

أنطون شماس*

بحجم الغيمة: طه محمد علي

في ثلاثة أمثال

تعيد هذه المقالة اكتشاف الشاعر الفلسطيني طه محمد علي، ابن بلدة صفورية المهجرة، وتتناول نصوصه الشعرية ومضامينها ورموزها، وعلاقتها بالبيئة المحيطة: الطبيعية والسياسية والثقافية.

١- مَثَلُ الْقَنْفَذِ وَابْنِ أَوَى

زعموا أن الشاعر اليوناني أركيلوكوس الذي عاش في القرن السابع قبل الميلاد، اشتهر بتنوعياته المبتكرة على الأوزان الشعرية المعروفة في عصره (إذ كان أول من كتب الشعر على الوزن العميق / iambic)، وبنزعتة المتفردة، مقارنة بمن سبقه من الشعراء، فضلاً عن حصر شعره بالحديث عن تجاربه وعواطفه الشخصية، وازعماً ضمير المتكلم غير الجماعي في مركز الكلام. وقد يبعث هذا على التساؤل عن العلاقة بين الأمرين في التجربة الشعرية، إذا سلمنا بوجود مثل هذه العلاقة أساساً، وعمّا إذا كان يمكن التعامل معها كقاعدة، وخصوصاً حين نعيد النظر في تاريخ الشعر العربي الحديث (منذ خليل مطران، على سبيل المثال). وفي ظني، فإن اهتمامي هنا

بأركيلوكوس، كتمهيد لحديثي اللاحق عن طه محمد علي، لا علاقة له بتلك العلاقة، وإنما سببه سطر واحد هو كل ما وصل إلينا من نص يُنسب إليه، يقول فيه: "الثعلب يعرف أموراً كثيرة، أمّا القنفذ فيعرف أمراً واحداً كبير الشأن." وقد تنوعت الآراء في تفسير هذا القول، في معزل عن سياقه المفقود، ولعل أحد أسباب ذلك هو أن الثعلب والقنفذ لهما في كل ثقافة عالمٌ متميز من التداخيات، ونسبٌ مختلف من الدلالات. فالقنفذ في الأدب العربي، على حد علمي، لم يحظ بما حظي به الثعلب من اهتمام؛ فباستثناء القول الذي كان مأثوراً "أسمع من قنفذ"، والاعتقاد الذي كان سائداً ذات يوم أن الجنّ ربما يأخذ

* كاتب ومترجم وأكاديمي فلسطيني.

الثاني إلى الثعالب. ومن دون الإصرار على تصنيف صارم يرسم الحدود بوضوح، ومن دون أن نخشى كثيراً الوقوع في التناقض، يمكننا القول مثلاً إن دانتي ينتمي إلى الفريق الأول بينما ينتمي شكسبير إلى الفريق الثاني" (ص ٨). وقياساً على ذلك، يضيف برلين، فإن أفلاطون وهيغل ودوستويفسكي ونيتشه وبروست ينتمون، بدرجات متفاوتة، إلى معسكر القنافذ، بينما ينتمي أرسطو وموليير وغوته وبوشكين وبلزاك وجيمس جويس إلى معسكر الثعالب. أما تولستوي، بحسب برلين، فكان ثعلباً بالسليقة، لكنه كان يؤمن دائماً بأن عليه أن يكون قنفذاً (ص ١١). وإذا أردنا أن نطبّق هذا التصنيف على الأدب العربي، من دون أن نثير العصبية القبلية المعهودة والمريدين والمرتدين، يمكننا القول (وبمنتهى الحذر) إن ابن المقفع، مثلاً، ينتمي إلى القنافذ، بينما ينتمي الجاحظ إلى الثعالب. فالاستطراد، ذلك الفن الذي أوصله الجاحظ إلى رتبة الكمال، هو من صفات الثعالب، فابن آوى لا يسير نحو غايته بخط مستقيم، كما يفعل القنفذ ابن المقفع، وإنما يتحايل على الطريق ويراوغ، ويلجأ إلى الطرق الالتفافية مبتعداً عن الصراط المستقيم، ومموهاً وجهته النهائية بحيث إنه لا يصلها من دون أن يكون قد أفرغ كل ما في جعبته. أما ابن المقفع، وعلى العكس من تولستوي، فكان قنفذاً آمن بأن عليه أن يكون ثعلباً فابتدع توأمين ساهما كليلة ودمنة، وأناط بهما تمثيل "أناه" العليا. (وأنا أترك للقراء تصنيف الأدباء والشعراء العرب في القرنين الماضيين على هواهم، من أحمد فارس الشدياق وبطرس البستاني، مروراً بنجيب محفوظ وجمال الغيطاني، حتى إميل حبيبي وغسان كنفاني؛ والسجع لمجرد الدعابة).

أحياناً شكل القنفذ، وباستثناء مقطع قصير في "كتاب الحيوان" للجاحظ ("والقنفذ لا يُبالي أيّ موضع قَبَضَ من الأفعى... فمتى فتحت فاهها، لتقبض على شيء منه، لم تصل إلى جلده مع شوكة النابت فيه") - فإن القنفذ لم ينل شهرة الثعلب، أو ابن آوى كما نلقاه عند ابن المقفع، صاحب أشهر ثعلبين في تاريخ الأدب قاطبة وفي تاريخ بنات آوى، وهما كليلة ودمنة اللذان كانا، كما يصفهما ساحر الكلام ذلك، "ذوي دهاء وعلم وأدب". وفي خمسينيات القرن الماضي عاد إشعيا برلين، وهو مفكر ومؤرخ وفيلسوف بريطاني ذو "دهاء وعلم وأدب"، إلى جملة أركيلوكوس تلك، مستلهماً إياها في نصّ مُميز قد يكون من أروع وأذكي النصوص التي كُتبت عن تولستوي وروايته "الحرب والسلام" (*The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*). ويذهب برلين، بنبرة لا تخلو تماماً من عنصر الدعابة والمشاكسة (كما أوضح لاحقاً)، إلى أن القراءة المجازية للجملة، "الثعلب يعرف أموراً كثيرة، أما القنفذ فيعرف أمراً واحداً كبير الشأن"، قد تعني التباين الجذري والعميق الذي يميّز بين الكتاب والمفكرين، وربما بين بني البشر عامة، فيقسمهم إلى فريقين رئيسيين، لا فضل لأحدهما على الآخر إلا بالموهبة. إنه التباين، من جهة، بين أولئك الذين يعزّون الأمور إلى منظومة واحدة تهيمن على كل شيء، إلى فكرة كبرى تنظّم العالم ومن خلالها يدركون الأشياء فكرياً وعاطفياً، وبين أولئك الذين يطاردون، برهافة الفنان، أموراً شتى قد تبدو في غالب الأحيان متناقضة للناظر، لا علاقة ظاهرة بينها، ولا تنضوي تحت مبدأ أخلاقي أو جمالي واحد، من جهة أخرى. "الفريق الأول"، يقول برلين، "ينتمي إلى القنافذ، والفريق

ذاته الثعلبية على هواه، تلك الذات التي كانت تستطيع أن تقول فيما بعد، في الجدارية، وبحسّ جمالي فدّ، "كلما فتشت عن نفسي وجدت الآخرين"، ف"أنا لستُ لي".

٢ - مَثَلُ أَمَةِ اللّهِ وَالْأَرْمَنِيِّ وَالضَّبَاعِ المِرْقَطَةُ

طه محمد علي، تاجر العملة القديمة والقطع الأثرية والأيقونات والجِمال الخشبية في سوق الكازانوفيا في الناصرة، وصل إلى الشعر لاجئاً، على الرغم منه. ففي الخمسينيات، حين كانت مواهب من أطلق عليهم غسان كنفاني فيما بعد اسم "شعراء المقاومة" ما زالت في قيد التكوين الأولي في مرحلة الدراسة الثانوية، وكانوا يجتمعون في دكانه الأسطوري لتبادل الأفكار والأشعار والكتب المنسوخة والسجائر، كان هو، الذي بالكاد أكمل الصف الرابع الابتدائي، يمارس في الخفاء تثقيف نفسه وصقل جواهره العتيقة. وكان يفعل ذلك برفقة صديقه الثعلب ميشيل حداد، الشاعر النصراوي الآخر الذي يكاد يكون مغموراً أكثر منه كثيراً، لأسباب مختلفة، والذي كان بالنسبة إلى طه محمد علي، كما سمّاه يوم أهده قصيدته المنشورة الأولى، "رفيق درب وزميل خندق"، ذلك الخندق الذي كان عليهما أن يختبئا فيه حين كانت تسنح لهما الفرصة لاستراق القراءة في أعداد مجلة "شعر" المهربة، يوم كانت مجلة "الآداب" في عنفوانها الالتزامي (وذلك التاريخ لا يحتاج إلى الإسهاب). وفي اعتقادي أن ميشيل حداد كان القوة الدافعة التي حفّزت طه محمد علي على كتابة قصائده المبكرة في مطلع السبعينيات، والتي حملت، بتأثير من حداد، نزعة ثعلبية مميزة تخلّى عنها طه محمد

وبعد هذه الديباجة المتثعلبة أرى أن الوقت حان كي أطرح مقولتي: طه محمد علي (١٩٣١ - ٢٠١١)، في اعتقادي، ينتمي إلى القنافذ، بينما ينتمي محمود درويش (١٩٤١ - ٢٠٠٨) إلى الثعالب، وهذا ربما يفسّر البون الشعري الشاسع بينهما، وربما يفسّر حقيقة كون طه محمد علي، مقارنة بدرويش، شاعراً فلسطينياً عاش شبه مغمور طوال حياته الأدبية، ولم ينل ما يستحقه من انتباه نقدي إلا في أعوامه الأخيرة. وتلك هي، إذا أمكن القول، مأساة القنافذ حين يكون معاصروها بقامة درويش الشعرية وبحسّ الثعلبي الخارق. وقد لا نخطئ كثيراً إذا قلنا أننا، بصورة عامة، لا نحبّ القنافذ بمقدار ما نحبّ الثعالب، والله أعلم. فالذي عرفه طه محمد علي طوال حياته، كقنفذ نادر الصفاء والألق "يعرف أمراً واحداً كبير الشأن"، وتمسك به بكل جوارحه ووهبه كل تفكيره ويمّمت شطره جميع قصائده، كان اسمه صفورية. وشفورية، مسقط رأسه، محتها الدولة العبرية في سنة ١٩٤٨، وهجرت سكانها، وفوق أطلالها المخفية غرست الأشجار، يوم كان هو في السابعة عشرة، فغدت حياته منذ ذلك اليوم محاولة يائسة لعودة ضمير المتكلم إلى ذلك الفردوس المفقود المطمور تحت الأشجار. أمّا درويش، ففي مطلع حياته الشعرية، وقبل أن يخرج إلى العالم العربي، كانت البروة الحقيقية مسقط رأسه الذي محتها الدولة العبرية في سنة ١٩٤٨، وفوق أطلاله غرست بالعنف رواية المنتصر التي تُعتبر الفكرة القنفذية التي لم يستطع ثعلبه أن يكتفي بالتعامل معها، وتاق إلى المزيد، إلى أن "[ي]كون يوماً ما يريد"، فتحولت البروة بالتالي إلى استعارة تومض أبداً في الخلفية، وانصرف هو، بعبقرية لا تُبارى، إلى تحقيق

علي فيما بعد، لمصلحة القنفذ الحقيقي في داخله.

حين أصدر ميشيل حداد في سنة ١٩٦٩ مجموعته الشعرية الأولى، "الدرج المؤدي إلى أغوارنا"، أو تجزأً على إصدارها، إذ كانت كلها من قصائد النثر التي مارس كتابتها الكفّار والمارقون، طلب من صديقه أن يكتب له المقدمة، فكتب طه محمد علي نصّاً يمكن وصفه كإحدى روائع فنّ التردد والتمنّع. فهو مع قصيدة النثر ومع التجديد في الشعر بكل جوارحه، لكنه يخشى أن تقوم عليه القيامة في صحافة الحزب الشيوعي آنذاك، رافعة راية الالتزام الإدرسية، على الطالع والنازل. وقد يكون هذا التردد الدبلوماسي الذي كان يستحيل فصله عن الدماثة المزمّنة، من إحدى ميزات أو مواهب طه محمد علي التي رافقته طوال حياته، وجعلته صديقاً حميماً لكل من تعرّف إليه، بغضّ النظر عن الانتماءات والأيدولوجيات.

حين أعيد اليوم قراءة تلك المقدمة التي لم يستطع طه محمد علي أن يكتبها من دون أن تتسرب إليها روح الدعابة والسخرية التي كانت ماركتها المسجلة طوال حياته، وأعيد قراءة ميشيل حداد، أكتشف أنه لم يعد في استطاعتي أن أقرأ حداد كما قرأته حين أصدر "الدرج"، وكنت يومها كتبت عنه مراجعة قد تكون الوحيدة التي هلّلت للديوان. لم يعد في استطاعتي أن أقرأه كما قرأته آنذاك لأنني، في هذه الأثناء، أدمنت قراءة طه محمد علي، وترجمته إلى العبرية (سأعود إلى هذه المغامرة فيما بعد)، فلم تعد قراءة ميشيل حداد ممكنة بمعزل عن شعرية طه. وأنا هنا أوصل سرقة الأفكار من الآخرين، فقد ذهب خورخي لويس بورخس إلى أننا بعد أن نقرأ كاتباً مثل كافكا لا يعود في إمكاننا أن نعود إلى قراءة الكتاب الذين سبقوه كما كنا نقرأهم

قبل أن نقرأه، أي أن بعض الكتاب يؤثرون تراجعياً في من سبقهم، وليس العكس. وفي "الدرج" تقع جملة "وداعاً أيتها المقدرة على التنفس!" في خاتمة قصيدة بعنوان "نملٌ صنّع له أجنحة" (ص ٧٥ - ٧٨)، وهي ما زالت إلى اليوم تثير في تلك القشعريرة التي أثارتها في حينه، ولعلها تلخّص بجرّة قلم عبقرية خلاصة ما كان يشعر به في الخمسينيات الفلسطينيين الذين لم يبدهم، بعد، يهوه إسرائيل "على وجه كل الأرض"، كما جاء في التوراة.

أتوهم أن عبارة "وداعاً أيتها المقدرة على التنفس!" هي لميشيل حداد، لكن الرئتين هما لطفه محمد علي، ولعل هذا ما يحدث حين يتسع الكلام وتضيق أو تُضيق رئة العبارة. بعد عامين من صدور "الدرج"، وكنت يومها أعمل في تحرير مجلة أدبية شهرية تصدر في القدس، أرسل إليّ ميشيل حداد قصيدة للنشر كتبها طه محمد علي في ١ آب / أغسطس ١٩٧١، كما ذيلها، وعنوانها "شرح في الجمجمة". لم أقرأ الرسالة المقتضبة المرفقة التي كتبها ميشيل حداد بخطه الجميل، إذ ما إن وقع نظري على الأسطر الأولى من القصيدة (التي نُشرت فيما بعد في "القصيدة الرابعة"، ١٩٨٣، ص ٤٣ - ٤٩):

حِينَ تُوْفِّيَ مَدْرَبُ الْمَدْرَسَةِ
سَكَّرَتِ الْبِلْدُ
تَرَهَّلَتْ أَثْدَاءُ النِّسَاءِ
وَنَامَ النَّاسُ مِنَ الْعَصْرِ
مِنْ شِدَّةِ الْحَرِّ

حتى شعرت على الفور بشرخ في جمجمتي، شرح الكشف والاكتشاف، ذلك بأن أقل ما يقال هو أن هذا الكلام، باستثناء ما كان

مجرد قطع شعرية مزيفة.

أَحْضَرُوا لَهُ الطَّيِّبَ
فَاهَنْتُمْ كَثِيرًا بِالْبَطْنِ وَالِدَّمَاعِ.
جَفَّفَ الدَّمَ عَنْ يَاقَتِهِ،
وَأَخَذَ مِنْ جُبُوبِهِ عَيْنَاتَ رَمَادِيَّةٍ،
وَرَزَعَهَا عَلَى أَفْرَادِ الْأُسْرَةِ
كَمَا يُورِزُ الكَعْكَ
أَيَّامَ الخَمِيسِ.

(”شرح في الجمجمة“، ”القصيدة

الرابعة“، ص ٤٣ - ٤٤).

بعد ذلك بعقود سيقول طه أنه تجرأ على الكتابة والنشر في أوائل السبعينيات بعد أن أطلع على الشعر الذي كان يكتبه محمد الماغوط، واقتنع بأن ما يكتبه هو أيضاً يمكن تسميته الشعر. فأرجح الظن أنه لم يرَ حرجاً في كتابة جملة تثير الاستغراب والاستهجان في أحسن الأحوال: ”وَأَخَذَ مِنْ جُبُوبِهِ عَيْنَاتَ رَمَادِيَّةٍ / وَرَزَعَهَا عَلَى أَفْرَادِ الْأُسْرَةِ / كَمَا يُورِزُ الكَعْكَ / أَيَّامَ الخَمِيسِ“. وأنا أميل إلى الاعتقاد، على الرغم من انعدام الأدلة المقنعة، أن طه محمد علي لا يقول شيئاً غير الحق. فالذي يشهد على نفسه في قصيدة لاحقة بالقول: ”أنا الَّذِي لَمْ أَبْقُرْ / فِي عَاجِلَتِي / بَطْنَ نَمْلَةٍ / لَمْ أَسْلُبْ مَالَ قَاصِرٍ / وَلَمْ أُرْزُ مَكِيلَ رَيْتٍ“ (”شاي ونوم“، كتبت في سنة ٢٠٠٤؛ ”ليس إلا“، ص ٤٥ - ٥٠)، لا يستطيع إلا أن يقول الحق. وهذا لا يعني أننا نستطيع تجاهل الماغوط حين نقرأ تلك القصائد المكتوبة في مطلع السبعينيات، وذلك للسبب نفسه الذي ذكرته أعلاه بشأن استحالة قراءة نصٍّ ما بمعزل عن النصوص التي سبقته أو عاصرتة. فالماغوط، تراجعياً، هو قوة مهيمنة ليس في الإمكان تجاهلها:

يكتبه ميشيل حداد ولم يقرأه أحد، لم يكن مألوفاً على الإطلاق في الشعر الفلسطيني في صيف سنة ١٩٧١. ”ترهلت أثناء النساء... من شدة الحزن“ - كان تعبيراً يبعد سنة ضوئية كاملة عما كان يُكتب في ذلك الزمان في السياق الفلسطيني. وحين ظهرت القصيدة في عدد تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٧١ من المجلة، كان محمود درويش قد انتقل إلى القاهرة قبل ذلك بتسعة أشهر، وكان الملحق الأدبي لصحيفة ”الاتحاد“، حيث كان يعمل، قد نشر رسائل من قراء كان أغلبهم في بعثات دراسية في دول المعسكر الشرقي آنذاك، وكانوا يرجون درويش فيها، وبلهجة لا تقبل المساومة، أن يترك ما سمّوه النزعة الرمزية التي بدأت تظهر في شعره، وأن ”يعود إلى القرية“، إلى نبرة البساطة والالتزام، إلى شاعرية ”سجل أنا عربي“. والبقية، كما يقال، أصبحت تاريخاً.

أما في الناصرة، في صيف سنة ١٩٧١، فقد وُلِدَ شاعر يُدعى طه محمد علي، وكان يومها في الأربعين من عمره. الأصدقاء الذين كانوا يترددون على دكان أثرياته في الستينيات كانوا يعلمون أن في أدراجه، علاوة على قطع النقد القديمة، والتي كان بعضها على الأرجح مزيفاً أو يكاد، هناك أيضاً قصائد مخفية ومتخفية. وكانت علاقة طه بقصائده في ذلك الزمان شأن علاقته بقطع النقد المزيفة: فبذلاقة اللسان، وبروح الدعابة النادرة التي لا تخلو من ”مكر بائع سمك“، كما سيقول في إحدى قصائده فيما بعد (قصيدة ”فلاح“، ديوان ”إله“، ص ٣٢)، أفلح دائماً في إقناع أصدقائه بأن تلك ليست سوى مسودات عابرة، ليست سوى أسماك صغيرة لا تشرّف الصيادين. وبحسّ المماحكة الذي لا يخيب أهاب بهم، مجازاً، بأن ينشروا الشائعة بأن كل ما لديه هو

وَالضَّبَاعِ الْمُرْقَطَةِ

(”شرح في الجمجمة“، ”القصيدة
الرابعة“، ص ٤٧ - ٤٨).

فأمة الله لغة نصرافية قحّ، ذلك بأن شارع
الكانانوفيا في الناصرة، حيث دكان طه
محمد علي، هو الطريق المؤدية إلى كنيسة
البشارة، بيت أمة الله؛ والماغوط الذي اتهم
سليم بركات ذات يوم بالشعبوية، وهو من
أجمل ما حدث لنا منذ ابن المقفع، لم يكن
ليفصح مكاناً لأرمني في شعره، والضباع
المرقطة لا تخطر إلا في بال فلاح لغته الأم
تدعى صفورية.

٣ - مَثَلُ السَّائِحِ وَالتَّرْجَمَانِ

على مدى السبعينيات واصل الأصدقاء
محاولة إقناع طه بأن يجمع تلك القصائد
التي كانت تختبئ في الأدراج، في ديوان.
فاسترضاهم بنشر شحيح لبعض القصائد
في بعض الملاحق والمجلات، ولم ينشر
ديوانه الأول: ”القصيدة الرابعة وعشر قصائد
أخرى“، حتى سنة ١٩٨٣، حين كان قد جاوز
الخمسين، ثم نشر بعده أربعة دواوين أخرى،
ومجموعة قصصية (”ما يكون“، ٢٠٠٣).
واللافت أن النتاج الشعري لطه محمد علي لا
يتجاوز من حيث عدد الكلمات ديوانين اثنين
فقط لمحمود درويش.

وهذا ما أغراني قبل ثمانية أعوام لقبول
دعوة الصديقة ياعيل ليرير، صاحبة
”أندلس“، دار النشر طيبة الذكر في تل أبيب،
المتخصصة بترجمة الأدب العربي الحديث،
إلى ترجمة مختارات من شعر طه محمد علي
إلى اللغة العبرية. ولم يكن ذلك هو المشروع
الأول الذي عملنا عليه معاً، ولم تكن تلك
أول مرة أترجم فيها قصائد طه محمد علي.

هو أشبه بجزيرة المغنطيس التي ورد ذكرها
في حكاية القلندري الثالث في ”ألف ليلة
وليلة“، في إطار قصة الحمال والصبايا
الثلاث. فالتيارات المائية تقود المراكب
التائهة إلى جزيرة المغنطيس، فيجتذب
المغنطيس مساميرها الحديدية، وتغرق
المراكب بمن عليها، ولا ينجو غير سعيد
الخط:

ذَكَرَ أَهْمَ أَشْبَابِ الْوَفَاةِ:

سَرَّخُ فِي النَّقُوشِ الْبَيْرَنْطِيَّةِ
الَّتِي تَغْطِي جِدَارَ الْجُمُجْمَةِ؛
أَوْزَامَ فِي الْجُمَّلَةِ اللَّاتِينِيَّةِ
الْيَمْنَى؛

تَعَبٌ، جَوْعٌ، وَتَسْرُدٌ،

دُيُونٌ، وَتَعَاطِي مُهْلِكَاتٌ.

(”شرح في الجمجمة“، ”القصيدة
الرابعة“، ص ٤٥ - ٤٦).

فالسطران الأخيران: ”تَعَبٌ، جَوْعٌ، وَتَسْرُدٌ/
دُيُونٌ، وَتَعَاطِي مُهْلِكَاتٌ“، هما بلا شك
مسماران في قارب طه محمد علي، في
طريقهما إلى مغنطيس الماغوط. غير أنني،
مع احترامي الآخذ بالتدريج بالتلاشي لمحمد
الماغوط، لا أعتقد أنه كان يمكنه أن يكتب
هذه السطور:

لَا شَيْءَ كَالْفَاجِعَةِ

يُعِيدُ خَدَمَ الْمَقَابِرِ

إِلَى لُغَةِ الْأُمَّ.

أَخَذَ الْمَسْكِينُ

يَسْهَقُ بِالْأَرْمَنِئَةِ:

”سَأَحْمِيكَ!

سَأَحْمِيكَ، يَا ابْنَ أُمَّةِ اللَّهِ،

مِنْ الْفَاقِ

بتدمير البلد تدميراً كاملاً
فنسفوا بيتنا، ومدرستنا، وثلاثة
المساجد والمدريستين الأهليتين
وثلاث غرف المجلس البلدي
ودار المختار، وهدموا منزل دار
بكر وقطعوا شجرة التوت، وبيت
الشيخ الأبيض الذي على يمين
الذاهب إلى المنزل، والمسجد
الكبير، فجروهما، وبعد أن فرغوا
من إزالة جميع الأبنية، وكل
الخشش، والسناسل، عمدوا إلى
الأشجار فأحرقوها واقتلعوا
أشجار الزيتون، وأزالوا كل مَعْلَم
يذكر بنا أو يشير إلينا. ونحن أنا
وأبي وأمي لجأنا إلى لبنان.
("دق، دق، ظلّك دق"، "ما يكون"،
ص ٣٢ - ٣٣).

فبعد أن "أزالوا كل مَعْلَم يذكر بنا أو يشير
إلينا"، واللغة هي التي تزيل المعالم، أنيط
بالترجمة أن تعيد حضور تلك المعالم داخل
اللغة. فالمكان، كما كتب طه محمد علي في
سنة ٢٠٠٤، "ليس تراباً وفضاء / وليس
حجارة" ("ليتك ما تَصْرَفِها"، "ليس إلا"، ص
٣٢). وقد يتساءل المتشككون: ولماذا تكبّد كل
هذا العناء، وما الفائدة الفعلية التي تُرجى
من ترجمة الوجد الفلسطيني إلى لغة من
سبّب هذا الوجد؟ أنا لا أملك الإجابة المقنعة
عن هذا السؤال، لكنني أعلم في داخلي أن
ترجمة طه محمد علي إلى اللغة العبرية كانت
بالنسبة إليّ نوعاً من الصلاة، أنا العلماني
الملحد، لأن الصلاة تسير في اتجاه واحد،
والمصلّي لا ينتظر سماع الإجابة الفورية
على ابتهالاته، لكنه يواصل الصلاة.

إذ كنت قد عملت مع ياعيل على تحرير
ترجمة "باب الشمس"، رائعة الياس خوري،
و"حالة حصار" لمحمود درويش، وكنت قبلها
قد أفنيت العمر والطاقة في ترجمة ثلاث
روايات لإميل حبيبي. فحين وصلت إلى
طه محمد علي، أو وصل هو إليّ، كانت أمور
الترجمة بالنسبة إليّ قد بدأت تختلف، ذلك
بأن علاقتي باللغة العبرية بدأت تختلف،
لأسباب ليس هنا المجال لطرحها، وبدأت
أشعر، بعد أعوام طويلة من انغماس متفاوت
الدرجات، بأني قد أصبحت مجرد سائح داخل
هذه اللغة، وأن الترجمة إليها بالنسبة إليّ قد
فقدت بريق التحدي، وهبطت إلى المستوى
العملي البحت. ثم انصرفت إلى قراءة قصائد
طه محمد علي للمرة الثانية أو الثالثة، وبدأت
أشعر، وأنا أتابع مساره القنفذي، بأن طبيعة
السائح التي تملكنتني وأمسكت بتلابيبي في
تعاملي مع اللغة العبرية بدأت بالانحسار
والتراجع أمام الترجمان الذي في داخلي.
وفي ظني اليوم أن ذلك التحول كان ممكناً
فقط لأن طه محمد علي جعله ممكناً.
لكن التحدي الأكبر كان في جعل اللغة
التي حوّلت حياة طه محمد علي، وحياة
مئات الآلاف من الفلسطينيين في سنة
النكبة، إلى فجيرة، في جعل هذه اللغة
تنوقف للإصغاء إلى صوت فجيعته، في
جعلها تفتح الباب في وجهه للرجوع
الافتراضي إلى صقورية، لسماح روايته
والاعتراف ضمناً بالمسؤولية عن نكبته في
أواسط تموز / يوليو ١٩٤٨:

... فقد جاؤوا قبل الفجر
بدباباتهم وراجماتهم، وجنودهم،
فقتلوا وجرحوا واعتقلوا، وشتتوا
الأهالي في كل اتجاه. ثم شرعوا

وحين أقرأ في "عبد الهادي يصارع دولة
عظمى"

وَمَعَ ذَلِكَ،
فَهُوَ يَحْيَا قَضِيَّةً خَاسِرَةً.
حَالَتُهُ، مَيُؤُوسٌ مِنْهَا،
وَحَقُّهُ ذَرَّةٌ مِلْحٍ
سَقَطَتْ فِي الْمَحِيْطِ.
أَيُّهَا السَّادَةُ،
إِنَّ مُوَكَّلِي لَا يَعْرِفُ شَيْئاً عَنْ
عَدُوِّهِ.
وَأُوَكِّدُ لَكُمْ،
أَنَّهُ لَوْ رَأَى بَحَارَةَ الْإِنْتَرْبْرَايزِ
لَقَدَّمَ لَهُمُ الْبَيْضَ الْمَقْلِيَّ،
وَلَبَّنَ الْكَيْسِ!

(تموز / يوليو ١٩٧٣؛ "القصيدية
الرابعة"، ص ١٢٣ - ١٢٦).

أشعر بأن موكلي، طه محمد علي، يريدني،
في تنويع على عبارة لإنسي الحاج، أن أنقله
إلى جميع اللغات لتسمعه حبيبته. وحبيبته
تدعى أحياناً صفورية، لكن اسمها الحقيقي
هو أميرة، الحبيبة التي اختفت من حياة
طه في أواسط تموز / يوليو من سنة النكبة،
اختفاء صفورية:

لَمْ أُسْرِقْ قَمْحاً
لَمْ أَنُهَبْ مَاعُوناً -
فَبُودِي:
أَنْ يُقَيِّضَ لِي
أَنْ أَلْمَحَ مَرَّةً كُلَّ شَهْرٍ
أَوْ كُلَّ شَهْرَيْنِ
تِلْكَ الَّتِي حَرَمْتُ مِنْ رُؤْيَيْهَا
مُدَّ فَارَقَتْهَا

في صدرِ عُمرِي.
أَمَّا الطَّيِّبَاتُ فِي الْأَجَلَةِ
فَحَسْبِي مِنْ لَذَاتِهَا
الشَّايِ وَالنُّومِ.

("شاي ونوم"، "ليس إلا"، ص ٤٩ - ٥٠).

وصفورية أحياناً هي "قاسم"، صديق
الطفولة الذي اختفى ولم يكبر واختبأ عند
العاشرة. حين توقف الزمن. أين هو اليوم،
يتساءل الراوي ويخاطب الغائب: "أنا لم
أُنسِكْ / خلال هذه السنين / الطويلة /
كأسوار المقابر... / هل تزوجت؟ / ولك خيمة
وأولاد؟ / هل حججت؟ / أم قتلوك / على
مداخل تلال الصفيح؟" ("ضحك على نقون
القتلة"، "ضحك"، ص ١٣ - ١٤). وصفورية
أحياناً هي "صبحة"، البقرة التي أكلت الحبل،
فدُبحت وهي تنازع، لكن أحداً في القرية
لم يشأ أن يأكل من لحمها، لأنهم اعتبروا
الأمر كالأكل من جثة قاتل. والقصيدية تروي
الحكاية بلغة الصفاورة، بشكل حوار بين
الراوي وزوجته، إذ يتخلى طه محمد علي
عن لغة التاريخ المدون ويلجأ، بجرأة لا تعير
"قدسية" اللغة الفصحى اهتماماً كبيراً، إلى
لغة الحكاية الشفاهية، فتتحول القصيدة إلى
حكاية لا تطمح إلى أن تكون شعراً بقدر ما
تطمح فقط إلى أن تكون. ولا أدري ما إذا كان
في الشعر العربي الحديث من يتقن هذه اللعبة
الماكرة إتقان طه محمد علي لها. فحين يصل
القارئ إلى نهاية القصيدة يكون قد اقتنع
تماماً بأن هذا النص لا يمكن أن يكون له
وجود داخل الفصحى، وأن هذه اللوعة لا
يمكنها أن تلوع القارئ إلا بصيغتها المحكية
الحقيقية:

وَكُتَابِ اللَّهِ الْعَزِيزِ!
أَنَا مُسْتَعِدٌّ وَيَفْضَلُ

كَدَيْكِ حَجَلٍ -
لَيْسَ فَرَحًا.
صَدَّقُونِي -
فَرَحِي
لَا عَلاَقَةَ لَهُ بِالْفَرَحِ!

(”تحذير”، ”ضحك”، ص ٧ - ٨).

أما المقطع الذي أقتعني نهائياً بأن علي أن
أجعل اللغة العبرية تساهم، على الرغم منها،
في عودة المهجرين من الناس والمعاني إلى
أماكنهم ولو لحين، داخل اللغة التي هجرتهم،
فهو هذا المقطع الذي كُتِبَ قبل أربعين سنة:

سَأَبْقَى بُقْعَةَ دَمٍ
بِحَجْمِ الْغَيْمَةِ
عَلَى قَمِيصِ هَذَا الْعَالَمِ!

(”ترمبوزة في شرايين النفط“،
”القصيدة الرابعة“، ص ٥٦ - ٥٧).

ذاك هو طه محمد علي، بحجم الغيمة، على
قميص اللغة العبرية. وتلك هي عودة، بشكل
من الأشكال. ■

وَمِنْ كُلِّ قَلْبِي مُوَافِقٌ -
أَكُونُ يَوْمَهَا بَلَعْتُ حَبْلُ
أَطْوَلَ مِنْ حَبْلِ صَبْحَةِ
بَسَنَ نَكُونُ
بَقِينَا بَبْلَدَنَا!

(”حبل صبحة“، ”ضحك“، ص ٩٨).

واللوعة على فقدان صفورية، ”بلدنا“، تخرق
القصاصد كالتصل، وتملاً، حتى الذرورة،
الخلاء الذي خلفه الفقدان. وفي هذا الخلاء
تفقد المفردات معانيها، وتفقد المشاعر
تلقائية الإحساس بها وسهولة التعرف
إليها. فالتهجير لا ”يحدث“ فقط للناس
حين يفصلون بالقوة عن المكان الذي أُلْفُوهُ
ويُلْقَوْنَ خارج الملوكوت، بل ”يحدث“ أيضاً،
وبشكل لا يقل فظاعة، حين يتم تهجير الكلام
عن معانيه:

فَمَا تَرَوْنَهُ
أَنْبِقاً وَسَرِيحاً
كَغَزَالٍ،
وَيَقِرُّ فِي كُلِّ اتِّجَاهٍ

المصادر

- محمد علي، طه، ”القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى“، الناصرة: الصوت، ١٩٨٣؛ ”ضحك علي
ذقون القتلة“، حيفا: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٩؛ ”حريق في مقبرة الدير“، الطيبة: مركز إحياء التراث
العربي، ١٩٩٢؛ ”إله، خليفة، وصبي فراشات ملونات“، الناصرة: ٢٠٠٢؛ ”ليس إلا“، الناصرة: ٢٠٠٦؛
”قصائد“، ترجمها إلى العبرية أنطون شماس. تل أبيب: أندلس، ٢٠٠٦، طبعة ثنائية اللغة.
- محمد علي، طه، ”ما يكون وقصص أخرى“، شفاعمرو: دار المشرق، ٢٠٠٣.
- حداد، ميشيل، ”الدرج المؤدي إلى أغوارنا“، الناصرة: مطبعة الحكيم، ١٩٦٩.
- Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*. New
York: The New American Library, 1957