شوقي أبو شقرا (١٩٣٥ ـ...)
فرادة التجربة

شيءٌ من السّيرة

شاعر لبناني، ولد في قرية «مزرعة الشُّوف»، التَّابعة لقضاء الشُّوف من محافظة جبل لبنان.

كان والده «رقيباً أوَّل» في الدَّرك اللبناني، فتنقَّل الابن، في طفولته، مع العائلة، بين مناطق لبنانيَّة عديدة، منها: الأشرفية في بيروت، وبعبدا، وعاريَّا، ورشميَّا في جبل لبنان.

كان في الثَّامنة من عمره عندما توفي والده، العام ١٩٤٣، في حادث سيارة على طريق عين تراز.

تابع دروسه الابتدائية في مدرسة دير يوحنَّا للرَّهبنة اللبنانية، حيث تلقَّى دروساً في اللُّغات العربيَّة والفرنسيَّة والسريانيَّة. وفي الدَّير، كان يقرأ رسائل القديس بولس، إبَّان القدَّاس، بالكرشوني (السريانيَّة مكتوبة بالحرف العربي).

بعد وفاة والده، التحق مع شقيقه بمدرسة الحكمة، في بيروت، في القسم الدَّاخلي. وفي الصيف، إبَّان العطلة المدرسيَّة، كان يعود إلى قريته «مزرعة الشُّوف»، حيث كان يمضي أوقاتاً ممتعة في أحضان الطبيعة، وفي رعاية الوالدة والجدَّة.

كان، منذ صغره، يميل إلى الكتابة، فيكتب قصائد أولى، يقرأها لأصدقائه الطلَّاب، ولبعض أساتذته الذين كانوا معجبين بمواهبه، ومنهم الأديب والمربِّي حسيب عبد الساتر الذي كان يشجِّعه ويرعى نموَّ مواهبه.

أنهى دراسة المرحلتين المتوسطة والثانوية في مدرسة الحكمة العام ١٩٥١. وفي هذه الآونة، كان الأديب فؤاد كنعان يرأس تحرير مجلَّة الحكمة، الصادرة عن المدرسة، فنشر له عدة قصائد موزونة، إذ إنه كان يكتب الشعر الموزون في بداية مساره الشعري.

انضمَّ، في العام ١٩٥٦، إلى حلقة الثُّريا...، وهي جمعية شعريَّة تدعو إلى التجديد في الشعر، متأثِّرة كما يفيد اسمها بالشِّعر الفرنسي، ومن أبرز أعضائها: أدمون رزق، جورج غانم، ميشال نعمة، ريمون عازار.

انفصل، في العام ١٩٥٧ عن حلقة الثُّريا بسبب خلاف يتعلَّق باتباع الوزن الخليلي في الشعر، وانضمَّ إلى «تجمُّع شعر»، الدَّاعي إلى تحرُّر الشِّعر العربي، ومُطْلق قصيدة النثر.

ولم يلبث «أبو شقرا» أن غدا عضواً في أسرة تحرير «مجلة شعر» التي كان يرأس تحريرها يوسف الخال، فعمل محرِّراً للمجلة، ثم سكرتيراً لتحريرها، علاوة على ما كان يكتبه فيها، ويترجمه، من مقالات، وينشره من قصائد.

التحق، في العام ١٩٦٠، بجريدة «الزمان»، ونشر فيها مقالاتٍ كثيرة، ولم يلبث أن انضم، بعد أربع سنوات، إلى أسرة تحرير جريدة النَّهار اليوميَّة.

كان له، في هذا الموقع الجديد، تجربة متميِّزة، سواء أكان ذلك في ملحق النهار الثقافي أم في الصفحة الثقافية التي أسَّسها وأشرف على تحريرها طوال ربع قرن، فحضن كثيراً من المواهب، وأطلق عدداً من الأدباء. وتميَّز، في إدارته لهذا المنبر الثقافي، بسياسته الثقافية الليبراليَّة، وبحرصه على سلامة اللغة وجمالها، فكان يصحِّح، وينقِّح، ويجمِّل، ويضع العناوين المبتكرة...

عندما نشبت الحرب اللبنانية، في العام ١٩٧٥، نقل مكتبه إلى بيته، وواصل تحرير الصفحة الثقافيَّة منه.

نال جائزة مجلة «شعر» مع الشاعر بدر شاكر السيَّاب.

أبرز مجموعاته الشِّعريَّة: أكياس الفقراء، ١٩٥٩، خطوات الملك، ١٩٦٠، ماء إلى حصان العائلة (جائزة مجلة شعر)، ١٩٦٢، سنجاب يقع من

البرج، ١٩٧١، ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القدِّيسة منمن، ١٩٧٤، يتبع الشاعر ويكسر السنابل راكضاً، ١٩٧٩، حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة، ١٩٨٣، لا تأخذ تاج فتى الهيكل، ١٩٩٢، صلاة الاشتياق على سرير الوحدة، ١٩٩٥، ثياب سهرة الواحة والعشبة، ١٩٩٨، سائق الأمس، ٢٠٠٠، نوتي مزدهر القوام، ٢٠٠٣، تتساقط الثمار والطيور وليس الورقة، ٢٠٠٤.

كتب الشِّعر الموزون في البداية، ثمَّ الشِّعر المتحرِّر من الوزن، وقصيدة النَّثر.

خصائص تجربة شعريَّة مختلفة

تجربة شوقي أبي شقرا الشعرية مختلفة، ومُخْتَلَفٌ فيها، وما نقوله أدناه وليد قراءة نصيَّة. يتميَّز شعره بأنَّه وليد خبرته/ الجماعيَّة ـ المحليَّة، وبفرادة الصُّور وطرافتها وغزارتها، علاوة على عنصر التَّصوير الطَّريف والمبتكر... يغتني النصُّ الشعريُّ عنده بعنصر آخر هو المعجم اللفظي المتميِّز المنتظم في عبارة بسيطة التركيب، تبدو كأنَّها لغة الحديث العادي، لكنَّها مركَّزة تشعُّ بالإيحاءات. هذا المعجم اللغوي، فضلاً عن الصُّور الطَّريفة...، ممَّا تفرَّد به «أبو شقرا» منذ كتاباته الأولى، إذ إنه، وكما لاحظ غير ناقد، يقيم العبارة فصيحة التركيب من ألفاظ متداولة في الكلام اليومي العادي، وقد اتخذ هذا التفرُّد شكل ظاهرة أُطلق عليها اسم «لَبْنَنَة» لغة الشعر.

يبدو شعره للقارئ العَجِل شِعراً سريالياً وليداً للَّاوعي، أو كتابةً آليَّة لحلم ما، لكن القراءة الجادَّة المتأنِّية تفيد أن هذا الشعر، وإن كان يبدو لعباً وسخريةً عابثة، لعب مشغول بوعي وعناية مركَّزين، بغية نقل حالة/ رؤيا إلى المتلقِّي. وهذه الرؤيا مفادها أن ابنة العذاب/ الكآبة، الناعمة مثل «خسَّة»، كامنة في كل مظاهر الوجود. وقد يكون هذا اللعب العابث الساخر أداة الشاعر في مواجهة عالمه والسَّيطرة عليه. ومن هنا، يصدق القول: «إنَّه شاعر يصنع من الكآبة فكاهة بيضاء، ويحوك من العيش المرِّ غرابة مدهشة».

يعدُّ شوقي أبو شقرا شاعراً حديثاً، ليس من حيث حداثة شعره فحسب،

وإنَّما من حيث ممارسته الحياة العمليَّة، فالحداثة، تقاس بمقدار قبول الآخر والتعرُّف إليه، والاعتراف بحقِّه في الحريَّة، وخصوصاً إن كانت السُّلطة لنا... ففي هذه الحالة نوفِّر له فرصة ممارسة حريته...، وشوقي أبو شقرا، صاحب سلطة طويلة على صفحة النهار الثقافية، وفي ممارسته سلطته، أثبت أنَّه يقبل الآخر مماثلاً ومغايراً أو نقيضاً، والتَّعامل معه في فسحة حوار تتَّسع لمختلف التيارات والاتجاهات.

يرعى شوقي أبو شقرا ظاهرة «التكامل» هذه بصمتٍ وجدِّية، وينشِّطها بكفاءة وفاعليَّة، وهو بهذا يجسِّد جوهر الحداثة، في ممارسة يوميَّة على خلاف أولئك الذين يلغطون بها كلاماً سائباً، ويمارسون الطغيان على الصفحة البيضاء التي لهم سلطة عليها، فلا تعدو الحداثة، لدى هؤلاء، أن تكون قشرة تغطِّي ظاهرة اصطلح على تسميتها ظاهرة «التشبيح الثقافي»، أسوةً بأنواع أخرى من «التشبيح» ذقنا ويلاتها، وما زلنا نذوق منها أسوأ المرارات.

في ما يأتي قراءة نصيَّة تعزِّز ما ذهبنا إليه:

كتاب «لا تأخذ تاج فتى الهيكل»

لابنة العذاب لعب اللغة المشغولة بعناية

إنِّي، إذ استحضر ذوق المرارات، وما دمنا في صدد الكلام على كتاب أبي شقرا الأخير: «لا تأخذ تاج فتى الهيكل» اقرأ مقطوعة عنوانها «الخسَّة». تجسِّد هذه المقطوعة تجربة عيش لون من ألوان التَّعب وذوق المرارات. ويبدو أنَّ الشاعر قد تمكَّن، في هذه المقطوعة الصغيرة، من تجسيد العيش المرِّ بكثير من البساطة والجدَّة، في المعجم الشعري والصُّور، الأمر الذي أوصله إلى حدِّ الغرابة المدهشة.

قد تبدو هذه الغرابة للقارئ المتعجِّل لعباً عابثاً باللُّغة، لكن بعض التَّأمُّل يؤدِّي إلى إعادة النظر في الحكم. نقرأ المقطوعة، ونحاول بيان ما نذهب إليه، بالاستناد إلى قراءة نصيَّة لا نحاول تحميلها أكثر ممَّا تحتمل.

يقول الشاعر، في مقطوعة «الخسَّة»:

١. «أعضُّ خسَّة الكآبة/ جنزير الكهف، معدن القداسة».

٢. «لي نمش الرحلة/ غمضة السكران».

٣. «والملفوفة عيني اليسرى» (ص. ٢٧).

قلنا: إنَّ الشاعر، في ما يبدو لنا، يعيش المرارة، ونضيف: إنَّه يعاني ما يدفعه إلى فعل ما يدفع عنه تلك المرارة، يتمثَّل هذا الفعل/ الدفع، بـ «العض»، وهو أبسط سلاح مقاوم، ولعلَّه سلاح العاجز، يلجأ إليه عندما يفقد الأسلحة الأخرى، وقد يكون آخر سلاح يلجأ إليه الإنسان الذي يرفض واقعاً يعاني صعوباته التي تكوِّن الكآبة. وفي هذا العضِّ تتجسَّد المفارقة. ذلك أنَّ الشاعر، وهو يعضُّ راغباً في دفع مرارة يقضم الكآبة طريَّةً ناعمة، طراوة الخسَّة ونعومتها، يرتسم هذا التضاد بين فعل يؤدِّي إلى مزيد ممَّا قام إلى منعه، وبكثير من السهولة ينزلق إلى الكهف، حيث تكون قساوة الجنزير على نقيض طراوة الخسَّة، وهذا تضادٌ آخر يوضح مفارقات هذا العالم. ولا يتمكَّن من مغادرة الكهف، فدون ذلك جنزير لا يمكن للعضِّ أن ينال منه، وهل هناك أقسى من فعل يؤدِّي إلى مزيد من الكآبة، ولا يحدث أي أثر في قيد يكبِّل المرء في سجن موحش مظلم؟ بل ليس أقسى من عضَّات تؤتي ما يؤلم، وتقف عاجزة إزاء ما يحيل الحياة سجناً موحشاً.

قد يكون عضُّ خسَّة الكآبة رمزاً يعادل «العسل المحلِّي» الذي أشار إليه ابن المقفع في إحدى قصصه. وقد يكون الكهف ذلك الغار نفسه الوارد في تلك القصَّة. وأيَّاً يكن الأمر، فإن الشاعر يعاني وفرة الكآبة وسهولة تسرُّبها وطراوة ذلك وطلاوته، وكونه هو من يفعل ذلك. هذا من نحوٍ أوَّل، ومن نحوٍ ثانٍ نجده يعاني متانة قيد الوحشة والسجن وعجزه عن النيل من هذا القيد. ويزيد هذه المعاناة مأساوية أن لا يكون لها ما يعوِّض من إنجاز ما، أو من قيمة في عالم القيم، أو من قداسة، إذ ماذا يجدي العضُّ في الجنزير ـ معدن القداسة الصلب البارز؟ إنَّها معاناة عابثة ألمها سهل، وقيدها متين، ودون جدواها معدن لا يفعل فيه العضُّ شيئاً. يكتشف الشاعر طبيعة معاناته، كأنَّه يشير إلى ذلك «العضِّ»

ليقول: إنَّه غير كافٍ في مواجهة هذا العالم الذي يمثِّل فيه جنزير الكهف مقدَّساً، والذي تمثِّل فيه المقاومة عضَّاً في خسَّة الكآبة. ففي هذه الثنائيَّة: جنزير الكهف#عضُّ خسَّة الكآبة تتمثَّل مرارة العيش/ والعجز عن تجاوز الكهف.

توصل هذه الحركة الأولى، من حركات المقطوعة الثلاث، إلى الحركة الثانية، فيكون للشاعر من رحلة المعاناة، في مظاهرها الثلاثة، آثارها السلبية فحسب، وهو ما عبَّر عنه الشاعر بصورتين مبتكرتين مفاجئتين وتحملان من الإيحاءات ما يكوِّن الدلالة، يقول الشاعر: «لي نمش الرحلة، وغمضة السكران». وهذا يعني، إن أردنا نثر ما تثيره هاتان الصورتان، أن ليس من فرح رحلة يكشف، أو معرفة، أو إنجازات، وليس من نشوة سكر أيضاً، وإنَّما تشوُّه وتعب واستمرار معاناة.

تلي الحركة الثالثة، وتكون متوقَّعة، ولكنَّها تأتي على شكل مشهد شعري مبتكر، يتبدَّى وفير الدلالة أمامنا إن استطعنا استحضار بعض ما حذف منه، وهو ما يشير إليه ما رسمه الشاعر.

يقول الشاعر، في حركة مقطوعته الثالثة: «والملفوفة عيني اليسرى». قد نرى أنَّ عين الشاعر اليمنى تبقى غارقة في نمشها، تبقى في إغماضة السكر، وتمتلئ اليسرى بشيء يشير إلى ما ينتظر الشاعر من كآبة مجسَّمة. لا ترى اليسرى، من أشياء العالم، الذي يتعامل الشاعر معه بـ «العض»، سوى ملفوفة تملأها وتتوحد بها، وكأنَّها غدت العين نفسها، والملفوفة، هنا، قريبة الخسَّة المضافة إلى الكآبة في الحركة الأولى. وهذه إشارة إلى كآبة أكبر وإلى عدم القدرة على العض، أو إلى غدو العالم كله كآبة مجسَّمة في ما يسهل قضمه؛ الأمر الذي يعني مزيداً من متانة جنزير الوحشة والسجن، ومزيداً من قساوة المعدن الحائل دون إنجاز/ تحقيق شيء من التعويض المتمثِّل بالقداسة.

قلنا: إنَّ المقطوعة تتألَّف من ثلاث حركات تجسِّد حالة وتوحي بها، مستخدمة معجماً لغوياً مأخوذاً من لغة الحياة اليومية، وتراكيب بسيطة وصوراً مبتكرة مفاجئة، وكثيراً من الحذف/ الغياب الذي يحتاج إلى إضافات ضرورية، ولا يوصل الحذف/ الغياب إلى تعقيد، وإنَّما إلى الحثِّ على التخيُّل ومشاركة

المتلقي للشاعر، هذا من دون أن ننسى التضاد الذي أبرز مفارقات الواقع وقساوته.

يتَّبع الشاعر، في حركته الأولى، أبسط أشكال الحركة السياقية، فيعتمد على حدث يتدرَّج به على نحوٍ سردي بسيط، متجاوزاً المستوى العادي للتعبير المباشر إلى مستوى استخدام الصور المجسَّمة، بحسبان كل صورة بديلاً رمزياً يؤدِّي دلالة ما، تكوِّن في مجموعها الرؤية العامَّة، ولولا هذه الصور لكان الشكل الذي اتبعه أفقر الأشكال.

إضافة إلى عنصر التصوير الطريف والمبتكر، يغتني الشكل بعنصر آخر هو المعجم اللفظي المتميِّز، المنتظم في عبارة بسيطة التركيب، كأنَّها الحديث العادي، مركِّزة تشعُّ بالإيحاءات كما اللغة الأدبية عندما ترقى على لغة الاستخدام اليومي. وهذا المعجم الشعري تفرَّد به «أبو شقرا»، منذ كتاباته الأولى؛ إذ إنَّه، وكما لاحظ غير ناقد، يقيم العبارة، فصيحة التركيب، من ألفاظ متداولة في الكلام اليومي، وقد اتخذ هذا التفرُّد شكل ظاهرة أطلق عليها اسم «لَبْنَنَة» لغة الشعر.

قد يبدو هذا الصنيع مفاجئاً وفريداً من اللعب. وإن يكن لعباً، فإنَّه لعب مشغول بعناية، وبوعي، وليس كتابة آلية لحلم يقظة، أو حلم نوم، وليس وليد لا وعي ينفِّس المكبوت، ومن هنا تنتفي عنه صفة السريالية التي أطلقها عليه بعض الكتَّاب. إنَّ صنيع أبي شقرا وليد وعي مركَّز بحالة يراد نقلها باستخدام أدوات لغة فنيَّة قوامها معجم لغوي شعري وتراكيب شعرية وصور وبنية، بدليل أنَّ هذه المقطوعة الصغيرة التي تتكوَّن من ثلاث حركات تعتمد تقنية المشاهد المتباعدة، وتبقى محكومة بمحور مركزي يكتمل باكتمال الحركات، ولا يمكن حذف عنصر منه، من دون الإساءة إلى بنيته. إنَّ الحركة الثانية، وتتألَّف من جملتين، ترتبط عضوياً بالحركة الأولى، وإن تكن قد عدلت عن الخطوط المستقيمة التي ترصد توالي الحدث؛ إذ ترك الكاتب فجوة في الحدث كان على المتلقي أن يملأها، وعاد إلى نتائج الرحلة، فاستخدم صيغة الإخبار ليقيم عالماً موازياً للعالم الأول. قطع الحدث، وتحدَّث عن أثره لينفذ إلى قلب الذات.

وهذا يتيح له عدم الانزلاق على السطح، وبخاصة أنَّه ركَّز الرؤية في الحركة الثالثة، فلم يبقَ له سوى ملفوفة الكآبة لتعطِّل الرؤية الكاشفة واقع الكآبة.

وهكذا يجسِّم الشاعر نتاج التفاعل، فيستخدم مجازاً مبتكراً يتيح له العبور ـ والمجاز، في أصل وضعه، عبور إلى شعرية اللغة ـ إلى الكشف، في ما يبدو سخرية عابثة، ولكنه في الحقيقة لعب جاد، وفي صميم المحور الأساسي. وهو تصوير حالة المعاناة الكئيبة التي يحياها الشاعر، ولا يمكن له أن يعايشها من دون لعب واعٍ. ومن هنا كانت لعبته اللغوية عنصراً عضوياً من عناصر البنية.

وإن كان لنا أن نقف عند تصنيف الشاعر في مدرسة أدبيَّة، فإنَّه كما يبدو ليس سريالياً، وإنَّما ينتمي إلى مدرسة أدبية ترى، في أصل رؤيتها إلى العالم أنَّ أشياء هذا العالم لا وجود موضوعياً لها في إدراكنا، ووجودها إنَّما يتمثَّل في التصوُّر الذي نملكه لها. وهذا التصوُّر لا يمكن نقله إلى المتلقي إلا باستخدام أداة فنية، هي في الشعر اللغة، بما تخلقه من إيحاءات وظلال وألوان وصور تؤدِّيها أدوات النص جميعها من معجم لغوي وبناء عبارة ومجاز ورمز وبنية تنتظم ذلك كله.

وقد نحتاج، في سبيل تعزيز ما توصَّلنا إليه، إلى إنجاز قراءة لمقطوعة أخرى. وهذا ما سوف نفعله في حدود ما تسمح به المقاربة السريعة.

يقول الشاعر في مقطوعة عنوانها «الخد»:

«غافية ابنة العذاب/ على سياج الجوزة/ ومخدَّة الباذنجانة/

درج الفحمة/ سراج الحضن/ خدُّ البساط» (ص. ٨٣)

نرى، في هذه المقطوعة، أنَّ ابنة العذاب غافية في الثَّمر والخضرة، في عطاء الطبيعة، في القاسي المخبِّئ لبَّه من الثمر، وفي الناعم الريان الباذل طراوته من الخضرة. يتكرَّر التضاد الذي لاحظناه في مقطوعة «الخسَّة»، وفي هذا إشارة إلى طبيعة عالم الشاعر.

وتلي الحركة الثانية متفرِّعة من الأولى، ويبقى السواد ويعمق، ليكون درج

الفحمة. وفي الحركة الثالثة، يتبدَّى لنا أنَّ هذا السواد/ درج الفحمة يلف العمر في الحضن الذي يركن إليه. وفي البساط الذي يرقد عليه، كأنَّ ابنة العذاب كامنة في مظاهر الوجود جميعها، من طبيعية واجتماعية وذات إنسانية، وهذه هي الكآبة الطرية طراوة الخسَّة المتوحِّدة مع العين ورؤيتها، التي لمسناها في المقطوعة الأولى.

وهذه الخسَّة التي يمكن عضَّها كآبة ناعمة طرية تغري بالمزيد من العضِّ تمثل طرف ثنائية، طرفها الآخر جنزير الكهف، فالكهف بما يشير إليه من تخلُّف يتمثَّل جنزيراً هو معدن القداسة، ويعصى على العضِّ، وعلى أي فعل، فَيُمْنَى الراحل بالإخفاق/ الفَقْد وتعطُّل الرؤية، ولا يكون أمامه سوى الانتظار، وفي سياقه يتمُّ اللعب اللغوي الساخر الكاشف...

من يطَّلع على شعر أبي شقرا ويلاحظ، في قراءة أولى، ما يتَّصف به من لعب لغوي وسخرية عابثة، لا يمكن إلا أن يفاجأ، إن أجرى قراءة متأنية، بمثل هذه الرؤية إلى العالم التي ترى ابنة العذاب كامنة في مظاهر الوجود جميها. وهو إنما يشاغلها بلعب لغوي عابث ساخر، ولكنه مشغول بعناية، وقد يكون هذا اللعب العابث الساخر أداة الشاعر في مواجهة عالمه، ولعله يلبِّي حاجة يعيشها.

إنَّ الشاعر استطاع أن يكتب نصَّاً يوحي بتصوُّر ما للعالم وأشيائه. هو أداته في السيطرة على واقعه، ولو من طريق لعب لغوي يشغل بعناية لابنة العذاب الناعمة مثل خسَّة، فلعلَّه يلهيها أو يسلِّيها. وهذه السيطرة هي وظيفة الأدب الذاتية، أيَّاً يكن نوعه.

❐❐❐