الجاحظ والأدب المقارن

يعرّفون الأدب المقارن بأنّه: «العلم الذي يدرس العلاقات بين الآداب القومية المختلفة، في تأثيرها وتأثّرها». أو بتعبير أكثر بساطة: العلم الذي يحاول أن يتخطى الحدود القومية ليعرف ما عند الآخرين، ما هو أصيل من آدابهم، وما أخذوه عن غيرهم. وفي محاولته هذه يستكشف عاداتهم وتقاليدهم، ويسهم فى التعريف بهم لمن يجهلهم، وإذن فهو طريق، بين سبل أخرى كثيرة، لجعل هذا العالم أقل تعصبا، وأشمل إنسانية، إنه فى غاياته البعيدة دعوة إلى الحب والتفاهم والتعاون، وإثبات علمى على أنّ العزلة فى الأدب، كما هى فى غيره، ضارة أولا، وغير موجودة ثانيا، وليس فى هذه الدنيا من لا يأخذ ويعطى، باستثناء الموتى. نعم الموتى وحدهم الذين لا يأخذون ولا يعطون.

والمقارنة كعلم له منهج وقواعد وليدة النصف الثانى من القرن التاسع عشر، إلاّ أنها كظاهرة قديمة قدم الأدب نفسه، فمنذ أن كان هناك أدب، وكان من يقرأ هذا الأدب ويتذوّقه، كان أيضا من يقف عند المشابه بين الشعراء وغيرهم، مشابه فى الفكرة أو الصورة أو المنهج، يقف عند هذه الملاحظة متأملا، دون أن يذهب بتأمله إلى ما هو أبعد من هذا. وقد يحاول أن يجد للأمر سببا، وأن يخرج

بمقارنته إلى لون من التقاضى فيحكم لشاعر على شاعر، أو لكاتب على كاتب، وبين يديه الأسباب التى جعلته يرجح كفة أحدهما على الآخر.

عرف أدبنا العربى هذا اللون من المقارنة، أو الموازنة إذا شئت الدقة، منذ وُجد، وأقدم ما نعرف منها الموازنة التى جرت بين إمرئ القيس وعلقمة الفحل، وكانت الحكم فيها أم جندب زوجة الأول، وحفظتها لنا كتب الأدب، وعرضت لها تفصيلا وتحليلا في كتابي: **إمرؤ القيس، حياته وشعره** [١]. وكان سوق عكاظ، والأسواق الأخرى الشبيهة به، محكمة أدبية فى جانب منه، توازن بين الشعراء على نحو ساذج، لتحكم بالأفضلية على آخر، أو له على الشعراء جميعاً.

ويمكن القول أن ضربا من الموازنة يأتى عفوا، حين يكون التشابه بيّنا بين بيتين أو قصيدتين، أو صورتين أدبيتين لمؤلفين مختلفين، أو آداب متباينة، طبيعى حين يقرأ المرء قول **أبى يعقوب الخُرَيمي** [٢]:

أدركتنى ــ وذاك أول دائى ــ بسجستان حرفة الآداب

---

١ ــ انظر: الطاهر أحمد مكى، إمرؤ القيس، ص ٦٤، الطبعة الخامسة ١٩٨٥، دار المعارف بالقاهرة.

٢ ــ انظر ترجمته فى: الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ٢ ص٨٥٣، الطبعة الثانية، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧م.

وأن يقرأ قول أبي تمام من بعد:

إذا عُنيتُ بشيء خلتُ أنّى قد أدركتُه، أدركتنى حرفةُ الأدبِ

أن يستشعر هذا التشابه، وأن يضع يده عليه، وأن يفكر فيه، وفي الأسباب التى أدت إليه، وفى التفسير الأكثر قبولا لوجوده، وأن يحاول تقدير قيمته وأهميته. وقد تطورت هذه الموازنات فى الأدب العربى، وألفت فيها الكتب، **ألف الآمدي**، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى المتوفى عام 371 هـ 981م، كتابه: **الموازنة بين الطائيين**، واستهدف به المفاضلة بين **البحترى وأبى تمام**... ووزان **القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى**، المتوفى عام 366 هـ 769م، أو توسط على حد تعبيره، بين المتنبى وخصومه. غير أن هذه الموازنات ذات طابع جمالي بحت، ولأبيات شوارد، ولعل أبرز ما أدت إليه الحديث عن «الأصالة»، وهي فكرة لم يعرفها النقد الأوربى الحديث إلاّ فى القرن التاسع عشر. حين يلتقى شاعران حول معنى فلمن يكون؟ من هو صاحبه؟ أهو الذي سبق إليه أم الذي قدمه لنا في صورة أدبية أكثر طرافة؟.

عندما يقول علي بن الجهم:

كأنّ يدَ النديم تديرُ كأساً شعاعاً لا يُحيط عليه كأسُ

ثم يأتى البحترى فيتناول المعنى فى صورة أخرى، ويقول:

يُخفى الزجاجةَ لونُها فكأنّها فى الكأس قائمةٌ بغير إناءِ

هل يقلل من شأن البحتري أنه سبق بهذا المعنى؟. سوف نحكم لعلي الجهم، دون شك، لأنه أسبق تاريخا، بأنه صاحب الصورة، أو مالكها بلغة العصر الحديث، ولكن الأمر ليس بمثل هذه السهولة دائما، فالمتنبي ــ مثلا ــ وهو يشدونا ببيته:

وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني إنّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانا

قد قلد أبا تمام في قوله:

غرّبتُه العلا على كثرة الأهـ ـلِ فأضحى في الأقربين جَنيبا
فليطلْ عمره فلو مات في مروَ مقيماً بها لمات غريبا

لكن بقليل من التأمل نجد المتنبي أنقذ نفسه من شائنة التقليد، حين التقط معنى أبي تمام وجاء به في خلق جديد، صورة ونظما وموسيقا، وصاغه في بيت واحد، «وبيت أبي الطيب، كما يقول الجرجاني، أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح، فلا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات في بلده غريبا فهو في حياته أيضا غريب» [٣].

وما أريد أن اعرض لهذه القضية تفصيلا، فليس هنا مكانها، وبحسبي أن أشير إلى أن الحديث في الموازنة فتح الباب عريضا

٣ــ الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢١٩، الطبعة الثانية، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، القاهرة ١٣٧٠هـ = ١٩٥١م.

وواسعا للحديث عن «الأصالة» في الأدب والفن، أمام علماء البلاغة العربية، فعرف النقد العربي في زمن مبكر جدا ما سمى «السرقات الأدبية»، وهو أضخم أبواب البلاغة، وأكثرها دورانا في كتب المؤلفين.

غير أنّ النقاد العرب بعامة وقفوا بالموازنات الفردية عند الأدباء العرب، فى أدب اللغة العربية نفسها، فلم يتجاوزوها إلى ما أخذه الشعراء عن اللغات الأخرى، وكان من الشعراء العرب من يجيد الفارسية، ويفخر بها قومية فى شعره العربى، ومن درس الفكر الهلينى فى لغته الأصلية أو مترجما، ومن ألمّ بالآداب السريانية فى قصصها ونثرها، ومن وقف على آداب الهند وتاريخها، دون أن يسترعى ذلك اهتمام النقاد والعلماء، إلاّ فى إشارات عابرة وقليلة، كالذي أورده الأغاني، لأبى الفرج الأصفهانى، من حكم قيلت عند موت الإسكندر الأكبر، فقد ذكر قول أحدهم: «كان الملك يعظنا فى حياته، وهو اليوم أوعظ منه حيا»، وعلق عليه، بأن أبا العتاهية أخذ هذا المعنى حين أنشد:

وكانت في حياتك لى عظاتٌ وأنتَ اليوم أوعظُ منك حياً

وكان الجاحظ استثناء فريدا من هذه القاعدة!.

لقد عالج الجاحظ كل شىء، ومضى في كل الطرق، طبقا لمفهومه عن الأدب من «الأخذ من كل شئ بطرف». وتميز بفضوله

البالغ الحدة، ونهمه لمعرفة كل ما هو إنسانى، وسعة أفقه الثقافى، وبأصالة مؤلفاته وتراثها، وبأسلوب خاص يمكن أن تتعرف من خلاله إلى عمله، حتى لو جاء غفلا من النسبة إليه بين مئات الأعمال الأدبية الأخرى. ولقد واجه كل القضايا التى يثيرها فى أعماقه روح قلق، لا يكف عن التبصر والسؤال، ونهم إلى المعرفة بكل ألوانها.

كان الجاحظ الوحيد من بين علماء عصره الذى تقع بين فكره على بعض الملامح التى يمكن أن تدخل فى نطاق الأدب المقارن، إذا فهمناه على نحو واسع، وكخطوة أولى قبل أن تحكمه المناهج، وترتفع به من الذاتية الخالصة إلى الموضوعية المقننة، حين نعنى به العناية بآداب تتجاوز أدب الأمة الواحدة، ومتابعة التأثيرات الأجنبية فيها، قبولا لها أو اعتراضا عليها، لأنها تمس نقاء الثقافة القومية. فالثقافة العربية الإسلامية فى قمتها، خلاصة ممتازة ومثيرة لعناصر متعددة، ولم يستطع الجاحظ أن يقف مكتوف الأيدي أمام ما تفرضه هذه الظاهرة، وأغناها بكل تراثه العقلى منذ اللحظة التى بدأ فيها العلماء العرب يجمعون المواد اللغوية والتاريخية والأدبية، ودخلت فى مسابقة مع عناصر الثقافات الأجنبية، وبدأ الناس يواجهونها، يقفون ضدها، أو يتركونها تأخذ طريقها إلى العقول مؤثرة ومتأثرة.

خضعت الحياة الثقافية العربية فى بداية ازدهارها للقانون الاجتماعى الذى تخضع له كل الظواهر الشبيهة عند الأمم الأخرى، قبل العرب ومن بعدهم، والذى يربط التطور والتقدم بانفتاح الثقافة

القومية والتقائها مع الثقافات المجاورة والوافدة، فالأدب المسرحى الرومانى قام على أسس المسرحيات الهزلية الإغريقية، وعاش كتاب الأدب الأوربي الوسيط ضيوفا نهمين على مائدة التراث العربى، فلا بدع أذن أن تكون الترجمة من الآداب الأخرى فاتحة عصر النهضة العربية الأدبى.

كان كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وترجمه من الفارسية، أول مؤثر أجنبى فى مجال النثر، والكتاب فيما يقول المترجم نفسه «مما صنعه علماء الهند من الأمثال والأحاديث»، وعرّبه عن ترجمته الفارسية، وبذل جهدا كبيرا فى تحوير الخصائص الهندية الصميمة ليجعله ملائما للذوق الإسلامى، ولكن دون أن يصبه فى قالب إسلامى بحت، وأضيفت إليه فصول جديدة، بعضها اقتضته طبيعة الحياة العربية، وبعضها كان موجودا فى الترجمة الفارسية، دون الأصل الهندى، وأصاب التعديل مقدمة الكتاب نفسها، أى أن النثر الفنى العربى جاء إلى الحياة تحت تأثير أدبيين أجنبيين، الهندي والفارسي، وهى ظاهرة تدخل فى نطاق الأدب المقارن.

وجاء التأثير الثانى عن طريق الترجمات الإغريقية، ومن المعروف أن العرب كانوا يجهلون أشعار هومير ومسرحيات أرستوفان، أو إذا شئت الشعر الملحمى والأدب المسرحي، لأن الأمر لم يكن يهمهم كثيرا، ولعدم توفر المترجم المقتدر أيضا، وقد اعترف حنين بن إسحاق، ت 260 هـ = 872 م، المترجم الشهير فى هذه الفترة، بأنه

عاجز عن ترجمة الشعر الإغريقي. والنقد المتسرع، غير الناضج، ينسب غياب هذه الأجناس فى الأدب العربى الوسيط، إلى أن أيا منها، الملاحم والمسرح، لم يُترجم إلى اللغة العربية، كأن كلا الجنسين الأدبيين، وغيرهما، لا يمكن أن يولد عفويا على أرض شبه الجزيرة، كما وُلدت أجناس أدبية أخرى. وما أريد أن أبحث هنا لماذا لم يبدع العرب فى هذين اللونين من الأدب، فقط أود أن أشير فى عجالة إلى أن العرب وقفوا فى البدء بالأدب عند الشعر، ثم تقدموا به قليلاً، وفى تواضع، ليشمل الخطابة، ومن هذه تولد فن الرسائل والنثر الفنى، واستطال غرسهما من بعد، بداية من القرن الرابع الهجرى، العاشر الميلادي، ليشمل بقية أنواع النثر الأخرى، وازدهرت كلها فى ظل تأثير الآداب الأخرى، غير العربية، وافدة أو مجاورة.

كان الجاحظ إلى جانب تمكنه الرائع من الأدب العربى يعرف الأدب الإغريقى عن طريق الترجمة، وأفاد منه، فقد شهر بأنه يتلقف الفكرة في أي أفق ظهرت، وكان قوى الصلة بالمترجمين، تشده إليهم روابط عديدة، ودرج على أن يهزأ بهم دواما. ويعرف عن أرسطو أشياء دقيقة، وانتهى إلى صحتها جانب كبير من الباحثين المحدثين، يعرف عنه أنه «بكئ اللسان، غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله، ومعانيه وخصائصه». وقد قارن الجاحظ بين آداب الأمم الأربعة التى كانت تلعب دورا حضاريا مرموقا على أيامه وهم

«العرب وفارس والهند والروم (أى الإغريق)، والباقون همج وأشباه الهمج» [٤] . ولكن مقارنات الجاحظ تعتمد، إجمالا، على أفكار ذاتية أكثر منها موضوعية، وتأتي فى شكل أحكام كلية ونهائية أكثر منها تقييما متدرجا لخصائص أدب كل واحدة من هذه الأمم.

كان الجاحظ إذن يعرف قدر الأفكار الاجنبية التى أخذت طريقها إلى العربية، والمواد التى وضعتها بين يدى الأدباء، والدور الذى اضطلعت به الأعمال المترجمة فى إثراء الحياة الثقافية، ويأتى ذلك كله من خلال ملاحظات منثورة عن الخصائص النوعية لهذه الأمم، وعن تقنيتها واستعداداتها الفطرية، واحتفظ للعرب من بينهم بالتفوق الواضح فى أمرين، لا يدانيهما فيهما أحد: الشعر والخطابة. وهو تفوق أنكره غير العرب، والذين دخلوا التاريخ تحت اسم «الشعوبية»، وهى حركة أسرفنا فى دراستها تاريخيا، على حين أن الإضافات النيّرة عن دورهم الثقافى لما تزل محدودة ومتواضعة، ودراسات الجاحظ المقارنة تأتى فى معظمها حوارا مع الشعوبية، ردا عليها وتفنيدا لآرائها:

«قالوا ــ أي الشعوبية ــ والخطابة شىء فى جميع الأمم، وبكل

---

٤ ــ البيان والتبيين، جـ١ ص١٣٧، الطبعة الأولى، بتحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٣٦٧هـ ــ ١٩٤٨م.

الأجيال إليه أعظم الحاجة، حتى أن الزنج مع الغثارة [٥]، ومع فرط الغباوة، ومع كلال الحد، وغلظ الحس، وفساد المزاج، لتطيل الخطب، وتفوق في ذلك جميع العجم، وإن كانت معانيها أجفى وأغلظ، وألفاظها أخطل وأجهل. وقد علمنا أن أخطب الناس الفرس، وأخطب الفرس أهل فارس، وأعذبهم كلاما، وأسهلهم مخرجا، وأحسنهم دلا، وأشدهم فيه تحكما، أهل مرو. وأفصحهم بالفارسية الدرية، وباللغة الفهلوية أهل قصبة الأهواز. فأما نغمة الهرابذة، ولغة الموابذة، فلصاحب تفسير الزمزمة» [٦].

«قالوا ــ أى الشعوبية ــ ومن أحب أن يبلغ فى صناعة البلاغة، ويعرف الغريب، ويتجر فى اللغة، فليقرأ كتاب «كاروند» [٧]، ومن احتاج إلى العقل والأدب والعلم بالمراتب والعبر والمثلات، والألفاظ الكريمة، والمعانى الشريفة، فلينظر فى سير الملوك. فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها

---

٥ ــ الغثارة: الجهل والحمق.

٦ ــ الهرابذة، جمع هربذ: القائمون على بيوت النار، والكلمة فارسية.
الموابذة، جمع موبذ: قاضى المجوس، وهى فارسية أيضا.
الزمزمة: صوت لا يستعملون فيه اللسان ولا الشفة، وانما يديرونه فى حلوقهم، فيفهم بعضهم عن بعض، ويستعمله المجوس عند تناول الطعام أو حين الاغتسال.

٧ ــ كاروند: كار معناها: صناعة، وهى دارجة فى العامية المصرية، وند معناها: مديح وثناء.

وخطبها وعللها وحكمها، وهذه كتبها فى المنطق التى قد جعلتها الحكماء بها، تعرف السقم من الصحة، والخطأ من الصواب، وهذه كتب الهند فى حكمها وأسرارها، وسيرها وعللها. فمن قرأ هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول، وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصناعة. فكيف سقط على جميع الأمم المعروفين بتدقيق المعانى، وتخير الألفاظ، وتمييز الأمور، أن يشيروا بالقنا والعصى، والقضبان والقسى. كلا، ولكنكم كنتم رعاة الأبل والغنم، فحملتم القنا فى الحضر بفضل عادتكم لحملها فى السفر، وحملتموها فى المدر بفضل عاداتكم لحملها فى الوبر، وحملتموها فى السلم بفضل عادتكم لحملها فى الحرب. ولطول اعتيادكم مخاطبة الإبل جفا كلامكم، وغلظت مخارج أصواتكم، حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء إنما تخاطبون الصمان» [٨].

يواجه الجاحظ اتهامات الشعوبية هذه، ويرد عليها مفندا، وموازنا بين الأدب العربى والآداب الأخرى للأمم التى عدها راقية، نعم إنّه يتناول القضايا إجمالا، ولكنه فى إجماله يعكس معرفة دقيقة بهذه الآداب، أو بالاتجاهات العامة فيها على الأقل، يقول:

«وجملة القول إننا لا نعرف الخطب إلاّ للعرب والفرس، فأمّا الهند فإنّما لهم معان مدونة، وكتب مخلدة، لا تضاف إلى رجل معروف،

٨ــ البيان والتبيين، جـ٣ ص ١٢ــ١٤.

ولا إلى عالم موصوف، وإنّما هى كتب متوارثة، وآداب على وجه الدهر سائرة مذكورة.

«ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق، وكان صاحب المنطق نفسه (أى أرسطو) بكىء اللسان، غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفاصيله ومعانيه وبخصائصه. وهم يزعمون أن جالينوس أنطق الناس، ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة.

«وفى الفرس خطباء، إلاّ أن كل كلام للفرس، وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة، وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب. وحكاية الثانى علم الأول، وزيادة الثالث فى علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم».

فإذا انتهى من تقرير ما للهند والإغريق والفرس من آداب، وما برزوا فيه من أجناس، وضع قدرات العرب وما يملكون فى مجال الأدب بمواجهة هؤلاء جميعاً:

«كل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه الهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو فى حرب، فما هو إلاّ أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى إرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا،

ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحد من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليسوا هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من قبله، فلم يحفظوا إلاّ ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب، وإن شيئًا هذا الذي في أيدينا جزء منه، بالمقدار الذي لا يعلمه إلاّ من أحاط بمطر السحاب، وعدد التراب، وهو الله الذي يحيط بما كان، والعالم بما سيكون.

«ونحن ــ أبقاك الله! ــ إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والإرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فعنا العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان، أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير، والنبذ القليل».

ويتجاوز تقرير ما للعرب، بعد أن عدد ما لغيرهم، إلى مهاجمة ما للفرس والتشكيك فيه: «ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس، أنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمة غير مولدة، إذ

كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون، وأبي عبد الله، وعبد الحميد، وغيلان، يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعون مثل تلك السير» [٩] .

والجاحظ رغم ذلك ليس مغلق القلب أو العقل بإزاء آداب الأمم الثلاث، الفرس والهند والإغريق، ويراهم مع العرب أكثر أمم الإنسانية تحضرا، ويبلغ به الإجلال لها حدا يجعله يناقض نفسه، في الظاهر على الأقل، فهو يرى أن «الهند توافق العرب في كل شيء، إلاّ في ختان النساء والرجال، ودعاهم إلى ذلك تعمقهم في توفير حظ الباه، قالوا: ولذلك اتخذوا الأدوية، وكتبوا في صناعة الباه كتبا ودرّسوها الأولاد [١٠] . على حين يحتفظ في مكان آخر من الكتاب نفسه للعرب بالتفوق في مجال الشعر، فلا يجاريهم في هذا المضمار أحد: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب» [١١] . ومضى بنا القول أن الجاحظ يجعل الخطابة فضلا مشتركا بين العرب والفرس.

ويقدم مقارنة عابرة بين الشعر العربي، وبين الشعرين الفارسي والإغريقي، وأنها تختلف في الإيقاع والقافية، ومن ثم لا يمكن أن

٩ــ البيان والتبيين، جـ٣ ص٢٧ و ما بعدها.

١٠ــ الحيوان، جـ٧ ص٢٩، طبعة عبد السلام هارون.

١١ــ المرجع السابق، ص٧٤.

تقارن بالقصيدة العربية، ويأتى بالقضية فى شكل رد على ما أثاره حكيم بن عياش الكلبي [١٢] فى قوله:

ألـمْ يـكُ مِلْكُ أرضِ الله طرًا لأربـعـة لـه مـتـمـيزيـنـا
لحِمْيَرَ والنجاشي وابنِ كسرى وقـيصرَ غير قـول المـتريـنـا

«وقد ذكرنا أن الأمم التى فيها الأخلاق والآداب والحكم والعلم أربع: وهى العرب، والهند، وفارس، والروم»، «فما أدري بأي سبب وضع الحبشة بهذا المكان. وأما ذكره لحمير فإن كان إنما ذهب إلى تتبع نفسه فى الملوك، فهذا له وجه، ولو كان النجاشي في نفسه فوق تبع وكسرى وقيصر لما كان أهل مملكته من الحبش فى هذا الموضع.. والدليل على أن العرب أنطق، وأن لغتها أوسع، وأن لفظها أدل، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر، والأمثال التى ضربت فيها أجود وأسير. والدليل على أن البديهة مقصورة عليها، وأنّ الارتجال والاقتضاب خاص فيها، وما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس شعرا. وكيف صار النسيب فى أشعارهم وفى كلامهم الذي أدخلوه فى غنائهم، وفى ألحانهم إنّما يقال على ألسنة نسائهم، وهذا لا يصاب فى العرب إلاّ القليل اليسير، وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا

١٢ــ هو المعروف بالأعور الكلبى، وهو شاعر مجيد كان منقطعا إلى بنى أمية بدمشق ثم انتقل إلى الكوفة، وكان بينه وبين الكميت بن زيد مفاخرة، انظر

- ياقوت، ارشاد الأريب، جـ١٠ ص٢٤٧.
- الاغانى، جـ١٥ ص١٢٢.

على موزون، والعجم تمطط الألفاظ فتفيض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون [١٣] .

كان الجاحظ يقاتل الشعوبية اتجاها سياسيا، ولكنه لم يكن معاديا للثقافات الأجنبية، ولا يستطيع أحد أن يتهمه بالتعصب، أو بقصر النظر، أو بضيق الأفق، وحاول ــ كما رأينا ــ أن يكون عادلا فيما يتصل بالفكر الأجنبي، وبخاصة الإغريقى، ودافع عن الشكل وليس عن المعنى، وكان حريصا على الدوام على إبراز تفوق اللغة العربية، وخصص لذلك جزءا كاملا من كتابه البيان والتبيين [١٤] للدفاع عنها. وحين عرض لمفهوم البلاغة، ويعنى بها الخطابة، أو الأدب النثرى بعامة إذا شئت، وحاول تحديد ماهيتها، لجأ إلى الموازنة بين ما تفهمه منها كل واحدة من الأمم الأربع التى اعتبرها جماع التحضر على أيامه:

«قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام.

١٣ــ البيان والتبيين، جـ١ ص ٣٨٤.

١٤ــ انظر دراستنا عنه، فى كتابنا: دراسة فى مصادر الأدب، ص ٨٥ ومابعدها، الطبعة السادسة. دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥.

وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة.

وقيل للهندى: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة.

وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة.

فإذا انتهى من عرض حد البلاغة عند الأقوام الثلاثة، عرض له عند العرب: «جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الحرق بما التبس من المعاني أو غمض، وبما شرد عليه من اللفظ أو تعذر.

«وزين ذلك كله، وبهاؤه وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللهجة نقية، فإنْ جامع ذلك السن والسمت، والجمال وطول الصمت، فقد تم كل التمام، وكمل كل الكمال» [١٥].

ولا يقف الجاحظ عند هذه الآراء الشوارد في أدب غير العرب، وإنما يحاول في فضول علمى مثير أن يتابع القضية أنّى أتيح له مزيدا من الضوء عليها. ينقل عن معمر، أبى الأشعث، سؤاله لبهلة الهندي، وقد اجتلبه يحيى بن خالد طبيبا، عن البلاغة عند الهنود، فيجيبه

١٥ــ البيان والتبيين، جـ١ ص ٨٨، ٨٩.

هذا : «عندنا فى صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسن ترجمتها ، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق من نفسى القيام بخصائصها ، وتلخيص لطيف معانيها» .

ويحمل أبو الأشعث الصحيفة يطوف بها على المترجمين ، حتى يجد القادر على نقلها إلى اللغة العربية ، ويورد لنا الجاحظ نص الترجمة كاملا ، وندين له ، وله وحده ، بوثيقة جليلة القدر عن تصور الهنود للخطابة ، أو البلاغة ، منذ ما يقرب من ألف وثمان مئة عام ، ولم يعلّق الجاحظ على النص ، لا مفتدا ولا مضيفا ولا معترضا ، ثم يجيء أبو هلال العسكري بعده ، فينقل النص عنه ، ويوسعه لكما وركلا ، كأنما كتبه عربي وللعرب [١٦] .

ونلحظ خلال ذلك كله أن الجاحظ يجرى هنا وهناك ، لا يفرغ من التدليل على أصالة البلاغة عند العرب حتى يقرر أنهم عرفوا بلاغة الهند ، ويعترف بأن الفرس ند للعرب فى الخطابة ، ثم يعود فيقرر بأن «كل كلامهم ، بل كل كلام لغيرهم من كافة الأعاجم ، عن طول فكرة ...» ، على حين أن العرب يرتجلون ، أو أكثر ارتجالا من غيرهم ، وأنّ غيرهم يحضرون الخطب ، أو أكثر تحضيرا لها ، ويجهد نفسه فى محاولات كثيرة ، ليثبت أصالة البلاغة العربية ، يثبتها للعرب وحدهم مرة ، ولهم مع الفرس مرة ثانية ، وينفيها عن غير العرب

١٦ــ انظر: • البيان والتبيين ، جـ١ ص ٩٢ .

• أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ، ص ١٩ .

ثالثة، وليس الجاحظ فى هذا كله بالمضطرب أو المتناقض، وإنما هو متردد، وربما كان تردده عن قصد، ومرده، فيما أرى، عاطفة غلابة تندفع به نحو العرب لدرجة التعصب، فهو يضغط على غير العرب لدرجة الغض من بلاغتهم، والتهوين من شأنها. وعقل مُلِئَ علما، يسبح فى معرفة واسعة بآداب الأمم الأخرى، تطاوعه وتساير هواه، ويفيد منها، ويكره لضميره أن يتنكر لها، أو يعرض عن خيرها.

ويعرض الجاحظ لمشكلات الترجمة من لغة إلى أخرى فى نغم حديث للغاية، وقضايا الترجمة وما يتصل بها، أو تؤدى إليه، تدخل فى اهتمامات الأدب المقارن بمفهومه الحديث. وكان الجاحظ أول عربى، فيما أعلم، وربما لاثانى له فى مثل قامته على امتداد كل العصر الوسيط، عرض لهذه المشكلات بمثل هذا الوضوح المذهل، إنه يعرض لقضايا ندرك أهوالها نحن الذين نعانى من حب الترجمة وأشواقها، وما أكثر ما ذكرت الجاحظ وأنا أقف مبهوتا أمام قصائد رائعة لفيدريكو لوركا شاعر اسبانيا العظيم، تهزنى نغما وموسيقا وصورا، وأراني عاجزا تماما عن نقلها إلى اللغة العربية، ربما لبساطتها المتناهية أحيانا، ليشاركنى غيرى متعة الاستمتاع بها، فقد اكتشفت أن الترجمة، إنْ لم تكن تأليفا!، تذهب بكل جمالها، وتحولها إلى حطام من الكلمات، وذلك هو رأي الجاحظ فى ترجمة الشعر بعامة:

«والشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل

تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذى تحول من موزون الشعر».

ويرى الجاحظ، فى الوقت نفسه، إمكانية ترجمة النثر، دون أن تذهب الترجمة بشيء من حقائقه، ويقف من بين ألوان الشعر بعامة عند الشعر العربى بخاصة، فيراه أصعب من غيره ترجمة، وأن نقله إلى لغة أخرى يجعل منه كلاما عاديا لا يرى الناس فيه جديدا. وفى لفتة عابرة وموجزة يرى أن الشعر الغنائى لا يصلح لتقييد المآثر، إنما تصلح لها الكتب والمؤلفات:

«وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حولت حكمة العرب (= الشعر) لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم، التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم، وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح أن الكتب أبلغ في تقييد المآثر من البنيان والشعر».

ولقد أذكرتني قولة الجاحظ: «فبعضها ازداد حسنا»، بما ينسب لناقد أمريكى ساخر، كان يقول: «لدينا كاتبان يدعوان ألن بو، أمريكى عادي جدا، وآخر فرنسي عبقري»، يشير إلى الترجمة الرائعة

لأعماله التى قام بها الشاعر الفرنسى الشهير بودلير. والواقع أن عددا من التراجم، دون أن تكون عوضا عن الرجوع إلى الأصل للباحث الحقيقي، أو المستمتع المتعمق، أصبحت أدبا رائداً فى اللغات التى تُرجمت إليها، حدث ذلك مع مسرح شكسبير ــ مثلا ــ حين ترجمه إلى الإسبانية الشاعر الإسباني الكبير **خوان رامون خمينيث**، الحائز على جائزة نوبل فى الأداب، ومع **ألف ليلة وليلة** حين ترجمها إلى الإسبانية أعظم روائي إسباني على الإطلاق، فى النصف الأول من القرن العشرين: **بلا ثكو إبانييث**. وربما كانت مأساة الأدب العربى المعاصر أنه لم يجد أديبا مرتفع القامة فى لغته ينقله إليها فينقله من المحلية إلى العالمية.

ويقف الجاحظ عند الشروط الخاصة بالمترجم، ويسبق فيها الأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث بألف عام كاملة، فهو يرى، على نحو مايرى النقاد وعلماء المقارنة الآن، أنه لا يكفى أن يكون المترجم عارفا باللغة التى ينقل منها، أو اللغة التي ينقل إليها، وإنما يجب أن يكون متمكنا فيهما معــا، لا فى اللغة فحسب، وأنما من المادة التي يقوم بترجمتها، ليكون عارفا بمصطلحاتها ودوران ألفاظها، فلا بد أن يكون المتوفر على ترجمة الأدب أديبا، وعلى ترجمة الفلسفة فيلسوفا، وعلى ترجمة العالم عالما، وهكذا. وأن يكون أيضا في قامة من يترجم له معرفة وتمكنا:

«قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان

لا يؤدي أبدا ما قاله الحكيم (=الشاعر)، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، ويقوم بما يلزم الوكيل، ويجب على الجريّ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها، إلاّ أن يكون فى العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلف الكتاب وواضعه. **فمتى كان رحمه الله ابن البطريق، وابن ناعمة، وأبو قرة، وابن فهر، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟**».

«ولابد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة، فى وزن علمه فى نفس المعرفة، وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية».

ويلتفت الجاحظ إلى جانب نفسى وتربوي من الأهمية بمكان، فى قضية الترجمة، ودراسة اللغات الأجنبية، فيرى أن تزاحم اللغات فى الرأس الواحدة يكون على حساب اللغات جميعاً، وأن التمكن من لغة يكون على حساب الأخرى، ومن الأفضل أن يوقف المرء جهده، إلى جانب لغته القومية والتمكن منها، على لغة أجنبية واحدة يترجم منها أو فيها، فمن المؤلفات ما تصعب مادته، وتصعب بالتالى ترجمته، وتتطلب قدرة أكبر، وتمكنا أعمق، وتوفرا خالصا:

«ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم

عليها، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى، وتأخذ منها، وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإنْ تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليها، وكذلك إنْ تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطىء فيه، ولن تجد البتة مترجما يفي بواحد من هؤلاء العلماء» [١٧]. ومن هنا كان تعبيرنا الحديث: الترجمة خيانة، ولكنها خيانة جميلة ومحببة.

●

أيّ شئ لم يكن يحسن الجاحظ!

١٧ــ كل النصوص التى فى الفقرة الخاصة بالترجمة من كتاب الحيوان، جـ١ ص ٧٥ وما بعدها.

شاعران أمام الموت
لوركا ونازك الملائكة

— ١ —

كلاهما ينتمى إلى وطن مختلف، وإلى لغة مباينة، وإلى حقبة غير الأخرى، وإلى مذهب فنى مستقل، **ومع ذلك فسوف يلتقيان عند أشياء، ويختلفان فى غيرها، اختلافا شديدا، وهذا الاختلاف الشديد دليل قرب، وملمح تلاق، وليس وليد تناقض أو أبعاد، لأن طرفا الدائرة يلتقيان عند نقطة، ويفترقان عندها أيضا**، والميلاد مفارقة العدم واقتحام الوجود، والموت — على النقيض — مفارقة الوجود إلى العدم، فالوجود والعدم طرفا نقيض يلتقيان للحظة، وكلاهما نهاية مادة وبداية أخرى.

أما أولهما، فيدريكو غرسية لوركا، فأندلسى من إسبانيا، ويكتب شعره فى الإسبانية، وجاء إلى الحياة مع آخر القرن الذى مضى، أو إن شئت الدقة فى عام ١٨٩٨، من أسرة مستورة فى «عين البقّارة»، قرية من أعمال غرناطة، وعلى مقربة منها، تعبق بآثار الماضى العربى، وتتنسم تقاليده وبقاياه، وتعيش على كثير من تراثه

فى الحياة والعادات، وفى ألوان من الحرف والمهن، وحتى فى تخطيط الشوارع والبيوت وأسماء القرى.

وقد درس لوركا فى كليتى الآداب والحقوق فى جامعة غرناطة، وفى عام ١٩١٩ غادرها إلى مدريد، وأقام فى المدينة الجامعية، وظل بها دون أن يقطع صلته بمسقط رأسه، وسرعان ما لمع اسمه فى المدينة شاعرا موهوبا وواعدا، فأصبح موضع رعاية كل الذين سبقوه على الطريق، وموطن الحفاوة والتقدير فى كل المنتديات الأدبية. ولم يمض مع دراسته الجامعية حتى النهاية وإنما ضاق بها فتركها، وأخلص نفسه للشعر والمسرح، وبدأ نشاطه قويا، يقيم الحفلات المسرحية المحدودة والخاصة، ويقرأ الشعر على أصدقائه الخلص، ويكتب كثيرا. وفى عام ١٩٢٩ سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقضى فى نيويورك نحو عام ونصف، كان ذا أثر بالغ فى تطوره الفنى، وفى تعميق فكره الاجتماعى، ومنها عرج على كوبا، وأمضى هناك شهورا، وحين عاد منها إلى وطنه عهدت إليه الحكومة الجمهورية بأن يشرف على المسرح الشعبى. وسافر أيضا إلى الأرجنتين وأورجواى عام ١٩٣٣ فى رحلة قصيرة ليشهد عرض عدد من مسرحياته فى مدن الدولتين وعاصمتيهما للمرة الأولى.

ومع بداية الحرب الأهلية (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩م) رحل لوركا من مدريد إلى غرناطة فى ١٦ يولية، على غير نصيحة كل أصدقائه، وبعدها بشهر واحد اقتحم بيته ثلاثة أشخاص، محام وضابط ونائب

فى البرلمان ، وبعد ليلة واحدة اغتالوه فجرا مع آخرين ، قامت بالعمل الإجرامى جماعة كاثوليكية ، اتهمت الشاعر العظيم بأنه تقدمى .

جئت إلى هذا العالم بعينين
وبدونهما أمضى
يا إله الآلام العظيمة .
ثم
مصباح ولحاف
على الأرض
كم أتمنّى أن أصل
حيث وصل الطيبون
ـ ووصلت يا إلهي !
ولكن ، ماذا بعد ...

بدأ لوركا يمارس مهنة الكتابة ولما يزل فتى طريا . ففى غرناطة نفسها نشر كتابه الأول «انطباعات ومناظر» عام ١٩١٨ ، وهو دون الثامنة عشرة من عمره ، وكتبه نثرا ، وجاء وليد رحلة مدرسية قام بها مع رفقة من زملائه وأساتذته إلى مقاطعة قشتالة فى وسط شمال إسبانيا ، وهو كتاب تقليدى ، يمثل اتصال روح شاعر شاب من الجنوب بقشتالة فى الشمال ، بعد أن قرأ عنها الكثير فى كتابات الأدباء ، والشعراء على أيامه ، وبعد أن سمع الكثير عنها ، حكايات من جدّاته وعجائز القرية ، فقد كانت قشتالة الدولة التى اضطلعت

بالتصيب الأوفر، تخطيطا وتمويلا وقتالا، فى إخراج المسلمين من غرناطة، وهو أمر إن أسعد قشتالة وأثراها، فقد أذل غرناطة وأشقاها، ولا يزال...

وبعد كتابه الأول نشر ديوانه الأول «القصائد» فى مدريد عام ١٩٢١، ولمّا يمضى على وصوله إليها غير عامين، وهو مجموعة مختارة من شعره، ورغم أن موسيقاها رنتّ فى آذان القراء يومها بأنغام غير مألوفة، غريبة وسهلة، إلاّ أن محتواها كان غنيا، وتضمنت عددا من القصائد بالغة الروعة، وجاءت أهميتها من أمرين جوهريين: أصالة الشاعر فى بناء قصائده، متجاوزا الأنغام التى كان يعرفها الشعر الإسبانى على أيامه، واحتواء كل العناصر الشعرية، من حيث الموضوعات والصور، مأساة وشعورا، وحتى بعض الحدس الميتافيزيقى، وهى عناصر تطورت عنده فيما بعد، وأخذت فى قصائد تالية صورا أشد دقة وصفاء. ونلمح من خلال قصائده هذه أنه كان يقاوم بقايا البرناسية التى أشاعها **روبين داريو** (١٨٦٧ــ ١٩١٦)، **وخوان رامون خمينيث** (١٨٨١ــ ١٩٥٨)، وكلاهما كان على أيامه نموذجا يحتذى فى الشعر [١].

(١) عن البرناسية انظر الفصل الخاص بالمذاهب الأدبية فى كتابنا: الشعر العربى المعاصر، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣.
وعن روبين داريو انظر: محمود على مكى، الشعر الإسبانى، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثانى، يولية ــ سبتمبر ١٩٧٣، الكويت، ص ٤٦٦ وما بعدها.
وعن خوان رامون خمينيث انظر: عباس محمود العقاد، شاعر أندلسى وجائزة

وبعد ذلك نشر ديوانه «أغنيات» فى مدينة مالقة، من كبريات مدن الأندلس، عام ١٩٢٧، وضم القصائد التى قالها فيما بين عامى ١٩٢١ و١٩٢٤، وفى عام ١٩٢٨، نشر فى مدريد «الديوان الغجرى»، وهو الذى وطد شُهرته فى عالم الشعر، وفيه يخلط بين ما هو حقيقى وما هو أسطورى، ويمزج بين الأهواء الإنسانية والحقائق الكونية، ويجمع بين اللغة الشعبية والأساليب العالية المثقفة، وتتجاور فيه الشخصيات الغجرية وما هو مستمد من التوراة. وفى عام ١٩٣١ نشر فى مدريد «قصيدة الغناء الأندلسى»، وجاءت تعبيرا شعريا رقيقا عن الروح الأندلسى الصافى، فى الإيقاع والمحتوى، وتنضح بروح طفولى عذب، وتتلاقى فيه كل عناصر الدراما، من الموت والحزن والصراع، والأنين والدموع والشكوى، والصلب والقهر والحناجر، ويمتزج فيه ما هو شعبى من التراث، أو عفوى يعكس مشاعر لوركا وذاته.

ومن رحلته إلى الولايات المتحدة، جاء ديوانه «شاعر فى نيويورك»، وكانت إقامته فيها أقسى فترة مرت عليه فى حياته، فقد شهد عن قرب معاناة الزنوج بخاصة، والملونين بعامة، والقادمين من بلاد فقيرة، وأدرك التناقض المريع بين المشاعر البدائية والفراغ العميق الذى تخلقه حضارة الآلة، حين تسيطر على كل شىء، فتحطم القيم الإنسانية العالية، وتجعل الكلمة الأولى للدينار، وتورث الإنسان القسوة وخواء الداخل، وهى مظاهر نقلت ديوانه من «الشعبية» إلى

السريالية، وجاء صدى للصدام العنيف بين مشاعره والعالم الأمريكى الذى عاش فيه.

وفى عام ١٩٣٥ نشر مرثيته لمصارع الثيران **إجناثيو شانجه ميخياس**. وفى السنة التالية نشر آخر ديوان طبع فى حياته، وهو «ست قصائد جليقية»، أما ديوانه «تماريت» فلم ينشر إلاّ بعد موته، رغم أنه نظم قصائده فى صيف عام ١٩٣٥، وتدور حول الحب والموت، وأبدعه بعد أن قرأ مجموعة رائعة من الشعر العربى الأندلسى كان المستشرق الإسبانى **إميليو غرسية غومث** قد ترجمها إلى اللغة الإسبانية فى أسلوب شاعرى رقيق. وقد أبدعها وهو فى عزبة صديق له تحمل الاسم الذى أعطاه للديوان، وأمضى وقته فيها يقرأ الشعر الأندلسى، ويتأمل حدائق الحمراء، فجاءت قصائده الإسبانية تتضوع أريجا عربيا.

ولكن **لوركا** لم يكن شاعرا فحسب، وإنما كان أيضا كاتبا مسرحيا عظيما، وعدد لا بأس به من مسرحياته مترجم إلى اللغة العربية، وهذا الجانب لا يدخل بالطبع فى نطاق دراستنا هنا.

ـ ٢ ـ

وأما **نازك الملائكة** فعربية من العراق، ولدت فى بغداد عام ١٩٢٦، ودرست فى دار المعلمين العالية، وحصلت منها على شهادة الليسانس فى اللغة العربية وآدابها، وفيما بعد درست الأدب المقارن

فى جامعة ويسكونسين، وحصلت منها على شهادة الماجستير عام ١٩٥٦، وعادت منها لتعمل أستاذة فى دار المعلمين العالية فى بغداد، ومنها انتقلت إلى جامعة البصرة، وهى تقوم الآن بالتدريس فى كلية الآداب فى جامعة الكويت، وقد رأت أن تعمق معارفها فى مجال النغم الشعرى فدرست الموسيقى فى مركز الفنون على امتداد ستة أعوام.

جاءت نازك إلى الحياة حين كانت شهرة لوركا تسد الأفق، وأعطت أول إبداعها حين كان شاعر إسبانيا الكبير قد فارق الحياة منذ عشر سنوات، ولا تزال ــ أمد الله فى عمرها ــ تثرى حياتنا الأدبية شاعرة وناقدة، وتضيف إلى رصيدها فى العطاء تجارب أنضجها الزمن، وصقلتها المحن، محن قومها وهموم أمتها، وأمامها الكثير الذى تقوله، ونؤمله منها ونرتجيه.

وهى تنتمى إلى المدرسة الرومانسية إبداعا، ولا علينا بعد ذلك أن تقع نظرتها فى الفن وإلى المذهب نفسه حيث تشاء، لأن ما يعنينا هنا أن الموضوع الذى نعرض له وليد هذا المذهب عندها، طبيعة وعفوية، وليس تقليدا أو وليد درس وبحث. ذلك أن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا فنيا، وهى تتدفق فى إبداع الشاعر نغما حزينا، وفكرا متشائما، نتيجة المرارة والخيبة، وفى أعقاب المحن والأزمات.

وليس أكثر من هموم الشاعر العربى ومحنه، إذا كان مواطنا ملتزما، وفنانا صادقا، فى فترة من أحرج فترات التاريخ العربى.

وإذا كان لوركا قد غيّر اتجاه الشعر فى أمته مضمونا وتركيبا ولغة، ودفع به فى قنوات جديدة كان هو صاحبها ومبدعها، فإن نازك الملائكة قامت بدور شبيه فى مجال الشعر العربى. لقد اقتضت منها خطواتها الأولى ألاّ تتخلى عن القافية وإليها يعود جانب كبير من موسيقا الشعر، وأن تبقى على العروض العربى، وهو باق خالد لا سبيل إلى تجاهله، لكنها ما لبثت أن حررت نفسها من القافية الواحدة، وآثرت أن تجىء بكل بيتين فى قافية مستقلة، والتزمت ذلك فى ديوانها الأول «مأساة الحياة»، وأبدعته فتاة فى مطلع الشباب لما تتجاوز الثانية والعشرين ربيعا من عمرها، وفى ديوانها الثانى «أغنية للإنسان»، وفى الجانب الأكبر من ديوانها الثالث وهو بعنوان «أغنية للإنسان» أيضا، ولكنها ابتداء من «أنشودة الرياح» بدأت تجعل القافية رباعية حتى آخر الديوان، وهذه الدواوين الثلاثة لها قصة وتاريخ أوردتها الشاعرة فى مقدمة الديوان الأول منها. وفى ديوانها «عاشقة الليل» لم تلتزم خطا معينا فى قوافيه، فهى تأتى ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية، أو سداسية، أو ثمانية.

وكما أن لوركا تطور من «الشعبية» فى دواوينه الأولى إلى السريالية فى ديوانه «شاعر فى نيويورك»، كذلك تطورت نازك من البيت ذى الشطرين، يلتزم عروضنا العربى فى دقة، وقوافيه كما رسمها القدامى، وإن تعددت، إلى شعر التفعيلة الذى لا يلتزم قافية محددة، وإن لم يهملها تماما، وهى وجهة نظر عرضتها فى مقدمة

ديوانها «شظايا ورماد»، وصدر عام ١٩٤٩، ودافعت عنها بشدة، ولكنها تراجعت عنها فيما بعد، لم تتنكر لها تماما، وإنما رأت أنها لا يمكن أن تحل مكان عروض الخليل [٢]. والحق أن قصائد الديوان لم تكن كلها من شعر التفعيلة، فقد جاءت عشر قصائد فيه من هذا اللون، على حين تنتمى بقية أشعاره إلى الأوزان الخليلية [٣]، وبعض هذه القصائد من البحر الخفيف، ولو أن الشاعرة كتبتها على نحو راعت فيه المعنى وحده استجابة لدواعى الطباعة، فظنها الناس شعرا حرا [٤]. وكان هذا هو ما سلكته أيضا فى ديوانها «قرارة الموجة»، وصدر عام ١٩٥٧.

وعادت الشاعرة فى ديوانها «شجرة القمر»، وصدر عام ١٩٦٨، إلى نظام الأبيات الثنائية القافية، وبخاصة فى القصيدة الأولى منه، والتى حمل الديوان عنوانها، وهى حكاية مصدرها مقطوعة إنجليزية وقعت عليها فى مجموعة شعرية للأطفال، فاتخذت منها نواة لحكاية عربية شعرية، وفيه قليل من الشعر الحر، وأما ديوان «للصلاة والثورة»، وصدر عام ١٩٧٨، ويحمل القصائد التى نظمتها الشاعرة خلال عام ١٩٧٣ باستثناء قصيدة قبة الصخرة إذ تعود إلى آخر العام الذى سبق نظمه، فجاء كله من الشعر الحر، ما عدا قصيدة «الخروج من المتاهة»، فهى من شعر العروض الخليلى.

(٢) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الكاملة ٤١٧/٢. ومقدمة ديوانها «للصلاة والثورة»، ص٩.

(٣) نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، ٤١٧/٢.

(٤) المصدر السابق، ٤١٤/٢.

وجاء ديوان نازك الأخير «يغير ألوانه البحر» من الشعر الحر كله، ويضم القصائد التى قالتها عام ١٩٧٤، وصدر فى بغداد عام ١٩٧٧، قبل أن يصدر ديوان «للصلاة والثورة».

لسنا هنا بصدد تتبع دواوين نازك الملائكة وتاريخ صدورها، وإنما أردنا أن نضع يدنا على نقطة تطور الإبداع شكلا عندها، وهى نقطة يلتقى فيها الشاعران أيضا، فقد انتقل لوركا من الشعبية إلى السريالية، إلى العربية فى آخر دواوينة، ولو أنه ظل وفيا لأدق قواعد العروض الإسبانى وقوافيه حتى آخر بيت شعر قاله.

وإذا كان لوركا قد اتجه إلى المسرح أيضا، فى بلد تعود تقاليده المسرحية إلى زمن سحيق، فإن نازك اتجهت أيضا إلى جانب آخر ضرب فيه العرب بحظ وفير، وهو النقد، ودراسات العروض، فكان لنا معها دراستها عن الشاعر على محمود طه، وكتابها الذائع الصيت، «قضايا الشعر العربى المعاصر»

—٣—

ولكن... ما الذى يجمع بين الشاعرين، ويجعلنا نضعهما فى مجال المواجهة، أو الموازنة، رغم عدم التلاقى بينهما تاريخيا؟ إذ لا يمكن القول أو حتى الظن، بأن نازك الشاعرة العربية قد تأثرت بلوركا الشاعر الإسبانى، رغم أنها مثقفة فى اللغة الإنجليزية، ولها قراءاتها الواسعة فى الشعر الإنجليزى ولعلها وجدت للوركا صدى فى الولايات المتحدة الأمريكية، لأن هذه ترجمت كل دواوينه ومسرحه إلى اللغة

الإنجليزية، وهى معجبة به إلى حد كبير. ومع هذا فإن عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينهما، فى المذهب الأمريكى للمقارنة على الأقل، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة، لأن المقارنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أديبين كبيرين، أو شاعرين عظيمين، أو حتى من درجة أدنى، أن يكون بينهما لقاء، وأخذ وعطاء، وإنما يكفى أن يتفقا، أو يختلفا، بإزاء موقف مشترك. وهى نظرية تقوم أساسا، أو يمكن تبريرها، فى ضوء ما يسمى بوحدة النبع فى الفن *.

نحن ندرك بداهة أن من السهل أن نقارن حين نضع يدنا على التأثير المباشر، أو غير المباشر، الذى وراء العمل الأدبى المتأثر، أو اللاحق، ولكن دراسة مصادر العمل وسوابقه لم تعد تمثل النموذج الوحيد للمقارنة الأدبية، لأن هذه تهتم أيضا، وباتفاق كل المذاهب، ودون معارضة من أحد بدراسة الموضوعات فى جملتها، كالموجات الأدبية، والملامح الأسلوبية، والشخصيات، والنماذج الأدبية، والمواقف، وغيرها. فنحن نستطيع ــ مثلا ــ أن ندرس الرومانسية الأوربية أو شعر الليل فى الأدب الأوربى، أو شعر الأطلال، أو بناء الموشحات، أو مصرح الحسين فى الأدب الإسلامى بلغاته المختلفة، من عربية وتركية وفارسية وأوردية وغيرها، أو أن ندرس شخصية عنترة فى الأدب العربى والآداب الأفريقية، وكلها موضوعات تدخل فى

(*) بسطنا القول عن هذا الاتجاه فى كتابنا: «الأدب المقارن»، أصوله وتطوره ومناهجه، ويصدر عن دار المعارف مع نهاية عام ١٩٨٨.

نطاق الأدب المقارن، ولكنها لا تنهض بالضرورة على قاعدة التوثيق التاريخي لعوامل التأثير والتأثر، ولا تقف عندها طويلا، وإن كانت في الوقت نفسه لا ترفضها إذا وقعت عليها.

وإذا صح أن المقارن يدرس كل ما هو مشترك ومتشابه، فيمكن أيضا أن يدرك كل ما هو جديد ومختلف، وكلاهما إذا وجد يستدعي المقارنة، ويدعو إلى دراسة الدوافع وراءه، من حيث الأسلوب أو الأفكار أو التأريخ، وقد اختار العالم الألماني أورباخ Aeuerbach أن يدرس في روعة مختارات من الأدب العالمي لكي يقف من وراثها على تطور الأدب وحركة سيره.

ومثل هذا المذهب يفتح الباب على مصراعيه للحدس منهجا في العمل، ويكفي معه أن ينبثق في أعماق الباحث أن بين اثنين قرأ لهما، أو وقف عندهما، وجها من المشابهة أو المفارقة تتطلب المقارنة حتى يقوم بها، ويتوقف كل شيء بعد ذلك على ذكاء الباحث وكفاءته الشخصية، وما يتمتع به من ثقافة واسعة، ومعرفة عريضة، وموهبة نقدية رهيفة. ولكن العلم — إذا كان ممكنا أن نتحدث عن علم — لا يمكن أن يخضع لهوى في النفس، أو مجرد حدس، وما من باحث في الحقيقة يرى أن يقف عند هذين الأمرين، وكل ما هناك أنهما يصلحان نقطة انطلاق نحو غاية، وبالاستمرار والمتابعة، والاحتكاك بالوقائع والمادة، سوف يتطور الأمر إلى ايجاب يمسك به الباحث أو سلب ينتهي إليه، وكلاهما مفيد في عالم البحث والدرس.

وواضح أن الحدس يعتمد بدءاً، وربما أخيرا أيضا، على أن كثيرا من الأفكار، وحتى بعض الأساليب والتقنيات، ذات أصول بعيدة، ومشتركة، وصالحة لكل العصور، وفى كل اللغات.

انطلاقا من هذا الواقع نعرض لموقف الشاعرالإسبانى والشاعرة العربية من قضية الموت، وهو ظاهرة إنسانية، وجد مع الحياة نفسها، ولكن الموقف منه يختلف، أو يتفق، تبعا لعوامل عديدة نفسية وبيئية، وسنحاول فيما يلى أن نعرض للظاهرة نفسها، وموقف الشاعرين منها.

— ٤ —

يقول الكاتب المسرحى الفرنسى المعاصر أوجين يونسكو: تشغلنى قضية الموت منذ الطفولة، فقد سألت أمى صغيرا عن موكب جنائزى كنت أشاهده للمرة الأولى فأجابتنى: إن أحدا مات. فعدت أسألها: ولماذا؟ فردت: لأنه كان مريضا. وفى هذه اللحظة اعتقدت أن الذى يتقى المرض لا يموت، ولكننى أدركت فيما بعد أننا جميعا نموت، مرضنا أو لم نمرض، بل نحن نسعى حثيثا إلى الموت.. ذلك المجهول [٦].

وتمضى الشاعرة فازك بالأمر بعيدا، وتحاول أن تعطى لموت الشعراء العباقرة فى سن فتية تعليلا رومانسيا، فالموت يسبق إليهم

(٦) فتحى عشرى. دقات المسرح. ص١٧.

قبل الآخرين لأن المبالغة فى بذل القوى النفسية لابد أن تؤدى بالشاعر إلى أن «يستنفد» قواه الروحية والشعورية فى بضع سنين، ثم يقف لاهثا فجأة، ويضطر إلى أن يموت. فالانفعالية تشبه الاحتراق، لأنها تجعل الشاعر ضعيفا إزاء مظاهر الحياة المحيطة به، فكل جمال يعصف بقلبه، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها.

«ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذى صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكا باطنا سابقا للخاتمة المبكرة، تسوقهم إليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية، والرصيد الكامل منها فى كل حياة إنسانية. وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يسرف فى طاقة الانفعال».

«ومن ثم يتكون فى حياة الشاعر الإنفعالى مثلث من القيم، زواياه الثلاث هى: الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدى إلى الشعر. على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم إلى الثانى.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر، حتى تصبح الألفاظ الثلاثة فى معنى واحد، إنها مرحلة ينعدم فيها الطريق بالغاية، التى ينتهى إليها فى وحدة متينة لا انفصام لها» [٧].

---

(٧) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربى المعاصر، الطبعة الرابعة، ص٣٠٤، ٣٠٥، بيروت ١٩٧٤.

وهو تعليل رومانسى وشاعرى، كما قلت، ويرتبط بالعبقرية بعامة، والشعراء المبدعون فى مقدمة العباقرة، ويجد له سندا فى مأثور العامة عندنا، حين يرحل الأطفال العباقرة عن الحياة مبكرين، دون سبب واضح نلمسه، فيتعزى الناس عن ذلك بجملة سائدة: «كان مولوداً للموت!». وهو مأثور لا تزال بقاياه قائمة، فالأسر تخشى بقوة على النابهين من أبنائها حتى يومنا، وتتوقع لهم الموت فى كل خطوة.

ولا أظن الأمر كذلك على إطلاقه، أو حتى فى أغلبه وبجمله، لأننا نجد شواهد واضحة تدعم الفكرة وتؤكد ما ذهبت إليه نازك الملائكة، ونجد بالمقابل أيضا ما يوهن منها ويأتى عليها، ويكون شاهد صدق على أن الأمر أشد غموضا مما نفكر أو نظن، وقد بلغ شاعرنا لبيد من العمر ما ضاق به، وسئم الحياة وطولها، وسؤال هذا الناس كيف لبيد، وأرسل زهير بيته الشهير:

سئمتُ تكاليف الحياةِ ومن يعشْ ثمانين حولاً ــ لا أبالك! ــ يسأمِ

فالأمر لا يزال على غموضه إذن!.

ومن الحق أن نقرر أن الشعراء ليسوا وحدهم الذين يتعرضون للموت مبكرين أحيانا، ويعرضون له فى إبداعهم مصورين، و إنما تناولته الفنون كلها، نغما أو تجسيدا أو كلمة، مهما كانت الأداة، لأن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة لا انفصام بينهما، وليس بوسع فنان مهما كان أن يدير ظهره لقضية الوجود نفسها، حتى لو حاول أن

يتحاشى الحديث عن الموت، غير أن الشعراء أكثر التصاقا به من غيرهم، وأصبح التفكير فيه من سمات الرومانسية العربية، ربما فرارا من التزمت والتقاليد، وإحساسا بغيبة المثل الأعلى فى مجتمعهم، وبالظلم الفادح الذى ترزح تحته شعوبهم، فهم يحاولون الهروب من الواقع إليها، فرارا من قسوة الحياة التى يعيشونها، يلقون بأنفسهم فى أحضان المجهول تارة، والماضى تارة أخرى، أو بين عالم الحزن والكآبة والموت.

لقد اهتمت الرومانسية العربية عند ظهورها بالنزعة الذاتية الحزينة، واستمر هذا الاتجاه قويا متدفقا، تغذيه النكبات والمحن والمصائب، وبدا جليا واضحا فى أشعار الرومانسيين من شعراء عصر النهضة، ولم يهدأ صوتا إلا مع النزعة الواقعية الاشتراكية التى بدأت تتسرب إلى العالم العربى أدبا وفكرا مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ــ ١٩٤٥)، حين تطورت مهمة الشاعر إلى مصور مناضل، ومقاتل متفائل، وأصبحت الكلمة أداة نضال وكفاح.

احتل الموت مكانا رحيبا فى إبداع شعراء الجيل الأول من الرومانسيين، فعشقه عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ ــ ١٩٥٨)، وأولع به، ومزج أفكاره عن الموت بإدراكه الحسى، ورآه مخلّصا للإنسانية من الألم، وصاحبا حميماً، وملاذاً لكل طارق ملهوف، وخصه بقصائد كاملة فى ديوانيه، منها: الجمال والموت، والنساء فى الحياة والموت، والموت والنخيل، وخطرات فى الحياة والموت وغيرها.

ورثى إبراهيم المازنى (١٨٩٠ ــ ١٩٤٩) ابنته بقصيدة عنوانها: «الأزاهير الميتة»، تأثر فى مضمونها بقصيدة الشاعر الإنجليزى وليم كلين بريانت (١٧٩٤ ــ ١٨٧٨) «موت الأزهار»، وكتب قصيدته «فتى فى سباق الموت» احتذى فيها الشاعر الإنجليزى توماس هود (١٧٩٩ ــ ١٨٤٥) حتى أنه اتهم بسرقتها، وكتب عن «أحلام الموتى»، و«بعد الموت»، وقصائد أخرى عنه.

وكان على محمود طه (١٩٠١ ــ ١٩٤٩)، الرائد الثالث الذى تغنى فى مصر بالموت، بعد عبد الرحمن شكرى والمازنى، وحفل شعره باهتمام واضح بقضية الموت، وتجلى ذلك قويا فى قصيدته «صخرة الملتقى»، وفيها يعانى من التفكير فى حقائق الحياة، حيث لا يجد ما يبل ظمأه إلى المعرفة، ويرضى أسئلته الحيرى، وتتراءى الحياة حوله قاتمة، تطوقه الوحدة، ويحاصره القلق، ويتساءل دون جدوى عن حقيقة الحياة والخلود. وتفيض قصيدته «الله والشاعر» بخواطر حادة عن الوجود و الموت والألم، وفيها يمزج بين عواطفه الثائرة وقلقه الحسى، وهى قصيدة تلتقى معها، فى جوانب منها، قصيدة نازك الملائكة «مأساة الحياة»، من حيث المضمون، ومن حيث الشكل، حيث يستقل كل بيتين بقافية متميزة، وهى مشابه أظن، وأود، أن غيرى قد تعرض لها فى هذا الكتاب [٨].

---

(٨) أى الكتاب الذى أصدرته جامعة الكويت تكريما للشاعرة، بأقلام عدد من كبار الكتاب، وكانت هذه الدراسة تكون جزءا منه.

هؤلاء الشعراء الذين أتينا على أسمائهم، واتخذنا منهم المثل، لأنهم كانوا معالم هادية، لم ينفردوا دون غيرهم بالسير فى هذا الطريق، وإنما شاركهم فيه كثيرون على امتداد العالم العربى فى أيامهم، ومن أجيال جاءت بعدهم، أمثال: **خليل مطران، وعباس محمود العقاد، وأبى القاسم الشابى، وبدر شاكر السياب، وصدقى الزهاوى، ونازك الملائكة**، وآخرون كثيرون لا يتسع المقام لأن نأتى على أسمائهم جميعا، أو على ملامح من حديثهم عن الموت.

كذلك لا يقتصر الأمر على الشعر العربى وحده، وإنما الظاهرة شائعة بين الآداب العالمية كلها، وإن اختلف الشعراء فى تناولهم لها، وموقفهم منها، بحكم التراث الذى ينهلون منه، والتقاليد التى يتحركون فى إطارها، والأمزجة التى تحكم حركة إبداعهم وتوجّهها.

— ٥ —

كيف يرى الشعراء، بعامة، ظاهرة الموت؟

أراد **جون مرجال**، وهو شاعر عظيم من قطلونية، إحدى مقاطعات إسبانيا المتميزة التى تقع فى الشمال الشرقى منها، وتطل على البحر الأبيض المتوسط، أن يضيف إلى قائمة المدائح العديدة التى أبدعها، قصيدة مدح أخرى، أو أخيرة إن شئت: أن يمدح الموت نفسه!

وذات ليلة أمسك القلم، وخط الكلمات التالية: «إن أعظم ما نمدح به الموت أن نقول: إنه لا يوجد»، ولم يكتب غير هذه الجملة ومات فى اليوم التالى!

نعم، إن الموت لا يوجد، نحن لا نعرفه تجربة على الإطلاق، وإنما يوجد فى عالم الإحساس فحسب، وحيث يمكن أن نعيشه ــ وياله من تناقض! ــ وليس بوسعنا أن نموت حقا، ثم نعبر عن موتنا، لأننا حين نحيا لا نعرف الموت ولا نمر به، وحين نموت لا نكون هنا، وليست لدينا قدرة على التعبير، هذا إذا كنا فى حالة تسمح لنا بأن نعبر عما مررنا به.

والشعراء أقدر الناس على تصوير هذه التجربة التى يعيشونها خيالا، لأن الشاعر وحده يستطيع أن يتحدث عن حياته فى نطاق الزمن نفسه، وليس خارجه. والحق أنه منذ كان شعر، كان للشعراء من الموت موقف، وهى مواقف ترتبط اختلافا وتلونا بمزاج الشاعر، وطبيعته، وعصره، وثقافته، وحتى عمره، ويمكن أن نجملها فى مواقف ثلاثة رئيسية:

● **الموقف الذاتى**، وفيه يعبر الشاعر عن إحساسه وهو ينتظر الموت، حين يتراءى له أن كل ما شاده من أحلام جميلة كان محض سراب، أو حين تحاصره الاحزان والآلام والإخفاق، وتدفع به إلى حالة من التأمل والمعاناة والجهد الفكرى والشعورى، فينشد معها الموت، ويصبح هذا غاية له، أو حين يبلغ النهاية، ويلاقى الموت

على فراشه، فيتحدث عنه فى اللحظة التى يتهيأ فيها للرحيل، أو حين يندمج عاطفة، وشعورا، وذاتا مع من هو مشرف عليه.

أو حين تتفجر الآلام فى أعماقه قوية، لأن المجتمع يرفض مثله، أو تتناقض الحياة أمامه على نحو مدمر، فيرى الباطل زهوا، والحق منكرا والشرف ضائعا، والخسة سائدة. أو حين يحس بخواء أعماقه العاطفية، وقلة جدوى حياته، ويحاول أن يبحث عن معنى للوجود الإنسانى، فينتهى به الحال إلى الإيمان بعبثية الحياة، وغيبة أى منطق فى حركة سيرها.

● **الموقف الفلسفى**، وفيه يخلط الشاعر بين تأمل الموت، وعبثية الحياة، وقد ينتهى به الموقف إلى إجمال تجاربه، وما رأى وتمثل، فى خليط من الحكم والمواعظ، وهو موقف يلزم الحذر من المتلقى، ويقظة فى الشاعر أيضا، لأنه مزيج من فورة العاطفة وبرود العقل، وفيه يلتقى الشاعر والفيلسوف، «فيذكّر الإنسان وقد أنهك روحه فى سعيه الدائب لتحصيل المعاش، حتى أصبح خادما للزمان الذى يجرى بغير توقف أو رحمة، بأن هناك أشياء عظيمة حقا، ويوقظ فيه شعورا بالاطمئنان، والتفاتا إلى الباقى الذى لا يتحول ولا يزول»[٩].

● **موقف المشاهد**، وهو يستغرق مساحة عريضة من الشعر العربى، وعلى أرضه تحرك شعراء كثيرون، وأبدعوا لنا شعرا متنوعا،

(٩) الدكتور عثمان أمين فى مقدمته لكتاب: «فى الفلسفة والشعر» لارتين هيدجر، وقد ترجمه إلى اللغة العربية.

ويتفاوت صدقا وحرارة وجودة، وكان لنا معه ما عرفته دراساتنا الأدبية تحت اسم «فن الرثاء»، وفيه يعبر الإنسان عن مشاعره تجاه قريب أو صديق أو عزيز، أو متأثر بحادث معين، أو حتى متعاطفا مع محكوم عليه بالإعدام فى قضية عامة أو خاصة، وذهب المحكوم عليه فيها ظلما.

ولكن شعر الرثاء، رغم روعة ما صدق منه، لا يختلف فى الشعر العربى إلا قليلا، منذ العصر الجاهلى وحتى يومنا هذا، وأكذبه — بداهة — ما قيل فى رثاء حاكم رحل، يضطر معه الشاعر الراغب فى شىء، أن يزاوج فى نفاق محسوب بين البكاء على من ذهب، والبهجة لمن قدم، ولا يغفل أن يهنىء وهو يرثى، وأن يعبر عن غبطته وهو يبكى، وأن يحفظ توازنه على الصراط بين الوفاء لمن ذهب والولاء لمن قدم، حتى لا يسقط، حين يؤاخذ الموت على التقاطه من يرثى، وشكره فى الوقت نفسه على أنه فتح الطريق لمن جاء بعده، إنه يود أن يحرص على التهنئة أكثر مما يود أن يوفق فى رثاء يقتضيه المقام.

قلة محدودة من الشعراء أوتيت الموهبة والقدرة والطاقة على أن تتفاعل مع المواقف الثلاثة بمستوى واحد، رغم اختلاف الدافع وراء كل موقف منها، وكثيرون لهم شعر عذب مع الموت فى صورتيه الأولى والثانية، وللموقف الثالث شعراؤه العديدون، وهم قلما يعرجون على الموقفين الأولين، ويمثلون جل شعراء الرثاء فى الأدب العربى، وتفسير ذلك واضح، مرده أن احتمال الصنعة والافتعال فى الموقفين

الأول والثانى قليل ، أو لا يتأتى ، واحتمال الصدق فى الموقف الثالث أقل ، وبمجالات التباكى والصنعة أفسح مجالا ، وأرحب طريقا .

وإذا ألقينا نظرة آنية على دواوين شاعرينا ، لوركا ونازك ، فسنجد أنه كان لهما نصيب من المواقف الثلاثة ، وهو أمر طبيعى فكلاهما شاعر غير عادى فى أدب أمته ، ومع هذه المواقف ، فى الصفحـات التالية ، لنرى كيف تناولاها ، وما الذى التقيا عنده ، أو اختلفا فيه ، والباعث وراء هذا الاتفاق والاختلاف .

ـ ٦ ـ

اخترنا أن نتحدث عن الموت عند الشاعرين الكبيرين ، وليس بينهما تلاق مادى ـ كما قلنا ـ وإن تشابها إبداعا أحيانا ، واختلفا فى أحايين أخرى ، وهما ـ على أية حال ـ حين يلتقيان تماثلا ، أو يتباعدان افتراقا ، يتحركان على الدوام كل فى واقع أمته ، وتحكم حركته تقاليدها الأدبية .

وأول ما نلحظه فى هذا المجال إصرار كليهما على موضوع الموت ، وهما فى سن باكرة ، وعمق تناولهما له ، فهو يشغل مساحة واسعة من دواوينهما الأولى ، ويطوقهما الحزن على اختلاف فى الكثافة بينهما ، كما لو أن الأقفال أحكمت على حياتيهما فلا يعرفان للنسيان سبيلا . فلا يوجد ديوان لأى منهما خلا من ذكر الموت ، يجىء مقصودا أو عرضاً أو طرفا فى صورة ، لا فرق فى ذلك بين ما أبدعاه أولا أو جاء بعد

سنوات من النضج والمعاناة، مع اختلاف يسير فى الظل والصوت، ارتفاعا وانسيابا.

وإذا كان ذلك مفهوما عند نازك الرومانسية فهو أبعد فهما عند لوركا، وكانت المسافة بينه وبينها بعيدة، رغم أن ابتسامته الوديعة، ولطفه البهيج كان يخفى وراءه أحزانا عميقة وعظيمة، ومع ذلك فأنا أحاول أن أجد للأمر تفسيرا ألقى به، ولا أملك الوثائق المادية عليه، وقد أجد من يدعمنى فيه، أو يهدينى إلى ما هو خير منه فأعدل عنه.

يمكن أن نرد الأمر إلى ما بين الشاعرين من تشابه فى المزاج البعيد، ذلك أن لوركا وإن كان إسبانى المولد والجنسية واللغة، إلا أنه ينتمى إلى أسرة كانت قبل ثلاثة قرون، فى أبعد الأحوال، تتكلم العربية وتدين بالإسلام، وهو أمر يهدى إليه لقب عربى وجدته فى سلسلة جدوده الأقربين، وتسكن قرية تحمل اسما عربيا «عين البقّارة»، وترجم إلى الإسبانية، فى منطقة لا تزال حتى يومنا عربية التقاليد والسحنات والعادات، ونحن نعرف أن التطور الاجتماعى فى إسبانيا ما قبل الحرب العالمية الثانية كان يمضى بطيئا، وأن الموروثات ظلت حية متوهجة، لم تكن ملايين السياح، والمدنية الحديثة، وأدوات الاتصال المذهلة، من سينما و مذياع وتلفزيون، قد تدفقت على إسبانيا بهذا القدر الهائل، وأنهت ــ وإلى الأبد ــ حكايات الجدة، وحديث الجد إلى الحفيد.

وثانى الأمرين أن الظروف السياسية فى إسبانيا إذ ذاك كانت تلتقى ــ فى خطوطها العامة ــ مع ما يجرى فى العالم العربى، وإن اختلفت التفاصيل والدوافع. لقد أبدع لوركا قصائده الأولى فى ظل دكتاتورية عسكرية، طاغية ومتخلّفة، وأنظمة حكومية رجعية ومستبدة، وفقر يعم كل القرى، وجهل يفرخ فى كل العقول، وأمية شائعة، وشهد فى سنواته الأخيرة انتصار الجمهورية، ونضالها من أجل تعصير الحياة، وتحديث التعليم، وتيسير وسائل العيش، ورأى العقبات التى أقيمت فى طريقها، ثم أودت بها، وكان هو نفسه أول صرعاها.

أليس هذا هو واقع العالم العربى فى مجمله قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها، أو أن شئت خلال تلك الفترة التى رأت مولد نازك ونشأتها ونضجها، وعاشتها تتأرجح بين طائف الأمل وعنيف اليأس، وهزات عنيفة من الانتصار والهزيمة والوحد والفرقة، وصراع هائل بين قوى الخير والشر، وتمزق عميق يجتاح أعماق الفنانين حين يريدون ولا يستطيعون، أو يرجون ثم يعجزون، ولا يملكون أخيرا إلا الانطواء، ثم البكاء فى أحسن الأحوال.

ورغم تشابه الدوافع صب كل منها مشاعره فى القنوات الفنية الملائمة له، وطبقا للتقاليد الموروثة، فنازك مفعمة بالرومانسية، وبخاصة فى جل إبداعها الأول، اختلط الموت بإحساسها فهى تتحدث عنه وكأنه بداخلها، ترحب به فى النشيد الخاص بأحزان

الشباب وتختمه بأن حياتها ربما تنقضى قريبا ، وتموت الألحان على شفتيها قبل أن تقول كل ما عندها ثم تندفع ، أوتدفع نفسها إلى حب الحياة رغم الموت ، فإذا عاشت ، وقالت كل أشعارها ، لا بأس أن يجيء الموت ساعتها فلم يبق فى الوجود ما يغريها :

رُبَّما تنقضى حياتى قريبا ... وتموت الألحانُ فى شفتيا
قبلَ أن أُسمعَ الحياةَ أناشيـ ... ـدي ويصغي سمعُ الوجودِ إليّا
ربما لستُ أعلمُ الآن شيئا ... فلأعش في انتظار ما يكون
ولأحبّ الحياةَ ما شئتُ من أجـ ... ـلِ نشيدى وإن رمتني المنون

وهى كشاعرة لها رسالة تحرص على أن تؤديها ، فإذا بلغت بها الغاية لم تعد الحياة عندها تساوى شيئا ، ولا بأس لحظتها أن تلقى الموت راضية غير حزينة ، خلّفت الدنيا شابة ، وعزاؤها أنها ملأت الدنيا أنغاما ، وليست وحدها كذلك ، لأن الموت ينتقى رفاقه من بين شباب الشعراء :

فإذا ما أتممتُ لحنى كما أهـ ... ـوى فماذا أريدُهُ من حياتى ؟
ليس فى الكون بعد شعرى ما يُغـ ... ـرى فؤادى فرحباً بالمماتِ
سوف ألقى الموتَ المحبَّبَ روحاً ... شاعراً يحبُّ صمتَ التراب
وفؤادًا يرى الممات شباباً ... للمنى والشعور أىّ شباب
سوف ألقاكَ غيرَ محزونةٍ يا ... موتُ فى ميعةِ الشبابِ الغريد
وعزائى أنىّ تركتُ ورائى ... لحنى السرمدىَّ ملءَ الوجود

لستُ وحدى التى تموت ومازا لت شباباً لم تسقه الأنداء
تعستْ هذه الحياة فكم قد مات فى ميعةِ الصِّبا شعراء

أما لوركا فأكثر هدوءاً، وأقل انفعالا، وأشد سخرية، يرى الموت من خارج الحلبة، ومن ثم يجيء الموت فى دواوينه الأولى هاجسا، بخارا من الحزن فى طوايا البشر، وله طبيعة باردة، رغم أنه قريب وفورى وحاسم، و يطل من وراء الشخصيات الأكثر اندفاعا وعزما وحماسة، ويأخذ فى أحايين كثيرة شكلا رمزيا مرا. ولننظر كيف رآه وهو فى العشرين من عمره، أو إن شئت الدقة فى ٣ من أغسطس من عام ١٩١٨، لا حين يهبط على الأنفس، ويمسك برقاب البشر، وينهى حياة الأفراد، وإنما فى نهاية فراشة سعيدة، تتجاذبها الأضواء وتتهاوى بين أشعة النور، ويصف لنا مشهد موتها كاملا:

فراشــة،
سعيْدة أنتِ!
لأنك فوق سرير الأرض
تموتين نشوى من الضوء.
أنتِ من الأرياف
تعرفين سر الحياة،
وحكايات المغامرات القديمة،
تلد أعشاباً نشعرُ

أنها عندك أمانةٌ محفوظة.

فراشـــة،
سعيدة أنت!
لأنك تموتين تحت دمِ قلبٍ
أزرقَ كله،
ضوء الله الذى يهبط،
والشمسُ تتسللُ منيرة.

فراشـــة،
سعيدة أنت!
لأنك تشعرينَ ساعةَ احتضارِكْ
بكل ما فى الزرقة من ثِقَلْ.

ولكن لوركا لا يكاد يمضى على الحياد طويلا مع لعبة التصوير هذه، إنه لا يلبث أن يخرج من نفسه ومنها، ليلقى نظرة على الموت الذى تنحنى له كل الجباه، وكل الناس عنده سواء:

كلُّ حىٍّ يمرُّ
عَبْرَ أبوابِ الموت،
يمضى مطأطىءَ الرأسِ،
أبيضَ المظهرِ راقدا،
مفكِّراً يتكلم

بلا صوت ...
حزيناً ،
يلفُّه الصمتُ ،
دثارُ الموتِ .

وما إنْ يقرر هذه الحقيقة حتى يعود إلى الفراشة من جديد :
ولكن ، أنت .. أيتها الفراشة الفاتنة ،
تموتين حين تُهرقين حركتك ،
وتستحيلين صوتاً ، ضوءاً صافيا .

فراشة ،
سعيدة أنت !
لأنّ الروحَ المقدَّس نفسه ،
يلقاك فى دِثاره ،
الذى هو الضوء .
فراشـــة ،
يا نجمةً عازفةً
فوق الحقولِ النائمةْ
صديقةَ الضفادعِ من قديمْ
والحواجزَ المظلمة ،
قبرُك من ذهبْ ،
فى أشعة الشمس المتراقصةْ ،

تجرحك فى حلاوةٍ ،
بحد الصيف ،
وتحمل الشمس روحكَ ،
لكى تصنع منها ضوءا .

وكما أن نازك الملائكة غازلت الموت مرحبة ، ولمّا تكن قد تعدت الثانية والعشرين من عمرها ، فكذلك فعل لوركا ، ولما يكن قد تجاوز هذه السن أيضا ، فهو يدع الفراشة والموت ثانية ، ليتمنى موتا جميلا خفيفا وسهلا كموت الفراشة نفسها :

تمنيتُ ــ يا فراشة ! ــ لو كان قلبى
يسبحُ فوق الحقولِ الخالدةْ ،
يموت على مهل ، مغنّياً ،
عبرَ السماءِ الزرقاءِ الجريحةْ
وعندما يلفظ أنفاسه الأخيرةْ
فإن امرأة أتخيلها
تريقهُ بيديها
فوق الترابْ .
ودمى فوق الحقولْ ،
ليكن ورديّا ، وطمْياً حلوا
حيث الفلاحون المتعبون
يُعملون فؤوسهم .

فراشـــة ،
سعيدة أنت !
تجرحك سيوف الزرقة
الخفيّة .

ويتساءل المرء : ما الذى يجعل شاعرا فى أول خطاه نحو الشباب الناضج ، يدير ظهره لأحلام المراهقة الدافقة ، ويعرض عن أبواب الأمل الواسع ، ويتأمل الموت حين يرى فراشة تحترق ، وكانت أمامه ألف صورة وصورة أخرى لها ، ولم يقف لوركا من بينها إلاّ عند جانب الموت !

ـ ٧ ـ

عرض الشاعران للموت يطوقهما ، تصورا وإحساسا ومعايشة فى الخيال عند كل منهما ، ولو أن دواعيه كانت قائمة وأقوى عند نازك الملائكة ، فقد مرضت حتى أشرفت عليه ، أمّا لوركا فقد تمثله شعورا ، وهو يتحدث بلسان محتضر . وفى مثل هذه اللحظة يصبح الشاعر هدف انفعالات شتى ، متناقضة ، تعبر عن تشبثه بالحياة وتمسكه بها ، لأن حب الحياة أمر لا ينفصل عن الحياة نفسها ، ويجد المرء لذة كبرى فى أن يحياها مهما كان طبعها ومن ثم فهو يصعد من هوة اليأس ، وقرارة الإحساس بالعدم ، إلى ذروة الرجاء والأمل ، ويواكب هذا ، أو يخلفه ، الرغبة فى الانتصار على الموت ، وتأخذ هذه الرغبة شكل معانقة له ، أو تحد ، أو تصوير سافر ، يطل من ورائه

إحساس الشاعر بأن الموت لا شيء، وأننا يجب أن نستسلم للقدر خاضعين، وأن نتقبل نهايتنا الشخصية جادين، وأن تتلاشى ذاتنا وأحلامنا فى ذوات الباقين وأحلامهم، وأن العالم يواصل مسيرته حتى بدوننا. وهو ما يعبر عنه لوركا فى قصيدته القصيرة التالية، فهو يود أن يكون على اتصال بالعالم بعد رحليه، لأن الحياة فى سيرها لن تتوقف بعده ولا لحظة واحدة:

إذا متّ
أتركوا باب الشرفة مفتوحاً.
الطفل يأكل برتقالاً.
(أراه من شرفتى)
والحصّاد يحصد القمحَ
(أحس به من شرفتى)
إذا متّ
اتركوا باب الشرفة مفتوحا.

أما نازك الملائكة فأحست بأنها بين فكى الموت فعلا، إثر إصابتها بحمى شديدة، أحست معها بأنها على حافة الرحيل، توشك أن تدرج على أول سلالم العالم المظلمة. وهى فى صورها هنا تقف فى الجانب المقابل للوركا تماما، ذلك أن الشاعر الإسبانى ــ كما ألمحنا ــ كان يتحدث من خارج حلبة الموت، أما الشاعرة العربية فعلى حدوده، ومن ثم كانت رؤيتها له أقرب، وإحساسها به أعمق، ومن ثم تباينت

مشاعرهما تماما ، فلوركا هادىء متأمل ، يرى رحيله ، أو آلافا مثله ، لا يوقف عجلة تقدم الحياة ، وجاءت أبياته قصيرة شأن الأبيات التى تجيء محملة بالحكمة والمثل ، واتجه إلى قضيته مباشرة بلا مقدمة ولا رموز .

وجاءت قصيدة نازك أطول حجما ، وأعمق رومانسية ، وهو أمر طبيعي ، فقد أبدعتها فى عنفوانها الرومانسى ، وكان مدخلها إلى الحديث عن الموت مقدمة رومانسية فاقعة تتحدث عن الصيف الحزين ، والأسى الخاشع ، والبرم بالسكون ، والأشباح ، وظلمة الليل ، والأحلام المحطمة ، والنجوم الباهتة ، والرياح من خارج الدار ، ثم :

هـا أنـا بين فـكّـى الموت قلباً ... لم يـزل راعـشـاً بحـبّ الحـيـاةِ
وعـيـونـاً ظـمـأى إلى مُـتَـع الكـو ... ن تـنـاجى مفـاتنَ الأمسيات
لم أزل بـرعـما عـلـى غُـصْـنَ الدهـ ... ـر جـديدَ الاحلامِ والأمنيات
فـحـرامٌ أن تـدفـنـى الآن يـا مـو ... تُ شـبـابـي فـى عـالـمِ الأمـوات

.....

هـا أنـا عـنـد هُـوّةِ الزمنِ المظـ ... ـلـم بين الأمـواتِ والأحـيـاء
من ورائى صبـاىَ بين الأناشيـ ... ـدِ ولَـهْـوِ الـطـفـولةِ الحـمـنـاء
وأمـامـى وادي المـنـايـا قـبـورٌ ... فـى ظـلالِ المـنـيّـةِ الخـرسـاء
أُفُـقٌ راعـبٌ رهـيـبُ المـعـانـى ... ضـم أرجـاءه الدجـى اللانهـائى

ومن جديد يتحدى لوركا العدم ، ويتحدث عن الموت كما لو كان يعرض لنزهة يومية ، ولم يعنه ما وراء الرحيل . ربما لأنه قال أبياته فى

مطلع شبابه غرا لاهيا، ما يؤمل أن يحققه أكثر مما فعل واقعا، وحمّل أفكاره إيقاعا شعبيا أندلسيا ذائعا، فهو يريد أن يرحل عن الدنيا شاعرا، وأن يحمل معه أداته وما أحب:

عندما أموتُ
ادفنونى مع قيثارتى
تحت الرمْل.
عندما أموت
بين أشجارِ البرتقالِ
والريحان
عندما أموت
ادفنونى إن أردتمْ
فى دوّراة الهواء
عندما أموت!
.....

وكلاهما، لوركا ونازك، عرف أزمة الإيمان فى مراهقته، فانتابه الشك، واختلطت عليه الأمور، وعميت المسالك، واختلفت بهما النهاية، بقى للوركا من تدينه الامتداد الشعورى والعائلى فحسب، وانتهى بنازك إلى الإيمان فهاجرت إلى الله وعرفته:

عرفتكَ فى ذهولِ تَهَجُّدِى، وقرنفلى أكداس
عرفتك فى اخضرار الآس

عرفتك عند فلاح يبعثر فى الثرى الأغراس
وتزهر فى يديه الفاس .
عرفتك عند طفلٍ أسودَ العينين
وشيخ ذابلِ الخدين
عرفتكَ عند صوفىٍّ ثرىَّ القلبِ والإحساس
عرفتك فى تعبُّدِ راهبٍ فى خشْعةِ القدّاس
عرفتك ملءَ موجِ البحرِ يركضُ حافىَ القدمين
وأهداب العيونِ الزرْقِ واستغراقة الشفتين
عرفتكَ فى صدى الأجراسِ
عرفتك ملءَ ليلٍ يُمطرُ الدنيا
خيوط روًى ، وعطرَ نُعاس
وتُلقى فى طريقى الوردَ أكداساً على أكداسِ
وتسقينى بأغلى كاس .

وكان لوركا فى أعوامه الأولى فتى يفيض بالشك فى حقيقة الموت والحياة الأخرى ، وما يتصل بهما ، فى مواجهة التقاليد المحافظة التى تحيطه ، وهى شكوك يمكن القول ، دون مبالغة ، إنها تنتاب أى شاب حساس وذكى فى أعوام شبيبته الأولى ، ومن هناك بعْثٌ يعقب الجليد ، وحياة تزهر من جديد :

هل سيذوب الجليدْ
عندما يحملنا الموت ؟

أم ستكونَ بعْدُ ثلوجٌ أخرى ،
وورودٌ ثانية أروع جمالا ؟
هل سيكون مثْلَ السلام
كما علّمنا المسيح
أم سيكون مستحيلاً أبدا
حلُّ المشكلة ؟
وإذا خدعنا الحب ؟
من ينفخُ فينا الحياة
إذا أغرقنا الشفقُ
فى لجة الخير الحقيقى
وربما لا يوجد ،
والشرُّ الذى يخفق من قريب ؟
وإذا انطفأ الأمل ،
وبدأت بابل ،
أى سراج سوف يضىء .
على الأرض الطريق ؟
وإذا أصبحتِ الزرقةُ أملاً
ماذا تكون البراءة ؟
وماذا يصبح القلبُ
إذا لم تكن للحب سهام ؟
وإذا كان الموتُ هو الموت ،

ماذا يكون حالُ الشعراء
والأشياءُ النائمة
التى لا يذكرها أحد ؟

وسريعا يدرك الشاعر أن هناك حياة أخرى ، ليست امتدادا لهذه ، ولكنها أفضل ، خالية من الصعاب التى تحول دون البهجة الخالدة ، ونجد ذلك فى قصائدة الأولى التى يضع فيها مثلا هذه الكلمات على لسان «حلزونة» :

عندما كنتُ طفلاً قالت لى
جدّتى الغلبانةُ ذات يوم :
عندما أموتُ سوف أمضى
على الأوراقِ الأشدَّ طراوة
للأشجار الأعلى قامة .

ونجده حتى فى أخريات كتاباته ، قبل أن يموت بعام واحد ، فى مسرحيته «دونيا روسيتا أو لغة الزهور» ، يعرض للموت ، والمسرح خارج عن نطاقنا هنا .

ويستخدم لوركا فى قصائده الأولى شكلا يبدو فى ظاهره لونا من الأدب التهذيبى ، فيضع شكوكه وآماله على لسان حيوانات أسطورية ، ويعرض ذلك فى مطلع قصيدته «رُقية مؤذية لفراشة» ، على لسان

«حلزونة» مغامرة، تسأل كل من تلقى من الحيوانات، وتفشل فى بحثها المتقلب:

تتنهدُ الحلزونة
وتبتعدُ ذاهلة
تنضح غموضاً وحيرة،
فيما يتصل بالخلود وتصيح:
الطريق ليست له نهاية.
ربما من هنا
يبلغون النجوم،
ولكن بلادتى السميكة
تحول دون وصولى.
لا يجب أن أفكر فيها.

وقد بدأت نازك، وهى فى الثانية والعشرين من عمرها، شعرها بقصيدتها المطولة التى أسمتها «مأساة الحياة»، وهو عنوان يدل بذاته على تشاؤمها المطلق، وشعورها بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد، وبلغ تشاؤمها حدا رأت فيه الموت كارثة، ومأساة الحياة الكبرى، ولغزا عجزت عن فهمه، كما عجزت عن فهم الحياة نفسها، وهى تعيشها وبين يديها:

هل فهمتُ الحياةَ كى أفهمَ المو ت وأدنو من سرِّهِ المكنون

لم يـزل عـالـمُ المـنـيـةِ لـغـزا عـزَّ حلاًّ عـلـى فؤادى الحزين
فـليـكـنْ يـا حـيـاةُ لـن أسـأل اللـيـ ـلَ عن السرِّ فاحكمى كيف شئت
امـنـحـيـنـى عـمـرَ الـزهـورِ فـلـن أبـ ـكـى ومـدى الأيـام لـى إن رغبت

ولم يرد أمر البعث فى قصائدها الأولى التى عرضت فيها للموت، وهى العزاء الأقرب الذى يلتمسه البسطاء، ممن لا يودون أن يفلسفوا الكون أو يتأملوا أبعاده، أو يغوصوا فى أعماقه، فالإنسان يحمل جسداً ذاويا، ويسلمه حاملوه للظلام والتراب والأحجار. ويعودون لدنيا أسرارها لا تنتهى:

أىُّ غبنٍ أنْ يذبلَ الكائنُ الحىُّ ويـذوى شـبـابُـه الـفـيـنـان
ثم يمـضـى بـه محـبُّوه جُثْما نـاً جـفـتْـهُ الآمـالُ والألحان
وَيُنيمونه على الشوك والصخـ ـرِ وتحت التـرابِ والأحـجار
ويـعـودون تـاركـيـنَ بـقـايـا ه لـدنـيـا خـفـيَّـة الأسـرار
هـو والـوحـدةُ المـريـرةُ والـظـلـ ـمةُ فى قبره المخيف الرهيب
تحت حكمِ الديدانِ والشوكِ والرمـ ـلِ وأيدى الفـنـاء والـتـعـذيـب

كذلك نلمح عند الاثنين روحا مَعَرِّيَّةً، إن صح التعبير، وهى الإيمان فلسفة أو أخذا بالظاهر، بأن الإنسان عندما يموت يتحلل، ثم لا يلبث أن يسهم ذرات فى بناء الحياة وتجديدها، وتقويتها، ودون إيغال فى الفلسفة لأن هذا ليس مكانها، فأرسطو ومن نحا نحوه من فلاسفة المسلمين، كانوا يؤمنون بقدم العالم قدما زمانيا، أى أن وجوده لم يسبق بعدم، لا قدما ذاتيا، فإن قدمه ليس مستمدا من ذاته،

ولكنه مستمد من قدم البارى ، وهو مذهب كان أبو العلاء يرتضيه ، وتحمل أشعاره بعض آثاره ، وأسيرها بيننا بيته الشهير:

صاح ! خَفِّفِ الوطءَ ما أظنُّ أديمَ الأرضِ إلاّ من هالك الأجساد

وهى فكرة تتردد بوضوح فى شعر لوركا أيضا ، فهو يرى أن الإنسانت حين يمضى إلى العدم ، يرنو إلى الوجود مسهما فى بنائه :

جثمانكَ يمضى إلى القبر،
خالياً من المشاعر.
فوق الأرضِ الشهباء
ينبثق فجر،
وتخرج من عينيكِ قرنفلتانِ حراوان ،
ومِن يديكِ زهرتان بيضاوان فى لون الثلج
ولكن حزنك العظيم سيمضى مع النجوم ،
نجمة أخرى ، جديرة بأن تجرح البقية وتكسفها .

ونلتقى بالفكرة نفسها عند نازك الملائكة فى أشعارها الأولى ، فدماء الموتى تغذى أشجار الصفصاف :

وغدا من دمي غذاؤكَ يا صفـ ـصافُ ، يا تينُ ، أىُّ ثأرٍ رهيب

وتتغذى حدائق القصور التى قامت إلى جوار القبور من دماء الموتى الذين تحتويهم :

وَزَرعْنا زهورَنا واتَّخذْنا من دماءِ الموتى غذاءَ الزهور

ـ٨ـ

هناك لونان من الموت يعرض لهما كل من **لوركا ونازك الملائكة**: الموت الطبيعي، وأسبابه بيولوجية، ويجيء وليد الحياة نفسها، والموت العنيف ويتجاوز حدود الحياة نفسها، ويجيء من خارجها، ليمزقها، ويصطدم معها، ويدخل حدوثه في نطاق الأخلاق والقانون، ويختلف عن الأول جذريا، اختلافا يحدده الفرق بين الفعل «مات» وبين «قُتل» أو «اغتيل»، أو «أعدم» أو ما في معناها.

وكلا الشاعرين عرض لهما، مع تفاوت بينهما في الاختيار والتفصيل، فحديث نازك عن الموت الطبيعي أكثر دورانا، وأشد تفصيلا، وأوضح حنانا، على حين يفضل لوركا الحديث عن الموت العنيف، وشخصياته لا تموت في فراشها، سواء ما كان منها حقيقيا كمرثيته الشهيرة لمصارع الثيران **شانجه ميخياس** حين صرعه ثور في الحلبة، أو ما كان ابتداعا منه، صنعه ليجعله مركبا لفكرة أو صورة.

ومصدر الموت العنيف الإنسان نفسه، أو الكوارث الطبيعية، ولا حيلة لنا في دفعها، أو الصراع بين الخير والشر، أو بين القوى والضعيف، أو من أجل البقاء، أواستجابة لطبيعة منحرفة، وغريزة تهوى الأذى ويقدم لنا لوركا صورة حية لمشهد إنسان قتل في الشارع، ويقف عند الميت نفسه، ويرسم صورة مجملة لما حدث، في خطوط ملمحة، دون أن يهتم بأية تفصيلات، ولا يقدم لذلك سببا أو

تفسيرا، وكل ما هناك أن مجهولا اغتصب حياة مجهول، وصاغ لنا الشاعر المأساة شعرا:

مَيِّتاً بقى فى الشارع،
وخنجرٌ فى صدره،
لا أحدَ يعرفه،
يا لارتعاشةِ المصباح
يا أمّى!
يا لارتعاشةِ مصباح الشارع
الصغير!
لا أحد يستطيعُ أن يطلَّ فى عينيه،
مفتوحتينِ على الهواءِ القاسى،
أى ميتٍ بقى فى الشارع،
وخنجرٍ فى صدره،
ولا أحد يعرفه.

أما نازك فلا تلقى بالا إلى مثل هذه الأحداث، وهى من ظواهر الحياة اليومية عندنا وفى إسبانيا، ربما لأن من يشاهدها من الخارج، يعوزه دائما الاطمئنان إلى الأسباب، وإنّ حزن وأسف، ليصبح انفعاله عميقا وتصويره دقيقا، وإدانته للظالم أقوى، وبخاصة عند من يتحرك فى إطار رومانسى خالص، ومع ذلك فإن الفيضانات التى اجتاحت بغداد مرتين، واكتسحت فى طريقها البيوت والشوارع،

ونثرت الرعب والفزع والمآسى والحكايات، حظيت من مشاعر الشاعرة بالنصيب الأوفى، فوصفتها لنا تفصيلا، ورثت بغداد الضحية، وكتبت عن النهر العاشق، ومن بين ذلك كله يهمنا رثاؤها لغريق لأنها الصورة التى تلتقى فيها مع مرثية لوركا السابقة، وإن كان القاتل فى الحادثين مختلفا، ولو أن بينهما فارقا فى التصوير، فلوركا يمتاح من واقعيته الخالصة، ونازك ترتوى من رومانسيتها الطافحة، ومن منهجيها فى الشعر أيضا، فلوركا يومىء، ونازك تقدم لنا الكثير من التفاصيل:

هيكلٌ يغطس حينا ثم يطفو ... تائهاً تحت دُجى الليلِ الحزين
بشرٌ هذا ترى؟ أم هو طيفٌ ... ليت شعرى، يا دياجى، ما يكون
آه يا شاعرتى، هذا غريقٌ ... فاحزنى للجسدِ البالى الممزق
راقداً تحت الدياجى لا يُفيق ... والسنا من حوله جفن مؤرّق
يا لميتٍ لم يودِّعه قريبٌ ... فهو فى النهر وحيدٌ متعب
ما بكى مصرعَهُ إلا غريبٌ ... هو قلبى ذلك المكتئب
يا رياح الليلِ رفقاً بالرفات ... واهدئى، لا تُقلقى جسم الغريق
حسبه ما مزّقتْ أيدى الحياة ... فليكنْ منك له قلبُ صديق
ولتكن، يا نهرُ، أمواجكَ حضناً ... يستلقّاه وقلباً مشفقا
ولتكن، يا نجمُ، أضواؤك عيناً ... تسكبُ الدمعَ على من غرقا

ولكن نازك تجاوزت لوركا فى أمر من تُغتصب حياتهم للقضاء على أفكارهم، أو وأد نشاطهم، رغم أن الحياة السياسية الإسبانية،

كالحياة العربية، حفلت بألوان من الصراع السياسى، وبمن يُغتالون أو يعدمون كل يوم فى سبيل مبادئهم. وقد عاصر لوركا ذلك كله، وعاش فترة من حياته تحت ظل نظام عسكرى دكتاتورى أوسع حرية من أى نظام شبيه عندنا، وأمضى بقية عمره فى ظل حكم جمهورى فتح للمواطنين باب الحرية على مصراعيه، ومع ذلك لا نقف فى شعره على ذكر لهؤلاء الذين ذهبوا شهداء وضحايا، رغم أن بعضهم كانوا رفاقا له فى أفكاره، أو أصدقاء فى حياته، أو أندادا له فى مهنته، وحتى إذا لم تكن الحياة السياسية العنيفة تشده إليها، فإن التعاطف الإنسانى يمكن أن يحرك داخله، وبخاصة أن تقاليد الشعر الاسبانى تعرف رثاء الباكين، وهو نفسه بكاه جلة من كبار الشعراء، إسبانا وغيرهم، حين ذهب ضحية الموت العنيف.

وهكذا تفردت نازك بوصف مصرع شهيد وبكائه، وقد سيق ليلا إلى حيث لقى مصرعه، وبداهة لا يمكنها، ولا نطلب منها، أن تتجاوز دورها فنانة وتتحول إلى خطيب سياسى، أو مؤرخ يسجل، فاكتفت بتصوير الجريمة نفسها، ومشاعر الذين قاموا بها، ووقف دورها عند التذكير والإثارة، وحَمْل مواطنيه على متابعة النضال:

فى دُجى الليل العميق
رأسُه النشوانُ ألقوه هشيما
وأراقوا دمّه الصافى الكريما
فوق أحجارِ الطريق.

.....

وعقابيلُ الجريمة
حملوا أعباءها ظهر القدر
ثم ألقوه طعاما للحُفَرْ
ومتاعا وغنيمة

.....

وصباحا دفنوه
وأهالوا حقدهم فوق ثراه
عارُهم ظنوه لن يبقى شذاه
ثم ساروا ونسوه .

.....

ومن القبر المعطَّرْ
لم يزل منبعثاً صوتُ الشهيد
طيفُهُ أثبتُ من جيشٍ عتيد
جاثمٍ لا يتقهقر

.....

وسيبقى فى ارتعاش
فى أغانينا وفى صَبْرِ النخيل
فى خُطى أغنامِنا فى كل ميل
من أراضينا العطاش

.....

وكلا الشاعرين قال يرثى، وتأتى قصائدهما فى هذا المجال متوازية عدداً تقريبا، وإن اختلفت مناسبة وتفكيرا وتصويرا. فنازك تبكى أقرباءها الراحلين فى قصيدتين، وأمها فى ثلاث قصائد، ويعاودها الحنين فتبكيها من جديد، وترثى غريقا فى فيضان كاسح اجتاح بغداد، وتتجاوز رثاء البشر إلى بكاء حب يموت، أو يوم ثانه ينقضى، أو تصور لنا، وهى ترثى امرأة لاقيمة لها، حركة الحياة والموت فى زقاق من أزقة بغداد الشعبية، ولم يرث لوركا أحدا من أقاربه، ربما لأنه أول من رحل من أسرته شابا، ولكنه رثى بعض أصدقائه، وجاءت مرثيته لمصارع الثيران، فى قصيدته: «دمعة على شانجة ميخياس»، من أروع ماقيل فى الشعر الإسبانى قديمه وحديثه، عن الصراع بين الموت والحياة، وقد استخدم كل من المصارع والثور أحدّ ماعندهما من أسلحة، وشجاعة جادة، وغدر بارد، وكان يفكر حين أبدعها أن يجعلها القصيدة الأولى فى ديوان يحمل عنوان: «مدخل إلى الموت»، وهى أطول، وأروع، من أن يتسع هذا المكان لترجمتها أو تحليلها.

ـ ٩ ـ

ثمة أمران تباعد فيهما الحال بين لوركا ونازك وهما: القبروالدم. لقد وقفت نازك أمام القبور طويلا، وكان حديثها عن الدم، وتصورها له، يأتى قليلا وعابرا. أما لوركا فعلى النقيض منها تماما.

يتحدث لوركا عن الدم كثيرا فشعره، كما لو كانت وراءه قوة

ضاغطة، تدفع بالكلمة بين أبياته كلما أتيحت لها الفرصة، والحق أن الدم أحد أقانيم ثلاثة تميز الروح الإسبانى: الدم والشهوة والموت. ويرتبط الدم فى الحياة الشعبية الإسبانية بأساطير كثيرة، وينسب له الناس قوى سحرية، والذين يؤمنون بالتنجيم والعرافة ويتفاءلون، يقولون إنه أقوى السبل لربط الحبيب بالحبيبة ويعرف الأدب العربى، فى الأندلس والمشرق على السواء، عشاقا كثيرين خطوا رسائلهم بمداد من دمائهم، ولا غرو إذن أن يشيع بيت الشاعر الإسبانى الكبير **خوان رامون خمنيث**، مخاطبا حبيبته:

تركت دمى يجرى
كى يلحق بك!

غير أن الدم عند **لوركا** يجىء لغير هذه المعانى، إنه يمثل صرخة احتضار تعكس بجانبها الحلو والمر رحلة العبور من الحياة إلى الموت، وكل شخصيات لوركا التى فى طريقها إلى الموت يغنى دمها فى حشرجة، وفى إحدى قصائد ديوانه: «الأغنية الغجرية» يرقد خوان أنطونيو جريجا، على حين يئن دمه المراق، مرددا أغنية الحية الصماء:

فى وسط لهيب
سكاكين «البسيطة»
جَمَّلَها دمٌ يناقض لونها

---

(١٠) البسيطة مدينة إسبانية فى الجنوب، اشتهرت بصنع السكاكين الجيدة.

تلمع كالأسماك .
ضوءُ ورقِ قاسِ
يقص فى الأخضرَ الحامضِ
شعوراً غاضبة
ووجوهَ فرسان .
فى قبةٍ من شجرِ الزيتون
امرأتان عجوزان تبكيان
ملائكةً سودا أحضرن
مناديلَ وماءً وجليدْ
ملائكةً ذات أجنحةٍ عريضة
من سكاكين «البسيطة» .
خوان أنطونيو المونتلّى
يتدحرج ميّتاً فى المنحدر ،
وجسمُه ملىء بالزنابق ،
ورمانةٌ فى صدغه .
والآن يمتطى صليباً من النار
فى طريقه إلى الموت .
القاضى وجندٌ من «الحرس الأهلى» ،
يقدّمون عَبْرَ أشجارِ الزيتون ،
الدّمَ المراقَ بِنْ
أغنيةٌ حيةٌ ،خرساء !

ـــ سادتى: جنودَ «الحرس الأهلى»:
هنا حدث ما يحدث دائما،
أربعةُ رومانيين ماتوا
وخمسةٌ من قرطاجنة.
عَصْرَ تينٍ مجنون
ووشوشات ساخنة
تسقط مغشياً عليها
فوق أفخاذِ جُرْحها الفرسان.
وملائكةٌ سود تطير
عبر سماء الغرب.
ملائكةٌ لها ضفائرُ عريضة،
وقلوبُها من زيت.

وهذه القصيدة بعامة ذات طابع كونى، لأن قوة الدم تجعل الكون يرتعش فهى صرخة يائس من الحياة. وفى مواجهة هذه الصرخة بحث لوركا عن قوة كونية أخرى، تقف فى مواجهتها، ولقيها فى القمر.

وفى مرات كثيرة يصور لنا مشاهد صراع صامت، ومأساوى، بين الدم أحمر ساخنا، محتدما ساعة الاحتضار، وبين القمر باردا، وشاحبا، وجامداً، وتتقابل القوتان، وتتعارضان، وتحاول كل منهما أن تدمر الأخرى فى قوة. وتجىء المحاولة فى مرات أخرى نشيدا معتما،

فالقمر فى مسرحية «عرس الدم»، يطلب يائسا شيئا من الدم ليستدفىء. إن القمر والدم هنا مرآتان للموت والحياة.

وفى مرثية إجناسيو شانجة ميخياس مصارع الثيران، يجعل دمه المراق شخصية تحتضر، يائسة، تحاصرها الأفكار المرة، وتطلب من القمر أن يحررها:

لا أودّ أن أراه!
قُلْ للقمر أن يجيء،
لا أودُّ رؤيةَ الدم،
دم إجناسيو فوق الرمل،
لا أود أن أراه.
والقمرُ من حينٍ لآخر،
جوادٌ من سحب هائلة،
وميدانُ النوم الأشهب،
وأشجارُ الصفصافِ على الحواجز،
لا أود أن أراه لأنّ ذكرياتى تحترق.

إن الدم يأخذ فى شعر لوركا ما يمكن أن نسميه بالفكرة الملحة، تجيء من وراء اللاوعى، وتأخذ شكلا صوفيا أحيانا، وسرياليا أحيانا أخرى، وهذا الاتجاه الأخير يتجلى واضحا فى ديوانه «شاعر فى نيويورك»، ويضم بين قصائده: «رقصة الموت»، و«أغنية

للموت الصغير» و«البكاء»، ويجرى الدم فيها طائشا ومأسويا، ويمثل حق الحياة فى مواجهة برود آلية المدنية العملاقة.

وصمت لوركا عن القبر، إلاّ مرة واحدة عرض فيها لجبانة يهودية فى نيويورك!

ونازك على النقيض منه كما قلنا، لا تتحدث عن الدم، ويحتل القبر من إبداعها مساحة عريضة، لا عندما تعرض للموت فحسب، وإنما عندما تريد أن ترسم صورة كريهة منفرة.

وقهقةٌ، فظّةٌ، باردة كجوّ القبور
ترددها شفةٌ حاقدة وراء العصور

ويجيء القبر عندها صورة من الصمت والوحشة والكآبة، وطالما ضجت منها الشاعرة وتحدثت عنها:

لم أجد غير وَحشةِ اليأ سِ وصمتٍ مثل صمتِ القبور

والقبر سجن:

لن يُرى بعد ذلك الضوء لن ينـ ـشقَّ فى سجنِ قبرهِ عِطْرُ زهره

وعمق السكون قبر:

لم يدركوا أنَّ هوانا اندثر فى عمق قبرِ السكون

ويتردد كثيرا فى شعر نازك تصوير ظلمة القبر وبشاعتها، ويأخذ

هذا التصوير أبعادا مختلفة، وبلغ من كثرة حديثها عنه، تعايشها له، فهى تسأل الحياة عن قبرها كيف يكون:

أىُّ قبرٍ أعددتِ لى؟ أهو كهفٌ ملءُ أنحائه الظلامُ الداجى

وليس القبر مظلما وصامتا فحسب، وإنما تغشاه برودة قاتلة، ألقت بلفظها مطلقا، لتشمل فى اتساعها الزمهرير بجانبيه المادى والمعنوى:

جسدُ الرجلِ الحىِّ فى قبرِهِ البارد

وجعلت من «قبر ينفجر» عنوانا لقصيدة كاملة، جاءت بها فى ديوانها: «شظايا ورماد»، نادته رملا، وتمردت عليه روحا، وأقامت من الحديث إليه وعنه مركبا لمعادلة فنية رائعة، تتحدث فيها عن التراب قبر الجسد، والجسد قبر القلب، وفى هذا الإطار دلقت تمردها شاعرة وإنسانة، تغنى فى الصمت، وتصرع الموت:

ما نَفْعُ أكداسِ التراب جميعها الآن ينفجرُ الترابُ الغاصبُ
الجثّةُ الظمأى التى أودعتُها بالأمس والوجهُ الكئيبُ الشاحب
الآن ينفجران نارا حيّةً ويسابق الإعصارَ روحى الصاخب
والآن ينبثقان من قلبِ الثرى ويعودُ لى الأملُ الجميلُ الذاهب

ما وراء هذا التناقض؟

مرده عندى أن الدم رمز مهاب فى الحياة الإسبانية، فهو يرمز إلى أن هناك صراعا، وأن أحد الطرفين انتصر فيه، والإسبان يعشقون

الصراع بكل ألوانه، ويقدرون البطولة فى شتى ضروبها، ويصفقون حتى للثور حين ينتصر على المصارع ويقتله، ولا يعرفون الوسط من الأمور، يعطون ما يؤمنون به حياتهم، والدم فى مقدمتها، وتجيء حروبهم المتوالية، وشجاعتهم الفردية، وحتى مباهجهم العامة، شاهدا قويا على ما أقول.

ومفهوم الشجاعة والبطولة عند العرب يختلف عن هذا، ولا يدخل جريان الدم فى اعتبارهم، والشجاعة الفردية تجيء متأخرة فى الاعتبار عن الانتصار الجماعى. وإذا أضفنا إلى هذا أن نازك الملائكة، بطبيعتها لا بد أن تكون أشد نفورا من رؤية الدم يسيل، لأنه يعنى انتهاء حياة بالعنف قبل أوانها. والمرأة ــ رغم طاقتها الهائلة على تحمل الألم وامتصاصه ــ أقوى حنانا، وأشد عزوفا عن انتهاك الحياة.

أما لماذا وقفت هى طويلا عند القبر ولم يقف به لوركا، فتفسيره عندى هو اختلاف صورة القبر المادية فى الشرق والغرب، وارتباطها بالحالة النفسية لكليهما. فنحن دينا وتقاليد لا نعطى أهمية كبرى لمدفن الجثة بعد الموت، وكل ما يطلب لها سرعة مواراتها، وإذا استثنينا أضرحة كبار العلماء والأولياء وهى تمثل استثناء لا ترضاه طوائف كثيرة، فإن الأغلبية الساحقة توارى الجسد التراب فى أبسط حالة دون تحوط له، أو حتى حماية من ذرات التراب.

وتقام الجبانات الإسلامية فى الصحراوات غالبا، وتأخذ شكلا

كئيبا مقبضا ، على حين أنها فى العالم الغربى رياض منظمة تطوقها الأشجار الباسقة ، وتكسو أسوارها الخضرة الجميلة ، وتتخللها تماثيل الرخام ، والشواهد المصنوعة من المرمر الأبيض الناصع ، بارد نعم ، وساكن بلى ، ولكنه يوحى دائما بالمهابة والجلال ! .

— ١٠ —

لكن الشاعرين يتباعدان كثيراً فى البناء الفنى وطريقة التصوير ، ذلك لأن كلا منهما تحكمه تقاليد سابقة ضاغطة ، وجو أدبى يحيطه ويتمثله ، ولا تحرر لهما منه كلية ، ومذهب أدبى تحكمه قواعد معينة ، يتبعانها عفوا أو مريدين .

فنازك رغم تحررها بدءاً من القافية الموحدة ، ومن نظام البحر فى أسلوبه القديم أخيراً ، وأحيانا ، إلا أنها تسير على نهج وحدة البيت ، فكل بيت عندها يأتى مستقلا بمضمونه ، حتى لو أسهم فى بناء القصيدة كلا ، والفكرة إجمالا :

لحظةُ الموتِ لحظةٌ ليس من رهـ ـبتها فى وجودنا المرّ حامى
وسيأتى اليومُ الذي نحن فيه ذكـريـاتٌ فـى خـاطـرِ الأيام
كـلُّ رسـم قد غيَّرتْهُ الليـالـى كلُّ قلـبٍ قد عادَ صخرا أصما
دفـنـتْ عـمـرَنـا الـسـنينُ كأن لم نـمـلأِ الأرضَ بـالأنـاشـيـدِ يـومـا

وحتى عندما تخرج عن الرثاء التقليدى ، فتبكى عمتها فى طريقة ذاتية ، أصيلة وجديدة ، يظل البيت هو المحور :

وتمرُّ أصداءُ الحياةِ ضحىً بوسادِك المحزونِ والأسفا
صوتُ المؤذّنِ كم سهرتِ له مابالهُ في مسمعيكِ غفا ؟
مابالُ رعشتُه تمرُّ على قلبٍ تناسىَ كيف أمْسُ هفا
مابالُها لاذتْ بِغرْبتها ومضتْ تباكى حولك «النجفا»
تبكى وترسمُ فى انتفاضتها صوتاً يبيتُ الليلُ مترجفا

أما لوركا فقد سار بداهة على تقاليد الشعر الإسبانى العريقة، التى تجعل من القصيدة كُلاً، وأضاف إليها ماتمثّله من التراث الشعبى الأندلسى حوله، وأعانه على هذا أنه لا يعبر عن انفعاله بالموت مندمجا في أحزانه وأحداثه، وإنما ينفعل به، ويبدأ فى تصويره، وهو خارج الحدث فعلا. ومن ثم تجيء قصيدته بناء تختلط فيه المأساة، والصورة المركبة، والأسطورة الشعبية، والحركة السريعة، ويرى الموت إنسانا عبوسا، يتحرك صحبة بطانة عاتية، ويشيع الحزن فى السماء والأفلاك والسهول، وبين الأشجار، ويبيع المصائب للجميع، ويبدو ذلك واضحا فى قصيدته «القمر والموت»، وهى من أوائل شعره:

للقمر أسنانٌ من عاج،
أىُّ عجوزٍ حزين يطل!
إنّها القنواتُ الجافّةُ،
والحقولُ بلا خُضْرة،
والأشجارُ حزينة،
بلا أعشاش.

السيّدُ الموتُ مقطبُ الجبين،
يتنزه عَبْرَ أشجارِ الصفصاف
ومعه بطانتُه العابثة
وأشواقٌ نائيةٌ عنه.
يمضى يبيع ألواناً
من الشمع والمصائب،
كجنّية فى حكاية،
ردىءٍ وداهية،
واشترى القمرُ الرسومَ
من الموت.
فى هذه الليلةِ المضطربةِ
كان القمرُ مجنونا.
وخلالُ ذلك أضمُّ
صدرىَ العابسِ
على حفلٍ بلا موسيقى،
مع خيامٍ من الظل

وكثيرا ما يلجأ لوركا إلى الرمز، ولا يتبين القارىء ما يريد أن يقول إلا بعد تأن ومعاشرة، ومعرفة لما وراء ظاهره، وأوضح مثل لهذه قصيدته الذائعة:

قرطبة
بعيدةٌ ووحيدةٌ.
مُهْرةٌ سوداء،
وقمرٌ كبير،
وزيتونٌ فى خُرْجى.
ولو أننى أعرفُ الطُّرَقَ،
لكنّى لن أبلغَ قرطبةَ أبدا.
خلال البكاءِ وعَبْرَ العواصفِ
مُهْرٌ أسودُ، وقمرٌ أحمر.
الموتُ ينظرُ إلىّ
من أبراجِ قرطبة،
آى، يا لطولِ الطريق!
آى، من مهري الباسل!
آى، من الموتِ ينتظرنى
قبل أن أصل إلى قرطبة.
قرطبة
بعيدةٌ ووحيدة.

فى هذه الأبيات ترمز قرطبة إلى الموت الذى لامهرب منه، والذى يمضى إليه الفارس على ظهر من الحياة، وعدم الوصول يعنى عزم الشاعر على الابتعاد عن الموت. وهيهات!

وفى أبيات أخرى، يصور لوركا الحياة عابر سبيل يسلك طريقه نحو الموت على ظهر جواد:

ثيرانُ الماءِ العديدة،
تناطحُ الفتيان،
الذين يستحمون فى الأضواء،
بقرونها المتأرجحةْ.
والمطارقُ تُغنّى
فوق السنادين حالمة،
تمشى وتتكلمُ نائمة،
وأرقُ الفارس،
وسُهْدِ الحصان..
.....

الشاعر الحقيقى يُبدع، وأكثر من ذلك يتنبأ، وهو رسول السماء الذى يحمل لنا الضياء، وكلما كان عظيما كان ضوؤه باهرا، والاقتراب منه عاشيا، وقد حاولت جهدى أن أقترب من قمتين، تنتميان إلى أمتين مختلفتين، وأملى ألا أكون قد فقدت وسط الضياء بصرى ولا بصيرتى!

• نُشِرَ فى الكتاب التذكارى الذى أصدرته جامعة الكويت عن: «نازك الملائكة: دراسات فى الشعر والشاعرة»، الكويت ١٩٨٥.