيلات انبثاقية تتعد عن المدى الممكن الذي تتحرّك فيه مخيلة المتلقّي.. من ذلك قصيدة «سفر التكوين الفلسطيني»^(٣٨) لخالد علي مصطفى:

«لم تكن الأرض خلاء في انتظار قبعه

لم تكن السماء تستجدي من الرعاة هيكلاً وكاهنا

لم يكن الظلام فوق الغمر»

ها هو في البدء يحاول رفض مطلقات «سفر التكوين» اليهودي، التي كانت تؤكد أن الأرض كانت في انتظار من يعمّرها حيث أن «القبة» ترمز إلى المدينة والتحضّر.

فإذا كانت منطلقات سفر التكوين تتحدّث عن إرادة السماء

«واحتفلوا برقصة الطيور في الأعناق»
إفادة محوِّلة من قوله تعالى «وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه»،
وقوله:

«وانطلقا

يزاوران في شروخ الجنة المعذبة»

إفادة محوِّلة من بعض آيات سورة الكهف التي تتحدّث عن
الشمس وهي تزاور على من مكث في الكهف.
ويبلغ التحول الدلالي درجة عالية من التغريب وتصبح الصور
تشكيلات غامضة غير قادرة على البوح بما يريد:

«والجرح همزة افتداء الزوبعة

الجرح صومعه

والجرح منشار وصولجان»

إنها محض جمل تتغرّب دلالتها إلى حدّ الاحتمال، فضلاً عن أن
هذه الصور جاءت مترامية لم تتح لنفسها فرصة نفسية وإيقاعية
لتمثّل إجماعها شعرياً:

«كل طفل، يحمل في الرأس مناره

وفي اليمين أفعى»

فلأن مفردة «أفعى» شاعت بوصفها رمزاً للفتك والغدر نراه
يعمد إلى بعث إحدى دلالتها القديمة وهو «الحكمة» غير أن هذه
المفردة على الرغم من تحركها في سياق يتحدّث عن الطفولة والمنائر
ظلت لصيقة بكل مصاحباتها المقترنة بالرعب والخوف.
نلاحظ أيضاً تراجع الإيقاع في كثير من صياغته حتى ليقترّب
بعضها من النثر:

«الجرح رمان على سبورة»

«الجرح حلبة»

«للجرح شيخ، خرج الشيخ من الجرح»

«في جبهته تشتجر القلاع والسفن»

شيخ وجرحه

جرح وشيخه»

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

العراق

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

«في البدء كانوا، في الختام كانوا

والحجر الرهان»

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

«كانت بيوت أمي

تخزن في أدرجها بحر أبي

كان أخي يلفّ ساقيه بغيمة ويصطاد الكتب»

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

«يومهم السابع ما يزال في مدرسة الجراح

والأرض في عينيه شرنقه

لم ينته المنشار من صقل الخشب»

وتتوالى الأيام ويستمر الجهد الانساني متواصلاً:

«يومهم الثامن ما يزال يدحرج فوق الأرصفة»

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

الهوامش:

(٢) الشعرية، تودروف، ص ٢١.

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

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

ص ٢٨.

- (١٩) بحث: مأساة النرجس وملهات الفضة، لحاتم الصكر، مقدم إلى الحلقة الدراسية لمهرجان جرش ١٩٩٠.
- (٢٠) بحث: أسئلة الثقافة/ أسئلة القصيدة لاعتدال عثمان، المقدم لمهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
- (٢١) بحث: مأساة النرجس... لحاتم الصكر، مقدم إلى مهرجان جرش ١٩٩٠، ص ١.
- (٢٢) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٧.
- (٢٣) الكاتب العربي، عدد ٢٣، ١٩٨٩، مقال عن الحجر... والميكل، ص ٧١.
- (٢٤) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤٢.
- (٢٥) مجلة الناقد، العدد ١٦، ص ٤١.
- (٢٦) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٤٣.
- (٢٧) الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ١٦.
- (٢٨) ألف باء، العدد ١٠١٤، السنة العشرون، آذار ١٩٨٨، ص ٤٦.

- (٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٣.
- (٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١١٣.
- (٦) ينظر: مفهوم الأدبية، توفيق الزبيدي، ص ١١٧.
- (٧) ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ١٥٥.
- (٨) جريدة القادسية، الأربعاء، ص ٥.
- (٩) مجلة الآداب، العدد ٩ و١٠، ١٩٨٨، ص ٣١.
- (١٠) مجلة الكاتب العربي، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٢٩.
- (١١) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٤١.
- (١٢) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ١٩.
- (١٣) المرجع نفسه، ص ٢٣.
- (١٤) مجلة الناقد، العدد ٢٥، تموز ١٩٩٠، ص ٥٨.
- (١٥) ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، ١٩٨٨، ص ٣٠.
- (١٦) مجلة الأفق، العدد ١٨٦، ١٩٨٨، ص ٥٠.
- (١٧) مجلة لوتس، العدد ٦٨، ١٩٨٩، ص ١١.
- (١٨) جريدة الثورة، العدد ٢٣، ١٩٨٩، ص ٧.

صدر حديثاً

نجيب محفوظ الطريق والصدى

تأليف

الدكتور علي شلش

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

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

المؤلف

دار الآداب