٥ ــ فدوى طوقان

بين الإنغلاق والتفتح

« فدوى طوقان »
بين الانغلاق والتفتح (١)

(١)

حين تركت الجماهير الفلسطينية العزلاء فى الأرض المحتلة وجهاً لوجه أمام الغزاة ، وحيدة فى الميدان محاصرة بإرهاب العدو وعسفه وضغوطه الاقتصادية ، وحين تخلصت من وهم الخديعة الذى كان يشل فعاليتها وتبنت قضيتها بنفسها ، تفجرت فعاليتها وقوتها وقدرتها على المقاومة بشكل لايقهر. ويعلمنا موقف جماهيرنا ، فى مقاومتها الباسلة ، أن أفضل الوسائل لمواجهة قضيتنا المصيرية هو إزالة كل الحواجز أمام الجماهير العربية لتبنى قضيتها بنفسها ، وتنظيمها والالتحام بها لتخوض معركتها ، بعد أن أثبتت هذه الجماهير فى الجزائر وفى الجنوب العربى ، وكما تثبت كل يوم فى الضفة والقطاع ، أنها قادرة على انتزاع النصر من أعتى القوى الاستعمارية المتفوقة عدداً وعدة .

وفى الوقت الذى ننحنى فيه تقديراً لبطولة الشعب العربى فى فلسطين ، الذى يتصدى من بنيه أطفال المدارس الإبتدائية ، ونساء رفح وبنات غزة لكل « التفوق التكنولوجى » للعدو ، ويواجهونه بالسخرية وبوسائلهم البدائية بل بأجسادهم أحياناً ، لانستطيع إلا أن نحمل المثقف الفلسطينى والعربى مسؤوليته الكاملة التى يتوجب عليه أن يتحملها ، أما إذا شاء أن يتخلى عن واجبه وأن يحتفظ بجسمه سليما ، فلا أقل من أن يبتعد عن مسيرة الجماهير وألا يعوقها أو يتطفل عليها أو يحقق لنفسه مكاسب زائفة على حسابها .

وحين يكتب عربى خارج الساحة عن أديب عربى على ساحة المعركة وفى

---

(١) نشرت بمجلة الآداب اللبنانية ، عدد مارس ١٩٦٩ ، بعنوان « فدوى طوقان ، والبحث عن رؤيا جديدة » .

مواجهتها وجها لوجه ، فقد يشعر بالحرج وبقدر كبير من الحساسية : فمن حق الثانى أن يقول للأول ، تمتع بحريتك المجانية كما تشاء ، وسجل عثرياتك كما تريد ، وتحدث عن المسئولية ، وسود الصفحات فيما ينبغى للأدب العربى ومالا ينبغى له ، فهل خسرت شيئاً ؟ وقد لايكون موقف كل طرف من الأطراف على هـــذا القدر من الوضوح ، وذلك لأن أرض المعركة لاتقتصر على أرض فلسطين وحدها ، وربما كانت قضية المثقف داخل الأرض المحتلة أكثر وضوحا وأقل تعقيداً من المثقف خارج الأرض ، ذلك لأنه يتبين عدوه بصورة أكثر وضوحاً ، وحين يتلقى الطعنة فهويعرف اليـــد التى توجهها ، أما المثقف خارج الأرض فمعركته أكثر التواء وأقل مباشرة .

ولوكانت القضية قضية أشخاص لاكتفينا بكلمة تشجيع نوجهها لكل مثقف داخل الأرض المحتلة ، وبالشد على يده وبإظهار تقديرنا لعمله . ولكن القضية ليست قضية أشخاص بل قضية ثورة وقضية مصير ، وهذا ما يفرض على كل من يدعى أو يزعم أنه مثقف أن يضع قضية الذات فى مرتبة ثانوية ، وأن يحاول أن يكون أمينا للثورة — قدر ما تسمح له إمكانياته — وذلك بالمصارحة الكاملة حتى لايقع شعبنا ومسيرته فى هوة النظرة المثالية لزعمائه ومثقفيه . وحتى لايتحول إحساسه إلى إحساس بالفجيعة ، حين يكتشف أن مثله العليا لم تكن مثلا عليا بالقدر الذى تصوره ، وأن مثقفيه الذين وضع على رؤوسهم تاج المجد لايستحقون أكثر من تاج من الشوك .

(٢)

وفى حديث نتعرض فيه لشاعرة كبيرة كفدوى طوقان ، يصبح من الضرورى أن نتحدث عن ماهية الثورة ، ثم عن مدى العلاقة بين الثورة وبين الأدب ، ذلك حتى نكون على يقين من منهجنا ، وإن لم نكن على نفس الدرجة من اليقين بالنسبة لأحكامنا أو لوجهة نظرنا .

حين تدرك الطليعة الواعية فى مجتمع من المجتمعات أن نمط العلاقات السائدة فى هذا المجتمع على اختلاف مجالاته قد أصبح نمطاً بالياً يعوق مسيرة هذا المجتمع فى سعيه لتحقيق أهدافه ، تدرك ضرورة تغيير نمط هذه العلاقات على اختلاف مستوياتها من سياسية واجتماعية واقتصادية ، وهى فى سعيها لإحداث هذا التغير تعمد إلى تنظيم الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية فى التغير ، لكى تحقق بها ومعها التغيير الذى تنشده . ولما كانت الطبقة المستفيدة من الوضع القائم غير مستعدة للتنازل عن مكاسبها وإمتيازاتها ، لذلك تلجأ الجماهير بقيادة طليعتها الثورية إلى العنف ، لإزاحة الطبقة المستغلة من مركز القوة ، وتمهيد الطريق للتغير المنشود الذى فرض ضرورة الثورة .

والثورة لذلك ليست مجرد رفض ولكنها رفض قيم مهترئة من أجل إفساح الطريق أمام قيم أكثر تلبية لحاجات الجماهير ، وليست مجرد عنف ولكن العنف وسيلتها وأداتها ، وليس الإستيلاء على السلطة هدفها ولكنه الخطوة الأولى التى تمهد لها الطريق .

وإذا كانت الثورة هى إدراك ضرورة التغيير والعمل لتحقيقه ، فما هى العلاقة التى تربط الشعر والأدب بها ؟ وما هو الدور الذى يمكن أن يساهم به الأدب فى هذا المجال ؟

يفترض فى الأديب أنه إنسان حساس ، بل أن ميزته الوحيدة على غيره من البشر تتمثل فى أنه أرهف إحساساً من الآخرين . والواقع الخارجى أو العلاقات مع الآخرين هى مصدر أحاسيس الأديب وإنفعالاته ، ولأن ميزة الأديب تتمثل فى مدى رهافة حسه ، فإن من المسلم به أن يكون أقدر من غيره على الإحساس بواقعه . وبتعبير آخر أن يكون أقدر من غيره على الإحساس بضرورة التغيير ، والكشف عن العوامل التى تعوق إرادة التغيير فى واقعه ، وكلما عمق إحساس الأديب بواقعه ، كلما اتسع مجال رؤيته ، وأصبح بالتالى أقدر على المساهمة فى الثورة والإلتحام بها .

ونحن لانضع مقياساً لثورية الأديب إلا مدى عمق إحساسه ، وتعبيره بصدق عما يحسه ، وإذا صحت المقدمات التى قدمناها فإننا نرى من التعسف أن نفرق بين أدب جيد ثورى وبين أدب جيد ولكنه غير ثورى ، وذلك لأن الأدب ثائر بالضرورة بحكم أنه يكشف عن تناقضات الواقع ويمهد الطريق للمستقبل ، والأدب الذى يعجز عن القيام بهذا الدور يكشف عن سطحية فى الإحساس أو عن زيف فيه ، وهو بالضرورة أدب غير جيد .

كما أننا لانستطيع إتخاذ الموضوع مقياساً لثورية الأديب ، فرب شاعر إختار شعر الثورة مكرها لابطلا ، فعنون قصائده بأعنف العناوين ثورية ، فإذا قرأت هذه القصائد أحسست أنه شاعر تقليدى إلى أكبر حد. ورب شاعر آخر يختار موضوعات تبدو كأنها بعيدة عن مجال الثورة ، وهو مع ذلك ثائر إلى أقصى حد . وإذا كنا نرفض أن يكون عنوان القصيدة هو مقياس ثوريتها ، فنحن نرفض أيضاً وبالضرورة تقسيم الشعراء إلى ذاتيين وموضوعيين ، فالشاعر لايتحدث عن أى موضوع إلا من خلال إحساسه الذاتى ، وإذا تعمق الشاعر الإحساس بأى موقف ذاتى فإنه سيسعى بالضرورة إلى الاقتراب من الآخرين ، وكلما عمق إحساسه كلما اختلط ألمه وقلقه بألم الآخرين وقلقهم .

وإذا كان عمق الإحساس هو مقياسنا لتمييز الأدب الثائر الجيد ، من الأدب السطحى التافه ، فإن الاحتجاج الذى يطرح دائماً فى مواجهة مقياسنا هو مقياس الصدق ، فكثير من الأدباء يقسمون « وهم صادقون » أنهم يعبرون بصدق عما يحسون ، وأن كأساً من الخمر أفضل عندهم من الدنيا وما فيها ؛ وأن نظرة من عين إمرأة جميلة تؤثر فيهم تأثيراً أشد من هموم الكون بأسره ، وأن ضياع قلم أحدهم يهز نفسه أكثر من ضياع أرض وطنه . وسنجيبه بأننا نصدقه ، ولكننا نعتبره سطحى الإحساس ، ولا نستطيع أن نتعاطف معه أو ننتظر منه أدباً جيداً .

ويعبر تسطح إحساس الأديب عن نفسه فى أكثر من مظهر منها : أننا

لانلمح فى إنتاج الأديب أى صدى لرؤية جديدة للواقع ، ولكننا نسمع الصوت التقليدى الذى يخيل إلينا أننا سمعناه آلاف المرات حتى سئمناه ، وقد يخيل إليك وأنت تقرؤه أنك قد قرأته مرات عديدة من قبل ، فهو يقدم إليك نفس الصور التى تعرفت عليها من قبل ويدعم القيم السائدة ، ولا يكشف عن أى توق أو رغبة فى التغيير .

ومن مظاهر تسطح إحساس الأديب تضخم ذاته بصورة تجعله يعتبر هذه الذات مقياس الكون ، فيفقد بذلك الإحساس الصادق بنفسه وبالآخرين . وتختل فى عالمه المقاييس والأحجام ، فيحس بأن ما يحدث له مقدس وما يحدث للآخرين لا أهمية له . ولا يصبح للآخرين دور فى شعره إلا بمقدار ما يستخدمهم أداة لإبراز ضخامته هو ، فإذا كان هو يتألم أو يشعر فهم لايحسون ، وإذا كان حيا فهم جامدون ميتون . ومثل هذا الموقف يفصم كل صلة أو تعاطف بينه وبين الآخرين ، ويجعلهم أداة مسخرة لخدمة ذاته « المقدسة والنبيلة » .

وما دام يحس مشكلاته على هذه الصورة ، فهو يقدمها لامفصولة عن الآخرين فقط ، ولكنها مفصولة عن العلاقات الاجتماعية الأخرى . فهو حين يحب متفرغ للحب تماماً ، وحين يتحدث فى السياسة فلا مجال لتداخل العلاقات الاجتماعية الأخرى معها ، ومثل هذا الأديب لا يعنى بصغائر الأمور ولكنه يعنى جلائل الأعمال .

وحين يتسطح الإحساس على هذه الصورة ، وتفقد فيه المرئيات حجمها الحقيقى ، تصبح الرؤيا فى كثير من الأحوال غائمة وضبابية ومعممة ، ، ويشتد صراخ الذات وتصبح عاجزين عن الاهتمام بصرختها أو تبين مصدر هذه الصرخة .

(٣)

ولا يخلو أدب معظم أدبائنا ، الكبار منهم والصغار على السواء ، من

مظاهر الرؤية التقليدية ، ومن مظاهر تضخم الذات وانغلاقها ، وذلك لظروف حضارية لامحل لتفصيلها . ولعل هذا هو السبب الذى يكمن خلف الدور الثانوى الذى قام به أدبنا سواء فى اكتشاف واقعه أو دفعه فى طريق المستقبل . وقد كانت تجربة المرأة فى مجال الأدب أكثر صعوبة ، لأنها عانت مع الرجل الظروف الحضارية نفسها التى أدت إلى سقوطه فى التقليدية أو إنغلاقه أو إدعائه للرفض المستورد ، وذلك بالإضافة إلى عوائق أخرى نبعت من وضعها الحضارى الخاص فى مجتمعنا .

والشاعرة فدوى طوقان لم تستطع — كمعظم أدبائنا — الانفلات من ظروف عصرها . وهى إذ تحاول التخلص من هذه المظاهر السلبية ، وخاصة بعد حزيران ، لم تستطع ولن تستطيع أن تنسلخ منها دفعة واحدة ، فليس ذلك من طبيعة الأمور ، ولا أحد يستطيع أن ينسلخ من ماضيه بهذه البساطة .

ولقياس مدى نجاح فدوى فى محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية والانغلاق على الذات فى قصائد مابعد حزيران ، سنجعل من آخر ديوان لها نظمته قبل حزيران ، وهو « أمام الباب المغلق » نقطة الانطلاق لقياس مدى نجاح محاولات ما بعد حزيران .

لو اتخذنا موضوع قصائد ديوان « أمام الباب المغلق (١) » مقياساً ، لما نرفضه ، كما سبق أن قدمنا ، لاعتبرنا الديوان ديواناً خاصاً ، يدور حول محور واحد هو ذكريات الشاعرة وآلامها وآلام أسرتها ، فالقصيدة الأولى عن أردنية فلسطينية فى انكلترا ، ثم قصيدة مهداة إلى « وليم فولكنر » ثم تنتقل إلى مجموعة كبيرة من القصائد خصصتها الشاعرة لرثاء أخيها ، ثم قصيدة من الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى وقصيدة مهداة إليها ، ثم قصيدة إلى الصديق « ى » تتحدث فيها الشاعرة عن قصتها مع الحب .الخ .

---

(١) صدر الديوان عن دار الآداب ، بيروت، فى أغسطس ١٩٦٧ م .

ونحن حين نرفض مقياس موضوع القصائد للحكم على الديوان ، فذلك لأننا ندرك أن الذات هى المنطلق الأول والحتمى للشاعر والأديب ، ومقياس النجاح هو أسلوب المعالجة ، فحين تكون الذات نقطة البداية والنهاية معا يقع الشاعر فى سلبية الانغلاق على ذاته . أما إذا أحس إحساسا عميقا بذاته فستصبح الذات نقطة انطلاق الشاعر إلى الواقع فى مجتمعه وإلى الإنسان فى كل زمان ومكان .

وتنجح فدوى طوقان فى بعض محاولاتها فى الديوان فى الانطلاق من قيود الذات لتلتحم بالواقع . ولكنها كثيراً ما تجنح إلى الرؤية التقليدية أو الانغلاق على ذاتها .

ومن أفضل النماذج التى تحقق لها النجاح فى ديوان أمام «الباب المغلق» ، قصيدة « أردنية فلسطينية تعيش فى إنكلترا » وعنوان القصيدة نفسه يكشف العجز عن تحقيق هوية من جاءت القصيدة على لسانها ، والقصيدة تبدأ بسؤال بسيط يسأله «انكليزى» ، عن وطن المتحدثة فى القصيدة ، وننتقل من هذا السؤال البسيط لنجد أنفسنا أمام القضية ، قضية الذات ملتحمة بقضية شعبها كله وفى الوقت نفسه :

طقس كئيب .
وسماؤنا أبداً ضبابية .
من أين ؟ أسبانية
— : كلا
أنا من . . الأردن
عفوا من الأردن ؟ لا أفهم .
أنا من روابى القدس
وطن السنى والشمس .

يا يا ، عرفت إذن يهودية
ياطعنة أهوت على كبدى
صماء وحشية !!

فى مثل هذا الشعر لامجال للتفريق بين الخاص والعام ، بين الذات والقضية . هنا تلتحم الذات والقضية ، وتصبح الذات الخاصة منطلقاً إلى العام ، ضاعت هوية الذات كما ضاعت هوية شعب ، بسبب ما تراه الشاعرة من جهل وتآمر ، وبرغم أن الشاعرة لاتتخلص فى القصيـــدة من الرؤية التقليدية التقريرية حين تقول :

إنى من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا من، الجذور
مبعثرين هاهنا وهاهنا ــ
لاينتمون
إلى وطن !!
حقيقة فيها نغالط النفوس
ندعى .
أنا كباقى الآخرين
قوم لنا وطن

إلا أنها تعود فى نهاية القصيدة إلى صوتها الأول فتقول :

هيهات كيف تعلم
هنا الضباب والدخان فى بلادكم
يلفلف الأشياء ... يطمس الضياء
فلا ترى العيون غير ما
يراد للعيون أن تراه .

وإذا كانت الشاعرة قد نجحت نجاحا نسبيا فى هذه القصيدة وفى بعض القصائد الأخرى فى الديوان . فإن أغلب قصائد الديوان يقف على عتبة الذات ولا ينطلق منها إلى مجالات أخرى . فتغيب لذلك قضية الشعب والآخرين من الديوان ، وتسوده الرؤية التقليدية المغلقة على نفسها ، حيث تصبح الشاعرة الإنسان الوحيد الذى يسمع ويرى ويحس ويتألم ويحلم فى هذا الكون ، أما الآخرون فهم بكم عمى لا يعقلون .

وإذا كانت مجموعة قصائد رثاء « نمر » تمنحها فرصة للانطلاق إلى العام ، فهى تكتفى فى أغلبها بالرؤية التقليدية التى قد لا ترتفع إلى مستوى رثاء الخنساء لصخر . والقيم التى تكشف عنها هذه القصائد هى القيم التقليدية التى نضجت واحترقت . تقول الشاعرة :

يا نمر يا حبيب أختك الكسيرة الجناح .
يانمر يا جرحا جديدا غار فى
قلبى المعشى بالجراح
أهكذا بلا وداع يا حبيبنا ويا
أميرنا الجمال
لا قبلة على طراوة الخدين والجبين
لا نظرة أخيرة نحملها زادا لنا
فى وحشة الفراق .

وتؤكد الشاعرة هذه الرؤية التقريرية فى أكثر من صورة ، تقول فى قصيدة أخرى :

أنا أخت ، أنا لى قلت الأخت ه
هل تلقى أخت إخوتها
فى ظلمة قبر النسيان .

أتوارى أخت إخوتها

فى أبشع قبر أقصى موت !

والشاعرة هى الإنسانة الوحيدة التى تستطيع أن تتألم ألماً حقيقيا فى هذا العالم لأنها تعيش :

فى زمن مجنون لايبكى

أو يذكر فيه الميت

أكثر من يوم أو يومين !!

ولا داعى للاستمرار فى استعراض نماذج من هذه الرؤية التقليدية فى القصائد الموجهة إلى أخيها ، وليرجع إليها من شاء ليكشف أن فدوى هى الإنسانة الوحيدة القادرة على الحزن العميق ، وأن كل ما يمسها يكتسب قداسة خاصة ، وهى رؤية تسيطر على أغلب قصائد الرثاء فى شعرنا العربى القديم !

ورؤية فدوى للحب تقليدية كرؤيتها للموت ، فحين ينغلق الشاعر على عالمه ، ويتضخم إحساسه بذاته ، لا يستطيع أن يحس بالآخرين أو يتعاطف معهم . فيعمد إلى إدانتهم ، ولا يستطيع أن يصل بقضيته إلى أبعادها الحقيقة . ولذلك تفضل فدوى طوقان الصداقة على الحب ، لأنها الوحيدة التى تعرف معنى الحب العميق ، وهى لذلك لا تستطيع أن تقيم علاقة حب فى هذا العالم ! ذلك لأنه من المستحيل إقامة علاقة بين طرفين أحدهما يعرف الحب العميق والصادق ، والآخرون جميعا لا يعرفون الحب إلا على هذه الصورة :

الحب عند الآخرين جف وانحصر

معناه فى صدر وساق .

الحب كان حب صدر ، حب ساق .

حب بلا دفء ، بلا روح ، بلا
حنان

فإذا حاولت الشاعرة أن تكشف لنا صورة الحب كما تعرفها هى ، طالما أنها الوحيدة التى تعرف معنى الحب ، وجدنا لدهشتنا أننا أمام صورة عادية رومانسية مكررة وتقليدية . تقول الشاعرة :

أشواقنا وأمنياتنا التى
لم ينته المطاف
بنا إلى تحقيقها تظل ألف مرة
أحلى وأروع
والقبلة التى تنهدت على شفاهنا
يوما ولم تزل
مشوقة تنتظر القطاف
تظل ألف مرة
أشهى وأمتع .

وليس من عملنا فى هذا المجال تتبع مظاهر الرؤية التقليدية للشاعرة قبل قصائد حزيران ، فليرجع إلى الديوان من يشاء ، وغاية ما نريد أن نقوله أن الحس الثورى غائب فى أغلب قصائد الديوان ، وذلك لأن الشاعرة لم تجعل من الحديث عن الذات منطلقا للحديث عن العام الذى يجعل قضيتها جزءا من قضية الآخرين ، ولكنها فصلت فصلا متعسفا بين ألمها وبين ألم الآخرين . فظلت كمعظم أدبائنا أسيرة الانغلاق على الذات وأسيرة الرؤية التقليدية والقيم والعلاقات السائدة .

(٤)

لو اتخذنا العنوان والموضوع مقياسا لقصائد فدوى بعد حزيران لكان معنى ذلك حدوث إنقلاب جذرى فى شعرها ، أو إنقلابا من النقيض إلى نقيضه : فعناوين القصائد تأخذ طابعا جديدا تطرح فيه فدوى طرحا كاملا عالم الذات المغلق لتنطلق مباشرة إلى القضية ، ويأخذ إنتاج الشاعرة بعد حزيران العناوين التالية : « الفدائى والأرض » ، « إلى السيد المسيح فى عيده » ، « رسالة إلى طفلين فى الضفة الشرقية » ، « كلمات إلى وطنى » ، « لن أبكى » ، « آهات » ، « نشيد الشعب » ، « أغنيات صغيرة إلى الفدائيين » ، وأخيرا « حمزة(١) » ..

وإذا كنا قد رفضنا أن نتخذ العنوان أو الموضوع مقياسا لشعر الشاعرة قبل حزيران، فسنرفض بالضرورة أن نجعلهما مقياسا لشعرها بعد حزيران . ونعود إلى مقياس مدى عمق الرؤية وأسلوب المعالجة ، وهو المقياس الذى يمنحنا أساسا أوثق للحكم والتقييم . النظرة العامة إلى قصائد ما بعد حزيران تكشف عن إختلاف طابع هذه القصائد بعضها عن البعض الآخر ، فهى تمثل كائنا يريد أن يتشكل ليتخذ طابعا جديدا ، ولكنه لم يستطيع بعد أن يستقر على هذا الطابع ، وتكشف عن محاولة الشاعرة التحرر من العالم القديم ، وعن صعوبة الإنسلاخ من هذا العالم ، وتكشف أيضا عن أن تغير طابع الأدب لا يتحقق فجأة وبضربة واحدة ، لكنه يحتاج إلى مخاض طويل ومؤلم . ونتيجة لهذا الموقف لا نستطيع معالجة شعر فدوى بعد حزيران معالجة عامة تشمل مجموع القصائد بأسرها ، وذلك لأن هذه القصائد لا تقدم صوتا واحدا ، ولكننا سنستمع فيها إلى مجموعة من الأصوات . وبعض هذه الأصوات يذكرنا بصوت فدوى القديم ، وبعضها الآخر

---

(١) صدرت هذه القصائد بعد النكسة فى مجلة الآداب البيروتية ثم جمعتها الشاعرة فى ديوان الليل والفرسان ، دار الآداب ؛ بيروت ، يوليو سنة ١٩٦٩ .

يقترب من الصوت الجديد الذى نطمع جميعا أن تصل فدوى بشعرها إلى مداه ، والذى تحقق فى شعر بعض شعراء المقاومة الذين عاشوا فى الأرض المحتلة قبل حزيران وبعده .

الصوت الأول :

يشدنا هذا الصوت – رغم إختلاف الموضوع – إلى عالم فدوى القديم القائم على الرؤية التقليدية للواقع سواءا أكان سياسيا أو إجتماعيا ، حيث لارفض ولا تمرد ولا ثورية على القيم السائدة ، بل خضوع واستسلام لها ، ولجوء إلى المطلق والعام بديلا عن النسبى ، وتجسد تجربة الشاعرة . ولأن هذا الشعر قائم على الرؤية التقليدية ، فهو يقتصر على أحكام عامة تدين العدو إدانة عامة ومطلقة ، وتبرء العرب بنفس الصوره العامة والمطلقة ، وفيها نجد المحتل ملعونا ، فاشيا ، نازيا ، وحشيا ، قاتلا للأطفال والنساء ، قاسيا لا يرحم ، بلا ضمير ، الخ ... فى مواجهة العرب الأبرياء الضعفاء أصحاب الحق ، الذين يتوسلون إلى عالم من الصم البكم لا يرحم ولا يجيب ، ويعتمد حل المشكلة فى مثل هذه الرؤية على نفس الحلول المثالية التقليدية التى تتمثل فى إنتظار معجزة من السماء ، أو صحوة الضمير الإنسانى أو تحرك هيئة الأمم المتحدة ، أو تأييد الدول الشقيقة والصديقة ... الخ . ولا تكشف هذه الرؤية عن الحل البسيط والعادى الذى يتمثل فى أنه لاخلاص لنا إلا بأن نقاتل من أجل أرضنا ، فنحن لانستحق هذه الأرض إذا لم نقاتل من أجلها .

ولأن هذا النوع من الرؤية يعتمد على المطلق والعام فهو لايتجسد فى نماذج ولكنه يعتمد على إطلاق الأحكام العامة . وحين يكتفى الشعر بإصدار هذه الأحكام العامة المطلقة والمثالية ، والتى لاتجسد الواقع ، بل تقرره . فإنه يقع بالضرورة فى عيوب فنية لايستطيع الشاعر أن يتخلص منها ، ومن أبرز هذه العيوب التكرار ، ذلك أن الأوصاف العامة والمطلقة التى يمكن أن يوصف بها العرب أو أعداؤهم لابد ، وبحكم الضرورة . أن

تنتهى فى قصيدة أو قصيدتين ، وما دامت الأوصاف قد انتهت فلابد أن نكرر ما أوردناه سابقا ، ويحس القارىء أنه سمع هذا الطراز من الشعر مرات ومرات ، وقد ملت الآذان هذه النغمة التى تكررت قبل ١٩٦٧ ومابعدها بمرات ومرات ، بحيث يصح قولنا بأن هذه النغمة نضجت واحترقت . وما يعطى الشعر خصوبته وتنوعه ليس إطلاق الأحكام وإنما تجسدها فى نماذج فردية تتشابه ولكنها تختلف ، وينطلق فيها الشاعر من الخاص المحدد والمتميز إلى العام والمطلق .

أما الخطأ الفنى الثانى الذى يقع فيه هذا الضرب من الشعر بالضرورة فيتمثل فى أن الاعتماد على الأوصاف العامة المثالية والمطلقة التى لا تتجسد فى الخاص المتميز ، يقود الشاعر إلى اعتماد الأسلوب التقريرى والنثرى أساسا فى شعره ، ويهبط هذا الشعر فنيا إلى مستوى المقالة التافهة أو الخطبة الجوفاء .

ومن أبرز الأمثلة على مثل هذا النوع من الشعر فى قصائد ما بعد حزيران لفدوى طوقان ، قصيدة « إلى السيد المسيح فى عيده » . ولنسمع صوت الشاعرة يقول :

ياسيد ، ياملك الأكوان .
فى عيدك تصلب هذا العام
أفراح القدس .
صمتت فى عيدك يا سيد
كل الاجراس
من ألفى عام
من ألفى عام لم تصمت فى عيدك —
إلا هذا العام

فقباب الأجراس حداد

وسواد ملتف بسواد

...

القدس على درب الآلام

تحت صليب المحنة

تزف تحت يد الجلاد

والعالم قلب منغلق دون المأساة

هذا اللامكترث الحامد يا سيد

انطفأت فيه عين الشمس —

فضل وناه

وتستمر القصيدة فى حدود هذه الرؤية التقليدية تشكو الزمان والأقدار، فى أسلوب نثرى تقريرى، جفت فيه حتى الصور الجزئية الصغيرة وفقدت خصوبتها حتى تحولت بدورها إلى أسلوب نثرى. ومن منا الذى يهتز الآن أو يتأثر إذا قلت له كانت الأرض كالبساط الأخضر؟ إن تكرار الصور الجزئية مرات ومرات يفقدها خصوبتها وحيويتها، مما يجعلها بعد أن جفت من التكرار أقرب إلى النثر؛ ويجعلها على حد تعبير نقادنا الأقدمين من «العام المشترك»، والعام المشترك الذى يفقد خصوصيته ليس شيئاً آخر سوى الأسلوب النثرى التقريرى.

وتستمر هذه الرؤية التقليدية حتى نهاية القصيدة، التى تختتم بها الشاعرة عرض سوء الحال وشكوى الزمان بالتوسل «إلى السيد المسيح» لرفع الكرب عنا بعد أن أظهرت الشاعرة — بما لا يدع مجالا للشك — مدى بؤسنا وحقنا فى الرحمة تقول:

من بئر الأحزان ، من الهوة
من قاع الليل
من قلب الويل
يرتفع إليك أنين القدس
رحماك أجر يا سيد عنا هذى الكأس

ومن المنبع نفسه تنبع قصيدة « إلى طفلين فى الضفة الشرقية »، وقصيدة « كلمات إلى وطنى » ، مع بعض التغاير الذى يجعل من القصيدتين أقل جفافا وأكثر خصوبة من النموذج الأول .

وبرغم أن قصيدة « إلى طفلين فى الضفة الشرقية » تلتقى مع قصيدة « إلى السيد المسيح» فى الرؤية التقليدية، وفى غلبة الأسلوب النثرى التقريرى على أغلب أجزائها . فإن خصوبة بعض الصور الجزئية تجعل نغم القصيدة أكثر حيوية وأقل رتابة من النغم السابق ، وذلك برغم أن الكثير من هذه الصور الجزئية مكرر ، ولكنه لم يفقد بعد كل خصوبته .

ومن هذه الصور التى لم تفقد بعد كل خصوبتها حديث الشاعرة إلى الطفلة كرمة ، بعد أن ذكرت أنها تود لو تطير إليها ، لكن اللعنة الرابضة على الجسر تمنعها ، تقول :

يا كرم يا غزالتى
العسل الصافى المضىء فى العيون
يوحشنى كثير
والحصل الشقراء مثل القمح ، مثل موسم الحصاد
فى بلادنا
توحشنى ، توحشنى كثير

ويحس القارىء أن الشاعرة تفرض عليه مثل هذه الصور لتخفف من النغم الرتيب للقصيدة ، فهى تفزع إلى « شريط » التسجيل لتفرض علينا صوراً من بيسان عادية ، ولكنها تثيرنا لأن مجرد ذكر اسم « بيسان » يثير فى نفوسنا الحنين . تقول :

افزع ياصغيرتى إلى « الشريط »
ويملأ المكان صوتك الصغير
« خذونى إلى بيسان .
إلى ضيعتى الشتائية .
الله يا بيسان !
كانت لنا أرض هنا
ببارة ، حقول قمح ترتمى مد البصر
تعطى أبى خيراتها
القمح والثمر
كان أبى يحبها يحبها
كان يقول لن أبيعها حتى ولو
أعطيت مثلها ذهب
واغتصب الأرض التتر

ومن صور فرض المشاهد على القارىء ، التى تثيره لأسباب لاترجع إلى خصوبتها الفنية ولكن لأنه مهيأ بحكم وضعيته لأن يستثار ، قولها فى حديثها إلى الطفل عمر :

تتعبنى الأشواق ياعمر
لوجهك القمر

هل ذاكر أيام كنت تطلع الجبل
تحمل لى اضمامة من زهر الجبل
قرن الغزال والشقائق الحمراء والزرقاء
والحبق البرى والشمر
هدية الربيع فى بلادنا هدية المطر

ويتفق النموذج الثالث من نماذج الرؤية التقليدية ، والمتمثل فى قصيدة « كلمات إلى وطنى » مع النموذج الثانى فى كونه أقل جفافا وأكثر خصوبة ، ولكنه يختلف عنه فى القفزة الفجائية التى ختمت بها الشاعرة قصيدتها ، والتى تمثل المقاومة والتفاؤل والصلابة التى تنبع فجأة بلا مقدمات ، بل ضد المقدمات ورغم أنفها . والذى يجعل من خاتمة هذه القصيدة قفزة مفاجئة أن الشاعرة تتحدث فى المقطوعة الأولى منها عن مدينتها الحزينة التى رأت الموت والخيانة والظلام والبلاء ، ومن شوارع هذه المدينة أختفت الأطفال والأغانى والظل والصدى ، وحل بالمدينة الصمت الفاجع المحمل بوطأة الموت والهزيمة .

وفى المقطوعة الثانية تتحدث عن الطاعون الذى فشا فى المدينة ، وكيف أنطلقت الشاعرة إلى العراء تطلب من السماء أن تنزل الأمطار لتطهر المدينة ، بيوتها وجبالها وأشجارها ، وتتحدث فى مقطوعة ثالثة عن موعد كان لها مع صديق غريب ، وكيف استحال عليها أن تترك مدينتها للافاعى المعربدة ، ولولا كرامتها الجريحة وهزيمة شعبها ، ولولا خزيها وعارها ، لأجتمعت بصديقها ولأصبحا كما كانا « فرخى حمام » .

وفى المقطوعة الرابعة تتحدث عن الطوفان الذى اقتلع الشجرة فهوت وتحطم جذعها ، وفى غمرة هذا الجو المأساوى ، الذى سبقت الإشارة إليه ، تختم الشاعرة المقطوعة الرابعة فجأة بقولها :

ستقوم الشجرة
ستقوم الشجرة والأغصان ستنمو فى الشمس وتخضر
وستورق ضحكات الشجرة
فى وجه الشمس
وسيأتى الطير
لابد سيأتى الطير ، سيأتى الطير ، سيأتى الطير

وهكذا فجأة : وبعد أن هوت الشجرة ، وتحطم جذعها ، انتفضت فجأة . ولاشك أن ذلك لايتم إلا بمعجزة ، فى غمرة المأساة وضد كل مقدمات القصيدة وجوها ، ينبع تفاؤل غير مبرر ينظر إلى الثورة نظرة رومانسية ، لاتنبع من القصيدة ولكن من حاجة الشاعرة إلى إنقاذ نفسها ولو ضحت من أجل ذلك بقصيدتها :

وتسير المقطوعة الأخيرة من القصيدة فى جو معجزة الخلاص التى فرضتها الشاعرة ثم نسيت أنها فرضتها فصدقت نفسها لتقول :

موطننا الحبيب لا
مهما تدر عليك فى متاهة الظلم
طاحونة العذاب والألم
لن يستطيعوا ياحبيبنا
أن يفقأوا عينيك لن . . .

وبرغم أن إرادة التفاؤل والمقاومة فى القصيدة الأخيرة جاءت مفروضة فرضا ومفاجئة ورومانسية وغير مبررة ، إلا أنها تعد بمثابة صوتها الثانى الذى تحاول فيه أن تكون أكثر تفتحا على الواقع ، وأكثر قربا منه وأقرب إلى الالتحام به :

— ٥ —

يمثل الصوت الثانى فى شعر فدوى طوقان وفى قصائد مابعد حزيران محاولة جادة للتفتح على الواقع ، والخروج من إطار الإنغلاق على الذات وأسر الرؤية التقليدية والقيم السائدة . ويمثل هذا الصوت بالتالى محاولة إدراك الأبعاد الحقيقية للذات والموضوع ، وللذات فى مواجهة الآخرين ، ومثل هذا الإدراك يقود بالضرورة إلى الإحساس بضرورة التغيير وبالوسيلة الفعالة المؤدية إليه ، ويدفع إلى رفض القيم التى تعوق إرادة التغيير والثورة عليها . وينتهى كل ذلك بالشاعرة إلى عمق فى الإحساس واتساع فى مدى رؤيتها ، وإلى خصوبة وحيوية وتطوير هذا الفن ، حتى يستطيع إستيعاب رؤياها الخصبة والمتجددة ثم تجسيدها فى أشكال شعرية .

ولكن محاولة إنطلاق الفنان إلى أفق جديد وإرادته المخلصة لتحقيق ذلك لا يؤديان بصورة آلية إلى تحقيق مايريد ، فهو يجرخلفه مهما بذل من جهد كل قيم واقعه الحضارى والفنى ، والتى عاقت انطلاقته من البداية . وتخلص الإنسان من كل هذه المعوقات يحتاج إلى مخاض طويل قاس وعنيف حتى يظهر مولوده الجديد . ومن الطبيعى لذلك أن تكون قصائد فدوى التى تحاول تجسيد الرؤية الجديدة تمثل مستويات عديدة ، بعضها يرتبط بصلات وثيقة بالعالم القديم وبعضها يبشر بالصوت الجديد ويكاد يؤكده . ومن هنا فنحن لانسمع فى هذه القصائد نغماً واحداً ولكننا نسمع أنغاماً متعددة تكشف عن مستويات فنية متفاوتة ، كما يكشف كل نغم منها عن خطوة فى الدرب الطويل والشاق الذى تسير فيه الشاعرة ، منطلقة إلى تجسيد رؤيتها الجديده . وسنتحدث عن قصائد فدوى طوقان التى تمثل رؤيتها الجديدة حسب المستوى الفنى الذى تمثله ، وفى شكل تصاعدى حتى نصل إلى قمة ما وصلت إليه فى سعيها لتجسيد رؤيتها ..

أما النغم الأول :

الذى نريد أن نتعرض له فيمثل نغماً تقريرياً نثريا يكشف أولى خطوات الشاعرة على الدرب الجديد ، وتبدو الشاعرة فى هذا النغم وكأنها تدخل عالماً غريباً لا تكاد تجد نفسها فيه ، وتحس وكأنها ضائعة فى هذا العالم مفروضة عليه ، وأن صوتها أقرب كثيراً إلى الصوت القديم . ويمثل هذا المستوى فنياً قصيدة (الفدائى والأرض) ، فالشاعرة فى هذه القصيدة تطرح نظرياً إنغلاقها على ذاتها وتحاول تجسيد العلاقة بين الفدائى والأرض ، والموضوع الذى اختارته يمنحها إمكانيات رائعة للنجاح لأنها تتحدث عن معركة الفدائيين الرائعة فى (طوباس) ، — كما ذكرت فى المقدمة النثرية —

ومن خلال استشهاد البطل مازن أبو غزالة الذى غطى إنسحاب رفاقه ثم فجر نفسه ومزق معه عدداً من جنود العدو المحيطين به . وتتحدث عن مفكرة مازن التى عبر فيها عن إحتقار الكتابة أمام الكارثة التى حلت بوطنه. كل هذه الإمكانيات الدرامية الرائعة أجهضتها الشاعرة ، وأصبحت القصيدة فى أغلبها مكونة من بيان طويل نثرى ، يتحدث فيه (مازن) إلى أمه عن الأسباب التى دفعته إلى الإنضمام لركب الفدائيين فيقول :

ماض أنا أماه
ماض مع الرفاق
لموعدى
راض عن المصير
أحمله كصخرة مشدودة بعنقى
فمن هنا منطلقى
وكل ما لدى ، كل النبض
والحب والإيثار والعبادة
أبذله لأجلها ، الأرض .

مهرا فاأعزمنك يا
أماه إلا الأرض
— : يا ولدى !
ياكبدى !
— : أماه موكب الفرح
لم يأت بعد
لكنه لابد أن يجىء
يحدو خطاه المجد
— : يا ولدى !
يا . . . .

وبعد أن ينهى مازن من إلقاء بيانه النثرى ، والذى لا يقطعه إلا صوت الأم قائلة : يا ولدى ياكبدى ! تقول له اذهب . ثم تبدأ الشاعرة فى إلقاء بيان الأم عن الأسباب التى دفعتها إلى التصريح لولدها بالذهاب ، فتقول ضمن ما تقول :

يا ولدى
يا ولدى
من أجل هذا اليوم
من أجله ولدتك
من أجله أرضعتك
من أجله وهبتك
دمى وكل النبض
وكل ما يمكن أن تمنحه أمومة
يا ولدى يا غرسة كريمة
اذهب فما أعز منك يا
بنى إلا الأرض !

وحين ينتهى القارىء من القصيدة يحس أن استشهاد مازن أبو غزالة الرائع لم يعبر عنه بعد ، وقد أضعف قضيته أسلوب الشاعرة الشرى التقريرى ، وهذه البيانات الطويلة التى لا تخلو من افتعال .

أما النغم الثانى :

الذى نسمعه فى صوت فدوى على دربها الشاق والطويل فهو نغم خطابى تحريضى ، وهو من الناحية النفسية قريب الشبه بالنغم الأول لأنه يعمد أيضاً إلى الأسلوب التقريرى ، ولا يجسد الإحساس فى موقف أو تجربة بل يردد نداءات وشعارات . والفرق بينه وبين النغم الأول أن الثانى صاخب الجرس قوى الرنين أقرب إلى صوت الخطيب ، فى حين يمثل الصوت الأول جرساً خافتاً ومنطقياً يقربه من أسلوب المقال . ويتمثل النغم الثانى فى قصيدة « حرية الشعب » ، ولعل الشاعرة أحست بما فى القصيدة من جو صاخب وخطابى فأشارت إلى أنها تكتب نشيداً لا قصيدة ، والفصل بين القصيدة والنشيد قد يكون فى الجرس والإيقاع ، ومسحة التفاؤل أو الحماس التى تسود جو النشيد ، وليس الفرق فى البناء الفنى بحيث يقتصر النشيد على ترديد الشعارات ، ويترك للقصيدة مهمة تجسيد هذه الشعارات ، فطبيعة الفن والشعر واحدة وإن كان ذلك لا يمنع الإختلاف النسبى . وطبيعة النشيد والقصيدة أيضاً واحدة ، وإن كان ذلك لا يمنع الإختلاف النسبى بينهما ، ونشيد فدوى الذى تقدمه لا يشدنا إلى أرض أو بيت أو ذكرى ، ولكنه يردد الشعارات على هذه الصورة :

حريتى !
حريتى !
حريتى !
صوت أردده بملء فم الغضب
تحت الرصاص وفى اللهب
وأظل رغم القيد أعدو خلفها

وأظل رغم الليل أقفو خطوها
وأظل محمولا على مد الغضب
وأنا أناضل داعياً حريتى !

حريتى !
حريتى !
وبردد النهر المقدس والجسور
حريتى !
والضفتان ترددان : حريتى
ومعابر الريح الغضوب
والرعد والإعصار والأمطار فى وطنى
ترددها معى :
حريتى ! حريتى ! حريتى !

هل يمكن مقارنة أسلوب مثل هذا النشيد بأغنية « القدس» للأخوين رحبانى ، أو حتى بنشيد على محمود طه « أخى جاوز الظالمون المدى» .

أما النغم الثالث :

فى صوت فدوى طوقان، فى سعيها الدائب المتقدم لتجسيد رؤيتها الجديدة، فيمكن تسميته بالرؤية « المروية » للواقع : ويتمثل هذا الموقف فى محاولة تجاوز الشاعرة لما فى الواقع من خزى وعار وهوان ، لا بمواجهته ولكن بالهرب منه. إما إلى الماضى وإما باللجوء إلى عرب آخرين استطاعوا الصمود للعدو ومقاومته . والبناء الفنى لهذا النغم أشد تماسكا ، وينبع من موقف أكثر تجسداً ، وأقرب إلى التجربة الشعرية الناجحة ، ولكن هذا الموقف بتجاوزه للواقع لا يستمد عزاءه منه ، بل يستمده من الماضى ، أو من الصامدين فى الأرض المحتلة منذ سنة ١٩٤٨ . كما يستمد العزاء أحياناً من التفاؤل المبالغ فيه الذى لا ينبع من واقع الثورة بقدر ماينبع من الأمل فيها ، ونسيج هذه القصائد

أميل بحكم طبيعته إلى أن يستمد صوره من صور الماضى المجيد لا من صور الواقع الحى . ولعل أصدق مثال على مثل هذا النوع من الشعر ، قصيدة « آهات أمام شباك التصاريح عند جسر النبى » : القصيدة هنا تنبع من موقف ، وتحاول تجسيد الشعور بالمهانة والذل والألم الذى يتعرض له العرب على أيدى الغزاة الفاشيين من خلال تجربة محاولة عبور النهر والحصول على تصريح !

سبع ساعات إنتظار فى القيظ ، العرق يسقط ملحاً فى الجفون . اللهفة الحرى . لطمات فاشية مصحوبة بالسباب (عرب . . فوضى : : كلاب : :) . شباك التصاريح يصفق فى وجه المنتظرين ، ثم هرب من ذلة الواقع ومهانته إلى كبرياء العرب الماضين وانفتهم .

(عرب : : فوضى . . كلاب)
آه ! وامعتصماه !
آه يا ثار العشيرة
كل ما أملكه اليوم إنتظار
آه من قص جناح الوقت ، من
ـ كسح أقدام الظهيرة
يجلد القيظ جبينى
عرق يسقط ملحا فى جفونى
آه ، جرحى !
مرغ الجلاد جرحى فى الرغام
ليت للبراق عينا
آه يا ذل الأسار
حنظلا صرت ، مذاق قاتل
حقدى رهيب ، موغل حتى القرار
صخرة قلبى وكبريت وفوارة نار

ألف « هند » تحت جلدى
جوع حقدى

فاغرفاه . . . سوى أكبادهم لا

— يشبع الجوع الذى استوطن جلدى . . .

وهكذا تلجأ الشاعرة إلى الهروب من قهر الواقع وذله إلى كبار المنتقمين الآخذين بالثأر من العرب القدماء ، « المعتصم ، البراق : هند . . . وبرغم أن « هندا » إنتقمت لباطل ، إلا أنها كانت من أشرس المنتقمين ، وكأن الشاعرة تريد أن تبعث هؤلاء جميعاً من قبورهم لينتقموا لها .

وفرق كبير بين هذا الشعر الذى ينبع من تجربة حية ويعتمد على الصور التى تنهمر فى تتابع لتجسد إحساس الشاعرة ، وبين النماذج السابقة التى تعتمد الأسلوب النثرى التقريرى بحيث يمكن إعتبار هذه القصيدة وقصيدة «لن أبكى» المهداة إلى شعراء المقاومة ، والتى تحمل الطابع نفسه ، خطوة هامة على طريق فدوى فى سعيها لاكتشاف رؤيتها الجديدة بعمق كاف يجعلها تجربة فنية خصبة ، وناجحة إلى حد كبير .

(٦)

فى النغم الرابع :

والأخير نلتقى بأنقى وأصفى النغمات التى وصلت إليها فدوى فى سعيها المؤلم والمستمر لاكتشاف رؤيتها الجديدة ، إنها لم تعد تطرق عالما غريباً يكاد ينكرها وتنكره ، ولكنها تسير الآن ثابتة الخطوة فى عالم أليف تحاول فيه اكتشاف الواقع بصدق وعمق ، ولا يحجب رؤيتها تضخم الذات وانغلاقها ، ولا تقف أسيرة القيم التقليدية ولا تكتفى بالصراخ بمأساتها ، ولا بالتوسل لخلاص نفسها ، ولا تدين الآخرين وتبرىء نفسها ، ولكنها

تدرك أن خلاصها مربوط بخلاص الآخرين لأن خلاصهم جميعاً يرتبط بالواقع وقضيته الأساسية ، ولا هروب هنا من الواقع فى انتظار معجزة من هيئة الأمم أو الضمير العالمى أو من الإمجاد الماضية ، بل بمواجهة صريحة لهذا الواقع ، وتحمل لمسئوليته . وحين تحس فدوى واقعها بهذا العمق يختفى الخلل فى الإحساس بثقل الموضوع وأبعاده ولاتلغى ذات الشاعرة الموضوع فنسمع الأنين والصراخ الذاتى ، كما لايلغى الموضوع الذات فنستمع إلى بيان أو خطاب ثورى ، ولكن الذات والموضوع يلتحمان للتعبير عن تجربة إنسانية خصبة ومتجددة ، لامكان فيها للمثال والمطلق والعام والأسلوب النثرى التقريرى ، بل يصبح المكان الأول للخاص منطلقاً للعام ، وللنسبى الذى يتجسد فى موقف أو تجربة . ولا تستمد الشاعرة صورها من الموروث والمألوف ، ولكنها تخلق صوراً جديدة تتناسب مع الرؤى الجديدة ، وتعانى فى اكتشافها وخلقها كما عانت الإحساس العميق بواقعها . وتتحول القصيدة إلى بناء درامى مترابط نام تتعاون فيه كل الجزئيات للوصول بالقارىء إلى الإحساس بما أحسته الشاعرة ، وتصبح القصيدة بالنسبة للقارىء كشفاً جديداً ، لامحاولة مكررة استمع إليها آلاف المرات .

ونحن نلتقى مع فدوى فى هذا المجال فى قصيدتين هما : « أغنيات صغيرة إلى الفدائيين » و « حمزة » . وتمثل أغنيات صغيرة إلى الفدائيين التمهيد الطبيعى لقصيدة « حمزة » ، ذلك لأنها تتكون من مجموعة من المقطوعات التى يعبر كل منها تعبيراً صادقاً وعميقاً عن موقف ، ولكنها تنفصل بعضها عن بعض ولا ترتبط إلا برباط خارجى يتمثل فى أنها أغنيات موجهة إلى الفدائيين . والشاعرة لاتزعم لأغنياتها أكثر من هذا ، وأغنياتها تمس نفوسنا بصدقها وعمقها فى حدود ما أرادت لها .

وهى فى الأغنية الأولى التى أسمتها « مخاض » تدرك أن الآلام والعذاب والقهر وكل مايتعرض له الشعب الفلسطينى ليست دليل استسلام ، ولكنها

البوتقة التى سينصهر فيها إيذاناً بميلاده الجديد . وهى تحس أن الثورة ليست معجزة من الخارج ، ولكنها كائن يولد من الألم والتضحية والمعاناة . تقول الشاعرة .

الريح تنقل اللقاح
أرضنا تهزها فى الليل رعشة المخاض :
ويوهم الخلاد نفسه
بقصة العجز ، بقصة الحطام والأنقاض .

• • •

ياغدنا الفتى خبر الخلاد
كيف تكون رعشة الميلاد
خبره كيف يولد الأقاح
من ألم الأرض ، وكيف يبعث الصباح
من وردة الدماء فى الجراح

لانسمع هنا تفاؤلا ساذجاً ، ولا تشاؤماً يائساً ، ولكننا نحس إحساس الشاعرة العميق والصادق ولا نلتقى بأسلوب نثرى ، ولا بتحريض خطابى زاعق ، ولكننا نلتقى بصور حية وخصبة تتابع لتكشف عن حس صادق وعميق .

ولن نحاول استعراض الأغنيات الخمس فى القصيدة ، ولكننا سنكتفى بعرض الأغنية الخامسة والأخيرة . وذلك لأن عنوانها وهو « عاشق موته » يكشف ظاهره عن ردة رومانسية ، ولكن التأمل فى الأغنية يكشف لنا غير ما يوحى به ظاهرها . تقول الشاعرة :

تخطفنى الرؤيا مع ابتسامة الصباح

أراه طائرى يطير
يهجرنى قبل الأوان
يفلت من يدى فى دوامة الرياح
وينشر الجناح فى اختلاجه الأخير
يدافع الرياح ثم يهوى من مشارف الصباح
وتفتح الصخور ساعديها جدولى حرير
تلقف طائرى الذى يهجرنى قبل الأوان
وتسترد إبنها الأوطان ، تستردهُ
لقلبها الحى العتيق

• • •

ياشجر المرجان عرشت أغصانه
على جوانب الطريق
أعشق موتى فى مواسم الفداء والعطاء
أعشق موتى تحت ظلك المضرج الغريق

وبرغم مايوحى به عنوان المقطوعة من عشق رومانسى للموت ، فإن صور الأغنية المتتابعة تكشف عن عشق أروع للحياة . وأن الفدائى ما انطلق إلى موته إلا من أجل الحياة ، ودفع الموت . فقد أطلقته دوامة الأحداث وعنفها ، إنطلق يدافع الرياح والأخطار عن وطنه ، وحين هوى حمى بدمه قلب وطنه من أن يتوقف عن النبض ، وحمى وطنه من الموت . وهو لا يعطى حياته إعتباطاً ولكنه يمنحها حين يصبح الفداء الحاجز الوحيد الذى يمنع موتاً أقسى وأرهب بكثير من الموت .

وتعد قصيدة « حمزة » ، من وجهة نظرنا ، أروع المحاولات التى وصلت إليها الشاعرة فى سعيها الدائب إلى إكتشاف واقعها بعمق وصدق، وتجسيد هذا الكشف فى تجربة حية نامية ومتطورة ، يتعاون فيها كل عناصر التعبير لخلق نغم حى ومتناسق ، ولذلك فنحن نميل إلى تتبع تجربة الشاعرة خطوة خطوة لإدراك مدى النجاح الذى حققته والأفق الذى تستشرفه .

تبدأ الشاعرة قصيدتها بقولها .

كان حمزة
واحدا من بلدتى كالآخرين .
طيبا يأكل خبزه
بيد الكدح ، كقومى البسطاء الطيبين .

• • •

قال لى حين إلتقينا ذات يوم
وأنا أخبط فى تيه الهزيمة .
أصمدى ، لاتضعفى يا ابنة عمى .
هذه الأرض التى تحصدها نار الجريمة .
والتى تنكمش اليوم بحزن ، سكوت .
هذه الأرض سيبقى
قلبها المغدور حيا لا يموت .

• • •

هذه الأرض إمرأة
فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحد
قوة الخصب التى تنبت نخلا وسنابل .
تنبت الشعب المقاتل .

الأبيات الأولى للقصيدة توحي بأن الشاعرة إختارت النموذج الذى يستطيع تجسيد تجربتها ، حمزة فرد عادى من أبناء فلسطين كالآخرين ، بسيط وكادح ، وبرغم أن الشاعرة كانت موفقه فى إختيار النموذج ، فإننا نشعر فى البداية بالحذر منه ، لأن النموذج مازال حتى الآن عاما وهو ليس جديدا ، وقد إستغله من قبل كثير من الشعراء (الذين يكتفون برفع الشعارات) ، وجعلوا منه ضحية بريئة لترديد شعاراتهم ، ولكن فدوى لا تهبط إلى هذا المنزلق : وتبدأ شخصية حمزة فى التحدد ، وأول ما يحدده هو مناداته الشاعرة « يا ابنة العم » ، التى توحى بطيبته وريفيته وأبوته ، وتكشف فيه شخصية الريفى التى تبدو من الخارج صارمة أحياناً ولكنها تفيض حنانا من الداخل ، وهو أقدر بأبوته الفياضة على منح العزاء ، وهو ليس مثقفا حسب مصطلحات المثقفين ولكنه أقدر على إكتشاف سر الأرض منهم لكثرة إلتصاقه بها ومعايشته لها . وقد أحبته الأرض كما أحبها فأفضت إليه بسرها الذى عجز المثقفون عن إكتشافه حين إنقطعت صلتهم بالأرض وأسرارها ، ولأنه يعرف سر الأرض فهو أقدر على منح العزاء للمثقفين . وبتعبير آخر أصبح حمزة أقدر على إكتشاف الواقع والحس بالمستقبل من المثقفين أنفسهم . ويمكننا هنا أن ندرك مدى العمق والصدق اللذين وصلت إليهما فدوى ، والتغيير الذى حدث فى موقفها ، فبعد أن كانت تنفر من الآخرين وتدينهم ، وتحاول إرشادهم إلى الطريق ، أدركت أن على المثقف أن يلتحم بشعبه بل أن يتعلم منه أحياناً .[1]

وتدور الأيام ، وتحس الشاعرة التى كانت « تتخبط فى تيه الهزيمة » يوم التقت بحمزة ، أن صمود حمزة كان له ما يبرره ، وأن نبوءته تتحقق .

دارت الأيام لم ألتق فيها بابن عمى
غير أنى كنت أدرى
أن بطن الأرض تعلو وتميد
بمخاض وبميلاد جديد .

ولم يكن صمود حمزة مجرد صمود نظرى ، ولكنه نابع من تجربته ومن اكتشاف سر الأرض التى لا تعطى إلا من يمنحها الجهد والعرق والألم ، ولذلك استمر حمزة صامداً قبل أن يتعرض لتجربة الاضطهاد والعسف النازى وبعدها ، (لأنه يعرف كيف يدفع مهر الأرض) .

كانت الخمسة والستون عام
صخرة صماء تستوطن ظهره .
حين ألقى حاكم البلدة أمره
(انسفوا الدار) وشدوا
إبنه فى غرفة التعذيب
التى
حاكم البلدة أمره .
ثم قام
يتغنى بمعانى الحب والأمن واحلال السلام !

فى تكرار الشاعرة لعبارة « التى حاكم البلدة أمره » عالم خصب من الإيحاء أغنى بكثير من قاموس الشتائم الذى يلقى بأسلوب مباشر مهما بلغ من الطول ، وتكرار العبارة على هذه الصورة يفتح أمامنا عالما من التساؤلات .. من جعل هذا الحاكم حاكما !؟ وبأى حق أو سلطة يحكم ، ثم هو يحكم على من ؟ .. على حمزة الذى التصق بالأرض خمسة وستين عاما وعانى فى سبيلها ما عانى ، وأحبها وأحبته حتى فتحت له قلبها وأفضت إليه بسرها . وتلتوى أفعى الحقد حول الدار ويصدر الأمر بالإخلاء ، ويفتح حمزة شرفات الدار ، ويكبر تحت عين الحقد ، وينادى بأنه وأولاده فداء لفلسطين ، وتهتز أعصاب البلدة ويسطر على الدار الخشوع والسكوت ، ثم تمر ساعة .

ساعة ، وارتفعت ثم هوت
غرف الدار الشهيدة
وانحنى فيها ركام الحجرات

بحضن الأحلام والدفء الذى كان ، ويطوى
فى ثناياه حصاد العمر ، ذكرى سنوات
عمرت بالكدح بالإصرار ، بالدمع ، بضحكات سعيدة .
. . .

تأمل مهارة الشاعرة فى اختيار الألفاظ والصور المحملة والمثقلة بالإيحاء، الدار ترتفع معنويا وهى تهوى ماديا ، والغرف الشهيدة تنحنى لتحضن الآلام والدفء والذكرى .

وتنتهى القصيدة بحمزة وقد اجتاز التجربة واستمر صامدا مرفوع الرأس :

أمس أبصرت ابن عمى فى الطريق
يدفع الخطو بعزم ويقين !

• • •

لم يزل حمزة مرفوع الجبين

• • • •

ولا يخلو عمل من الأعمال من بعض ملاحظات يمكن أن تقال ، فبرغم القدرة الرائعة على اختيار اللفظة الموحية لا يستطيع الإنسان أن يستريح لعبارة « بيد الكدح » ، وبرغم المهارة فى اختيار الصور ، فإن صورة حمزة وهو يصرخ من شباك داره تبدو قلقة ، لأن شخصية حمزة كما قدمتها الشاعر تكره الصخب والصراخ المتشنج ، وتلجأ إلى وسائل أخرى للتعبير عن احتجاجها .

• • •

وبعد فقد عمقت رؤية فدوى لواقعها فى قصيدة « حمزة » إلى حد كبير ، ولأن هذه الرؤية عمقت ، فقد إستطاعت الشاعرة أن تقدم لنا فيها

تجربة فنية متكاملة ، حية ونامية ومتطورة ، معتمدة على الإيحاء وسيلة الفن والأدب ، ووضعت وسائل التعبير بمهارة فى خدمة الرؤية التى أرادت التعبير عنها .

ولأن قصيدة حمزة هى آخر ما نشر للشاعرة من شعر(١) ، فنحن على يقين من الالتقاء معها فى تجارب فنية أنضج ، إلا إذا حدث لها مايعوقها رغم ارادتها عن عطائها الذى منحته وتمنحه وستمنحه لنا .

---

(١) يصح هذا الحكم بالقياس إلى التاريخ الذى نشر فيه البحث لأول مرة . فى مجلة الآداب البيروتية ، عدد مارس سنة ١٩٦٩ .