١ ـ الطرافة والتجرؤ وكرنفال الحواس

تتميز تجربة الشاعر اللبنانيّ محمد العبدالله بنكهةٍ خاصةٍ في مقاربة الشعر وفي طريقة التعبير. وتتولّد هذه النكهةُ من إحساس مفرطٍ بالحرية، ومن رغبةٍ عميقةٍ بقول الأشياء عاريةً من الزوائد وبعيدةً عن المراوغة... فضلاً عن روح السخرية التي تقارب الطرافةَ والنكتةَ حيناً، وتذهب أحياناً أخرى نحو فوهة الفاجعة. لذلك لم تكن عُدَّةُ العبدالله في نثره وشعره لتستندَ على التهويل أو الزخرفة أو الإنشاد المحض، بل على انخراطٍ ملموسٍ في شؤون الحياة الصغيرة، وتقصٍّ بالغٍ للجزئيات والتفاصيلِ المرئية، وانغماسٍ مفعمٍ بالشبق في كلِّ ما هو محسوسٌ ومعيش. والذي يتتبّع كتاباتِ الشاعر ومقالاتِه النثريةَ في الصحف سيكتشف تلك الميزةَ الخاصةَ، وذلك المذاقَ الفريدَ، لكتابته الساخرة والحنونة والمُرّة التي تنزع دائماً نحو خلع قشرة الأشياء والوصول إلى لُبِّها بأيِّ ثمن. إنها كتابة العيش وسطَ طوفان الألم والعبثِ واللامعقول. ولأنها كذلك فهي لا تعمد إلى الاستقالة من الحياة وتركِها للآخرين، بل إلى معاقرتها والارتطامِ بها والنهلِ من ملذّاتها وجمالاتها وموائدها حتى الرمق الأخير.

لهذا السبب وغيره يتجرأ محمد العبدالله كثيراً على الكتابة، وقد يَدخل إلى مناطق كانت ممنوعةً حتى وقتٍ قصيرٍ من التناول. فالكتابة عنده ليست ترفّعاً عن الواقع وانفصالاً عنه، بقدر ما هي التحامٌ حيٌّ بتجلياته المختلفة ولذائذه المتعددة: من الطعام والشراب والجنس والرغبة، وصولاً إلى عشق الطبيعة والعتمة والضوء والركض في الهواء الطلق، وإلى تشكّل الغيوم وحركة البحر وتقلبات المناخ. والغريب في الأمر أنّ هذهِ الموضوعات لم يقتصر تناولُها على نثر العبدالله ومقالاته بل إنه فتح أمامها أبوابَ الشعر، وحاول أن يوسعَ رقعةَ القصيدة إلى أبعد الحدود بحيث يعطيها طواعيةً كافيةً لتناوُلِ أيِّ موضوعٍ كان وأيةِ فكرةٍ تخطر على البال. وديوان الشاعر الجديد **قمر الثلج على النارنج*** ليس سوى استكمالٍ لمسيرته الدؤوبة التي بدأتْ مع مطالع السبعينيّات وتستمرّ فصولاً ومجموعاتٍ حتى الآن. لكنّ هذه التجربة ـ على تنوّعها ـ ظلت وفيةً لفلسفتها الخاصة منذ البداية، وعرفتْ كيف تحافظ على خطوطها العريضة الأساسية التي تعتمد الحسيةَ الجارحةَ والنزقَ الشهوانيَّ والعبثَ والسخريةَ السوداءَ والنجاةَ بأوفر كميّةٍ من غنائم الحياة المهدَّدةِ بالذبول.

ثمة تجرؤٌ في هذا الشعر على كل شيء: على الأعراف والمفاهيم واللغة والأوزان والأفكار المسبّقة. وإذا كنا نقف بحزمٍ مع جرأة الشاعر في انتهاك الكثير من المحظورات والممنوعاتِ والقيود المسبّقة، فإننا لا نملك إلا أن نقف بالحزم نفسه ضد الجرأة الأخرى المتعلقة بقواعد الشعر ومفاهيمه الأولية، كما سنبيِّن بعد قليل. فالبعد الإيجابيّ الأهمّ لشعر محمد العبدالله يتمثّل في بحثه عن الجوهريّ القابع وراء قشرة الغرائز والمحسوسات والظواهر الكونية والحياتية. وقد يكون لثقافة الشاعر واختصاصه في مادة الفلسفة أثرٌ كبيرٌ في معالجته لموضوعاته وقدرته على النفاذ والتبصّر والقبض على ناحية اليقين والشك. إنّه، من هذه الزاوية، شاعرُ المعنى أكثر مما هو شاعر الشكل. كأنه يريد الوصولَ إلى منجم المعرفة ولو على حساب الطريقة. ولكنه في غياب اليقين أيضاً يظل يختبر أساليبَه وأشكالَه بشكلٍ دائم دون أن يركن إلى شكل أو قرار... ولأنه كذلك فقد ارتضى أن يحمِّل ديوانَه الجديد، الصغيرَ نسبياً، كلَّ الأساليب الممكنة: من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة، ومن القصيدة الفصحى إلى القصيدة المحكية، ومن الرومنسية الهادئة إلى الواقعية الجارحة، ومن الطرافة الخالصة إلى الجدية المحضة. فهذه الأشكال جميعها ليست في نظر الشاعر سوى وسائل وممراتٍ للوصول إلى الهدف الذي هو المعنى أو الفكرةُ أو جوهرُ الشِّعر.

الموضوعات الشعرية متعددة في المجموعة بتعدد المواقف والحالات الإنسانية نفسها. فبعض القصائد يدور حول الحب والرغبة والانفصال ووخزة الغياب، وبعضُها الآخر حول مشاهد الطبيعة أو أشياء العالم المختلفة: بدءاً من المطر والأفق والشجر والأعياد، وانتهاءً بالغرائز البدائية ومذاق الباذنجان والمقانق وسائر الأطعمة التي يُفرد لها الشاعرُ قصائدَ خاصةً. والطريف في الأمر أنّ العبدالله يعمد إلى المزج بين الطعام والحب بحيث يبدو الطعامُ الشهيُّ تجلّياً من تجلّيات الفتنة الأنثوية القادرة على إغناء العالم بكل ما هو لذيذٌ وفاتن. ففي اتصالٍ هاتفيٍّ بين

* ـ محمد العبدالله: **قمر الثلج على النارنج**، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨.

قيسٍ وليلى، معاصريْن بالطبع، لا ينسى قيس أن يسأل ليلى عما طبخته لهذا اليوم، فتجيبه الأخيرة بأنها طبختِ الفاصولياءَ مع الرزّ دون أن تغفل «الثومَ والكزبرة»... وهو ما يزرع الغبطةَ في نفس العاشق المولّه ويجعله يطمئنّ إلى حسن اختياره لمن يحبّ. ولا يجب أن نُغفِل ما في هذا النوع من الطرافة من فضحٍ لهشاشة العصر وقيمه العاطفية المتدهورة من جهة، ومن فضحٍ مقابلٍ لمؤسسة الزواج التي تطيح بالرومنسية وتؤدّي إلى تعريةً المشاعر من جميع زوائدها وأوهامها الماضية. ولا أعرف إذا ما كان شاعرٌ معاصرٌ سوى محمد العبدالله يمتلك الجرأة على كتابة هذا المقطع:

«إنّه الباتنجان
التماعةُ عينيكِ على الذروةِ
زيتُ مكدوسِهما المتلألئُ في هزّةِ الرّوعِ
إليَّ إليّ
من يدعمُ الآنَ جدرانَ قلبي (...)
فليهبطِ الثلجُ ونيداً على مَهَلٍ
حول نيرانِ انصياعي إلى هاوياتك
الآنْ
إنني داخلٌ في الحالة مستشرفٌ مدى لُجّتي
مستغرق في أفق من الباتنجانْ».

ثمة سخريةٌ مِنْ كلّ ما يجعل العالمَ جدياً ورصيناً وثقيلَ الظلّ، ومحاولةٌ حقيقيةٌ لتقويض المفاهيم المتداولة للكتابة. كأنّ الشاعر يَجْهد بدأبٍ في تعرية الشعر من مهابَتِهِ السابقة وادعاءاته النبوية الكبرى ليُسقطه إلى أرض «الكزبرة والثوم والباذنجان» كما يعبِّر في قصيدته. لم يعد من مكان هنا للتعالي والادّعاء والأبراج العاجية والتهويل البلاغيّ، بل دعوةٌ لإعادة الشاعر إلى حظيرته الإنسانية الواسعة بوصفه كائناً عادياً لا يختلف عن سائر العباد ولا يتصل بالجنّ أو الشياطين.

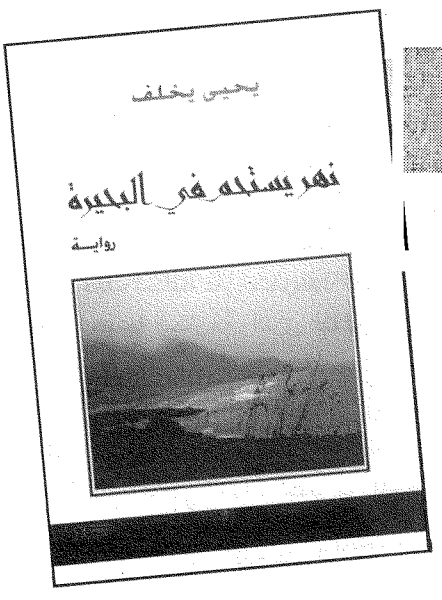
غير أنّ القصائد الأخرى لا تستوي جميعها مع هذه الواقعية الحادة، بل يدع الشاعرُ نفسَه أحياناً في مهبّ أطيافٍ رومنسيةٍ حالمةٍ تدغدغ جسده المتعب، فيستسلم إلى جمالات العالم المتجلية عبر الهواء والشمس والشجر والمطر:

«الغمامُ الرصاصيّ يلفظُ فوق الأزقّةِ آخرَ أمطارِهِ
وينزحُ نحو الجنوبْ
يتقدم آذارُ على مَهَلٍ في اللَّوْز والأقحوانِ
ثم يغور مندلعاً في الطيوبْ
تتعاقبُ هذي الفصولُ على العاشقين
هبوباً يليه هدوءٌ ليعودَ الهبوبْ».

والملاحظ أنّ الشاعر يتفرد بين مجايليه بذلك النزوع الحسيّ المفعم بالشهوة وشغف العيش وتمجيد الغريزة. وهو لا ينزع نحو البكائية والتفجع السائديْن في الكثير من الشعر العربيّ الحديث، بل ينأى بنفسه عن كل ذلك معتبراً أنّ الحياة بحد ذاتها تستحق أن تعاش حتى لو منحتنا نفسَها عاريةً من كل الزوائد والإضافات؛ إذ يكفي أن ننهض في الصباح ونجد أنفسنا على قيد الحياة ليكون ذلك مدعاةً إلى البهجة، كما يعبِّر الشاعر في قصيدة له:

«ما أجمل هذي الدنيا
حين يداهمني الصبح فأعرف أني ما زلتُ هنا
أتنفس، آكل، أمشي، أسمع موسيقى وأدخّن
أنظر من خلل الباب إلى الشارع
فأرى الناسَ يروحون ويجيئون
وأرى جاري يسقي أصصَ الزرّيعة»...

ومع ذلك فثمة ملاحظة وجيهة لا بدّ من ذِكْرها في نهاية هذه القراءة، وتتعلق بعدم اشتغال محمد العبدالله على تنقيح شعره وإعادة صياغته وتشذيبه... وهو الأمر الذي يعرِّض قصائده للهلهلة التعبيرية حيناً وللخلل الإيقاعيّ والوزنيّ أحياناً كثيرة. فالمتتبِّعُ لمجموعات الشاعر يَلْفته باستمرار الاضطرابُ العروضيُّ، وعدمُ استقامة الوزن، والخروجُ عليه بلاً مبرِّر مادام النظام المتَّبعُ في الكتابة هو نظام التفعيلة. فليس من حقّ الشاعر ما دام قد اختار هذا النظام بنفسه أن يخرج عليه بشكل مزاجيّ ودون اكتراث، خاصةً وأنه يكتب قصيدة النثر ويستطيع من خلالها أن يتجنّب كلّ هذه المزالق. إنّ سَوْق هذه الملاحظات الأخيرة هو من قبيل الحرص على تجربة محمد العبدالله وصونها من المزالق، لأنّ الشعر لا ينهض بعنصرٍ واحد من عناصره بل بتناغم هذه العناصر وتضافرها جميعاً.



٢ ـ العودة الناقصة والحنين المكتمل

رواية يحيى يخلف الأخيرة **نهر يستحم في البحيرة*** هي من بعض وجوهها تتمةٌ لروايته السابقة **بحيرة وراء الريح**، ومن بعض وجوهها الأخرى صورةٌ من صور الأدب الفلسطينيّ في فترةٍ ما بعد اتفاق أوسلو وقيام السلطة الوطنية الفلسطينية. كانت الرواية السابقة محاولةً ناجحةً لاستعادة فلسطين لا من خلال الشعارات و«الكليشيهات» الحماسية والخطابية، بل من خلال استعادة تفاصيل ذلك العالم الذي يكاد يندثر بكامله دون

* ـ يحيى يخلف: **نهر يستحمّ في البحيرة**، عمان ورام الله: دار الشروق، ١٩٩٧.

أن يجد من يسلّط عليه الضوءَ أو يقصّه على الأجيال المقبلة. وقد رويتُ يومَها للكاتب الصديق يحيى يخلف كيف أنّ أبي المسنّ تعرّف من خلال روايته التي قرأها بشغفٍ إلى تلك البقاع والأماكن المنثورة فوق صفحات الرواية، والتي كان الكثيرون من أبناء الجنوب اللبنانيّ يترددون إليها للعمل أو التجارة ما قبلَ النكبة. إنّ الذاكرة والحنين إلى الأشياء المفقودة هما شرطان أساسيان لإعادة امتلاك هذه الأشياء، أوطاناً كانت أم حياةً أم قصةَ حبّ. وما بدأه يحيى يخلف في **بحيرة وراء الريح** أكمله إلياس خوري في **باب الشمس** حيث تحولتْ فلسطينُ بكاملها إلى وطنٍ من لغةٍ وحكاياتٍ ونثارِ عيشٍ باغته الاحتلالُ في أوجهِ، ولم تُعُدْ مجردَ بكائياتٍ إنشائيةٍ ساذجةٍ على وطن لا يظهر من حقيقته قبل الضياع أيُّ شيء يُذكر.

أما الرواية الجديدة **نهر يستحمّ في البحيرة** فهي تندرج في إطار الصدمة التي عكسها الأدبُ الفلسطينيُّ في سنواته الأخيرة نتيجةً لارتطام المثال بالواقع، والحلم بالحقيقة العارية. وربما كان ديوانُ أحمد دحبور **هنا هناك**، وسيرةُ مريد البرغوثي الروائية **رأيتُ رام الله**، يعبّران عن الانكسار ذاته أو عن ذلك الخليط الغريب من مشاعر الابتهاج بالعودة إلى الوطن والإحباطِ الناجم عن نقصان الفكرة وهشاشةِ الكيان الوليد. كلُّ عائدٍ عبَّرَ بطريقته الخاصة عن المسافة الشاسعة بين فلسطين الحلم والقصيدة، وبين فلسطين المفرَغَةِ من المعنى والمقطَّعَةِ الأوصالِ على موائد التسويات. ولا يحفل يحيى يخلف، كعادته دائماً، بمراكمة الوقائع والأحداث بشكل مفتعلٍ أو بهدف الإثارة والإبهار، بل هو يأخذ الفكرةَ أو الحدثَ أساساً للسرد ثم يلاحقهما حتى النهاية محاولاً أن يحتفظ بالخيط الأساسيّ الذي يشدّ عناصرَ الرواية بعضها إلى بعض. وهذه الميزة عند الكاتب تجعل من الصعب تفكيكَ الرواية إلى وقائع أو إعادةَ اختزالها من جديد أمام القارئ. كما أنّ يخلف لا يعتمد التهويل والمبالغة المفرطة، بل هو يضع فعلَ العودة في سياقه الطبيعيّ البعيد عن الإسقاطات الأسطورية والجيشان العاطفيّ، وإنْ لم تخْلُ الرواية من ترجيعاتٍ وجدانية مؤثّرة ووقفاتٍ يصعب تجاوُزها بسهولة. لكنْ لنحاول بدايةً أن نستعيد باختصارٍ شديدٍ شخصياتِ الرواية ووقائعَها وسياقَها العامّ.

ثمة ثلاث شخصيات تتقاسم البطولة في الرواية: المؤلف نفسه الذي يتقاطع إلى حدود التماهي مع شخصية الراوي العائدِ إلى وطنه بعد عشرات الأعوام من النفي القسريّ... ومجد، ابنة القدس، التي يرتبط الراوي العائدُ معها بقصةٍ عاطفيةٍ قديمة... وأكرم عابد، الفلسطينيّ الآخر الذي يحمل جواز سفر أمريكياً، والذي يعود إلى فلسطين بحثاً عن «بيرتا» اليهودية، التي أحبّها عمُّه فارس الفارس وظلّ كلٌّ منهما وفياً لحب الآخر حتى بعد نزوح الحبيب إلى مخيمات لبنان وإعادةِ الفتاة قسراً إلى فلسطين بعد أن تبعتْه إلى منفاه. كلٌّ من العائدين يحمل شخصيةً وتاريخاً مختلفاً عن الآخر: الراوي يحمل ميراثاً غنيّاً يتوزع بين اللغة والمقاومة التي انخرط في صفوفها مطلعَ شبابه... وأكرم يمثّل الفلسطينيَّ الميسور والملتبسَ الانتماءِ، ولكنه مع ذلك يصرّ على العودة إلى ضفاف طبريا تنفيذاً لإرادة عمه المتوفّى الذي أوصى بإيصال المحبس الذي تعاهد مع بيرتا من خلاله على الوفاء للمرأة الوحيدة التي أحبها طوال حياته. في الطريق من الجنوب الى الشمال، أو من غزة إلى سبخ، يكتشف الجميعُ أنّ الوطن الذي حلموا باستعادته لم يعدْ لهم، وأنّ جبالاً من الشكوك والمحاذير تَفْصل بين ما يرغبون فيه وما هو متحقق على الأرض. وليست الشائعة المزعومة عن تحوّل مجرى النهر عكسياً من الجنوب إلى الشمال، أو من البحر الميت إلى طبريا، سوى البعد الرمزيّ لطعم الملوحة الذي يملأ الفم ويطحن الأمعاء. وليست التماسيحُ التي تظهر في النهر أو البحيرة سوى تعبيرٍ عن الوحش الذي يزدرد المصائر ويَعِدُ بجولاتٍ مقبلةٍ من الدم المراق على ضفتَي الصراع.

ثمة توازٍ مأساويٌّ يقيمه يحيى يخلف ببراعة بين أطراف المكان وأطراف الرواية. وهو ما تعبِّر عنه جثةُ الطيّار الإسرائيليّ المصبَّرة في عمق البحيرة منذ أن أسقط السوريون طائرته المقاتلة عام ١٩٥٨، وتعبّر عنه أيضاً جثةُ عبد الكريم الحمد، خالِ الراوي، التي حفظها الإسرائيليون في برّاداتهم، وفي التاريخ نفسه تقريباً، لكي يبادلوها بجثث جنودهم الباقية في عهدة السوريين، بعد أن التبس عليهم الأمرُ وظنوا أنّ جثة الحمد هي لجنديٍّ سوريٍّ قتيل. إنها، إذنْ، حربُ التاريخ والذاكرة التي انقسمتْ إلى جثتين: إحداهما يهودية يجري دفنُها بسهولة، وأخرى فلسطينية لا يُسمح لها بأن تُدفَن. وهو ما يترافق في الوقت ذاته مع تحول «بيرتا» الرائعة الجمال إلى حطام إنسانيٍّ لا علاقة له بالأنوثة، ومع رفضها بالتالي استعادةَ المحبس الذي جاء أكرم خصيصاً من أجل إعطائها إيّاه. لا نعلم، بالطبع، إذا ما كانت بيرتا قد فقدتْ ذاكرتها وحواسَّها بفعل الشيخوخة، أم بفعلِ فاعلٍ ما. وأيّاً تكن الإجابة فإنّ ما يريد الكاتب أن يصل إليه هو أنّه من الصعب أن يقوم حبٌّ عادلٌ في ظروف غير عادلة وفي غياب الشرط الإنسانيّ نفسه. هنا تتحول بيرتا يحيى يخلف إلى وجه من وجوه «ريتا» عند محمود درويش، وترتفع البندقية سداً منيعاً ووحشياً يَحُول دون العلاقة الإنسانية بين الجلاّد والضحية.

كل شيء في الرواية ملتبسٌ ورجراجٌ ومزدوجُ الولاء أو الانتماء. كأنّ الحقيقة نفسها ذات وجهين، أو على الأقل يراد لها أن تكون كذلك، مع أنّ الكاتب مؤمنٌ حتى الأعماق بعدالة القضية التي يحملها في داخله. كل لحظة تزاحم ماضيها وتحاول أن تحلّ مكانه. حتى مجد وبيرتا تتنازعان في إحدى لحظات التجلي الروائيّ، وفي ظروف مختلفة، بهاءَ الجسد الأنثويّ الذي يعلن عبر انتشائه الكليّ بالرقص جدارتَهُ في

الانتساب إلى المكان وأهله. ومع ذلك فلا شيء هنا يصل إلى مبتغاه أو نهاياته. كلُّ حلمٍ معلّقٌ، وكلُّ يأسٍ وكلُّ حبٍ كذلك. و«مجد» نفسها تنحاز تارةً إلى الراوي، وتارةً إلى أكرم، دون أن تجد ضالّتَها في حالةٍ نهائية. كأنّ الأشياء تسير بالمقلوب، ويتبادل الوطنُ والمنفى الفراديسَ والجهنماتِ. فبدلاً من أن يهيم الراوي بمجد الفلسطينية كرمز للتماهي مع الحلم الذي تجسّده، يتحول الهيامُ والشغفُ باتجاه عائشة التونسية التي تركها وراءه نهباً لكوابيس الغياب. هكذا يتحول الوطنُ إلى شبهة المنفى، والمنفى إلى شبهة الوطن، وتتبادل الأشياءُ أماكنها بلا ضوابط ولا معايير.

«القنبلة موجودة داخل صدري»، يصرخ أكرم أخيراً في وجه الجندي المحتلّ. وبين هذه العبارة الختامية المحذّرة وصورةِ الجندي الياباني أونودو، التي تقطع الروايةَ في أكثر من مكانٍ على شكلِ مشهدٍ اعتراضيّ، ثمة مجالٌ للتأويل والالتباس. فأونودو رفض الاعتراف بنهاية الحرب العالمية الثانية وتابع منفرداً حربَه على العدوّ، ولسنوات طويلة، قبل أن يُذعن للأمر الواقع. والراوي يحذّر على لسان أكرم من اللحظة التي لا يعود الظلمُ معها قابلاً للاحتمال. وقد يُقال إنّ تحذيراً كهذا، وفي هذه الظروف المحبطة بالذات، هو ضرب من الجنون. ولكن مَنْ قال إنّ العالم يغيّره العقلاءُ وحدهم!؟

٣ ـ ألق القصيدة المستعاد

حملتْ تجربةُ الشاعر الفلسطينيّ أحمد دحبور منذ بداياتها في أواخر الستينيّات نكهةً خاصةً ومذاقاً مميّزاً، جعلا العديد من المتابعين والنقّاد يراهنون على هذه التجربة بوصفها واحدةً من أغنى التجارب الفلسطينية والعربية المعاصرة وأجملِها. وهذا الاستنتاجُ توصّلتُ إليه أنا أيضاً عبر رسالتي الجامعية التي وضعتُها قبل ربع قرن تحت عنوان «شعر المقاومة الفلسطينية في النقد العربيّ المعاصر». وقد تبيّن لي يومذاك أنّ النقد العربيّ بمعظمه قد استخدم في حُكمه على الشعر الفلسطينيّ أدواتٍ ومعاييرَ هي بمعظمها من خارج الأصول النقدية الموضوعية، وأسقط على هذا الشعر الكثيرَ من العاطفة والأفكار المسبّقة وعُقَدِ الذّنْب... وهو ما قد يؤدّي مستقبلاً، وفق الرسالة تلك، إلى إلحاق الضرر بهذا الشعر وإلى ردود فعلٍ مناقضةٍ للردود الأولى. وأذْكر يومها أنّ اسم أحمد دحبور، إضافةً إلى محمود درويش بالطبع، كان من بين الأسماء القليلة التي صمدتْ في ميزان النقد، والتي راهنت الرسالةُ على مصداقيتها وقوةِ حضورها وعلى تطورها في المستقبل.

لم يكن ذلك الاستنتاجُ متسرّعاً بالطبع، كما لم يكن مبنيّاً على الصداقة الخاصة التي ربطتني بالشاعر، بل على جودة نصوصه وصدقِ تجربته وقدرته على المناورة اللغوية والإيقاعية دون سقوطٍ في المجانية والافتعال الشكليّ. وكانت دواوين دحبور الأُوَل، **حكاية الولد الفلسطيني**، **وطائر الوحدات**، **وبغير هذا جئت**، دليلاً بيّناً على نداوةِ ذلك الصوت وغزارةِ تدفقه وتنوّع إيقاعاته، إضافةً إلى غنائيةٍ مؤثّرة أقرب إلى المناخ الدراميّ وتعدّدِ الأصوات والتوالدِ العضويّ الداخليّ منها إلى السيلان الإنشائي والرخاوة التعبيرية. بدا هذا الشعر، وهو يمتلك كلّ ذلك الزخم التلقائيّ والوجدانِ المحتدم ويستعين بالرموز والأساطير والتراث الحيّ، قادراً على الجمع بين اللحظة ومستقبلها، بين العمق والوضوح، وبين الكثافة وسهولة الحفظ، بحيث ألّفَ صاحبُه بنجاح بين العديد من المفارقات والأضداد. لكنّ تلك التجربة، في رأيي، لم تحافظ على زخمها بعد ذلك، وتعرضتْ في فترةٍ ما إلى نكوصٍ بيّن مايزال بالنسبة إليّ مجهولَ الأسباب حتى الآن. وإذا كانَ المجالُ لا يتّسع لبحثٍ نقديٍّ طويل ومعمّق حول مظاهر هذا النكوص وأسبابه، فإنّ من يقرأ **واحد وعشرون بحراً** (١٩٨١) **وكسور عشرية** (١٩٩٢) على سبيل المثال لا بد وأن يشعر بأنّ شيئاً ما قد تغير في شعر أحمد دحبور. فلم تعد هنالك تلك الحرارةُ المفعمة بالترجيع والتلقائية التي كنا نجدها في الدواوين الأولى، وبات العملُ على الشكل يقارب الشكلانية المحضة واستعراضَ المهارات. كما أنّ الهاجس العروضيّ والرغبة في اجتراح أوزانٍ وايقاعاتٍ جديدة لقصيدة التفعيلة جعلا قصيدة دحبور تجنح إلى التجريب الشكليّ، وإلى أن تصبح حقلَ اختبارٍ لفرضيات مسبّقة بحيث بدت القصائدُ بمعظمها مجردَ نصوصٍ تطبيقية لهذه الفرضيات. وهو ما حَرَمَ تجربةَ دحبور في مرحلةٍ من مراحلها من وتيرتها التصاعدية وأرهقها بالحسابات النقدية

والتأليفية الخارجة عن مهمة الشعر، كما جعل ذلك اللهبَ الوجدانيَّ والغنائيَّ في قصائد الشاعر يتراجع إلى حدود بعيدة مُخْلِياً مكانَه للبراعة التركيبية والجمال الهندسيّ.

في المجموعة الأخيرة **هنا هناك*** يستعيد أحمد دحبور الكثيرَ من ألقِ تجربته السابقة وعبقِ بداياته، ويعود بالشعر إلى مجراه الأول المفعَم بالحرارة والتوهج والمناوراتِ التعبيرية الناجحة. ومَنْ يتصفح قصائدَ المجموعة الجديدة يدرك أنّ الشاعر هنا يعيد وَصْلَ ما انقطع من دفء الأعمال الأولى وتدفقها الغنائيّ الذي تحدّ منه قوةُ الفكرة ووضوحُ الهدف والقدرةُ على ضبط عناصر القصيدة بوعي شموليّ. ولا يبذل القارئُ كبيرَ جهدٍ لكي يتلمس مقدار النضج المعرفيّ والفنيّ الذي أصابه أحمد دحبور بعد أكثر من ثلث قرن على تجربة البدايات. كما يتلمس ذلك التنوع في الأفكار والمقاربات التي لا تتكئ على موضوعها، كما في الكثير من التجارب الفلسطينية والعربية، بل إنّ الموضوع في حالات عديدة يبدو كما لو أنه هو الذي يتكئ على قوةِ الموهبة وغرابةِ التناول وغنى البناء الداخليّ. صحيح أنّ هاجس العودة إلى فلسطين أو استعادتها ما يزال حاضراً بشدة في **هنا وهناك**، ولكنه يكفّ عن أن يكون شعاراً حماسياً أو خطبةً بليغةً في الجهاد والتحرير، ويتحول إلى بحثٍ عن معنى الهوية والوطن والمكان والانتماء. هذا الالتباس بين المكان المجرّد وبين المكان الذي يؤلّف وطناً حقيقياً لا لبس فيه يتكرر في غير مكان من قصائد المجموعة:

«دُلّني يا ولدي، يا سيدي، يا جدُّ:
هل حقاً أنا في الناصرة؟
هل انا حقاً أنا؟ (...)
ثم ماذا حين أصحو
هل يصحُّ
أن تغيب الأرض عن عيني ويغشاني سكونٌ؟
خُذْ يدي يا ولدي واقرأْ يدي ينبئكْ جُرحُ:
إنني أقرأ باللمسِ
لماذا لم أجد حيفا وقد لامَسْتُها؟
أينَ أنا؟ أين تكونُ؟» (ص ٨٣ ـ ٨٤)

مثل هذه الأسئلة المفعمة بالقلق واللبس في مفهوم الأنا من جهة، ومفهوم الوطن من جهة أخرى، تفتح أمام الشعر الفلسطينيّ أبواباً كثيرة تختلف عما أَلِفْناه في أدبيات المنفى والحنين وحلم العودة، حيث تحولتْ فلسطين إلى فراديس سماوية صافية لا علاقة لها بالتفاصيل والجزئيّات وتحديات الحياة اليومية. صحيح أنّ جزءاً من هذه الإشكالية يكمن في التحرير الناقص، وفي كابوس الاحتلال الذي يمنع الإحساسَ بامتلاك المكان من التحقق، ولكنّ جزءاً آخر يتصل ـ كما ذكرتُ ـ بالعلاقة بين الوطن المتخيل والوطن المحسوس والمثخن بتفاصيله المحبطة. ومثل هذا الإحباط لم ينعكس في الشعر الفلسطينيّ وحده، بل في الرواية والسيرة أيضاً. وهو ما نلمحه بوضوح في كتاب مريد البرغوثي المميز **رأيتُ رام الله**. ويظل السؤال معلّقاً بين قول محمود درويش «البيت أجمل من طريق البيت» وبين رؤية ريتسوس التي تعتبر أنّ الطريق إلى «إيتاكا» أجملُ من إيتاكا نفسها بما لا يقاس. وقد يكون هذا الالتباس وراء صدور ديوان دحبور الجديد أو وراء كتابته في الأصل. كأنّ دحبور ـ الذي كان يفقد الجدوى من الكتابة بعد مغادرته القوسَ الأرضيَّ المحيطَ بفلسطين وغرقِهِ كغيره في تيه تونس البعيدة ـ يستعيد الآن ألقَ أسئلته الأولى، ويجد ضالّته لا في نقد الواقع الفلسطينيّ النضاليّ والسياسيّ كما كان يحدث في السابق، بل في ذلك الطُّرْقِ المتواصل على بوابتَي المكان والزمان، وفي ذلك الإحساس المفرط بهشاشة الأشياء واندحارها السريع:

«إلى أن عدتُ لست ادري؟
إن كان لي سر فأنت سرّي
ما فيَّ منك غير ما أعرف عنك في العلن
لا شيء غير وحشة الزمان
لا مرآة
والعينان تسقطان في المكان لا الوطن».

هل الحقيقة، إذن، تتمثل في البحث عن الهوية الهاربة لا في الهوية المتحققة؟ هل هي في السفر لا في الإقامة، وفي الانتظار لا في الوصول؟ مثل هذه الأسئلة وغيرها يطرحها الشاعرُ في قصيدة «مسافرون» التي هي بحقٍّ إحدى أجمل قصائد المجموعة. فهي تدمج بنجاح بين مسرحية بيكيت **بانتظار غودو** ومسرحية **المحطة** للأخوين رحباني، لا بل إنّها تتجاوز كلا العمليْن في كونها تحوّل الشخوصَ والمكانَ والسفرَ ومحطتي الانطلاق والوصول إلى مجرد فرضياتٍ مبهمةٍ أو حضورٍ متوهَّم ليس فيه قطعٌ ولا يقين. ثمة أسئلة تجّر الأسئلة، وشكوكٌ تخلّف الشكوك، بحيث لا نطمئن إلى أيّ شيء ثابت:

«ـ أين المسافرون»؟
ـ وأنت من تكون؟ (...)
ولم اكن هنا
ولم اكن هناك (...)
وحين جئت لم أجئ (...)
إذن ليس مطاراً ما ارى
او انني سواي، أو (...)
لسنا نرانا، انما نحن هنا (...)
اليسَ من طائرة تُقِلُّنا؟ (...)»

هكذا تتطور القصيدة وسط بحر من الأسئلة وعلامات التعجب والاستفهام والحيرة والاستنكار، بحيث تتحول المحطةُ والمسافرون والطائرةُ والمكانُ المقصود إلى ظلال

* ـ أحمد دحبور: **هُنا هُناك**، عمّان ورام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

مبهمة أو إلى أشياء غير موجودة في الأصل. والحقيقة أنّ هذا النزوع الوجوديّ المفتوح على التأمل والاستكشاف لا ينحصر في تجربة أحمد دحبور وحدها بل يكاد يصبح سمة من سمات الشعر الفلسطيني الذي أخذ منذ فترة يضيق بموضوعاته المكررة وتفجعه الغنائيّ الرتيب. وهو ما وجدنا تجلياته الجديدة في مجموعات محمود درويش الأخيرة وبخاصة منذ **أحد عشر كوكباً** حيث ينفتح الخاصُّ على العام، والمحليُّ على الكونيّ، والتاريخُ على الجغرافيا، بما يُخرج القصيدةَ الفلسطينية نحو بهائها الإنسانيّ الشامل.

وما يميِّز مجموعةَ **هنا وهناك**، إضافةً إلى ما سبق ذكره، هو ذلك التنوع في الموضوعات والأساليب والإيقاعات وأنماط التعبير. فهناك قصيدة الحنين واستدعاءِ روائح المكان وتنسُّم ذبالاته كما في «رفة جفن» التي تحاور شارعَ السلّط في عَمان بعد عشرين عاماً على نزوح الشاعر عنه، أو قصيدة «هل كان لي» المثقلة بالأسئلة والشجن الغنائيّ. وهناك قصيدة التأمُّل الوجوديّ المشبع بالمرارة كما في «نشيد الظلام» و«المسافرون». وهناك القصيدة اللوحة كما في «طبيعة صامتة»، والقصيدة الفكرة والومضة كما في «فنجان» و«إضراب» و«التلفون» و«إبرة الخياطة». والأسلوب يتغير تبعاً لذلك بين الضرب على الإيقاع الغنائيّ الشجيّ والمؤثّر، وبين كسر الجملة الإيقاعية وليّ عنقها باتجاه التناغم الداخليّ والابتعاد عن التطريب.

ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أن تمرُّس أحمد دحبور بالإيقاع الشعريّ، إضافةً إلى قوة موهبته وفطرته، جعلاه من أكثر الشعراء العرب قدرةً على استخدام البحور الصعبة كالسريع والمديد والمنسرح، فضلاً عن البراعة في استخدام البحور الأخرى كالرمل والرجز والمتقارب والكامل والوافر وغيرها. وثمة ميزة أخرى تبرز في مجمل نتاج دحبور هي عدم الاكتفاء بالتقفية التقليدية عند نهايات السطور والمقاطع، والجنوح إلى التقفيات الداخلية المتكررة التي تشحن القصيدة بالكثير من المؤثِّرات الصوتية الإضافية. كما نلمس براعةً في استخدام الجناس والتناظرات الحروفية والموازنة بين الجمل والتعابير أو في إنهاء الجمل الشعرية بشكل لافت ومفاجئ.

ويبقى أن نقول أخيراً إنّ ديوان **هنا وهناك** يؤسس لمرحلة جديدة في شعر أحمد دحبور ويفتح أمام تجربته اللاحقة فضاءاتٍ غيرَ مأهولةٍ وأرضاً شعرية لم تُحرثْ من قبلُ.

بيروت

محمد خليل الداعوق

M.K.D.

شركة تضامن ـ تأسست ١٩٩٥ ـ سجل تجاري رقم ٣٠

جميع أصناف الورق والكرتون: ورق طباعة
كوشيه ـ ورق تصوير ـ كرتون ـ ورق «NCR»

الصنائع ـ شارع علم الدين ـ بناية الداعوق ـ الطابق الأول
هاتف: ٧٣٧٧٨٥ ـ ٣٤٢٢٥٨ ـ ٧٣٧٧٨٦ ـ ٠١/٣٤٢٥٣١
فاكس: ٠١/٣٤٠١٣٨ ـ e-mail: dadaoukk@inco.com.lb

Branch Office:

INTERNATIONAL INC.
Est. 1988 - Paper & Board
3021 Owen Drive - Antioch
(Nashville), Tennessee 37013 - USA
Tel: (615) 641 3440
Fax: (615) 641 6650 e-mail: mkdint@earthlink.com