الأديب
أحمد حسين

جدليّة التّجربة بين الأصول والشّروح:

مدخل لقراءة المشروع الشّعريّ والفكريّ عند أحمد حسين

("من لا يفهم حلمي لا يفهم لغتي": أحمد حسين، **عنات**)

أحمد محمود إغباريّة

1. مقدّمة

تطمح هذه المساهمة المتواضعة إلى التّعريف بالشّاعر أحمد حسين وبالخطوط العريضة لمشروعه الشّعريّ والفكريّ، وذلك من خلال التّعريج على مراحله الشّعريّة المختلفة باقتضاب، ومن ثمّ التّركيز على ديوانه الأوّل، **زمن الخوف**، مدّعيًا أنّ المشروع الشّعريّ لأحمد حسين هو كلّ واحد ليس يتجزّأ؛ فالمجموعات الشّعريّة السّتّ الّتي نشرها، إذا ما صرفنا النّظر عن فروقاتها الأسلوبيّة، هي بمثابة ديوان واحد نشر كأنّما على حلقات.

إنّ الآمال معقودة على أن تكون هذه الدّراسة فاتحة خير بالنّسبة لدراسات مستقبليّة أخرى تتناول جوانب مختلفة من أدب أحمد حسين ومن فكره، وهي كثيرة، إذا أخذنا بالحسبان شحّ الدّراسات المنشورة عنه، حتّى الآن، والّتي تعوزها الشّموليّة والإحاطة، ناهيك عن إعراض الكثير من الباحثين والنّقاد عن هذا الشّاعر الكبير وممارسة التّعتيم عليه وعلى أدبه، لأسباب سيجيئ ذكرها، وذلك رغم مضيّ أكثر من خمسين عامًا على مشواره الثّقافيّ.

2. حياة أحمد حسين

ولد أحمد حسين عام 1939 في مدينة حيفا لعائلة تعود أصولها إلى قرية مصمص في المثلّث، وظلّ فيها إلى أن حلّت النّكبة على الشّعب الفلسطينيّ، فاضطرّ بعد سقوط حيفا إلى العودة وأسرته إلى مصمص، دون أن ينسى حيفا الّتي ظلّت تراوده وتتردّد في كتاباته باعتبارها مدينته الأولى والأثيرة. في أمّ الفحم، القرية آنذاك، استكمل أحمد حسين دراسته

الابتدائيّة. بعد ذلك أتمّ دراسته الثّانويّة في المدرسة الثّانويّة البلديّة في النّاصرة، ثمّ التحق بجامعة بار إيلان الدّينيّة ودرس فيها علم النفس، التّاريخ واللاهوت اليهوديّ.[1]

عمل مدرّسًا في سلك التّعليم لمدّة 29 عامًا، ثمّ خرج إلى تقاعد مبكّر في أواخر الثّمانينيّات، وذلك بعد مشاكسات مضنية مع جهاز التّعليم آنذاك.

بدأ أحمد حسين الكتابة في فترة مبكّرة من عمره، وتحديدًا في أواخر الخمسينيّات حين كان في مرحلة الدّراسة الثّانويّة. اتّجه في بداياته إلى كتابة القصّة والشّعر، ونشر أعماله الأولى في تلك المرحلة في مجلّة **الفجر**[2] ذات الميول القوميّة، والّتي تولّى تحريرها آنذاك شقيقه الأكبر، الشّاعر الفلسطينيّ راشد حسين. في الفترة الممتدّة من أواسط السّتينيّات وحتّى العام 1977 تراجع إيقاع الكتابة عند أحمد حسين بشكل ملحوظ، باستثناء ما نشره في مجلّة **الجديد** (باسم مستعار هو "أحمد ناظم")[3] وفي مجلات أخرى. في المقابل، ازدادت وتيرة الكتابة عنده في أواخر السّبعينيّات، وتحديدًا، بعيد استشهاد شقيقه راشد في نيويورك في العام 1977[4]. وللتّدقيق، فإنّ العودة إلى الكتابة جاءت بعد انقطاع طويل، أي منذ أن توقّفت مجلّة **الفجر** عن الصّدور. أمّا مبرّرات هذا الانقطاع فكانت، على ما يبدو،

---

[1] انظر عن حياته في: سلمى الخضراء الجيّوسي، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر (أنطولوجيا)**، ج1، ترجمة: مجموعة من المترجمين، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1997، ص191؛ حبيب بولس، **القصّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل: 1948-1998**، الكليّة الأكاديميّة مركز الجليل، سخنين، ط2، 1988، ص25.

[2] انظر: أحمد حسين، **الوجه والعجيزة**، الصّوت، النّاصرة، 1979، ص 5-6 (المقدّمة).

[3] م.ن، ص 6.

[4] يقول في أحد مقالاته: "حينما خذلني راشد حسين سنة 1977 بانسحابه الغامض والمفاجئ لم ينقذني من الحزن سوى الغضب، فعدت إلى ممارسة الكتابة بعد استنكاف طويل": أحمد حسين، **رسالة في الرّفض- مقالات في المرحلة والإنسان العربيّ**، سمارتك، النّاصرة، 2003، ص211. وانظر كذلك مقابلة مع الشّاعر أجرتها معه الكاتبة رجاء زعبي حول ديوانه **بالحزن أفرح من جديد** نشرت في صحيفة **حديث الناس**، 11 و18 تموز، 2003؛ وأيضًا في: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص325-326.

عدم اقتناعه بالمنابر الإعلاميّة الّتي كانت متوفّرة في تلك الفترة، وبشكل خاصّ، صحافة الحزب الشّيوعيّ؛ نظرًا للخلاف المبدئيّ معه في الفكر والممارسة[5].

في حزيران من عام 1977 أصدر أحمد حسين مجموعته الشّعريّة الأولى **زمن الخوف**. ثمّ توالت أعماله الأدبيّة والفكريّة: **ترنيمة الرّبّ المنتظر** (شعر، 1978)، **الوجه والعجيزة** (مجموعة قصصيّة، 1979)، **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ** (شعر، 1983). بعد هذا الدّيوان، انقطع أحمد حسين فترة طويلة عن الإصدار دون أن ينقطع عن الكتابة، لا سيّما عن المقالات الفكريّة والسّياسيّة والقصص القصيرة[6]. ثمّ ما لبث أن عاد وأصدر مجموعته **بالحزن أفرح من جديد** (شعر، 2002)، **رسالة في الرّفض** (مقالات، 2003)، **قراءات في ساحة الإعدام** (شعر، 2004)، **الزّناطم** (شعر، 2011)، ثمّ **رسائل على زجاج النّافذة إلى محمود درويش** (مقالات وقصائد، 2012). كما نشر أحمد حسين عددًا لا بأس به من قصص الأطفال صادفت نجاحًا ملحوظًا، وجميعها إصدارات لمكتبة "كلّ شيء"[7]. علاوة على كلّ ما ذكر، فإنّ أحمد حسين معروف بغزارة إنتاجه، فله العديد من القصائد والقصص والمقالات الّتي نشرت في الصّحف والمجلاّت المحليّة، فضلاً عن المواقع الإلكترونيّة[8]؛ والّتي

[5] انظر: أحمد حسين، **الوجه والعجيزة**، ص 6 (المقدّمة). وانظر قصّته "قاعدة المثلث" والّتي يحدّد فيها موقفه من الحزب الشيوعيّ ومن تيّارات فكريّة أخرى، في: أحمد حسين، **الوجه والعجيزة**، ص191-200. واللافت أنّ هذه القصّة كانت قد نُشرت لأوّل مرّة في مجلّة **الجديد** في العام 1976، وهي مجلّة ثقافيّة كانت تصدر عن الحزب الشيوعيّ. عن مواقف أحمد حسين من الحزب الشيوعيّ، انظر على سبيل المثال، مقاله "هذا إذا لم..."، ضمن: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص155-161. وعن موقفه من أحد رموز هذا الحزب، انظر في الكتاب نفسه مقاليه "سقوط السّاقط" و"موهبة الاصطفاف ونورانيّة اللاشيء" (ص162-169؛ ص204-210).

[6] انظر تفاصيل القصص التي نشرها في هذه الفترة في الدّوريّات المحليّة والعربيّة في قائمة المراجع.

[7] انظر تفاصيل هذه القصص في قائمة المراجع.

[8] حول أهمّ المواقع الإلكترونيّة الّتي دأب أحمد حسين على النّشر فيها، انظر في قائمة المراجع.

لم تصدر في كتب، ناهيك عن كتاباته المبعثرة بين أوراقه والّتي لم يقيّض لها أن تنشر إلى الآن.

يمكن إدراج الأعمال الشّعريّة الثّلاثة الأولى لأحمد حسين (**زمن الخوف، ترنيمة الرّبّ المنتظر وعنات**) ضمن ما أسمّيه بـ "المرحلة الرّاشديّة"، وهي المرحلة التي كان راشد حسين حاضرًا بقوّة في كتاباته، وفيها تجلّى من خلال بعدين: البعد الشّخصي باعتباره شقيق الشّاعر، وتداعيات استشهاده المفاجئ؛ والبعد الرمزي وما مثّلته شخصيّته من التزام مخلص، كما في كثير من نصوص هذه المرحلة. وللحقيقة، فإنّ القرابة الأسريّة والأدبيّة بين الكبيرين لم تحل دون وجود فوارق بين شخصيّتهما الأدبيّة والفكريّة تستدعي البحث، من ذلك أنّ اهتمامات راشد الشّعريّة برزت في أواخر الخمسينيّات حيث أصدر ديوانيه المشهورين: **مع الفجر** (1957) و**صواريخ** (1958)[9]، بعد ذلك تغلّب الهمّ السّياسيّ اليوميّ عليه، فراح يتابع النكبة ويوميّاتها في الشّارع الفلسطينيّ عن كثب[10]. أمّا مسيرة أحمد فكانت مختلفة، لأنّه استغلّ الفترة الممتدّة من توقّف **الفجر** عن الصّدور وحتّى وفاة راشد، بالابتعاد عن اليوميّات الفلسطينيّة والانشغال ببلورة موقف حضاريّ وفكريّ هو الذي سيطبع كلّ كتاباته في المرحلة المقبلة.

3. ثقافة أحمد حسين العامّة وأسلوبه في الكتابة

بالإضافة إلى موهبته الأدبيّة الاستثنائيّة، يتمتّع أحمد حسين بعقليّة تحليليّة حادّة وعميقة، لا سيّما وأنّه قد توفّر على حظّ عالٍ من الأدب، الفلسفة، اللاّهوت، علم النفس والثّقافة العامّة. وهو، إلى جانب ذلك، ذو اطّلاع واسع على التّراث العربيّ وعلى الثّقافات العالميّة. كلّ هذه المركّبات مجتمعة أغنت كتاباته الأدبيّة وأكسبتها زخمًا قلّ نظيره بين الأدباء، وطبعت أدبه بمسحة خاصّة تجلّت فيه حساسيّة لغويّة مثيرة للدّهشة. علاوة على

[9] انظر ديوانيه المذكورين أعلاه في: راشد حسين، **الأعمال الشّعريّة**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، ط2، 2004.

[10] يشير أحمد حسين إلى ذلك في: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض** (مقابلة مع مجلّة **المواكب**)، ص 305.

ذلك، فهو محسوب على قلّة من الشّعراء العرب ممن يحملون مشروعًا فكريًّا وحضاريًّا صلبًا ومتماسكًا إلى جانب مشروعهم الأدبيّ.

في أسلوبه الأدبيّ، لم يتأثّر أحمد حسين بمنهج أدبيّ بعينه، بل هو يستند إلى ثقافة ذاتيّة ويمارس الكتابة بكافّة أشكالها التّعبيريّة المعروفة، وفي كثير من الأحيان يمزج بينها[11]. وهو دقيق جدًّا في انتقاء الألفاظ وفي شحذها بالدّلالات غير المألوفة، إلى درجة أنّ قارئه لا يستطيع أن يتخيّل ألفاظًا بديلة على قاموسه الخاصّ. وهو، إلى ذلك، يتمتّع بخيال لغويّ رحب، وبقدرة ذكيّة على استخدام الحوار المسرحيّ وتقنيّاته المختلفة داخل النّصّ الشّعريّ، الأمر الّذي يكسب قصائده مزيدًا من الدّراما الّتي تتعدّد أصواتها ونبراتها.

في نصوصه، أحدث أحمد حسين ثغرة عميقة في الوعي العربيّ، وولج من خلالها إلى مناطق محرّمة؛ وضع التّاريخ على محكّ المساءلة وسيّره فوق مباضعه الحادّة؛ اخترق حواجز نفسيّة وثوابت كهنوتيّة ليست سهلة، ثمّ شاد على أطلالها بنيانًا ثقافيًّا شاهقًا لا يمكن للمرء أن يدخله ويظلّ على حاله.

ونصوصه، على العموم، معروفة بتمنّعها وإبائها، فهي لا تستسلم ولا تفشي بمكنوناتها لأيّ قارئ اتّفق. وقارئ أحمد حسين يشعر كأنّما زُجّ به إلى منطقة غريبة وعدوانيّة، فيتعزّز لديه الانطباع بأنّ النّصوص لا تطاوعه بل ترتدّ على ذاتها، وبأنّه واقع في مأزق حرج. ثمّ إنّ هذا القارئ ليس شرطًا قبليًّا سابقًا على النّصّ بمدى ما هو منتج نصّيّ بحت، يظهره وقد يضمره، يحييه وقد يميته. ومنذ اللّحظة الّتي يُمنح فيها هذا القارئ موقعه يغدو فاعلاً ومفعولاً، منتِجًا ومنتَجًا، قارئًا ومقروءًا، وجميعها ثنائيّات منحدرة من أرومتين حرص أحمد حسين على الجمع بينهما في كلّ أعماله: الالتزام، حيث النبرة الأخلاقيّة تغلّف المشهد الشّعريّ برمّته؛ والجمال، حيث غزارة العبارة الفنّيّة تستثير الخيال وتستدعي الذّائقة لتمارس حساسيّتها.

[11] وهو يؤكّد ذلك في كتابه **رسالة في الرّفض** (مقابلة مع مجلّة **اليوم السّابع**)، ص271.

وبين وجبة قرائيّة وأخرى، ومع تراكم الخبرات والقراءات، تعيد ذات القارئ صياغة نفسها ووعيها وفق إمكانات النّصّ لا إمكانات العصر، وتلجأ إلى التّطهير وسيلة لتصريف كلّ ما علق بها من شوائب محسوبة على المرحلة. وهي في كلّ ذلك تهدم لكي تبني رواقًا روحيًّا يتيح لها التّجوال بحريّة على هامش الحاضر الّذي أصبحت تمقته بعد أن كانت تألفه وتتودّد إليه.

وجدانيًّا، يلتقي الحزن مع الغضب عند أحمد حسين ليصنعا في تفاعلهما كيمياء التّجربة الإبداعيّة. والغضب والحزن هما، في الأساس، استجابتان شعوريّتان فوريّتان لحادثة النّكبة، لكنّهما سرعان ما تطوّرا إلى موقف واعٍ، فاستحال الغضب إلى رفض، والحزن إلى ذاكرة، الأوّل مستنفر لمواجهة الحاضر، والثّاني دأبه التّنبيش في الماضي، لأنّ الحزن هو ضمان التّواصل مع الأصالة وضمان إبقائها حيّة في الذّاكرة، وبدونه سينقطع هذا الخيط الرّفيع[12]. هذه الثّنائيّة الشّعوريّة تطوّرت، ليس إلى ثنائيّة وجدانيّة واعية فحسب، وإنّما إلى ثنائيّة فنّيّة وأسلوبيّة يسمّيها أحمد حسين في ديوانه **عنات** بـ "الأصل" و"الشّرح"، باعتبار أنّهما أسلوبان فنّيّان في الكتابة؛ بالأوّل يعبّر عن الموقف من الماضي، وبالثّاني عن الموقف من الحاضر[13].

لا شكّ أنّ أحمد حسين كاتب ملتزم، بل كثيرًا ما يرى نفسه امتدادًا طبيعيًّا لمشروع الالتزام الذي دشّنه شقيقه راشد[14]. والالتزام هنا ليس ذلك المفهوم الممجوج الذي استهلكته الأيديولوجيّات الحزبيّة والّتي أتت عليه وعلى مضمونه، فلا نعثر عند أحمد حسين على توتّر

[12] قارن مع ما يقوله الشّاعر نفسه في: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص327-328 (من مقابلة مع صحيفة **حديث النّاس**).

[13] انظر، على سبيل المثال، البند (4.3) من هذه الدراسة والمخصّص للحديث عن ديوان **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ**.

[14] أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص272. وانظر مقابلة مطوّلة حول شخصيّة راشد حسين أجرتها مجلّة **المواكب** مع أحمد حسين، وقد أعاد نشرها في: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص289-312. وانظر كذلك مقابلة مع صحيفة **حديث النّاس** منشورة في الكتاب نفسه، ص326-327.

بين الالتزام وبين الإبداع كأنْ يكون الأوّل حدود الثّاني الّذي يرفض بدوره أيّ شكل من أشكال التّأطير؛ بل هو قبل كلّ شيء موقف أخلاقيّ من قضيّة إنسانيّة عادلة. والإبداع هنا ليس أداة تنفيذيّة في خدمة الالتزام بمدى ما هو نتيجة مترتّبة عليه أو تجلٍّ من تجلّياته إلى حدّ التّلازم بينهما، فهو يقول: ".. لا أضع أدبي حيث لا أضع التزامي"[15]. فخلافًا لمفهوم الالتزام الّذي مُيِّع وجُيِّر واتّخِذ صهوة للأجندات الحزبيّة الضّيقة، فإنّ الالتزام عند أحمد حسين هو موقف واضح من قضيّة واضحة، وهو هاجس وظيفته أن يفتح أمام الملتزم آفاقًا لكي يمارس حقيقته وهويّته إبداعيًّا. فما معنى الالتزام إذا كان محاصرًا بفكرة تفرض عليه قولاً وتنهاه عن آخر؟! الالتزام الحقّ هو عدم الالتزام بالحدود التي تفرضها المرحلة، والحدود هنا هي حدود الوعي، إذا كانت للوعي حدود، وهي مجمل التّساؤلات والهواجس التي يسقطها إنسان على واقعه، فلا تثبت لكنّها تتشظّى وتتمدّد باستمرار، فاتحة آفاقًا رحبة أمام التّجربة الإبداعيّة. فالالتزام عند أحمد حسين يتحدّث بلغة الإبداع والإبداع هو إمكانيّات الالتزام، هذه المساحة التي يولّدها التّضافر بينهما هي مساحة الكتابة الأثيرة عند شاعرنا. فإذا كان الالتزام عند البعض هو حدود التّجربة الإبداعيّة، فهو عند أحمد حسين لا نهائيّة هذه التّجربة، لأنّ الطّينة الواحدة، إذا تعهّدتها يد ماهرة وأمينة لا تلبث تتخلّق بصور لا تحصى. فلسطينيًّا، الالتزام هو وعي غير مشروط بالمأساة وتمثّلها عقليًّا ووجدانيًّا وشعوريًّا إلى أن تتداخل مع الذّات وتلتبس بها، والإبداع هو القدرة على ترجمة هذا الالتحام جماليًّا.

لدى أحمد حسين، الإبداع هو نشاط إنسانيّ لا يمكن إنجازه داخل شروط المرحلة، بل من خلال رفضها وتخطّيها. وهو يلّخص لنا موقفه من المرحلة في رسالة خصّها بهذا العنوان ("رسالة في الرّفض") وضمّنها كتابه الذي حمل العنوان ذاته. يقول في مطلع هذه الرّسالة:

---

[15] أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص271. وانظر كذلك مقاله المنشور في الكتاب نفسه: "ثقافتنا بين الالتزام ومخصّصات السّلطة" (ص321-324)؛ وانظر كذلك: ص32 (من مقابلة أجرتها معه صحيفة **حديث النّاس**).

"أشرف عمل جنونيّ يمكن ارتكابه اليوم هو رفض المرحلة"[16]، ويتابع: "والرّافضون هم بالضّرورة مجانين، ولكنّهم ليسوا أغبياء بالضّرورة. فجنونهم لا يتعدّى مخالفة منطق المرحلة. والجنون هو أوّل التّهم الّتي تطلقها المراحل على الخارجين عليها.."[17]. وكأنّه بهذا لا يلخّص لنا موقفه من المرحلة فحسب، بل موقف المرحلة منه واتّهامه بالجنون، وتلك شهادة أخاله يعتزّ بها، إذ من الطّبيعيّ بالنّسبة له أن يصنّف في هذه الخانة ما دام مبدعًا حقيقيًّا آثر الصّدام مع المرحلة على الارتماء في أحضانها، بل عرف كيف يصوغ وعيًا ناسفًا لها ولمركّباتها العضويّة. لكنّ خيار المواجهة له ثمنه الذي لا بدّ منه- العزل والتعتيم: "وأنا أعرف تمامًا أنّ موقفي هذا مفعم بالدّونكيشوتيّة، ولكنّه خياري الوحيد، لأنّ البديل لهذه الدّونكيشوتيّة هو التحوّل إلى قَيْنَة. ورغم كلّ الإحباط الّذي أحسّه من جرّاء إبعاد صوتي عن سمع الجمهور، إلاّ أنّني أحسد نفسي كإنسان وكأديب، حينما أفكّر في معنى أن يكون الإنسان أو الأديب قينة، مع كلّ العموميّة المبتذلة الّتي يمكن إضفاؤها عليه من خلال التّرويج له كسلعة. بهذا المعنى فإنّني أديب مبتعد"[18]. فأحمد حسين يفضّل أن يبقى مغمورًا في جبهته الأدبيّة، لا أن يصيبه ما أصاب سواد الأدباء الأعظم ممن ارتضوا لأنفسهم الشّهرة ضاربين بذلك صفحًا عن موقف الالتزام، فهم إن ربحوا حضورهم الإعلاميّ، خسروا حضورهم الأخلاقيّ: "لقد أصبحت ساحتنا منذ أيّام "شعر المقاومة" عاصمة للثّقافة الفلسطينيّة بقدرة قادر، وبتسلسل عجيب اختفى أدباء "التّطرّف" واختفى أدبهم بحيث لا تكاد الذّاكرة تستدعيه أو تستدعيهم، وفي المقابل اندلعت شهرة أدباء الاحتجاج والتّعايش وشهرة أدبهم حتّى عمّت العالم كلّه"[19].

---

[16] أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص63.

[17] م.ن، ص65.

[18] م.ن (مقابلة مع مجلّة **اليوم السّابع**)، ص 170.

[19] م.ن، ص93. وانظر كذلك ص273، 274؛ ص284-287 (مقابلة أجرتها معه مجلّة **المواكب**). وانظر كذلك: م.ن، (مقابلة أجرتها معه صحيفة **حديث النّاس**)، ص326.

4. الأعمال الشّعريّة وسياقاتها الجماليّة والتّاريخيّة

4.1. **زمن الخوف:** وهو الدّيوان الأوّل والمحور الرّئيسيّ لهذه الدّراسة، وسوف أعود للوقوف على أبرز ثيماته وملامحه ريثما أفرغ من استعراض أعماله الشّعريّة الأخرى.

4.2. **ترنيمة الرّبّ المنتظر**[20]

الدّيوان الثّاني للشّاعر، وهو امتداد طبيعيّ للدّيوان الأوّل (**زمن الخوف**) من حيث تواشج المحاور والأساليب الفنّيّة، إذا استثنينا بعض اللوحات الفنّيّة الّتي آثر الشّاعر تضمينها في ديوانه هذا، وهي من إبداعه الخاصّ.

ترنيمة الرّبّ المنتظر هو ديوان مصمَّم بعناية ووفق فكرة مسبقة، وفيه تعلو نبرة كنعانيّة شديدة الحساسيّة والحدّة، وتستشفّ منه محاولة لتأسيس سرد حضاريّ بديل للمرحلة ولفكرها اللاهوتيّ المهيمن. فالدّيوان أشبه ما يكون ببيان كنعانيّ تأسيسيّ، وقصائده، من هذا الجانب، هي الأولى من نوعها، على حدّ علمي، في الشّعر العربيّ الحديث. وفيها يتمّ ترسيخ الفصل بين روايتين: رواية المرحلة المحكومة بسطوة كهنوتيّة، والرّواية الكنعانيّة باعتبارها الأصالة الحضاريّة الغائبة. ويحضر راشد حسين في عديد من قصائد الدّيوان، تارة الشّخص، وطورًا الموقف بما يمثّله من تجربة وطنيّة نقيّة. كما لا يخفى على القارئ حضور بعض اللّقطات الشّعريّة لراشد في هذا الدّيوان والظّلال الوارفة الّتي تخلّفها فيه. ختامًا، يمكن القول إنّ هذا الدّيوان يمثّل جسرًا بين ديوانين، السّابق (**زمن الخوف**) واللاّحق (**عنات**).

[20] أحمد حسين، **ترنيمة الرّبّ المنتظر**، منشورات الأسوار، عكا، 1978.

4.3. عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ[21]

الدّيوان الثّالث للشّاعر، وهو يحظى عنده بمعزّيّة خاصّة[22]، وفيه بلغت الهندسة الفنّيّة والتّصميم الدّاخلي غايتهما. ورغم أنّه تتويج لسابقيه اللذين يكادان يفضيان إليه بشكل حتميّ، فهو متميّز بأسلوبه غير المعهود. فعنات عبارة عن رواية أو قل ملحمة شعريّة يتمّ من خلالها تناول الحدث المعاصر من خلال الأسطورة التي تخلّق منها. فالشّاعر هنا لا يكتفي باستلهام التّراث الأسطوريّ الكنعانيّ، وإنمّا يعيد تكوينه وهيكلته بحيث يغدو الحاضر تجليًّا له. وكثيرًا ما يلتبس مفهوم الزّمان، لا سيّما حين يقف الماضي في إزاء الحاضر، فيغدو الواحد منهما مرآة للآخر ليتحوّر ويتبدّى فيها بأطياف وصور شتّى.

تتكوّن هذه الملحمة من فصلين: الأوّل بعنوان "شدوان"، ويتضمّن لقاء وحوارًا بين راوٍ لا نعرف عنه شيئًا وبين شاعر اسمه "شدوان" يروي للرّاوي أسطورة شاعر كبير اسمه "ياموت". أمّا الفصل الثّاني، والّذي عنوانه "أوراق شدوان"، فيتضمّن القصائد التي أعطاها شدوان للرّاوي لكي يقرأها ثم يلقي بها في البحر بناء على طلب الأوّل. وقد قسّم أحمد حسين قصائد هذا الفصل إلى نوعين: الأصول والشّروح، فالأصل هو الأسطورة بما تحمله من مواقف فكريّة ووجدانيّة، أمّا الشّرح فهو تجسيد للموقف الآنيّ باعتباره مشتقًّا من الأصل الأسطوريّ. وفي ذلك تشابه كبير مع الدّيوانين السّابقين من حيث الجدل بين الحاضر والماضي وإسقاطات ذلك على المشهدين، العربيّ والفلسطينيّ، فضلاً عن الإنسانيّ[23]. وقد جاء في التقديم لهذا الكتاب: "ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إن الشّاعر قد أطلق

[21] أحمد حسين، **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ**، الصّوت، النّاصرة، 1983.

[22] أحمد حسين، **رسالة في الرّفض** (مقابلة غير منشورة مع مجلّة **اليوم السّابع**)، ص273-274.

[23] قارن مع مجموعته القصصيّة **الوجه والعجيزة**، حيث التقابل الطباقي ليس خافيًا بين اللفظتين اللتين تشكّلان عنوان المجموعة.

في هذا الكتاب صرخة عنيفة أشبه بانفجار تناول كلّ مسلّماتنا بأذرعه المدمّرة في سبيل حلم قد يبدو لنا غريبًا، ولكنّه لا شكّ جميل"[24].

4.4. **بالحزن أفرح من جديد**[25]

عشرون سنة تفصل بين **عنات** وبين الدّيوان الذي يليه- **بالحزن أفرح من جديد**. خلال تلك المدّة، لم يستنكف شاعرنا عن كتابة الشّعر والقصّة تمامًا، بل تباطأ إيقاعه فيهما لصالح المقالات السّياسيّة والفكريّة[26] الّتي كان ينشرها تباعًا في الصّحف والمجلاّت، خاصّة، في مجلّته الأثيرة، **كنعان**. والواقع أنّ صدور **بالحزن أفرح من جديد** كان قد ترافق مع المعطيات الجديدة الّتي فرضتها مرحلة أوسلو، وهي مرحلة مفصليّة في التّاريخ الفلسطينيّ كان لها وقعها المباشر على الثّقافة والأدب، لا على السّياسة فحسب. يتألّف الدّيوان من قصيدتين: "بالحزن أفرح من جديد" (ص5-101) و"عزف منفرد على شرفة مهجورة" (ص102-114). والمطوّلة الأولى، وهي الّتي تهمّنا في هذا السّياق، تندرج، كما يقول أبو رحمة، ضمن "فنّ المعارضة (وهو) القدرة على تفنيد قصيدة من داخل سياقها الخاصّ"[27]. والقصيدة المقصودة هنا هي قصيدة محمود درويش أو المشروع الشّعريّ المتأخّر لدرويش

---

[24] أحمد حسين، **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ**، ص 6 (المقدّمة).

[25] أحمد حسين، **بالحزن أفرح من جديد**، مركز المشرق\ العامل للدراسات الثّقافيّة والتّنمويّة، 2002. وانظر دراسة محمد أبو رحمة عن هذا الدّيوان: محمد أبو رحمة، "واقع عنات وخرافة ريتا"، **كنعان**، العدد 110، تموز 2002، ص109-120. وانظر كذلك: أحمد حسين، **رسالة في الرّفض** (مقابلة مع مجلّة **اليوم السّابع**)، ص325-336؛ انظر بشكل خاصّ ص330-333.

[26] انظر بعضًا من هذه المقالات التي نشرها أحمد حسين في كتابه **رسالة في الرّفض- مقالات في المرحلة والإنسان العربيّ**.

[27] محمد أبو رحمة، "واقع عنات وخرافة ريتا"، ص109.

كما انتهى إليه في مرحلة أوسلو[28]. يلخّص أحمد حسين موقفه من محمود درويش بقوله: "إنّ نقاشي مع محمود هو صدام سياسيّ وفكريّ محض، يقع خارج قضيّة الإبداع، أستطيع بسهولة أن أقرّ لمحمود بالصّدارة الإبداعيّة.. وموقفي من محمود هو موقفي من المرحلة أصلاً، وهي مرحلة بلغ بها تدنّي المواقف السّياسيّة والثّقافيّة حدّ الفجور والموافقة على تدمير الذّات الوطنيّة نيابة عن النّقيض"[29]. والصّدام المقصود هنا هو بين مشروع يتبنّى الأصالة الكنعانيّة، ممثّلة بـ"عنات"، كموقع لأيّة انطلاقة حضاريّة؛ وبين المشروع المتصالح مع "ريتّا" اليهوديّة والّذي يمثّله محمود درويش في غير قصيدة له، حيث يتراخى موقف الالتزام إلى حدّ العزوف عنه، وفي المقابل، يتمسّك درويش بالموقف الجماليّ الّذي يمنح قصائده قوّة بيانيّة وتألّقًا من نوع خاصّ.

4.5. قراءات في ساحة الإعدام

الدّيوان الخامس للشّاعر، ويُلاحظ أنّ قصائده كُتبت في محطّات تاريخيّة مختلفة ومتباعدة بعض الشيء، فقسم منها كتب بين حرب الخليج الثّانية (1990) وإبرام اتّفاقيّات أوسلو (1993)، وقسم آخر في فترتي الانتفاضة الثّانية (2000) وحرب الخليج الثّالثة

[28] وليست هذه القصيدة الأولى التي كتبها أحمد حسين عن محمود درويش، فهنالك قصيدة "رسالة إلى م.د." ضمن مجموعة: **ترنيمة الرّبّ المنتظر**، ص65-68؛ وقصيدة "جزء من رسالة إلى صاحب الهدهد" ضمن مجموعة: **قراءات في ساحة الإعدام**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2004، ص 132-137. هذا فضلاً عن قصيدتيه اللتين ردّ بهما على قصيدتي درويش "سيناريو جاهز" و"لاعب النّرد" والمنشورتين في موقع "أجراس العودة" في 200823\7\ و 20083\7\، ناهيك عن عدد من المقالات الّتي نشرها أحمد حسين حول هذا الموضوع في مجلّة **كنعان**، وفي موقعي "أجراس العودة" و"التّجديد العربيّ"، وفي كتابه **رسالة في الرّفض**، ثمّ لاحقًا في كتابه الذي ضمّ كلّ ردوده على محمود درويش، الشّعريّة والنّثريّة: **رسائل على زجاج النّافذة- إلى محمود درويش**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2012. والواضح أن مواقف أحمد حسين المبّكرة من محمود درويش اتّسمت بالانسجام معه، لكنها ما لبثت أن توتّرت متّخذة منحى نقدي حادّ مع انطلاقة مرحلة أوسلو.

[29] أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص332.

(2003). وعلى العموم، يواصل أحمد حسين في هذا الدّيوان حواراته الأبديّة مع الحاضر والتّاريخ، مع الذّات والآخر، مع الحليف والنّقيض؛ معوّلاً في كلّ ذلك على عدّته الفكريّة الّتي عوّدنا عليها، مع العناية بالقصائد من حيث الأسلوب واهتمامه بالأسطر الطّويلة وبالنّفس الهادئ وبالمقولة الفكريّة المكتنزة. يقول رشاد أبو شاور في تقديمه لهذا الدّيوان: "بديوانه الجديد **قراءات في ساحة الإعدام** يضيف أحمد حسين جديدًا للشّعر العربيّ المعاصر، ويأخذ مكانه كواحد من الكبار المتميّزين شاعريّة ورؤية وقدرة دائمة على العطاء، وكلّ هذا لأنّه حامل رسالة..."[30].

4.6. **الزّناطم**[31]

الزّناطم عبارة عن مجموعة من القصائد المطوّلة كتبها الشّاعر في فترة الاحتلال الأمريكيّ للعراق، وهي تتّفق في أسلوبها العموديّ الفخم وفي عنفها التعبيريّ السّاخط، وفي همّها المتمثّل بسقوط العراق- الحاضنة القوميّة والحضاريّة، وما شكّله من انتكاسة للوعي القوميّ والعربيّ. والعراق، في عرف هذه القصائد، أشبه ما يكون بعراق القرن العاشر، عراق المتنبّي الّذي لا يكفّ الشّاعر عن استدعائه ليصرخ من خلال حنجرته وينظم من خلال أوزانه وقوافيه. وقصيدة "الزّناطم" هي القصيدة الّتي حازت على شهرة استثنائيّة بعيد نشرها في عدد من المواقع الإلكترونيّة، باعتبار حدّتها الجارفة وجرأتها المضمونيّة. والملاحظ هو أنّ الشّاعر يتعاطى مع النّموذج الشّعريّ العموديّ بصرف النّظر عن اعتباره نموذجًا تقليديًّا من قبل البعض، بل هو عند الشّاعر نموذج حداثيّ ما دام مؤهّلاً لاحتضان التّجربة بظلالها المختلفة. يقول صاحب هذه السّطور في تقديمه لهذا الدّيوان: "يؤول اعتماد النّموذج الشّعريّ العموديّ إلى مفارقة حادّة مع الواقع العربيّ المعاصر، الأمر الذي

[30] أحمد حسين، **قراءات في ساحة الإعدام**، ص 4.

[31] أحمد حسين، **الزّناطم وقصائد أخرى**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2011.

يكسب هذه القصائد مزيدًا من التّوتّر يضاف إلى توتّرها المضمونيّ، كلّ ذلك دونما تعمّل من ذاك الذي يفقد القصائد توازنها وسلاستها. كما أنّ الرّمز، وحيثما وُجد، فهو ليس لذاته، وشاعرنا لا يتوارى خلف خباثته تجمّلاً، ولا يدثّر أبياته بحرير من البيان إفراطًا في التأنّق"[32].

5. التّجربة والالتزام: قراءة في "زمن الخوف"

5.1 إطلالة عامّة

ديوان الشّاعر الأوّل[33]، ورغم كونه كذلك، فإنّ ثقله النّوعيّ غير خافٍ على القارئ المتبصّر. غالبيّة القصائد فيه كتبت بعد وفاة راشد حسين عام 1977، باستثناء عدد قليل من القصائد كان الشّاعر قد نشرها في مجلّة **الجديد** في النّصف الأوّل من السّبعينيّات. تغلب الحدّة الشّعريّة على قصائد هذا الدّيوان، لكنّها ليست بالحدّة الانفعاليّة الطّارئة، بل هي الحدّة النابعة من الحساسيّة الوجوديّة الّتي تجعل القارئ يصطلي بوهج المعاني وعنف الألفاظ، وينعم في الوقت نفسه بخلوة جماليّة تأسره بسحرها الأخّاذ وبنشوتها الروحيّة. وقصائد الدّيوان، على العموم، تجارب مختلفة ينتظمها عقد واحد هو موقف الالتزام.

أسلوبيًّا، أكثر ما يطالعنا به هذا الدّيوان هو اختلاف الأشكال التعبيريّة الموظّفة بإحكام، وكأنّ الشّاعر لا يقنع بأسلوب بعينه. فخلافًا لما دأب عليه الشّعراء العرب المعاصرون، والّذين عادة ما يتدرّجون زمنيًّا من الشّعر العموديّ إلى الشّعر الحرّ ثمّ المنثور بدعوى الحداثة، فإنّ الشاعر لا يتّكئ على مثل هذا التّسلسل الذي لا يجده ملزمًا ولا حتميًّا، إذ كلّ شكل تعبيريّ هو ممكن ما دام يستجيب للتّجربة الشّعريّة، والتّجربة الشّعريّة لا تأتي فيأتي الشّكل التّعبيريّ، بل هما معًا منذ ولادتهما، لا على أساس أنّ أحدهما قالب والثّاني مضمون، وأنّ الأوّل هو اختيار واعٍ غايته احتضان الثّاني، بل كلاهما معًا يصنعان التّجربة

[32] أحمد حسين، **الزّناطم وقصائد أخرى**، ص4.

[33] انظر: أحمد حسين، **زمن الخوف**، إصدار حركة أبناء البلد، مطبعة الشّرق، القدس، 1977.

وبشكل متزامن. وعليه، فنحن نجد في الدّيوان أشكالاً شعريّة متنوّعة: القصيدة العموديّة (قصيدة "راشد" و"مكاني")، قصيدة التّفعيلة (غالبيّة قصائد الدّيوان)، قصيدة النّثر ("قصيدة من الشّعر المباشر")، ناهيك عن القصائد التي تتضمّن أكثر من شكل تعبيريّ، كالقصائد القصصيّة ("النوريّة"، "الرّحلة"، "من سفر الفناء"، "من ذكريات السّاحل الغربيّ")، أو القصائد الحواريّة ("التّحدّي"، "اقتراح إلى مظفّر"، "صوت وصوت"، "حنّا الآراميّ") أو تلك السّاخرة ("صار الحبّ دمشقيًّا"، "من سفر الفناء" وغيرهما). فهذه كلّها صور مختلفة لحالة التزام واحدة، ذلك أنّها تنبثق من الهيولي ذاتها لتتمظهر بأشكال متنوّعة وفق ما ترتئيه الحالة الإبداعيّة. والجدير بالذّكر أنّ أحمد حسين لن يكتفي بالإبداع الأدبيّ وسيلة، بل سيلجأ في الدّيوانين التّاليين إلى الإبداع الفنّيّ حين يضمّنهما بعضًا من لوحاته الخاصّة[34].

مضمونيًّا، بالإمكان تركيز الدّيوان في موقفين متوتّرين يصنعان معادلة التّفاعل في كلّ قصيدة وقصيدة: الموقف من الماضي والموقف من الحاضر والجدل الصّاعد بينهما. الحاضر هو المأساة الفلسطينيّة بكافّة حيثيّاتها، وهذه المأساة لا تنحصر في كونها قضيّة شعب سُلب وطنه، بل هي، قبل كلّ شيء، قضيّة أمّة سلب وعيها في الماضي لتعيش بوعي مستعار، وهي قضيّة استبدال للهويّة الكنعانيّة بأخرى كهنوتيّة[35]. وبناء عليه، فإنّ تصحيح الحاضر يقتضي معالجة ما تأسّس عليه- الماضي- معالجة نقديّة غايتها إزالة كلّ ما علق به من رواسب وحالات استلاب. لذلك نجد أنّ الشّخصيّات الّتي تُصَوَّر في كتابات أحمد حسين الشّعريّة والقصصيّة، هي شخصيّات تعيش هذا الإشكال الوجوديّ على اختلاف بينها. فبعض منها يحيا في نعيم المرحلة دون أن يعي كنهها وملابساتها، وبعض آخر يعي حقيقتها،

[34] انظر لوحات الشّاعر الفنّيّة الّتي تتخلّل صفحات ديوانيه **ترنيمة الرّبّ المنتظر** و**عنات**، فضلاً عن غلافيهما.

[35] انظر بخصوص التّنظير الفكريّ لمفهوم "الكنعانيّة": أحمد حسين، **رسالة في الرّفض**، ص18-19؛ وانظر بشكل خاصّ مقاله "السّطحيّة المتعمّقة لدى "أبو الطاهر الجنابيّ" في قراءة الكنعانيّة" (ص221-231).

فإمّا أن يراوده حلم بعيد، وإمّا أن يؤثر المراوحة على الحدود بين العالمين، الواقعيّ والحالم. وشخصيّات برزخيّة من هذا القبيل هي، في العادة، مهزومة ومغتربة، لأنّها تعيش في عالم فيما هويّتها مشدودة إلى عالم آخر، وهي بالمناسبة الأكثر شيوعًا في كتابات أحمد حسين. ولا أراني مبالغًا إذا قلت بأنّ هواجس كالهويّة والاغتراب هي الّتي شغلت بال أحمد حسين منذ إصداره الأوّل وحتّى اليوم، باعتبار أنّها حالات انفصام وتمزّق بين عالمين متعاندين لا يكفّ أحمد حسين عن التذكير بنفيهما لبعضهما؛ فالدّواوين الثّلاثة الأولى: **زمن الخوف، ترنيمة الرّبّ المنتظر وعنات**؛ متناسقة على نحو يؤسّس فيها السّابق للاّحق من جهة، ومن جهة أخرى، يميل كلّ ديوان إلى إبراز موقفين متقابلين، الموقف من الماضي والموقف من الحاضر، أو كما اصطلح الشّاعر على تسميتهما في ديوانه **عنات**: "الأصل" و"الشّرح"؛ فالأصل يمثّل الموقف من الماضي، فيما الشّرح يمثّل الموقف من الحاضر. والّذي أزعمه هنا هو أنّ **زمن الخوف** يميل للتّركيز في الحاضر، أمّا **ترنيمة الرّبّ المنتظر وعنات** فيعكسان الحاضر والماضي معًا. ويبدو أنّ انقطاع الشاعر عن الكتابة، والّذي أشرت إليه أعلاه، منحه فرصة للتّأمّل بغرض بلورة موقف حضاريّ بديل ورافض لما هو سائد. فهو حين عاد إلى زخم الكتابة في العام 1977 عاد متسلّحًا بعدّة ثقافيّة خاصّة وما اقتضاه ذلك من موقف فكريّ متطوّر، فضلاً عن امتلاك ناصية الإبداع وحساسيّة عالية تجاه اللّغة.

تحيا المعاني حيوات مختلفة في اللّحظات الوجوديّة المختلفة، وما الجدل الشّعريّ إلاّ انعكاس للتّجربة الّتي لا تنفكّ تتحوّل وتأبى التقولب. في ديوان **زمن الخوف**، تحظى المعاني بحياة من نوع خاصّ، فهي ليست بالمعاني المسمّرة والمتكلّسة، بل هي خاضعة لجدل يتقدّم بها عبر ديناميكيّة دلاليّة موتورة. والدّيوان ككلّ هو جدليّ بامتياز، بحيث يفيض الجدل فيه على كلّ قصيدة ومشهد مخلّفًا ركامًا من الأفكار والمشاعر. والشّاعر إذ يصوّر الحاضر يطلّ الماضي بظلاله أو من خلال مداهماته المربكة، فحتّى وإن كانت اللّحظة هي لحظة الحاضر فللماضي فاعليّته المباشرة أو غير المباشرة.

5.2 المضامين

لنأخذ بعضًا من الثّيمات المتكرّرة في الدّيوان لنقف على تجلّياتها في السّياقات والتّجارب المختلفة:

5.2.1 الحبّ

تصورّ قصيدة "من ذكريات السّاحل الغربي" (ص107) أهل ذاك السّاحل بأنّهم كانوا من عبدة الحبّ، لكنّه ليس الحبّ الغريزيّ، بل ذاك المرتبط بالعمل والممارسة الحياتيّة:

وأهل السّاحل الغربيّ كانوا يعبدون الحبّ
ولكن كان إن رسموه
فوق الصّخر أو في الرّمل
فصورته،
فتى عارٍ بلا أعضاء جنسيّة
وقبضته على المحراث (من ذكريات السّاحل الغربيّ، ص108-109).

يتجرّد الحبّ عند أهل "السّاحل الغربيّ" من أبعاده الغريزيّة ويكتسي معاني إنسانيّة، فهو علاقة وجوديّة يوميّة مع الأرض لا تستثني التّضحية بغية الإبقاء عليها. والبطل (سرحان) في هذه القصيدة، رغم فشله، ليس سوى نموذج لذاك النّوع من العشّاق الذين يسعون عبثًا لاسترداد زمنهم الأصيل، أو ما يسمّيه الشّاعر في أماكن أخرى بـ "الزّمن المبصر".[36] هذه هي صورة الحبّ في واقع كان، لكنّها ليست صورته الكائنة قطّ.

في قصيدة "مع المرأة" (ص28) يحكم "أنا" الشّاعر على علاقة حبّ مفترضة مع المرأة-الوطن بالفشل سلفًا، فهو يقترح نفسه عاشقًا لها ولكنّه يقرّ، في الوقت نفسه، بعدم

[36] قارن مع شخصيّة "رأفت" في قصيدة "الحذر من البكاء"، حيث يصفه الشّاعر بأنّه:
كان قديمًا في الحبّ، قديمًا في الوجه،
قديمًا في الأسماء (ص32).

أهليّته لحبّها، لأنّه مهزوم ومنزوع الذّاكرة، وكأنّه لم يولد بعد، هكذا، على حدّ تعبير خير ياسين- شهيد يوم الأرض (ص29). فـ"الأنا" غارقة في المرحلة، فيما الشّهيد وحده يمثّل الأصالة ولديه القدرة على التّمييز بين أنماط مختلفة من العشّاق، ومعرفة أيّهم أجدر بحبّ المرأة-الوطن.

أمّا في قصيدة "المكيدة" (ص11)، وهي أولى قصائد الدّيوان، فيتّخذ الحبّ معاني أكثر دراميّة، ويتجلّى التّوتّر الأوّل فيها من خلال تصوير نوعين من الحبّ: 1- الحبّ الذي يفتتح به الشّاعر قصيدته، والمتّسم بالرّومانسيّة 2- الحبّ الّذي يمارسه النّاس، وهو حبّ مشاعيّ لا يخلو من النّفاق:

أهواك
بالعينين، بالشّفتين
بالوجه الممزّق
بالرّحيل وبالطّريق وبالزّمان.
أهواك منذ العشق والكلمات
منذ العشب والزّيتون
منذ السّنديان
لكنّني مذ صار كلّ النّاس عشّاقًا
ووجهك مهرجان
وأحبّك الحكّام والشّرفاء والجبناء والشّجعان
والسّجن والسّجناء والسّجان
وأحبّك الأطفال والشّهداء والثّوار...
أيقنت أنّ الحبّ بالكلمات...
بالمجان
ليس سوى مكيدة

...

فلويت أعناق الكلام

طويت أشرعة القصيدة

ومضيت أبحث عن عناقك في الزّمان وفي المكان (المكيدة، ص11-12).

فحتّى لا يغدو الشّاعر جزءًا من "مهرجان" الحبّ هذا، فهو يؤثر التخلّي عن الحبّ الذي يمارسه من خلال القصيدة، ويختار الحبّ المباشر القائم على المثول العيانيّ أمام المحبوب. فالمكيدة هي القصيدة- التي يقع فيها الشّاعر الملتزم حين يتّخذ مفهوم الحبّ معنى شعبيًّا فاقدًا به خصوصيّته الوجدانيّة. والحلّ هو عدم ممارسة الحبّ بالشّعر أو بالكلمات، بل ببناء علاقة حبّ قائمة على التّماس المباشر "في الزّمان وفي المكان". بكلمات أخرى، قصيدة "المكيدة" هي قرار الشّاعر العزوف عن المرحلة والإقلاع عن قرض الشّعر ليحيا زمنه الخاصّ، وفي الآن نفسه، اتّخاذ الشّعر وسيلة للتّعبير عن هذا الموقف المربك. واللاّفت أنّ هذه القصيدة ليست آخر قصائد الدّيوان حتّى يُتَّخَذ فيها مثل هذا القرار، بل هي ديباجته وإطلالته، والمعنى أنّ ما يلي القصيدة الأولى من قصائد هو نفي لها، وهذا هو الجدل الثّاني، لكنّه هذه المرّة بين ذات الشّاعر الشّعريّة وذاته اليوميّة.

في قصيدة "صار الحبّ دمشقيًّا" (ص26) يتجلّى الحبّ من خلال نقيضه عبر توظيف السّخرية المبطّنة. تتألّف القصيدة من خمسة مقاطع يفتتح مقطعها الأوّل بالتّعبير "صار الحبّ دمشقيًّا...". يهيّئ، هذا التّعبير الواعد والموحي بالرومانسيّة، القارئَ إلى تتمّة حالمة ووورديّة، بيد أنّ السّطر الثّاني في كلّ من المقاطع الخمسة يأتي بخلاف التّوقّعات؛ ففي الفقرة الأولى نتوقّع، وبعد أن تحوّل الحبّ إلى دمشقيّ، من "الأنا" أن تطلب طبع قبلة، ليتبيّن في السّطر الثّاني أنّها تطلب طبع "خطّين على حائط مبكى". في الفقرة الثّانية يُتوقّع من الحبّ الدّمشقيّ أن يؤول إلى العودة المأمولة، لكنّها في السّطر الثّاني عودة "إلى حيفا.. اسمًا ورماد". في المقطع الثّالث تحمل الرّيح "الحبّ الدّمشقيّ"، لكنّه لا يلبث ينكشف و"يتعرّى في صمت جريح". في المقطع الرّابع يؤدّي الحبّ الدّمشقيّ إلى إثمار التّوت، وفي

السّطر الثّاني ينبت التّوت\الدّم "كبقايا القبلات، بخدّي بيروت". وفي المقطع الأخير، يكرّر الشّاعر المقطع الأوّل تأكيدًا على دورانيّة القصيدة وعلى عدمها في الآن نفسه، ففي سطره الأوّل، تستبدل كلمة "الحبّ" بكلمة "الموت"، الأمر الّذي يستدعي قراءة جديدة لكلّ القصيدة بناء على تماهي الحبّ مع الموت. فالحبّ الدّمشقيّ من النّوع الّذي يضمر العكس، إنّه حبّ في الظّاهر، لكنّه قتل في الحقيقة[37]، وهنا وجه السّخرية. يشترك في هذا "الحبّ" الدّمشقيّ\الآراميّ طرف آخر هو "الحبّ" الجلعادي (الأردنيّ). وما استدعاء الأسماء التاريخيّة هنا إلاّ للفت الانتباه إلى المقارنة بين الحبّ الّذي ساد بينها في الماضي و"الحبّ" الذي تبديه آرام وجلعاد لكنعان في الحاضر. و"الأنا" هنا على وعي تامّ بالمأساة الحاصلة، بيد أنّها بدون حيلة، فهي شاهدة وحسب. والظّاهر أنّ اللّجوء إلى السّخرية جاء تعبيرًا عن الامتعاض الذي لا يخلو من إحساس بالعجز أيضًا.

5.2.3 الثّورة

الثّورة هي أداة التحوّل الفعليّ نحو تخلّق جديد، والتحوّل مرهون بمستويين: الوعي والمادّة. وعند أحمد حسين تعطى الأولويّة للتحوّل الوعيوي والّذي، بدوره، يمارس تأثيره على الواقع المادّيّ ليغيّره. فما جدوى تحرير الأرض ما دام الوعي أسيرًا؟! إنّ أيّة ثورة مصيرها الإخفاق ما لم تشفع بوعي أصيل يشكّل بوصلة لها.

يتموّج مفهوم "الثّورة" في شعر أحمد حسين في الحقول الدّلاليّة المختلفة، ويتجلّى أوّلاً بصورته النّاصعة في قصيدة "النّوريّة"، إذ يفترض بالنّوريّة أن تقدّم عرضًا مسرحيًّا استعراضيًّا لتسعد فيه الروّاد، ويقوم المخرج بتقديمها لهم على هذه الصّورة:

سمراء كلون الفرح الشّرقيّ مضمّخة بلهاث الوجد
ضامرة علّمها التّجوال الخفّة، دافئة كليالي الوعد
عينان بلون الحبّ

[37] قارن مع قصيدة "النّوريّة" حيث توصف النّوريّة بأنّ لها "..جرح شاميّ فوق الخدّ" (ص19).

وجرح شاميّ فوق الخدّ

ساحرة من حيفا

كلّ لياليكم سعد (النّوريّة، ص18-19).

بيد أنّ ظهورها الصّادم لا يلبث يبدّد وينفي هذه الصّورة الّتي سعى المخرج للتّرويج لها:

أطلّ الوجه الممهور بتوقيع النّكبة حجرًا لولا العينين،

تفلسف سكّير:

- ما أجمل هذا القبح!
- فتاة في الخمسين؟!
- خُدعنا!
- نهد أكبر من نهد! (النّوريّة، ص20).

بهذه الملامح التّعيسة، تحاول النّوريّة جاهدة أن تغنّي، لكن عبثًا، فالروّاد لا يستسيغون غناءها الحزين، بل يطلبون أن تتعرّى لهم، وهي إذ تستجيب لهم تنسلخ عن شخصيّتها السّابقة لتباغتهم على طريقتها:

لمستْ أزرار الثّوب فضجّت القاعة بالتّصفيق.

صرخ بعض السّكارى من الوجد

... ...

سقط الثّوب ولكنّ المرأة لم تكن في داخله

تدحرجت الكرة حتى بلغت أقدام عازف الكمان

وظلّ الصّدار معلّقًا بنهد واحد

أمّا مكان الجسد،

فكان خاليًا سوى من نباتات متسلّقة

... ...

صرخ الكمان من على وتر واحد
فمسّت القوس وترًا لم تلمسه من قبل
فانبثق الضوء
وخرج الزّمن من جميع النّوافذ (النّوريّة، ص24-25).

تستدعي المرأة ذات النّهد الواحد اهتمامًا خاصًّا، فهي تتكرّر في لوحات الشّاعر الّتي تتخلّل ديوانيه التّاليين: **ترنيمة الرّبّ المنتظر** و**عنات**[38]. وفيها تصوّر المرأة تصويرًا جانبيًّا يبرز فيه النّهد على نحو يوحي بالخارطة الجسديّة لفلسطين.[39] والنّوريّة إذ تظهر بنهد واحد فكأنّما تعود إلى أصالتها وإلى زمنها الضّائع لتمارس حقيقتها فيه. وعليه، فإنّ قصيدة "النّوريّة" لا تخلو من العبثيّة، لأنّ الحلّ هو في القضاء على الجميع وفي العودة إلى لحظة تشكّل جديدة من خلال الفعل وذلك لإعطاء معنى جديد للأشياء[40]. وليس لنا أن نقول بأنّ الوعي عند النّوريّة قد تحوّل من أوّل القصيدة إلى آخرها، بل هو الوعي الأصيل ذاته، والاختلاف الوحيد هو التحوّل من موقف الرّضوخ والاستكانة إلى المبادرة والفعل. والتحوّل معناه انطلاقة جديدة تعيد الشّخصيّة إلى إيقاعها الخاصّ وإلى لحظة سديميّة أوّليّة تنفض خلالها كلّ ما علق بها من رواسب وانكسارات.

إنّ ممارسة الالتزام على مستوى الفعل هو العودة إلى هذا البدء، وهو موقف طالما عبّر عنه الشّاعر:

---

[38] انظر: أحمد حسين، **ترنيمة الرّبّ المنتظر**، ص33؛ **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ**، ص81.

[39] يقول الشّاعر في **عنات**:

هذي الأرض مغمّسة بنوايا العشق، لها إطلالة
نهدٍ عبر الثوب، وطرف امرأة في التّقبيلْ. (ص15).

[40] قارن مع النّهاية في قصّة "قاعدة المثلّث"، حيث خيار البطل شبيه بخيار النّوريّة: أحمد حسين، **الوجه والعجيزة**، ص200.

لو أنّي ذات يوم أطفئ الشّمعة
أمزّق كلّ أوراقي،
وأخرج تحت ضوء الشّمس
أخرج حاملاً منجلْ (كتبت إليك، ص106).

وحمل المنجل هو كناية عن التّهيّؤ للعمل، إذ لا جدوى من تسويد الأوراق في الغرف ما لم تترجم إلى حركة فاعلة. لكن، خلافًا لهذا الموقف الثّوري المشرق، فإنّ الأمور تلتبس في قصيدة أخرى حين تصطفّ الجواري مع كلّ من الخدم، الولاة، الثّوار، التّجار، الشّرفاء، القوادين والسّفراء؛ في خانة واحدة:

أعرفكم
جارية تتولّه بالخادم
وتنام مع الوالي
أعرفكم
ثوّارًا، تجّارًا، شرفاء وقوّادين
وأعرفكم سفراء (الرّحلة، ص39).

الثّورة هنا ملوّثة وليست بريئة، وهي الّتي يفترض بها أن تفضي إلى التّحوّل أضحت طرفًا في التآمر عليه وفي ترسيخ ثقافة المرحلة، ولذلك هي بحاجة إلى ثورة عليها تعيدها إلى نقطة الصّفر لتتشكّل بمنأى عن هذا الجوّ الانتهازيّ والموبوء.

إجمالاً لهذا البند أقول، بأنّ مفهوم "الثّورة" غير مستقرّ عند أحمد حسين، ففي حقول دلاليّة معيّنة تتصالح الثّورة مع الواقع، وفي أخرى تشمّر عن ساعديها بغية هدمه، وذلك من خلال الرّجوع إلى زمانها الخاصّ حيث المفاهيم الثّابتة والمثاليّة وانتفاء كلّ أشكال الجدل.

5.2.4 الهويّة\الآخر

لا توجد كلمة كتبها أحمد حسين لم تصدر عن موقفه من الأصالة باعتبارها الملاذ الوحيد من "الغزو" الّذي تعرّضت له الذّات الكنعانيّة، والّذي آل بها إلى كلّ ما عرفته من نكبات. في ثلاث من قصائد الدّيوان تستوقفنا مداخلته بهذا الشّأن، وفيها يعقد محاورات شعريّة ذات طابع جدلي مع ثلاث شخصيّات هي: بياليك، مظفّر وحنّا، والقصائد هي على التّوالي: "التّحدّي" (ص67)، "اقتراح إلى مظفّر" (ص100)، و"حنّا الآراميّ" (ص111). تعبّر هذه القصائد أصدق تعبير عن تلك الشّخصيّات البرزخيّة التي سبق وأشرت إليها أعلاه. في القصيدة الأولى تشتقّ الهويّة الأدبيّة من الهويّة التّاريخيّة، وتقف "الأنا" في موقف التحدّي مع أبرز رموز الثّقافة العبريّة، حاييم بياليك. والشّاعر إذ ينبري له يعرّج معه على محطّات ومواقف لا يراه فيها إلا نقيضًا تاريخيًّا:

يقتلني من يقتلني
أنت القاتل
يذبحني حتّى أهلي
لكنّك أنت القاتل (ص73-74).

حتّى الشّعر، الّذي قد يبدو قاعدة جماليّة وإنسانيّة مشتركة للطّرفين، يتجلّى من خلال مفهومين مختلفين:

فأنا لا يحملني الشّعر إلى الألم
ولكنّي أتألّم بالشّعر (ص72).

الشّعر عند بياليك مطيّة تحمله إلى الألم، فهو إذًا لا يتألّم إلاّ في لحظات التّرف الشّعريّ، فيما شاعرنا "يتألّم بالشّعر"، لأنّ الألم مولود معه ولا يبحث عنه، أمّا عن لغة هذا الألم فهي الشّعر. إنّ الفرق بين الشّاعرين هو فرق في دوافع الحزن، وهو عند الأوّل مفتعل، أمّا

عند الثّاني فهو جزء من كيمياء الذّات[41]. كما أنّ الحبّ عند بياليك غير نابع من موقف إنسانيّ، بل من انتهازيّة إقطاعيّة:

هل يُدعى الوله الملكي بزوجات الفلاّحين غرامًا
هل يدعى ألماً...؟ (ص70).

والنّتيجة هي أنّ بياليك قد أضاع كليهما، الشّعر والحبّ، لأنّ دوافعهما ليست بريئة، فلا حبّه يصدق ولا شعره كذلك:

فتعالَ لتعرف كيف خسرتَ اللّعبة
ضاع الشّعر
وضاع الحبّ (ص73).

يدور المحور الشّعريّ التّالي حول قصيدة "اقتراح إلى مظفّر"، ويتمثّل الجدل فيها بين الدّاخل الذي يمثّله الهيكل الكنعانيّ بدلالاته وإيحاءاته، وبين الخارج الذي تهيمن عليه ثقافة المرحلة:

أدْخِلْني الهيكل قبل هبوط اللّيل
وقبل هجوم الغربة
بعد قليل تمتلئ السّاحة بالأشباه
ولا أعرف نفسي! (ص100).

الهيكل هو الملاذ الروحيّ والحميميّ، لأنّه يقي الشّاعر من سطوة اللّيل والغربة ومن ضياع الهويّة. بيد أنّ الأمور ليست بمثل هذه السّهولة، فالشّيخ الكنعانيّ (مظفّر)، وبنبرته الواقعيّة، يحذّر الشّاعر من مغبّة المكوث في الهيكل:

[41] قارن مع عنوان ديوانه **بالحزن أفرح من جديد**، حيث الحزن ليس مجرّد شعور ينتاب الإنسان في مواقف عاطفيّة معيّنة، وإنّما هو حالة وعي تتمثّل الواقع على طريقتها وترسم فيه هامشًا للفرح.

.. درب العودة لا يكفيه العمر
وهذا الهيكل وهم
فاخرجْ منه
لئلاّ تفلتك الغربة فتضيع (ص102).

إنّ تحقيق الحلم أمر مستحيل، وحريّ بالشّاعر أن يخرج من الهيكل إلى الغربة، لأنّ الغربة أفضل من الضّياع الشّامل. ولا يكفّ الشاعر عن المناورة الفكريّة الجدليّة، لأنّ "الخارج وهم أيضًا" (ص102)، والحيرة هي بين وهمين، أحدهما متحقّق لكنّه مرفوض، والثّاني مستحيل لكنّه منشود. والنّتيجة هي بقاء "الأنا" البرزخيّة معلّقة بين عالمين متباينين. يتعزّز هذا المنحى في قصيدة "الرّحلة" (ص33) حيث تسير "الرّحلة" بالتّوازي بين غربتين، جغرافيّة وروحيّة:

إنْ كنتَ تريد الرّحلة فاقرأ
قبل أوان العتمة وجهَك في المرآة، احفظْه...
اللّيل على الأبواب
رويدًا، يكمل وجه التّيه وتنسى أنّك أنت،
تغادر ذاتك خطأ،
تخرج من قدميك ولا تدري.
تمتدّ رحيلاً وغيابًا في اللّحظات (ص 34).

أن يفيق الإنسان على ذاته وقد فقدها دون أن يعي حالة الاستلاب هذه هو من أبشع ما قد يمرّ به، إذ أنّ هويّته الجديدة ستنسخ تلك الأصيلة وسيمسي منزوع الذاكرة. وقد تكون هذه المقطوعة من أبلغ ما قيل في الضّياع والتّشتّت.

في قصيدة "حنّا الآراميّ" يعالج الشّاعر الإشكال ذاته من خلال الحوار مع ضحيّة تشبهه كثيرًا: حنّا الآراميّ. فحنّا الآراميّ يعيش هذا التّوتّر في اسمه؛ اسمه الأول حنّا- وفي ذلك إشارة دينيّة، لكنّه آراميّ- وفي ذلك إشارة قوميّة. هو الحال بالنسبة لشاعرنا (أحمد

الكنعانيّ). فكلّ منهما يعيش التّوتّر مع تاريخه ومع شخصه ومع اسمه. والنّتيجة أنّ الاثنين مغتربان، ومأساتهما أنّهما يدركان ذلك. والعقل في هذه الحالة، شأنه شأن العقل عند المتنبّي، مصدر للشّقاء، لأنّه يقود المغترب إلى الوعي بغربته وضياعه، وليس له إذ ذاك إلاّ أن يحيا في هذه المصيدة التّي تأتي على الرّوح قبل الجسد.

الواقع البرزخيّ، على ما رأينا في هذه المداخلة، لا يكون إلاّ جدليًّا، لأنّه الفضاء الفاصل بين عالمين متناقضين، وفيه لا يثبت معنى للحبّ ولا للثّورة ولا للهويّة، وتبعًا لذلك، لا تستكين فيه شخصيّة. ولا يتوقّف الجدل إلاّ حين تأوي الشّخصيّة إلى أحد العالمين ناشدة خلاصها؛ عالم المرحلة حيث ضياع الهويّة، وعالم الأصالة حيث استردادها، الأوّل متاح والثّاني مستحيل. وما دامت الشّخصيّات عالقة في هذا الواقع البرزخيّ، تشرئبّ عيونها وأفئدتها إلى ما وراء السّياج الّذي يفصلها عن حقيقتها، وتستعين بالحزن جسرًا للوصل حتّى لا يغلبها النّسيان، وبالغضب مطرقة للرّفض حتى لا تلين وتهادن. بهذين الاثنين الأخيرين، الحزن والغضب، تتمترس في آخر مواقعها وتحاول أن تصنع لوجودها العبثيّ معنى فتحفظ هويّتها من مزيد من التّلاشي والضّياع.

6. إجمال

إنّ أكثر ما يسم ديوان **زمن الخوف** تلك المواءمة الفريدة والموفّقة بين الشّكل والمضمون، إذ أنّ ازدواجيّة الموقف من الماضي والحاضر ولّدت لدى أحمد حسين طاقات وإمكانات تعبيريّة ليست مطروقة، صارت بموجبها الدّلالات تسبح في اتّجاهات متخالفة. هذه الازدواجيّة هي التي طبعت شعره بدراميّة من نوع خاصّ لا يملك القارئ إزاءها إلاّ أن يُبقي على وجدانه مشدودًا إلى فضاءاتها الكابوسيّة، ناهيك عن أنّه سيقرأ ذاته في مرآة شاعر متمرّس لا يترفّق به ولا يدري للمحاباة معنى.

7. ببليوغرافيا:

مراجع لدراسة أدب أحمد حسين وفكره مرتّبة ترتيبًا زمنيًّا:

7.1 أعمال أحمد حسين المنشورة:

أحمد حسين، **زمن الخوف** (شعر)، إصدار حركة أبناء البلد، مطبعة الشرق، القدس، 1977.

----، **ترنيمة الرّبّ المنتظر** (شعر)، منشورات الأسوار، عكا، 1978.

----، **الوجه والعجيزة** (قصص قصيرة)، الصّوت، النّاصرة، 1979.

----، "سرايا القمر" (قصّة قصيرة)، **الجديد** (دوريّة محليّة)، العدد 8، 1980. نُشرت هذه القصّة لاحقًا في: **الآداب** (دوريّة عربيّة)، عدد 51، تموز- آب، 2003.

----، **عنات أو الخروج من الزّمن الهجريّ** (رواية شعريّة)، الصّوت، النّاصرة، 1983.

----، "فتوى جحا بشأن ذات الاثنين" (قصّة قصيرة)، **المواكب** (دوريّة محليّة)، مجلد 1، العددان 7، 8، تموز- آب، 1984.

----، "حكاية المقايسة أو قصة عدّول الإسطبلي مع الأميرة دلع"، **الآداب** (دوريّة محليّة) ، العددان 7، 8، أيّار، 1991.

أحمد حسين وآخرون، **نقد الثّقافويّة البرجوازيّة الكولونياليّة في أطروحات إدوارد سعيد**، مركز المشرق\ العامل للدّراسات الثّقافيّة والتّنمويّة، رام الله، 2000.

----، **بالحزن أفرح من جديد** (شعر)، مركز المشرق\ العامل للدّراسات الثّقافيّة والتّنمويّة، رام الله، 2002.

----، **رسالة في الرّفض- مقالات في المرحلة والإنسان العربيّ** (مقالات)، سمارتك، النّاصرة، 2003.

----، **قراءات في ساحة الإعدام** (شعر)، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2004.

----، **الزّناطم وقصائد أخرى** (شعر)، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2011.

----، **رسائل على زجاج النّافذة إلى محمود درويش** (مقالات وقصائد)، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2012.

* يُنظر كذلك الصفحة الخاصّة بالشّاعر أحمد حسين في موقع "التّجديد العربيّ" والّتي تشمل مقالات وقصائد جلّها لم يرَ النور في كتاب مطبوع، وكذلك في موقع "أجراس العودة".

7.2 قصص أحمد حسين للأطفال:

أحمد حسين، **الدّائرة الذّكيّة**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2003.

----، **السّفينة والطّائرة**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2004.

----، **العروسان (هو وهي)**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2006.

----، **خادم الدّجاج**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2006.

----، **عصفورتان**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2010.

----، **العصفورة سي سي**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، 2010.

----، **خليل وجليل**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، د.ت.

----، **أركاد وعيون**، مكتبة كلّ شيء، حيفا، د.ت.

7.3 مقالات ودراسات عن أحمد حسين:

سلمى الخضراء الجيّوسي، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر (أنطولوجيا)**، ج.1، ترجمة: مجموعة من المترجمين، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1997.

حبيب بولس، **القصّة العربيّة الفلسطينيّة في إسرائيل: 1948-1998**، الكليّة الأكاديميّة مركز الجليل، سخنين، ط2، 1988.

محمد أبو رحمة، "واقع عنات وخرافة ريتا"، **كنعان**، العدد 110، تموز 2002، ص109-120.

خضر محجز، "المحتوى الأيديولوجيّ في قصّة أحمد حسين – الوجه والعجيزة"، **الحوار المتمدّن** (مجلة إلكترونيّة)، العدد 2137، 2008.

----، "الأيديولوجيّ والجماليّ في مجموعة الوجه والعجيزة- دراسة في ثلاثة نصوص قصصيّة للكاتب أحمد حسين"، **مجلة جامعة الأقصى**، المجلد13، العدد2، يونيو 2009، ص27-58.

سامي إدريس، "وقفة مع زناطم الشّاعر أحمد حسين"، في الموقع الإلكترونيّ:

http://bukja.net/?p=113573

----، "أحمد حسين عاشق حيفا الأوّل"، في الموقع الإلكترونيّ:

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2011/12/19/245897.html

شاكر فريد حسن، "أحمد حسين في كتابه رسالة في الرّفض"، في الموقع الإلكتروني:

http://www.alarab.net/Article/316767