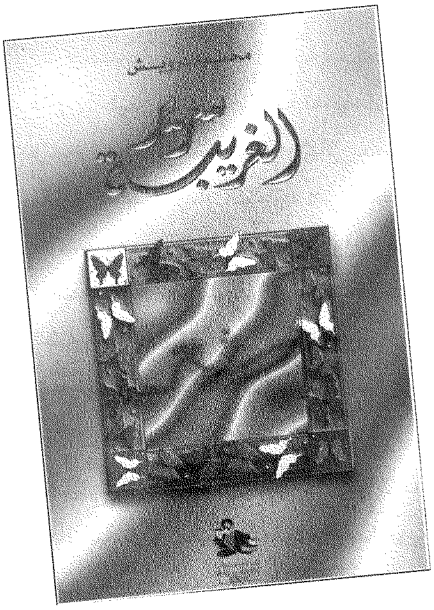
١ ـ الحب المهدَّد بسيف الغياب



المكانة التي يحتلها محمود درويش في الشعر العربي المعاصر باتت محلّ إجماع النقّاد والباحثين العرب، بصرف النظر عن اختلافهم في بعض الجزئيات والتفاصيل. وهي مكانة لم تأته على طبق من ذهب، بل هي ثمرة جهد وتجربة مديدين، بدءاً من مجموعته الأولى **عصافير بلا أجنحة** في نهاية الخمسينات وحتى مجموعتيه الأخيرتين **لماذا تركت الحصان وحيداً؟** و**سرير الغريبة** الصادرة قبل أسابيع. وربما كانت أهمية محمود درويش متأتيةً، بالإضافة إلى موهبته العالية، من ذلك القلق الداخلي العميق الذي طارد الشاعرَ باستمرارٍ وجعله لا يركن إلى أسلوب بعينه أو إلى نمطٍ تعبيريٍّ محدد. وإذا كانت القضيةُ الفلسطينية قد سهّلتْ أمام درويش سُبُلَ النجاح والانتشار والالتفاف الجماهيري الواسع، فإنّه قد أدرك بحدسه الثاقب ونظره البعيد أنّ هذا الالتفاف لن يدوم طويلاً وأنه ربما تحوّل مع الزمن إلى عبءٍ ثقيلٍ ومسؤوليةٍ جسيمة ما لم يرافقْه اشتغالٌ مضنٍ على اللغة والأسلوب وبحثٌ دؤوبٌ عن تطوير التجربة والأدوات.

لهذا السبب على الأرجح لم يكن محمود درويش حَدَثاً عابراً في القصيدة العربية ولم يقع ككثيرين غيره في فخِّ الوصولِ السهلِ والاكتفاءِ بمجد القضية وقداستها. بل إنه، على العكس من ذلك، راح يطوّر قصيدته باستمرار ويذهب بعيداً باتجاه المغامرة والتجريب وارتياد المجهول. غير أنّ هذا التجريب لم يبلغ به حدودَ اللعب والمجانية والعبث، وإنّما ظلّ مشدوداً دائماً إلى الأصول اللغوية والإيقاعية والبنيوية التي تَحْكم القصيدةَ العربيةَ وتربطها بترابها الأم ارتباطَ الفروع بالجذور. والمتأمل في تجربة درويش يرى أنّ ثمة محطاتٍ أساسيةً تشكّل منعطفاتٍ كبرى في تجربته الشعرية الغنية ما يلبث الشاعر أن يَعْمد بَعْدَها إلى الهدوء والاستراحة واستيعاب الطفرة المستحدثة قبل أن يُتْبعها بأخرى. ومن هذه المحطات على سبيل المثال قصيدته الميّزة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» التي شكلتْ قفزةً حقيقية من القصيدة الغنائية البسيطة باتجاه التكثيف الغنائي الذي يستفيد إلى حد بعيد من المسرحةِ والحوارِ الدراميّ وتصعيدِ الحدث حتى نهاياته. لقد عرف درويش في هذه القصيدة كيف يطوِّع فنّ السرد ويُخْضعه لشروط الشعر المعقدة دون أن يقع في السردية التقريرية والتفسير المباشر. وبعد ذلك تتالت المحطات وتتابعت: من «أحمد الزعتر» و«بيروت»، وصولاً إلى «مأساة النرجس وملهاة الفضة» و«الهدهد» وغيرها من القصائد المِفْصلية التي شكلتْ منعطفاتٍ بالغة الأهمية في تجربة الشاعر.

ليس مطلوباً من الشاعر، أيِّ شاعر، أن يتجاوز نفسه في كل قصيدة أو مجموعة جديدة. بل ثمة مجموعاتٌ تجيء استكمالاً لما تم إنجازُهُ من قبلُ، وتنويعاً على التجربة، أو تفريعاً لها. ويشير الشاعر والناقد الإنكليزي ت.س. إليوت إلى أنّ الشاعر العظيم يستهلك الأرض التي يحرثها بحيث ينبغي أن تبقى من بعده في حالة راحة إلى زمن طويل. وهي إشارة تنطبق على علاقة الشاعر بالآخرين ممن يجايلونه أو يأتون بعده، بقدر ما تنطبق على علاقة الشاعر بنفسه وبنتاجه التي تحتاج ـ لكي تحقق قفزاتها الكبرى ـ إلى فترة من التأمل والتخزين وتوفير الحوافز. وأظن أنّ مجموعة محمود درويش الأخيرة **سرير الغريبة** تقع في موضع ملتبس بين متابعة المسار الملحميّ التاريخيّ الذي تجلّى في مجموعاتٍ سابقة مثل **أحد عشر كوكباً** و**لماذا تركت الحصان وحيداً؟** وبين الرغبة في التخفف من ثقل الموضوعات الكبرى باتجاه قصيدةِ الحبِ الخافتةِ والمهموسةِ والمفعمة بالشجن، وإن كانت موضوعةُ الحب

* ـ محمود درويش: **سرير الغريبة** (بيروت: دار رياض الريّس للنشر، ١٩٩٨).

تطغى بشكلٍ واضحٍ على ما سواها من موضوعات العمل الجديد.

*

لعلها المرة الأولى التي يكرِّس فيها محمود درويش مجموعةً كاملة، أو معظمها، لموضوع الحب والمرأة. صحيح أنّ شعره السابق لم يخلُ أبداً من قصائد عاطفية وإشاراتِ عشقٍ مختلفةٍ تجلَّتْ في غير مكانٍ من مجموعاته، لكنها المرة الأولى التي يكاد الموضوعُ الفلسطينيُّ المباشرُ يغيب فيها إلى هذا الحد. غير أنّ قارئاً متفحّصاً للمجموعة سيرى دون شك ظلالَ المكان وأطيافَه في معظم القصائد. ثمة سحابة من الحسرة والوجد تغطي مساحة الكتابة وتذرّ بقرنها من وراء السطور والعبارات، وهي ناجمةٌ على الأرجح من حضور الحب خارج مسرحه ومكانه. في حين أنّ الحب الحقيقي والكامل لا ينمو في متاهات المنافي، بل يحتاج دائماً إلى رسوخ المكان وثباته؛ يحتاج إلى هوائه ومائه الأصليين، إلى جذورٍ تضرب به بعيداً في ترابه الشرعي. وما تسمية «سرير الغريبة» سوى بداية المفارقة التي تجمع بين ألفة السرير ودفئه وبين صقيع الغربة، ثم تسحب نفسها على المتن نفسه. من هنا نستطيع أن نفهم إعلان الشاعر في قصيدته الأولى «كان ينقصنا حاضر» أنّ الحب يحتاج إلى حاضر راسخ وإلى إحساسٍ ثابت بالمكان وأهله، في حين أنّ كل شيء من حولهما، هو والمرأة، يستعدّ للتحول إلى منفى:

«وعمّا قليل يكون لنا حاضرٌ آخرٌ
إنْ نظرْتِ وراءك لن تبصري
غيرَ منفى وراءك:
غرفةُ نومِكِ،
صفصافةُ الساحةِ،
النهرُ خلف مباني الزجاج،
ومقهى مواعيدنا... كلُّها، كلُّها،
تستعدُّ لتصبح منفى...».

حتى في الأساطير والسِّيَر الشعبية تنتهي القصص دائماً بزواج العاشقيْن السعيدِ والذاهبِ مديداً باتجاه شيخوخةٍ هانئة أو باتجاه إنجاب البنات والبنين قبل الوصول إلى موت هانئ. بينما لا يستطيع حبُّ محمود درويش أن يمتلك هذا الإحساسَ بالرسوخ والثبات الزمني لأنه مهدَّد دائماً بسيف الرحيل والغياب والتشظي الزمني. ولهذا يعلن الشاعر:

«لم يكن عمرُنا كافياً لنشيخ معاً
ونسيرَ إلى السينما متعبيْن
ونشهد خاتمةَ الحرب بين أثينا وجاراتها
ونرى حفلة السلّم ما بين روما وقرطاج...».

إنّ ما يتضح من خلال المقطع الأخير هو عدمُ قدرة الشاعر، رغم محاولاته المتكررة، على الفصل بين الخاص والعام، بين الفردي والجمعي وبين الحب ومسرح الحب. ذلك أنّ القصائد لا تكاد تستسلم لطيفيَّة الحب الوردي وأثيريته حتى ينبجس بشكل مفاجئ ذلك الشعورُ بالمرارة الناجمُ عن الغربة والنفي. ولا يكاد الشاعر يسأل حبيبته في القصيدة الثامنة:

«أيّ زمان تريدين
أيّ زمان لأصبح شاعِرَهُ» (ص ٢٣)

حتى يكمل السؤالَ بسؤال آخر: «أيّ منفى تريدين؟»، أو بسؤالٍ ثالثٍ يأتي من المرأة هذه المرة: «خذني إلى النهر يا أجنبيُّ» (ص ٢٦) فيما هما يمشيان على الجسر في القصيدة الثالثة بين ضفتي اليقين واللايقين، أو بين الطمأنينة وانتفائها. تتكرر المفارقاتُ في جميع القصائد وترخي على الحبِّ الكثيرَ من الشكّ والحذر والالتباس. لا يكاد الشاعر يستسلم إلى شعور حتى ينبجس نقيضُه من داخله، أو يقوِّضَه إحساسٌ عارمٌ بزوال الأشياء وتنازحها المستمر. وحتى حين يتوحَّد الشاعرُ بالمرأة، أو يتوهم ذلك، فإنّه لا يتوحد بها إلا خارج الاسم أو في التوهم «عند وقوع الغريب على نفسه في الغريب»، كما في القصيدة التي تحمل الاسمَ ذاتَه. وفي حين يَنْشد الشعراءُ جميعاً الاتحادَ الذي يلغي الثنائيةَ، منذ قيس بن الملوح الذي كان لشدة تماهيه بليلى يظن نفسه ليلى وينادي قيساً، وصولاً إلى ابن الرومي الذي تاق «إلى أن يرى الروحيْن يمتزجان»، يذهب محمود درويش في الاتجاه المعاكس، أيْ في اتجاه فكِّ التّماهي والخروج منه لكي تستقيم العلاقةُ بين طرفين واضحين لا داخل وهمٍ واحدٍ في غربتين اثنتين: «ينقصنا أن نعود إلى اثنين كي نتعانق أكثر».

*

على أنّ العديد من قصائد المجموعة، بمعزل عن موضوعاتها، تبدو إعادةَ تأليفٍ لما سبق أن كتبه الشاعرُ في مجموعات سابقة. لا بل يبدو بعضُها وكأنه استمرارٌ لبعضها الآخر، من حيث اللغةُ والايقاعُ والتكرار. صحيح أنّ الشاعر، أيّ شاعر، يكوِّن لنفسه قاموساً من التعابير والمفاتيح والمفردات يتحرك داخله أو يحرِّكه، ودرويش هو ممن يمتلكون قاموساً واسعاً وغنياً بالدلالات والتراكيب، ولكنّ ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو الإلحاحُ المبالَغُ فيه على بعض المفردات التي تتكرر لأسبابٍ جماليةٍ محضة أحياناً ودون أيّ مسوِّغ. وهو ما يبدو على وجه الخصوص في تكرار مفرداتٍ مثل «الرخام، الحليب، الياسمين، الحمام، الفراشة، الحبر، الكلام، السماء» بشكل مبالغ فيه ودون حاجةٍ ملحةٍ في بعض الأحيان. إضافةً إلى ذلك يطغى على بعض القصائد نوعٌ من

التركيب الذهنيّ المجرَّد، ويبدو عنصرُ التأليف نافراً ومستقلاً عن دلالاته الفعلية على أرض الشعر، وبخاصة في «السوناتات» التي يغلب عليها النزوعُ الجماليُّ والنمنمةُ اللفظية وعرضُ المهارات. يكفي أن نستشهد بمقطع كهذا، على سبيل المثال لا الحصر:

«يخيِّم شَعْرُكِ فوق رُخامِكِ بَدْواً ينامون سَهْواً
ولا يحلمون. يضيئكِ زَوْجا يَمَامِكِ من كتفيكِ
إلى أقحوان منامك. نامي عليكِ وفيك...»

لكي نتبين مدى انسياق الشاعر أحياناً وراء التوشية والزخرف البلاغيّ الفائض عن حاجته. وربما كانت هذه السمةُ ناجمةً عن رغبة الشاعر في اللعب والوقوع بشكلٍ مقصودٍ في غواية الكلمات وأَشْراكها المثيرةِ والاستسلامِ لنوع من المجانية التي يحتاجها الشاعرُ من حين إلى آخر.

*

على أنّ هذه النزعة تُخْلي مكانها في بعض القصائد الأخرى للتقصي الداخلي والتأمل العميق والبحث عن المعنى بلا إفاضة أو زيادات. ولعل قصيدتَيْ محمود درويش «أنا وجميل بثينة» و«قناع لمجنون ليلى» هما من أجمل ما في المجموعة من حيث الصدقُ والحرارةُ والتنامي الداخلي. فهنا نلمح الخيط السرديَّ المشوِّق والمفعَم بالأسئلة الفلسفية العميقة والحوارِ المسرحيّ المؤثر:

«يا جميلُ! اتَكْبُر مِثْلَكَ، مثلي
بثينةُ؟
تكبرُ، يا صاحبي، خارجَ القلب
في نَظَر الآخرين. وفي داخلي تستحمُّ
الغزالةُ في نبعها المتدفق من ذاتها».

ثم تستمر القصيدة في تصاعدها الدراميّ القلق والفاتن والباعث على الشغف في آنٍ واحدٍ، إلى أن تبلغ عند الخاتمة ذروتَها المعقودةَ على التأمل والعمق والتحليل النفسي البارع:

«أعلى من الليل، طار جميل
وكسَّر عكازتيْه. ومال على أذني
هامساً: إن رأيت بثينةَ في امرأةٍ
غيرها، فاجعل الموتَ يا صاحبي،
صاحباً. وتلاّ هنالك، في اسم
بثينة كالنون في القافية»

كذلك تحفر «قناع لمجنون ليلى» في التربة ذاتها والأسئلة ذاتها، وتندمج داخلها العناصرُ الجماليةُ التأليفية بصدقِ الانفعال وعفوية التداعي وتنوع الصيغ التعبيرية. كما تنزع قصيدة «طوق الحمامة الدمشقي» إلى مناخٍ مشابهٍ من الانسياب والدفء وتوهُّجِ اللغة والصورة النابعين من رحم المكان وتدفق ظلاله.

وأعتقد أنّ شاعرية محمود درويش العالية تتبدى بشكلٍ جليّ في مثل هذه القصائد الأخيرة لأنها تنجح إلى أبعد الحدود في إقامة التوازن الدقيق والخلاّق بين البحث والتقصي الرؤيويَيْن وبين مجانبة الجمالية المفرطة بحيث توهم القصيدةُ بعفويتها وانسيابها التلقائي رغم ما يقف وراءها من جهد مفرط، أو تبدو وكأنها «تستحمّ في نبعها المتدفق من ذاتها»، وفق تعبير الشاعر نفسه.

٢ ـ الحرب جحيم الإنسان أم فردوسه؟

رواية هدى بركات الجديدة: **حارث المياه*** هي رواية الحرب بامتياز، أو قُلْ هي رواية المكانِ المبقورِ بنصل الحرب. وهي فضلاً عن ذلك روايةُ الأسئلة التي تطرحها الكاتبةُ على نفسها وعلى العالم، في بلد هو لبنان الذي احترق بنار أهله ونارِ الآخرين، وفي مدينة هي بيروت التي تحوَّلتْ معظمُ أسواقها وشوارعها أثراً بعد عين. تشكل الحرب الأهلية، اذن، زمنَ الروايةِ الرئيسيَّ، دون أن تغفل المؤلِّفة العودةَ بين حين وآخر إلى أزمنةٍ سالفةٍ تدور في

* ـ هدى بركات: **حارث المياه** (بيروت: دار النّهار، ١٩٩٨).

ذاكرة البطلِ أو ذاكرة أسلافه... في حين أنّ مسرح الرواية يدور في قلب الأماكن التي دمّرتها الحربُ وفي قلب بيروت المتفحم. لكنّ اللافت في الرواية هو أنّ هدى بركات لا تتوسل المعارك والمجازر والقذائف سبيلاً للإمساك بنبض الحرب وتلابيبها، إذ نكاد لا نعثر في الرواية على أثرٍ لذلك إلا فيما ندر، بل تعمد بدلاً من ذلك إلى ابتكار شخصيةٍ غريبةٍ وغير مألوفة هي شخصية نقولا الذي يقوم بالنيابة عن المؤلفة بسرد الأحداث وتتبُّع ذلك العالم الفريد الذي يشكّل عصبَ الرواية ونسيجها المتنامي.

*

تروي **حارث المياه** حكايةَ عائلةٍ بيروتية تنتمي إلى الطبقة الوسطى أو الميسورة عن طريق تجارة القماش التي توارثها الأب عن الجد، فيما لم تتح لنقولا الحفيد الفرصةُ نفسُها التي أتيحتْ لأسلافه، إذ سرعان ما أطاحتِ الحربُ الأهلية بوسط بيروت وبسوق الطويلة التي تمتلك فيها العائلةُ محلاً لبيع الأقمشة. لم تشأ هدى بركات أن تدفع بطلها إلى مغادرة لبنان، كما فعلتْ هي بالذات بعد اشتداد المعارك، بل جعلته يلوذ بادئ ذي بدء بمنزل أحد الأصدقاء قبل أن يجد نفسه في صدفةٍ غريبةٍ أمام واجهة محلّه المحترقة. وإذ يلوذ نقولا بجدران المحل هرباً من نيران المسلحين يكتشف على حين غرة أنّ قسماً لا بأس به من القماش ما يزال في المستودعات الداخلية بشكلٍ سليمٍ وطبيعي، فيقرر فجأةً أن يتابع حياته هناك وسط الدمار والخرائب وتحت قوس القذائف المندلعة من الجانبين. تدور أحداث الرواية برمتها في ذلك المكان المقفر والمهدّد بالعزلة والخوف حيث يبني البطلُ مملكته الصغيرة المؤلفة من بقايا أقمشة المحل وموجوداته، ومن بعض الثمار البرية التي نبتتْ بين الأتربة والخرائب والمتاريس، ومن نتف الذكريات التي تندلع بين حين وآخر لكي تؤلّف الحاضرَ من قصاصات الذاكرة ونثارها المتباعد.

*

لا تبدو الحربُ جليةً في الرواية إلا عبر بعض الإشارات المتباعدة التي ما تلبث أن تخلي مكانها لعالم حلمي هادئ. ليس ثمة سوى طلقات نارية متفرقة وقذائف قليلة يتبادلها المتحاربون من فوق رأس نقولا الذي يحوّل مكانَ إقامته الخطر إلى جزيرة معزولة من الذكريات والأوهام. في تلك الجزيرة البعيدة عن «بلاد الحروب»، كما تعبِّر المؤلفة، تسير الروايةُ في خطوطٍ متوازية حيناً ومتقاطعة أحياناً أخرى. تتقدم «شمسة»، حبيبةُ نقولا الكردية، لتحتل مكانها البارز في الرواية ولكي تثقب ذلك العالمَ المحاطَ بالخوف بشعاعٍ دافئ من المشاعر والمكابدات. والحقيقة أنّ شمسة توفّر لهدى بركات المخرجَ المناسبَ لحرف الرواية عن مسار الحرب وتفاصيلها المتشعبة التي لم تتمكن الكاتبةُ من التقاط نبضها الداخلي بفعل هجرتها إلى باريس. كانت قصةُ الحب بين نقولا وشمسة أكثر من ضرورية لرفد الرواية بعناصرها الأبرز المتأتية من التاريخ والسيرة والدفق العاطفي. فقد أتاحت هذه القصة للمؤلفة فرصةَ الولوج في تاريخ الأكراد وتقصّي معاناتهم وطموحاتهم القومية. كما أنّ بركات تُسهب طويلاً في تتبع المعتقدات والعادات الكردية، إضافةً إلى الجغرافيا الجبلية الشرسة، والمذابحِ والحروبِ التي حَمَلَتْ قسماً من هذا الشعب على النزوح في غير اتجاه. وتتابع الرواية، من جهة أخرى، المسارَ الذي اختطّته أسرةُ نقولا لنفسها من خلال صور الجد والأب والأم التي تنزع، على اختلافها، باتجاه الشهرة والمال والوجاهة الاجتماعية.

يتحول مكان الرواية إلى بؤرة من المفارقات التي تدمج بين عناصر غيرِ مؤتلفةٍ في الأصل، وتتيح للكاتبة فرصةَ التجوُّل في الذاكرة والمخيلة ما دام التجولُ الحقيقيُّ متعذراً أمام البطل. فالحرب بمعناها الظاهري الحسي تبدو ملامحها عبر مشهد المسلحين الذين نجا نقولا من براثنهم بأعجوبةٍ من خلال تخفّيه في إحدى الزوايا المعتمة. كما تبدو من بعض وجوهها نوعاً من العودة إلى الغريزة البدائية التي تتساوى فيها الكائناتُ وتضيق المسافةُ بين الإنسان والحيوان إلى حد بعيد. لذلك ليس من قبيل الصدفة أن يتوارى الجنسُ البشريُّ في الظل، فيما يتم التنازعُ على المكان بين بطل الرواية والكلاب المفترسة الضالة التي تعيش في خطوط التماس. في هذا العالم المنغلق على أشباحه يتحول البشرُ إلى قتلة أو إلى جثث، ويرى نقولا بأمّ عينه جثةَ الآدمي الذي تتناهشه الكلابُ وجثةَ الفتاة المتكومة على نفسها في أحد الدهاليز وكأنها الولادةُ المجهضة لمدينة الحياة والموت. ليست صورة الكلاب المفترسة سوى تعبيرٍ رمزيٍ عن المواجهة بين إنسانية الإنسان وبين حيوانيته المغلقة من عقالها: كلّ منهما يصنع دائرته بنفسه من خلال إفرازاته العضوية أو أنيابه الحادة، فيما الحرب سجالٌ دائمٌ بين الطرفين ومبارزةٌ مكشوفةٌ بين توق الإنسان إلى المطلق وبين حضيضه الحيواني. وكان لا بد من ظهور «شمسة» في الرواية لكي تقيم التوازن عبر ذلك الحب اللاهب المندفع باتجاه الأسطورة. كأنّ أسطورية تلك الحرب المدمِّرة لا تمكن مواجهتُها إلا بأسطورةٍ موازيةٍ تقيم التوازن بين طرفي المعادلة وتضع الحبَّ والموت في خانتين متقابلتين.

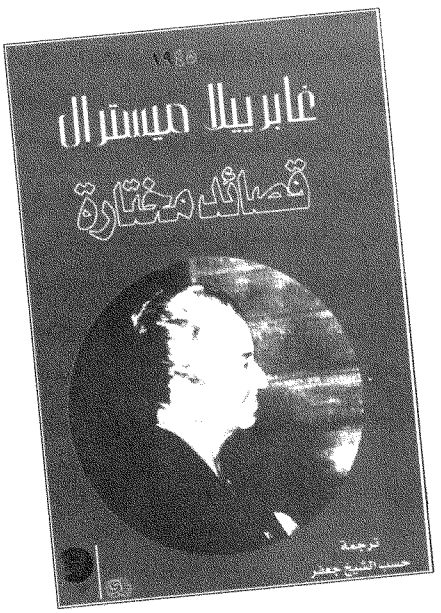
غير أنّ الحب الذي تقدمه هدى بركات ليس حباً أفلاطونياً أو مثالياً محضاً، بل هو أقرب إلى صورة **ألف ليلة وليلة** التي هي مزيج من الانخطاف الروحي واللذة الغريزية العارمة. لذلك لم يكن جسدُ «شمسة» مائلاً إلى النحول والهزال مثل أجساد العاشقات في القصص الرومنسية وقصائد الحب العذري، بل هو جسدٌ بضٌّ مائلٌ إلى السمنة وغنيٌّ بالاستدارات، الأمر الذي يقرِّبه من صورة الجمال الشهواني التقليدي عند العرب.

*

ثمة نقاط عدة أخرى يمكن تسجيلُها في سياق الحديث عن الرواية، كما عن تجربة هدى بركات الروائية بوجه عام. ومن هذه النقاط حرصُ الكاتبة على التحدث بلسان الرجل، واختيارِ أبطال رواياتها وقصصها من الذكور. وإذا كانت أحلام مستغانمي قد فعلت الشيء نفسه في **ذاكرة الجسد** فإنها عادت إلى أنثويتها في **فوضى الحواس**، مستردةً الهويةَ التي أعارتها الرجلَ في الرواية الأولى. في حين أنّ هدى بركات تُعير الذكورة هويتها بشكل دائم وكأنها تفعل ذلك عن سابقِ تصورٍ وتصميم. ولو كان الأمرُ مجردَ تأكيد على «خنوثة» الأدب وخروجه من دائرة الذكورة والأنوثة باتجاه الإنسان الشامل لظلّ محصوراً في إطارِ نموذجٍ روائيٍ واحدٍ، ولكنّ الإلحاح على الموضوع في كافة الروايات والقصص يُشرعه على أبعاد أخرى تتعلق بالنشأة والتربية وبرغبة الكاتبة المضمرة في التماهي مع الرجل وتقمُّص دوره.

أما على مستوى الأسلوب الروائي فإنّ هدى بركات تمتلك قدرةً عالية على السرد المشوِّق والمتدفق والبعيد عن التعقيد والافتعال، وهو ما يجعل القارئ مشدوداً لمتابعة الأحداث ومندفعاً لملاحقة الخيط الروائي حتى نهاياته. لكنّ الرواية لا تخلو بالمقابل من بعض الهنات الواضحة، كالمبالغة في المادة التوثيقية والتاريخية التي تكشف عن نزوعٍ «ثقافويٍّ» واضح. وهو ما يبدو أيضاً في إطالة الحديث عن الأقمشة وأنواعها ودلالاتها، الأمر الذي يكسر البنيةَ السرديةَ العفوية ويجعل التأليف مقحماً ومفتعلاً في بعض الأحيان. لكنّ هذه الثغرات لا تقلِّل من قيمة الرواية التي تلامس في بعض اندفاعاتها أرقَّ ما في الإنسان من مشاعر، وتقيم بين الجحيم والفردوس أعمق من وشيجةٍ قربى وأكثرَ من عناقٍ عابرٍ.

٣ ـ سحر الأمومة المضفور بالكلمات



تحمل تجربة الشاعرة التشيلية غابرييلا ميسترال نكهةً مميزةً في إطار الشعر الأميركي اللاتيني كما في إطار الشعر العالميّ بوجه عام. فقد نَحَتْ ميسترال (١٨٨٩ ـ ١٩٥٦) بالقصيدة منحى بالغ الرهافة والدفء، ولامستْ في كلِّ ما كتبته شغافَ القلب الإنساني الباحث عن الطمأنينة والحنان في عالم أثخنته الحروبُ وبقرتْ بطنَه المجازرُ والمذابح. لقد تفتحتْ موهبةُ الشاعرة بشكلٍ مبكرٍ، واستحقت ـ وهي لم تتجاوز الخامسة والعشرين ـ جائزةَ الأدب التشيلي لِما عَكَسَتْهُ في شعرها من تعبيرٍ عن روح المكان وأهله، ومن إيمانٍ وتشبثٍ بالحياة رغم الفقر المدقع الذي لازمها فترةً طويلة. والمتتبِّع لسيرة الشاعرة تلفته بشكلٍ مدهشٍ قدرتُها على تجاوز المأساة الفردية والألم الشخصي والإقامة في عالمٍ طيفيٍ مسقوفٍ بالأحلام والرؤى الوردية المبتكرة. ذلك أنّ ميسترال عاشت طفولةً شديدةَ الفقر، وفقدتْ أباها في التاسعة وذاقت لوعة اليتم المبكر. كما أنّ الشخص الوحيد الذي أحبته قضى منتحراً في ظروف غامضة. ومع أنها لم تُرزق بأيّ طفلٍ ولم تذق نعمةَ الأمومة، فقد استطاعت أن تعيش نوعاً من الأمومة المتخيلة وأن تَسْمع دبيبَ الحليب في صدرها وهو يتهيَّأ للتدفق في فم الطفل، كما تعبِّر الشاعرة في إحدى قصائدها. لذلك كانت جائزةُ نوبل، التي نالتها ميسترال عام ١٩٤٥، تتويجاً لمسيرتها الشعرية والإنسانية الرائدة، وتعبيراً عن إعجاب العالم بهذه التجربة المفرطة في رهافتها وإيمانها بالحياة، خاصة وأنّ هذه التجربة حملتْ بعداً ريادياً غير مسبوق في إطار الأدب

النسوي التشيلي والأمريكي اللاتيني، كما تركتْ أثرها العميق في التجارب التي تبعتها.

*

يعكس كتاب **قصائد مختارة*** لغابرييلا ميسترال، والذي نقله إلى العربية الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، بعضاً من تجارب الشاعرة ومناخاتها ويحاول أن يلقي الضوء بأمانة على أبرز اهتماماتها الإنسانية ومكابداتها الأنثوية العميقة. ويتّضح من خلال القصائد المعرَّبة أنّ هناك محاورَ ثلاثةً تدور حولها تجربةُ ميسترال، وإنْ كانت هذه المحاور تتصل بعضها بالبعض الآخر وتلتقي في البعد الإنساني الأخير. وهذه المحاور هي الأمومة، والحب، والتوحد بالطبيعة وروح المكان.

ولعلّ المحور الأول هو الذي ميّز الشاعرة عن غيرها ولفت نظر الكثيرين إلى ما تحمله في داخلها من عشق للحياة وتعلق بالطفولة. والذي يزيد من غرابة الأمر أنّ ميسترال لم تتزوج وظلّتْ محرومةً نعمةَ الأمومة والإنجاب. ومع ذلك استطاعت أن ترفد الأدبَ العالميَّ بهذا الجانب العاطفي المؤثِّر الذي قلما عرفناه مع امرأة أخرى. لقد استعاضت ميسترال عن حرمانها الإنجابَ بتعلُّقها الشديد بكل أطفال الأرض وبرغبتها في إسعادهم ورؤيتهم يكبرون ويمرحون أمام ناظريها. كما أنها حوّلت الكثيرَ من قصائدها إلى تهويماتٍ وأغانٍ للأطفال الذين رأت فيهم تعبيراً عن حركة الأرض وقوانين الطبيعة وتجدد الحياة:

«البحر يؤرجح الملايينَ من أمواجه متناغياً
وأنا، مصغيةً إلى هدهدة البحر،
أهزّ طفلي.
الريح رفيقة القمح
تؤرجحه بلطف
وأنا أُصغي إلى هدهدة الريح
أهز طفلي.
اللّه يؤرجح الملايين من عوالمه في هدوء.
وأنا، مصغيةً إلى اللّه،
أهز طفلي».

لقد آمنتْ غابرييلا ميسترال أن أفضل ما يُمْكِن المرأةَ أن تؤديه في هذا العالم هو الأمومة. ولأنها حُرمتْ هذه النعمةَ فقد استعاضت عنها بنوع من الأمومة النفسية التي فَتَحت لها، كما يرى حسب الشيخ جعفر، أسرارَها العميقةَ حتى «تخيَّلتْ نفسها ذاتَ مرةٍ وهي تسمع بكاءَ طفلٍ في بيتِ خالٍ، فأسرعتْ إليه لترضعه من أغوار صدرها المتدافقة المترعة». كأنها كانت تتصادى بذلك مع أمومة الأرض التي ينبثق عنها النباتُ والمياهُ والثمارُ وسائرُ الكائنات، والتي يطيب لها أن تعطي دون أن تأخذ وأن تهب نفسها بالمجان لكلّ مَنْ يدبّ فوقها بصرف النظر عمن يستحق أو لا يستحق.

لم تُرزق غابرييلا بطفل يُؤْنسها في وحدتها كسائر النساء والأمهات، ومع ذلك كانت تشعر أنها تشارك نساءَ الأرض كلهنّ وهن يهززن الأسرّةَ لأطفالهنّ الراقدين. ولم تكن لتجد فرقاً بين الواقعيّ والمتخيل، بين الطفل المولود من اللحم والدم والطفلِ المتخيَّل في الكلمات:

«أهدهدكَ بأغنيةٍ
لا تعرف الأرض فيها شراً
حيث الصخور والأشواك ناعمة كابتسامتك
أهدهدك طاردةً كلَّ قسوة من أغنيتي
حيث الفهود والأفاعي وديعة كأنفاسك».

كأنّ ميسترال استعاضت عن الولادة الطبيعية بالولادة الرمزية التي ترافق الكتابة والتي تجعل من القصيدة فرصةً لتحقيق أمومةٍ من نوع آخر، ما دام الشاعر كالأم يعيش فترةَ التخزين والحمل ويعاني آلامَ المخاض قبل الولادة وينفصل بعد ذلك عن قصيدته انفصالَ الطفل عن أمه. هكذا تحتل فكرةُ الأمومة مساحةً بارزة من المجموعة، وتتكرر ظلالُها في قصائد «الأم الحزينة» و«وداعة» و«الليل» و«أنا أهزّ المهد» و«لقطة». وفي قصيدة «رعب» تخاف الشاعرة من فكرة تحوُّل ابنتها إلى سنونوةٍ أو أميرة أو ملكةٍ، لأن أخشى ما تخشاه أن تطير في الهواء أو يُجْلسوها على عرش؛ وإذ ذاك «لن تجد طريقاً إليها ولن تستطيع أن تهزّها في المهد».

*

في المحور الثاني من القصائد يتبدى لدى الشاعرة ذلك الإحساسُ الغامر بالحب والإقامة في كنفِ رجلٍ تعشقه. ومع أنّ الرجل الوحيد الذي أحبّته في حياتها قد قضى منتحراً في ظروف غامضة، فإنّها لم تكفّ عن استعادة أطيافه في قصائدها اللاحقة وظلت وفيةً لتلك اللحظات القليلة التي منحتها السعادةَ الحقيقية. كما أنّ صورة الشاعرة عاشقةً لا تختلف عن صورتها أماً. ففي الحالتين يظهر لنا صِدقُها العميقُ، وقدرتُها على العطاء، وشعورُها بالتواضع والخفر إزاء مَنْ تحبّ. ثمة طهرانيةٌ شفّافةٌ تنبثق من وراء قصائدها العاطفية، ورغبةٌ حقيقية في تحويل الجسد إلى حالة أثيرية من أحوال الروح، وإلى تاج حقيقي للشغف لا إلى ساحة

* - غابرييلا ميسترال: **قصائد مختارة** (بيروت: دار المدى، ١٩٩٨).

للدَّنس والإثم. عندها يبدو الحبُّ تأسيساً للعالم، وإعادةَ تأهيل للجسد كما للروح، وإكليلاً من الجمال والفتنة على رأس المحبين:

«حين ترنو إليّ أغدو جميلة
كالعشبة تحت الندى
وحين أمضي إلى النهر
لن تعرف المستحمات قامتي الفخور.
تُخجلني شفتاي الحزينتان وبشرتي الشاحبة
يُخجلني صوتي المتهدِّج وركبتاي الحادتان.
رأيتني فأقبلت
ويخال لي أنني مسكينة
وبلا جسد أشبه بظل»

هذا النزوع اللاجسدي يُطلّ دائماً من قصائد الشاعرة ويعطي لشعرها لمسةً من الرومنسية الشاحبة والحزن الدفين الذي لا تستطيع إخفاءَه وإنْ حاولت. ففي قصيدة «لقاء» تفاجئنا تلك الصورُ المدهشة التي تعبِّر عن الفرح بمجيء الحب، بدءاً من المياه التي افترقتْ عن أحلامها والسماءِ المليئة بالمزامير، وصولاً إلى الفجر الأزرق المتلألئ والقلبِ الذي يخفق كالراية في الريح. ومع ذلك لم تكن الشاعرةُ في أوج عشقها تعلم لِمَ يتغطّى وجهُها بالدموع كلما اقتربتْ من ناظريها أطيافُ سعادتها الغامرة. ثمة حزنٌ مريميٌّ ينبعث من وراء السطور ويغطّي بهالته عالمَ الشاعرة التي تشيع في نفوس قرائها إحساساً غامراً بالحنان والاحتضان والجمال الطهور.

*

المحور الثالث في شعر غابرييلا ميسترال يدور حول نبض المكان ورموز الطبيعة والالتحام بجسد التراب الحي، لا الترابِ الساكن الأصمّ. فالمكان بالنسبة إلى الشاعرة هو وعاء الزمن وحاضنته، وهو المهد والضريح ومسقط الرأس ومرتع الصبا المتفجر. فكيف اذا كان المكان هو التشيلي الغنية بتضاريسها وغاباتها وجبالها العالية والمسننة، والتي أنجبتْ بالإضافة إلى ميسترال شعراء كباراً من بينهم الشاعر الآخر الحائز جائزةَ نوبل پابلو نيرودا؟ والمتصفح لقصائد الشاعرة يرى تلك المزاوجة الناجحة بين الواقعية الحسية العابقة بالروائح والألوان والأصوات وبين النزوع الميتافيزيكي المشبع بالأساطير وأرواح السلالات وصرخاتِ الأسلاف المذبوحين بحراب الغزاة القادمين من الشرق زمنَ كولومبس ومَنْ أتى بعده. وهو ما نلمحه في قصيدة «شلال على لاخا» التي تظهر فيها الصورُ المدهشةُ جنباً إلى جنب مع الانتماء إلى الجذور السحيقة للحضارات الهندية العظيمة:

«وتسقط منتحراً
راهناً روحك وجسدك.
الزمن يتتبعك طائراً
والبهجةُ والألم بلا انتهاء
أوجاعُ الهنود ساعة موتهم
وحياتي مندفعةٌ في زبدك الأبيض».

كذلك تعكس قصيدتا «الصنوبرة المكسيكية» و«الغيوم البيض» ذلك الدمجَ الناجحَ بين قوة الطبيعة وجموحها وبين قوة المخيِّلة البشرية وقدرتها على استشفاف المعاني وسبرِ أغواء الظواهر الكونية. هذه القوة التخييلية تبلغ ذروتها في قصيدة «موت البحر» التي تكشف عن أبعد ما في شاعرية ميسترال من خصوبة واشتعال. يصبح البحر هنا رمزاً لحيوية الأرض المهدَّدة باليباس والتصحر، وتتصادم في القصيدة الصورُ الدالة على الغرقِ والموتِ وانهدامِ السفن التي يحوِّلها البحرُ إلى أشلاء بالصور الأخرى التي تشير إلى موت البحر واندثاره:

«ومع أنّ البحر كان يمسك بنا في أحلامنا
بملامس اخطبوطه كلها
ومراراً ما كان يسحب غرقانا
إلى الجزر الرمليّة وسط الأنهار
فإننا وقد افتقدنا صوته ورؤيته
أخذنا نموت ببطء
وقد غوَّر الحزنُ المرير
خدودَنا الجافة المنهكة».

*

يبقى القول أخيراً إنّ روح الشفافية الأنثوية لدى ميسترال وما طبع شعرَها من مظاهر الرقة والطيبة لم يسما شِعْرَها بسمة الضعف والقنوط، ولم يمنعاها من الإيمان بمستقبل الإنسان والرهانِ على قوته وقدرته على هدم الجدران وقهر الظلام. وهو ما تعكسه بشكلٍ واضحٍ قصيدةُ «الأبواب» التي تنطلق من البعد المادي المحدود إلى البعد الرمزي للأبواب التي لا بد من أن تكسرها قبضاتُ الحالمين بالحرية والخبز والولادة الثانية للكرة الأرضية:

«وسننشد معاً
أغنيتنا بين الأرض والسماء.
وكالريح بأغنيتنا هذه
سنرجُّ الأبوابَ باباً بعد باب،
وسيخرج البشرُ إلى عالم مفتوح
كالأطفال المستيقظين
وقد سمعوا كيف تتساقط الأبوابُ الحاقدة
منهارةً فوق العالم كله».

بيروت