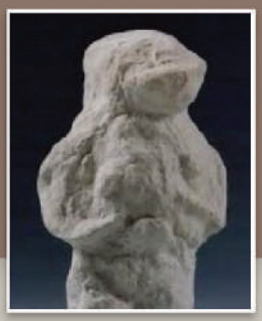
غلاف العدد السابق

سيوان

مجلة ثقافية فصلية العدد / ١٩ / ربيع ٢٠٢٤

سوريا قبل التاريخ



لقاء العدد

الشاعرة هناء داوود

رمزية تموز في الشعر العربي

التناص والتشاركية

تأثر المحدثين وجراءة نقد الأقدمين

الرغبة ومآلاتها الحسيّة والفكريّة

في ديوان تأويل الخطأ

الرغبة ومآلاتها الحسيّة والفكريّة

في ديوان تأويل الخطأ

فراس حج محمد
كاتب - فلسطين

ثمة خطأ مليء بالحبّ، فيلزمه تأويل، وثمة حبّ مليء بالخطأ فيلزمه تأويل كذلك. هنا محاولة لـ "تأويل الخطأ" على ضوء من نور البصيرة والقلب في ديوان الشاعرة الفلسطينية نداء يونس*. (الصادر مطلع ٢٠٢٢ عن مؤسّسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر) هذه الشاعرة التي أحسنت التسامي فوق الخطأ بتأويله حبّاً. وارتقت إلى الحبّ فأولت أخطاءه بما رأته "أكبر من المعنى" الظاهر، فاشتبكت -بوعي- مع المعنى الفلسفي لكل من التأويل والخطأ، كما سأوضح لاحقا.

يشير تعريف التأويل إلى "استخلاص المعنى الكامل انطلاقاً من المعنى الظاهر، أي أنه بعبارة أخرى الانطلاق من المعاني المجازية بحثاً عن المعاني الحقيقية". (معجم المصطلحات والشواهد الفلسفة، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٤، ص٩٠) كما يشير تعريف الخطأ إلى أنه "الحكم على شيء ما بأنه باطل في حين أنه حق، أو بأنه حق في حين أنه باطل، ويطلق الخطأ على الإثم والذنب والخطيئة، كما يطلق على ضد الصواب، وضد العمد عندما نخطئ في القيام بما أردناه" (السابق، ص١٨٤)، وعليه يمكن للدارس أن يعرف العنوان بلغة الفلسفة بالقول: استخلاص المعاني الحقيقية من البنى والأنساق اللغوية، وهي مجازية بالضرورة، في الديوان للحكم على شيء ما؛ الحب أو غيره، حقا أو باطلاً، مع اختلاف في موضع كليهما في الديوان، وذلك من أجل بناء منظومة من المعاني متسقة مع أفكار الشاعرة في هذه الديوان، لتدافع عما رأته صواباً وحقا، في حين أن الآخرين يرونه خطأ أو باطلاً.

تؤسّس نداء يونس لهذه الحالة من الالتباس الوجداني المعرفي المغرق في الشكّ منذ النص

الأول، فبدأته بالقول:

أيّ سؤال عنك

اشتباك علنيّ مع كلّ شيء. (ص١١)

افتتاح نصيّ لحالة مربكة تحتمل الحب، لكنها بقدر هذا الحب تفترض الخطأ، وتفترض المغامرة والمقامرة، كما أنها تفترض خلق حالة شعرية وجدانية خاصّة.

من أين يتولد الخطأ في هذه الحالة؟ لا أظنّ أنه تتولّد من الرغبة، على الرغم من أن الرغبة أحد أخطاء الحبّ -كما سيأتي- هكذا يبدو من النصّ. لكنْ عن أيّ رغبة تتحدّث الشاعرة؟ هل عن الرغبة المكبوتة خلف الأبواب الموصدة؟ أم عن تلك الرغبة المتحققة خلسة أيضاً خلف الأبواب المغلقة؟ الشاعرة مسكونة بالقلق، تقف على حدّ العلاقة بين بين:

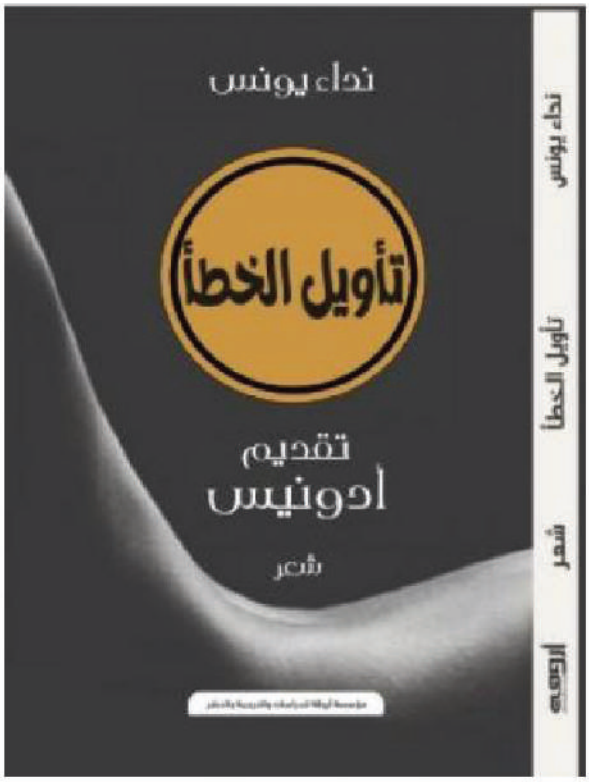
تكتبُ على جسدي آية:

جلدي الذي أعلقه خلف البابِ

يصبح متحفاً للأحافير. (ص١٥)

هذا المقطع من وجهة نظري مقطع تأسيسيّ للحالة الشعرية والوجدانية في الجزء الخاصّ فقط بنصوص "تأويل الخطأ" من الديوان التي كانت (٣٣) مقطعاً شعرياً خالياً من العنونة الداخلية، وما يعنيه ذلك من تحرّر الشاعرة على مستوى الخلق الشعري من تحرّر التقيد بالعناوين، بما يغلق فضاءات النصّ، أو جعلها دائرة في فلك دائرة يوجّهها العنوان بطريقة أو بأخرى؛ إذ إن الحرّية هي الثيمة العظمى التي يتمحور حولها هذا الديوان، وهذا التحرّر من العنونة أول درجات تلك الحرّية.

أعيد قراءة المقطع السابق لأتأمل هذه الحالة من التردد والقلق والإيحاء الرغبوي العالي؛ وصولاً إلى الحرّية المشتهاة، لأجده هادئاً تماماً، فكل صخب لا تراه فإنه يؤول إلى هدوء، كما يؤول الخطأ إلى حبّ عند اشتعال الرغبة.



وكما يؤول الحبّ إلى خطأ عندما نتوجّس من الفعل الرغبوي نفسه. هذه الحالة تشبه حالة التخفي وراء الباب، هذه الفكرة بالذات ردّدتها الشاعرة في نصوص أخرى لها تجلّيات وتفاصيل أنثويّة عالية في توجسها وإثارتها الفكرية، كما سيتضح أدناه في التحليل النصيّ.

المشهد في المقطع السابق مراوغ في المعنى، هذه المراوغة هي التي يلزمها التأويل، وكلّ عملية تأويل هي في منتهى أمرها عملية تبرير بالضرورة، تحمل شيئاً من الجُبنِ والخوف أحياناً، وأحياناً تكون دلالة على الشجاعة وقوة المنطق، ولكلتا الحالتين وجود في ديوان "تأويل الخطأ". فالحب يلزم أن نكون أكثر شجاعة ونحن نبرّره في مجتمعاتنا المنغلقة، ونبرّر وقوعنا في شركه وأخطائه، على الرغم من أن الحبّ لا يفسّر، وإخضاعه إلى التأويل

---

* شاعرة وإعلامية فلسطينية، تشغل منصب رئيس وحدة العلاقات العامة في وزارة الإعلام الفلسطينية، وعضو اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين. لها ديوان آخر بعنوان "أن تكون أكثر". بالإضافة إلى العديد من المقالات والأبحاث المنشورة. وصدر لها أيضا مجموعتان شعريتان في كتاب واحد، وهما "ليس إلا" و"امرأة عمياء تقود الحافلة". وديوان "كمثل السحب، لا أعرف أين أقف". تُرجم شعرها إلى عدة لغات.

محاولة لفهمه وتفكيك ما غمض من عوالمه السحرية عملية مراوغة، مع ما فيها من معنى التلذّذ الوجداني لدى الشاعرة، هذان الأمران؛ المراوغة والتلذّذ ينقلان الميتافيزيقي إلى منطقة الفيزيقي، وفي ذلك مغامرة لها أشراكها التي قد تكون ذات مآلات غير شعرية أحياناً يغلب عليها المنطق العقلي الصرف، إلا أنّ نصوص "تأويل الخطأ" احتمت بالعاطفي، ولم يأسرها العقليّ المنطقيّ، والإغراق في المعاني الفلسفية، إلا بقدر الدلالة على الأفكار بحدود التأثير الوجداني المطلوب، ولأجل هذه الكيفية يمكن أن يكون هذا الديوان تجلّياً آخر من تجلّيات الذكاء العاطفي، بكل ما يعنيه الذكاء العاطفي من معنىً وافتراضات عاطفية لها ارتباطاتها بالذات والتحكّم بها، وضبط الإيقاع الوجداني بحدودها غير البعيدة عن تخوم العقل المراوغ أيضاً، من مثل: "الوعي بالنفس، وإدارة العواطف، وتحفيز النفس، والتعرف على عواطف الآخرين، وتوجيه العلاقات الإنسانية". (ينظر: الذكاء العاطفي، دانييل جولمان، ترجمة: ليلى الجبالي، سلسلة عالم المعرفة (٢٦٢)، أكتوبر، ٢٠٠٠، ص٦٨-٦٩).

عند التعمق في هذا المقطع أيضاً ترى أوّله ينقض آخره، فتحس أن الهدم مآل البناء؛ فالكتابة على الجسد بما تحمله هذه الجملة من معنى أيروسي غاية في البلاغة والتكثيف البعيد عن ظاهرية الرغبة السطحية، وإنما المرتبطة بالرغبة الروحية والفكرية، لتكون هذه الكتابة "آية". والآية تنفي أن يكون الفعل مجرماً أو حراماً، إنها تحمل معنى القداسة والعلوية والمثال الخالص الأنموذجي، ولذلك تحمل اللفظة تأويل الرغبة بالإباحة والشرعية، ولا تحتاج الشاعرة لغير لفظ واحد لتؤسّس لهذه الشرعية من الإيحاء الرغبويّ الجنسيّ الهادئ.

هذه الحالة من الشرعية الرغبوية، تربكها الشاعرة في السطر الثالث من المقطع بقولها "يصبح متحفاً للأحافير". تحمل هذه الجملة كماً هائلاً من الحزن، ومن الاحتجاج، ومن الرفض، فالجسد المكتوب عليه آيات الرغبة يتحول إلى متحف للأحافير. جملة تختصر تاريخاً كاملاً من الاضطهاد الذي تعاني منه المرأة على مرّ العصور، اضطهاد يستهدف أهم حقوقها الإنسانية، وهي الحقوق العاطفية.

لم يعد الحديث هنا عن جسد خاصٍّ، محصوراً بجسد الشاعرة ورغبتها، إنما امتدّ بفعل الرؤيا الشعرية ليكون عاماً مطلقاً، يحيل على التاريخ، ويحتج عليه، لذا يصبح أول المقطع تبريراً، بل تأويلاً لهذا الخطأ الرغبوي إن حصل، ولا بدّ له من أن يحصل؛ احتجاجاً وثورة من أجل الحبّ نفسه، وتعميقا لفعل الحرّية ذاتها، هذا المعنى أيضاً تلح عليه الشاعرة بإيماءات ذكية تبثها بين تلك المقاطع، لتحرّض الفكر على العمل والمناقشة وإجراء الاختبارات اللازمة لمعرفة كل هذا التاريخ المعبّأ بالتسلطية والقهر.

ينتهي المقطع الأول من "تأويل الخطأ" بهذا السؤال:

هل يُرى العمق من حافّة اللاشيء الميتافيزيقي غالباً،

دون تجربة في العبث؟ (ص١٩)

تعود الشاعرة إلى مراوغة المعنى مرّة أخرى، هذه المراوغة التي تحكم كلّ النصوص الشعرية في هذا التأويل. سؤال يقوم على الوجود "رؤية العمق" والعدم "اللاشيء الميتافيزيقي". هذا يبدو تناقضاً للوهلة الأولى، لكن، كما هو عهد الفلاسفة ومنطق اللغة الفلسفية التي تستهوي القارئ للوقوع في مغبّة الفهم الخاطئ للمعنى، ليحضر التأويل. تبدو العملية مرهقة تماماً، فاللاشيء الميتافيزيقي هو ليس بالضرورة عدم، إنما قد يكون النقيضَ حاضراً، شيئاً فيزيقياً/مادياً واضحاً. تصبح رؤية العمق من حافّة الشيء المادي الفيزيقي ممكنة.

لا تدع الشاعرة القارئ يطمئن إلى هذا المعنى؛ فتوقعه في الالتباس مرة أخرى، فجاءت بكلمة "غالباً" وسطاً، تتبع لما قبلها، ويمكن أن تتبع لما بعدها، لتوجه المعنى الملتبس، "هل يرى العمق من حافة اللاشيء الميتافيزيقي غالباً؟" أو "غالباً دون تجربة في العبث"، وفي كلتا القراءتين معنيان مختلفان، واختلاف المعنى تأويل، فالمعنى غير خاضع لنظرية "القطع في ثبوت الدلالة". ولكن هل التأويل في هذه الحالة ضرب من العبث؟ أظن أننا أمام بعثرة كلية للمعنى، إمعانا في الإرباك والالتباس والظنية، وزاد أسلوب الاستفهام من هذا الالتباس.

تستمرّ الشاعرة على هذا المنوال بهذه الحالة في كلّ النصوص اللاحقة، وبالطريقة نفسها، لتصوغ الشعر بهذا الاختلاط المحبّب ما بين المقدّس الروحي والرغبوي الحيوي الجسدي، لأنها لا ترى فرقاً بين الاثنين بطبيعة الحال، فلا شيء مدنّس، لنرجمه ونحرّمه، بل كلّ ما هو متاح في هذه الحياة تحت أيدينا هو متاح ليكون لنا بصورة ما، لكن هذا المعنى لا يأتي بسهولة، لا بد من عمليتي المراوغة والتأويل معاً، لأنّه لا يتحقق على أرض الواقع بسهولة كذلك:

تركت قلبي مفتوحاً
أحطته بالبسملة والبخور
قرأت عليه المعوذات

وما زلت أمارس عليه طقوساً لطرد الحبّ (ص٢٠)

تحضر من جديد ثنائية الرغبة والحبّ؛ إنها تخشى الحبّ، لكن هذه الخشية لا تتسق مع بقاء القلب مفتوحاً، وكأنها تقول: ما دام القلب مفتوحاً لن تنفع فيه كلّ الطقوس الدينية والسحرية والشعبية لطرد الحبّ، هذا معنى على الحدّ أيضا، يقع بين الرفض والقبول، وبين الأخذ والردّ، وبين المعنى ونقيضه، أيْ بمعنى آخر، تراوغ النص بالتأويل الممكن من القارئ ليصنع معناه كما يريد.

يومئ المقطع بطريقة شعرية إلى حالة صراع نفسي بين الحبّ وطرده، ولكن هل للشاعرة أن تنتصر على الحبّ فتطرده، إنها تلجأ إلى ما يشبه التأويل، لتعلن الاستسلام الرغبوي الكامل بقولها:

لم أستطع أن أنزعه هذا الحبّ؛
هو ليس كالبشرة،
ولا الأجنحة،
ليس وحمة،
ولا زائدة لحمية،
كان يحمل جسدي،
ويشرح درساً في ذوبان العناصر. (ص٢١)

هذا الإيحاء الأخير الرغبوي كافٍ للتأويل، فلا تحتاج الشاعرة لغيره، لإعادة ترميم المعنى المراوغ الذي جاء في أول المقطع، لقد سقطت كلّ التعاويذ في مواجهة الحبّ، لكنّها قبل أن تصل إلى هذه النتيجة الحاسمة من "ذوبان العناصر"، تقدّم شيئاً من التأويل الذي يحميها من "الاتهام" المفترض، فالحبّ شيء غير قابل للإزالة، إنه أكبر من كل تلك الأشياء التي عدّدتها، تلك الأشياء المادّية قابلة للمحو، للتغيير والتغير، للإزالة، أما الحبّ- بوصفه حالة "ميتافيزيقية" غامضة وعلوية- لا يمكن إلا أن يفعل فعله الذي كثفته في هذا السطر العبقري: "كان يحمل جسدي./ ويشرح درساً في ذوبان العناصر". سطر يؤكد حالة الشعر كما يفهمها الشعراء الحقيقيون، فالشعر ليس ثرثرة بلا طائل، إنما هو "تعبير مكثف عن الثقافة، ويحتاج إلى معرفة أولية للخلفيات الحضارية والثقافية". (محمود درويش- اسمي العلني والسري، حوارات مختارة ١٩٧١-١٩٨٢، محب جميل، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٢٢، ص١٦٦)

إن القارئ الذي تتلبّسه هذه الحالة سينسى ما يمكن أن يكون من أخطاء في الحبّ إلى الذوبان والاستغراق في حالة الحبّ وحدها ليشعر بنشوتين متحدتين معاً، مجدولتين

بالفكر واللغة: نشوة الفعل الأيروسي الإيحائي اللطيف الذي يفتح آفاق التجلي العاطفي والتسامي الأخلاقي، ونشوة الشعر والفكرة المكثفة والدلالة الحاملة لجماليتها الباذخة المنغرسة في تربة الشعر الخصبة.

على أيّة حال، فالمقاطع كثيرة، تلك التي تحمل مثل هذا الشعر المشبع بالفكرة الشعرية أولاً، والمعبّر عنها بلغة خاصّة من المعاني النفسية المجدولة من الرغبوي الحسيّ، ومن الفكريّ الإنساني العام ثانياً. هذه الرغبة التي تفيض لتوزع الحياة على الجمادات والأموات:

المغارات التي أوقد النار في مداخلها
ما زالت تمسح أثر ليلته،
حتى الهياكل العظمية في أعماقها
ما زالت تحس بالدفء. (ص٢٥)

تكتسب الألفاظ في هذا المقطع بعداً رمزياً غير بعيد عن الحالة التي تسكن في اللاوعي عند المرأة عموماً؛ فالمغارات ومداخلها والهياكل العظمية، ربّما كانت تجلياً آخر من تجليات تلك "الأحافير" التي ذكرتها الشاعرة في بداية "تأويل الخطأ". هنا الرغبة الموقدة في مداخل المغارات لها فعل الحياة.

ترتدّ الشاعرة في القارئ إلى مرحلة الكهوف، وما تعنيه من بدائية، وفطرية، ولتؤكّد أنّ الرغبة أمر مفروغ منه، إنّها موجودة منذ عصر الكهوف الموغلة في بدائيتها. فلماذا لا تكون موجودة الآن؟ نوع من الحجاج الإقناعي القويّ؛ بهذا التأويل، تعود فكرة تجاوز الخطأ. فلم يعد خطأ إذاً. فانظروا كيف كان الأمر قديماً والبشرية في عصر الكهوف، إنّها تلدغ الفكر المتحجّر الذي يصرّ على أن يصف الحبّ بالخطأ. ليس الحبّ وحده المتهم، بل أيضاً الرغبة الحسية بوصفها أحد مظاهر الحبّ، إذ لولا الرغبة لم يكن هناك حب، ولا شرعية له، فهو الذي يقود إلى الوحدة والاتحاد والحياة وتجددها.

يعيد هذا المنطق إلى الأذهان آراء الكتاب في الجنس وممارسته، يقول هاروكي موراكي في

أحد حواراته: "أعتقد أن الجنس فعلٌ يمثل نوعاً من جوهر الروح. إذا كان الجنس مشبعاً ومقترناً بالحب، فإنه سيشفي المرء من خسائره ويخلصه من الشعور بالخيف وينعش مخيلته؛ إنه نوع من انتقال إلى نطاق علوي سماوي، إلى منطقة أفضل وأكثر جمالاً". (أصوات الرواية، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي، ٢٠١٥، ص٩٤) وهذا الرأي، هو الرأي عينه الذي يتبناه الفلاسفة عموماً في خطابهم عن الحبّ ووجد في كتابات العديد منهم، ككتابات جورج باتاي على سبيل المثال في كتابه "الأيروسية" وهو الكتاب الأهم في هذا الجانب.

من هذه المناقشة أخلص إلى أنه لم تخلُ الثيمات الأساسية في الديوان من البعد الفلسفي، فكل من الرغبة والخطأ والتأويل والحب واللذة والشهوة، ألفاظ أو مفاهيم تتصل بالمعنى الفلسفي اتصالا عميقاً. فقد عرف معجم مصطلحات الفلسفة الرغبة بأنها "النزوع التلقائي الداعي إلى غاية معلومة أو متخيلة" (ص٢١٨). ويتصل بمفهوم الرغبة مفهوم الشهوة ذاته، إذ إن "الشهوة مصحوبة دوما بألم الحرمان" وهي ضمن الظواهر النفسية الانفعالية. كما أن الرغبة لا تتحقق إلا إذا توفرت فيها الشروط الثلاثة: الانفعال والتصور والاعتقاد، وعند سبينوزا "فالرغبة هي الشهوة مع الوعي بذاتها". (ص٢١٩)

هذه التجليات يلاحظها الدارس في ديوان تأويل الخطأ وضوحا تاماً، وقد تلاشت الحدود بين ما هو حسيّ وما بين روحي، وخاصة في مفهوم الحب ذاته، "ولئن كان الحب ليس دائما جنسيا، فهو مع ذلك شديد الارتباط بالجسد وبالحياة البيولوجية". (السابق، ص١٤٣)

وأما على صعيد اللغة الشعرية، فإن الشاعرة نداء يونس كعادتها تتأنق بصياغة المعنى بعبارة شعرية مكثفة، تحتاج إلى المزيد من الحديث والتأويل والشرح: "حتى الهياكل العظمية في أعماقها/ما زالت تحس بالدفء". ليست الأمر مقتصراً على الكهوف، فالبيوت تتناظر مع الكهوف في بعض الغاية: ففي المقطع الرابع والعشرين تدخل الشاعرة القارئ حمام النساء، حيث الاشتباك الاضطراري بين الحبّ والرغبة، وتركز عدستها "السرد-شعرية" هناك، حيث الاهتمام الحافل بالتفاصيل الصغيرة المهملة، لكنها هي التي تصنع طقوس المرأة التي تقف دائماً في بيتها على الحدين من الرغبة والتستر، فلا يوجد مكان كالبيت، تخلع فيها المرأة الحجاب عن لغتها وتفكيرها، كما تخلع كلّ التعاليم التي قيدتها، لنقرأ كيف للمرأة أن تفكّر في هذا المكان المغلق الحميميّ جداً.

عدا أن الحمام مكان داخل المكان: البيت، فالمرأة لا تسيل كما ينبغي، وكما هي تشتهي إلا في الحمام، وليس في أيّ مكان في البيت، كغرفة النوم مثلاً، إن الحمام أكثر مكانٍ يدفع المرأة لأن تفكر بجسدها. تبرز الفكرة المضمرة بأن الحمام هو المكان الأكثر أماناً للمرأة وأكثر حرية من غرفة النوم، تلك الغرفة التي يتقاسمها معها الشريك، ولا تكون لنفسها وحدها فيها، كأن فكرة الانكشاف تلاحقها وهي داخل البيت، فتلجأ إلى كهفها الذي يحميها من التسلط، ولتكون حرة تماماً، إنّه حمام البيت، كأن المكان الضيق هذا هو وحده الكفيل بأن يطلق الحرّية للمرأة فتمارس شهوتها في العناية والتلذذ بجسدها كما تشتهي، وبتأمله والاستمتاع بالنظر إليه، وبطقوس العناية فيه، فهل يصح أن نقول بناء على عبارة النفري: كلّما ضاق المكان اتسعت الحرّية؟

تقول الشاعرة:

في حمام البيت يصبح السقف جمهوراً
حتى أفكار الآخرين عن الحرّية
يمكن لامرأة أن تختفي بها
كما لو أنها ملكها. (ص٩٥)

لن تترك الشاعرة النصّ- كعادتها- دون أن تمزج بين الأنثوي والفكريّ الفلسفي، ولذلك فهي دائماً حريصة على ألا تنغلق على المعنى الحسيّ فقط، بل تسعى دائماً إلى ما هو أبعد، انسجاماً مع فكرة التأويل المفتوحة على المعاني المتكاثرة:

في حمام البيت،
تحدّق النساء في السماء مثل عوليس
لكن،
ليس إلى الأبد. (ص٩٥)

هل تدعو الشاعرة إلى الثورة أم تتنبأ بها في هذا المقطع؟ سينتهي يوماً ما تحديق النساء في السماء، لتنتقل إلى فعل ما؛ سكتت عنه الشاعرة، إنما سكوت مستند إلى خبرة وواقع، ومعرفة بأحوال النساء، مع أن المعنى الآخر محتمل؛ فالنساء التي ستظلّ تحدّق في السماء ستنتهي وتموت داخل هذه الجدران، فهن لن يحدّقن أيضاً في السماء إلى الأبد.

تستدعي عملية التأويل عملية الكتابة، وتستدعي عملية التفكير العميق فيما وراء الأشياء، لذلك أشارت الشاعرة في الديوان إلى الكتابة كثيراً في مواضع متعددة بتجلّيات وأحوال لها التباساتها الفنية الشعرية والفكرية، سواء أكانت كتابة الشعر أم الكتابة بمطلقها المفتوح على الأجناس الأخرى.

والتباس فعل الكتابة بالرغبة الحسية، أمر طبيعي على ما يبدو؛ فالكتابة- كما أشرت أعلاه- كانت تعني "الفعل الجنسي". "يكتب

على جسدي آية". إذاً، فإن الكتابة ذاتها رمزية أو مجازية، تستدعي التأويل، ومن ذلك الكتابة الشعرية. في هذا المقطع الآتي ثمة نظرة "أنثوية" للشعر مختلفة عن النظرة الفحولية للشعر لدى الشاعر القديم، وإن التقيا عند حافة ميتافيزيقية؛ كما سيأتي.

تقول نداء يونس:

اذبل أيها الشعر
كي أجد مسوغاً لتقليم جسدي
من هذا الحب. (ص٣٢)

أيهما الخطأ في نظر الشاعرة: الشعر وكتابته أم تقليم الجسد؟ أم أن الخطأ هو الحب؟ الشعر في هذا المقطع يعيش على فكرة التساوق: فذبول الشعر، تقليم للجسد، وكلا المعنيين الذبول والتقليم لهما المعنى ذاته: التراجع والخفوت. ما علاقة الشعر بالجسد؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه نداء يونس. هل من علاقة؟ لم تكن نداء يونس أول من ربط بين الشعر والجسد أو كتابة الشعر وافتراع المرأة في الممارسة الجنسية، كمعنىً رغبويّ حسيّ. فقد قال أبو تمام: "الشعر فرجٌ ليست خصيصته/ طول الليالي إلا لمفترعه" (الديوان، طبعة مصر، ١٩٤٢، ص١٤٨). فالربط واضح عند أبي تمام بين كتابة الشعر وممارسة الجنس. هذا المعنى المؤوّل لدى نداء يونس جاء متضمناً معنى بيت أبي تمام. فذبول الشعر خفوت للرغبة الحسية، وبالتالي فإنها تستطيع عندما لا تكتب الشعر أن "تقلم الجسد" من هذا الحب. ومن كلّ ما يتبعه من رغبة. إذاً، فالمعنى المضمر في المقطع أن اشتعال الشعر اشتعال للجسد وفي ذلك اتقاده الرغبوي الحسيّ.

لم تقف نداء يونس عند الفحولة الذكورية للشاعر، وتجاوزتها للتعبير المتساوق مع كونها امرأة. فلم تلجأ إلى هدم معنى أبي تمام، بل إنها عززت نظرة أبي تمام للكتابة الشعرية بطريقة تناسب الطبيعة الأنثوية. فالحالة التي يرسمها أبو تمام تذهب نحو التوغل في الفحولة الذكورية. فلا تناسب الحالة الأنثوية، لكنها حالة مناسبة للكتابة والنظرة إليها. فاتفقا في العمق مع أنهما مختلفان في شكل التعبير عن الفكرة، تبعا لاختلاف التكوين البيولوجي لكليهما. وبذلك يظهر ملمحان مهمان عند الشاعرة في هذا النص- عدا الجمالية الشعرية- وهما: الذكاء في الالتقاطة الشعرية، والصدق بشقيه: الفني والواقعي.

لا تقف الشاعرة عند هذه الحدود في اقتناص الرغبة والتعبير عنها، بل لا أبالغ إن قلت إنها تجد المعنى الرغبوي في كلّ ما يحيط بها، فتقتنصه وتمتص ما فيه من رغبة وحياة وشعر وكتابة. هذا فقط يحدث مع الشاعر الذي يعيش حالة وجد شعرية قائمة في العمق على "الميتافيزيقيا" قرينة التصوف والنظرة الكلية لهذا الكون. هذه الحالة الخاصّة من الشعرية الصافية أنتجت مثل هذا المقطع: أترك على الأشجار المعاني الناضجة،
وهذه،
لا تنفع في منح فمي لذة التخيُّل. (ص٣٩)

تخيلوا معي الفكرة من هذا المقطع بمعنييها الظاهريّ السطحيّ والباطنيّ المضمر، عدا ما في المقطع من مراوغة الرغبوي والإقبال عليه، فإنها أيضاً تقدّم تأويلها الخاصّ. فكأنها بطريقة مقصودة أو غير مقصودة تستحضر عمر الخيام الشاعر الفيلسوف الذي وقف متأملاً بين الحسيّ الرغبوي وبين الصوفية والتزهد: "يا ربّ هل يرضيك هذا الظمأ/ والماء من حولي زلال" (رباعيات الخيام، ترجمة أحمد رامي، طبعة دار الشروق، مصر، ٢٠٠٠، ص٥٠) هذا هو القلق الذي اشتغل عليه كلاهما، الخيام ونداء يونس، معبرين عن تلك الحالة من المراوغة التي تستدعي التأويل بالضرورة. لكنها لا تعنى الخطأ دائماً، وإن أشارت إليه دون أن تصرح به. فدائماً مع كلّ سؤال يطرح خطأٌ ما نسعى

إلى تبريره أو تأويله. هكذا تقول حالة الخيام ومن بعده نداء يونس. وكل الشعراء الذين يعيشون حالات القلق النفسي أو الاضطراب العاطفي. أو يعيشون على الحدّ الفاصل بين معنيين ومنطقتين وتأويلين ونتيجتين على أقلّ تقدير. يتنازعهما والآخرين الحق والباطل. والصواب والخطأ.

أشرت- فيما سبق- إلى أن الثيمة التي تشكّل عصباً حياً لهذا الديوان هي "الحرّية" بمفهومها الشامل. وإن تلبّست أكثر بالمعنى الفردي للشاعرة. إلا أنّها طريقة فنية مشروعة لتقديم النموذج المعمم من خلال الحالة الخاصة. هذه الثيمة لم تكتف الشاعرة بإيراد أحد نصوصها في الكتاب. بل انتقل معها هذا التأكيد ليحتلّ الغلاف الأخير للديوان:

المؤمنون يعتقدون أنّ هذه العاطفة
التي تسلقت جسدي ببطء عظاءة،
التي خمشت فخدي،
التي جعلتني أركض في الشوارع
دون أن أخشى أن يعتقلني شرطي،
يمكن شدّها من ياقتها
وإلقائها في العراء. (ص٦٤)

وتتجاور ثيمة الحبّ مع ثيمة الحرّية على الغلاف أيضاً بأسطر من المقطع ذاته. يشير إلى النساء. وإلى وقوعهنّ في الحبّ:

النساء مثل الدُّراقن.
يسقطن حين ينضجهن شيء ما.
ربّما يكون الحبّ. (ص٦٣)

ومن يقرأ نصوص الديوان بتأنٍّ يجد الدلالة الواضحة لهذه الأسطر على ما اشتغل عليه الديوان من قلق إبداعيّ فكريّ مفتوح الأفق نحو الحبّ. هذا الحبّ الذي لا يكون كاملاً دون التمتع بالحرّية الكاملة. وهكذا تكتمل الصورة. ويكشف الشعر عن بعض خفاياه وخباياه. وأقول بعضه. لأن ثمة ما يقال أيضاً حول هذه الفرادة الشعرية يمكن أن يقوله النقاد والدارسون ومتذوقو الشعر.

هذه بالمجمل دوائر المعنى التي اشتغلت عليها نداء يونس في ديوانها المصقى "تأويل الخطأ" في سعيها وراء الحرّية أولاً. ثم الشعر ثانياً. وأقدّم الحرّية على الشعر؛ لأن الشعر الجيد- من وجهة نظري- هو الشعر ذو هدف وقضية. كما هو عند نداء يونس في هذا الديوان. إضافة إلى ما يتمتع به أسلوب نداء الشعري من لغة صافية بعباراته وصوره. والإشارة إلى بعضها هنا لا تغني عن قراءة هذا الشعر كلّه. دفعة واحدة والتأمل بمعانيه. وطريقة بنائه. والمناطق التي ارتادتها الشاعرة؛ لتعبر عن أفكارها بهذه الجرأة الفنية التي تضيف إلى الشعر. صورة ولغة ومعانيَ. ولو جريت وراء شهوة الاقتباس من مقاطع الديوان المغرية لحصلت كثيراً من المقاطع الرائقة. ولكنّ ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه. فالقراءات- مهما طالت وتفرّعت- ستظلّ ناقصة ومفتقرة إلى العمل الأصلي.

وأخيراً أقول: من حقّ هذه الشاعرة أن تختال وتتبختر في دنيا الشعر والشعراء. فكم كانت صادقة وحقيقية وشاعرية كذلك. وهي تقول:

أجدت الكتابة بالتخيل والنظر
بعينين مغلقتين
ويد تجيد إطلاق الرصاص على القدمين. (ص١٢٦)

هذا باختصار ما فعلته نداء يونس في ديوان "تأويل الخطأ". الإجادة في صنعة الكتابة. وإطلاق الرصاص على كلّ قدم تسعى للاقتراب من الشعر والشعر منها بريء. أو كلّ قدم يحاول الساعي عليها أن ينال من الشاعرة وقيمتها المعنوية والفنية والكينونة الإنسانية الكاملة. أو ينتقص من حالات تأويلها لأخطاء الحب البالغ حدّ العشق. إذ "لا يكون العشق عشقاً إلا إذا بلغ حد الخطأ. فلنذهب إلى الخطأ جميعاً. لأنه فاتحة الصواب". (محمود درويش. وداعاً أيتها الحرب... وداعا أيها السلام. ص٢٢)