



غياب

١

فدوى طوقان:

الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي

صبحي حديدي

١

تمتعت الشاعرة الفلسطينية الراحلة فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣) بالحسنيين: أنها كانت امرأة كتبت الشعر من قلب بيئة محافظة، ومن وراء أستار وأسوار بيت عريق تسيّجه تقاليد صارمة، وأنها كانت فلسطينية عاشت قرابة ثلاثة عقود تحت الاحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية. صحيح أنّ السخاء المعتاد الذي يبديه النقد العربي تجاه الشعر الفلسطيني لم يذهب إلى حدّ إطلاق صفة «شاعرة المقاومة» على الراحلة، وذلك رغم عشرات القصائد التي كتبتها حول القضية الفلسطينية بعد النكبة وهزيمة ١٩٦٧ بصفة خاصة، إلا أنّ فضيلة تقديمها في صورة امرأة شاعرة - فلسطينية ذهبت بالكثير من «الشك» النقدي الحضيف الذي كان سيكتنف نتائجها الشعري، وكان سينصفه وينصفها، بدل الاكتفاء بمديحه ومديحها على نحو غائم دائم التسامح.

ذلك لا ينتقص، البتة، من المكانة التي شغلته الراحلة في مراحل أساسية من تطوّر الشعر العربي الحديث، خصوصاً حين تُوضع نصب الأعين حقيقة أن تجربة فدوى طوقان تبدّلت وتحوّلت وتقدّمت تارة، وسكنت وجمدت وارتدّت طوراً، وذلك على امتداد خمسة عقود تقريباً. ولسوف نحاول، في أجزاء تالية من هذه القراءة، التوقف عند جوانب التحديث التي اقترنت بشعر طوقان، وكيف تتضافر هذه الجوانب في البعد الموضوعاتي على نحو خاصّ لكي ترسّخ حداثة حقّة، جسورة وتجاوزية وريادية في آن معاً. وتكفي هنا إشارة أولى إلى أنّ صوت الراحلة كان منفرداً بالفعل، أيّاً كان الحكم على خصائصه ومعطياته، وكان خاصّاً بها وحدها في مرحلة شائكة من حياة الشعر العربي، حين لاح أنّ «شعر الريادة» نصّ واحد متماثل في الشكل، متقارب في الأسلوبيات الأساسية، متغاير بهذا القدر أو ذاك في الموضوعات والمضامين والأغراض!

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري يقيم في فرنسا

وبهذا المعنى، ومع تحفظ مبدئي طفيف على روحية التعميم، يمكن اعتبار إشارة الشاعرة والناقدة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي، واحدة من الآراء القليلة التي وضعت تجربة طوقان في سياق سليم متحلل من ضغوطات الفضيلة المزدوجة المشار إليها أعلاه: «في الخمسينيات والستينيات، استطاع كثير من الفلسطينيين (حيثما وجدوا أنفسهم) القيام بدور ناشط في خلق شعر طبيعي ونقد شعري. ولكن، في نهاية الأربعينيات كانت طاقتهم الإبداعية متجمدة. ولم يبق في الضفة الغربية من الأردن سوى صوت شعري مهم واحد، هو صوت فدوى طوقان، أخت إبراهيم الصغرى. وفدوى فتاة رقيقة ذات موهبة وخلق قوي، استطاعت خلال السنوات اللاحقة أن تواصل كتابة شعر يتميز بجزالة غير متوقعة، وصدق عاطفي في معقل المحافظة في نابلس، حيث ولدت ونشأت. لكن وجهة نظرها لم تكن في ذلك الوقت من الشمولية، ولا دراستها من التمكن، بحيث يعينها على القيام بدور رائد في التغييرات العامة في الرؤيا، والأسلوب التي كانت على وشك الحدوث، في الشعر العربي». (١)

وهكذا، في مجموعتها الأولى «وحدى مع الأيام»، ١٩٥٢، نقرأ موضوعات شتى في الحزن والموت والوجدان والتأمل والشكوى، وثمة الكثير من العاطفة والالتقاط الرومانتيكي لأوجاع الأنثى، والكثير أيضاً من التشوف المبكر الخجول للحرية الشخصية والتحرر الجمعي، فضلاً عن نزوع إلى الفلسفة والتفلسف يبلغ درجة اقتباس مفاجيء من زرادشت (نيتشه): «لا تصافح كل من لاقيت في طريقك.. إن من الناس من يجب أن لا تمدّ إليهم يداً، بل مخلباً ناشباً..!». وفي قصيدة «خريف ومساء»، وضمن نبذة شكسبيرية - هاملتية واضحة، تقول:

ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي
وغداً تلقى إلى القبر بقايا الغوالي
وي كأي المبح الدود وقد غشّى رفاتني
ساعياً فوق حطام كان يوماً بعض ذاتي
عائثاً في الهيكل الناخر، يا تعس مآلي! (٢)

وثمة هجوع إلى الطبيعة، شبيه بذلك الهجوع القياسي الكلاسيكي الذي طبع ويطبع الفرار الرومانتيكي من الواقع، بحثاً عن الألفة والحنو والأمان في أحضان الطبيعة التي تتم أسنتها، وتجسيد عناصرها، وإسباغ صفات السموم على تفاصيلها. والراحلة، في تقديم قصيدتها «أوهام في الزيتون» من المجموعة الأولى ذاتها، تقول: «في السفح الغربي من جبل «جرزيم» حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون، هناك ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها، وطالما خيل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحسّ بإحساسي وتشعر بشعوري. وفي ظلال هذه الزيتون الشاعرة، كم حلمت أحلاماً، ووهمت أوهاماً!...»

حديدي: الذات الشاعرة

وتلك المجموعة الأولى ضمت أيضاً عدداً من القصائد التي تشتمل على موضوعة العلاقة بين الفن والحريّة، أو ربما انحباس الفنّ أو إعاقته جرّاء حجب الحرية الشخصية. صحيح أنّ الراحلة تتناول هذه الموضوعة على نحو يبدو بسيطاً أو تبسيطياً أو مثالياً، بل ساذجاً عفويّاً في بعض الأمثلة، إلا أنّ وضع ذلك التناول في سياقاته التاريخية (أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات) يمنح فدوى طوقان ميزة صريحة على معظم قريناتها من شاعرات تلك الحقبة، لكي لا نتحدث عن عدد كبير من الشعراء أيضاً. وفي قصيدة «الصدى الباكي»، ولاحظوا ما ينطوي عليه العنوان من دلالات رومانتيكية، تقول الراحلة:

رحمة يا شاعري ، وانظر إلى أصداء روعي
إنها في شعري الباكي استغاثات ذبيح
إنها يا شاعري أثات مظلوم طريد
إنها غصّات مخنوق بأطواق الحديد
كلّما ضمّك حزن الليل في صمت وحزن
ومضى قلبك حيران الهوى يسأل عني
أرهف السمع، تجد روعي مجروح النداء
ضارعاً في ألم: رحماك لا تظلم وفائي!

ولا نعدم في المجموعة الموضوعات الصوفية (مثل قصيدة «تهويمه صوفية» التي يدلّ عنوانها عليها، حيث تقول الشاعرة: «أنا يا ربّ قطرة منك تاهت/ فوق أرض الشقاء والتنكيد»)، والموضوعات الاجتماعية - النفسية (مثل قصيدة «يتيم وأمّ»)، والرياء (لأخيها الشاعر المعروف الراحل إبراهيم طوقان ١٩٠٥ - ١٩٤١)، والمناسبة (انشاء جامعة الدول العربية، ١٩٤٥)، فضلاً بالطبع عن موضوعة النكبة واللجوء في ختام المجموعة.

غير أنّ جميع القصائد عمودية، موزونة، مقفاة، وتقليدية في عماراتها الشكلية إجمالاً، رغم التنوعات البسيطة هنا وهناك على شكل الموشح. وهكذا، سوف ننتظر ٣٣ قصيدة عمودية، وقصيدة أخرى في مستهلّ المجموعة الثانية «وجدتها»، ١٩٥٦، قبل أن تنشر فدوى طوقان قصيدة في الشكل الجديد آنذاك، «الشعر الحرّ» أو «شعر التفعيلة» كما سوف يسمّى بسبب العجز عن بديل إصطلاحي دقيق معبّر. وليس مصادفة، على الأرجح، أنّ تلك القصيدة المجددة الأولى كانت بعنوان «شعلة الحرية»، وكانت سياسية بمعنى ما لأنها كانت «هدية إلى أمّ الأعمال العظيمة مصر الثورة في حرب السويس».

ولكن مهلاً!

هذه هي المعلومة التي تقودنا إليها المقارنة بين قصائد المجموعتين الأولى والثانية، إلا أنها ليست تماماً حقيقة الأمر كما نقف عليه عند قراءة «الأعمال الشعرية الكاملة» التي أصدرتها

الراحلة سنة ١٩٩٣. ففي «قصائد من رواسب» «وحدى مع الأيام»، كما أسمتها طوقان، ثمة أربع قصائد تفعيلة، وقصيدة خامسة طويلة تقوم على تجريب مختلط بين العمود والشعر الحرّ. في عبارة أخرى، من الواضح أنّ طوقان أسقطت هذه القصائد من مجموعتها الأولى خشية أن تتعرض لمزيد من الاضطهاد، ليس بسبب كتابة الشعر هذه المرّة، بل بسبب كتابة شعر يخرج عن التقاليد ويكسر عمود الخليل!

ليس ثمة تفسير آخر، منطقيّ في الواقع، لأنّ القصائد «الرواسب» تلك تنمّ عن نضج عالٍ، وإدراك ذكيّ لمتطلبات الشكل الجديد، كما في قصيدة «أنا راحل»:

أنا راحل
ومضى يرددها فراغ الكون حولي
أصغيت،
شيء من وجودي انهدّ
في يأس وثقل
كان الصدى كالموت يسقط منه حولي
ألف ظلّ
ويدور بي
فأغوص في ظلماته
في ألف ليلٍ

٢

الأطوار الأولى من تجربة فدوى طوقان الشعرية، أي مراحل ما قبل نكسة حزيران ١٩٦٧، تقودنا إلى الملاحظة المركزية التالية: على النقيض من الافتراض الشائع في بعض النقد العربي، كانت موضوعة الحبّ، والقصيدة العاطفية إجمالاً، إسهام طوقان الأعمق والأكثر دلالة في حركة التحديث التي عرفها الشعر العربي على مستوى الموضوعات والأشكال في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات من القرن الماضي. وهذا أيضاً سجال ضدّ الرأي الشائع الآخر الذي يرى أنّ طوقان «تحرّرت» بعد عام ١٩٦٧ من إسهام النزعة الرومانسية التي هيمنت على نتاجها قبل النكسة، الأمر الذي ينطوي على القول بأنّ هذا «التحرّر» كان تطوراً إيجابياً نقل تجربتها إلى مصافّ أعلى.

وهذه السطور تنطلق من فرضيات مغايرة لتلك التي تقيم حالة من التنازع بين الموقف العاطفي والموقف الحدائي، إذ ترى أنّ الخيارات العاطفية في شعر طوقان لعبت دوراً حاسماً في تطوير «جبهة حدائنة» نسائية حيوية، كانت حركة التحديث العامة بحاجة ماسّة إليها، خصوصاً إزاء استثثار الخطاب الحدائي الذكوري بالقسط الأعظم من الموضوعات والأشكال والأساليب. ويقدر

ما كان الخطاب الحدائي الذكوري مخولاً بتمثيل الشرائح الصاعدة والظاهرة في المجتمعات العربية، كان الخطاب الحدائي النسائي مضطراً إلى تمثيل الشرائح المهمشة والمقموعة. والموقف العاطفي الذي اتصفت به قصائد طوقان في المراحل الشعرية الأولى، كان «خطاب العاشق في عزلته القصوى»، على حدّ تعبير رولان بارت، ليس فقط لأنه كان يحمل رسالة تحرير اجتماعي، ويرتطم تالياً بالمحرمات الاجتماعية في البيئات المحافظة، بل أيضاً لأنه خضع لآزدراء فلسفي من جانب التيارات الحدائية التي رأت فيه نكوصاً رومانسياً (و«رجعياً» أحياناً) لا يليق بمقتضيات التهديم الراديكالي للنصّ القديم. غير أنّ حالة العزلة هذه لم تسقط عن ذلك الخطاب وظيفته التحريرية، والتقدمية تالياً، في إغناء حركة الحدائة عن طريق الارتقاء بالنصّ الشعري النسائي.

وفي «رحلة جبلية، رحلة صعبة» (٣)، وهو الجزء الأول من سيرتها الذاتية، تسرد فدوى طوقان جملة من الشروط التي خضعت لها في طفولتها وبفاعتها، وكان لها أثر عميق سوف يلازم معظم محطات حياتها اللاحقة، وستكفل بتكييف ميولها الحياتية إجمالاً، والإبداعية بصفة خاصة. فإلى جانب واقعة منعها من الذهاب إلى المدرسة بسبب استلامها رسالة غرامية من فتى مراهق، وأنها واصلت تعليمها - وخصوصاً في جانب التتلمذ الشعري - على يد شقيقها إبراهيم طوقان، داخل أسوار البيت العتيق المحافظ الذي كانت ترى فيه «حظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة»، نقف في هذه السيرة على سلسلة من السياقات الاجتماعية والعائلية والنفسية التي تشخصها طوقان كما يلي:

١ - «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعدّ لتقبلي. أمّي حاولت التخلص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكررت المحاولة، ولكنها فشلت. عشر مرّات حملت أمّي، خمسة بنين أعطت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قطّ إلا حين جاء دوري. هذا ما كنت أسمعها ترويّه منذ صغري». ص ١٢.

٢ - «لم تكن الظروف الحياتية التي عاشتها طفولتي مع الأسرة لتلبي حاجاتي النفسية، كما أن حاجاتي المادية لم تعرف في تلك المرحلة الرضى والارتياح. وإذا كانت الطفولة هي المرحلة الحاسمة التي ترسم الشخصية وتقرّرها لما لها من أهمية في حياة الفرد، فإنّ طفولتي - لسوء الحظّ أو لحسن الحظّ - لم تكن بالطفولة السعيدة المدللة». ص ١٨.

٣ - «أمّا بُنيّتي فكانت عليلة منهكة بحمى الملاريا التي رافقت سنيّ طفولتي. وكان شحوبي ونحولي مصدرراً للتندّر والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، روعي يا خضراء». ص ٨١.

٤ - «كنت أتلهف للحصول على شيء غير الطعام، حلق ذهبي، أو سوار، أو فستان جميل ثمين أو دمية من دمي المصانع. كنت أتلهف للحصول على حبّ أبوي واهتمام خاص، وتحقيق رغبات لم يحققها لي في يوم ما (...). تُرى هل ربطت أمّي مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ

- عليها، أعني إبعاد الإنكليز لأبي إلى مصر منفياً عن عائلته ووطنه؟ ص ٢٠.
- ٥ - «كان التصاقي بخالتي أكبر وأعمق من التصاقي بأمي (...). كنت أتمنى دائماً لو أنني ابنة لخالتي وزوجها، وظللت أكره انتمائي إلى العائلة التي جعلني سوء الحظ واحدة من أفرادها. لقد كنت أفضل دائماً الانتماء إلى عائلة أقل غنى وأكثر حرية». ص ٢٣ - ٢٤.
- ٦ - «وإذا كنت قد التصقت بخالتي أكثر من التصاقي بأمي، فقد كان التصاقي بعمي الحاج حافظ أشدّ وأعمق من التصاقي بأبي». ص ٢٨.
- ٧ - «البيت أثري كبير من بيوت نابلس القديمة التي تذكرك بقصور الحريم والحرمين، والتي هُندست بحيث تتلاءم وضرورات النظام الإقطاعي (...). في هذا البيت، وبين جدرانها العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة «الحريم» المؤوودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي». ص ٤٠.
- ٨ - «وبدأ يتكشف لديّ الشعور الساحق بالظلم (...). كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حرיתי الشخصية المستتلبة. كنت أريد التعبير عن تمردتي عليهم بالانتحار.. الانتحار هو الوسيلة الوحيدة، هو إمكانياتي الوحيدة للانتقام من ظلم الأهل». ص ٥٧ - ٥٨.
- ٩ - «أمّا من الناحية الأخرى، فقد تعودت على الانكفاء على النفس والغياب داخل الذات. رحت أتحصن بالعزلة. كنت مع العائلة ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكنهم اقتحامه، ولقد ظلّ هذا العالم موصوداً أمامهم ولم أسمح لأحد باكتشافه». ص ٥٨.
- ١٠ - «ثم أصبح أنا نفسي غريبة عن نفسي، وأظلم أكثر في تفكيري الصامت هذا السؤال: من أنا؟ من أنا؟ وأردد اسمي في تفكيري عدة مرات، ولكن اسمي كان يبدو لي غريباً عني ولا يدلّ على أيّ شيء. وهنا كانت تنقطع صلتي باسمي وبنفسي وبكل ما حولي، وأغرق في حالة غريبة جداً من اللاحضور واللاشيئية». ص ٥٩.
- ١١ - «هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهّم الذي أحياء، مما أوجد في نفسي انفصاماً شقّها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلماً خاضعاً، ونصف كان يردد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمّر نفسه». ص ٩٥ - ٩٦.
- ١٢ - «وأصبحت بمرض بغض السياسة (...). إذا لم أكن متحررة اجتماعياً، فكيف أستطيع أن أكافح بقلبي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني؟ وظلّ يعوزني الاختمار السياسي، كما كنت أفترق إلى البعد الاجتماعي. لم يكن لديّ سوى ذلك البعد الأدبي، وكان يُعدّ ناقصاً». ص ١٣٣ - ١٣٤.

والحقّ أنّ مختلف تيارات النقد النسوي، لا تحتاج إلى «وصفة» أفضل من هذه السياقات القياسية، لكي تقرأ نصوص فدوى طوقان في ضوء تواريخ القهر التي خضعت لها المرأة، ولكي

حديدي: الذات الشاعرة

تجد في لجوئها إلى كتابة الشعر مظهر تمرّد على النظام البطيركي، وحالة انعتاق في الأساس. غير أنّ المرء لا يحتاج إلى استنهاض النقد النسوي لكي يدرك وظيفة هذه السياقات، إذ ليس في وسع أيّ تحليل نقدي أن يتجاهلها، حين تأخذ صفة مؤشرات كبرى دالة على طبيعة المحيط النفسي والشعوري والتربوي، فكيف بالمحيط الاجتماعي والسياسي، الذي تحرك فيه نصّ فدوى طوقان الشعري منذ التجارب الشعرية الأولى وقصائد مجموعة «وحي مع الأيام»، إلى نقلة النضج المتميّزة في المجموعة الثانية «وجدتها»، ثمّ النقطة الأكثر أهمية في المجموعة الثالثة «أعطنا حباً»، ١٩٦٠، وصولاً إلى مرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ والمجموعات اللاحقة.

وهناك قصيدة واحدة مبكّرة بعنوان «حياة»، من المجموعة الأولى، تكفي بذاتها لالتماس الكثير من الأسباب التي تسوّغ ترقية السياقات الاجتماعية والنفسية التي عاشتها فدوى طوقان إلى مرتبة العوامل الكبرى الصانعة لموضوعات النصّ الشعري، ولقسط كبير من خياراته الشكلية أيضاً. ففي هذه القصيدة تقول طوقان:

حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود
حياتي، حياتي أسيّ كلّها
إذا ما تلاشى غداً ظلّها
سيبقى على الأرض منه صدى
يردد صوتي هنا منشداً:
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

وبعد أن تنتقل الشاعرة من حياتها إلى حيوات أحبائها الذين طواهم الشرى، ثم إلى روح والدها، وروح أخ كان لها نبع حنان وحبّ، تعود من جديد إلى شبابها المعذب، وأشواقها المطوّقة، وروحها التي تفرّغ للشعر سلوة، ثم تخلد إلى حصيلة استجماعية تمزج علاقات الحياة والفنّ، فتقول:

وأجذبُ عودي
لقلبي الوحيد
فتخفق أوتاره باللحون
تهدهد قلبي وتجلو شجوني

بفتي وشعري وألحان عودي
أصارع آلام عمر شهيد
وهذا نشيدي
نشيد وجودي
سبقتي ورائي صداه يعيد:
حياتي دموع
وقلب ولوع
وشوق، وديوان شعر، وعود

٣

إذا كانت نبرة الشجن العميق وتأمل الذات والوجود على نحو رثائي هي الخطّ المركزي المهيمن على القصيدة السابقة، فإنّ نبرة خفيضة من التحديّ تصنع الخطّ الثاني في موضوع القصيدة، والذي يتمحور حول لجوء الشاعرة إلى الفنّ (إذ تقول: «بفتي وشعري وألحان عودي/أصارع آلام عمر شهيد») بوصفه خشبة الخلاص ونشيد الوجود. وليس بغير مغزى خاصّ أنّ نبرة التحديّ هذه لا تقتصر على خيار الموضوع وحده بل تنتقل إلى خيار الشكل، الذي لا يعتمد هنا البيت ذا الشطرين المتساويين، بل يراوح بين الموشح والتنويع المتباين في عدد التفاعيل، فضلاً عن كسر رتابة القافية وتنويع هندستها.

صحيح أننا لا نعثر في مجموعة «وحدتي مع الأيام»، على الكثير من القصائد الشبيهة بقصيدة «حياة» هذه، خصوصاً من حيث تكامل الموضوع مع الشكل، إلا أنّ ما له دلالة بالغة الأهمية أنّ هذا التكامل توفّر على الدوام في كلّ القصائد التي كانت موضوعاتها تطلق نبرة التأمل الوجودي، الممتزج بحسن التمرّد واللجوء إلى الخلاص الفنيّ. هذه هي حال قصائد مثل «إلى صورة»، «نار ونار»، «وأنا وحدي مع الليل»، «في سفح عيبال»، و«على القبر». وكأنّ فدوى طوقان كانت تقوم بما يشبه التمارين الأولى على النقلة التي ستشهدها المجموعة التالية في مستوى المحتوى والشكل، حين ستكتسب نزواتها الرومانسية طابع طرح الأسئلة الفلسفية حول خطاب العشق، وإطلاق هذا الخطاب في دائرة حسية أكثر وضوحاً، واعتماد شكل التفعيلة على نحو أكثر استقراراً وشفاءً.

وعلى سبيل المثال، في قصيدة «ذاك المساء» من المجموعة الثالثة، ثمة مقطع استهلاكي يذكّر بأصفي وأفضل ما أعطى «الشعر الحرّ» آنذاك، حتى أن المرء يكاد يتذكّر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب في ثنايا هذه السطور:

ذاك المساء

والشارع الممدود تسحب فوقه شمس الخريف

حزماً بقايا من ضياء
والصمت يحتضن المكان سوى رفيف
أشجاره، وخطى لبعض العابرين
ساروا هناك على الرصيف
ساروا بلا هدف بلا قصد
حيارى تائهين
لم أدر فيم وقفتُ، فيم تسمّرتُ
قدمي على ذاك الرصيف
لم أدر ماذا شدّني عند الجدار
هل كنت أبحث في ضياعي عن وجودي؟
هل كنت في قلق الحياة
ذاك المساء
أسعى بأعماقي إلى شيء بعيد
أسعى إليه، أودّ لو ألقاه لكن -
لا أراه؟

والمستوى الرفيع من الاستقرار الوجداني الذي توقّر في قصائد مجموعتي «وجدتها» و«أعطنا حباً»، ثمّ بعدئذ في المجموعة الرابعة «أمام الباب المغلق»، ١٩٦٧، كان في الآن ذاته قد اقترن بانخراط فدوى طوقان في حركة التحديث الشعري العربية عند نهاية العقد الرابع وبدايات العقد الخامس من القرن الماضي. والشكل هنا لم يكن مجرد مجازاة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلية بدل البيت، بل كان جزءاً لا يتجزأ من خدمة الرسائل العاطفية والاجتماعية والثقافية، الكامنة عميقاً وراء نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصودر وجدانها مراراً.

وفي ظني أنّ اندماج التمرد الوجداني بالتمرد الشكلي في قصائد مجموعة «أعطنا حباً» بالذات، كان إسهام فدوى طوقان الأكبر في حركة التحديث الشعري العربية، ولعله مثل العنصر الأهم في الدور الريادي الذي شغلته ضمن حركة ما سُمّي «الشعر الحرّ» إجمالاً، وضمن الحركة الأضيق للشاعرات العربيات النساء بصفة خاصّة، وهي الحركة التي أطلق عليها محمود درويش تسمية «المثلث الشعري النسائي»: نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي. ولأنّ ذلك الاستقرار على صعيد الوجدان والشكل كان يرسّخ مفهوماً ناضجاً للعاطفة النسوية، ومضاداً من جانب آخر للمفهوم المائع الاستسلامي أو المفهوم الشهواني البهيمي، فقد كانت فدوى طوقان تعبّد الطريق أمام ما اعتبره «حادثة عاطفية».

وهذه الحادثة العاطفية تقدمية بالضرورة لأنها إنما تعيد تصحيح الموقف الاجتماعي المتخلف

من قضايا الحبّ والفنّ والحريّة عند المرأة، ولأنّها أيضاً تعيد تصحيح التنظيرات الحداثيّة التي تمجّد فتح ملقّات النفس البشريّة والمزيد من الانفتاح على ذات الفنّان، ولكنها في الآن ذاته تزدرى النزوع العاطفي في النصّ النسائي بصفة خاصّة. وفي خمسينيات القرن الماضي لم يكن من السهل على شاعرة محاطة بكلّ هذه القيود أن تضرع هكذا:

أعطينا حبّاً، فبالحبّ كنوز الخير فينا
تتفجّر
وأغانينا ستخضّر على الحبّ وتزهر
وستنهّل عطاءً
وثرأءً
وخصوبة
أعطينا حبّاً فنبنّي العالم المنهار فينا
من جديد
ونعيد
فرحة الخصب لدينانا الجديدة

ومن المدهش أنّ بعض النقاد العرب أخذوا على فدوى طوقان نزوعها العاطفيّ هذا (٤)، وفاتهم أن يلاحظوا طبيعة الرسالة الثقافيّة الجبّارة التي انطوى عليها ذلك النزوع، سواء في الجانب السوسيولوجي المحض، الذي يتيح للشاعرة المرأة أن تمارس الحقّ في تحرير صوتها وروحها وجسدها، دون أن تضطرّ إلى قمع مشاعرها الأنثويّة أيّاً كانت، أو في الجانب الإبداعي الذي يخصّ حقّها في التغريد الوجداني الطليق خارج سرب الموضوعات «الجديّة» للشعراء الرجال (وهي الموضوعات التي كانت، في معظمها، مجرد استنساخ لموضوعات الحداثة الغربيّة). وكشوفات النقد النسوي المعاصر أثبتت أنّ تلهّف تيارات الحداثة على قمع الخطاب العاطفي، إنّما كان يستهدف تحسين شروط ممارسة اللعبة القديمة في ترويض النصّ النسائي.

وكانت سلمى الخضراء الجيوسي قد اعتبرت، ودون كبير تردّد، أنّ «الدور الأكبر الذي لعبته فدوى طوقان في الشعر العربي الحديث هو تحريرها المبكّر للعنصر الإيروتيكي. ولقد عبّدت الدرب أمام الصدق العاطفي، قبل أن يفعل ذلك الشعراء الرجال» (٥). وإذا كان ما تطلق عليه الجيوسي صفة «العنصر الإيروتيكي» لا يبدو واضحاً تماماً في أيّ من مجموعات طوقان الشعريّة، على الأقلّ بالمعنى المتعارف عليه في تمييز النصوص الإيروتيكيّة، فإنّ الجيوسي لا تجانب الصواب البتّة في امتداحها تعبيد طوقان دروب الصدق العاطفي.

وهكذا، فإنّ أعمال طوقان الشعريّة في المراحل التي سبقت نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧، لم تكن أقلّ قيمة من أعمالها اللاحقة («الليل والفرسان»، ١٩٦٩؛ «على قمة الدنيا

حديدي: الذات الشاعرة

وحيداً»، ١٩٧٣؛ «تموز والشيء الآخر»، ١٩٨٧؛ و«اللحن الأخير»، ٢٠٠٠). وإذا كانت الشاعرة قد تطوّرت في جانب كبير أساسي هو القصيدة السياسية، فإنّ الفضائل الفنيّة لقصائد المجموعات الثلاث الأولى ظلّت سارية المفعول، وظلّت رسائلها الإبداعية والثقافية تلعب دوراً بالغ الحيوية، في رفق حركة التحديث الشعري بصوت نسائي بالغ الخصوصية، فريد في إصراره على غناء الذات، وترقية الموقف العاطفي إلى حالة إنسانية كونية تخلق في النصّ بُنية شعورية كثيفة، تبدأ من ذات الشاعرة، وبصدد موضوعات فردية أو جمّعية، ولكنها في الحالتين تظلّ قادرة على استدراج المتلقّي إلى منطقة مشتركة من اندماج الذات في الجماعة.

وشخصياً أميل إلى اعتبار «أعطينا حباً» أفضل مجموعات الشاعرة، قبل نكسة حزيران وبعدها، وبصرف النظر عن تراجع القصيدة العاطفية لصالح القصيدة السياسية. ففي هذه المجموعة تتحرّك موضوعات فدوى طوقان في حقول واسعة من معطيات الصدق العاطفي الذي ميّزها على الدوام، وثمة تلك الفوارق المتقاطعة أو المتلاقية بين ذات الأنثى وذات الرجل؛ وحالات التناظر بين التجربة الفنيّة والتجربة الصوفية، كما تدور في وجدان امرأة حقيقية منفتحة على العالم بأسره؛ والتفاصيل البهيجة أو الكئيبة لحياة يومية لا تبدو معقدة أو ميتافيزيقية أو غامضة، ولكنها في الآن ذاته حيّة وناضجة ومتحركة؛ وثمة أغنية للبعجة وأخرى للسجين؛ يوم للثلج ويوم للبحر؛ وبرهة للنسيان وأخرى للهزيمة.

وفي غمرة هذا التعدّد في الموضوعات والأغراض والمواقف العاطفية، كان نصّ فدوى طوقان لا يكفّ عن الوصول إلى قارئه وقارئته، وكان يأتي إليه وإليها من منطقة دفينّة في التاريخ الاجتماعي، ليمسّ منطقة أخرى دفينّة في أغوار التاريخ النفسي، تماماً على النحو المعقّد الذي تصفه في قصيدة «الإله الذي مات»:

غير أنّا
كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه
كان خوفٌ ينزوي في عتمة النفس
ويخفي وجهه
عن مصبّ الضوء، لكنّا تجاهلنا
وأغمضنا العيوننا
وتناسيناها فينا
وأتيننا

٤

أعيد التشديد على ما سبق ذكره أعلاه: الشكل عند فدوى طوقان لم يكن مجرد مجرّد مجازة لـ «موضة» العصر في استخدام التفعيلة بدل البيت، بل كان جزءاً وظيفياً يخدم الرسائل العاطفية

والاجتماعية والثقافية، التي تنقلها نصوص شعرية تكتبها شاعرة امرأة عاشت أجواء محافظة، وخضعت لشروط نفسية تدميرية، وصُودر وجدانها مراراً. الشكل، إذًا، كان سمة وظيفية، وذلك رغم أن الراحلة لم تعبأ به كثيراً، أو لعلّ الأدقّ القول: إنها حافظت على خيارات محدودة في الأداء الشكلي:

١ - لم تتخلّ عن العمود كلّما وأينما اقتضته أغراض القصيدة (كما في «مرثية» و«أنسودة لينا» اللتين تأتيان في القصائد الأخيرة من مجموعة «تموز والشيء الآخر»).

٢ - جرّبت تطوير قصيدة التفعيلة، على نحو بالغ الحذر إجمالاً، ودون كبير حماس في الواقع (كما في قصيدتها «من صور المقاومة» في مجموعة «الليل والفرسان»، حيث تنوّع التفاعيل بين مقطع شعري وآخر، فتحقّق في بعضها نجاحاً مدهشاً، وتبدو التجربة عائرة وشكلية في بعضها الآخر).

٣ - كسرت تقليدها المفضّل في الوصف، وبناء المشهد الطبيعي الخارجي أو النفسي الداخلي، فكتبت القصيدة التي تسرد حكاية من نوع ما، وجرّبت القصيدة الواحدة الطويلة، أو مجموعة القصائد التي تنتظم تحت موضوع واحد.

٤ - تجاسرت، في نماذج محدودة العدد، على كسر أعراف الوزن، عموداً أو تفعيلة، كما في قصيدتها «كوابيس الليل والنهار»، من مجموعة «على قمة الدنيا وحيداً»، حيث تمزج الوزن بالشر، والتقرير الصحفي بالعريضة المرفوعة إلى قوآت الاحتلال، كما تستخدم اللغة الإنكليزية والعبرية.

٥ - ظلّت عماراتها الإيقاعية بسيطة ومتماثلة، يندر فيها التنوع أو النقلات المبالغية، فلا تأخذ القصائد صياغات إنشادية إلا في حال الرثاء أو كتابة نشيد مباشر.

٦ - ظلّت تخطيطات التفعيلة شبه تقليدية ومتماثلة إجمالاً، إلا في حالات نادرة.

٧ - كذلك ظلّ السطر الشعري، حين لا يكون شرطاً أو بيتاً، قصيراً مشدوداً مقتصداً، متكشف المجاز، وخالياً بصفة عامة من ألعاب الصوت، أو بناء الجملة ضمن هندسة خاصة تعتمد على الترادف أو التكرار أو المفارقة...

في عبارة أخرى، كانت الشاعرة الراحلة أقلّ اكتراثاً بالشكل، وأكثر اعتناء بالمحتوى، لأنها ربما كانت ترى أنّ معركة الشكل حُسمت، أو هي ليست هاجس الشاعرة المرأة، في مقابل المعارك الكبرى التي تجابه الشعر النسائي على صعيد الموضوعات، واختراق هذه أو تلك من المحرّمات (التي لم تتردد في تسميتها بالـ «تابوهات»)، وحرية الخوض في المسائل الحساسة التي تخصّ تحرّر المرأة، بوصفها امرأة وشاعرة في آن معاً. وفي شهادة حديثة العهد، تقول الراحلة في وصف بعض خصوصيات، أو مصاعب وعراقيل، تجربتها كشاعرة امرأة:

«ورائي الآن مسيرة شعرية بعيدة المدى. لقد جنّت في زمن كان شعر المرأة فيه بدعة، ونحن لو رجعنا إلى موروثنا من الشعر النسائي، لوجدناه يقتصر على شعر الرثاء فحسب (...). في

حديدي: الذات الشاعرة

المشرق ظلّ كبح مشاعر المرأة ومنعها من البوح، هو التقليد السائد الذي بقي قائماً حتى الخمسينات من هذا القرن.

«لقد ظلّ أدبنا وشعرنا النسائي يخاف أن يتكلم أو يبوح، وظلّ ينقصه الإحساس العنيف بوحدة الذات، والاندفاع اللاشعوري إلى البوح والتعبير شعراً أو نثراً، أو بتعبير أصحّ ظلّ ينقصه الجنون الوهاج الذي يجعل الشاعر يكسر حواجز الخوف، ولا يتردد في التضحية بكلّ شيء من أجل التعبير.

«حين بدأنا نحن شاعرات الأربعينات انطلاقتنا في فضاء الشعر، وكنا قلة قليلة، كان علينا أن نخوض فترة مترججة مضطربة، وكنا ندرك أقوى إدراك أننا نشقّ طريقاً صعباً غير ممدد، وأن شاعريات أكثر توهجاً ستسطع بعدنا وتضيء. إلا أننا كنا نعرف أن باستطاعتنا أن نغمض عيوننا في شبه ارتياح. فذلك ما كنا نستطيعه في حدود زماننا وظروفه الاجتماعية والثقافية». (٦)

وحين أغمضت فدوى طوقان عينيها للمرّة الأخيرة، في شهر كانون الأول ٢٠٠٣، كتنا نعلم - أكثر منها ربما، أو أبعد ممّا يسمح تواضع النفوس الكبار - أن منجزها الشعري متنوّع، غنيّ رفيع، ويمنحها الحقّ في ما هو أثنى من إغماضة عين «في شبه ارتياح»: يمنحها الخلود والريادة، والمقام المديد في وجداننا وعاطفتنا وذائقتنا الجمالية، ليس أقلّ.

إشارات:

(١) سلمى الخضراء الجيوسي: «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠١. ص ٦٠٤ - ٦٠٥.

(٢) جميع الاقتباسات الشعرية من: فدوى طوقان، «الأعمال الشعرية الكاملة». المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣.

(٣) فدوى طوقان: «رحلة جبلية، رحلة صعبة»، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان ١٩٩٩.

(٤) هذا، على سبيل المثال، رأي شاعر نابلسي في كتابه «فدوى تشبّك مع الشعر». والجدير بالذكر أنّ الناقد المصري أنور المعداوي كان، على العكس، قد نصّح فدوى طوقان بالإكثار من القصائد العاطفية والتخفيف من قصائد الرثاء والقصائد السياسية، انسجماً مع ميله النقدي إلى «الأداء النفسي» في القصيدة.

(٥) أنظر مقدمتها للترجمة الإنكليزية لسيرة فدوى طوقان:

“The Mountainous Journey: An Autobiography.” Trans. Olive Kenny, The Women’s Press, London 1990. P x.

(٦) كلمة فدوى طوقان في مناسبة تكريمها: «كتاب جرش ٢٠٠٠»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

٢٠٠١. ص ٩.