الفصل الرابع
التشكيل الشعري والنزعة الإنسانية
إشكالية الإبداع والحرية

- توطئة
- الشعرية الفلسطينية
- تجربة القصيدة وقصيدة التجربة
- شعرية التعبير والرؤية الشعرية
- الزمن وإشكالية التعبير
- شعر المقاومة: المصطلح والرؤية
- الرؤية الشعرية: من المصطلح إلى القصيدة

الفصل الرابع
التشكيل الشعري والنزعة الإنسانية
إشكالية الإبداع والحرية

توطئة

إن التشكيل الشعري الذي لا ينهض على تجسيد نزعة إنسانية حرة في فضائه الشعري هو تشكيل ناقص وعديم الفعالية، إذ إن هذه النزعة التي تحقق المغزى العميق في جوهر الكيان الشعري هي التي تمنح الشعر مبرر الوجود والتأثير والتغيير الجمالي والحضاري، وتؤسس لعلاقة صراع منتجة بين النص الشعري والمحيط بما يستجيب لمنطق الخطاب في النص من جهة، ويعبر عن طبيعة النزعة وآلياتها من جهة أخرى، ومن غير وصول النص الشعري إلى مرحلة ناضجة من مراحل تبلور التشكيل الشعري فإنه يبقى عاجزا عن بلوغ منصة القصيدة القادرة على الاستمرار والتأثير في مجتمع التلقي.

كما أن بلاغة هذا التجسيد وحساسيته ورؤيته تؤكد جدل العلاقة العميقة والفاعلة دائما بين الحرية والإبداع، فـ ((الحرية في كل مناحيها الإبداعية مرتبطة بكل أشكال الإبداع ارتباط لازم في حالتي السلب والإيجاب، كما أن هذا الارتباط يكتسب مقولته من الزمان والمكان والواقع والإمكان والمادة والحركة والشكل والمضمون والكم والكيف، وتبعا لذلك تفعل هذه المقولة الحركة في الإبداع الصادر عنها وسواء أكان نظرا أم فنا أم تأسيسا لحضارة آنية))[1]، إذ يتجلى ذلك على نحو شمولي وقادر على التأسيس والبناء، وربما تكون العلاقة الجدلية بين الحرية والإبداع مصدرا مهما من مصادر إغناء التجربة وتطورها.

وتعمل الثقافة التي ينتجها جدل هذه العلاقة بين الحرية والإبداع على تموين ((الذات المبدعة برؤيا للعالم تستمدها من التأسيس والمواجهة في بنيتها الزمنية))[2]، لتدخل في فضاء شعري قابل للعطاء والإنجاز والصيرورة بطريقة تجعل من الذات المبدعة رائية للعالم، وتمنحه عبر هذه الرؤية الشاملة فضاء شعريا خلاقا، إذ تظل الثقافة ممولاً أساساً من ممولات التجربة الشعرية وفتحها على آفاق جديدة باستمرار.

ولعل المبدع العربي هو من أكثر مبدعي العالم مواجهة لإشكالية العلاقة بين الإبداع والحرية، إذ إنه على الدوام ((يجد نفسه في مواجهة سلطتين مختلفتين في طبيعتهما، سلطة المجتمع وسلطة الإبداع))[3]، بكل ما بينهما من إشكالات وقضايا ومفاهيم، وعلى النحو الذي تعقدت فيه العلاقة وأصبحت أكثر إشكالا وتركيبا وانفتاحا، وهو ما انعكس على لغة النص وصوره وأساليب تعبيره المختلفة.

وحين يتعلق الموضوع بالنص الشعري الحديث فهو أداته التعبيرية الأهم، كون اللغة الشعرية بطبيعتها الإبداعية ((لغة معجبة بذاتها وجسدها، تخلق فضاءات خاصة

بهـا، هـي لغـة الجسـد أو لغـة ضـمن اللغـة، أو هـو اللغـة الأنثـى الممتلئـة بالأسـرار والعطاءات والنبض والدفء والتواريخ والثقافات))[4]، على النحو الذي تتضاعف فيه حساسيته وتتمركز نزعته الإنسانية في جوهر خطابه وفي شبكة دلالاته المتعددة والمتنوعة.

إن محاولة الوصول إلى تحليل هذا الفضاء العميق والكشف عنه هي الكفيلة بتحقيق قراءة منتجة للقصيدة، ولا شك في أن ((اكتشاف دلالات القصيدة – أية قصيدة – يعني المرور من السطح كما تعرضه الكلمات والتراكيب إلى الأعماق التي هي جوهر الشعر وعالمه الدلالي، ولكي يحصل ذلك يجب تحديد المكونات الأساسية للقصيدة أي وحداتها وحركاتها، وعن طريق ذلك يتسنى الكشف عن موقف الشاعر ورؤيته وتساعد أيضا على الكشف عن الفاعلية الشعرية والفاعلية الإنسانية والتجربة النفسية للشاعر))[5]، وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية بين العالم الداخلي للقصيدة وعالمها الخارجي.

وحين تتجه القراءة إلى نصوص من تجربة الشعر الفلسطيني الحديث بخاصة، فإن المفاهيم والرؤى والمداخل التي اقترحناها مدخلا لهذه القراءة تأخذ شكلا أكثر عمقا وتركيزا وتكثيفا وفاعلية، لما تنطوي عليه هذه التجربة من حساسية شعرية بالغة التعقيد بشأن علاقة الحرية بالإبداع على المستويات التعبيرية والتشكيلة كافة، وانعكاس ذلك على تكريس النزعة الإنسانية في أدوات التعبير الشعرية.

ستذهب القراءة إلى تحليل ثلاثة تجارب تختلف في حضورها الشعري وحجمها النصي باختلاف الشاعر والتجربة ونوع التعاطي مع القضية الشعرية، وتبدأ بمعاينة تجربة الشاعرة الرائدة فدوى طوقان من خلال مجمل نصوصها الشعرية المؤلفة لتجربتها، ثم تجربة الشاعر خيري منصور من خلال مجموعته الشعرية ((غزلان الدم)) بوصفها أهم مجموعاته في إطار منهج هذه القراءة النقدية المتخصصة في تحليل علاقة الإبداع الشعري بالحرية، وأخيرا تجربة الشاعر سميح القاسم في قصيدة واحدة منتخبة هي ((كلمة السر)) ذات القيمة التعبيرية العالية داخل هذه الرؤية الإشكالية بين النص الشعري والحرية.

ونحسب أن هذا التجربة في التناول من التجربة الكاملة إلى تجربة الديوان وصولا إلى تجربة القصيدة من شانه أن يغني منهج القراءة ويثري نتائجها، على أساس تحرّي النتائج البحثية النقدية أولا في تجربة شعرية متكاملة تمثلت في تجربة الشاعرة فدوى طوقان في مجمل أشعارها، أعقبتها مقاربة نقدية ثانية في تجربة ديوان واحد يمتلك هذه الرؤية الشعرية التي تشتبك فيها تجربة الديوان مع مفهوم الحرية بحساسيتها العالية، وأخيرا الانتقال من التجربة الشعرية في مجمل الأشعار، إلى التجربة الشعرية في ديوان شعري بعينه، نحو الانتقال إلى تجربة قصيدة واحدة منتخبة بعناية بوسعها أن تجيب على سؤال الإشكالية الشعرية بقوة وأصالة، وهو ما

يجعلنا على الصعيد المنهجي واثقين من نجاح المعالجة النقدية استنادا إلى معطيات هذا المدخل النظري، وما سيترتب عليه من إجراءات على صعيد التطبيق.

الشعرية الفلسطينية

تعد التجربة الشعرية الفلسطينية واحدة من أهم التجارب الإشكالية في الشعرية العربية الحديثة، إذ خاضت صراعا معقدا بين النضال من أجل الحرية والكرامة والحياة والعودة إلى الأرض المحتلة، والنضال من أجل الإبداع على النحو الذي تجلت فيه إشكالية الإبداع والحرية على أوضح ما يكون، فقد كان الشاعر الفلسطيني يعاني من ضغط القضية في الجانب الشعري التعبوي من جهة، وضغط الإبداع ومتطلباته وشروطه الفنية والنوعية من جهة أخرى، على النحو الذي يخلق إشكالية شعرية ذات طابع ثقافي قد لا يمكن تجاوزه بسهولة، مثلما حصل للشاعر محمود درويش حين دعا إلى التخفف من ضغط هذا المصطلح والنظر إلى الشاعر الفلسطيني بأنه شاعر أولاً.

وهو ما شكّل في مسار آخر من مسارات التجربة الشعرية الفلسطينية وعيا جديدا لدى الشاعر الفلسطيني على هذا الأساس بحيث طوّر من وضع هويته المكانية والشعرية، بطريقة لا يجور فيها المكان الفلسطيني على النص الشعري من جهة، ولا النص الشعري على المكان الفلسطيني من جهة أخرى، بمعنى أن التجربة الشعرية يجب أن تكون لها قوانينها الخاصة المتوافقة مع التجربة الحياتية في درجة معينة، والمخلصة لفنيتها وجماليتها في درجة معينة أخرى تسعى إلى التلاؤم والتكامل.

وربما تكون الشاعرة فدوى طوقان قد عبرت عن صورة من صور هذه الإشكالية في سياقها العام بقولها: ((إن جوانب الحياة كثيرة ووجوهها متعددة، والنزعة الذاتية هي إحدى هذه الوجوه وهذه الجوانب، فلماذا تلغى من الشعر ما دام الشعر هو انعكاس للحياة بأوضاعها المختلفة ؟ الشاعر إنسان قبل إن يكون أي شيء آخر... الشاعر فرد ككل الأفراد يمثل الإنسان في جوهره الذي لا يختلف... يستجيب لمعطيات الطبيعة والحياة))[6].

وهو ما مكّنها من إدراك قيمة هذه الجدلية البالغة التأثير في المكوّن الشعري الفلسطيني، والسعي إلى الإخلاص لتجربتها الشعرية مثلما أخلصت لوطنها الفلسطيني على حد سواء، فلم تدعو إلى التخلص من مصطلح (شعر المقاومة) لكنها في الوقت نفسه اشتغلت على نموذجها الشعرية بحرية إنسانية أكبر.

وبهذا فقد سعت إلى تقليل الضغط النفسي والأدبي والثقافي على الشاعر الفلسطيني خاصة فيما يتعلق بالقضية وضرورة تسخير الشعر لخدمتها على نحو من الأنحاء، إذ إن الشاعر إنسان في المقام الأول، وشاعر في المقام الثاني، كما تقول فدوى طوقان ضمن رؤية شاملة للعلاقة بين الإبداع والحياة والحرية، وتعبيره عن همومه الإنسانية بإبداع نوعي إنما هو خدمة نوعية للقضية أيضا يجب أن يحسب حسابها بقوة ودقة وفهم جديد خارج القياسات التقليدية في التعاطي المباشر مع اللغة.

وقد ظلت هذه الإشكالية تؤدي وظيفة ثقافية واصطلاحية ومفهومية واسعة على مدى عقود مضت من زمن هيمنة مصطلح (شعر المقاومة) على عموم الشعر

الفلسطيني، سعى فيها بعض الشعراء الفلسطينيين وفي مقدمتهم محمود درويش ـ كما أسلفنا ـ إلى التأكيد على إنسانية الشاعر الفلسطيني قبل فلسطينيته، وعدم ربط إنتاجه الشعري دائما بالقضية الفلسطينية، بل النظر إليه على أنه شعر أولاً.

إن من أبرز المظاهر التي يتميز بها شعر فدوى طوقان هي ظاهرة الحزن الشعري العميق المعبر عن تجربة حياتية عميقة، هذا الحزن الشعري النوعي الذي يكاد يكتسح معظم الأجواء والعوالم التي تخلقها فدوى في قصائدها المتنوعة، ولعل هذا الحزن الذي ينبع من رافدين أساسيين هو حزن ستراتيجي يتمثل بـ: الرافد الأول فقدان حساسية المكان العاطفي المتمثل بضياع الأرض الفلسطينية على نحو ما حدث منذ عشرات السنين، والرافد الثاني ينبع من حزنها على أخيها الشاعر إبراهيم طوقان حيث سخرت الكثير من شعرها لرثائه في نوع من التناص الشعري الموضوعي مع الخطاب الرثائي المتميز عند (الخنساء)، وكأنها سعت لكي تكون خنساء العصر الحديث في الشعرية العربية، لكن بثوب شعري جديد، ينطلق من تجربة أنثوية جديدة ورؤية شعرية جديدة.

لكن هذا الحزن العميق ـ في تقديرنا ـ لم يكن حزناً ساذجا ومباشرا ورومانسيا عابرا يأتي عادة كرد فعل للحوادث المأساوية التي حصلت لها بفعل ذلك، وإنما كان حزنا مبدعا حاملا بين طياته بذور الأمل المشرق الذي يظهر في قصائدها على شكل صورة معبرة عن نفس مشبعة بالحياة والثقة بالمستقبل، وهو فضلا عن ذلك حزن ينتمي إلى طابع أنثوي خاص يبرز من خلال حضور الحس الأنثوي في شعرية الكلام، إذ هي شاعرة تعطي لحساسيتها الأنثوية مجالا رحبا للظهور والتجلي والحضور.

على هذا الأساس تأتي قصائدها مثقلة بعطائها الإنساني والفكري والثقافي والنضالي الثرّ الذي لا ينضب بحكم ما تتمتع به من قابليات شعرية وإنسانية عالية مصدرها الإيمان بالحق والعدل والحرية، فهي تتعامل مع اللغة الشعرية باقتصاد شديد يتلاءم مع حاجة التجربة وضرورات الموضوع.

فنراها تؤمن إيمانا مطلقا بشمس المستقبل التي تلوح في الأفق وتنفتح على الرؤيا التي تتمتع بها الروح الشاعرة على نحو مطلق ودائم، ولا تلتفت إلى الماضي الذي أصبح مجرد ذكرى عابرة نفذت وغابت وليس من المفيد والمجدي استرجاعها، على الرغم من كل ما قدمه من متع ومباهج في ميدان الذاكرة، ذلك أن مجرد التفكير فيه يضيع فرصا جديدة للتمتع بالحياة ويحجب لذائذ أخرى في طريقها إليها.

تجربة القصيدة وقصيدة التجربة

إن الملاحظ على تجربة الشاعرة فدوى طوقان هو التلاحم الحيوي بين تجربتها في الحياة والفكر والثقافة بوصفها ثقافة مركزية لبناء الشخصية الشاعرة فيها، وبين تجربة القصيدة بوصفها حالة شعرية تعبر عن حقيقة تجربة الشاعرة في الخارج من جهة، لكنها تنفتح من جهة أخرى على تجربة شعرية داخلية لها قوانينها اللغوية والصورية والإيقاعية والأدائية، على نحو تتفاعل فيه التجربتان لبناء تجربة موحّدة تمظهرت بصورة مناسبة وفاعلة في تجربتها الشعرية، وأدّت دورها الشعري في خدمة مشروع الشاعرة الشعري من جهة، وخدمة قضيتها الشعرية (الفلسطينية) من جهة أخرى.

فالدمعة التي نريقها الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها على أطلال ذكرى ماضية يجب أن تتحول إلى بيرق أمل يحتضن بين جنباته الآتي بكل ما يحمله من سحر ومتعة، وينعكس هذا البعد الإنساني العميق على بنية التشكيل الشعري في خواصها الجمالية والإبداعية الخلاقة، لتوجهها توجيها أسلوبيا يؤلف نموذجية خطابها الشعري:

انتهينا منه،
شيّعناهُ،
لم نأسف عليه
ومحونا ظلهُ حين توارى
دونَ رجعة
لم نصعّد زفرةً خلف خطاه
لم نرق بين يديه
دمعةً،
أو بعضَ دمعة (7)

إذ تتكشف الذات الجمعية الشاعرة عن شعرية لغة حادة نافية وجازمة تقفل الموقف السابق من أجل الإحالة على موقف جديد، ينتج قدرا أكبر من الحرية والانفتاح لاستقبال حال شعرية جديدة تتجدد فيها اللغة والإحساس وأسلوب التعبير.

ثم تفتح ذراعيها للعام الجديد الذي يعتبر أول محطة من محطات الأمل المنشود، وتسأله أن يمنحها الحب الذي هو المفتاح السحري لثورة الأمل الماثلة في جوهر القصيدة، وهو الذي يفجر الحياة بالعطاء والبذل، ويحول الأغاني إلى حدائق وبساتين غارقة بالخضرة والزهور والحياة، وهو منبع الخير وثراء الحياة وخصوبتها.

إنه الوجه الآخر للأمل الذي يستقطب مفردات ذات نفس جديد ورؤية جديدة وفضاء جديد، يستدعي صورا شعرية تجسد حساسية الأمل القادم في مرآة الشاعرة، لدعم الطاقة التعبيرية والأسلوبية في القول الشعري على النحو الذي يخلق تشكيلا

إبداعيا متوازنا بين البعد الإبداعي والبعد الموضوعي المتمثل بخطاب الحرية:

اعطنا حباً
فبالحبّ كنوزُ الخير فينا
تتفجرْ
وأغانينا ستخضرّ على الحبّ وتزهرْ
وستنهلّ عطاءً
وثراءً
وخصوبة

أما الأغاني عند فدوى طوقان فهي الشكل الفني للتعبير عن الأمل المتجلّي في الرؤية، عن ربيع الأمل في فضاء الإنسان والقضية والقصيدة، فما هذه الأغاني سوى عالم يتوزع بين الخضرة الدائمة والنضارة المتألقة والعطر الفواح الذي يسكر النفس ويعطر الروح بمرجعيته الواقعية والسيميائية معاً، والعنفوان الذي يمنح هذا العالم قوة وأصالة في الحياة والكلمة، والشموخ الذي يستند إلى أرضية واثقة من الكبرياء والعنفوان الإنساني، والكفاح الدائم الذي يحقق النصر للذات في تحديها.

فالأغاني هنا هي صوت الحق وعنوان العدالة كما تتجسّد في الحال الشعرية، وصوت الأمل وهو يتجلّى رؤية عميقة في الصورة الشعرية واللغة الشعرية والإيقاع الشعري والمشهد الشعري بكلّ مقتضياته.

وهي العلاقة السيميائية العميقة التي تخزن في داخلها العميق وفي صوتها المنفتح على الخارج إيحاء شعريا قوي الدلالة بامتزاج إشارة الحرية وإشارة الإبداع في أنموذج تعبيري واحد، يعبر عتبة القيد إلى فضاء الحرية ويتجاوز القول السائد إلى القول الإبداعي المنتج، من أجل إنجاز مصير إنساني مشترك يعمل على تربية ثقافة الأمل على صعيد التجربة والقصيدة والرؤية الشعرية في مختلف طبقاتها:

ملء أغانيك اخضرار المروجْ
ونظرة السفحِ
وبوح الأريجْ
وملئها كان هدير الرياحْ
وكان فيها من شموخ الجبالْ
في وطني
وعزة لا تنال
إلا مع النصر وفوز الكفاحْ

يتحول الأمل إلى حلم غال من أحلام الإنسان والقصيدة باتجاه التعبير عن جوهر القضية ومعنى التجربة، أنفاسه متوهجة يقطر عطرا كما تصفها الصورة الشعرية في تشكيلها الأفقي والعمودي، ويحفظ بين الجفون بوصفه حلما من أحلام

الحرية التي تنادي به القصيدة بلا هوادة، ويكون الليل مستودعا لهذا الأمل المليء بالأحلام لأنه موطن الفكرة التي تتجسّد على شكل رؤية شعرية مشحونة بالحرية داخل اللفظة الشعرية والفضاء الشعري، على نحو يتداخل فيه الذاتي بالموضوعي والحسي بالمعنوي.

إن الليل بتجانس حالاته وتوافقها يشكل عمقا باعثا على التأمل الذي يحلق في الأجواء بحثا عن الحبيب - الأمل الذي باكتشافه تسكن النفس ويطمئن القلب، يتجسد ذلك في صياغة رومانسية تتجلى فيها الذات الشاعرة وهي تسترجع مشاهد من سيرتها في أداء تصويري فائق الخصوصية، ينهض على طبيعة اللغة ومساحة الصورة وتعالي الحس الإيقاعي في أداء شعري متكامل يستجيب لعمق التجربة وحرارتها:

لهواك هذا الليل أسهره
نشوى،
أبيح الليل أسراري
امضي مع الذكرى فتحملني
بجناحها للدربِ،
للدارِ
أضم أجفاني على حلمٍ
متوهج الأنفاسِ،
معطارِ

بهذه الصور المتلاحقة تلاحقا وجدانيا ضاغطا تتجلى الرؤية الذاتية في أقصى عذاباتها داخل تجربة تروي حكايتها رواية شعرية، فالذات الشاعرة والآخر المقابل لها الذي تناشده الذات في محبتها داخل فضاء الليل الذي وجدنه الذات الشاعرة حاضنة للبوح، فضلا عن تجلي الذاكرة وهي تسترد المكان والزمن كي تتلاءم مع الحال الشعرية في الصورة، وهي تتجلى في سياق التفاعل الضمني بين الذات والطبيعة على أساس أن العلاقة بين الذات الشاعرة والطبيعة علاقة وثيقة وأصيلة ومصيرية.

إن الدعوة إلى بناء صورة شعرية تنضح بالأمل هي دعوة شعرية تتبناها فدوى طوقان على مستوى رومانسي لا يقف عند حد التعاطف البسيط الدارج، بل ينفتح على حرارة التجربة الشعرية في التعبير والتشكيل، حيث تتجسد الدوال الشعرية على نحو بارز مميز وهي تتعاضد لغويا وتصويريا وتشكيليا، وترسم صورة شعرية مميزة تعكس رؤيتها الشعرية وحساسيتها الفكرية على النحو الأتي:

تعود لي،
تعود لي في غدِ
وترجع الدرب تناديني
فأصحب الشمس إلى موعدي

أصحبها وفي دمي يقظةٌ
يبعثها الحبّ فتعطيني
تذوقَ الحياةِ
حسنَ الجمال

إذ يبلغ الأمل أقصاه في هذا الاستخدام المكثف لأفعال الحال والاستقبال التي تنحو منحى إيجابيا في إنتاج دلالاتها المعنوية (تعود – تعود – ترجع – تناديني – اصحب)، وكذلك المفردات التي تتسم بزخم رومانسي هائل (غد- موعدي – الحب - تذوق الحياة - حسن الجمال)، والتي تعطي في اتحادها وتشابك دلالاتها تشكيلا لغوياً هرميا قمته الأمل وأضلاعه مفردات الحياة بكل ثقلها وقوتها ودسامتها وحركتها العنيفة المترامية والممتدة على الآفاق، من طبقة اللغة إلى طبقة الصورة تعبيرا عن الرؤية والتجربة في مسار واحد يتحرى الفكرة الشعرية ليصنع نها الفضاء بكل مكوناته.

وعندما تحين ساعة اللقاء - الأمل الذي ترتبط به الحياة بوصفه وعدا من وعود البهجة والفرح والخلاص، ويرتبط به المستقبل بما ينطوي عليه من فضاءات واعدة أيضا، هذا الوعد الذي يمثل للشاعرة كل شيء، فهي تدق له الطبول وهي تتمثل إيقاع القصيدة الهادر، وتفرش له العينين، وتشيد له من نجوم مملكة الضياء سلما ترتقيه نحو الحياة الآتية، إنه الأمل البديل عن كل شيء يمكن أن يتجلى في فضاء التجربة وفضاء القصيدة وفضاء الحلم الشعري والحياتي نحو تحقيق المبتغى:

يزورنا في الجمعة المقبلة
وددتُ لو افرش عينيّ له
وددتُ،
كم وددت لو في يدي
مملكة الضياءِ
لو في يدي
أشيد من نجومه سلما
لدارنا
أشيده من أجله حينما
يزورنا

ينطوي القول الشعري هنا على تشكيل سردي مستقبلي تنشط فيه وحدات السرد لاستقبال الأمل واستيعاب مكوناته وآفاقه، فيتمظهر المكان والزمن والحدث وكل عناصر التشكيل الشعري السردي الأخرى استعدادا لإنجاز فاعلية سرد – شعرية تحكي قصة الأمل وإشراق الحرية باتجاه الحياة والإبداع، ثمة توافق تشكيلي وتعبيري/ثقافي وفكري بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية في تمثيل التجربة.

ويتجسد عمق الأمل وحرارته وكثافته في المشهد الشعري اللاحق حيث تتمظهر الجمل الشعرية على النحو الآتي:

(أعانق الحياة في مجدها)

و (أبلغ ذروتها)

و (أملك ثرواتها)

وفي (رحت أحيا منتهى حبي)

إذ إن هذه الأواصر إذا ما تشابكت في حياة نموذجية تتوافر على مجمل الممكنات الفعلية لإنتاج رؤية ثقافية وفكرية وجمالية عالية، فإنها تنقلها إلى ثورة عارمة من الأمل الطافح الذي لا يعيش الحياة فحسب، بل يصنعها وينتجها أداء ولغة وصورة وإيقاعا، يصل بها إلى ذروة النشوة وبلوغ المرتجى، يحقق معها ولها تواصلا مستديما مع المستقبل المشرق الناضج، كما يحقق لها حلم الحرية عبر بلوغ أسلوبية تعبيرية تفيد كثيرا من تقانات السرد السير ذاتي من أجل تعميق صورة الذات الشاعرة:

ويومها أحسستني يومها
أعانق الحياة في مجدها
وجدتني أبلغ ذروتها
رأيتني أملك ثرواتها
وكان حبي يومها حبي
إن رحت أحيا منتهى حسبي

ولعل الأمل عندما يتحول إلى نغمة حريرية مسموعة تمس الأذن في رفق ولين يشبه الهمس الشعري الرائق، وتداعب أوتارها بعشق وتحرك إيقاعها السمعي باتجاه الاستقبال، فسوف تتفجر ينابيع الجمال والمتعة، وتتألق الوجوه بإشراقة سحرية تتجلى في صور المفردات وإيقاعاتها، وتعزف الحشائش الخضراء فوق أديم التلال سيمفونية الكون النابضة بإيقاع الحب والحياة والسعادة على طول الخط.

إنها أغنية الأمل التي استطاعت فدوى طوقان أن تمنحها كل هذا الدفء الإنساني الشعري وهو يتجلى في المعجم اللغوي لقصائدها، وفي الصور الرشيقة النموذجية على مستوى التشكيل والتعبير والتدليل، وكل هذه السلاسة والرشاقة في سياق شعري معبر عن التجربة بقوة وحضور يتسع لحرارة التجربة ودفق رؤيتها.

إن هذه الكلمات النابضة بالحب والأمل والنشوى وكل ما يمكن أن يحيل على كثافة دلالية منتجة، تبدو وكأنها مثل قطع من الحلوى ذات مذاق لا معقول تصنعها لغة ذات أداء رومانسي يشعرن الطبيعة ويبعث حسّ الطبيعة في الشعر، ويفتح صورها على فضاء الحرية الذي يتنفس في حاضنة الإبداع الشعري، وينمو عميقا في داخل رؤيتها، ويحرض منابع الإيقاع فيها على إنتاج مزيد من العطاء الموسيقي الذي يجعل من صوت الأمل علامة سيميائية لجدل العلاقة بين الإبداع والحرية:

نسمعها نغمة
تنساب في لين
حريرية
فترعش الخضرة فوق التلال
ويستفيق الجمال
ويستحيل الكون أغنية

إن تألق الأمل المثقل بالحياة العامرة بالحب في شعر فدوى طوقان، صار معادلا موضوعيا لذلك الحزن العميق الذي عاشته الشاعرة طوال حياتها، على النحو الذي يرسم صورة التجربة بين الرؤية الحياتية والرؤية الشعرية، فالشاعرة هنا تسعى إلى تجاوز حزنها الشخصي من أجل أمل وطني بالعودة. لقد استطاعت فدوى طوقان التعبير عن هذه المعادلة التي يقف الحزن منها في طرف، ويقف الأمل المشرق في طرفها الآخر، لتحقق توازنا فريدا على مستوى الشخصية والإبداع من الكلمة إلى الصورة إلى المشهد إلى عموم القصيدة، وهو ما يميز حساسيتها الشعرية على نحو واضح وجليّ في عموم تجربتها الشعرية، فالمعجم الشعري للشاعرة يشتغل على هذا النحو بطريقة واعية ومتميزة، وينسحب هذا على الصور الشعرية التي تبنيها بوعي وحساسية ورؤية عالية تعمق رؤية الشاعرة وفكرتها.

إن شعرية التجربة التي تمخضت عنها قراءة هذه النصوص المنتخبة أنتجت لنا ما يمكن إن نصطلح عليه بـ ((ثقافة الأمل))، حيث إن التجربة الشخصية للذات الشاعرة في أدائها النصي سعت إلى إشاعة هذه الثقافة تعبيرا عن قوة وأصالة حضور الإبداع والجمال في الدفاع عن الحرية ومن ثم انتصار القضية، التي هي أهم هدف من أهدف الشاعرة خصوصا والتجربة الشعرية الفلسطينية عموماً.

إن هذه الثقافة في النصوص الشعرية للشاعرة وشعراء آخرين من فلسطين إنما تعكس القيمة الوطنية العالية التي يتمتع بها الشعر الفلسطيني بأشكاله ونماذجه كافة، إذ لا بد أن تكون المقاومة الفكرية والشعرية بإشاعة روح الأمل والتفاؤل في مجتمع القراءة من أجل أن يؤدي الشعر المقاوم وظيفته على أفضل ما يرام.

شعرية التعبير والرؤية الشعرية

ترتبط شعرية التعبير مع فضاء المواجهة ارتباطا وثيقا في شعرية نوعية مثل الشعرية الفلسطينية، وربما يمكن تلمّس ذلك في معظم تجارب الشعراء الفلسطينيين، ويمكن أن نأخذ الشاعر ((خيري منصور)) نموذجا لتحيل العلاقة بين شعرية التعبير وفضاء المواجهة على أساس العلاقة بين النص الشعري والحرية، وسنعاين ذلك في ديوانه الموسوم بـ ((غزلان الدم)) وهي تتمرأى في سياقات هذه العلاقة وتمثلاتها الشعرية والفكرية والثقافية، إذ إن نصوص هذا الديوان تنقلنا فجأة إلى أعماق أزمة الشاعر الإنسانية المتعلقة بمأساة فلسطين وهي تتمثل شعريا في هذه التجربة، وهي تتوازى وتتفاعل مع شبكة من الأزمات الذاتية الشخصية التي تمظهرت داخل كيان التجربة الكبرى.

ويتجلى ذلك عميقا من خلال مقولة ((ايميه سيزير)) التي تصدرت الديوان بوصفها عتبة تصدير دالّة ((أنا إنسان ظامئ.. أدور أدور كالمجنون حول مستنقعات مسمومة))، التي تفتح المغاليق المتعددة إلى قضية الشاعر وكأنها النافذة التي شاء الشاعر وضعها في مقدمة ديوانه، تتجلّى الرؤية الشعرية الفلسطينية على نحو بالغ الوضوح والصيرورة الشعرية، ليطل منها القارئ على عالم الشاعر وقد شحن بتوتر شديد يعكس مناخ الديوان بفضائه الواسع والشامل، بفعل قوة الأداء الشعري وكثافة رؤيته الثقافية، وربما تأتي الاستعانة هنا بمقولة سيزير لتعكس رؤية ذاتية ورؤية موضوعية في آن معا.

وبهذا فقد أوقع القارئ تحت وطأة وضغط الإحساس بالضياع والفقد والحرمان والخسارة منذ بداية التفاعل مع جوّ القراءة النصية ومناخها التعبيري، ولعل عنوان الديوان بزمنيته المقتولة يضيف عنصرا جديدا لإشكالية الأزمة وتشعبها، لما يتمتع به من سيميائية لافتة على مستوى التشكيل والتدليل، فالشاعر خيري منصور بما يتمتع به من ثقافة وفكر لا ينظر إلى القصيدة على أنها مجرد تعبير شعري عن عاطفة، بل هي تجربة ثقافية فضلا عن كونها تجربة أدبية، وهو ما يضيف إلى قصيدته أبعاداً جديدة لا يتمتع بها الكثير من الشعراء الفلسطينيين وحتى الشعراء العرب عموماً.

لم تكن الحرية عند الشاعر خيري منصور هما أحاديا متفردا ومجانيا وعابرا، يستقطب حركته ويحددها على وفق منظور أولي معتمد، بل كان تيارا حيويا مكثفا وفاعلا يأخذ الزمن فيه بعدا ثابتا لكنه محوري ويلتحم فيه الفعل التحاما مباشرا، وتتلبث الحرية في تجربة الديوان وفكر الشاعر بوصفها هما فلسفيا إنسانيا قليل أن يكون هما وطنيا يتعلق بقضية محددة، وهو ما يُكسب التجربة بعدا جديدا على صعيد نقل فكر القضية داخل الفن الشعري من المباشرة والتقريرية إلى حساسية شعرية راقية ومثقفة، تعمل على فلسفة القضية بحيث تكون المواجهة فكرية وميدانية واقعية في آن:

أتناسلُ في

غابة الجوع أسئلةً
كلما لامستْ بعضها
فقّستْ أسئلة (8)

فتتلون الأنا الشاعرة بظلال فعلها لتجعله محورا رئيسا تتفرع منه همومه الصغيرة الأخرى (أتناسل في: غابة الجوع أسئلة)، بوساطة العلاقة التوافقية بين ((غابة الجوع)) التي تمثل عنصر المكان الذهني، و (أسئلة) التي تمتلك حضورا حارا وبكرا من خلال الأبعاد الدينامية التي يمنحها الفعل (أتناسل) وهو تمثل جانبا من الأزمة التي لا تسحب الشاعر إلى (غابة الجوع) نهائيا، بل تعطيه منافذ للتواصل والخلق (كلما لامست بعضها.. فقست أسئلة)، على الرغم من هذا التعقيد الذي يمارسه الفعل من خلال التوالد المستمر للأسئلة وهو يمثل قوة إضافية للتجاوز والاستمرارية على ما فيه من مسحة يكتنفها شيء من التيه والضياع، حيث يتعاظم الشعور بالفقدان إلى درجة شبه يائسة تجعل الذات متلقية أكثر منها فاعلة ومنتجة، لكنها تبقى موحية في أكثر من مسار من المسارات التعبيرية البارزة في القصيدة.

وتتحول الأسئلة من عموميتها وضياعها إلى مرحلة التخصيص والتحديد والتمحور، وتعمل الطاقة الاستفهامية على تشكيل الرؤية في سياق معين من سياقاتها، على النحو الذي يثير شبكة من الحالات الشعرية التي بوسعها أن تكشف عن صورة من صور الرؤية الشعرية التي يسعى الشاعر إلى تمثيلها في قصيدته:

لماذا انكسرتَ كمئذنة..
يرشحُ الصمتُ منها
يرشحُ الدمُ منها
كلّ جرح تلقّحَ إلا جراحك
صارتْ جيوباً
تخبئُ خوفكَ فيها

فتعالج مفردات الأزمة وتفاصيلها بالسؤال البالغ الإحراج (لماذا انكسرت)، إن السؤال هنا ليس سؤالا استفهاميا مجردا، فقد سيطرت عليه اللوعة والتحسر والفجيعة والخوف الأزليّ، لأنه لم يكن انكسارا عاديا صغيرا وعابرا، بل كان انهيارا (كمئذنة) تقترن فيه الأسباب والمكونات (يرشح الصمت منها) بالنتائج (يرشح الدم منها)، وتشتغل اللغة الشعرية هنا اشتغالا نوعيا في بناء صورة شعرية مشهدية لا تحاكي التجربة فحسب، بل تنطلق من أجل تمثيل الموضوع الشعري من زوايا نظر مختلفة تصبّ كلها في جوهر الرؤية.

فبالقدر الذي يعطيه دال (الصمت) من دلالات مأزومة يتحدد موقف (الدم) من مجمل المعاناة وتفرعاتها، ولاشك في إن الاستخدام الذكي للفعل (يرشح) أعطى للأزمة صفة الديمومة المشبعة بالألم، لذلك فقد كانت النتيجة الواضحة (كل جرح تلقح

إلا جراحك) تعبيرا عن الإدانة المنعكسة على الذات، التي أخفقت في تحويل (الجرح – القضية) إلى ينبوع ثائر يتمتع بقدرة فائقة على الاختراق والإنجاز، فبقي أسيرا للتقوقع واجترار الموت البطيء (صارت جيوبا.. تخبئ خوفك فيها).

إن استخدام الدال (جيوبا) كوصف للحالة التي استقرت عليها (جراحك) أفقد الوهج الشعري جزءا كبيرا من حرارته، إذ امتصت هذه المفردة الألق الذي تمخض عن تداخل وتشابك مفردات اللغة داخل السياق الشعري، فتسرب إليه شيء من الجفاف والبرودة وهي تعكس رؤية سلبية، ولعل حالة الانفصام الحضاري التي يعيشها إنساننا المعاصر على المستويات كافة، قد تجسدت هنا بشكل لافت للنظر:

أشمّ دمي من هذا القبر
تبوح الأعشاب برائحتي
هل ينكر قبرٌ صاحبه في الغربة
هل تخذل شفة توأمها ؟
عادوا..
ودعوا مقتولاً..
عثر على جثته
يبكيها دون حياء
كنت قليلا بين الأحياء
وها أنذا أتكاثر ميتاً
أتوزّع في الأرض جذورا
أثداء
امنحها سر الماء

حيث يتحول البطل الداخلي الذي يمثل أزمة البحث ومأساته، إلى حرية مفقودة مجهضة يبحث عنها الشاعر من خلال إنسانه الذي لا يفتأ يكافح حتى يصل هدفه لا محال، وعندها يهتف (عادوا.. ودعوا مقتولا عثر على جثته)، فالإنسان الخارجي – الاجتماعي – هنا (مقتولا) في حين تمثل (جثته) الإنسان الداخلي.

وتنشأ بعد ذلك الموازنة الدقيقة التي تجسد فكرة الشاعر في تفسير لأزمته بين شخصيته الخارجية (كنت قليلا بين الأحياء) ذاته (ها أنذا أتكاثر ميتا)، لتتفوق الذات الممثلة الشرعية لحقيقة الشاعر وتشحن المقطع الشعري بطاقة كبيرة من الأمل والحياة (أتوزع في الأرض جذورا – أثداء – امنحها سر الماء).

لقد استطاع الشاعر أن يحقق تركيبا فنيا متداخلا عبر أربعة أشكال صورية متنامية (البحث - التحقق -الموازنة - العطاء)، وكل شكل صوري متنام منها له استقلاليته الدلالية من جهة، وتفاعله مع الأشكال المجاورة له من جهة أخرى، وتأخذ عملية الصراع المذكورة صورة أوسع وأوضح من خلال الصورة الصوتية اللاحقة:

هو الصوتُ كان المسافةَ بين الذراع
وبين الفم المدّعي
وهو الصوتُ نفسُ المسافة
بين الحقول..
وبين الفم الجائع

إذ تكون القضية على أشدها بين طرفين متناقضين أبدا (الذراع- الفم المدعي) وكذلك (الحقول - الفم الجائع)، فالزمن بينهما ساكن متلاش ليس بوسعه إنجاز شيء، فلا (الفم المدعي) بقادر على التخلص من ادعائه وإطلاق حرية الحركة لـ (الذراع) وبهذا يقتل شرط الحرية, ولا (الفم الجائع) بقادر على إلغاء جوعه عن طريق التواصل مع (الحقول) فيجهض شرط الحرية أيضا, وتبقى أزمة البحث عن الحرية عن طريق إطلاق (الصوت) قائمة بثبات (المسافة - نفس المسافة).

إن التكرار المتوافق (هو الصوت - الصوت) و (المسافة - نفس المسافة) و (الفم المدعي - الفم الجائع) لعب دورا مهما في توثيق الحالة وتوكيدها ومنحها هذا الثقل المعنوي، ولم يكن بالإمكان الاستغناء عن أي منها في كل الأحوال، لأن بناء الفكرة فيها جاء بناء هرميا متناسقا وفي لحظة الصحو المؤلم ينحسر الحلم، فالشاعر خيري منصور بما يمتلكه من وعي شعري نظري وميداني يعرف كيف يستثمر التقانات التعبيرية والتشكيلية على أفضل نحو ممكن، ويعرف كيف يستثمرها الاستثمار الأفضل:

ما أعذبَ أن يتجوّلَ سيفٌ في جسدي
هذي الساعة..
ما أعذبَ..
أن أتلاشى

فيصبح الشاعر وجها لوجه أمام الأزمة المصيرية الخانقة، إلى الدرجة التي يصبح فيها احتمال الخلاص مستحيلا فيستدعي كل قوى القهر والعدم لتجرب فيه كل إمكاناتها التدميرية (ما أعذب أن يتجول سيف في جسدي)، وقد جاء دال (سيف) هنا رمزا لسرعة الحسم التي تقترن بتوكيد زمني يتمتع بقوة تحديدية واشارية بواسطة اسم الإشارة (هذي الساعة)، ليستعذب بعد ذلك تلاشيه المنقذ (ما أعذب..أن أتلاشى).

إنّ استخدام (ما أعذب) المؤكدة إنما يوضح بشكل جلي حجم المعاناة التي يكون التلاشي والعدم فيها آخر وسيلة من وسائل الخلاص التي منحها الشاعر صفة العذوبة، إذ تقف في الصورة الشعرية موازنة تماما لـ (يتجول سيف في دمي) + (أتلاشى)، على هذا النحو المتمثل بحالة قصوى من التداخل والتفاعل الصوري المدهش، فهو لا يهتم بالتعبير اللغوي في درجته الشعرية التقليدية بل يلاحق عمل المفردة ضمن إطارها الذاتي المستقل من جهة، وفي سياق تشكيلها الجملي والصوري من جهة

أخرى، وهو ما يحقق له القدر الأعلى من خاصية التماسك الشعري النصي داخل القصيدة.

ويسيطر التداخل الصوري بهذا الشكل على معظم قصائد الديوان، ليعطي أزمة الشاعر مناخا ثقيلا مكثفا يتجلى في كل أركان الصورة، إذ تسعى الذات الشاعرة إلى تمثيل رؤيتها الشعرية في سياق نوعي من سياقاتها:

وأنتَ معي يثبُ الحزنُ
في القلب كالفرس الثاكل
وترحل كلّ العصافير..
من غابة تحترق

إن صورة (ترحل كل العصافير/ من غابة تحترق) تعبر عن تشكيل شعري ذاهب نحو الأمل والحياة، وبهذا التشكيل الصوري حدد الشاعر قضيته بـ (غابة تحترق) التي فصل عنها البعد الإيجابي المتمثل بـ (كل العصافير)، وكان الفعل (ترحل) هو النقطة المركزية التي تفصل (العصافير)، بما تحويه من زخم حركي إيجابي متنام ومتطور، عن (غابة تحترق) بكل ما تحمله من صورة للخراب المتسارع القادم من موحيات الصورة الشعرية، ومن دلالة مفردة (غابة) بمرجعياتها المعروفة ودلالة فعل الاحتراق فيها.

ولم تكن (غابة) بما تثيره في الذهن من اتساع وغرابة ولا محدودية غير رمز للحرية التي يتأملها الشاعر بكل أسى وهي (تحترق)، حيث يحيل هذا إلى ما تعانيه الحرية في رؤية الشاعر والقصيدة ضمن أفق ثقافي يتعرض للنقد الشعري.

ويقف خيري منصور في الصورة الآتية ندا للشاعر عبد الوهاب البياتي بل مناقضا له، إذ هو لا ينفي عودة النهر إلى منبعه كما يعتقد البياتي:

كان نهرا تبدّد في غيره
صامتاً
ليس يسأل عن مائه
أنكرته الشواطئ..
عاد كسيراً إلى نبعه

ففي حين يكون نهر البياتي دافقا هادرا مكتسحا (النهر للمنبع لا يعود.. النهر في غربته يكتسح السدود)، يجيء نهر خيري منصور (صامتا - تبدد في غيره - أنكرته الشواطئ - عاد كسيرا إلى نبعه)، إذ رسم صورته عبر أربعة أجزاء ابتدأت بضياع ملامحه وشخصيته (تبدد في غيره) وانعدام القدرة على التعبير عن نفسه(صامتا) وغربتها الموحشة (أنكرته الشواطئ) وإخفاقه الكبير (عاد كسيرا إلى نبعه). لكن الفرق على ما يبدو أكبر من ذلك بكثير على أكثر من صعيد، إذ إن نهر خيري منصور أكثر خصوصية والتحاما به من نهر عبد الوهاب البياتي الذي يرتبط بالعام

أكثر من ارتباطه بالخاص.

إن هذه الصورة التي رسمها الشاعر بدقة والتي تقلب منطق الأشياء وتغير مسارها، إنما تعبر عن عمق أزمة الشاعر في بحثه عن حرية الإبداع وإبداع الحرية في سياق من الفهم والإدراك وتحقيق الرؤية وتمثيل التجربة، على الرغم من هذا اليأس المدمر الذي يشد أجزاء الصورة بقتامة فريدة لا تعطي للأمل فرصة ولو بسيطة من فرص الظهور، تتناغم وذلك الإيقاع الداخلي الذي يحكم البناء الموسيقي بنغم ثقيل لا يلبث أن ينطفئ من شدّة الضغط عليه وتسخيره لدلالة الصمت والخمود.

إن الحرية التي يبحث الشاعر عن منابعها الرئيسة الصافية عبر مظاهر التشكيل والتعبير الشعري، تعيش حالة من الغياب والمنعة في ظل مواجهة تقودها ألذات الشاعرة وتستدعي فيها الذات الجمعية على هذا النحو:

وأخافُ إذا جرحَ الليل
يسيلُ على وجهي
ويبلّلني المطرُ الناعمُ
ها.. إنّ المطرَ الأسودَ..
قد بلّلني
مدوا أيديكم فوقي
يا مشتاقين..
خذوني مني
إنّ الليلَ سيغرقني

فاختراق حواجزها يتطلب قوة غير اعتيادية لتحقيق المنجز المطلوب، لذلك فالطرق إليها شائكة معقدة (أخاف إذا جرح الليل - يسيل على وجهي)، وكلما استغرق في عملية البحث تعقدت المسالك وتفاقمت صعوبتها، وهذا واضح من خلال تطور الدلالة الفعلية التي أعقبت (إذا جرح الليل)، ففي البداية (يسيل على وجهي) ثم (يبللني) وأخيرا (سيغرقني)، إذ إن هذا الأداء الفعلي المتنامي يعكس عمق الأزمة وامتدادها، ويبني مسارا دراميا يتطور فيه أداء الأفعال من منطقة إلى أخرى، ومن رؤية إلى أخرى.

وكان استخدام (ها) التي شكلت إضافة زمنية إبرازا لتطور اللحظة الزمنية في الصورة الشعرية المتنامية، غير إنها أخرجت الحركة الشعرية من تواصلها وديناميتها فأحدثت خللا خارجيا أثر في النمو الداخلي للصورة على نحو من الأنحاء.

الزمن وإشكالية التعبير

للزمن دوره الكبير في توثيق الأزمة وتصعيدها داخل التجربة الشعرية وخارجها، فهو الممول المركزي للفضاء الشعري كي يكون قادرا على بناء الهيكل الشعري العام للقصيدة، ويتجلى في مستويات التعبير على أشكال مختلفة بحسب طبيعة التجربة الشعرية ومنهجها ورؤيتها وطبيعة تشكيلها، لذا نجد أن الشاعر خير منصور يولي قضية الزمن في تجربة الشعرية في هذا الديوان أهمية كبيرة تبرز منذ عتبة العنوان (غزلان الدم)، حيث يوحي فضاء العنونة بالسرعة الزمنية الخارجية المتمثلة بلفظة (غزلان)، وبالسرعة الزمنية الداخلية ذات الطبيعة الجسدية المتمثلة بلفظة (الدم)، وعبر الربط التعبيري الدلالي بين مفردتي العنوان نكتشف القيمة الزمنية لتجربة التشكيل العنواني.

ويمكن رصد الكثير من التحولات الزمنية على صعيد التجربة والرؤية والثقافة وتجلياتها السيميائية في قصائد الديوان:

ساعتان
وقبلهما سنتان
وأنتَ تعدّ الثواني
تفتشُ في دفتر الأصدقاء
عن الرقم المستحيل

ولاسيما عندما يتحدد بوحدات زمنية عامة تتحرك في الأماكن كلها، تتابع بشكل تفصيلي من خلال أصغر وحدة زمنية معروفة (ساعتان.. وقبلهما سنتان.. وأنت تعد الثواني)، بالطريقة الشعرية الفضائية التي تتعامل مع الوحدات الزمنية المباشرة تعاملا شعرية غير محدد بشكلها الخارجي، لذلك فإنّ (تعد الثواني) تعكس ثقل الزمن المرتبط بصورة الأزمة – الفاجعة في مضمونها التعبيري والتشكيلي الشعبي المتداول، فالتحرك على مسافة الزمن بهذا الشكل يتوافق تماما مع تجذّر الشعور الطاغي بالأزمة، وبهذا فقد خلقت هذا التوتر الزمني الذي لا يفضي إلى شيء (تفتش في دفتر الأصدقاء.. عن الرقم المستحيل)، وهذا (الرقم المستحيل) يرمز في ما يرمز إليه إلى تخلخل القيم الاجتماعية وعدم استقرارها، وانعدام تحقق أصالتها فهي محكومة بالأسر والتموضع والتقوقع.

وبهذا فإن الرقم المستحيل هو العنوان الدقيق للأزمة المستعصية التي يصعب حلها في فضاء القصيدة، وقد ترسخ في ميادين النشاط الإبداعي للشاعر على نحو جلي يتمظهر في كل مناحي الصورة وتشكيلاتها.

وللشاعر فهمه الخاص للطبيعة الذي ينسجم مع إشكالات قضيته ومداخلاتها بطريقة شعرية مناسبة وقادرة على التأثير في السياق:

وصوتُ انغلاق النوافذ

ما الذي تفعلينه بي
حينَ ينتصفُ الليلُ
إذ تغربينَ
تأخذين نساءك والطيرَ والأصدقاءَ
ولا يتبقّى لنا منك..
غير النباح
والخوفُ من شجر يستطيل

إذ يخلق طبيعته بنفسه من غير وسائط، وهي تختلف عادة عن طبيعة العام اختلافات كبيرة وجوهرية، لأنها في أبسط أحوالها اختراق للمألوف (ما الذي تفعلينه بي .. حين ينتصف الليل.. إذ تغربين)، إن هذه المغادرة المقترنة بالزمن الخاص المنبعث من جوهر الصورة الشعرية (إذ تغربين) تمثل غيابا لأبرز عناصر الحرية (تأخذين - نساءك + الطير + الأصدقاء)، وفي الوقت ذاته بعثا لقيم الأسر والمصادرة والتهديد (النباح + صوت انغلاق النوافذ + الخوف من شجر يستطيل) وكأنهما عنصر صراع وجودي تنهض فيه قوى السلب من خلال غياب قوى الإيجاب.

ولعل ما يفسد التواصل البنيوي في الصورة كثرة واوات العطف التي أضعفت البناء على الرغم من إنها حافظت على وحدة التفعيلة، فهي تسرّع في تواصل حالات التعبير وتبعث شعورا بالملاحقة للجمل والصور الشعرية.

إن الحرية عند الشاعر هي جزء من كينونة الإنسان ومكمل أساس لوجوده الباحث عن حياة تتفاعل فيها الحرية مع الإبداع، ويمكن رصد جوهر الرؤية الزمنية بوصفها تعبيرا عن الوجود الحي والماثل أبدا في جوهر التجربة عند الشاعر:

إنّ تلك المنازل قد هاجرت
من شبابيكها
والوجوهُ التي تتذكّرُ،
غادرها الأصدقاءُ
والسماءُ التي استقبلتكَ
ودعتكَ كأنْ لم تكن ذاتَ يوم سماء

فهو من دونها يعيش حالة من الغربة والانسحاق والشعور العارم بالموت، لأنها الكوة التي يشم منها رائحة الحياة بشكل من أشكالها، لذلك تأخذ العملية عنده صورة انسلاخ الكلّ من الجزء في التشكيل الصوري المعقد على مسار الدلالة والمعنى (المنازل قد هاجرت من شبابيكها)، والعام من الخاص (والوجوه التي تتذكر غادرها الأصدقاء) والماضي من الحاضر (والسماء التي استقبلتك.. ودعتك).

وبهذا فقد جاءت الدوال الآتية (المنزل - والوجوه - السماء) رموزا متنوعة للحرية المهاجرة المنفية (هاجرت - غادرها - ودعتك)، ولعلّ أجمل ما في هذه

الصورة هو النزوع المعاكس لطبيعة الأشياء المتمثل بانسلاخ المضامين الجوهرية وثبات الأشكال العارية بما يجعل الصورة الشعرية متحركة ومنتجة.

لا شك في إن هذه الرؤية التحليلية لشعرية التعبير في هذه المجموعة كشفت عن فضاء شعري خاص بالمواجهة يتمتع بالوعي والمعرفة والإدراك الثقافي الرؤيوي لمجمل الفعالية الشعرية في القصيدة، مواجهة الظلام من أجل الضوء على صعيد اللسان والفكرة والرؤية، ومواجهة الليل من أجل النهار، ومواجهة الباطل من أجل الحق، ومواجهة القيد من أجل الحرية، ومواجهة القبح من أجل الجمال.

وفي ذلك تكريس حيوي للنزعة الإنسانية في الذات الشاعرة وهي تتوجه إلى الحرية عبر بحث مضن تتجلى فيه أفاق الإبداع وتتنوع، من خلال نص شعري يشتغل على تطوير أنموذجه الفني من الداخل لكي يحسن التعبير عن قضية الإنسان الأولى في الدفاع عن إنسانيته وانتزاع الحرية بالإبداع، على نحو يوازي انتزاعها بقوة السلاح والنضال والكفاح.

شعر المقاومة: المصطلح والرؤية

تنفرد القصيدة الفلسطينية بميزات إبداعية واضحة ومعروفة على نطاق واسع في الشعرية العربية المعاصرة، دفعت بها إلى تكوين وتبلور طراز فني جديد في الشعر العربي، دعي اصطلاحا بـ ((شعر المقاومة))، وتحدد هذا المصطلح بالشعر الذي يكتب من داخل الأرض المحتلة حصراً، إذ تشكل نقطة انطلاقة ومصدرا مهما من مصادر إلهامه وإبداعه، وصياغة شخصيته المتميزة، وفي حين ظل المصطلح فاعلا في المدونة النقدية العربية للتعبير عن طبيعة الشعرية الفلسطينية المكتوبة داخل الأرض المحتلة، ضاق الشعراء الفلسطينيون بثقل المصطلح الذي يقيدهم ويقلل من حصاناتهم الفنية والجمالية لصالح القضية بمعناها الوطني والوجداني، وهو ما لا يرضاه شعراء فلسطين.

وقد تحدث الكثير من النقاد عن خصائص ومقومات هذا الشعر وإضافاته الجديدة للشعر العربي على مستويات فنية وجمالية وفكرية عديدة، كما تحدثوا أيضا عن الشعر الفلسطيني الذي يكتب خارج الأرض المحتلة بوصفه معادلا شعريا آخر يدعم توجهات مصطلح (شعر المقاومة) ويثريه لكنه على الصعيد الاصطلاحي هو خارج حدود المصطلح، وقد اتخذ اتجاهات متعددة وأساليب إبداعية متطورة ربما فاقت من الناحية الفنية النموذج الآخر، إذ خرج هذا النموذج عن المفهوم الدلالي الضيق لمصطلح ((شعر المقاومة))، وأسهم في رفد مسيرة الشعر العربي بطاقات إبداعية خلاقة ومبدعة، تصب في دائرة المقاومة كقضية جوهرية، إلا إنها تبتعد عن النمط التشكيلي الذي تقوقعت فيه قصيدة المقاومة على أساس ضخّها بالموضوع على حساب الشكل في بعض الأحيان.

حاول الشاعر الفلسطيني سميح القاسم في قصيدة نوعية من قصائده التي تنتظم في سياق المصطلح، وهي القصيدة الموسومة بـ ((كلمة السر)) استخدام تشكيل فني يختلف عن بقية القصائد التي ضمها ديوان ((سقوط الأقنعة))، ويعتمد توزيع القصيدة على عدة محاور شعرية متراكبة، تنتظم من خلال لازمة متكررة بخيط القصيدة الرئيس والمحوري، تسهم في شدّ القصيدة بخيط شعري متنوع ومنتج. ونعتقد أن الشاعر استطاع في هذا السياق منح كل محور أو مقطع نكهة خاصة ومتميزة، تجعل منه حلقة مميزة من حلقات القصيدة في سياقها العام، تتألق بمناخها الخاص في حين تختفي بارتباطها العام، فتتعدد بذلك الأصوات المنطلقة من مقاطع القصيدة على نحو منتظم، لكنها بانطلاقتها النهائية تتشكل على وفق منظور رؤيوي عام وشامل على مستوى التعبير والتشكيل والتصوير، عبر وحدة صوتية واحدة تمثل مجموع الأصوات ومجملها، وربما تشكل هذه القصيدة نموذجا من نماذج الشعرية الفلسطينية التي تخضع لمصطلح شعر المقاومة في تشكيل مهم وأساس من تشكيلاتها.

اللازمة المتكررة ثماني مرات في القصيدة هي ((للحبر رائحة الدم))، وترتبط

بعنوان القصيدة ((كلمة السر)) ارتباطا وثيقا، إن لم تكن هي بالذات ((كلمة السر)) التي جرى التلميح إليها سيميائيا في عتبة العنوان، ومن خلال تكرار اللازمة بهذا العدد تتوزع القصيدة على العدد نفسه من المقاطع، تأخذ المقاطع الثلاثة الأولى نسقا تعبيريا وتقريريا واحدا، إذ لا نجد ثمة فاصلا فنيا عبر أي من المستويات بين هذه المقاطع الثلاثة، فتنتفي على إثر ذلك ضرورة الفاصلة التي وضعت في مقدمة المقاطع كلها تعسفا. ومن خلال معاينة الفضاء الشعري المنبثق من طبيعة العنوان الخبري المؤلف من (كلمة) بكل ما تنطوي عليه من دلالات وقيم وتصورات ومرجعيات، وهي تضاف إلى مفردة (السرّ) بما تكتنز به في أعماقها من سيمياء ثري لا حدود له، واللازمة المتكررة بدلالاتها المتشظية في كل تكرار، أن الشاعر يسعى إلى توثيق مصطلح (شعر المقاومة) شعريا على نحو ما، إذ يرسم صورة الحساسية الشعرية الخاصة بشعر المقاومة في سياق التعبير والتشكيل، وفي سياق تمثيل الرؤية الشعرية وهي تمضي باتجاه الإجابة على سؤال المصطلح وتكريس صورته عبر الدوال والصور والتشكيلات الشعرية الأخرى.

ونحسب أن من المفيد في منهج هذه القراءة أن نضع القصيدة كاملة أمام بصر القراءة قبل الشروع في مقاربتها نقديا، من أجل أن تتشكل رؤية المصطلح (شعر المقاومة) على شكل بصري يتلاءم مع طبيعة الاستيعاب الكلي الأولي للتشكيل الشعري، وعلاقته بالمحتوى المنسجم مع دلالة المصطلح وقيمته الاعتبارية اللغوية، وهذا هو نص القصيدة، تحت العنونة اللافتة على صعيد تلقي المصطلح ((كلمة السر)):

قلبي وديعٌ مثلَ نسمة
وجهي نقيٌّ مثلَ غيمه
قربت أغلى ما لديّ
إليك يا جدي الجميل
***
غنمي تظلّ نظيفةً
شفتي تظلّ شريفةً
ويداي باسمةً
تكدحان،
من الشروق إلى الأصيل.
***
نسقّتُ من وعر حدائقَ
ونحتُّ من صخر مطارقَ
وتلوتُ ما عندي من الصلوات،

في الليل الطويل
***
قدموا من القرميد
والفولاذ،
والدم والضباب
قدموا على تابوت تاريخي،
وأجنحة الغراب
قدموا،
ولم تُجد الرقى
يا جدي الأعمى،
ولم يجد الكتاب
***
فارفدْ بنيك بموعظة
- للحبر يا ولدي الحزين
للحبر.. هلّا تسمعون ؟
للحبر.. رائحة الدم ! (9)

القصيدة في هيكلها العام تبدو وكأنها تشتغل على أربعة مقاطع، ينفرد كل مقطع منها بصيرورة شعرية مستقلة، لكن ثمة تفاعل وتداخل وتضافر سردي وملحمي كبير بين مقاطعها، ولعل التشكيل الحكائي المهيمن على فضاء القصيدة من خلال وجود الراوي الذاتي، وشخصية الجدّ وكأنه مرويّ له، والحادثة الشعرية التي يرويها وكأنه يروي القضية الفلسطينية بأكملها من البداية حتى النهاية، ويصبّ كل ذلك على صعيد القراءة البصرية في سياق تلق واسع وشامل لتجربة القصيدة استنادا إلى دعم مصطلح (شعر المقاومة)

الرؤية الشعرية: من المصطلح إلى القصيدة

يمكن رصد تجليات الرؤية الشعرية في هذه القصيدة انطلاقا من أرضية المصطلح وصولاً إلى فضاء القصيدة، إذ يأتي المقطع الأول محددا لطبيعة الصوت وشكله ورؤيته، من خلال التوجيهات الموحية بالسلام والأمن والاستقرار، تحت سقف لغوي متحفز ومتفجر ومتحرك بقوة، تمثله اللازمة وتشد إطاره وتطوق انسيابيته ووداعته، وتظهر تجليا واضحا للذات الشاعرة في سياقها السير ذاتي المعبر عن جدل الفكرة الشعرية القائمة في جوهر القصيدة، وهي تمضي في طريق التعبير عن طبيعة الرؤية الشعرية في سياقها الذاهب من منطقة المصطلح في حدوده النظرية إلى فضاء القصيدة في نموذجها الإجرائي، فالكلمة الشعرية حين تتحرّى فعل المقاومة على صعيد التعبير والتصوير فإنها تجتهد في ولوج مساحات جديدة، لا تتوقف على قوة التدليل المباشر بل التدليل الرمزي غير المباشر أيضاً:

قلبي وديعٌ مثلَ نسمة
وجهي نقيٌّ مثلَ غيمه
قربت أغلى ما لديّ
إليك يا جدي الجميل

ويستمر المقطع الثاني بالأداء التعبيري نفسه والأداء الدلالي نفسه، والحساسية الشعرية نفسها، مع خروج جزئي عن دائرة الذات نحو مساحة مجتمعية ومكانية أكبر وأوسع وأكثر تأثيرا، تنفتح سرديا على فضاء زمكاني أكثر رحابة وحرية، وتتمثل رؤية حكائية سردية داخل الكيان النصي الشعري المشبع بالشعرية:

غنمي تظلّ نظيفةً
شفتي تظلّ شريفةً
ويداي باسمةً
تكدحان،
من الشروق إلى الأصيل.

ولا يختلف المقطع الثالث عن المقطعين السابقين بشيء يذكر على أي صعيد، فهو استكمال للفكرة التي أراد الشاعر منحها صفة محورية في التشكيل عبر المقاطع الثلاثة جميعا، لكنه فعل عمل الذات الشاعرة في ميدان الطبيعة بفضائها الزمكاني من أجل توسيع حقل الحرية قدر الإمكان وضمن صياغة شعرية معبّرة:

نسقتُ من وعر حدائقَ
ونحتُّ من صخر مطارقَ
وتلوتُ ما عندي من الصلوات،
في الليل الطويل

أخذت هذه المقاطع بناء موسيقيا متقاربا على مستوى التوازي الشعري الدال،

وانتهت بقافية واحدة (الجميل – الأصيل – الطويل)، مما أشاع حسا موسيقيا غامرا يصنعه دائما (البحر الكامل) بتنوعاته الإيقاعية الواسعة، وعاشت مناخا لغويا واحدا يتسم بالمباشرة والوضوح عبر مفردات بسيطة لكنها مشحونة بالروح والدفق والألق الإنساني العميق، التي يحاول الشاعر عبر مجهوده الشعري المتواصل ضخها بمدلولات وعمق شعري متكامل، يقضي على اعتياديتها ومباشرتها الصرف.

يأتي المقطع الرابع ليمثل نقطة التحول من الأداء الفعلي المشترك المبني على مواءمة مباشرة وصراع خفيّ يتركز في هذا المقطع على نحو خاص، وينحو في سياقه التعبيري منحى سرديا لا يبتعد عن الدائرة السير ذاتية كثيرا، لكنه يُبقي الذات الشاعرة في موقع للرواية والمراقبة والتوجه:

قدموا من القرميد
والفولاذ،
والدم والضباب
قدموا على تابوت تاريخي،
وأجنحة الغراب
قدموا،
ولم تُجد الرقى
يا جدي الأعمى،
ولم يجد الكتاب
فارفدْ بنيك بموعظة

يمثل هذا المقطع صورة مكثفة لفكرة القصيدة وموضوعها الرئيس والجوهري وهو يحكي المأساة بطريقة شعرية هادفة، وبما يحمله من دلالات رمزية منفتحة على طاقة التدليل بشكل لا حدود له، تنضح فيه صور المعاناة والتجربة والقلق والتوتر واليأس مشوباً بمسحة متواضعة من الأمل المقترن اللائح في الأفق بهذه الدعوة (فارفد بنيك بموعظة)، وهو ما يشترطه مصطلح (شعر المقاومة) على مستوى الرؤية.

وقد تكررت هذه الجملة الشعرية في نهايات المقاطع الثلاثة الأخيرة، إذ جاءت بمثابة نتيجة مؤلمة للتجربة الإنسانية للقصيدة، وتكرارها هنا مبرر يضيف إلى القصيدة عنصر التشبث بالروح الفلسطينية المقاومة التي لا تتنازل عن حقها المشروع في أرضها ومصيرها، التي تحقق معادلا موضوعيا لنفي الإيمان السابق بها (لم تجد الرقى، لم يجد الكتاب) لتنتهي القصيدة إلى قمة ضغطها النفسي والشعوري:

- للحبر يا ولدي الحزين
للحبر.. هلّا تسمعون ؟
للحبر.. رائحة الدم !

ودال (الدم) بوصفه الكلمة والجسد جاء للتعبير الدينامي عن علاقة الإبداع

والحرية بمضمونها النضالي الكفاحي، هذه العلاقة المشحونة بالنزعة الإنسانية العميقة التي تجعل من الحبر والدم، أو الكلمة والجسد، سبيلا إبداعيا مؤنسنا للدفاع عن راية الحرية التي تحملها القصيدة بفكرها وكفاحها ورغبتها في الإنجاز.

حاول الشاعر تصعيد النفس العاطفي والوجداني والانفعالي عبر تنام منتشر على مقاطع القصيدة كلها، يسري بشكل متصاعد حتى يبلغ قمة أدائه في المقطع الأخير منها، إذ يتكرر فيه الجار والمجرور (للحبر) ثلاث مرات متعاقبة على التتالي، ولعل مما يزيد من ألقها التساؤل الاستفزازي التحريضي الذي لا يخلو من سخرية (هلا تسمعون؟)، ليختمها باللازمة التي ابتدأ القصيدة بها وضاعف من قيمتها التعبيرية والتشكيلية على هذا النحو، على اعتبار أن التكرار يحفز التلقي على الرصد والمتابعة الدقيقة للحراك الشعري الذي تشتغل عليه الألفاظ أو الجمل أو الصيغ المتكررة باستمرار.

القصيدة اعتمدت في بنائها الفني على أسلوب ((التكرار)) بحساسيته اللغوي والإيقاعية، سواء في البناء العام أو في البنى الداخلية لمقاطع القصيدة، وذلك لشحن القصيدة بحسّ ملحميّ وسردي يضاعف من طاقة شعريتها النصية على مختل المستويات، ويمنح الذات الشاعرة في أسلوبيتها التعبيرية قدرا أعلى من فلسفة الحرية في استظهار أنموذجها السير ذاتي عبر استحضار شخصية ((الجد الأعمى))، الذي تتوافق دلالته السيميائية مع سيميائية التشكيل العام في عتبة العنوان ((كلمة السر)) وهي تتوجه إلى اللازمة الضاغطة ((للحبر.. رائحة الدم))، حيث يتجلى جدل العلاقة بين الحبر والدم، الكلمة والجسد، للتعبير عن علاقة الإبداع والحرية بمضمونها النضالي الكفاحي المستمرّ، هذه العلاقة المشحونة بالنزعة الإنسانية العميقة التي تجعل من الحبر والدم، الكلمة والجسد، سبيلا إبداعيا مؤنسنا للدفاع عن راية الحرية في كل الآفاق والمحافل.

القصيدة على هذا النحو هي قصيدة مقاومة بامتياز، إذ تتوافر في طبقاتها كل ما يجيب على سؤال المصطلح من حيث المعجم الشعري المؤلّف لكيان الدوال الشعرية العاملة في القصيدة، ومن حيث حركية الصور الشعرية التي تتبنى على أساس طبيعة الدوال الشعرية ودلالاتها، ومن ثم على صعيد الفضاء الشعري المكوّن لجوهر القصيدة بطبيعتها السردية من زمن ومكان ورؤية شعرية قامت كلها على هذا

الأساس.

وبهذا تكون قصيدة ((كلمة السرّ)) للشاعر سميح القاسم أحد الشعراء المركزيين في الشعرية الفلسطينية ممن غذوا مصطلح (شعر المقاومة) ورفدوه بالكثير من النماذج الشعرية التي أهّلت المصطلح وسمحت بإشاعته وتداوله على هذا النحو، وهو مع الشاعر الراحل الكبير محمود درويش والشاعر الراحل توفيق زياد أحد أبرز فرسان شعر المقاومة على الأصعدة كافة، وهو من ساعد على تجذر المصطلح بهذه القوة.

هوامش الفصل الرابع

(1) مقولات الحرية وحركية الإبداع، د. محمد السرغيني، ضمن كتاب (الحرية والإبداع – واقع وطموحات)، تحرير ومراجعة: عز الدين المناصرة وآخرين، منشورات جامعة فيلادلفيا، شركة مطابع الخط,عمان، 2002: 47.

(2) الحداثة الشعرية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995: 92.

(3) الإبداع وحدود الحرية، د. محمد الباردي، ضمن كتاب (الحرية والإبداع – واقع وطموحات): 310.

(4) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 107.

(5) الظاهرة الشعرية – الحضور والغياب، د. حسين خمري، دمشق، 2001: 69.

(6) رحلة جبلية.. رحلة صعبة - سيرة ذاتية -، فدوى طوقان، دار الشروق، عمان، ط4، 1999: 151.

(7) النصوص الشعرية مأخوذة من ديوان فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، في صفحات مختلفة.

(8) النصوص الشعرية مأخوذة من مجموعة (غزلان الدم)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1983، في صفحات مختلفة.

(9) ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت, ط1، 1973: 637.