

للروح قلعة

قراءة في «ورد الفصول الأخيرة» محمد إبراهيم أبو سنة

(1) قراءة النموذج وقراءة الشعر:

ما أسهل على الإنسان حين يرد ذكر الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، في ديوانه «ورد الفصول الأخيرة» الذي نتهياً للنظر فيه، أو في أي ديوان آخر له، أن يستعيد نموذجاً ذهنياً ما للقصيدة التي كان الجيل البازغ في ستينات القرن العشرين في مصر يكتبها، مستمداً النموذج من صلاح عبد الصبور، أو أمل دنقل، أو أحمد عبد المعطي حجازي، أو نازك الملائكة، أو الفيتوري، أو البياتي، إلى آخر هذه السلسلة الذهبية، أو مستمداً النموذج من ملامح موزعة على هؤلاء الشعراء أجمعين، ثم يستخدم النموذج معياراً يقيس عليه القصيدة عند أبو سنة، فيرفضها ما وافقت النموذج، ويرفضها ما خالفتها، أو، على الأقل، إذا تخلص من أحكام القيمة، قبولاً ورفضاً، يعرف القصيدة التي يكتبها أبو سنة بوساطة من النموذج الذهني المثالي، ومن خلال آلية المقايضة عينها؛

كل هذا سهل، بل إنه ليتيح للقارئ، إذا كان متحيزاً لنمط شعري لاحق بالنمط الستيني، تال له، أو إذا كانت اختياراته الجمالية تكسر النمط الستيني في بعض أسمه، أن يستخدم شعر أبو سنة وسيلة لإعادة نقد النمط الستيني، وإعادة تأكيد ذاته، أو دعم اختياراته، مرة أخرى، فنصير القراءة نوعاً من تصفية الحساب، أو نوعاً من النشاط الذي يقاوم التغيير؛ تدخله النفس على حال، وتخرج منه وحالها أشد رسوخاً، لم تتعدل في كثير من أمورها، أو في قليل.

القراءة، حينئذ، في سبيل تأكيد قيمتها البرهانية، أو إثباتها صحة المواقف السابقة للقارئ، تضحي بقيم الانفتاح، وإدراك الفروق، والتعاطف، أو تلقى النص بنفس متفتحة شغوف للمعرفة، متحررة من المعارك القديمة التي تجاوزها الزمن.

صحيح أن الديوان الأول للشاعر «قلبي وغازلة الشوب الأزرق» قد صدرت طبيعته الأولى في منتصف الستينيات، ولكن تاريخ الصدور لا يكفي وحده لاختصار شتون الديوان في أن يمثل الشعر الستيني. ولعل الديوان الثاني «حديقة الشتاء»، أكثر تمثيلاً للنموذج الستيني إذا كان صلاح عبد الصبور مثاله المختار؛ لأن «حديقة الشتاء» أكثر تحوراً من النزوع الرومانتيكي المخايل لنا في الديوان الأول، ولأنه حافل بصورة الشاعر المتراحم بين كونه أميراً، وكونه مهنجياً، الملتفت إلى المدينة، الذي يخاطب مخرجاً ما لمرحبة الحياة، أو العمر، أو الوجود، إلى آخر هذه الصور التي نجدها عند صلاح عبد الصبور، كما نجدها عند شاعر «حديقة الشتاء»، ولا نعدم لها ذكراً عند الشعراء المجابيلين. ولكن، على الرغم من المشابهات، اللاتحة للعين، القريبة المتناول، سهلة الإدراك، تظل هناك تمايزات وفروق تضيع في المقايمة، والبحث عن النموذج العام. منها التفاوت في التوظيف السياسي للقصيدة بدرجات من الوضوح، ومنها الوظيفة المركزية لمفهوم الحب - على غموضه واتساعه - في مقابل مفهوم الفعل، ومنها الاكتفاء بالتأمل في موقف الشاعر من المجتمع، في مقابل التأمل في موقف الوجود في كليته. وتولد هذه التمايزات أقطاباً في النمط الشعري الواحد، قد لا تخلو من تناقض، يتراوح بينها الشعراء، ويستولدونها سفرات شعرية شتى وأنساقاً متنوعة من أبنية القصائد.

لنقل إن قراءة النموذج المذهبي التاريخي تختلف عن قراءة الشعر؛ فقراءة النموذج تكتشف مشابهات عامة، وقراءة الشعر تعنى بالفروق الخاصة، وقراءة النموذج تؤسس منظومة ذهنية، تسميها النموذج العام، تجعلها المرجع في المعرفة، في حين تدع قراءة الشعر النص يولد نموذجاً من ذاته، ويستولده عشرات النماذج في عشرات القصائد، ليصير «النص» «عملية»، لا «قالب» تحولات، لا تكرارات، أو تنوعات، أو تداخلات. لحنياً متعدد الألحان، لا إيقاعاً رتيباً يستولد الصوت أصداً.

(٢) مفهوم الشعر:

نشر محمد إبراهيم أبو سنة كلمة نثراً على غلاف «حديقة الشتاء» تقوم مقام البيان الشعري المركز، تنافس، في الدلالة على تصويره للشعر، الدراسات

التي كتبها عن مثل: «دراسات في الشعر العربي»، و«تجارب نقدية وقضايا أدبية»، و«تأملات نقدية في الحديقة الشعرية». في كلمته هذه يقول:

«إذا كانت الخيبة والفشل يلاحقان الحب والمجد، فإن الشعر لا يصبح مجرد عزاء مقهور لذوات لا تجد السلوى في عالم يتهازى. وإنما يصبح الشعر القلعة التي تعنصم بها الروح، تتأمل مرثئها: وتحكك على رسم الخرائط وتحدد استراتيجياتها الخطيرة لمقاومة دحرها» (١).

هذا كلام من السهل أن نرده إلى أثر هزيمة يونيو ١٩٦٧م على نفوس الشعراء، وما أحدثته من مشاعر «الخيبة والفشل»، والبحث عن «عزاء مقهور»، أو عن «السلوى». ولكن المقتبس نفسه يحمل سمات التعميم التي تخرج بالموقف عن أن يكون تصويراً لرد فعل أمام حدث مؤقت يزول بزواله، أو يدور في مداره كما يقول الفقهاء عن علاقة الحكم بالعلة والسبب. لذا يواصل مفهوم الشعر عينه عمله بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣م، الذي صفا فينا الشعر بالعجز التام، وبث فينا الإحساس بالقدرة على الفعل، مهما يكن النقد الوجه إلى الاستثمار السياسي لنتائج النصر. بناءً عليه يستخدم الشاعر الفعل المضارع «يلاحقان»، وأداة التوكيد «إنما» موظفين أسلوبياً لبث دلالة إطلاق تتجاوز المفهوم المؤقت العرضي، إلى التصور المبدئي الثابت.

مفهوم الشعر في المقتبس يضع أمام عينيه قيمتين عليتين: الأولى الحب، والأخرى المجد؛ الأولى تحيل إلى عالم القلب في ديمومته، والأخرى تحيل إلى ما ينتجها الإنسان في أرض الواقع، فتقوم ثنائية بين الإنسان والسياسي، يسود فيها الطرف الآخر ويربح الطرف الآخر إلى الخافة، أو المحيط، في مقابل المركز الإنساني المهيمن

وتزيح الفقرة، كذلك، المفهوم النفسى التعويضي، الذي يرى في الشعر سلوى المقهور؛ لأنه، فيما يبدو، من جهة، مرتبط بمواقف قهر زائلة يزول معها السلوك التعويضي، ومن جهة أخرى، سلوك نفسى يمارسه من لا يبحث عن «الفعل»؛ ولا شك أن الخطاب الذي يعلى من قيمة «المجد»، لا يستطيع أن يتجرد كل التجرد من مفهوم «الفعل». لذا نحل صورة القلعة محل فكرة العزاء،

وتتخذ الروح صورة الملك، أو الأمير، أو القائد، الذي يخطط في قلبه لحرب دفاعية «مجيدة». وهذه الصورة التخيلية، في مستوى مفهوم الشعر، انبثق منها صور تخيلية شعرية، أوضح ما تكون في آخر قصائد «حديقة الشتاء»: «مأساة بطل تراجيدى».

ولكن، يظل الفعل فعل «مقاومة»، لذا لم يتحول الشاعر إلى نبي، أو عراف، كما تحول عند شعراء آخرين. ويظل الفعل فعل «تخطيط استراتيجي»، لا إجراء عملياً محدداً، وليس ذا صورة نهائية حاسمة. وهو، في النهاية، تأمل للروح؛ فإذا وجد القارئ صعوبة ما في شفرة الشعر المرجح بهذه التصورات فإنه يستطيع، في يسره، أن يزد علامات الشفرة إلى موقف الروح المتأمل داخل القلعة المحاصرة بعالم يتهاوى متجرد من الحب والمجد، فتفك له الشفرة، ويتكشف المعنى.

يقول أبو سنة بتقرير أقوى وأوضح:

«إن الشعر يجعل ما هو تاريخي وجزئي أبدياً
وكلياً، وليس هذا إلا لأنه يصل إلى صورة الحقيقة
الخالدة من خلال تجسدها في العابر والمحدود» (٢).

القطع، والتعميم، أوضح ههنا. والقتبس تتنازعه ثنائيات جلية، التاريخي والأبدي، الجزئي والكلي، الخالد والعابر، الممتد (؟) والمحدود. هي عينها الثنائيات التي لسنا وجودها في ثنائية الحب والمجد منذ قليل. هي أقطاب الموقف الشعري بوصفه «عملية»، أو حركة بين أقطاب.

ولكن غاية الشعر هي الوصول إلى «صورة الحقيقة الخالدة»، ووسيلتها «تجسد الحقيقة في العابر والمحدد». يقول «التجسد»، لا التجيد. إذا فرضنا أنه يقصد «التجسيد»، فإن القصيدة، حينئذ، مضطرة إلى أن تملأ نفسها «بالعابر المحدود» لأنه وسيلة، أو قناع، نصل إلى «الحقيقة الخالدة» من وراء هذا القناع، أو بفضل هذه الوسيلة فحسب. ولكن هذا الامتلاء بالعابر والمحدود في جسم القصيدة لا يجد مصداقه في لصائد أبو سنة؛ لأنه يتحدث عن «التجسد»، لا التجيد. أما «التجسد» فإن المراد منه عين الشاعر التي تبصر «الحقيقة الخالدة» فيما حولها من ظرف سياسي تاريخي، لا من وقائع يومية مما ترصدها الصحافة. وما إن تتم هذه العملية المعرفية في سيكولوجية الإبداع،

ويتم للشاعر اكتشاف الحقيقة الخالدة وقد تجمدت في الظرف المياسي التاريخي، بما تعنيه كلمة ظرف من استيعاب لمحتوى مظلوف، تعنيه كذلك فكرة «الجد» إذ يصير ظرفاً للريح، فإن الشاعر، في سيكولوجيته الخاصة، يبدأ تعالیه عن التاريخي، الجزئي، العابر، المحدود، إلى الأبدى. إنكلى، الخالد، غير المحدود: إلى الريح المقاومة لدرها. ههنا قلب الخطاب الشعري، وصورته المركزية، ههنا، تنفصل القصيدة عن الوقائع، وإن تكن مضطرة إلى الإيحاء إليها لأنها منبع آلياتها السيكولوجية. ههنا، تمتلئ الشفرة الشعرية بصور تجتهد في أن تحيط بصورة مركزية من جوانب شتى:

الروح الملكية تقاوم دحورها في قلعة الشعر.

وهنا تجد الروح سلامتها في مفهوم الحب الذي يصير نوعاً من يوتوبيا

الروح:

«إذا كان الحب يبقى محاصراً فإنه لا يتنازل مطلقاً عن دوره القيادي في دعم الروح الإنسانية وهي تخوض تجربة تحورها وبعثها وتحققها. بل إن عيون الروح تظل عمياء إذا لم يشرق عليها قمر الحب»^(٣).

بطبيعة الحال، يتجاوز الحب العلاقة الجنسية، أو النفسية بين الرجل والمرأة، ويشملها في طياته، وهو يمتد، بغير حدود، ليجسد قيم التواصل الحميم كلها، وصور السعادة والانتصار كلها. الحب يتجاوز الإجراء العملي، والتحديد المفهوماتي، إلى يوتوبيا الروح. إن تحديد مفهوم الحب ينتهي عند اكتشاف أنه بغير تحديد، أو بغير حدود.

يظل من الممكن أن نقارن بين هذا الحب، والحب الرومانتيكي:

«ليس صحيحاً يا بيرون

أن العالم شيء تافه

فالأحزان الفادحة على القلب

والأمل الخائب عند خريف العمر

والميلاد المتعسر عند الفجر

والفرح الأخضر في أوراق الحب

والدهشة في عين الطفل

.....
ليست أبدا هذى الأشياء
يا بيرون بالشئ، التافه
حين تموت
لا من أجل المجد
بل من أجل العار
حين يحاصرنا سخط الزمن النهار

.....
حين يفاجئنا الحظ
يمنحنا كنز الآمال
ثم يجئ الموت
فى نفس اللحظة
يصبح مرأ طعم الأشياء
لكن ليس صحيحاً يا بيرون
أن العالم شئ، تافه
وبه هذا الألم الفادح» (٤) .

يشير أبو سنة - فى كلمة الضلاف - إلى «أسفار تشايلدهارولد» (٥)، ذلك الذى يجد سعادته فى الحب، شأن الشاعر. وفى نص بيرون تتردد فكرة تفاهة الحياة فى غير موضع، فيقول - مثلاً - «هم يقاتلون لكل شئ»، ولكن مقالاتهم كلها بلا جدوى» (٦)، أو يؤكد أن مسرات الزهو كلها التى يجنيها الإنسان على الأرض يجرفها الخراب ويطويها الزمن طياً عنيفاً (٧) .. وله نص بعنوان «الكل تافه، هكذا قال الواعظ»، يعدد فى مقطعه الأول نعم الحياة: الشهرة، الحكمة، القوة، الصحة، الشباب، الجمال، مما منحته الأرض، لتنمو وروحه وتصير أرق، قبل أن يدفع الكمن هلاكاً. وفى المقطع الثانى يذكر أنه يجتهد ليعد الأيام التى تستطيع الذاكرة أن تكشفها عمراً لهذه النعم، يوماً،

ساعة، أين السعادة التي لا تنفذ؟ ويكتشف في المقطع الثالث أن الفن هو وحده ما يجعلنا نحتفل هذه الحياة، وهذه الألوان من الفقد^(٨).

الموقف دقيق. يبرون يرى أن العالم نافس لأن الفن يقف في مقابلة، في عالم الشراء الخالد، يقوينا على احتمال. هو قريب من المعنى التعويضي الذي أنكره أبو سنة، لأنه يرى أن العالم، بالأمة كلها، التي هي علامة التفاهة عند برون، وعلامة الغنى عند أبو سنة، يجمد الحقيقة الخالدة، حقيقة الروح المناضلة لكي تقاوم دحراها. الفن ليس عزاء؛ الفن تأمل للروح، اعتصام، تخطيط، فعل للمقاومة. والحب، من ثم، ليس مهرياً، الحب تفتح الروح، نحوها، بالرغم من الموت الذي يلتهم الأشياء.

(٣) تقليب الشفرة:

ينتج هذا المفهوم للشعر شفرة أساساً ينهل الشاعر من مفرداتها خلال سيرته الشعرية الطويلة. فإذا وجدت «المرأة» حاضرة حضوراً قوياً في «قلبي وغازلة الشوب الأزرق» (١٩٦٥م) فإن معجم «الطبيعة» يتصدر «حديقة الشتاء» (١٩٦٩م)، ومفردة «المدينة» تتصدر «تأملات في المدن الحجرية» (١٩٧٩م)، حتى يعود معجم «الطبيعة» في «ورد الفصول الأخير» (١٩٩٧م). فالشاعر يستطیع أن يقلب شفرته، بين الوقت والآخر، فيحتمل عالمه الشعري، في كل مرة، من خلال مفردة مثل، في ذاتها، معجماً يجتذب المفردات الأخرى إليه، ويلقى عليها ظلاله، فيستمر العالم الشعري في ديمومته، ويجدد حيويته.

هذا التقليل معناه أن حركة الشعر حركة دائرية دؤوب. وليس يبعد أن نرى في الحركة الدائرية التي تدور في مدار شفرة واحدة، أو في مدار رؤية راسخة للعالم، صورة القلعة التي تحتمى بها الروح، وتولد آلية للإبداع، تصير، فيما بعد، بنيةً للتعرض تمتاز بأنها بنية دائرية وفاقاً لصورة القلعة، وللرؤية الراسخة، ولآلية التقليل، ولما في ذلك كله من شعور بأن الروح يحاصرها العالم، يريد غزوها. وهذا المعنى قد تجلى في عنوان إحدى المسرحيتين اللتين نشرهما أبو سنة: «حصار القلعة».

وهناك صورتان لتحقيق هذه البنية الدائرية.

الأولى تجاورية تقوم على التحديق في مفردة من مفردات الشفرة، فيتولد

من معجمها، في نوع من التداعي، مفردات أخرى، تتقل القصيدة بينها، تصلها واحدة إلى أخرى، في تبادل، أو تناسخ، أو تخرج، تصير معه القصيدة تجاوراً من الصور، تعيد التأصل في المفردة الأولى، فيتكثف النص، وتكثف الرؤية، وتكثف المفردات والصور.

الصورة الثانية، وهي الأيسر، إنشاء حركة ثلاثية داخل النص، تبدأ بحركة ما، من مثل الالتفات إلى الذاكرة، أو النبش في الماضي، يعقبها حركة أخرى، مثل التنبه إلى أزمة الحاضر، أو أخطار اللحظة الحية، لينتهي إلى حركة استشراف لمستقبل يشبه الذاكرة، أو عودة صريحة إلى الحركة الأولى، على نحو ما، تنتهي القصيدة والذات الشاعر لم تظفر بنفسها طفرة تخرج بها من عالمها، أو قلعتها؛ وكيف لها أن تسعى إلى الخروج من قلعتها وهي حصى الروح، وملاذها، ومأمناها؟!

(٤) الحركة الثلاثية:

تبدأ قصيدة «قالت الريح» بقول على لسان الريح، يمتد على صفحتين من الديوان، يخلو من حروف الروي، أو من قافية واحدة تشد أجزاء معاً، في وقت تصف فيه الريح العالم وصفاً تقريرياً، فتكون أقرب إلى العالم الذي يحاصر الذات خارج قلعتها، فكان غياب القافية الموحدة الروي يتسق دلاليًا مع اضطراب العالم، وفقدانه التناغم، من جهة، ومع وظيفة الريح في الدلالة على العالم التي تجعلها دالاً وصفيًا لا غنائيًا، يشير إلى العالم لا إلى الذات الشاعرة، فكان غياب القافية الموحدة الروي علامة على ضعف حلول الشاعر في الريح، وانفصالها عنه، إذ تنطق، بداية، بصوتها لا بصوته، وتلتفت إلى العالم لا إليه. وليس بغريب أن تكون القوافي، والنظام الصوتي للنص كله، علامات دالة على المعنى الكلي للنص، محملة بهمومه، تجري في مجراها، وتتجانس معها.

وما إن ذكر النص - أو ذكرت الريح - «الروح»، بصيغة استفهام من صيغ الاستفهام المفعم بالحيرة المتناثرة في تضاعيف الديوان، «هل ترى الروح ترجع بعد فراق الأحبة»^(٩)، حتى تفعل «الروح» فعل كلمة السر، تؤذن

بنوع من حلول الذات الشاعرة في الريح الناطقة، أو بنوع من توحيدهما، الذى يتم فى بطنه وتدرج، فيبدأ النص بحثه عن القوافى المتجاوبة الروى، فيصل إلى «ميم» فى «على سطح جذع قديم»، يجاربهها ميم أخرى فى «فى حلم قلب يتيم» (ص ٢٣)، ولكنها أنت بعد إحدى عشرة تفعيلته، فى نوع من الشباطو، والتناقل، فيلجأ النص إلى القوافى المتعاقبة، كأنه ينشئ حصى فى بحته عن التناغم، والتوحد، مع تكرار الاستفهامات. فنجد اللام فى:

«تسكن جوف الظلال

حرة فى الرمال» (٢٣)

ثم فى : «تصبو لما لا ينال

غارق فى المحال» (ص ٢٤)

ثم فى : «فى رؤوس الجبال

شمعنا فى الزوال

والأسى فى اكمال» (ص ٢٤)

متفلاً من «الطبيعة» : «الظلال، الرمال»، إلى الذات وحلمها المستحيل: «لا ينال، المحال»، إلى اجتماعهما معاً: «الحال، الرزق... اكمال»، فى التقاء غريب بين السعى الحثيث للقوافى، والسعى الحثيث للروح نحو الحلول فى الريح، أو الحلول فى العالم:

«زهرة فى أقاصى الهديفة

غابة فى أقاصى الخريف

هذه الذاكرة

ملعب للطبوف

ومحباب شفيف» (ص ٢٦).

وهنا لم يعد النص فى حاجة إلى القوافى المتعاقبة لتنشئ حرارة اللقاء بين الروح والريح، بل صار المقطع تناغماً صوتياً متجاوباً موزعاً على الحزب المتضادين: الذات والعالم! فالشاعر صار زهرة، والعالم غابة، وقلعة الشاعر

حديقة، وحصار الغابة خريف، والاشتراك في «أقاصى» يضع الضد أمام الضد، وتأتى الذاكرة لتؤكد أن الصورة كلها مركزها الإنسان، يقف قريباً، مشاراً إليه باسم إشارة للقريب: «هذه»، لا بكلمة للبعيد مثل «أقاصى». وسرعان ما يتناغم الطيوف والسحاب الشفيف صوتياً، يعلن النص هذا الحلول الجهد للروح فى الطبيعة.

«مال عطف الجميلة

وأتثنى فى دلال

كل شىء ييوج

بالذى لا يقال» (ص ٢٧)

ليت «الذاكرة»، وحدها، علامة الإنسان، فثم الضمير، والفؤاد، والأسى، والان تأتى المحبوبة بجمالها، ودلالها، لتجسد جلم الروح، فى تناغم صوتى يجرى مجرى بيتين عموديين من مجزوء المتدارك، لأسباب تناصية أتناولها فى موضع قادم.

المحبوبة متصلة «بالذى لا يقال»، وبالذى «لا ينال»، وكذلك بـ «المحال»، وسائر علامات الحلم الروحانى المغلف بالصمت، فلا يقال، على الرغم من تجليه الرهيف.

هكذا خرجت الريح من عالم النور، والصخر، إلى عالم الزهرة والغابة، إلى عالم المرأة التى تجسد ما فى الريح من حلم هائم، ولكن القوافى ظلت مضطربة متغايرة، بعد ظهورها منذ ظهور الروح فى مدى الريح، اضطراب ذلك التقلب لمفردات الشفرة، وذلك التابع للصور المتجاورة، حتى تأتى لحظة تقف فيها الذات أمام عالم الروح التى قادها إليه عالم الريح، أو عالم رموز الخارج، فتستجمع الذات نفسها، وتتوحد، وتتوحد معها قوافيها فى لام ساكنة قاطعة:

«اصنئ

جنئ

واتركى وردئ

تنتشى لحظة

قلما يحتربها

الذبول» (ص ٢٨)

الصمت، تلك الكلمة التي تحاول أن تستوعب عالم الروح في قلعتها المغلقة، في صدفتها الصلبة، صارت لحظة ظهور صوت الشاعر، يقول، لا تقول الريح، وها هي ذى الورد مضافة إلى الشاعر لتعلن أن الزهرة التي افترضنا من قبل أنها متسببة إلى الشاعر، تضاف إليه صراحة. وها هو ذا الشاعر يقول إن لحظة الحلول، وتجلي الروح، وانكشاف الحقيقة الخالدة الكامنة في العالم، لحظة عابرة تنظف، بسرعة، لأنها كالشمس - في تقديري - لا يستطيع أحد أن يحرق فيها طويلاً، أو لأنها محاصرة بالعالم، تبدو وراء الأسوار في لحظة الرمي، ثم تختفي سريعاً قبل أن تصيبها سهام الحياة. إن صورة الروح المحصنة بالقلعة تستطيع أن تفسر لنا هذا الذبول المتوقع، كذلك يفسره استبدال صوت الشاعر بصوت الريح، وظهور الشاعر ظهوراً مباشراً، وإزاحته عالم الريح، والزهرة، والمرأة. وهنا يمتلك الشاعر، حرف روي واحداً حاسماً. وممتلك وعياً يفسر لنا الأمر كله، ويضع لنا قانوناً عاماً للعلاقة بين الشاعر والطبيعة، هو ما أسميناه بالحلول، مستعيرن المصطلح الرومانتيكى المعروف. يقول الشاعر:

«ما الذى قد تقول

الرياح؟

غير ما قد تقول الجبال

ما الذى قد تقول الجبال؟

غير ما قد تقول البحار؟

ما الذى قد تقول البحار؟

غير ما قد تقول؟

ساعة للروح

ساعة للوصول

ساعة للفناء

ساعة للحصول» (ص ٢٩).

هذا هو القانون. إن مفردات الطبيعة تنطق بوعي الإنسان؛ لأنه يحل فيها، أو لأن الحقيقة الخالدة تجسد فيها، مثلما تجسد في الإنسان روحاً. لنلخص الموقف.

صفحتان أول النص خاليتان من القوافي تنطق فيها الريح ليعلن صوتها وصف العالم.

ومع ظهور الروح بدأت رحلة مع سلسلة من المفردات الشفوية تتغير فيها القوافي، تتباعد حيناً، وتتقارب حيناً، بمقدار سعى الروح لأن تبت صوتها في صوت الريح.

ومع ظهور صوت الشاعر، اتحدت القوافي في روي واحد، واتحد الصوت مواجهاً عالمي الروح والطبيعة معاً، مفسراً العلاقات كلها.

هي حركة ثلاثية دائرية ينتهي الموقف عند بدايته. ذلك إبان الشاعر في النهاية قد اكتشف أن ما يقوله هو ما تقوله الطبيعة عينه، وقارن الختام بالمطلع:

«قالت الريح .. وهي تأوه ..

.. لا شيء يبقى ..

.. ولا شيء يفنى ..

ولكنها عتمته تتبطن بالنور» (ص ٢١).

إنه الإدراك نفسه لتلاقي الأضداد الذي جعل الشاعر يجمع الراح بالوصول، والفناء بالحصول.

لم يحقق الشاعر طفرة جديدة.

أعاد فحسب اكتشاف قلعه.

هذه الحركة الثلاثية ليست مقصورة على «قالت الريح». هي منتشرة في الديوان، استثنى نصوصاً أربعة أشير إليها عما قليل. وأقترح الآن عليك أن

تقرأ «حوار مع الصمت»، أولى قصائد الديوان، مقسمة إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله «عرش الشجن» (ص ٩)، وهو قسم موحد القافية، ورويه نون ساكنة، يعتمد على صيغة الاستفهام الحائرة: «هل له أن...»، تتكرر، وفيه صوت الشاعر يتساءل عما يمكن أن يفعل في خطاب مأزوم لأن متلقيه لا يشغله الموعد الذي لم يحن الذي يشغل الشاعر. والقسم الثاني يبدأ من قوله: «وحده يتحاور والريح» (ص ٩)، وينتهي عند قوله «ينشر الآن أحلامه في مرايا الذهب» (ص ١٣)، وهو قسم متغاير القوافي، وصفى، ينهل من معجم الطبيعة. ولعلك تلاحظ أن ظهور الريح في مطلع هذا القسم - إذا قبلت تقيمي للنص - قد صاحبه الانتقال من القافية الموحدة الروي، إلى القوافي المتعددة الروي، شأن القسم الثاني من قصيدة «قالت الريح»، وليس ببعيد أن كانت حروف الروي تغيب غياباً لو كان الصوت المسموع صوت الريح عينها. أما القسم الثالث فيبدأ من قوله: «إنه يتلفت» (ص ١٣) بدلالة هذه الجملة على الانتباه من حمياً الحوار مع الريح، وتسلل رموز الريح، والنور، والزهر، والصخر، والليل، وما إليها، ليعود إلى الانفصال عن الريح الذي كان عليه أول النص، وهو يتأصل حيرته، ولكنه، هذه المرة، في القسم الثالث الأخير، «يرقب هذا الفضاء المقنع بالصمت»، فيدرك «الغياب»، و«أسراره»، و«أسواره»، و«أغواره»، و«الحجاب»، والباب الغامض الذي يدخل فيه الحجاب، ويخرج منه. هذا ما كان يدركه منذ البداية وهو يتساءل عن أزمة الخطاب، وقدرته على نقل أسرار الغموض. ولكنه الآن يواجه ما أدركه بدايةً بوضوح أكثر. إنها حركة دائرية تنتهي حيث تبدأ، وهي كذلك تبدأ حيث تنتهي.

(٥) النص التسلسلي:

أشير إلى أربعة نصوص موحدة الصوت، موحدة القافية، موحدة الموقف، هي: «وحده الشاعر يبكي» (وهي ثانية)، و«القمر العابر» (وهي يائية)، و«مكابدات الكائنات الوحيدة» (وهي فائية)، و«مملكة الآلهة العمياء» (وهي ميمية).

ولقد تقدم معنى تسلسل مفردات الشفرة، في صور تتوالد، وتتخارج، وتتجاور. وفي «قالت الريح»، بخاصة قسمها الثاني، نموذج من هذا التسلسل لمفردات الشفرة في موقف واحد. وأريد الآن أن أزيد الأمر وضوحاً وأمثلة.

فى «وحده الشاعر يبكى» نجد موقفاً بسيطاً، هو موقف الشاعر يبكى وسط عالم ضاع فيه الحلم والأمنيات، وبقي العذاب، والموقف لا يتغير، ولا يتفك إلى مواقف فرعية ينساب النص فى مجرى كل فرع، أو كل رافد منها، ثم يعود إلى مجراه الأول، بل إن الأفرع كلها تتجمع فى المجرى الأول، وتتداخل، فلا ينقسم. لذا تتكرر صيغة «وحده الشاعر (يفعل)»، بعد العنوان، ثلاث مرات، لتصنع نوعاً من الوحدة بين الأجزاء، يدعمها تكرار صيغة الاستفهام التى علمنا شيوعها عند أبو سنة، تأتى فى صيغة «أى وعد يقصف»، «أى برق يكشف»، «أى جذر كامن يستسقى»، «أى وعد تخفيه»، فى تكرار رباعى يتداخل مع صيغة «وحده الشاعر يفعل»، ومع صيغة «عل شيئاً» فى «عل جذراً يتلوى»، «عل حلاً يركب»، ومع تكرار صيغة التوازن فى الجملة الواحدة بين الأضداد توازناً تركيبياً، فالشاعر فى جحيم الكلمات، وسط دغل من أساطير تداعت، وما كان نضيراً قد غدا يباساً (ص ١٩)، والورد الذى كان مشعاً أكلته الظلمات (ص ١٦)، إلى آخر هذا التوازنات فى بناء الجملة بين الأضداد، ترصد تحولات الأشياء من حال إلى نقيضه. كل هذا مع وحدة القافية الثانية يتسق مع وحدة الموقف فى حركة سلسلة من الدغل (فلتذكر الغابة فيما سبق)، إلى السحاب، والظلال، والفجر، والليل، والتفاح، والصخر، والورد، والقناديل، والرعد، والبرق، إلى آخر هذه السلاسل، التى يوحدتها صوت واحد:

«وحده الشاعر يمضى

فى اتجاه اللحن» (ص ١٨)

كأنه يمضى فى اتجاه توحيد الموقف، وتكثيف الشفرة، وتقطير العالم، فى لحن واحد، يدرر فى مدار إيقاع واحد، بدأ بالشاعر يبكى فى عالم متداع، وانتهى به يسأل باكياً كأول أمره:

«أى وعدٍ

فى ضمير الغد

تخفيه

عيون الشاعر

الباكي

وحزن الأغنيات» (ص ٢٠).

وتحاول «مكابدات الكائنات الوحيدة» أن تصدر عن صوت الجماعة، بادئةً بالفعل «نقول»، دانة على ضمير الجماعة بالضمير في الفعل، ويجمع في «الكائنات»، ويتوجه الخطاب إلى مخاطب يمكن أن يكون القارئ، ويمكن أن يكون الشاعر نفسه يخاطب نفسه، وقد رأيناه بتخارج من نفسه ويشير إليها بضمير الغائب من قبل في «حوار مع الصمت». ومع ثبات القافية، في حرف وروها الفاء، يثبت النص على صيغة واحدة للجملة تجعل النص كله كالجملة الواحدة.

« - ونقول:

بأن الوحدة قلمية

لكن الأقسى منها

أن تلقى من لا تألفه» ص ٥٩

ليصير النص، بعد هذا، سلسلة من أفعال المكابدة للوحدة، صوحدة الصوت، في منزع غنائى أشارت إليه من قبل كلمتان «الأغنيات»، و«اللحن»، ينتهى دوماً إلى إيقاف النمو السردي للموقف.

وتعمل الصيغ الاستلهامية في «ملكة الآلهة العمياء» عمل التوحيد الأسلوبى الغنائى للموقف، مع توحيد القافية. والموقف كله موقف يعنى فيه الشاعر على العالم أنه يدمر الحلم، والحب، وينشئ ملكة للحقد، فيهدر صور تحقق الروح. وفي سلسلة التداعبات، يضمن الشاعر العبارة الشعرية الشهيرة «خاب مسعى العشاق»، ثم يستعيد قصة ليلى والمجنون، الذى يبحث عنها، فيجدها ترقص عارية في ماخور، وتسخر منه. وهنا نشعر بأن أحادية الصوت تريد أن تتناص مع تراث من الشعر العربى حلم طويلاً بالحب، وانطلاق الروح، لكى ترتفع بالمعنى إلى حد الإطلاق والتعميم على الخبرة الإنسانية الطويلة.

الواقع عنده مدينة آلهة عمياء:

«بل تلك قلاع

سقطت

كانت تتباهى بالسحب

الراقصة على شرفات

- براءتها» (ص ٧٧).

إنها صورة القلعة التي نعلم دورها المركزي. الشاعر يقرأ المدينة في صورة القلعة، لكنها قلعة ساقطة. فالقلعة تستطيع أن تفسر شفرة الصور. القلعة متصلة بالسحب، وبالبراعة. ولك أن تقارن بين رقصة القلعة البرشة، ورقصة ليلي في الماخور، لتكتشف أن ليلي قد خرجت من رحم القلعة، وأنها صارت صورة جديده من القلعة الساقطة.

هي سلسلة الصور المتداعية في واقع متداع.

ولا يختلف الموقف في «القمر العابر»:

«وقفت على جفن الغيوم

تلعلم الورد الذي

نثوته في قلبي» (ص ٥٥)

من السهل أن نقول إن هذا بيت من الكامل سداسي التفعيلات، ونضع

بعده البيت الثاني:

وأنا الوذ بصمت جدرانى وأصطنع الرزانة أى زلزالى على درى

فنتخلص أن الشاعر تقليدى، عمودى الشعر، موّه علينا بكتابة شعره على النحو المعهود فى الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، أياً ما يكون الاسم. وإذا مضينا مع النص فقد نجد مواضع غير متساوية على هذا النحو، أو نجد فى حشو بعض الأبيات عللاً لا تقع فى الحشو، ولا تقع إلا فى العروض أو الضرب، ترخص بها الشاعر. ذلك بأننا يجب ألا نغفل عن دلالة هذا النسق الموسيقى الذى فيه ما فى القصيدة العمودية من وحدة «اللحن»، على وجه التقريب - ولنذكر إشارة الشاعر السابقة إلى «اللحن» - وحرص الشاعر على تدرين النص على نحو غير عمودى علامة أخرى دالة. الشاعر يريد لعبة من ألعاب التناص تستطن نصوصه أحادية الصوت الأربعة، يحققها هنا بالنسب شبه العمودى،

وباللغة الجذلة التي تشبه لغة الشعر العربي الغزلى القديم الجزل لا السهل -
ولنذكر الإحالة السابقة إلى نيس وليلاه. الشاعر يريد أن يعطى لصوته قوة
الاستيعاب لحلم الإنسان عبر الأزمنة بقلعة للروح، فيلوح بصوت التراث في
تضاعيف صوته المهيمن ليعمم حلمه.

ولكن الصوت المسموع، في نهاية الأمر، صوت الشاعر المحادث، يدل
على حضوره، بالنظام التوزيعي للكلمات طباعياً. وبالسلطة الشعرية التي ينسج
عليها نصه. هذه الآن امرأة تلوح لرجل في وحدته، داخل جدران، ربما كانت
لقعة نائية. ولكن المرأة سوف تصبح شيئاً آخر في سلسلة من التحولات أو
التناسخات:

«قمر تنزل يمشى

فوق أفئدة ظمأى

تنن

وجدّ البدر

في اللهب

رفت على كبدى

رفيف حمامة خضراء» (ص ٥٦).

لقد صارت قمرًا، فبدراً فحمامة خضراء ترف. والتشبيه، بالمعنى البلاغى
القديم يعيننا على الفهم. يقول البلاغيون إن التشبيه لا يعنى المطابقة. هي قمر،
ولكن القمر يستطيع أن يستقل عنها قليلاً، فيصير بدراً يلعب «بجد». وهي
«رفت»: فهي حمامة، ولكنها تشبه ثانية بحمامة خضراء، كان الاستعارة في
«رفت» لا تكفى لإثبات التشبيه، فالحمامة تفتقل الاستعارة، وتجعل المرأة لا
تطابق الحمامة مثلما لم تطابق القمر. وهكذا تسلم حلقات السلسلة بعضها إلى
البعض الآخر، ويستقل كل منها بعالمها، أو بمعجم الحلقة الخاصة بها. وهي، بعد
قليل:

«جاءت إلى جدبى

وما هطت

بما حملت

- تلك الغيوم ...

سوى نار على حطب

أشكو عذابي

للاه

ليس يرحمني

يا ضيعة الرمل

يشكو غيبة السحب» (ص ٥٨)

فهي، الآن، صارت سحابة، وهو أرض مجلبة، رمل، ولكن إلحائية، أو الغيوم، ألتقت عليه ناراً، لا رياءً، فصار لها حطباً. ثم صارت، على عادة الشعر العري، رجلاً لاهياً، لا تغزلاً بالذكر، وإنما لأنها، مع كونها جنة - والجنة أنثى -، فهي حلم - والحلم ذكر. وبهذا التأويل، وبغيره، ندرك أن هذه المرأة ليست امرأة على الحقيقة، أو ليست امرأة على النوع، ولكنها ذات اتساع دلالي جعلها من جديد سحابة.

النص سلسلة متجاورة الحلقات، مترابطة، بنيوياً، ومتضادة كذلك.

إنها تحقيقات شتى للروح.

(٦) مشكلة المرجع:

يبدو الموقف السابق كله، في صورتيه، موقفاً مجمناً. نذكر العالم مرجعاً لفهم القلعة المحاصرة، ولا نشير إلى مكان محدد، أو زمان محدد، مثلما تشير «رقصات نيلية» إلى مصر تحديداً بذكر النيل. لذا من السهل أن يظن القارئ أن الشاعر في قلعة تشبه البرج العاجي لا يختلط بالناس، ولا يعيش همومهم. ولكن الرسالة المرادة من هذا الخطاب الشعري هي أن مأزق الروح يلخص الهوم اليومية جميعها. ولأجل إيضاح هذه الرسالة يأتي الشاعر بنصوص ذات إحالات مرجعية بعضها تراثي مثل قصيدته «بكاتية إلى أبي فراس الحمداني»، أو مثل إحالته السابقة إلى مجنون ليلي، وبعضها معاصر مثل قصيدته «سؤال في الموت إلى فولد كامل»، ومثل «الذئب الصربي الوالغ في الدم» التي يختم بها ديوانه. قد تجد في «الذئب الصربي...» ملاحظة أو نوعاً من شعر المناسبات، وسط سيل من قصائد الشعراء، باكين إبان العدوان الصربي على البوسنة. ولكن هذا النص سوف يظل علامة على أن القصيدة، كل قصيدة في الديوان، لا تنفصل عن هوم الأحداث الجارية. فلنذكر في ديوان «حديقة الشتاء» قصيدته

«أغنية إلى عبد الناصر»، و«جبهة مصر» المتجاورتين في الديوان. هما قصيدتان مباشرتان، ولكنهما، في الوقت نفسه، تحاولان، أن تتأملتا عبد الناصر، ومصر بائية السد العالي، من خلال مقولتى الحب والمجد، اللتين نعرفهما في شفرة الخطاب الشعري عند أبو سنة. لتقل إن الشاعر يريد أن يرى أزمة الروح متجمدة في حدث ما، إيجابياً أو سلباً، مثلما يراها في فضاء الطبيعة، وموقف الإنسان في الحياة على وجه العموم؛ والإطلاق، والتجريد.

بالإضافة إلى هذا التأويل، فإن النص المباشر يظل جارياً في مجرى أبنية النصوص الأخرى. فالقصيدتان القديمتان غنائيتان أحاديّتا الصوت تكرران، أسلوبياً، الأبنية النحوية للجملة. أما نص «الذئب الصرير...» فحركة مثلكة يمكن تقسيمه إلى أقسام ثلاثة: الأول من بداية النص إلى قوله: «يولغ في أنهار دماء البوسنيين رادوفان» (ص ٩٥). وفيه الحديث عن رادوفان الذي يمثل الحقد قتيلاً يجعله ضداً للحب الذي طالما هام به الشاعر، وهذا القسم تماسك أجزاءه بنون قبلها ألف التأسيس، رويماً واحداً للقسم. ومع مطلع القسم الثاني تتداعى صور النساء المحلمات اللواتي يشبهن الملائكة، وقد نالهن القتل الفظيع، فصن مفروغات في ضوء شفرة المرأة الملاك. وهذا القسم ملصق بالواتع المشوه، لذا ارتبكت فيه القافية، وتبدد الروي، وضعف التناغم، وتشتت اللحن، ولكن الرأء المسبوقة بألف التأسيس في هذا القسم سرعان ما تتصلل إلى القسم الثالث بداية من «جيشك هذا الوالغ في الدم» (ص ٩٨)، وتصير رويماً موحداً يماسك فيه القسم الثالث بما يمتدعيه من سلسلة صور، تعلن الرفض والإصرار، أو التمسك المستمر بقلعة الروح. ويحفظ الشاعر، إلى نهاية النص بالنون الأولى ليشير بها إلى رادوفان، إلى الحقد، في حين تصير الرأء، في مقابلها، مشيرة إلى عالم الحب، في تضاد دلالي صوتي.

يزد الشاعر أن الروح حين تتمسك بقلعة الحب لا تهرب من مواجهة

الحياة

يريد أن مواجهة الحياة لا تفلح بغير تحصن الروح بقلعة الحب ...

الهوامش:

(١) أبو سنة: حديقة الشتاء - القاهرة - العربي للنشر والتوزيع - د. ت. الكلمة على الغلاف.

(٢) السابق نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) حديقة الشتاء - مقتطفات ص ص ١٨ - ٢٢ .

(٥) هكذا تترجم عادة Childe Harold's Pilgrimage .

ولكن الكلمة الأخيرة تقبل أن تجعل رحلة تشايلد هارولد نوعاً من الحج الروحي والعقلي. انظر:

Lord Byron, The Poetical Works,
Introduced by W. M. Rossetti, London, Ward,
Lock & Co., P. P. 185 - 251 .

Ibid, P. 191. (٦)

Ibid, P. 189. (٧)

(٨) انظر النص في المصدر السابق. وآثرنا التلخيص على الترجمة.

Ibid, P. 124.

(٩) أبو سنة: ورد الفصول الأخيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

١٩٩٧ - ص ٢٢. وإليه تشير أرقام الصفحات فيما يأتي.