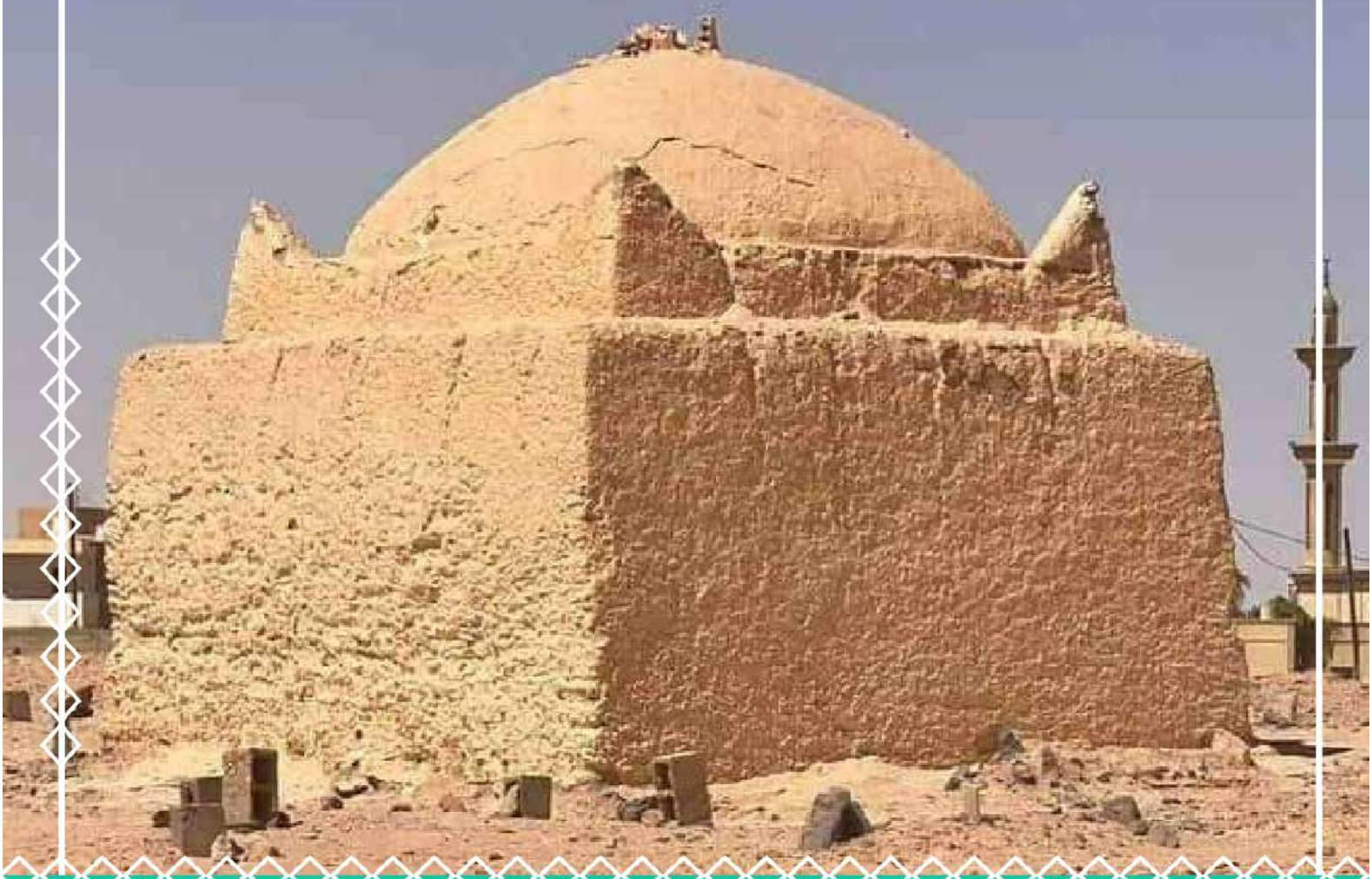
مجلة
الليبي
The Libyan
شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة
الخدمات الإعلامية بمجلس النواب الليبي
السنة الرابعة العدد 44 / اغسطس 2022



تحت ترابها .. حيث لايموت الشعر

الليبي
The Libyan

شهرية ثقافية تصدر عن مؤسسة الخدمات
الإعلامية بمجلس النواب الليبي

رئيس مجلس الإدارة :

خالد مفتاح الشيخي

رئيس التحرير

د. الصديق بودوارة المغربي

Editor in Chief
Alsadiq Bwdawarat

مدير التحرير:
أ. سـارة الشـريف

مكتب فلسطين :
فراس حج محمد

مكتب الهند
علاء الدين محمد الهدوي فونتزي

شؤون ادارية ومالية
عبد الناصر مفتاح حسين
محمد سليمان الصالحين

خدمات عامة:
رمضان عبد الونيس
حسين راضي

الإخراج الفني
محمـد حسـن محمـد
محمـد حسـن الخضر

العنـوان في ليبيـا

البيضاء . خلف شارع النسيم. الطريق الدائري الشمالي

عنـاوين البريـد الإلكتـروني

libyanmagazine@gmail.com

info@libyanmagazine.com

Ads@libyanmagazine.com

http://libyanmagazine.com

شروط النشر في مجلة الليبي

توجه المقالات إلى رئيس تحرير المجلة أو مدير التحرير
تكتب المقالات باللغة العربية، وترسل على البريد الالكتروني في صورة ملف وورد word، مرفقةً بما يلي :

1. سيرة ذاتية للمؤلف أو المترجم .
2. في حالة المقالات المترجمة يُرفق النص الأصلي .
3. يُفضّل أن تكون المقالات مدعمةً بصورٍ عالية الجودة، مع ذكر مصادرها .
4. الموضوعات التي لا تُنشر لا تُعاد إلى أصحابها .
5. يحق للمجلة حذف أو تعديل أو إضافة أي فقرة من المقالة، تماشياً مع سياستها التحريرية .
6. الخرائط التي تنشر في المجلة هي مجرد خرائط توضيحية لا تُعتبر مرجعاً للحدود الدولية .
7. لا يجوز إعادة النشر بأية وسيلة لأي مادة نشرتها مجلة الليبي بدايةً من عددها الأول، وحتى تاريخه، بدون موافقة خطية من رئيس التحرير، وإلا اعتبر ذلك خرقاً لقانون الملكية الفكرية .

المواد المنشورة تعبّر عن آراء كتابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة، ويتحمل كاتب المقال وحده جميع التبعات المترتبة على مقالته .

رسالة فلسطين

بعد خمسين عاماً من استشهاده ..

غسان كنفاني في نابلس

الليبي. خاص

تحت رعاية «وزارة الثقافة الفلسطينية»، وفي الذكرى الخمسين لاستشهاد الأديب المناضل «غسان كنفاني» نظّم «منتدى المنارة للثقافة والإبداع» بالشراكة مع «المنتدى التنويري الثقافي الفلسطيني» في مدينة «نابلس» ندوة ثقافية بعنوان «غسان كنفاني... الفكرة لا تموت»، ومَعْرِضاً اشتمل على مجموعة من روايات «غسان كنفاني»، وبحضور جمهور من الكتاب والمثقفين الفلسطينيين.

استهلت «د.لينا شخشير» رئيسة «منتدى المنارة» الندوة بالترحيب بالضيوف، وشكرت المنتدى التنويري على استضافته للفعالية، وبينت في كلمتها أن الأديب «غسان كنفاني» لا يزال حياً في ذاكرة الأجيال على مر الزمن، فهو لم يمت في الوعي الجمعي؛ بسبب ثقافته المقاومة لكل أشكال الخنوع والتدجين، ثم تحدث رئيس مجلس إدارة المنتدى التنويري المهندس «يوسف نصر الله» في كلمة موجزة عن «غسان كنفاني» استعرض فيها محطات بارزة من سيرة حياته، وأتى على ذكر بعض من أعماله الأدبية.

وفي قراءة نقدية موسعة تحدث أ.د. «عادل الأسطة» عن العالم القصصي لغسان كنفاني، وارتباطه بفكر الجبهة الشعبية، فتوقف عند قصتين الأولى بعنوان «ورقة من غزة»، والثانية بعنوان «درب إلى خائن»، مبينا أن «غسان كنفاني» الأديب، سابق على «غسان كنفاني» السياسي.

وأما المحامي الحيفاوي «حسن عبادي»، فتمحورت كلمته حول حضور «حيفا» في أدب «غسان كنفاني» من خلال روايته «عائد إلى حيفا»، وكيف تم ربط «حيفا» بغسان كنفاني على الرغم من كثرة الذين كتبوا عن «حيفا» من أمثال «محمود درويش»، و«أحمد دحبور»، كما أشار إلى حضور «حيفا» في مراسلاته مع ثلاثة من الأسرى الفلسطينيين وتشوقهم لزيارة «حيفا» ورؤيتهم، وهم «كميل أبو حنيش»، و«منذر مفلح»، و«ناصر أبو سرور».

وفي تقديم د.«شخشير» لكتاب «استعادة غسان كنفاني» للكاتب «فراس حج محمد» أوضحت أن الكتاب تناول صورة المثقف المدجن الخانع والثقافة الانهزامية ليستنهض همم المثقفين لأداء دورهم في خلق الوعي الفكري، كما فعل «غسان»، وأشارت إلى أن الكاتب «فراس حج

محمد» يلتقي مع «غسان» في نقده الساخر وجرأة قلمه؛ بهدف النقد البناء من أجل الإصلاح. ثم تحدث الكاتب «فراس حج محمد» عن كتابه مبيناً الأسباب التي جعلت «غسان كنفاني» حياً ومؤثراً بعد مرور خمسين عاماً على استشهاده، ومعرّضاً بالكتاب الفلسطينيين الرسميين الذين لم يقفوا مواقف صلبة وواضحة ضد موجة التطبيع العربي الأخيرة، كما بين كيف تعاملت المناهج الفلسطينية مع النصوص المجتزأة التي جعلت اثنين من نصوصه ضمن مقررات اللغة العربية في الصفين السابع الأساسي والثاني عشر، فشوهتهما وأفقدتهما قيمتهما النضالية والثورية، وهما «رجال في الشمس» وقصة «البومة في غرفة بعيدة».

بعد ذلك تم فتح باب المشاركة للحضور، فقدّم عدد كبير منهم مداخلات قيمة وأسئلة واستفسارات للمحاضرين. وفي نهاية الندوة وقّع الكاتب «فراس حج محمد» نسخاً من كتابه «استعادة غسان كنفاني» للجمهور.

الانحياز إلى خنوثة الشعر

فراس حج محمد. فلسطين

سبق أن توقفت عند مسألة الشعر وارتباطه بالشاعر، وعلاقة الشعر بالأنوثة والذكورة بتفصيل كبير في كتابي «بلاغة الصنعة الشعرية»- الفصل الثالث منه تحت عنوان «وهج المرأة الشاعرة»، وتوصلت إلى أن هذه المسألة تكاد تكون مستقرة على نحو ما ومحسومة لصالح الشاعر الرجل على مستوى الكتابة والتلقي النقدي بصوره كافّة، وأشرت إلى بعض الدارسين الذين أولوا عناية خاصة لهذا البحث؛ من أمثال «جايمس فنتن» في كتابه «قوة الشعر» و«عبد الله الغذّامي» في كتابه «تأنيث القصيدة»، وتذكيرا بأبي تمام الذي وصف العملية الشعرية بفض البكارة فقال: «الشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه».

كأن الشاعر الفحل هو القادر على فض المعنى البكر، كما هو صاحب عملية فض البكارة؛ بوصفه رجلاً، ذا قدرة على فعل «الانتهاك» بمعناه الفلسفي كما جاء عند «جورج باتاي». لقد أولت النظرية الشعرية العربية القديمة المعاني المبتكرة البكر عناية فائقة، وقد اجتمع الأمران معاً؛ المعاني البكر التي تُطرق لأول مرة، وبعدها يصيبها الشيوع والابتذال، وفض البكارة التي لا تفضّ إلا مرة واحدة، فلا تعود المرأة بكراً؛ أقصد ذات بكارة، فقد طُرقت من «فحل» فتحولت من امرأة «مختومة» إلى امرأة أخرى بصفات عادية، فتتوحد مع كل النساء الأخريات مثيلتها من اللواتي أصابهن فعل الفضّ، ولذلك فالمعاني المعتادة يطلق عليها النقد القديم أيضاً «المعاني المطروقة»، فهي عادية ولا تستفز الذائقة الشعرية، ولا يُبحث عنها، إنما المعوّل على الأبكار من كل شيء، ومدار الإبداع وشهوته وشهيته هو في تلك المعاني المبتكرة، وكانت واحدة من أسس الحكم على جودة الشعر والشعراء، بل ربما تفوقت على الصورة الشعرية أحياناً، أو اندمجت معها، بحيث تغدو الصورة الشعرية هي الصانعة للمعنى المبتكر.

إذاً، فثمة تناظرٌ بين المعنى المبتكر وبكارة المرأة، وبين القصيدة والمرأة، وليس بين الشعر والمرأة، فالشعر يكتسب صفات الفحول، والقصيدة ذات معانٍ أنثوية يقع عليها فعل الفحول من الشعراء، كما يقع الفحول على النساء أنفسهنّ، وفي كلا دوائر التناظر هذه، فإن المتحكم هو واحد، الرجل والشاعر الرجل أيضاً.

فالمرأة بهذه الحالة- كما يراها «الخيال الذكوري» العربي التراثي- هي ناقصة، ومطروقة، كما تُطرق السبلُ، وتُعبّد الطرق، وكما تطرق المعاني وتشيع بين الناس، ولذلك فهذا يحمل معنى الاستعباد في المعنى الغائر في النفسية العربية، فالمرأة عندما تخضع لفعل الفضّ، تغدو خاضعة في الحياة إلى تلك السلطة التي قامت بهذا الفعل، فقد أخذ الفعل بعداً رمزياً أكبر مما هو في الحقيقة، ولم يعد مجرد عمل بشري حيويّ من فطرة الخلق، ولعل القصيدة ذات المعاني المطروقة قصيدة خاضعة غير متمردة على جماليات سابقة، ولا ينظر إليها بمنظار الإبداع والتميّز.

هذا المنطق هو الذي حرك الشاعر القديم العربي وغير العربي إلى حدّ ما كما يظهر عند «جايمس فنتن»، وإن كان أوضح في الخيال العربي، إذ هو مسكون بفكرة «الفحولة» التي هي وصف خاص للشاعر وليست صفة للشاعرة مهما أبدعت وأتقنت صنعتها، ولذلك يقاس دائماً شعر المرأة إلى النموذج الفحولي، فثمة مسطرة رجولية لقياس الشعر الجيد النسائي، وعلى امتداد تاريخ الشعر العربي كانت السلطتان الشعرية والنقدية بيد الرجل.

الثورة الشعرية والنقدية ذات ملامح أنثوية:

ظل الأمر هكذا حتى جاءت الثورة الشعرية على يد «نازك الملائكة»- المرأة الشاعرة- التي تجاوزت النمط التقليدي في البناء الجزئي للبيت الشعري، ومن ثم البناء الكلي للقصيدة، ثم زادت تطوراً هذه المسألة، واتسعت عند الشعراء والشاعرات، واستقر الشعر على أن يكون للشاعر، رجلاً وامرأة على حدٍ سواء، واختفت صفة «الفحولة» من وصف شعراء الحداثة من «السيّاب» إلى «أدونيس» و«محمود درويش»، وإلى «نازك الملائكة» و«فدوى طوقان» و«لميعة عباس»، وغيرهم كثيرون وغيرهنّ كثيرات، حتى إذا ولدت قصيدة النثر التي أولت الناقدة الفرنسية «سوزان برنار» عنايتها النقدية لها في مؤلفها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» عام 1968، فتغير الشعر شكلاً ومضموناً وإيقاعاً. إذاً لقد تم بالفعل تجاوز «النفَس الرجولي» للشعر وأصبح فنّا للشعراء والشواعر على حد سواء، كتابة وتنظيراً نقدياً مهمّاً، تأسيسياً على مستوى العالم، ومنه العالم العربيّ أيضاً بطبيعة الحال.

لقد غدت الشاعرات أكثر وعياً بأهمية كتابتهن القصيدة التي تمثلهنّ، وانطلاقا من هذا الوعي الذي يتجاوز التعامل مع المستقر، ويرسخ لمفهوم جديد، جاءت قصائد الشاعرات محملة بالعلة الشعرية الأنثوية من لحظة التفكير بالقصيدة إلى اللحظة الأخيرة من الولادة، فالانحياز إلى شكل معيّن من الشعر، لا يفسّر فقط على اعتبار أنه انحياز شكلي فقط، وإنما قد يحمل أبعاداً من المضمون في الدلالة على ما هو أهم من الشعر ذاته أو القصيدة المفردة، بحكم أنها عمل كتابي له اشتباكات فنية وموضوعية مجدولة معاً برباط واحد.

كوثر الزين وفكرة الخنثى الشعرية:

هذا الوعي النقدي المباغت والعملي جاء في القصيدة الجديدة للشاعرة الفلسطينية التونسية «كوثر الزين» التي ألقتها في إحدى أمسيات «معرض فلسطين الدولي للكتاب- الثاني عشر» في مدينة «رام الله»، مساء يوم الخميس 22 أيلول 2022، وتبدأ الشاعرة قصيدتها التي ختمت بها مشاركتها في الأمسية بقولها:

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر
وأحشو بلحيتك الكثّة وسادةً للريح
فلا تطرق طريقي بناقة عرجاء.

لقد تعمدت الشاعرة الهجوم على الشعر بأهم مظهر من مظاهر «الفحولة» الشكلية عند العرب، بأنها «ستحلق شارب الشعر»، وأعادت التذكير بفعل «الطرق» وبالناقة العرجاء، فماذا يعني بالتحديد فنيا حلق الشارب؟ وهل إذا تم حلق الشارب انتهى المأزق الشعريّ؟

في هذا المطلع الهجومي- على طرافته- وبكارته المعنوية والتشخيصية يحمل موقفاً نقيضاً للتاريخ الشعري الذي ألمحت إلى شيء من جوانبه في المقدمة أعلاه، فلم تكتف بالتشذيب والتهذيب، فلم تقل: «سأقص شاربك أيها الشعر»، إنما تريد حلقه، أي التخلص منه ومن وجوده، ليصبح عدماً، إنها تريد وجها للشعر بلا شارب ولا لحية كثة، تريد وجهاً أنثوياً للشعر. تريد للشعر أن يتخلى عن تاريخيته الرجولية، ربما ليس وجهاً أنثوياً خالصاً، إنما تريد وجهاً لا علامات «رجولية» فيه، تريد

وجهاً محايداً، كما سيتضح من بعض أسطر القصيدة في موضع آخر.

ثم تشرع في تأثيث قصيدتها بالمعاني الأنثوية، فتجابه تلك الفحولة الظاهرية للشعر بمفرداتها الأنثوية، فجاء في النص العديد من تلك الألفاظ التي تقف شاهدة على هذا الموقف الأنثوي القوي من الشعر، فتبدأ بتأسيس جماليتها الشعرية بمعجمها النسائي «المرتبط بعالم المرأة وأشيائها الخاصة وخصوصيتها التي لا يشاركها فيها الرجل:

«لستُ نِدّا لاحتكارك
فضفيرتي لا تستبيح منكبيك
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتك
وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيك
هاك خزانتي الدرداء
فاعصف بريحك في عفونتها
كي أستبيح خزائنك

عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى»

سيستمع «الشعراء الرجال» للشاعرة «كوثر الزين» في الأمسية- وكانت الوحيدة بينهم- هذا التأثيث الأنثوي للشعر المكون من ألفاظ: «الضفيرة، وطلاء الأظافر، والفساتين الشهية والخزانة، والأقمشة، والبخور»، كل هذه الأنثوية لتصل إلى المحايدة، وفي المحايدة جمالية وموقف إنساني عميق، فالشاعرة «كوثر الزين» لا تريد أن «تستخلص الشعر لنفسها» ولأنثويتها الجمالية وتحرم الرجولة منه، لذلك أعلنت منذ المقطع الثاني أنها لا ترغب في أن تكون نداً لأحد من الشعراء أو للشعر ذاته، ذلك الشعر المحمل برجولية التاريخ وفحولته، إنما تقترح جماليتها وموقفها من كل هذا التاريخ الذي شكل عبئاً ثقيلاً على كاهلها، ومعها كل شاعرات العالم والعالم العربي والإسلامي.

لعل انعدام البحث عن الندية هو بحث عن منطقة مشتركة للتصالح مع ذلك التاريخ الكثيف، لذلك تختار المنطقة الوسطى التي ليست ذكورة خالصة ولا أنوثة صافية تماماً، إنها تختار الحالة الخنثى، بكل ما فيها من امتزاج الذكورة بالأنوثة، بل إن الحالة «الخنثى» هي الحالة الأكمل للحالة الإنسانية كما تقول الأسطورة الموغلة في القدم؛ فالإنسان؛ ذكراً وأنثى كان واحداً، ثم انفصلا بقرار «إلهي»، لتحدّ تلك الآلهة من تطلعاته العلوية في منافستها كما يبدو من كلام أفلاطون، انقسم الإنسان إلى ذكر وأنثى، فصار رجلاً، وصارت امرأة، وصارا ضعيفين، وهما منفردان، وتقلمت أحلامهما وتقزّمت تطلعاتهما العلوية، ولن يصبحا قويين إلا بالعودة والاتحاد معاً، كما أشارت إلى ذلك «كوثر الزين» في قصيدتها هذه أيضاً في أحد السطور اللاحقة.

فالخنوثة هي الجامع الإنساني، وعليه فالقصيدة في بعدها الفلسفي العميق تتوغل نحو هذا المعنى الذي تلحّ عليه الشاعرة الزين في قولها:

«وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟
كن خنثى تقلّم أو يقلّم
زوائد جلدهِ أو جلدها
أرأيت؟
لا فرق بين النقطتين»

إنها تحاول أن تزيل التباسات اللغة أيضاً، فلا فرق بين أن تقول تقلم أو يقلم، فلا فرق بين الصيغتين سوى فرق لغوي طارئ، يزول على أرض الواقع في حسم الأمور بهذه الصيغة المقترحة من اختيار «الخنوثة» التي تزيل الزوائد جميعا أنثوية وذكورية، وعليه فالشاعرة تنحاز إلى الصيغة العامة هذه بوصفها صيغة موحدة وجامعة.

تظل الشاعرة تؤكد وجهة نظرها الشعرية الكونية الحياتية الفلسفية

حتى تصل إلى مبتدأ الخليقة، فتعيد قارئها إلى نقطة البدء التكويني الأول، كما وجدت في كتب الفلسفة القديمة، فتقول:

«كن
ذروة الشبق الخصيب
في التحام جسدين يغدوان شجرة»

إذاً المسألة أيضاً في أحد تجلياتها الباهرة هي مسألة «شكلية» جسدية، إنما المعنى واحد، فالتحام الجسدين المختلفين «شكلياً» يختاران شكلاً جديداً، إنه «شكل الشجرة»، بما تحمله الشجرة من اكتمال المعنى في الخلق، فلا يوجد إلا مسمى «الشجرة»، فلا تذكير لها، ولا تأنيث، كأنها هي «خنثى» الطبيعة، بما تحمله من معنى الاكتمال والحيادية التجنيسية.

بعد كل هذا التوضيح الشعري تعود الشاعرة إلى الشعر «محلوق الشارب» مقلم الجلد، الحياديّ، الخنثوي، فتخاطبه بفعل الكينونة:

«كن معي يا شعرُ
كن لي، وبي
كن بيلسان أبي في قُرحة الوقت
وصبر أمي في المخاض
كن كَونَ معنى يقتفي أثر السؤال
في السؤال... بالسؤال
من السؤال... إلى السؤال...
ولا تطرق طريقي مذكّراً
فللغة التباسات مؤنثة
ولك التوحّد في المثنّى
كي تكون»

هذا الخطاب لا يحمل عنفوان بداية النص الصادمة العنيفة التي تستفز الوعي الرجولي الذكوري بحلق الشارب برمزيته التاريخية والاجتماعية، بل يحمل معنى الخطاب الهادئ البادي في إيقاعيته السلسة المحببة للتوصل إلى ما تريد من معنى الشعر وأهدافه وغاياته كما تريده الشاعرة كوثر الزين في هذه القصيدة الموقف، ليكون الشعر معها ولها وبها، مع أبيها وأمها، ومع الحياة واللغة غير المنحازة بل إنها تؤكد وجوديتها اللغوية التي تنحاز إلى «التوحد في المثنى كي تكون»، أي كي توجد، أي لكي تكون واقعاً مشخصاً وعمليا ودالاً.

وربما جاء هذا الخفوت في الإيقاع رداً طبيعياً على العنف الرجولي الذي صبغ تاريخ الشعر العربي، بدءاً من وصف الرجل بالشاعر الفحل، وانتهاء بفض أبكار المعاني وافتراعها كما جاء عند «أبي تمام» في البيت الشعري المشار إليه في المقدمة.

العناصر الفنية الشكلية في القصيدة:

تختار الشاعرة أن تعبّر عن أفكارها بلغة واضحة، بعيداً عن اللغة الغامضة والتعابير الشعرية التي تزدحم بها نصوص الشعراء الذين يلجأ كثير منهم إلى الالتواء التعبيري لعدم وجود قضية يدافع عنها، فلا يحركه إلا الرغبة في الكتابة، فينحاز إلى العبارات الغامضة، و«يغتصب اللغة» في استعارات لا يستدعيها النص أو الموضوع، لأن القضية لدى هؤلاء قضية تحقق الكتابة الشعرية في أية كتابة ممكنة.

لقد استبدلت الشاعرة بتلك العبارات الغريبة رسم الفكرة بالصورة الشعرية الكلية القائمة على التشخيص، فكانت وجهاً لوجه مع الشعر، تخاطبه، وتلقي عليه أوامرها، وتخبره قضيتها، وتقدم له اعتراضاتها الموضوعية والوجودية، طالبة منه أن يكون على صورة ما، أوضحتها فيما سبق، ولذلك فقد أكثرت الشاعرة من استخدام «لغة الخطاب» المباشرة من أمر ونهي، وحضرت ضمائر الخطاب تبعاً لذلك في النص، وحافظت الشاعرة على هذا الأسلوب منذ المقطع الأول وحتى المقطع الأخير بوحدة إيقاع وأسلوب، جعل النص قطعة شعرية واحدة، لا تتشعب ولا تبتعد عن أهدافها الموضوعية.

عدا أن الشاعرة اتكأت في بناء القصيدة

على الفعل؛ مضارعاً، وفعل أمر، فافتتحت النص بالفعل المضارع المتصل بسين التسويف (سأحلق)، ثم أخذ الأمر بالحضور بشكل لافت بصيغتيه: فعل الأمر وصيغة النهي مع الفعل المضارع. وما يلفت النظر في الحقيقة أن النص خلا من الفعل الماضي الغارق في زمن غير زمن النص الحالي والمستقبلي، وكل تلك الأفعال القليلة الحاضرة في النص تعلقت بأسلوب يجعلها متعلقة بزمن الخطاب الشعري الحالي أو الخطاب المستقبلي.

هذه الانتباهة الشعرية في النص عظيمة الدلالة في أنها تؤكد حقيقة أفكار الشاعرة، وأن النص مكتوب ليعبر عما في النفس من أفكار راسخة تجاه الشعر وكيف يكون الشعر، فالعقل الباطن يقود اللغة وأساليبها إلى حيث تريد الفكرة منذ منشأها الفكري المتخلق في النفس، فاستبعاد الفعل الماضي أو الزمن الماضي أو جعل هذا الزمن هامشياً جداً في النص، يقتصر حضوره على مستوى الصيغة اللغوية دون الدلالة على الزمن الماضي، يتفق تمام الاتفاق مع الفكرة التي تريد الشاعرة تحقيقها، وهي مستقبل الشعر على هيأة أخرى، لم يعتد عليها الشعر في ماضيه.

إن النص بهذه اللغة المتخلصة من سيطرة النزعة الماضوية عليه، يحمّل اللغة بعداً ثوريّاً حقيقياً وتجاوزياً، فلا يغرق في الماضي، بل إنه يسعى نصّاً، وفكرة، إلى تجاوز تلك الماضوية المكروهة ضمناً إلى آفاق أرحب وأشمل وأكثر إنسانية.

هذا الملمح اللغوي مهمّ على المستويين النصيّ الكتابي، وعلى المستوى الفكري المعبّر عن موقف الشاعرة تجاه الشعر ومساءلته، كان له أثر كبير في خلق «شعرية» النص بطريقة خاصة، تؤكد أن الشاعرة قادرة على المواجهة، وفعلها ليس مجرد اعتراض عابر، بل إنها- كما تشير لغتها في النص- لديها ما يؤهلها لتحاكم التاريخ الشعري بكليته بما تمتلكه من وعي نقدي وجمالي وفكري وفلسفي، وتسعى إلى تجاوز ذلك المنجز الشعري القديم، وأن تؤسس للشعر الحداثي المستقبليّ على قاعدة فلسفية كبرى، تنطلق من انعدام التجنيس الذكوري والأنثوي، أو على أقل تقدير ترسم منهجها الخاص في الشعر، وتحدد موقفها من «رجوليته» التي جعلت النساء الشاعرات على هامشه.

هذه الطريقة من كتابة النص، مع الانحياز الفني إلى قصيدة النثر غير البريئة من وزن بعض العبارات، لم يمنع الشاعرة من الاستفادة من الإمكانيات اللغوية الأخرى التراثية التي تعطي للنص قيمة فنية إضافية؛ فثمة قافية تعتمدها الشاعرة في مقاطع القصيدة بعد أن بدأت متحررة من القافية في مفتتح النص، عادت إليه بسلاسة في المقطع الثاني:

«لستُ نِدّا لاحتكاركْ
فضفيرتي لا تستبيح منكبيكَ
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتكْ
وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيكَ»

فقد أنهت كل سطر من هذه الأسطر بكاف الخطاب المذكر، بين التسكين مرة والتحريك مرة أخرى حسب ما ألقت الشاعرة النص في الأمسية الشعرية، هذا التتابع في اعتماد القافية المتوالية المراوغة بين التسكين والتحريك تخلصت منه الشاعرة في نهاية المقطع ذاته ليكون النص على هذه الشاكلة:

«عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى
وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟»

والملاحظ على هاتين القافيتين أنهما غير معتبرتين قوافيَ في العروض القديم إلا نادراً، فكاف الخطاب والألف المقصورة والهاء والياء على سبيل المثال لا تصلح أن تكون روياً في

الشعر القديم، وما جاء على هذه الحروف من قوافٍ في الشعر العربي تعدّ قليلة. هذا يؤكد مرة أخرى «ثوريّة» النص وانفلاته من الأسس الصارمة للشعر القديم وأساسياته، وعدا هذين الموضعين لا تكاد تلتفت إلى وجود قافية في الأسطر الشعرية المتبقية.

الخاتمة:

لم يسلم النصّ من الأفكار النسوية، لكنه لم يغرق في نبرتها الكلاسيكية، وتعبيراتها الجاهزة الأيروسية المتحدية، ومقولاتها الكلاسيكية من تحطيم أسطورة الرجل وسطوته، وإنما اختارت- كما سبق وقلت- الموقف الوسطي الجامع بين طرفي معادلة الوجود، المرأة والرجل لتستقيم الحياة، كما ينبغي لها أن تكون، مستفيدة من فكرة «الخنثى»، بإشارتها على الكمال لا على النقص، من وجهة نظر المرأة ذاتها وليس من وجهة نظر الرجل الذي يرى «الشخص الخنثى» ناقصاً، ويعاني من عيب خلْقي، يجعله منبوذاً، ويدخله في التباسات الهوية الجندرية. لقد قفزت «كوثر الزين» على هذا كذلك لصالح الفكرة قبل أن يشوهها الوعي الرجولي الذي يقيس كل شيء إلى ذاته وقدراته وما يمتلك من مقدرات ومزايا.

كما أن الشاعرة في هذه القصيدة تنحاز إلى «قصيدة النثر» هذه القصيدة التي استطاعت أن تتجاوز كل الموروث الشعري القديم، لكنها لم تتخلّ عنه إطلاقاً، فاستفادت منه في بعض من تقنياتها الإيقاعية، وما استوعبته من جمل موزونة وقوافٍ داخلية كما في هذه القصيدة للشاعرة «كوثر الزين».

لقد أكدت قصيدة النثر التي سبق أن سماها الشاعر والناقد الفلسطيني «عز الدين المناصرة» أنها «جنس أدبي خنثى» أنها قصيدة إنسانية شاملة بموقفها الشامل المتحرر من التجنيس المفضي إلى أحد جنسين شعريين؛ واحد ذكوري خالص وهو الشعر العمودي، وآخر أنثوي خالص وهو الشعر الحر (شعر التفعيلة) كما يرى «الغذّامي»، لتأتي قصيدة النثر قصيدة خنثى، تتجاوز المعنى القاصر عند «المناصرة»، إذ يرى افتقادها للوزن جعلها تكتسب هذه الصفة «الخنثى» إلى آفاق من الرحابة في استيعاب الحياة ومواقفها والشعراء ونصوصهم، والشاعرات على وجه التحديد، فالمرأة الشاعرة عندما تقول هذا الشعر تأخذ بالتوهج الشاعريّ الذي يبدو في طريقة الإلقاء والتوحد مع النص، كما بدا في إلقاء «كوثر الزين» للقصيدة، وليس كما هو الحال مع القصيدة الكلاسيكية المتنبئية التي تشعر المرأة في حالات كثيرة أن بينها وبين ذلك النموذج مساحة من القلق وعدم الارتياح.

إن المرأة بطبيعتها لا تحب النمطية والتنميط، وإخضاع نفسها لقصيدة تبنيها على المنوال نفسه في أبيات متتابعة لها الإيقاع نفسه، كما هو في قصائد الشعراء المطولة، إنما ترغب دائماً في كسر كل القوالب لتصنع قالبها الذي يخصّها، أو ربما لجأت إلى نظام المقطوعات ذات الأبيات القليلة العدد لتتيح لنفسها هذا التنوع الذي ينسجم مع طبيعتها. ربما هذا ما يفسر انحياز الشاعرات إلى قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر- شعر التفعيلة- مع أن بعضهنّ يتقن كتابة القصيدة الكلاسيكية خليلية الوزن- أكثر مما ينحزن إلى القصيدة المقفاة الموزونة برتابة مملة أحياناً، تشعر المرأة بالضجر، مع وجود نماذج عليا منه في شعر النساء قديماً وحديثاً، إلا أن العلامة المميزة لشعر النساء كانت مع هذه الثورة الشعرية والنقدية من شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وقد جاءت قصيدة «كوثر الزين» هذه نموذجاً شديد الدلالة على هذه الثورة ذات المؤشرات الإبداعية والحياتية على حدٍ سواء، فالانحياز إلى خنوثة الشعر ليس انتقاصاً من قدره وقيمته، وإنما لجعله أكثر اتساقاً مع إنسانية الشعر وانفتاحه على مطلق المعاني والتراكيب الفنية والأساليب التعبيرية المتعددة.

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر

كوثر الزين. تونس.فلسطين

سأحلق شاربك أيّها الشَّعر
وأحشو بلحيتك الكثّة وسادةً للريح
فلا تطرق طريقي بناقة عرجاء

لا تخف
لستُ نِدّا لاحتكارك
فضفيرتي لا تستبيح منكبيك
وطلاء أظافري هشّ على أدراج صوتك
وفساتيني الشهية أقصر من هرم في ركبتيك
هاك خزانتي الدرداء
فاعصف بريحك في عفونتها
كي أستبيح خزائنك
عبّق قماش الأبجدية ببخورك الأنقى
وكن يا شعر خنثى
كن يا شعر خنثى
ألا ترى تاء التأنّث في الخُصى؟

كن خنثى تقلّم أو يقلّم
زوائد جلدهِ أو جلدها
أرأيت؟
لا فرق بين النقطتين

قلّم زوائد جلدك بالعشب يا شعر
مسّده بزيت الزيزفون
ودموع توبة من صبأ
كن خنثى بلا ذكرين من نهد
يندبان النون في وضح النهار
وفي المساء قطتان في العراء
كن وشم ناي... وشم نار
قمرا أضاع مداره في عين عاشقة وعاشق

نيزكا أعمى يلاحق صوتَه
فيرتدّ بصيرا في الظلام
كن
ذروة الشبق الخصيب
في التحام جسدين يغدوان شجرة
كن أفقا من الموج المهاجر للجنون
نجما هوى في قاع بحر حائر
كن... قارع الأجراس
إذ يستبدّ القبح بالقبح
إذ يغصّ النبع في حلق الصخور
ويفيض الرمل عن صحرائه
كن حارس الأسوار
حين تختنق العيون بالصور
والحناجر بالصراخ الأخرس
كن معي يا شعرُ
كن لي، و بي
كن بيلسان أبي في قُرحة الوقت
وصبر أمي في المخاض
كن كَونَ معنى يقتفي أثر السؤال
في السؤال... بالسؤال
من السؤال... إلى السؤال...
ولا تطرق طريقي مذكّرا
فللغة التباسات مؤنثة
ولك التوحّد في المثنّى
كي تكون.